

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Dissertação de Mestrado

**SONATA PARA PIANO N. 1 DE FRANCISCO MIGNONE:
COMPARAÇÃO DE GRAVAÇÕES E DECISÕES INTERPRETATIVAS**

NAYANE NOGUEIRA SOARES

Porto Alegre
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

NAYANE NOGUEIRA SOARES

**SONATA PARA PIANO N. 1 DE FRANCISCO MIGNONE:
COMPARAÇÃO DE GRAVAÇÕES E DECISÕES INTERPRETATIVAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas - Piano.

Orientação: Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling.

Porto Alegre
2018

CIP - Catalogação na Publicação

Soares, Nayane Nogueira
SONATA PARA PIANO N. 1 DE FRANCISCO MIGNONE:
COMPARAÇÃO DE GRAVAÇÕES E DECISÕES INTERPRETATIVAS /
Nayane Nogueira Soares. -- 2018.
97 f.
Orientadora: Cristina Capparelli Gerling.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Sonata para piano n.1 de Francisco Mignone. 2.
Análise de gravações. 3. Análise rítmica . 4. timing e
dinâmica. 5. expressividade. I. Gerling, Cristina
Capparelli, orient. II. Título.

NAYANE NOGUEIRA SOARES

**SONATA PARA PIANO N. 1 DE FRANCISCO MIGNONE:
COMPARAÇÃO DE GRAVAÇÕES E DECISÕES INTERPRETATIVAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestra em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas - Piano.

Aprovada em 23 de Fevereiro de 2018.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling - UFRGS
(Orientadora e presidente da banca)

Profa. Dra. Catarina Leite Domenici - UFRGS

Profa. Dra. Joana Cunha de Holanda - UFPel

Prof. Dr. Fredi Vieira Gerling - UFRGS

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, pela proteção e força em todos os momentos da minha vida. Por me proporcionar essa experiência ímpar de crescimento pessoal e profissional.

Aos meus pais, Francisco André e Maria Aparecida, pelo amor incondicional e apoio constante em importantes etapas da minha trajetória. Sou muito grata à vocês por tudo que fazem por mim!

Ao meu irmão Natanael Nogueira e minha cunhada Taina Lopes, pelo companheirismo e amizade.

À toda minha família pelo carinho e incentivo.

À Prof.^a Dr.^a Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling, pelo empenho dedicado à elaboração deste trabalho, pelas aulas de piano, pela confiança, paciência, conselhos e por sua incansável e inspiradora dedicação à nos ensinar música.

Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por todo conhecimento compartilhado durante esses dois anos de curso.

Aos funcionários e bolsistas do Programa, pelo companheirismo, pelos cafés e pelas assistências durante esses anos.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa de estudo que viabilizou a realização desta pesquisa e possibilitou à dedicação exclusiva nesta etapa da minha formação acadêmica.

Aos meus amigos Angelica Vasconcelos, Tiago Medeiros, Lívia Vasconcelos, Tadeu Zampola, Laura Boaventura, Rebecca Rodrigues, Heidi Monteiro, Michelle Mantovani, Davi Silveira, Samuel Ciambroni, Maria Clara, Máisa Alves, Suzane Ferreira, Andrei Liquer, Maira Kandler, Guilherme Corrêa, Jonathan Pavan, Paola Müller, Mauren Frey, Mari Brito, Karin Engel, Yuri Miorelli, pelas conversas, conselhos, carinho, risadas e por todos os momentos de descontração que tornam a vida mais leve e divertida.

RESUMO

Esta pesquisa teve por objetivo investigar empiricamente as decisões interpretativas quanto ao *timing* e dinâmica de quatro execuções do primeiro movimento da *Sonata para piano n.1* de Francisco Mignone. Por meio da comparação de gravações, foram identificadas estratégias expressivas adotadas pelos intérpretes em relação ao *timing*, dinâmica e articulação, evidenciando assim o direcionamento expressivo do discurso musical em determinados trechos da obra. Tendo em vista os eventos musicais característicos de cada seção da *Sonata*, foi realizada uma análise da organização rítmica que apoiou a análise das gravações.

Palavras-chave: análise de gravações; análise rítmica; expressividade; *timing* e dinâmica; Sonata para piano n.1 de Francisco Mignone.

ABSTRACT

This research aimed at empirically investigating the interpretative decisions regarding timing and dynamics of four recorded performances of the first movement of *Sonata n.1 for piano* by Francisco Mignone. The comparison identified the expressive strategies adopted by the chosen interpreters in relation to articulation and dynamics thus bringing out the temporal profiles of predetermined spans. Issues such as background and organizational planning of the *Sonata* were taken into account in view of the musical events characteristic of each section. Theories of rhythmic organization supported the analyses of recordings.

Keywords: analyses of recordings; rhythmic analysis; timing and dynamic; expressivity profiling; Sonata n. 1 for piano by Francisco Mignone.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. REVISÃO DE LITERATURA	11
2.1 Contextualização sobre o estudo musicológico da performance	11
2.2 A escuta no processo interpretativo	20
2.3 Proposta analítica de Cooper e Meyer	22
3. CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS	26
3.1 <i>Sonata para piano n.1</i> de Francisco Mignone	26
3.2 Análise do primeiro movimento da <i>Sonata</i>	27
3.2.1 Análise rítmica da Exposição	36
3.2.2 Análise rítmica do Desenvolvimento	45
3.2.3 Análise rítmica da Recapitulação	46
3.2.4 Níveis hierárquicos mais elevados	48
4. ANÁLISE DAS GRAVAÇÕES DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA SONATA.....	51
4.1 Procedimentos metodológicos	51
4.2 Mapeamento do <i>timing</i> e da dinâmica nas gravações	53
4.2.1 Trecho 1 (c. 1-10)	57
4.2.2 Trecho 2 (c. 21-31)	61
4.2.3 Trecho 3 (c. 38-43)	66
4.2.4 Trecho 4 (c. 62-69)	69
4.2.5 Trecho 5 (c. 80-82)	74
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
6. REFERÊNCIAS	84
ANEXO A - GRAVAÇÕES	89
ANEXO B - PARTITURA	90

1. INTRODUÇÃO

Os estudos desenvolvidos na área de Práticas Interpretativas que abordam temáticas sobre a performance propriamente dita, estão utilizando cada vez mais as ferramentas tecnológicas para compreender e sistematizar processos interpretativos musicais. Desde 1930, a performance tornou-se um produto musical que fornece um amplo campo de experimentação para pesquisas relacionadas às habilidades motoras e cognitivas. Para Clarke (1999, p. 62), a performance musical é vista como uma forma concreta de pensamento musical, na qual o intérprete pode expressar suas concepções musicais através das realizações físicas do que é notado na partitura e por desvios intencionais em relação às indicações escritas. O autor afirma que o objetivo do intérprete é "aproximar-se o mais possível da total transparência entre concepção e ação, de tal modo que qualquer aspecto da sua compreensão musical encontre expressão na própria performance" (CLARKE, 1999, p. 62). Para Sloboda (1982, p. 480) "sempre que alguém executa uma música, ele ou ela está traduzindo uma representação mental ou plano da música em ação".

Neste trabalho, a busca pela compreensão da *Sonata para piano n.1* de Francisco Mignone trilha por dois caminhos: o do intérprete que se mune de ferramentas analíticas e as incorpora em seu processo criativo como meio de alicerçar sua prática; e do intérprete que utiliza as performances, propriamente ditas, como forma de detectar e compreender as diferenças interpretativas em execuções captadas em forma de registros fonográficos. Concomitantemente, os dois processos embasaram a construção interpretativa da obra em questão.

Sobre análise musical, Gerling (1989) afirma que o objetivo desse processo é:

Dar ao intérprete um maior entendimento da estrutura básica da composição e um maior conhecimento da coesão e organicidade dos seus múltiplos detalhes, com relação ao todo, a fim de possibilitar uma realização sonora, livre e criativa e que ao mesmo tempo revele, plenamente, a intenção do compositor e a ideia básica da composição. A análise revela os eventos hierarquizando-os. Cabe ao intérprete a responsabilidade de decidir como melhor explicitá-los sonoramente, de maneira a tornar estes eventos perceptíveis para o ouvinte (GERLING, 1989, p. 31).

Dunsby (1989), por sua vez, vê a análise voltada para interpretação não como uma forma de encontrar uma verdade absoluta de uma composição, mas sim como uma ferramenta que auxilia o intérprete na solução de problemas técnicos e conceituais, assim como

memorizar e combater a ansiedade na performance. Logo, Rink (2007, p. 27) conclui que "os intérpretes estão continuamente engajados em algum processo de análise" não como um "procedimento independente aplicado à interpretação" mas como "parte integral do processo da performance".

Sobre o estudo da performance propriamente dita, Freitas (2013, p. 3-4) afirma que a escuta de gravações expande nossa percepção auditiva e interpretativa e potencializa o nosso vocabulário expressivo, não como uma forma intencional de cópia, mas como uma modelagem que nos permite absorver ou replicar elementos interpretativos ou simplesmente refletir sobre o que ouvimos. A prática de escuta é comumente realizada pelos intérpretes como atividade essencial no processo de preparação de uma obra.

Dentre os estudos relacionados à performance musical propriamente dita, as temáticas mais recorrente são as investigações relacionadas as inflexões de *timing* de uma execução. Por definição, as inflexões de *timing* são os desvios temporais realizados pelos intérpretes em uma estrutura rítmica que geram diferentes realizações expressiva do conteúdo musical. Segundo Santos, Gerling e Bortoli (2012, p. 150), em termos cognitivos, a observação das inflexões rítmicas mostram como o intérprete está “compreendendo, organizando e gerenciando o deslocamento das frases no tempo”. As pesquisas envolvendo esse tipo de análise geralmente delimitam pequenos trechos de uma obra como, por exemplo, o estudo de Repp (1992a) sobre microestruturas temporais nos compassos iniciais da obra *Träumerei* de Schumann. Por outro lado, Santos, Gerling e Bortoli (2012) investigaram a manipulação das inflexões de *timing* no *Ponteio n. 22* de Camargo Guarnieri, preparado por 15 estudantes ao longo de 16 semanas, sem auxílio do professor de instrumento. Segundo os autores, até então ainda não havia sido desenvolvido um estudo com essa população específica. Os dados obtidos nessa amostra foram comparados à um produto comercial de um pianista profissional e à uma execução gerada por um computador.

Durante boa parte do século XX, a análise de partituras era considerada uma das ferramentas mais importantes na compreensão musical e, conseqüentemente, uma referência para escolhas interpretativas. Porém, a notação musical impõe ao intérprete desafios quanto à interpretação de cada símbolo em diferentes contextos. Isso justifica a diversidade encontrada nos processos interpretativos de uma mesma obra.

Por abordar aspectos da performance propriamente dita, a comparação de gravações foi incorporada aos estudos musicológicos como uma modalidade relevante de análise. Essa perspectiva analítica aborda aspectos diretamente ligados à execução musical e nos permite comparar escolhas interpretativas que não estão presentes no texto como, por exemplo,

diferentes agrupamentos das notas, fraseado, valor da pausa ou da fermata, articulações, andamento ou dinâmica. No geral, os estudos que utilizam esta abordagem analítica focalizam nos aspectos relacionados ao *timing* e dinâmica, visto que estes dados podem ser obtidos com relativa precisão.

Considerando a *Sonata para piano n. 1* de Francisco Mignone como objeto de pesquisa e a ausência de textos analíticos mais aprofundados sobre a obra, senti-me motivada a ampliar a discussão dos seus aspectos analíticos, técnicos e interpretativos. Tendo em vista os eventos que caracterizam cada seção, bem como o tipo de escrita pianística privilegiado pelo compositor, realizei uma análise da organização rítmica como apoio para a análise das gravações.

Assim, o objetivo do trabalho constitui-se em uma investigação empírica das possibilidades e decisões interpretativas quanto ao *timing* e dinâmica por meio da comparação de gravações, a fim de identificar aspectos expressivos que delineiam o discurso musical do primeiro movimento da *Sonata*. A análise de gravações é voltada para investigação das estratégias expressivas adotadas pelos intérpretes (agógica, dinâmica e articulação) evidenciando o direcionamento temporal dos eventos tanto no conjunto global da obra quanto em determinados trechos. Um estudo nesse sentido proporciona ao intérprete uma visão mais detalhada de aspectos musicais que nem sempre são evidenciados na notação da partitura ou apresentam ambiguidades interpretativas relevantes.

2. REVISÃO DE LITERATURA

2.1 Contextualização sobre o estudo musicológico da performance

Neste capítulo serão apresentados os referenciais teóricos que fundamentam as análises realizadas nos capítulos seguintes, abordando os seguintes temas: estudos musicológicos da performance e abordagens empíricas da expressividade musical (CLARKE, 2002; CLYNES, 1983; COOK, 2009; EPSTEIN, 1995; PALMER; 1989/1997; REPP, 1990, 1992a, 1997; TODD, 1992, 1995; SAPP, 2011, dentre outros) e o estudo do ritmo baseado na proposta analítica de Cooper e Meyer (1960).

Nas últimas décadas, as reflexões sobre execução musical vêm instigando uma série de estudos, muitas vezes contíguos à outras áreas como literatura, filosofia, semiótica e psicologia. Os primeiros estudos significativos para as práticas interpretativas surgiram por volta de 1930 na Universidade Iowa liderados pelo psicólogo Carl Seashore (GABRIELSSON, 1997, p. 526). Seashore e seus associados realizaram estudos sobre vários aspectos da execução musical em performances no piano, violino e canto. Suas investigações abrangem aspectos relacionados à execução do ritardando, fraseado, ataque e velocidade, assincronia entre as mãos no piano e aspectos do vibrato no canto e violino.

Segundo Gabrielsson (1997), a aposentadoria de Carl Seashore e os adventos da Segunda Guerra Mundial deram fim a esses estudos e as pesquisas sobre performances permaneceram adormecidas até 1960. Na década de 60, o musicólogo sueco Igmarr Bengtsson e seus associados retomaram os estudos nesse campo de pesquisa e investigaram metodicamente variações sistemáticas dos parâmetros de duração e intensidade e seu relacionamento com a estrutura harmônica e fraseológica. Com relação ao parâmetro ritmo, no artigo *Analysis and synthesis of musical rhythm*, Bengtsson e Gabrielsson (1983, p. 28) discorrem sobre três questões básicas em pesquisas sobre os aspectos rítmicos musicais: 1) “O que distingue o ritmo do não-ritmo? 2) O que distingue diferentes ritmos entre si? Como a música deve ser realizada para os ouvintes conseguirem ouvir a proposta rítmica desejada pelo intérprete?”. No que diz respeito a segunda questão, os autores afirmam que os ritmos diferem em três aspectos: estruturais (métrica, acentos, grau de complexidade), aspectos de movimento (tempo e expressões de movimento como ritardando, acelerando, etc.) e aspectos emocionais (vigoroso x maçante, animado x calmo). Com relação à última questão, os autores acreditam que as características de durações das sequências sonoras são primordiais na projeção e obtenção da resposta desejada do ritmo. Dependendo do instrumento, o intérprete

pode manipular diversas propriedades sonoras (durações, amplitudes, frequências, espectro, ataques e decaimentos) para projetar a impressão do ritmo aos ouvintes. No entanto, afirmam que não se trata somente do ritmo, mas da coordenação com os demais componentes musicais da performance (melodia, harmonia, timbre, etc.) e seus efeitos na experiência musical.

Entre as décadas de 1980 e 1990 as pesquisas sobre execução musical mantiveram-se ativas com os trabalhos de Sundberg e Verrillo, Clynes, Epstein, Bowen e Palmer, dentre outros. Em 1980, Sundberg e Verrillo fizeram um estudo estatístico com 24 performances de obras de Bach e calcularam a curva média dos ritardandos comumente realizados nos finais das músicas. Em 1999, Friberg e Sundberg também realizaram um estudo envolvendo obras do período barroco, no entanto buscaram correlacionar como um corredor ‘para’ em uma corrida à como os intérpretes realizam os ritardandos nos finais das músicas. Os autores descobriram que a velocidade média do corredor e o tempo médio do ritardando realizado pelos intérpretes seguem aproximadamente a mesma curva temporal. Clynes (1995), por sua vez, desenvolveu um modelo de expressão fundamentado na ideia de que cada compositor delinea um padrão individual de andamento e de variações específicas, denominado pelo autor como ‘perfil de pulso dos compositores’.

David Epstein e seus colaboradores (1995) investigaram aspectos relacionados ao *timing* ou agógica em performances, especialmente nos aspectos relacionados à flexibilidade do pulso e sua relação com o rubato. O musicólogo J.A. Bowen (1996a) investigou diferenças interpretativas entre performances de sinfonias de Mozart, Beethoven, Brahms, Mahler e Tchaikovsky priorizando aspectos de tempo, duração, proporção e flexibilidade. O autor afirma que o tempo é uma variável importante para se estudar, além de ser facilmente quantificável. Diferentemente de Epstein e Bowen, Palmer (1989) realizou estudos de performance em situações espontâneas e laboratoriais. Em um de seus experimentos com três pianistas profissionais e três estudantes universitários observou padrões temporais de rubato, assincronia de acordes e justaposição de notas, e concluiu que esses aspectos são os recursos preferencias dos intérpretes para projetar e comunicar suas intenções musicais, sejam conscientes ou espontâneas. Palmer chegou a essa conclusão após orientar os participantes a executarem a música de forma não musical e constatou que estes recursos foram minimizados de forma significativa na comparação com execuções musicais reais.

Nos anos 2000, com a contribuição das pesquisas realizadas pelo *Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM), o estudo sistemático da performance, especialmente o estudo de gravações, foi incorporado aos estudos musicológicos como uma modalidade relevante de análise. Com isso, esse tipo de estudo passou a integrar uma nova

vertente da musicologia, denominada musicologia empírica. Segundo Cook e Clarke (2004, p. 5), essa vertente musicológica pode ser pensada como “a musicologia que incorpora uma consciência fundamentada tanto no potencial para trabalhar com uma quantidade relevante de dados, quanto à apropriação de métodos para alcançar este objetivo”. Ou seja, permite ao pesquisador quantificar dados e apresentar caminhos metodológicos para o tratamento e análise dos mesmos.

Graças aos avanços tecnológicos e ao interesse teórico dos campos relacionados à psicoacústica, biomecânica, inteligência artificial, música informática, teoria da música, dentre outras áreas, tornaram-se possíveis o desenvolvimento e aprimoramento de inúmeras ferramentas computacionais que viabilizaram a realização de pesquisas com uma quantidade considerável de dados extraídos de execuções musicais, principalmente de arquivos sonoros. Com essas ferramentas podemos obter dados precisos de aspectos interpretativos em termos de agógica, dinâmica, articulação, pedalização, dentre outros, para a realização de estudos relacionados à expressividade na performance musical. De forma geral, os estudos que utilizam estas ferramentas analíticas focam nos aspectos relacionados ao *timing* e dinâmica, visto que estes dados podem ser obtidos com relativa precisão. Por ser um aspecto quantificável, a agógica, mais conhecida atualmente como *timing*, pode revelar características relevantes da expressividade musical. Segundo Juslin (2009, p. 381), *timing* geralmente é descrito como desvios dos valores nominais de uma notação musical. Para Penel e Drake (2004), as variações de *timing* em uma performance são baseadas em duas hipóteses: hipótese musical (comunicação da estrutura musical e emoção ao ouvinte) e hipótese perceptiva e motora (que relaciona as restrições motoras e perceptivas na definição das variações de andamento).

Para Clarke (2002), *timing* é um importante recurso expressivo na performance musical e descreve-o da seguinte forma:

Timing é particularmente importante para a performance musical, uma vez que é um aspecto crucial para a estrutura musical, bem como um meio de expressão. Shaffer e outros pesquisadores mostraram que executantes profissionais têm um controle notável de *timing* em níveis que variam da nota individual à seções ou peças completas. Executantes detêm a capacidade de julgar e definir o tempo absoluto de uma performance com diferentes graus de confiabilidade e reprodutibilidade... (CLARKE, 2002, p. 60-61)

Ambos os autores, Clarke (2002) e Juslin (2009), concordam ao assinalar a relevância do *timing* na comunicação expressiva de uma obra. Os resultados das análises de performances de Juslin (2009) mostraram que os aspectos ligados ao *timing* são recursos recorrentes utilizados pelos intérpretes como recursos expressivos.

Em termos empíricos, a expressividade musical para Gabrielsson (1997) é um termo utilizado para indicar a presença de desvios sistemáticos em relação à notação musical, a fim de estabelecer comunicação entre compositor, performer e ouvinte. Para Shaffer (1992), a expressividade é determinada pela estrutura musical, baseada em aspectos de *timing* e dinâmica, sendo que a função do intérprete é determinar hierarquias sobre essa organização. Sendo assim, Palmer (1997, p. 116) visualiza a performance musical como um amplo campo de conhecimento para o estudo das habilidades cognitivas e motoras.

De maneira geral, a expressividade musical tem atraído a atenção de uma ampla gama de estudos citados neste trabalho. Portanto, é preciso conceitualizá-la. Amparada nos estudos de Palmer (1997) e Benetti (2013), a expressividade musical consiste na variação sistemática de parâmetros musicais relacionados ao andamento, dinâmica e timbre, de forma que o intérprete possa manipular o caráter musical, o fraseado e a sonoridade. Benetti (2013), realizou uma pesquisa empírica sobre a expressividade musical e alguns dos seus objetivos se constituem da: identificação de padrões e estratégias para o aprimoramento expressivo aplicados por profissionais, identificação dos principais componentes da expressividade, elaboração de estratégias de estudo e modelos práticos de estudo para a expressividade musical.

Como já constatado, a notação musical é constituída por elementos gráficos para informar alturas e durações de forma mais clara e mais precisa do que outros aspectos relacionados à música, por exemplos, os aspectos relacionados à qualidade sonora, agrupamentos de sons, níveis métricos superiores aos compassos, padrões de movimento, tensão e relaxamento que, via de regra não são anotados com o mesmo nível de especificidade. Para Palmer (1997, p. 119), essa ambiguidade da notação musical permite flexibilidade ao intérprete para decidir como interpretar e projetar as ideias musicais descritas pelo compositor. Esse olhar do intérprete que transcende a transcrição rasa da partitura explica porque encontramos tantas execuções diferentes de uma mesma obra. Nesse sentido, Spiro, Gold e Rink (2008, p. 1) e Palmer (1997) concordam ao assinalarem que performances de uma mesma obra podem diferir umas das outras de inúmeras maneiras e por muitas razões diferentes. São essas diferenças que constituem a essência interpretativa e a beleza da arte musical. Para Gerling e Santos (2010), as diferenças expressivas compreendem uma série de

categorias e decisões interpretativas quanto ao contorno de frases, articulação, andamento, *timing*, dinâmica e gestos.

O propósito de uma interpretação musical é transmitir o significado da música, assim como as demais artes. Convém salientar que, além da correta leitura de alturas e figurações rítmicas, a execução musical não é feita de verdades absolutas, pois cada performance desenvolve algum tipo de interpretação da obra. Neste sentido, em um estudo experimental, Sloboda (1983) demonstrou que uma mesma melodia escrita em duas versões métricas diferentes foram executadas com expressões diferentes, o que comprova a relevância da métrica na concepção expressiva de uma obra. Nesse estudo as condições expressivas estão relacionadas à compreensão do intérprete em relação às características estruturais do compasso e das frases que, por vezes, podem refletir uma compreensão mais ou menos espontânea do intérprete.

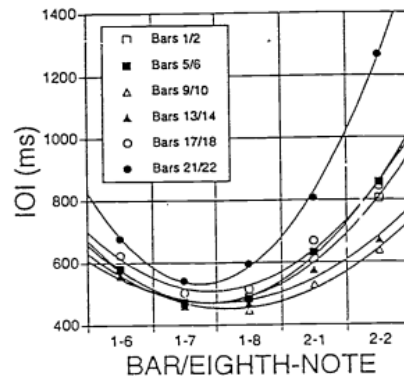
De forma geral, os estudos sistemáticos de execução musical estão diretamente relacionados ao tempo. Dentre esses, alguns essencialmente quantitativos fornecem modelos estatísticos (REPP, 1990, 1992a), matemáticos (TODD, 1989, 1992, 1995) e multidimensionais (REPP, 1992, 1999). Repp (1990, 1992a) foi um dos primeiros pesquisadores a realizar um estudo estatístico com uma quantidade considerável de dados de execução musical. Dentre suas investigações, destaca-se o estudo comparativo de padrões expressivos de *timing* em dezenove performances do terceiro movimento da *Sonata para piano op. 31 n.3* de Beethoven. O pesquisador constatou que padrões de desvio temporal são comuns entre os intérpretes participantes da pesquisa e, de forma geral, são constatáveis nos alongamentos de finais de frases, variações expressivas, por exemplo, inflexões melódicas e variações de andamento entre seções. Em outro estudo Repp (1992a) analisou microestruturas temporais em 24 performances da obra *Träumerei* de Schumann. Nesse estudo o autor investigou a curva temporal do gesto melódico característico da obra formado por seis notas unidirecionais na altura e ininterruptas por acento métrico (c. 1-2, 5-6, 9-10, 13-14, 17-18 e 21-22). Segundo Repp, a execução desse gesto é essencial na projeção expressiva de uma performance da obra (Figura 1).

The image displays five systems of musical notation for the piece 'Träumerei' by Robert Schumann. The first system includes a tempo marking of $\text{♩} = 100(72)$ and a dynamic marking of *p*. A red bracket highlights a specific melodic phrase in the first system. Subsequent systems include markings for *ritard.* (ritardando) and *a tempo*. The final system features a vocal line with lyrics: *(pp)* ri - tar - dan - p - do. The score is written in G major and 3/4 time, with piano and vocal staves.

Figura 1: *Träumerei* de R. Schumann.

Segundo Repp (1992a), a execução dos gestos melódicos nos primeiros compassos e nas demais versões do gesto no decorrer da obra revelaram um perfil temporal descrito como função quadrática (uma parábola), cuja elevação e curvatura da função variam entre os intérpretes. Similarmente, os ritardandos e o delineamento nos finais de frases também adquirem, na maioria das vezes, um contorno parabólico. O que variou entre cada execução foram as curvaturas e elevações das funções parabólicas (Figura 2).

Figura 2: Funções quadráticas para as seis versões do gesto melódico da obra *Träumerei* de R. Schumann.

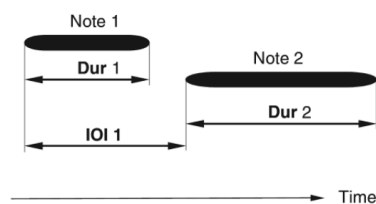


Fonte: REPP (1992a).

Na figura 2, Repp demonstra os cinco IOIs (intervalo entre as notas) para cada versão do gesto, representando os meios geométricos em uma escala linear das execuções da obra. Os cinco pontos de dados para cada versão foram ajustados com uma função quadrática para descrever sua forma temporal. Cada gesto acelera no início e desacelera no final.

Segundo Friberg e Battel (2002) todas as sugestões de comunicação musical estão contidas no som que, por sua vez, podem ser descritas e quantificadas em termos de variáveis físicas como duração e nível de som de cada nota. A duração dos sons é o intervalo de tempo entre o início físico do som (*onset*) e o fim do mesmo som (*offset*). Um aspecto importante do *timing* na música é o intervalo *interonset* (IOI), definido como o tempo intervalar entre o início de uma nota e o início da nota seguinte. O IOI é a soma da duração física da nota e a duração da pausa entre o fim da nota e o começo da próxima. Para descobrir se uma nota é alongada ou encurtada na performance, os valores de IOI são medidos e comparados com os valores das notas na partitura (Figura 3).

Figura 3: Definição de IOI e duração entre duas notas.



Fonte: Friberg e Battel (2002).

Os modelos computacionais para análise e compreensão da expressividade englobam categorias de análise através de medições, síntese e métodos de inteligência artificial. O primeiro modelo foi proposto por Todd (1989, 1992 e 1995). Segundo sua abordagem, os dados obtidos a partir de registros sonoros foram quantificados para produzir uma simulação digital posteriormente comparada com performances reais. Já o modelo de 1992 e 1995 é baseado na ideia de que a estrutura musical de uma obra é composta por hierarquias fraseológicas constituída por segmentos de 2, 4, 8 e 16 compassos. Sua proposição fundamental é que uma frase musical é frequentemente modelada na relação de crescendo/decrescendo e acelerando/ralentando. No entanto, segundo os argumentos de Gabrielsson (2003, p. 227-228), amparados nos resultados dos estudos de Clarke e Windsor (1997, 2000), Palmer (1996a) e Repp (1999a), esta versão de modelo (TODD, 1992) mostrou-se insatisfatória em alguns aspectos. A simples correlação positiva entre tempo e dinâmica não foi considerada adequada como uma descrição geral de sua relação. Em acréscimo, tempo e dinâmica, muitas vezes, podem ser fatores independentes um do outro e podem ter funções diferentes ou mesmo interações diversas.

Até aqui, as pesquisas citadas demonstraram que os intérpretes comunicam música por meio de manipulações ou desvios expressivos de alguns fatores musicais. Essa abordagem da expressividade é definida por Clarke (1995, p. 22) como teoria gerativa da expressão musical, fundamentada na linguística gerativa. A teoria baseia-se no princípio de que a expressão musical compreende padrões sistemáticos de desvio da informação “neutra” obtida pela partitura, e atribui ao intérprete a função de manipular esses parâmetros expressivos de forma coerente com a estrutura da música. No entanto, essa abordagem não faz distinção entre desvios deliberados e desvios acidentais, não considera as marcações expressivas da partitura (acelerando, ritardando, crescendo, decrescendo) e não diferencia variações expressivas estabelecidas por convenções estilísticas da prática e variações expressivas incorporadas pelo próprio intérprete. Sendo assim, a teoria exige do ouvinte conhecimento estilístico e musical suficiente para distinguir tais intenções expressivas normativas de uma performance (CLARKE, 1995, p. 22-23).

Nos estudos sobre execução musical, a comparação de gravações tornou-se uma excelente alternativa analítica porque revela uma diversidade de interpretações e personalidades artísticas. Johnson (2002, p. 208-209), afirma que os arquivos de áudios revelam um elevado número de informações sobre as transformações das práticas performáticas no decorrer dos séculos. Leech-Wilkinson (2009, c. 1, ¶16), acredita que através do estudo de execuções musicais “podemos descobrir coisas sobre como a música

funciona no som e sobre o que os artistas fazem para fazê-la funcionar”. Segundo o autor, a maioria dos detalhes de uma sequência de sons não pode ser especificada nas anotações existentes, tendo em vista que uma performance não é simplesmente uma representação das alturas e durações anotadas em uma partitura (LEECH-WILKINSON, 2009, c. 1, ¶7). Para Leech-Wilkinson esse estudo só aconteceria se houvesse o envolvimento de áreas que normalmente mantinham-se separadas tais como a acústica, comunicação dos sons, percepção e cognição.

Entre os anos de 2004 e 2009, surgiram relevantes avanços tecnológicos para os estudos da performance à partir dos estudos realizados por Nicholas Cook, Daniel Leech-Wilkinson, Craig Sapp e Chris Cannam no Centro CHARM. As ferramentas computacionais desenvolvidas por seus pesquisadores viabilizaram a extração de dados quantitativos de uma execução musical, bem como a compreensão de diversos aspectos sonoros e expressivos de uma performance. O *software Sonic Visualiser*, desenvolvimento por Cannam, tem sido a ferramenta mais utilizada por estudiosos desta vertente musicológica nos últimos anos. O *software* permite diversas formas de visualização de arquivo de áudio, dentre eles espectrogramas, formas de ondas, além de gráficos de andamento e dinâmica. Dentre os trabalhos desenvolvidos pelo Centro, destaca-se o *Projeto Mazurkas* com o objetivo de promover estudos musicológicos das gravações de obras de Chopin, utilizando o *Sonic Visualiser* para extrair e analisar dados de *timing* e dinâmica e determinar tendências históricas e estilísticas na interpretação deste repertório.

No Centro CHARM, Sapp desenvolveu métodos computacionais para observar semelhanças entre múltiplas performances de uma única música. O pesquisador correlacionou dados de pulsação e intensidade em *timescales* (escalas de tempo) a fim de encontrar similaridades entre performances e construir modelos que demonstram essa similaridade. Sapp (2011) também desenvolveu meios de representar graficamente estruturas harmônicas baseadas em dados da partitura e uma série de ferramentas (*Mazurka plug-ins*) para extrair e analisar informações de *timing* e dinâmica baseados em dados de execução musical.

No Brasil, os estudos sobre execução musical envolvendo análise de gravações têm sido crescentes. Dentre alguns trabalhos ressalto dois estudos de Gerling (2000, 2008) nos quais, respectivamente, investigou a flexibilidade de tempo em quatro gravações das *Bachianas Brasileiras n. 9* de Villa-Lobos e a interpretação do tempo *rubato* em oito gravações da *Valsa de Esquina n.2* de Francisco Mignone. Matschulat (2011, 2015) investigou, respectivamente, gestos musicais comparando dez gravações do *Ponteio n. 49* de Camargo Guarnieri a fim de encontrar traços interpretativos comuns e comparou duas

gravações do Cravo Bem-Temperado de Bach realizadas pelo pianista András Schiff em 1984 e 2011, com o objetivo de corroborar a hipótese de que o pianista adota na gravação mais recente uma abordagem mais próxima ao estilo de performance da música barroca denominado estilo retórico. Stoll (2016) investigou duas práticas de performance da obra *Variationen für Klavier*, op. 27 de Anton Webern por meio da comparação de três gravações realizadas por Peter Stadlen, Yvonne Loriod e Charles Rosen. Segundo o autor os resultados evidenciaram dois estilos diferentes de performance: estilo pós-guerra de Loriod e Rosen, marcado pela influência da vanguarda de Darmstadt, isto é, exato e despido de sentimentalidade se comparado ao estilo pré-guerra de Stadlen, isto é, com inequívoco sentido de expressividade. Santos, Gerling, Bortoli (2012) realizaram um estudo laboratorial, em que investigaram as potencialidades da modelagem matemática como ferramenta avaliativa das inflexões rítmicas de execuções do *Ponteio n. 22* de Camargo Guarnieri, preparado por 15 estudantes (graduandos e pós-graduandos) ao longo de 16 semanas.

Por fim, considerando essa modalidade analítica de execução musical como estudo relevante para a área de Práticas Interpretativas e como meio fomentador do processo de preparação de uma obra, tanto a análise da performance quanto a análise para performance conjugam-se em um único objetivo, a construção do processo interpretativo. Podemos pensar a análise de áudio como uma ferramenta de expansão da escuta que, por sua vez, retroalimenta a atividade analítica para compreensão de uma determinada obra.

Os estudos apontados neste capítulo atestam a eficácia da análise de gravações como ferramenta relevante na compreensão de aspectos interpretativos e expressivos de uma execução musical.

2.2 A escuta no processo interpretativo

A escuta é um fator essencial no processo de preparação e construção interpretativa de um obra. Segundo Rosa (2014, p. 365), a escuta é parte integrante desse processo pois o modo como o intérprete molda o tempo, a intensidade e o timbre está conectado à forma como ele percebe os eventos musicais. Assim, as escolhas interpretativas feitas durante a preparação da obra são guiadas pela escuta.

Pierre Schaeffer no *Tratado dos objetos musicais* (1966) desenvolveu a teoria sobre os modos de escuta na interpretação musical. Uma de suas inquietações foi a escuta enquanto instrumento musical ou meio de acesso à percepção. No tratado o autor apresenta quatro

capítulos dedicado ao estudo da escuta, elaborados no contexto de suas pesquisas sonoras da música concreta desde os anos de 1940.

O processo auditivo de Schaeffer foi sistematizado em quatro modos ou funções: escutar, ouvir, entender e compreender. O primeiro modo, escutar, é a função que faz o reconhecimento da fonte sonora. Segundo Schaeffer (1966, p. 104), escutar é “aplicar o ouvido, interessar-se por”, ou seja, é quando buscamos saber a origem do som.

O segundo modo, ouvir, é a função passiva e contínua da escuta, relativo à percepção do som pelo ouvido. Em contraposição ao modo escutar, ouvir é “perceber pelo ouvido” enquanto escutar é “dar atenção”. Para Schaeffer, ouvir é uma ação desinteressada, é a recepção do som sem associações. Ouvimos “aquilo que acontece de sonoro ao meu arredor, quais sejam minhas atividades e meus interesses” (SCHAEFFER, 1966, p. 113).

Segundo Rosa (2014) e Reyner (2011), o verbo do terceiro modo, entender, têm significado diferente na língua francesa, visto que os verbos utilizados por Schaeffer foram emprestados do idioma francês (*écouter, ouïr, entendre e comprendre*). No francês, *entendre* significa “ter uma atenção” (SCHAEFFER, 1966, p. 104). Segundo Reyner (2011) o verbo entender é o “sistema nervoso” da teoria de Schaeffer. O terceiro modo, entender, é a análise dos dados sonoros obtidos pela escuta, no qual existe um processo seletivo do que se quer perceber. Essa percepção seletiva torna-se uma percepção qualificada e cada ouvinte capta uma qualidade específica de um determinado objeto sonoro.

É o mesmo objeto sonoro que diversos ouvintes escutam ajuntados ao redor de um toca-fitas. No entanto, eles não escutam (*n’entendent pas*) todos a mesma coisa, e não selecionam e apreciam o mesmo, e na medida que sua escuta toma partido por tal ou qual aspecto particular do som, ela dá lugar a tal ou qual qualificação do objeto (SCHAEFFER, 1966, p. 115).

O quarto modo, compreender, é o modo de escuta que o ouvinte reconhece o significado e o sentido do som, ou seja, compreender é quando o ouvinte relaciona o som à algum objeto sonoro. Neste modo o ouvinte busca fazer referências ou atribuir valor ao som. Cada ouvinte atribui significados à um determinado som de acordo com o meio cultural inserido. Por exemplo, o som de uma sirene pode ter significados distintos em diferentes contextos. Em resumo, “eu compreendo (*je comprends*) aquilo que visava em minha escuta (*écoute*) graças àquilo que escolhi escutar (*d’entendre*). Mas, reciprocamente, aquilo que já foi compreendido dirige minha escuta, informa aquilo que escuto (*j’entends*)” (SCHAEFFER, 1966, p. 104). Segundo Barreiro (2010, p. 36), este modo na escuta musical é direcionado à

compreensão do discurso musical e às relações estabelecidas entre os materiais musicais em uma obra.

Os quatro modos de escuta definidos por Schaeffer devem ser entendidos como complementares uns aos outros. Ou seja, todos os modos são parte integrante de uma atividade de escuta e o que os diferem é a atenção ou intenção dada a algum aspecto do som em relação à outro.

Segundo Rosa (2014, p. 368), a escuta em música remete à duas perspectivas: a do ouvinte, aquele que aprecia uma interpretação musical seja ao vivo ou registro fonográfico e à do intérprete/ouvinte, o qual utiliza a escuta como condutor de suas escolhas interpretativas, de modo que possa orientar e manipular a projeção dos sons na execução musical. O processo de preparação interpretativa de uma obra é moldada na função da qual o intérprete toca e escuta ao mesmo tempo. Ou melhor dizendo, “o modo como se escuta alimenta a execução que, por sua vez, retroalimenta a escuta” (ROSA, 2014, p. 368).

Para Rosa (2014, p. 370), a relação da teoria de Schaeffer com as práticas interpretativas é que a escuta na interpretação musical envolve diferentes modos de escutar, como definidos por Schaeffer. A escuta como parte da preparação de uma execução é um atividade recorrente para os intérpretes. Segundo Freitas (2013, p. 13), a escuta crítica de gravações propicia ao intérprete uma compreensão da mudança de escolhas e de convenções através do tempo, bem como possibilita a determinação de elementos estilísticos comuns de um compositor ou de uma obra. Neste trabalho foi utilizado o *software Sonic Visualiser* como ferramenta analítica de dados expressivos para complementar o processo de escuta e análise do primeiro movimento da *Sonata para piano n.1* de Francisco Mignone.

2.3 Proposta analítica de Cooper e Meyer

Considerando o arcabouço rítmico do primeiro movimento da *Sonata*, busquei realizar uma leitura da partitura a partir da proposta analítica de Cooper e Meyer (1960). Trata-se de uma proposta que identifica padrões rítmicos em diversos níveis arquitetônicos da música e os classificam utilizando termos da prosódia poética (Quadro 1). Estes agrupamentos são aplicados à música com o intuito de estabelecer o delineamento rítmico e propor um direcionamento musical frasal ou mesmo no nível de seções. Considerando-se que, frequentemente o ritmo pode ser interpretado de diferentes maneiras, torna-se um desafio para o intérprete decidir qual agrupamento prevalece no desenrolar da execução. Para os autores, a

ambiguidade da organização rítmica torna a performance uma verdadeira arte, o que explica a singularidade das várias interpretações de uma mesma obra.

Grupos rítmicos	Grafia
Iambo	U _
Troqueu	_ U
Anapesto	U U _
Dáctilo	_ U U
Anfíbraco	U _ U

Quadro 1: Agrupamentos rítmicos propostos por Cooper e Meyer.

Para Cook (1992), a abordagem de Cooper e Meyer sobre o ritmo é complementar à abordagem de alturas desenvolvida anteriormente pelos autores, em que ambas são fundamentadas nos mesmos princípios de agrupamentos. Em uma descrição sumária sobre a teoria dos autores Cook (1992) diz:

Os ritmos são vistos como padrões cujas unidades básicas consistem de uma parte acentuada mais uma ou duas partes fracas associadas à elas. As diferentes maneiras nas quais as partes fracas podem ser associadas com uma única parte forte dão margem a cinco diferentes tipos de grupamentos rítmicos e estes cinco perfis constituem a base da análise rítmica de Meyer (COOK 1992, p. 76).

Para Cooper e Meyer (1960), o ritmo é o parâmetro responsável pela organização temporal dos eventos cuja função é organizar e ser organizado pelos demais elementos que moldam o discurso musical. É o ato de agrupar sons separados para formar padrões estruturais. Cada agrupamento é o resultado da interação entre os vários aspectos musicais como altura, intensidade, timbre, textura, harmonia e duração. Na proposição dos autores, o agrupamento é formado por um ou mais pulsos não acentuados em relação à um pulso acentuado. O pulso, por sua vez, é constituído de uma série de estímulos regulares e constantes que acontecem para que ocorra o estabelecimento da métrica. No entanto, enquanto a pulsação é regular, contínua e indiferente a acentos, a métrica é a medida do número de pulsos entre acentos mais ou menos recorrentes. Assim, Cooper e Meyer (1960) e Epstein (1995) concordam ao afirmar que a existência da métrica depende de algumas séries

de pulsos marcados conscientemente em relação à outros não acentuados, e nesta premissa torna-se o fator responsável pela organização temporal da narrativa musical em diversos níveis hierárquicos desde os tempos que formam compassos até frases, seções e movimentos.

Um agrupamento rítmico é o produto de semelhança e diferença, proximidade e separação dos sons percebidos pelos sentidos e organizados pela mente. Em geral, sons ou grupos de sons que são semelhantes (no timbre, intensidade, etc) e próximos (no tempo, altura, etc) formam padrões rítmicos unificados e coesos. Diferenças e distância entre os sons tendem a separar os padrões rítmicos. A semelhança, que é uma afirmação de relações, tende a criar coesão, enquanto a repetição, que é a ocorrência de eventos idênticos, geralmente delimita os grupos separando-os. Para Cooper e Meyer (1960), o conceito mais importante é a noção de que a estrutura musical não é algo concreto e gradualmente perceptível pelo nosso ouvido, mas sim um ato de compreensão que envolve não apenas a percepção imediata, mas uma reavaliação constante de eventos anteriores e revisões de eventos futuros.

Os agrupamentos rítmicos são aplicados e percebidos em vários níveis hierárquicos da estrutura musical assim como na comunicação escrita. Do mesmo modo que as letras são combinadas em palavras, palavras em sentenças, frases em parágrafos, e assim por diante, na música, notas isoladas se agrupam para formar motivos, motivos em frases, frases em período, dentre outros segmentos de maior duração do discurso musical. Os grupos rítmicos são estabelecidos no nível primário, passando então para unidades maiores ou níveis superiores, de forma que, cada grupo ou medida do nível primário torna-se uma porção acentuada ou não acentuada do próximo nível arquitetônico. O primeiro nível é aquele no qual há uma disposição em um curto espaço de tempo, sobre o qual uma batida forte e uma ou mais batidas fracas são agrupadas. Frequentemente o ritmo do nível primário é composto por notas de valores curtos que formam um motivo rítmico subsidiário e parcial. Quando os grupos no nível primário são organizados em padrões maiores, são criados os níveis rítmicos superiores. Deste modo, o segundo nível é formado pela combinação de dois agrupamentos de primeiro nível, o terceiro pela combinação de dois agrupamentos de segundo nível e, assim por diante. A partir desses agrupamentos é possível analisar o padrão de organização rítmica de um motivo, de uma frase, de um período, de uma seção ou de uma peça inteira. Tendo em vista que a forma é o nível mais elevado de uma estrutura musical e o pulso o nível mais básico, podemos criar quantos níveis forem necessários para o entendimento do discurso musical de uma obra.

Acento (*accent*) e ênfase (*stress*) são dois termos relevantes na abordagem analítica de Cooper e Meyer (1960, p. 7-8) e precisam ser esclarecidos antes de prosseguir com a análise

do primeiro movimento da *Sonata*. O acento é um estímulo ou uma série de estímulos que são marcados conscientemente. Enfatiza a percepção de um ponto forte em relação ao fraco e pode acontecer em notas curtas, longas, fracas, fortes, em qualquer registro do instrumento e em figurações rítmicas que reforçam ou contradizem a métrica regular. É forte em virtude da designação estrutural. A ênfase é a intensificação dinâmica de um elemento seja ele acentuado ou não. Não é estrutural, é um adorno dinâmico de uma frase, um fenômeno superficial, contribuindo para o caráter de uma linha musical e não necessariamente em relação intrínseca com o acento estrutural.

A dicotomia desses termos é discutida também por outros autores. Lerdahl e Jackendoff (1983, p. 17), por sua vez, descrevem a diferença entre acento fenomenal, acento estrutural e acento métrico. O acento fenomenal é qualquer evento musical que dá ênfase a um momento no fluxo temporal, por exemplo, contorno melódico, afinação, *sforzandos*, mudanças repentinas de dinâmica, timbre ou harmonia. O acento estrutural é aquele causado por “pontos melódico-harmônico de gravidade em uma frase ou seção”. O acento métrico equivale ao acento definido por Cooper e Meyer, resultando em “um tempo que é relativamente forte em seu contexto métrico”.

Para Epstein (1995, p. 61-71), a ênfase é um termo que engloba vários tipos de intensificação e pode ser entendido como um ponto particular do tempo que se distingue de outro através de uma maior projeção. O autor descreve dois tipos de ênfases: estrutural e não estrutural. A ênfase estrutural coincide com o acento, operando tanto em domínios métricos quanto rítmicos. A ênfase não estrutural abrange uma variedade de tipos de ênfases ornamentais, tais como, agógica, articulação (*tenuto*, *>*, *sfz*, *rf*, *sff*, *staccato*, *cunha*), dinâmica e textura. As ênfases ornamentais podem ou não coincidir com acentos rítmicos/métricos. Ambas são ouvidas e compreendidas como eventos locais que não afetam a estrutura em larga escala. Concluindo, os acentos estruturais interagem com o grupo e a métrica e articulam os limites dos grupos tanto no nível de frases quanto de seções.

Deste modo, o próximo capítulo destina-se a apresentar uma análise da partitura do primeiro movimento da *Sonata*, fundamentada a partir da proposta analítica de Cooper e Meyer (1960) e complementada pelos estudos de Epstein (1995) e Jackendoff e Lerdahl (1983), a fim de compreender e delinear a organização rítmica da música.

3. CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS

3.1 *Sonata para piano n.1* de Francisco Mignone

De acordo com o Catálogo de Obras de Francisco Mignone (2016), suas primeiras experiências em compor sonatas data dos anos de 1916 e 1919, quando compôs duas sonatas para violino e piano ou órgão. No decorrer de sua vida, produziu uma variedade de obras com o título sonata para diversas formações instrumentais tais como, piano e violino, piano e violoncelo, piano e viola, fagote solo, sopros e piano, flauta e oboé, sonatas para trios de sopros, dentre outras. Para piano solo, escreveu quatro sonatas sendo a primeira de 1941.

Segundo a afirmação de Heitor Alimonda, mencionada por Flávio Silva no Catálogo de Obras de Francisco Mignone (2016), a *Sonata para piano n.1* foi a primeira sonata escrita por um compositor brasileiro para piano solo. Por esta premissa, antes dela vários compositores haviam composto sonatas para outras formações, mas nunca para piano solo. Ao nosso conhecimento, no entanto, essa sonata é precedida pela sonata de Alberto Nepomuceno composta em 1894, de fato a primeira sonata escrita para piano solo por compositor brasileiro.

Com base em uma avaliação do repertório de piano latino-americano incluindo Sonatinas, Sonatas, Temas e Variações, Gerling (2016, p. 2) considera que até 1950 existem poucas sonatas brasileiras compostas para piano solo. Em acréscimo as três sonatas dodecafônicas de Cláudio Santoro, a autora localizou duas obras neoclássicas de grande porte com data anterior a 1950: a *Sonata n. 1* de Francisco Mignone de 1941 e a *Sonata Breve* de Lorenzo Fernandez de 1948.

Autores como Martins (1990), Geirlaugsdóttir (1997) e Verhaalen (1971) adotaram a *Sonata n. 1* de Mignone como objeto de estudo em seus trabalhos e assinalam, por exemplo, as recorrentes mudanças nas configurações rítmicas como um aspecto importante na obra. Considero que este é um aspecto essencial na construção interpretativa do caráter da música.

Sobre aspectos gerais da *Sonata*, Martins (1990) comenta que Mignone utiliza um amplo “quadro técnico-pianístico” e complementa dizendo que:

A *Sonata n.1* de Mignone pode ser considerada como substancial detecção de seu código tecladístico característico: linhas arpejadas “fixas” e contínuas, notas repetidas, ostinatos (primeiro movimento), buscas timbrística (segundo movimento), paralelismo “assimétricos” (terceiro movimento), mãos alternadas (primeiro e terceiro movimentos), deslocamento métrico em secções definidas (MARTINS, 1990, p. 95).

Pelo excerto acima, Martins (1990) apresenta uma lista substancial de elementos utilizados pelo compositor. Em especial, ostinatos, notas repetidas e figuras arpejadas constituem uma parte considerável da escrita pianística da obra. Ambos, Martins (1990) e Geirlaugsdóttir (1997), concordam, sobretudo, quanto à importância dos ostinatos e notas repetidas no primeiro movimento da sonata. No entanto, Geirlaugsdóttir (1997) realça o trecho de notas repetidas do ponto de vista formal, como um segundo tema ou como ela denomina, “tema-matraca”. A autora também afirma que o ritmo se mostra o melhor representante da “brasilidade” na obra tanto no material temático quanto nos ostinatos. Verhaalen (1971), assim como Geirlaugsdóttir (1997), reafirma a importância do ritmo na obra e destaca uma tendência da organização melódica em quadraturas com ênfase no intervalo de terças, bem como o frequente uso da sétima menor em melodias e ostinatos.

Tendo em vista os eventos rítmicos que caracterizam cada seção, apresento uma análise da organização rítmica da obra com base na proposta analítica de Cooper e Meyer (1960) e, conseqüentemente, a análise das gravações selecionadas nesta amostra.

3.2 Análise do primeiro movimento da *Sonata*

Segundo Rink (2007, p. 35) analisar uma obra em termos formais e determinar os seus alicerces tonais logo no início do estudo pode ser produtivo para que o intérprete delimite seções, subseções, plano tonal, dentre outros aspectos relevantes. No entanto, segundo o autor, “diagramas desse tipo não contêm maior valor musical do que um circuito elétrico, ao menos que compreendamos seus atributos arquitetônicos em termos diacrônicos, ou seja, em termos de tempo e percurso” (RINK, 2007, p. 35). Assim, conclui-se que o intérprete não toca uma estrutura formal, mas sim uma sucessão de eventos com um direcionamento musical.

Dedicada à pianista e pedagoga brasileira Magdalena Tagliaferro (1893-1986), a *Sonata n.1* de Francisco Mignone¹, composta em 1941, é estruturada em três movimentos: *Moderato*, *Andantino*, *quasi Allegretto* e *Moderato*. A estrutura formal do primeiro movimento da *Sonata* é claramente delineada por desenhos rítmicos diferenciados e

¹ Paulistano, Francisco Mignone nasceu em 3 de setembro de 1897 e já na infância teve seu primeiro contato com a música através de seu pai. Como compositor começou compondo valsas, tangos, maxixes, dentre outras peças populares usando o pseudônimo Chico Bororó. Em 1918, recebeu uma bolsa de estudo do Governo do Estado de São Paulo para estudar em Milão, onde estudou com Vincenzo Ferroni, ex aluno de Massenet, professor e compositor de óperas. Retornando ao Brasil em 1929, passou a dar aulas no Conservatório de São Paulo e em 1933 mudou-se para o Rio de Janeiro, onde deu aulas no Instituto Nacional de Música até 1967. Faleceu em 19 de fevereiro de 1986, aos 88 anos (KIEFER, 1983).

característicos em cada uma das suas seções. Como sonata convencional, o movimento pode ser organizado em Exposição, Desenvolvimento e Recapitulação (Quadro 2).

EXPOSIÇÃO			DESENVOLVIMENTO		RECAPITULAÇÃO
Tema 1 c. 1-20	Transição/ Quebra c. 21	Tema 2 c. 22-57	c. 58-81	Transição/ Quebra c. 82	Tema 2 - c. 83-100 Tema 1 - c. 101-110

Quadro 2: Estrutura formal do primeiro movimento da *Sonata*.

Como podemos observar no quadro 2, o primeiro movimento da *Sonata* não segue a forma convencional. Assim como Bartok, Shostakovich e Barber em algumas das composições mais marcantes da primeira metade do século XX, Mignone também adota a forma de arco (*arch form*) demonstrando conhecimento da técnica composicional. A seção de recapitulação mostra um compositor já maduro para manejar o arcabouço formal com flexibilidade ao inverter a ordem dos temas.

No primeiro movimento da *Sonata*, o material melódico-temático e os ostinatos, apesar de bastante diferenciados entre si quanto à figuração rítmica e padrões de articulação, são elementos constantes e recorrentes, sejam eles apresentados nos variados registros do instrumento. De fato, Mignone toma a coleção formada pelas alturas Dó-Ré-Mib-Fá-Sol-Lab-Sib como material básico para a construção do movimento. Considerando-se a polarização entre Dó e Sol no decorrer do movimento, bem como sua finalização sobre Dó, é lícito considerar este material como apoiado em Dó Eólio ou escala menor melódica na sua forma ascendente. Desta coleção de notas o compositor extrai o material melódico que se constitui em recorrências significativas e elementos unificadores no movimento². Denominarei essas sequências de alturas como elementos A1, A2, A3, A4 e A5, respectivamente (Figura 4).



² Estes elementos recorrem também no segundo movimento da *Sonata* que não será discutido nesta dissertação.



Figura 4: Sequência de alturas. Elementos A1, A2, A3, A4 e A5, respectivamente.

Os eventos musicais que compõem o primeiro movimento da *Sonata* são organizados por dois aspectos principais: estabilidade harmônica e rítmica. Assim, a estrutura formal do movimento é delineada pelos desenhos rítmicos característicos de cada seção bem como por uma organização tonal constituída por harmonias estáticas e longos pedais. Quanto a organização harmônica, o movimento é composto a partir da sequência de notas da coleção escalar de Dó Eólio nas seções A, B, C, B' e A' e Dó Jônio na seção D (Figura 5). No contexto desta obra, as seções B e B' soam menos consonantes do que as seções A, C, D e A'. Isto ocorre em função do ostinato das seções B e B' cujo conteúdo sonoro é mais áspero devido ao intervalo reiterado de oitava diminuta. Tanto as configurações rítmicas quanto as mudanças harmônicas acontecem lentamente nas seis seções da obra.

Exposição			Desenvolvimento	Recapitulação	
Seção A	Seção B	Seção C	Seção D	Seção B'	Seção A'
Consonante	Dissonante	Consonante	Consonante	Dissonante	Consonante
c. 1-12 Dó Eólio	c. 22-31 Dó Eólio	c. 40-47 Dó Eólio	c. 58-69 Dó Jônio	c. 82-94 Dó Jônio	c. 101-110 Dó Eólio
Pedal Sol (m.d.)/ Ostinato (m.d)	Pedal Fá (m.d.)+ Ostinato (m.e.)	Pedal Sol (m.d.)/ Ostinato (m.e.)	Pedal Dó (m.e.)/ Ostinato (m.e.)	Pedal Fá (m.d.)/ Ostinato (m.e.)	Pedal Sol (m.d.)/ Ostinato (m.d)
c. 13-16 Dó Eólio - bVII	c. 32-39 Dó Eólio	c. 48-51 Dó Eólio - bVII	c. 70-71 Dó Jônio - bVII	c. 95-100 Acordes quartais	
Pedal Fá (m.d.)/ Ostinato (m.d.)	Pedal LáB (m.d.)/ Ostinato (m.e.)	Pedal Dó e Fá (m.d.)/ Ostinato (m.e.)	Pedal Dó (m.e.)/ Ostinato (m.e.)	Pedal LáB (m.d.)/ Ostinato (m.e.)	
c. 17 Dó Eólio		c. 52-57 Dó Eólio	c. 72-81 Dó Jônio		
Pedal Fá (m.d.)/ Ostinato (m.d.)		Pedal Ostinato (m.e.)	Pedal Dó (m.e.)/ Ostinato (m.e.)		
c. 18-20 Dó Eólio					
Pedal Sol (m.d.)/ Ostinato (m.d)					

Figura 5: Estruturação harmônica do primeiro movimento da *Sonata*.

Considerando as recorrências da *Sonata*, apresento uma proposta analítica que busca responder às minhas próprias necessidades interpretativas, bem como guiar minhas escolhas dos trechos das gravações a serem analisadas no próximo capítulo. A perspectiva aqui não é impor uma verdade absoluta sobre a obra, mas compreender “o que” e “como” projetar as ideias musicais anotadas pelo compositor na partitura. De acordo com Barros e Gerling (2007, p. 149), “não se trata de propor a execução de uma análise, mas de ver de que forma ela pode contribuir para as escolhas interpretativas”.

Nesta proposta de estruturação formal apresento o movimento organizado em seis seções (tabela 1). Em especial, resalto dois aspectos relevantes: a seção D (c. 57-80) têm a função de desenvolvimento e o tema 2 (c. 81-99) precede o tema 1 (c. 100-109) na seção de recapitulação. Este movimento encerra sem uma Coda, ainda que haja uma terminação (c. 106-109) constituída pela extensão do ostinato característico do início do movimento.

EXPOSIÇÃO			DESENVOLVIMENTO	RECAPITULAÇÃO	
SEÇÃO A c. 1-20	SEÇÃO B c. 21-39	SEÇÃO C c. 40-57	SEÇÃO D c. 58-81	SEÇÃO B' c. 82-100	SEÇÃO A' c. 101-110
Introdução c. 1-4	Transição/ Quebra c. 21	Frase 1 c. 40-41 <i>Elemento A1</i>	Frase 1 c. 58-61	Transição/ Quebra c. 82	Frase 1 c. 101-103 <i>Elemento A1</i>
Frase 1 c. 5-7 <i>Elemento A1</i>	Frase 1 c. 22-27 <i>Elemento A1</i>	Frase 2 c. 42-43 <i>Elemento A2</i>	Frase 2 c. 62-63 <i>Elemento A1</i>	Frase 1 c. 83-88	Frase 2 c. 104-106 <i>Elemento A2</i>
Frase 2 c. 8-10 <i>Elemento A2</i>	Frase 2 c. 28-31 <i>Elemento A2</i>	Frase 3 c. 44-47 <i>Elemento A3</i>	Frase 3 c. 64-65 <i>Elemento A2</i>	Frase 2 c. 89-92	Frase 3 c. 107-110
Frase 3 c. 11-13 <i>Elemento A3</i>	Frase 3 c. 32-35	Frase 4 c. 48-51 <i>Elemento A4</i>	Frase 4 c. 66-69 <i>Elemento A3</i>	Frase 3 c. 93-96	
Frase 4 c. 14-17 <i>Elemento A4</i>	Frase 4 c. 36-39	Frase 5 c. 52-55 <i>Elemento A5</i>	Frase 5 c. 70-73 <i>Elemento A4 expandido</i>	Frase 4 c. 97-100	
Frase 5 c. 18-20 <i>Elemento A5</i>		Frase 6 c. 56-57	Frase 6 c. anacruse 73-75 <i>Elemento A5</i>		
			Frase 7 c. 76-81		

Tabela 1: Estruturação formal do primeiro movimento da *Sonata*.

Na seção A (c. 1-20, figura 6), as oitavas graves do baixo (m.e.), elementos A1, A2, A3, A4 e A5, apoiam o ostinato de notas curtas e de figuração reiterada (m.d.) que vão caracterizar a apresentação do tema 1. O ostinato é formado por quartas e quintas ascendentes e descendentes. No desenho rítmico do ostinato, o intérprete se depara com a primeira decisão interpretativa, em que a figuração pode ser executada de dois em dois, três em três ou ainda

em seis notas consecutivas. Considerando os sinais de dinâmica (crescendo e decrescendo), considero mais condizente realizar o desenho rítmico como uma unidade de seis notas consecutivas e um direcionamento dinâmico para a nota mais aguda de cada grupo. As alturas presentes na configuração da mão esquerda, as oitavas lentas e majestosas, são ecoadas na filigrana da voz superior com nuances de crescendo e decrescendo entre as frases compostas por três ou quatro compassos.

Figura 6: Seção A, c. 1-6 do primeiro movimento da *Sonata*.

Na passagem de transição entre as seções A e B (c. 21, figura 7) há uma quebra de desenho rítmico. Os blocos de acorde formados por segundas, quartas e quintas ascendentes interrompem bruscamente o discurso musical que até este momento se mostra homogêneo. A mudança de padrão rítmico, a mudança da métrica e a sequência de acordes que percorrem do registro grave ao agudo, enfatizado pela súbita dinâmica forte, interrompem o fluxo e chamam a atenção do ouvinte. Prosseguindo, nos próximos dois compassos (c. 22-23) Mignone apresenta o segundo ostinato que vai caracterizar a apresentação do segundo tema.

Figura 7: Quebra de desenho rítmico, c. 21-23.

Na seção B (c. 21-39, figura 8), as duas vozes (ou mãos) são constituídas por figurações com notas repetidas, a mais grave (m.e.) mantém uma figuração mais aberta com quartas e quintas descendentes em staccato e dissonante em relação ao material anterior. O material utilizado na mão esquerda foge da escala de Dó inicialmente utilizada como base do Tema 1 ao confrontar Sib e Si \flat (c. 22-31) e Mib e Mi \flat (c. 32-39). A voz superior (m.d.) centra-se na repetição das notas Fá (c. 24-31) e Lá \flat (c. 32-37), sucedida por dois compassos contrastantes formados por notas longas e de caráter melódico (elementos A1 e A2). Nesta intersecção melódica que replica partes do Tema 1, o movimento rítmico ressalta um escrita sincopada.

Figura 8: Seção B (c. 24-33) do primeiro movimento da *Sonata*.

Na seção C (c. 40-57, figura 9), a voz do baixo mantém a figuração do ostinato da seção anterior, quartas e quintas descendentes em staccato, no entanto apresenta um movimento mais ativo e dinâmico na mão esquerda. No desenho rítmico do ostinato o intérprete se depara com mais uma decisão interpretativa, sendo que, a figuração pode ser interpretada como um grupo de quatro semicolcheias coincidindo com a métrica ou um grupo de três semicolcheias em quartas descendentes. Considerando a ideia fraseológica da figuração rítmica e tendo as notas Lá \flat -Fá-Mi-Fá (c. 40, figura 9) como pontos estruturais da linha condutora da frase, é condizente executá-lo articulando o grupo de três notas. A mão

direita apresenta novamente o tema inicial com as cinco seqüências de alturas (elementos A1, A2, A3, A4 e A5) e com acréscimo na textura, isto é, em figurações sincopadas e polifônicas.



Figura 9: Trecho da Seção C (c. 38-43) do primeiro movimento da *Sonata*.

Como anteriormente constatado, o encaminhamento harmônico/melódico das seções anteriores é delineado de acordo com a coleção escalar do modo Eólio, baseado em Dó. Na seção D (c. 58-81, figura 10) há uma surpresa, Mignone apresenta uma passagem arpejada sobre Dó Maior sem preparação harmônica prévia no primeiro tempo do primeiro compasso da seção (c. 58). Essa mudança de modo menor para o modo maior (Modo Eólio para Modo Jônio) é um aspectos que tonifica minha concepção da seção como desenvolvimento ou passagem³ do primeiro movimento da *Sonata*. No início da seção D, os quatro primeiros compassos (c. 57-60) assemelham-se aos quatro compassos iniciais do movimento (c. 1-4), em que a ideia é apresentar o ostinato que vai caracterizar a seção. O ostinato da seção D (m.e.) é formado por cinco tríades diatônicas ascendentes e descendentes (C, Dm, Em, F e G) e a articulação em legato contrasta vivamente com os ostinatos anteriores em staccato. Já a voz superior (m.d., c. 57-80) replica o tema inicial com as cinco seqüências melódicas A1, A2, A3, A4 e A5, descontadas as notas ornamentais e rápidas incidências cromáticas entre as notas reais. A seção de desenvolvimento ou, passagem entre os temas principais e

³ Schenker refere-se a seção de desenvolvimento como “passagem” pois trata-se de uma passagem situada entre a exposição e a recapitulação que intermedia ou intensifica as relações tonais entre elas. Para Cogan e Escot (2013, p. 237) o termo “passagem” descreve melhor o papel tonal dessa seção que é “conduzir” e incorporar relações tonais mais distantes à orbita tonal.

recapitulados, se desenvolve nos registros médio e agudo para criar uma sonoridade delicada e ingênua.



Figura 10: Trecho da Seção D (c. 58-63) do primeiro movimento da *Sonata*.

No compasso 82 (Figura 11), assim como no compasso 21, há novamente uma quebra de desenho rítmico que antecede a seção de recapitulação da *Sonata*. Esta quebra é constituída por acordes maiores, menores e meio diminuto com sétima em movimento descendente. Funciona como um elemento de ligação entre o final da seção D no registro agudo e o início da seção B' no registro grave. Na continuação dos próximos dois compassos (c. 83-84) o compositor retoma a figuração rítmica e harmônica do tema 2, iniciando a recapitulação do movimento.



Figura 11: Quebra de desenho rítmico (c. 82-84) do primeiro movimento da *Sonata*.

Na recapitulação (c. 82-109, figura 12), Mignone representa primeiramente os materiais identificados como tema 2, seção B' (c. 81-99), quase exatamente como na seção B (c. 21-39). A principal diferença é que a mão direita não replica os dois compassos formados por notas longas e de caráter melódico como na primeira vez (c. 26-27, 30-31). Nesta instância, o compositor apresenta uma configuração rítmica em contratempo e sincopada. Com indicação de ataques acentuados, as formações de acordes ocorrem primeiramente por

três sons em posição fechada e posteriormente os três sons voltam em posição aberta, em formação de acordes quartais.

The image displays four systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves with dynamics *p*, *cresc.*, *a poco*, *a poco*, and *f*. The second system also has two staves with the dynamic *ff e duro*. The third system has two staves with dynamics *p*, *cresc.*, *a poco*, *a poco*, and *f*. The fourth system has two staves with the dynamic *ff e duro* and a tempo marking $(♩=♩)$.

Figura 12: Trecho da Seção B' (c. 84-87) do primeiro movimento da *Sonata*.

Na continuação, o compositor retoma parte da seção inicial constituída por duas das seqüências de alturas unificadoras do movimento (elementos A1 e A2) e que apoiam o ostinato de notas curtas característico da abertura do movimento (Figura 13). Para finalizar, Mignone não apresenta uma Coda caracterizada como tal, mas prolonga o ostinato do registro agudo até o registro grave do instrumento (c. 107-109) criando uma terminação de alto valor pianístico.

The image shows a single system of musical notation for piano. It includes a tempo marking $♩=88$ and the instruction *un poco più solenne che all' inizio*. The dynamic is marked *f sempre*. The notation features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, and a bass line with sustained notes.

Figura 13: Trecho da seção A' (c. 101-102) do primeiro movimento da *Sonata*.

3.2.1 Análise rítmica da Exposição

Para Cooper e Meyer (1960, p. 2), a estrutura rítmica de uma obra não é uma série de unidades independentes que se sucedem, mas sim o resultado de um processo orgânico no qual pequenos motivos rítmicos têm uma forma e uma estrutura própria e, ao mesmo tempo, funcionam como parte integrante de uma organização rítmica maior.

Nos compassos iniciais (c. 1-4), Mignone apresenta o motivo rítmico do ostinato que irá caracterizar toda a primeira seção do movimento. Por sua vez, o ostinato é formado por seis das setes notas que compõe a coleção escalar do modo de Dó Eólio e são agrupadas como uma unidade de seis semicolcheias. Pensando em um subnível (grafado pelo letra a, figura 14), o padrão rítmico deste ostinato pode ser interpretado como um grupo *troqueu*. No entanto, o padrão é ambíguo, pode ser executado como uma unidade de seis notas e, ao mesmo tempo, como dois grupos de três notas. Ou seja, o próprio padrão básico da obra enseja decisões que poderão se modificar no decorrer de uma execução. Esta decisão pelo grupo *troqueu* é fundamentada na maneira como o compositor distribui as notas do ostinato (três semicolcheias com hastes para cima e três semicolcheias com hastes para baixo), já direcionando o intérprete a executá-las em ambas as mãos, evidenciando assim as notas Sol (m.e.) e Fá (m.d.) como notas estruturais do direcionamento da dinâmica. O primeiro grupo *troqueu* do ostinato é formado pelas notas Sol-Ré-Dó e o segundo grupo é formado pelas notas Fá-Mib-Sib (Figura 14).



Figura 14: Subnível a, ostinato (c. 1), grupo *troqueu*.

De acordo com Cooper e Meyer (1960), tendo em vista a igualdade de duração das notas do ostinato, a mente tende a agrupar elementos próximos e a separar quando não há proximidade entre os elementos. Portanto, a escolha pelo grupo *troqueu* foi determinada pela proximidade de duração entre os sons e semelhança melódico-harmônica entre as notas. Quando este padrão é repetido por quatro compassos, passamos a percebê-lo como um

agrupamento ampliado compondo um novo agrupamento em um nível arquitetônico mais elevado.

Em linhas gerais, entendo os compassos iniciais como uma frase de quatro compassos subdividida em duas semifrases de dois compassos (c. 1-2 e 3-4), que formam um gesto fraseológico. Por proximidade melódica e harmônica a repetição do padrão de ostinato forma grupos *trocaicos* no primeiro nível (nos compassos) e no segundo nível (entre os compassos) forma grupos *trocaico* e *iâmbico* na primeira semifrase (c. 1-2) e grupos *trocaicos* na segunda semifrase (c. 3-4, figura 15).

Figura 15: Nível primário e secundário, c. 1-4.

Em primeira instância, os compassos de 1 à 4 parecem ser uma repetição exata do padrão de ostinato. No que diz respeito à figuração rítmica, isto de fato ocorre. No entanto, existe algumas diferenças relevantes entre as duas semifrases. Na primeira (c. 1-2), a decisão pelo agrupamento *troqueu* no nível do tempo é reafirmada pela presença da ênfase (*sff*) indicada pelo compositor no terceiro tempo do segundo compasso. A influência dessa ênfase no agrupamento é ainda mais enfática pela mudança da nota do baixo, da nota Sol para a nota Dó (c. 2), ainda que mantendo os mesmos materiais tonais. Na segunda semifrase (c. 3-4), não há uma ênfase escrita como nos dois compassos anteriores (*sff*, c. 2), porém o agrupamento *troqueu* em ambos os níveis mantém-se efetivo apesar da breve introdução de materiais sonoros transpostos, e pela intensificação e recrudescimento da dinâmica.

Os grupos dos níveis primário e secundário formam um efeito fraco de *arsis* (um evento não acentuado) em relação ao grupo que se segue, de modo que, as semifrases formam grupos *iâmbicos* no terceiro nível (Figura 16).

The image shows a musical score for a piece titled 'Terceiro nível, c. 1-4'. The tempo is marked 'Moderato' with a metronome marking of 88 to 92. The score is in 4/4 time and consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff (labeled 'I.') and a bass clef staff. The second system has two bass clef staves. Red brackets and lines are drawn under the notes to indicate rhythmic and melodic groupings. In the first system, the treble staff has dynamics *p* and *sff*. The second system has dynamics *(sopra)* and *(sotto)*. The annotations include three numbered lines (1, 2, 3) with brackets indicating specific rhythmic patterns across the staves.

Figura 16: Terceiro nível, c. 1-4.

As duas frases iniciais (c. 5-10) são semelhantes tanto em extensão (três compassos) quanto em figuração rítmica, melódica e harmônica. A mão direita dá continuidade ao ostinato da introdução (c. 1-4), antes compartilhado entre as mãos, enquanto a mão esquerda apresenta o material melódico-temático formado pelas sequências de alturas dos elementos A1 e A2 da coleção de notas da escala de Dó Eólio.

Ambas as frases são *trocaicas* no primeiro e no segundo nível (c. 5-10, figura 17). A escolha do grupo *troqueu* é justificada pela proximidade e semelhança em relação a organização temporal, melódica e harmônica. Como Cooper e Meyer (1960) afirmam, a repetição exata não cria um padrão ou uma forma. Para que haja um padrão é preciso haver mudanças entre os elementos envolvidos. Neste caso, nas duas frases (c. 5-7/c. 8-10) há um padrão estabelecido em ambas as mãos e sua repetição leva à separação grupal.

Figura 17: Agrupamentos do nível primário e secundário, c. 5-10.

Na primeira frase, a disjunção grupal é marcada pela repetição da figura de semínima (c. 5) e pelo movimento ascendente da voz do baixo (m.e.), que culmina com a resolução descendente da terça do acorde de Cm aqui entendida como nota fundamental (Mib-Dó, c. 6). O encaminhamento da nota Mib para a nota Dó forma um grupo *troqueu* invertido no primeiro nível, visto que a batida acentuada é mais curta que a batida não acentuada. Isto é, a batida fraca (Dó, m.e.) é mais prolongada que a batida curta e atua para completar o grupo no baixo, enquanto a mão direita atua preenchendo a inatividade da mão esquerda. Na segunda frase (c. 8-10) o agrupamento continua como *troqueu* tanto no nível primário quanto no secundário. As frases diferem-se (c. 5-7) na maneira como a nota Mib (c. 6 e 9) é alcançada. Na primeira frase o Mib é alcançado por uma nota de passagem (Ré) e na segunda frase o Mib é alcançado por uma bordadura (Fá). Tendo em vista as configurações de uma série de grupos *trocaicos* neste trecho e a importância da nota Dó nos compassos 6 e 9, o intérprete pode evidenciar tanto a primeira batida acentuada do compasso (Mib) quanto a nota Dó, na batida fraca do compasso.

Nos níveis primário e secundário o intérprete articula cada minúscula nuance do ritmo para projetar os agrupamentos claramente. Já nos próximos níveis, o intérprete passa a articular e julgar o peso de cada frase dentro do discurso musical da obra. É o que acontece na formação dos próximos níveis desse trecho. Os agrupamentos *trocaicos* do primeiro e do segundo nível formam grupos *anfíbracos* no terceiro nível (Figura 18) e, juntamente com a

introdução, as duas frases (c. 5-7/8-10) formam um grupo *anapesto* no quarto nível arquetetônico desse primeiro trecho da seção inicial (Quadro 3).

Figura 18: Agrupamentos do primeiro, segundo e terceiro nível, c. 5-10.

Introdução c. 1-4	Frase 1 c. 5-7	Frase 2 c. 8-10
U	U	—

Quadro 3: Quarto nível, c. 1-10.

Segundo Cooper e Meyer (1960, p. 61), à medida que as frases prosseguem percebemos que os grupos iniciais funcionam como *arsis* ou levada para uma unidade mais acentuada. Fatores como instrumentação e tensão harmônica exercem papel importante na articulação e formação dos níveis superiores e, a diferenciação temporal torna-se ainda mais importante visto que as diferenças de durações tendem a dar origem a agrupamentos com finais acentuados, como no quarto nível desse trecho da seção A (c. 1-20).

Seguindo minha interpretação, o mesmo tipo de agrupamento *trocaico* é replicado nas frases seguintes nos níveis primário e secundário (c. 11-20). No entanto, no terceiro nível, em decorrência do contorno melódico do baixo, são formados grupos *anfibraco* (c. 11-13), *iâmbico* (c. 14-17) e *anapesto* (c. 18-20, figura 19) e, conseqüentemente um grande grupo *anapesto* no quarto nível (c.1-20, quadro 4).

The image displays a musical score for piano, measures 11-20, with three levels of phrasing indicated by red brackets and 'U' marks. The score is divided into five systems, each with a treble and bass clef. The first level (1) groups measures 11-13, 14-17, and 18-20. The second level (2) groups measures 11-14, 15-17, and 18-20. The third level (3) groups measures 11-17 and 18-20. The 'U' marks are placed below the brackets to indicate the phrasing level.

Figura 19: Agrupamentos do primeiro, segundo e terceiro nível, c. 11-20.

Frase 3 c. 11-13	Frase 4 c. 14-17	Frase 5 c. 18-20
U	U	—

Quadro 4: Quarto nível, c. 11-20

O material melódico do ostinato (m.d.) e da linha melódica do baixo (m.e.) desse segundo trecho (c. 11-20) sofre algumas modificações quanto à sua composição de notas. Diferentemente dos compassos anteriores (c. 1-10), a nota Sol (primeira nota da figuração rítmica do ostinato) é substituída pela nota Fá juntamente com inclusão da nota Reb do acorde

de Bbm (bVII) nos compassos 13 à 16, criando assim um colorido harmônico diferente nesse segundo segmento. No compasso 13, a nota Sol no registro mais grave do instrumento (m.e.), proveniente do compasso anterior, torna-se uma suspensão dissonante em relação a inserção da nota Fá como nota inicial do ostinato na mão direita. O ostinato original (Sol-Ré-Dó-Fá-Mib-Sib) retorna no compasso 18, finalizando a seção A (c. 1-20) com vivacidade rítmica na mão direita e oitavas majestosas na mão esquerda, como demonstrado na figura 19.

Na seção B (c. 21-39) há uma mudança tanto da métrica quanto da textura musical. A métrica quaternária muda para ternária e a textura é constituída por figurações de notas repetidas em ambas as mãos. Assim como na seção anterior (Seção A, c. 1-20), a projeção do contorno rítmico do ostinato (m.e.) dessa seção também acarreta decisões interpretativas quanto ao seu agrupamento. Formado por notas curtas grafadas em grupos de quatro semicolcheias, a figuração rítmica pode ser executada de quatro em quatro ou de três em três notas. Considerando o andamento do movimento e a inflexão descendente da linha melódica Sib-Fá-Sib (c. 22-31) e Mi-Fá-Sib-Mib (c. 32-39), é condizente executar o ostinato como um grupo de três notas que, por sua vez, articulam agrupamentos *dáctilos* em um subnível, grafado pela letra a na figura 20.



Figura 20: Subnível a, grupos *dáctilos*, ostinato (c. 22-23).

Pode-se dizer que há uma subdivisão ternária inserida como subgrupo da métrica ternária no nível do compasso e que é composto por notas de valores menores. Os valores mais curtos formam o motivo rítmico subsidiário e parcial. De acordo com Cooper e Meyer (1960, p. 2), os padrões parciais criam os níveis rítmicos inferiores ou nível subprimários.

A repetição dos padrões rítmicos da seção B (c. 21-39) formam grupos *dáctilos* no nível primário e grupos *trocaicos* no nível secundário (Figura 21). Os agrupamentos de primeiro e segundo nível articulam grupos *iâmbicos* no terceiro nível e grupos *anapesto* e *iâmbico* no quarto nível arquetônico dessa seção (Quadro 5). Os mesmos agrupamentos são repetidos nos compassos 32 à 39.

Figura 21: Agrupamentos do primeiro, segundo e terceiro nível, seção B (c. 21-31).

Quebra c. 21+ c. 22-23	Frase 1 c. 24-27	Frase 2 c. 28-31	Frase 3 c. 32-35	Frase 4 c. 36-39
U	U	—	U	—

Quadro 5: Quarto nível, c. 21-39.

As frases da seção B (c. 22-39) são simétricas em tamanho (quatro compassos) e similares em textura e organização rítmica. Enquanto a mão esquerda centra-se na repetição do ostinato, a voz superior (m.d.) centra-se na repetição das notas Fá (c. 24-31) e Láb (c. 32-37), sucedida por dois compassos contrastantes formados por notas longas e de caráter melódico (Figura 21, elemento A1, c. 26-27 e elemento A2, c. 30-31). Na minha interpretação, este contorno melódico contrastante gera uma ênfase nas batidas fracas formando uma organização rítmica sincopada. A síncope ou figuração sincopada refere-se ao

som que ocorre onde não há pulso no nível métrico primário (nível no qual as batidas são contadas e sentidas) e quando a batida seguinte deste nível encontra-se ausente por uma pausa ou omitida por uma ligadura (COOPER e MEYER, 1960, p. 100). Sendo assim, no nível rítmico mais inferior, o acento que deveria ser no começo do compasso 27 e 31 é suprimido e a figuração rítmica funde-se sincopadamente através do compasso. Assim, em um subnível inferior os compassos 26-27 e 30-31 formam agrupamentos *dáctilos* em sua microestrutura melódica (m.d.).

Na seção C (c. 40-57) o compositor mantém a figuração intervalar simétrica do ostinato como na seção anterior, no entanto o diferencial está na movimentação mais ativa do ostinato da mão esquerda. Entendo que este segmento torna-se menos estático como foi o caso na seção B (c. 21-39). Como já mencionado anteriormente, a opção por manter a coleção de Dó Eólio presente e ativa, contribui para o assentamento de um conteúdo tonal diatônico. O intérprete pode executar a figuração rítmica como havia procedido no ostinato da seção anterior, ou seja, articulando o agrupamento *dáctilo* de três notas, ressaltando a ideia fraseológica a partir das notas Láb-Fá-Mi-Fá (Figura 22).

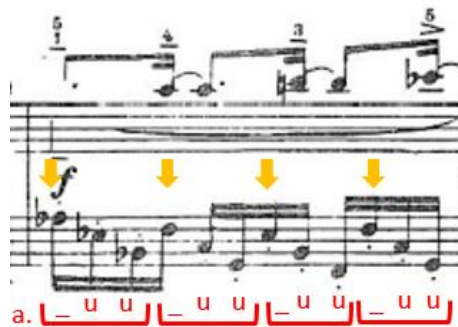


Figura 22: Subnível a, grupos *dáctilos*, ostinato (c. 39).

Como a reapresentação do tema inicial na mão direita (elementos A1, A2, A3, A4 e A5) ocorre em figuração sincopada, o número de compasso passa a ser reduzido de três para dois, em relação à seção A (c. 1-20). A reconfiguração do tema passa por uma recomposição constituída de frases regulares de dois ou quatro compassos, formando grupos *dáctilos* no primeiro nível e grupos *trocaicos* no segundo nível. Os agrupamentos de primeiro e segundo nível articulam grupos *iâmbicos* no terceiro nível e um grande grupo *anapesto* no quarto nível arquetônico dessa seção (Figura 23).

Figura 23: Agrupamentos do primeiro, segundo e terceiro nível, seção C, c. 40-47.

Frase 1 e 2 c. 40-43	Frase 3 e 4 c. 44-47	Frase 5 e 6 c. 48-57
U	U	—

Quadro 6: Quarto nível, seção C, c. 40-57.

3.2.2 Análise rítmica do Desenvolvimento

A seção D (c. 58-81) é delineada de acordo com a coleção escalar do Modo Jônio baseado em Dó. Esta seção adquire um caráter contrastante com relação às seções anteriores tanto na escolha de coleção de notas quanto na organização rítmica do ostinato, no contorno melódico, na simetria das frases e na sonoridade resultante. De volta a métrica quaternária, o ostinato é composto por tríades diatônicas arpejadas ascendentes e descendentes e o contorno melódico replica o tema inicial com as cinco sequências melódicas A1, A2, A3, A4 e A5. A execução dos agrupamentos dos ostinatos neste primeiro movimento da *Sonata* é invariável e unificador, assim como as sequências de alturas do material melódico-temático.

O nível primário e secundário desta seção (c. 58-81) se organiza em grupos *trocaicos*, enquanto no terceiro nível os agrupamentos tomam um direcionamento rítmico *iâmbico* (Figura 24).

The image shows three systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). Red brackets and 'U' marks are used to indicate rhythmic groupings across measures. The first system is marked 'a tempo'. The second system has a marking 'p com ingenuidade'. The third system ends with 'etc.'.

Figura 24: Agrupamentos do primeiro, segundo e terceiro nível, seção D, c. 58-68.

No quarto nível as frases 1, 2 e 3 (c. 58-65) formam um grupo *dáctilo*, enquanto as frases 4, 5 e 6 (c. 66-75) formam grupos *iâmbicos* (Quadro 7). A frase 7 (c. 76-anacruse 81) é uma extensão dos compassos 74-75, seguido por uma finalização composta por acordes arpejados ascendentes em ambas as mãos que, por sua vez, soam dissonantes ao confrontar, por exemplo, os acordes de Em (m.d.) e Dm (m.e.).

Frase 1	Frase 2	Frase 3	Frase 4	Frase 5	Frase 6	Frase 7
c. 58-61	c. 62-63	c. 64-65	c. 66-69	c. 70-73	c. 73-75	c. 76-81
U	U	—	U	—	U	—

Quadro 7: Agrupamentos de quarto nível, seção D, c. 58-81.

3.2.3 Análise rítmica da Recapitulação

Na recapitulação (c. 82-110), o compositor replica os dois temas principais do movimento apresentando-os em uma ordem invertida. Na representação do tema 2 (Seção B', c. 82-100), com exceção dos compassos que não reproduzem o contorno melódico do tema 1, as demais características organizacionais e rítmicas mantêm-se muito próximas da

seção B da exposição, tanto no conteúdo tonal quanto rítmico e textural. Ou seja, trata-se de uma recapitulação quase literal à exceção dos compassos 87-88, 91-92, 95-96, 99-100. Os grupos *dáctilo* (primeiro nível), *troqueu* (segundo nível), *iâmbico* (terceiro nível) e *anapesto* e *iâmbico* (quarto nível) também permanecem congêneres à seção B (Figura 25 e quadro 8).

Figura 25: Agrupamentos do primeiro, segundo e terceiro nível, seção A', c. 82-88.

Quebra c. 82 + c. 83-84	Frase 1 c. 85-88	Frase 2 c. 89-92	Frase 3 c. 93-96	Frase 4 c. 97-100
U	U	—	U	—

Quadro 8: Agrupamentos de quarto nível, seção B', c. 82-100.

Na reapresentação do tema 1 (Seção A') Mignone retoma somente duas das sequências de alturas (elementos A1 e A2) que apoiam o ostinato característico das seções A e A'. Os grupos rítmicos dos níveis 1, 2, 3 e 4 dessa seção também mantém-se congêneres à seção inicial da obra (Figura 26).

Figura 26: Agrupamentos do primeiro, segundo e terceiro nível, seção A', c. 101-106.

Os aspectos musicais citados nesta análise demonstram o amplo conhecimento da técnica composicional de Mignone ao estruturar uma obra simétrica em sua organicidade global.

3.2.4 Níveis hierárquicos mais elevados

Em uma organização mais ampla, alguns elementos tornam-se mais relevantes do que outros. Por exemplo, a instrumentação torna-se um fator preponderante tanto na articulação de níveis rítmicos inferiores quanto em níveis rítmicos em grande escala. Tal como a instrumentação, a diferenciação temporal também pode atuar como elemento significativo na articulação dos grupos em ambos os níveis. Já a tensão e o relaxamento harmônico são fatores relevantes na unificação e separação dos grupos em níveis superiores. Esses fatores tornam-se perceptíveis a interpretação à medida que ouvimos uma música em que antecipamos o futuro dos eventos ao mesmo tempo que avaliamos aqueles que já passaram. Essa perspectiva passa a ser mais importante quando avaliamos os grupos rítmicos em níveis mais elevados como seções ou movimentos de uma obra. Segundo Gerling (1985, p. 162), “o agrupamento depende de quão bem se entende as frases e se respira com a música”.

Segundo Cooper e Meyer (1960) quanto mais elevado o nível arquitetônico maior é a tendência de encontramos agrupamentos com finais acentuados (*iâmbico* e *anapesto*). É a partir da análise que podemos avaliar o grau de ênfase em cada frase e conseqüentemente evidenciar a estrutura organizacional de uma obra.

No nível de seções mais longas da *Sonata*, proponho o agrupamento rítmico *iâmbico* para as seções A, B, C, B' e A' e *anfíbraco* para a seção de desenvolvimento (Seção D). A escolha por esses agrupamentos é apoiada no direcionamento harmônico e semelhança entre os elementos rítmicos e melódicos utilizados pelo compositor (Quadro 9).

SEÇÃO A	
Introdução/ Frase 1 e 2	Frase 3, 4 e 5
c. 1-10	c. 11-20
U	—

SEÇÃO B	
Frase 1 e 2	Frase 3 e 4
c. 21-31	c. 32-39
U	—

SEÇÃO C	
Frase 1, 2, 3	Frase 3, 5, 6
c. 40-47	c. 48-57
U	—

SEÇÃO D		
Frase 1, 2, 3	Frase 4, 5	Frase 6, 7
c. 58-65	c. 66-73	c. 74-81
U	—	U

SEÇÃO B'		SEÇÃO A'	
Frase 1 e 2	Frase 3 e 4	Frase 1 e 2	Frase 3
c. 82-92	c. 93-100	c. 101-106	c. 107-110
U	—	U	—

Quadro 9: Grupos rítmicos no nível de seções.

Analisando a obra de um ponto de vista formal, podemos entender as seções A, B e C como um grupo *anapesto*, visto que as duas primeiras seções atuam como um direcionamento para a seção C de maior contraste dos eventos e que reúne os principais elementos rítmicos e melódicos dos temas 1 e 2. As seções D, B', A' formam um grupo *anapesto* (Quadro 10).

EXPOSIÇÃO			DESENVOLVIMENTO	RECAPITULAÇÃO	
Seção A	Seção B	Seção C	Seção D	Seção B'	Seção A'
c. 1-20	c. 21-39	c.40-57	c. 82-99	c. 58-81	c.101-109
U	U	—	U	U	—
[]			[]		
U		—	U		
[]					

Quadro 10: Nível macro da obra.

No nível macro do movimento, a exposição serve como *arsis*, ou seja, uma levada para o desenvolvimento, formando assim um grupo *anfíbraco*. Essa concepção rítmica do movimento é apoiada estruturalmente pela harmonia, tendo em vista a mudança de modo no desenvolvimento e o retorno ao modo principal na recapitulação do movimento.

Para Cooper e Meyer (1960, p. 147-148), a forma musical é mais um processo de continuidade do que um tipo esquemático apriorístico. Ao valorizar a continuidade na música, os autores priorizam o sentido de conexão entre qualquer ponto do tempo já transcorrido e o próximo ponto no futuro. A continuidade permeia os níveis arquetônicos e surge da mobilidade melódica ou harmônica, do ritmo, da forma e muitas vezes da combinação de alguns ou de todos esses fatores.

4. ANÁLISE DAS GRAVAÇÕES DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA SONATA

4.1 Procedimentos metodológicos

As ferramentas computacionais têm sido frequentemente utilizadas como ferramentas auxiliares no processo de escuta e construção interpretativa de uma obra. O *software Sonic Visualiser* utilizado para análise e comparação das gravações nesta amostra, possibilita diferentes formas de visualização de arquivos de áudio, o que implica em várias opções de extração de dados. O *software* também apresenta uma gama de *plug-ins* ou módulos de extensão para fins diversos como detecção automática dos ataques das notas, estimativa de alturas e dados de intensidades. Essas configurações foram úteis no processo analítico do mapeamento do *timing* e das intensidades nas execuções selecionadas nesta amostra.

Ao importar os dados de áudio para o *software*, automaticamente o programa mostra o gráfico em forma de onda, relacionando intensidade do som (eixo vertical) com o tempo de duração (eixo horizontal).

O mapeamento do *timing* consiste na confecção de gráficos que mostram as inflexões do tempo no decorrer da execução da obra. Para isso, primeiramente foi marcado a pulsação de cada compasso, a fim de comparar e analisar a condução temporal entre cada batida nos trechos selecionados. O *software* registra visualmente essas marcações através de barras verticais e, auditivamente por meio de um som curto análogo ao metrônomo, visualizadas na camada *Time Instants*. Os gráficos das inflexões do tempo são gerados a partir da escolha pela opção *Tempo (bpm) based on duration since previous item* na camada *Time Values*. Feito esses procedimentos, o *software* calcula a distância entre duas marcações de tempo e gera um valor metronômico para os pontos referentes a cada marcação. A variação entre um valor e outro é expressa em curvas com perfis ascendentes que mostram a aceleração e perfis descendentes que mostram a desaceleração (Figura 27).

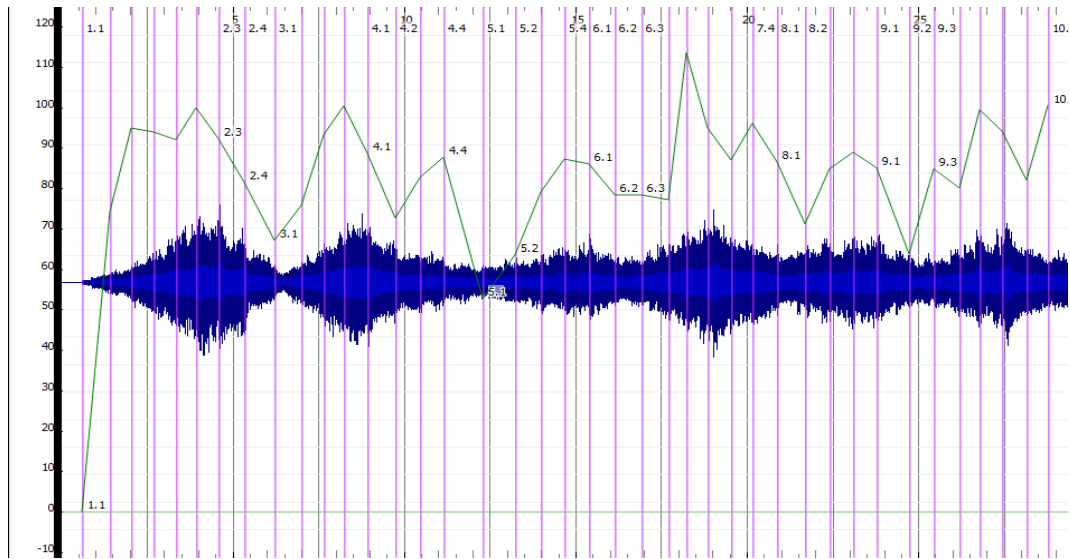


Figura 27: Visualização gráfica do *Sonic Visualiser* da execução de um dos pianistas da amostra, EM (ver Tabela 2, p. 52). Forma de onda e gráfico das inflexões do *timing* (linha verde, c. 1-10). As barras verticais em roxo indicam a pulsação de cada compasso.

Assim, pode-se visualizar no gráfico as curvas de agógicas que nos permitem avaliar, por exemplo, as conduções de frases e as flutuações de tempo deliberadas ou não deliberadas, ou seja, o *rubato*. Esses recursos proporcionados pelo *software* podem oferecer dados quantificáveis em relação ao *timing* de uma execução.

Os dados desse procedimento foram extraídos em formato de texto (.txt) para o *Excel*, que permitiu observar e comparar as variações de andamento em bpm das gravações. O eixo horizontal dos gráficos mostra o número do compasso e o tempo. Ou seja, a indicação "2.3" significa compasso 2, terceiro tempo. O eixo vertical mostra o andamento em valores metronômicos (bpm), sendo que a unidade de tempo adotada nas análises dessa obra é a semínima.

O mapeamento de intensidades consiste em gerar gráficos que mostram os valores de intensidade, os quais permitem analisar as gravações em relação às dinâmicas. O *plug-in Power Curve: smoothed power* nos permite observar a relação entre tempo e dinâmica de uma execução através de um gráfico da curva de dinâmica, obtido a partir das informações de intensidade do arquivo de áudio. Porém, de acordo com os pesquisadores desse campo de pesquisa, não é possível analisar esse quesito com a mesma precisão que se analisa o *timing*. Fatores como instrumento, acústica, equipamento de captação, dentre outros aspectos, influenciam nos valores de intensidades.

4.2 Mapeamento do *timing* e da dinâmica nas gravações

Os registros fonográficos da *Sonata para piano n. 1* de Francisco Mignone não são numerosos, tendo em vista, a recente redescoberta da obra como parte integrante e significativa do repertório pianístico brasileiro. As gravações escolhidas⁴ para esta amostra são de intérpretes brasileiros e foram disponibilizadas comercialmente por mídia social (YouTube) e CD. No decorrer do texto, as gravações serão referenciadas pela abreviatura do nome do pianista (Tabela 2).

PIANISTAS	ABREVIATURA	ANO	MÍDIA	DURAÇÃO
Heitor Alimonda	HA	1997	CD	5'11
Maria da Penha	MP	Por volta de 1960	Youtube	3'43
Eduardo Monteiro	EM	2007	Youtube	4'45
Joel Soares	JS	2017	Youtube	4'49

Tabela 2: Gravações da *Sonata n.1* de Francisco Mignone.

Intérpretes distinguem-se entre si principalmente pela manipulação do tempo. Paradoxalmente, existem diferenças significativas entre interpretações mesmo quando os executantes apregoam sua inquestionável fidelidade ao texto como prova da sua qualidade artística. Dentre essas concepções, o tempo tem uma função primordial na atribuição do caráter e no direcionamento do discurso musical. Segundo Gerling (2008, p. 10), “o tempo é a tela do músico. É o nosso espaço. Podemos mudar de maneira dramática o caráter de uma ideia musical ao mudarmos seu andamento, e conseqüentemente, o segmento temporal que ocupa”. Por seu turno, Matschulat (2011, p. 52) afirma que execuções em andamentos diferentes de uma mesma obra comunicam perfis expressivos distintos e influenciam na comunicação gestual em uma execução.

Na tabela 3, apresento uma comparação dos tempos empregados pelos quatro pianistas, tendo em vista a indicação de andamento notada pelo compositor (*Moderato* ♩ = 88 a 92). De forma geral, observa-se que os intérprete realizam mudanças de andamento de uma seção para outra, mesmo Mignone não tendo indicado tais mudanças. Sua indicação inicial mantém-se, com exceção de dois trechos nos quais o compositor solicita que seja interpretado em andamento diferente (c. 82 e seção A', c. 101-110).

⁴ O critério de escolha das gravações foi a qualidade sonora e disponibilidade comercial.

PIANISTAS	Seção A c. 1-20	Seção B c. 21-39	Seção C c. 40-57	Seção D c. 58-81	Seção B' c. 82-99	Seção A' c. 101-110	Média Geral
Eduardo Monteiro	92	92	92	92	92	92	92
Heitor Alimonda	79	81	81	93	82	79	82,5
Maria da Penha	100	119	118	116	118	100	111,83
Joel Soares	78	76	79	89	79	78	79,83

Tabela 3: Tempos aproximados adotados pelos pianistas nas seções da obra (bpm).

A comparação da média de andamento adotado pelos pianistas pode ser melhor visualizado no gráfico a seguir, tendo a média geral do andamento dos pianistas comparada com a média geral indicada pelo compositor na partitura.

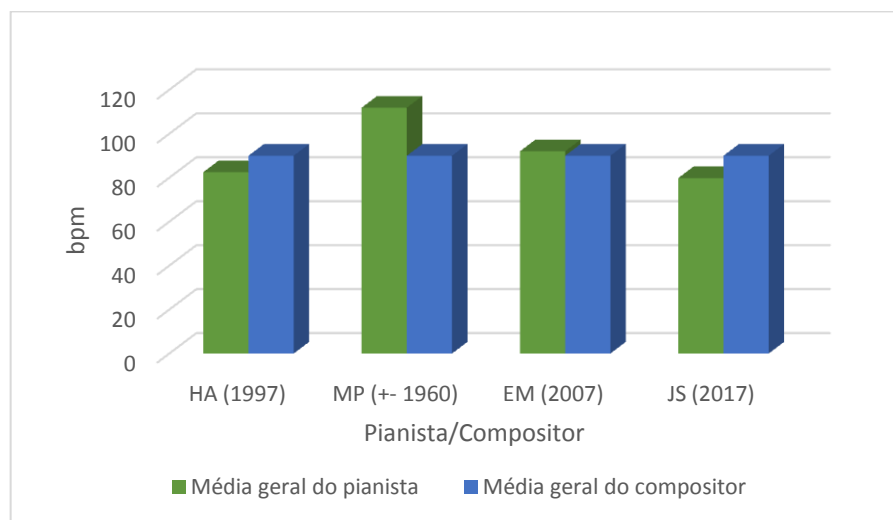


Gráfico 1: Média geral do andamento dos intérpretes.

Pode-se observar a partir do gráfico 1 que existe diferentes concepções interpretativas quanto a velocidade do andamento do primeiro movimento da *Sonata*. Considerando a ideia de fidelidade do intérprete ao texto do compositor, EM foi o pianista que executou a música na média metronômica indicada por Mignone. A interpretação de MP ultrapassou a média geral de andamento, evidenciando-se como a interpretação mais rápida, enquanto HA teve a segunda média mais baixa, sendo a execução mais longa. JS têm a média geral mais baixa de andamento, no entanto a duração total da execução do intérprete equipara a execução de EM. Em outros dois registros sonoros ao vivo de EM e HA⁵, ambas as gravações tem durações

⁵ Essas duas gravações não foram selecionadas para esse trabalho devido a qualidade sonora.
 Eduardo Monteiro, gravação ao vivo em Roma (2011)
 <<https://www.youtube.com/watch?v=qYsojai82t0>>
 Heitor Alimonda, gravação ao vivo no México
 <<https://www.youtube.com/watch?v=8X528E1-Zec>>

mais breves em relação ao registro sonoro gravado em estúdio utilizados neste trabalho. Resultante, talvez, das emoções advindas no momento da performance ao vivo⁶, diferente da situação de gravação em estúdio em que se pode gravar inúmeras vezes até obter uma performance satisfatória.

No gráfico 2, é possível observar as diferenças e semelhanças de andamentos adotados pelos intérpretes em cada seção. Nota-se que os pianistas adotaram andamentos diferentes nas seções A, B, C, B' e A' em contraposição à uma certa similaridade do andamento na seção D, com exceção da execução de MP, que é bem acima das velocidades escolhida pelos demais intérpretes.

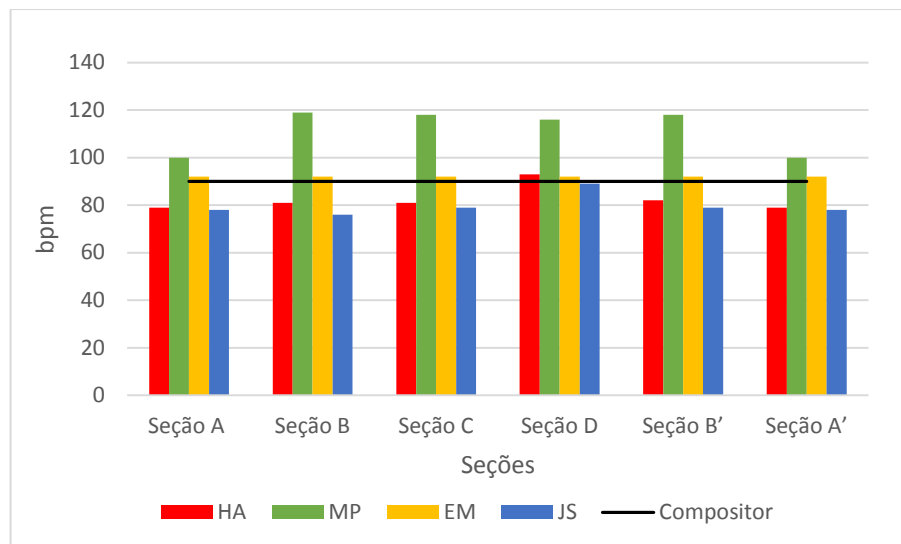


Gráfico 2: Variações de andamentos entre as seções do primeiro movimento da *Sonata* nas execuções de HA, MP, EM e JS.

Auditivamente podemos não perceber com clareza as mudanças de andamentos entre as seções, no entanto graficamente (Gráfico 3) podemos observar as flutuações do tempo especialmente nas gravações de HA, MP e JS. HA e JS adotam um andamento mais acelerado no desenvolvimento (Seção D), retomando o andamento anterior na recapitulação (Seção B'). Enquanto MP, considerada a execução mais rápida, diminuiu sutilmente o andamento na seção de desenvolvimento.

⁶ As pesquisas sobre performances ao vivo instituiu a segunda fase do Centro CHARM em 2009, *Center for Musical Performance as Creative Practice* (CMPCP), dedicado aos estudos musicológicos de performances ao vivo.

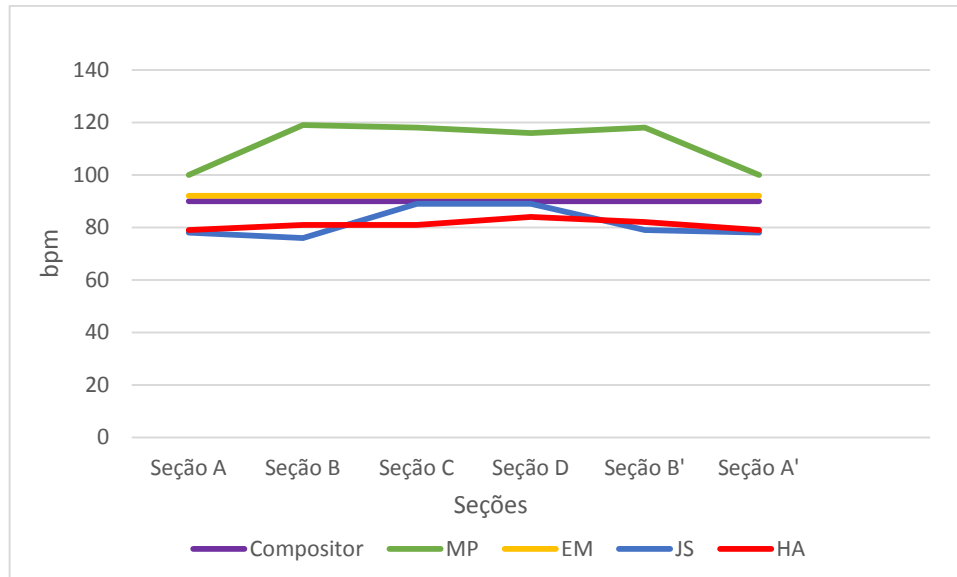


Gráfico 3: Flutuações de andamentos entre as seções do primeiro movimento da *Sonata*.

De acordo com o gráfico 3, a linha de tempo de EM revela baixo índice de flutuação temporal, ou seja, mantém-se próxima do tempo indicado pelo compositor, bem como mantém o tempo inicial sem oscilações entre as seções. A execução de MP, mesmo tendo adotado um andamento superior ao indicado por Mignone, tende a manter o andamento equilibrado nas seções B, C, D e B'. Enquanto os demais pianistas, JS e HA, mantêm um padrão de oscilação do tempo entre uma seção e outra, as vezes sutilmente, outras com variações temporais mais explícitas. Quanto ao tempo total das execuções, MP despende 3'43 minutos e HA 5'11 minutos contra uma média de 4'51 para as demais gravações (JS e EM).

No capítulo anterior, constatamos que a estrutura formal do primeiro movimento da *Sonata* é claramente delineada por desenhos rítmicos diferenciados e característicos em cada uma das seções. A identificação e compreensão dos materiais que articulam a obra se fizeram relevantes para observação das unidades lógicas que compõem um determinado trecho ou mesmo para determinar as seções que unificam a obra. Assim como na partitura, também podemos verificar a disposição formal da obra na representação gráfica em forma de onda das execuções importadas para o *Sonic Visualiser*.

Comparando a forma de onda das gravações do primeiro movimento da *Sonata* (Figura 28), observa-se um adensamento sonoro nas seções A e B e suas respectivas reapresentações na recapitulação, em contraposição a rarefação da intensidade sonora dos eventos musicais nas seções C e D. Nota-se similaridade no segmento das seções que constituem a estruturação formal da obra, no entanto, de forma geral, a intensidade do som (eixo vertical) parece ser mais acentuada na representação gráfica da interpretação de MP.

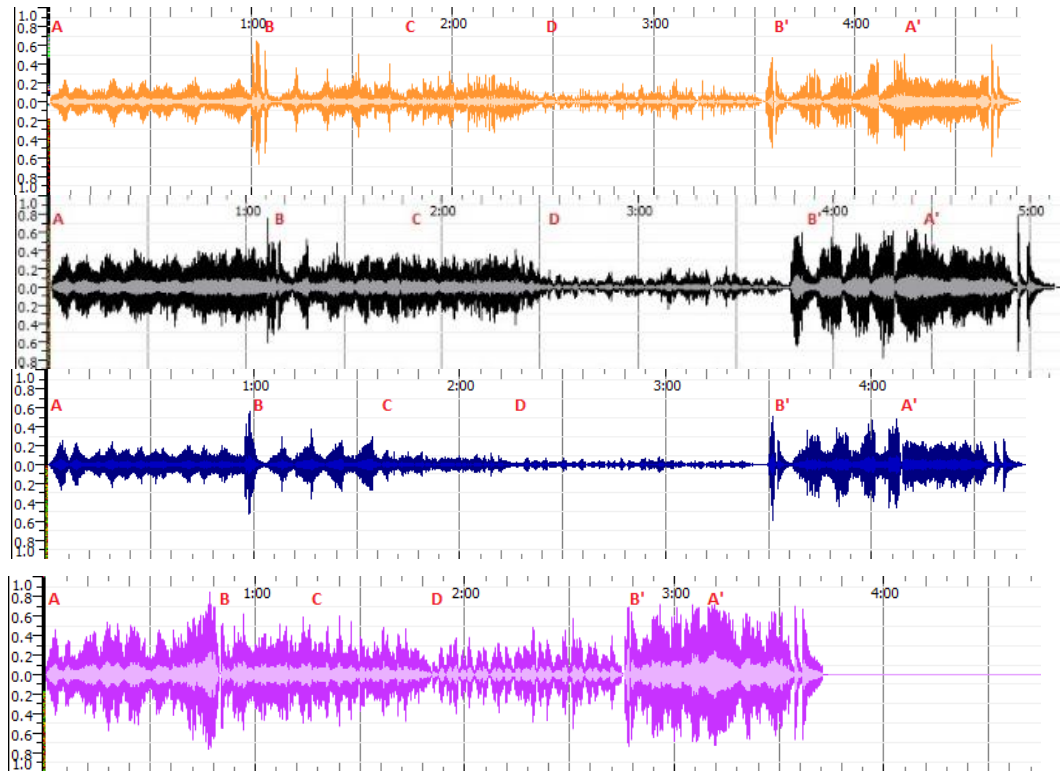


Figura 28: Formas de ondas das gravação dos pianista JS, HA, EM e MP, respectivamente.

Na figura 28 pode-se observar a expressividade dinâmica das execuções considerando a amplitude das gravações. Em um âmbito geral, nota-se quatro trechos de maior intensidade sonora (Seção A, B, B' e A') e dois trechos de menor intensidade (Seção C e D). As execuções de MP e HA, tem um nível geral de amplitude maior do que JS e EM desde o início da obra.

Os trechos analisados a seguir foram escolhidos a partir da análise rítmica feita anteriormente, bem como na minha investigação das diferenças encontradas nas execuções dos quatro intérpretes, sobretudo nos segmentos que apresentam maior possibilidade de interpretação. Com o *timing* e a dinâmica, cada intérprete imprime uma assinatura própria a cada seção da sonata, assim cada trecho foi escolhido para demonstrar as características mencionadas.

4.2.1 Trecho 1 (c. 1-10)

Segundo Santos, Gerling e Bortoli (2012, p. 150), as inflexões rítmicas ou variações do *timing* são os pequenos desvios realizados pelos intérpretes na projeção expressiva das estruturas rítmicas de uma obra. Tais inflexões quando deliberadas e intencionais acontecem devido à manipulação da velocidade entre os eventos estruturais do tempo, sem extrapolar a

métrica, mas com o propósito claro de realizar a obra expressivamente. A partir da análise da partitura e da escuta das gravações selecionei alguns trechos para comparação das gravações, a fim de observar as inflexões deliberadas de *timing* e diferenças na comunicação expressiva de cada execução. Por meio desses parâmetros pode-se visualizar a flexibilidade do tempo nas gravações, considerando que os dados de pulsação são utilizados para entender a flutuação de agógica dentro de compassos, frases ou seções.

O evento inicial da peça, delimitado entre os compassos 1 à 10, revela ideias interpretativas similares entre os intérpretes. Mas, embora as gravações apresentem correlações em determinados momentos, as quatro execuções mostram características singulares evidenciando perfis agógicos distintos.

O gráfico 4 mostra a descrição temporal desse trecho (Figura 29), selecionado a fim de demonstrar como a indicação de tempo inicial é projetada pelos intérpretes. De forma geral, observa-se similaridade no contorno da linha do tempo dos pianistas, no entanto percebe-se a ocorrência de inflexões de *timing* divergentes dentro de um mesmo compasso. Nota-se também um padrão de aceleração e desaceleração de dois em dois compassos na introdução (c. 1-4) e de três em três compassos nas frases seguintes (c. 5-7 e c. 8-10). Assim, constata-se que as interpretações de EM, MP e JS apresentam um perfil mais angular, oscilando o tempo com mais frequência.

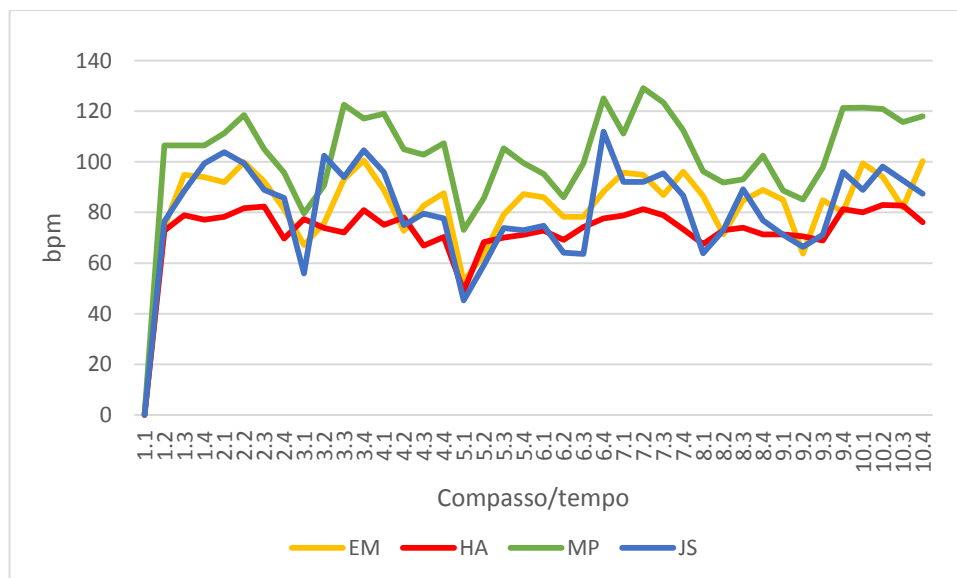


Gráfico 4: Inflexões do *timing* no trecho 1 (c. 1-10).

Nos dois grupos *trocaicos* da introdução (c. 1-2 e c. 3-4), tanto no final do compasso 2 quanto no final do compasso 4, observa-se um desacelerando comumente executado pelos

pianistas, por sua vez, mais acentuado no segundo grupo. Nesse trecho (c. 1-4), MP realiza um apoio dinâmico na primeira nota de cada grupo de seis semicolcheias do ostinato, pedalizando-o de forma sutil, evidenciando ser uma execução mais articulada em relação às demais interpretações desta amostra. Por outro lado, EM, JS e HA articulam o ostinato de forma mais tênue e pedalizam os grupos de seis notas mais abundantemente do que MP, explicitando um crescendo nebuloso nesse evento inicial.

Auditiva e graficamente observa-se um acelerando comumente executado pelos intérpretes do terceiro para o quarto tempo do compasso 6 e 7 e do terceiro para o quarto tempo do compasso 9 e 10, nos quais a mão esquerda sustenta a nota Dó no grave enquanto a mão direita continua executando a figuração do ostinato em movimento ascendente e descendente. Na gravação de JS e MP esse acelerando é mais acentuado do que as demais interpretações.

A execução do material melódico-temático da mão esquerda (c. 5-10, elemento A1 e A2), apresenta diferenças interpretativas em relação à condução do fraseado. EM, JS e MP direcionam o fraseado como notado no texto da partitura, realizando um crescendo até a nota Mib (c. 6 e 9) e decrescendo para a nota longa (Dó) no tempo fraco do compasso. Na execução de HA, a nota longa é mais pronunciada do que a nota Mib no tempo forte do compasso. Ou seja, o direcionamento fraseológico deste intérprete parece ser a chegada na nota longa, sustentada por sete tempos, considerando a ligadura de valor.

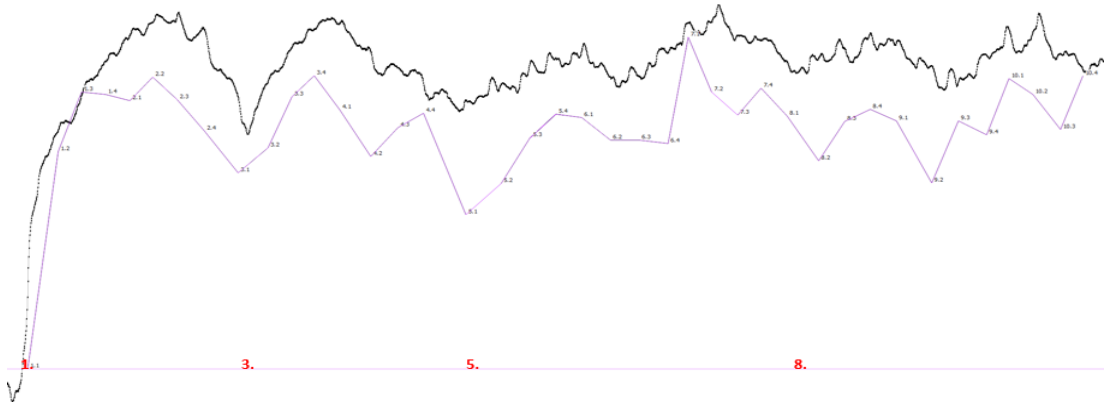
As inflexões de *timing* na execução de HA nesse trecho (c. 1-10) mantêm-se equilibradas sem muito exagero, enquanto as linhas do tempo de MP, EM e JS apresentam mais picos de andamento, evidenciando ser as execuções mais flexíveis em nuances de tempo e dinâmica. Segundo Santos, Gerling e Bortoli (2012, p. 156), a manipulação das inflexões rítmicas estão relacionados tanto ao desvio do tempo de ataque da nota como também das implicações de articulação e de dinâmica.

Em um âmbito geral, a manipulação dos eventos musicais desse trecho nas execuções de EM e JS são reveladas pela articulação e pedalização. Ambos utilizam o recurso do pedal para efeitos sonoros e nuances expressivas de dinâmicas. Por outro lado, HA e MP utilizam o pedal de forma moderada, evidenciando suas escolhas por interpretações mais articuladas e cristalinas.

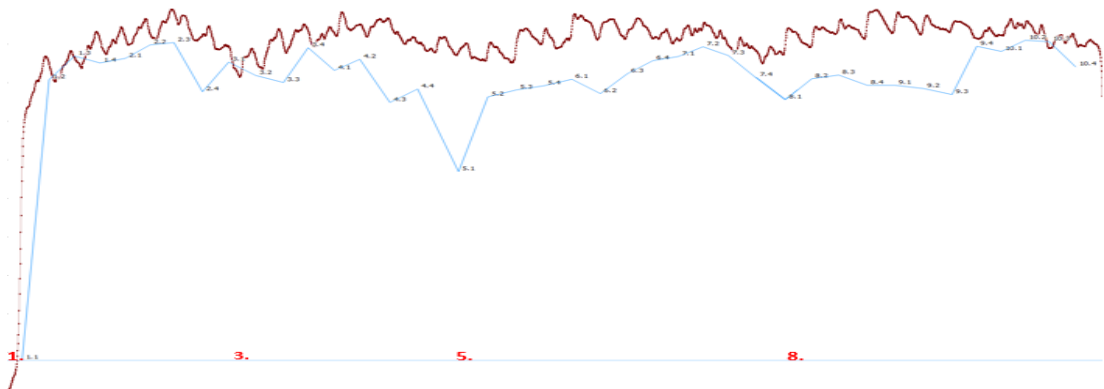
Com o auxílio do *plug-in Power Curve: smoothed power*, foram confeccionados gráficos que nos permitem observar a relação entre tempo e dinâmica nas execuções desta amostra. Observa-se similaridade da construção expressiva da dinâmica entre os intérpretes e uma clara correlação do tempo e da dinâmica (Figura 29). A impressão geral é que quando há

um aumento do andamento há também um crescendo da dinâmica e quando há um diminuendo do andamento há um decrescendo da dinâmica. Esse recurso expressivo é comumente executado pelos intérpretes no repertório musical para conduzir e delinear o fraseado.

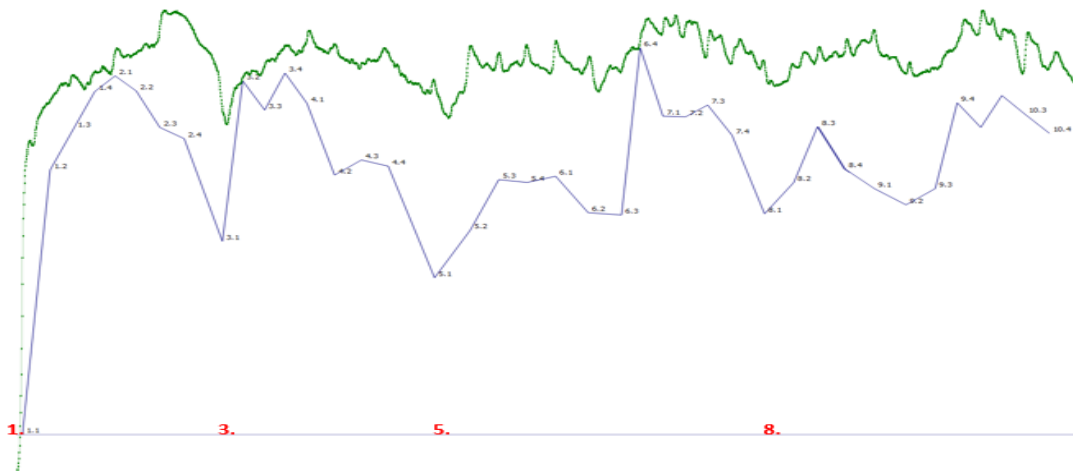
a)



b)



c)



d)

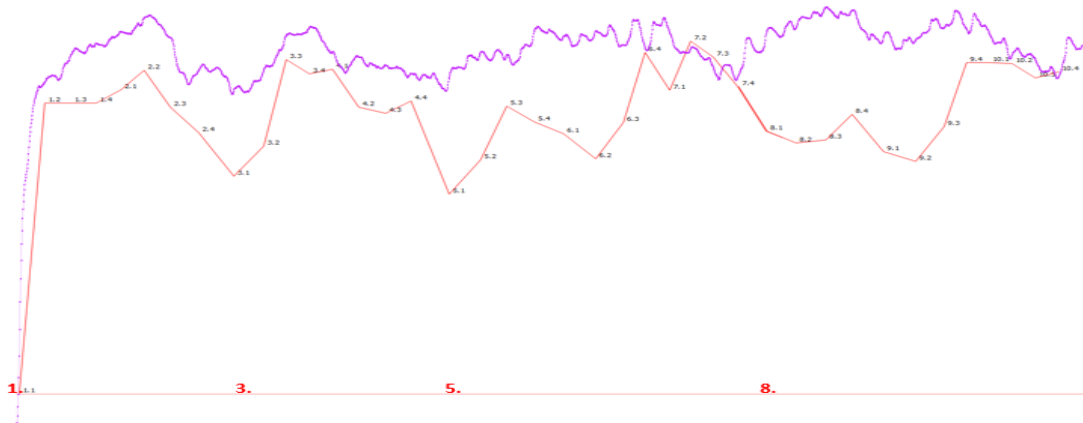


Figura 29: Relação do tempo e da dinâmica nas execuções dos intérpretes: (a) EM; (b) HA; (c) JS; (d) MP - a linha superior indica a curva de dinâmica, a linha inferior indica a curva do tempo e em vermelho a numeração dos compassos.

Observa-se a intencionalidade dos intérpretes no delineamento do fraseado nos compassos 1-2, 3-4, 5-7, 8-10, nos quais manipulam tanto o tempo quanto a dinâmica nos finais das frases, direcionando-as para uma condução do fraseado em maior escala.

4.2.2 Trecho 2 (c. 21-31)

Nesse trecho (c. 21-31), o evento inicial no compasso 21 (acorde acompanhado pela *apoggiatura* Réb no grave) aparece com mais de um *onset* na gravação, caso este que a nota ornamental é tocada antes do acorde. Nesse contexto, para fins de padronização dos dados, foi considerado o instante do ataque do acorde no tempo forte do compasso.

De forma geral, assinalar os tempos nesse trecho foi mais trabalhoso do que os demais, devido a escolha interpretativa dos intérpretes quanto à articulação dos agrupamentos rítmicos de quatro semicolcheias fora da métrica regular vigente (Figura 30).



Figura 30: c. 22-23.

Aparentemente as gravações apresentam similaridade na condução e inflexão do *timing* nesse trecho (c. 21-31), embora nem sempre convergentes (Gráfico 5). A gravação de HA e JS são semelhantes entre si no que diz respeito às flutuações de tempo, ou seja, apresentam pulsações mais equilibradas, enquanto o contorno da linha do tempo das execuções de MP e EM mostram mais picos de andamento, inclusive em um mesmo compasso.

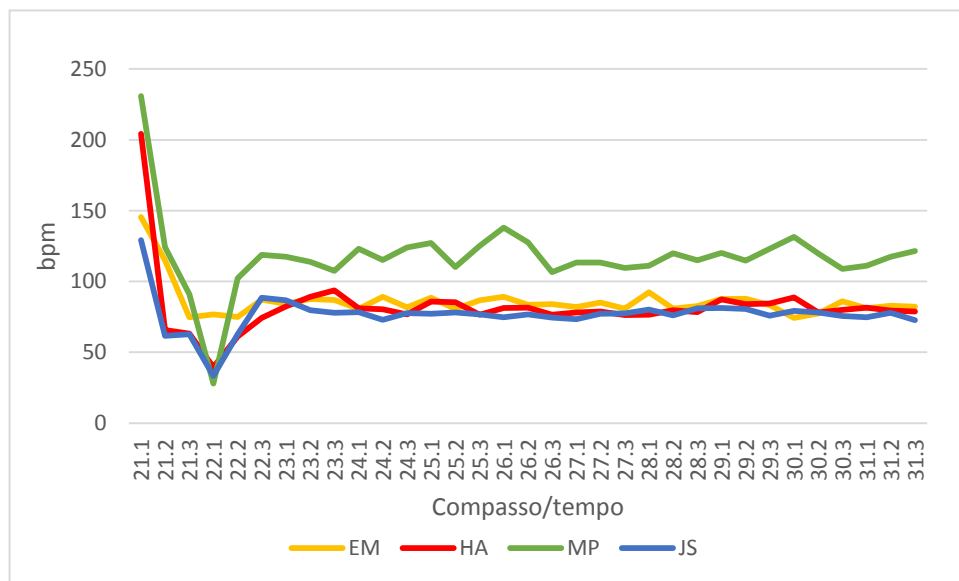


Gráfico 5: Inflexões do *timing* no trecho 2 (c. 21-31).

Observa-se nas linhas do tempo das execuções de HA, MP e JP uma considerável diminuição do andamento do terceiro tempo do compasso 21 para o primeiro tempo do compasso 22, ponto em que acontece uma quebra do desenho rítmico que interliga as seções A e B. Por outro lado, a execução de EM, mantém o tempo constante, o que significa que o pianista não espera tanto tempo para iniciar a seção B quanto HA, MP e JP. Especialmente na execução de MP, ao escutar a gravação percebe-se que além de demorar bem mais (0, 819s) para iniciar a próxima seção (Seção B, c. 22-39), a intérprete também realiza uma breve interrupção sonora no final do compasso 21, evidenciado pela precisa troca de pedalização.

Como mencionado nas considerações analíticas da obra, o desenho rítmico do ostinato da seção B (c. 22-39) acarreta algumas decisões interpretativa em relação a sua execução. Isso se confirma ao analisarmos as gravações e percebermos escolhas interpretativas diferentes em relação ao agrupamento das notas. Na minha interpretação, optei por articular o ostinato como um gesto de três notas (Si⁴-Fá-Sib, c. 22-31 e Mi⁴-Sib-Mib, c. 32-39), que implica uma subdivisão ternária inserida como subgrupo da métrica no nível do compasso (Figura 31).

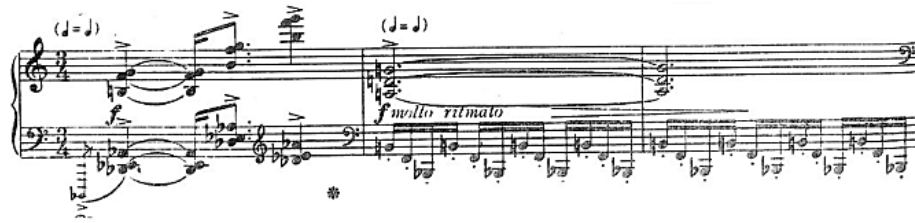


Figura 31: Trecho 2 (c.21-23).

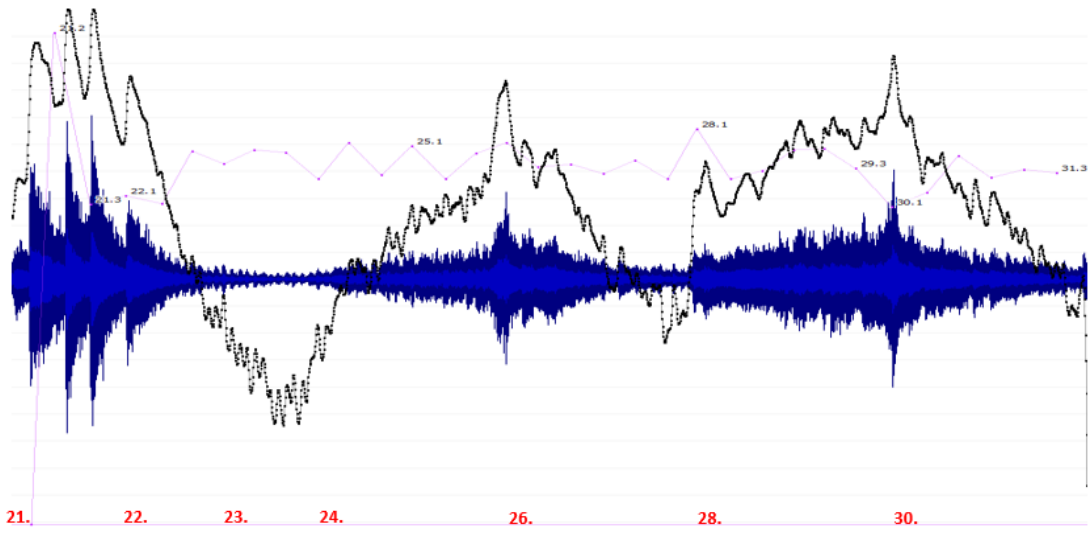
Ao escutar as gravações percebi três diferentes formas de execuções desse desenho rítmico do ostinato: 1) MP articula bem o agrupamento de três notas, realizando um apoio dinâmico basicamente igual cada nota; 2) JS articula o agrupamento de três notas e apoia na nota grave de cada grupo (Sib); 3) EM e HA articulam o grupo de três notas com apoio na nota Si⁴, no entanto a articulação em staccato do grupo de três notas é ofuscada pela pedalização sincopada dos intérpretes.

De forma geral as execuções de EM e HA, mesmo utilizando uma pedalização mais abundante, não deixam de articular o staccato. Por outro lado, JS apresenta uma interpretação mais límpida, sem muita pedalização, especialmente na sequência de notas repetidas da mão direita da seção B (Fá, c. 24-31 e Láb, c. 32-37). A gravação de MP, por ser mais rápida, apresenta uma interpretação mais pronunciada dos eventos rítmicos, principalmente os ostinatos da mão esquerda nas seções B e C.

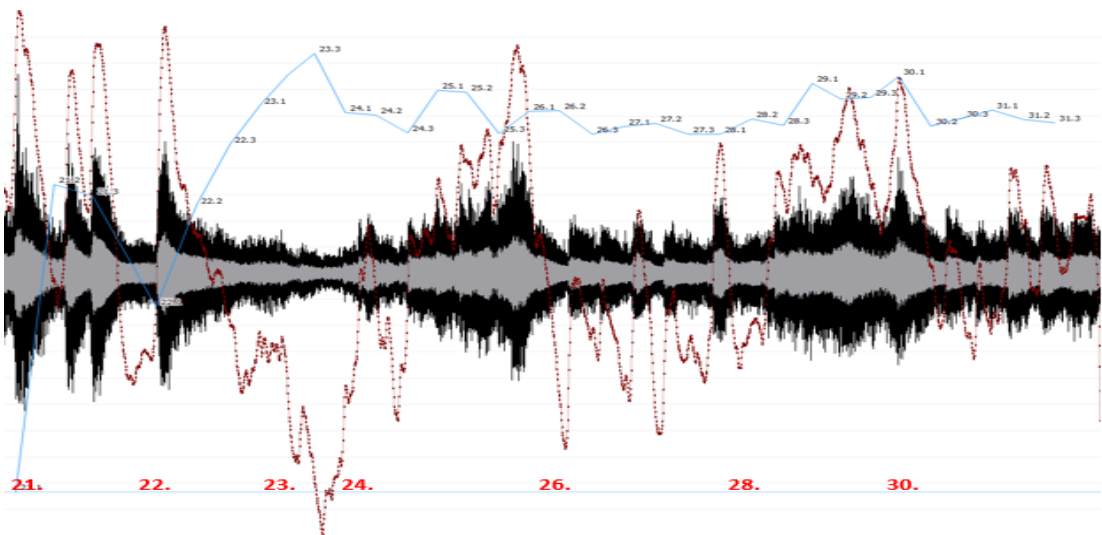
Segundo Matschulat (2011, p. 53), a forma como os intérpretes articulam a textura da obra é diretamente relacionada ao andamento. Em sua pesquisa constatou uma tendência das interpretações mais rápidas serem mais articuladas, evidenciando um caráter mais percussivo na execução da obra analisada em questão, *Ponteio n. 49* de Camargo Guarnieri. Observa-se essa tendência nas gravações selecionadas neste presente trabalho, especialmente a interpretação de MP.

A expressividade dinâmica foi analisada nesse trecho pelas formas de ondas e pelas curvas suavizadas de dinâmicas, que permitem a visualização da amplitude de intensidade sonora das execuções (Figura 33). Observa-se que o formato paralelo do tempo e da dinâmica é particularmente mais claro na execução de MP, enquanto que nas demais execuções o movimento da curva de dinâmica e do tempo apresentam mais diferenciações. Na representação gráfica de MP observa-se claramente a separação do final do compasso 21 para o início do compasso 22, como citado anteriormente (destaque em vermelho, figura 33d).

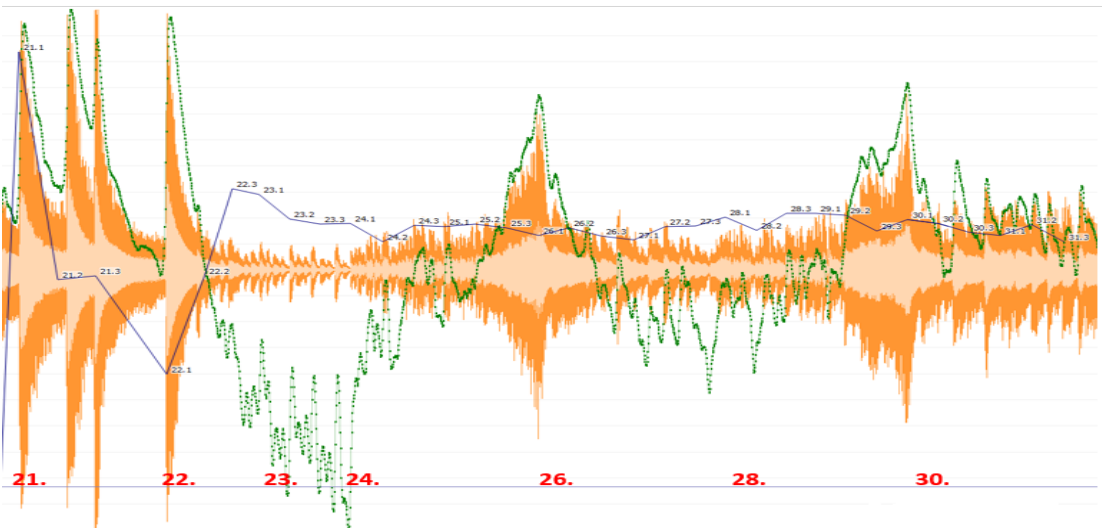
a)



b)



c)



d)

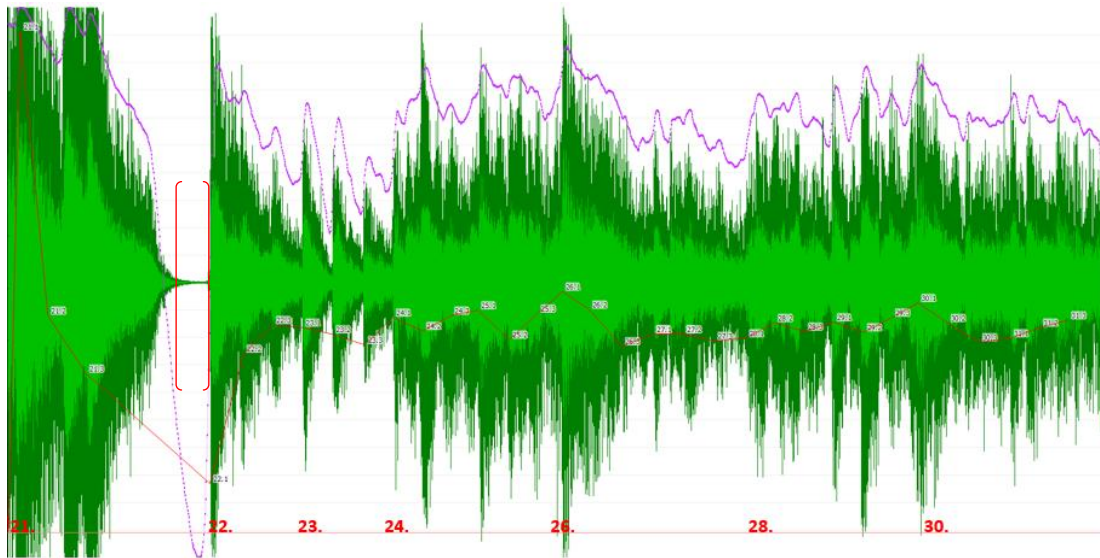


Figura 33: Relação do tempo e da dinâmica nas execuções dos intérpretes: (a) EM; (b) HA; (c) JS; (d) MP - a linha superior indica a curva de dinâmica, a linha inferior indica a curva do tempo, forma de onda e em vermelho a numeração dos compassos.

Baseando-se na curva geral de amplitude, pode-se observar que a execução de EM apresenta uma forma de onda e uma curva de dinâmica com nuances claras da amplitude sonora, que condiz com as indicações de Mignone na partitura. As gravações de HA e JS apresentam uma forma de onda que, na maior parte do tempo, a intensidade sonora é um pouco maior do que a execução de EM, no entanto mostram semelhanças quanto a ideia fraseológica e expressiva da dinâmica. A gravação de MP também apresenta um contorno frasal semelhante às demais gravações, no entanto mantém uma intensidade sonora regular, com uma amplitude de onda maior que as demais gravações e uma correlação de tempo e dinâmica particularmente clara.

Observa-se que as nuances de dinâmicas são evidentemente claras no delineamento das frases e condizentes as indicações da partitura. Nota-se a acuidade dos intérpretes na realização do decrescendo do segundo tempo do compasso 22 para o compasso 23, assim como o direcionamento do crescendo e decrescendo nas duas frases seguintes (c. 24-27/ 28-31).

4.2.3 Trecho 3 (c. 38-43)

O trecho 3 compreende os dois últimos compassos da seção B (c. 38-39) e os quatro primeiros compassos da seção C (c. 40-43). A escolha desse trecho se deu ao constatar auditivamente um desacelerando comumente executado pelos intérpretes para iniciar a seção C ainda que sem nenhuma indicação prévia de ritardando na partitura. O gráfico 7, confirma essa escolha interpretativa e permite constatar uma diminuição do andamento do terceiro tempo do compasso 39 para o primeiro tempo do compasso 40 nas gravações desta amostra. É notória a intenção de reduzir a pulsação no final desse compasso. Observa-se também que a linha do tempo de MP apresenta mais picos de andamento em relação às demais interpretações, o que significa que sua condução é mais flexível.

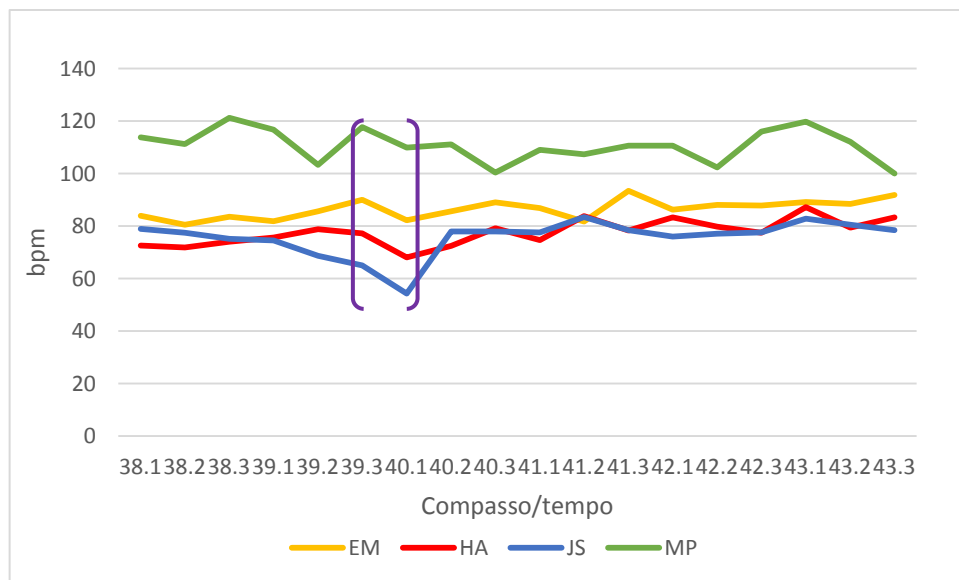


Gráfico 7: Inflexões do *timing* no trecho 3.

Auditiva e graficamente percebe-se similaridade na diminuição do andamento na passagem entre as duas seções nas execuções de EM, MP e HA. Os três intérpretes realizam um ritardando sutil no compasso 39, enquanto JP realiza um ritardando mais enfático desde o primeiro tempo do compasso 39, retomando o andamento ao iniciar a seção C.

No geral, observa-se abordagens interpretativas semelhantes na inflexão do *timing* nesse trecho. No entanto, embora exista uma relativa proximidade das linhas do tempo das execuções de EM e HA, é interessante observar que EM manipula o tempo de maneira inversa a HA nos compassos 41-43 (Gráfico 8). No compasso 41, o ponto mais lento na linha do tempo de HA é o ponto mais rápido na linha do tempo de EM, seguido pela desaceleração de

HA em direção ao segundo tempo do compasso 42 e aceleração para o primeiro tempo do compasso 43, em contraposição equilíbrio do tempo na execução de EM.

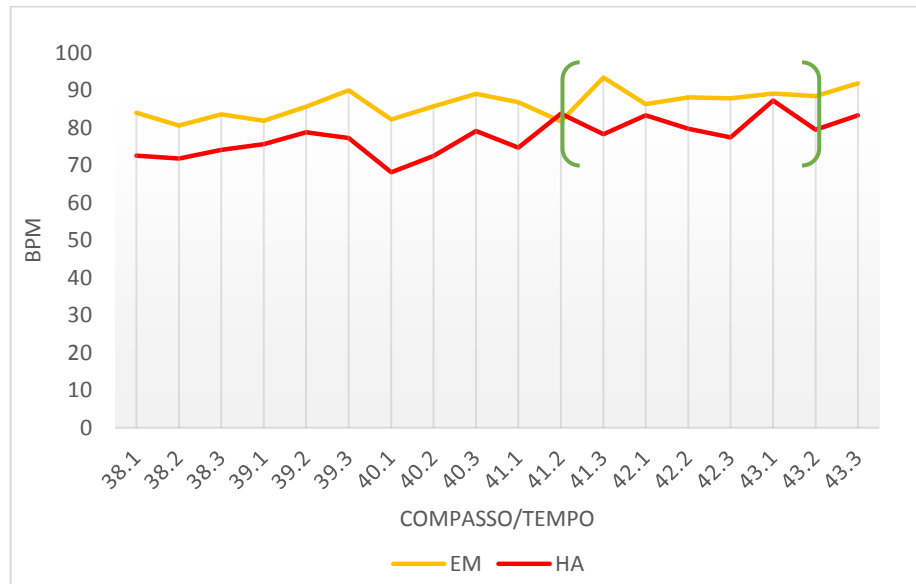
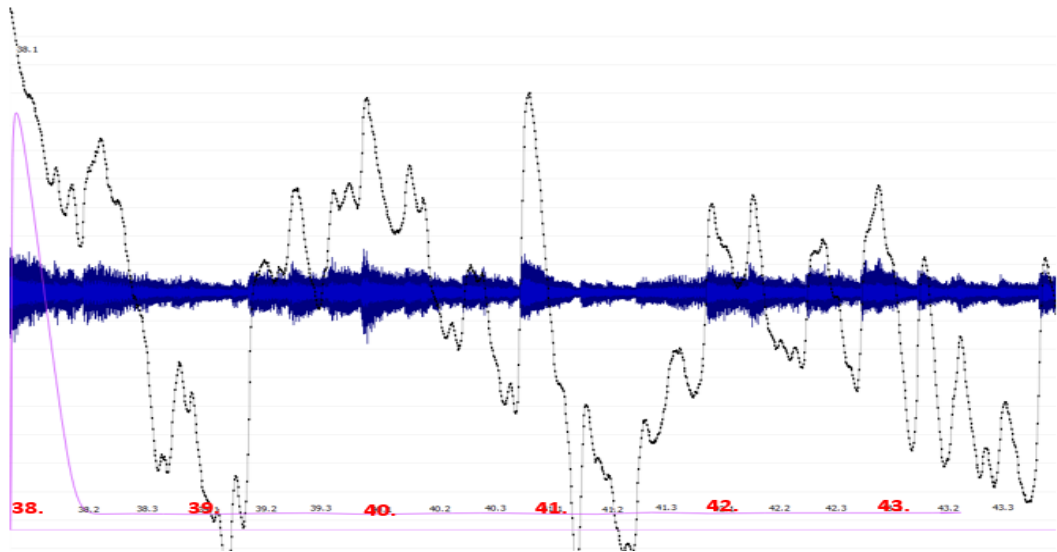


Gráfico 8: Inflexões do *timing* de EM e HA no trecho 3.

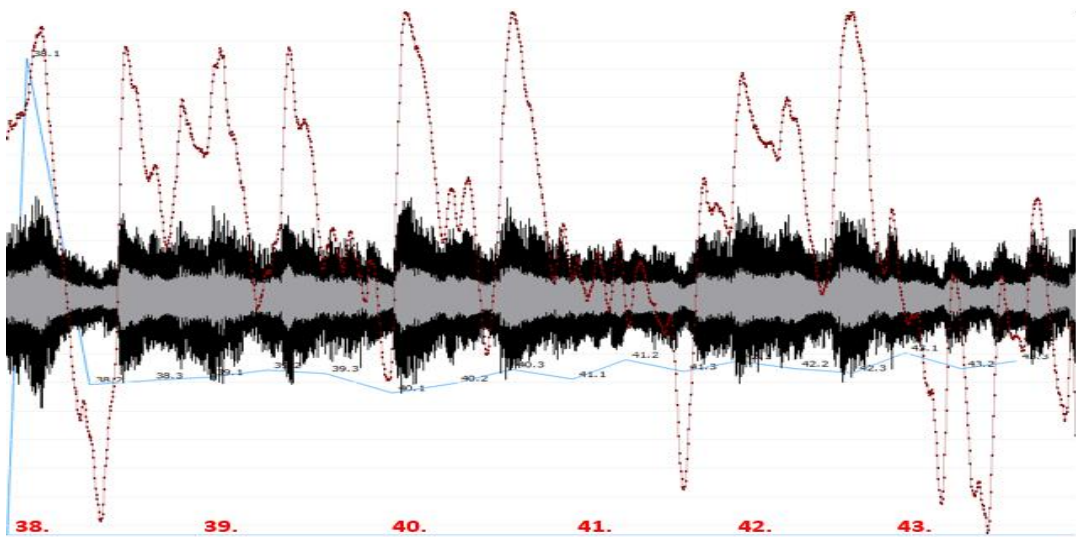
Os apoios dinâmicos do ostinato nesse trecho apresentam algumas diferenças quanto a articulação e o agrupamento das notas. Na execução de EM, o intérprete articula todas as notas em staccato e conduz o fraseado do ostinato de acordo com o fraseado da melodia (m.d.) HA executa o ostinato mais pedalizado do que EM, agrupando as notas de três em três semicolcheias. JS e MP além de executar as notas bem articuladas em staccato também conduzem o fraseado do ostinato enfatizando a nota Láb do primeiro tempo de cada compasso. Em relação ao delineamento fraseológico da voz superior, os intérpretes compartilham da mesma escolha interpretativa ao conduzir a dinâmica do fraseado de dois em dois compassos.

Na figura 33, observa-se o delineamento fraseológico de dois em dois compassos em todas as execuções. Detalhadamente, nota-se um decaimento da dinâmica mais acentuado no final do compasso 39 nas execuções de HA, JS e MP, seguido pela condução frasal de dois em dois compassos com crescendo em direção aos compassos 41 e 43 e, conseqüentemente um decrescendo no final dos respectivos compassos.

a)



b)



c)



d)

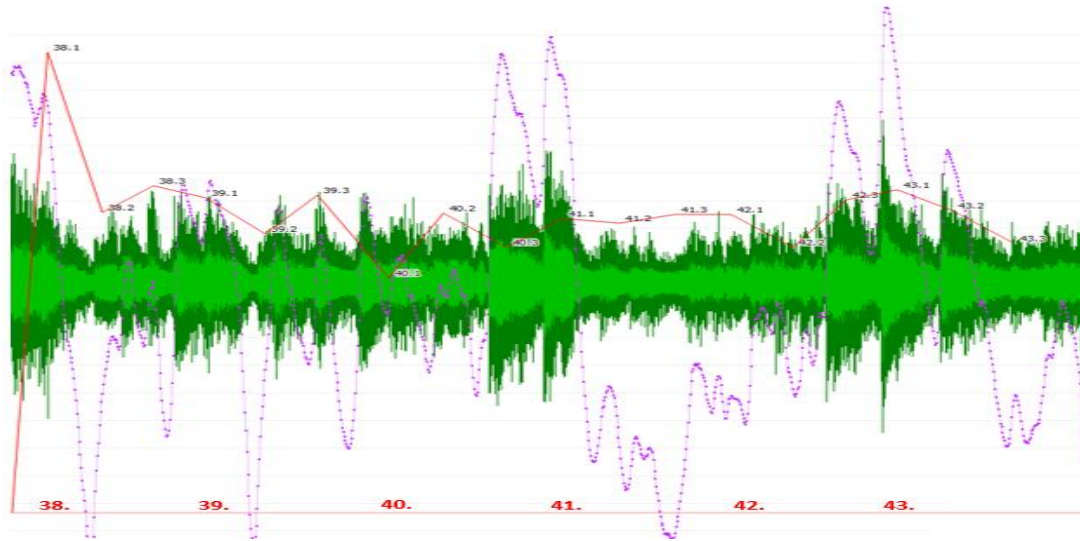


Figura 33: Relação do tempo e da dinâmica nas execuções dos intérpretes: (a) EM; (b) HA; (c) JS; (d) MP - a linha superior indica a curva de dinâmica, a linha inferior indica a curva do tempo, forma de onda e em vermelho a numeração dos compassos.

Ao comparar a representação gráfica de JS (Figura 33c) com a dos demais intérpretes, observa-se claramente a correlação do tempo e da dinâmica nos compassos 38-39, particularmente mais enfático o diminuendo e o ritardando no compasso 39, bem como uma distinta diferenciação de intensidade sonora no início da seção C, como notado na partitura.

4.2.4 Trecho 4 (c. 62-69)

O trecho 4 é parte integrante da seção denominada desenvolvimento (Seção D), composta pelo ostinato em legato na mão esquerda (tríades diatônicas ascendentes e descendentes) e pelo material melódico-temático na mão direita, estruturados em semifrases de dois compassos. Sobre o legato, segundo os estudos de Repp (1997) e Bresin (2000), a articulação de um trecho em legato (notas sucessivas que geralmente se sobrepõem), dependem da direção do movimento para se obter maior expressividade. Os autores observaram que os padrões melódicos descendentes geralmente são tocados com mais sobreposição do que os padrões ascendentes. Segundo Bresin e Battel (apud Bresin e Friberg, 2000, p. 59), “o legato, o staccato e a articulação de notas repetidas variam significativamente em adjetivos expressivos de performance”.

Considerando a troca de modo (Dó Eólio para Dó Jônio), a mudança de articulação do ostinato para legato e os registros do instrumento pelo qual se desenvolve essa seção, observa-

se o cuidado dos intérpretes ao criar uma sonoridade delicada e ingênua, característica desse trecho (Figura 34).

Figura 34: Trecho 4, c. 61-69.

De acordo com o gráfico 9, os intérpretes apresentam formas diferentes de lidar com as nuances temporais, mesmo dentro de um compasso. A linha do tempo da execução de MP e HA apresentam mais picos de andamento do que as demais, evidenciando ser as duas interpretações mais flexíveis em relação à condução do tempo. Auditiva e graficamente constata-se que onde não há atividade da mão direita, por exemplo, nos compassos 63 e 65, os intérpretes aceleram ligeiramente o andamento do ostinato na mão esquerda. Observa-se um perfil de curva descendente acentuada na linha do tempo de MP e HA do quarto tempo do compasso 67 para o primeiro tempo do compasso 68, evidenciando uma desaceleração do andamento, bem como uma preparação sonora para alcançar a nota Sol no tempo forte do compasso 68. Essa preparação tanto do tempo quanto da dinâmica acontece devido a ornamentação que precede a nota Sol em oitava na mão direita e à indicação verbal “*comodamente*”, o que justifica a execução mais calma de ambos os pianistas em relação aos demais.

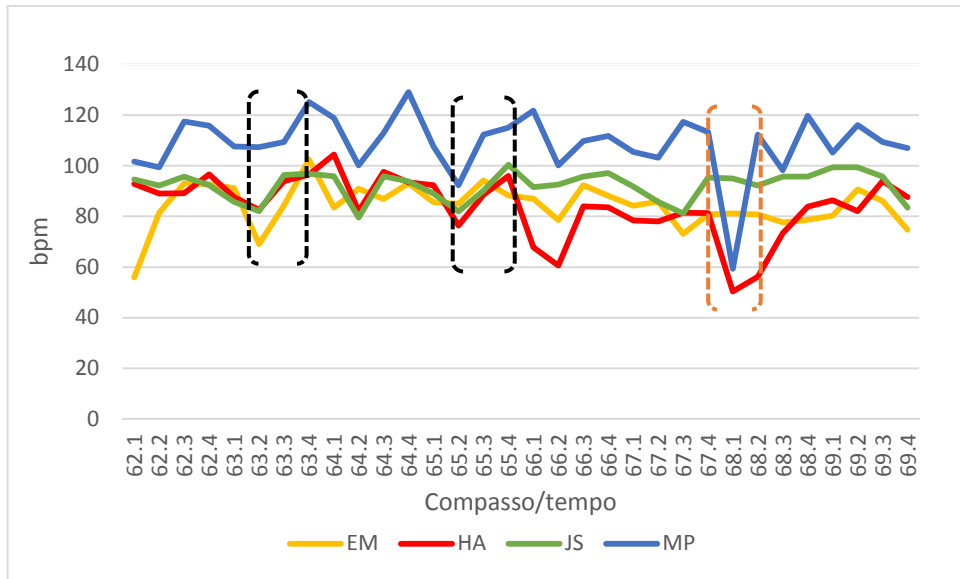


Gráfico 9: Inflexões do *timing* no trecho 4.

Auditivamente nota-se a acuidade expressiva dos intérpretes no delineamento da linha melódica desse trecho. No geral, observa-se que os intérpretes estão claramente pensando esse trecho como semifrases de dois compassos e em determinados momentos a correlação do tempo e da dinâmica é particularmente clara como, por exemplo, na execução de MP (Figura 35).

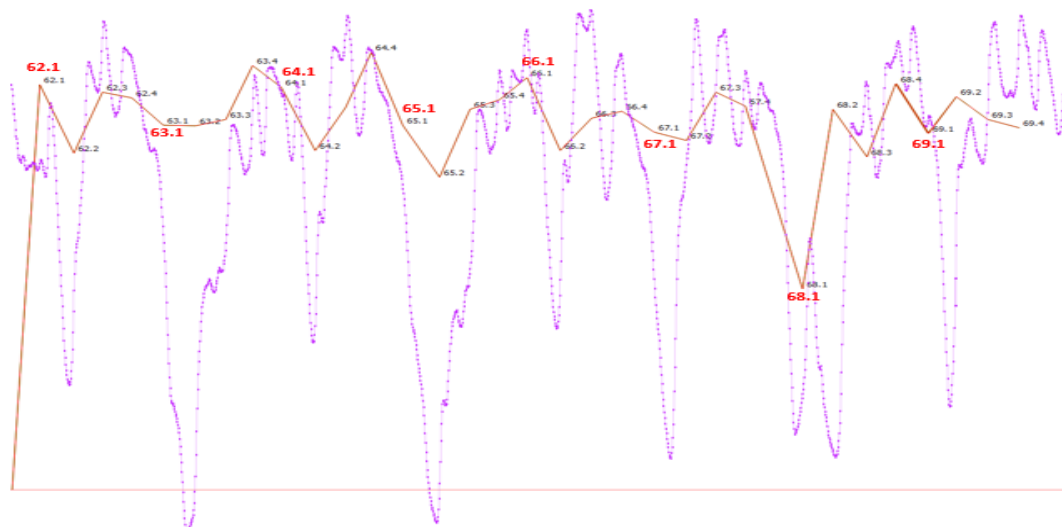


Figura 35: Relação do tempo e da dinâmica na execução de MP (trecho 4, c. 62-69).

Graficamente constata-se nuances expressivas de *timing* e dinâmica entre uma nota e outra, como na execução de JS (Figura 36). Por outro lado, auditivamente essas nuances são muito sutis. Observando a curva do tempo do intérprete (linha azul), nota-se que a nota Dó no

primeiro tempo do compasso 62 é mais alongada enquanto o segundo Dó é encurtado. Há um desacelerando do primeiro ataque para o segundo ataque da nota Dó. Prosseguindo há um pequeno acelerando do ataque da próxima nota Dó no terceiro tempo, seguido de um desacelerando em direção a nota Dó no segundo tempo do compasso 63. As mesmas intenções expressivas são replicadas nos próximos dois compassos (c. 64-65).

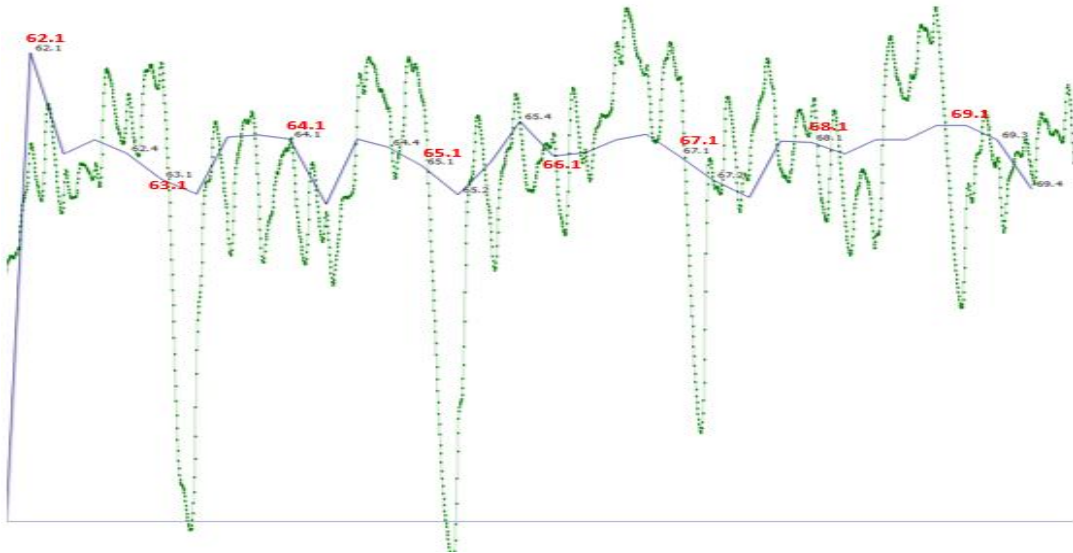


Figura 36: Relação do tempo e da dinâmica na execução de JS (trecho 4, c. 62-69).

O mesmo direcionamento fraseológico das semifrases de dois compassos é comumente executado pelos quatro intérpretes, salvo pequenas diferenças de nuances expressivas entre os ataques das notas dentro de um mesmo compasso. Na figura 37, observe-se que a execução de HA diferencia da execução de JS e MP logo nos primeiros tempos do compasso 62. HA realiza a nota Dó do primeiro tempo do compasso um pouco menos alongada, seguido por um acelerando em direção a nota Ré no quarto tempo do mesmo compasso. O ataque da nota Ré é mais prolongado e há um desacelerando em direção a nota Dó no final da semifrase no segundo tempo do compasso 63. Nas execuções de JS, MP e HA, os três intérpretes realizam um acelerando do ostinato da mão esquerda nos compassos 63 e 65, quando não há atividade da melodia na mão direita.

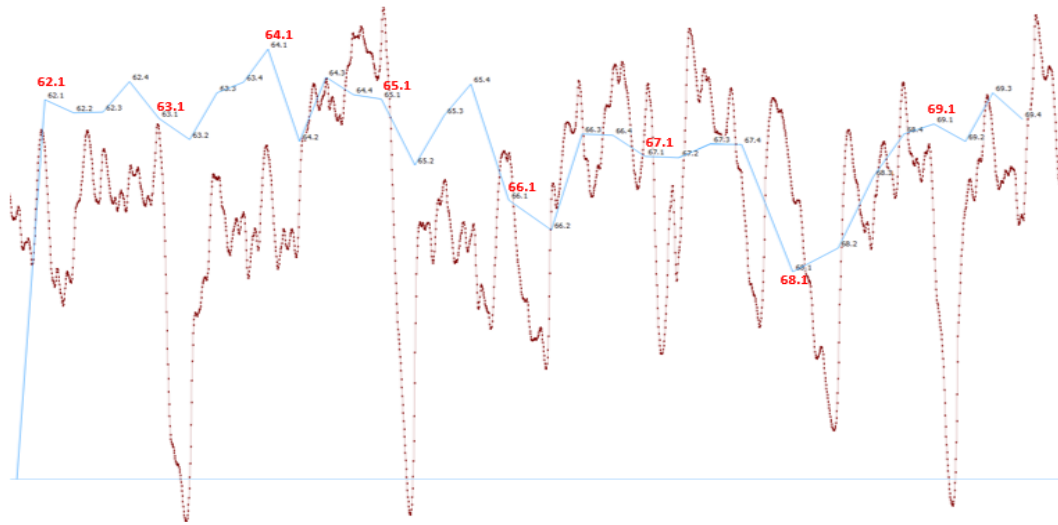


Figura 37: Relação do tempo e da dinâmica na execução de HA (trecho 4, c. 62-69).

A execução de EM, difere dos demais intérpretes em relação as primeiras notas do compasso 62 (Figura 38). Auditivamente, EM realiza o fraseado mais perspicaz, sem tantas nuances perceptíveis em relação ao ataque de uma nota para outra. No entanto, graficamente, observa-se que a nota Dó no primeiro tempo do compasso 62 não é tão prolongada como nas demais execuções. Prosseguindo, nota-se um acelerando em direção ao terceiro tempo do mesmo compasso e um pequeno desacelerando da nota Ré no quarto tempo do compasso 62 para a nota Mi no primeiro tempo do compasso 63. Em comparação com a representação gráfica dos demais intérpretes, EM realiza a nota Mi no primeiro tempo do compasso 63 mais alongada, evidenciando uma resolução mais expressiva na nota Dó no segundo tempo do compasso 63, final da semifrase.

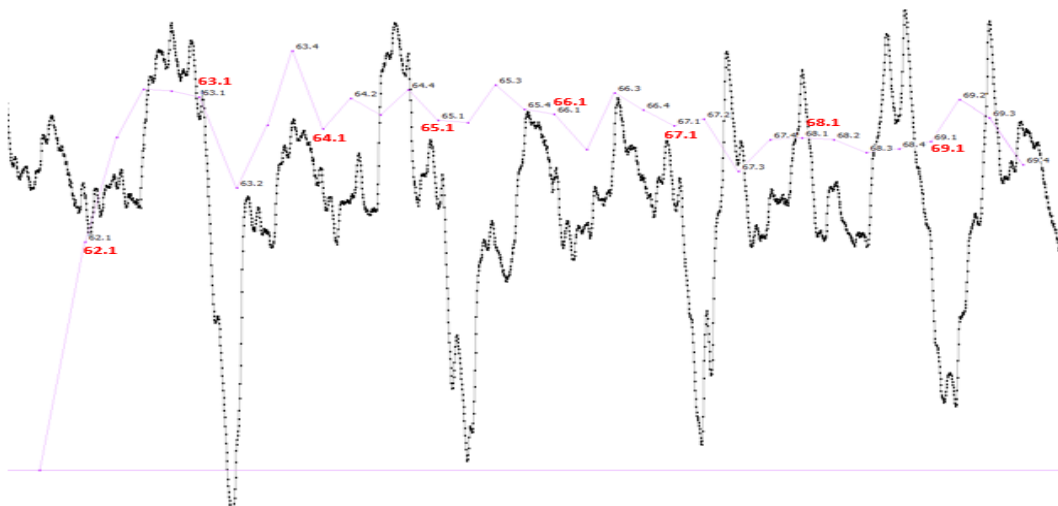


Figura 38: Relação do tempo e da dinâmica na execução de EM (trecho 4, c. 62-69).

4.2.5 Trecho 5 (c. 80-82)

O trecho 5 é composto pelos dois compassos finais da seção D (c. 80-81) e o compasso 82, considerado na análise anterior uma quebra de desenho rítmico entre a seção de desenvolvimento e recapitulação, bem como um elemento de ligação entre o final da seção D no registro agudo e o início da seção B' no registro grave. Os compassos 80-81 são constituídos por uma sequência de tríades diatônicas ascendentes, com indicações expressivas muito objetivas (*ppp*, *rit. e perdendosi*, diminuendo, pedal e *staccato*). O compasso 82, formado por um ritmo acéfalo, é composto por uma sequência de acordes maiores e menores com sétima em movimento descendente, também com uma série de indicações expressivas (*animando*, *affretando*, súbito *poco rit.*, articulação não legato, *p*, crescendo, pedal inteiro e semínima entre 100 a 104) que, por sua vez, resultam em diferentes concepções interpretativas (Figura 39).

Figura 39: Compassos 80-82

O gráfico 10 mostra os desvios de tempo realizados pelos intérpretes nos compassos 80-82. Observa-se similaridade na construção fraseológica desse trecho e um padrão de aceleração e desaceleração nas execuções, como notado na partitura. As inflexões de *timing* das gravações analisadas apresentam curvas semelhantes em diversos pontos, no entanto o que divergem entre si e tornam singular cada interpretação é a dimensão do desacelerando ou do afretando que, por sua vez, são mais enfáticos e enérgicos em algumas execuções do que outras.

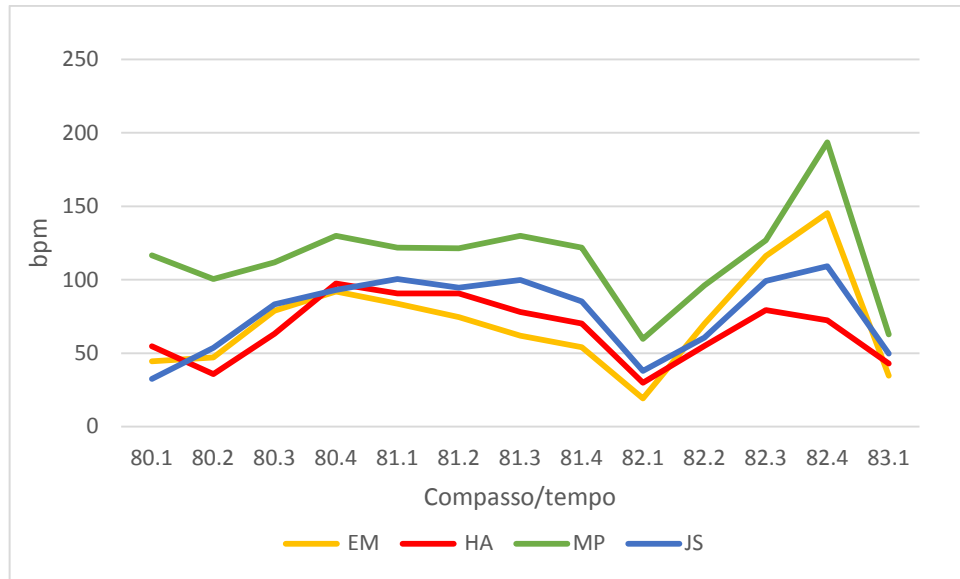


Gráfico 10: Inflexões do *timing* no trecho 5 (c. 80-82).

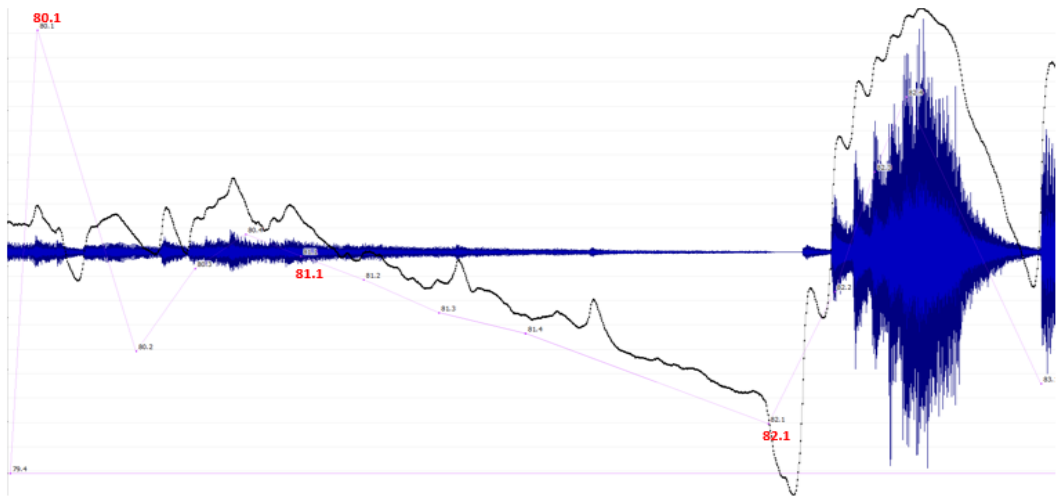
Nas execuções desta amostra, observa-se que os intérpretes realizam uma separação agógica na passagem entre os compassos 81-82. Nota-se uma diminuição similar do andamento do terceiro tempo do compasso 81 para o primeiro tempo do compasso 82, seguido pela aceleração considerável no restante do compasso.

Auditivamente percebe-se maior coerência e correlação temporal e dinâmica na execução de EM, especialmente em relação à indicação de corte do pedal no final do compasso 81 e à interrupção de som para realização da pausa de colcheia no primeiro tempo do compasso 82. Por outro lado, a execução de HA, mesmo tendo uma visualização gráfica semelhante com a linha do tempo de EM, HA não realiza o corte do pedal no final do compasso 81 para executar a pausa de colcheia do compasso 82, ligando as duas ideias sem interromper o discurso como notado na partitura.

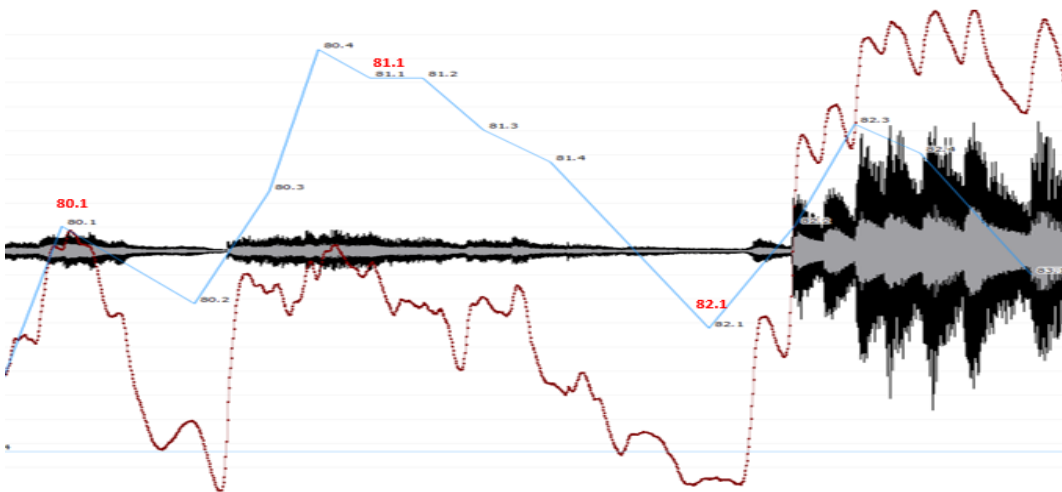
Nas gravações de MP e JS, ambos realizam com clareza a pedalização do compasso 81 e a pausa de colcheia no compasso 82, no entanto diferem em dois aspectos em comparação aos demais intérpretes. Na gravação de MP a pianista não realiza o ritardando na sequência de tríades do compasso 81 e JS não faz a articulação que o compositor indicou no compasso 82, pelo contrário, o intérprete executa os acordes descendente com articulação curta e sem pedalização, evidenciando ser a interpretação mais diferenciada nesse trecho.

Na figura 40, constata-se graficamente a correlação do tempo e da dinâmica no trecho 5 em todas as execuções desta amostra.

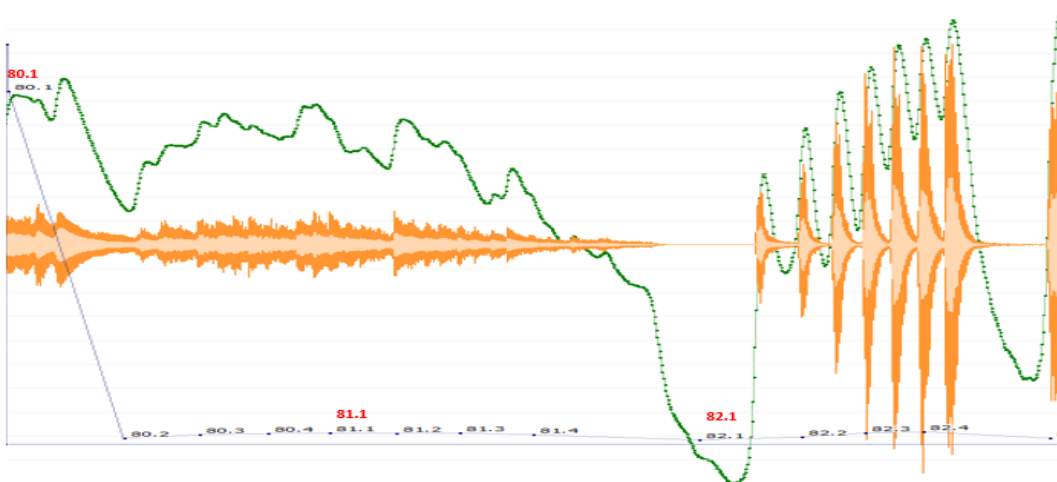
a)



b)



c)



d)

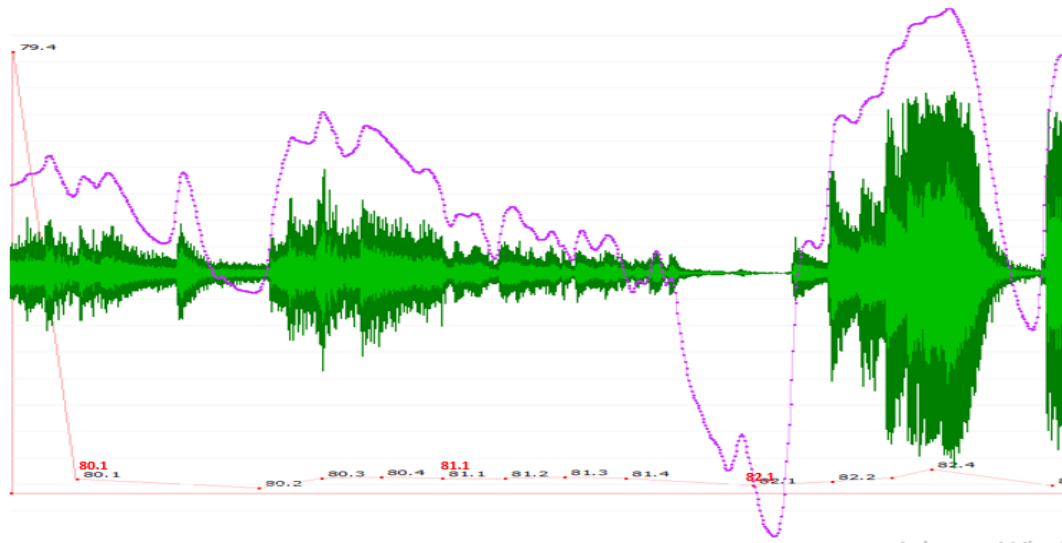


Figura 40: Relação do tempo e da dinâmica nas execuções dos intérpretes: (a) EM; (b) HA; (c) JS; (d) MP - a linha pontilhada indica a curva de dinâmica, a linha reta indica a curva do tempo, forma de onda e em vermelho a numeração dos compassos.

Particularmente, observa-se na representação gráfica de EM (Figura 40a) a acuidade do intérprete na preparação do *ralentando* e do *decrecendo* no compasso 81, seguido pelo *afretando* e *crescendo* da dinâmica no compasso 82. Auditivamente percebe-se o *ralentando* no compasso 81, no entanto o *súbito poco rit.* é mais enfático na gravação de HA. Na execução de MP a intérprete não realiza o *súbito poco rit.*, pelo contrário, continua o *afretando* até o final do compasso 82. Na representação gráfica de JS (Figura 40c), é visível a separação dos acordes descendentes em articulação curta no compasso 82, contrária a articulação notada no texto da partitura e, auditivamente percebe-se que o intérprete realiza o *afretando* até o final do compasso, tal como MP. De forma geral, assim como nos demais trechos selecionados nesta amostra, os intérpretes partilham de ideias semelhantes em alguns momentos, mas também discordam em outros quanto à manipulação dos recursos expressivos no delineamento do discurso musical da obra.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve seu objetivo de pesquisa amparado na ideia de que a abordagem analítica de execuções musicais pode fornecer ao intérprete informações relevantes sobre aspectos expressivos de uma execução. A escuta e análise de gravações permite-nos refletir sobre as diferentes maneiras de interpretar os símbolos grafados na partitura, o que torna a atividade de escuta um elemento chave na preparação interpretativa de uma obra.

Considerando a *Sonata* como objeto de pesquisa e tendo em vista os eventos musicais e padrões rítmicos que caracterizam cada seção, foi apresentada uma análise da organização rítmica, tomada como guia para seleção dos trechos das gravações analisadas no capítulo três. A análise rítmica proporcionou um entendimento mais claro tanto no nível de detalhes de pequenos agrupamentos (motivos) e frases quanto em um nível hierárquico mais elevado, ou seja, o nível de seções componentes do movimento.

A partir dos apontamentos analíticos da obra e dos detalhes expressivos revelados pelas ferramentas computacionais foram observados aspectos musicais implícitos à partitura. Os dados numéricos obtidos pelo *Sonic Visualiser* foram graficamente representados e, a partir dos gráficos foram elaborados comentários sobre particularidades de cada gravação em trechos predeterminados e resultantes da análise da obra. A partir da experiência pude refletir as minhas próprias decisões interpretativas, especialmente nos trechos selecionados.

Os aspectos relacionados à sonoridade e principalmente ao tempo, relacionam-se sobretudo com os padrões recorrentes que caracterizam a *Sonata*. As inflexões de *timing* demonstraram ser um recurso interpretativo essencial para evidenciar e projetar determinados trechos da obra. As variações de dinâmicas nas execuções forneceram o embasamento necessário no estabelecimento de nuances de sonoridade e expressividade, seja em um compasso, uma frase ou uma seção como, por exemplo, a mudança de sonoridade do mais pesado para o mais leve e, caráter do mais enérgico para o mais ingênuo na seção D (c. 58-81).

A minha interpretação da obra, no que diz respeito à duração, equipara às interpretações de EM e JS, 4'46 minutos. De forma geral, procurei imprimir um toque mais *cantabile* para as vozes melódicas. Na minha gravação, foi possível observar também recorrências perceptíveis nas inflexões de *timing* e dinâmica, tanto no delineamento das semifrases quanto na construção do fraseado de maior amplitude hierárquica.

No trecho 1 (c. 1-10, figura 41), o perfil agógico da minha execução é similar às execuções selecionadas nesta amostra. Observa-se que o direcionamento fraseológico é

constituído pelo padrão de crescendo/accelerando e decrescendo/desacelerando nas semifrases de dois compassos na introdução (c. 1-4) e nas frases seguintes de três compassos (c.5-7 e c.8-10). A manipulação do *timing* e da dinâmica é visivelmente clara, havendo assim uma correlação direta do tempo e da dinâmica.

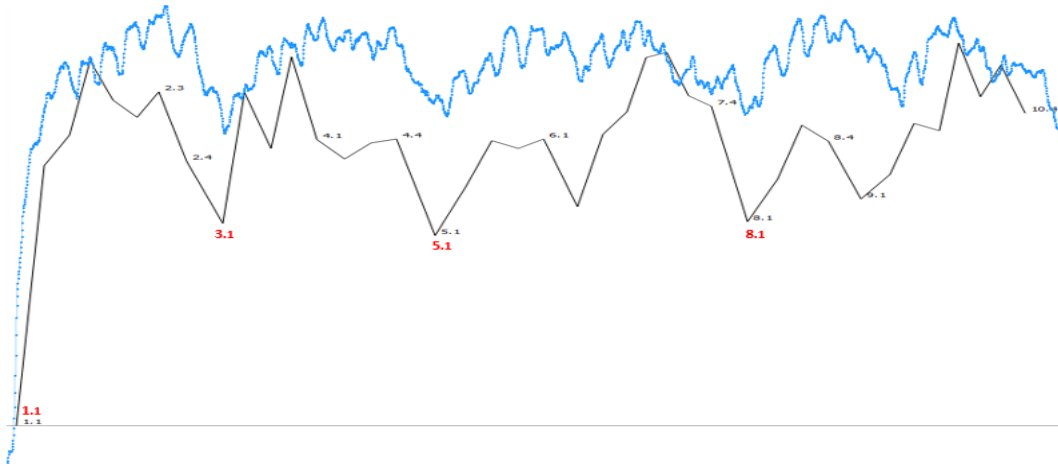


Figura 41: Relação do tempo e da dinâmica no trecho 1 (c.1-10) da minha execução - a linha pontilhada indica a curva de dinâmica, a linha reta indica a curva do tempo e em vermelho a numeração dos compassos.

Assim como MP, também enfatizo o apoio dinâmico na primeira nota de cada grupo de seis semicolcheias do ostinato da introdução (c. 1-4) e utilizo o recurso do pedal próximo à ideia interpretativa de EM e JS, para efeitos sonoros e nuances expressivas de dinâmicas, como notado na partitura.

Tal como os demais intérpretes desta amostra, também nota-se semelhança na linha do tempo da minha interpretação (NN, gráfico 11) em relação às execuções de EM, MP, JS e HA. Observa-se auditiva e graficamente um *accelerando* do terceiro para o quarto tempo do compasso 6 e 7 e do terceiro para o quarto tempo do compasso 9 e 10. Nesses compassos a mão esquerda sustenta a nota Dó no grave enquanto a mão direita continua executando a figuração do ostinato em movimento ascendente e descendente.

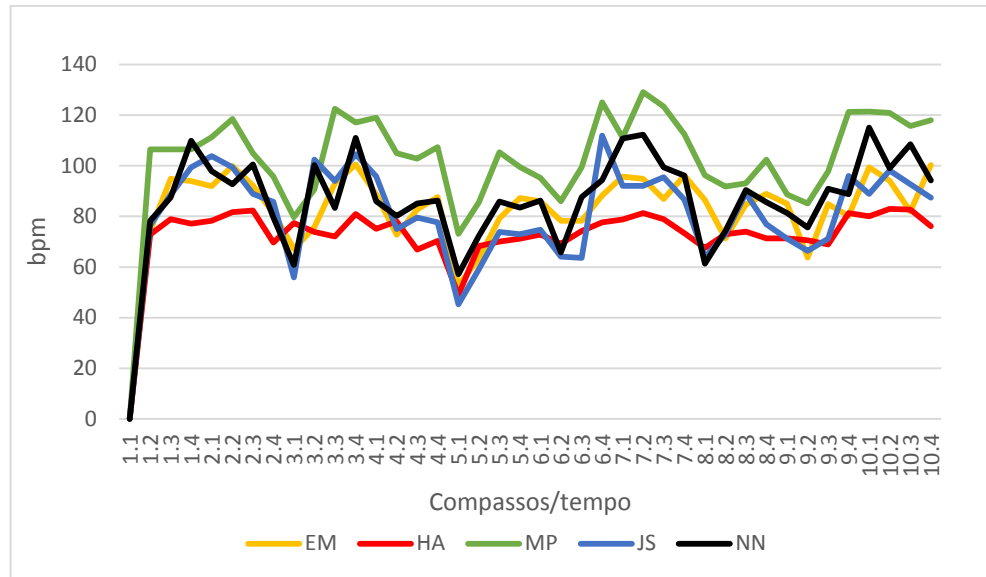


Gráfico 11: Inflexões do *timing* no trecho 1 (c. 1-10).

Quanto a execução do material melódico-temático da mão esquerda (c. 5-10, elemento A1 e A2), procurei direcionar o fraseado como indicado na partitura, realizando um crescendo até a nota Mib (c. 6 e 9) e um decrescendo para nota Dó no segundo tempo dos compassos.

Tendo por base a minha escuta das gravações seleccionadas neste trabalho, procurei realizar a pedalização tal como as gravações de EM e JS, visto que estes dois artistas apresentaram uma interpretação menos articulada do que as execuções de MP e HA e com uso do pedal sincopado mais recorrente. Por outro aspecto, procurei fazer com que o pedal deixasse as nuances de dinâmicas mais claras e perceptíveis.

Ao analisar as gravações, foi observado alguns traços em comum como, por exemplo, a mudança de andamento nas seções B (c. 21-39), C (c. 40-57) e D (c. 58-81). Essa mudança também está presente na minha própria versão da obra, como podemos observar no gráfico 12. Nota-se que a minha linha do tempo é mais próxima do formato da linha do tempo de MP.

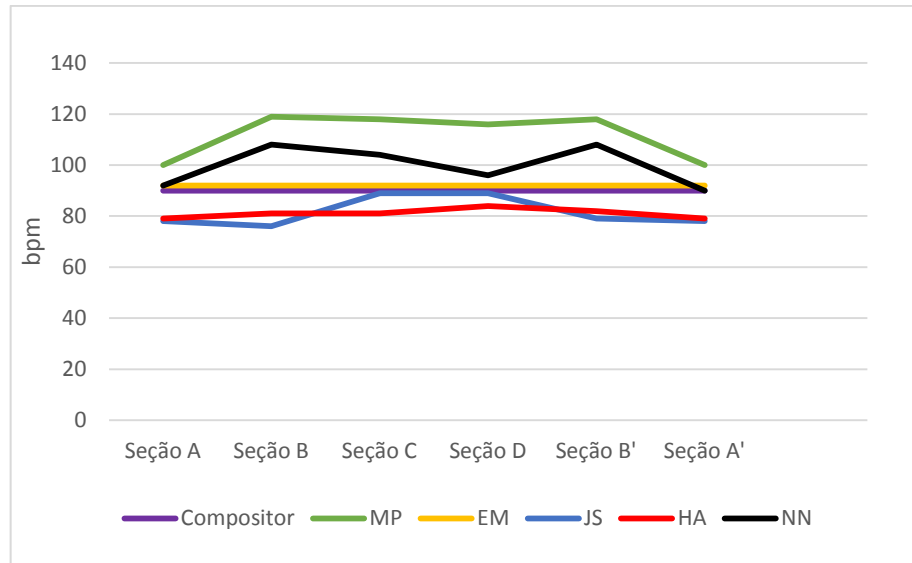


Gráfico 12: Flutuações de andamentos entre as seções do primeiro movimento da *Sonata*.

Em relação a esse aspecto, durante o meu processo de preparação da obra, frequentemente pratiquei o primeiro movimento da *Sonata* com o auxílio do metrônomo para não acelerar o andamento a partir da seção B (c. 21-39). No entanto, percebi que no momento da performance em aulas, laboratórios e recitais, sempre executei esse trecho ligeiramente mais rápido do que a seção inicial (c. 1-20). Com a emoção do momento da performance, creio que isso acontece como uma decorrência da própria escrita musical, ou seja, cai bem na mão executar as notas repetidas da mão direita em andamento mais andado, especialmente em associação à repetição estável do ostinato na mão esquerda. Em relação aos ostinatos das seções B (c. 21-39) e C (c. 58-81), procurei articular os grupos de três notas com apoio na primeira nota de cada grupo, no entanto a articulação em staccato foi ofuscada pela pedalização sincopada, assim como nas execuções de EM e HA.

Os agrupamentos das figurações rítmicas e a execução do valor relativo das notas ou mesmo a manipulação da espera entre valores são detalhes expressivos observados tanto na minha execução quanto nas demais gravações desta amostra, especialmente no fraseado dos elementos A1, A2, A3, A4 e A5 nas seções A (c. 1-20) e D (c. 58-80). As inflexões de *timing* em um único compasso são recorrentes, especialmente na ênfase da chegada ou da saída de uma nota expressivamente relevante da frase. Como discutido no trecho 4 (ver p. 68-72), foi observado a acuidade expressiva dos intérpretes no delineamento da linha melódica, em que os pianistas realizaram nuances expressivas de *timing* e dinâmica entre o ataque de uma nota e outra. Evidentemente foi observado tais recursos expressivos na minha execução da obra. Graficamente (Figura 42) constata-se que a nota Dó no primeiro tempo do compasso 62 é um

pouco mais alongada, enquanto o segundo Dó é encurtado, prosseguindo com um desacelerando em direção à nota Dó no segundo tempo do compasso 63. No compasso 64 realizei o fraseado mais andado, direcionando a frase no que diz respeito ao *timing* até a nota Fá do quarto tempo do compasso, seguido por um decrescendo da dinâmica e do tempo ao final da frase no compasso 65. Esses detalhes são sutis auditivamente, perceptíveis visualmente com o auxílio do *Sonic Visualiser*.

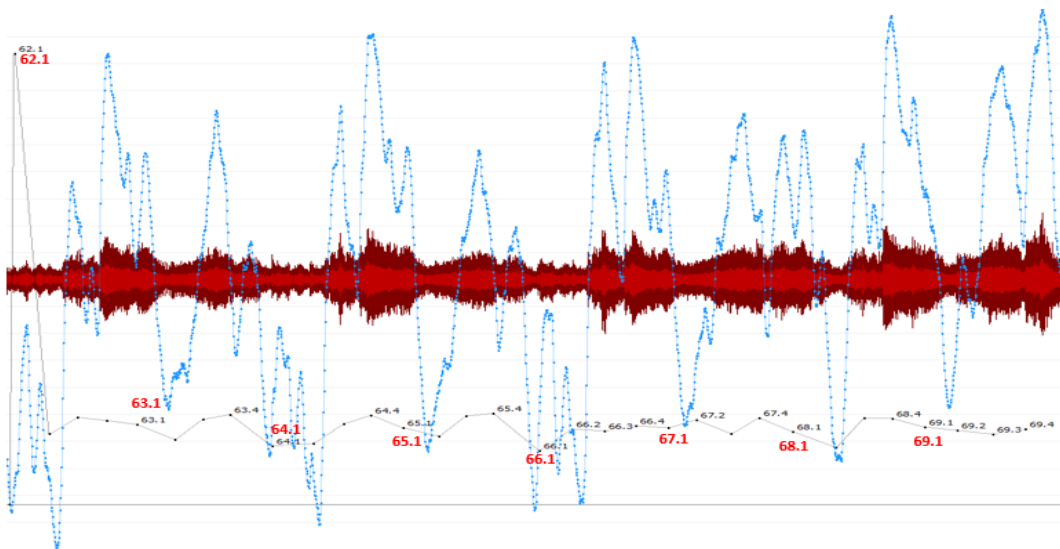


Figura 42: Relação do tempo e da dinâmica no trecho 4 (c. 62-69) da minha execução - a linha pontilhada indica a curva de dinâmica, a linha reta indica a curva do tempo e em vermelho a numeração dos compassos.

De forma geral, a partir da análise das gravações, pode-se concluir que MP e JS apresentam uma interpretação de caráter mais cristalino, articulando bem todas as notas e com uso econômico do pedal. Tal como MP e JS, HA também valoriza o aspecto da clareza ao pronunciar as notas, no entanto utiliza o recurso do pedal com mais frequência. Já EM apresenta uma interpretação de caráter mais impressionista, ou seja, uma execução esfumada pela pedalização sincopada. Na execução de EM os agrupamentos são menos pronunciados do que nas demais gravações. A articulação staccato não é deixada de lado, mas não é tão enfatizada quanto nas execuções de MP e JS.

As diferenças interpretativas destacadas nesta análise atestam que não há uma única maneira correta de executar uma obra, mas revela uma gama de possibilidades que podem ser exploradas por cada intérprete e que revela seu conhecimento da partitura. Concluímos que o processo de escuta pode contribuir de muitas formas para expansão dos recursos

interpretativos, incluindo-se nesta contribuição as questões de flexibilidade e ampliação da imaginação sonora e de definição na apresentação das ideias musicais.

6. REFERÊNCIAS

- BARREIRO, D. L. Sound Image and Acoudsmatic Listenig. **Organised Sound**, London, v. 15 n.1, p. 35-42, 2010.
- BARROS, G. S; GERLING, C. C. Análise schenkeriana e performance. **Opus**, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 141-160, dez. 2007.
- BENETTI, A. **Expressividade e performance pianística**. 2013. 315f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de Aveiro, Portugal, 2013.
- BENGTSON, I.; GABRIELSON, A. Analysis and synthesis of musical rhythm. **Studies of Music Performance**. The Royal Swedish Academy of Music, p. 27-59, 1983. Disponível em: <<https://www.speech.kth.se/music/publications/kma/papers/kma39-ocr.pdf>>. Acesso em: 15/10/2017.
- BRESIN, R.; FRIBERG, A. Emotional coloring of computer controlled music performance. **Computer Music Journal**, p. 44-62, 2000. Disponível em: <<http://www.speech.kth.se/prod/publications/files/724.pdf>>. Acesso em 15/10/2017.
- BOWEN, J. A. Tempo, duration and flexibility: Techniques in the analysis of performance. **The Journal of Musicological Research**, XVI/2, p. 111-156, 1996a.
- Centre for the History and Analysis of Recorded Music. **Sonic Visualiser: A Brief Reference**. Disponível em: <<http://www.sonicvisualiser.org/doc/reference/1.7/en/index.html>>. Acesso em: 10/11/2016.
- CLARKE, E. Expression in performance: Generativity, Perception and Semiosis. In: RINK, J (ed). **The practice of performance: studies in musical interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, cap. 2, p. 21-54.
- _____. Processos cognitivos na performance musical. **Cipem**, Porto, n. 1, p. 61-77, 1999.
- _____. Empirical Methods in the Study of Performance. In. CLARKE, E.; COOK, N. (ed). **Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects**. New York: Oford University Press, 2004. cap. 5, p. 77-102.
- _____. Understanding the psychology of performance. In: RINK, J. **Musical performance: a guide to understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 59-72.
- CLYNES, M. Microstructural musical linguistics: composers' pulses are liked most by the best musicians. **Cognition**, p. 269-310, 1995. Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/001002779400650A>>. Acesso em 10/08/2016.
- COGAN, R.; ESCOT, P. **Sonic Design: The nature of sound and music**. New Jersey: Englewood Cliffs, 1976.

COOK, N. **A guide to musical analysis**. Oxford: Oxford University, 1992.

COOK, N; CLARKE, E. Introduction: What is Empirical Musicology. In: CLARKE, E.; COOK, N. (ed). **Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects**. New York: Oxford University Press, 2004. cap. 1, p. 3-14.

COOPER, G; MEYER, L.B. **The Rhythmic Structure of Music**. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.

DUNSBY, J. Execução e Análise Musical. In: **Opus 1**, Porto Alegre, ano 1, n. 1, p. 6-23, dez. 1989

EPSTEIN, D. **Shaping Time-Music, the Brain and Performance**. New York: Schirmer, 1995.

FREITAS, Stefanie. **Modelagem como estratégia de aprendizado: Três Estudos de Caso com Bacharelados em Piano**. 2013. 119f. (Tese) Doutorado em Música - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

FRIBERG, A.; SUNDBERG, J. Does music performance allude to locomotion? A model of final ritardandi derived from measurements of stopping runners. **Journal of the Acoustical Society of America**, p. 1469-1484, 1999. Disponível em: <<http://asa.scitation.org/doi/pdf/10.1121/1.426687>>. Acesso em: 15/10/2017.

FRIBERG, A.; G. U. BATTEL. Structural Communication. In: PARNCUTT, R.; McPHERSON, G. E. **The Science and Psychology of Music Performance**. Oxford: Oxford University Press, p. 199-218, 2002. Disponível em: <<http://www.speech.kth.se/prod/publications/files/880.pdf>>. Acesso em: 15/10/2017.

GABRIELSSON, A. The performance of Music, In: DEUTSCH, Diana. **The Psychology of Music**. 2a. Edição. New York: Academic Press, p. 501-602, 1997.

_____. Music performance research at the millennium. **Psychology of Music**, Vol. 31, p. 221-270, 2003.

GEIRLAUGSDÓTTIR, S. H. **Francisco Mignone e as Sonatas para piano n. 1 e n.4 pela ótica da modernidade**. 1997. 138 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.

GERLING, C. C. **Performance analysis for pianists: A critical discussion of selected procedures**. Tese (Doctor of Music Arts) - Boston University, Boston, 1985.

_____. A contribuição de Schenker para Interpretação Musical. In: **Opus 1**, Porto Alegre, ano 1, n. 1, p. 24-31, 1989.

_____. Intertextuality, Narrativity and Tradition: 8 Brazilian Piano Sonatas. **Musica Theorica**. Salvador: TeMA, p. 1-36, 2016. Disponível em: <<http://tema.mus.br/revistas/index.php/musica-theorica/article/view/11>>. Acesso em: 12/07/2016.

GERLING, C; SANTOS, R. A. T. Pesquisas qualitativas e quantitativas em práticas interpretativas. In: BELLARD FREIRE, Vanda (Org). **Horizontes da Pesquisa em Música**. Rio de Janeiro: 7, Letras, p. 96-138, 2010.

GERLING, F. V. **Performance analysis and analysis for performance: a study os Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras n. 9**. 2000. 261 f. Ensaio (Doutorado em Artes Musicais) - University of Iowa, 2000.

_____. O tempo rubato na Valsa de Esquina no.2 de Francisco Mignone. **Claves**. Universidade Federal da Paraíba, n.5, p. 7-19, 2008.

JOHNSON, P. The legacy of recordings. In: RINK, John (ed.). **Musical performance: a guide to understanding**. New York: Cambridge Univerity Press, 2002, cap. 14, p. 197-211.

JUSLIN, P. N. Emotion in music Perfomance. In: HALLAM, S; CROSS, I; THAUT, M (Org). **Oxford handbook of music psychology**. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 377-389.

KIEFER, B. **Mignone vida e obra**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1983.

LEECH-WILKINSON, D. **The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances**. (London, CHARM, 2009). Disponível em: <<http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/chap1.html>>. Acesso em: 24/02/2018.

LERDAHL, F.; JACKENDOFF, R. **A generativa theory of tonal music**. The Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 1983.

MARTINS, J. E. A Pianística Multifacetada de Francisco Mignone. **Revista Música**, São Paulo, p. 89-113, 1990.

MATSHCULAT, J. **Gestos musicais no Ponteio n. 49 de Camargo Guarnieri: análise e comparação de gravações**. 2011, 99f. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

_____. **Uma comparação entre as duas gravações do Cravo Bem-Temperado de J.S. Bach por Andrés Schiff**. 2015. 117f. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

MIGNONE, F. **Sonata n.1 para piano**. Ricordi Brasileira, São Paulo, 1941. 1 partitura. Piano solo.

MÚSICA, A. B. **Francisco Mignone: Catálogo de Obras**. Academia Brasileira de Música, 2016. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/downloads/francisco%20mignone.pdf>>. Acesso em: 06/07/2017.

PALMER, C. Music Performance. **Annual Review of Psychology**. The Ohio State University, Columbus, p. 115-134, 1997.

_____. Mapping Musical Thought to Musical Performance. **Journal of**

Experimental Psychology: Human Perception and Performance, p. 331-346, 1989. Disponível em: <<https://www.mcgill.ca/spl/files/spl/palmer1989jep.pdf>>. Acesso em: 14/10/2017.

PENEL, A.; DRAKE, C. Timing variations in music performance: musical communication, perceptual compensation, and/or motor control? **Perception & Psychophysics**, v.4, n. 66, p. 545-562, 2004. Disponível em: <<https://link.springer.com/content/pdf/10.3758/BF03194900.pdf>>. Acesso em: 15/12/2017.

REPP, B. H. Patterns of expressive timing in performances of a Beethoven minuet by nineteen famous pianists. **Journal of the Acoustical Society of America**, p. 622-641, 1990. Disponível em: <<http://asa.scitation.org/doi/abs/10.1121/1.399766>>. Acesso em: 13/09/2016.

_____. Diversity and Commonality in Music Performance: An Analysis of Timing Microstructure in Schumann's "Träumerei". **Journal of the Acoustical Society of America**, 1992a, p. 2546-2568. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/21676839_Diversity_and_commonality_in_music_performance_An_analysis_of_timing_microstructure_in_Schumann_Traumerei> Acesso em: 13/09/2016.

_____. Acoustics, perception, and production of legato articulation on a computer-controlled grand piano. **Journal of Acoustical Society of America**, p. 1878-1890, 1997. Disponível em: <http://www.haskins.yale.edu/sr/sr117/SR117_13.pdf>. Acesso em 13/09/2016.

REYNER, I. R. Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta. **Opus**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 77-106, 2011. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/202>>. Acesso em: 20/12/2017.

RINK, John. Análise e (ou) performance. Traduzido por Zélia Chueke. **Cognição e artes musicais**. Curitiba, v.2, n.1, p. 25-43, 2007.

ROSA, R. M. Discutindo o papel da escuta nas práticas interpretativas. **II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical**, Vitória, p. 364-371, 2014.

SANTOS, R. T. A.; GERLING, C. C.; BORTOLI, A. L. Modelagem matemática: ferramenta potencial para avaliação das inflexões rítmicas na realização musical de estudantes. **Revista da ABEM**, Londrina, vol.20, n.27, p.149-162, 2012.

_____. Implications of time adjustments at micro, macro and meso levels in undergraduate and graduate piano students' performance. **Music Education Research**, p. 143-159, 2017.

SAPP S. C. **Computational methods for the analysis of musical structure**. 2011. 141 f. Dissertação (Doctor of Philosophy). Stanford University, 2011. Disponível em: <<https://stacks.stanford.edu/file/druid:br237mp4161/dissertation-submitted-augmented.pdf>>. Acesso em: 06/07/2016.

SCHAEFFER, P. **Traité des objets musicaux: essai interdisciplines**. Nouvelle Édition. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SHAFFER, L.H. How to Interpret Music. In: JONES, M.R.; HOLLERAN, S. **Cognitive Bases of Musical Communication**. Washington, DC: American Psychological Association, 1992, p. 263-278.

SLOBODA, J. A. Music Performance, In: DEUTSCH, Diana. **The Psychology of Music**. New York: Academic Press, 1982, p. 479-496.

_____. The communication of musical meter in piano performance. **Q. J. Exp. Psychol**, p. 377-396, 1983.

SPIRO, N.; GOLD N.; RINK John. Plus ça change: analyzing performances of Chopin's Mazurka Op. 24 No. 2. In: **Proceedings of 10th International Conference on Music Perception and Cognition**, ed. Ken'ichi Miyazaki et al, 2008, p. 418-427. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/228585262_Plus_ca_change_analyzing_performances_of_Chopin's_Mazurka_Op_24_No_2>. Acesso em 08/07/2016.

STOLL, R. E. **Variationen für Klavier, op. 27 de Anton Webern: sobre duas práticas de performance distintas a partir da edição, dos textos e da gravação de Peter Stadlen e das gravações de Yvonne Loriod e Charles Rosen**. 2016, 108f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SUNDBERG, J.; VERRILLO, V. On the anatomy of the retard: A study of timing in music. **Journal of the Acoustical Society of America**, p. 772-779, 1980. Disponível em: <<https://pdfs.semanticscholar.org/9636/002d466f1ecb2e72dee3eed69468aa91d59.pdf>> Acesso em: 13/10/2017.

TODD, N.P. McAngus. A Computational Model of Rubato. **Contemporary Music Review**, 1989, p. 69-88.

_____. The dynamics of dynamics: a model of musical expression. **Journal of the Acoustical Society of America**, p. 3540-3550, 1992.

_____. The Kinematics of Musical Expression. **Journal of the Acoustical Society of America**, p. 1940-1949, 1995. Disponível em: <<http://asa.scitation.org/doi/abs/10.1121/1.412067>>. Acesso em: 07/08/2016.

VERHAALLEN, M. **The solo piano Music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri**. 1971. 271 f. Tese (Doctor of Education) - Teachers College, Columbia University, New York, USA, 1971.

ANEXO A - GRAVAÇÕES

ALIMONDA, H. **Francisco Mignone** - Sonatas e Sonatinas para piano. São Paulo: CD Paulus 004840, 1997.

MONTEIRO, E. Francisco Mignone - Sonate pour piano n. 1. **YouTube:** Pauta Brasileira, ago. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9L0lyS10TrE>>. Acesso em: 20/05/2016.

PENHA, M. Sonata n. 1 de Francisco Mignone. **YouTube:** Lauro Gomes, abr. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8n1ug9gWvIg>>. Acesso em 20/05/2016.

SOARES, J. Francisco Mignone - Sonata n. 1 para piano. **YouTube:** Instituto Piano Brasileiro, abr. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fK8Qqj9pgUs>>. Acesso em: 18/07/2017.

ANEXO B - PARTITURA

a MAGDALENA TAGLIAFERRO

1

Sonata

Francisco Mignone
(1941)

1 Moderato (♩. 88 a 92)

I.

3

(sopra) (sotto)

5

7

9

11

13

15

17

19

21

dim.

f *molto ritmato*

(♩ = ♩)

This musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass staff. The first five systems (measures 11-19) feature a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the treble and chords in the bass. The sixth system (measures 20-21) is marked with a tempo change to *f* *molto ritmato* and includes a metronome marking *(♩ = ♩)*. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

24

p cresc. a poco sf

Measures 24 and 25 of a piano score. The right hand features a dense texture of sixteenth-note chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p cresc.*, *a poco*, and *sf*. A fermata is placed over the final chord of measure 25.

26

pesante p cresc. a poco

Measures 26 and 27. Measure 26 begins with a *pesante* marking and a fermata over a sustained chord. Measure 27 continues with a piano accompaniment and a *p cresc. a poco* dynamic marking.

29

a poco sf

Measures 29, 30, and 31. Measure 29 has a *a poco sf* marking. Measure 30 features a fermata over a sustained chord. Measure 31 continues the piano accompaniment.

32

cresc. a poco sf

Measures 32 and 33. Both measures feature a dense texture of sixteenth-note chords in the right hand and an eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *cresc.*, *a poco*, and *sf*.

34

Measures 34 and 35. Measure 34 has a fermata over a sustained chord. Measure 35 continues with a piano accompaniment.

36

p cresc. a poco sf

Measures 36 and 37. Both measures feature a dense texture of sixteenth-note chords in the right hand and an eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *p cresc.*, *a poco*, and *sf*.

4
38

41

44

47

50

53

f

mp

This page of a musical score contains six systems of music, each with a measure number (38, 41, 44, 47, 50, 53) at the beginning. The music is written for piano, with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A forte (*f*) marking appears at the start of the third system, and a mezzo-piano (*mp*) marking appears at the start of the sixth system. The music features a complex interplay between the two hands, with the right hand often playing melodic lines and the left hand providing a rhythmic accompaniment.

56 *poco rit.*

58 *a tempo*

61 *p com ingenuidade*

64

67 *concordamento*

70

73

pp subito

This system contains measures 73, 74, and 75. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *pp subito* is present in measure 75.

76

cedendo sempre poco a poco

This system contains measures 76, 77, and 78. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. The instruction *cedendo sempre poco a poco* is written across measures 77 and 78.

79

ppp rit. e perdendosi

This system contains measures 79, 80, and 81. The right hand has a more complex melodic texture with many slurs and accents. The left hand continues the eighth-note accompaniment. The instruction *ppp rit. e perdendosi* is written across measures 80 and 81.

animando

♩ = 100 a 104

82

p affret. subito poco rit

I^o Tempo (♩ = 88 a 92)

This system contains measures 82, 83, and 84. The right hand has a dense texture of chords and slurs. The left hand continues the eighth-note accompaniment. The instruction *animando* is above measure 82. The tempo marking *♩ = 100 a 104* is above measure 82. The instruction *p affret. subito poco rit* is written across measures 82 and 83. The instruction *I^o Tempo (♩ = 88 a 92)* is written above measure 84.

85

p cresc. a poco a poco sf

This system contains measures 85 and 86. The right hand has a dense texture of chords and slurs. The left hand continues the eighth-note accompaniment. The instruction *p cresc. a poco a poco sf* is written across measures 85 and 86.

87

ff e deciso

This system contains measures 87 and 88. The right hand has a dense texture of chords and slurs. The left hand continues the eighth-note accompaniment. The instruction *ff e deciso* is written above measure 87.

89

89 *p* *cresc.* *a poco* *a poco* *f*

Measures 89-90: Two staves of music. The upper staff features a dense texture of sixteenth-note chords, while the lower staff has a more rhythmic accompaniment. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*f*).

91

91 *ff e duro*

Measures 91-92: Two staves of music. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, while the lower staff continues the rhythmic accompaniment. The dynamic is marked *ff e duro*.

93

93 *p* *cresc.* *a poco* *a poco* *f*

Measures 93-94: Two staves of music. Similar to measures 89-90, with a dense upper staff and a rhythmic lower staff. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*f*).

95

95 *ff e duro*

Measures 95-96: Two staves of music. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, and a tempo marking of *(♩=♩)*. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. The dynamic is marked *ff e duro*.

97

97 *p* *cresc.* *a poco* *a poco* *f*

Measures 97-98: Two staves of music. Similar to measures 89-90, with a dense upper staff and a rhythmic lower staff. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*f*).

99

99 *ff e duro* *poco rit.*

Measures 99-100: Two staves of music. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. Dynamics range from fortissimo (*ff e duro*) to *poco rit.*

8 Moderato (♩=88)
un poco più solenne che all' inizio

101

f sempre

Measures 101-102: The right hand features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with many slurs. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

103

Measures 103-104: The right hand continues with intricate rhythmic patterns, while the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

105

Measures 105-106: Similar to the previous system, with complex right-hand textures and a consistent left-hand accompaniment.

107

poco rit.

Measures 107-108: The tempo begins to slow down. The right hand has fewer notes, and the left hand accompaniment becomes more sparse.

108 Più Moderato (♩=72)

ff *poco rit.*

Measures 108-110: The tempo slows further to a 'Più Moderato' pace. The right hand has a few chords and notes, and the left hand has a few chords. The piece concludes with a final chord in the right hand.