

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

JEAN LOPES

**MEMORIAL DE PERFORMANCE DOS CINCO ESTUDOS PARA VIOLÃO DE
ŠTĚPÁN RAK**

Porto Alegre

2020

JEAN LOPES

**MEMORIAL DE PERFORMANCE DOS CINCO ESTUDOS PARA VIOLÃO DE
ŠTĚPÁN RAK**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Práticas Interpretativas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Isabel Porto Nogueira.

Porto Alegre

2020

CIP - Catalogação na Publicação

Lopes, Jean
Memorial de performance dos Cinco Estudos para
violão de Štěpán Rak / Jean Lopes. -- 2020.
230 f.
Orientadora: Isabel Porto Nogueira.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Cinco Estudos de Štěpán Rak. 2. Repertório para
violão. 3. Pesquisa Artística. 4. Exercícios
criativos. 5. Construção de performance. I. Nogueira,
Isabel Porto, orient. II. Título.

JEAN LOPES

**MEMORIAL DE PERFORMANCE DOS CINCO ESTUDOS PARA VIOLÃO DE
ŠTĚPÁN RAK**

Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Área de Concentração: Práticas Interpretativas.

Aprovada em 29 de setembro de 2020.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Isabel Porto Nogueira
(Orientadora e presidente da banca)

Prof.^a Dr.^a Catarina Leite Domenici — UFRGS

Prof. Dr. Daniel Wolff — UFRGS

Prof.^a Dr.^a Sonia Marta Rodrigues Raymundo — UFG

À Luíza Goulart Kronbauer, minha maior inspiração na vida e pilar de sustentação para este trabalho.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Fernanda de Souza Lopes, por ter me dado a vida e por me ensinar até hoje a nunca desistir de meus sonhos, além de ser minha maior referência de vida dentro e fora da música.

À minha noiva, Luíza Goulart Kronbauer, por toda a dedicação, encorajamento, confiança, amor e, sobretudo, inspiração para eu sempre buscar minha melhor versão de mim para mim mesmo e para o mundo. Agradeço, também, à compreensão, paciência e ouvidos sempre atentos nos momentos mais difíceis e nas crises de choro. Não posso deixar de agradecer, também, por toda a disposição, energia e tempo investidos para a gravação dos vídeos deste trabalho. Esta disposição, energia e tempo investido são fruto de uma pessoa maravilhosa que confiou mais em mim do que eu mesmo durante todo este processo.

A todas(os) professoras(es) do PPGMUS/IA pelos ensinamentos e conhecimentos compartilhados, em especial, ao Prof. Dr. Daniel Wolff, pela paciência e por sempre me mostrar que, apesar das adversidades, sempre é possível tirar a melhor música possível do violão.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Isabel Porto Nogueira, por me instigar a buscar mais, a me aprofundar mais, e a querer ser mais criativo. Agradeço por confiar em minha ideia de pesquisa e me incentivar a extrair os melhores resultados possíveis da pesquisa.

Agradeço imensamente à Prof.^a Dr.^a Catarina Leite Domenici, Prof.^a Dr.^a Sonia Ray e ao Prof. Dr. Daniel Wolff por comporem a banca avaliadora de minha dissertação e por todas as contribuições que enriqueceram tanto o meu trabalho quanto minhas visões sobre a pesquisa e sobre a minha prática musical.

À família Kronbauer, composta por Zezé, Siomara e Lu, que me acolheram desde sempre em sua casa e na Casinha Kaponto, além de me darem todo o suporte e apoio para eu conseguir alcançar tantos objetivos e concluir mais esta etapa de minha vida.

Às amigas e amigos da 8ª série da escola Anne Frank e aos que se juntaram à turma depois: Amabile Ribeiro, Amanda Cerioli, Cibele Bandeira, Clementina Dalapicula, Douglas Takeshi, Guilherme Miotti, Laura Bittencourt e Marco Vinícius, meu sincero agradecimento pelo apoio, incentivo, e altas doses de alegria em tempos tão complicados.

A todas as pessoas amigas e colegas que a música me proporcionou e que, de alguma forma, contribuíram para a construção deste trabalho.

À CAPES, pela bolsa concedida, sem a qual não seria possível realizar esta pesquisa.

Agradeço à UFRGS, instituição pública que possibilitou meus estudos acadêmicos desde 2011, quando ingressei no Curso de Extensão em Instrumentos Musicais (CEIM), depois na Licenciatura em Música, Bacharelado em Música – habilitação Cordas ou Sopros (Violão Clássico) e Mestrado em Música – área de concentração: Práticas Interpretativas. Dentro da universidade participei de diversos projetos, conheci muitas pessoas, fiz muitas amizades e aprendi com muitas(os) professoras(es) excelentes. Todas estas experiências foram fundamentais para a minha formação musical e, também, existencial.

À existência, que me permitiu viver mais este momento.

Nós tocamos as músicas dos outros autores que adoramos, mas nunca é a música daqueles autores, porque aqueles autores disseram [algo] e o que tocamos é o que a achamos que eles queriam dizer, o que já é maravilhoso, já é fantástico! Porque dizer mesmo, só eles disseram, na sua originalidade.

João Bosco

RESUMO

A presente dissertação consiste em um memorial de performance dos *Cinco Estudos* para violão solo do compositor tcheco Štěpán Rak. O principal objetivo do trabalho é documentar as etapas de aprendizagem, preparação para performances, decisões interpretativas e gravação das músicas. Esta dissertação, em formato de memorial, caracteriza-se como uma pesquisa artística e traz relatos de estratégias de estudos utilizadas na fase de aprendizagem e na fase de construção de performance, que foram tratadas de forma separada, bem como uma explanação sobre decisões interpretativas das músicas e uma análise comparativa das gravações dos concertos nos quais foram apresentados os *Cinco Estudos*. O presente trabalho conta, também, com uma série de exercícios criativos partindo de representações mentais que foram realizadas no intuito de auxiliar na criação e recriação de ideias interpretativas, além de um relato de como estes exercícios contribuíram para o estudo interpretativo das músicas. A execução destes exercícios gerou diferentes reflexões sobre as ideias interpretativas das músicas. O principal produto artístico resultante desta pesquisa é a gravação em vídeo dos *Cinco Estudos* para violão de Štěpán Rak.

Palavras-chave: *Cinco Estudos* de Štěpán Rak; Repertório para violão; Pesquisa Artística; Exercícios criativos; Construção de performance.

ABSTRACT

The present dissertation consists of a performance memorial of the *Five Studies* for solo guitar by the Czech composer Štěpán Rak. The main objective of the work is to document the stages of learning, preparation for performances, interpretative decisions and recording of the pieces. This dissertation, in a memorial format, stands out as an artistic research and brings reports of studies used in the learning phase and in the performance construction phase, which were treated separately, as well as an explanation of interpretative decisions of the pieces and a comparative analysis of the recordings of the concerts in which the *Five Studies* were raised. The present work also has a series of creative exercises based on mental representations that were carried out in order to assist in the creation and recreation of interpretive ideas, in addition to an account of how these exercises contributed to the interpretative study of music. The execution of these exercises generated different reflections on the interpretative ideas of the pieces. The main artistic product resulting from this research is the video recording of Štěpán Rak's *Five Studies* for guitar.

Key words: *Five Studies* by Štěpán Rak; Repertoire for guitar; Artistic Research; Creative exercises; Performance building.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 4, primeiros 12 compassos..... | 52 |
| Figura 2: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 4, compassos 13 a 18 — primeiro ponto cadencial | 52 |
| Figura 3: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 4, compassos 19 a 24 — primeiro ponto suspensivo | 53 |
| Figura 4: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 4, compassos 25 a 29 — acordes conclusivos e arco de dinâmicas | 53 |
| Figura 5: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 4, compassos 34 a 42 – transição entre seções..... | 54 |
| Figura 6: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 4, compassos 38 a 47 — seção contrastante | 55 |
| Figura 7: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 4, compassos 58 a 68 — final da seção contrastante e retomada harmônica..... | 55 |
| Figura 8: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 4, compassos 75 a 85 — suspensão e nova seção (em vermelho)..... | 56 |
| Figura 9: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 4, compassos 86 a 92 — coda | 57 |
| Figura 10: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 3, compassos 1 a 8 | 58 |
| Figura 11: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 3, compassos 7 a 16 | 60 |
| Figura 12: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 3, compasso 17 | 61 |
| Figura 13: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 3, compasso 34 | 62 |
| Figura 14: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 3, compasso 18 — repetição do dedo 4 em notas próximas | 62 |
| Figura 15: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 3, compassos 22 a 25 | 63 |
| Figura 16: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 3, compasso 26 | 63 |
| Figura 17: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 3, compassos 27 a 34 | 64 |
| Figura 18: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 3, compassos 35 a 42 | 65 |
| Figura 19: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 3, compassos 43 a 47— coda | 66 |
| Figura 20: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 1, compassos 1 a 8 — parte A | 67 |
| Figura 21: duração aproximada dos <i>staccatos</i> no Estudo nº 1 | 67 |
| Figura 22: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 1, compassos 13 a 20 — parte A'..... | 68 |
| Figura 23: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 1, compassos 34 a 41 — parte A" | 69 |
| Figura 24: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 1, compassos 46 a 53 — coda | 70 |

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 25: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 1, compassos 9 a 12 — parte B com dinâmicas executadas..... | 70 |
| Figura 26: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 1, compassos 42 a 45 — parte B' com dinâmicas exeutadas..... | 71 |
| Figura 27: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 1, compassos 21 a 31 — partes C e C' .. | 72 |
| Figura 28: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 1, compassos 21 a 33 — partes C e C' com "pontos de chegada" | 74 |
| Figura 29: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 1, compassos 21 a 33 — partes C e C' com "repetições" | 75 |
| Figura 30: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 1, compassos 20 a 31 — barras de compasso pintadas | 76 |
| Figura 31: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 2, compassos 18 a 23 | 77 |
| Figura 32: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 2, compassos 18 a 20 para coda..... | 77 |
| Figura 33: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 2, compassos 24 a 35 — rubato utilizado | 78 |
| Figura 34: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 2, compassos 36 a 51 | 79 |
| Figura 35: duração aproximada dos <i>staccatos</i> no Estudo nº 2 | 80 |
| Figura 36: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 2, compassos 1 a 11 | 81 |
| Figura 37: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 2, compassos 6 a 23 | 82 |
| Figura 38: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 2, compassos 25 a 31 com “pontos de chegada” | 83 |
| Figura 39: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 2, compassos 32 a 39 | 84 |
| Figura 40: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 2, compassos 37 a 43 com <i>ritardando</i> | 85 |
| Figura 41: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 2, compassos 44 a 51 e inversão de notas no compasso 50 | 86 |
| Figura 42: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 5, compassos 1 a 8 | 88 |
| Figura 43: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 5, compassos 9 a 14 | 88 |
| Figura 44: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 5, compassos 15 a 19 | 89 |
| Figura 45: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 5, compassos 20 a 26 | 90 |
| Figura 46: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 5, compassos 27 a 31 | 91 |
| Figura 47: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 5, compassos 32 a 39 | 92 |
| Figura 48: compassos 40 a 46 | 92 |
| Figura 49: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 5, compassos 47 a 50 | 94 |

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 50: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 5, compassos 40 a 47 — partitura pintada | 94 |
| Figura 51: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 5, compassos 51 a 54 | 95 |
| Figura 52: Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 5, compassos 55 a 60 | 96 |
| Figura 53: Sorteio dos exercícios | 101 |
| Figura 54: posição inicial do xadrez tradicional (pela visão das peças brancas)..... | 112 |
| Figura 55: posição inicial do jogo (na variante Chess960) de base para a criação da história..... | 112 |
| Figura 56: xeque-mate de torre e dama | 113 |
| Figura 57: sacrifício de cavalo (seta vermelha indica a próxima jogada) | 114 |
| Figura 58: PGN da partida jogada no lichess.org contra o Stockfish no nível 1 | 115 |
| Figura 59: Posição inicial de Ashva (círculo amarelo), Phill (círculo azul) e Rookroll (círculo verde) | 119 |
| Figura 60: momento do ataque (setas vermelhas) a Phill (círculo azul) e Rookroll (círculo verde) enquanto Ashva (círculo amarelo) acompanha de perto | 121 |
| Figura 61: primeiro rascunho do desenho | 124 |
| Figura 62: segundo rascunho do desenho | 124 |
| Figura 63: esquema de cores..... | 125 |
| Figura 64: estrutura silábica de haikai proposto por Guilherme de Almeida..... | 132 |
| Figura 65: Rak, Š. <i>Tombeau to Sabrina</i> , compassos 31 a 33; Rak, Š. <i>Cinco Estudos</i> , Estudo 4, compassos 57 a 61 — acorde de lá menor (vermelho) com trinado na nota mi (verde) | 155 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Tabela 1: Análise comparativa das performances do Estudo nº 1 | 142 |
| Tabela 2: Análise comparativa das performances do Estudo nº 2 (Não executado no concerto da Casinha Kaponto) | 143 |
| Tabela 3: Análise comparativa das performances do Estudo nº 3 | 143 |
| Tabela 4: Análise comparativa das performances do Estudo nº 4 | 144 |
| Tabela 5: Análise comparativa das performances do Estudo nº 5 (Não executado no concerto da Casinha Kaponto) | 144 |

SUMÁRIO

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Introdução | 15 |
| 1. Referenciais teóricos | 25 |
| 1.1 Construção da Performance e Pesquisa Artística | 26 |
| 1.2 Análise de Estudos para violão | 30 |
| 2. Construção da Performance | 33 |
| 2.1 Reflexões Iniciais | 33 |
| 2.2 Ideias interpretativas e trabalho técnico | 48 |
| 2.3 Exercícios criativos..... | 96 |
| 2.3.1 Primeiro exercício criativo: escrever uma letra tendo como base a linha melódica do Estudo nº 3..... | 102 |
| 2.3.2 Segundo exercício criativo: inventar uma história para o Estudo nº 5 ... | 107 |
| 2.3.3 Terceiro exercício criativo: criar um ou mais desenhos para o Estudo nº 2 | 123 |
| 2.3.4 Quarto exercício criativo: gravar em áudio o Estudo nº 4 e gravar um improviso sobre a música..... | 127 |
| 2.3.5 Quinto exercício criativo: elaborar um texto para o Estudo nº 1 | 131 |
| 3. Análise das performances públicas | 134 |
| 4. Processo de gravação dos 5 Estudos | 148 |
| 5. Considerações Finais | 163 |
| 6. Referências | 170 |
| APÊNDICE A — Letra para o Estudo nº 3..... | 177 |
| APÊNDICE B — “O Sonho de Ashva” (história para o Estudo nº 5)..... | 180 |
| APÊNDICE C — Desenho para o Estudo nº 2 | 188 |
| APÊNDICE D — Link da gravação do Estudo nº 4 com improvisos | 190 |
| APÊNDICE E — Seis haikais para o Estudo nº 1 | 192 |
| APÊNDICE F — Diário de campo da execução dos exercícios criativos | 195 |
| APÊNDICE G — Links para os vídeos dos <i>Cinco Estudos</i> de Štěpán Rak | 210 |
| APÊNDICE H — Diário de campo do início do processo de aprendizagem..... | 212 |
| ANEXO A — Partitura dos Cinco Estudos de Štěpán Rak..... | 219 |

Introdução

O presente trabalho consiste em um memorial de construção de performance dos *Cinco Estudos* para violão solo do compositor Štěpán Rak, no qual eu descrevo as etapas de aprendizagem das músicas, a preparação de performance, as apresentações públicas realizadas, a execução de exercícios criativos e as gravações em vídeo. O principal objetivo é documentar o processo de construção da performance desta obra. Um dos fatores que permeou o trabalho foi a utilização de estratégias de estudos majoritariamente voltadas para a memorização, resultando em diferentes dificuldades que se tornaram maiores do que o esperado.

Ao longo de minha formação, experienciei diversos repertórios dentro e fora do âmbito acadêmico e, portanto, diferentes estratégias de estudos para cada música a ser estudada. Sempre participei de diversos projetos musicais paralelos à universidade, e cada um deles possuía um tipo de repertório diferente: o *Attraversiamo* (duo com a cantora Ambra Palazzi) era focado em músicas italianas e brasileiras, com fusões entre si em muitas ocasiões; o Projeto Missangas (duo com a cantora Angélica de Baumont) tinha como repertório principal as músicas brasileiras com alguma influência africana, como os afrosambas; o Grupo UPA!, no qual eu cantava como baixo, é um grupo vocal e utiliza a percussão corporal e muitos tipos de improvisos, com repertórios diversos, transitando pela música latino-americana, folclórica, europeia, autoral e popular do Brasil e Uruguai; duo com a cantora Daniela Ayres, tendo a bossa nova como repertório principal; duos com o violonista Felipe Herbert e a violonista Ana Carolina Giollo; trio de violão, guitarra e clarinete com Gabriel Islaz e Victoria Gauto (Red Submarine Trio), transitando entre o pop estadunidense à bossa nova, incluindo músicas autorais; Camerata de Violões da UFRGS, na qual foi realizada uma apresentação tocando músicas para trios e quartetos de violão de compositores contemporâneos e barrocos, além de arranjos de músicas brasileiras; participação como baterista na banda de rock The Zinaulalah na primeira apresentação das turmas do curso de Música Popular da UFRGS em 2012, tocando músicas da época da ditadura militar no Brasil.

Estes e outros projetos possuíam um tipo de abordagem direcionada ao meu estudo para as músicas e, dentro da universidade, toquei diversas músicas passando do período renascentista até compositores do século XXI que precisavam ser estudadas de outras maneiras. Cada música que eu toquei possuía algum tipo de dificuldade, mas todas elas tinham algo em comum: sempre busquei tocar as músicas que eu havia escutado em algum momento da minha vida¹, ou seja, eram escolhas baseadas na audição e, além disto, a audição prévia refletia a forma como eu estudaria as músicas. O maior auxílio era constatado na hora de “conduzir” os dedos pelo ouvido no momento da leitura em vez de efetuar esta condução de dedos pelos olhos e pelo próprio mapa do violão.

Conforme será detalhado mais adiante, a primeira vez que realizei uma escolha de repertório sem uma base auditiva prévia foi em 2014 quando conheci os *Cinco Estudos* para violão de Štěpán Rak. Ao ingressar no Mestrado tive a oportunidade de realizar performances públicas de todos os *Cinco Estudos*, antes disso, em 2014, eu havia tocado somente dois dos Estudos. Senti a necessidade de realizar um trabalho de memorização que se tornou exaustivo e prejudicou minhas execuções de diversas maneiras ao longo desta pesquisa.

Durante a fase de estudos e performances públicas foi maturada a ideia de realizar alguns exercícios criativos para facilitar o processo de interpretação das obras, que acabou ficando, de certa forma, travado por conta da preocupação excessiva da memorização. Os exercícios criativos são atividades realizadas a partir de algum tipo de representação mental ou criando esta representação, para consolidar, criar e/ou recriar ideias interpretativas. Estas atividades foram feitas partindo de práticas dentro de outras áreas artísticas ou outras manifestações musicais fora da minha prática cotidiana, como a escrita de letra de música e o improviso. As outras atividades realizadas foram direcionadas para o desenho, a escrita de haikais e a criação de uma história. Cada exercício foi realizado para um Estudo diferente. No início estas ideias não estavam claras e passaram por caminhos distintos. A preocupação com a memorização era tanta que pensei em realizar exercícios para facilitar a este processo e, depois, a técnica, esquecendo completamente os elementos de interpretação musical. E como estes exercícios em

¹ Exceto quando eu tocava músicas de colegas da composição, fosse por conta de convites ou por conta de músicas encomendadas por mim.

si deveriam ser realizados? O que exatamente seriam eles? Estas questões também estavam nebulosas e somente foram estabelecidas entre dezembro de 2019 e janeiro de 2020, logo depois das apresentações públicas.

Ao longo desta pesquisa eu relato como foram construídos os exercícios e como foram as abordagens de estudo das peças. Outras propostas do trabalho são a de relatar e refletir sobre os diferentes processos de aprendizagem de músicas, apresentar propostas de preparação de performance desta obra e registrar em áudio e vídeo os 5 Estudos para violão de Štěpán Rak.

Durante a construção da performance das músicas, algumas questões foram levantadas e discutidas pelo fato de não utilizar gravações dos *Cinco Estudos* como referência para estudar as músicas. Por esta razão questionei se havia e qual seria a melhor maneira de estudar um tipo de repertório inédito. Também refleti sobre de que maneira relatar o processo auxiliaria na performance da obra e se este relato deveria ser focado em algum ponto ou aspecto específico. Apresentar estas músicas em público e analisar as apresentações são algumas das etapas do trabalho, sendo feitas as gravações depois disto. A questão levantada, neste caso, é como que deveria ser realizada a análise, e como comparar uma apresentação com a outra.

O interesse pelo tema não surgiu de imediato, nem como uma única ideia fixa. O desenvolvimento desta ideia teve início antes mesmo de eu participar do processo seletivo (para ingresso em 2018/1) do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, para a área de concentração Práticas Interpretativas. Eu estava concluindo o bacharelado em música (violão clássico) pela mesma universidade enquanto era realizada a segunda etapa (que é presencial) da seleção, que ocorreu em novembro de 2017, ainda durante o processo de preparação para meu recital final de bacharelado em música, que ocorreu no mês seguinte. No recital, foram apresentadas obras de Silvyus Leopold Weiss, Ronaldo Miranda, Mauro Giuliani e Francis Kleynjans. Cada uma das músicas apresenta algum aspecto de dificuldade mecânica que refletiu em estudos futuros, especificamente para repertório solo.

As obras que toquei de Weiss foram uma *Fantasia* e a *Tombeau Sur La Mort de monsieur. Comte d'Logy*. Estas foram as que eu estava tocando há menos tempo, então não as amadureci tanto quanto eu gostaria; de modo geral, eu toco de memória em recitais solo, mas na *Tombeau* (peça de abertura do recital) eu tive que recorrer à

leitura de partitura. Ronaldo Miranda possui apenas uma obra para violão solo, a *Appassionata*. Esta obra foi a que mais exigiu refinamento técnico, por conter escalas, arpejos, saltos e ligados de alta complexidade. Por ter repetições e relativamente poucos materiais temáticos, a memorização da peça não foi tão complicada. A obra que encerrou o recital foi a *Rossiniana nº 3 Op. 121*, de Mauro Giuliani. Esta foi a música mais longa de todo o recital, sendo tocada em 18 minutos no concerto. Apesar de extensa, a obra causa menos desgaste fídico da mão esquerda do que a *Appassionata* (com seus 8 minutos) e, de todo o repertório, foi a menos complicada de ler. Apesar deste fato, a maior dificuldade encontrada na música foi de memorização, por ter algumas mudanças sutis em eventuais repetições, e por utilizar diversos temas com variações, além de apresentar muitas passagens mecanicamente complicadas; boa parte dessas passagens só foi solucionada em aula (na época com o professor Me. Paulo Inda), por meio de exercícios e repetições.

A música que toquei de Francis Kleyjnans foi *A L'Aube Du Dernier Jour Op. 33* e merece uma abordagem diferenciada pela obra em si e pela minha relação com ela; também foi a partir dela que cheguei ao tema deste trabalho. À época do recital, eu estava tocando esta música há cerca de 11 meses, sendo a música com maior tempo de maturação de todo o repertório do recital. Com ela, fui contemplado com uma bolsa de intercâmbio de dois meses para a University of Georgia nos EUA; portanto, é uma música de extrema importância para minha vida. Conheci a música em janeiro de 2017, quando um amigo, através de mensagem via WhatsApp, enviou-me um link² para um vídeo no YouTube. Ele afirmava que a música enviada era a mais difícil do mundo para se tocar no violão. Ao enviar a música, meu amigo também me “desafiou” a estudá-la. O vídeo enviado era do canal do guitarrista Nando Moura, no qual ele visita o violonista Fábio Lima em Curitiba (PR). Logo após a performance, Lima (2016) relata ter estudado a música por 11 anos para chegar naquele resultado. Tendo ouvido essa informação e me intrigado com tanto tempo de estudo para uma obra que, apesar de impressionar em um primeiro momento, não aparenta possuir dificuldades de níveis tão complexos (ainda assim, não é uma música simples), aceitei o “desafio” proposto pelo meu amigo e, dois dias depois, comecei a ler a música. Terminei o processo de leitura e memorização aproximadamente em abril, totalizando

² <<https://youtu.be/pDKHkSITBuk?t=395>>

quatro meses de leitura. Esta música foi a que exigiu menos tempo de leitura entre as outras músicas do recital.

Não digo que seja fácil tocá-la, mas, mecanicamente, a peça não possui grandes dificuldades; na verdade, encontrei um número reduzido de dificuldades em relação às primeiras vezes que a ouvi. Ela parece complicada porque apresenta algumas passagens mecânicas e diversas técnicas expandidas que criam a impressão de ser uma música difícil e virtuosística. A maior dificuldade que encontrei na música foi com relação às técnicas expandidas utilizadas ao longo da peça, pois cada uma das técnicas tem o objetivo de representar um evento extramusical presente em uma história, como badaladas de um relógio, sinos de igreja, passos de uma pessoa, abertura de fechadura, o ranger de uma porta se abrindo e, até mesmo, a queda de uma guilhotina.

Durante o processo de seleção para ingresso no Mestrado em Música na UFRGS em novembro de 2017, eu apresentei a ideia de realizar algum tipo de análise voltada especificamente para as técnicas expandidas desta peça e, mais tarde, em março de 2018, ao longo de reuniões de orientação, a ideia sofreu modificações e acabou transformando-se em uma análise para a performance de outra obra que eu também já havia tocado, mas em meu recital de Licenciatura em Música pela UFRGS, realizado em dezembro de 2014. A obra em questão é o conjunto dos *Cinco Estudos* para violão escritos por Štěpán Rak.

O repertório de estudos para violão estão presentes em minha formação musical desde o início de minhas aulas formais. Eu iniciei meus estudos em violão clássico de modo formal no Curso de Extensão em Instrumentos Musicais da UFRGS em 2011 e as primeiras músicas que li foram dois estudos de Fernando Sor (números 3 e 13 dos *20 Estudos* editados por Andrés Segovia) e o *Choro para Metrônomo* de Baden Powell. Em vez de seguir trabalhando outros estudos considerados essenciais para iniciantes (como os de Carcassi, Carulli, Giuliani, outros estudos de Sor) eu já direionei minhas leituras para obras com alta complexidade técnica, como *La Catedral* de Agustín Barrios Mangoré e a transcrição de Andrés Segovia da *Chacona* que integra a Partita nº 2 para violino BWV 1004 de Johann Sebastian Bach.

Sempre que trabalho com algum(a) aluno(a) iniciante no violão clássico, eu digo para não fazerem isto que é comumente chamado de “dar um passo maior do

que a perna”, ou seja, neste caso, tocar uma música que os dedos ainda não são capazes. Não foi uma escolha totalmente consciente do ponto de vista técnico, mas baseado em audições anteriores. Eu escutava estas duas músicas e tinha muita vontade de aprendê-las, mas eu não tinha noção de que aquelas músicas não estavam compatíveis com meu nível àquela época. Obviamente isto teve consequências em minha técnica, como uma série de lacunas a serem preenchidas e que, mesmo hoje, quase 10 anos depois, ainda me trazem alguns problemas. Alguns deles ficaram visíveis em minhas execuções dos *Cinco Estudos* de Štěpán Rak, como movimentos exagerados da mão esquerda (o que dificultava a execução de algumas passagens principalmente dos Estudos 3 e 5). Outros problemas puderam ser resolvidos, conforme o relato posterior sobre o processo de gravação dos vídeos. Ainda no curso de extensão da UFRGS, pude trabalhar alguns dos *20 Estudios Sencillos* de Leo Brouwer, trabalho que segui realizando dentro da graduação a partir de 2012 e tocando todas estas músicas.

Na licenciatura tive seis semestres de aulas de violão e em todos eles eu toquei algum conjunto de estudos para violão. No primeiro semestre toquei os 10 primeiros estudos dos *24 Estudios* (Op. 48) de Mauro Giuliani e toquei os 12 últimos dos *20 Estudios Sencillos* de Brouwer, já que toquei os 8 primeiros no ano anterior. No segundo semestre tive meu primeiro contato com os *12 Estudios* de Heitor Villa-Lobos, tendo tocado os Estudos 1, 6, 8 e 11. Eu havia tocado o Estudo nº 3 no ano anterior, mas acredito que seja a mesma situação de *La Catedral* e da *Chacona*, no que se refere a tocar músicas acima do nível e capacidade técnica.

No terceiro semestre eu conheci os *10 Estudios* de Radamés Gnattali, que foi quando tive outra percepção deste tipo de repertório e criei uma relação diferente com alguma música para violão, tendo gostado muito delas ao escutá-las em vez de ocorrer o contrário (até então eu passava a sentir-me atraído pela música depois de tocá-la por questões afetivas, musicais ou por gosto pessoal). O primeiro Estudo que ouvi foi o nº 1 e achei tão maravilhoso o movimento de arpejo, a sequência dos acordes e um tipo de sonoridade característica da música brasileira que demorei apenas cerca de três horas para ler e tocar o Estudo nº 1 inteiro. A obra toda me fascinou e, em cerca de 4 meses eu já estava tocando todos os *10 Estudios* (inclusive tive a oportunidade de apresentá-los no recital da Casinha Kaponto logo depois de tocar os Estudos de Rak). Em aula, trabalhei os Estudos de números 1, 4, 5, 6, 7 e 8.

Este ponto em minha vida foi fundamental para a minha escolha de repertório em geral, embora os *Cinco Estudos* de Štěpán Rak sejam uma exceção com relação a audições prévias.

No quarto semestre foi quando não toquei estudos dentro da graduação, mas estava lendo alguns fora do repertório acadêmico, como os Estudos nº 2 e nº 10 dos *12 Estudos* de Francisco Mignone. Entretanto, nunca terminei de ler ambas as músicas. Finalmente, o meu quinto semestre marcava o início do planejamento de meu recital de licenciatura ao final do semestre seguinte. A escolha por tocar os Estudos de Rak não ocorreu da mesma forma que os Estudos acima mencionados ou de alguma das outras músicas que trabalhei ao longo de minha formação. Eu nem mesmo conhecia Rak ou alguma de suas obras e encontrei suas peças, incluindo os *Cinco Estudos*, em um volumoso arquivo em PDF contendo quase 11.000 páginas (vide capítulo 2.1) mas, toquei mesmo assim. Eu havia construído uma relação bem proveitosa com este tipo de repertório mais do ponto de vista musical do que técnico. Somente há poucos anos eu finalmente conscientizei a ideia de que um estudo, em música, tem a finalidade de desenvolver algum aspecto técnico ou mecânico, por não ter desenvolvido minha técnica da maneira correta e, desta forma, ter criado muitas lacunas e certo “medo” quanto a este fator.

Ao longo do 5º e 6º semestre minhas atenções voltaram-se para o recital de licenciatura. Nos 7º e 8º semestres (em 2015), por conta de estágio curricular obrigatório e trabalho de conclusão de curso em andamento, não tomei aulas de violão dentro da graduação. Entretanto, realizei o teste de habilitação específica para ingressar no bacharelado em música no ano de 2016 e tive a oportunidade de, não somente retomar uma rotina de estudo como violonista, mas entrar em contato novamente com o repertório de estudos para violão, que eram parte integrante do repertório solicitado em edital. Os estudos que toquei foram o Estudo nº 12 Op. 6 de Fernando Sor e o Estudo nº 11 de Heitor Villa-Lobos. Naquele ano eu era professor do mesmo curso de extensão que, outrora, eu fora aluno e trabalhei estes dois estudos com dois alunos diferentes que também fizeram o teste no mesmo ano. Depois de meu ingresso no bacharelado, voltei a ler, fora do repertório acadêmico, alguns estudos de Brouwer, Sor, o Estudo nº 4 de Rak, os de Mignone (incluindo o nº 7), e alguns de Matteo Carcassi e Francisco Tárrega.

Para a o ingresso no Mestrado em Música, na etapa da prova de recital eu apresentei os Estudos nº 8 e nº 11 de Heitor Villa-Lobos. Dentro do Mestrado defini o tema do presente trabalho, retornando aos *Cinco Estudos* de Štěpán Rak. Em 2019 tive a oportunidade de participar de um ciclo de concertos organizados pelo Prof. Me. Paulo Inda e realizados no Instituto de Artes da UFRGS, que celebrou o aniversário de 80 anos de Leo Brouwer. Eu toquei o último dos *Tres Apuntes* e pude tocar, também, os *10 Nuevos Estudios Sencillos*, que é uma obra bem menos tocada que os *20 Estudios Sencillos*. Estes foram os últimos estudos que li e apresentei antes de tocar os Estudos de Rak. A experiência com estes 10 Estudos de Brouwer foi a primeira dentro do Mestrado, embora não fosse parte integrante do meu repertório do meu 1º Recital de Mestrado.

Escolhi tocar estes estudos pelo desejo de tocar algo que fosse menos conhecido, assim como foi minha principal motivação para os Estudos de Rak. Além de ter criado uma relação afetiva principalmente com o Estudo nº 4 (que foi o único Estudo de Rak que não precisei aprender do início), me chamou a atenção o fato de serem estudos que eu tive bastante dificuldade para identificar, em um primeiro momento, qual seria o tipo de técnica a ser desenvolvida. Assim como percebi nos Estudos de Radamés Gnattali, existem várias questões musicais e sonoras nos Estudos de Rak (como equilíbrio de notas no Estudo nº 4, articulações no Estudo nº 1 e muitos contrastes sonoros no Estudo nº 5) a serem desenvolvidos além das diversas questões mecânicas. Ter conseguido perceber e tocar estas músicas me motivou a seguir buscando outras músicas menos tocadas e, também, outros estudos.

Para exemplificar uma obra, iniciei a leitura de um conjunto de 12 peças chamado *Italian Coffee*, do compositor italiano Simone Iannarelli. As músicas não são de alta complexidade e cada uma apresenta, de modo geral, poucos materiais musicais, mas cada uma possui um título relacionado diretamente ao café ou a alguma situação no qual o café está presente. Existem diversos vídeos no YouTube, incluindo a execução de algumas destas peças pelo próprio compositor e um CD gravado por Andrea Vettoretti, violonista a quem a obra é dedicada. Outro exemplo de obra que eu toquei em meu 2º Recital de Mestrado foi a *Partie IV* do *Primeiro Livro para Teclado* de Johann Kuhnau.

Na época do meu recital de licenciatura, toquei os estudos de números 4 (de memória, e apresentei no recital de 2014) e 3 (não apresentei publicamente e não toquei de memória). Sempre foi muito comum eu recorrer a gravações de músicas para ter alguma base auditiva, fator que me auxilia bastante no início do meu estudo com qualquer música. Entretanto, esse costume pode criar certos vícios interpretativos na minha execução. Com relação aos *Cinco Estudos* de Rak, não tive nenhuma base auditiva para estudar a música, tanto no Recital de Licenciatura quanto no Mestrado. Poucas semanas depois de definir a temática da pesquisa, resolvi tentar ir por um caminho diferente da análise das músicas: um relato de construção da performance de todos os *Cinco Estudos*. A escolha destas músicas para o trabalho, além de gosto pessoal, tem relação com a afetividade criada com os estudos 3 e 4, que já toquei. O Estudo nº 3 me remete a momentos tristes da infância e o Estudo nº 4 costumo encarar como um momento de grande calma seguida de agitação causada por coisas boas e ruins ao mesmo tempo, com algo a ser resolvido, sem uma conclusão definitiva. Tais sentimentos são decisivos na tomada de decisões interpretativas e, em muitos momentos, resolução de problemas mecânicos.

O trabalho conta com diversas etapas. Algumas delas, como o processo de aprendizagem das músicas e a execução de exercícios criativos antes da fase de gravação em vídeo dos *Cinco Estudos*, foram documentadas em um diário de campo³. Tais etapas do trabalho são:

- Fase de aprendizagem das músicas, na qual foram relatadas as primeiras leituras e primeiras impressões das músicas, apresentação das músicas nas aulas das disciplinas do PPGMUS-UFRGS Instrumento III e Instrumento IV ministradas pelo Prof. Dr. Daniel Wolff e em outros contextos de masterclass, além de relatos de estratégias de estudos. Esta etapa foi escrita em um diário de campo como forma de refletir sobre tais estratégias;
- Execução de exercícios criativos, que foram elaborados após as análises das apresentações. Tais exercícios foram pensados com a intenção de aprimorar ou, até mesmo, criar e recriar decisões interpretativas das músicas. Partindo

³ “O diário de campo é um instrumento de registro de pesquisa. Segundo Triviños (1987) as anotações realizadas no diário de campo, sejam elas referentes à pesquisa ou a processos de intervenção, podem ser entendidas como todo o processo de coleta e análise de informações.” <http://www.unirio.br/cchs/ess/Members/altineia.neves/estagio-supervisionado-ii/diario-de-campo-o-que-e-para-que-se-serve-como-elaborar/view>

deste objetivo, a escolha dos exercícios foi feita de acordo com alguns critérios. Esta etapa foi detalhada em outro diário de campo diferente do primeiro por questão de organização dos materiais utilizados para a pesquisa;

- Análise comparativa das gravações em vídeo dos *Cinco Estudos* em três apresentações públicas realizadas por mim;
- Processo de gravação dos *Cinco Estudos* em vídeo, no qual também trago relatos sobre o processo de gravação das músicas e como os exercícios criativos realizadas influenciaram de forma positiva e/ou negativa nas decisões interpretativas das músicas, que foram abordadas de forma mais detalhada durante os exercícios e repensadas para as gravações dos vídeos;
- Considerações finais sobre o processo.

O trabalho está escrito nos moldes da pesquisa artística tendo como ponto norteador a pesquisa baseada na prática, conforme conceitos apresentados nos referenciais teóricos de Candy (2006) sobre pesquisa *baseada* na prática e pesquisa *conduzida* pela prática, os quais serão apresentados como uma das principais referências teóricas. Neste trabalho, entende-se como prática o estudo das músicas, as performances públicas, as gravações dos *Cinco Estudos* e os exercícios criativos, uma vez que todos estes processos serão relatados e contarão, por consequência, com reflexões sobre tais processos.

1. Referenciais teóricos

O compositor é citado em trabalhos que analisam outras obras, relacionando de alguma forma seu estilo e sua técnica com a obra analisada. Um dos dois exemplos sobre esta abordagem está presente na dissertação de Oliveira (2009), que traz uma análise estilística da obra *Aquarelle* para violão solo, do compositor brasileiro Sérgio Assad, de acordo com as influências do compositor. O autor destaca uma geração de compositores violonistas dos últimos vinte anos (incluindo Rak, que aparece entre os nomes citados), que produzem uma mescla de gêneros, transitando entre o popular e o erudito. De modo geral, críticos da música definem esta fusão de gênero como *crossover* (OLIVEIRA, 2009, p. 136).

No aspecto técnico, Góes (2015) propõe o uso da técnica *Imalt*⁴ como ferramenta composicional e interpretativa. O autor destaca que violonistas como Kazuhito Yamashita e Štěpán Rak utilizam técnicas que se aproximam do *Imalt* (2015, p. 21). Esta técnica foi difundida pelo próprio autor em sua composição intitulada *Gita* (GÓES, 2015, p. 14). Góes cita em seu trabalho o relato de Zanon (Apud Góes, 2015, p. 36), que afirma ter visto uma técnica semelhante ao *Imalt* somente nas mãos de Štěpán Rak, no qual eram realizados movimentos curtos de “vai e vem” com os dedos, utilizando, desta forma, não somente os tendões flexores (normalmente mais fortalecidos, com o movimento de fechar os dedos em direção à palma da mão para pinçar as cordas do violão), mas, também, os extensores.

Tratando de forma exclusiva do compositor Štěpán Rak e/ou suas obras, o autor Lukášek (2017) realiza uma entrevista com o compositor que descreve detalhes de sua vida antes de começar a estudar música além de abordar sua forma de pensar a técnica para o violão. O autor ainda traz diferentes citações de outros(as) artistas colaboradores(as) Rak além de uma análise de duas de suas músicas, sendo elas *Hora* e *Tentação da Renascença*. Khota (2004) realiza uma transcrição comentada de *Tracy*, terceiro movimento (de dez ao todo) de *Terra-Australis*, uma obra de extensa duração (cerca de 100 minutos). Além da transcrição, o autor comenta como que a abordagem técnica está presente especificamente nesta obra.

⁴ Dedos (da mão direita) indicador, médio e anular alternados.

Três exemplos de pesquisas que tratam da própria prática são os trabalhos de Brito (2018), Iravedra (2019) e Silva (2018), todos defendidos PPG-MUS da UFRGS. Brito aborda a construção de uma performance das 6 *danças romenas* de Béla Bartók por uma perspectiva da cognição corporificada. Silva reflete e descreve o processo de preparação de arranjos de músicas de videogames para piano solo e de um recital com este repertório. Iravedra traz uma investigação de seu processo de preparação técnica e artística para a performance partindo da perspectiva do performer-pesquisador além de “entrevistas com violonistas de excelência” obre seus processos de preparação para a execução ao vivo (IRAVEDRA, 2019, p. 9).

1.1 Construção da Performance e Pesquisa Artística

O presente trabalho será escrito no formato de pesquisa baseada na prática. Todos os processos aqui descritos e relatados resultarão em um tipo de produto artístico (gravação dos *Cinco Estudos*) e diversas reflexões acerca da prática, além de terem relação entre si. Por este motivo que a prática, neste caso, engloba o processo de aprendizagem das músicas, apresentações públicas, fase de gravações e exercícios criativos.

Segundo López-Cano (2015, p. 71), “a pesquisa artística é, por definição, um processo de conhecimento a partir da experiência prática”. Com relação aos problemas da pesquisa artística, especificamente no âmbito musical, o autor diz que:

[a pesquisa artística] apresenta três problemas fundamentais. Inicialmente, a problemática inserção das artes no contexto das instituições de educação superior junto com a adaptação de suas peculiaridades às exigências acadêmico-administrativas das universidades. O segundo problema tem relação com a crise própria da música erudita ocidental (um público que envelhece ao mesmo tempo em que diminui, sua crise de representatividade como um dos pilares da cultura ocidental; sua estagnação num repertorio canônico e fechado; seus obsoletos rituais performáticos ancorados numa cultura pré-digital e pré-audiovisual pouco atrativas para a maioria dos espectadores contemporâneos. Definitivamente, parece se sufocar sob o peso da sua própria tradição). O terceiro problema é o da academização da música popular e da sua inserção nos programas de formação superior. (LÓPEZ-CANO, 2015, p. 70)

Sobre a pesquisa artística como metodologia, o autor faz a seguinte colocação:

[A pesquisa artística] não questiona os processos criativos no trabalho científico, nem os processos reflexivo-investigativos dos artistas. Tampouco pretende repensar ou reformular a distinção histórica entre as áreas científicas e artísticas, nem descrever seus traços ontológicos de identidade. Simplesmente, de maneira mais modesta, propõe caminhos de trabalho distintos para o desenvolvimento e a transformação crítica de um campo profissional específico: a arte. Por outro lado, nem tudo na arte é criação. Existe uma grande quantidade de reprodução acrítica de técnicas, cânones estéticos e clichês. (LÓPEZ-CANO, 2015, p. 72)

Tais afirmações reforçam a ideia de que a música ocidental se encontraria estagnada tanto com relação ao repertório canônico quanto com os rituais e/ou procedimentos de performance. Tendo em vista estes aspectos, a pesquisa artística pode trazer reflexões e diferentes possibilidades, diretamente relacionadas com os processos criativos do(a) artista, sendo isto e sua própria prática artística os principais objetos de estudo da pesquisa artística.

Sobre a validação da prática artística como pesquisa, Borgdorff (2012) diz que para ocorrer essa qualificação, o objetivo do pesquisador necessariamente deve ser o de aumentar nossa compreensão e conhecimento, “levanto adiante uma pesquisa original em e através de objetos artísticos e processos criativos” (BORGDORFF, 2012, p. 53). Borgdorff reforça a ideia de que este tipo de pesquisa pode ter um impacto de maior alcance do que a própria arte realizada pelo(a) artista (BORGDORFF, 2012, p. 52). O autor ainda destaca que “diferente de outros domínios do conhecimento, a pesquisa em artes emprega métodos experimentais e hermenêuticos para direcionar-se a produtos e processos particulares e únicos” (BORGDORFF, 2012, p. 52).

Esta ideia conduz ao entendimento de um processo (ou um conjunto destes) voltado para procedimentos criativos dentro da prática artística. López-Cano (2015, p. 72) afirma que nem tudo pode ser considerado criação em artes, porque existem reproduções de estéticas e cânones realizadas de forma acrítica. Em parte, a pesquisa artística existe para refletir sobre estes procedimentos e para conscientizar o(a) artista e, portanto, o(a) pesquisador(a), sobre os processos criativos de forma reflexiva e crítica. No caso do presente trabalho, o objeto, ou produto artístico resultante do relato deste processo criativo será uma gravação audiovisual dos *Cinco Estudos*.

Como não é definida uma metodologia fechada para a pesquisa artística, Klein (2010) aponta que a pesquisa artística pode, também, sempre ser considerada pesquisa científica e, por isso que a maioria dos projetos de pesquisa nesta área são

interdisciplinares ou, até mesmo, indisciplinadas (2010, p. 4), o que vai ao encontro da ideia trazida por Borgdorff (2012) sobre os métodos de caráter experimentais empregados neste tipo de pesquisa. Klein afirma, ainda, que “se a arte é apenas um modo de percepção, a pesquisa artística deve ser o modo de um processo” (KLEIN, 2010, p. 4), portanto, não há como separar em categorias distintas pesquisa científica e artística neste sentido (2010, p. 4).

Com relação à pesquisa artística com foco na experiência prática, Candy (2006) define dois tipos principais de pesquisa relacionadas à prática: a pesquisa *baseada* na prática e a pesquisa *conduzida* pela prática. A pesquisa *baseada* na prática é uma investigação original a fim de obter novos conhecimentos por meio da prática e dos resultados dessa prática; neste tipo de pesquisa, a contribuição para o conhecimento pode ser demonstrada através de resultados sob a forma de desenhos, música, mídia digital, performances e exposições. Enquanto o significado e contexto das reivindicações são descritos em palavras, um entendimento completo somente será obtido com referência direta aos resultados. A pesquisa *conduzida* pela prática preocupa-se com a natureza da prática e leva a novos conhecimentos com significados operacionais para esta prática. O objetivo é avançar o conhecimento sobre a prática ou avançar o conhecimento dentro da prática. Essa pesquisa inclui a prática como parte integrante do seu método e muitas vezes se enquadra na área geral de pesquisa-ação (2006, p. 3). Seguindo os conceitos anteriores, será realizada a pesquisa *baseada* na prática, na qual os resultados desta prática serão demonstrados por meio de performances e gravações, como produto artístico final. A escolha por este referencial como o principal para a elaboração do presente trabalho se dá pelos conceitos apresentados, que irão possibilitar desenvolver a pesquisa de forma mais coerente e reflexiva. Este referencial, alicerçado às ideias anteriores sobre a pesquisa da própria prática artística, é o que guiará a metodologia geral da presente pesquisa, alicerçado aos referenciais anteriores sobre a pesquisa da própria prática artística.

A pesquisa artística tem como ponto norteador a própria prática artística e, isto pode significar, a prática do(a) artista como intérprete e como performer musical. As reflexões que podem ser geradas deste tipo de estudo, entre outras, são com relação à interpretação musical e suas possibilidades. Sobre isto, Costa (2014) afirma que:

Construir a interpretação de uma obra pode se tornar uma tarefa tão difícil quanto a composição da mesma, pois envolve escolhas complexas e pessoais. O intérprete precisa definir tamanho de frase, pontos de tensão e relaxamento, timbre(s), andamentos, respiração, dentre outros elementos que nem sempre estão explícitos na partitura. Ainda que estejam, tais elementos dependem de todo um contexto ideal que envolve o local de realização da *Performance*, a acústica, o instrumento utilizado e a orquestra ou pianista acompanhador quando for o caso. Para justificar tais escolhas, o intérprete busca fundamentar sua interpretação através de uma pesquisa sobre o compositor ou com alguém que tenha estudado com ele, análise da partitura, ideias musicais do intérprete adquiridas ao longo de sua carreira, público ouvinte e influência de uma “tradição interpretativa” (COSTA, 2014, p. 1)

Borém e Taglianetti (2016) realizaram um estudo sobre o processo de construção de uma performance cênica de *Três Modinhas Imperiais*, de Lino José Nunes do ponto de vista autoetnográfico. A autora e autor citam Sparkes (2000) e Pace (2012) no que se refere à metodologia do trabalho, por ser recente e ainda não consolidada e, por conta deste fator, estar ganhando cada vez mais espaço como ferramenta de pesquisa dentro das artes criativas e performáticas (2016, p. 195).

As autoras Gerling e Souza (2000) reforçam a ideia de que:

A notação musical assegura a identidade da obra e ameniza o grau de ambiguidade, pois alturas e durações são especificamente registradas no código apropriado. No entanto, intensidade e qualidade de som são especificadas com menor exatidão, o mesmo ocorrendo com agrupamentos, unidades métricas maiores do que o compasso, padrões de movimento, tensão e relaxamento. Esta falta de especificidade dá ao intérprete uma latitude considerável. Portanto, interpretação, um conceito inseparável de *performance*, refere-se diretamente à individualidade utilizada para modelar uma peça segundo ideias próprias e intenções musicais. Diferenças na interpretação são responsáveis pela riqueza e variedade na execução musical e podem ser investigadas entre vários intérpretes ou entre várias instâncias de um mesmo intérprete. (GERLING; SOUZA, 2000, p. 115)

As autoras trazem a ideia de que a interpretação musical se origina por diversos fatores e não será a mesma de um intérprete para outro, afinal, os processos são diferentes e, portanto, os resultados também. Uma das maneiras de refletir sobre isso e de como lidar com estas possibilidades processuais é documentando o processo de construção das ideias e decisões de alguma maneira, desde a primeira leitura até a fase de performances públicas, preferencialmente de memória, já que a pretensão era a de tocar os *Cinco Estudos* sem a leitura de partitura durante as apresentações em público.

Documentar o processo de aprendizagem e, em seguida, de construção da performance, permite fazer uma reflexão sobre a construção da performance em si,

sobre este processo e sobre a própria prática artística como intérprete e performer. Neste trabalho foram abordadas as etapas iniciais (primeiras leituras da partitura) e finais (gravação das obras depois de apresentadas em público), bem como o percurso entre o início e o fim do processo.

A ideia de documentação do processo de construção de performance também é abordada por Pozzi e Monteiro (2014), ao apontar o objetivo deste tipo de estudo que é o de:

descrever algumas das escolhas interpretativas realizadas [...] durante o estudo e a execução dessas obras e refletir sobre os agentes formadores de sua *performance* musical, concluindo-se como através dessa reflexão pode-se alcançar um maior domínio técnico, intelectual e expressivo das mesmas. (POZZI, MONTEIRO, 2014, p. 1)

Por meio de relatos e reflexões, junto com um produto artístico ao fim do trabalho, será possível observar, também, que tipo de habilidades mecânicas foram adquiridas durante e após o processo e quais tipos de decisões interpretativas foram tomadas com relação aos Estudos partindo de diferentes estratégias de aprendizagem, bem como a influência e contribuição que projetos musicais e acontecimentos do cotidiano podem ocorrer no processo.

1.2 Análise de Estudos para violão

Dentre os diversos trabalhos sobre análises de estudos para violão publicados no Brasil, os mais recorrentes são sobre os *12 Estudos* de Heitor Villa-Lobos. Uma das maiores problemáticas levantadas até hoje, no que diz respeito à interpretação, é como as edições e o manuscrito podem influenciar na interpretação de quem toca estes estudos. Trabalhos referentes aos *10 Estudos* de Radamés Gnattali e os *12 Estudos* de Francisco Mignone também foram publicados, com maior enfoque teórico.

Dentre estes trabalhos, destaco a dissertação de Apro (2004), no qual o autor trabalha teoria e prática de forma simultânea e conjunta (a exemplo do que ocorre na pesquisa artística, apesar de não ser a metodologia adotada pelo autor em seu trabalho). Partindo do ponto de vista da hermenêutica, o autor apresenta modelos de interpretação musical focando em dois aspectos principais: o intérprete com maior

liberdade sobre o texto musical e o intérprete seguindo ao máximo o texto do compositor. Segundo Apro (2004), livros de interpretação trazem fórmulas de interpretação fechadas. Este motivo o conduziu à teoria estética de Luigi Pareyson e aos conceitos de linguagem de Umberto Eco por tratarem “a interpretação em geral sob bases bem mais epistemológicas” (APRO, 2004, p. 11). Por se tratar de um trabalho com base na hermenêutica, o autor traz conceitos de interpretação com base nos filósofos Hegel, Fubini e Kerman. Aspectos da análise aplicados à execução são tratados com conceitos trazidos por Cone, Gandelman, Dorian e Schoenberg.

Júnior (2006) faz uma análise dos *10 Estudos* para violão de Radamés Gnattali sob o ponto de vista harmônico. Um problema apresentado no trabalho pelo autor diz respeito às diferenças de notação entre manuscrito e as duas edições (problema também encontrado em trabalhos sobre os *12 Estudos* para violão de Heitor Villa-Lobos). Uma comparação entre as três fontes foi necessária para que a análise pudesse ser feita sob quatro categorias de escrita: dinâmica, articulação, indicação de andamento e notas diferentes ou erradas. Algumas ferramentas de análise musical (que abordam questões como forma, motivo, frase, período e harmonia) são apresentadas no trabalho. A análise dos *10 Estudos* é feita a partir deste referencial teórico e dos conceitos apresentados. Este tipo de trabalho referente à análise musical de estudos para violão aparece com focos variados de diferentes aspectos.

Outros exemplos de trabalhos referentes a estudos de violão são os de Alves (2005) e Canilha (2017). Alves apresenta uma análise comparativa entre os *20 Estudos Op. 29* de Fernando Sor e os *20 Estudios Sencillos* de Leo Brouwer. Esta análise é focada nas abordagens didáticas dos dois compositores traçando-se uma relação entre as demandas de mão esquerda e mão direita dos 40 Estudos. Canilha propõe uma análise de demandas mecânicas do violão e sua aplicabilidade nos *25 Etudes Mélodiques et Progressives Op. 60* de Matteo Carcassi.

Por se tratar de estudos, a abordagem de questões mecânicas (escalas, arpejos, ligados, acordes, tremolo, translados, alternância de dedos, entre outros) nas músicas costuma ser bem frequente em trabalhos deste tipo. Entretanto, é mais comum que análises interpretativas (que analisam o texto musical a fim de elaborar uma interpretação adequada para a obra) sejam mais frequentes do que análises de

técnica e mecânica, uma vez que todo este repertório é tocado em concertos com certa regularidade. Este repertório, juntamente com os *20 Estudios Sencillos* de Leo Brouwer, os *24 Estudios* de Fernando Sor (mais tarde editados por Andrés Segovia), os *5 Estudios* de Frederic Hand, entre outros, acabou tornando-se um repertório muito comum em concertos, o que não ocorre com os *Cinco Estudios* de Štěpán Rak. Apresentei em concertos públicos e realizei registros audiovisuais dos *Cinco Estudios* com o objetivo de contribuir para a renovação de um tipo de repertório bastante tocado por violonistas de diversos níveis de expertise.

2. Construção da Performance

2.1 Reflexões Iniciais

Štěpán Rak nasceu na Ucrânia em 08 de agosto de 1945. Existem duas versões sobre as suas origens, ambas relacionadas com o fato de sua mãe biológica lutar no exército de Svoboda durante a Segunda Guerra Mundial. A primeira versão diz que ela trouxe seu filho em um tanque. A segunda conta que ela estaria grávida e teria dado à luz durante a guerra. As duas versões terminam da mesma forma: seu filho estava seriamente doente com difteria e ela o deixou em Praga pois não podia levá-lo consigo. Depois de vários meses no hospital, provavelmente na cidade de Dukla, Štěpán foi adotado por Marie e Josef Rak (RAK, ca. 2010⁵).

Rak é violonista, professor do Conservatório de Praga e compositor. É reconhecido internacionalmente, tendo suas composições tocadas pelo mundo por diversos instrumentistas. Atualmente, entre suas obras mais difundidas em concertos e gravações, destacam-se “Hora”, “Elegia: Homenagem a [Jean] Sibelius”, “Contos de Fadas Tchecos”, “Suíte”, “Canção para David” e “Velha limeira”. Segundo Duarte (2001, p. 212), suas composições abarcam os estilos romântico, folclórico e neo-renascentista. Em várias de suas composições e arranjos, Rak utiliza técnicas consideradas não convencionais no violão, como o uso dos cinco dedos da mão direita (em geral, o dedo mínimo não é utilizado), o tremolo de quatro dedos (geralmente se usam três, excluindo-se o dedo mínimo) e o uso alternado dos dedos da mão direita, nos quais os dedos da mão direita atacam as cordas movimentando-se alternadamente, em “vai-e-vem”.

Particularmente sobre sua técnica de mão direita, Rak⁶ (20-) menciona quatro principais justificativas pelo uso do dedo mínimo. O compositor diz que não vê razão viável para a exclusão de qualquer um dos cinco dedos da técnica, ideia que o próprio autor reforça ao afirmar que o ser humano possui cinco dedos nas mãos. Outra razão

⁵ Fonte: Entrevista com Štěpán Rak: “de onde eu vim”, tradução nossa. <<http://www.stepanrak.cz/rozhovor-9.html>>. Acesso em 06 Out. 2020.

⁶ Fonte: Entrevistas com Štěpán Rak: “técnica de cinco dedos”, tradução nossa. <<http://www.stepanrak.cz/technique-stepan-rak.html>>. Acesso em 06 Out. 2020.

é relacionada com a distância natural entre o dedo mínimo e o polegar, o que permite a utilização de “timbres diametralmente diferentes para um som muito mais vívido” (RAK, 20-). De acordo com Rak, é possível justificar a incorporação do dedo mínimo para tocar através de uma perspectiva histórica. Segundo ele, esta prática pode ser percebida em tablaturas de alaúde, nas quais há a indicação de uso deste dedo para obter o som desejado. Rak diz que isto o levou a aprofundar-se neste assunto, difundindo posteriormente para seus alunos.

O compositor ressalta a importância da inclusão do dedo mínimo da mão direita para oferecer diferentes e novos recursos. Rak entende que a utilização deste dedo pode trazer muitas possibilidades composicionais e interpretativas:

Como compositor e intérprete musical, posso avaliar adequadamente o benefício e o fenômeno de incorporar o mindinho para expandir nossos horizontes ao tocar um instrumento tão bonito como é, indiscutivelmente, o violão. O próprio [Ludwig Van] Beethoven declarou certa vez que o violão é uma pequena orquestra em si. (RAK, 20-)

Rak destaca que todos os dedos são iguais no sentido de nenhum ser mais ou menos importante que o outro⁷ (RAK, 2018?, tradução nossa). Esta técnica começou a ser elaborada quando ele estudava no Conservatório de Praga sob orientação do professor Štěpán Urban. Rak cita uma frase de seu professor à época que lhe disse “normalmente nós temos cinco dedos em cada mão. Por que excluir um dedo de uma das mãos?” (RAK, 2018?, tradução nossa). Além do uso do dedo mínimo para tocar, Rak comenta sobre o benefício que o uso deste dedo pode oferecer para a posição da mão direita⁸:

Em primeiro lugar, eu ensino meus alunos, mesmo os mais iniciantes, a colocarem todos os cinco dedos em uma mesma corda [...], porque resultará na posição natural e perfeita da sua mão direita [que funcionará] somente para você, porque todos possuem diferentes comprimentos de dedos e esta é a única maneira que realmente funciona. Você encontra seu próprio posicionamento dos cinco dedos, de forma perfeita [e que funcionará] apenas para você, para ninguém mais, somente para você, se você colocar todos os cinco dedos na mesma corda. [...] Andrés Segovia ensinava que era preciso formar um triângulo entre a corda, o polegar e o indicador [...], o que [pode ser] muito importante, mas somente se você usa quatro dedos na mão direita, [porque se o dedo mínimo for incluído] isto implicará em uma mudança drástica da mão direita. [...] Se você ensina um estudante desde o início a posicionar a mão direita com os cinco dedos, a posição se manterá de forma estável e é possível realizar com facilidade as mudanças de

⁷ Fonte: Masterclass com Štěpán Rak. Disponível em: <<https://youtu.be/bbG9Q2waAZ0>>. Acesso em 06 Out. 2020.

⁸ Fonte: Masterclass com Štěpán Rak. Disponível em: <<https://youtu.be/jUFFtsvPgS8>>. Acesso em 06 Out. 2020.

posição [para eventuais trocas de timbre ou de ângulo dos dedos]. Primeiro se posicionam os dedos em uma mesma corda, como na terceira corda, por exemplo, depois [...] recolocamos o polegar na quarta corda, o indicador permanece na terceira, o médio vai para a segunda e o anular para primeira. Então você terá uma posição regular da mão direita, bastando levantar o dedo mínimo [para deixá-lo livre]. [...] Mas se você quiser utilizar, futuramente, o dedo mínimo de maneira igual aos outros [...], basta colocar todos os cinco dedos na quarta corda, repetindo o procedimento de reposicionamento anterior [...] e você terá uma posição de mão direita utilizando todos os cinco dedos. (RAK, 2018?, tradução nossa)

Rak relata que é comum ser uma tarefa difícil ensinar crianças a posicionarem a mão direita de modo correto, sendo que o procedimento de posicionar todos os dedos em uma corda oferece uma maior estabilidade para a mão em relação a outras maneiras, que podem causar uma formação indefinida e de fácil desarticulação (RAK, 20-).

O compositor chama a atenção com relação ao desequilíbrio de força causado pelo movimento que os dedos realizam ao tocar as cordas, sendo esta movimentação ocorrendo dos dedos em direção à palma da mão. Para realizar um controle completo desta movimentação, é importante treinar a movimentação dos dedos para fora da palma, como ocorre na técnica de *rasgueado* que, segundo ele, é executado sem esforço e de forma virtuosística por violonistas flamencos porque eles utilizam esta movimentação para realizar esta técnica. (RAK, 20-). Rak ainda conta que seus anos de experiência o convenceu que é fundamental exercitar ambos os tendões, flexores (responsáveis pelo movimento de fechar os dedos, sendo eles mais fortalecidos em violonistas) e extensores (encarregados de realizar o movimento de abrir os dedos) através do que ele chama de contramovimento dos dedos.

Rak afirma que a respiração possui extrema importância e alerta para o fato de que violonistas comumente negligenciam este aspecto “como se os dedos não precisassem de oxigênio” (RAK, 20-). Ele relaciona a prática da respiração com o canto, ressaltando a importância de cantar enquanto se toca o violão, já que as linhas tocadas poderão soar mais familiares quando tocadas no violão. O compositor fala que é importante combinar uma respiração controlada com o exercício do dedo mínimo, para melhor desenvolvimento técnico e psicológico.

Além destes, Rak relata benefícios, principalmente observado em seus alunos, relacionados ao ganho de confiança para tocar, controle dos dedos e foco,

principalmente em situações de maior pressão, as quais podem ser mais bem controladas com os exercícios de contramovimento.

Por fim, Rak lista diversos ganhos expressivos, os quais ele chama de “novas formas de expressar” (RAK, 20-). Ele ressalta a possibilidade de uma utilização de dois timbres distintos de forma simultânea, como o polegar *sul tasto* e o dedo mínimo tocando em *ponticello*, recurso possibilitado pela distância natural entre estes dois dedos. Ao ser capaz de independizar o dedo mínimo, o violonista ganha a possibilidade de realizar arpejos com os outros dedos enquanto o dedo mínimo pode realizar, simultaneamente, uma linha melódica independente. O uso do dedo mínimo também oferece drástico aumento do potencial de arpejos para a mão direita. O contramovimento deste dedo pode inspirar novos e distintos elementos devido ao som metálico que o dedo possui. O dedo mínimo oferece, também, a possibilidade de tremolos com quatro notas, além de tornar o tremolo mais regular em vez de utilizar o polegar que, possivelmente, terá um timbre e força diferente dos dedos indicador, médio e anular. As possibilidades de dinâmica em tremolos também aumenta de forma significativa, devido a uniformidade e melhor controle de movimento que o dedo mínimo propicia. No entanto, este último aspecto requer um trabalho com muita disciplina, concentração e regularidade e os resultados aparecerão, normalmente, a longo prazo.

Entre suas composições, especialmente para violão solo, estão os *Cinco Estudos*, que foram dedicados ao violonista britânico Robert Brightmore, que é professor da Escola de Música e Drama Guildhall em Londres. Esta obra foi escrita no ano de 1985 e publicada no mesmo ano nos Estados Unidos pela Chorus Editions. Os *Cinco Estudos* não se incluem no repertório canônico do violão de concerto, porque esta obra é pouco tocada; até o momento, buscas foram realizadas em sites e plataformas de streaming de música (YouTube, SoundCloud, Deezer, Spotify), em diversos sites de fórum de violão, em sites de universidades brasileiras, revistas e periódicos científicos, e no site do compositor, mas não foi encontrado nenhum registro de áudio, vídeo ou programa de concerto nos quais constassem a obra. A única gravação que estava disponível até março de 2020 (quando publiquei minha execução dos *Cinco Estudos* no YouTube) é a que fiz do Estudo nº 4, disponível no YouTube. Esta gravação foi registrada em 18 de dezembro de 2014 em meu recital de licenciatura em música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

A técnica de cinco dedos abordada por Rak aparece em suas performances com frequência. Alguns dos exemplos de composições próprias nas quais há a utilização do dedo mínimo em tremolos e rasgueados são, respectivamente, nas músicas “*Hora*” e “*Elegia: Homenagem a [Jean] Sibelius*”. Em ambas as músicas é possível observar o uso do dedo mínimo para possibilitar maior agilidade, contrastes de timbres e maiores variações de dinâmicas. Já nos *Cinco Estudos*, o uso deste dedo não é essencial. No entanto, é possível utilizar o dedo mínimo em alguns momentos principalmente do Estudo nº 4. Este dedo torna-se útil para tocar acordes de cinco notas quando estes não são arpejados. Há a indicação de arpejo em certos acordes enquanto outros, incluindo aqueles com cinco notas, não apresentam esta informação. Quando ocorre um caso como este, normalmente o polegar é utilizado em duas cordas, o que pode fazer com que o som fique desproporcional em relação às outras notas do acorde. O uso do dedo mínimo evita este problema e isto possibilitará melhor uniformidade sonora das notas dos acordes.

Quando escolho um repertório a ser estudado, em grande parte das vezes eu baseio minha escolha em audições anteriores com maior atenção a elementos harmônicos, que também é um elemento central em meu processo de aprendizagem de músicas. Por conta de não ter encontrado gravações dos *Cinco Estudos*, esta escolha ocorreu de forma diferenciada. Em 2014 encontrei o nome do compositor em um arquivo de partituras em formato PDF contendo músicas desde o século XVI até a década de 1990. Optei por tocar os *Cinco Estudos* em meu 2º Recital de Mestrado, ocorrido em novembro de 2019. Além dos Estudos, toquei a *Sonata nº 2 “Del Caminante”* de Leo Brouwer, Caprichos nº 1, nº 6 e nº 18 dos *24 Caprichos de Goya* de Mario Castelnuovo-Tedesco e *Partie IV* do Primeiro Livro para Teclado de Johann Kuhnau.

Fazendo uma comparação com a *Sonata nº 2 “Del Caminante”* e os *Cinco Estudos*, eu pude me deparar com alguns prós e contras neste início do processo. Ao aprender uma música que já ouvi antes, a chance de criar algum vício interpretativo (como tentar fazer igual à gravação que tenho como base, que nem sempre segue o que está escrito na partitura) é muito grande, mas estes vícios podem ser desconstruídos e/ou reconstruídos. Esta sonata é dedicada ao violonista brasileiro Odair Assad, cuja gravação está disponibilizada no YouTube. Algumas indicações da partitura e, até mesmo, algumas notas, são alteradas em sua interpretação. Sendo ele

o violonista a quem a obra é dedicada, algumas reflexões, válidas tanto para a esta sonata quanto para os *Cinco Estudos*, podem ser feitas: estas mudanças foram pensadas de acordo com algum critério? Elas foram trabalhadas em conjunto com o compositor da obra Leo Brouwer? Até que ponto eu posso me permitir/ter liberdade de criar algo sobre os Estudos (ou mesmo em relação à sonata) além da reprodução das informações contidas na partitura? Como Estes fatores podem contribuir e influenciar na construção da performance e no ato da execução em palco e durante as gravações?

Em contrapartida, ter uma base auditiva é um dos elementos que contribuem para a minha memorização, já que sei para onde a música está indo no momento das primeiras leituras da partitura. Portanto, a memorização possuía grande importância em meu processo de estudos. Este fator foi constatado durante as sessões de estudos da obra *El Sueño de La Razón Produce Monstruos* (18º Capricho da série de 24 *Caprichos de Goya*), do compositor italiano Mario Castelnuovo-Tedesco. A obra, complexa mecanicamente, é um tema com variações; as variações são construídas em cima do tema, que é apresentado em cada uma delas de forma clara e sempre na mesma tonalidade, o que me facilita no momento do estudo. A comparação a ser feita neste caso é com relação ao 4º dos *Cinco Estudos*, o qual eu tenho uma base auditiva, mas de uma performance própria, com erros de leitura e decisões interpretativas diferentes das que eu penso atualmente. O 4º estudo apresenta uma estrutura dividida em cinco grandes seções, sendo as duas primeiras similares, a terceira contrastante com as anteriores, a quarta parecida com as duas primeiras, mas com algumas diferenças, e a quinta seção com função de *coda*, expondo um fragmento com mudanças rítmicas da terceira seção e o início da primeira seção com mudanças na harmonia. Pela organização, a música por si só já tende a ser menos complicada para memorização, mas as pequenas mudanças ao longo da música tornam o processo um pouco mais difícil.

Para melhor compreender o processo de memorização, já que este fator foi o meu foco inicial em meu processo de estudo das músicas, é importante estabelecer alguma definição para memória. De acordo com Izquierdo (2002), não há memória sem aprendizado, pois:

“Memória” significa aquisição, formação, conservação e evocação de informações. A aquisição é também chamada de aprendizado ou

aprendizagem: só se “grava” aquilo que foi aprendido. A evocação é também chamada de recordação, lembrança, recuperação. Só lembramos aquilo que gravamos, aquilo que foi aprendido. (IZQUIERDO, 2002, p. 9)

Seguindo esta definição, Higuchi (2005) cita Squire (1987) ao afirmar que:

A memória consciente está relacionada principalmente às lembranças de dados e fatos referindo-se aos conhecimentos no qual as informações armazenadas são conscientemente acessíveis, ou seja, “saber que”. A memória inconsciente abrange operações, habilidades e vieses relacionados ao desempenho, ou seja, “saber como”. (HIGUCHI, 2005, p. 112)

Neste sentido, a autora relata um momento em que precisou tocar as *Cenas Infantis* (não foi especificado se ela tocou a obra inteira ou algum dos treze movimentos) de Robert Schumann em uma masterclass. Ela conta que estava nervosa, o que levou a autora a se imaginar tocando e, ao tentar realizar este exercício, ela descobriu que não lembrava nem mesmo do primeiro acorde da música, embora ela tenha conseguido tocar a música de cor durante a masterclass (HIGUCHI, 2005, p. 111-112). A autora ainda conta que a execução da obra somente foi possibilitada por ela ter praticado a música inúmeras vezes ao piano tocando do início ao fim, o que resultou em uma execução na qual os dedos realizavam de forma automática os movimentos necessários, o que é chamado de memória digital (HIGUCHI, 2005, p. 112-113). Esta referência pode relacionar-se com a maneira que as músicas foram estudadas com foco na memorização. Meus dedos, em determinado momento do processo, passaram a realizar os movimentos de modo automático, entretanto, com erros que não foram corrigidos no início.

Em meu caso, mesmo que a memória digital seja eficaz para tocar de cor, ela não pode ser a única com a qual deva-se alicerçar no momento da performance, algo que detalharei na análise comparativa de minhas apresentações. Gerber (2012) diz que:

A aprendizagem e a memória envolvem uma série de estágios, a começar pela codificação, ou seja, a identificação do estímulo. Logo em seguida, vem outro estágio, o armazenamento. Para [...] posterior extração de informações armazenadas no sistema, há a recuperação ou resgate. (GERBER, 2012, p. 6)

De acordo com a autora, existe um modelo de multiarmazenamento que foi proposto por Atkinson e Shiffrin (1968). “Segundo esse modelo, cada tipo de memória representa um tipo de armazenamento existente em algum estágio específico do processamento da informação” (GERBER, 2012, p. 6). De acordo com tal modelo, existem três tipos principais de memória, sendo elas a sensorial (na qual se percebem

por um curto período de tempo as informações antes de serem armazenadas ou descartadas), de curto prazo (constituída de informações que permanecem na consciência por pouco tempo após serem percebidas) e de longo prazo (que conta com informações que permanecem por mais tempo, podendo ser resgatada posteriormente) (GERBER, 2012, p. 6-11).

A preocupação excessiva em tocar as músicas de memória trouxe diversos problemas ao longo do processo de estudos, e ficaram visíveis durante as apresentações públicas. Esta afirmação é reforçada por Santos (2017) ao dizer que:

Interpretar de memória é um passo extra, que necessita ser cuidadosamente preparado: tocar de memória em público é um desafio que, para muitos, traz benefícios que são superados pelos malefícios. É necessária a identificação das melhores estratégias e ajudas de memória que acabam por funcionar como gatilhos do potencial criativo. Por outro lado, enquanto as ideias interpretativas são sem dúvida as mais importantes, é fundamental não esquecer que há momentos em que a concentração necessita estar centrada no aspeto físico da performance. Cada peça tem os seus desafios técnicos, [e é] fundamental que o intérprete encontre a melhor forma de os resolver, como parte integrante do processo de conhecer a peça de todos os ângulos possíveis. (SANTOS, 2017, p. 42-43).

A autora confirma o relato de Higuchi (2005) ao afirmar que musicistas possuem, em geral, a memória motora ou cinestésica bem desenvolvida, sendo ela a memória responsável por permitir que os dedos continuem a realizar os movimentos necessários para se tocar uma música em eventuais falhas de memória porque “o corpo sabe como executar a tarefa, pois já a realizou muitas vezes” (SANTOS, 2017, p. 43). Ela alerta para os perigos de ter como alicerce a memória sinestésica no momento da execução, principalmente em apresentações, porque se esta memória falhar, “o intérprete não tem meios para recomeçar a execução a não ser voltando ao início da obra” (SANTOS, 2017, p. 43).

A autora cita Chaffin (2012) ao estabelecer diferentes tipos de memória utilizados na memorização de obras musicais, sendo elas a motora ou sinestésica (ações automáticas do corpo), visual (no caso da performance, ela acontece de acordo com a relação feita entre o que está escrito no papel com o que será tocado no instrumento), auditiva (responsável por dar informações sobre o que seguirá em uma música), analítica (referente às análises de elementos básicos da música), linguística (informações “autoinstrutivas” de como executar uma música) e emocional (expressividade) (SANTOS, 2017, p. 43-46).

Esta referenciação é importante para justificar alguns relatos de memorização e a forma como elas foram realizadas. De modo geral, passei por um processo de repetição das músicas contando com poucos elementos dos diferentes tipos de memória. A memória sinestésica não foi aprimorada em alguns casos pela priorização de outras memórias, como a emocional ou, principalmente, a auditiva. Talvez por não ter utilizado nenhuma referência que eu, de forma não intencional, tentei armazenar as músicas guiando este processo pelo ouvido, o que significa tentar diferenciar as seções pelo que eu ouvia ao tocar determinado trecho e comandar os dedos a executarem os movimentos conforme o curso da música de acordo com o que eu escutaria no trecho seguinte.

A memória visual poderia ter auxiliado mais em seções com pequenas variações, algo bem recorrente nos Estudos nº 1 e 3, que tiveram muitos erros nas performances e no próprio processo de gravação depois das apresentações. A memória analítica não funcionou para o Estudo nº 3 em 2014, depois de ter estudado em 2019, esta memória foi a que mais auxiliou a tocar esta música ao identificar as pequenas seções da mesma. A memória linguística acabou sendo pouco aproveitada ou utilizada da maneira incorreta, porque havia uma série de orientações recebidas em aula ou em masterclass. Tais orientações poderiam ser direcionadas de mim para mim mesmo (ou seja, “toque esta seção mais forte”, “use o dedo 4 em vez do 3”, etc.) e isto não ocorreu.

Tais memórias puderam ser desenvolvidas para as gravações, por estar mais confiante para tocar as músicas e as duas últimas apresentações foram fundamentais para melhor desenvolvimento da memória visual, ou seja, as seções eram tocadas de acordo com o que eu imaginava em partitura. Conforme meu relato posterior referente ao Estudo nº 5 sobre ideias interpretativas e trabalho mecânico, é possível observar este tipo de memória sendo aproveitada com o auxílio de lápis de cor como elementos visuais aliados à partitura. As diversas indicações de timbre e determinadas seções ou acordes foram pintados na partitura para ter este elemento como um grande aliado em meu processo de memorização. Esta prática está presente desde meus estudos no Mestrado e tem me ajudado a diferenciar materiais musicais similares ou, até mesmo, chamar a atenção para elementos contrastantes. Esta prática também me ajuda a desenvolver minhas ideias interpretativas.

- Estudo nº 4

Quando foram tocados os Estudos nº 4 e 3, toquei apenas o nº 4 de memória e o apresentei em meu recital de licenciatura. Por este motivo eu escolhi esta como a primeira música a ser estudada, por já ter tocado anteriormente. Ao ouvir a gravação de meu recital de licenciatura com a partitura em mãos, foram constatadas falhas de memória, notas erradas e dinâmicas invertidas. A música conta com seções nos quais aparecem acordes semelhantes, com sutis diferenças de contraponto e notas. Na gravação, esses acordes acabaram sendo trocados de lugar. Destaco como pontos positivos da gravação a boa variação de timbre e dinâmicas, de acordo com o que eu desejava, principalmente na terceira seção da música, na qual ocorre uma melodia que, em determinados momentos, forma intervalos de segundas (maior e menor) com o acompanhamento, em dinâmica forte e com acentos.

A primeira etapa da retomada de estudo da música foi pegar a partitura e ouvir a gravação, anotando em um caderno somente os pontos que não condizem com o que foi escrito na partitura e onde que precisa melhorar (limpeza e clareza de notas, problemas técnicos, controle sonoro para mão direita, etc). Algumas das seções da música se repetem com mudanças de poucas notas ou um contraponto sutil; este foi o fator que mais dificultou a memorização da música em 2014.

Após estas anotações, ao ler novamente o Estudo 4, mas ainda sem pôr em prática a interpretação desejada, foquei nas notas que estavam erradas e em definir posições cômodas para as mãos. Nesta leitura foram constatados mais erros de leitura do que as anotadas anteriormente no diário de campo. Trago como exemplo o fato de minha mão esquerda automaticamente ser direcionada para as posições memorizadas, sendo algumas delas erradas (erros de notas ou falhas mecânicas). A hipótese é de que o trabalho de aprendizado desta música não seria tão rápido e simples como esperado e, de fato, não foi, já que é mais complicado para mim consertar o que já havia sido consolidado há anos em vez de aprender algo do início.

Em nova sessão de estudo, decidiu-se por tocar a música inteira duas vezes do início ao fim, sendo uma das vezes acompanhando a partitura e prestando atenção

nas partes que ainda estavam sendo tocadas de forma errada. A leitura foi feita com paradas para repetir passagens ainda com erros ou não muito seguras na memória, como a terceira parte. Dependendo do fragmento, foram feitas 3 repetições, duas com leitura e uma de memória, para que, somente então, a leitura seguisse adiante. Alguns erros foram observados, sendo um referente a uma nota errada, não constatada na audição com partitura nem na primeira releitura. Depois de corrigidos e memorizados os erros e partes não muito firmes, o estudo foi tocado do início ao fim. A mudança constatada foi que alguns erros ocorreram, a diferença é que, desta vez, se sabe onde e quais erros ocorreram. A próxima etapa deve ser a de automatizar as mudanças feitas com relação a notas, dinâmicas e algumas articulações, já pensando de forma mais interpretativa.

- Estudo nº 3

Este Estudo, quando tocado em 2014, não foi gravado e não foi executado de memória. O andamento solicitado é *Allegro*, mas na época (primeiro semestre de 2014) eu toquei em um andamento próximo do *Adagio*, por conta da dificuldade visual da partitura e minha técnica na época. Na primeira releitura eu escolhi como ponto de partida os pontos com maior dificuldade mecânica. Não é uma peça virtuosística, mas é fisicamente exigente devido a grande quantidade de posições fixas com pestana ao longo de um contraponto de duas a três vozes.

Conforme anotado no diário de campo, a seguinte etapa do processo deve ser o de, ainda durante a leitura, encontrar posições cômodas para a mão esquerda, para que a mão não canse demais e as pestanas não interfiram na condução das vozes e, portanto, no fraseado. Também será necessário encontrar formas de trocar com agilidade de uma posição para outra (com ou sem pestana), uma vez que o Estudo está em *Allegro*.

Com o objetivo de tentar observar o fenômeno ocorrido com relação às partes similares entre si do 4º Estudo, a etapa seguinte serviu para criar mecanismos de memorização. Para isto, foi utilizado um método que adotei para o aprendizado de diversas músicas, que é o de ler e memorizar a música a partir do último compasso

(será chamado aqui de ler “de trás para frente”). Este processo consiste em uma leitura da música dividida por compassos, que normalmente ocorre partindo de um compasso e, assim que é memorizado, lê-se o compasso seguinte (o primeiro e o segundo, por exemplo) para que o trecho destes dois compassos seja tocado e, em seguida com o próximo compasso e, assim, sucessivamente. Para este método ocorre a ordem inversa, ou seja, a leitura é iniciada preferencialmente pelo último compasso. Assim que é memorizado, o próximo compasso a ser lido e memorizado é o penúltimo e, tendo ocorrido a memorização, o trecho destes dois últimos compassos é tocado. Em seguida, lê-se o antepenúltimo compasso e o trecho destes três compassos é tocado, e assim por diante. Escolhi este método de estudo porque existe uma grande chance de haver falhas de memória da metade ao final da música quando eu toco, e o método de estudo que obtive melhores resultados para evitar tais falhas é lendo a música “de trás para frente” (a partir do último compasso), causando uma grande quantidade de repetições do final e segunda metade da música; em meu caso, a tendência é de sempre ter o início das músicas melhor memorizado do que outras partes, já que é mais comum começar a ler a partir do primeiro compasso. A música apresenta 47 compassos e, na leitura anterior, eu havia memorizado os compassos 43 a 47, mas nesta leitura tive que retomar estes compassos para poder avançar nos compassos anteriores da música. O resultado foram 13 compassos memorizados além dos compassos 43 a 47, portanto, desde o compasso 30. Dois dias antes desta leitura com foco na memorização eu estava tocando com o violão afinado a partir da nota Lá em 432Hz, mas isto não teve nenhuma influência no processo. No início da leitura eu foquei em compreender as sequências ocorrentes, para utilizá-las como guias na memorização. Nas seções estudadas, notou-se que a harmonia, mesmo tomando caminhos “imprevisíveis” ou não óbvios, ajuda em decisões interpretativas, como uso de dinâmicas não escritas na partitura. Alguns pontos de tensão mecânica puderam ser aliviados com o desmontar de algumas pestanas e uso de mais cordas soltas. A escrita e disposição de vozes ajudam com eventuais cortes de notas. A anotação feita no diário de campo referente à próxima etapa de aprendizagem visa em deixar a música mais rápida.

- Estudo nº 2

Visualmente me pareceu ser o Estudo menos complicado e o mais curto para ler, em comparação com os Estudos 1 e 5, que também foram lidos pela primeira vez. Este Estudo tem como base a Valsa, servindo inclusive como indicação de andamento (*Tempo di vals*) da música. Na primeira leitura, foram lidas três linhas e desde o início tentei memorizá-las. A dificuldade mecânica desta seção se assemelha com o 3º Estudo com relação às posições fixas, mas aqui sem pestanas complicadas e com uma melodia acompanhada na primeira seção (duas vezes, portanto). Comparando os Estudos 2, 3 e 4, este parece seguir um caminho harmônico mais familiar aos ouvidos; portanto, a etapa seguinte do processo partiu deste ponto: uma leitura da música inteira, primeiro para compreender harmonicamente a música e, a partir daí, seguir com o processo de memorização.

O processo foi interrompido por ter mais complexidade harmônica que o esperado e o caminho harmônico (que no início parecia ser um facilitador) tornou o estudo mais complexo, pela quantidade de dissonâncias que aparecem ao longo da música. Apesar disto, a música segue uma estrutura parecida com os outros estudos já lidos (3 e 4) com relação às repetições das seções, aqui com progressivo aumento de textura e do grau de dificuldades mecânicas.

Na retomada da leitura deste Estudo (que ocorreu após um longo período sem estudar as músicas), houve uma renovação ao modo de perceber esta música e ela pareceu muito mais complexa, mas mais interessante do que antes. Junto com os outros Estudos lidos, também ocorre aqui uma repetição da harmonia, distribuída em três seções e uma coda, e tentei aproveitar esta “circularidade” para dividir a música em fragmentos menores e, assim, memorizá-la mais facilmente. Quando recomecei a ler, comecei pela coda, que é a única parte com mais diferenças harmônicas e segui para a primeira seção. O esquema de leitura se baseou em 3 a 4 repetições seguidas de um fragmento da música lendo e mais 3 a 4 vezes de memória, começando no primeiro compasso da seção a ser estudada. O mesmo foi feito no segundo compasso, e, em seguida, juntando com o primeiro compasso, tocando estes dois compassos duas vezes lendo e duas vezes de memória, depois o terceiro compasso e, assim, sucessivamente. O mesmo esquema foi feito na primeira seção. Tanto na seção 1 quanto na coda, cada fragmento foi dividido por compasso. Algumas digitações de

mão esquerda precisaram ser readaptadas, o que ocasionou maior número de repetições em alguns trechos.

- Estudo nº 1

O estudo de número 5 teve seus dois primeiros compassos lidos, a título de curiosidade de como era o início da música, mas nada foi anotado no diário de campo. O 1º Estudo, portanto, foi o último a ter suas primeiras leituras. Um fato pode ser colocado de como um acontecimento do cotidiano influenciou no processo de estudo, ainda que de forma indireta e mesmo com o processo de estudo da música estando no início à época do ocorrido. Ao entrar em uma fila para recarga de créditos de meu Cartão *Tri*⁹, eu estava escutando o álbum *Underworld*, da banda estadunidense Symphony X (banda de metal neoclássico e progressivo, que, inclusive, me inspirou em uma de minhas composições¹⁰) no aplicativo de streaming musical Spotify. Decidi, então, trocar de artista, tendo como critério, um artista que estivesse presente em minha lista, mas que nunca tinha ouvido. A lista de artistas (com nomes de bandas, grupos, cantoras(es), duplas, conjuntos de câmara, orquestras, instrumentistas, compositoras(es), etc), que estava organizada em ordem alfabética, continha o nome da cantora e compositora de jazz Alina Engibaryan, nascida na Rússia, entre os primeiros nomes da lista. Escolhi ouvir o álbum *Driving Down the Road*, no qual a primeira faixa dá nome ao disco, e me surpreendi logo com os 2 primeiros compassos de música, com relação à harmonia (é quase sempre o primeiro aspecto que me chama a atenção nas músicas que estou conhecendo, seja ouvindo ou tocando; para meu processo de composição, na maioria das vezes, é meu ponto de partida) e a combinação da melodia com a harmonia. É uma surpresa semelhante que tive ao ler

⁹ “O TRI (Transporte Integrado) é o sistema de bilhetagem eletrônica utilizado no transporte coletivo de Porto Alegre”. <<https://www.tripoa.net.br/O-TRI>>

¹⁰ A composição em questão é minha *Sinfonia nº 1: “Symphoniae Pro Omnibus Iniustitias Vitae”* [JL 21], que foi inspirada por acontecimentos das Jornadas de Junho (conforme explicado mais adiante). A sinfonia possui quatro movimentos ininterruptos e o segundo movimento, no qual citei duas músicas da banda Symphony X de forma direta, recebeu o título “*Timor Pulsant Ostium (inspirado em “Oculus Ex Inferni” e “Seven”, de Symphony X)*”. O título, em tradução livre, significa “O Medo Bate na Porta”, e as músicas citadas são, respectivamente, a primeira e oitava faixas do álbum *Paradise Lost*, gravado em 2007.

a primeira seção do Estudo 1, que contem uma seção como base e que se repete, com variações e algumas diferenças.

Enquanto lia o Estudo, a harmonia escrita me levava a caminhos inesperados para meus ouvidos, mas de forma muito mais atrativa que ocorreu no Estudo 2 em um primeiro momento. O foco do trabalho não é necessariamente o de detalhar elementos subjetivos, mas, neste caso, tal relato é válido com relação às estratégias de estudo que serão pensadas e utilizadas para estes dois Estudos que, apesar de conterem surpresas na harmonia ao longo da música, poderiam ser lidos de outra maneira, com outros ouvidos e a estratégia de estudo necessariamente deveria ser bem diferente. Além do fator harmônico, a comparação é feita diretamente com o Estudo 2 por também nunca ter sido lido anteriormente.

- Estudo nº 5

Este Estudo começou a ser lido logo antes do Estudo nº 1, mas quando isto ocorreu, nada foi anotado no diário de campo. As leituras com o intuito de memorizar a música começaram a ocorrer a poucas semanas do recital ocorrido na Casinha Kaponto. A estrutura do Estudo nº 5 é a mais complexa em comparação com as outras quatro músicas, e isto me causou mais dificuldades em meu processo de memorização.

Decidi, então, iniciar a leitura da música por “fragmentos”, mas com uma falha grave durante este processo, e que afetou de forma negativa as performances futuras e, também, o processo de estudo da música: eu estava lendo as notas, mas sem prestar atenção nas dificuldades técnicas que a música possui. O que eu buscava era uma rápida memorização da música, então, optei por dividi-la em fragmentos e ler repetidas vezes estes fragmentos, juntando um fragmento com o seguinte. Neste caso, a leitura iniciou a partir do primeiro compasso. Outra falha ocorrida é relacionada à continuidade de meu estudo das músicas de modo geral, principalmente no Estudo nº 5; o resultado desta organização de meu estudo ficou muito visível ao tocar em aula e durante as apresentações.

Quando iniciei a leitura do Estudo, faltavam poucas semanas para o concerto da “Série Recitais na Casinha”, conforme dito anteriormente. Isto ocasionou a exclusão deste Estudo, juntamente com o Estudo nº 2, do programa do concerto. Ambos os Estudos foram lidos, mas não memorizados, e esta era a prioridade para o recital. Outros fatores físicos, como dores na mão esquerda durante o mês de junho, contribuíram para que meu processo de estudo fosse prejudicado. Decidi, então, ficar um tempo sem ler estes dois Estudos que ainda não tinham sido aperfeiçoados ou memorizados. Percebi, então, que meu objetivo de memorização das músicas não poderia ser o fator principal do meu processo de estudos, pois isto estava abaixando bastante meu nível de rendimento a ponto de excluir músicas de um programa de concerto.

2.2 Ideias interpretativas e trabalho técnico

De acordo com Fernández (2000), a mecânica pertence “ao campo dos reflexos adquiridos, ou habilidades do indivíduo” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 11), sendo ela o “conjunto de reflexos adquiridos” (FERNÁNDES, 2000, p. 11) enquanto a técnica pode ser entendida como “procedimentos que objetivam dominar uma passagem ou dificuldade (FERNÁNDEZ, 2000, p. 11). Tais definições servirão de base para diferenciar o trabalho de técnica realizado no processo de estudo das músicas.

A construção da performance pode ser vista como algo amplo, mais geral, já que desde as primeiras leituras se pensam em intenções, em ideias a serem transmitidas, em um discurso a ser proferido. Se estas ideias, discursos e intenções sempre serão percebidos por outra pessoa, logo, pensar em tais aspectos tende a ser uma etapa natural da performance, que não é necessariamente apenas o momento da apresentação.

Ao observar este aspecto, a primeira reflexão a ser realizada é relacionada com o fato de não ter pensado nestas ideias desde as primeiras leituras do Estudo nº 5, causando outro direcionamento para meu processo; meu primeiro objetivo era o de memorizar as músicas para serem apresentadas em público, o que não ocorreu em nenhuma das apresentações, e isto se refletiu nos outros Estudos, já que toquei todos

eles com auxílio da partitura (incluindo o Estudo nº 4, já memorizado desde 2014) nas apresentações na UFCSPA e na UFRGS. Curiosamente (ou não), este objetivo somente foi alcançado na fase de gravação final dos *Cinco Estudos*, o que leva a concluir que, em meu processo, a leitura, memorização, resolução de problemas técnicos e ideias interpretativas não precisam ser dissociadas e que a memorização não pode ser o fator principal para a preparação de uma performance. Em contrapartida, se o estudo for bem organizado é possível pensar em algum destes quatro aspectos separadamente para auxiliar em outro(s). Um exemplo que pode ser citado é o de resolução de algum problema técnico recorrente em alguma música. Quando este problema é solucionado, as ideias interpretativas ocorrem de forma mais natural e, então, é possível memorizar a música com maior facilidade.

Durante a fase de leitura de cada um dos *Cinco Estudos*, deparei-me com diversos desafios e fatores de dificuldade para a fase de memorização. Cada uma destas dificuldades serão meu ponto de partida para os relatos da construção da performance das músicas. Decidi partir deste aspecto porque cada uma das músicas tem como base o desenvolvimento específico de algum aspecto mecânico ou musical, justamente por serem Estudos: o Estudo n. 3 possui foco em pestanas com diferentes contrapontos ocorrendo de forma simultânea; o Estudo n. 4 lida com o equilíbrio de volume dos dedos da mão direita; o Estudo n. 1 tem como base a articulação de staccato e legato em seções contrastantes; o Estudo n. 2 explora contrapontos em posições fixas e diferenciação de vozes; o Estudo n. 5 trabalha com diferentes planos timbrísticos e diferenças de articulações entre as vozes. Os relatos trarão diferentes estratégias de estudo utilizadas no processo.

Com relação às minhas ideias interpretativas, eu tenho adotado em meu processo de estudo aspectos de contrastes na música e ideias de tensão e repouso. Estes fatores me auxiliam a entender a música no nível de ouvinte para que, como intérprete, eu possa comunicar estas ideias no instrumento. De acordo com Laboissière (2007), a interpretação pode ser entendida como um processo de recriação, uma vez que este processo envolva “elementos que transcendem a leitura da partitura” (2007, p. 16). Este processo de recriação se origina no “processo significativo do texto” (2007, p. 16). Arrojo (apud Laboissière, 2007) defende que o performer ao se fazer presente como um “agente da diferença e da possibilidade de sobrevivência do [texto] original, torna visível o desejo de conquista e apropriação,

implícitos em qualquer ato tradutório” (LABOISSIÈRE, 2007, p. 18). Apro (2004) cita Hegel com relação à interpretação musical sob uma abordagem criativa (onde a obra musical possua poucos elementos para interpretação), na qual o intérprete não se limita somente à execução da obra, pois pode chegar a um ponto onde o intérprete começa a aprofundar, a preencher lacunas do que é superficial e “dar a impressão de um esforço independente e de um trabalho criador” (HEGEL, 1993, apud APRO, 2004, p. 17).

O relato da construção destas ideias interpretativas, tanto nas gravações finais como na etapa de preparação das performances serão baseados nestas ideias de recriação musical, que foi o ponto de partida para as escolhas interpretativas em meus estudos em casa. As reflexões a seguir incluem, além destas escolhas interpretativas, algumas ferramentas de estudo para a resolução de problemas mecânicos, uma descrição de como se deu meu processo de estudos e como alguns destes pontos influenciaram de forma positiva e negativa as execuções futuras.

É importante ressaltar que os Estudos nº 3 e nº 4 já haviam sido tocados em 2014, portanto, o tipo de trabalho de aprendizado será abordado de forma menos detalhada. O Estudo nº 4 não chegou a ser reaprendido porque este Estudo se manteve em minha memória. O Estudo nº 3 passou por dificuldades mecânicas pontuais, mas que eram recorrentes em diversos trechos ao longo da música. Como o Estudo nº 3 estava passando por um processo de memorização, algumas prováveis ideias interpretativas acabaram deixando de ser pensadas por estar com o foco equivocado em apenas memorizar a música, provavelmente¹¹ para depois criar ideias. A memorização acabou não sendo concretizada nas apresentações públicas dos outros Estudos e, por isso, não serão detalhados neste capítulo (vide capítulo 2.1). A ordem do relato segue a ordem de conclusão de leitura, ou seja, o Estudo nº 4, que foi a primeira música a ser lida, será relatada primeiro, e o Estudo nº 5, a última música lida, será relatada por último.

¹¹ O planejamento de meu estudo foi alterando-se conforme ocorriam as apresentações e meu foco com as músicas mudava, além das orientações em aula. Inicialmente eu acreditava ser melhor memorizar cada música e depois criar ideias em cima delas, o que acabou não funcionando da forma que eu pensava.

- Estudo nº 4

A fase de preparação da performance deste estudo teve início graças a uma masterclass ministrada pelo Prof. Dr. Gilson Antunes (UNICAMP) no dia 30 de abril de 2019. Antes disso, houve um hiato de duas semanas sem tocar nenhuma das músicas e uma semana voltando a tocar os Estudos 3 e 4, mas sem anotar nada no diário de campo. As duas semanas sem estudar afetaram o restante do repertório, porque eu comecei a tocar repertórios que não tinham relação com o Mestrado ou outro projeto musical. Na segunda semana, o fator de concentração me afetou bastante. Eu pegava a partitura para tocar e quando eu começava a ler, eu parava e automaticamente começava a tocar outra música ou ficava com o celular por perto. Depois destas duas semanas, comecei a tocar tanto o Estudo 4 quanto o Estudo 3 do início ao fim, parando algumas vezes para resolver problemas de mecânica. O relato da masterclass será detalhado mais adiante.

Logo após a masterclass, realizei uma apresentação em aula do Estudo nº 4, com problemas técnicos melhor resolvidos e com algumas ideias renovadas, além de ter percebido a possibilidade de contrastes de timbres. Uma destas ideias estava relacionada ao toque com a polpa do polegar em vez de usar a unha em duas notas dos dois primeiros sistemas. A primeira nota que possibilita este tipo de toque é a primeira nota da segunda frase, iniciando no 5º compasso. A nota em questão é um harmônico natural depois de um *decrescendo*. O uso da unha me proporcionava um timbre muito agressivo/estridente para esta parte de música, algo que não condiz com o que ocorre nesta parte, tendo em vista que a dinâmica é piano e que os acordes logo após esta nota, apesar de serem mais agudos em relação aos anteriores, ocorrem depois de um *decrescendo*. A outra nota aparece no compasso 12, quando ocorre o que seria a repetição dos acordes iniciais, mas uma mudança harmônica cria uma nova atmosfera para a música, e esta nota, por fazer parte de uma frase no baixo que segue no compasso seguinte, precisa ser evidenciada, mas sem alterar o caráter calmo da música. Como é uma nota grave, o recurso mais interessante encontrado para contrastar com o restante das notas foi o de tocar com a polpa do polegar.

Figura 1: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 4, primeiros 12 compassos

Um exemplo de contraste de andamento ocorre no compasso 15, sendo este o primeiro momento cadencial da música. Isto significa que ocorre um momento de resolução harmônica, ou seja, um momento de repouso (o sinal de *decrescendo* sugere este momento de repouso). Para valorizar este momento, uma maneira interessante é a de tocar desacelerando o andamento no compasso 15, logo antes de uma pequena aceleração do compasso 13 para o compasso 14. Encontra-se aqui, portanto, uma possibilidade de rubato, conforme indicação de andamento (vide figura1). O mesmo ocorre com os compassos 16 a 18, no qual o último acorde do compasso 18 está sendo tocado nas 2ª e 3ª cordas em vez da 1ª e 2ª, como indicado na partitura, para obter um timbre mais fechado e contrastante com o compasso anterior, conforme sugestão do Prof. Dr. Daniel Wolff.

Figura 2: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 4, compassos 13 a 18 — primeiro ponto cadencial

Após o primeiro repouso, ocorre o primeiro momento suspensivo da música, com a ocorrência de uma fermata por nota no baixo. Como eu estava vindo de um momento com timbre mais fechado e em pianíssimo, seria necessário utilizar algum recurso de dinâmica para que esta parte não ficasse linear ou inaudível, já que a ideia é decrescer ainda mais. Quando isto acontece, eu aproveito alguma dissonância ou alguma apoiatura (exatamente como o primeiro acorde do compasso 20) para crescer um pouco mais do que o indicado na partitura ou criar um arco de dinâmica quando

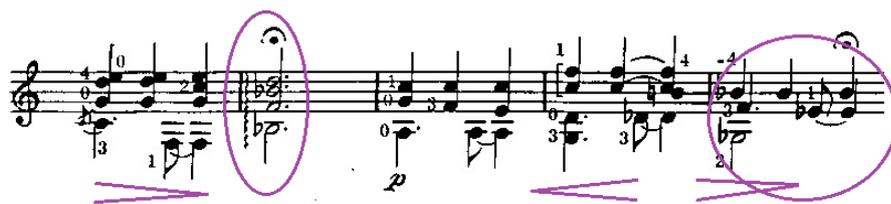
não há indicação. Com este arco, é possível ter dinâmica suficiente para decrescer depois. Para criar este efeito, optei por não executar a dinâmica presente no compasso 20 e antecipá-la para o compasso 19.

Figura 3: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 4, compassos 19 a 24 — primeiro ponto suspensivo



O compasso 23 é marcado pela aparição da harmonia dos dois primeiros compassos, mas em ritmo diferente destes e dos compassos 9 e 10. Estes acordes são seguidos por uma nova harmonia, que causa a sensação de ainda mais repouso e este momento é seguido de outro trecho com grande relaxamento. Neste caso, utilizei novamente um arco de dinâmicas (iniciando de um crescendo indicado no compasso 24, como mostra a figura 3) que não era indicado na partitura. Para evidenciar ainda mais este arco, o Prof. Daniel sugeriu marcar um pouco os baixos do compasso 25 e orientou-me a tocar da forma mais legata possível os compassos 26 a 28.

Figura 4: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 4, compassos 25 a 29 — acordes conclusivos e arco de dinâmicas



A harmonia vigente a partir do compasso 16 aparece novamente a partir do compasso 30, com algumas mudanças rítmicas, de contraponto e com um acorde a mais. As mesmas decisões tomadas para a seção entre os compassos 16 e 22 aparece entre os compassos 30 e 37, aproveitando as mudanças rítmicas e contrapontísticas da música e tentando evitar que a música fique com muitos elementos na interpretação. Novamente ocorre um momento suspensivo, mas que vai se resolver de outra forma, em uma nova seção contando dissonâncias, em andamento mais rápido e com dinâmica forte. Acreditei ser necessário criar outro ponto suspensivo com relaxamento (sem crescer ou acelerar) para que fosse possível

despertar a expectativa de outra resolução calma, como no compasso 23. O que ocorre na partitura é a indicação de uma dinâmica em pianíssimo no compasso 34 com um “*crescendo*” em seguida. A próxima seção da música inicia no compasso 38 em dinâmica forte, mas não há nenhuma indicação de dinâmica entre os compassos 35 e 37, o que leva a crer que o *crescendo* solicitado seja direcionado ao compasso 38. Mas mantive um arco de dinâmicas (indicadas em roxo na figura seguinte), porque estas surpresas e quebras de expectativas proporcionam diferentes atmosferas na música. Nos compassos 23 e 36 optei pelo uso do dedo mínimo da mão direita, para manter o equilíbrio sonoro de volume e timbre entre as notas.

Figura 5: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 4, compassos 34 a 42 – transição entre seções

The image displays two staves of musical notation. The upper staff covers measures 34 to 37, featuring a piano (*pp*) dynamic, a *crescendo* marking, and a *rit.* (ritardando) marking. The lower staff covers measures 38 to 42, with a section labeled 'Nova seção' (New section) starting at measure 38, marked 'Piú mosso' (Faster) and 'f' (forte). The notation includes various fingering numbers (0, 1, 2, 3) and articulation marks (accents, slurs).

Entre os compassos 38 e 62 existe uma nova seção marcada pela utilização de acordes dissonantes, acentos e dinâmicas fortes. Além disto, há a indicação de andamento mais rápido para tocar esta parte. Portanto, o contraste desta seção para o que ocorreu na música anteriormente é favorecido por um timbre mais estridente, mais metálico, em oposição às seções anteriores que são, majoritariamente, tocadas com timbre mais fechado, mais doce. Estes acordes dissonantes aparecem com intervalos de segunda menor e segunda maior. Em aula, fui orientado, portanto, a utilizar mais unha nos dedos anular e médio, para que os acentos se ouvissem de forma mais clara e, também, tocar com mais rubato. Quando tocava a música, tudo estava em um único plano, e isso melhorou depois desta aula.

Figura 6: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 4, compassos 38 a 47 — seção contrastante

2ª menor 2ª maior Acentos Compasso 38 transposto (4ª justa acima)

O final da seção (em vermelho na figura seguinte) é marcado pelo surgimento de dois compassos em um acorde de fá sustenido com sétima maior como uma interrupção da ideia e, ao mesmo tempo, um momento de transição para a retomada da harmonia inicial. Neste caso, a indicação da partitura de *decrescendo* e de *ritardando* devem ser respeitadas, devido ao grande momento de repouso da seção. Uma mudança de timbre gradativa, do metálico ao doce, pareceu-me uma boa maneira de reforçar este repouso e já criar uma ambientação para a próxima parte. O que ocorre na seção seguinte é uma retomada da harmonia inicial, em andamento lento novamente, mas com movimentação de vozes nas notas do dedo indicador.

Figura 7: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 4, compassos 58 a 68 — final da seção contrastante e retomada harmônica

2ª menor 2ª maior Acentos Compasso 38 transposto (4ª justa acima)

A ideia geral de harmonia e dinâmicas dos compassos 16 a 22 e 30 a 37 ocorre novamente nos compassos 71 a 77, com a utilização de maior movimentação

das vozes. O arco de dinâmicas pensado no compasso 37 ocorre de forma semelhante no compasso 76, desta vez com indicação de *decrescendo* na partitura. Este é o compasso anterior ao compasso suspensivo e, assim manteve o arco, já que o compasso seguinte é formado por três acordes com uma fermata para cada. O que segue é uma recapitulação da seção contrastante, com outra ordem de notas. A seção é encerrada com o mesmo acorde de fá sustenido com sétima maior, também com arpejo em outra disposição do que ocorreu antes.

Figura 8: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 4, compassos 75 a 85 — suspensão e nova seção (em vermelho)

The image displays a musical score for two systems of music. The first system covers measures 75 to 85, with a red box highlighting measures 80 to 85. Above this section is the instruction "Un poco più mosso". The second system covers measures 86 to 90, with a red box highlighting measures 89 to 90. Above this section is the instruction "Più lento". A purple oval highlights a fermata in measure 78, and a purple triangle highlights a dynamic change in measure 79. A blue box highlights a fermata in measure 89.

Toda esta seção é antecedida pela coda da música, que é uma retomada dos primeiros compassos. Entretanto, no compasso 86 ocorre uma movimentação de vozes semelhante ao compasso 65 e, no compasso seguinte, o acorde aparece com uma dissonância de segunda menor, em contraste com todos os outros desta harmonia, que continham intervalos de segunda maior. O melhor jeito que encontrei de mostrar esta diferença, numa seção com um permanente *decrescendo*, foi utilizando um *tenuto* no primeiro destes acordes e seguir com uma pequena aceleração para compensar o *tenuto* de antes. Para conseguir realizar o efeito de *smorzando* presente no compasso 89 (indicado em azul na figura seguinte), me foi sugerido tanto em masterclass quanto em aula que eu tocasse este compasso e o próximo com a mão direita posicionada no cavalete, mas com um ângulo lateral, o que dá maior controle para este tipo de efeito.

A música termina com um mesmo acorde tocado três vezes, cada um com uma dinâmica mais fraca que a outra. Os dois primeiros acordes são arpejados e o último acorde não. A tendência é arpejar todos, já que estes acordes contêm cinco

notas e, de modo geral, utilizam-se quatro dedos da mão direita para tocar, além de existir um *decrescendo* escrito em forma de dinâmicas. No entanto, optei por tocar o acorde final em bloco, conforme indicação da partitura. Normalmente se pensa em tocar um acorde de cinco notas em bloco utilizando a repetição de um dedo, ou seja, um mesmo dedo toca duas cordas diferentes, quase sempre o polegar. Entretanto, em uma dinâmica fraca, é muito fácil ocorrer desequilíbrio sonoro em um contexto como este, diferente de uma música ou seção com dinâmica forte. Então, para que o equilíbrio sonoro do acorde em si e do acorde em relação aos anteriores não fosse prejudicado, decidi utilizar, novamente, o dedo mínimo da mão direita. A decisão também foi motivada por assistir outros vídeos do próprio Štěpán Rak tocando outras músicas, além de sua própria abordagem sobre esta técnica; Rak utiliza em muitos casos os cinco dedos da mão direita e, tendo em vista esta observação, acredito que esta poderia ser a ideia por trás da ausência de indicação de arpejo no último acorde. Minha decisão tem como base estes aspectos, mas o uso do dedo mínimo da mão direita é algo que está presente em minha forma de tocar (acordes em bloco com cinco notas e harmônicos artificiais) e, por isso, não foi difícil de chegar a esta decisão, mas o relato é importante para refletir sobre o padrão de utilização de quatro dedos, em vez de cinco.

Figura 9: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 4, compassos 86 a 92 — coda

The image shows a musical score for the coda of Study 4 from Štěpán Rak's *Cinco Estudos*. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features various dynamics (mp, p, pp) and articulations (smorz., arm. XII). Annotations include 'Lento rubato' with red arrows indicating tempo changes, 'Arpejos' (arpeggios) circled in green, and 'Acorde em bloco' (block chord) circled in green. A specific note is marked with 'C*' and a legend indicates '*c = chiquito (dedo mínimo)'. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

O trabalho de resolução de problemas mecânicos não ocorreu de forma tão aprofundada quanto nos outros Estudos porque eu já havia me apropriado desta

música melhor do que as outras, tendo feito este trabalho em 2014 em comparação com o Estudo nº 3, também tocado no mesmo ano.

- Estudo nº 3

Este é o Estudo que mais me exige esforço físico para sua execução, já que ocorrem diversas pestanas fixas, muitas vezes acompanhadas de contrapontos distintos entre as vozes. Um dos aspectos mecânicos mais trabalhados em aula foram os saltos bruscos da mão esquerda, que foi um problema recorrente em quase todo o repertório do 2º Recital de Mestrado. Logo no primeiro compasso há um exemplo deste problema. O primeiro acorde é feito na primeira posição do violão e este é seguido por um acorde em pestana na terceira posição, causando um salto de duas casas com o dedo 1. Ocorria uma mudança brusca de um acorde para o outro, resultando, em movimentos excessivos. Em termos de sonoridade, a melodia presente nesta parte possui um movimento ascendente seguido de um salto descendente em uma nota mais longa. Esta nota mais longa, que é um momento de repouso da melodia, era acentuada de forma desnecessária, por conta do salto em excesso. Isto ocorreu de em grande parte da música, uma vez que ela é formada por padrões motivicos e com dificuldades mecânicas que aparecem durante a música inteira.

Figura 10: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 3, compassos 1 a 8

The image shows a musical score for the first eight measures of Study 3 from Štěpán Rak's 'Five Studies'. The score is written in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It is marked 'Allegro'. The first measure starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second measure features a forte (f) dynamic. The score is annotated with several elements: 'motivo 1' (purple box) highlights the first four notes of the first measure; 'motivo 2' (green box) highlights the first four notes of the second measure; 'nota acentuada em excesso' (orange diamond) points to the first note of the second measure; and 'salto de mão esquerda' (red box) highlights the jump between the first and second chords in the first measure. The score also includes fingering numbers (0, 1, 4, 3, 4, 4, 3, 2, 0) and breath marks (III).

O trabalho mecânico que foi realizado para consertar estas falhas teve base em algo que chamarei de ponto de chegada; entende-se como “ponto de chegada” uma posição na qual o problema mecânico fica evidente, sendo este o ponto onde ocorrem os erros. O trabalho é encontrar uma posição cômoda para a(s) mão(s), tocar algumas vezes (o que poderia variar de duas a quinze vezes, em média) somente aquele acorde ou aquele momento e, a partir dele, agregar trechos anteriores. Ainda tendo como exemplo o compasso número um, o primeiro ponto de chegada era o segundo acorde. Experimentei diversos ângulos da mão esquerda para realizar a pestana sem dificuldades e, assim que consegui tocar, adicionei algumas notas que antecedem este acorde, de forma lenta, tendo foco total no movimento menos brusco e, assim, na economia de energia. Isto evitaria, também, o acento desnecessário na nota desta melodia. Assim que sentia conforto com a troca eu acelerava o trecho em cerca de 5 repetições até chegar no andamento desejado. O primeiro sistema é formado por pequenas frases com eco, indicadas na partitura com sinal de repetição de compasso e com dinâmica em piano. Este mesmo padrão, com a adição de outra melodia nos compassos 3 e 4 é repetido com a adição de mais notas e alteração do contraponto. Um pequeno decrescendo foi adicionado no compasso 4, similar ao que ocorre no compasso 8, a efeito de conclusão de frase (vide figura 10).

O trecho entre os compassos 9 e 12 apresenta uma nova ideia musical que possibilita a execução em posições similares no violão (no caso em pestanas), mas algumas foram alteradas para digitações menos complicadas, como no compasso 8, utilizando baixos em cordas soltas em vez de pestanas. A melodia principal aparece em um mesmo motivo em sequência e na partitura há a indicação de um crescendo para um forte no compasso 12, que foi seguido sem grandes alterações. O trecho entre os compassos 13 e 16 apresenta uma sequência melódica similar ao trecho anterior, que, no entanto, é interrompido no compasso 15, seguido de um momento cadencial. As indicações presentes na partitura foram seguidas sem alterações. É possível notar a voz intermediária realizando movimento em cromatismo descendente no segundo tempo dos compassos 13 e 14 (onde ocorre a sequência). A última nota de cada compasso é tocada com o dedo 4 que, logo na colcheia seguinte, precisa ser utilizado na voz superior; notamos, mais uma vez, um momento onde o trabalho do “ponto de chegada” se fez necessário, agora para não comprometer o legato da voz intermediária. No segundo tempo do compasso 15 houve mudança de digitação em

aula, mas percebi menos dificuldades com a digitação da partitura, que é a mesma utilizada por mim.

Figura 11: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 3, compassos 7 a 16

The image shows a musical score for Štěpán Rak's 'Cinco Estudos', Estudo 3, compassos 7 a 16. The score is in G major, 4/4 time, and features a melodic line with various ornaments and dynamics. Annotations include: 'Motivo em seqüência' (green box) highlighting a sequence of motifs; 'Novo motivo' (green box) highlighting a new motif; 'Ponto cadencial' (red box) highlighting a cadential point; and 'Cromatismo da voz intermediária' (red text) indicating chromaticism in the intermediate voice. Dynamics range from *mf* to *f*, and there are markings for 'cresc.' and 'rit.'

O compasso 17 e, mais adiante, o compasso 34, são momentos de transição. Ambos são marcados pela retomada da harmonia inicial da música, com alteração ou adição de outras notas. Após o compasso 17, o que segue é uma recapitulação dos primeiros 18 compassos com alterações e depois do compasso 34 ocorre uma variação da parte A, compreendida entre os compassos 1 e 8. Portanto, é importante que se crie diferentes ambientações para estes dois momentos que, apesar de serem basicamente o início da música, conduzem para caminhos diferentes. O objetivo de criar estas ambientações é favorecido por indicações da própria partitura e pela possibilidade de uso de timbres diferentes. No compasso 17, optei por utilizar um timbre natural (*sonido ordinario*) e no segundo tempo do compasso um timbre metálico para o dissonante acorde de mi com sétima maior e baixo em fá. Este acorde ocorre com um Fá no baixo que é resolvido em uma nota Mi. Na terceira nota, há a ocorrência de outro Mi, porém, uma oitava abaixo. Este movimento permite o uso de um timbre mais fechado, e optei por tocar esta nota Mi com o dedo (da mão direita) posicionado no 12^o traste, para criar este efeito de maior profundidade da nota. Na gravação final, decidi tocar com o dedo médio para cima, como recurso visual cujo objetivo era o de valorizar a suspensão harmônica com esta nota repetida. As três fermatas destes baixos favorecem esta execução, mas a dinâmica não me convencia de minha própria ideia e, por este motivo, o *decrescendo* foi executado entre os baixos. Como a harmonia é idêntica à do compasso anterior, é possível entendê-lo como um eco.

Entretanto, esta ideia não foi adotada porque o compasso não é repetido, como já ocorreu nas partes A (compassos 1 a 8) e B (compassos 9 a 16).

Figura 12: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 3, compasso 17

Lento **Metálico** **Doce**

O compasso 34 é o outro momento suspensivo que também prepara para uma nova variação do início da música, mas, a partir desta retomada no compasso 35, ocorrem mudanças harmônicas bem perceptíveis. Este compasso 34 possui um acorde de fá menor com sétima maior e décima primeira aumentada e um acorde de si bemol com sétima, nona e décima primeira aumentada que aparece na sequência. O primeiro acorde aparece três vezes, os quais eu optei por tocar com um pequeno *crescendo* direcionado ao segundo acorde, que possui indicação de arpejo (inclusive é a única indicação deste tipo na música inteira). Para conseguir um timbre menos estridente que poderia resultar do *crescendo*, achei mais prudente realizar um arpejo de polegar no qual o dedo encontra-se em um ângulo frontal com relação às cordas do violão, proporcionando um timbre mais suave, porém, com volume.

Figura 13: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 3, compasso 34

O trecho do compasso 18 ao 33 foi onde ocorreram os maiores problemas mecânicos e, portanto, mais trabalhos realizados para corrigi-los, motivo pelo qual os relatos deste trecho serão mais centrados neste tipo de trabalho. No compasso 18 ocorre a retomada do início da música com mais notas e diferentes contrapontos. Acompanhado destas mudanças, ocorre um problema de repetição de dedo semelhante ao do compasso 8 combinado à complicação relatada no compasso 1: uma troca de posição repentina com repetição de dedo de mão esquerda. O trabalho de ponto de chegada foi realizado com mais repetições e sem sucesso, o que levou à mudança de digitação em aula que, posteriormente, acabou não sendo estudada de forma cuidadosa. No período de gravações finais este problema acabou sendo solucionado com a digitação original, utilizando o mesmo salto do compasso 1 e o dedo 4 tocando a nota Sol da voz superior e, em seguida, a nota Dó da voz intermediária. Os compassos 21 e 22 não apresentaram grandes problemas mecânicos.

Figura 14: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 3, compasso 18 — repetição do dedo 4 em notas próximas

O compasso 22 possui um problema similar, porém, pode ser contornado tocando mais lento, já que é um momento mais tranquilo e com bem menos dissonâncias, além de dinâmica mais fraca, em relação ao que ocorre no compasso 18. O compasso 25 teve a digitação alterada em aula devido a problemas de legato e obtive melhores resultados mecânicos. Entretanto, a nova digitação me dificultou em manter o legato da frase e algumas notas acabavam sendo acentuadas sem necessidade. Especificamente para este compasso, realizei o trabalho de repetir diversas vezes até me acostumar com a nova digitação. Como meu foco estava muito voltado para a técnica, acredito que tenha sido este o fator que me atrapalhou na condução da frase. Assim, decidi retornar à minha digitação original.

Figura 15: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 3, compassos 22 a 25

O compasso 26 apresentava um problema semelhante ao compasso 9 e também teve a digitação alterada para que fosse possível utilizar cordas soltas nos baixos, a fim de economizar energia utilizando menos pestanas.

Figura 16: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 3, compasso 26

Cordas soltas

A transição entre os compassos 29 e 30 teve que passar pelo trabalho de “ponto de chegada” de forma exaustiva. Mesmo depois da fase de gravação final dos

vídeos, este trabalho precisa ser aprimorado. Há um problema de força da mão esquerda que não está sendo bem administrada, porque os compassos anteriores contêm pestanas e aberturas que já comprometem a resistência de minha mão. Então, chegando ao compasso 30, o mais dramático da música, não consigo este efeito por tentar economizar energia, o que acaba afetando a sonoridade. Para amenizar os efeitos desta dificuldade, me foi sugerido em aula que eu cortasse a nota da melodia principal na segunda colcheia, o que é possível devido ao contraponto existente entre a voz intermediária e o baixo que se movimentam em terças paralelas. O próprio compositor escreveu uma pausa de colcheia na última nota do compasso, provavelmente tendo em vista esta mecânica mais complexa. O mesmo problema ocorre no compasso 31. O compasso 32 passou por uma alteração de digitação em aula, por conta destas pestanas que apareceram anteriormente.

Figura 17: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 3, compassos 27 a 34

O movimento de mão esquerda dos compassos 1, 5 e 18 ocorre, também, no compasso 35, com um salto ainda maior, sendo da primeira para a quarta posição. No entanto, este trecho não apresentou tantas dificuldades mecânicas. Não houve uma reflexão aprofundada sobre o motivo de não haver tanta dificuldade quanto nos três compassos citados, mas minhas hipóteses são de que isto se deve a dois fatores. O primeiro deles tem relação ao estudo “de trás para frente” (vide capítulo 2.1, 3º item), o que proporcionou maior número de repetições desta seção, o que não foi aplicado nos 34 compassos anteriores, que foram trabalhados desde o primeiro compasso. O segundo fator tem relação com a disposição das notas imediatamente anteriores ao acorde na quarta posição. Em vez de ter três dedos pressionando as cordas do violão, há somente um dedo, já que o baixo é cortado mais cedo e o único dedo em utilização

é o dedo 4, que não será repetido no acorde posterior. Este aspecto ocorre de forma semelhante nos compassos 36, 39 e 40.

Os compassos 37 e 41, são idênticos ao compasso 7 e os compassos 38 e 42 (exceto a última nota do compasso 42) são idênticos ao compasso 4. Portanto, o trabalho realizado na seção final foi decisivo para os compassos iniciais. Nestes compassos, foram constatadas em aula algumas acentuações no meio da frase. O que testei para melhorar este aspecto foi a utilização de diferentes planos de dinâmica, desde arcos até uma variação constante (“sempre *crescendo*” ou “sempre *diminuendo*”) para administrar melhor a condução da frase dos compassos 37 e 38 e dos compassos 41 e 42. Não cheguei a alguma decisão concreta do que eu estava planejando executar em termos de interpretação porque o foco estava exageradamente voltado para a memorização. Em termos gerais, isto dificultou o trabalho mecânico e musical desta e das outras músicas.

Figura 18: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 3, compassos 35 a 42

O último sistema marca a coda da música, em andamento mais lento (*maestoso*) e com uma indicação de *ritardando* no compasso 44 para o compasso 45 (*lento*). Como não há indicação de dinâmica, automaticamente pensei em tocar tudo em um único plano, alterando somente os andamentos. Os quatro acordes finais, cada um com fermata, estavam sendo arpejados e entre um acorde e outro havia um intervalo de tempo muito grande, o que tornava arrastado e cansativo o final da música, causando a sensação de algo “interminável”. Para melhorar isto, fui orientado em aula a tocar estes acordes em bloco (exceto o último, que ficaria a meu critério) e esperando menos tempo entre um acorde e outro, porque o andamento já era lento.

Figura 19: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 3, compassos 43 a 47— coda



Depois das performances públicas e durante a execução dos exercícios, foram realizados outros trabalhos de técnica e interpretação posteriormente. Tais relatos serão abordados e aprofundados no capítulo 4.

- Estudo nº 1

Para que o processo de estudo desta música fosse realizado com fluidez e para conseguir realizar a memorização da mesma, tive dois aspectos como ponto de partida: a harmonia e a estrutura. A harmonia, como já descrito anteriormente, é um dos primeiros elementos que presto atenção ao ouvir uma música nova e, neste caso, ao estudar. O que favorece este ponto de partida é, justamente, a estrutura do Estudo nº 1, composta por uma parte A (compassos 1 a 8) que se repete de forma variada mais duas vezes ao longo da música (parte A', entre os compassos 13 a 20 e parte A'' entre os compassos 34 a 41, além da coda, entre os compassos 46 e 53), uma parte B (compassos 9 a 12) que será recapitulada com algumas mudanças de notas (parte B', entre os compassos 42 a 45) e uma parte C, dividida em duas partes (a seção inteira compreende os compassos 24 a 33 e esta divisão ocorre no compasso 29, com o início da parte C'). Levando em consideração que a parte A possui quatro compassos que se repetem, totalizando oito compassos, meu trabalho de leitura e memorização teve início a partir deste ponto. Iniciei pelo primeiro compasso, e cada parte que possuía alguma repetição do mesmo tipo, como as partes A' e A'', era lido na sequência, caracterizando, desta forma, uma leitura “por fragmentos”.

Figura 20: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 1, compassos 1 a 8 — parte A

Tecnicamente esta primeira seção não apresentou grandes problemas. Porém, aqui foi possível constatar em aula uma das desvantagens da forma como organizei meu foco de estudo em memorização: quando apresentada em aula pela primeira vez, a música não apresentou grandes variações de dinâmica, timbre ou articulação. De modo geral, toda a música foi tocada em uma dinâmica *mezzo forte*, com timbre mais aberto/metálico e os staccatos indicados na partitura (vide figura 20) estavam exagerados, causando até algumas acentuações desnecessárias no meio da frase. Portanto, as primeiras observações feitas foram sobre tocar as notas com menos staccatos, alongando um pouco mais a duração de cada nota em staccato (vide figura 21), porque isto ajudaria a controlar o volume do fraseado e a economizar energia de ambas as mãos, já que a direita era a responsável por tocar e abafar as notas e com a esquerda eu estava pressionando as cordas com mais força do que o necessário. A outra observação foi com relação às variações das dinâmicas que não aconteceram. Como exercício, toquei as dinâmicas de forma mais exagerada para compreender melhor o que estava acontecendo na partitura, ou seja, todas as dinâmicas *forte* eu tocava quase *sforzando* e as dinâmicas em *piano* eu tocava em *pianíssimo*. Os arcos eram direcionados para estes dois extremos.

Figura 21: duração aproximada dos *staccatos* no Estudo nº 1

A parte A' possui pequenas diferenças rítmicas que causaram maior dificuldade na leitura, especificamente no compasso 17. O trabalho realizado em A' foi tocar uma colcheia por vez (tendo em vista que em algumas das colcheias do compasso há a ocorrência de até três notas, formando um acorde) por cinco vezes para entender melhor o ritmo presente neste trecho e, gradativamente, acelerar o andamento ao tocar mais cinco vezes. Um trabalho semelhante foi realizado para A'', mas, em semicolcheias.

Figura 22: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 1, compassos 13 a 20 — parte A'

The image displays a musical score for the first study of Štěpán Rak's 'Cinco Estudos'. It focuses on measures 13 through 20, specifically the section labeled 'parte A''. The notation is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The score is annotated with dynamic markings: *poco f*, *p*, *f*, *pp*, and *a tempo*. The measures are highlighted with colored boxes: blue for measures 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, and 20; pink for measures 17, 18, 19, and 20; and purple for measures 17, 18, 19, and 20. The score shows a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes and chords.

Figura 23: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 1, compassos 34 a 41 — parte A''

The image displays a musical score for the first study of Štěpán Rak's 'Cinco Estudos'. The score is fragmented into several sections, each enclosed in a colored box. The top section, labeled 'Tempo I', is in a blue box and shows measures 34-36 with a forte (*f*) dynamic. Below it, three blue boxes highlight measures 37-39, 40-42, and 43-45, with dynamics ranging from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*). A pink box highlights measures 46-48, featuring a pianissimo (*pp*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. A purple box highlights measures 49-51, also with a piano (*p*) dynamic and a crescendo. The final blue box at the bottom shows measures 52-54 with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1-4).

Para a coda, que possuía compassos repetidos das partes A e A', foi feito o trabalho de separar os compassos idênticos às seções anteriores e juntar com os compassos 47, 49 e 53, os únicos com algum tipo de diferença. A leitura da música “por fragmentos” me ajudou a compreender melhor a coda por conta da repetição de compassos anteriores e a ler esta seção da música em menos tempo. Esta parte da música é para ser a mais rápida, o que somente ocorreu de forma perceptível e sem erros depois de meses repetindo toda a coda. Não houve, de minha parte, um trabalho detalhado de técnica para esta seção e, conseqüentemente, esta parte tornou-se uma das mais complicadas de se tocar, mesmo que seja baseado em repetições de trechos da música que já aconteceram anteriormente.

Figura 24: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 1, compassos 46 a 53 — coda

Repetição do compasso 1

Novo material

Repetição do compasso 13

Prestissimo

f

p

mf

p *cresc.*

Repetição do compasso 5

Repetição do compasso 17

p *cresc.*

rit.

Novo material

Com relação à parte B e B', o que li primeiro foi a parte B' (acredito que minha primeira leitura da música inteira tenha sido executada especificamente nesta seção da música) que, apesar de conter mais notas, inclusive em fusas, foi a parte que me pareceu mais simples de memorizar, já que o tipo de contraponto em B é similar às partes A e A' e em B' existem padrões motivicos que, visualmente, me facilitavam a leitura. Mesmo sendo seções diferentes, o tipo de mecânica das duas partes é idêntico, principalmente para a mão esquerda. O tipo de dinâmica que escolhi para as duas seções foi a que ocorre na parte B', que me parecia uma melhor maneira de encerrar ambas as seções.

Figura 25: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 1, compassos 9 a 12 — parte B com dinâmicas executadas

I

III

cresc.

rit.

F *FF*

p *Cresc.*

Figura 26: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 1, compassos 42 a 45 — parte B' com dinâmicas executadas

Plano de dinâmicas também utilizadas na parte B

As partes C (compassos 21 a 28) e C' (compassos 29 a 33) foram as que mais exigiram refinamento técnico e musical de minha parte. Esta é uma seção contrastante com relação à música toda e apresenta outro tipo de trabalho mecânico a ser desenvolvido, prezando, principalmente, por individualizar da melhor forma possível as vozes. Diferente das seções anteriores, esta seção deve ser tocada com mais legato (interpretação feita pela ausência de staccatos na seção inteira e por estar em andamento mais lento) e com maior atenção para as harmonias, que proporcionam diferentes cores para a música e as melodias. Além disto, as partes C e C' exploram diferentes regiões do violão, aparecendo, também, as notas mais agudas da música.

Figura 27: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 1, compassos 21 a 31 — partes C e C'

Toda esta seção contrastante apresenta dificuldades mecânicas, mas acredito que minha maior falha foi ter realizado unicamente o trabalho de memorização para esta parte em vez de ter mais cuidado em manter a integridade as notas e criar algum plano de contrastes para enriquecer ainda mais as diferentes harmonias presentes na música. Este trabalho afetou decisivamente as futuras performances em aula e apresentações públicas. Em aula, na primeira vez em que toquei o Estudo nº 1, preferi não tocar esta seção porque “ainda não estava sendo bem tocada” e, nas performances, ocorreram falhas de memória ou de mão esquerda que comprometeram a fluidez da música, como será detalhado no relato de apresentações públicas. O trabalho de memória não será detalhado aqui por conta das falhas nas performances futuras, mas será abordado no relato das gravações finais em vídeo.

Na seção inteira há a indicação de apenas duas dinâmicas, sendo estas um *mezzo piano* no compasso 21 e um *fortíssimo* no compasso 33, além de um *crescendo* no terceiro tempo do compasso 22. Talvez esta última indicação seja direcionada para o compasso 33, porém, não tive esta interpretação quando planejei, mais adiante, o uso de dinâmicas para esta seção, porque há diversos momentos de tensão e repouso

nas melodias e nas harmonias, o que impossibilita de realizar um *crescendo* de forma constante. Por mais que fosse executado um *crescendo* de forma sutil, estes momentos de tensão e repouso precisam aparecer na execução.

Inicialmente decidi executar o trabalho de leitura “de trás para frente”, iniciando no compasso 33, o que funcionou bem para unir com o compasso 32. No entanto, as indicações de dinâmica passaram despercebidas por mim e, por isto, o primeiro ponto observado em aula antes dos trabalhos mecânicos foi este. O uso de timbre metálico favoreceu esta ideia. Não foi possível juntar esta parte com o compasso 31 pelas dificuldades técnicas do compasso e dos anteriores, os quais passaram por muitos trabalhos de “ponto de chegada”. Outro trabalho que precisou ser realizado foi o de “repetições”, que consistem em repetir trechos extremamente curtos, como um ou dois tempos de um compasso por vez.

O trabalho de “ponto de chegada” foi realizado em diversos momentos: no compasso 22 depois de algumas mudanças de digitação; no compasso 23 devido às diferentes aberturas e saltos; no compasso 24 por conta de um grande salto com uma pestana na chegada que não estava sendo realizada de forma clara e, por isso, teve a digitação alterada; no compasso 26 pelos saltos em curto espaço de tempo; no compasso 31 por alterações na digitação que visavam facilitar os saltos e melhorar a condução das frases.

o dedo 2 por cima do dedo 1¹²; no compasso 29 para entender as diferenças deste para o compasso 25, que possui semelhanças harmônicas; transição do compasso 30 ao 31, por conta dos saltos.

Figura 29: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 1, compassos 21 a 33 — partes C e C' com "repetições"

The image shows a musical score for guitar, specifically measures 21 to 33 of the first study in Štěpán Rak's 'Cinco Estudos'. The score is written for guitar and includes fingerings, dynamics, and articulation. The score is divided into two parts, C and C', with 'repetições' indicated by brackets and Roman numerals (II, IV, IV, I). Red boxes highlight specific measures and fingerings, and red circles highlight specific notes. The score includes dynamics such as *mp*, *cresc.*, and *ff*, and articulation like accents. The tempo is marked *un poco meno moto* and *rit.* is used at the end.

Após optar por tocar lendo todos os Estudos, recorri a um recurso visual para não comprometer os maiores saltos que ocorriam na parte C. Se eu tocava lendo a partitura, os saltos não saíam corretamente em algumas das execuções e, quando saíam, eu não conseguia retomar a leitura do ponto onde a música se encontrava. Para corrigir estes dois problemas, pintei com canetas esferográficas de diversas cores algumas barras de compasso que simbolizavam os saltos nos quais eu poderia olhar para o violão, mas, principalmente, estas barras representavam o local para onde eu deveria olhar ao retomar a leitura da partitura.

¹² No trecho especificado, o dedo 2 estava tocando uma nota na 3ª corda e na 2ª casa e o dedo 2, também na segunda casa, tocava uma nota da 5ª corda, quando o mais natural é executar estas duas notas com o dedo 1 na 5ª corda e o dedo 2 na 3ª corda.

Tendo estes aspectos em vista, escutei gravações de diversas valsas para poder ter alguma base de andamento mais concreta. No entanto, as gravações ouvidas encontravam-se nos mais variados andamentos, mas a maioria em andamentos mais rápidos. Então, decidi iniciar a música em andamento *Allegro moderato*, podendo este andamento ser medido entre 110 e 120 batimentos por minuto (bpm). Mas este andamento não se manteve em toda a música, porque esta possui diversas passagens mecânicas que tornam sua execução ainda mais complicada se tocadas no andamento inicial. Aproveitei a indicação de *poco ritardando* presente no compasso 20 para iniciar o compasso 21, onde ocorre a retomada da harmonia inicial, em um andamento mais lento que primeiro, proporcionando um caráter mais “pesante” para esta parte da música, embora haja a indicação de retorno ao tempo inicial (*a tempo*) neste compasso.

Figura 31: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 2, compassos 18 a 23

Figura 32: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 2, compassos 18 a 20 para coda

Ainda falando dos andamentos escolhidos, optei por realizar pequenos rubatos (indicados com setas vermelhas na figura seguinte) no trecho entre os compassos 25 e 32, iniciando com um pequeno *rallentando* no compasso 24 para o 25, por ser uma seção na qual começam a aparecer colcheias e, portanto, mais notas no compasso.

Figura 33: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 2, compassos 24 a 35 — rubato utilizado

The image shows a musical score for a guitar piece. It consists of three staves of music. The first staff contains measures 24 to 28, the second staff contains measures 29 to 32, and the third staff contains measures 33 to 35. The music is written in a single treble clef with a key signature of one flat. Fingering numbers (0-4) are written below the notes. Dynamic markings include *mf* and *cresc.*. Roman numerals I, II, and III are placed above the staff to indicate harmonic changes. A red arrow labeled "Ideia de rubato" points to measures 24-25, and another red arrow points to measures 32-36.

No compasso 32, decidi realizar outro pequeno *rallentando* para que, gradativamente, fosse possível acelerar o andamento até o compasso 36, em direção à fermata deste, que é o primeiro ponto suspensivo da música. A retomada da harmonia inicial no compasso 37 ocorreu em um andamento ainda mais lento. Há, também, uma nova retomada da harmonia inicial no compasso 44, que decidi começar um pouco mais lento, mas acelerar gradativamente até o compasso 51, a exemplo do que ocorreria no compasso 36. Tais mudanças de andamento aparecem com setas vermelhas na figura a seguir.

Figura 34: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 2, compassos 36 a 51

The image displays a musical score for Study 2, measures 36 to 51. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo markings are *rit.* (ritardando) and *a tempo*. The dynamics include *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *mp* (mezzo-piano), and *sf* (sforzando). The score features various fingerings and articulations. A red oval highlights a specific passage in measure 40, and a red arrow points to a passage in measure 48. The score is divided into sections labeled I, III, VIII, and D. C. al Coda.

Este relato inicial ilustra as primeiras decisões interpretativas pensadas nesta etapa de aprendizagem do Estudo nº 2, que tiveram relação com os andamentos escolhidos para a sua execução. Como é uma alteração um pouco mais perceptível de ser escutada na música, refleti por algumas semanas sobre este aspecto e decidi manter estas mudanças, levando em consideração os momentos suspensivos e, futuramente, as indicações de dinâmica em alguns dos compassos. Outro fator que foi importante para esta decisão foi o de dificuldades mecânicas, que foram facilitadas por ter trechos sendo tocados mais lentos. Minhas decisões interpretativas foram aprofundadas na fase de gravação final dos vídeos, pois, de início, a música me pareceu “confusa”. Esta sensação foi causada pelo tipo de escrita que encontrei no Estudo nº 2 e, conseqüentemente, pela minha forma de entendimento dela. Eu não tinha muita clareza do que era a melodia principal por conta dos contrapontos, pelos caminhos harmônicos que a música levava e como criar algum tipo de representação mental para, assim, criar ou auxiliar em minhas ideias.

Assim como o Estudo nº 5, esta música teve que ser lida e trabalhada rapidamente para poder ser apresentada em aula e nos concertos que estavam agendados. O recital na Casinha Kaponto não teve nenhuma destas duas músicas tocadas e, menos de um mês depois, haveria outro recital, que seria o “Concerto Contrastes” na UFCSPA. Para este concerto eu tentei focar minha organização para conseguir tocar todos os *Cinco Estudos*, realizando um estudo às pressas, o que resultou em uma execução insatisfatória nos concertos seguintes. Criei uma série de inseguranças mecânicas e de memória que me obrigaram a tocar os Estudos nº 2 e nº 5 com auxílio da partitura e, por precaução, também toquei os Estudos restantes lendo.

No princípio, eu estava tendo um bom estudo da música, com o método de leitura “por trechos”, que me possibilitou a memorização e limpeza do início da música (20 primeiros compassos) e da coda (últimos 10 compassos). O início da música pode ser dividido em duas partes. A primeira parte, que ocorre até o compasso 8, é formado por notas que aparecem de forma suspensiva na voz superior e um acompanhamento harmônico que ocorre no primeiro tempo e no terceiro tempo, sendo o terceiro tempo em *staccato*. Como ocorreu no Estudo nº 1, estas articulações foram trabalhadas para que não fossem tocadas de forma tão exagerada (vide figura 35); isto estava resultando em uma acentuação no tempo 3 em vez do tempo 1. Neste caso, a acentuação no tempo 1 é importante de ser realizada porque a música começa com uma anacruse¹³ no tempo 3 e, além disto, a anacruse é realizada com uma nota da voz superior em vez do acompanhamento. Deslocar esta acentuação pode deslocar a sensação rítmica, e este não é o efeito desejado para a execução.

Figura 35: duração aproximada dos *staccatos* no Estudo nº 2



¹³ Uma nota ou grupo de notas que precedem o tempo 1 do primeiro compasso.

Figura 37: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 2, compassos 6 a 23

The image displays three systems of musical notation for the second study of Štěpán Rak's 'Cinco Estudos'. The first system (measures 6-10) is annotated with 'Melodia principal' in red, 'Duas vozes' (two voices) in red, and 'Suspensão' (suspension) in pink. The accompaniment is marked 'pp' and 'Acompanhamento' in orange. The second system (measures 11-15) features a 'Voz superior' (higher voice) in orange, 'Três vozes (maior textura)' (three voices, greater texture) in red, and 'Melodia principal na voz intermediária' (main melody in the intermediate voice) in red. The dynamic marking 'cresc.' is present. The third system (measures 16-23) includes tempo markings 'poco rit.' and 'a tempo', and dynamic markings 'mf' and 'f'.

Entre os compassos 25 e 31 foi onde constatei as primeiras dificuldades que, conforme eu tocava, mais aumentavam. Esta seção, que foi lida logo depois de aprender a primeira parte e a coda, contém outro tipo de contraponto, com notas em suspensão, e muitas aberturas de mão esquerda enquanto algumas notas precisam ser sustentadas. Para esta seção faltou estudo técnico de minha parte proveniente de uma rotina de estudos mal planejada. Este estudo não foi realizado da melhor forma possível por minha causa, já que, em aula, foram realizados muitos exercícios de “ponto de chegada” e “repetições”, além de alterações de digitação para facilitar e limpar a execução. Esta falta de refinamento ocasionou minha “confusão” de entendimento dos materiais musicais presentes nesta seção, conforme explicação anterior e, por isso, na falta de ideias interpretativas para a seção. Minha única preocupação foi a de conseguir somente “tocar as notas”, uma decisão que foi completamente equivocada e que não agregou em nada na minha forma de pensar, interpretar, melhorar tecnicamente e executar a música de forma geral. Os maus resultados deste objetivo ficaram evidentes em meus concertos da UFCSPA e da UFRGS.

Figura 38: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 2, compassos 25 a 31 com “pontos de chegada”

A seção compreendida entre os compassos 32 e 36 também apresentou diversas falhas mecânicas por um longo tempo, mas, nesta seção, houve mais estudo técnico de minha parte. O método de leitura “de trás para frente” foi adotado nesta seção, partindo do compasso 36, mas o foco já não estava na memorização. Utilizei este método como ferramenta de limpeza de notas e obtive um bom resultado com os compassos 35 e 36. A digitação que eu havia escolhido, porém, não estava facilitando esta execução, apesar não ocasionar erros de notas. Em alguns momentos eu estava utilizando pestanas onde poderiam ter notas com cordas soltas ou pressionando as cordas com mais força do que o necessário. O trabalho de “repetição” em ambos os compassos se fez necessário para trabalhar e aperfeiçoar estes dois aspectos, portanto. Entretanto, ao ficar algumas semanas sem retomar a rotina de estudos desta música, os problemas técnicos persistiram e só foram solucionados mais adiante, para a gravação final dos vídeos.

O método de estudo por “repetição” também foi utilizado no compasso 32, por conta de um salto com dedo repetido e de uma abertura que, mesmo depois da gravação final, continua incômoda. Para os compassos 33 e 34 utilizei dois tipos de pestana para evitar outros problemas similares. No segundo tempo do compasso 33 optei em utilizar uma pestana somente com a base do dedo 1 para evitar repetição de dedo em uma nota aguda e, na sequência outra nota grave, que seria ainda mais complicada por esta nota grave precisar ser tocada com pestana. A partir do terceiro tempo deste compasso até o tempo 2 do compasso seguinte aproveitei a sequência

formada pelo acompanhamento e melodia para realizar uma pestana cruzada¹⁴ como alternativa à digitação indicada na partitura, que me obrigava a cortar algumas notas do acompanhamento que eu não gostaria, além de ter repetições de dedo que atrapalhavam a limpeza das notas. Este tipo de pestana já foi utilizado por mim em outras músicas como recurso para sustentação de notas e para evitar repetição de dedos.

Figura 39: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 2, compassos 32 a 39

The image shows a musical score for two staves. The top staff contains measures 32 to 39. A red box labeled 'Estudo por repetição' covers measures 32-34. A pink box labeled 'Pestanas cruzadas' covers measures 35-37. A green box labeled 'Leitura de trás para frente' covers measures 38-39. The bottom staff continues the piece with measures 40-44. Annotations include 'III', 'I', 'cresc.', 'rit.', 'a tempo', and dynamic markings 'mf' and 'ff'.

O curto trecho entre os compassos 37 a 39 não apresentou grandes problemas mecânicos, porém, não estava sendo tocado de forma clara. Em aula, fui orientado a utilizar um pouco mais de unha ao tocar as notas da voz intermediária, que é a voz com maior movimentação e que estava com pouca sonoridade. A digitação do compasso 39 foi alterada para chegar ao compasso 40 com maior naturalidade, já que este e o compasso seguinte possuem aberturas bem incômodas para a minha mão. É importante que, nestes dois compassos, as notas sejam sustentadas para que o efeito suspensivo da partitura esteja presente na execução. Se a digitação for alterada para uma digitação mais simples, a sustentação das notas não será realizada. Para manter este efeito suspensivo, inicialmente optei por realizar as aberturas, mas, na gravação final, repensei a decisão. Os maiores problemas ocorreram nos compassos 43 e 44, que possuem alternativas de digitação, mas que

¹⁴ Tipo de pestana na qual a base do dedo 1 está posicionada em uma casa pressionando alguma(s) corda(s) aguda(s) e a ponta do mesmo dedo encontra-se na casa seguinte em duas ou mais cordas acima. Adotei esta técnica ao estudar alguns dos *10 Estudos* para violão de Radamés Gnattali, e "*Nocturnal After John Dowland*" op. 70 de Benjamin Britten, por exemplo.

não facilitam de forma significativa a execução desta seção, que possui grande complexidade mecânica, com trocas de acordes de três notas de forma ágil. Para contornar a situação, decidi realizar um *ritardando* que seria compensado a partir do compasso 44 e, também, para valorizar este momento de suspensão da música.

Figura 40: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 2, compassos 37 a 43 com *ritardando*

The image shows a musical score for the second study of Štěpán Rak's 'Five Studies'. It covers measures 37 to 43. The music is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'a tempo'. The dynamics are mezzo-forte (mf) in measure 37, piano (p) in measure 38, and fortissimo (f) in measure 43. A red arrow above measure 43 indicates a ritardando. The score includes fingering numbers (0-4) and articulation marks like accents and slurs.

Os compassos 44 a 47 foram lidos de forma natural, mas sem grandes variações de timbre, articulação ou dinâmica; este aspecto foi observado e corrigido em aula. Toda a seção compreendida entre os compassos 47 e 51 passou pelo trabalho de leitura “por trechos” e por “repetições” destes trechos, devido à complexidade mecânica e similaridade com outros materiais musicais já ocorridos anteriormente. Houve uma inversão no acorde do terceiro tempo do compasso 50, motivado pela difícil e cansativa abertura de dedos 3 e 4. O baixo, que é uma nota Si, passou a ser tocado na oitava acima, resultando em maior naturalidade da movimentação da mão esquerda e, assim, melhor execução do *crescendo* indicado na partitura.

Figura 41: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 2, compassos 44 a 51 e inversão de notas no compasso 50

Tanto as decisões interpretativas quanto os cuidados com a técnica foram pensados de forma superficial, em vez de uma maneira mais aprofundada ou detalhada, o que só veio a ocorrer na gravação final dos vídeos. A música somente foi apresentada em aula após o “Concerto Contrastes”, ou seja, eu já estava com uma maneira internalizada de executar a música. No entanto, o processo inicial não ocorreu da forma mais correta, conforme exemplificado anteriormente.

- Estudo nº 5

Este é o Estudo que mais possui indicações de dinâmica, articulação e timbre e, portanto, é o Estudo que, a princípio, dá menos margem para criação de novas ideias; neste caso, a justificativa se dá pelas indicações já presentes na partitura e, criar novas ideias poderia resultar em uma grande quantidade de informações, o que pode tornar a música difícil e cansativa de ser escutada. Então me preocupei em seguir todas, ou a maioria das indicações presentes na partitura da melhor forma possível. Para entender melhor o que são estas indicações, realizei duas leituras do início ao fim da música para, depois, iniciar uma leitura por “fragmentos” a fim de memorizar este estudo que, também, é o que mais possui materiais musicais entre todos os *Cinco Estudos* e o que mais apresenta dificuldades mecânicas. O trabalho mecânico somente começou a ser realizado com mais atenção depois do “Concerto Contrastes”, e será detalhado a partir do início da música.

O primeiro compasso possui um material musical que se repete nos três compassos seguintes, com pequenas alterações ou adições de notas. Para cada um destes compassos há uma indicação de dinâmica e de timbre a ser feito, sendo *sul tasto* equivalente ao som mais fechado, com a mão direita próxima dos trastes do violão, *sonido ordinario* (abreviado para *ord.*), que é a indicação para a mão direita ser posicionada na região entre a boca do violão e o tampo, produzindo o que chamamos de som natural do instrumento e *sul ponticello* (abreviado para *sul pont.*), que significa que a mão direita produzirá um som mais metálico por estar posicionada próxima ao cavalete.

A textura presente nestes dois compassos é formada por um baixo e uma voz aguda em semibreves com notas oitavadas, enquanto a voz intermediária, composta por duas notas com intervalo harmônico de 6ª, possui movimento ascendente. As notas da voz intermediárias aparecem em *staccato*, mas com uma peculiaridade: cada uma destas notas possui o valor de um tempo, sem considerar as pausas, mas, as notas foram escritas em colcheias seguidas de pausas de colcheias, o que leva ao entendimento de que estas notas em *staccato* podem ser mais exageradas, como eu já havia tocado nos Estudos nº 1 e nº 2. O cuidado que se deve ter com relação a estas notas é o de não tocá-las de forma acentuada, já que há diferentes dinâmicas para cada um dos compassos. Para não ter este problema, ao tocar estes compassos, procurei tocar o baixo e a voz superior um pouco mais forte do que as notas intermediárias. Algo semelhante ocorre nos compassos 5 a 8, porém, com diferentes intervalos e durações de tempo na voz intermediária. Todos estes quatro compassos devem ser tocados com o som natural, de acordo com indicação da partitura. Minha ideia de tocar um pouco mais forte as notas mais graves e agudas dos compassos anteriores é confirmada pela indicação de acentos nestas duas notas nos compassos 5 e 6. Neste trecho, as indicações presentes na partitura foram seguidas.

Figura 42: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 5, compassos 1 a 8

O trecho do compasso 9 ao compasso 14 é o primeiro que possui um diferente tipo de contraponto e, também, foi um dos trechos em que optei por não seguir uma indicação de dinâmica dos compassos 13 e 14, além de escolher outra digitação para o compasso 14, já que a digitação da partitura não estava favorecendo minha execução. No entanto, minha digitação não tornava possível a sustentação das notas deste compasso e, por este motivo, decidi efetuar um *decrescendo* partindo do compasso 13 em direção ao compasso 15 e, além disto, realizar um *rallentando* no compasso 14 com duas finalidades: conseguir um pouco mais de sustentação de notas para aproximar minha execução do que estava escrito na partitura e, também, para criar um efeito suspensivo para o início da próxima seção, já em outra região harmônica.

Figura 43: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 5, compassos 9 a 14

O trecho entre os compassos 15 e 16 é onde há a ocorrência de uma ideia similar ao início da música, que logo é interrompida no compasso 17, com três notas oitavadas em *staccato* e escritas em colcheias com pausas de colcheias, novamente

sugerindo o uso de *staccatos* mais curtos. Para haver um contraste claro desta articulação, optei por realizar os *staccatos* dos compassos anteriores um pouco mais longos. No último tempo do compasso 15 há a indicação de uma dinâmica *mezzo forte*, que não foi executado nas primeiras leituras e nas performances simplesmente por um erro de leitura. Quando percebi o erro em aula, toquei esta parte na dinâmica indicada, mas o resultado sonoro não me agradou e, portanto, mantive a ideia de execução inicial, alterando somente os timbres, conforme indicações da partitura. Os compassos 18 e 19 têm função de transição para a próxima parte da música.

Figura 44: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 5, compassos 15 a 19

The image displays a musical score for the fifth study of Štěpán Rak's 'Cinco Estudos'. It consists of two systems of music. The first system covers measures 15 to 19, and the second system covers measures 20 to 23. The notation is in 4/4 time and includes various dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). Articulation marks like *sul tasto*, *sul pont.*, and *ord.* are present. Fingerings (1-4) and breath marks (3, 4) are also indicated. Two pink boxes highlight specific sections: one around measures 17-19 and another around measure 20. The score includes various rhythmic patterns and staccato articulation.

O próximo trecho, entre os compassos 20 e 23, é o que mais exigiu refinamento do meu trabalho de estudos mecânicos. O compasso 20 possui movimentação das notas do baixo e voz superior, ainda em oitavas, com o acompanhamento da voz intermediária em *staccato*. Inicialmente eu estava seguindo a digitação da partitura, o que estava causando posições incômodas para a mão esquerda, incluindo dedos agrupados e pestanas na 8^a, 7^a e 6^a casas, além de saltos. A digitação da partitura sugere que o baixo e a voz superior sejam tocados respectivamente na 6^a e 1^a cordas. Mas o *staccato* presente no acompanhamento deste compasso permite o uso de uma corda solta no primeiro tempo, facilitando um salto e criando uma posição mais confortável para a mão.

O mesmo não foi possível realizar no compasso 21 e, então, optei por realizar o trabalho com um número maior de “repetições”, para encontrar as posições mais cômodas para a mão. O compasso seguinte sugere a digitação de dois dedos para o acompanhamento, mas aproveitando as notas em *staccato*, obtive melhores resultados sonoros ao executar o trecho utilizando a repetição de um dedo. O

compasso 23 foi o que menos apresentou problemas mecânicos neste trecho e foi onde consegui realizar algum tipo de dinâmica fora do *forte*, o que estava dificultando minha execução nos compassos anteriores, mais uma vez por pressionar as cordas com mais força do que o necessário. Esta dinâmica está escrita na partitura e é seguida, também, por uma mudança de timbre. Para aproveitar este momento de repouso da música, seguido de um novo material musical, utilizei um *rallentando* no compasso 23 para conseguir, também, um repouso para a própria mão esquerda. Os compassos 24, 25 e 26 possuem função de preparação para a próxima seção, mas não há qualquer indicação de arco de dinâmica.

Figura 45: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 5, compassos 20 a 26

O compasso 27, que inicia em dinâmica *forte*, possui diversas dissonâncias e é um momento de grande tensão que é resolvido no compasso seguinte. Fui orientado em aula a tocar este compasso um pouco mais fraco e com timbre ainda mais aberto para que fosse possível realizar um *crescendo* neste trecho. Esta orientação foi entendida, mas as dificuldades mecânicas da seção, baseadas em saltos com pestanas, não me permitiram executar a ideia da melhor maneira. Novamente foi necessário trabalhar com “repetições” e, também, com “pontos de chegada”. Outra dificuldade foi encontrada no compasso 29, que possui ligados descendentes de duas notas simultâneas (indicados em vermelho na figura seguinte), que é um tipo de técnica relativamente simples de ser realizada em dinâmica *piano*, como no compasso 31, mas que não estavam soando de forma clara no compasso 29. Creio que esta dificuldade tem relação com a dinâmica empregada em cada um dos compassos, já que é mais fácil executar e escutar ligados quando tocados mais fracos. Este problema

foi solucionado após ter alterado o ângulo de movimento dos dedos da mão esquerda, realizando o movimento de quase puxar as cordas para baixo.

Figura 46: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 5, compassos 27 a 31

The image shows a musical score for five measures (27-31). The notation includes various notes, rests, and fingerings. Key annotations include:

- Pontos de chegada** (green boxes): Three boxes highlighting specific notes in measures 27, 28, and 30.
- Repetições** (green boxes): Two boxes highlighting repeated notes in measures 27 and 28.
- Fingerings**: Roman numerals III, IV, and III are placed above notes in measures 27, 28, and 30 respectively.
- Techniques**: 'III sul pont.' is written above measure 27, and 'sul tasto' and 'echo' are written above measure 31.

Em seguida, aparecem mais dois compassos nos quais estavam ocorrendo diversas dificuldades similares aos compassos 20, 23 e 29. Para que fosse possível realizar o compasso 32 da forma mais idiomática possível, foi decidido em aula, depois de trabalhar por “fragmentos” os acordes que aparecem no compasso, por uma mudança de digitação que, apesar de cortar algumas notas que deveriam durar mais tempo, garantia a execução limpa das notas. A outra desvantagem, além do corte de notas, é o salto realizado no contratempo, que foi resolvido tocando a nota de chegada (última colcheia do compasso) um pouco mais fraca que as demais e, desta forma, o salto fica auditivamente imperceptível. No compasso 33 optamos por utilizar um tipo de digitação similar à do compasso 22, já que o tipo de movimentação de ambas as três vozes é similar nestes dois compassos. A orientação que recebi foi a de prestar atenção no ângulo da minha mão esquerda, para que fosse possível executar este compasso de forma limpa.

Os compassos 34 e 35 contam com a utilização de ligados descendentes de duas notas simultâneas. Entretanto, estes ligados são realizados sem o uso de pestana, o que facilita sua execução. O fator de dificuldade é a ocorrência de dois ligados deste tipo em sequência no compasso 34 e três ligados seguidos no compasso 35, o que é complicado de realizar sem economia de esforço; ainda não encontrei uma maneira apropriada de executar esta seção sem cansar a mão esquerda. Logo após este momento ocorre uma sequência de tríades menores em glissando por dois compassos, que é completada por um grande momento suspensivo em uma das tríades, feita na 10ª posição, em *fortíssimo*. Aqui a dificuldade encontra-se em chegar às notas corretas nos glissados, mas, percebi a falta deste trabalho na gravação final

dos vídeos, já que era um dos pontos que eu mais errava as notas durante as gravações. Esta grande suspensão é resolvida pela repetição literal do primeiro compasso.

Figura 47: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 5, compassos 32 a 39

The image shows a musical score for Study 5 of Five Studies by Sviatoslav Rak, measures 32-39. The score is annotated with various performance instructions and technical markings. The first system (measures 32-39) includes annotations: "Salto para 6ª posição" (green box), "Repetição do dedo 1" (green circle), and "Ligados duplos em sequência" (pink circles). The second system (measures 40-44) includes: "gliss." (orange boxes), "rit." (red box), "Suspensão" (red box), and "Repetição do primeiro compasso" (blue box). Dynamics include *mf cresc.*, *ff*, *p*, and *mp cresc. sempre*. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat.

Após este momento, segue um trecho de cinco compassos, incluindo o compasso 39, com materiais similares ao início da música e aos compassos 18 e 19. Já no compasso 39 (vide figura 47), junto a uma dinâmica *pianíssimo*, há a indicação de *crescendo sempre*, que me impedia de chegar ao compasso 46 em *fortíssimo*. Decidi, então, realizar este *crescendo* somente a partir do compasso 44, com mudança de textura, que passa a ser formada por acordes de quatro notas, exceto no primeiro tempo do compasso 44. Estes acordes aparecem em *staccato* da mesma forma que ocorre na voz intermediária do primeiro compasso. Então, não quis arpejar este acorde de cinco notas para conseguir administrar a duração do *staccato* e, portanto, decidi utilizar os cinco dedos da mão direita para tocar o acorde, evitando, desta forma, uma repetição de dedos.

Figura 48: compassos 40 a 46

Similar aos compassos 1 (harmonia) e 18 (textura)

Similar ao compasso 2

Similar aos compassos 3 (harmonia) e 18 (textura)

Similar ao compasso 3

V sul pont.

sul tasto

sul pont.

sul tasto

ord. II

V

II

VII

rit.

cresc.

O compasso 47 inicia em outra harmonia e em *súbito piano*, mas, inicialmente, os timbres solicitados na partitura neste e no compasso 48 foram invertidos por erro de leitura, o que me levou a recorrer, novamente, a recursos visuais na partitura para não haver confusão: todas as indicações de timbre aberto eram pintadas de amarelo, as indicações de timbre fechado foram pintadas de azul e as indicações de som natural foram pintadas de cinza (vide figura 50).

O que ocorre no compasso 47 é uma melodia na voz superior e no baixo, com acompanhamento em cordas soltas. Este material é repetido no compasso seguinte, mas com a melodia da voz superior na oitava abaixo, com um ligado para o que seria a 3ª corda solta que ocorreu no compasso anterior; agora a melodia superior é toda tocada na 3ª corda neste compasso. As notas do baixo, junto com a melodia principal, agora formam intervalo de terças em vez de uníssono. Os dois compassos seguintes possuem função de transição para a próxima seção da música, que é a coda. No compasso 49 há um material para a voz superior e a voz intermediária que é repetido no compasso seguinte. O baixo é a única voz que se movimenta de forma diferente. Nesta seção, não percebi com clareza o que poderia ser alguma melodia principal, já que o baixo possui diversos saltos em trítono. Utilizei esta seção como uma ambientação para a coda, portanto.

Figura 49: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 5, compassos 47 a 50

Melodia em oitava

Melodia na oitava abaixo (voz superior) (sul tasto)

Movimento do baixo

a tempo *poco piu mosso*

sul pont.

sul tasto

ord.

mf

cresc.

rit.

sub. *p*

Figura 50: Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 5, compassos 40 a 47 — partitura pintada

40

V sul pont.

sul tasto

sul pont.

sul tasto

44

ord. II

V II

VII

rit.

a tempo *poco piu mosso*

sul pont.

mf

cresc.

sub. *p*

A coda inicia mais forte, em andamento mais rápido, e com outra fórmula de compasso diferente. Há três tipos de sequência, sendo que a primeira delas inicia no compasso 51, com um baixo e uma nota em corda solta, que é executada em harmônicos em diferentes posições nos compassos seguintes. A voz superior e baixo são tocados simultaneamente no primeiro tempo enquanto no segundo tempo há duas notas em glissando de tom inteiro acompanhadas de uma corda solta nos compassos 51 e 52 e glissando de duas casas com duas cordas soltas nos compassos 53 e 54.

Os saltos desta seção me obrigaram a realizar o trabalho de “pontos de chegada” posteriormente e, em aula, algumas digitações foram alteradas.

Figura 51: Rak, Š. Cinco Estudos, Estudo 5, compassos 51 a 54

The image displays a musical score for Study 5, measures 51 to 54. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Piu Mosso'. The score includes several technical annotations and fingerings:

- Measure 51:** Annotated with 'Baixo e voz superior em harmônicos em arm. V' (Bass and upper voice in harmonics, 5th harmonic).
- Measure 52:** Annotated with 'Glissando junto a uma corda solta' (Glissando next to one loose string) and 'cresc.' (crescendo).
- Measure 53:** Annotated with 'Glissando junto a duas cordas soltas' (Glissando next to two loose strings).
- Measure 54:** Annotated with 'Baixo e voz superior em corda solta' (Bass and upper voice on loose string) and 'poco f' (poco fortissimo).

The score also shows various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) and positions (e.g., arm. V, arm. XII). A detail of measure 54 is shown to the right, highlighting the final chord with fingerings 0, 1, 2, 1, 2 and the dynamic 'poco f'.

A segunda sequência ocorre nos compassos 55 e 56, com glissandos ascendentes e descendentes com a utilização dos dedos 1 e 2 na 4ª e 6ª cordas e os dedos 3 e 4 nas cordas 2 e 4. Esta primeira sequência possui uma diferença rítmica com relação à outra sequência que inicia no compasso 57 e termina no compasso 59. A música é encerrada com um acorde de Mi maior. Toda esta seção da coda possui uma peculiaridade técnica com relação a estes pontos de chegada, pois a escrita sugere estes pontos, e os glissandos devem ser tocados cada vez mais rápido até chegar ao andamento “mais rápido possível” (“*Presto possibile*”) no compasso 58.

Estes exercícios foram escolhidos por serem familiares com meu conhecimento e capacidade técnica e, também, por acreditar que eles podem relacionar-se de forma natural com as músicas, partindo da ideia de criar representações mentais, além da possibilidade de obter novas perspectivas criativas relacionadas aos *Cinco Estudos*. Estas representações são úteis na concepção de ideias interpretativas e podem ser ainda mais aproveitadas se pensadas de algum modo prático. Pensou-se na possibilidade de realizar outros tipos de exercícios criativos, como, por exemplo, tocar alguma das músicas em outro instrumento diferente (como teclado, flauta doce ou taças) ou realizar algum artesanato, mas não são tão próximas à minha prática (com relação à minha capacidade técnica) e, por isso, demandaria ainda mais tempo de trabalho.

Os exercícios foram direcionados para o incremento de novas ideias à performance dos *Cinco Estudos*. Foram escolhidos cinco exercícios criativos diferentes, sendo que cada um destes exercícios foi realizado em um Estudo diferente.

López-Cano e Opazo (2014) apontam que “as tarefas de investigação são as ações destinadas a obter informação e dados, mas também produzem reflexões e pensamentos” (LÓPEZ-CANO, OPAZO, 2014, p. 83. Tradução minha). Como não há uma metodologia específica para a pesquisa artística (já que este tipo de investigação é baseada na prática artística que, por sua vez, está em constante mudança), cada tarefa de investigação se insere em uma ou mais metodologias que sejam adequadas para responder as perguntas de pesquisa (2014, p. 83). “Em geral, todas as estratégias e técnicas metodológicas para pesquisa podem ser incluídas em três áreas metodológicas principais: pesquisa documental, métodos quantitativos e métodos qualitativos” (LÓPEZ-CANO, OPAZO, 2014, p. 83. Tradução nossa).

Estes exercícios foram pensados de acordo com três critérios principais:

- Criatividade — Pensar em outras manifestações artísticas diferentes da música, para ter maior variedade nos exercícios e, assim, conseguir ter o maior grau de criatividade possível para cada um dos exercícios;
- Praticidade — Isto quer dizer que estes exercícios precisam ser realizados da forma mais rápida e eficaz possível. A praticidade também significa que seja um exercício possível de ser executado por mim, seja por capacidade técnica ou por dispor de materiais suficientes para executá-los. Como foi dito anteriormente, esses

exercícios são baseados em algum tipo de criação e, obviamente, trabalharão com a criatividade, aspecto importante para a interpretação musical. Sendo assim, os exercícios precisam ser feitos da forma mais prática para não limitar a criatividade de execução.

- Proximidade — O último critério que estabeleci para estas escolhas diz respeito à proximidade que estes exercícios podem ter com as músicas e, conseqüentemente, à proximidade que eu teria depois com as músicas. Neste caso, a proximidade tem a ver com a maneira que cada exercícios contribuiu para a autonomia interpretativa, seja em um ou mais aspectos.

Além destes, estabeleci outros três exercícios adicionais para serem executadas se algum dos anteriores não fosse realizado com sucesso, que são: criação e/ou adição de sons e efeitos sonoros sobre a gravação de uma das músicas; montar um slide de imagens; compor uma linha melódica independente sobre um dos Estudos.

Com relação às representações mentais mencionadas há pouco, Mendonça (2015) diz que:

Os elementos de visualização podem ser utilizados em música trazendo ao intérprete, à hora da performance, aspectos que foram construídos e consolidados ao longo do processo de estudo. [...] Algumas ideias partem de reflexões internas, através do conhecimento tácito, mas podem surgir de fatores externos, construindo-se assim novas associações que podem ser decisivas na consolidação das intenções musicais. Podemos citar o exemplo de um violonista que prepara o concerto para violão e orquestra do compositor ítalo-americano Mario Castelnuovo-Tedesco em Ré maior. Após realizar estudo sistemático, chega a uma execução satisfatória; porém ao tomar conhecimento do fato de que o compositor vivia uma intensa despedida em sua vida durante a concepção do segundo movimento da obra e que isso o influenciou, uma nova forma de sentir a música surge, portanto, sua experiência muda. A partir de sua representação mental da sensação da despedida, o performer pode ampliar sua expressividade, o que acaba por enriquecer sua performance. (MENDONÇA, 2015, p. 11-12)

Esta afirmação, embora não traga uma definição concreta sobre representação mental, reforça a importância da execução destes exercícios e como estes podem ter influência em minhas interpretações dos *Cinco Estudos* de Štěpán Rak. O autor confirma isto dizendo que a prática de representações mentais “pode potencializar a expressividade do performer (MENDONÇA, 2015, p. 13).

Santiago (2001) cita Ericsson (1997) com relação a “multiplicidade de representações envolvidas no fazer musical: cinestésicas, cognitivas e auditivas” (ERICSSON apud SANTIAGO, 2001, p. 168):

Durante o aprendizado específico da performance musical, o músico tem que adquirir diferentes tipos de representações internas, [a exemplo da] representação da ação — aquela utilizada para gerar sequências de ações motoras necessárias para realizar a performance musical —, da representação do objeto — a expectativa detalhada da performance desejada — e da representação do som — que nasce da escuta da performance e fornece o padrão que determina o grau de sucesso obtido em relação à performance ideal. (ERICSSON apud SANTIAGO, 2001, p. 168)

Para fins de definição, Alves (2012) diz que a “representação mental pode ser considerada como um processo no qual as representações internas correspondem aos estímulos externos” (ALVES, 2012, p. 1341). Sendo assim, as representações mentais podem ter impacto na percepção, armazenamento e resgate das informações memorizadas (ALVES, 2012, p. 1341). Santiago (2002), por sua vez, define as representações mentais como “imagens mentais que nos permitem ‘visualizar’ um objeto ausente que nos é familiar e nos possibilitam agir a partir desta visualização” (SANTIAGO, 2002, p. 147).

Ao encontro da afirmação de Alves (2012) sobre as representações mentais, se elas permitem criar uma ação a partir da visualização de objetos, então é possível que estas representações possam partir de outras coisas que não objetos, tais como sentimentos (tristeza, saudade, alegria, medo), situações (tráfego de carros, caminhada, ciclismo, cozinhar), paisagens (pôr-do-sol, floresta, dunas, campo florido), etc. Se estas representações se encontram apenas no plano mental para serem “transpostas” para estímulos motores (ou seja, para tocar), então o questionamento a se fazer é, neste caso, se existe alguma maneira de transportar estas representações para o plano das ações e gerar uma ação intermediária entre a visualização e o estímulo externo.

Estas definições e questionamentos servirão como base para a realização dos exercícios criativos, já que, de alguma maneira, vários destes exercícios partirão de algum tipo de representação mental. Estas representações se transformarão em exercício, que auxiliarão na tomada de novas decisões interpretativas e/ou na consolidação de ideias já ponderadas. Neste processo, é possível que as próprias músicas influenciem nas representações e, até mesmo, na execução dos exercícios.

As representações mentais que construo são baseadas em alguma imagem, na grande maioria das vezes. Portanto, foi necessário pensar em algum exercício que trabalhasse com ou a partir de algum tipo de imagem. Desta forma, cheguei à ideia de fazer um ou mais desenhos de forma imediata, colocando uma imagem (podendo ser real ou não) no papel. Outros exercícios têm base na escrita de palavras, que também ajudam na construção destas representações em imagens. Pensei em dois outros exercícios fora da área musical, sendo eles a escrita de um texto e a escrita de uma história. O texto foi pensado de forma mais direta com algumas representações de imagem e a história foi pensada como um processo até chegar a tal representação. O outro exercício criativo que se utiliza de palavras é a de escrita de uma letra para uma das músicas. O último dos exercícios foi pensado no âmbito instrumental, tendo como objetivo estimular minha criatividade dentro da música e, para minha prática, o melhor que eu poderia fazer era um improviso sobre uma das músicas. Todas as decisões e percursos de como os exercícios foram pensados serão detalhadas separadamente.

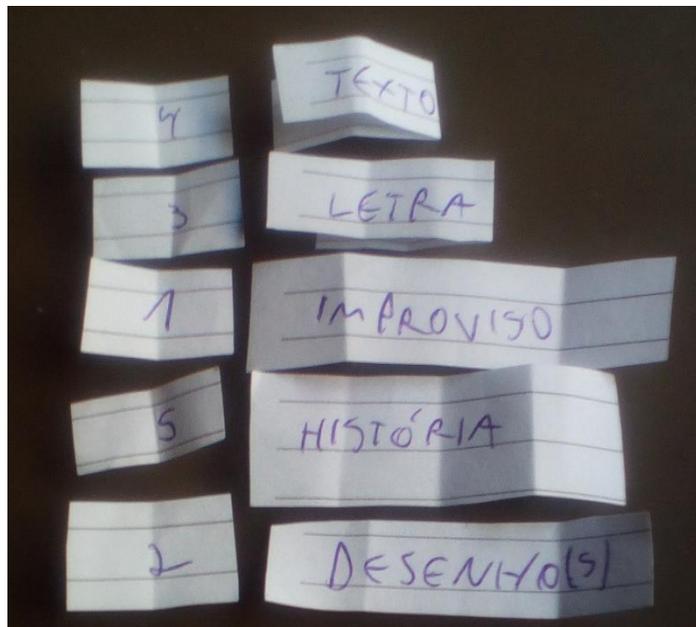
Para que o grau de familiaridade¹⁵ com as músicas não influenciasse na escolha dos exercícios para cada uma das músicas, decidi sortear os Estudos e os exercícios a serem feitos. Para este procedimento, escrevi em um papel uma palavra correspondente a cada exercício (improviso, letra, desenho, texto e história) e cinco números de 1 a 5. Recortei os papéis com as palavras escritas, dobrei e coloquei em um pote. Em outro pote os papéis contendo os números escritos. Primeiro eu sorteei os números e dispus em uma coluna e, em seguida, sorteei as palavras e dispus em outra coluna à direita dos números, sendo que a primeira palavra designada ao primeiro número sorteado, a segunda palavra ao segundo número e, assim, sucessivamente. Após este procedimento, os exercícios foram distribuídos da seguinte forma: Estudo nº 4³ – Elaborar um texto; Estudo nº 3 – Escrever uma letra tendo como base a linha melódica do Estudo nº 3; Estudo nº 1¹⁶ – Gravar em áudio o Estudo nº 1 e realizar um improviso sobre a gravação desta música, além de gravar,

¹⁵ Falar em grau de familiaridade, neste caso, é o mesmo que dizer por quanto tempo eu toco uma música em relação a outra; isto significa que o Estudo nº 4 é mais familiar a mim porque toco há mais tempo, desde 2014, e apresenta menos problemas técnicos do que o Estudo nº 5, que toco desde agosto de 2019 e ainda apresentou problemas de execução na última apresentação pública.

¹⁶ Durante a execução dos exercícios, houve um problema com o exercício designado ao Estudo nº 1, a qual foi realizada para o Estudo nº 4.

também, o improviso; Estudo nº 5 – Inventar uma história; Estudo nº 2 – Criar um ou mais desenhos.

Figura 53: Sorteio dos exercícios



É importante ressaltar que a ordem de sorteio ou a ordem dos Estudos não foi a mesma ordem de realização dos exercícios, já que, a princípio, isto não influenciará nos resultados desta etapa, porque os exercícios não têm relação direta entre si. Os exercícios foram relatados em um diário de campo diferente do diário do processo de estudos das músicas. As reflexões sobre cada exercício têm como pontos principais os critérios que foram estabelecidos para a escolha deles, sendo a praticidade, o grau de criatividade exigido/explorado e a proximidade que o exercício gerou com a música e, ao mesmo tempo, como eu posso me aproximar ainda mais da música.

Para não gerar conflito com as nomenclaturas, o termo “ações artísticas”, que aparece no diário de campo, foi substituído por “exercícios criativos”. Desta forma, falar em “exercícios” condiz mais com a proposta e com o objetivo traçado para aprimorar a interpretação, além de caracterizar estas atividades como forma de exercitar minha criatividade. Ler, aprender, executar e gravar as músicas também podem ser entendidas como ações artísticas, e nomear os exercícios como “ações artísticas” poderia gerar um entendimento de que a leitura, aprendizado, performances

e gravações dos *Cinco Estudos* não seriam, neste caso, consideradas ações artísticas.

2.3.1 Primeiro exercício criativo: escrever uma letra tendo como base a linha melódica do Estudo nº 3

Conforme já mencionado, a ordem do sorteio ou a ordem dos Estudos não influenciaram na sequência da realização dos exercícios (iniciar pelo primeiro exercício sorteado ou pelo Estudo nº 1, por exemplo). E, pensando de modo prático, este foi o primeiro exercício escolhido a ser executado, por uma questão de recursos materiais necessários para a sua realização. O exercício foi feito com o uso do computador e do violão, além da partitura da música em questão.

Um dos desafios que será relatado a seguir tem relação com a união de uma melodia (no caso, a do Estudo nº 3) com uma letra. Sobre este aspecto, Mendonça (2010) ressalta a importância da letra de uma música que, ao ser estudada (ou analisada, inclusive), deve-se considerar “a totalidade estética em que compõem texto, melodia, harmonia, ritmo e arranjo, todos imbricados como elementos musicais” (MENDONÇA, 2010, p. 86). O autor cita Bosco (2006), que confirma esta ideia ao dizer que “a letra de música deve ser pensada esteticamente na totalidade de que faz parte” (BOSCO, 2006, p. 57). Bosco ressalta que:

Letra de música é letra *para* a música, sempre, não importa a ordem em que foram feitas uma ou outra. Quando um letrista escreve uma letra a partir de uma melodia, ele escreve *para* essa melodia, isto é, levando em conta suas modulações, suas acentuações, seu ritmo, procurando seguir os fonemas – e eventualmente as palavras – que surgem do solfejo, etc. Da mesma forma, quando um compositor coloca uma música sobre um texto já existente, ele escreve música *para* esse texto – observando-lhe os sentidos, a sintaxe, etc. –, que uma vez musicado se torna letra, e aí a reciprocidade é imediata: no momento em que a música foi feita para a letra, a letra passa a ser letra e música. Letra e música vivem dessa reciprocidade. Daí, a rigor, não existir letra sem música. (BOSCO, 2006, p. 58)

O autor destaca que “quando se vai escrever uma letra, leva-se em conta o fato de que o suporte daquilo será o som” (BOSCO, 2006, p. 58), ou seja, a música e todos seus elementos devem servir de base para a escrita da letra. Neste caso, poderia se dizer que um tipo de representação mental poderia transformar-se em letra de música.

Embora esta possibilidade esteja presente, existem limitações com relação à escrita da letra em si, devido às combinações de tempos fortes da música e sílabas tônicas das palavras. Carmo Jr. (2007) define esta limitação dentro do que ele chamou de “jogo sonoro”, relacionando este termo com a prosódia que, segundo o autor, é um *dever-dizer*, e que “uma combinação fonético-silábica, completamente independente da prosódia, é um *poder-dizer*” (CARMO JR, 2007, p. 46). Um conceito mais concreto é trazido por Cunha (2004) ao citar Scarpa (1999a) com relação à prosódia nos estudos da linguística. A autora diz que, nesta área, a prosódia tem a ver com “vários fenômenos: parâmetros de altura, intensidade, duração, pausa, velocidade de fala, assim como o estudo dos sistemas de tom, acento e ritmo das línguas naturais” (CUNHA, 2004, p. 37). A autora complementa que “o termo *prosódia* remonta aos gregos e designava os traços da fala que não eram representados ortograficamente, [...] como o acento de tom ou o acento melódico” (CUNHA, 2004, p. 37).

Relacionando a prosódia com música, Ricci (2015) cita um estudo realizado por Nichols et.al. (2009) no qual foi investigada a proximidade entre os acentos da letra e os acentos de canções populares dos Estados Unidos. A autora mostra que, de acordo com o resultado de tais estudos, foi possível observar a confluência de sílabas tônicas das palavras com acentos da música, com as notas mais agudas e com as notas de maior duração. Enquanto isso as palavras com significados de menor peso tendem a aparecer em tempos fracos da música e ocorrem com menos frequência em notas agudas. Sendo assim, “a hipótese de que compositores tendem a alinhar sílabas proeminentes com notas proeminentes foi corroborada” (RICCI, 2015, p. 27).

Com estes conceitos, é possível entender, portanto, que a prosódia concerne aos elementos fonéticos, e isto influencia diretamente na escrita de letras de música. A partir destes conceitos, o exercício será descrito a seguir.

As primeiras etapas deste exercício foram tocar a música inteira e, em seguida, tocar somente a melodia principal, para conseguir internalizar no ouvido esta melodia de forma isolada. Logo na sequência, a melodia principal do Estudo nº 3 foi escrita no MuseScore¹⁷. O Estudo conta com símbolos de repetição de compasso, mas a melodia foi escrita toda por extenso, para que não houvesse repetição na letra

¹⁷ Programa de edição e criação de partituras para computador.

também, o que me levou a ter ainda mais ideias. A melodia foi escrita sem nenhuma indicação, exceto de andamentos.

Tendo realizado estes procedimentos, seria a vez de começar a pensar em uma letra para esta melodia. Aqui foram levantadas algumas dúvidas: qual será o melhor ponto de partida? Como a letra deve ser estruturada? Enquanto pensava sobre estes questionamentos, ao mesmo tempo eu estava feliz por ser justamente este Estudo nº 3, que tem a melodia mais regular e cíclica, que ganharia uma letra. Quase como uma luz para essa parte do trabalho.

Partindo dessa luz que pensei em algo relacionado ao sol, portanto. E comecei a escrever a letra da música diretamente no MuseScore, tentando fazer com que a letra escrita se moldasse sem problemas ou esforços sobre a métrica da música. Fazendo vários testes de letra, decidi que a parte A seria escrita sem rima e tentando descrever o nascer do sol. Aqui pensei, também, que seria uma ideia interessante não falar somente do nascer do Sol, mas, também, de um dia inteiro, até o momento do sol se pôr. Além desta descrição, tentei contar uma breve história e algumas impressões em primeira pessoa. O tema se encaixou de uma maneira natural à música, tanto que, depois de finalizar a parte A, eu consegui escrever uma letra para a coda, firmando, desta forma, minha intenção de falar sobre todo um dia com sol. Aproveitei o fato de a melodia possuir menos notas nas partes B e B' e, então, tentei realizar algumas rimas. Algumas estão mais explícitas que outras. Tentei aproveitar algumas partes da música para realizar algum tipo de madrigalismo¹⁸, o que não deu certo em algumas tentativas e funcionou muito bem em outras seções, como será detalhado mais adiante. Logo depois de escrever e finalizar a letra da música no MuseScore, cheguei ao seguinte texto:

Céu estrelado, nuvens no céu...
O sol vem chegando trazendo a luz!
Junto com as nuvens o sol vem vindo,
E a manhã começou para nós!

Sol a brilhar, eu vou cantar
Esta canção com violão!

¹⁸ Uso de um ou mais gestos musicais em uma música com texto para representar (geralmente de forma pictórica) o significado literal ou figurado de uma palavra ou frase. Um exemplo comum é uma linha melódica descendente para 'descendit de caelis' ('Ele desceu do céu'). De modo geral, o termo é aplicado à música vocal, embora uma peça instrumental programática possa, em certo sentido, explorar a técnica. Madrigalismo pressupõe a possibilidade de uma relação significativa entre palavra e música. (SANDERS, 2001, p. 1469-1470)

O céu azul desta manhã
Se transformou em nuvens de lã!

E essas nuvens são bem escuras,
Acho que vem tempestade aqui!
As nuvens se foram, tempo se abriu,
O sol vem brilhando no céu outra vez!

Tarde sem fim e eu aqui
Vivo a sonhar, a divagar,
Não estou só e nem ao léu
A contemplar esse sol lá no céu!

Mas a tardinha já se aproxima
Para que o sol possa se recolher.
Nasce amarelo, põe-se vermelho,
O sol poente se esconde no céu!

O sol se foi, a noite chegou...
Ele foi descansar...

Então eu anotei este texto no diário de campo e somente depois de ter feito isto que eu escrevi no MuseScore as indicações da partitura de dinâmicas, articulações e andamentos, além de outras reflexões sobre este processo.

Falando sob o ponto de vista da praticidade, este exercício não demandou muitos recursos materiais, o que facilitou sua execução, já que foi possível realizá-lo diretamente no MuseScore. Em contrapartida, este não é um exercício rápido. Foram necessárias, ao total, cinco horas (não seguidas) de trabalho para escrever a melodia no MuseScore, criar e escrever a letra, escrever as dinâmicas indicadas na partitura do Estudo nº 3 para nesta nova partitura e anotar no diário as observações e a letra na íntegra. O exercício demorou mais tempo para ser realizado do que o imaginado e foi bem mais difícil.

Mesmo com o fato de não ter escrito letras antes, esta não foi minha primeira experiência com canção; em 2014 eu compus uma canção lírica na qual eu tinha um poema como base, em vez de ter a melodia pré-definida. A música, que é dedicada à cantora (e colega durante minha graduação na Licenciatura em Música) Marta Monaretto, é *A Luz Através da Janela* [JL 15]. Nesta música, eu utilizei o poema cujo título dá nome à minha música. O poema é de Sophia de la Martinières e foi extraído do livro de título homônimo de Lucinda Riley. A própria Marta mostrou-me o poema e, a partir dele, compus a música, para violão e voz soprano.

Em termos de criatividade, destaco o momento da decisão por um ponto de partida, que foi a parte mais desafiadora de todo o exercício. As perguntas que mais estavam presentes foram “sobre o que/quem escrever?”, “alguma história?”, “algumas palavras soltas/aleatórias? Com ou sem relação entre si?”, mas, por outro lado, eu estava animado com a ideia de escrever uma letra justamente para o Estudo nº 3, que é o Estudo que possui uma melodia mais regular, clara e cíclica. A partir desta “luz” de ânimo, pensei na possibilidade de escrever alguma coisa relacionada ao sol e, assim, as ideias começaram a fluir de uma forma mais organizada e, em grande parte do processo, de forma natural, ainda que a passos lentos.

Ao mesmo tempo em que comecei a descrever o sol, basicamente em primeira pessoa, tentei organizar as ideias para que fosse possível formar uma história desde o nascimento (que é como a minha letra começa) do sol até o momento de se pôr. Esta decisão tornou mais difícil a escrita de trechos da parte B com relação à criação e organização de ideias, mas facilitou bastante em outras partes, como na coda, que consegui escrever logo depois de concluir a parte A, antes mesmo de começar as outras partes da música. A coda é a última parte da música e nada melhor que encaixar nesta parte o sol se pondo ou a noite se iniciando.

Durante o processo de escrita recorri ao uso de madrigalismo, que é uma ferramenta que sempre tive interesse em explorar, principalmente depois de entender melhor do que se tratava. Ao pensar na possibilidade de colocar algum elemento deste tipo em minha letra, lembrei-me de experiências que tive em canto coral, principalmente de quando participei cantando como baixo da montagem da ópera *L’Orfeo, Favola in Musica*, dentro do projeto Ópera na UFRGS, quando pude perceber com mais clareza a ocorrência de madrigalimos na música. Então, tentei utilizar em alguns trechos da música: alguns não funcionaram tão bem e outros ficaram bem interessantes, com destaque no compasso 33, no qual ocorre um salto ascendente de 4ª justa para uma das notas mais agudas da música. Exatamente nesta nota escrevi a palavra “céu”, concluindo a frase “[...] a contemplar esse sol lá no céu!”.

Apesar de não sair completamente do âmbito musical, a escrita da letra fez com que eu me obrigasse a sair de minha zona de conforto na qual eu me insiro por eu ser instrumentista e, como compositor, de modo geral, não escrevo músicas cantadas (exceto a minha composição *A Luz Através da Janela* [JL 15] mencionada

anteriormente). Esta novidade me desafiou a pensar sob outro aspecto: desta vez não eram somente as notas o elemento integrante da música e as ideias que podem ser transmitidas com ela; a palavra era tão importante quanto às notas sozinhas, neste caso.

Com este primeiro exercício consegui ter uma renovação de ideias antigas e ter ideias novas sobre a minha maneira de tocar o Estudo nº 3 e como transmitir o discurso escrito, ou seja, como interpretá-lo. O objetivo de me aproximar com a música de outra forma foi alcançado; a maior contribuição deste exercício foi a de conseguir entender a música através de outra perspectiva mais descritiva, ou seja, tentar explicar com as notas o que imaginei escrevendo a letra. Agora está mais fácil entender as dinâmicas, que ficaram mais claras e fizeram mais sentido. Mesmo assim, ainda acredito que em algumas seções posso explorar mais variações ou realizar outro tipo de dinâmica, como ocorre na parte em A”, que possui um *crescendo* para mezzo forte vindo de um forte e não possui indicação de dinâmica na coda, por exemplo. Percebo, também, que é necessário valorizar melhor os finais de frase e pontos cadenciais, dando maior caráter conclusivo, sem terminar cada frase com afobação e nem acentuação exagerada no meio das frases ou na última nota delas. Isto também significa que é necessário criar arcos de frase maiores e mais claros. Além das dinâmicas, os timbres podem e devem ser mais explorados; neste caso, a letra tem influência direta sobre as escolhas timbrísticas a serem feitas.

O exercício não foi concluído, pois seria realizada uma gravação da melodia cantada sobre uma nova gravação em áudio do Estudo nº 3. Durante o processo, ainda não estava decidido se, na gravação do Estudo, todas as notas seriam preservadas ou a linha melódica seria omitida ou, ainda, somente os acordes principais de cada compasso seriam gravados para que a melodia cantada fosse agregada à gravação do Estudo. Esta etapa seria realizada com um gravador e a parte de mixagem seria feita no programa Audacity.

2.3.2 Segundo exercício criativo: inventar uma história para o Estudo nº

Ao escolher os exercícios a serem realizados, quase que de modo instantâneo pensei em montar uma história na qual o jogo de xadrez fosse o elemento principal, ainda pensando em elementos da minha vida extramusical que possam contribuir para a construção de uma performance e/ou da interpretação de uma música.

A título de contextualização, e justificando a escolha desta temática para a história, o xadrez está presente em minha vida desde 2006, quando ganhei de Natal um tabuleiro de duas faces. Uma era voltada ao jogo de trilha (também conhecido como moinho). A outra face, que continha 64 quadrados em preto e branco (alternando-se as cores), servia para jogar xadrez e damas, cujas peças de ambos os jogos estavam incluídas no conjunto do tabuleiro. No início de 2007 aprendi a jogar e, a partir da metade do mesmo ano, já comecei a participar de alguns torneios.

Competi entre meus 13 e 15 anos de idade. Meu principal resultado foi a primeira colocação na copa QI de Xadrez (etapa Porto Alegre) de 2008. Outro importante torneio de minha vida como enxadrista foi a etapa porto alegre dos Jogos Escolares do Rio Grande do Sul (JERGS) em 2008, no qual obtive a quinta colocação e, portanto, a classificação para a etapa final estadual com os cinco melhores jogadores de cada município no qual era realizado o torneio. Venci e organizei outros torneios internos em escolas nas quais estudei entre os anos de 2007 e 2010 e fui árbitro de um campeonato interno de outra escola em 2009. Foi graças ao xadrez que eu tive minha primeira experiência como docente, ministrando oficinas para crianças de até 10 anos entre os anos 2007 e 2009 e, entre 2009 e 2010 para adolescentes entre 13 e 14 anos. Mas o xadrez teve que passar por um período de, pelo menos, três anos de pausa, iniciado em 2010, para que eu pudesse me dedicar totalmente à música, já que estava me preparando para ingressar no Curso de Extensão em Instrumentos Musicais (CEIM) da UFRGS e, posteriormente, na graduação.

Em minha pausa no xadrez, parei de competir, de aprofundar os estudos e de ministrar oficinas, mas o xadrez nunca desapareceu por completo da minha vida, pois ainda segui jogando esporadicamente com amigos e jogando *online*, o que faço até hoje. Mais recentemente, depois do meu 2º Recital de Mestrado, senti a necessidade de retomar, ainda que de forma branda, os estudos de xadrez, agora com outras abordagens. Percebo que o xadrez tem melhorado a minha concentração e

criatividade, auxiliando em aspectos musicais, inclusive. Estes aspectos ainda não tinham relação direta com elementos da interpretação (ou eu ainda não compreendia como ou se eles ocorriam) e, por este motivo, escolhi quase imediatamente uma história com o xadrez, pensando na relação que tenho com o esporte e na forma como tem me ajudado recentemente. Portanto, ao estabelecer o xadrez como ponto norteador para a criação da história, pensar em algum contexto e em ideias não foi algo complicado, porque tudo começou a fluir de forma muito natural.

O tipo de representação criado neste caso é o de uma história para a música, ou seja, “transformando” esta música em uma música chamada “programática”. Conforme será explicado mais adiante, a música também sofreu influências da própria história em si. De acordo com Vidal (1964) a música programática:

[...] é concebida como uma manifestação musical relacionada, de uma forma ou de outra, com um contexto literário, uma história ou uma ideia poética; é o mesmo que dizer que o acontecer sonoro está intimamente vinculado à natureza da história e ao processo do enredo sobre o qual se baseia. (VIDAL, 1964, p. 3)

Este conceito pode nos levar à compreensão de que a música programática possui elementos envolvidos com algo escrito em palavras, o que limita as suas características em diversas composições que representam paisagens ou situações, como será exemplificado mais adiante. Este conceito, embora auxilie na compreensão do que é música programática, exclui outros tipos possíveis de representações. Casinha (2013) traz, então, o conceito de música programática como sendo uma “música que se inspira num programa, numa ideia extramusical, como descrever uma situação ou um personagem, contar uma história, sem recorrer à palavra” (CASINHA, 2013, p. 11). A autora ainda reforça que tais ideias podem aparecer de forma explícita, seja como nota, prefácio ou, mesmo, no título da obra (CASINHA, 2013, p. 11).

Se esta forma de compor representa ideias extramusicais, então estas mesmas ideias podem ser entendidas como representações mentais também, tendo em vista os elementos interpretativos que este tipo de música proporciona e as possibilidades geradas com ela. De modo geral, a música propicia a criação de diversas representações mentais e a música programática, ainda que possa restringir esta diversidade, possui uma ou mais representações já implícitas.

Entre diversos exemplos de obras programáticas, é possível citar a fantasia concertante para dois violões e orquestra intitulada *Lendas Amazônicas*, de Marco Pereira (2012). Em entrevista, o compositor explica como seguiu o processo de composição de sua obra programática:

Na verdade, eu criei o roteiro da peça antes de começar a escrever. A gente chama isso de música de programa, ou seja, ela tem uma historinha, cada movimento tem uma historinha. Então, inicialmente o normal são três movimentos, mas eu achei que... É tão rico o folclore, essa coisa das lendas da Amazônia que eu achei que ficaria pouco para expressar, então organizei um roteiro em cinco movimentos e depois comecei a escrever. As lendas são muito bonitas, as histórias... Tem a lenda da Vitória-Régia, a lenda da Matinta Perera, do Curupira, A lenda da Iara [...] e tem a história das Icamíabas, das mulheres guerreiras, [...] enfim, tudo é muito sugestivo, as histórias das lendas são muito sugestivas, e é muito divertido, eu nunca havia feito uma música de programa. [...] Apesar de, por um lado, ter uma dificuldade grande pra você achar o toque exato, a orquestração certa e os temas corretos, mas por outro é lúdico, porque você tem uma historinha pra contar junto com a música e isso é muito gostoso de se fazer. (PEREIRA, 2012)

Outros exemplos de composições de música programática podem ser observados na minha primeira sinfonia intitulada "*Symphoniae Pro Omnibus Iniustitias Vitae*" [JL 21] (que conta alguns acontecimentos das Jornadas de Junho de 2013, sendo eles presenciados por mim ou aqueles que acompanhei por noticiários), na *Sinfonia nº 11 "O Ano de 1905"* Op. 103 de Dmitri Shostakovich (na qual o compositor retrata os eventos da Revolução Russa de 1905), em *Black Widow* de Jaime Zenamon (representação musical do ritual de reprodução da Viúva Negra, uma espécie de aranha), na citada anteriormente *A L'Aube du Dernier Jour*, de Francis Kleynjans, nos quatro concertos para violino e orquestra intitulados *As Quatro Estações* de Antonio Vivaldi (no primeiro movimento do Concerto nº 1, chamado *Primavera*, é possível notar os violinos imitando o canto de pássaros), em *Noite Transfigurada* Op. 4 de Arnold Schoenberg (obra que conta, em música, o poema homônimo escrito por Richard Dehmel), entre outras obras.

Com relação ao Estudo nº 5, música na qual o exercício da criação de história será desenvolvido, o comentário geral é voltado à estrutura, porque este é o Estudo que mais possui materiais musicais e uma forma mais ampla, em vez de seções com variações, ocorrente nos outros quatro Estudos. Para que os elementos principais da história ficassem menos abstratos, tive a ideia de escrever tendo uma partida real como base, algo que ocorre com bastante frequência em seriados, filmes, desenhos, etc., que utilizam partidas de xadrez jogadas por outras pessoas. Já que, em meu

caso, analisar uma partida de xadrez que não tenha sido jogada por mim costuma demandar bastante tempo (por conta dos meus estudos em análise enxadrística ainda estarem no início), optei por utilizar uma partida própria.

Caracterizo este como o mais caótico dos *Cinco Estudos* por apresentar uma quantidade maior de ideias musicais, por ser o mais difícil mecanicamente e por conter muitos materiais contrastantes, tais como de timbres e dinâmicas (todos indicados na partitura) e, exatamente por esta razão, decidi jogar na variante *Fischer Random Chess* ou *Chess960*¹⁹ contra o computador para que a partida fosse, de certa forma, “caótica” como o Estudo nº 5. Esta variante precisa ter uma organização de peças diferente da tradicional, mas eu não queria sortear esta organização e nem deixar para o computador este sorteio. Por isso pedi ajuda para a minha noiva Luíza Kronbauer e à minha sogra Siomara Kronbauer (que não jogam xadrez) ao montar o tabuleiro: abri o site gratuito de xadrez *online* lichess.org e abri a seção de “editor de tabuleiro”, no qual eu apaguei todas as peças da 1ª e 8ª fileiras e conforme selecionava cada peça, eu explicava como determinada peça poderia ser posicionada e, então, pedia para elas escolherem uma casa para posicionar a peça selecionada. Por exemplo: “Este é o rei e ele não pode ficar em nenhum canto do tabuleiro, então em qual casa eu coloco ele?”.

Depois expliquei que aquela organização de peças serviria para um jogo na variante *Chess960*, que seria jogada por mim contra o computador e a partida serviria de base para escrever uma história. Ali eu já havia definido um cavalo preto como personagem principal da história e, portanto, eu jogaria aquela partida conduzindo as peças pretas. Comparando a posição inicial do meu jogo (na visão das peças pretas), que foi montada por elas, com a disposição de peças no xadrez tradicional, apenas as torres das casas de a1 e a8 mantiveram-se em sua posição tradicional, conforme as figuras a seguir.

¹⁹ *Fischer Random Chess* é uma variante do xadrez tradicional idealizada pelo ex-campeão mundial Robert James Fishcer, na qual as peças das primeira e última fileiras são dispostas de modo quase aleatório, uma vez que algumas regras devem ser respeitadas: os bispos devem ser posicionados em casas de cores opostas e o rei não pode ficar no canto do tabuleiro, pois deve ter uma torre de cada lado para que seja possível realizar o roque dos dois lados do tabuleiro. As torres podem ser posicionadas nas casas imediatamente ao lado do rei, podem ser separadas por outra(s) peça(s) ou podem ser dispostas de ambas as formas, ficando uma torre ao lado do rei e outra torre ao lado de outra(s) peça(s) próxima do rei. A disposição das peças brancas e pretas, assim como no xadrez tradicional, deve ser simétrica/espelhada. Existem 960 possibilidades de organizar as peças seguindo estas condições, motivo pelo qual a variante também é conhecida como *Chess960*.

Figura 54: posição inicial do xadrez tradicional (pela visão das peças brancas)



Figura 55: posição inicial do jogo (na variante Chess960) de base para a criação da história



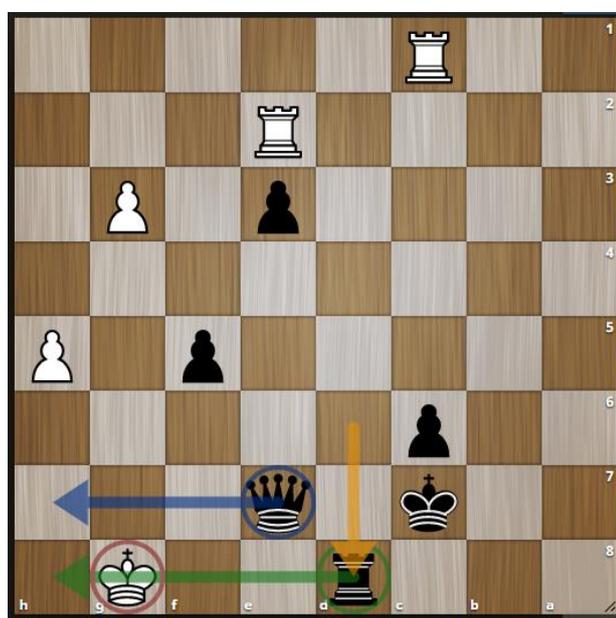
Depois de montar a posição no computador de minha noiva, voltei para a minha casa, reproduzi a posição em meu computador e iniciei uma partida no lichess.org contra o computador. A *engine* de xadrez utilizada neste e em outros sites para jogos de xadrez online (como o chess.com) e aplicativos é o Stockfish, que foi configurado no nível 1 em uma escala de níveis 1 a 8. Escolhi o ritmo rápido²⁰ de jogo,

²⁰ Em torneios oficiais de xadrez, existe um controle de tempo, mais conhecido como ritmo de jogo, que é a duração média de tempo de uma partida de xadrez. Os ritmos de jogo mais comuns são

no qual o controle de tempo foi de 10 minutos mais 10 segundos de acréscimo por lance. A partida durou cerca de vinte minutos.

Conforme a figura a seguir, o objetivo de vencer a partida foi alcançado com um xeque-mate de torre e dama; a minha torre (círculo verde) se moveu (seta amarela) para ameaçar (círculo vermelho) o rei na fileira 8 (fileira marcada com seta verde); O rei não poderia fugir para a fileira 7 porque esta era controlada (seta azul) pela dama (círculo azul).

Figura 56: xeque-mate de torre e dama



Em determinado momento do jogo eu percebi a possibilidade de sacrificar uma peça, já que eu possuía vantagem material. A peça, neste caso, foi um cavalo (círculo amarelo) que, mais adiante, se tornou o personagem principal. Conforme a história foi sendo escrita, outra personagem foi escolhida como principal: a torre que deu xeque-mate ao rei adversário (círculo verde). O lance jogado por mim (seta amarela) é considerado uma imprecisão na análise do Stockfish por ter perdido uma sequência forçada de xeque-mate em dez lances. Segundo a *engine*, o melhor lance seria posicionar o cavalo na casa d2 dando xeque ao rei em f3, mas não calculei nenhuma variante para este lance. A vantagem é que a jogada que realizei tornou-se a mais importante para a elaboração da história.

Bullet (partidas com menos de 3 minutos de duração), *Relâmpago* ou *Blitz* (partidas com 3 a 10 minutos de duração), *Rápido* (partidas com 10 a 60 minutos de duração) e *Clássico* (partidas com mais de 60 minutos de duração).

Figura 57: sacrifício de cavalo (seta vermelha indica a próxima jogada)



A partida foi registrada pelo próprio site do lichess.org em notação PGN²¹ e passada para um arquivo em word onde a história foi montada, junto com o roteiro e outras pré-definições.

²¹ Notação Algébrica (Algebraic Notation) é uma forma de registrar cada lance em jogos de xadrez. Cada movimento é representado pelo número da rodada correspondente, pela letra inicial da peça (normalmente em inglês) a ser movida, exceto o peão, e a casa de destino da mesma. Por exemplo, 1. Nf3 indica que, no primeiro lance, o(a) jogador(a) de brancas moveu o cavalo (*Knight*, aqui utiliza-se a letra N pois a letra K é representada pelo rei, ou *King*) para a casa f3, 3ª fileira de baixo para cima e 6ª coluna a partir da esquerda) e 7... a4 representa o sétimo lance do(a) jogador(a) de pretas, no qual foi realizado um movimento de peão para a casa da 1ª coluna da esquerda e 4ª fileira de baixo para cima. “No século XIX, a FIDE popularizou e impôs o uso da Notação Algébrica (AN) para registrar movimentos feitos em jogos de xadrez. O padrão foi elaborado para facilitar a interpretação e leitura para ser compartilhado universalmente. Dado o advento do xadrez computadorizado, a *Portable Game Notation* (PGN) – essencialmente um invólucro do padrão AN – foi concebida como um formato processável por computador em texto simples para gravar jogos” (SHAH; PRASHANT, 2015, p. 1). Enquanto a AN contém somente as informações de movimentos, a PGN inclui informações como nome e titulação dos jogadores, evento, data e comentários escritos por outras pessoas. (SHAH; PRASHANT, 2015, p. 2)

Figura 58: PGN da partida jogada no lichess.org contra o Stockfish no nível 1

```
[Event "Casual Standard game"]
[Site "https://lichess.org/JwjFnzqR"]
[Date "2020.01.26"]
[Round "-"]
[White "lichess AI level 1"]
[Black "jeanlopesbaiano"]
[Result "0-1"]
[UTCDate "2020.01.26"]
[UTCTime "17:02:45"]
[WhiteElo "?"]
[BlackElo "1352"]
[Variant "From Position"]
[TimeControl "600+10"]
[ECO "?"]
[Opening "?"]
[Termination "Normal"]
[FEN "rqkbnrnb/pppppppp/8/8/8/PPPPPPPP/RQKBNRBN w Qq - 0 1"]
[SetUp "1"]

1. f4 e6 2. Ng3 f6 3. c3 c6 4. Qd3 e5 5. Bc5 Rf7 6. Nf5 Bc7 7. e3
b6 8. Ba3 g6 9. Nh6 Rg7 10. Nxg8 Rxg8 11. Bg4 f5 12. Be2 b5 13. O-O-O e4
14. Qc2 Bd6 15. Bxd6 Nxd6 16. g3 Nh7 17. Ng2 Qb6 18. Kb1 O-O-O 19. a3 a5
20. d4 exd3 21. Bxd3 b4 22. cxb4 axb4 23. Qa4 Kc7 24. axb4 Ra8 25. Qc2
Qxb4 26. Qd2 Qa4 27. Kc1 Qa1+ 28. Bb1 Nc4 29. Qd4 Nfd6 30. h4 Rgb8 31.
Qd2 Nxd2 32. Kxd2 Qxb2+ 33. Ke1 Qc3+ 34. Ke2 Rb2+ 35. Kf3 Nc4 36. Rfe1
Re8 37. Rd3 Ne5+ 38. fxe5 Qxe5 39. Rdd1 d5 40. Nf4 Rb3 41. Bd3 d4 42. h5
dxe3 43. Re2 g5 44. Rc1 gxf4 45. Rec2 Qd5+ 46. Kxf4 Rxd3 47. Re2 Qe4+ 48.
Kg5 Rg8+ 49. Kh6 Rd6+ 50. Kxh7 Qe7+ 51. Kxg8 Rd8# 0-1
```

Ao separar o PGN da partida, selecionei alguns lances importantes para entrarem posteriormente na história a ser escrita. Os lances foram escritos e comentados, já pensando em acontecimentos que poderiam ser descritos na história e já mencionando alguns dos personagens; enquanto esta etapa estava sendo realizada, selecionei, também, uma torre preta como personagem principal juntamente com o cavalo preto.

O roteiro foi finalizado, já com título, locais, personagens, e a escrita de alguns momentos que chamei de “pontos-chave” para a história, com o objetivo de estabelecer uma sequência de acontecimentos baseados no jogo para que a história pudesse ser escrita de forma organizada e coerente. A finalização do roteiro ocorreu junto com o início da escrita da história, que influenciou no roteiro inicial, mas sem grandes alterações. A principal alteração foi a adição de um elefante como outro personagem principal. Conforme será descrito na sequência, todas as inspirações de nomes têm algum tipo de relação com o jogo. Esta foi a parte que mais envolveu a busca de informações sobre a história do xadrez.

Ao finalizar o roteiro e já tendo escrito o início e outras partes da metade para o final, percebi que o foco estava muito voltado para meu jogo e não para o Estudo nº 5. Então redigi no documento “como relacionar o enredo com a música?”, como

questionamento. Em vez de uma resposta concreta, escrevi dois recursos que já haviam sido pensados antes. O primeiro foi o recurso de criar acontecimentos relacionados com o meu jogo (não necessariamente todos os lances do meu jogo foram elementos essenciais) e o segundo recurso foi o de criar diferentes acontecimentos a partir do roteiro já definido. Estes acontecimentos deveriam, de forma essencial, basear-se nas diferentes atmosferas do Estudo nº 5, ou seja, a música teria influência direta nos acontecimentos. Ao mesmo tempo, os acontecimentos deveriam auxiliar na interpretação musical para o Estudo nº 5. Este tipo de exercício é caracterizado por Hannula, Suoranta e Vadén (2014) como um tipo de pesquisa que é realizado de dentro para dentro, uma vez que:

A pesquisa é feita dentro da prática, fazendo atos que fazem parte da prática. Isso não é feito dentro de uma entidade fechada, mas dentro e através dos atos - conscientes de sua conexão com a história dos efeitos através do passado, presente e futuro - de fazer a coisa, aquela coleção e recordação de atos que fazem e moldam a prática. E, sim, pode-se empurrar o envelope para explorar os limites da prática. Assim, (este tipo de) pesquisa artística se caracteriza não como pesquisa sobre ou de [arte], mas um ato participativo e reflexão com um forte elemento performativo. (HANNULA; SUORANTA; VADÉN, 2014, p. 3. Tradução nossa)

O exercício demorou cerca de dez horas (distribuídas em três dias) para ser executado da forma que foi realizada, desde o momento de montagem do tabuleiro para a minha partida até o momento das anotações do diário de campo, incluindo as observações aqui descritas. Constatei que o tempo de trabalho foi ocasionado pela maneira como o exercício, que ficou com muitas etapas, foi executado. Todo o exercício incluiu a montagem do tabuleiro, a partida (que durou cerca de 20 minutos), selecionar lances importantes para utilizar na história, relacionar de forma mais direta o enredo com o Estudo nº 5, estabelecer o roteiro (incluindo as pesquisas feitas sobre a história do xadrez), escrever a história e registrar as observações.

Valeria a pena ter feito toda a história diretamente no computador, sem tantas etapas e sem estabelecer um roteiro antes? A reflexão surgiu logo após a observação do tempo investido, mas algumas vantagens foram percebidas com relação a esta outra possibilidade. Absolutamente todos os fatos ocorridos no momento principal da história foram inspirados em algo que realmente aconteceu: a minha partida de xadrez. Sem este ponto de partida, acredito que a história poderia ficar sem nexos entre algumas seções e ficaria em um plano muito mais abstrato, o que poderia causar mais dificuldades para mim, que nunca criei nem escrevi uma história deste tipo antes.

Outro fator que auxiliou bastante a escrita da história foi a menção de outros personagens ou acontecimentos da vida real. Os personagens principais (basicamente as peças pretas do meu jogo), em determinado momento da história, são atacados por um grupo de pessoas que vestiam roupas parecidas com as que vestem os membros da *Ku Klux Klan*²². O personagem principal da história percebe que está em um tabuleiro de xadrez e, quando isto ocorre, ele lembra “de uma cena de um filme que ele tinha assistido; era um filme que contava a história de um bruxo”. Este filme é *Harry Potter e a Pedra Filosofal*²³, e nele ocorre uma partida de xadrez. Os três personagens principais Harry Potter, Hermione Granger e Rony Weasley precisam vencer um jogo para terem acesso ao local em que a Pedra Filosofal estaria escondida. No filme, os três personagens também conduziam as peças pretas e, além disto, substituíam algumas das peças que estavam faltando no tabuleiro, como a torre da ala da dama que era substituída por Hermione e o bispo de casas escuras que teve seu lugar ocupado por Harry. Rony estava montado no cavalo da ala do rei.

O final da história é marcado pelo término de um sonho, que estava ocorrendo enquanto um jogador de xadrez dormia durante uma partida valendo nada menos que o título pelo campeonato mundial de xadrez. Este acontecimento faz referência ao campeonato mundial de xadrez ocorrido em novembro do ano de 2014 em Sochi na Rússia. A disputa contou com a participação do ex-campeão mundial Viswanathan Anand (Grande Mestre²⁴ indiano) que, após vencer o Torneio de Candidatos²⁵ da FIDE (Federação Internacional de Xadrez) no mesmo ano, conquistou o direito de desafiar o então campeão mundial Magnus Carlsen (Grande Mestre norueguês, que obteve o título após derrotar Anand em 2013; Carlsen defendeu o título em 2016 contra o Grande Mestre russo Sergey Karjakin e em 2018 contra Fabiano Caruana,

²² *Ku Klux Klan* (também conhecida como KKK ou, simplesmente, o *Klan*) é o nome de movimentos ocorridos nos Estados Unidos. Tais movimentos eram compostos por membros principalmente da classe média e caracteriza-se por forte nativismo, racismo, fanatismo religioso, moralismo coercitivo e conservadorismo econômico. <<https://academic.oup.com/sf/article-abstract/77/4/1461/2233953?redirectedFrom=fulltext>>

²³ “*Harry Potter e a Pedra Filosofal* (título original: *Harry Potter and the Philosopher's Stone*) é o primeiro dos sete livros da série de fantasia “*Harry Potter*”, escrita por J. K. Rowling.

²⁴ “Grande Mestre” (*Grandmaster*), “Mestre Internacional” (*International Master*), “Mestre FIDE” (*FIDE Master*), “Candidato a Mestre” (*Candidate Master*) são títulos vitalícios concedidos pela FIDE para jogadores de xadrez após cumprirem alguns requisitos. Para as jogadoras, o título é precedido com um W (*Woman*)

²⁵ O Torneio de candidatos é uma competição organizada pela FIDE, na qual o vencedor conquista o direito de disputar um *match* (número pré-determinado de partidas) pelo campeonato mundial de xadrez contra o atual campeão mundial.

Grande Mestre ítalo-estadunidense). Na 8ª rodada (de um total de 12) do match, Carlsen, que conduzia as peças pretas, aparentou estar dormindo por alguns segundos depois do quarto lance de Anand com as peças brancas. Em entrevista posterior à rodada, o jogador relatou que acordou de manhã passando mal e fez uso de medicamentos para melhorar, mas, ainda no início da partida ele não estava se sentindo bem. Os medicamentos só surtiram efeito depois de certo momento da partida. Esta rodada terminou empatada. O match de 12 partidas terminou na 11ª rodada com a pontuação²⁶ total de 6,5 para Carlsen e 4,5 para Anand, sendo desnecessária a realização da última partida. Magnus Carlsen é, até o presente momento, o campeão mundial de xadrez.

- Roteiro e definições da história

O *Sonho de Ashva* (vide Apêndice B) é uma história fictícia, baseada em uma partida real de xadrez na variante Chess960 jogada por mim contra o Stockfish no nível 1. A partida foi jogada e registrada no site lichess.com. Os personagens principais são: um cavalo preto chamado Ashva, um elefante chamado Phill e uma torre, que ele mesmo construiu com a ajuda de Phill e se tornou sua melhor amiga, chamada Rookroll. A figura a seguir mostra as posições exatas de cada uma das peças em meu jogo.

²⁶ Em torneios de xadrez, de modo geral, quem ganha a partida recebe um ponto. Quando o jogo terminar empatado, cada jogador(a) receberá 0,5 pontos. A derrota não agregará pontos.

Figura 59: Posição inicial de Ashva (círculo amarelo), Phill (círculo azul) e Rookroll (círculo verde)



A história ocorre no povoado de Shuranga (nome parecido com antigo jogo indiano *Chaturanga*, que é, provavelmente, o jogo que deu origem ao xadrez e a outros jogos), dentro da cidade de Chessinburg (*Chess* é a palavra em inglês para *xadrez*). A época não foi especificada na história, pois, a princípio, não é um elemento relevante para o enredo.

A lista completa dos personagens está detalhada abaixo. Cada personagem nomeado possui alguma relação com o *chaturanga* ou o xadrez tradicional:

- Dez pessoas (incluindo o conselheiro do rei e o rei);
- Três cavalos além de Ashva (nome da peça de *chaturanga* que, posteriormente, deu origem ao cavalo do xadrez tradicional);
- Um elefante chamado Phill (derivação para a palavra em espanhol *alfil*, que significa “bispo”, que surgiu a partir do elefante do *chaturanga*) junto com mais três elefantes que possuíam a habilidade de construir torres e carruagens (peças do *chaturanga*) com vida;
- A torre Rookroll (“rook” = torre em inglês, “rool” vem de *Rock’n Roll*, elemento que contribui para que a personagem falasse pela primeira vez);
- Habitantes do Povoado dos Palamedos (em referência à primeira revista de xadrez do mundo chamada *Le Palamède*);
- Stof-kish (referência ao Stockfish), líder do Povoado dos Palamedos.

Tendo como objetivos construir o enredo e unificar os acontecimentos para escrever a história completa, foram criados alguns momentos principais que chamei de “pontos-chave”, sendo estes:

- Construção da torre por Ashva;
- Ataque do Povoado dos Palamedos com o uso do pó de Stof-kish;
- Dois dos personagens principais caem no mesmo sonho: sendo assim, pelo menos um deles precisa cumprir o objetivo do sonho, que é uma partida de xadrez. Portanto, o objetivo do sonho é ganhar a partida com algum destes personagens²⁷;
- Ashva se sacrificando para que o objetivo possa ser cumprido;
- Rookroll dá xeque-mate ao rei adversário;
- Tudo não passava de um sonho: O atual campeão mundial de xadrez Ashva estava defendendo seu título contra o talentoso jogador Rookroll quando dormiu no início de uma das partidas e acordou subitamente.

A música começa a ser representada de modo direto no momento em que *“Ashva percebeu que não estava em um sonho ou pesadelo comum”*. Todos os acontecimentos anteriores não fazem alusão direta à música, mas têm função de ambientação e de preparação para este momento; um dos pontos que mais observei nas análises das performances está relacionado ao momento de iniciar a música, muitas vezes sendo feita de forma súbita. Esta ambientação serve como uma espécie de lembrete: “sempre esperar o momento em que o pensamento esteja completamente voltado para a música. Somente depois disto acontecer, a música deve sair da cabeça e ser passada para os dedos”. É importante ressaltar que nem todos os acontecimentos da história representam exatamente a música; a história se desenvolve de acordo com o próprio enredo, além de ter a minha partida como base para estes acontecimentos.

A seguir, a lista dos trechos da música e como estão relacionados com os acontecimentos:

- Os quatro primeiros compassos têm a ver com o momento em que Ashva e Rookroll concluíram que estavam no mesmo sonho, no qual a peça que parecia com

²⁷ Este ponto-chave foi escrito depois de aparecer na história, mas precisou ser registrado por ser o momento de transição do enredo e, também, o início da relação direta com o Estudo nº 5.

- Os compassos 24 a 26 têm relação com o lance da dama preta e o pedido de calma feito por ela para Ashva. Este pedido foi feito com uma voz parecida com a de Phill, mas, das peças no tabuleiro, somente Ashva e Rookroll sabiam falar.
- A situação do jogo começa a ficar mais tensa, como ocorre no compasso 27 da música. Rookroll avança para atacar o rei adversário e, em seguida, Ashva a protege. A outra torre preta parecia ser controlada por outro tipo de força e faz um movimento que compromete a vantagem das peças brancas. Os compassos seguintes, que são 28 e 29, simbolizam o cavalo Ashva pensando na situação complicada. Os dois compassos seguintes, exatamente um eco, é simbolizado pelo momento que Ashva decide se sacrificar para manter o jogo vantajoso para as peças pretas.
- Os compassos 32 e 33 simbolizam, ao mesmo tempo, o anúncio de Ashva sobre aquela que foi a sua última jogada, a sua morte, o desespero de sua amiga Rookroll e sua força surgindo ao jurar honrar sua memória. O trecho dos compassos 34 e 35 representam o ponto mais agudo da música e é o momento no qual as vozes de Phill e Ashva surgem da dama. O trecho do compasso 36 a 38 é representado pela tentativa de Rookroll compreender os conselhos que Ashva deu para vencer o jogo antes de ser morto pelo peão adversário²⁹.
- Os compassos 39 a 50 não possuem relação direta com os fatos mencionados na história. Este trecho tem mais relação com o jogo em si, que foi o momento no qual busquei expor o rei adversário para depois cerca-lo. E o objetivo foi cumprido depois do lance de dama mencionado na história, simbolizando o trecho a seguir.
- O final da partida³⁰ é representado pelo trecho entre os compassos 51 a 58, que é uma sequência de movimentos que vão cercando o rei adversário por meio de “lances forçados” (nos quais a sequência de jogadas é composta por lances que uma pessoa é forçada a realizar, para manter o rei a salvo ou o equilíbrio/vantagem material). O compasso 59, especificamente, é o lance de xeque-mate que Rookroll realizou. O Acorde curto e fortíssimo do compasso 60 é o barulho estrondoso causado pela queda do rei adversário ao levar xeque-mate; Ashva, instantaneamente, acorda em um susto e volta para a partida que estava disputando contra sua adversária Rookroll.

²⁹ Momento da história representado pela figura 56, ilustrando o sacrifício de cavalo.

³⁰ A figura 55 ilustra o final da partida na história.

2.3.3 Terceiro exercício criativo: criar um ou mais desenhos para o Estudo nº 2

O primeiro procedimento para a execução do exercício foi definir uma estrutura para o Estudo nº 2 e, a partir dela, decidir quantos desenhos serão feitos e a temática de cada um deles. Para o exercício, a música foi dividida em quatro partes. Entretanto, as partes possuem semelhanças harmônicas e melódicas entre si, o que gerou muitas dúvidas de como prosseguir com a escolha de temas para o(s) desenho(s). Partindo de uma das perguntas escritas no diário (“indicações da partitura auxiliam na inspiração do desenho?”), cheguei à indicação presente no compasso 52 “Lúgubre (lento)” e busquei alguns sinônimos para a palavra, os quais têm relação com sentimentos tristes e com a morte.

Este foi meu ponto de partida para, enfim, começar a pensar em um desenho, cuja temática seria baseada na morte. Como esta ideia estava muito presente e era minha maior representação da seção final da música, decidi fazer somente um desenho. A primeira ideia era a de desenhar uma pessoa que parou de caminhar ao se deparar com uma bifurcação na estrada, que aparentava ser de dois caminhos completamente distintos. Entretanto, estes caminhos terminavam no mesmo lugar, um cemitério que estava sendo protegido pela figura da morte. Esta imagem era baseada na estrutura previamente definida da música, que possui uma repetição da parte A e leva diretamente para a coda. Este esboço foi desenhado no diário de campo.

O plano inicial não foi concretizado porque eu estava tendo dificuldades em desenhar uma bifurcação na estrada. Então o plano sofreu uma alteração: uma pessoa caminhando na estrada indo em direção à morte, que a aguardava em frente a um cemitério. Descrevi em um novo esboço um esquema de paisagens para compor o restante do cenário. Ao definir o esboço, separei os materiais necessários para o desenho. Utilizei 3 unidades de papel cartão reciclado tamanho A4, lapiseira, borracha, diversos lápis para colorir, caneta esferográfica preta e régua.

Em seguida iniciei os rascunhos nas folhas de papel cartão em A4. O primeiro foi para materializar o esboço feito no diário de campo e, a partir dele, construir o segundo rascunho, que foi utilizada como referência principal para o desenho, pois escrevi indicações do tipo de cores e tipos de caracteres a serem utilizadas no desenho.

Figura 63: esquema de cores



Além de ser o primeiro exercício que não foi executado no computador, este é o único exercício que não contou com controle de tempo de realização de forma sistemática com os outros exercícios. Isto aconteceu porque o exercício começou a ser planejado e executado durante uma viagem e foi finalizado já em casa, antes de anotar as observações no diário. A estimativa é de que o desenho em si (excluindo-se os rascunhos e esquemas de cores) foi finalizado em três horas. Durante a elaboração do desenho, foram encontradas algumas dificuldades técnicas, que resultaram em mais tempo de execução ou a de mudanças na ideia original. Questiono se isso ocorreu por conta de não estar próximo aos desenhos ou isso se deve à maneira como o exercício foi planejado e executado.

Para compor uma música, costumo partir de algum tipo de representação visual, quase sempre uma paisagem (podendo ser real ou inexistente). Um exemplo de paisagem real é da minha Sinfonia nº 1 “*Symphoniae Pro Omnibus Iniustitias Vitae*” [JL 21], que começou a ser escrita ao retornar de um dos protestos das Jornadas de Junho³¹ ocorridos no ano de 2013. A maior representação que tive para começar a compor foi uma grande aglomeração de pessoas correndo e outras deitadas. Para escrever *Tormentum* [JL 20] imaginei um vasto campo com flores pretas; este cenário pode ser existente, mas, como não é uma lembrança concreta e, sim, produto de meu imaginário, estabeleço este como exemplo de imagem inexistente.

³¹ “As *Jornadas de junho* tiveram início com várias mobilizações convocadas pelo Movimento Passe Livre (MPL) na cidade de São Paulo, em oposição ao reajuste da passagem de transporte urbano. Em junho de 2013, as manifestações ocorridas em São Paulo superaram esta barreira, dando origem a um movimento que rapidamente se espalhou por todo o país” (CALIL, 2013, p. 380).

Este exercício foi interessante por me obrigar a tomar o caminho inverso, ou seja, criar uma inspiração visual detalhada a partir de uma música já existente. É possível criar uma representação deste tipo, mas com menos detalhamentos, como é possível observar no desenho final. Após a realização do exercício, observei que este procedimento tornou-se menos complexo ao ser relacionado com algum trecho de uma música, já que foi mais simples elaborar um desenho para o final da música em vez de pensar em uma representação visual para a música inteira. Em contrapartida, acredito ser o exercício que menos exigiu esforço durante o processo criativo, porque uma representação mental (ou mais de uma, mas sempre com temas semelhantes) se faz presente, quase que instantaneamente, no momento em que o significado da palavra “lúgubre” é compreendido. O trabalho feito foi o de organizar estas ideias de representações para o papel em forma de rascunhos e, por fim, no desenho final (vide Apêndice C).

O desenho possui relação direta somente com a parte final da música, mas, em ambos, é necessário traçar um caminho para chegar a algum destino (na coda para a música ou no cemitério para o desenho). Como intérprete da música, sinto que é um ponto a ser melhorado: como conduzir a música toda para este final. Por este motivo decidi que a pessoa caminhando em direção à morte no desenho sou eu mesmo. No desenho, a morte é roxa e veste roupas azuis, diferente de representações que via em histórias em quadrinhos quando criança, nas quais a morte é branca e veste preto. Ao representá-la desta forma no desenho, busco enfatizar para meu trabalho de interpretação do Estudo nº 2 a necessidade de explorar mais os momentos conclusivos e suspensivos da música, porque ela está se tornando muito previsível por não estar seguindo algumas indicações da música e por não criar outros tipos de cores que a música permite. O sentimento predominante no desenho é o de tristeza, o mesmo que sinto com a coda da música. Mas este sentimento não tem relação direta com o que imagino para as outras seções da música e, portanto, acredito que o desenho feito poderá auxiliar na organização destas outras representações. Isto também justifica, em parte, o fato de eu ter escolhido fazer somente um desenho: a hipótese é a de que a música poderá ficar toda em função de uma imagem mental e sua execução ficará menos mecânica e mais flexível, já que meu objetivo será o de conduzir a música para seu final lúgubre.

2.3.4 Quarto exercício criativo: gravar em áudio o Estudo nº 4 e gravar um improviso sobre a música

Este exercício estava designado para o Estudo nº 1, inicialmente. O planejamento do exercício consiste em gravar a música e improvisar sobre esta gravação. Ocorreram diversas falhas de mecânica durante as tentativas de gravar o Estudo nº 1, o que acabou demandando ainda mais tempo de trabalho em muitas tentativas de gravação. Para que o andamento do trabalho não fosse prejudicado, decidi trocar os exercícios dos Estudos nº 1 e nº 4, ficando a gravação e improviso a ser realizada para o Estudo nº 4 e a elaboração de texto a ser feita para o Estudo nº 1.

Diferente do 1º Estudo, consegui gravar o Estudo nº 4 na terceira tentativa. Foquei tocar a música do início ao fim e da forma mais linear possível, ou seja, variando o mínimo possível os planos de dinâmicas, timbres e andamentos. Para conseguir melhor esta linearidade, lixei minhas unhas sem dar polimento, o que possibilitou um timbre estridente e tornou as variações de timbre mais complicada (timbre metálico para o doce, por exemplo). Tal decisão tem a ver com objetivo principal dos exercícios, que é o de criar e renovar ideias interpretativas. As duas primeiras gravações tiveram pequenos erros mecânicos e um de memória, que foram corrigidos na terceira tentativa com o uso de partitura, ou seja, consegui finalizar a primeira etapa com mais eficácia e em menos tempo do que com o Estudo nº 1. Para todo o processo de gravação do Estudo nº 4 e do improviso, foi utilizado um gravador Zoom H5 e os áudios das gravações foram editados no Audacity³².

Conceituando brevemente a improvisação, Collura (2008) define a improvisação “como composição melódica extemporânea” (COLLURA, 2008, p. 10), ou seja, é o ato de compor e executar uma melodia, um ritmo ou uma harmonia de modo instantâneo. De acordo com o autor, a improvisação melódica pode ter três pontos iniciais, sendo eles o tema, a harmonia ou a melodia. Ao detalhar tal definição, o autor diz que:

A improvisação pode ser definida como a arte de criar algo no momento, portanto, em tempo limitado, com um material também limitado. Esse processo implica a necessidade de tomar decisões certas para criar algo que

³² Software livre para computadores que possibilita a edição de áudios.

funcione naquele instante. De certa forma, a improvisação pode ser definida como uma composição extemporânea. Em comparação à composição escrita, a composição extemporânea é limitada, por exemplo, no que diz respeito à forma: quase sempre, a estrutura harmônica sobre a qual se improvisa é dada; o número dos compassos da composição é preestabelecido, assim como são preestabelecidos os acordes e suas relações tonais. O que o improvisador deve fazer, nesses casos, é desenvolver a capacidade de analisar os dados do momento e criar algo que respeite o material dado (acordes, estilo, tempo, material temático etc.). (COLLURA, 2008, p. 12)

Este conceito é voltado para a improvisação melódica. Faria (1991) define esta como uma possibilidade de improvisação por centros tonais, no qual se toca “a escala do tom do momento (centro tonal) sobre seus acordes diatônicos” (FARIA, 1991, p. 17). Valente (2011) traz duas possibilidades de improvisação na qual uma é guiada pela harmonia e outra é baseada pela criação de uma melodia baseada em um centro tonal:

Durante a criação de um improviso percebemos dois caminhos básicos: um que se revela mais preocupado com a harmonia e outro com a melodia. Essas duas linhas coexistem no mesmo discurso, mas notamos a predominância de uma delas em relação à outra, dependendo de cada intérprete. [...] O músico que navega por este rio pelo modo que chamamos vertical faz paradas em cada acorde, ou seja, constrói uma improvisação através da escala relativa a cada acorde. Uma improvisação neste nível, ou seja, vertical, requer que o músico projete a identidade harmônica de cada acorde com a melodia, definindo os tipos de acorde na medida em que eles aparecem dentro da música. Para esta definição nota-se inicialmente uma construção baseada principalmente em terças e fundamentais dos acordes, e, posteriormente, através da experimentação, outras notas além das estruturais do acorde também podem ser incorporadas, o que leva aos acordes estendidos ou alterados. Por exemplo: em um acorde de C7 pode-se adicionar um Db ou um Gb, assim este acorde se transforma em C7/ b5/b9 (acorde dominante com a quinta diminuta e a nona menor). [...] O outro modo de navegação por este rio é chamado de horizontal. Nesta abordagem, a melodia é construída não com paradas e definições sobre cada acorde, [mas é] baseada em uma escala relacionada a mais de um acorde, ou seja, ao centro tonal daquela progressão. O músico não precisa necessariamente definir cada acorde identificando-os um a um, mas utiliza escalas comuns a mais de um acorde. Este tipo de abordagem não realiza paradas [em cada acorde] como a vertical, [mas] nos centros tonais. (VALENTE, 2011, p. 163-164)

Estas definições (embora não sejam tão abrangentes e limitem a improvisação como sendo uma prática dentro do contexto tonal) serão utilizadas como ponto de partida, seguindo a abordagem vertical ou harmônica. A improvisação foi gravada tendo como base a harmonia do Estudo nº 4, tarefa que é facilitada por ser um estudo que contém, basicamente, acordes. A representação mental, neste caso, é feita de maneira mais abstrata e pode se dizer, aqui, que a principal representação concebida é a de melodias que poderiam estar presentes nos acordes do Estudo nº 4. Como estes exercícios devem passar para um plano “concreto” antes de serem

transportados para a execução das músicas, neste caso, as melodias tocadas no meu improviso serão este passo intermediário entre a representação mental e a música, ou o inverso.

Primeiro gravei o Estudo nº 4 e passei a gravação para o computador. O violão que toquei nesta gravação foi meu violão de concerto. O improviso foi gravado em um violão elétrico que utilizo em apresentações que necessitem ser amplificadas. O violão foi plugado no gravador. Durante a gravação do improviso eu estava ouvindo a gravação do Estudo nº 4, e o improviso foi gravado somente uma vez. Antes de mixar os dois áudios no Audacity, imaginei como seria gravar um terceiro áudio, contendo elementos musicais do que poderia ser uma melodia principal, tendo em vista que o Estudo nº 4 contém, essencialmente, acordes. Entretanto, eu não queria gravar no violão elétrico novamente, para não ser influenciado pelo improviso anterior. Por isso, este terceiro áudio, que não foi planejado previamente, foi gravado em um ukulele.

Meu ponto de partida para gravar o improviso ao violão elétrico, tocando com palheta, foi o de criar diferentes atmosferas de acordo com o que eu estava ouvindo. A partir deste foco, tentei tocar frases que tivessem ideias conclusivas e, acima de tudo, conclusões claras; esta tem sido uma das minhas dificuldades interpretativas com relação a esta música. Alguns dos recursos musicais utilizados durante a gravação do improviso foram notas consonantes aos acordes, frases lentas, frases rápidas, intervalos dissonantes (principalmente na parte B), acordes arpejados e notas em tremolo. Estas ideias foram distribuídas em diferentes momentos da música, para criar diferentes cores e, então, repensar em diferentes maneiras de tocar o Estudo nº 4.

O uso do ukulele não foi algo pensado quando planejei o exercício. Esta decisão somente foi tomada antes de mixar o áudio da gravação guia com a gravação do improviso. O ukulele não é um instrumento que toco com frequência (sendo este o principal motivo de não ter definido isto anteriormente) e, por isso, tive que gravar duas vezes, já que a primeira gravação foi utilizada como teste para encontrar com mais facilidade as notas no instrumento. Eu queria tocar as notas do que seria a melodia principal da música. Para isto, na maioria do Estudo, me baseei nas notas mais agudas dos acordes, mas nem sempre a extensão do ukulele comportava as notas que deveriam ser tocadas no Estudo nº 4. Este fator possibilitou novos momentos de

improvisos, mas sempre mantendo como base o uso de notas longas em tremolo. A segunda gravação que fiz com o ukulele foi a que mantive para a mixagem, mesmo tendo tocado algumas notas estranhas em relação a alguns acordes.

A mixagem foi feita de forma simples. O áudio do Estudo nº 4 e os improvisos foram passados para o Audacity. Todas as gravações ficaram com volume baixo, então, cada um dos áudios foi amplificado isoladamente antes de serem mixados. Na etapa final da mixagem, escutei a gravação e senti que os áudios estavam sobrepostos e desequilibrados. Então, defini um balanço de 50% à esquerda para o áudio do improviso com o violão elétrico, 50% à direita para a gravação com o ukulele e centralizado para a gravação de guia do Estudo nº 4. Exportei o áudio em formato MP3 e salvei em uma pasta no Google Drive.

De todos os exercícios, este foi o que mais demandou uso de recursos materiais: violão, violão elétrico, ukulele, cabo P10, cabo USB, gravador Zoom H5, computador e partitura do Estudo nº 4. Excluindo-se as tentativas de gravação do Estudo nº 1, o exercício foi concluído em pouco mais de duas horas, sendo a mais rápido dos exercícios. Não incluí as anotações do diário de campo no controle de tempo, porque esta etapa foi feita depois de terminar o exercício.

O improviso musical é algo distante de minha experiência como instrumentista. A primeira vez que improvisei ao violão em público foi em 2016 tocando no Red Submarine Trio e, na época, eu já possuía quase dez anos de estudos formais de música e experiência de doze anos tocando violão. A intenção era a de realizar o improviso da forma mais intuitiva possível (seguindo alguns princípios da harmonia da música) como forma de impedir que a falta de prática como improvisador dificultasse a execução do exercício. Minha principal ideia era a de sempre criar frases que tivesse início, meio e fim, ou ideias musicais semelhantes aos pontos suspensivos da música. Outra ideia era a de utilizar diferentes materiais musicais, que foi facilitada pela minha escolha de gravar o Estudo nº 4 de forma mais linear, ou seja, o improviso foi pensado pela música “reta” em vez de ser influenciado por alguma escolha interpretativa previamente pensada. Gravar a música de forma mais linear facilitou para a gravação dos improvisos e, depois, na mixagem. Para gravar no ukulele, a dificuldade foi a de encontrar de forma precisa as notas que deveriam ser tocadas de acordo com o que eu havia planejado. Detalhando o que foi dito anteriormente, quando as notas no

instrumento não eram encontradas, eu improvisava tocando outras notas consonantes ao acorde que estava sendo tocado na música, mas sempre utilizando notas longas em tremolo.

Este exercício pode possibilitar uma nova perspectiva da música partindo dela mesma, agora com novos elementos, fruto das gravações dos improvisos. Pessoalmente falando, ouvir uma mesma gravação de alguma música diversas vezes, em alguns casos, não auxilia de forma objetiva a interpretação. Com este exercício, foi possível criar novas ideias, inclusive de nuances melódicas (por conta da gravação ao ukulele), para a música. Os pontos mais observados nas análises das apresentações públicas do Estudo nº 4 estão relacionados com os diversos contrastes que a música possibilita e com a condução das frases, para que tenham um início, meio e fim bem definidos.

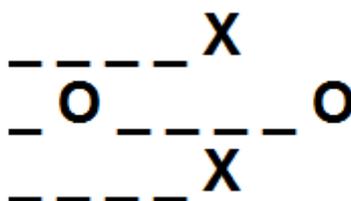
2.3.5 Quinto exercício criativo: elaborar um texto para o Estudo nº 1

A primeira decisão tomada na execução deste exercício foi com relação ao tipo de escrita. A escolha foi baseada em duas possibilidades: escrever um texto de forma livre ou seguindo algum tipo de estrutura definida. Optei por algum texto estruturado com a hipótese de que escrever um texto livre poderia ocasionar em maior dificuldade de organizar as ideias. Como escolhi um texto do tipo estruturado, pesquisei de forma breve sobre poemas, e esta pesquisa me conduziu a procurar informações sobre haikai³³. Para ter maior segurança no tipo de estrutura a ser seguida, optei pelo esquema proposto por Guilherme de Almeida, no qual o poema é escrito em três versos, sendo o primeiro e terceiro contendo cinco sílabas cada e o segundo verso contendo sete sílabas. O primeiro e terceiro versos possuem rima e o segundo verso possui uma rima interna, que ocorre na segunda e sétima sílabas. Ao

³³ Forma poética de origem japonesa que possui curta estrutura de três versos, contendo cinco sílabas no primeiro verso, sete sílabas no segundo e cinco sílabas no terceiro. Esta estrutura possui, ao menos, uma destas três características básicas: a forma (*teikei*), o corte (*kire*) e o *kigo* (palavra-de-estação) <<http://www.nippo.com.br/zashi/2.haikai.petalas/281.shtml>>. O termo *haikai*, segundo Perrone-Moisés (apud Teixeira, 2015, p. 48), é o que aparece com mais frequência em trabalhos escritos em português, motivo pelo qual optou-se pelo uso desta palavra no presente trabalho em vez de *haiku* ou *haicai*.

ler alguns haikais do autor, constatei alguns textos com pequenas mudanças nesta estrutura. Por este motivo, tomei o esquema como base em vez de regra geral.

Figura 64: estrutura silábica de haikai proposto por Guilherme de Almeida



Ao concluir a etapa de familiarização com a escrita, dividi o Estudo nº 1 em grandes partes. A música foi estruturada em A-A'-B-B'-A''-coda, sendo as partes A e A'' divisíveis em duas seções. Esta estruturação teve como finalidade organizar e esquematizar ideias para os haikais. Então, decidi escrever um haikai para cada uma das partes da música e, portanto, o exercício foi concluída com seis haikais. Para poder ter uma base de inspiração, escrevi para cada parte da música, no mínimo, cinco palavras que poderiam representar alguma situação, sentimento, sensação ou imagem. Como regra, decidi que pelo menos uma dessas palavras deveria ser utilizada ou deveria servir de base para os haikais. Todas essas palavras foram escritas de acordo com representações mentais ao ouvir a gravação (2º Recital de Mestrado) do Estudo nº 1. O maior exercício imaginativo para este exercício com relação à música em si foi a de criar diferentes representações mentais para seções parecidas da música.

Ao finalizar as palavras, comecei a escrever os haikais, seguindo uma ordem de escrita similar para todos eles. Primeiro procurei escrever uma palavra para o final do primeiro verso e outra para o terceiro verso, que pudessem rimar e, a partir deste ponto, escrever uma frase com rima interna (exceto o primeiro haikai). Esta segunda frase poderia ser uma continuação do primeiro verso ou seria continuada no terceiro verso, sendo este o corte (*kire*) característico da estrutura poética japonesa (este corte não está presente no terceiro haikai). Nem sempre estas primeiras palavras foram as escolhidas previamente para cada uma das partes. Ao finalizar cada haikai, um título foi escrito, utilizando ou não as palavras escritas anteriormente. O primeiro haikai escrito foi o haikai da coda, e foi o que mais demorou a ser escrito; este processo

começou a demorar menos tempo para ser realizado conforme eu ia escrevendo os haikais. Os haikais escritos, respectivamente, para as partes A, A', B, B', A'' e CODA, encontram-se no apêndice E do trabalho.

A construção dos haikais foi feita com menos materiais do que os outros exercícios, já que tudo foi executado diretamente no diário de campo. A escrita dos haikais foi finalizada em pouco mais de três horas, excluindo-se do controle de tempo as outras anotações do diário. Pelo uso de poucos materiais, observei a possibilidade de execução do exercício em mais locais do que outros, o que, também, torna este o mais prático dos cinco exercícios realizados. A escrita dos haikais é mais complicada no início, mas, quanto mais se escreve, mais prática se adquire.

Acredito que o maior desafio foi o de criar em pouco espaço e com regras a serem seguidas. Esta observação tem relação com o objetivo inicial de organizar as ideias dentro de uma estrutura pré-definida. Graças às palavras escolhidas consegui escrever haikais em diferentes temáticas, partindo de diferentes inspirações e diferentes representações mentais, o que pode ajudar em decisões interpretativas para a música. O exercício também possibilitou diferentes ideias que estão diretamente relacionadas com a música (o que, até certo ponto, não ocorreu na criação de uma história para o Estudo 5, por exemplo). Esta variedade de inspirações auxiliará a construção de novas ideias interpretativas para o Estudo nº 1. Por ser uma música que possui muitas repetições motivicas com pequenas variações, a condução dela pode tornar-se algo previsível. Ter diferentes representações mentais será útil para criar maior interesse na música durante a execução, tanto para mim como intérprete como para quem a escuta.

3. Análise das performances públicas

O relato de análise de minhas gravações será majoritariamente voltado para aspectos mais técnicos do que interpretativos devido à qualidade destas performances. Apro (2004) aponta que “o sucesso de uma execução depende do fato de esta se encontrar em um nível superior às leis da própria obra” (2004, p. 50). Embora seja sobre obras conhecidas e muito tocadas, esta afirmação pode ser relacionada com os *Cinco Estudos*, uma obra pouco ou, provavelmente, nunca tocada. Neste caso, a execução neste caso pode ser relacionada com as demandas técnicas dos *Cinco Estudos*, sendo estas demandas as leis às quais o autor está se referindo. O que precisa estar à frente destas demandas e, portanto, destas leis, é minha capacidade técnica, que é consolidada ou atrapalhada pela maneira que a música é estudada.

Sobre estas capacidades técnicas, Stravinsky (1996) afirma que “a primeira condição a ser preenchida por quem aspire ao imponente título de intérprete é a de que seja, antes de tudo, um executante impecável” (1996, p. 115-116). O autor conclui o sentido desta afirmação ao dizer que “o segredo da perfeição reside, antes de tudo, nessa consciência da lei que lhe é imposta pela obra que está executando” (1996, p. 116), ou seja, o intérprete deve ter ciência e controle do que a obra exigirá tecnicamente para que a interpretação seja favorecida, novamente retornando à sua ideia de que todo intérprete é um executante e que o inverso não ocorre.

Apro (2004), ao apontar diferentes aspectos da interpretação, afirma que uma interpretação considerada boa é aquela que desperta mais interesse na obra do que na execução em si (2004, p. 53). Neste caso, minhas execuções são fruto de diversos tipos de preparação e de alguns planejamentos de estudo equivocados. Estes planejamentos tiveram impacto nas execuções e, portanto, nas interpretações, e este foi um fator observado pela banca examinadora de meu 2º Recital de Mestrado, o que comprova a constatação de que estas performances não tiveram boas interpretações, já que a execução das músicas foi realizada com muitos problemas de técnicas ainda por resolver.

Apro (2004) traz a ideia de que “apenas quem já conhece a obra executada é capaz de avaliar a execução, pois toda performance musical revela sempre dois

aspectos: a criação do autor e a personalidade do intérprete” (2004, p. 50). Esta afirmação corrobora meu objetivo com as análises das performances, que é a de refletir sobre minhas escolhas interpretativas e sobre meu trabalho técnico e de que maneira eu, como ouvinte, recebo estas ideias. Neste caso, o autor fala em conhecer a obra executada em um contexto no qual a obra possui maior tradição, ou seja, é mais tocada e mais conhecida. O fato de conhecer a obra não torna a interpretação correta ou incorreta, mas proporciona mais ferramentas para este tipo de reflexão.

O relato a seguir visa refletir sobre aspectos a serem melhorados, tendo em vista que estas músicas precisariam ser gravadas em momento posterior às apresentações. Os aspectos centrais para a análise comparativa, entre outros, são os de início da música, planos de dinâmicas, variedade de timbres, andamentos e rubatos, falhas mecânicas, erros de leituras, falhas de memória e gestos corporais. Tais aspectos são baseados na resolução de problemas para a etapa posterior às apresentações, que é a de gravação dos vídeos. Para melhor ilustrar esta análise comparativa, será mostrada uma tabela de cada um dos Estudos com aspectos acima mencionados. Nas tabelas não constará a apresentação do Estudo nº 4 em masterclass, que será detalhada logo a seguir.

- Apresentação do Estudo 4 em masterclass

Ocorreu no dia 30/04/2019 uma masterclass de violão ministrada pelo Prof. Dr. Gilson Antunes (UNICAMP) no Auditorium Tasso Corrêa do Instituto de Artes da UFRGS. Com relação a uma preparação prévia, ela aconteceu de forma rápida. Na semana anterior à masterclass, comentei durante a aula de instrumento que levaria algum dos Cinco Estudos para tocar na masterclass, mas não decidi no momento qual dos Estudos iria tocar. Eu havia passado a semana anterior sem tocar os Estudos já memorizados ou ler algum Estudo novo, e quase o mesmo seguiu na semana corrente. Na saída da aula pensei em apresentar o Estudo nº 3, porque o 4º eu já havia tocado em público e era o que eu tocava há mais tempo, além de ter ideias mais desenvolvidas e consolidadas.

Em casa, cerca de três dias antes da masterclass, toquei os Estudos 3 e 4 para decidir qual apresentar. Apesar de querer levar o nº 3 para a masterclass, nas duas execuções ocorreram falhas de memória que nunca haviam ocorrido, como esquecer alguma parte ou trocar alguma seção de lugar (porque as seções deste Estudo são muito parecidas entre si) e uma tensão excessiva da mão esquerda ocasionou dores na região entre o dedo polegar e a palma da mão esquerda, conforme eu tocava o Estudo. Por conta destas ocorrências e por ter tocado melhor em casa, optei pelo Estudo 4. Depois disto, somente toquei os dois Estudos no dia da masterclass. Tive um intervalo de duas horas antes da masterclass e decidi tocar novamente os Estudos 3 e 4 para tomar uma decisão definitiva. As falhas de memória com relação ao Estudo 3 e as dores ao tocá-lo persistiram e, por isso, defini o Estudo 4 como música a ser apresentada na masterclass.

Ao longo da execução da música na masterclass não tive problemas de memória, nem de nervosismo que, em meu caso, resultam em perda de controle da mão direita e tensão na mão esquerda. Outro ponto positivo foi com relação a notas erradas; desde a primeira vez que toquei o Estudo 4, em 2014, toquei todas as notas certas e sem falhas de memória, ou seja, o estudo inicial para corrigir este problema teve resultado positivo em performance. Sob meu ponto de vista, alguns aspectos para serem trabalhados são as dinâmicas, já que a música toda ficou homogênea demais, sem grandes variações, e arpejos, que ocorreram ao acaso; depois da execução eu percebi que ainda não tenho total certeza de onde tocar os arpejos indicados pelo compositor e onde posso arpejar por conta própria. Os arpejos, nesta música, merecem outro tipo de atenção, já que se trata de um estudo que trabalha o equilíbrio de volume das notas tocadas pelos dedos da mão direita, basicamente em acordes em bloco.

Sob o ponto de vista de Gilson Antunes, eu preciso prestar atenção em muito mais aspectos do que somente dinâmica e arpejos. Além destes pontos mencionados, ele me chamou a atenção para o uso mais variado de timbres, de rubato, de condução de vozes e de equilíbrio de volume das notas. Para este último aspecto, ele me pediu para que tocasse somente o primeiro compasso, que contém um acorde repetido três vezes, mas com o objetivo de tocar as notas igualmente equilibradas, o que vale para toda a música. Creio que ficamos cerca de cinco minutos experimentando posições

de mão, timbre e diferentes volumes no espectro da dinâmica piano. É algo bem mais difícil do que aparenta.

Além desta masterclass, os Estudos foram apresentados em três ocasiões diferentes. O primeiro concerto foi o recital inaugural da série “Recitais na Casinha”, realizado no dia 19/06/2019 na Casinha Kaponto. O programa deste concerto contou com a *Tombeau Sur La Mort de Mur. Comte d’Logy* de Silvyus Leopold Weiss, os *Dez Estudos* de Radamés Gnattali, e a *Rossiniana n° 3 Op. 121* de Mauro Giuliani, além dos Estudos 1, 3 e 4 de Štěpán Rak; o 2° e 5° Estudos não foram lidos a tempo do recital por problemas na minha mão esquerda e, portanto, não foram apresentados. Os Estudos de Rak foram tocados de memória.

O Segundo concerto, intitulado “Contrastes”, ocorreu no Salão Nobre da UFCSPA no dia 11/09/2019. Neste dia, todos os *Cinco Estudos* de Štěpán Rak foram apresentados com auxílio da partitura. Além dos Estudos, foi tocada a *Sarabanda FP 179* de Francis Poulenc, *Contrastes* para piano e violão de Henrique Mangoni (com o próprio compositor ao piano), o *Nocturnal After John Dowland Op. 70* de Benjamin Britten e a *Sonata n° 2 Del Caminante* de Leo Brouwer.

A terceira apresentação dos *Cinco Estudos* aconteceu durante meu segundo Recital de Mestrado, realizado no dia 11/11/2019 no Auditorium Tasso Correa do Instituto de Artes da UFRGS. Além dos Estudos, toquei uma transcrição minha da *Partie IV* do primeiro caderno de exercícios para teclado de Johann Kuhnau, três dos *24 Caprichos de Goya* de Mario Castelnuovo-Tedesco (números 1-*Francisco Goya y Lucientes, Pintor*, 6-*El Amor y la Muerte* e 18-*El Sueño de la Razón Produce Monstruos*) e a *Sonata n° 2 Del Caminante* de Leo Brouwer. Com exceção do capricho n° 18 de Tedesco, e a Sonata de Brouwer, todas as outras músicas foram tocadas com auxílio de partitura, inclusive os Estudos.

Depois de realizadas todas as apresentações, as músicas não foram tocadas por dois meses, tempo que tomei como descanso para poder voltar a tocar as músicas em melhor forma física, já que no final do ano realizei muitos compromissos, inclusive fora do estado do RS. A retomada dos Estudos será acompanhada de alguns exercícios criativos, que visam aprimorar, aprofundar e (re)estabelecer escolhas interpretativas que, nos concertos e em boa parte do período de aprendizagem, foram trabalhadas por mim de forma superficial, provavelmente por não ter preparado as

músicas de forma satisfatória. Por este motivo, a análise das performances será baseada em aspectos majoritariamente técnicos, tendo como base as estratégias de estudo utilizadas para o aprendizado das músicas. A partir desta análise, serão apontados aspectos a serem trabalhados para que, na fase de gravações, não ocorram os mesmos erros. As escolhas interpretativas serão aprofundadas no relato das gravações feitas após a execução dos exercícios criativos.

- Série “Recitais na Casinha³⁴”

A gravação Este recital marcou a estreia de um novo projeto da Casinha Kaponto, a série “Recitais na Casinha”. De maneira geral, o público presente era formado por amigas e amigos, tendo cerca de 15 pessoas na plateia. O concerto ocorreu na sala maior da Casinha, onde ocorrem principalmente as aulas e oficinas de dança, com um piso de madeira, espelhos em duas paredes e uma acústica muito boa. A sala não é totalmente quadrada, uma parte dela é disposta de uma parede a mais, dividindo o espaço da sala com um quintal onde ficam as plantas da casa. Por isso, uma parte da sala fica um pouco maior que todo o resto, e foi bem naquele espaço que fiquei posicionado, sobre um tapete, duas lamparinas (uma acesa e uma apagada) que normalmente são utilizadas como centro de roda para as Danças Circulares e uma estante de partituras do lado para tocar a peça de Weiss. O recital inteiro foi gravado, já que eu tinha a ideia de aproveitar parte do repertório para o Processo Seletivo para ingresso em 2020 no Doutorado em Música no PPGMUS-UFRGS.

Neste concerto, somente os Estudos 1, 3 e 4 foram tocados. Durante a fase de aprendizagem, principalmente dos Estudos 2 e 5, sofri com dores na mão esquerda que me impossibilitaram de seguir uma rotina de estudos consistente, o que ocasionou em uma leitura superficial dos Estudos 2 e 5. Pela insegurança e receio das dores aumentarem, optei por não apresentar estes Estudos. Acredito que o fator psicológico acabou criando um bloqueio ao tocar os Estudos, já que somente o Estudo 4 foi o que

³⁴ A performance de três dos *Cinco Estudos* de Štěpán Rak neste concerto está disponível em <<https://drive.google.com/file/d/1TY-KHjRKCP-ldEQvXyMX805GJpbvHnXJ/view?usp=sharing>> e em <<https://youtu.be/4UnU7ZvDswv>>

consegui tocar melhor. Os outros dois Estudos tiveram falhas de memória, alguns muito perceptíveis, e outros erros durante a performance. A espera entre uma música e outra durou pouco tempo, o que pode atrapalhar na assimilação de uma música que terminou há poucos instantes e na recepção da nova música a ser ouvida na sequência.

Como questionamento, é possível construir um novo plano de dinâmicas que, interpretativamente, funcionem melhor do que o indicado na partitura? O que ocorreu nesta performance, principalmente nos Estudos 3 e 4, foi uma inversão de várias dinâmicas que, para a minha interpretação, se encaixam melhor do que o que está escrito na partitura. Outro ponto a ser observado tem a ver com os gestos corporais, que também precisam ser mais bem trabalhados, para não criar uma execução totalmente “robótica” ou uma execução com gestos artificiais/exagerados demais.

- Concerto “Contrastes”³⁵

O Concerto “Contrastes” foi um dos concertos que integraram a Agenda Cultural de 2019/2 da UFCSPA. A ideia inicial era a de apresentar um concerto somente de músicas de câmara para duo de piano e violão, sendo este duo (Duo Corrêa-Lopes) formado pelo pianista Guilherme Lopes Corrêa e eu. O nome do concerto “Contrastes” é o mesmo nome de uma música (dedicada ao duo Corrêa-Lopes) para piano e violão escrita pelo compositor Henrique Franke Mangoni. Entre outras músicas, haveria a estreia de uma música minha (“Fantasia nº 4 ‘Progressiva’ [JL23]”). Os planos mudaram quando Guilherme obteve aprovação para cursar o Mestrado em Música nos Estados Unidos da América, o que o impossibilitaria de tocar no concerto. A confirmação ocorreu na metade do ano de 2019 e o concerto seria em setembro do mesmo ano.

Foi quando decidi alterar a proposta do concerto e levar somente as músicas “Contrastes” e a “Fantasia nº 4” para ser tocada com outra(o) pianista. Para preencher

³⁵ A performance dos *Cinco Estudos* de Štěpán Rak neste concerto está disponível em <https://drive.google.com/file/d/1uo6WMhEP8sFPCxyg2CaznT_GCefdY99s/view?usp=sharing> e em <<https://youtu.be/MZKxVu5oRJY>>

o tempo do concerto, propus um concerto somente com músicas para violão solo escritas a partir dos anos 1960. Depois de muita procura, um amigo em comum que Henrique e eu temos topou participar do concerto. Mas uma semana antes do evento o pianista sofreu com um imprevisto de trabalho e, por um dia, fiquei sozinho. Foi quando Henrique e eu concordamos em nós mesmos tocarmos a música “Contrastes” e deixar de fora a minha música “Fantasia nº 4” por ser um pouco mais complicada.

Em resumo, quase que a proposta toda do concerto foi alterada, com o receio de não ser aceita, já que, no mês seguinte, eu faria outro recital de violão solo, mas com quatro sonatas autorais, e esse período conturbado acabou afetando o recital como um todo, desde meu preparo até a performance em palco. Esta foi a maior razão pela qual decidi tocar todos os *5 Estudos* com auxílio de partitura. Acredito que esta tenha sido a performance com menos erros, mas deixou a desejar em outros aspectos.

- Segundo Recital de Mestrado³⁶

O fator do nervosismo é algo a ser observado neste caso, já que foi um dos momentos em que menos senti controle sobre minhas mãos para tocar por conta do excesso de adrenalina. No entanto, foi neste dia que consegui melhores resultados com relação aos fatores de contrastes relatados nos dois recitais anteriores e melhor coesão aos gestos corporais com relação às músicas, ainda que os gestos corporais ainda estivessem pouco presente.

Este recital contou com a presença de uma banca examinadora, formada pela Prof.^a Dr.^a Any Raquel Souza de Carvalho (UFRGS) e pelos Profs. Drs. Leonardo Loureiro Winter (UFRGS) e Thiago Colombo de Freitas (UFPEL). Ter uma banca avaliadora em recital, de modo geral, é um fator que contribui para aumentar meu nervosismo. Tais relatos têm como objetivo introduzir alguns erros que não ocorreram durante os outros dois concertos, tendo como destaque uma falha de leitura logo no Estudo 1. A roupa escolhida para a execução das músicas foi mais discreta do que os

³⁶ A performance dos *Cinco Estudos* de Štěpán Rak neste concerto está disponível em <https://drive.google.com/file/d/1_IYDTPjmO9zve2HlyAXo88crbezVkUmW/view?usp=sharing> e em <<https://youtu.be/PZEfgQZlml>>

outros concertos; aqui eu estava com roupa preta e somente uma faixa de cabelo como acessório mais visível. Somente para este concerto que a roupa foi pensada de forma mais cuidadosa e, portanto, entra no presente relato.

Neste concerto toquei todos os *5 Estudos* com auxílio da partitura, que ficou disposta de modo que fosse possível ler e olhar o braço do violão, alterando minimamente o meu ângulo de visão. Optei em deixar as partituras em um banco ao lado de onde eu estava sentado, para não alterar muito a postura e não ficar com as partituras no chão, pensando no vídeo que estava sendo gravado; desta forma, o palco fica menos “poluído”.

Com relação a alguns retornos da banca sobre aspectos a serem melhorados, de modo geral os professores e a professora sentiram minha execução travada por conta do meu tempo de maturação da música que aparentava ser pouco, ou seja, eu estava transmitindo a sensação de estar tocando as músicas há pouco tempo. Isto resultou em uma execução muito mais linear e uniforme que o esperado das músicas. O fato de escolher esta obra logo após ter executado a *Partie IV* do Primeiro Livro para Teclado de Johann Kuhnau tornou a audição das músicas um pouco cansativa, por conta de uma presença muito forte de contrapontos na obra de Kuhnau e nos Estudos de Rak, gerando, desta forma, uma grande quantidade de informações a ser assimilada por parte do(a) ouvinte logo no início do concerto.

A banca percebeu que as músicas foram tocadas um pouco mais lentas do que poderiam, principalmente o Estudo Nº 1 e que algumas mudanças de andamento ao longo dos Estudos auxiliaram na execução, mas não eram elementos primordiais. Um ponto importante a ser salientado em meus relatos e que coincidem com a avaliação da banca é a respiração entre um Estudo e outro, ou seja, o tempo de espera entre o término de uma música e o início de outra, que foi muito curto. Segundo a avaliação da banca, a audição se torna mais complicada se não houver um intervalo maior de tempo entre uma música e outra.

Alguns erros de momento que não aconteceram durante os estudos em casa ocorreram no concerto e foram apontados, em parte, pela banca, como aspectos a serem aprimorados para melhorar a execução das músicas e, desta forma, poder trabalhar mais com os contrastes, que foi outro ponto em comum entre meus relatos e a avaliação da professora e dos professores.

- Tabelas comparativas das apresentações de cada música

Tabela 1: Análise comparativa das performances do Estudo nº 1

| LOCAL | INÍCIO DA MÚSICA | DINÂMICAS | TIMBRES | ARTICULAÇÕES | ANDAMENTOS | FALHAS MECÂNICAS | ERROS DE LEITURAS | FALHAS DE MEMÓRIA | GESTOS CORPORAIS |
|-----------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|
| Casinha Kaponto | Primeiro acorde errado; comecei a tocar imediatamente após posicionar o instrumento; Corte da música e retomada no tempo 2; | Dinâmicas sem grandes variações; falta de arcos indicados na partitura; variações somente no final da parte B | De modo geral, muito linear | Notas em staccato executadas de forma acentuada em demasia | Foi tocado mais rápido do que estudado em casa | Parte A", com notas erradas ou posicionamento mal executado da mão esquerda | Tocada de memória | A música foi tocada sem auxílio da partitura. Houve uma parada na seção B por conta de lapso de memória visível. | Ausência de gestuais, transmitindo insegurança |
| UFCSPA | Pouca concentração para iniciar, resultando em erro logo no primeiro compasso | Variações na parte A mais evidente | De modo geral, muito linear | Diferenciações menos claras; acentos desnecessários em A" comprometendo até mesmo as dinâmicas | A" foi marcada por um rubato não intencional | Causadas por problemas na leitura e pela concentração; partes B e B' ainda a melhorar | Erro de leitura ocasionada ao retornar a visão para a partitura depois de olhar para o violão; confusão rítmica na coda | Tocada com auxílio da partitura | Gestos não integralizados com a música |
| UFRGS | Iniciado logo depois de tomar alguns segundos para concentração | Tempo de espera contribuiu para melhor variações de dinâmicas, embora elas possam ter uma variação mais ampla | É possível utilizar diferentes timbres para auxiliar nas dinâmicas; de modo geral, houve pouca variação | Melhora no legato da parte B | Andamento executado condizente com as indicações | Problemas parecidos com o recital anterior | Leitura não executada de forma consciente resultou em falha de leitura em A' | Tocada com auxílio da partitura | Foco total na leitura, resultando em uma performance pouco presente de corpo |

Tabela 2: Análise comparativa das performances do Estudo nº 2 (Não executado no concerto da Casinha Kaponto)

| LOCAL | INÍCIO DA MÚSICA | DINÂMICAS | TIMBRES | ARTICULAÇÕES | ANDAMENTOS | FALHAS MECÂNICAS | ERROS DE LEITURAS | FALHAS DE MEMÓRIA | GESTOS CORPORAIS |
|-----------------|-----------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|---------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|
| Casinha Kaponto | X | X | X | X | X | X | X | X | X |
| UFCSPA | Iniciado logo após trocar de partitura e reafinar o instrumento | Boa variação em A' | Muito metálico no início, mas variado em A' | Staccatos e acentos escritos não ficaram evidentes na execução | Música executada em andamento muito lento, quase arrastado, comprometendo a coda, que já é mais lenta | Movimento de mão esquerda exagerado em um momento com cordas soltas; eu me desconcentrei ao longo da música | Não houve | Tocada com auxílio da partitura | Muito foco na leitura da partitura |
| UFRGS | Iniciado logo após a troca de partituras | Variação com melhor execução de modo geral, embora ainda possa ser mais explorada | A variação de timbres começou a ser desenvolvido de forma mais convincente para mim mesmo | Staccatos foram executados de forma mais controlada | Andamento mais rápido, com variações entre as seções | Seção A' foi tocada com muita força e com muitas falhas de condução da mão esquerda | Não houve, as falhas foram resultado de problemas mecânicos | Tocada com auxílio da partitura | Foco total na leitura, resultando em uma performance pouco presente de corpo |

Tabela 3: Análise comparativa das performances do Estudo nº 3

| LOCAL | INÍCIO DA MÚSICA | DINÂMICAS | TIMBRES | ARTICULAÇÕES | ANDAMENTOS | FALHAS MECÂNICAS | ERROS DE LEITURAS | FALHAS DE MEMÓRIA | GESTOS CORPORAIS |
|-----------------|---------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| Casinha Kaponto | Iniciou logo em seguida de terminar o Estudo nº 1 | Vários "ecos" que não apareceram; Boa variação entre as seções | Variação clara em A'' | Notas cortadas muito cedo ou muito acentuadas; | A coda poderia ser mais lenta | Movimentos bruscos em saltos; dificuldade mecânica comprometendo o legato da seção B | Tocada de memória | Pequenas falhas em B'; em A''' a música fluiu melhor | Gestos não favoreceram a transmissão de ideias e de segurança, principalmente na coda |
| UFCSPA | Iniciado logo após trocar de partitura | Contrastes em A ficaram visíveis; dinâmicas de B invertidas | Variações razoáveis, que podem ser mais exploradas | Acentos da coda não foram executados | Variações melhor executadas | Falhas em B' com notas e saltos errados | Não houve | Tocada com auxílio da partitura | Preocupação com seções difíceis, principalmente em B' |
| UFRGS | Iniciado logo após trocar de partitura | As indicações foram respeitadas, mas ainda não foram suficientes para executar melhor a música | Variações utilizadas em poucos momentos | Indicações foram respeitadas, mas ainda é possível explorar mais possibilidades | Um pouco mais rápida do que o desejado | Clareza de notas comprometidas em A' | Não houve | Tocada com auxílio da partitura | Foco total na leitura, resultando em uma performance pouco presente de corpo |

Tabela 4: Análise comparativa das performances do Estudo nº 4

| LOCAL | INÍCIO DA MÚSICA | DINÂMICAS | TIMBRES | ARTICULAÇÕES | ANDAMENTOS | FALHAS MECÂNICAS | ERROS DE LEITURAS | FALHAS DE MEMÓRIA | GESTOS CORPORAIS |
|-----------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|----------------------------------------------|--------------------------------------------------|-------------------|------------------------------------------------|---------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| Casinha Kaponto | Musica iniciada com maior segurança | Houve inversão não intencional de dinâmicas | Parte B mais linear quando dá para variar mais | Acentos podem ser mais exagerados na parte B | Rubato indicado não foi executado na música toda | Não houve | Tocada de memória | Não houve | O gestual acompanhou as ideias interpretativas |
| UFCSPA | Esperei menos tempo do que o habitual, quase iniciando imediatamente após a troca de partituras | Parte B linear; coda precisa de revisão das indicações | Parte B sem grandes variações | Acordes acentuados em demasia na parte A | Rubato indicado não foi executado na música toda | Falhas de momento | Erros de leitura proveniente do estudo em casa | Tocada com auxílio da partitura | Os gestos foram condizentes com as ideias interpretativas somente ao fim da música |
| UFRGS | Pouco tempo de espera | Foi possível executar uma boa amplitude; coda foi tocada forte demais | Os timbres ainda podem auxiliar no equilíbrio sonoro | Legato e acentos bem executados | Parte A' ficou mais rápida sem esta intenção | Falhas de momento | Não houve | Tocada com auxílio da partitura | Foi a música que contou com melhor expressão corporal neste concerto |

Tabela 5: Análise comparativa das performances do Estudo nº 5 (Não executado no concerto da Casinha Kaponto)

| LOCAL | INÍCIO DA MÚSICA | DINÂMICAS | TIMBRES | ARTICULAÇÕES | ANDAMENTOS | FALHAS MECÂNICAS | ERROS DE LEITURAS | FALHAS DE MEMÓRIA | GESTOS CORPORAIS |
|-----------------|--------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|----------------------------------------------------|---------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| Casinha Kaponto | x | x | x | x | x | x | x | x | x |
| UFCSPA | Iniciou com um pouco mais de espera entre uma música e outra | Seção A bem contrastada; seção D foi a que mais teve variações | Seção A bem contrastada; a parte A' merece mais atenção; não houve contrastes claros na coda | Staccatos curtos demais; | Andamento muito lento, resultando em uma música arrastada demais; a coda foi tocada com o andamento | Ocorreram nas partes C e D na maior parte das vezes | Não houve | Tocada com auxílio da partitura | A maior preocupação é a de como terminar a música; execução focada na partitura |
| UFRGS | Tempo de espera maior | Boa amplitude em A; boa qualidade na parte D; revisar dinâmicas da coda | Boa amplitude em A; controle bem mais desenvolvido em D | Staccatos explorados ao máximo em C, mas nem todos foram bem executados | A música ficou menos arrastada e os andamentos da coda foram seguidos na maioria das vezes | Parte B, parte C. Parte D ficou mais controlada | Leitura de dinâmica ocasionou um erro de nota em A | Tocada com auxílio da partitura | Foco total na leitura, resultando em uma performance pouco presente de corpo |

- Considerações sobre as performances

De acordo com as análises das performances, gravadas em vídeo, a primeira observação a ser feita está relacionada à resolução de problemas técnicos que ocorreram em alguns trechos específicos dos Estudos. Como pontos principais, destaco a segunda seção da parte A e segunda seção de A' do Estudo 2, as partes B e B' do Estudo 3 e a parte C do Estudo 5. Estes problemas foram causados por vários tipos de insegurança, variando entre pouco preparo dos Estudos, fatores externos e estudo apressado das músicas. Tecnicamente falando, isto causa problemas de mecânica porque o corpo ainda não está acostumado e confortável com o que está sendo tocado e, como consequência, a música não acontece da forma idealizada, já entrando em âmbito musical/interpretativo. Para tentar atenuar algumas destas falhas, optei por diminuir o andamento em algumas destas seções, sendo que os Estudos nº 2 e nº 5 foram tocados muito devagar no concerto "Contrastes", causando, desta forma, uma música muito travada. Para que estes problemas não ocorram durante a próxima etapa, que é o de registro em vídeo das músicas, será feito um novo trabalho de estudo, focando, especificamente nestas seções. Os detalhes serão explicados durante os relatos sobre as gravações das músicas, já que o foco estará voltado para esta etapa do trabalho e do estudo.

O segundo aspecto observado tem a ver com o uso de contrastes nas músicas. Estes podem ocorrer entre dinâmicas (forte e piano), timbres (doce e metálico, aberto e fechado), articulações (legato e staccato), andamentos (todos os Estudos possuem alguma indicação de mudança no andamento, mas efetuar mudança de andamento em alguns trechos onde não há estas indicações, pode funcionar sem causar estranhamento, como na segunda seção da parte A do Estudo 2, que possui como única indicação expressiva a de *pesante*), rubatos (principalmente no Estudo 4 e possivelmente no Estudo 3) e acentuações (não necessariamente no âmbito dos contrastes, mas é algo que precisa de um cuidado maior).

Sobre as dinâmicas, somente no 2º Recital de Mestrado houve uma clareza maior entre os planos de dinâmica de todos os *Cinco Estudos*. Algumas delas ainda não foram tocadas como indicadas na partitura (tocar forte quando a indicação era a de piano em determinado trecho, por exemplo) e outras não apareceram com clareza.

Algo muito similar ocorreu com os timbres, mais especificamente com o Estudo 5, que possui diversas indicações. Timbres e dinâmicas podem ser mais aproveitadas e a amplitude destes dois recursos deve ser expandida.

Somente nos Estudos 1 e 5 há indicações específicas de articulação durante grandes seções (vale lembrar que, apesar de isto também ocorrer no Estudo 2 durante a primeira seção de A inteira, as indicações de staccato aparecem para reforçar uma das principais características de uma valsa, conforme indicação de andamento). No geral, os staccatos aparecem com clareza, mas as partes contrastantes, portanto em legato, não ocorrem da melhor maneira possível. O que deve ser feito para melhorar isto é minimizar a movimentação da mão esquerda, ou seja, um trabalho técnico a serviço de um recurso musical.

Falar sobre os andamentos é falar das mudanças solicitadas nestas composições e propor/executar outras mudanças de andamento que podem ajudar na fluência musical, criando diferentes atmosferas para as músicas. Os exemplos mais claros são dos Estudos 2 e 3, principalmente. No Estudo 2, criar uma mudança de andamento (pessoalmente eu prefiro algo mais lento) entre cada parte pode resultar em um resultado musical interessante, visto que cada parte é uma variação da parte A. Na coda do Estudo 2 há uma indicação de andamento mais lenta do que o início da seção, a qual ainda não está sendo tocada. Este caso ocorre, também, na coda do Estudo 3.

O uso do rubato aparece em partitura somente no Estudo 4, mas interpreto que seja permitido fazer uso do rubato em alguns trechos do Estudo 3, entretanto, até o momento da análise das performances, ainda não foi algo pensado ou testado. O rubato é um recurso que permite contrastes entre as seções mais conclusivas e as que criam maiores tensões ou suspensivas, algo que não fica tão evidente no Estudo 4. Para isto, serão selecionados estes momentos de tensão e repouso ou suspensão e conclusão, para que o uso do rubato seja planejado de modo que não fique exagerado demais e nem previsível demais.

Em todos os Estudos ocorrem indicações na partitura de acentos específicos, os quais nem sempre são executados de forma a percebê-los. O que têm ocorrido é uma desorganização dos fraseados, com notas acentuadas no meio da frase ou nos finais de frase. Para melhor administrar o uso dos acentos (que, quando executados

conforme indicado em partitura, criam uma variedade ainda maior de cores e, também, de dinâmicas) será feito o trabalho de tocar tudo em dinâmica piano, ou menos. Então, as notas que aparecerem com acento serão tocadas em fortíssimo. Este mesmo trabalho ajudará na melhor condução de fraseados que estão em desequilíbrio sonoro. Apesar de ser um trabalho de caráter técnico, o objetivo é relacionado ao caráter musical de clareza dos acentos e melhor condução de fraseado.

O terceiro e último aspecto apontado será o do gestual, algo de extrema importância para a condução da música e expressão de ideias interpretativas. A performance da Casinha Kaponto foi a única na qual o corpo estava mais presente com gestos que se relacionassem com a música. Ainda não ficou evidente a razão pela qual as apresentações tiveram poucos gestos corporais, mas é provável que seja em relação à insegurança e pouco amadurecimento das músicas para as performances. O fato de estar lendo acabou limitando um pouco o Estudo nº 4 na questão corporal, mas não necessariamente foi isto que influenciou os outros Estudos. A providência a ser tomada, por enquanto, é a de retomar o estudo das músicas prestando atenção nos gestos mais básicos, como a maneira de iniciar a música, que, quase sempre, era feita sem um tempo de espera. Outro cuidado que deve se ter neste trabalho é o de não deixar com que estes gestos se tornem artificiais, isto precisa ser feito da forma mais orgânica possível, sendo este um recurso interpretativo muito importante para meu desempenho em geral.

4. Processo de gravação dos 5 Estudos

A gravação dos *Cinco Estudos* ocorreu nos dias 20, 21, 23, 24 e 25 de fevereiro de 2020, totalizando cinco dias. O planejamento inicial era de gravar todas as cinco músicas em um único dia (no dia 20), o que não foi possível devido às minhas condições físicas e à iluminação do ambiente. Por se tratar de uma obra com cinco músicas, existe a possibilidade de gravar um único vídeo com aproximadamente 15 minutos de duração tocando as cinco músicas em sequência, como nos recitais em que os *Cinco Estudos* foram apresentados. Entretanto, por experiências anteriores, optei por gravar um vídeo por música com o objetivo de otimizar o tempo de gravação e economizar energia física e mental para o caso de precisar regravar algum dos Estudos.

A decisão por gravar vários vídeos tem relação com experiências anteriores; participei de concursos (processos seletivos, competições e seleção para festival de música, por exemplo) nos quais era necessário enviar um vídeo entre a documentação exigida. Alguns desses vídeos precisavam ter, no mínimo, trinta minutos de duração. Na primeira vez em que gravei um vídeo com esta duração, gravei três músicas e sempre ocorriam erros na metade da segunda música ou na terceira música. Por isso precisei de três tentativas para conseguir gravar o vídeo inteiro, porque o vídeo em questão não poderia ser editado ou com cortes. As músicas que toquei foram a *Fantasia P. 71* de John Dowland, *Nocturnal After John Dowland Op. 70* de Benjamin Britten e *A L'Aube Du Dernier Jour Op. 33* de Francis Kleyjnans. Ao fim da sessão de gravações, eu estava com dificuldade de concentração para tocar, com as unhas gastas e com alto nível de estresse e cansaço, já que foram pouco mais de duas horas no processo de gravação de um vídeo de longa duração.

Os equipamentos utilizados para a gravação foram uma câmera Cannon 70 D, lente 18-55, posicionada fixamente à minha frente, e um gravador Zoom h5 (o mesmo gravador utilizado na gravação dos improvisos para o Estudo nº 4). Os áudios foram mixados por mim no Audacity e os vídeos foram gravados e editados no Adobe Premiere Pro³⁷ pela fotógrafa Lu Kronbauer. Todas as gravações foram feitas na

³⁷ Programa de computador da empresa Adobe Systems que é utilizado para editar e produzir vídeos profissionais.

Casinha Kaponto, iniciando às 16h nos três primeiros dias e às 15h nos últimos dois dias.

O primeiro dia de gravações iniciou com o Estudo nº 4, que foi gravado em um único *take* e, em seguida, o Estudo nº 1 foi gravado, em dois *takes*. Tentei gravar os Estudos nº 2 e nº 3 em diversos *takes*, mas não obtive êxito. Decidi gravá-los no dia seguinte. Ao tocar em casa na manhã seguinte, achei que seria mais prudente levar somente o Estudo nº 2 para o segundo dia de gravações, já que o Estudo nº 3 ainda apresentava algumas falhas mecânicas e ainda não estava fluindo da forma desejada para gravar. Ao fim destes dois dias, restavam apenas os Estudos nº 3 e nº 5 para serem gravados.

O terceiro dia de gravações ocorreu dois dias após a última sessão e tive tempo de mixar com calma as gravações já obtidas. Infelizmente a qualidade sonora da gravação do Estudo nº 4 ficou comprometida por conta de ruídos externos, como uma sirene de ambulância, e o Estudo nº 1 acabou sendo gravado com erros de nota que não poderiam ser corrigidos no Audacity. Portanto eu refleti sobre a possibilidade de regravar, além do 1º e 4º, o Estudo nº 2, mas, conforme explicarei mais adiante, decidi ficar com a gravação já feita. Mesmo tendo mais tempo para estudar as músicas e mixar as já gravadas, o terceiro dia foi o que menos rendeu, já que não obtive sucesso em gravar qualquer música.

No quarto dia optei por iniciar regravando os Estudos nº 4 e nº 2, na tentativa de conseguir me concentrar para gravar as outras músicas que ainda restavam. A minha ideia era conseguir regravar as músicas para que o Estudo nº 3 ou o nº 5 (que ainda estavam faltando) pudessem ser tocados com mais confiança. A ideia funcionou e consegui sair do quarto dia com mais dois dos Estudos regravados e o Estudo nº 5 gravado, restando apenas o Estudo nº 3, que foi deixado para o dia seguinte. Esta música foi a que precisou de mais tentativas, mas consegui gravar duas tomadas inteiras em diversos *takes* e, ao final da segunda gravação, encerrei os trabalhos para que pudesse optar por qual das gravações seria aproveitada. A segunda destas gravações foi a escolhida.

Foi realizado um trabalho de repensar e reconstruir ideias interpretativas para as cinco músicas, além de realizar um novo trabalho de técnicas e mecânicas que ainda precisavam ser resolvidas quando foram apresentadas nos recitais. Este

trabalho (resolução de problemas de mecânica e interpretação) começou a ser desenvolvido em curto espaço de tempo, entre a finalização dos exercícios criativos e a véspera do início das gravações. A meta de tocar todas estas músicas de memória não foi alcançado nos recitais, mas, foi cumprida nas gravações. Uma das razões pelas quais isto foi possível foi por conta de passagens nas quais a mecânica, principalmente de mão esquerda, não estava bem resolvida. Isto me obrigou a repetir diversas vezes muitas destas passagens. Outro fator decisivo para conseguir memorizar as músicas foi ter a referência auditiva de minhas próprias gravações. Além de já ter apresentado todos os *Cinco Estudos* duas vezes, eu pude ouvir minhas próprias gravações para analisá-las. Quando foram tocadas pela última vez, no 2º Recital de Mestrado em novembro de 2019, sentia desgaste físico ao final dos Estudos, e este fator influenciava negativamente em meu processo de estudo. Somente percebi isto quando voltei a tocar as músicas depois de quase três meses, quando finalizei os exercícios criativos.

Os vícios interpretativos que foram citados anteriormente acabaram se repetindo quando eu voltei a tocar as músicas. No entanto, estes vícios foram originados de minhas próprias execuções e gravações e, portanto, acredito que desfazer estes vícios e formular novas ideias se tornaram mais fáceis por eu saber exatamente o que precisava melhorar ou manter. O maior exemplo é do Estudo nº 5 que, naturalmente, estava sem grandes mudanças de timbre e o andamento estava muito lento. Outro exemplo a ser citado é o do Estudo nº 2, que possui diferentes atmosferas na música que não foram absorvidas por mim e, portanto, não foram transmitidas com êxito.

O primeiro e mais urgente trabalho que deveria ser realizado depois dos exercícios era o de solucionar problemas mecânicos ainda aparentes nas performances públicas. O que fiz para tentar solucionar da forma mais rápida, em todos os trechos com problemas, foi repetir as passagens lentamente e encontrar posições cômodas para as mãos, utilizando as estratégias de “repetições”, de “pontos de chegada” e de repetições “por trechos”, além de economizar movimentos de mão que eram realizados em excesso. Este trabalho não foi realizado antes por conta da preocupação excessiva em executar as músicas de memória, o que gerou ainda mais problemas. O foco estava em memorização e este fator que tomei como prioridade resultou na “exclusão” de outros fatores, de técnica e interpretação. Graças às

análises das performances, pude refletir sobre algumas ideias musicais que surgiram e que precisariam ser aprimoradas. Os exercícios criativos foram realizados para facilitar neste processo, a partir de diversos tipos de representação mental. Os relatos a seguir foram escritos com base nos vídeos gravados.

- Estudo nº 1

O exercício originalmente designado para este Estudo foi o de improvisar em cima da gravação da música. Entretanto, o exercício realizado foi a de elaborar um texto para o Estudo nº 1. Escolhi os haikais por exigirem o trabalho de representações visuais em texto para que, desta forma, fosse possível conseguir transmitir ideias interpretativas a partir destes haikais. Creio que a relação entre este exercício e a música é algo que pode ocorrer de diversas formas, já que cada uma das seções da música é representada por um haikai diferente. O maior desafio é pensar em como esta relação pode ser estabelecida, porque algumas das seções das músicas possuem repetições temáticas. A estrutura para a escrita dos haikais é diferente da estrutura abordada na análise e o exercício foi baseado nesta nova estrutura, portanto, cada trecho citado aqui será localizado, também, por número de compassos, para não haver divergências de informações.

As temáticas de haikai escolhidas para as partes A (compassos 1 a 12) e A' (13 a 20) têm relação com a infância, e cada haikai escrito é referente a alguma situação deste período da vida; para criar diferentes planos de dinâmica, tentei me atentar a esta inspiração. O resultado, em vídeo, foi uma seção A com planos de dinâmicas mais fortes e mais fracas bem definidas, que foram auxiliadas por trocas de timbres. As notas em *staccato* estavam ocorrendo de forma menos exagerada, mas ainda há notas no meio da frase que aparecem acentuadas demais. Especialmente na parte A' notei um problema de movimentação abrupta na mão esquerda, o que acentuava as primeiras notas dos compassos 14 e 16; este não era o tipo de acentuação mais adequada e eu estava executando, mas precisava controlar melhor este aspecto, conforme fui orientado em aula. Para toda esta seção A' (exceto compassos 18 e 20) eu estava querendo acentuar a segunda nota do compasso,

reforçando deslocamento rítmico de toda esta seção e criando ainda mais planos de dinâmicas mais fortes, o que me favoreceria para executar as dinâmicas mais fracas.

Para a parte B (compassos 21 a 28), decidi escrever um haikai sobre contraste, referência direta ao contraste com o que ocorreu anteriormente na música. Esta referência, embora pareça óbvia, foi a que mais auxiliou em meu estudo técnico e interpretativo, já que eu comecei a pensar nesta seção de outra forma, e, diferente do primeiro período de estudo, utilizei outros recursos musicais para resolver problemas mecânicos, como arpejos, principalmente no primeiro tempo do compasso 23, e tenutos, como no primeiro tempo do compasso 24, reforçando o ponto mais agudo da música e terceiro tempo do compasso 27, aproveitando um deslocamento rítmico. O estudo técnico foi baseado em “repetições” primeiro unindo dois tempos por compasso, iniciando pelos dois primeiros tempos do compasso 21, e tocando cada um, em média, 3 vezes bem lento. Em seguida, mais 3 vezes acelerando gradativamente até atingir o andamento desejado. Após este trabalho, eu executava o mesmo número de repetições para os dois tempos seguintes e, assim, sucessivamente. Esta estratégia também foi utilizada para melhorar os compassos 29 a 33 (parte B’). Agora o objetivo era o de limpar as notas e de conseguir um maior legato para a seção, em contraste com a primeira seção. Todas estas repetições foram realizadas lendo a partitura e, no momento da gravação, cheguei a realizar duas tentativas lendo, mas ainda ocorriam pequenas falhas. Então, na terceira tentativa, decidi tocar de memória e a música fluiu, ainda com pequenas falhas (como algum dedo da mão esquerda escorregar em uma nota errada ou um salto ter sido realizado de forma abrupta), mas, com maior fluidez. O resultado foi uma seção com maior clareza de notas, arcos de dinâmica melhor definidos (mas que ainda podem melhorar) e maior legato na seção inteira.

A parte A”, entre os compassos 34 a 45, é uma retomada do início da música. O haikai escrito para esta seção relaciona-se com a música com base na “lembrança”, como se o trecho fosse uma recordação do início da música, o que, de fato, ocorre. O haikai não possui, necessariamente, uma relação emocional com esta seção da música, já que a música possui uma característica mais “brincante” e o haikai escrito tem um sentimento voltado para a tristeza. A característica da “lembrança” foi o recurso encontrado para retomar o estudo desta seção, pensando em realizar arcos de dinâmicas semelhantes aos do início da música (o que não interpretei como

repetição ou falta de variedade, já que esta seção possui diferenças rítmicas em relação ao início).

Por fim, a coda passou por um outro tipo de estudo que chamo de “aceleração”, que consiste em tocar repetidas vezes uma seção já consolidada tecnicamente com o objetivo de deixar o andamento ainda mais rápido. O processo pode ser demorado, dependendo do tamanho da seção, pois o número de repetições da seção varia entre 3 a 5 vezes, sendo a primeira vez lenta, a segunda vez mais rápida, a terceira vez mais rápida ainda, etc. Como o início do processo de estudo da coda foi relacionado aos compassos idênticos à alguma seção anterior, a coda era, portanto, a seção mais consolidada da música, o que me permitiu realizar este trabalho de “aceleração”, tendo em vista, também, que a coda deve ser tocada em andamento muito rápido (*Prestissimo*). Talvez na gravação eu tenha excedido meu limite de velocidade e isto resultou em saltos muito súbitos da mão esquerda e, portanto, algumas falhas de notas. Surpreendentemente, as dinâmicas não foram afetadas, já que ocorreram de forma clara. O haikai escrito para esta seção é sobre café e, falando de forma bem sincera, não foi algo planejado de forma totalmente relacionada com a música, mas funcionou muito melhor do que o esperado. O café é tido como uma bebida que “acorda” e que “acelera”, algo similar à ideia da coda. No vídeo é perceptível que esta é a seção na qual mais me divirto ao tocar, pelo caráter mais “saltitante” que a seção possui, que acaba fazendo com que eu realize gestos (neste caso são gestos não planejados) “saltitantes”, como movimentos com a cabeça acompanhando cada uma das notas. Coincidentemente, o café é a bebida que mais aprecio; na verdade, foi somente por este fator que escrevi a palavra “café” naquela organização de palavras do diário de campo.

- Estudo nº 2

Sabrina Vlaškalić foi uma violonista nascida na cidade de Belgrado, capital da Sérvia, em 18 de janeiro de 1989. Seu talento a levou a ganhar diversos prêmios em diversos concursos e foi uma das mais jovens ingressantes da Faculdade de Música da Universidade de Artes em Belgrado. Mudou-se para a Holanda para estudar sob

orientação de Zoran Dukic em seu Mestrado em Música na Royal Conservatoire of Music em Haia, na Holanda, cujo título foi obtido em 2012. Sabrina faleceu após ser atropelada por um caminhão enquanto andava de bicicleta em Groninga, na Holanda, cidade na qual residia e era professora na Universidade de Ciências Aplicadas de Hanze. O acidente ocorreu na véspera de seu aniversário de trinta anos³⁸. Štěpán Rak publicou em uma de suas redes sociais um vídeo tocando uma composição à memória de Sabrina intitulada “*Tombeau for Sabrina*”. O vídeo foi publicado um dia depois da tragédia, em 18 de janeiro de 2019, data em que comemoraria seu 30º aniversário. Rak compartilhou novamente o vídeo duas semanas depois com as seguintes palavras: “Caros amigos, fiquei tão chocado após ler sobre a morte de Sabrina [Vlaškalíć], que sentei com meu violão e toquei para ela esta peça, que nasceu exatamente naquele momento³⁹”.

Quando eu mesmo tomei conhecimento da morte da violonista, que eu admiro até hoje, fiquei surpreso, principalmente sabendo que o acidente ocorreu na véspera de seu aniversário. Como forma de homenageá-la, eu decidi compartilhar este vídeo de Štěpán Rak e já salvei em meu computador a partitura da música, a qual o próprio compositor disponibilizou de forma gratuita tanto a partitura editada (vide nota de rodapé nº 40) quanto o manuscrito da mesma:

Caros amigos, permitam-me compartilhar com vocês esta pequena peça que eu acabei de compor, como meu tributo à Sabrina Vlaškalić *in memoriam*. A primeira versão desta peça [foi gravada] após eu saber desta tragédia: <https://www.facebook.com/100000272558412/posts/2336158059736590/>⁴⁰

Trago este relato porque ele possui relação com o Estudo nº 2 e, mais ainda, com a temática de meu desenho (embora esta relação não tenha sido estabelecida durante a execução do exercício), no qual, eu estou seguindo uma estrada em direção a um cemitério e, à frente do cemitério, está a morte me esperando. O desenho foi

³⁸ <<https://classicalguitarmagazine.com/sabrina-vlaskalic-1989-2019-a-great-talent-is-silenced/>>

³⁹ Texto original: “Dear friends, I was so shocked after reading about Sabrina’s death, that I sit down with my guitar and played for her this piece, which was born right at that moment...” <<https://www.facebook.com/stepan.rak.5/posts/2336158059736590>>

⁴⁰ Texto original: “Dear friends, let me to share with you this little piece which I just composed, as my tribute to Sabrina Vlaškalić in memoriam. Very first version of this piece, after I have heard of these tragedy: <https://www.facebook.com/100000272558412/posts/2336158059736590/>” <https://www.facebook.com/stepan.rak.5/posts/2336458259706570?_tn=H-R>

idealizado desta forma porque, segundo indicação da própria partitura, sentimentos relacionados à morte são o que guiam o caráter da coda (vide figura 32) do Estudo nº 2. Os dois últimos compassos do Estudo nº 2 e da “*Tombeau for Sabrina*” possuem elementos muito similares entre si (como o acorde de Lá menor e um trinado com as notas Fá e Mi), o que me leva a interpretar que a relação da morte com o Estudo nº 2 é um elemento ainda mais decisivo para a condução de toda a música até a chegada da coda.

Figura 65: Rak, Š. *Tombeau to Sabrina*, compassos 31 a 33; Rak, Š. *Cinco Estudos*, Estudo 4, compassos 57 a 61 — acorde de lá menor (vermelho) com trinado na nota mi (verde)

Iniciei a coda em um andamento mais lento em relação às outras seções da música, que eram tocadas por mim em diferentes andamentos e, em vez de realizar um grande *rallentando* até o fim da música, respeitei a indicação de andamento do compasso 56 e já iniciei este compasso em andamento mais lento ainda. Outra observação foi feita em relação à sequência de notas Fá-Mi que aparece em diferentes oitavas por três vezes nos compassos 58 e 59 (vide figuras 32 e 64). Naquela que seria a quarta vez ocorre uma interrupção marcada pela suspensão da nota Mi na voz intermediária, seguida de um acorde de Lá menor, com um trinado nas notas Fá-Mi nesta voz intermediária, em vez de uma resolução imediata. Esta suspensão deveria ser aguardada por mais tempo, já que ela gera a expectativa de mais uma nota fá, seguindo o material anterior. Mas esta expectativa é quebrada com o acorde e a resolução da nota dissonante ocorre somente depois de um trinado. Este efeito é muito importante para o caráter lúgubre que a seção pede. As decisões, então, foram tomadas com base neste grande ponto de conclusão da música.

O andamento que planejei durante o processo inicial de estudo foi consolidado na fase de gravação. Para que eu pudesse ter maior segurança em cada seção sem haver a possibilidade de tocar mais rápido do que eu conseguiria durante as gravações, iniciei o estudo da música de forma mais lenta, o que, naturalmente, facilitaria no controle de andamento para todas as outras seções. Outra ferramenta utilizada foi a de tocar as seções em andamento mais rápido, para detectar pontos onde a mão esquerda poderia ter menos movimentação. A música inteira não passou por este trabalho, que foi feito nas seções de forma isolada, ou seja, somente a parte A, somente a parte B, etc. Com este trabalho, percebi um problema na mão esquerda especificamente no compasso 5, que não foi totalmente solucionado para o vídeo, já que na primeira vez a nota do terceiro tempo deste compasso saiu errada e na segunda repetição a nota foi tocada corretamente.

Ainda com relação aos andamentos, no momento da gravação do vídeo comecei a pensar em executar algo de diferente na segunda repetição do início da música antes de ir para a coda e, então, realizei um *acellerando* de forma gradativa a partir do compasso 9, acompanhando, também, a indicação de *crescendo* do compasso 15. No compasso 20, antes de ir para o compasso 52 da coda, pensei ter errado as cordas ao tocar a mão direita, o que resultou em um acorde arpejado, que só foi tocado desta forma quando percebi que eu estava tocando as cordas certas. Minha ideia era a de executar este compasso em dinâmica muito forte, acompanhada de um *ritenuto*, para chegar na coda de forma abrupta. Mas, ao ouvir a gravação, gostei do resultado, novamente por conta da expectativa que se é criada. O *crescendo* conduz para o compasso 21, cuja transição já é tocada desta maneira. A forma como toquei na gravação leva o ouvido para outra ideia, para outro caminho: o da atmosfera lúgubre, à atmosfera de meu desenho.

A ideia não foi planejada no início e foi fruto de um acidente de execução, mas, graças a isto, foi possível estabelecer uma relação ainda mais próxima de meu desenho com a música e estabelecer uma relação com outra música do próprio Štěpán Rak com o mesmo sentimento, a mesma essência.

O trabalho técnico realizado para o restante da música, de modo geral, seguiu o princípio de exageros interpretativos. Isto significa que tudo o que era *forte*, seria tocado o mais forte possível e tudo que era mais fraco, seria tocado de forma quase

inaudível. Estes planos mais amplos me ajudaram a estabelecer um plano de dinâmica mais coerente e mais consistente com relação à condução de várias seções da música para a coda, que passou a ser meu ponto principal de referência para a criação de ideias.

- Estudo nº 3

De modo geral, os exercícios me auxiliaram de alguma forma com relação às ideias interpretativas das músicas e percepção de outros detalhes. Mas, o exercício designado ao Estudo nº 3 foi o que menos contribuiu para este processo, apesar de ter sido executado com entusiasmo. Antes de falar sobre a reconstrução da música (que, por sinal, foi a que mais precisei estudar para gravar o vídeo), relatarei a seguir o impacto da criação de uma letra para esta música. É importante ressaltar que, apesar de ser o exercício que menos contribuiu para minha interpretação, esta contribuição tem grande importância.

Os exercícios foram escolhidos seguindo diversos critérios, sendo um deles a minha capacidade de execução, algo que sei que eu conseguiria realizar. Outros exercícios foram escolhidos como “reservas” caso de falha na execução de algum dos exercícios. Algo deste tipo ocorreu, mas não foi pelo exercício em si: o improviso para o Estudo nº 1 não foi executado por problemas mecânicos de execução da música, e não do exercício. Por sorte, eu ainda não havia realizado o exercício do Estudo nº 4, que estava muito bem consolidado tecnicamente, e, então, troquei os exercícios de lugar. Este relato serve para mostrar que não aconteceu isto com o exercício do Estudo nº 3.

Entretanto, o exercício não foi concluído de acordo com o meu planejamento inicial, que era o de escrever a letra e, em seguida, gravá-la comigo cantando em cima do Estudo nº 3 como base, a exemplo do que foi feito no exercício de improviso sobre o Estudo nº 4. Isto significa que a tarefa não foi concluída, mas tenho a hipótese de que, provavelmente, ela não seria concluída com sucesso, devido às dificuldades de mecânica da música que eu estava enfrentando, o que vai de encontro ao relato anterior: se o exercício do improviso para o Estudo nº 1 foi trocado exatamente por

conta das falhas mecânicas, por que o exercício do Estudo nº 3 também não foi alterado, já que também apresentava problemas de mecânica na execução da música? Da forma como planejei, era necessário ter uma base gravada para poder improvisar, mas para escrever uma letra, bastava ter a melodia escrita em vez de gravada. E já que tive a oportunidade de criar uma letra para a música com a melodia mais evidente e mais cíclica entre todos os *Cinco Estudos*, então eu aproveitei este momento.

A contribuição que este exercício teve para meu modo de perceber e interpretar o Estudo nº 3 foi com relação aos finais de frase. De modo geral, conforme exemplificado na figura 10, eu tinha a tendência em acentuar os finais de frases, mas, com este exercício, eu, enfim, pude perceber isto ao ouvir minha gravação em vídeo. Ao tentar cantar os dois primeiros compassos com a letra “*Dia de sol, nuvens no céu*” acentuando exageradamente as palavras “sol” e “céu”, percebo o quanto estes finais de frase na música inteira estão acentuados, gerando um fraseado descontrolado. Possivelmente este aspecto seria percebido com a gravação da música como base para eu me gravar cantando a letra, mas, a música teve que passar por um novo trabalho de técnica, pois, no período de gravações, esta foi a que mais vezes foi gravada até conseguir uma versão satisfatória. Por isso, outra especulação é feita: talvez eu não conseguiria gravar esta música para finalizar o exercício.

O trabalho realizado foi baseado somente em “pontos de chegada” e na “repetição” destes pontos de chegada. Este tipo de estudo foi fundamental para a memorização da música e, desta forma, uma liberdade maior para eu conseguir tocá-la, porque nas primeiras tentativas de gravação, eu estava lendo a partitura e isto me causava desconfortos no momento de algum salto ou dinâmica mais forte. Este incômodo somente diminuiu quando eu não estava lendo. Outra estratégia de estudo que adotei para a gravação de vídeos foi a de tocar a música de duas a três vezes seguidas do início ao fim, para criar resistência.

As ideias interpretativas da fase de estudo, apesar das falhas mecânicas, ficaram bem claras, com relação a timbres e planos de dinâmica. Houve um contraste muito interessante destes dois aspectos, principalmente na parte A', entre os compassos 17 e 25, portanto. No vídeo, de modo não planejado, decidi utilizar o rubato para facilitar a execução especialmente dos compassos 22 e 23, mas o efeito obtido

foi muito interessante por ter sido realizado em um momento de mais consonâncias logo após uma seção dissonante da música. As falhas técnicas da música em geral ficam evidentes, mas houve progresso com relação à execução. Creio que agora estou encontrando o melhor caminho de conduzir e estudar a música.

- Estudo nº 4

Algumas observações da contribuição do exercício de Improviso para esta música já foram feitas, mas é importante realizar uma breve comparação com a fase de preparação para as performances públicas. A gravação dos vídeos exigiu outro tipo de preparação de forma mais objetiva e, especificamente para o Estudo nº 4, meu foco foi em conseguir diferentes planos de contrastes. O exercício contribuiu de forma decisiva para que eu pudesse prestar atenção em elementos melódicos, mesmo que seja um estudo centrado em acordes. Estes elementos melódicos estavam presentes principalmente na gravação que fiz com o ukulele durante a execução do exercício. Durante a fase de apresentações públicas, isto não estava sendo explorado e havia momentos em que precisavam ter mais contrastes para criar diferentes atmosferas na música.

A execução do vídeo teve pequenos erros de mecânica que chamarei de “erros momentâneos”, causados por questões de resistência física e adrenalina, já que eu estava há dias em processo de gravação. Algumas estratégias de estudo foram adotadas para solucionar eventuais problemas técnicos, como no primeiro acorde do compasso 31, que solucionei com o trabalho de “ponto de chegada”.

A improvisação realizada me permitiu refletir, também, sobre as indicações da partitura já existentes e sobre a possibilidade de criar outras dinâmicas ou, até mesmo, alterar algumas delas. Todas estas decisões têm relação com os contrastes e com diferentes ambientações para a música com o intuito de tornar a música ainda mais interessante ao ouvi-la.

- Estudo nº 5

O exercício mais desafiador foi a de criar uma história. Para que meu processo fosse mais fácil, ou menos complicado, recorri ao xadrez, esporte que pratico e com o qual me divirto. Houve um choque importante de sentimentos entre o exercício e o Estudo nº 5: o entusiasmo que tenho jogando xadrez não era o mesmo que eu tinha para tocar esta música. Na verdade, eu já estava começando a não gostar da música. Comecei a sentir-me preso às minhas limitações técnicas que ficaram bem aparentes principalmente em meu 2º Recital de Mestrado, em outras palavras, eu pensava estar tocando uma música acima da minha capacidade.

Ao elaborar a história, achei importante criar uma ambientação detalhada e criativa para chegar ao ponto principal, que é a partida de xadrez jogada pelos personagens principais. Mas o jogo ocorre em um sonho no qual eles estão presos e só serão libertados se ganharem a partida. Esta ambientação foi pensada em um princípio que tenho como intérprete ao tocar uma música: a música nunca deve começar na primeira nota, porque existe um clima que deve ser criado para ela. A música nunca acaba na última nota, porque todas as pessoas que estão ouvindo (inclusive quem está tocando) ainda estão processando esta última nota e, também, as outras notas. Foi transmitida uma série de ideias, discursos, e o término do processamento delas não se dá de forma instantânea: quando uma pessoa chora ouvindo uma música, ela não para de chorar assim que a última nota é tocada. No mínimo, o sentimento que levou ao choro ainda estará presente. Pensar nestes aspectos faz parte da interpretação musical e isto não estava acontecendo no início da música. Eu começava a tocar e, somente quando chegava ao compasso 20, onde ocorriam as maiores falhas mecânicas, eu percebia que estava “tentando” tocar o Estudo nº 5. A partir do momento em que elaborei a história “*O Sonho de Ashva*”, comecei a perceber este detalhe.

Isto significa que a maior contribuição que este exercício poderia proporcionar para o Estudo nº 5 era a de me reconectar com esta música. Este exercício me auxiliou a perceber que a música nunca poderia acontecer da forma que eu imagino se não houver uma boa relação entre o texto a ser interpretado e eu. Então, comecei a trabalhar nesta ambientação nos dois primeiros sistemas da música, entre os compassos 1 e 8, portanto (vide figura 42). Depois de dois dias trabalhando neste

aspecto, busquei uma conexão mental da música, que é o momento antes de começar a tocar as notas: é aquele momento em que a música, apesar de não estar sendo emitida com sons, já está acontecendo. Meu pensamento para este trabalho foi: “o mesmo vale para alguma cena de teatro, na qual a cena não inicia quando a atriz ou o ator falam a primeira letra de seu texto: ao estar(em) no palco, a cena já está acontecendo”.

A partir deste pensamento, o trabalho de perceber melhor os momentos de tensão e repouso, os contrastes e refinamentos técnicos se deram de forma muito mais natural. Algumas ideias já descritas no capítulo 2.2 não estavam ocorrendo por algum bloqueio causado pela minha insegurança técnica. O maior exemplo é o que ocorre no compasso 27 ao compasso 31, um trecho de bastante exigência de domínio do instrumento e que exigem, também, domínio de controle de dinâmicas e de timbres, já que é uma das seções com mais contrastes destes tipos.

Para que eu pudesse solucionar as falhas técnicas, procurei assinalar onde elas estavam ocorrendo e, então, somente trabalhar estas falhas, com um trabalho bem mais detalhado de “repetição”, contando com cerca de 5 vezes repetindo um trecho lento e mais cinco vezes acelerando de forma gradual (em geral costumo utilizar esta estratégia com três repetições em vez de cinco).

Esta música é a que mais possui indicações na partitura, mas, com este trabalho, consegui ter liberdade de criar mais momentos contrastantes. O maior exemplo é referente ao compasso 15, com um *rallentando* e *decrecendo* no compasso anterior. A ideia estava presente antes do exercício, mas foi apropriada somente depois. Outros pontos cadenciais (como no compasso 28) e suspensivos (como nos compassos 47 e 59) foram mais valorizados, criando maior expectativa e mais momentos de diferentes atmosferas. Eu, como intérprete, sempre tento buscar isto ao tocar. Muitas vezes consigo e muitas vezes não (afirmação baseada na audição de minhas próprias performances).

O fato de ter relacionado a música com pontos específicos da história foi útil para estabelecer de forma mais objetiva as ideias e, ao mesmo tempo, abrindo a possibilidade para outras ideias. A queda do rei adversário no fim do sonho causa um barulho estrondoso, que é representado pelo último acorde da música. Mais uma vez, a música não acabou ao tocar o último acorde: como na história, penso que ela ainda

está “ecoando”, como o barulho estrondoso de algo que cai no chão. Outro trecho importante foi entre os compassos 15 e 19, que ganharam outra atmosfera depois de relacionar este trecho com a morte de um dos personagens principais. A indicação de timbre do compasso 15 foi melhor percebida.

Apesar de todos estes fatores positivos, a música ainda precisa passar por um trabalho de técnica e de planos dinâmicos e timbrísticos. Em muitos momentos, algumas dinâmicas e timbres ocorrem de forma parecida entre si (como um *piano* e um *mezzoforte* ou um timbre extremo com um som quase *ordinario*).

5. Considerações Finais

Descrevi, nesta dissertação, as etapas de aprendizagem, preparação de performance e gravação em vídeo dos *Cinco Estudos* para Violão de Štěpán Rak. A descrição, reflexão e documentação destes processos constituem um memorial, conforme aponta Santos:

O Memorial [é] uma autobiografia, configurando-se como uma narrativa simultaneamente histórica e reflexiva. Deve então ser composto sob a forma de um relato histórico, analítico e crítico, que dê conta dos fatos e acontecimentos que constituíram a trajetória [percorrida], de tal modo que o leitor possa ter uma informação completa e precisa do itinerário percorrido. Deve dar conta também de uma avaliação de cada etapa, expressando o que cada momento significou, as contribuições ou perdas que representou. (SANTOS, 2005, p. 1-2)

A metodologia escolhida para direcionar meus relatos no presente trabalho possui características de pesquisa baseada na prática, no qual foi elaborado um conjunto de exercícios criativos a fim de obter resultados relacionados à minha própria prática. Estes exercícios resultaram em um desenho, uma história, uma música com linhas de improviso gravadas, seis haikais e uma letra de música. Para corroborar esta metodologia, busquei referências sobre o assunto, como os conceitos de Candy (2006) sobre a pesquisa *baseada* na prática e a pesquisa *conduzida* pela prática a fim de definir que tipo de pesquisa seria seguida e, portanto, quais procedimentos seriam aplicados a ela.

Esta metodologia de pesquisa centrada nos próprios processos artísticos é um dos principais tipos de pesquisa relacionada com a prática artística e, portanto, está inserida na pesquisa artística. Para entender melhor como realizar e, principalmente, como compreender tais processos em si, tive como referências alguns textos e trabalhos de López-Cano (2015), Borgdorff (2012), Klein (2010), Candy (2006) Brito (2018), Silva (2018), Iravedra (2019) e, citando na etapa de execução dos exercícios criativos, López-Cano e Opazo (2014) e Hannula, Suoranta e Vadén (2014).

Para a reflexão sobre os trabalhos já escritos sobre o compositor Štěpán Rak ou trabalhos nos quais seu nome é citado, trouxe para esta dissertação os trabalhos de Oliveira (2009) e Góes (2015), que citam Rak sob um ponto de vista estilístico e técnico, respectivamente. Além destes, Khota (2004) traz uma transcrição de uma das

mais desafiadoras obras de Rak para violão (KHOTA, 2004, p. 2) chamada *Tracy*, terceiro movimento de *Terra-Australis*. Lukášek (2017) traz uma entrevista concedida por Rak ao autor, que também traz uma análise de duas de suas obras mais difundidas: *Hora* e *Tentação da Renascença*. Foram citados, também, trabalhos a respeito do repertório de estudos para violão, um tipo de repertório muito comum para quem estuda violão clássico nos mais diversos níveis de expertise. Os trabalhos citados sobre este assunto foram os de Apro (2004) sobre os *12 Estudos* para violão de Francisco Mignone e o de Júnior (2006), tratando dos *10 Estudos* para violão de Radamés Gnattali. Estas duas obras, juntamente com os *12 Estudos* para violão de Heitor Villa-Lobos (conhecida e executada mundialmente), constituem o principal repertório de estudos para violão no Brasil. Ainda para esta discussão, exemplifiquei outras obras deste tipo que são amplamente difundidas, como os *25 Etudes Mélodiques es Progressives* Op. 60, objeto de estudo de Canilha (2017), os *20 Estudios Sencillos* de Leo Brouwer e os *24 Estudos* de Fernando Sor, que foram tema central do trabalho de Alves (2005).

Esta contextualização foi necessária para justificar o ineditismo deste trabalho com relação aos *Cinco Estudos* de Štěpán Rak. O compositor possui diversas obras para violão que são executadas no mundo todo, inclusive em performances próprias, ou seja, não se trata de um compositor desconhecido. As gravações que realizei e disponibilizei no YouTube são parte do produto artístico resultante desta dissertação.

Para esta pesquisa, que traz relatos das etapas de aprendizagem e construção da performance (já que as músicas seriam apresentadas em público), referenciei-me em Borém e Taglianetti (2016), Costa (2014), Gerling e Souza (2000) e Pozzi e Monteiro (2014), principalmente com relação ao processo de escolhas interpretativas e estratégias de estudo, também justificando o presente trabalho. No início, para otimizar este processo, precepei-me em memorização como ponto inicial e principal. Entretanto, esta escolha resultou em performances com muitas deficiências técnicas e, portanto, interpretativas.

No presente trabalho eu relato algumas das estratégias de estudo e como estas estratégias influenciam o aprimoramento técnico e interpretativo e, também, como estas estratégias podem dificultar o trabalho mecânico e de escolhas interpretativas em meu caso. No Estudo nº 4 foi onde consegui abordar melhor minhas

escolhas interpretativas e de trabalhos mecânicos. O Estudo nº 5 foi o que menos consegui aproveitar estes dois aspectos em relato, por conta de um trabalho com foco em memorização, deixando de realizar trabalhos de técnica, sendo esta decisão tomada de modo equivocado. Para melhor compreender as definições de técnica e mecânica neste contexto, alicersei-me em Fernández (2000) além de abordar um texto do próprio Rak (20-). O processo inicial de estudo das músicas teve preocupação muito grande em memorização, relato que foi referenciado por Izquierdo (2002), Higuchi (2005), Gerber (2012) e Santos (2017).

Após o relato das etapas iniciais, apresentei algumas das ideias interpretativas das músicas. No início, eu queria construir uma performance destas músicas sem haver a necessidade de analisá-las, mas esta análise, ainda que tenha sido feita sob um ponto de vista mais subjetivo, tornou-se necessária e contribuiu para a consolidação destas ideias. Para que fosse possível realizar a análise desta forma, citei alguns conceitos de interpretação musical trazidos por Apro (2006) e Laboissière (2007).

Estas ideias são sucedidas por um relato de execução de exercícios criativos e uma análise comparativa das três apresentações públicas que realizei ao longo do segundo semestre de 2019. Esta análise possui muitos elementos técnicos e poucos elementos de interpretação musical por conta da estratégia de estudo adotada para todas as músicas ainda no início do processo, que foi, unicamente o de memorização; não pensei em outros elementos de forma consciente, como melhorar condução de fraseado, contrastes de dinâmicas ou timbres, aprimoramento técnico, resolução de problemas mecânicos e limpeza de notas. Todos estes aspectos foram abordados durante minhas aulas de violão do Mestrado em Música pelas disciplinas de Instrumento III e Instrumento IV, as quais eram ministradas pelo Prof. Dr. Daniel Wolff. Portanto, é fato que a memorização como único fator não funciona para um repertório no qual o(a) musicista não possua referências auditivas⁴¹. Algo que possivelmente trará melhores execuções é adotar uma estratégia de estudo que valorize a interpretação e a técnica de formas simultâneas, como foi feito para as gravações. As referências para estas análises foram Apro (2004) e Stravinsky (1996).

⁴¹ No entanto, isto significa que a obra a ser estudada pode, sim, ter gravações disponíveis.

Após a última apresentação dos *Cinco Estudos*, realizada em novembro de 2019, fiquei pouco mais de um mês sem tocar as músicas, acreditando que eu estaria em melhores condições físicas de executá-las para as gravações (tendo em vista que realizei muitas atividades entre novembro e dezembro de 2019), o que acabou se confirmando. O tipo de processo de estudo adotado para esta etapa foi outro e contou com a execução de exercícios criativos. Para a execução destes exercícios e contextualização do que se trata, abordei conceitos de López-Cano e Opazo (2014) e Hannula, Suoranta e Vadén (2014). Minha ideia inicial era a de pensar em ideias interpretativas sem realizar uma análise, o que, de certa forma, foi possível graças a estes exercícios.

Os exercícios foram estabelecidos seguindo alguns princípios de representação mental. Justificando estes procedimentos, referenciei-me em Mendonça (2015), Santiago (2001) e Alves (2012). Os exercícios foram definidos de acordo com alguns critérios (criatividade, praticidade e proximidade) e foram sorteados para cada uma das músicas, chegando nesta disposição: uma gravação de um improviso para o Estudo nº 1, elaboração de desenho(s) para o Estudo nº 2, criação de uma letra para a melodia principal do Estudo nº 3, escrita de um texto para o Estudo nº 4 e criação de uma história para o Estudo nº 5. Dois destes exercícios sofreram modificações, ou seja, o Estudo nº 1 e Estudo nº 4 tiveram seus exercícios trocados entre si. Meu objetivo era o de contribuir para meu processo de interpretação musical fora da análise e, mais ainda, fora do âmbito musical em alguns destes exercícios.

O relato de elaboração e execução de cada uma destes exercícios é seguido de uma reflexão sobre o impacto de cada exercício nas músicas durante o relato do processo de gravação em vídeo. Os relatos são alicerçados em referências como Mendonça (2010), Bosco (2006), Carmo Jr. (2007), Cunha (2004), Ricci (2015), Vidal (1964), Casinha (2013), Pereira (2012), Collura (2008), Faria (1991) e Valente (2011).

Retomando o aspecto de construção de interpretação, especificamente sobre o repertório de estudos para violão, não foi encontrado algum trabalho com esta abordagem, fator indicativo de que a presente dissertação possa ser uma novidade sob este ponto de vista. É muito importante ressaltar que o que está sendo dito com

esta afirmação é referente à construção de performance e/ou interpretação do repertório específico de estudos para violão.

Cada um destes exercícios teve algum tipo de impacto positivo para a elaboração de novas ideias ou renovação delas, seja pela percepção de detalhes antes despercebidos ou a de possibilidade de criação de diferentes planos, principalmente de dinâmicas. Todos estes relatos estão presentes no texto dessa dissertação.

O presente trabalho auxiliou-me a perceber diferentes maneiras de interpretar a música e a perceber, sobretudo, como transmitir as ideias que são geradas a partir desta interpretação. Foi por este motivo que o relato de apresentações aparece de forma tão técnica, pois era como eu pensava as músicas na maior parte das vezes. Os exercícios vieram para ajudar neste processo e, de fato, auxiliaram mais do que eu poderia esperar, tendo em vista que transitei por outras áreas artísticas e, até mesmo, esportivas, graças à partida de xadrez que serviu de base para a elaboração da minha história, que foi o exercício destinada ao Estudo nº 5. Percebi que é possível refletir sobre aspectos interpretativos sem dissociar este trabalho do trabalho técnico, como decidi fazer ao estudar as músicas para gravá-las em vídeo. O maior aprendizado que posso ter com esta dissertação é que o processo, em muitos casos, possui mais importância do que o resultado em si. O objetivo que eu tinha era o de gravar as músicas, mas, para alcançar este objetivo, foi necessário uma série de etapas, reflexões e processos, sendo que algumas destas etapas, reflexões e processos foram diferentes do que foi planejado inicialmente. Meu olhar sobre a música como intérprete certamente será outro após este trabalho. Esta visão como intérprete tem relação, também, com o maior problema citado, que é o de ter alguma base auditiva. Acredito que esta base pode não ter influência ou pode ser essencial, dependendo da estratégia de estudo que será utilizada para a música em questão.

Novamente tendo como base as buscas realizadas, a afirmação feita é a de que este trabalho é uma novidade no âmbito do repertório de estudos para violão, pela metodologia utilizada, pelas músicas em si e pelas diferentes abordagens sobre o aprendizado e decisões interpretativas das músicas, além de elas terem suas primeiras gravações feitas (de acordo com as buscas realizadas). Com este trabalho, espero contribuir para que se pense neste tipo de repertório sob outros pontos de

vista, já que os estudos, embora possuam o objetivo de desenvolver algum aspecto técnico (sendo este o objetivo principal deste tipo de música), possuem muitas variedades e possibilidades de interpretação musical. Sem a pretensão de estabelecer novos paradigmas para a área, acredito que esta pesquisa também possa contribuir significativamente para o campo das pesquisas em práticas artísticas e sua discussão sobre o tipo de metodologia realizada. Este tipo de pesquisa está sendo realizada com cada vez mais frequência e, por isso, creio que o trabalho poderá ter esta contribuição.

Por fim, acredito que seja válido ressaltar a maneira como o trabalho me auxiliou e/ou influenciou na minha maneira de escolher repertórios, especialmente o de estudos para violão, e na forma de estudar música, tendo em vista que este é um trabalho tão “autocentrado”. O principal fator é relacionado com o tipo de possibilidades imaginativas que as músicas podem proporcionar e, principalmente, a maneira com que essas perspectivas se relacionam com meu processo de estudos, indo além de referências auditivas como ponto principal. A autonomia com que eu conseguirei pensar na música já pode ser percebida em outras músicas que estou aprendendo neste momento, tendo ou não a utilização de gravações pré-existentes como base auditiva.

Um Estudo que comecei a ler recentemente é o Estudo nº 10 dos *10 Estudos Reflexivos*, do compositor italiano Stefano Vivaldini. Conheci justamente o Estudo nº 10 através de uma gravação da violonista Roberta Genuso no YouTube e pude acessar, também, o próprio compositor executando seu Estudo nº 1. O que me chama a atenção na partitura são os títulos que ele dá a cada um dos Estudos (o nº 10 chama-se “*Passacalha ou a História de um Viajante*” e o nº 1 leva o nome “*Pensando em Mundos Distantes*”), um breve texto sobre o título e uma pintura ou fotografia, firmando esta relação com o título. Neste caso, ouvi o Estudo nº 10 e, imediatamente, achei atrativa a ideia de tocar esta obra inteira, sendo composta por alguém mais jovem que eu e sendo esta obra ainda pouco tocada. O que me deixou com mais vontade de tocar as músicas são as “imagens” propostas de imediato na própria partitura, algo que tive que construir com muito cuidado com os Estudos de Rak.

Este relato final tem relação com este tipo de construção, que já era algo que eu fazia, mas acredito que será realizada de outras formas e, ainda assim, não somente uma única forma para cada música. Afinal, uma obra com 12 músicas cuja

temática gira em torno de café (*Italian Coffee* de Simone Iannarelli) abre diversas possibilidades e outra obra que possui um título com uma frase e uma figura para cada música abre outras possibilidades de outras maneiras, que foi o que tentei realizar com os exercícios criativos. Uma mesma música deu origem a seis haikais diferentes, outra música recebeu um desenho “temático”, como se a música guiasse para o momento da morte, outra ganhou uma história, outra música foi letrada com base em um dia de sol e outra música ganhou uma nova imagem no momento em que um improviso era gravado sobre ela.

Os exercícios criativos serviram de base para uma construção, consolidação ou revisão de ideias. Este processo pode surgir de diferentes maneiras em diferentes repertórios, mas, com certeza, irá ampliar as músicas de meu repertório, principalmente o repertório novo, sendo ele novo para mim ou para o repertório do violão como um todo. Não tenho a intenção de somente tocar músicas pouco tocadas ou pouco conhecidas, mas este tipo de trabalho, em meu caso, será mais bem aproveitado neste tipo de repertório, porque foi possível desenvolver de modo mais objetivo e concreto minha autonomia interpretativa e, a partir disto, ter mais segurança e criatividade para trabalhar sobre vários pontos de vista em obras fora do repertório canônico do violão. Não será mais a música por si só, mas a música partindo de outros âmbitos ou o inverso: tudo para enriquecer ainda mais meu próprio trabalho como intérprete. Espera-se que a presente dissertação possa contribuir para reflexões de outras(os) intérpretes.

6. Referências

ALVES, Anderson César. Representações mentais e performance musical na clarineta. *In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA*, 2 2012, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro, UNIRIO, 2012, 1340-1348.

ALVES, Flávia Domingues. **Estudos de Sor e Brouwer**: uma abordagem comparativa de demandas técnicas. 2005. 88 f. Dissertação (Mestrado em Música)-Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, 2005.

ANTUNES, Gilson. **Masterclass de violão**. UFRGS, Porto Alegre, 2019.

APRO, Flávio. **Os fundamentos da interpretação musical**: aplicabilidade nos *12 Estudos para violão* de Francisco Mignone. 2004. 197 f. Dissertação (mestrado em música)-Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2004.

BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana. **Construção de uma performance cênica para as três modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847)**. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 193-215, dez. 2016.

BORGDORFF, Henk. **The Conflict of the Faculties**: perspectives on artistic research and Academia. Leiden: Leiden University Press, 2012.

Bosco, Francisco. Letra de música é poesia?. *In: Bueno, André (Org.). Literatura e sociedade*: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular. Rio de Janeiro: 7, Letras. 2006.

BRITO, Mariana do Socorro da Silva. **A construção da performance das Seis Danças Romenas de Béla Bartók**: memorial de um processo criativo centrado no corpo. 2018. 116 f. Dissertação (Mestrado em Música)-Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, 2018.

CALIL, Gilberto. **Embates e disputas em torno das Jornadas de Junho**. *Projeto História*, São Paulo, n. 47, pp. 377-403, Ago. 2013.

CANILHA, Cauã Borges. **Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques es Progressives Op. 60 para violão, de Matteo Carcassi**. 2017. 232 f.

Dissertação (Mestrado em Música)-Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, 2017.

CANDY, Linda. Practice based research: a guide. **Creative & Cognition Studios**. 20 f. Artigo, University of Technology, Sydney. Nov. 2006. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/257944497_Practice_Based_Research_A_Guide?enrichId=rgreq-423032c68b7bcde8683c7c086721f077-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzI1Nzk0NDQ5NztBUzoxMDE5MjQyNjczNjQzNThAMTQwMTMxMjA0NzcxOA%3D%3D&el=1_x_2&esc=publicationCoverPdf>. Acesso em 17 Jul. 2018.

CARMO JR, José Roberto do. **Melodia & prosódia**: um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais. 2007. 192 f. Tese (Doutorado em Linguística)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2007.

CASINHA, Teresa S. M. B. **A música programática como contributo no processo de desenvolvimento e aprendizagem da criança em idade pré-escolar**. 2013. 93 f. Dissertação (Mestrado em Educação Pré-Escolar)-Escola superior de Educação e Comunicação da Universidade do Algarve, Faro, 2013.

COLLURA, Turi. **Improvisação**: práticas criativas para a composição melódica na música popular. v. 1. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

COSTA, Marcio Miguel. **O processo de construção de uma performance baseado no modelo tripartite de semiologia musical de Nattiez**. Rio de Janeiro, 2014. I Simpósio em Práticas Interpretativas UFRJ/UFBA. Disponível em <<https://conferencias.ufrj.br/index.php/spi/spi2014/paper/view/707/8>>. Acesso em 25 Mar. 2019.

CUNHA, Ana Paula Nobre da. **A hipo e a hipersegmentação nos dados de aquisição da escrita**: um estudo sobre a influência da prosódia. 2004. 132 f. Dissertação (Mestrado em Educação)-Faculdade de Educação da UFPEL, Pelotas, 2004.

DUARTE, John W. in **New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2001. Ed. Stanley Sadie.

FARIA, Nelson. **A arte da improvisação**: para todos os instrumentos. Editado por Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 1991.

FERNÁNDEZ, Eduardo. **Técnica, mecanismo, aprendizaje**. Uma investigación sobre llegar a ser guitarrista. Montevideo: ART Ediciones, 2000.

GERBER, Daniela Tsi. **A memorização musical através dos guias de execução**: um estudo de estratégias deliberadas. 2012. 356 f. Tese (Doutorado em Música)-Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, 2012.

GERLING, Cristina C.; SOUZA, Jusamara. A performance como objeto de investigação. In: **Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical**, 1. Anais... Belo Horizonte: UFMG, 200. P. 114-125

GÓES, Alexandre Abreu Magno de. **O emprego do Imalt como solução interpretativo-composicional em 3 obras autorais para violão**. 2015. 80 f. Dissertação (Mestrado em Música)-Escola de Música da UFRN, Natal, 2015.

HANNULA, Mika; SUORANTA, Juha; VADÉN, Tere. **Artistic research methodology**: narrative, power and the public. 1. Ed. Peter Lang. 2014. 186 p.

HIGUCHI, Márcia Kazue Kodama. A contribuição da neurociência na questão da memorização no aprendizado pianístico. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 12, 111-118, mar. 2005.

IRAVEDRA, Rafael. **A preparação para a execução musical ao vivo**: reflexões a partir de entrevistas com violonistas de excelência e de um estudo de caso autoetnográfico. 2019. 222 f. Tese (Doutorado em Música)-Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, 2019.

IZQUIERDO, Iván. Memória. Porto Alegre: Artmed, 2002.

JUNIOR, Ubirajara P. A. **Os Dez Estudos para violão de Radamés Gnattali**: uma análise. 2006. 224 f. Dissertação (Mestrado em Música)-Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, 2006.

KHOTA, Reza. **Štěpán Rak's "Tracy" (1994)**: a transcription and commentary. 2004. 61 f. Dissertação (mestrado em música)-University of the Witwatersrand, Joanesburgo, 2004.

KLEIN, Julian. **What is Artistic Research?** Brandenburgo. 2010. Disponível em <<https://www.researchcatalogue.net/view/15292/15293>>. Acesso em 26 Mar. 2019.

LABOISSIÈRE, Marília. **Interpretação musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética.** 2007. 1. Ed. Annablume, São Paulo. 196 p. Mar. 2007.

LÓPEZ-CANO, Rubén. Pesquisa Artística, Conhecimento Musical e a Crise da Contemporaneidade. Tradução de Isaac Terceros. **Art Research Journal**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 69-94, Jan. 2015. Disponível em <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7127>>. Acesso em 27 Jun. 2018.

_____; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística em música: problemas, métodos, experiências y modelos.** Barcelona. 1. Ed. Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México e La Escuela Superior de Música de Catalunya. 2014. 259 p.

LUKÁŠEK, Filip. **Štěpán Rak.** 2017. 66 f. Trabalho de conclusão de curso-Academia de Artes Cênicas de Janáček, Brno, 2017.

MENDONÇA, Joêzer de Souza. A voz e a letra na música sacra: uma análise cancional. **Estudos Semióticos.** São Paulo, v. 6, n. 2, p. 86-95, Nov. 2010.

MENDONÇA, Maurício de Oliveira. **Representações mentais na performance violonística.** 2015. 180 f. Dissertação (Mestrado em Música)-Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, Goiânia, 2015.

MOURA, Nando. **Uma Tarde com o MESTRE do Violão – Fábio Lima.** Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=pDKHkSITBuk>>. Acesso em 20 Fev. 2019.

OLIVEIRA, Thiago Chaves de Andrade. **Sérgio Assad: sua linguagem estético-musical através da análise de *Aquarelle* para violão solo.** 2009. 274 f. Dissertação (Mestrado em Música)-Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, 2009.

PEREIRA, Marco. **Marco Pereira, Paulo Martelli & Orquestra**. Direção: Flávio N. Rodrigues. In: Movimento Violão. Produção: Amália de Vincenzo e Juliana Oliveira. São Paulo: SESC/SP, 2012, 10 DVDs, entrevista (6 min), NTSC, color.

POZZI, Luiz Guilherme; MONTEIRO, Eduardo Henrique Soares. **Johannes Brahms**: a construção da performance em seus dois concertos para piano e orquestra. São Paulo. 2014. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Disponível em <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002659048.pdf>. Acesso em 28 Mar. 2019.

RAK, Štěpán. **Five Studies**. Estados Unidos: Chorus Edition, 198. 1 Partitura (10 p.) Violão.

_____. **Entrevista com Štěpán Rak**: De onde eu vim. Disponível em <http://www.stepanrak.cz/rozhovor-9.html>. Acesso em 06 Out. 2020.

_____. **Five-finger technique**: technical use of all fingers of the right hand – new techniques and guitar expressions. Disponível em <http://stepanrak.cz/technique-stepan-rak.html>. Acesso em 06 Out. 2020.

_____. **Stepan Rak masterclass 1 HDV 0032**. Disponível em <https://youtu.be/bbG9Q2waAZ0>. Acesso em 06 Out. 2020.

_____. **Stepan Rak masterclass 2 HDV 0033**. Disponível em <https://youtu.be/jUFFtsvPgS8>. Acesso em 06 Out. 2020.

RICCI, Gabriela. **Samba e Bossa Nova**: um estudo de aspectos da relação texto-música. 2015. 119 f. Dissertação (Mestrado em Linguística)-Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, 2017.

SANDERS, Ernest H. in **New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2001. Ed. Stanley Sadie.

SANTIAGO, Diana. Sobre a construção de representações mentais em performance musical. In: CONGRESSO NORTE-NORDESTE DE PSICOLOGIA, 2, 2001, Salvador. **Mesa-redonda...** Salvador, UFBA, 2001, p. 164-177.

_____. Proporções nos *Ponteios* para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 13, n. 20, p. 143-185, Jun. 2002.

SANTOS, Gildeir Carolino. **Roteiro para elaboração de Memorial**. Campinas, SP: Graf. FE, 2005. Disponível em <http://eprints.rclis.org/12895/1/Gill_Memorial.pdf>. Acesso em 14 Mar. 2020.

SANTOS, Vera P. M. **Memorização através da utilização de guias de execução na aprendizagem do clarinete em alunos do curso básico de Ensino Artístico Especializado da Música**. 2017. 96 f. Dissertação (Mestrado em Música)- Instituto de Estudos Interculturais e Transdisciplinares de Almada, Almada, 2017.

SHAH, Neil; PRASHANTH, Guru. **PGN/AN verification for legal chess gameplay**. Pittsburgh. 2015. Carnegie Mellon University.

SILVA, Jairo Batista da. **Música de videogames como repertório de concerto**. 2018. 168 f. Dissertação (Mestrado em Música)- Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, 2018.

STRAVINSKY, Igor. **Poética musical em 6 lições**. Tradução de Luiz Paulo Horta. 1969. Jorge Zahar Ed. Rio de Janeiro. 128 p. 1996.

TEIXEIRA, Faustino. **O haikai e a revelação do instante**. Interações: Cultura e Comunidade, vol. 10, n. 17, p. 48-61. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

VALENTE, Paula Veneziano. Horizontalidade e verticalidade: os modelos de improvisação de Pixinguinha e K-Ximbinho no choro brasileiro. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 23, 2011, p. 162-169.

VIDAL, Francisco Fulgar. **Proyecciones educativas de la música programática**. 1964. 52 f. Trabalho conclusivo (Licenciatura em música)- Conservatório Nacional de Música da Universidade Nacional de Música, Lima, 1964.

WOLFF, Daniel. **Disciplina de Instrumento III — Violão**. UFRGS, Porto Alegre, 2019.

_____. **Disciplina de Instrumento IV — Violão**. UFRGS, Porto Alegre, 2019.

ZANON, Fábio. **O Violão Brasileiro 112**: O Violão no Nordeste VII - Henrique Annes, Wander Vieira, Marcelo Campello, Alexandre Atmarama. Disponível em <<http://culturafm.cmais.com.br/o-violao-brasileiro/o-violao-brasileiro-112-o-violao-no-nordeste-vii-henrique-annes-wander-vieira-marcelo-campello-alexandre-atmarama>>. Acesso em 26 Nov. 2019

APÊNDICE A — Letra para o Estudo nº 3

Estudo nº 3 sobre o sol

Letra: Jean Lopes

Štěpán Rak

Allegro

♩ = 50 ca.

8 *mf* Céu es-tre-la - do, *p* Nu-vens no céu... *f* O sol vem che-gan-do tra - zen-do a luz!

5 *mf* Jun - to com-as nu - vens *p* o sol vem vin - do, *mf* E a ma-nhã co-me - çou pa - ra nós!

9 *p* Sol a bri-lhar, eu vou can - tar *f* es - ta can-ção com vi - o - lão!
cresc. - - - - -

13 *p* O céu a - zul *cresc.* des - ta - ma - nhã se trans-for-mou em *rit.* *f* nu-vens de lâ!

Lento

17 *p*

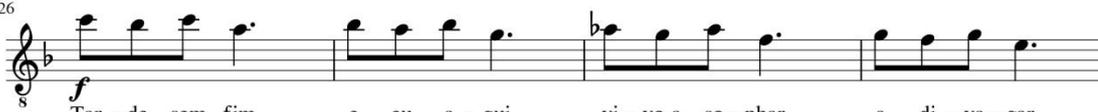
18 *a tempo* *f* E es - sas nu - vens *p* são bem es - cu - ras, *mf* a - cho que vem tem - pes - ta - de a - qui! As

22



mf nu-vens se fo - ram, *p* tem-po se-a-briu, *mf* o sol vem bri-lhan-do no céu ou-tra vez!

26



f Tar - de sem fim e eu a - qui vi - vo-a so - nhar, a di - va - gar.

30



ff Não es - tou só E nem ao léu, A con-tem-plar es - se sol lá no céu!

34



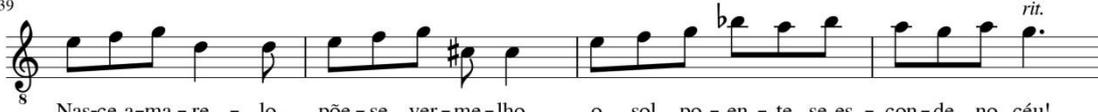
mf

35



f Mas a tar - di - nha já se-a-pro-xi - ma *mf* pa - ra que-o sol pos - sa se re - co-lher.

39



mf Nas-ce-a-ma - re - lo, põe - se ver-me-lho, o sol po - en - te se-es - con-de no céu!

43



Maestoso *mf* **Lento**
O sol se foi, a noi - te che-gou... E - le foi des - can - sar...

APÊNDICE B — “O Sonho de Ashva” (história para o Estudo nº 5)

Shuranga era um povoado que ficava dentro de uma grande cidade chamada Chessinburg. O povoado contava com uma pequena população de pessoas, cavalos e elefantes que conviviam em completa harmonia. Havia um rei neste povoado, junto com seu fiel conselheiro. Os dois faziam questão de conviverem em igualdade com a população, pois acreditavam que poderiam ajudar de uma forma melhor se estivessem presenciando e, principalmente, vivendo de perto os problemas cotidianos, algo diferente de outros reinos, nos quais reis e rainhas moravam em enormes castelos e transmitiam a imagem de superioridade sobre a população. As casas destas pessoas eram emparelhadas lado a lado e algumas até ficavam de frente para a outra, o que possibilitava vizinhos(as) de conversarem, tomarem café, filosofarem e, até mesmo, organizarem uma festa de vez em quando com povoados vizinhos, inclusive com pessoas de outras cidades próximas.

Shuranga, no entanto, sofria com ataques de povoados inimigos, que desejavam conquistar aquelas terras e casas: eles (os inimigos eram homens) acreditavam que naquele reino havia alguma magia que os tornasse “felizes para sempre”, como em certas histórias que ouviram em algum momento. Tais ataques sempre resultavam em batalhas violentas. Felizmente as batalhas não causavam mortes para os(as) habitantes. De fato havia uma magia diferente naquela região: a magia da amizade.

Todas as pessoas, elefantes e cavalos eram amigos (as) e viviam em clima de paz entre si. Os elefantes eram mestres em construir carruagens e torres e dar vida para elas. A figura a ser destacada aqui era um simpático, porém robusto, cavalo chamado Ashva. Ele tinha uma grande habilidade de conquistar quem o conhecia, por suas piadas, por sua inteligência e por sua facilidade de compreensão. Mas Ashva estava profundamente incomodado com tantos ataques que Shuranga havia sofrendo. Foi então que decidiu pedir umas aulas aos elefantes de como construir uma carruagem ou uma torre que pudesse ser quase indestrutível. Ele acreditava que, por ser forte, poderia criar algo tão forte quanto ele. Os elefantes não deram um mínimo sinal de hesitação e, de imediato, concordaram com a ideia e incentivaram o jovem Ashva a realizar seu objetivo.

Um desses elefantes era o grande Phill, era o mais alto, mais inteligente e o mais velho dos quatro elefantes. Por esta condição, todos concordaram que era Phill

quem deveria comandar a tarefa de ensinar o cavalo a construir uma torre ou uma carruagem de grande porte. E assim começou a ser feito o árduo trabalho. Enquanto isso, Phill falou para Ashva sobre um jogo que estava na moda nas cidades vizinhas e que somente ele conseguiu aprender, o jogo se chamava “xadrez” e, como era de se esperar, Ashva nunca tinha ouvido falar do jogo. Phill em uma das aulas deu uma folga para Ashva para ensinar-lhe o jogo, algumas estratégias, táticas e truques. Em um dia, Ashva havia aprendido tudo o que Phill tinha ensinado e, ao chegar em casa, no final daquele dia, construiu um conjunto de peças e um tabuleiro: começou a estudar sozinho alguns truques, outras táticas e estratégias.

Ashva estava tão entusiasmado que no outro dia conseguiu dar andamento ao seu projeto que, agora estava tomando forma de torre; diante dos ataques, a inveja dos inimigos seria maior ao ver um cavalo amigo de uma carruagem. O “natural” nos povoados era o cavalo puxar uma carruagem com pessoas dentro dela. Pensando nisso que Ashva optou pela torre em vez da carruagem. Passados dois dias de muito estudo no xadrez, algumas partidas com Phill e muito trabalho, finalmente a torre ficou pronta. Instantaneamente a torre, que era alta, preta, e muito forte (tal qual o seu criador), ganhou vida. Mas ela não disse uma palavra até conseguir alguma maneira de ouvir música. Por sorte, uma das habitantes passou ali perto tocando a música *Rock'n Roll Music* de Chuck Berry, e a torre, então, disse seu nome como primeira palavra: “Rookroll”. Extremamente inteligente, ela também adorava trocadilhos, literalmente, desde que nasceu. Naquele instante, Ashva e Rookroll se tornaram grandes amigos e, conforme foram passando os dias, eles passavam conversando, tomando café, filosofando e organizando festas no povoado. Além disso, Ashva também ensinou Rookroll a jogar xadrez e, logo, a grande torre se tornou uma excelente jogadora.

Curiosamente, Shuranga não sofria nenhum tipo de ataque há dias, semanas, meses. Será que o plano de Ashva deu certo? Será que seu sonho de ter paz no povoado para sempre se realizou? Infelizmente a resposta é “não”. Durante esse tempo todo havia um grupo de homens planejando algo terrível para este povoado. Esse grupo de homens era do Povoado dos Palamedos, que ficava a algumas dezenas de quilômetros de distância de Shuranga. Neste povoado, os homens somente usavam capas brancas e, em muitas ocasiões, apareciam encapuzados. Não

se sabe ao certo o motivo pela escolha destas roupas, talvez se inspirassem em outro povoado ou grupo de pessoas.

Foi com estes trajes que o grupo de homens invadiu Shuranga sem que ninguém percebesse, já que estavam todos na casa do rei comemorando o descobrimento do sorvete a partir de frutas congeladas. Os homens espalharam em todas as casas um pó poderosíssimo chamado de “pó de Stof-kish”, nome do líder do grupo e criador do pó. Era um pó roxo e brilhante que se espalhava pelas casas como um *spray* de perfume, de tão finas que eram as partículas. Um dos homens de Stof-Kish perguntou como funcionava aquele pó. O malvado líder respondeu que era um pó mágico que ele criou, e que funciona como uma prisão no mundo dos sonhos. O pó leva a pessoa ao estado de máxima profundidade de sono e a transporta para um sonho no qual a vítima precisa cumprir algum objetivo. O pó não é letal, mas, apesar disto, pode matar: basta a pessoa morrer em seu sonho que ela morre na vida real. O único jeito de se libertar é cumprindo o objetivo do sonho. Enquanto o objetivo não for cumprido, a pessoa não acordará e continuará presa no sonho.

Após a festa e muito sorvete (de banana, abacaxi, morango, uva, manga, mamão, e outras frutas que aquela região tinha em praticamente todas as épocas do ano), a população voltou pra casa. Ashva e Rookroll moravam na mesma casa. Todas as pessoas, cavalos, elefantes, torres e carruagens caíram em um sono profundo ao entrarem em suas casas, pois o pó de Stof-kish estava em pleno funcionamento. A casa do rei e seu conselheiro não foi afetada porque era lá que toda a população estava. Nenhum dos dois percebeu algo estranho naquela noite, já que o natural é que a população, cansada de tanta festa, dormisse em seguida, e foi exatamente o que eles fizeram. Somente algumas horas depois o pó os alcançou, porque o pó remanescente das casas havia sido levado para lá pelo vento e os atingiu quando já haviam dormido. Os Palamedos, observando a poucos metros do povoado, comemoraram a situação e prometeram voltar na manhã seguinte para que pudessem ocupar Shuranga. Realmente a magia do local colocava os inimigos em uma situação de cautela excessiva depois de tantos ataques malsucedidos.

Ashva percebeu que não estava em um sonho ou pesadelo comum, era um tipo de energia nunca presenciada ou vivenciada por ele. Demorou alguns minutos dentro do sonho até perceber onde estava, pois tudo era confuso. O céu possuía tons

de roxo e preto, com eventuais raios em tons escuros de azul. Ao ver onde estava pisando, percebeu um quadrado escuro abaixo de si e um quadrado claro à sua direita, com algo que parecia ser seu amigo Phill sobre este quadrado. Ele também percebeu que sua amiga Rookroll estava do lado direito de Phill e sobre outro quadrado escuro. Na hora ele se lembrou de uma cena de um filme que ele tinha assistido; era um filme que contava a história de um bruxo. Ao lembrar-se desta cena, concluiu que ele estava dentro de um tabuleiro de xadrez e que ele e seus dois amigos, assim como ele, eram peças do jogo.

O xadrez é um jogo que simula uma guerra, uma batalha, e o objetivo do jogo é dar xeque-mate ao rei adversário. Como era muito inteligente, Ashva percebeu que esta energia estranha poderia ser quebrada ao vencer o jogo, mas não poderia ser morto durante a partida. Antes de o jogo começar, ouviu-se uma voz vinda de seu lado direito: era sua amiga Rookroll conversando com ele. Uma mistura de alívio e desespero o preencheu. Alívio por não estar sozinho e desespero por estar naquela situação com ela. A grande torre era muito inteligente e sentiu a mesma energia que Ashva, o que levou os dois a concluírem que estavam no mesmo sonho. A figura de Phill entre eles não parecia estar com eles, mas eles sentiam que havia algo que destoava do resto das peças só não sabiam o motivo.

A torre parecia perdida, então o cavalo, assim como no filme do bruxo que ele assistiu, repetiu a frase: “primeiro, jogam as brancas... Depois, nós jogamos!” Curiosamente as peças adversárias eram brancas, da mesma cor das roupas e capuzes dos Palamedos. Mas ao observar melhor a disposição das peças, Ashva não entendeu mais nada: as peças não estavam na posição tradicional, o que tornava o desafio ainda mais complicado. Mas percebendo o medo de sua amiga, Ashva não esboçou reação alguma, mas tentou transmitir confiança.

O primeiro e agressivo lance das brancas foi um movimento de peão à frente de uma torre avançando duas casas. Imediatamente Ashva ordenou para que um peão do centro avançasse somente uma casa; diferente do xadrez de bruxo do filme, Ashva sabia que esta batalha não era igual à nenhuma das batalhas travadas em Shuranga. Aqui ele ou sua amiga poderiam perder a vida. O que ele não percebeu, devido à posição estranha das peças, é que aquele primeiro movimento abriu a diagonal na qual estava a sua amiga, que logo foi atacada por um bispo alguns lances

depois. Rookroll escapa do ataque avançando uma casa, mas é surpreendida pelo cavalo adversário, que lança um feroz ataque sobre ela e Phill.

Neste momento, Phill se ergue e diz que está tudo bem, que já estava livre de seu pesadelo, que era se casar com uma formiga dentro de uma história em quadrinhos, mas passando por vários obstáculos. Phill contou que só conseguiu entrar no sonho da Rookroll e, portanto, de Ashva, porque ele também foi criador desta enorme torre. E como ele estava livre de seu sonho, poderia morrer neste, pois não era o sonho dele e, portanto, não teria como morrer na vida real. A torre, então, se dirigiu a uma casa na qual fosse possível realizar a troca de peças, ou seja, matar a peça que matará seu amigo imediatamente na próxima jogada. Assim que o cavalo matou seu amigo Phill, ouviu-se uma voz de quem dizia que estava tudo bem, e que a ajuda ainda não havia acabado. Pela primeira vez apareceu um raio mais claro no céu roxo e preto. A torre, então, mata o cavalo branco na sequência.

Ashva percebe que as peças não falam, mas entendem tudo o que ele e Rookroll falam. Um cavalo desgovernado avança no tabuleiro e Ashva, em seguida, o protege, e o adverte que não pode sair de modo impulsivo. A partida seguiu por alguns lances até que as peças pretas conseguiram, enfim, uma vantagem posicional no jogo. Esta vantagem fez com que o outro cavalo se empolgasse e avançasse ainda mais, atacando a dama adversária. Este lance fez com que o próprio rei ficasse exposto, e além de o cavalo se posicionar em uma casa desprotegida. A sorte é que um raio ainda mais claro atrapalhasse a jogada das brancas, que possibilitou Ashva avançar no tabuleiro para defender seu colega impulsivo. A advertência se tornou uma bronca severa. Vendo a situação e nervosismo de seu amigo, Rookroll decide ajudar se aproximando da ala da dama (onde o rei estava localizado), atacando diretamente o posto do rei adversário já exposto. Parecia que tudo estava sob controle.

A dama adversária se posicionou em uma casa que estava controlada pelo cavalo protegido por Ashva, mas o cavalo imediatamente a matou e foi morto pelo rei adversário na sequência. Ashva começou a ficar ainda mais irritado. A dama aliada, então, faz uma jogada e, ao mesmo tempo, pede para Ashva ficar calmo porque a situação ainda era favorável, mesmo com uma peça inativa na posição. Mas a dama tinha a voz parecida com Phill. Será que ele conseguiu entrar novamente no sonho de Ashva e Rookroll?

Com poucas peças no tabuleiro, a batalha estava encaminhando-se para o final. A situação ficou mais complicada, apesar da vantagem, porque Rookroll avançou seis fileiras para ajudar a intensificar o ataque ao rei adversário e Ashva, imediatamente, ocupou uma casa que a protegeria. A outra torre preta parecia estar controlada por outra força e, depois de muita relutância, foi para uma casa que diminuiria a vantagem das peças pretas. Vendo isso, o inteligente cavalo pensou bastante antes mesmo de as brancas realizarem seu movimento. Como ele esperava, uma torre adversária atacou a sua colega dama. As brancas seguiam se defendendo e criando oportunidades de contra-ataque muito sutis, mas perigosas.

Foi nessa hora que o cavalo anunciou que realizaria sua última jogada. A torre, ingênua, abriu um sorriso de felicidade acreditando que o próximo lance levaria à vitória imediata. Entretanto, o cavalo não retribuiu o gesto e, com coragem, fez seu movimento, colocando o rei adversário em xeque, mas entregando a sua vida para o peão adversário. Ashva estava se sacrificando para que a partida pudesse continuar de forma vantajosa para as peças pretas e esse era o único lance possível de isto acontecer; na verdade havia outro lance, mas ele seria morto de qualquer maneira. A dama preta estava ameaçada por uma torre que era protegida pelo bispo. A posição estava prestes a colapsar. O lance que ele enxergou foi o lance de sua vida. Ao fazer o lance e antes de anunciar “xeque”, Ashva se dirigiu à sua amiga falando para que aproveitasse as linhas e colunas que ficariam abertas alguns lances adiante. E que seria importante trocar os peões para abrir ainda mais a posição do rei adversário e, assim possibilitar um ataque mais eficaz, o levando para o canto do tabuleiro e, em seguida, para as últimas fileiras, porque as torres brancas das primeiras fileiras eram muito fortes juntas. Ashva ainda pediu para que Rookroll confiasse na outra torre e na dama porque ele confiava nelas e em sua amiga. Prometeu que voltaria, porque o sonho não havia acabado; este não era somente o sonho de Ashva, era o de Rookroll também.

Ao anunciar xeque, a torre Rookroll ganhou força, mesmo estando aos prantos e questionando se não era melhor ter feito outro lance. Ao ver o peão adversário matar seu maior amigo e criador, Rookroll jurou honrar sua confiança e memória. O peão foi morto pela dama logo em seguida e, então, Rookroll percebeu que, realmente, não estava sozinha ali. Aquela mesma sensação de alívio por não estar sozinha e desespero, mas pela morte do amigo, tomou conta dela.

Para tentar entender melhor os conselhos de Ashva, a torre Rookroll então começa a pressionar um peão que ela observou que ficou mais fraco depois do lance que matou Ashva. Entretanto, este foi o único lance que ela conseguiu fazer, pois havia ficado muito apática e chocada com o sacrifício de seu amigo. Então, a dama e a outra torre começaram uma série de movimentos que possibilitaram um violento ataque ao rei adversário e troca de peões, fazendo com que o rei fosse encurralado em um canto e fosse obrigado a se dirigir para as últimas fileiras, conforme Ashva havia calculado antes de se sacrificar.

Uma voz familiar, vindo de sua colega dama, disse “você sabe o que fazer, Rookroll!”; era uma voz parecida com Phill. Outra voz dizendo “Arrasa, amiga! Vai ficar tudo bem!” também saiu da direção da dama. Parecia a voz de Ashva. Mesmo incrédula, a grande torre fez o penúltimo movimento dela que obrigou o rei branco a ir ainda mais para o canto do tabuleiro; a partida foi finalmente concluída depois de uma sequência de lances que começou com um xeque da dama e, depois do movimento derradeiro do rei adversário, a grande Rookroll pôs fim à partida com um belíssimo xeque-mate ameaçando o rei por uma fileira com a ajuda da dama na fileira acima restringindo os movimentos do monarca branco. Rookroll conseguiu cumprir o objetivo. Seria isso suficiente para salvar a vida de seu amigo?

O rei, ao perder a partida, foi o único que, ao ser morto, não virou areia como as outras peças, ele caiu no chão com um barulho estrondoso. Foi graças a este barulho que Ashva, enfim, acordou de seu sonho; Ashva não era um cavalo e não morava em nenhum povoado; Ashva nunca havia falado com elefantes; Ashva nunca construiu uma torre; Ashva era um jogador de xadrez profissional que, naquele momento, caiu no sono durante uma partida de xadrez. Mas não era uma partida de xadrez qualquer: Ashva e sua adversária, a talentosa enxadrista Rookroll, disputavam o título mundial de xadrez!

Tudo isso não passava de um sonho...

APÊNDICE C — Desenho para o Estudo nº 2



APÊNDICE D — Link da gravação do Estudo nº 4 com improvisos

O link para a gravação em áudio do Estudo nº 4 com os improvisos, referente ao capítulo 2.3, 4º item do presente trabalho, encontra-se no link abaixo:

<https://drive.google.com/file/d/1PMGw0iKw5VS3raZc02npUsX0ZKdB1Lo8/view?usp=sharing>

APÊNDICE E — Seis haikais para o Estudo nº 1

Vida de criança

Te movimenta!

A alegria está

sempre atenta!!

Infância do (meu) futuro

Quando empurro

criança no balanço:

sorriso puro...

Contraste no céu

Nuvem que cobre

A luz que o sol produz

É um “gás nobre”

As vozes do violão

Mini orquestra

toca e firma notas:

mundo em festa!

Lembrança fria

Na primavera

lembro de um tal vento...

Apagou vela

Novos horizontes

Um café assim...

Sinto que meus caminhos

nunca terão fim

APÊNDICE F — Diário de campo da execução dos exercícios criativos

SOBRE A ESCOLHA DAS AÇÕES

I

Cada um dos Estudos terá uma "ação artística" diferente. O intuito é o de estabelecer e aplicar nas músicas a ação que melhor auxiliie no seu objetivo, que é o de conseguir uma autonomia interpretativa em cada um dos Cinco Estudos.

As ações foram pensadas ~~para~~ tentando alcançar outros além da música e, também, pensadas de acordo com sua praticidade, algo que não causese desconforto ao realizar. Todos elas têm relação com a praticidade, [III]

II

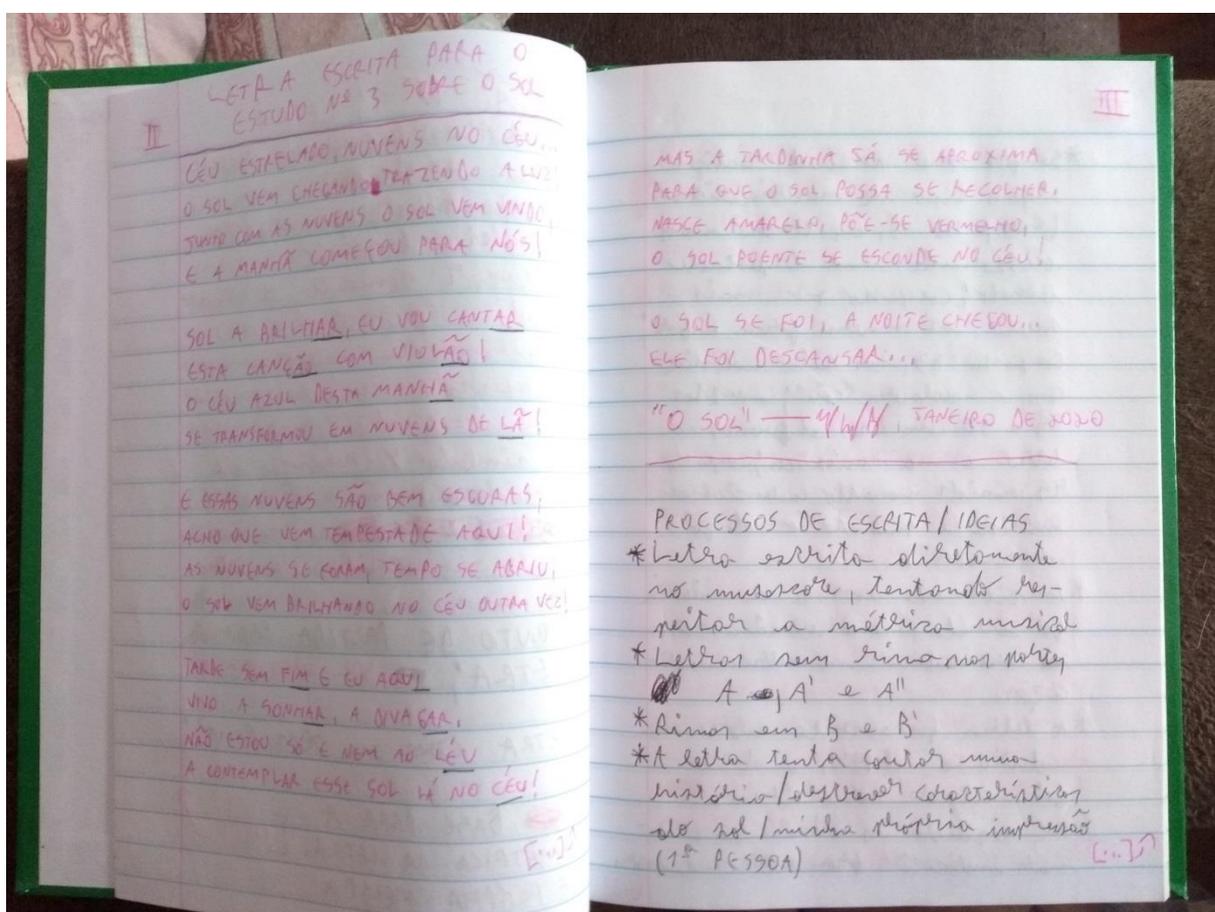
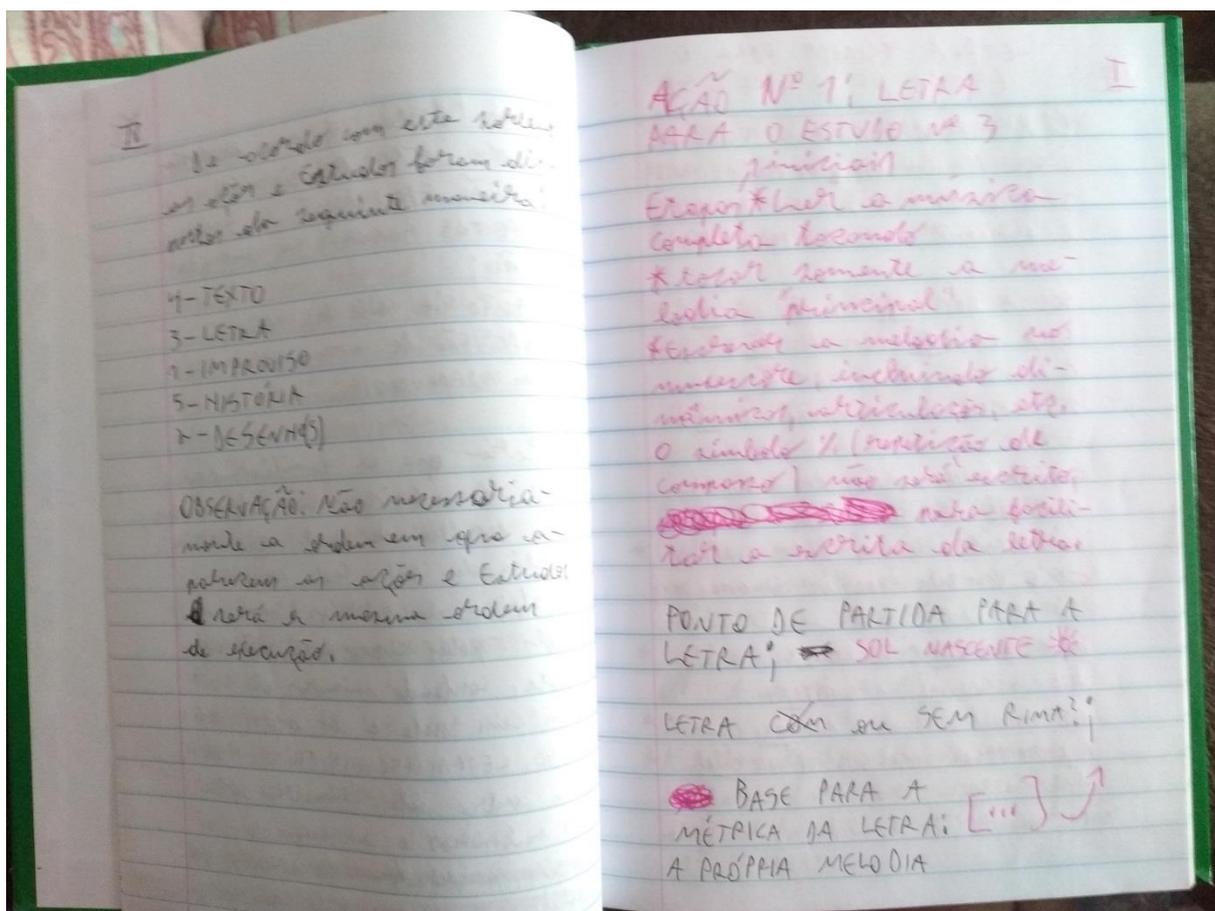
assim como estabelecer uma interpretação de forma autônoma tem sido para mim. Estas ações também foram pensadas com relação à proximidade que elas possuem com os músicos e, assim, com a proximidade que eu tenho com os músicos.

- sendo assim, as ações são:
- IMPROVISAR EM CIMA DE UMA GRAVAÇÃO;
 - CRIAÇÃO DE UMA LETRA EM UMA LINHA MELÓDICA EXISTENTE DA MÚSICA;
 - CRIAÇÃO DE UM OU MAIS DESENHOS;
 - ESCREVER UM TEXTO;
 - CRIAÇÃO DE UMA HISTÓRIA.

III

- Além destas, foram propostas, como ações adicionais:
- CRIAÇÃO E/OU ADIÇÃO DE SOMS E EFEITOS SONOROS EM UMA GRAVAÇÃO;
 - CRIAÇÃO DE SLIDE DE IMAGENS;
 - COMPOSIÇÃO DE UMA LINHA MELÓDICA INDEPENDENTE.

Porque a familiaridade com as músicas não influenciou na escolha de qual ação seria realizada para cada música, foi feito um sorteio duplo em dois polos para depois, em cada pole, contendo minutos de 1 a 5 em um polo e as ações (IMPROVISAR, LETRA, DESENHO, TEXTO e HISTÓRIA) em outro polo. Primeiro sorteio os minutos e, em seguida, as ações. A primeira ação sorteada será aquela no minuto sorteado. [III]



II

* Sempre que possível, realizei algum tipo de materialismo (Compo 18, em verso mais solitariamente, uma tempestade reinos; Compo 17, mais suave, os meus olhos, embora; Compo 33, um salto melódico com a melodia "Coi"; Compo 39 e 40 com tons diferentes na letra e na música; Compo 49, maior momento emocional da música, é quando "o sol foi abençoado")

* Inicialmente somente a melodia foi escrita, sem afinar as sílabas em outros idiomas.

* A letra foi escrita sobre esta melodia e, depois, a letra foi notada no teclado.

* Em seguida as afinar e as mais indicações foram escritos no teclado.

I

OBSEVAÇÕES SOBRE A AÇÃO COM RELAÇÃO AOS CRITÉRIOS ESTABELECIDOS E DEMAIS RELATOS (PRATICIDADE, CRIATIVIDADE, PROXIMIDADE)

* PRATICIDADE: Da forma que foi feita não exigiu um grande recurso material (videto, computador e notificação);

* Foi possível realizar a ação diretamente no teclado

* Tempo de execução: total de 5h, distribuídas entre a melodia, letra e execução na letra, através de afinar, cantar no teclado e a letra mais integrada.

* A ação demandou mais tempo do que o imaginado e foi bem mais complicada; porém, fiquei satisfeito com o resultado.

* - Se Não conseguir [..]

III

* CRIATIVIDADE: O modo de pensar da foi o mais desenvolvido; não se que quem escreva? Alguém existia? Letras abstratas, notas nos relacionadas entre si?

* Em 2014 compo uma Compo (A) um Abaixo da Sonata Op. 19) na qual um poema de Sophia de la Matruh (extraído do livro Memórias de Luciana Riley) foi num ponto de partida. Aqui, o ponto de partida foi uma melodia já estabelecida.

* A letra foi posteriormente a Estrada 3, com melodia mais regular e clara das Estradas. Como uma luz que desce.

* Posteriormente esta luz que surgiu nos dois, então, as ideias convertem a fluidez para a luz.

III

* Ao mesmo tempo que escrevia, em 1º pessoa, e not, tentava fazer uma melodia desde o momento de a de de de, o que dificulta em um teclado (parte B) mas facilita em um teclado (lado, tanto que escrevi a letra de cada logo após concluir a parte A).

* Apesar de não "ser" completamente do âmbito musical. Como uma letra foi algo que me desafiou e me tirou do zona de conforto, que nunca fiz isso.

* Sempre gostei de materialismo e, apesar, foi bem sucedida nos compos 16-18, 21, 33, 39-40, e 49.

[..]

II

- * A partitura foi jogada tendo como objetivo principal a re-criação, que acabou ocorrendo com um xadrez-mate de torre empando o rei no 9ª fileira e a dama restringindo o movimento do rei para a 7ª fileira.
- * Em determinado momento do jogo eu notei a possibilidade de sacrificar um cavalo, já que teria qualidade a mais, e precisava evitar a vitória para evitar o rei das brancas e assim, dar o xadrez-mate.
- * Para que a história não ocorresse em um plano abstrato demais (eu queria utilizar uma partitura real), usei uma partida realida com base inicial sobre a história.

III

~~* Os laços foram concluídos em uma folha, junto com a notação em notação FEN (Forsyth-Edwards Notation), para que a notação possa ser reproduzida no tabuleiro sem o uso do computador~~

ETAPA CANCELADA
(PODE SER FEITA NO COMPUTADOR SEM O TABULEIRO)

- * A notação inicial foi registrada em notação FEN (Forsyth-Edwards Notation) e os laços jogados em notação FEN (Forsyth-Edwards Notation) foram usados para obter o quadro, no qual será montada a história.

II

PROCEDIMENTOS DE ESCRITA

- * Estabelecer no decorrer do tempo um roteiro/relato-definição sobre a história.
- > OBS: TODAS as rel- definições e a história NÃO serão elaboradas no início de campo. A justificativa se dá pelo tempo e praticidade.
- * Decidir laços importantes da partitura para entrar nesta história
- * A história começa a ser escrita com a partitura de Estudo 5 em ré.
- * Durante as rel- definições escrevi uma sobre e um cavalo como personagens principais

III

~~* Conforme a história foi escrita, outros personagens entraram posteriormente no relato-definição, incluindo um cavaleiro como outro personagem principal.~~

- * As inspirações de nomes e lugares vêm do Xadrez ou do Castelhano (jogo que é tido como o "pai" do Xadrez moderno)
- * Para que o enredo siga de forma coerente, foi criado no documento de relato uma seção com pontos principais chamados de "pontos-chave".
- * Principais questionamentos: Como RELACIONAR O ENREDO COM A MÚSICA? [ver]

III

→ cont. O recurso utilizado com "suporte" foi "Hörner" (contenidos relacionados com o jogo) (criar conteúdos para a partida do evento pré-estabelecido);

A fase sobre estes itens são os diferentes ambientes do "Estudo 5"; ~~o~~ a música influenciada nos acontecimentos principais da história;

Título da história:
O SONHO DE ASHVA

* título decidido antes de começar a escrever a história;

* Ao finalizar a história, foi escrito uma seção sobre cada ponto da música que apresentava um momento da história.

III

→ cont. etc

* Ao todo, ~~o~~ páginas foram escritas;

* Outros materiais foram feitos, como "Ku Khay Klan" (jogo relacionado pelos habitantes do povoado dos Ashvados) e "Hörner" e a "Redna Filosofa" (Jogo de Xadrez onde os personagens são peças) no qual Ashva lembra da queda de Xadrez no filme "Campeonato mundial de Xadrez de 1974", no qual Magnus Carlsen defendeu o título contra Viswanathan Anand. Na 8ª rodada, Carlsen obteve um segundo debate de jogo e chegou mal-humorado durante a partida.

→ CRIATIVIDADE

IV

OBSERVAÇÕES SOBRE A AÇÃO COM RELAÇÃO AOS CRITÉRIOS ESTABELECIDOS E DEMAIS RELATOS (PRATICIDADE, CRIATIVIDADE, PROXIMIDADE)

* PRATICIDADE - De início, sobre os computadores, havia utilizado um tabuleiro de Xadrez. Decidi não utilizar o tabuleiro e realizar a ação no computador; Assim como a primeira ação, não foi necessário spende recursos materiais;

* Da forma como foi pensada e executada, levou em torno de 10 horas para ser concluído. Foram 10 horas distribuídas em três dias, entre escrever a história, jogar a partida em ritmo rápido (10 min. de jogo), [...]

IV

→ cont. definir roteiros, selecionar os locais mais importantes para o evento, selecionar de forma rápida a história com o Estudo 5, além de ~~o~~ registrar as observações e pesquisas sobre cultura local.

* A ação levou muito tempo por conta da maneira como foi pensada. A "reflexão", valeu a pena de ficar toda a história distribuída em partes no computador, sem tantas etapas;

* Montagem: Todos os fatos tiveram inspiração em um jogo real. Talvez sem este ponto de partida, a história ficasse sem sentido; Cada acontecimento foi pensado sistematicamente. [...]

VI

⊗ **CHATIVIDADE** - Com o tempo o lado imaginativo teve papel fundamental para a tarefa, a primeira vez que ocorreu uma criatividade desta forma. Encontrei muito planejamento e pesquisa para chegar ao resultado que eu queria.

* Pelo fato de ser algo relacionado ao Sketch, que é uma arte plástica, não foi de nenhuma dificuldade a ser feita. Pelo contrário, a criatividade exigida pela ação foi bem aproveitada, e o resultado final foi surpreendente para mim.

⊗ **PROXIMIDADE** - Aspecto principal: A música serve de base para criar uma história que ajude na interpretação da música; Tudo ligado/relacionado entre si.

ACÇÃO Nº 3: DESENHO(S) I

PARA O ESTUDO Nº 2

⊗ **ETAPAS INICIAIS**: A princípio são feitas a primeira ação na qual os desenhos feitos servem de base para as etapas iniciais nas outras.

PROCEDIMENTOS: ~~Estabelecer~~ Estabelecer uma estrutura de estudos, a partir da estrutura que será definida a temática do (S) desenho(S) e quanto elementos serão feitos.

- Os desenhos serão feitos à mão, com lápis preto e lápis de cor.

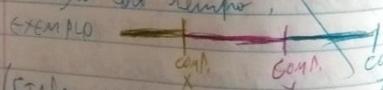
ESTRUTURA A = compasso 1 a 20
 B = 21 a 30 C = 31 a 51
 D = 52 a 67

* Estrutura específica para a ação [...]

II

→ **CONT.** A música foi dividida em 7 partes distintas. Terceira um desenho para cada parte? Um desenho para ~~cada~~ toda a música? Como definir?

* A primeira parte foi feita um esquema de cores em um papel cartão. O esquema é simples: uma linha foi desenhada à lápis e esta linha será colorida com diferentes cores, de acordo com as notas, será como uma "linha do tempo".

EXEMPLO 

(ETAPA CANCELADA)

[...]

III

* definir alguns (S) personagens das situações (S); das situações de acordo com cada parte ~~da~~ da música ou de acordo com a música como um todo?

- Elementos visuais da partitura podem ajudar?

- Indicação da partitura ou xilam na interpretação do desenho? = SIM! **

** **LUSURE** → indicação na partitura presente no compasso 52 (POCO LENTO [LUSURE])

- seguindo o "dicionário online de português", **LUSURE** tem a ver com a morte e com fantasmas / sobrenatural / espíritos e/ou no sobra / opressão, causa trizista, medo, pavor / melancolia, simétrico, melancólico. [...]

II

→ cont. Diante destas definições, o(s) desenho(s) terão (as) caráter com a morte (no sentido de situação), com a tristeza (no sentido de sentimento) e com omitério sobre algum tipo de "subentendido" (no sentido de paragem).

• Textura da música pode influenciar? SIM, textura crescente.

DEFINIÇÃO: UM DESENHO é um traço que se desenha sobre um omitério.

BASES

- Cores que "aparecem" gradualmente;
- O final do desenho sobre um omitério;
- Todos os caminhos, na música levam para o mesmo destino: um traço e um desenho; [1]

III

Quando como base os "caminhos", a ideia inicial é a de uma música em direção a uma qual caminho escolher, mas todos levam à morte.

- Técnicas de caminhos? quais pesquisas e utiliza?

PLANO

ESBOÇO PRINCIPAL IDEIA

IDEIA

CAMINHO

PERSONA

DESENVOLVIMENTO

CONCLUSÃO

• DIFERENÇA:

- MUITOS caminhos
- SOMENTE UM

[...]

II

• Omitério diferenciado em caminhos, vários caminhos, entre caminhos, sempre em, na qual a música se vai ao encontro da morte, que é o fim.

→ caminhos são uma estrada que se vai ao encontro da morte, de longe do caminho, e vai até ao fim a um omitério.

ESBOÇO

PERSONA

DESENVOLVIMENTO

CONCLUSÃO

[...]

VII

• O DESENHO: faz um traço de desenho em uma folha;

- depois sobre o traço o desenho principal;
- no filo principal elabora uma melodia, o caminho de vida, de volta ao ponto de partida do desenho;
- no desenho ocorre um tipo de expansão de vida e o que todo filo do desenho representa no modo final;
- a partir do traço, não consigo o desenho principal;
- em uma única folha se encontra o estado do desenho, o caminho, o traço e o modo final;
- assim o desenho se faz.

[...]

XII

- O sentimento presente no de-
 rramo é misto, mas asse-
 rido que seja mais condescen-
 dente com o Coala. Nos outros ramos
 se tem outras representações
 mantidas e acho que o de rramo
 não poderia mudar na situa-
 ção desta representação, por-
 tão isto aqui por fazer se
 um de rramo. A música ficou
 todo em função de uma única
 imagem e a hipótese é de
 que seja mais condescen-
 dente para o final, que seja ~~o~~
~~o~~ mais bem apre-
 sentado.

- Nos outros ramos, a música
 que se mistura fique mais
 "música" e mais flexível.

AGÃO Nº 4: IMPROVISO I
 SOBRE O ESTUDO Nº 4 (Voz 1)

OBS: Esta ação estava
 designada para o Estudo 1,
~~para~~ para improvisar, preciso
 estudar o Estudo, mas sempre
 baseado alguma coisa que fala
 de mecânica, justificando
 a estrutura e demandando
 mais tempo. Não se pode
 deixar o andamento do tra-
 balho, decidi estudar o
 Estudo 1 e 4 e até se nota
 a realização das ações.
 Sendo assim, o Estudo 1
 servirá como base e o Estudo 4
 será um improviso separado.

+

● PROJECÇÕES - O plano
 de foi simplificado baseado
 Estudo 4 (o qual consegui
 gravar depois da tentativa
 inicial, diferente do Estudo
 gravar um improviso e fazer
 as gravações no Audacity.

- ~~o~~ A primeira etapa
 foi gravar a música com
 o sistema eletrônico (que uso
 para concertos e facilidade),
 e para melhor resultado im-
 punitivo depois do que
 procurei gravar a música
 e mais "ativa" e livre de
 dinâmicas e sempre possível
 subindo não altera tanto
 o andamento. Esta parte mais
 "ativa" ~~o~~ foi feita para
 os improvisos.

II

- Nos ~~o~~ duas primeiras ten-
 tativas tentei gravar de
 memória. Na terceira ten-
 tativa eu utilizei o sistema.

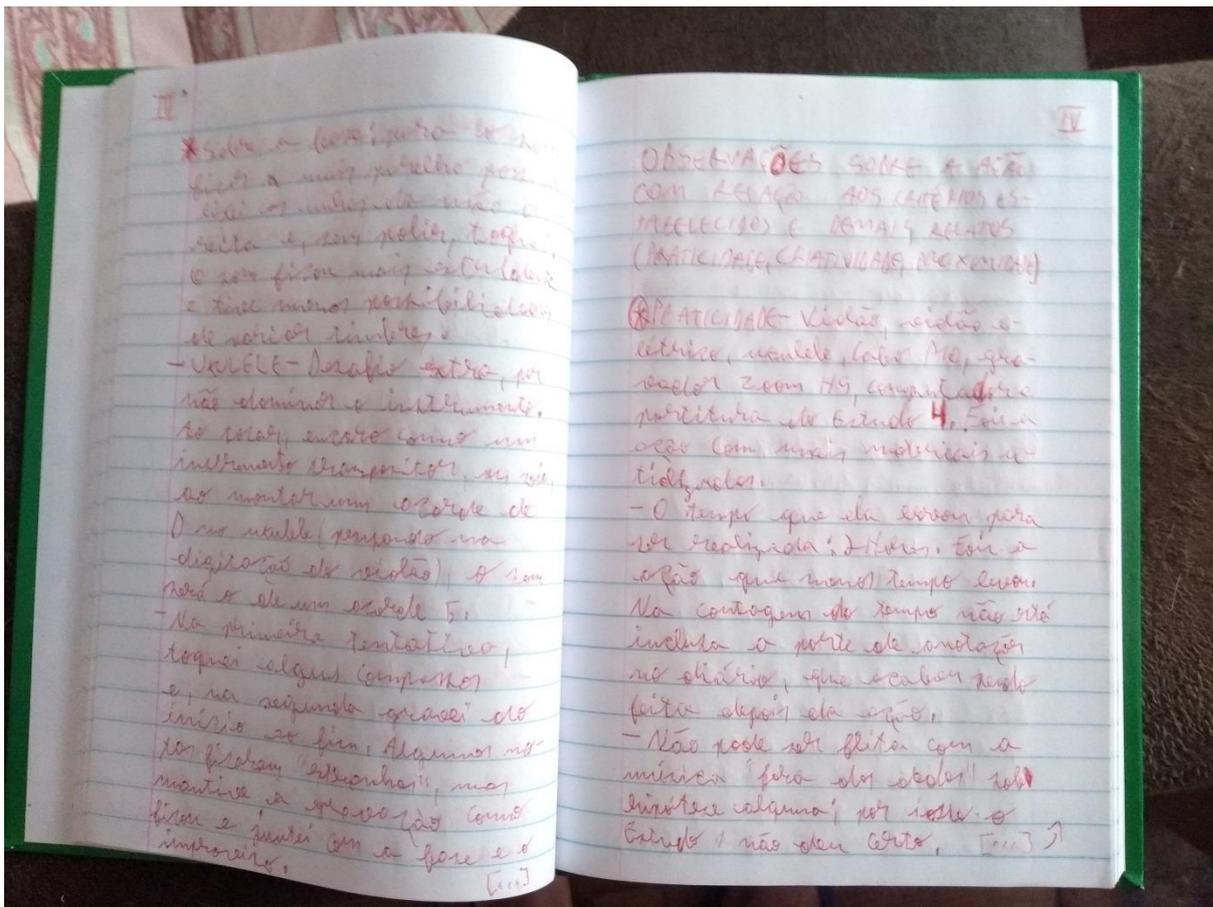
- A gravação foi feita para
 o computador e ~~o~~ ~~o~~
 Audacity.

- Depois a gravação no
 computador eu gravei no
 sistema eletrônico um impro-
 viso.

- O sistema eletrônico foi ligado
 com um cabo P90 no pla-
 cado (zoom H5)

- O improviso foi gravado
 na primeira tentativa.

- Antes de mixer o improviso
 com o base, tive a ideia
 de gravar algo relacionado
 com o que seria a melodia
 principal no estudo, em nota
 longa e quando, basicamente. [1,7]



II

* Sobre a forma que se tem
 ficou a mais próximo possível
 da música que se tem de
 certa e, sem poder, toques,
 o som ficou mais calculado
 e teve menos possibilidades
 de variações também.

- **JAZZ** - Jazzeiro exige, por
 não dominar o instrumento,
 as notas, exceto como um
 instrumento transportador, ou seja,
 ao montar um acorde de
 D no teclado (resposta na
 digitação de notas), e sem
 nota e ele um acorde 5.

- Na primeira tentativa,
 toquei alguns compassos
 e, na segunda, gravei o
 início do fim. Alguns não
 gostam "sua", mas
 mantive a gravação como
 ficou e inclui com a frase e o
 improviso. [...]

IV

OBSERVAÇÕES SOBRE A AULA
 COM RELAÇÃO AOS CONCEITOS ES-
 TABELECIDOS E AOS RELATOS
 (PARTICIPAÇÃO, CRIATIVIDADE, MAXIMIZAÇÃO)

① **PARTICIPAÇÃO** - Vídeos, vídeos e
 leitura, música, labor 10, que
 resolveu Zoom H9, computador
 partituras de Beethoven 4. Foi
 oco com mais motivação a-
 tiva, etc.

- O tempo que eu estava para
 ser realizado, 2 horas, foi a
 coisa que mais tempo levou
 Na contagem do tempo não está
 incluída a parte de amostras
 no silêncio, que acabou sendo
 feita depois da aula.

- Não pode ser feita com a
 música "foto dos alunos" sob
 controle alguma, por isso o
 Beethoven não deu certo. [...]

II

- Ainda mais consolidada
 a música, mais fácil de
 ser executada e o resto.

- De modo objetivo para o
 mundo de quem os vídeos,
 esta coisa foi fundamental para
 o uso do gravador e do
 Audacity.

② **CREATIVIDADE** - Talvez seja o
 melhor mais forte, pois o
 improviso é algo mais dis-
 tante de minha experiência
 como instrumentista. A pri-
 meira vez que improvisei
 em público foi em 2016
 junto ao Acad Sulamericano de
 por esse motivo tentei com o
 que o improviso forte o
 mais intuitivo possível,
 tanto como princípios físicos
 um pulso, mas é um [...]

VI

- **CONT.** sobre cada frase, ⁷ **mais**
 importante o conteúdo".
 A guia era a estrutura,
 e em cada momento tentei
 utilizar algum material ali-
 fante e com mais "cor",
 que foi disponibilizado na
 hora para a sua execução.
 No teclado tive a base mais
 analítica, literalmente
 "cantando notas" no instrumento,
 e quando não sabia qual
 nota ele tocava, notei no
 instrumento, eu estava surdo
 que falasse com a instrum-
 entista que estava sendo to-
 cada. [...]

VI

PROXIMIDADE - A música
 PARA da mesma é a que
 volume a ação.

- Cria uma música direta,
 simples e limpa, mas sempre
 com uma forma objetiva, que
 monte palavras e cante a música
 seguindo a teoria impositiva
 e tenha ideias e mensagens
 alguns pensamentos:
- Ao ler a música no
 estudo sobre a música melódica
 que eu estou pensando (fritada)
 pode ser um excelente ponto de
 partida para a recuperação
 da interpretação.
- A ação sobre a música
 e a interpretação nela mesma,
 com notas e frases de ideias
 de CONTRASTES e CONDUÇÃO.
 No fim, foi muito e importante
 para o estudo 1 em 1 do 1.

AÇÃO Nº 5; TEXTO PARA I
 O ESTUDO Nº 1

ETAPAS INICIAIS - Definir o
 tipo de texto.

LIVRE X COM ALGUMA ESTRUTURA

- Texto livre dá mais margem
 para muitos ideias e uma
 possível organização de orga-
 niza-las. At isso optei por
 algo estruturado
- a escolha me levou a uma
 breve pesquisa sobre poemas
- Cheguei a "poema", "soneto" e "soneto"
- Ainda achei um pouco compli-
 cado de organizar os textos.
 Então lembrei do Haikai, que
 possui uma estrutura bem fe-
 cunda
- Para me certificar da estrutura,
 pesquisei sobre Haikai. [...]

I

- o tipo de Haikai escrito
 será o que eu definir e
 a minha pesquisa [...]
- > 3 VERSOS
- > 1º e 3º VERSOS RIMAM
- > 1º VERSO POSSUI RIMA INICIAL
 OU A SEGUNDA SÍLABA RIMA
 COM A SÉTIMA
- > TOTAL DE SÍLABAS: 17
- > VERSO 1 - 5 SÍLABAS
- > VERSO 2 - 7 SÍLABAS
- > VERSO 3 - 5 SÍLABAS

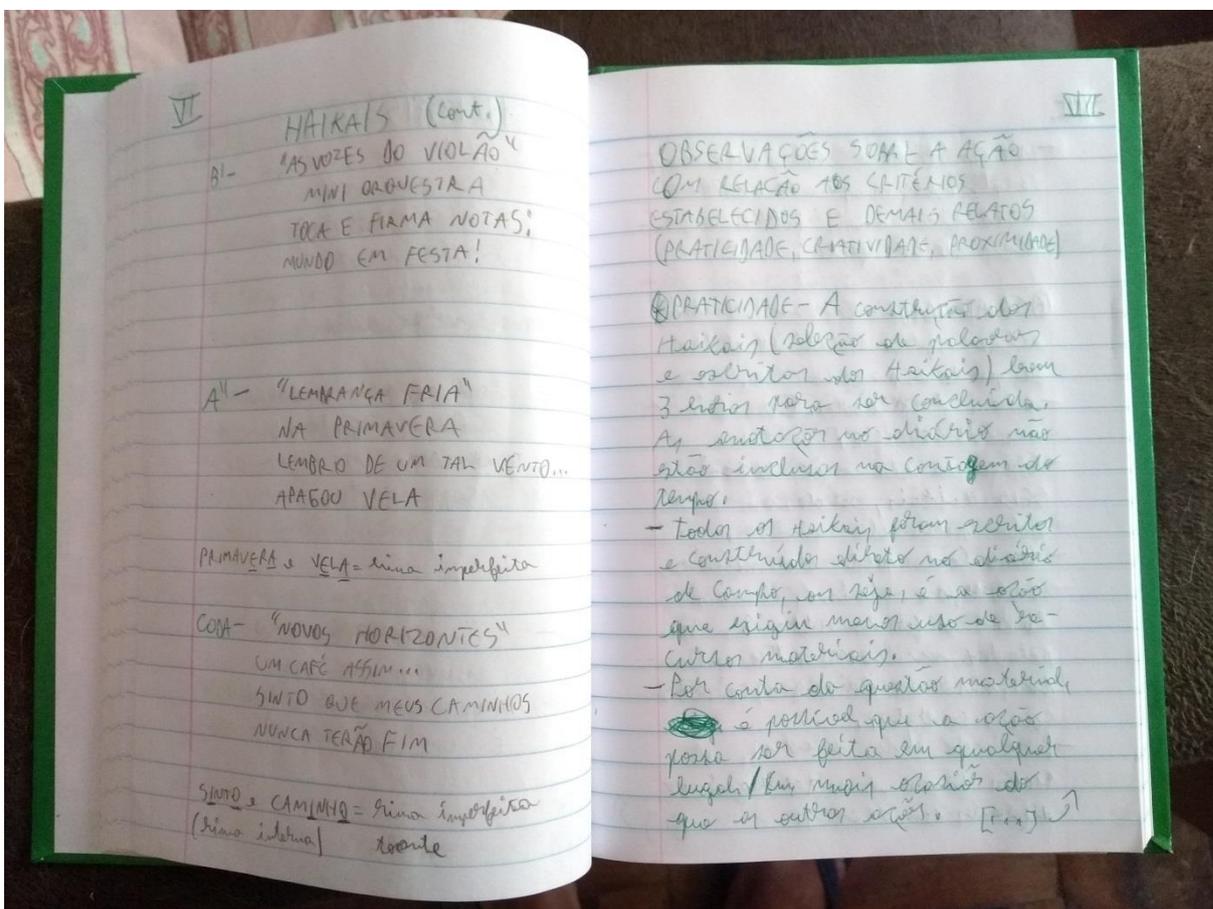
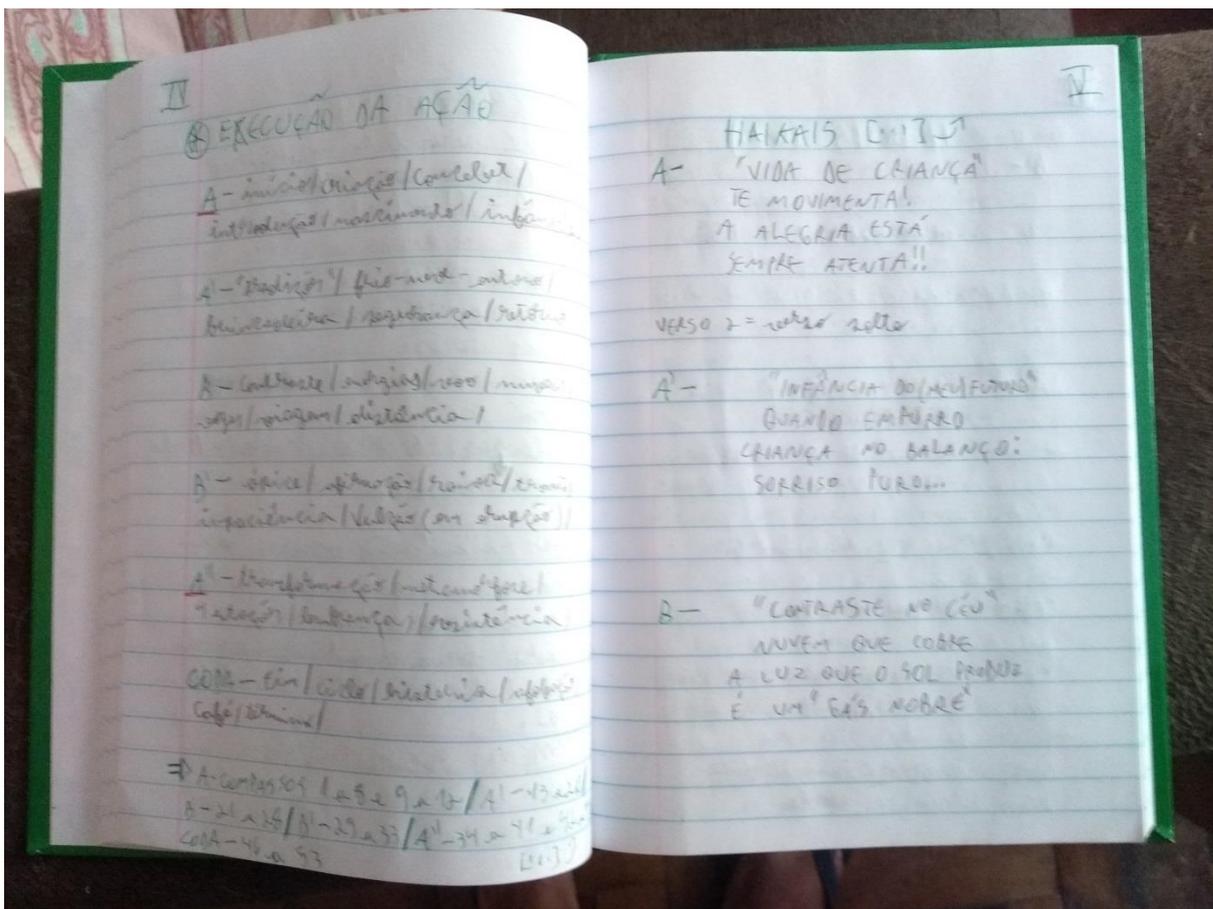
OBS: Alguns dos Haikai do
 autor possui uma estrutura
 um pouco diferente, mas isto
 também alguns liberdade
 sobre este aspecto.

- Este tipo de Haikai será
 uma base, ainda penso se
 será usado no sistema a nível
 porque li alguns textos do autor que
 tem a estrutura [...]

II

PROCEDIMENTOS (PRÉ-DEFINIÇÃO)
 Tudo será feito no diário.

- Estrutura de música:
A - A' - B - B' - A'' - CODA
 PODE SER DIVIDIDA EM DOIS GRUPOS
- IDEIA INICIAL: Um haikai por
 cada parte, sendo A e A'' com
 duas partes.
- Para cada parte ~~de~~
 será escrito uma ou mais
 palavras. EXEMPLO: A - palavra / texto
 a lápis B - palavra
 B' - palavra B'' - palavra
- Os Haikai serão escritos no di-
 ário a lápis e finalizados
 à conta em outra página
 para serem digitados no word.
- Os Haikai serão independentes entre
 si.
- > MENOS recursos materiais [...]



VIII

- No início é um pouco mais complicado, mas aos poucos a coisa fica mais fácil e vai tudo se resolver.

⑧ ACRATIVIDADE - Escusam Haitian exige alguns critérios dentro de quem escreva (ou escreva a serem respeitadas). Esse foi o maior desafio.

- Criar a esta obra, escreva 500 Haitian, sendo uma nota cada nota da música.
- Cada nota da música tem um nome, no mínimo, cinco palavras diferentes entre si, as palavras relacionam entre si (simbolismo, parâmetros) e outras coisas também.
- Quando duas palavras, as palavras ficam escritas seguindo diferentes maneiras.

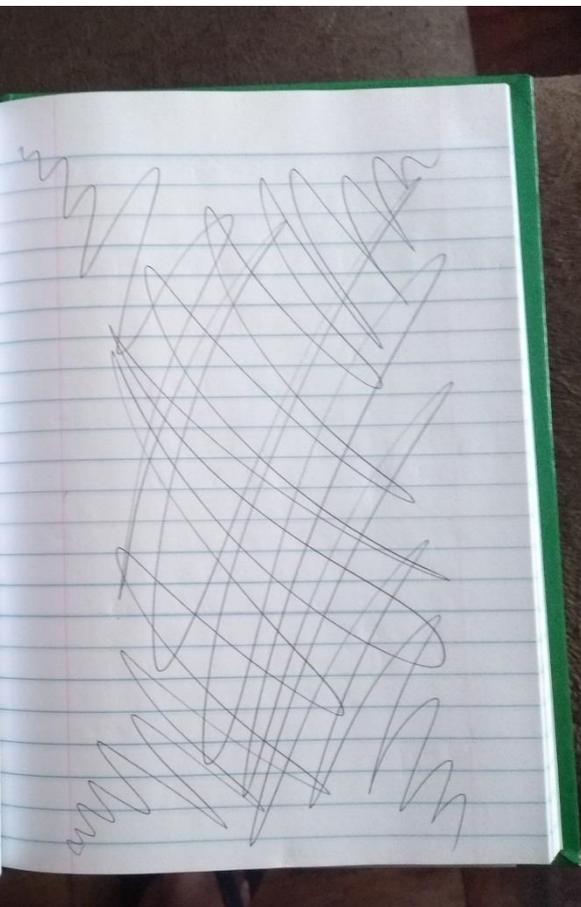
VII

- Paralelamente seguir uma sequência de escrita: ~~1º~~ Verso 1 + Verso 2 (ou o contrário) - Verso 2, O título e o período.
- Os temas são variados e têm um direcionamento inspirado desde ritmos locais até poemas/contos.
- Esta obra foi o que mais me possibilitou diferentes ideias selecionadas de forma aberta com a música.
- Em vez de esperar algo que imagino com a música, criei outra imagem e depois dos detalhes e então ~~in~~ escrevi a música de acordo com as letras.

IX

⑧ ACRATIVIDADE - Será um livro sobre a vida e o nome a seguir uma interpretação o porquê de todos. Eles têm relação direta com a música. O que torna a obra mais interessante é a variedade de inspiração.

- Para facilitar a escrita, alguns requisitos sobre os tipos de poemas e poemas, de rimos para ficar, há alguns para ser mais familiarizados com as regras e estruturas.
- Acreditamos que não é claro muitos livros de como escrever a música de forma a criar mais representações.



APÊNDICE G — Links para os vídeos dos *Cinco Estudos* de Štěpán Rak

As gravações em vídeo dos *Cinco Estudos* para violão de Štěpán Rak estão disponíveis no YouTube.

Link para a playlist contendo todos os cinco vídeos em sequência:
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLxkh1I4iFiXA7b-tSxQthxCCMDUH62IZ>

Link para o Estudo nº 1: <https://youtu.be/4H0KHAmMY1A>

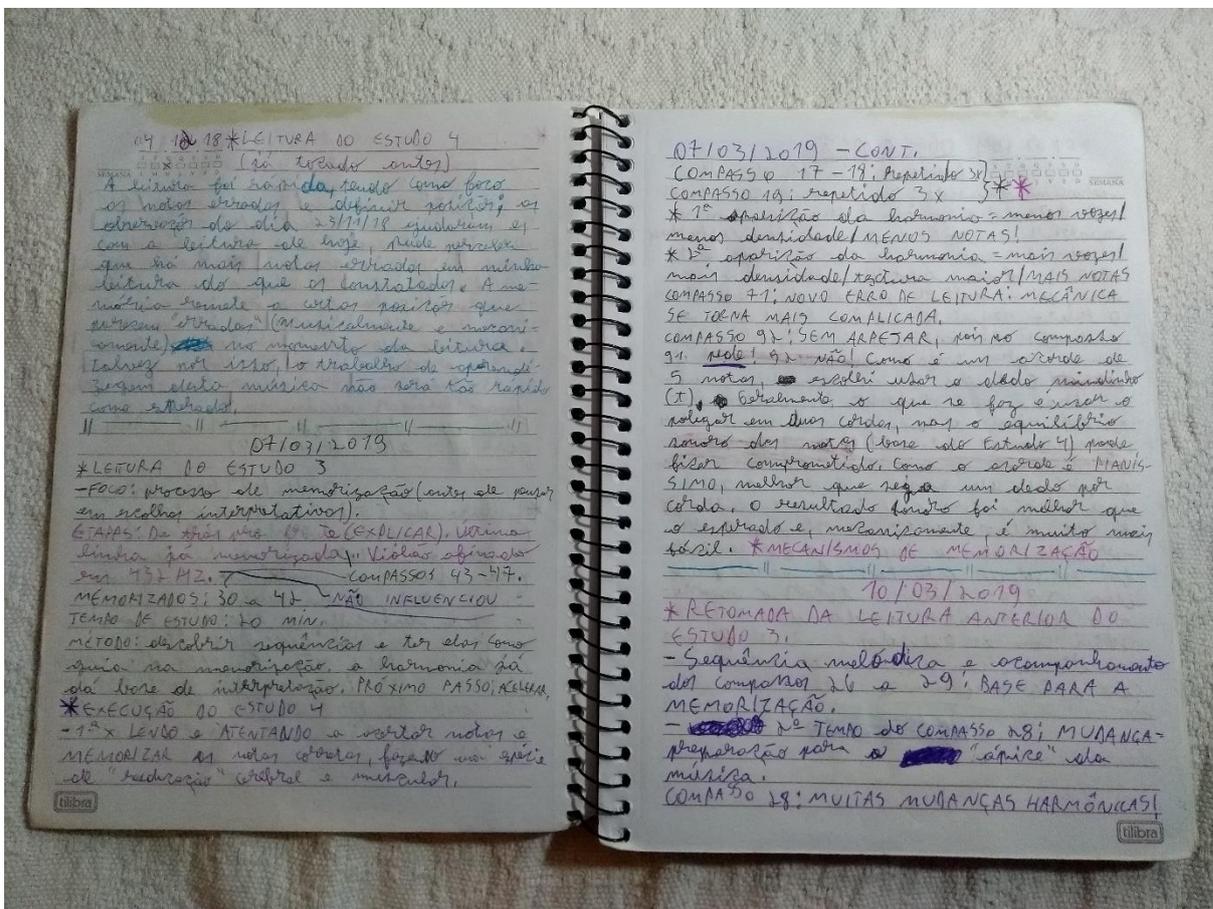
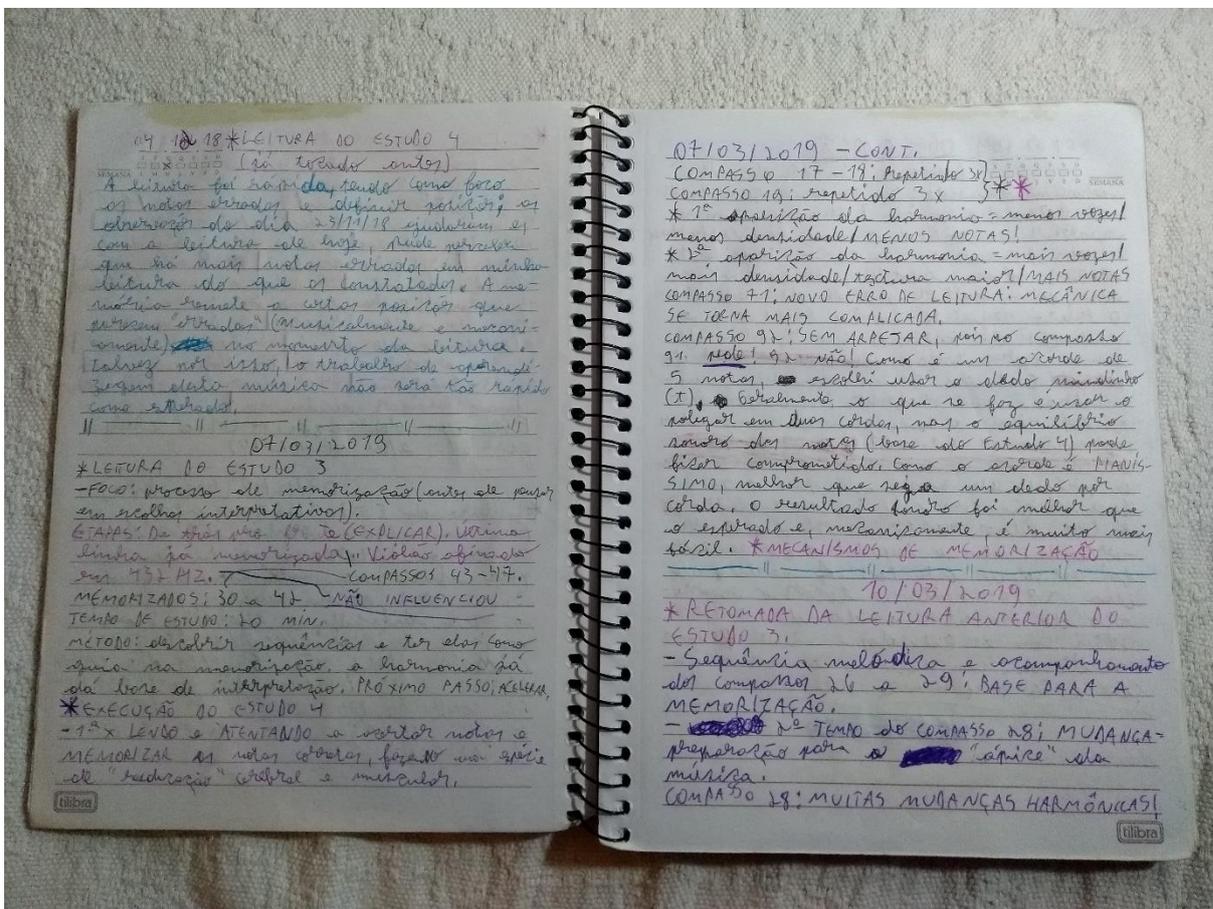
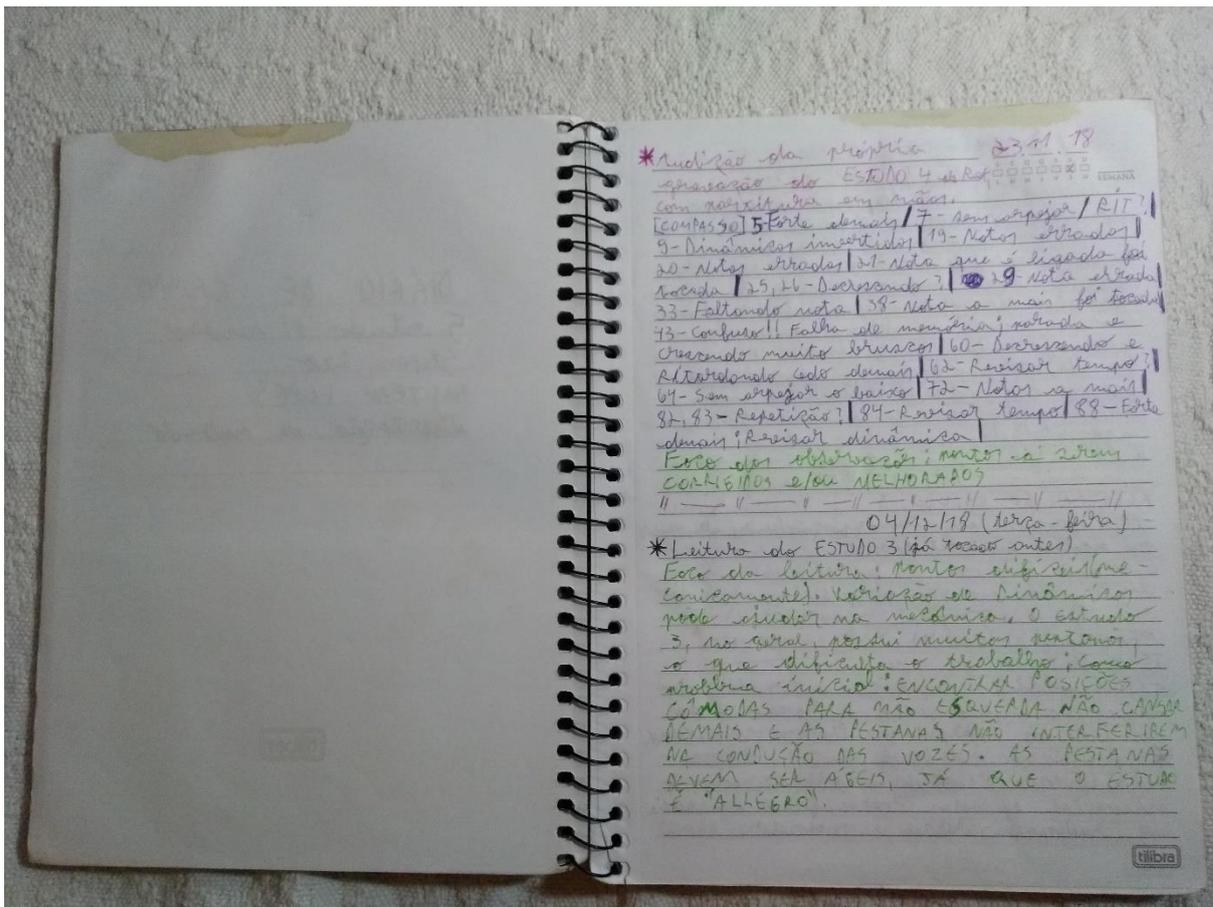
Link para o Estudo nº 2: <https://youtu.be/ZpX4usiZJQU>

Link para o Estudo nº 3: <https://youtu.be/0fvqZa9ZjmM>

Link para o Estudo nº 4: <https://youtu.be/oOkuyuKPAYA>

Link para o Estudo nº 5: <https://youtu.be/xkERRgGzVJ8>

APÊNDICE H — Diário de campo do início do processo de aprendizagem



04/05/2019 OBSEVAÇÃO

Depois de um período de, aproximadamente, 7 semanas sem ter o estudo e mais 7 semanas sem ter o estudo no estudo o que foi observado nos estudos em ambas as partes foram resultados em nível global pelo melhor controle dos registros. O relato seguinte inclui o relatório e o estudo de ambas as partes 3 e 4, além de uma apresentação do estudo 4 em masterclass ministrada pelo professor Dr. Wilson Antunes. Além disso, comparei como estão os estudos do estudo 4.

O período de 7 semanas sem ter o estudo relaciona com a falta de concentração e com outras repetições desnecessárias. Na verdade, nem o relatório do relatório foi estudado direito. A partir do dia 28/04 voltei a ter o estudo e o estudo 4 voltou com os estudos e tive bons resultados em relação à memorização e à performance deles.

RETOMADA DOS ESTUDOS 3 e 4 29.04.2019

No dia 23/04, foi dada a aula em aula que eu estava no estudo 4 no masterclass, observando no mesmo período pelo professor Gilson Antunes, Carreira, os estudos e estudos de repetição de palavras, com o intuito de melhorar o controle de repetição e estudo 3 em nível de 4, porque já aprendeu o estudo 4 durante o tempo e o que isso faz mais tempo, mas os estudos e estudos do estudo 3, apesar de estudar para isso na masterclass, com o intuito de melhorar a memória, não houve o mesmo nível de repetição, por isso, após o mesmo período de estudo 4.

INÍCIO DA LEITURA DO ESTUDO 1

A primeira coisa que fiz foi ler qual são os artigos repetidos de repetição, não, fiz uma leitura de início do início do fim, depois disso, notei que nos estudos 3 e 4 estavam repetidos de repetição e, não tinha o mesmo nível de repetição, depois, sobre o, repetido mais explorado para que isso seja a memorização. Na leitura, dividi o início em

INÍCIO DA LEITURA DO ESTUDO 1 (CONT.)

Esta grande seção tem o objetivo de apresentar em outras partes maiores. A primeira seção da primeira divisão em partes A, B, C, a segunda seção dividida em A' e C', a terceira seção em A'' e B''. Cada que mostra A com A', sendo mais abstrato no sentido, com base condicional, com o mesmo estudo para primeira e terceira seção, por serem rigorosamente seguidas logicamente, mas a segunda seção apresenta diferenças estruturais. A limitação de cada seção é a parte que apresenta a memorização da música. A parte C que abrange outros tipos de estudos, por ser diferente de outras partes logicamente.

30/04/2019

APRESENTAÇÃO DO ESTUDO 4 EM MASTERCLASS

Neste dia tive um intervalo de tempo de dois horas até o início da masterclass, local de onde eu estava do 1A para estar tanto o estudo 4 quanto o 3, mas ao longo do estudo 3, com o intuito de

APRESENTAÇÃO DO ESTUDO 4 EM MASTERCLASS (CONT.)

de memória e, notei que estava me sentindo na mesma maneira de repetição, o que ocasiona isso na minha sequência de estudo do estudo 3. Após ter o estudo 4, remonte uma lista de partes da masterclass, situações para serem apresentadas, mas, neste caso, eu estava com o mesmo nível de repetição e no momento da apresentação, toquei como se eu estivesse em aula, sem nenhuma outra ocorrência. Alguns pontos que eu lembrava eram não repetidos, mas por descuido, alguns estudos e estudos de repetição, com repetição em notas abstratas, não houve o mesmo nível de repetição (foi a primeira vez que toquei as notas abstratas). Os pontos que foram feitos explorados por cada um dos meus pontos iniciais nos estudos e técnicas, fiz um relatório em aula sempre abrange para minha memória repetida, com a sequência de comparação da música (repetição) em notas de repetição, por exemplo) em poucos momentos. Talvez por isso a minha sequência tenha ficado toda igual, toda uniforme, sem explorar dimensões e repetição, sendo o estudo incluído na repetição, com repetição em notas

APRESENTAÇÃO DO ESTUDO 4 EM MATECLASSE (CONT.)

de Wilson Antunes, a primeira coisa que ele me falou foi com relação à linearidade de timbre, dinâmica e tempo/mulatos, logo em seguida ele pediu para repetir o primeiro compasso, porque ele estava com a impressão de que o compasso três estava diferente em relação ao primeiro. Com isto, ele me fez ouvir o compasso três com relação a esse timbre, que é "pelo equilíbrio" de peso de nota, logo, ele me fez ouvir.

Ele falou para repetir mais no rubato, porém não quer que os alunos tenham a impressão de que ele estava ficando muito "escondido". As coisas que mais me foram solicitadas mudanças de timbre foram na terceira seção (na parte B), na qual ele tem mais dissonâncias e na coda, a parte de coda não parece totalmente melódica em sua parte e me "pela de notas"; os três últimos compassos foram os últimos que estavam a ocorrer com a presença de muitas dissonâncias e os sugestões de professor, ele fez, o que me fez ficar feliz em fazer em conjunto e foi o que o professor esperava no final da aula. A música tem estudos capotados como base e o estudo final que está com três estudos e alguns outros e dois primeiros estudos, tipo

APRESENTAÇÃO DO ESTUDO 4 EM MATECLASSE (CONT.)

de Wilson Antunes, a primeira coisa que ele me falou foi com relação à linearidade de timbre, dinâmica e tempo/mulatos, logo em seguida ele pediu para repetir o primeiro compasso, porque ele estava com a impressão de que o compasso três estava diferente em relação ao primeiro. Com isto, ele me fez ouvir o compasso três com relação a esse timbre, que é "pelo equilíbrio" de peso de nota, logo, ele me fez ouvir.

Ele falou para repetir mais no rubato, porém não quer que os alunos tenham a impressão de que ele estava ficando muito "escondido". As coisas que mais me foram solicitadas mudanças de timbre foram na terceira seção (na parte B), na qual ele tem mais dissonâncias e na coda, a parte de coda não parece totalmente melódica em sua parte e me "pela de notas"; os três últimos compassos foram os últimos que estavam a ocorrer com a presença de muitas dissonâncias e os sugestões de professor, ele fez, o que me fez ficar feliz em fazer em conjunto e foi o que o professor esperava no final da aula. A música tem estudos capotados como base e o estudo final que está com três estudos e alguns outros e dois primeiros estudos, tipo

03/05/2019

RETOMADA DA LEITURA DO ESTUDO 4

De acordo com o que ocorreu no estudo do dia 29/04, a parte C da música teve que ser estudada de um lado diferente, ~~que~~ trabalhado isto se estudou porque tinha 3 estratégias de estudo diferentes para memorizar a

RETOMADA DA LEITURA DO ESTUDO 4 (CONT.)

Música mais nenhuma das três. A música é muito mais distante das outras, então a música de que eu esperava. As estratégias foram a de leitura de trás para frente, que consiste em ler (começar com o objetivo de memorizar) o último compasso da música e ir fragmentando, depois o penúltimo e, em seguida, partindo o último, depois o penúltimo, partindo o penúltimo e último, e assim por diante, outra foi a de repetir 5x cada compasso sempre partindo com o compasso seguinte (uma vez, começando do início), por mais 5x repeti, outra foi a de ler cada compasso por 30 segundos e utilizar mais adiante. Depois, outras repeti, ~~em~~ em pequenos parcos, ele por ele ler algumas vezes a seção inteira. E logo, durante essas horas de estudo da seção inteira em frases e as frases divididas em frases, ele mandava ler cada ~~com~~ repetição forte, no mesmo tempo, início da próxima parte, formado uma frase. Mas isto só foi feito para a memorização de primeira etapa, as frases de trás para frente de outra forma, depois da divisão de a partir do começo, quando estas foram memorizadas e depois a

RETOMADA DA LEITURA DO ESTUDO 4 (CONT.)

leitura pode ser um mecanismo eficaz para a memorização para o Estudo 3, por conta de uma condição de tempo que ocorre no Estudo 1. Cada movimento de uma corda para um acorde que ocorre como parte de chegada de uma sequência para baixo não foi feito nas primeiras estratégias adotadas para a seção, talvez por isso que a memorização se ficou mais fácil depois. Algumas partes foram feitas mais vezes, outras menos.

06/05/2019

INÍCIO DA LEITURA DO ESTUDO 2

Na retomada, esta não foi a primeira vez que li o Estudo 2. Em 2017, eu havia lido o início da música, mas não segui por tempo de música que eu tinha para o início da leitura. Há algumas semanas atrás me lembrei a ler o Estudo mas não sei me lembrar muito interessante de início. Então li o estudo no tempo de ler por um dia. Quando li novamente, ~~depois~~ a música pareceu ficar mais interessante. Para minha sorte, esta leitura segue um livro, como sobre

APRESENTAÇÕES EM AULA NO ESTUDO 1 (CONT.)

Para a parte da prática dos compassos 2º, 3º, 4º e 5º, que são para que fique mais fácil e cuidar os elementos, não nos fixamos em um único plano. Cada vez que se diminuiu, para ficar mais fácil nos compassos 3º e 4º, que se trata de acordo com parâmetros estabelecidos de dinâmica, o que não pode ser feito por causa de um crescendo bem evidente e que se trata como recurso auxiliar de suspensão, que não se trata de um compasso regular, com duração de uma medida, mas com os mesmos elementos, dinâmicas e figuras rítmicas. O mais cuidado com esta nota e referência ao equilíbrio sempre entre os tons e compassos, mostrando que se trata em lugares elevados não abstrato. A cada vez ter mais equilíbrio e se for possível e sobre esta nota com o sentido mais saguado, o que não deve ser problemático, já que a cada abstrato ter toda muito rápida. Ao notar outros mais tempo, requirido o trabalho de "partes de chegada" e trabalho em tons de prática em, no mínimo, realizar estes nos em se forma mais raras. Outras observações a ser feita é com relação à energia, não sendo a energia em andamento "piano".

APRESENTAÇÕES EM AULA NO ESTUDO N° 2

Este Estudo possui diversos problemas de memorização e metáforas mais tradicionais e valores rítmicos de trabalho rítmico de forma para relacionar os problemas e melhor a condução da música de modo geral, já que ele possui diversos momentos em que a música muda de caráter e, portanto, a forma de execução. A primeira abstrato tomada antes da aula foi a de abstrato e andamento da música conforme os aspectos da música nos momentos; cada seção fica mais lenta que a outra. Esta abstrato está baseada em aspectos técnicos e de interpretação, com relação à técnica, e uma música que apresenta dificuldades em diversos aspectos e que não convencionalmente propriamente. A forma de trabalho com esta dificuldade rítmica é eliminando o andamento de forma da música. Esta mudança também auxilia na condução da música. A inclusão de andamento não deixa claro em qual andamento é feita a música deitada (TEMPO DI VARI), então após por começar a música mais rápida porque ela possui figuras mais longas nos tons e compassos mais lentos para abstrato a música rítmica, os momentos, ela primeira parte. Na segunda parte, a parte do compasso 2º.

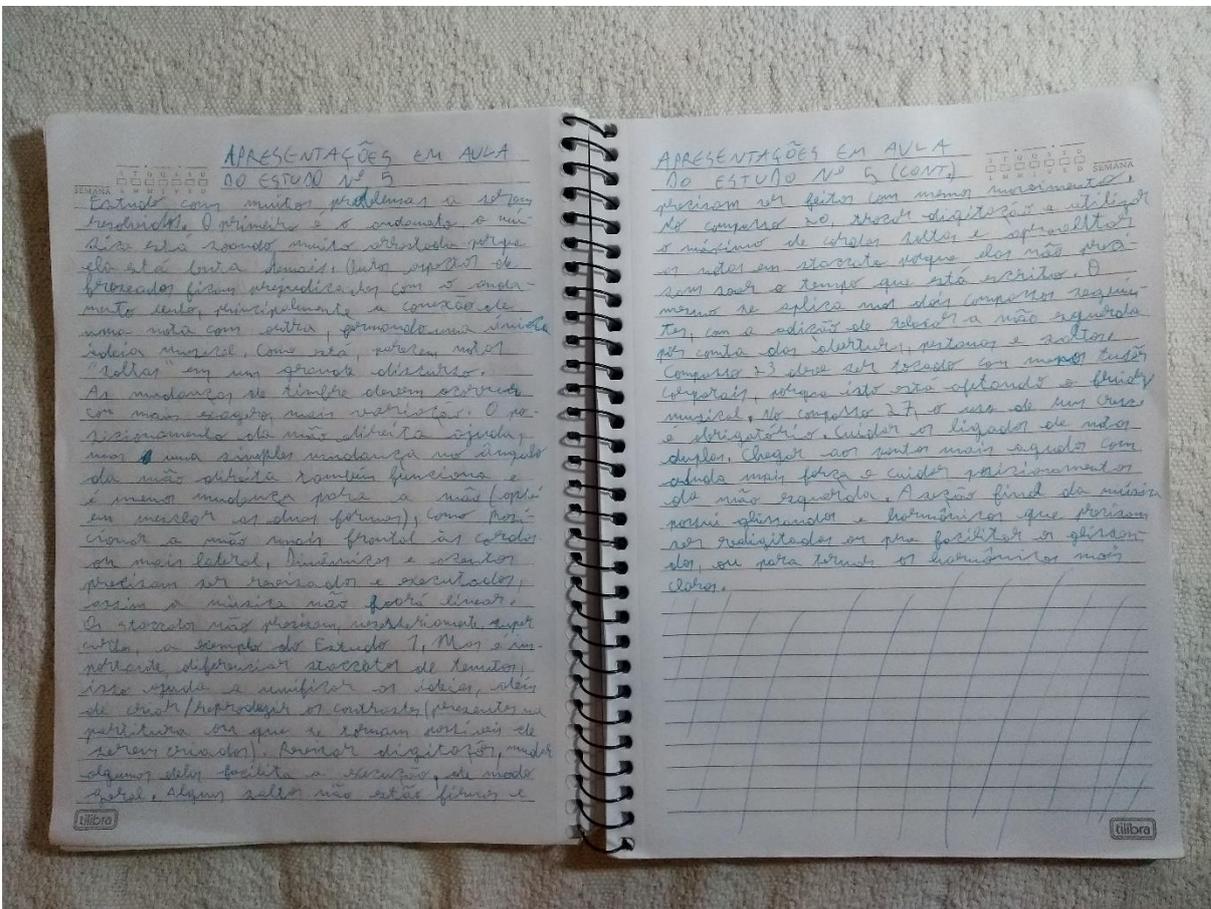
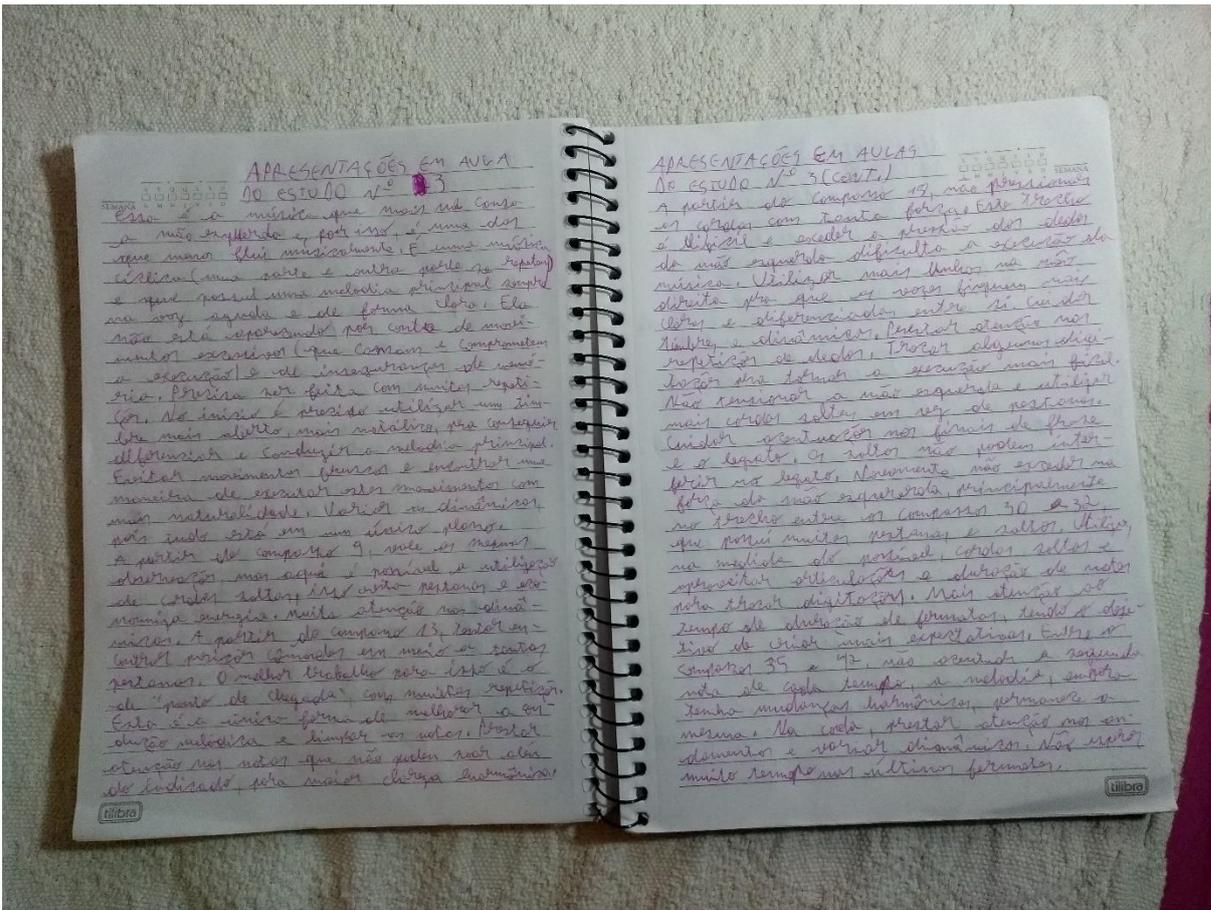
APRESENTAÇÕES EM AULA NO ESTUDO N° 2 (CONT.)

A música pode ser escrita de forma mais "rara", o que não é possível com o andamento mais rápido, então nota cada. Outras abstrato raras abstrato em forma de abstrato.

Na primeira seção há que tem a ideia de não seguir a nota equitativa, mas parte mais, já que se trata de uma pequena mudança de caráter de mais equitativa. Se não houver um planejamento destes pontos, não ficará comprometido o trabalho de "partes de chegada" se for necessário. O ponto com mais problemas sobre tipo de trabalho no compasso 1º. Na segunda parte há problemas de trabalho rítmico entre os compassos 2º e 3º, e de trabalho com abstrato de andar podem ter a dificuldade abstrato, e um outro ponto de mudança deve ser feita para garantir a direção de execução. Alguns quando há problemas sobre os abstratos para que haja uma boa condução, então se trata de música com muitos contrapontos. A mudança de direção opõem muita mudança. Prestar atenção nos abstratos que não tem relação de partes de chegada que é um ponto importante, não se trata com forma e não é possível esta música com problemas de metáfora. A nota requirido é ainda mais complexa e está ainda mais lenta.

APRESENTAÇÕES EM AULA NO ESTUDO N° 2 (CONT.)

A dinâmica que diminui nota cada em relação às partes anteriores, portanto na dinâmica do andamento, cuidar os tons quando na parte anterior, cuidar os abstratos, uma das principais dificuldades aparentes e que demandam mais energia. As notas principais que possuem mais movimento devem ser tomadas com mais força, sendo possível com o abstrato de mais abstrato, que está determinado nota em movimento, mais rápido que os outros abstratos. Para abstrato nos articulados e notas que formam ligas de forma abstrata. Também cuidar os abstratos de mais equitativa, rítmica e trabalho de "partes de chegada" com muitos aspectos. Uma nota foi abstrata (metáfora de abstrato) no compasso 5º para facilitar a mudança, o que não está melhor como tudo, já que se trata de um abstrato mais dinâmico. A cada parte se trata de abstrato apresentando melhor os momentos rítmico e "bellando", além das formas presentes de modo geral, a música rítmica de trabalho na técnica e em aspectos de interpretação e rítmica.



ANEXO A — Partitura dos Cinco Estudos de Štěpán Rak

Tempo I

ff *rit.* *f*

p *mf* *f* *p*

pp *cresc.* *p* *cresc.*

f *p* *cresc.*

f [*cresc.*] [*ff*]

Prestissimo

f *p* *mf* *p* *cresc.*

p *cresc.* *rit.*

Study n:o 2

Tempo di vals

The musical score consists of six staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece is in 3/4 time and is marked "Tempo di vals".

- Staff 1:** Starts with a piano (*p*) dynamic. The melody is characterized by long, sweeping lines with many slurs and ties. Fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) are indicated above the notes.
- Staff 2:** Features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It includes a *pp* (pianissimo) section. The music continues with slurs and ties, and includes a *mf* dynamic marking.
- Staff 3:** Shows a *cresc.* (crescendo) instruction. The dynamics range from *mf* to *f* (forte).
- Staff 4:** Contains a *poco rit.* (poco ritardando) instruction followed by a *a tempo* instruction. The dynamics are *mf* and *f*.
- Staff 5:** Includes a section marked with a Roman numeral "II". The dynamics are *mf* and *f*.
- Staff 6:** Ends with a *ff* (fortissimo) dynamic. The piece concludes with a final chord and a fermata.

III I
mf cresc.

rit. a tempo
ff mf

p cresc. I

mp p I III

cresc. cresc. ff
D. C. al Coda

Poco lento (lugubre) Lento molto
rit. p

arm. art. pp

a tempo IV II III
f *mf*
III II III *rit.*
Maestoso II *rit.* Lento

Study n: o 4

Rubato (lento)
p arm. XII
rit. Lento III
arm. XII *mp*
II
p
mp

Musical staff with guitar fretboard diagrams. Dynamics include *p* and *pp*. Fingering numbers are present below the notes.

Musical staff with guitar fretboard diagrams. Dynamics include *pp* and *cresc.*. A *rit.* marking is at the end. Fingering numbers are present below the notes.

Piú mosso

Musical staff with guitar fretboard diagrams. Dynamics include *f*. Fingering numbers are present below the notes.

Musical staff with guitar fretboard diagrams. Fingering numbers are present below the notes.

Musical staff with guitar fretboard diagrams. Fingering numbers are present below the notes.

Musical staff with guitar fretboard diagrams. Dynamics include *f*. Fingering numbers are present below the notes.

Musical staff with guitar fretboard diagrams. Dynamics include *rit.* and *pp*. Fingering numbers are present below the notes.

Lento

Un poco piú mosso

Piú lento **Lento rubato**

arm. XII

smorz.

mp p pp

Study n: o 5

Allegretto

sul tasto

ord.

sul pont.

1

1

p mf f

ord. V

p cresc. f p cresc.

V sul pont. ord.

mf

sul tasto ord. sul pont. sul tasto

f *p* *mf* *f* *p*

ord. sul pont. VI

mf *f*

IV VII ord. III sul pont. ord.

p *mf* *p*

III sul pont. IV III sul tasto

f *ff* *p* [p]

ord. III II III III

mf cresc. *ff*

gliss. gliss. gliss. rit. Tempo I

p *cresc.* [cresc.] *ff* *ppp cresc. sempre*

V sul pont. sul tasto sul pont. sul tasto

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. It contains four measures of music. The first measure is marked 'V sul pont.' and has fingerings 7, 2, 3, 4. The second measure is marked 'sul tasto' and has fingerings 7, 1, 0, 7. The third measure is marked 'sul pont.' and has fingerings 7, 2, 1, 3. The fourth measure is marked 'sul tasto' and has fingerings 7, 4. There are also some lower register notes indicated with '1' and '0'.

ord. II V II VII rit. a tempo poco piu mosso

sul pont.

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. It contains seven measures of music. The first measure is marked 'ord. II' and has fingerings 4, 2, 1, 3. The second measure is marked 'V' and has fingerings 4, 2, 1, 3. The third measure is marked 'II' and has fingerings 4, 2, 1, 3. The fourth measure is marked 'VII' and has fingerings 1, 3, 4. The fifth measure is marked 'rit.' and has fingerings 4, 4, 4. The sixth measure is marked 'a tempo poco piu mosso' and has fingerings 4, 4, 4. The seventh measure is marked 'sul pont.' and has fingerings 4, 4, 4. There are also some lower register notes indicated with '3', '0', and '-3'. Dynamics include 'cresc.', 'ff', and 'sub. p'.

sul tasto ord. Piu Mosso

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. It contains seven measures of music. The first measure is marked 'sul tasto' and has fingerings 3, 0, -3, -3. The second measure is marked 'ord.' and has fingerings 0, 4, 4. The third measure is marked 'Piu Mosso' and has fingerings 0, 4, 4. The fourth measure is marked 'rit.' and has fingerings 1, 1, 1. The fifth measure is marked 'gliss.' and has fingerings 1, 2, 2. The sixth measure is marked 'gliss.' and has fingerings 1, 2, 2. The seventh measure is marked 'gliss.' and has fingerings 1, 2, 2. Dynamics include 'mf', 'cresc.', and 'poco f'.

arm. V arm. XII arm. V Presto

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. It contains seven measures of music. The first measure is marked 'arm. V' and has fingerings 4, 1, 2, 3. The second measure is marked 'arm. XII' and has fingerings 4, 1, 2, 3. The third measure is marked 'arm. V' and has fingerings 4, 1, 2, 3. The fourth measure is marked 'Presto' and has fingerings 4, 1, 2, 3. The fifth measure is marked 'gliss.' and has fingerings 4, 1, 2, 3. The sixth measure is marked 'gliss.' and has fingerings 4, 1, 2, 3. The seventh measure is marked 'gliss.' and has fingerings 4, 1, 2, 3. Dynamics include 'cresc.', 'gliss.', and 'f'.

accel. 2 gliss. gliss. gliss. gliss. accel. sempre

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. It contains seven measures of music. The first measure is marked 'accel. 2' and has fingerings 0, 4, 4. The second measure is marked 'gliss.' and has fingerings 0, 4, 4. The third measure is marked 'gliss.' and has fingerings 0, 4, 4. The fourth measure is marked 'gliss.' and has fingerings 0, 4, 4. The fifth measure is marked 'gliss.' and has fingerings 0, 4, 4. The sixth measure is marked 'gliss.' and has fingerings 0, 4, 4. The seventh measure is marked 'accel. sempre' and has fingerings 0, 4, 4. Dynamics include 'cresc.', 'gliss.', and 'f'.

Presto possibile gliss. gliss. rit. gliss. gliss. lento Presto rasg. sf

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat. It contains seven measures of music. The first measure is marked 'Presto possibile' and has fingerings 4, 1, 2, 3. The second measure is marked 'gliss.' and has fingerings 4, 1, 2, 3. The third measure is marked 'gliss.' and has fingerings 4, 1, 2, 3. The fourth measure is marked 'rit.' and has fingerings 4, 1, 2, 3. The fifth measure is marked 'gliss.' and has fingerings 4, 1, 2, 3. The sixth measure is marked 'gliss. lento' and has fingerings 4, 1, 2, 3. The seventh measure is marked 'Presto rasg.' and has fingerings 4, 1, 2, 3. Dynamics include 'gliss.', 'rit.', 'gliss.', 'gliss. lento', and 'sf'.