

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

Dissertação de Mestrado

**A elaboração de uma Edição Prática dos Estudos Op. 90 nº 4 (*Au Foyer*)
e nº 5 (*Danse des Fantoques*) de Arthur Napoleão**

Patrick Brasil Menuzzi

Porto Alegre

2021

Patrick Brasil Menuzzi

**A elaboração de uma Edição Prática dos Estudos Op. 90 nº 4 (*Au Foyer*)
e nº 5 (*Danse des Fantoques*) de Arthur Napoleão**

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

Orientador: Prof. Dr. Marcos Vinícius Araújo

Porto Alegre

2021

CIP - Catalogação na Publicação

Menussi, Patrick
A elaboração de uma Edição Prática dos Estudos Op.
90 n° 4 (Au foyer) e n° 5 (Danse des Fantoches) de
Arthur Napoleão / Patrick Menussi. -- 2022.
463 f.
Orientador: Marcos Vinícius Araújo.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Autoetnografia. 2. Edição Prática. 3.
Interpretação. 4. Arthur Napoleão. I. Araújo, Marcos
Vinícius, orient. II. Título.

Patrick Brasil Menuzzi

**A elaboração de uma Edição Prática dos Estudos Op. 90 nº 4 (*Au Foyer*)
e nº 5 (*Danse des Fantoques*) de Arthur Napoleão**

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

Aprovado em ___ de ___ de 2021.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marcos Vinícius Araújo – UFRGS
(Orientador e presidente da banca)

Prof. Dr. Ney Fialkow - UFRGS

Prof. Dr. Luiz Guilherme Duro Goldberg - UFPel

Prof. Dr. Alfonso Benetti Junior – Universidade de Aveiro

*A porta da verdade estava aberta,
mas só deixava passar
meia pessoa de cada vez.*

*Assim, não era possível atingir toda a verdade,
Porque a meia pessoa que entrava
só trazia o perfil de meia verdade.
E sua segunda metade
Voltava igualmente com meio perfil.
E os meios perfis não coincidiam.*

*Arrebentaram a porta. Derrubaram a porta.
Chegaram ao lugar luminoso
onde a verdade esplendia seus fogos.
Era dividida em metades
diferentes uma da outra.*

*Chegou-se a discutir qual a metade mais bela.
Nenhuma das duas era totalmente bela.
E carecia optar. Cada um optou conforme
seu capricho, sua ilusão, sua miopia.*

Carlos Drummond de Andrade - *Verdade*

*Dedico este trabalho aos meus professores de piano.
Em especial, aos professores Marcelo Cazarré e Guilherme Goldberg.
Meu eterno Obrigado.*

AGRADECIMENTOS

Tantas são as pessoas e instituições a quem devo agradecimentos, que temo correr o risco que não as citar devidamente.

Primeiramente, gostaria de agradecer à Mayara Araújo do Amaral, minha fiel escudeira de música de câmara, amiga desde a Graduação em Música, na Universidade Federal de Pelotas, colega de Mestrado, companheira de apartamento e cúmplice nesses árduos tempos pandêmicos. Escrevo estes agradecimentos de longe com o coração sempre perto.

À Fernanda Gomes de Amorim, amiga que o Mestrado me proporcionou, que com olhos aquilinos, muito me auxiliou no processo de leitura e aperfeiçoamento deste texto.

Aos meus amigos de longa data Michel Hallal Marques e Eugênia Adamy Basso. A vocês, que estão em meus agradecimentos desde a monografia no curso técnico em Meio Ambiente, e que mesmo geograficamente distantes estão sempre presentes em minha vida: meu sincero obrigado por toda força.

À Fernanda Miki da Costa, irmã musical que tanto sinto saudade e que, em constâncias e inconstâncias, sempre esteve comigo.

À Anair Antônia Dall'Asta Menuzzi e Marizete Menuzzi, minha avó e tia, que são minhas mães: eu não teria capacidade para colocar em palavras o que vocês representam em minha vida.

Aos professores Marcelo Macedo Cazarré e Luís Guilherme Duro Goldberg, meus antigos professores de piano, a quem devo meu interesse pela Belle Époque brasileira.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ao Programa de Pós-Graduação em música, meus agradecimentos pela singular experiência.

Ao Professor Ney Fialkow, meu orientador artístico, responsável por me auxiliar, pacientemente, a alcançar degraus mais elevados da performance pianística.

Ao Professor Marcos Vinícius Araújo, meu orientador científico, meus sinceros agradecimentos pelo esmerado trabalho junto aos meus primeiros passos dentro da pesquisa científica.

À CAPES, pela bolsa concedida.

À cidade de Porto Alegre, por todas as vivências dadas a esse homem da fronteira.

Aos meus pais e guias espirituais, que nunca me deixaram cair nessa trajetória, e que sempre estiveram a minha frente.

E a todos os que participaram na minha formação enquanto pesquisador, instrumentista e ser humano.

RESUMO

Essa dissertação teve como mote investigar a maneira que um processo de construção interpretativa pode suscitar contribuições para a proposição de modificações na partitura de uma obra, dentro de uma tipologia editorial prática. Teoricamente, essa pesquisa buscou sustentação a partir das reflexões acerca dos conceitos de obra musical, texto escrito (i.e. partitura) e edição, dentro das perspectivas de James Grier, Carlos Alberto Figueiredo e Jeremy Cox, e as relações entre interprete e obra, apoiando-se nas contribuições da tripartição semiológica, em Jean Molino e Jean-Jaques Nattiez, e estéticas, de Luigi Pareyson. Para a discussão dos elementos objetivos e subjetivos, presentes na partitura, e a atuação do intérprete frente a estes elementos, as ponderações deste trabalho buscaram amparos nos escritos de James Ross, Paul Roberts, Adriana Kayama, Cecilia Hultberg, C. Hastings, Salomea Gandelman, dentre outros. Para a proposta desta pesquisa, a autoetnografia foi escolhida enquanto metodologia para a construção interpretativa dos Estudos do Op. 90, n. 4 e 5, de Arthur Napoleão, com a coleta de dados através de diários reflexivos, como propostos por Carole Gray e Julian Mallins, que permitissem a fixação das inferências, durante o processo de estudo e preparação destas peças, de modo a emergir as relações estabelecidas entre um intérprete e o objeto interpretado. Outros dois estudos preliminares foram realizados, a partir da a) aplicação de um questionário, com a participação de 28 pianistas, de formação universitária e de distintas idades, buscando extrair noções e aspectos que exprimissem as relações existentes entre estes intérpretes e o texto musical escrito e, mais especificamente, suas considerações sobre os usos de edições práticas; e b) a realização de uma análise comparativa, do Estudo Transcendental n. 2, de Franz Liszt, através das edições práticas de Attilio Brugnoli e Alfred Cortot e de uma edição *Ur-text* crítica, elucidando as diferenciações e semelhanças entre estes textos, e colocando em relevo as distintas maneiras que os editores práticos manifestaram suas escolhas interpretativas à notação. Assim, os resultados desta pesquisa permitiram: a) averiguar a existência de dois posicionamentos contrastantes, através do questionário, no que tange predicativos de fidelidade de um texto musical e de possibilidades à interpretação e execução que a partitura pode oferecer; b) conhecer os meios que os editores práticos se valeram para transmitir ideais interpretativos através dos grafismos de uma partitura e da estruturação e apresentação dos elementos em suas edições, c) demonstrar como o processo interpretativo do autor, através da sua sistematização, proporcionou informações que se constituem enquanto fonte para a produção de uma edição prática; e d) elaborar uma edição prática e a realização da primeira gravação conhecida, até então, dos Estudos Op. 90, n. 4 e n. 5, de Arthur Napoleão.

Palavras-chave: Autoetnografia; Edição prática; interpretação; Arthur Napoleão.

ABSTRACT

This dissertation had as its subject to investigate the way that an interpretive construction process can raise contributions to the proposition of changes in the score of a work, within a practical editorial typology. Theoretically, this research sought support from reflections on the concepts of musical work, written text (i.e. score) and editing, within the perspectives of James Grier, Carlos Alberto Figueiredo and Jeremy Cox, and the relationships between performer and work, relying on in the contributions of semiological tripartition, in Jean Molino and Jean-Jaques Nattiez, and aesthetics, by Luigi Pareyson. For the discussion of the objective and subjective elements present in the score, and the performance of the interpreter against these elements, the considerations of this work sought support in the writings of James Ross, Paul Roberts, Adriana Kayama, Cecilia Hultberg, C. Hastings, Salomea Gandelman, among others. For the purpose of this research, autoethnography was chosen as a methodology for the interpretative construction of the Études of Op. 90, n. 4 and 5, by Arthur Napoleão, with the collection of data through reflective diaries, as proposed by Carole Gray and Julian Mallins, which allowed the establishment of inferences, during the process of study and preparation of these pieces, in order to emerge the relationships established between an interpreter and the interpreted object. Two other preliminary studies were carried out, based on the a) application of a questionnaire, with the participation of 28 pianists, with bachelor education and of different ages, seeking to extract notions and aspects that express the existing relationships between these interpreters and the written musical text and, more specifically, his considerations on the uses of practical editions; and b) a comparative analysis of the Transcendental Study n. 2, by Franz Liszt, through the practical editions of Attilio Brugnoli and Alfred Cortot and a critical Ur-text edition, elucidating the differences and similarities between these texts, and highlighting the different ways that practical editors expressed their interpretive choices to the notation. Thus, the results of this research allowed: a) to verify the existence of two contrasting positions, through the questionnaire, regarding predictors of fidelity of a musical text and possibilities for interpretation and performance that the sheet can offer; b) to know the means that practical editors used to transmit interpretive ideals through the notation and the structuring and presentation of the elements in their editions, c) to demonstrate how the author's interpretive process, through its systematization, provided information that constitute themselves as a source for the production of a practical edition; and d) prepare a practical edition and the making of the first known recording, until then, of the Études Op. 90, n. 4 and no. 5, by Arthur Napoleon.

Keywords: Autoethnography; Practical editing; interpretation; Arthur Napoleon.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Contabilização de articulações.....	111
Tabela 2: Contabilização de indicações de dinâmica.....	112
Tabela 3: Contabilização de indicações de crescendo e diminuendo.	112
Tabela 4: Contabilização de dedilhados.....	113
Tabela 5: Contabilização de indicações de pedal.	113
Tabela 6: Contabilização de indicações de andamento.	115
Tabela 7: Contabilização de Ligaduras de frase.	115
Tabela 8: Contabilização de indicações textuais.....	116
Tabela 9: Contabilização de notas.	117
Tabela 10: Quantidade de elementos em valores absolutos.....	117
Tabela 11: Indicações de dinâmica nas edições Henle, Cortot e Brugnoli (continuação).....	126
Tabela 12: Indicações textuais nas edições Henle, Cortot e Brugnoli.....	152
Tabela 13: Diferença absoluta dos elementos entre as edições Cortot e Brugnoli e a edição Henle.	177
Tabela 14: Níveis de frequência na utilização de edições práticas pelos participantes.....	203
Tabela 15: Níveis de frequência na utilização de edições práticas pelos participantes durante a prática docente.	203
Tabela 16: Ordem de relevância dos elementos textuais.....	207
Tabela 17: Recorrência de elementos importantes segundo as respostas da sessão 3.....	212
Tabela 18: Modelo do diário reflexivo utilizado.....	242
Tabela 19: Estudo Op. 90, n. 4. Articulações presentes na Edição Schott's.	345
Tabela 20: Estudo n. 4. Indicações de dinâmica.	346
Tabela 21: Estudo Op. 90, n. 5: Recorrência dos sinais de articulação.	348
Tabela 22: Estudo Op. 90, n. 5: Indicações de dinâmica	349

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Articulações das fases dentro de um processo composicional.	34
Figura 2: Metodologia proposta para o desenvolvimento de uma edição prática	75
Figura 3: Proposta de sequenciamento do conteúdo das perguntas no questionário.....	78
Figura 4: Capa das três edições dos Estudos Transcendentais de Liszt. Em ordem da esquerda para a direita: Edição Henle; Edição Cortot e Edição Brugnoli.	100
Figura 5: Liszt, Grandes Études, S. 137 (2ª versão dos atuais Estudos Transcendentais). Estudo n. 2, Molto vivace (A minor). Grafismo criado por Liszt.....	103
Figura 6: Liszt, Grandes Études, S. 137: Nota sobre os novos signos.....	104
Figura 7: Indicações de pedal na edição de Brugnoli.....	108
Figura 8: Liszt, Estudo Transcendental n. 2, Edição Cortot. C. 1 – 3. Exemplo de ligadura não contabilizada.....	115
Figura 9: Comparação entre edição Henle e edição Cortot, c. 4 – 10.....	119
Figura 10: Edições Henle, Brugnoli e Cortot. Articulações na mão esquerda: c. 14.	120
Figura 11: Edição Cortot e Edição Henle. Diferenciação de articulações: c. 23.	121
Figura 12: Comparação entre as edições Cortot, Henle e Brugnoli. C. 78-79.	123
Figura 13: Edição Brugnoli, compassos 25 – 26. Utilização do Tenuto.....	124
Figura 14: Edição Brugnoli, compassos 28 – 29. Utilização do Tenuto juntamente de indicação expressiva inédita.	124
Figura 15: Edição Brugnoli, compassos 39 – 40. Utilização do Tenuto para reforço de célula temática.	124
Figura 16: Edição Henle, c. 4 – 10.	128
Figura 17: Edição Cortot, c. 4 – 10.....	129
Figura 18: Edição Brugnoli, c. 4 – 10.	129

Figura 19: Edição Henle. Edição Cortot e Edição Brugnoli. C. 27 – 29.....	132
Figura 20: Edição Henle, Edição Cortot e Edição Brugnoli. C. 30 – 35.....	134
Figura 21: Edição Henle, Edição Cortot e Edição Brugnoli: c. 15. Dedilhados.	136
Figura 22: Edição Cortot: Solução para a passagem do compasso 15.....	137
Figura 23: Edição Brugnoli: Disposição dos dedilhados no compasso 74. ..	137
Figura 24: Edição Henle e Edição Cortot. Compasso 74.	138
Figura 25: Edições Brugnoli e Cortot: indicações de dedilhado. C. 57 – 58.	139
Figura 26: Diferença na permanência de pedalização nas edições Henle e Cortot. C. 1 – 7.....	142
Figura 27: Edição Cortot e Henle, C. 72-73. Presença de Pedal de sustentação.	143
Figura 28: Edição Henle. Compassos 71 – 77. Ausência de pedalização no compasso 72.....	144
Figura 29: Comparação sobre a marcação de pedal no final do Estudo n.2 de Liszt. Edição Henle e Edição Cortot. c. 102.	145
Figura 30: Edição Brugnoli. C. 1 – 7.....	146
Figura 31: Edições Henle, Cortot e Brugnoli. Pedalizações. C. 1-5.	148
Figura 32: Cortot, exemplo do uso do grafismo (‘). C. 15 – 17.....	150
Figura 33: Edição Brugnoli. C. 28-29. Sostenuito.	150
Figura 34: Edição Cortot. C. 28-29. Inserção de S fz e (‘).....	151
Figura 35: Edição Cortot. Marcação “Sempre stacc”. C. 18-23.....	153
Figura 36: Edição Brugnoli. Compasso 64, indicação Stentando (Stent.)....	154
Figura 37: Edições Henle e Cortot. Compasso 64.	154
Figura 38: Edição Cortot x Edição Henle: disposição de notas entre as claves. C. 11.....	155
Figura 39: Edição Cortot X Edição Henle: disposição de notas entre as claves. C. 91.....	156
Figura 40: Diferença entre a escrita de Brugnoli e Henle. C. 1.	157
Figura 41: Disposição das notas na mão esquerda e direita entre as claves de Sol e fá. Edições Brugnoli e Cortot. C. 2 – 5.....	158

Figura 42: Organização das hastes. Edição Brugnoli X Edição Henle. C. 24 – 26.	159
Figura 43: Diferença entre a ligadura das hastes entre as edições Henle e Brugnoli. C. 62-64.	160
Figura 44: Edição Henle X Edição Brugnoli. Diferença entre a disposição das hastes. C. 80-83.....	161
Figura 45: Edição Cortot. C. 11 – 14.	162
Figura 46: Variantes para exercício sugeridas por Cortot.	163
Figura 47: Edição Cortot: Prestíssimo. C. 57 – 62.	164
Figura 48: Edição Cortot. Exercícios a serem aplicados ao trecho “Prestíssimo”.	165
Figura 49: Edição Cortot; Trecho a ser aplicado o terceiro exercício. C. 72-73.	166
Figura 50: Exercício proposto por Cortot aos compassos 72-73.....	166
Figura 51: Cortot, Princípios Racionais da Técnica Pianística, Capítulo 1. Exercícios com notas presas.....	167
Figura 52: Muzio Clement (Gradus ad Parnassum), Exercice n.1. c. 1 – 12. Exercício com notas presas.	168
Figura 53: Carl Czerny (Die Kunst der Fingerfertigkeit), Etude n. 32. C. 1 – 8. Exercício com notas presas.	168
Figura 54: Edição Cortot, c. 96-98.....	169
Figura 55: Edição Cortot: propostas de exercícios aos compassos 96-98...	169
Figura 56: Edição Cortot, Nota preliminar ao Estudo n. 2.	171
Figura 57: Edição Cortot, nota de rodapé n.9, c. 49-53.....	172
Figura 58: Reescrita de Cortot, em nota de rodapé, do compasso 51, comparado ao mesmo compasso da Edição Henle.	173
Figura 59: Reescrita de Cortot, em nota de rodapé, da mão esquerda dos compassos 57-58, comparados aos mesmos compassos da Edição Henle.174	
Figura 60: Idade dos Participantes.....	186
Figura 61: Escolaridade dos Participantes.....	187
Figura 62: Tempo de piano dos Participantes.....	188
Figura 63: Tempo de docência dos Participantes.....	189

Figura 64: Grau de importância para elementos gráficos e textuais em uma edição.....	206
Figura 65: Grau de importância para elementos gráficos e textuais em uma edição (continuação)	207
Figura 66: Arthur Napoleão dos Santos	230
Figura 67: Casa Arthur Napoleão (canto inferior direito) na Avenida Rio Branco (Rio de Janeiro).....	235
Figura 68: Estudo Op. 90, n. 4, Au Foyer. Grandes Estruturas.	247
Figura 69: Estudo Op. 90, n. 4, Au Foyer. Estruturas detalhadas e pilares harmônicos.....	250
Figura 70: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 1 – 2).	252
Figura 71: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 1 – 2). Inserção de indicações dinâmicas.	253
Figura 72: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 3-4).....	254
Figura 73: Posicionamento das mãos para executar os compassos 3-4.	254
Figura 74: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 1 – 14). Indicação de notas a serem executadas pela mão direita.....	256
Figura 75: Estudo Op. 90, n. 4. Comparação entre as figurações dos compassos 7-8 (divertimento) aos compassos 17-18 (ponte).....	257
Figura 76: Estudo Op. 90, n.4 (c. 17-20).....	259
Figura 77: Estudo Op. 90, n.4 (c. 17-20).....	261
Figura 78: Rachmaninoff: Prelude Op. 23 n. 5. Utilização de linhas para salientar a ligação de melodias escritas em pentagramas diferentes.	262
Figura 79: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 25 – 32). Adições de indicações de dinâmica e expressividade.	263
Figura 80: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 25 – 32). Utilização de articulações.....	264
Figura 81: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 33 – 40). Escolhas interpretativas.	266
Figura 82: Estudo n. 4 (c. 47 – 50). Indicações gráfico e textuais.....	268
Figura 83: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 55 – 61). Proposta de articulações.....	270
Figura 84: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 52 – 66). Proposta de indicações de dinâmica e flutuações de andamento.	272

Figura 85: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 57 – 61). Proposta de divisão de notas entre as mãos.....	273
Figura 86: Estudo Op. 90, n. 4. (c. 67 – 71). Inserções de elementos.	274
Figura 87: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 71 – 75). Inserção de elementos gráficos e textuais.....	276
Figura 88: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 75 – 78). Indicações textuais e gráficas inseridas.....	277
Figura 89: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 79 – 82). Inserções textuais.....	278
Figura 90: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 94 – 97). Sugestão textual.....	279
Figura 91: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 98 – 106). Inserções de elementos gráficos e textuais.....	281
Figura 92: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 107 – 114). Inserções e modificações gráficas e textuais.....	283
Figura 93: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 115 – 122). Adições de elementos gráficos e textuais.....	286
Figura 94: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 123 – 133). Indicações textuais.	288
Figura 95: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 123 – 133). Inserções gráficas.	289
Figura 96: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 132-133). Indicações gráficas e textuais.	290
Figura 97: Estudo Op. 90, n. 5 (Danse des Fantoches). Divisão estrutural em duas partes.....	293
Figura 98: Estudo Op. 90, n. 5 (Danse des Fantoches): Estruturas concebidas.	295
Figura 99: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 1 – 3). Modificações de dinâmica e tempo.	297
Figura 100: a) Estudo n. 10, Op. 53, de Cramer; b) Estudo n. 11, Op. 299, de Czerny; c) Tägliche Technische Studien, de Beringer; d) Estudo Op. 90, n. 5, de Arthur Napoleão.	298
Figura 101: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 3 – 10). Proposta de <i>crescendos</i> e <i>decrescendos</i>	300
Figura 102: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 16 – 21). Crescendo em direção ao grave no compasso 18.....	301
Figura 103: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 13 – 21). Deliberações acerca das dinâmicas.	302

Figura 104: Sonata Op. 2, n. 3, de Beethoven (1º mov.); b) Estudo Op. 90, n. 5, de Napoleão: Figuração da mão esquerda.	303
Figura 105: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 3 – 9). Articulações e ligaduras à mão esquerda.	304
Figura 106: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 13 – 21). Indicações de articulação, ligaduras de expressão.....	306
Figura 107: Estudo Op. 90, n. 5 (partitura de trabalho, c. 21 – 26). Marcações para indicação da mão esquerda sob a mão direita.....	308
Figura 108: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 21 – 24). Grafismo de indicação sobre a disposição da mão esquerda e direita.....	309
Figura 109: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 27 – 32). Utilização do <i>tenuto</i> para salientar uma melodia ‘implícita’.....	310
Figura 110: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 33 – 36). Inserção de ligaduras e sinais de <i>marcato</i>	311
Figura 111: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 33 – 38). Mudança na direção das hastes na mão esquerda.	313
Figura 112: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 37 – 40). Inserções de indicações gráficas.	314
Figura 113: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 42 – 44). Reiteração da articulação de <i>Marcato</i>	314
Figura 114: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 45 – 48). Reiteraões de indicações apontadas pelo compositor.	315
Figura 115: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 48 – 53). Inserção de elementos gráficos de articulação e crescendo.	316
Figura 116: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 53 – 56). Final de sessão 3, da Parte Inicial. Começo da apoteose para conexão com a Parte Final.....	317
Figura 117: Estudo Op. 90, n. 5. a) c. 57 – 59; b) 4 – 6. Modificação da escrita entre as Partes Final e Inicial.	318
Figura 118: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 57 – 65). Inserções de elementos gráficos e textuais.....	319
Figura 119: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 69 – 72). Indicações expressivas e articulações.	320
Figura 120: Estudo Op. 90, n. 5, comparação das escritas entre A) c. 73 – 76; e B) c. 25 – 28.....	322
Figura 121: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 73 – 88). Inserções textuais e gráficas.	324

Figura 122: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 95 – 99). Indicações e grafismos inseridos.	328
Figura 123: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 99 – 101). Indicações gráficas e textuais.	329
Figura 124: Comparação de escritas entre o Estudo Op. 10, n. 3, de Chopin, e o Estudo Op. 90, n.4, de Arthur Napoleão.	331
Figura 125: Moscheles, Estudo Op. 95, n. 1. Dream (Traum).	332
Figura 126: Estudos Op. 90: A) Estudo n. 1(c. 3-4); B) Estudo n. 10 (c.2-4); C) Estudo n. 11 (c.5-8).	333
Figura 127: Arthur Napoleão, Estudo Op. 90, n. 4. Técnica de oitavas.	333
Figura 128: Liszt, Estudo de Execução Transcendental n. 4, Mazzepa. Técnica de oitavas.	334
Figura 129: Comparação da escrita de quatro finalizações em quatro estudos de quatro compositores.	335
Figura 130: Similaridades entre as escritas do estudo n. 5 e estudo n. 3. ...	338
Figura 131: Heller, Estudo Op. 153, n. 1.	339
Figura 132: Arthur Napoleão, Estudo Op. 90, n. 5. Oitavas alternadas entre as mãos culminando no stripitoso.	339
Figura 133: Liszt, Estudo Transcendental N. 6, Vision. Con Strepito.	340
Figura 134: Arthur Napoleão, Estudo Op. 90, n. 5. Coda do Estudo n. 6, Danse des Fantoques.	340
Figura 135: Estudo n. 4. Cabeçalho Edição Schott's (1910).	344
Figura 136: Estudo Op. 90, n. 4. C. 1 – 2. Exemplo de ligaduras não contabilizadas.	346
Figura 137: Estudo Op. 90, n. 5: Cabeçalho da Edição Schott's (1910).	348

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
2. APORTES TEÓRICOS	27
2.1 Obra, texto musical e composição: uma aproximação	27
2.2 A INTERPRETAÇÃO E O INTÉRPRETE	39
2.2.1 As edições práticas	50
2.3 Aprofundamentos filosóficos: contribuições semiológicas e estéticas na perspectiva de Molino (1990), Nattiez (2005) e Pareyson (1979)	52
2.3.1 O simbólico em Molino (1990) e Nattiez (2005): o modelo tripartido	53
2.3.2 O acesso à obra na Estética de Pareyson (1979) e a tríplice ação da leitura	58
2.3.2.1 A execução	60
2.3.2.2 A interpretação	63
2.3.2.3 Avaliação	66
3. METODOLOGIA	70
3.1 Questionário	76
3.2 Análise comparativa de três edições de um Estudo de Liszt	81
3.3 Construção interpretativa: abordagem autoetnográfica e sua coleta de dados ..	84
3.3.1 A Autoetnografia	84
3.3.2 Os Diários Reflexivos	90
3.3.3 Critérios para seleção dos Estudos de Arthur Napoleão	94
3.4 Proposta de uma edição prática	96
4. ANÁLISE DE TRÊS EDIÇÕES DE UM ESTUDO DE LISZT	100
4.1 Apresentação dos <i>Prefácios</i>	102
4.2 Análise	109
4.2.1 Aspectos quantitativos	110
4.2.2 Aspectos qualitativos	118
4.3 Aproximações e discussões	176
5. QUESTIONÁRIO	185
5.1 Perfil dos respondentes	186
5.2 Análise	189
5.2.1 Sessão 1	190
5.2.2 Sessão 2	201
5.2.3 Sessão3: Edição ideal	211
5.3 Discussões	216
6. CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA	229
6.1 Arthur Napoleão	229
6.1.1 A obra de Napoleão e os Estudos Op. 90	236

6.2 Diários reflexivos.....	241
6.3 Construção de uma interpretação dos Estudos n. 4 e n. 5, Op. 90, de Arthur Napoleão: escolhas, manipulações de parâmetros e possibilidades editoriais .	244
6.3.1 Construção interpretativa do Estudo n. 4 (<i>Au Foyer</i>)	244
6.3.2 Construção Interpretativa do Estudo n. 5 (<i>Danse des Fantoques</i>)	290
6.4 Reflexões adicionais	329
6.4.1 Estudo n. 4.....	331
6.4.2 Estudo n. 5.....	337
7. CRITÉRIOS EDITORIAIS E A EDIÇÃO PRÁTICA DOS ESTUDOS OP. 90 N. 4 E N. 5 DE ARTHUR NAPOLEÃO	343
7.1 Sobre as fontes utilizadas	343
7.1.1 O texto da Edição Schott's Söhne: Estudo n. 4	344
7.1.2 O texto da Edição Schott's Söhne: Estudo n. 5	347
7.2 A Intenção da escrita do compositor	350
7.3 A maneira da escrita e o entendimento universal nos dias de hoje	352
7.4 Para quem é esta Edição?	353
7.5 Critérios e decisões editoriais	355
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	401
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	405
APÊNDICES.....	417
APÊNDICE 1: QUESTIONÁRIO.....	418
APÊNDICE 2: GRAVAÇÕES ESTUDOS OP. 90, N. 4 E N. 5, DE ARTHUR NAPOLEÃO	426
ANEXOS	427
ANEXO 1.....	428
ANEXO 2.....	434
ANEXO 3.....	444
ANEXO 4.....	451
ANEXO 5.....	457

INTRODUÇÃO

Desde muito cedo eu comecei a coletar edições. Diferentes edições de uma mesma obra. Esse hábito sempre vinha à tona em uma visita a alguma biblioteca, compras em sebos, viagens que fazia, acervo de professores. Muitas vezes, esta ação era incitada pela nova diagramação que a edição propunha, um melhor espaçamento entre as notas ou até mesmo um: “*Veja! Essa edição foi impressa em uma folha maior que a habitual, fica muito melhor para estudar!*”. Com o passar do tempo, esta obsessão por conhecer outras ‘estéticas’ do papel foi dando lugar a uma melhor atenção aos detalhes que ele continha. Um dedilhado novo que surgia, uma proposta de pedalização que eu não havia pensado. Articulações que uma edição trazia e que outra não apresentava, propostas de realizações de algumas passagens que sempre foram ‘impossíveis’ para mim. Esses pequenos detalhes, mesmo que ínfimos a um olhar desatento, modificavam totalmente a minha visão da realização daquela obra e, não somente, traziam novas maneiras de abordar outras passagens. “*Se uma escala, nesta invenção a duas vozes de Bach, é feita com o dedilhado x, por que não utilizar este mesmo padrão em outras obras?*”

A música escrita, aprendida e apreendida através da partitura, assinala uma relação, ao menos inicial, bastante profunda entre o músico e o texto musical. É claro que inúmeras vezes a primeira relação que temos com uma música é escutando-a em algum concerto ou gravação. Podemos experimentar tocá-la de ouvido e usar de nossas capacidades e bagagens para eliminar a relação música-partitura. De todo modo, isso não é a minha relação com o aprendizado de uma nova obra e não é a relação que muitos de meus colegas possuem. Recebemos um texto, impresso, que corresponde a um código que nos é conhecido e, a partir desse ‘testamento’ legado pelo compositor, começamos a interpretar a obra em questão. Contudo, o texto musical não é um documento pragmático. Ele está cheio de lacunas que serão preenchidas, de diferentes maneiras, pelos intérpretes que se debruçam a decifrá-lo. E é neste momento que a batalha começa.

A interpretação de uma obra sempre abre um campo de possibilidades, sobre um mesmo objeto, que representa a diversidade de abordagens que cada

ser humano propõe ao apreendê-lo. Na música, isto se ilustra nos diferentes resultados sonoros que um mesmo texto musical, isto é, uma mesma obra, pode manifestar ao ser apresentada por diferentes intérpretes. Tais diferenciações são resultado de uma gama imensa de parâmetros que influenciam no resultado acústico da música e que estão vinculados à maneira que cada sujeito, em sua particularidade, questiona a obra e propõe respostas — mesmo que estas sejam tão maleáveis como a compreensão daquela obra —. Assim, mesmo que, *a priori*, parâmetros como altura musical e ritmo tenham se estabelecido, dentro da música de concerto ocidental, enquanto elementos imutáveis do texto, outros elementos são responsáveis pela riqueza interpretativa que as obras têm manifestado na história da performance.

Muitos destes elementos são relacionados à particularidade do corpo de cada músico e da cultura que o forma — e sobre este último aspecto, algumas discussões têm refletido, dentro dos séculos XIX e XX, acerca da formação de escolas de interpretação musical, como escola francesa, escola russa, escola alemã etc. (FONSECA, 2005) —. Cada geração, junto de sua historicidade, propôs maneiras de interpretar o texto musical, resultando e uma maior ou menor liberdade dentro dos parâmetros anteriormente citados. Porque a interpretação de Beethoven, por Horowitz, é tão distinto do Beethoven interpretado por Gould? Ou da visão de Beethoven apresentada por Schiff? As propostas de andamento para a Sonata Op. 28 n.2, tão conhecida como Sonata ao Luar, são distintas entre as gravações de Schannabel, Kissin e Barenboim? Existe um Beethoven correto, dentro destas opções?

Atualmente tem se discutido aspectos sobre a historicidade da prática musical e de suas relações com interpretação. A isso, consagrou-se o nome de 'historicamente informado'. A fidelidade do texto musical, as edições Urtext, a *Ur-technik*, uso de réplicas de instrumentos históricos, são questões que têm se apresentado enquanto motivadoras de uma tentativa à apreensão acerca da interpretação fiel aos intentos do compositor e da reprodução do som o mais próximo daquele que se ouvira na época da sua criação. Assim, questões estéticas, estilísticas, técnicas, dentro de um contexto histórico, são trazidos à tona para balizarem as escolhas interpretativas. A música chamada de 'antiga' muito tem se beneficiado desta releitura histórica e, gradativamente, estamos

descobrimos que, também, Chopin, dentre outros aclamados do parnaso do romantismo, já não são mais nossos contemporâneos.

Independente da tomada de posição quanto a essas questões, o resultado interpretativo ainda pressupõe de escolhas, realizadas pelos intérpretes, a partir de *X* ou *Y* critérios. Esses resultados interpretativos podem ser apreciados ao escutarmos as gravações das obras, como nos exemplos que acima ilustramos. Ao confrontarmos o texto musical e a gravação de um performer deste texto, encontraremos não somente a manifestação acústica da partitura, mas também um gama de riquezas que não estão no texto musical. Diversos músicos, dentro da história da música, buscaram fixar na partitura algumas escolhas interpretativas que os mesmos realizavam na execução daquela obra, e que não estavam presentes na edição escolhida na hora de aprender aquele repertório. De toda forma, nem sempre isso é um processo que passa por um crivo editorial ou que irá resultar em uma edição: muitos instrumentistas, ao estudarem, fazem anotações nas suas partituras de estudo. Marcam dedilhados, pedalizações, articulações, definem andamentos, dinâmicas, respirações, ligaduras, grifam notas que querem realçar, dividem vozes entre as mãos, demarcam sessões de estudo, escrevem sugestões expressivas, dentre outros. Esses rabiscos são frutos de decisões tomadas, durante suas práticas, e estão diretamente vinculados às suas compreensões interpretativas e relacionadas ao resultado musical pretendido.

Quando esses *rabiscos* passam por algum critério editorial e manifestam-se, no texto musical, na forma de uma edição, a terminologia adotada para nomear o tipo de edição tem se apresentado de maneira diversa: Edição Prática, Edição de Performance, Edição Didática, Edição de Trabalho. Contudo, mesmo chamando por nomes diferentes, esta tipologia editorial preserva algo em comum: são edições que o editor é um intérprete e este intérprete intenta passar, através desta edição, sua concepção acerca da interpretação e execução da obra. Algumas destas edições tornam-se famosas dentre os músicos: edições das Sonatas de Beethoven por Franz Liszt ou Schnabel, os Cravo bem temperado, por Gino Teglapietra e Andrés Schiff, os Estudos de Liszt e Chopin por Alfred Cortot e Attilio Brugnolli, apenas para citar alguns.

É claro que o texto musical não abarca e nem abarcará todos os parâmetros interpretativos que resultam no evento acústico que é a música, mesmo porque o som e o texto possuem naturezas distintas e são manifestações diferentes daquilo que entendemos por obra. Assim, a problemática deste trabalho residiu sobre como o processo de construção da interpretação de uma obra pode suscitar contribuições para a construção de uma edição prática, tendo em vista a sistematização das decisões tomadas e o registro das reflexões apreendidas neste processo, propondo um diálogo na relação texto (i.e. partitura) e músico?

Para responder esta pergunta, buscamos compreender o processo dialético existente entre o texto musical, as contribuições do intérprete através da prática do texto e dos recursos disponíveis para a construção da interpretação de uma dada obra, e o retorno ao texto musical, orientando-nos pela: a) sistematização das características editoriais em edições práticas; b) questionário com pianistas; c) reflexão e documentação do processo de preparação da performance; e d) a elaboração de critérios editoriais advindos da concatenação dos elementos apreendidos dentro dos procedimentos anteriormente citados. A documentação e reflexão sobre o processo de construção da interpretação teve por metodologia a autoetnografia, explorando as experiências e percepções que enriquecem os entendimentos e decisões interpretativas construídas dentro de um processo que o pesquisador também é objeto pesquisado.

Como exemplo de edições práticas consagradas dentro da historiografia pra piano, as edições das obras de Chopin e Liszt, produzidas por Alfred Cortot (1915, 1926, 1929, 1949), e Attilio Brugnoli (1923, 1937), oferecem inúmeras inserções no texto musical. Elementos como dedilhados, andamentos, dinâmicas, fraseados, articulações, pedalizações, indicações agógicas, informações históricas e extramusicais e exercícios integrados, estão sugeridos para superar dificuldades na execução, acelerar o processo de aprendizagem e instigar criativamente o músico. Assim, neste trabalho, a realização sonora de um texto e as escolhas interpretativas dialogam com o processo de editoração, pensando de que maneira as deliberações do instrumentista podem se fazer pertinentes enquanto indicações textuais, e até que ponto tais deliberações são passíveis de incorporação em um texto.

Além das orientações advindas de Figueiredo (2004, 2014) e Grier (2008) e da revisão bibliográfica acerca de edições *práticas* (FERREIRA, 2005; LIZARDO, 2018, 2019; RENNÓ, 2018; OLIVARES, 2015; DOMINGUES, 2016; SIMÕES; WINTER, 2015; CARNEIRO; FAGERLANDE, 2016; ATHAYDE; AVVAD, 2016; HONEA, 2002; NASCIMENTO, 2015), buscou-se compreender o significado, uso, função e elementos pertinentes para uma edição prática, a partir da aplicação de questionários com pianistas-professores. A intenção é possuir relatos de instrumentistas que estejam ativamente trabalhando enquanto performers e estejam também inseridos em um meio profissional enquanto docentes. Assim, pretendemos delimitar os dados mais relevantes que os respondentes julgam ser imprescindíveis na elaboração de uma edição prática.

Em suma, intentamos analisar, hierarquizar e sistematizar a pertinência das escolhas interpretativas e performáticas, de forma a construir critérios de realização editorial. Em nenhum trabalho da revisão de literatura até então consultada está considerado *o que* os intérpretes esperam ao utilizar uma edição desta natureza, apenas focando sobre a intenção do próprio editor frente ao texto. Portanto, se “é necessário que o editor tenha bem definido o público alvo ao escolher o tipo de edição a ser realizada” (LIZARDO, 2019, p. 77), também se faz oportuno compreender *o que* o público alvo busca encontrar.

Enquanto objeto para aplicarmos nossas intenções, elencamos dois Estudos contidos no Op. 90 de Arthur Napoleão. Arthur Napoleão (1843 - 1925) foi um pianista e compositor português que se fixou no Brasil, em 1868, morando no Rio de Janeiro até sua morte, em 1925. O papel de Napoleão, dentro da música portuguesa e brasileira, é elucidado pelos pesquisadores Fernando Manuel Martinho (2015) e Marcelo Macedo Cazarré, destacando-se a “[...] dupla face de pianista virtuose e proprietário de uma das mais importantes casas editoriais do país no Segundo Império e no início da República” (CAZARRÉ, 2006, p. 8)¹. A figura de Napoleão fomentou um trânsito cultural intenso entre o Brasil e diversas capitais do mundo, bem como, enquanto dirigente da *Casa Arthur Napoleão & Cia*, propiciou a circulação de

¹ Durante o texto desta dissertação, mantiveram-se sem correções as citações em português anterior à nova reforma ortográfica.

compositores nacionais e estrangeiros, seja através de sua editora ou das relações entre esta e muitas casas editoriais da Europa. Nomes como Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Leopoldo Miguez tiveram boa parte de sua produção composicional editada por Arthur Napoleão.

A virada do século XIX para o XX, no Brasil, tendo como foco o contexto musical do Rio de Janeiro, então capital, é caracterizada por um meio-termo entre a música europeia, onde as obras para piano não escondem um parentesco com Grieg, Schumann ou Liszt, e uma pretensa escola nacionalista (GOLDBERG, 2006). Com isso, existe uma intensa produção musical brasileira, de cunho cosmopolita, influenciada por estéticas e técnicas composicionais europeias e que, ao mesmo tempo, busca em certa medida uma afirmação de valores que seriam chamados de nacionalistas.

Assim, a reflexão aqui proposta teve por finalidade buscar uma maneira, dentre muitas, para construir uma interpretação do *Estudo n. 4 (Au Foyer)* e *n. 5 (Danse des Fantoques)*, Op. 90, de Arthur Napoleão; obra esta que foi legada à margem do *mainstream* musical. A escassez de gravações, edições e bibliografias que se debruçam sobre os aspectos interpretativos acerca do compositor e sua produção, caracterizam lacunas para um processo interpretativo. Entendendo o texto musical escrito, na forma de partitura, como um elemento insuficiente (FIGUEIREDO, 2014; GRIER, 2008), almeja-se construir uma edição prática a partir da reflexão sobre a sistematização e documentação do processo interpretativo. Os conhecimentos circundantes à obra e ao compositor, juntamente às contribuições do processo de interpretação, fornecem elementos que podem fomentar propostas de modificações no texto original. Os dados obtidos a partir destes elementos, dentro de uma atividade de editoração, caracterizam-se enquanto uma elaboração de edição prática (FIGUEIREDO, 2014). Nesta tipologia, propostas inerentes à prática são consideradas enquanto facilitadores e instigadores para a resolução de problemas pertinentes à preparação das peças e sua execução.

Para a apresentação dos conteúdos nesta dissertação, iniciamos com:

- a) localização do referencial teórico, buscando fornecer os estofos que guiaram os posicionamentos tomados bem como os autores utilizados para a discussão de nossas análises no decorrer da pesquisa. Nosso referencial foi dividido em três partes, situando as esferas de i) obra e texto, ii) interpretação, intérprete e

edição prática, iii) aprofundamentos filosóficos; b) Metodologia, onde apresentamos os procedimentos realizados e os pilares para sua execução, divididos em relação ao tripé metodológico proposto, isto é: I) dois estudos preliminares: i) análise comparativa de edições práticas, ii) questionário sobre edições, e II) a autoetnografia da construção interpretativa. A partir deste tripé, os dados gerados foram passíveis de triagem para a elaboração de critérios pertinentes à construção de uma edição prática; c) apresentação dos dados das análises, apresentados em quatro partes, segundo a ordem apresentada na metodologia; d) considerações finais.

Além das reflexões propostas dentro deste trabalho, a pesquisa realizada possibilitou a produção de duas gravações dos Estudos Op. 90, n. 4 e n. 5, de Arthur Napoleão que, até o momento da conclusão desta dissertação, encontram-se enquanto os únicos registros audiovisuais destes Estudos, bem como a criação de uma edição práticas dos mesmos Estudos.

2. APORTES TEÓRICOS

O referencial teórico deste trabalho está apoiado nas discussões acerca das esferas de a) obra musical e sua forma material, isto é, o texto musical em partitura, bem como o processo metabólico da composição; b) interpretação e intérprete, buscando relacionar esta atividade e este agente para com a obra e o texto musical, e edição musical, mais especificamente, a tipologia editorial prática ou de performance; e c) Aprofundamentos filosóficos dentro das perspectivas de Molino (1990), Nattiez (2005) e Pareyson (1979).

2.1 OBRA, TEXTO MUSICAL E COMPOSIÇÃO: UMA APROXIMAÇÃO

Para Chauí (2012), a sociedade tende a construir uma separação semântica entre artista e obra de arte, de modo que se entende o primeiro relacionado ao espetáculo e sua apresentação e, ao segundo, enquanto objetos distantes e protegidos, onde sua compreensão e fruição é reservada a alguns poucos.

A obra de arte é um trabalho de uma singularidade, de uma pessoa única, de um autor, carregada de personalidade, complexidade e variedade de procedimentos e materiais (CHAUÍ, 2012). A obra, inacessível em si mesma, possui uma existência em suportes físicos, que, por sua vez, são acessíveis, como livros e CD's, produzidos e impressos através de um processo industrial que produz estes objetos (CHAUÍ, 2012).

Segundo Chauí (2012):

A obra de arte “fixa e torna acessível” o mundo em que vivemos e que percebemos sem nos darmos conta dele e de nós mesmos nele. A obra de arte nos dá a ver o que sempre vimos sem ver, a ouvir o que sempre ouvimos sem ouvir, a sentir o que sempre sentimento sem sentir, a pensar o que sempre pensamos sem pensar, a dizer o que sempre dissemos sem dizer. Por isso, nela e por ela, a realidade se revela como se jamais a tivéssemos visto, ouvido, dito, sentido ou pensado. (CHAUÍ, 2012, p. 340).

A arte, assim, desvenda e descobre o mundo a partir da sua própria recriação, em outra maneira ou em outra dimensão. Esta realidade criada não

está aquém ou além da própria obra, assim como também não está na obra, mas é a própria obra (CHAUÍ, 2012). Para isto, as manifestações artísticas realizam a passagem do instituído ao instituinte, transfigurando o existente em uma outra realidade, totalmente nova mas não indiferente à primeira. Isto é: “a transformação ou transfiguração da realidade numa outra, nova e existente apenas no trabalho realizado pelo artista, chama-se obra” (CHAUÍ, 2012, p. 340).

Dentro da música erudita ocidental, o conceito de obra musical foi originado, segundo Cox (2013), a partir da transmissão desta música através da notação, isto é, da sua fixação em partitura. A relação, existente entre obra e texto, pode ser compreendida através dos posicionamentos tomados por Grier (2008) ao colocar a criação de uma obra musical enquanto um ato que se edifica em duas etapas – a saber, a composição (i.e. a passagem de ideias para uma partitura através da notação) e a interpretação -, resultando em uma distinção entre a obra em si e o texto, este último em suas manifestações escritas e sonoras.

Para Grier (2008), apoiado nas reflexões advindas da teoria historicista de McGann, exprime que a relação existente entre a obra musical e suas manifestações físicas (i.e. o som e a escrita) se dá de maneira diferente daquela existente com a obra literária e seu texto, visto que a partitura não é autossuficiente e, portanto, texto e obra não são sinônimos; a obra, com isto, depende da partitura (seu suporte físico) e da interpretação para existir. Grier (2008) aponta que alguns autores buscaram identificar a obra enquanto uma entidade psicológica, existente na mente dos compositores e intérpretes – isto é dizer, a obra musical, a partir desta consideração, existe na intencionalidade colaboradora entre o compositor e o intérprete, mediada através da partitura e seus elementos -, legando à partitura uma “imitação pálida da mesma [da obra]” (GRIER, 2008, p. 27).

Assim, se a partitura não é suficiente para a definição de obra com precisão, como também nenhum conjunto ou combinações de interpretações pode absorver a totalidade da obra, Grier (2008) aponta que a esfera da prática interpretativa, onde as variações da escrita (i.e. as várias fontes de um texto) e as variações interpretativas (i.e. a variedade nas leituras destes textos), podem fornecer subsídios para se desvendar aspectos da obra musical que não são

passíveis de serem transmitidos pela partitura.² Deste modo, mesmo que a partitura seja uma evidência primária, concreta e estável, sua equiparação com o conceito de obra se torna problemático e duvidoso, gerando uma série de predicativos e prejuízos (COX, 2013). Para Cox:

[...] há uma série de fatores secundários, que se tornam cada vez mais importantes à medida que se volta no tempo. Isso inclui declarações do compositor, sejam elas próprias ou transcritas por outros; conhecimento das circunstâncias das performances contemporâneas à composição da obra, sancionadas pessoalmente pelo compositor ou não; conhecimento dos tipos de instrumentos e número deles que provavelmente foram empregados em tais apresentações; e testemunhos de teóricos e escritores de tratados sobre o que, para eles, constituíam uma boa prática de performance (e, muitas vezes de maneira importante, o que não fazia) na época da composição da obra. (COX, 2013, p. 13)^{3,4}

Uma obra analisada enquanto objeto de fruição, é apenas ela própria, subtraída do tempo, isolada das condições acidentais que a promanou; já inversamente, analisada enquanto um documento histórico, a obra perde sua condição de arte, testemunhando apenas enquanto ‘estado de coisa fora-de-si’ (DAHLHAUS, 1999). Essas considerações são tecidas, pois seguem o pensamento de que “a experiência estética é ou, pelo menos, pode ser, assim parece, independente do conhecimento histórico” (DAHLHAUS, 1999, p. 104). Contudo, é essencial a inter-relação entre juízos estéticos e historicidade para a compreensão de uma obra, onde o texto, o contexto histórico e bibliográfico

² Para Grier (2008), alguns detalhes da obra só são compreendidos através das interpretações e das diferenciações entre as interpretações, sejam essas diferenciações advindas das variantes apresentadas pelos vários textos escritos (como nos casos, onde o autor cita, das versões das obras de Chopin), ou pelas variantes oriundas das práticas interpretativas. A partir deste posicionamento, Grier (2008) aponta que as variações da escrita e as variações das interpretações sugerem os limites da indeterminação de uma obra. Parte das indeterminações, para este autor, são de responsabilidade dos limites existentes na própria notação, e outra parte das convenções estabelecidas pelas práticas interpretativas da escritura e suas consequências no texto sonoro (GRIER, 2008). Deste modo, a cada nova interpretação, novos limites de indeterminações são criados para o texto (GRIER, 2008).

³ In most cases, the primary, and most obviously concrete and stable, evidence is the score; work-fidelity, as a result, is widely equated with score-fidelity. But there is a range of secondary factors, which become increasingly important the further back in time one goes. These include utterances by the composer, whether set down by him- or herself or transcribed by others; knowledge of the circumstances of performances contemporaneous with the work's composition, whether personally sanctioned by the composer or not; awareness of the kinds of instruments and numbers of them likely to have been employed in such performances; and testimony from theorists and treatise writers about what, for them, constituted sound performance practice (and, often as importantly, what didn't) at the time of the work's composition. (COX, 2013, p. 13).

⁴ Todas as traduções foram realizadas pelo autor desta dissertação.

do compositor, e a prática e subjetividade do intérprete se coadunam (ROBERTS, 2013). Assim, dentro desta perspectiva, pensar a historicidade, nas obras de arte, é pensar que o momento histórico é constitutivo das mesmas, pois as obras, no pensamento de Adorno (2008), entregam-se ao conteúdo histórico da sua época. Todavia, o conhecimento sobre a obra não é reduzir-lhe à história que lhe é exterior, mas pensar em sua “historiografia consciente de si mesma da sua época” (ADORNO, 2008, p. 277).

A obra reside tanto na sua fixação em partitura quanto nas convenções interpretativas que regem sua interpretação (GRIER, 2008). Essa dupla existência determina uma relação e um lugar do texto escrito à interpretação: a obra musical está dependente de seu suporte físico e sua atualização sonora, mas o texto (seja em sua forma escrita, seja em sua forma sonora) determina apenas um estado particular da obra (GRIER, 2008). Portanto, chega-se à conclusão de que a obra existe em um número diverso de estados, onde o texto escrito é apenas um desses estados⁵.

Para Figueiredo (2014),

Tal processo pode sofrer, no entanto, muitos desdobramentos, tornando a situação mais complexa: o compositor pode gerar diferentes objetos escritos da mesma obra (versões); os copistas e editores podem gerar outros diferentes objetos escritos da mesma obra; diferentes executantes produzirão objetos sonoros diversos a partir dos diferentes objetos escritos gerados pelo compositor ou pelos copistas/editores, e, no final da linha, diferentes ouvintes terão acesso a diferentes objetos sonoros. (FIGUEIREDO, 2014, p. 14).

O texto musical, ou seja, a partitura, foi disseminada enquanto possuidor de uma identidade autônoma, impondo uma responsabilidade, àqueles que a leem, de serem fiéis (COX, 2013), e derivada de uma pretensa autonomia semântica do próprio texto (ÖSTERJÖ, 2008). Cox (2013) complementa:

Essa noção de *Werktreue* é predominante desde o século XIX. *Werktreue* traz consigo um conjunto de imperativos quase éticos relativos à preparação e execução de uma performance “adequada”, da qual a aderência às evidências apresentadas diante de nós — em

⁵ No tópico 2.3, deste referencial teórico, as contribuições filosóficas de Molino (1990), Nattiez (2005) e Pareyson (1979) permitirão um aprofundamento, dentro da perspectiva desses autores, acerca da constituição do fato musical, em sua triplíce existência (MOLINO, 1990; NATTIEZ, 2005), bem como sobre a interdependência entre a obra de arte e sua interpretação (PAREYSON, 1979).

vez da busca intencional de nossos próprios instintos e especulações subjetivas — é a pedra angular. (COX, 2013, p. 12)⁶.

Os desdobramentos da obra, apontados por Figueiredo (2014), e os predicativos a uma fidelidade, apontados por Cox (2013) sugerem funções à partitura: a) a de transmitir ao intérprete diversas instruções sobre a sua execução (GRIER, 2008); b) oferecer “prescrição e normatização, mas também significativas margens interpretativas” (ALMEIDA, 2011, p. 65). Contudo, a maneira de ler tais instruções variam ao longo da tradição artística da música ocidental, visto que o processo de edição e as práticas interpretativas sofrem modificações relacionadas à própria historicidade. Percebe-se, a partir de Grier (2008), a definição de ‘texto’, guardando relação com a obra musical — fixação no papel, em forma de partitura —, e som, em sua relação com a interpretação. O intérprete, para Grier (2008), se situa entre a obra e o público, valendo-se do recurso da interpretação; o texto, no entanto, situa-se entre o compositor e o intérprete.

Todavia, mesmo que a notação, em uma partitura, tenha possibilitado que o compositor elaborasse e registrasse construções abstratas, a mesma notação pode suscitar dois riscos: o primeiro diz respeito a autoridade da notação, pensando caber nela múltiplos aspectos musicais e sonoros; o segundo, no entanto, faz referência a confusão existente entre partitura e obra: a ideia de suficiência textual ao ser igualada e/ou correspondida à obra musical (ALMEIDA, 2011). Para Almeida:

Tratar de performance e interpretação na música de concerto ocidental requer a consideração de um de seus fatores mais distintivos: a notação musical. A esta música, a notação assumiu extraordinária relevância não apenas por ter favorecido e direcionado desenvolvimentos específicos, mas também, em frutífera reciprocidade, por ter surgido e evoluído atendendo a demandas oriundas destes mesmos desenvolvimentos. Além do mais, a notação ofereceu à música ocidental o que pode ser considerado seu principal elemento documental antes do advento do registro sonoro: a partitura, sobre a qual se desenvolveram nossas práticas interpretativas e se estabeleceu um imenso campo de diálogo e articulação entre compositores, intérpretes, estudiosos e, sobretudo, entre épocas musicais distintas. (ALMEIDA, 2011, p. 65).

⁶ This notion of *Werktreue* has been predominant since the nineteenth century. *Werktreue* brings with it a set of quasi-ethical imperatives concerning the preparation and execution of a “proper” performance, of which adherence to the evidence set before us — rather than wilful pursuit of our own subjective instincts and speculations — is the cornerstone. (COX, 2013, p. 12).

É interessante pensar que muitas das discussões acima manifestadas dizem respeito a uma pretensa aquisição de um grau de correção e pureza acerca do texto musical para adentrar e reproduzir o pensamento do compositor. Está claro que existe uma hierarquia que necessariamente faz o compositor, em forma de partitura, vir antes e permanecer enquanto um centro de referência ao intérprete (COX, 2013). Contudo, Jeremy Cox (2013) possibilita, em seu texto “*What I Say and What I Do*”, refletir sobre a possibilidade de igualar a interpretação com a intenção composicional. Para Cox (2013), uma das chaves se encontra em compreender, primeiramente, o metabolismo de um processo composicional até sua destilação em partitura.

Para Cox (2013), “o ato da criação musical tem uma fase especulativa importante que existe *a priori* da ostensivamente dogmática certeza da notação” (p. 13, grifo do autor)⁷, que se relaciona com as distinções existentes ao escutarmos gravações de obras sendo interpretadas pelos seus próprios compositores, em comparação tanto com a partitura dessas obras quanto o registro por outros intérpretes. Muitas vezes essas gravações incorporam *insights* espontâneos que estão diretamente vinculados à gênese da obra e que até mesmo contradizem a partitura, visto que tais interpretações são permeadas por estágios composicionais antes da reificação do ato criativo em notação (COX, 2013).

Antes mesmo de ter qualquer identidade musical, o compositor possui uma ideia que é plena abstração, podendo tomar expressão em qualquer veículo artístico; a partir deste primeiro impulso criativo, formulações mais concretas são definidas, ainda de maneira incipiente, dentro da especificidade da esfera musical — sem discernir ou especificar algum material musical específico — (KRENEK, 1966 apud COX, 2013). Os dois conceitos que realizam a entrada da ideia à esfera musical são chamados de ‘pensamento musical’ e ‘Gestalt’ e definidos enquanto a necessidade de se apresentar e a expressão dessa necessidade; portanto, ‘Pensamento Musical’ e ‘Gestalt’ são reciprocamente simétricos (COX, 2013). Até esse ponto, nenhuma nota foi escrita e não há precisão alguma sobre qualquer elemento, como tonalidades,

⁷ “And insofar as the act of musical creation has an important speculative phase that exists *a priori* to the ostensibly dogmatic certainties of the notated score [...]” (COX, 2013, p. 13).

escalas, acordes etc. Contudo, a partir desse ponto se dá a manifestação concreta no nível da linguagem musical (i.e., estrutura geral do material), manifestando-se em articulação⁸, relação⁹ e forma¹⁰, até a completude da obra (COX, 2013)¹¹.

Se o ato composicional fosse uma ciência exata, a proposição teórica de Krenek (1966 apud COX, 2013) levaria a considerarmos possível o conceito de fidelidade textual, desde que “cada etapa do processo de realização — através da linguagem, articulação, relação e forma — seja executada sem distorção do pensamento generativo e da Gestalt associada [...]” (COX, 2013, p. 18)¹². No entanto, esse ato — o composicional — não o é, e para Cox (2013),

[...] a luta criativa do compositor é dar substância concreta em melodias, harmonias, ritmos etc. à sua inspiração musical original (na terminologia de Krenek, ao pensamento musical e à Gestalt) com a menor distorção possível; mas toda composição completa deve ser considerada como algum tipo de sucesso qualificado a esse respeito. Ou, dito de outra maneira, o ato de composição pode ser visto como o de tecer metáforas no som que buscam nos dar sugestões do pensamento musical e da Gestalt que somente o compositor pode conhecer — e que mesmo ele ou ela só podem conhecer tacitamente. (COX, 2013, p. 18)¹³.

A Figura 1 busca ilustrar o pensamento proposto por COX (2013), apresentando a ordenação dos elementos que este autor apreende a partir das contribuições de Krenek (1966, apud COX, 2013).

⁸ “[...] in sound: tension, dissonance-consonance; in rhythm: thesis, arsis; disjunctive, individualising: the phrase[...].” (COX, 2013, p. 19).

⁹ “[...] repetition, variation, motif; conjunctive, connecting: cohesion [...].” (COX, 2013, p. 19).

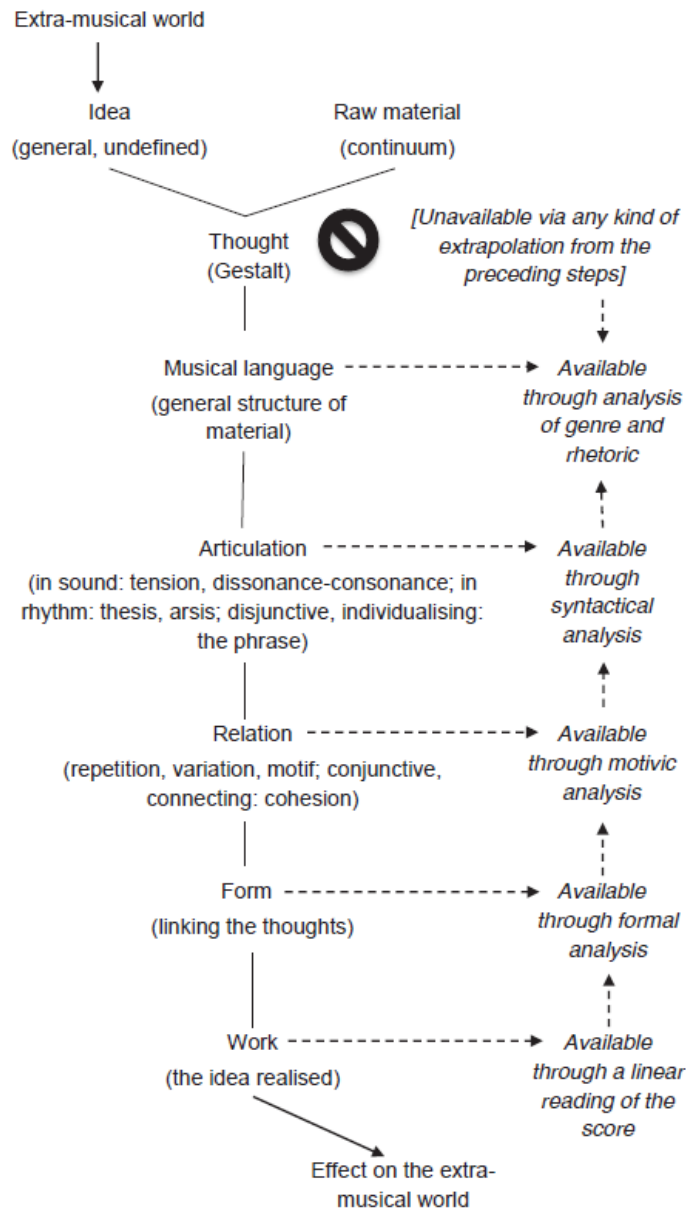
¹⁰ “[...] linking the thoughts [...].” (COX, 2013, p. 19).

¹¹ “From this there flow, in turn, Articulation, Relation, and Form until, finally — and only finally — we arrive at The Work.” (COX, 2013, p. 18).

¹² “Provided that every single step of the realisation process — through language, articulation, relation, and form — is executed without distortion of the generative thought and its associated Gestalt, this need not matter.” (COX, 2013, p. 18).

¹³ “[...] the creative struggle of the composer is to give concrete substance in melodies, harmonies, rhythms, etc., to his or her original musical inspiration (in Krenek’s terminology, to the musical thought and Gestalt) with as little distortion as possible; but every completed composition should arguably be regarded as some kind of qualified success in this respect. Or, putting it another way, the act of composition could be seen as that of weaving metaphors in sound which seek to give us intimations of the musical thought and Gestalt that only the composer can know — and which even he or she can only know tacitly.” (COX, 2013, p. 18).

Figura 1: Articulações das fases dentro de um processo composicional.



Fonte: Cox (2013, p. 20).

Com isso, se a tradução do ‘Pensamento musical’ e da ‘Gestalt’ em linguagem musical não é um processo simetricamente reversível, a experiência da gravação de uma obra apresentada pelo próprio compositor pode oferecer uma janela à singularidade criativa contida na obra e inacessível através do texto (COX, 2013). Todavia, ao se tratar de uma obra em que não se possa acesso a gravações do próprio compositor, como no caso dos estudos de Arthur Napoleão, a partitura ainda fornece acesso à concretude da *forma*,

relação, articulação e linguagem musical enquanto elementos enriquecedores da interpretação e do entendimento sobre a obra (COX, 2013).

Indo ao encontro das considerações de Cox (2013), Laske (1991) apresenta um modelo para o ciclo composicional, buscando representar os processos que ocorrem durante esta atividade. Segundo este autor, a composição se origina de uma ideia geradora onde o compositor utilizará como ponto de partida para dar início o processo composicional. Esta ideia será manipulada pelo compositor, apresentando níveis de especificação, até sua conclusão em obra de arte.

Percebemos, a partir das considerações de Laske (1991), a conexão entre a vontade do compositor, realizada através das decisões tomadas na geração, transferência e transformação de ideias e materiais musicais, e a materialização das mesmas através da notação na partitura. Ao encontro das propostas de Cox (2013) e Laske (1991), Kraus (2001), indica a existência de uma certa correspondência entre o que é notado, enquanto instrução, em uma partitura, e sua interpretação. Todavia, igualmente a Grier (2008), Kraus (2001) advoga sobre a insuficiência da partitura à compreensão da obra que ela identifica, pois, “a diferença entre o que é interpretado e o que é notado é a partitura no contexto de suas práticas interpretativas” (KRAUS, 2001, p. 75). Assim, o compositor entende que a notação é um limitante para a expressão de suas ideias e, apesar de almejar que o intérprete respeite aquilo que ele, isto é, o compositor, tentou expressar, compreende que muitos aspectos são impossíveis de se escrever no papel, legando ao executante a função de preenchê-los (STIER, 1992).

Antes de adentrarmos à esfera da interpretação e do intérprete, precisamos direcionar nossa reflexão acerca dos elementos que este texto, elaborado pelo compositor e que chega a nós enquanto partitura, contém. O texto musical escrito é composto por lições que se organizam em uma determinada estrutura. O conceito de lição é algo bem abrangente, sendo definido, genericamente, enquanto “qualquer porção ou segmento de um texto” (FIGUEIREDO, 2014, p. 15). Para Figueiredo (2014),

Na música ocidental, os parâmetros altura e ritmo, pelo menos até a primeira metade do século XX, estabelecem a identidade básica de uma obra e constituem, por isso, os elementos essenciais que caracterizam as lições da obra musical: uma linha melódica, ou

apenas uma nota, um grupamento rítmico, ou apenas uma figura de duração, um acorde, são exemplos de lições. Outros exemplos de lição são os sinais de dinâmica e de articulação. (FIGUEIREDO, 2014, p. 16).

Assim, as lições podem ser classificadas em substanciais e acidentais, sendo as primeiras aquelas “imprescindíveis para o sentido do texto de acordo com a intenção da escrita do autor” e as segundas enquanto “não determinantes do sentido do texto” e “sujeitas a variações na execução dos intérpretes” (FIGUEIREDO, 2014, p. 16). As lições acidentais dependem das considerações históricas que determinou a importância e relevância sobre alguns parâmetros dentro do processo composicional, podendo, o compositor, abrir mão do controle sobre estas em prol dos intérpretes (FIGUEIREDO, 2014). Portanto, sinais como F, P, PP, crescendo, diminuendo, articulações etc. podem fazer parte das lições acidentais dentro de um contexto, muitas vezes sendo desconsiderados, na hora de redigir uma partitura — ou até mesmo no ato composicional —, visto serem parte da esfera dos executantes (FIGUEIREDO, 2014).

Para Hastings (2011), a compreensão do texto pode ser realizada dentro de um círculo hermenêutico, constituído pela relação entre o micro e o macro na aprendizagem e suas inter-relações. O conceito das lições (FIGUEIREDO, 2014) pode ser compreendido na mesma direção em que Hastings (2011) categoriza os elementos que constituem uma partitura, ela “[...] pode ser categorizada por três qualidades — fixa, variável e implícita — às quais os músicos respondem de maneira diferente durante o aprendizado” (HASTINGS, 2011, p. 370). Assim, dependendo de como cada instrumentista aborda cada uma destas qualidades, uma nova e diferente compreensão é construída.

A qualidade fixa, no período que compreende os séculos XVII - XIX da música ocidental, está relacionada aos parâmetros de altura e ritmo, possuindo pouca ou nenhuma modificação por parte dos intérpretes. Para a qualidade variável, constituída por elementos de tempo, articulação, dinâmica, fraseado e expressividade, uma gama de opções e possibilidades são encontradas pelos músicos à manipulação destes parâmetros¹⁴. Por fim, as qualidades implícitas,

¹⁴ Para Ratalino: “La notación musical establece con exactitud la altura de los sonidos, y con exactitud relativa, indicando el instrumento, establece el timbre. La dinámica, en cambio, es indicada sin un punto de referencia objetivo. ni absoluto ni relativo; el piano y el forte no son

que incluem as relações estruturais, harmônicas, melódicas, rítmicas e texturais, tradições estilísticas de performance e dados biográficos sobre o compositor e seu período histórico, fornecem múltiplas abordagens dentro do processo de aprendizagem, implicando em diferentes visões e consequências ao resultado interpretativo (HASTINGS, 2011).

Para Cohen e Katz (1979), a extensão que os parâmetros musicais emprestam à notação pode ser uma maneira de classificá-los. A partir disto, o exame da notação crucial para compreender “uma relação estreita entre as capacidades notacionais e a capacidade de organizar materiais musicais” (COHEN; KATZ, 1979, p. 101)¹⁵. Acerca dos parâmetros musicais, Cohen e Katz escrevem:

Em teoria, existem apenas quatro parâmetros básicos — altura, duração, intensidade e timbre (desconsiderando a interdependência entre eles). Na prática, no entanto, existem muitos mais. Uma mudança que ocorre em qualquer um dos parâmetros básicos pode ser visto como um parâmetro. Por exemplo, o glissando, vários tipos de vibrato e o delicado sombreamento da entonação são derivados de tom. Todos estão intimamente relacionados ao volume e ocasionalmente ao timbre.¹⁶ (COHEN; KATZ, 1979, p. 101).

Deste modo, estes parâmetros, convertidos em notação, legam dois níveis de informação à partitura: a) níveis objetivos, relacionados às informações contidas no pentagrama, constituídos por duração e altura; e b) níveis subjetivos, onde se encontram o restante das informações, como

referibles a medidas ni tienen una relación exacta entre sí, tanto que la unidad de medida de la dinámica, el decibelio, no nace con la música, sino con el teléfono, hasta el extremo de que nadie se preocupa de preguntarse si mezzoforte significa la mitad de un forte, de la misma manera que no nos preguntamos si medio soprano significa la mitad de soprano. Además, la notación no considera la variación de timbre en el mismo instrumento, ni la relación timbro-dinámica. Las variaciones de timbre entran en la notación marginalmente, con indicaciones entre descriptivas y psicológicas: el esforzado, el brillante, el dulce, el suave, se refieren en realidad a cualidades tímbricas del sonido que la notación se contenta con indicar genéricamente, dejando realización la adición al del intérprete.” (RATALINO, 1988, p. 257).

¹⁵ “Musical parameters can be classified according to the extent to which they lend themselves to notation. Therefore, the examination of notation is crucial since a close relationship exist between notational capabilities and the ability to organize musical materials.” (COHEN; KATZ, 1979, p. 101).

¹⁶ “In theory there are but four basic parameters — pitch, duration, loudness, and timbre (disregarding the interdependence among them). In practice, however, there are many more. A change which occurs in any of the basic parameters may itself be viewed as a parameter. For example, the glissando, various types of vibrato, and delicate shading of intonation are derivations of pitch. All are closely related to loudness and occasionally to timbre.” (COHEN; KATZ, 1979, p. 101).

indicações de dinâmica, articulação, tempo, dentre outros (ROSS, 1993). Dentro desta proposta de Ross (1993), podemos perceber sua relação às lições, em Figueiredo (2014), e as qualidades, para Hastings (2011), e a relação que estes conhecimentos sobre os elementos do texto se direcionam à insuficiência da partitura (GRIER; 2008; KRAUS, 2011), apontando também o intrínseco teor subjetivo contido nas indicações gráficas e textuais dos elementos sonoros, ao qual chamamos de notação (KAYAMA, 1995).

Com isso, para irmos à esfera da interpretação e do intérprete, onde também se localiza a própria performance, como veremos, precisamos admitir a existência de um texto ou de uma partitura que “permita que uma composição possa ser reproduzida musicalmente” (KUHEN, 2012, p. 10). O texto escrito é um dado preexistente a qualquer um desses processos e “tem como função primordial a execução de determinada obra” (LIZARDO, 2018, p. 51). A obra musical, a partir dos seus dois modos básicos de existência (i.e. o sonoro e o escrito, relacionados à possibilidade de transmissão oral e transmissão escrita da mesma) estabeleceu “[...] a escrita como modo preferencial de conservação e transmissão do texto musical” (FIGUEIREDO, 2014, p. 12), onde a partitura desempenha um papel significativo para “seu desenvolvimento e disseminação [na música erudita ocidental] por possibilitar o registro escrito de ideias abstratas” (DOMINGUES, 2016, p. 340) advindas de um metabolismo composicional (COX, 2013; LASKE, 1991).

Mesmo descrevendo a coordenação de inúmeras variáveis, a notação musical não indica os meios para alcançar o resultado sonoro desejado. Assim, a partitura (i.e., o suporte físico em que reside o texto) abre margens para diferentes interpretações a partir de diferentes abordagens de seus elementos constituintes em um processo de aprendizagem (HASTINGS, 2011), onde a interpretação, inseparável da performance, trabalha em um espaço de latitude considerável de individualidade na modelação das ideias e inteções musicais para uma obra (GERLING; SOUZA, 2000). A notação e a partitura, mesmo enquanto guias de instruções (STIER; 1992; GUERCHFELD, 1995), é fundamental para a construção de uma interpretação (DALDEGAN, 2016), pois a “noção de interpretação musical requer a pré-existência de um texto, de algo a ser interpretado” (ALMEIDA, 2011, p. 64).

2.2 A INTERPRETAÇÃO E O INTÉRPRETE

Para Pareyson (1989), a leitura de uma obra de arte é um processo complexo. Segundo este filósofo, ler uma obra de arte:

[...] trata-se de reconstruir a obra na plenitude de sua *realidade sensível*, de modo que ela revele, a um só tempo, o seu *significado espiritual* e o seu *valor artístico* e se ofereça, assim, a um ato de contemplação e de fruição: em suma, trata-se de *executar, interpretar e avaliar* a obra, para chegar a contemplá-la e a gozá-la. (PAREYSON, 1989, p. 201, grifos do autor).

Assim, a leitura de uma obra musical se realiza através de etapas que envolvem a decodificação dos símbolos musicais, seu entendimento (i.e. a interpretação) e a realização sonora (i.e. execução e/ou performance) (PAREYSON, 1989)¹⁷. Ao buscarmos uma definição no dicionário Michaelis (2021) à palavra interpretar, temos as seguintes apreensões:

- 1) *Determinar com precisão o sentido de um texto;*
- 2) *Descobrir o significado obscuro de algo;*
- 3) *Dar determinado sentido a;*
- 4) *Desempenhar um papel; representar;*
- 5) *Traduzir oralmente um texto de um idioma para outro;*
- 6) *Cantar ou executar uma peça musical.*

Podemos perceber que, na língua portuguesa, *interpretar* é associado com *determinar, descobrir, desempenhar, traduzir, executar*, e não é estranho à interpretação, dentro da esfera musical, esteja associada a todas estas ações definidas pelos verbos acima citados.

Para Roberts (2013), a tradição ocidental de ‘escrever música’ está baseada justamente no paradoxo ‘*o que se quer estar escrito não se pode estar escrito*’. A luta que o compositor enfrenta ao passar para as limitações da

¹⁷ As contribuições de Pareyson (1979) acerca da interpretação, de um ponto de vista filosófico, será melhor explanada no tópico 2.3 deste referencial.

notação sua intenção (ROBERTS, 2013) lega uma “falta de especificidade [que] dá ao intérprete uma latitude considerável” (GERLING; SOUZA, 2000, p. 115). Assim, o que está ‘dito’ pela partitura não está propriamente ‘escrito’ pela notação, mas é construído pelo conhecimento dos intérpretes sobre o *todo* que circunda a obra e a constitui (ROBERTS, 2013). Aquilo que está além da notação “é o que precisamos saber ao mesmo tempo em que aprendemos fielmente sobre a natureza da obra a partir dela mesma” (ROBERTS, 2013, p. 35)¹⁸. Deste modo, percebemos que a interpretação de uma obra está relacionada, justamente, à *determinação*, ao *descobrimento*, ao *desempenho*, à *tradução* e a *execução* desta obra. Mas essas ações são ações de *quem*? Estas ações são ações em *que*?

Para Unes (1988), a atividade do intérprete é semelhante à atividade do tradutor no que tange a atividade de decodificação e mediação dos signos. Na fala deste autor:

[...] a interpretação musical nada mais é que um processo tradutório no seu sentido mais amplo: para indivíduos não-treinados, o significado dos signos gráficos (da partitura) permanece indecifrável. Para a tradução desses signos gráficos em signos acústicos, faz-se necessário um tradutor. (UNES, 1988, p. 22).

A partir disso, “o intérprete traduz signos gráficos em signos sonoros [já o tradutor] traduz signos idiomáticos desconhecidos em signos compreensíveis” (UNES, 1988, p. 15). A partir destas considerações, o posicionamento oferecido por Unes (1988) localiza o intérprete enquanto um ponto de conexão entre o compositor, materializado em obra, e o público, que almeja a decodificação dos signos gráficos da partitura em som.

No tópico anterior, percebe-se que obra (i.e., produto do compositor) e texto (i.e., partitura) são condições *sine qua non* para a construção da interpretação na música de concerto. Este texto, insuficiente, prediz a busca pela sua compreensão e a construção da sua interpretação. A interpretação, assim, é um processo realizado na obra, e não apenas no seu texto escrito, e construído por um sujeito, o intérprete.

¹⁸ “[...] it lies beyond the notation, it is what we need to know at the same time as we are faithfully learning about the nature of the work from the notation itself.” (ROBERTS, 2013, p. 35).

Para Assis (2018), o intérprete possui um papel articulador entre presente e passado, bem como um papel de transmissor — ou revelador — do novo que foi guardado, saindo do conformismo que a tradição pode proporcionar. Da mesma forma, o intérprete está igualmente dotado da capacidade de acrescentar e até mesmo modificar o conteúdo da partitura (WINTER; SILVEIRA, 2006), pois nele está a potência reveladora advinda da sua relação com a obra musical (MILANI; SANTIAGO, 2010).

A capacidade significadora que o intérprete possui também está vinculada à potência de seleção do que ele pretende, visto que um dos objetivos — se não ‘o’ objetivo — que um intérprete almeja é transmitir expressividade através da obra (i.e., comunicar). Para Assis (2018), a construção da interpretação de uma obra está submetida ao modo de ler uma partitura e suas experiências prévias acerca da linguagem da obra a ser interpretada, pressupondo a realização de escolhas. Winter e Silveira (2006) explicam que:

Dependendo das escolhas adotadas, o intérprete propõe diferentes interpretações para uma mesma obra, influenciando na mensagem transmitida. Para que essas escolhas sejam fundamentadas, é necessário embasá-las em um conjunto de conhecimentos sobre a obra a ser estudada, sejam elas teóricas, instrumentais, histórico-sociais, estilísticas, analíticas, baseadas em práticas interpretativas de época, organológicas, iconográficas etc. Esse conjunto de conhecimentos e informações fornece elementos que influenciam a interpretação de uma obra e, conseqüentemente, a performance. (WINTER; SILVEIRA, 2016, p. 68).

Portanto, mesmo que os signos musicais — objetividade inserida no papel — determinem algumas informações relevantes, como textura e forma, é no conhecimento das inter-relações que compõem a arquitetura da obra que o intérprete delibera sobre suas escolhas interpretativas (HASTINGS, 2011; MILANI; SANTIAGO, 2010). É dentro do contexto interpretativo, a partir de descobertas, revelações, verificações e correções, que o intérprete se coloca questões, revelando uma obra não fechada em si mesma, mas aberta às diversas possibilidades que se modificam no transcorrer do processo (WINTER; SILVEIRA, 2006). Ademais, “a escolha entre possibilidades determina a

interpretação única e pessoal do artista” (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 168)¹⁹ ²⁰, desvendando o que muitas vezes outros ainda não descobriram e proporcionando uma multiplicidade de interpretações (HASTINGS, 2011). Para esta obra, que tem em si a necessidade e a exigência de ser executada (PAREYSON, 1979), “não há duas interpretações iguais [...], nem pela mesma pessoa, ainda que essa pessoa seja o próprio compositor” (GUERCHFELD, 1995, p. 96).

Assim,

O grande desafio para o intérprete diante de uma obra massificada pelo mercado da arte é justamente esse: ser capaz de indagar uma partitura em sua dimensão sígnica e articulá-la com uma dimensão idiomática do contexto ao qual está sendo submetida; ser capaz de articular a tradição e promover o novo que a obra contém à espera de ser revelado. (ASSIS, 2018, p. 127).

Para tanto, as deliberações interpretativas são frutos da inter-relação entre os materiais textuais que a partitura apresenta — em toda sua historicidade e estética que estão imbricadas na composição e passíveis de análise (HASTINGS, 2011). Questões como expressividade, caráter, sonoridade, ambiguidades formais, escolhas de andamento, flutuações de dinâmica e agógica, maior ou menor rigor da execução de configurações rítmicas, rubato, ornamentos, pedalização, são legadas à subjetividade do intérprete (GANDELMAN, 2001).

Para Guerchfeld (1995):

[...] independentemente da sofisticação do sistema de notação [...] todos os sistemas vigentes se constituem basicamente de registros de elementos como a altura relativa das notas musicais e sua relativa duração, enquanto que os demais elementos constitutivos da obra musical são, na melhor das hipóteses, sugeridos ao executante. Questões como modo de execução, fraseado, articulação, dinâmica sonora e outras vão depender de interpretação, em função do significado percebido e atribuído a esses vários elementos. (GUERCHFELD, 1995, p. 96).

¹⁹ “Choosing among the possibilities determines the performer’s unique and personal interpretation. Discovering a new pattern is a delight. To find one that the performers, perhaps even the composer, have not discovered is to find a treasure all one’s own.” (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 168).

²⁰ O conceito de personalidade, dentro da filosofia de Pareyson (1979), será apresentado no tópico 2.3, e se relaciona com um fato indissociável do processo interpretativo.

Isso se constituiu, a partir das considerações de Roberts (2013), porque a notação que o compositor utiliza surge justamente das pressões daquilo que não pode ser notado. Portanto, a interpretação de um texto depende, também, das vivências do instrumentista e dos conhecimentos analíticos e histórico-estilísticos, dentro de um processo circular contínuo de execução — escuta — análise — execução — escuta, onde “subjetividade e objetividade se combinam e através do qual a interpretação da obra é construída” (GANDELMAN, 2001, p. 490). Assim,

Ao considerar-se o processo de estudo de uma partitura, diferentes enfoques e técnicas podem ser adotadas, dependendo da escolha do indivíduo. A escolha da técnica de estudo de uma partitura musical está intimamente ligada à interpretação: por meio dela, o processo interpretativo de uma obra já está sendo construído. (WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 68).

Para Gandelman (2001), a preparação de uma obra, de uma maneira genérica, percorre alguns passos que são mais ou menos obrigatórios: “leitura-observação, estudo propriamente e memorização, se for o caso” (GANDELMAN, 2001, p. 490). A autora (GANDELMAN, 2001) descreve que

A fase de leitura já possibilita ao intérprete uma primeira visão de seu campo de trabalho, permitindo-lhe, até certo ponto, perceber quais questões técnico-interpretativas deverão ser trabalhadas. Nessa fase, a atividade é de natureza exploratória, quando, freqüentemente, soluções são buscadas por processo de ensaio e erro, empiricamente, envolvendo um tipo de pensamento que não é de pronto traduzido em palavras. Isto não quer dizer que o intérprete não saiba o que está buscando — as vezes sim, outras não, caso em que a solução emerge da experimentação — mas que procura não só reproduzir no instrumento, como aperfeiçoar, a imagem mental que vem construindo da obra. (GANDELMAN, 2001, p. 490).

Kaplan (1987), sugeriu que existem duas fases na preparação de um repertório, e são caracterizadas por: 1) estudo: onde se busca uma primeira aproximação com o repertório e onde são construídas ferramentas que imbricam os elementos necessários à 2) execução: que compreende a segunda fase, onde se prepara a obra estudada para a performance (KAPLAN, 1987). Esta atividade procedimental, representada pela interpretação musical (WINTER; SILVEIRA, 2006), na qual o instrumentista concentra a maior parte do seu tempo e esforço, transcende o “âmbito do domínio instrumental e se corporifica na tradução da partitura – notação -, em música – som, forma”

(GANDELMAN, 2001, p. 489), a partir da manipulação de parâmetros, como duração, articulação, intensidade e altura, enquanto um procedimento essencial para dar expressividade à performance (RINK, 1995). Esta última, a performance, como indicada por Kaplan (1987), é o ponto resultante do processo interpretativo enquanto comunicação à alguém.

Assim, mesmo que interpretação e performance sejam conceitos inseparáveis (GUERLING; SOUZA, 2000), entre ambas há uma diferenciação que pode ser explicada a partir da fala de Almeida (2011). Para este último,

Enquanto interpretação envolve todo o processo – estudo, reflexões, práticas e decisões do intérprete – que concorre para a construção de uma concepção interpretativa particular de determinada obra, performance é o momento instantâneo e efêmero de enunciação da obra, direcionado em algum grau pela concepção interpretativa mas repleto de imprevisíveis variáveis. Além disso, a noção de interpretação musical requer a pré-existência de um texto, de algo a ser interpretado, ao passo que performance abarca poéticas musicais que não pressupõem um enunciado previamente estabelecido. (ALMEIDA, 2011, p. 64).

Deste modo, a performance, possui um duplo aspecto na cultura humana: tanto endêmica, desde tempos pré-históricos, quanto carregando um valor em sua produção, sendo entendida, dentro da prática da música escrita, enquanto o meio no qual as obras musicais são trazidas à vida (DUNSBY, 2000). Assim, “a música surge a partir da performance, e dela depende” (RINK, 2012, p. 36), mesmo que a performance seja apenas um “subconjunto dentro do universo de possibilidades que a tradição musical erudita ocidental oferece, visto que nenhuma [performance] esgota todas as possibilidades” (COOK, 2006, p. 10). Se, durante a performance, o instrumentista falará ao público acerca dos resultados do seu processo interpretativo, a preparação para a performance contém em si, se não a totalidade, mas uma parte deste processo interpretativo. A partir das considerações de Chaffin e Imreh (2002), buscamos visualizar onde está e qual lugar ocupa esta manipulação de parâmetros musicais, procedimento essencial para a construção interpretativa (RINK, 1995), dentro do subconjunto da performance, ou melhor falando, da preparação para a performance.

Para Chaffin e Imreh (2002), as decisões que um pianista toma durante o aprendizado de uma nova obra podem ser compreendidas em dez dimensões e agrupadas em três grandes grupos: dimensões básicas, dimensões de

interpretação e dimensões de performance (CHAFFIN; IMREH, 2002). Sob essa ótica,

Um pianista deve atender a três dimensões básicas (dedilhado, dificuldades técnicas e padrões familiares) para produzir as notas e quatro dimensões interpretativas (fraseado, dinâmica, andamento e pedalização) para moldar o caráter musical da peça. Alguns, no entanto, ainda requerem atenção durante a performance, e se tornam guias de performance [...]. As guias de performance podem ser organizadas em três dimensões de performance (básica, interpretativa e expressiva). (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 166)²¹.

Os preceitos indicados por Chaffin e Imreh (2002) não constituem um procedimento metodológico, mas podem balizar a documentação de uma construção interpretativa. De todo modo, as três categorias de dimensões — básica, interpretativa e de performance, a seguir pormenorizadas — possuem conteúdos interdependentes e fornecem um caminho processual para se atentar no momento do estudo, indicando tópicos a serem levados em consideração para a construção de outros.

As *dimensões básicas* são relacionadas com: identificação de padrões familiares de notas, decisões sobre dedilhado e delimitação de passagens que apresentem dificuldades técnicas (CHAFFIN; IMREH, 2002). Portanto, o reconhecimento de padrões, como escalas, arpejos ou outras configurações mais complexas, constituem-se enquanto *chunks*²² que foram adquiridos previamente pelo instrumentista, a partir das suas experiências prévias com outros repertórios (CHAFFIN; IMREH, 2002).

As decisões tomadas na escolha de dedilhados também estão submetidas a padrões familiares, sendo passíveis de serem modificadas através do contexto em que estão inseridas, da expressividade almejada e da própria estrutura formal da obra (CHAFFIN; IMREH, 2002). Por fim, dificuldades técnicas — tanto aquelas constituídas por movimentos que requerem atenção

²¹ A pianist must attend to three basic dimensions (fingering, technical difficulties, and familiar patterns) to produce the notes and four interpretative dimensions (phrasing, dynamics, tempo, and pedalling) to shape the musical character of the piece. A few, however, still require attention during performance, and there become performance cues [...]. The performance cues can be organized into three performance dimensions (basic, interpretative, and expressive). (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 166).

²² *Chunk*, para Godoy (2006), constitui-se na organização de unidades menores que se convergem em unidades maiores. Estas unidades maiores também podem ser organizadas em uma escala temporal maior, formando uma coarticulação entre *chunks* (GODOY, 2006).

especial por sua configuração quanto aquelas derivadas de decisões interpretativas como um fraseado particular — devem ser trabalhadas, tendo em vista sua especificidade, e coadunadas em um contexto maior, após a superação de suas demandas (CHAFFIN; IMREH, 2002).

As *dimensões interpretativas*, para Chaffin e Imreh (2002), estão relacionadas à moldagem sensível da música, onde o pianista realiza decisões sobre fraseado, dinâmica, tempo e o uso do pedal. O fraseado envolve “a identificação de notas que pertencem a uma melodia, harmonia ou padrões rítmicos”, constituindo um trabalho que revela estruturas implícitas do texto musical e dando uma concepção única à interpretação (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 168)²³. “Descobrir um novo padrão é uma delícia. Encontrar um que outros artistas, talvez até o compositor, não descobriram é encontrar um tesouro próprio” (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 168)²⁴.

O tempo e a dinâmica ajudam o intérprete a destacar o trabalho com o fraseado, bem como enfatizar ou moderar o impacto de uma estrutura melódica ou harmônica (CHAFFIN, IMREH, 2002); muitas vezes, a dinâmica possibilita agrupar notas distanciadas temporalmente em unidades a serem percebidas como pertencentes ao mesmo fraseado. Outrossim, “mudanças bruscas no volume ou no ritmo podem marcar o final de uma frase e o início de outra, além de criar e liberar tensão dentro e entre as frases” (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 169)²⁵. Por fim, a pedalização constitui uma ferramenta que o piano moderno dá ao intérprete para enriquecer suas interpretações. Os pedais “permitem ao artista controlar a qualidade do som e a duração da ressonância no piano, alterando a cor das notas” como também auxiliam a gerar unidade em uma frase (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 169)²⁶.

²³ “Phrasing involves the identification of notes that belong together to form melodic, harmonic, or rhythmic patterns.” (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 168).

²⁴ “Discovering a new pattern is a delight. To find one that other performers, perhaps even the composer, have not discovered is to find a treasure all one’s own.” (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 168).

²⁵ “[...] abrupt changes in either loudness or tempo can mark the end of one phrase and the beginning of another, and they also build and release tension within and across phrases” (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 169).

²⁶ “[...] allow the performer to control tone quality and duration of resonance within the piano, altering the color of the notes [...]” (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 169).

Para uma performance, o pianista precisa focar e elencar um número pequeno de dimensões básicas e interpretativas para que este possa estar livre e escutar o piano, a sala e até mesmo o público (CHAFFIN, IMREH, 2002). Para esses autores, “dedilhados específicos são importantes para definir uma posição da mão para as notas que seguem ou um fraseado que ainda não é totalmente confiável” (CHAFFIN, IMREH, 2002, p. 169)²⁷. Assim, *as dimensões de performance* representam todos os recursos necessários ao músico para que a execução se realize da maneira mais próxima à sua intenção; cada *guia* de performance disponibiliza a informação necessária no exato momento, nem antes, nem depois, para que o fluxo da apresentação se desenrole sob o controle do músico (CHAFFIN, IMREH, 2002).

A dimensão expressiva representa “os objetivos expressivos do pianista, as emoções a serem transmitidas [...] e o senso de como elas são articuladas na relação entre as várias sessões da peça” (CHAFFIN, IMREH, 2002, p. 170)²⁸. Ademais, além de derivadas das características básicas e interpretativas, a dimensão de performance está relacionada ao conhecimento do performer sobre a tradição musical do compositor, sua história e o contexto em meio a outras obras (CHAFFIN; IMREH, 2002).

Percebe-se que as considerações de Chaffin e Imreh (2002) estão voltadas ao estabelecimento consciente de metas e objetivos ao trabalho no aprendizado de uma obra. A hierarquização proposta pelos autores não é uma concatenação rígida de fases que se estabelece linearmente, observando-se que elementos de uma dimensão estão muitas vezes relacionados à construção de elementos em outras dimensões. Um exemplo disto é o *dedilhado*: ele está relacionado à dimensão básica, mas também possui um inegável papel na dimensão interpretativa, podendo servir de gatilho para a organização de/em uma performance.

Para o seu desenvolvimento em cada dimensão, o pianista necessita praticar, trabalhar e testar as ações desenvolvidas e as considerações acerca

²⁷ “[...] particular fingerings that are critical to setting up a hand position for the following notes, or a phrasing that is still not fully reliable [...]” (CHAFFIN, IMREH, 2002, p. 169).

²⁸ “[...] the pianist’s expressive goals, the emotions to be conveyed to the audience, and the sense of how these are articulated in the relationship between the various sections of the piece.” (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 170).

do *quanto* e do *como* estão ligadas à amplas discussões que vem sendo assunto constante em pesquisas (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002). Mesmo que esses fatores estejam relacionados à dificuldade de cada obra e a aquisição de habilidades que cada instrumentista possui em sua bagagem, genericamente a práxis musical é constituída por três atitudes: tocar, treinar e praticar (STASCHEIT, 2013).

Esses modos diferem em relação ao envolvimento do sujeito; enquanto no tocar é o [próprio] tocar que forma e de certo modo cria o músico, é o sujeito atuante e intencional que forma o processo de treinamento e prática. Ambos compartilham um ponto de partida comum; praticar e treinar — em contraste com o tocar — começa em um ponto em que algo não pode ser feito apenas naturalmente, mas acaba sendo um problema. No entanto, a prática e o treinamento diferem em relação à orientação e à motivação dos objetivos. O objetivo do treinamento é essencialmente obter assertividade, desenvolvendo o mais perfeito controle e autocontrole. Onde o treinamento busca conquistas, a prática é realizada em prol de seus efeitos sobre o assunto da prática. (STASCHEIT, 2013, p. 41)²⁹.

Chaffin e Imreh (2002) demonstram que a organização da prática é feita através de ciclos chamados de “*work and runs*”: executa-se uma sessão com a finalidade de observar os problemas que ela oferece; trabalha-se nesses problemas, deliberando quais escolhas serão tomadas para sua realização; volta-se à execução para testar se o trabalho foi bem-sucedido (CHAFFIN; IMREH, 2002). Esse tipo de abordagem é caracterizado enquanto um exemplo de prática deliberada no que tange concentração, constante avaliação, busca por soluções e flexibilidade de estratégias práticas para alcançar objetivos (CHAFFIN; IMREH, 2002). Relacionados aos elementos acima citados, a organização formal da obra em segmentos de prática, o estabelecimento de objetivos direcionados à performance e a distribuição estratégica do tempo de prática com base nas dificuldades, maximizam a qualidade do estudo e sua efetividade (CHAFFIN; IMREH, 2002). Para Stascheit (2013), praticar se

²⁹ “These modes differ with regard to the subject’s involvement; while in playing it is the play that forms and in a way creates the player, it is the acting and intending subject who forms the process of training and practising. Both do share a common starting point; practising and training — in contrast to playing — commence at a point where something cannot just naturally be done but turns out to be a problem. However, practising and training differ with regard to their goal-directedness and motivation. The objective of training essentially is to achieve assertiveness by developing the most perfect control and self-control. Where training seeks for achievements, practising is done for the sake of its effects on the subject of practice.” (STASCHEIT, 2002, p. 41).

constitui na ação que provê acesso a algo resistente e até então inacessível, visando desenvolver novas potencialidades.

Os indicativos da hierarquia entre compositor e intérprete, apontadas por Cox (2013) dentro dos predicativos de fidelidade inseridos na *Werktreue*, apontados no primeiro tópico deste referencial teórico, vem ao encontro de ilustrar as relações e os enfrentamentos que existem entre intérprete e compositor, dentro da história da música ocidental (LÔBO, 2016). Tal relação se tornou cada vez mais perceptível com o afastamento da figura do compositor-performer e o estabelecimento dos paradigmas entre as esferas do músico que executa e o músico que cria (CHIANTORI, 2001; DOMENICI, 2012; GOMES; WINTER, 2017). Há de se observar que, historicamente, a dicotomia construída desde o século XIX, onde quem toca e quem compõe formam esferas distintas e específicas (CHIANTORI, 2001), legou uma concepção de intérprete como um simples mediador entre a significância interna da obra e sua realização na performance (ZAVALLA, 2002).

No entanto, é possível que tal passividade do intérprete/performer diante da autoridade do compositor, encabeçada pela pureza do texto na interpretação (i.e. a *Werktreue*), não seja necessariamente factual, pois,

Embora a partitura contenha elementos essenciais a partir dos quais o intérprete vai iniciar seu trabalho interpretativo, esta não tem a capacidade de fornecer a totalidade de informações que estão presentes em uma execução musical. Ao intérprete é reservado o papel de “complementar” as informações fornecidas pelo compositor com elementos vinculados às práticas interpretativas. (WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 64).

Deste modo, a suposta normatividade e prescritividade da partitura não se sustentam dentro da esfera interpretativa (e, como vimos, da esfera da performance, rapidamente tangenciada), ainda que certos parâmetros estejam definidos de maneira fixa, como as alturas e durações, por exemplo. Hultberg (2002), a partir de um estudo com diversos alunos de piano, percebeu que a própria leitura da partitura pode ser vista a partir de duas abordagens do seu texto musical (isto é, a partitura e seus símbolos). Para esta autora:

Duas abordagens principais foram identificadas nas quais a origem do significado musical diferiu. A interpretação especial do editor da intenção do compositor foi mediada em uma abordagem reprodutiva, enquanto a possível intenção do compositor foi mediada por uma abordagem explorativa. De acordo com essa divergência, os papéis

dos músicos, bem como as funções das partituras impressas, divergiram. (HULTBERG, 2002, p. 189)³⁰.

Assim, o intérprete, na latitude de atuação que lhe compete, possui uma potência questionadora diante do texto escrito, revelando estruturas, definindo escolhas e reelaborando o material inicial. Estas abordagens de leitura, como apontadas por Hultberg (2002), diferenciam dois posicionamentos que vão muito mais além da leitura de uma partitura, mas estão relacionadas às concepções e ideologias sobre o papel do músico que interpreta. Se a partitura, por mais detalhada que seja, é insuficiente à interpretação da obra – ademais de todo o caráter subjetivo à compreensão dos símbolos (KAYAMA, 1995) -, a construção interpretativa pode ser entendida enquanto uma “(re)criação da partitura” (DALDEGAN, 2012, p. 2).

2.2.1 As edições práticas

Mesmo a partitura sendo considerada um aparato eficaz de aspectos estruturantes de uma obra, a natureza insuficiente do texto nela inscrito proporciona uma multiplicidade de interpretações (DOMINGUES, 2016; GRIER, 2008). O contato de um intérprete com o texto fomenta o surgimento de propostas que são relacionadas à execução, podendo fornecer modificações pertinentes à realização daquele texto (LIZARDO, 2018). Por isso, as influências recíprocas entre partitura e execução constituem fontes para uma edição prática ou de performance (SIMÕES; WINTER, 2015)³¹.

Muitos músicos possuem partituras guardadas que contém rabiscos e anotações de seus professores, colegas, ou suas próprias. Estas partituras, muitas vezes, passam de geração em geração e servem como transmissão de

³⁰ “Two main approaches were identified in which the origin of the musical meaning differed. The editor’s special interpretation of the composer’s intention was mediated in a reproductive approach, while the composer’s possible intention was mediated in an explorative approach. According to this divergence, the roles of the musicians as well as the functions of printed scores diverged.” (HULTBERG, 2002, p. 189).

³¹ Para Serale, “a notação tradicional da música ocidental é, em sua raiz, descritiva. Ela indica o resultado sonoro desejado através da coordenação de variáveis independentes, não os meios para alcançá-lo. A liberdade da interpretação está na execução técnica, nas ações para alcançar esse resultado. A evolução das técnicas instrumentais, como modo de padronizar a produção de som, tem sido recíproca à evolução da notação. A notação musical é, portanto, a codificação simbólica dessas técnicas padronizadas.” (SERALE, 2016, p. 41).

conhecimentos sobre aspectos inerentes à sua execução, sendo emprestadas a outros colegas ou utilizadas para ensinar durante uma aula (HONEA, 2002). Esta prática é muito mais antiga que a nomeada 'edição de performance' e contém em si sua gênese (HONEA, 2002), relacionada a transmissão, via texto, de informações que auxiliem o músico no campo interpretativo (LIZARDO, 2018).

Uma edição prática ou de performance não propõe tecer comparações entre manuscritos e outras edições, nem se baseia em uma busca por um *Ur-text* através de um método filológico, e por isso ela não se enquadra no aspecto editorial crítico (FIGUEIREDO, 2004). Tomando a edição prática enquanto uma “reelaboração da partitura para o registro das intenções musicais do intérprete em relação à obra interpretada” (DOMINGUES, 2016, p. 341), o registro das intenções, advindo da construção interpretativa, deve focar a compreensão dos elementos estruturantes, tais como articulações, andamentos, pedalizações, dedilhados, e outros parâmetros (GANDELMAN, 2001).

Domingues (2016) afirma que

A edição de performance diferentemente de uma revisão musicológica, edição crítica ou mesmo uma análise de uma determinada obra musical, tem como ponto de partida a experiência e a visão do instrumentista em diferentes perspectivas: idiomáticas (relacionados à técnica do instrumento), propondo muitas vezes soluções para realização de passagens tecnicamente complexas da obra; das referências utilizadas para o estudo da obra (acesso a manuscritos, bibliografia específica, gravações, abordagens analíticas) sempre buscando relacionar à sua elaboração interpretativa; verificação tanto pré e quanto pós-performance, salientando as sugestões que foram eficientes para comunicação do texto musical. (DOMINGUES, 2016, p. 341).

Para Simões e Winter (2015), “o processo de edição musical consiste em registrar, além do texto musical abordado, um momento histórico, uma tradição da época, através das lentes do editor” (p. 106). Para tal, os autores acima citados orientam o estudo da obra anteriormente à formulação editorial. Assim a prática instrumental e a construção interpretativa serão fontes de informações ao texto editado, a partir das deliberações propostas por um intérprete ao entrar em contato com o texto (LIZARDO, 2018). Além de oferecer reflexões pertinentes à execução, a edição prática apresenta dados “destinados a futuros intérpretes como propostas de elementos inerentes à preparação e assimilação das obras” (LIZARDO, 2018, p. 30). Com isso, pretende-se uma

atenção ao processo de aprendizagem e execução da obra estudada, fornecendo um maior número de subsídios para a construção da interpretação (ATHAYDE; AVVAD, 2016).

Lizardo (2018) atenta que,

Considerando a edição um ato crítico, não devemos declarar a edição como única ou definitiva. Se o ato de editar é também um ato interpretativo e da mesma maneira que podemos encontrar diferenças entre dois intérpretes da mesma obra, dois editores não iriam editar o mesmo texto de maneira idêntica. (LIZARDO, 2018, p. 25).

A edição prática se transforma em um registro textual dentre outros possíveis, que contempla decisões e indicações advindas de um processo interpretativo, mas que pode se diferenciar do ato da performance, visto que esse ato apresenta um elemento de risco, sendo inevitavelmente contingente (DUNSBY, 2002). Nesse tipo de edição, apresenta-se um olhar que abarca o “interesse voltado para a realização sonora, na intenção de incluir elementos para a utilização prática do texto musical, seja para seu estudo ou sua execução” (ATHAYDE; AVVAD, 2016, p. 120). Portanto, na busca pela construção de uma edição prática, não somente os elementos relativos à execução musical são fundamentais, mas também o envolvimento com posições musicológicas, investigando a gênese das obras, sua linguagem e idiomatismo musical, como também a contextualização histórica do compositor, seu *corpus* composicional e o contexto da época.

2.3 APROFUNDAMENTOS FILOSÓFICOS: CONTRIBUIÇÕES SEMIOLÓGICAS E ESTÉTICAS NA PERSPECTIVA DE MOLINO (1990), NATTIEZ (2005) E PAREYSON (1979)

Ainda que em todas as reflexões referenciadas nos tópicos anteriores, posicionamentos filosóficos tenham sido abordados em maior ou menor grau, buscamos tecer relações aqui, dentro do campo da semiótica musical (MOLINO, 1990; NATTIEZ, 2005) e estética (PAREYSON, 1979), tendo em vista a ampliação das considerações inicialmente tomadas e os

aprofundamentos que os suportes teóricos, nestes três autores, podem suscitar. Dentro das possibilidades advindas da semiótica musical, perscrutamos as leituras que os textos *Musical fact and the semiology of music* (MOLINO, 1990) e *O combate entre Cronos e Orfeu* (NATTIEZ, 2005) oferecem acerca da complexidade musical em sua forma simbólica e a compreensão da mesma a partir do seu modo tríplice de existência, isto é, suas dimensões *neutra, poiética e estética*. Para as abordagens no tocante a esfera da estética, o texto *Os problemas da estética*, do filósofo Luigi Pareyson (1979), descortina relações estabelecidas entre o intérprete e a obra, apresentando ponderações que buscam sublinhar paradigmas e prejuízos desta relação.

Faz-se mister posicionarmos que, o campo da filosofia da música, onde se encontram as abordagens estéticas e semiológicas representadas por estes três autores, é uma área bastante vasta, onde muitas correntes de pensamento coexistem a partir de posicionamentos distintos e muitas vezes antagônicos. Nossa intenção, dentro deste tópico, é de oferecer algumas reflexões, ainda que panorâmicas, que penetrem, contribuam e alarguem um pouco mais às abordagens construídas nos tópicos iniciais do referencial teórico e que permitam uma melhor compreensão acerca dos objetos que foram analisados dentro da perspectiva desta dissertação. Ademais, os conteúdos que gravitam os textos de Molino (1990), Nattiez (2005) e Pareyson (1979), encontram-se enquanto uma tomada de posição, dentro das reflexões acadêmicas, para o entendimento das relações que circundam as esferas de obra e intérprete.

2.3.1 O simbólico em Molino (1990) e Nattiez (2005): o modelo tripartido

Para Molino (1990), a música é compreendida enquanto fato que possui uma forma simbólica. No seu artigo *Musical fact and the semiology of music*, este autor descreve os pilares do seu entendimento tripartido do fato musical, que posteriormente será estendido por Nattiez (2005). Segundo Molino (1990):

O que se chama música é simultaneamente a **produção** de um 'objeto' acústico, esse **próprio** objeto acústico e, finalmente, a **recepção** do objeto. O fenômeno da música, como o da linguagem ou da religião, não pode ser definido ou descrito corretamente a menos que levemos em consideração seu modo de existência triplo - como um objeto arbitrariamente isolado, como algo produzido e como

algo percebido. É nessas três dimensões que a especificidade do simbólico repousa em grande parte. (MOLINO, 1990, p. 114, grifo nosso)³².

Percebemos que, dentro deste pensamento, o objeto musical, mesmo que constituído por estas três dimensões, não pode ser dissociado na singularidade de nenhuma delas. Isto é dizer que “o objeto é inseparável dos processos gêmeos de produção e recepção que o definem da mesma maneira que as propriedades do objeto abstrato” (MOLINO, 1990, p. 129)³³. Assim, não há como compreendermos o fenômeno na música se não o tomarmos enquanto conciliação entre objetivo e subjetivo, pois “não é possível esculpir, reduzir a unidades e organizar um “objeto” simbólico a não ser com base nas três dimensões que ele necessariamente apresenta” (MOLINO, 1990, p. 129)³⁴, pois este objeto musical “é recebido pelo ouvinte, pelo participante da cerimônia ou pelo espectador – e também, claro, pelo próprio produtor” (MOLINO, 1990, p. 130)³⁵. Com isso a música, enquanto atividade e produção humana (juntamente com outras expressões), é atividade e produção simbólica e, como tal, é resultado de um processo de significação e sua representação. Para Molino (1990):

Todo objeto simbólico pressupõe uma troca na qual produtor e consumidor, emissor e receptor, não são intercambiáveis e não têm o mesmo ponto de vista sobre o objeto, e que não o constituem da mesma forma. (MOLINO, 1990, p. 130)³⁶.

Um entendimento analítico que busque compreender a construção simbólica da música deve, para Molino (1990), dedicar-se à compreensão dos

³² What is called music is simultaneously the production of an acoustic 'object', that acoustic object itself and finally the reception of the object. The phenomenon of music, like that of language or that of religion, cannot be defined or described correctly unless we take account of its threefold mode of existence - as an arbitrarily isolated object, as something produced and as something perceived. It is on these three dimensions that the specificity of the symbolic largely rests. (MOLINO, 1990, p. 114).

³³ “[...] the object is inseparable from the twin processes of production and reception that define it in the same way as the properties of the abstract object [...]” (MOLINO, 1990, p. 129).

³⁴ “In fact it is not possible to carve out, reduce to units and organise a symbolic 'object' otherwise than on the basis of the three dimensions it necessarily presents [...]” (MOLINO, 1990, p. 129).

³⁵ “The musical object is received by the listener, by the participant in the ceremony or the concert-goer - and also, of course, by the producer himself.” (MOLINO, 1990, p. 130).

³⁶ “Every symbolic object presupposes an exchange in which producer and consumer, transmitter and receiver, are not interchangeable and do not have the same point of view on the object, which they do not constitute in the same way at all.” (MOLINO, 1990, p. 130).

níveis que o fato musical possui, descrevendo as propriedades incorporadas em cada um desses níveis, sem um posicionamento que privilegie um ou outro. Diante disto, este autor escreve:

[...] o fenômeno simbólico também é um objeto — matéria sujeita à forma. Correspondendo a esses três modos de existência, haverá três dimensões de análise simbólica: a poiética, a estética e a análise "neutra" do objeto. A realidade produzida por meios simbólicos toma seu lugar ao lado das outras realidades do mundo e se torna um objeto. (MOLINO, 1990, p. 130)³⁷.

Dentro da dimensão *neutra*, isto é, o próprio objeto em sua materialidade física, encontra-se o vestígio deixado pelo compositor, o agente da elaboração, em seu simbolismo no texto musical, ou seja, a própria partitura (MOLINO, 1990). O nível *neutro* está vinculado, portanto, a esta manifestação que, dentro de um processo interpretativo, é um objeto primário e dado material da intenção composicional. Para o nível *poiético*, os significados do produtor daquele objeto, representado pela dimensão *neutra*, são levados em consideração. Neste aspecto, as estratégias composicionais, contextos e condições de produção, materiais empregados, e tudo que esteja relacionado ao processo de elaboração da obra são elementos constituintes do nível *poiético*. Por fim, à dimensão *estésica*, a luz recai sobre a recepção da obra, isto é, ao processo receptivo/perceptivo que uma forma simbólica possui. Para Molino (1990), “a percepção da música baseia-se na seleção, dentro do continuum sonoro, de estímulos organizados em categorias que decorrem em grande parte de nossos hábitos de percepção” (MOLINO, 1990, p. 131)³⁸. Envolvendo, assim, processos de percepção, o nível *estésico*, relacionado ao significado que esta obra assume ao ouvinte, relacionando-se com aspectos fenomenológicos da obra.

Molino (1990), dentro desta proposta tripartida, questiona-se também acerca da precisa equivalência entre os níveis *neutro*, *poiético* e *estésico*. Indagando-se, este autor reflete: “Por que supor que existe — ou deveria haver

³⁷ “But the symbolic phenomenon is also an object - matter subject to form. Corresponding to these three modes of existence there will be three dimensions of symbolic analysis: the poietic, the esthetic and the 'neutral' analysis of the object.” (MOLINO, 1990, p. 130).

³⁸ “The perception of music is based on the selection, from within the sound continuum, of stimuli organised in categories that stem largely from our habits of perception” (MOLINO, 1990, p. 131).”

— uma correspondência precisa entre uma partitura, sua produção pelo compositor e sua recepção pelo ouvinte?” (MOLINO, 1990, p. 131)³⁹. Dentro desta perspectiva, mesmo que o fato musical seja constituído, em sua completude, pela relação intrínseca e indissociada entre os três níveis — e como anteriormente dito, sem hierarquia de prevalência —, “a intercompreensão musical — ou seja, a correspondência mais precisa possível entre produção e recepção — é simplesmente um derradeiro, um ideal que nunca se atinge” (MOLINO, 1990, p. 131).⁴⁰

A construção teórica, proposta por Molino (1990), influenciou fortemente o pensamento de Nattiez (2005), onde este último, em *O combate de Cronos e Orfeu*, acrescenta considerações ao modelo tripartite colocado por Molino (1990). Para Nattiez, o paradoxo existente dentro da hermenêutica está constituído acerca da busca por uma verdade, dentro do texto, e a amplitude de significados que emergem das múltiplas interpretações⁴¹. Nattiez (2005), assim, propõe algumas esferas de significação para um texto, relacionadas tanto ao próprio texto, ao seu autor, ao seu intérprete, e ao seu receptor:

Significações imanentes de cada momento particular do texto musical (por exemplo, um acorde de sétima, independentemente do fato de figurar em uma cadência perfeita final ou em um encadeamento de dominantes secundárias; ou ainda, um ritmo de valsa, independentemente do contexto mais vasto em que aparece). A elucidação deste primeiro nível depende do conhecimento do musicólogo.

Significações vivenciadas pelo compositor, intérprete (musical), ouvinte do passado ou de hoje (em geral, qualificados de *intencionais* quando se trata das significações do compositor). Estes quatro tipos de significações são obviamente diferentes para cada classe de pessoas, mas tem em comum o fato de poderem ser postos em evidência pelo musicólogo através de seus estudos (escritos ou verbais), testemunhos ou de entrevistas e questionários.

³⁹ “Why suppose that there is - or ought to be - a precise correspondence between a score, its production by the composer and its reception by the listener?” (MOLINO, 1990, p. 131).

⁴⁰ “Musical intercomprehension - that is to say, the most precise correspondence possible between production and reception - is simply an ultimate, an ideal that is never attained.” (MOLINO, 1990, p. 131).

⁴¹ Este problema da multiplicidade interpretativa também é abordado dentro das perspectivas de Eco em *Obra Aberta* (1988) e *Os limites da interpretação* (2015). Para Eco, a partir das questões que envolvem a interpretação das artes contemporâneas, considera que uma obra não suporta apenas uma interpretação, mas, ao contrário, uma multiplicidade de interpretações, justamente por sua abertura. Todavia, esta multiplicidade interpretativa, para Eco, não deve ser tomada por um completo subjetivismo e arbitrariedade, por parte dos intérpretes pois, mesmo que esse texto suporte inúmeras interpretações (1988), esse mesmo texto não pode ser lido através de qualquer interpretação, violando a materialidade do próprio texto (2015).

Significações locais (por exemplo, as situadas em um único compasso) e *significações mais amplas ou globais* (de uma frase, de um movimento ou de uma obra inteira), seja para o compositor, intérprete, exegeta ou crítico. Elas requerem os mesmos tipos de investigação, tal como no caso precedente.

Diferentes estratégias, em geral, complexas e contraditórias, presentes na realização da intenção ou intenções do compositor, na construção das significações que o intérprete dá à obra ou que o ouvinte atribui ao que ouve. Aqui, novamente, embora estas estratégias poéticas ou estéticas, sejam diferentes para cada classe de pessoas, tem em comum o fato de poderem ser postas em evidência, quer indutivamente, através do estudo do texto musical, quer pelo recurso aos esboços ou comentários ou comentários que acompanham sua criação ou produção ou, ainda, pela contextualização histórica ou cultural do texto musical, pelo recurso à psicologia da criação, interpretação e percepção ou à neuropsicologia da música.

Significações inconscientes “ocultas” no texto musical oferecidas pelo compositor ou pelos comentários e interpretações de seus intérpretes e ouvintes. Elas são de ordem psicológica, cultural, social ou histórica, individuais ou coletivas. Devem ser identificadas pelo crítico e não têm necessariamente que corresponder às significações experimentadas pelo compositor, intérpretes e ouvintes (NATTIEZ, 2005, p.47-48).

Dentro desta perspectiva, Nattiez (2005) localiza, como acima referenciado nas cinco fontes das possibilidades interpretativas, os três níveis do modelo tripartite de Molino (1990), reiterando as fragilizadas advindas de uma fragmentação, dentro da interpretação, ao privilegiar um ou outro nível para o entendimento. A partir do *Combate de Cronos e Orfeu*, Nattiez (2005) especifica os prejuízos que abordagens positivistas, estruturalistas, relativistas e dialógicas produziram ao focalizarem uma relevância analítica dentro de um só nível da tripartição e, por fim, defende sua posição pluralista, construtivista e semiológica.

Para tanto, Nattiez (2005) conduz a compreensão da tripartição (i.e., níveis neutro, poético e estético) tendo em vista alguns pontos: a) admitir a multiplicidade das interpretações enquanto condição de um sistema simbólico, como a música; b) o processo composicional produz um objeto que outrora não existia; c) a significação musical é um universo que tem em si, para a interpretação, a importância dos três níveis da tripartição de maneira total, não podendo “localizar as significações musicais em apenas um dos três níveis da tripartição: o universo do compositor, as obras que criou, a performance dos intérpretes e a atividade perceptiva” (NATTIEZ, 2005, p. 153).

Dentro destes posicionamentos, as discussões que gravitam os conceitos de fidelidade e de autenticidade são observadas, no sentido de que, para Nattiez (2005), as compreensões que estes conceitos absorvem podem estar relacionadas a considerações unilaterais da tripartição. A fidelidade, enquanto busca pelas intenções do compositor, pode cair em uma ideia da supremacia do texto (i.e. partitura) enquanto fonte absoluta das intenções composicionais, direcionando uma atenção ao nível neutro da tripartição. Do mesmo modo, as intenções do compositor, analisadas dentro do nível poético, pode cair na falsa ideia de conseguir reproduzir as intenções composicionais, descartando as atribuições do nível estético que o intérprete invariavelmente constrói. Na autenticidade, o estilo de uma época é tomado em perspectiva, principalmente no que tange à autenticidade histórica da música antiga e barroca — mas que pode ser estendido a outros períodos —. Para o nível poético, reflete-se sobre a possibilidade da reconstrução de elementos que estão distanciados historicamente para a produção de uma percepção tal qual as condições da época propiciaram.

2.3.2 O acesso à obra na Estética de Pareyson (1979) e a tríplice ação da leitura

De início, é forçoso que sublinhemos algumas questões que a terminologia apresentada pelo filósofo italiano Luigi Pareyson, no texto *Os Problemas da Estética* (1989), apresenta diante dos autores referidos nos tópicos anteriores. Dentro dos tópicos 2.1 e 2.2 deste referencial teórico, conceitos como obra, texto, partitura, intérprete, interpretação, execução e performance são abordados na sua utilização epistemológica aplicada à música em sua especificidade. Aqui, dentro das acepções de Pareyson (1979), este autor estabelecerá correlações a partir da terminologia *execução*, *interpretação* e *avaliação* onde, internamente a estas ideias, podemos traçar os paralelos às terminologias acima mencionadas.

Para Pareyson (1979), temos acesso à obra de arte a partir da leitura, sendo esta última um ato complexo. A leitura, dentro da concepção deste filósofo,

[...] trata-se de reconstruir a obra na plenitude de sua *realidade sensível*, de modo que ela revele, a um só tempo, o seu *significado espiritual* e o seu *valor artístico* e se ofereça, assim, a um ato de contemplação e fruição: em suma, trata-se de *executar, interpretar e avaliar* a obra, para chegar a contemplá-la e gozá-la. (PAREYSON, 1989, p. 201 grifo do autor).

Deste modo, Pareyson (1979) concebe a ação da leitura, isto é, a maneira de acessar uma obra de arte, a partir de uma tríplice atitude, relacionada à execução, interpretação e avaliação da obra, de modo que estes três pilares, interrelacionados, permitam penetrar no objeto artístico, objetiva e subjetivamente. Tanto a fruição quanto a contemplação de uma obra de arte apresentam dilemas centrados na localização de aspectos objetivos ou subjetivos de maneira unilateral, deixando de lado a verdadeira e indissociável relação entre estas duas esferas⁴².

Pareyson (1979) busca chocar duas concepções sobre a fruição: uma que concebe a fruição enquanto centrada nos aspectos dos valores formais e estilísticos da obra, e outra que está considerada independentemente das qualidades estilísticas, abandonando o exame dos conteúdos, argumentos e significados. Para o filósofo, estes dois aspectos, em outrora tratados como dicotômicos pelas vertentes formalistas e conteudistas, não podem ser tratados de maneira dissociada, tendo em vista dois princípios: 1) o *princípio da coincidência de espiritualidade e fisicidade na obra de arte*; e 2) o *princípio da mútua implicação da especificação e da funcionalidade na arte*. Ao primeiro, enquanto coincidência entre espiritualidade e fisicidade, Pareyson (1979) defende que “não há nada de físico que não seja significado espiritual nem nada de espiritual que não seja presença física” (PAREYSON, 1979, p. 204), pois na arte, estilo e humanidade são indissociados, não havendo questão de humanidade que não se apresente como questão de estilo, e não havendo questão de estilo que não seja questão de humanidade. Ao segundo, enquanto especificação e funcionalidade, este autor compreende que “não há obra de

⁴² Pareyson, refletindo acerca dos dilemas estabelecidos entre a) leitura enquanto reevocação, a partir de uma reconstrução estabelecida pela minuciosa investigação filológica, dentro de uma perspectiva impessoal, na qual “não deve contar por motivo algum os pontos de vista, os estados de alma e as reações do leitor” (PAREYSON, 1989, p. 202); e b) leitura enquanto tradução, fundada em uma pessoalidade e arbitrariedade, onde toda leitura é uma nova criação, um refazer, pois “não há outra realidade viva senão o ato, e a obra do passado não pode ser subtraída à morte se não for liberada numa atividade nova, isto é, transformada em reelaborações sempre diversas” (PAREYSON, 1989, p. 202).

arte que não penetre a vida, arrastando os mais diversos valores consigo, e que não reingresse na vida, vindo ao encontro das mais diversas necessidades” (PAREYSON, 1979, p. 205). Assim, não se pode “cair num esteticismo que isola o valor artístico da obra ou num funcionalismo estético que só tende à utilização mediata ou imediata dela” (PAREYSON, 1979, p. 205).

Quanto à contemplação, este conceito cai, para Pareyson (1979), em uma errônea ideia passividade e esquecimento de si, anulando o leitor diante da obra, em um estado de que somente a obra impera enquanto protagonista da cena. No entanto, primeiramente, chega-se à contemplação através de “um processo muito ativo de interpretação, que, longe de abandonar-se passiva e supinamente à obra, buscou o ponto de vista onde colocar-se para olhá-la” (PAREYSON, 1979, p. 207). Este inquérito, realizado pelo leitor, intenso, profundo, minucioso, contínuo, é de uma ativa participação, mesmo que, de certo, para Pareyson, um “estado de quietude e calma e [...] de extrema receptividade” esteja presente (PAREYSON, 1979, p. 206). E, em segundo lugar, a obra enquanto um objeto de uma consideração dinâmica, apenas pode ser contemplada tendo-a considerado enquanto conclusão de um processo, resgatando-a de sua pretensa imobilidade. A contemplação, antes de tudo, implica uma “tomada de posse, uma afirmação de domínio, uma verdadeira e própria conquista da obra de arte” (PAREYSON, 1979, p. 208).

Assim, concluímos que os atos de contemplação e fruição, subtraídos da dicotomia objetivo e subjetivo, mas tomados enquanto unidade do subjetivo e objetivo, permitem o acesso à obra de arte através da leitura, dentro de uma dinâmica de execução, interpretação e avaliação, que não aceitam um posicionamento onde ou a obra é tomada de *per sí*, ou a obra é concebida enquanto completo subjetivismo do leitor.

2.3.2.1 A execução

Para Pareyson (1979), existem três aspectos que são compreendidos, comumente, enquanto execução: a decifração, a mediação e a realização. Contudo, o ato de executar não se reduz à decifração de uma escrita, como a da partitura e seus símbolos, nem a mediação, estabelecida pelo intérprete na apresentação de uma obra ao público (PAREYSON, 1979). O ato de executar,

no entanto, está direcionado a sua realização, onde indivisivelmente existe uma decifração e uma mediação, porém esta indivisibilidade não implica em uma identidade entre decifração e mediação com a execução. A partitura, dentro da execução, não é mais que oferecendo mais aproximação que precisão.

Uma obra tem, em si, a exigência da execução. Esta exigência está relacionada à gênese da obra enquanto realidade sonora que nasce da execução (PAREYSON, 1979). Para Pareyson (1979):

[...] a execução é, em suma, alguma coisa de congênito, de originário, de inato e de essencial: exigindo ser executada, a obra não reclama nada que já não seja seu [...]. Executar a obra de arte, portanto, não significa acrescentar-lhe alguma coisa de estranho, nem expô-la a inevitáveis falseamentos ou disfarces: pelo contrário, significa precisamente “fazê-la ser” naquela que é a *sua* realidade e na vida da qual ela própria *quer* viver. (PAREYSON, 1979, p. 217).

Esta atividade do leitor, que implica a execução, interpretação e avaliação, é uma atividade de teor positivo, que não se limita a uma apresentação da obra *em si*, mas que intervém para que esta obra possa ser (PAREYSON, 1979). Isso é dizer que, para a obra, onde não há outro modo de ser se não pela operação realizada pelo leitor, a necessidade de execução não é um predicativo de sua insuficiência, e a necessidade de execução não é uma evidência de sua incompletude. Para Pareyson (1979), a necessidade da execução é, em última análise, a própria evidência da inteireza da obra, que não poderia ser executada se não fosse em si completa⁴³, e a multiplicidade de execuções não é uma fraqueza da obra ou um subjetivismo do leitor, mas justamente uma característica da dinâmica inerente a completude da obra que exige ser executada.

A partir destas concepções, Pareyson (1979) nega duas compreensões que apontam incongruências e falácias: a) obra enquanto realidade incompleta, onde o executor é co-autor da obra; b) obra enquanto realidade inerte até que

⁴³ Alguns, segundo Pareyson, afirmam que executar significa acabar, onde a execução completa as lacunas deixadas na obra, e sua realidade depende da colaboração entre autor e leitor. Porém, para Pareyson, esta aceção de executar, vinculada com acabar, prolongar um processo incompleto, não é compatível com sua concepção: executar, para este filósofo, significa “dar uma obra, na plenitude da sua realidade tanto espiritual como sensível, quer seja visual quer sonora, e fazê-la viver da sua própria vida, daquela vida que o autor lhe deu e que se trata de despertar, daquela vida com a qual ela nasce e da qual ela quer continuar a viver ainda” (PAREYSON, 1979, p. 218).

o executor a resgate da imobilidade. Dentro desta negação, a execução é defendida a partir de dois princípios: a) a execução é o próprio modo de vida da obra, onde esta última só vive a partir de suas múltiplas execuções, o que não implica em dizer que a obra é reduzida às execuções; e b) a execução é uma identificação para com a obra; não se apresentando enquanto uma diferenciação da obra ou uma renúncia à sua própria autonomia, mas enquanto a própria obra.

Para Pareyson (1979):

[...] é demasiado numerosa a fileira daqueles que afirmam que, propriamente, não existe a Patética de Beethoven, mas apenas, de tempos em tempos, a Patética de Cortot, a Patética de Backhauss, e assim por diante. Da evidente constatação de que a realidade artística da Patética não reside na sua inerte e muda partitura, mas se desdobra, em toda a sua plenitude, precisamente no momento das suas diversas execuções, há quem se sinta no direito de abandonar-se àquelas afirmações extremistas e perigosas, além de falsas e inconcludentes [...]. Esquece-se que a **presença da obra na execução que dela se faz não é uma identificação pela qual a primeira se reduz à segunda, sem resíduo, mas é uma presença normativa e judicante**. Mais precisamente, pode-se dizer que a coincidência de obra e execução não exclui uma transcendência da primeira com relação à segunda, porque se trata de uma coincidência normativa e de uma identidade final. (PAREYSON, 1979, p. 221, grifo nosso).

Deste modo, o executor tem uma norma que é clara e precisa, isto é, a própria obra. O que não implica em uma fidelidade e obrigação moral de fazê-la soar como o próprio compositor a faria (PAREYSON, 1979), já devidamente analisado dentro das perspectivas de Molino (1990), Nattiez (2005), Cox (2013) e Laske (1991). Para Pareyson, a fidelidade é “devida mais à obra enquanto formante do que à obra enquanto formada” (PAREYSON, 1979, p. 223), e a plenitude da obra está no “dinamismo interno da obra, da própria obra enquanto é, ao mesmo tempo, lei e resultado do processo de sua formação” (Idem, 1979, p. 223). Por isso “o executor será assim autorizado a melhorar a obra naqueles particulares em que o autor não soube obedecer plenamente às exigências da própria obra” (PAREYSON, 1979, p. 223). Esta penetração à obra é realizada através de uma ação processual chamada de interpretação.

2.3.2.2 A interpretação

Dentro das concepções de Pareyson (1979), a interpretação é um processo infinito, múltiplo e pessoal. Todavia, estas afirmações precisam ser contextualizadas em sua *epistême* para não darem lugar a uma ideia de imprecisão, subjetivismo e completa pessoalidade⁴⁴. É um processo infinito pois a obra é, em si, inexaurível. É um processo múltiplo pois múltiplos são também os leitores e múltiplo são as compreensões que um mesmo leitor pode apresentar em distintas fases da vida. É um processo pessoal porque carrega, insuprimivelmente e fundamentalmente, uma personalidade.

Para Pareyson (1979) a interpretação é infinita quanto ao seu número e ao seu processo, não havendo nenhuma interpretação que seja definitiva e nenhum processo que seja acabado. Deste modo:

[...] a série de revelações não está nunca fechada, e toda proposta de interpretação é passível de revisão, integração, aprofundamento, e há sempre alguma nova circunstância que a desmente, ou limita, ou corrige: cada vez que se relê uma obra, o processo de interpretação que se mantinha fechado reabre-se, e tudo é recolocado em questão; mesmo aquilo que se conservou da primeira interpretação é profundamente mudado, acolhido num novo contexto e integrado por novas descobertas. (PAREYSON, 1979, p. 224).

Porém, esta proposta pode cair em falsas compreensões, equiparando e subjugando o processo interpretativo a partir das ideias de aproximação, subjetividade e relatividade: aproximação, porque se as interpretações são muitas e múltiplas, e o conhecimento só pode ser completo e único, então as primeiras são apenas tangenciais; e subjetivas/relativas pois, se carregadas de personalidade, a interpretação tem uma condição fatal e intransponível, da qual não pode escapar. Pareyson (1979) buscará compreender e elucidar estes preconceitos direcionando as reflexões sobre a) a não-monopolização, por parte do processo interpretativo; b) a inexauribilidade da obra enquanto sua qualidade imanente; e c) o entendimento acerca da atividade pessoal do intérprete e sua correspondência à execução, lembrando-nos da inequívoca necessidade e desejo de execução que a obra traz em si.

⁴⁴ Estas considerações vão ao encontro das propostas de Eco (1988; 2015) em *Obra aberta e Os limites da interpretação*.

A interpretação é o “encontro de uma pessoa com uma forma” (PAREYSON, 1979, p. 225). A forma, por outro lado, “tem uma infinidade de aspectos, cada um dos quais a contém inteira, mesmo não lhe exaurindo a infinidade” (PAREYSON, 1979, p. 226). Deste modo, a pessoa que interpreta concretiza uma infinidade de olhares onde, em cada olhar, em cada aspecto observado, a forma aparece em sua inteira espiritualidade, mesmo que essa interpretação não lhe abarque todas as possibilidades. Para Pareyson:

[...] a interpretação ocorre quando se instaura uma simpatia, uma congenialidade, uma sintonia, **um encontro entre um dos infinitos aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa**: interpretar significa conseguir sintonizar toda a realidade de uma forma através da feliz adequação entre um dos seus aspectos e a perspectiva pessoal de quem a olha. (PAREYSON, 1979, p. 226, grifo nosso).

Dentro da perspectiva oferecida por Pareyson (1979), nem a execução, nem a interpretação, são definitivas, pois o processo interpretativo não é fechado, solicitando sempre novos pontos de vista, descobertas e revisões. Quando um processo se fecha, outro processo interpretativo se abre com novas propostas, verificações, descobertas e revelações. Esta infinidade do processo interpretativo está relacionada ao caráter de inexauribilidade da obra de arte, onde uma compreensão definitiva é uma falsa compreensão da inexauribilidade da obra, ou seja, a pretensa totalidade da interpretação é a negação das características mais profundas e fundamentais de uma obra de arte (PAREYSON, 1979).

Para a interpretação, uma sintonia entre um aspecto da obra e um ponto de vista do intérprete se instauram em uma correspondência que busca mais do que captar ou representar a obra, mas *ser* a própria obra. Neste processo, uma imagem é revelada sobre a realidade da obra, descortinada através das interrogações submetidas. Assim,

O processo de interpretação vai, portanto, de uma dualidade inicial, na qual se procura ter bem claramente a obra diante de si, na sua inviolável independência, para poder fixar-lhe o olhar bem a fundo, a uma identidade final, em que a obra se entrega plenamente à imagem que soube revelá-la. (PAREYSON, 1979, p. 227).

O intérprete, com isso, não intenta o monopólio da própria obra pois sabe que o conhecimento adquirido através do processo interpretativo é o

conhecimento sobre algo que tem como natureza o inexaurível. Mas, ao mesmo tempo, o intérprete possui a obra pois a interpretação é a própria obra, que não pode ser vista fora de sua execução. A interpretação é “uma verdadeira posse propriamente dita, que atinge o coração do seu objeto, que penetra na intimidade da obra, que, sobretudo, a colhe inteira e total” (PAREYSON, 1979, p. 231), mas inteira e total na manifestação do aspecto escolhido pelo intérprete que, como antes visto, tem em si - este aspecto -, a totalidade da obra, sem lhe exaurir a infinidade. A instabilidade interpretativa não é uma impotência do conhecer, mas, para Pareyson (1979), um privilégio de se ter um objeto interpretado a realidade ilimitada da obra de arte. A interpretação é uma posse, mas não é uma posse exclusiva, não é uma posse monopolizada.

A diversa personalidade dos intérpretes não é um obstáculo ou uma lente deformante, onde o intérprete deve se privar para fazer o possível para reprimir-se, um esforço para despersonalizar-se, em buscar, na fala de Pareyson, uma única interpretação justa. A personalidade também não é uma resignação para que o intérprete se exprima mais a si mesmo que a própria obra. A interpretação carrega, insuprimivelmente e fundamentalmente, uma personalidade. Neste caso, não quer dizer que a interpretação seja subjetiva, ao livre abandono do arbítrio do intérprete. Para Pareyson (1979), a interpretação cai nesta dicotomia a partir do falso dilema imperante acerca da unidade da obra e da multiplicidade das execuções e interpretações, onde-se banalmente se declara que “estas [execução e interpretação] ou são todas inadequadas, menos uma, ou são todas igualmente legítimas, o que é o mesmo que dizer que, de uma obra, ou há uma só interpretação justa, ou todas são igualmente justas” (PAREYSON, 1979, p. 232).

Assim, o que se espera do intérprete não é apreciarmos apenas a obra ou, em oposição, apenas o intérprete, mas:

[...] queremos que seja ele a interpretar aquela obra, que a sua execução seja, ao mesmo tempo, a obra e a sua interpretação dela, já que, por um lado, a obra não tem outro modo de viver a não ser a execução, a qual não tem lugar senão **através da atividade pessoal do intérprete**, e, por outro, **a execução não pode querer substituir-se à obra**, mas deve antes propor-se a apresentá-la, ou melhor, a sê-la. (PAREYSON, 1979, p. 234, grifo nosso).

Portanto, o conceito de unicidade está para a obra tanto quanto o conceito de multiplicidade está para a interpretação, pois “a obra permanece idêntica a si mesma na multiplicidade das suas interpretações” (PAREYSON, 1979, p. 234), e a originalidade e novidade não podem estar de si para si, mas a serviço de um resultado. O intérprete não pode ter o objetivo de ser original ou apresentar uma novidade por si, tornando-se o objetivo da interpretação, não mais a obra a ser executada, mas a execução da própria pessoa do intérprete.

Pareyson não ignora o fato de que, muitas vezes, a personalidade do intérprete possa ser um obstáculo para o conhecimento, tornando-se uma lente deformante que resulta em uma falha na interpretação. Porém, a personalidade do intérprete é “o único órgão de que o intérprete dispõe para penetrar a obra e colher a sua realidade” (PAREYSON, 1979, p. 235). Assim, sendo este o acesso, o intérprete necessita fazê-lo um instrumento o mais agudo possível, tornando-se sensível à mensagem da obra. Para Pareyson (1979), a compreensão do intérprete *conhece* através da *congenialidade*, única condição de realizar, ao mesmo tempo, fidelidade e originalidade.

2.3.2.3 Avaliação

Segundo Pareyson (1979), as questões que circundam o conceito de juízo são as mais problemáticas de toda a estética. Em um primeiro momento, a avaliação precisa ser analisada dentro do problema que envolve a sensibilidade imediata e o pensamento reflexivo, onde os julgamentos do senso comum tendem a se posicionar estes dois aspectos de maneira separada e até mesmo antagônicas. Para a sensibilidade, relacionada ao gosto, ao imediato e ao espontâneo, o pensamento reflexivo não teria outra função se não a de organizar, *a posteriori*, o juízo imediato absorvido; para o pensamento reflexivo, o gozo inicial, advindo da sensibilidade, não possui juízo algum, chegando-se à valoração a partir da saída da fruição primária e dirigindo-se à reflexão. Deste modo, a) ou a sensibilidade colhe, avalia, aprecia e goza, legando a reflexão apenas uma descrição do seu conteúdo; b) ou a reflexão fundamenta a sensibilidade inicial, que nada tem de avaliativa, mediante o juízo.

Todavia, dentro do pensamento estético de Pareyson (1979), espontaneidade e reflexão são sempre antitéticas e, com isso, sucessivas, e a sensibilidade e o pensamento são, muitas vezes, contemporâneos e inseparáveis. Com isto, a conclusão deste filósofo se encontra na centralidade de que a leitura de uma obra de arte se caracteriza pela inseparabilidade entre os conceitos de sensibilidade e pensamento, sem gradação ou sucessão, pois:

[...] a sensibilidade não é nunca tão imediata que não condense, na própria espontaneidade, todo um exercício de pensamento e toda uma série de escolhas, apreciações e juízos; por outro lado, a atividade do pensamento que suscita e rege o movimento consciente da interpretação e do juízo que procede a uma avaliação refletida da obra culmina num ato de fruição e de gozo: seja que se trate de uma primeira impressão, elementar e tosca, mas assim mesmo incoativa e preta, seja que se trate da plenitude da fruição, isto é, do supremo cume da contemplação, **este ato de sensibilidade frutiva é sempre acompanhado, ou melhor, constituído da vivacidade do pensamento e do exercício do juízo, quer extraia deles incitamento para uma busca mais aprofundada, quer conclua e inclua um processo de análise e de indagação, quer deles nutra o próprio olhar móvel e atento.** (PAREYSON, 1979, p. 239, grifo nosso).

Assim, percebemos que pensamento e juízo estão sempre presentes, seja na espontaneidade, seja na reflexão, e a passagem de uma esfera para a outra não muda os elementos da atividade, apenas o nível de intervenção da consciência. Para Pareyson (1979), “mesmo o gozo mais imediato e espontâneo inclui um juízo e pressupõe a interpretação, e mesmo a reflexão mais consciente [...] visa gozar a obra” (PAREYSON, 1979, p. 240). Portanto, o caráter processual da interpretação, “de uma primeira leitura imediata a leituras cada vez mais intensas e profundas” (PAREYSON, 1979, p. 240) está dentro de um jogo que gozo e juízo, em todo momento, constroem a valoração e a contemplação de uma obra. A leitura, enquanto processo ativo e intenso, que exige intervenção de toda a personalidade do leitor, já está, desde as mais iniciais etapas, construindo juízos. A leitura, com isto:

[...] não é possível sem a intervenção do juízo, o qual, longe de suceder a leitura para destacá-la da obra e torná-la consciente de si, deve exercitar-se na própria leitura, para garantir a realização dos seus próprios fins, que são a contemplação e execução da obra” (PAREYSON, 1979, p. 240).

Desta discussão acerca da sensibilidade e da reflexão, resta um segundo e último problema que gravita a questão da avaliação, e que se

encontra entre o gosto pessoal e o juízo universal. O paradoxo, que se instaura entre estas duas instâncias, posiciona-se, em primeiro lugar, a) na falta de critério para o gosto pessoal e histórico em chegar a uma avaliação universal, sendo assim legitimada apenas pela maior ou menor difusão e adesão a um certo gosto dominante específico, não universal, mas advogado por um gesto particular; e, em segundo lugar, b) que a avaliação necessita de um campo controlável para sua verificação, impescindindo de um suporte evidente e objetivo.

Pareyson (1979), diante desta dicotomia, coloca que o gosto pessoal e histórico, bem como o juízo único e universal, não são modos opostos de conceber e teorizar a valoração estética, mas, ao contrário, são aspectos inelimináveis da leitura e crítica da arte. Para Pareyson (1979), é impensável que o crítico e o leitor possam eliminar sua personalidade na avaliação da mesma forma que é inaceitável uma verdadeira crítica baseada em puro gosto. A conciliação entre ambos os aspectos se dá, primeiramente, em compreender que o gosto não diz respeito a avaliação propriamente, mas diz respeito à interpretação da obra. O gosto, a personalidade, seja do crítico ou do leitor, está incluso na interpretação, justamente no aspecto múltiplo e pessoal da leitura. Deste modo, “a intervenção do gosto na leitura e na crítica refere-se somente ao aspecto interpretativo e não ao aspecto valorativo: ele contribui para a compreensão da *obra somente como órgão de penetração e não como critério de avaliação*”. (PAREYSON, 1979, p. 244). O gosto, assim, é legítimo órgão de avaliação, atestando a riqueza da arte e da interpretação que se dá a ela, mas, utilizado enquanto critério de avaliação, o gosto assume apenas uma pretensão de universalidade onde, no fundo, existem apenas “preferências pessoais absolutizadas e ilegitimamente universalizadas” (PAREYSON, 1979, p. 244).

Em segundo lugar, o juízo, buscando atingir o universal, não tem necessidade de “uma categoria vazia e abstrata, que cada um pensaria em preencher com o próprio gosto pessoal e histórico” (PAREYSON, 1979, p. 244). A universalidade do juízo é “a própria validade universal da obra singular, porque a verdadeira avaliação da obra é consideração dinâmica que dela se faz, isto é, o confronto da obra tal como é com a obra tal como ela própria queria ser” (PAREYSON, 1979, p. 245). Este juízo é o indicativo do próprio valor artístico que a obra tem. Em suma, para este esteta:

“[...] somente se atribuímos o gosto, na sua histórica mutabilidade, à esfera da interpretação, podemos garantir ao juízo o seu caráter único e universal [onde] a leitura e a crítica são, conjuntamente, interpretação e avaliação: a multiplicidade é da interpretação e a unicidade é do juízo” (PAREYSON, 1979, p. 245).

O gosto, assim, é parte da mutabilidade e infinitude das interpretações, o que não implica em variação do juízo, pois de modo algum o caráter variável das interpretações autoriza qualquer relativismo. De forma contrária, o juízo pode conservar sua unicidade e universalidade mesmo dentro da multiplicidade das interpretações, pois ele é congênito e objetivo com a obra, não apesar da multiplicidade interpretativa, mas através desta infinidade de interpretações (PAREYSON, 1979). O resultado desta reflexão pode ser compreendido através de que, “se não há contradição entre a multiplicidade das interpretações e a identidade da obra, não há contradição entre a multiplicidade das interpretações e a unicidade do juízo” (PAREYSON, 1979, p. 245). O critério, para tal, é a necessidade da interpretação, em sua característica pessoal, atingir a obra e não falhar no seu processo de identificação com a mesma.

O juízo, deste modo, é um ponto de conexão entre todos os intérpretes, mesmo através da mutabilidade do gosto histórico e da multiplicidade das execuções e interpretações. Gerações e gerações vão construindo suas interpretações e realizando, aos poucos, o acordo sobre o valor dentro das obras. Dentro da perspectiva de Pareyson (1979), a interpretação é um discurso inexaurível pois a própria obra é inexaurível, e infinitas são as novas perspectivas que cada intérprete irá apresentar. A crítica, através da mutabilidade do gosto e da diversidade das interpretações, pode pouco a pouco realizar um acordo cada vez mais convergente sobre o valor das obras, resultando em um caráter universal, objetivo e único do juízo.

Tomando as posições expostas neste capítulo como orientadoras para a compreensão dos elementos tratados neste trabalho, prossegue-se, a seguir, com a apresentação do percurso metodológico empregado nesta pesquisa.

3. METODOLOGIA

A proposta metodológica deste trabalho está inserida no decorrer de um movimento dialético do texto ao texto, onde a passagem pela esfera do intérprete pode promover mudanças acerca do objeto inicial. Se para a dialética, “a natureza se apresenta como um todo coerente onde objetos e fenômenos são ligados entre si, condicionando-se reciprocamente” (GADOTTI, 1995, p. 25), o cerne deste projeto de pesquisa trata da relação intrínseca existente entre o texto musical e a concepção interpretativa para a construção de uma edição prática.

O primeiro princípio da dialética – lei da totalidade – considera que o sentido das coisas não está em sua individualidade, mas em sua totalidade, levando em conta a ação recíproca entre objetos e fenômenos para entendê-los em uma totalidade (GADOTTI, 1995). Assim a obra, na forma de partitura, não possui sentido sem o fenômeno interpretativo, e vice-versa. O princípio do movimento estabelece os conflitos - as afirmações e negações -, para o qual as coisas estão “em contínua transformação, jamais estabelecidas definitivamente” (GADOTTI, 1995, p. 25). A reciprocidade entre tese e antítese, inerência da totalidade, geram o movimento necessário para a superação através da síntese. Com isso, texto e prática se relacionam em constante movimento para gerar o novo através de uma mudança qualitativa. Para Gadotti, a “mudança qualitativa [se dá] pelo acúmulo de elementos quantitativos que num dado momento produzem o qualitativamente novo” (1995, p. 26).

Nessa perspectiva dialética, o princípio da mudança qualitativa, então, corresponde justamente às deliberações advindas da prática do intérprete em relação à partitura, onde dados são inseridos no texto, podendo até contradizer o próprio texto. A transformação do texto inicial, – pelo acúmulo de informação advindo do trabalho interpretativo e performático -, em texto de edição prática, dá-se justamente porque, ao primeiro (i.e. o texto fonte), pressuposto de qualquer interpretação nos moldes aqui proposto, existe “no seu próprio interior [...] forças opostas tendendo simultaneamente à unidade e à oposição” (GADOTTI, 1995, p. 26).

Com isso, a dialética existente no processo de construção de uma edição prática se estabelece no sentido de que o texto usado para sua realização necessariamente precisa de um intérprete para interpretá-lo e executá-lo; este intérprete construirá oposição ao conteúdo pré-estabelecido, mas em total dependência ao mesmo. A luta de contrários que se dá, corolário da edição prática, é o propulsor dessa unidade. Podemos dizer que este processo está inserido na dialética do conhecimento, definida como “uma dialética sujeito-objeto, o resultado de uma interação constante entre os objetos a conhecer e a ação dos sujeitos que procuram compreendê-los” (GADOTTI, 1995, p. 27).]

A partir das discussões oferecidas pelos aportes teóricos em nosso referencial, a construção interpretativa, proposta para este trabalho, foi embasada tomando pressupostos filosóficos que estão diretamente relacionados à maneira penetrar no objeto artístico, através da leitura em seu tríplice modo de atuação, isto é, a execução, interpretação e avaliação (PAREYSON, 1979). Compreendemos, a partir dos autores utilizados, que a obra de arte possui uma existência que, em si mesma, não é acessível, mas que, no entanto, torna-se acessível através da existência de suportes físicos (CHAUÍ, 2012). Este acesso está relacionado à dicotomia entre o texto de uma obra de arte e a própria obra de arte, sendo ambas entidades distintas e, com isso, não esvaziados um no outro (GRIER, 2008). Não sendo sinônimos, o texto, compreendido enquanto escrita e som, para a obra de arte musical, é uma manifestação física da obra, sendo esta última dependente, para a existência, da sua interpretação (GRIER; 2008, PAREYSON, 1979). Assim a obra, esta fixação do mundo percebido - incluindo a nós mesmos - em uma diferenciação, através do trabalho de um artista (CHAUÍ, 2012), possui em si mesma a própria historicidade inconsciente desse mundo (ADORNO, 2008), onde seu entendimento não pode ser resumido tomando-a apenas como documento histórico ou como penas objeto de fruição (DAHLHAUS, 1999), mas enquanto inter-relação entre juízos estéticos e sua historicidade (ROBERTS, 2013); isto é dizer: a obra musical é tanto produção, objeto em si, e sua recepção, é conciliação entre subjetivo e objetivo, resultado de um processo de significação e sua representação (MOLINO, 1990, NATTIEZ, 2005).

No entanto, dentro da música erudita ocidental, o conceito de obra de arte está vinculado à transmissão desta música através da notação (COX,

2013), pois a escrita foi elencada, neste contexto, enquanto o modo preferencial para a sua conservação e transmissão (FIGUEIREDO, 2014), visto que ela permitiu o registro de ideias abstratas e sua disseminação (DOMINGUES, 2016). Esta preditiva não está consciente de que o texto, seja ela escrita ou som, define apenas um estado particular da obra musical (GRIER, 2008), e a tomada de um estado particular para sua compreensão deixa de lado o entendimento dos níveis que o fato musical possui, isto é, tanto sua materialidade (o vestígio deixado pelo compositor no texto escrito, ou seja, a partitura), sua *poiésis* (os significados do agente que produziu esta obra, - o compositor -) e suas *estésis* (a recepção e percepção deste objeto) (MOLINO, 1990; NATTIEZ, 2005). Assim, a partitura, levada enquanto possuidora de uma identidade autônoma (COX, 2013) e de uma autonomia semântica (ÖSTERJÖ, 2008), legou, à música erudita ocidental, uma série de predicativos éticos que correspondem a uma responsabilidade para com a fidelidade a este texto escrito (COX, 2013).

A partitura, ou seja, o texto escrito, transmite instruções acerca da execução desta obra (GRIER, 2008), servindo enquanto guia a mesma (STIER, 1992; GUERCHFELD, 1995), ao mesmo tempo que sua insuficiência (KRAUSS, 2001; GRIER, 2008) abre margens e latitudes interpretativas (ALMEIDA, 2011; GUERLING; SOUZA, 2000). A existência da obra, dependente tanto da sua fixação em partitura quanto das convenções interpretativas que regem sua interpretação, isto é, da partitura no contexto de suas práticas interpretativas (GRIER, 2008; KRAUS, 2001), estará sujeita às variantes e os limites das indeterminações que seu modo duplo de existência (i.e. a partitura e sua atualização sonora em diferentes interpretações) venham a ter (GRIER, 2008), onde nenhum conjunto ou combinação de interpretações pode abarcar sua totalidade (PAREYSON, 1979; GRIER, 2008). Estas características também levam a compreender a impossibilidade em equiparar qualquer interpretação com a intenção composicional, que só seria possível se os processos metabólicos de uma composição (LASKE, 1991; COX, 2013) pudessem sofrer um procedimento simetricamente reversível, acessando o pensamento musical gerativo e a Gestalt musical do compositor (KRENEK, 1966 apud COX, 2013). A pretensão de fidelidade, enquanto equivalência entre construção interpretativa com o pensamento composicional (COX, 2013) ou

equivalência intrínseca e indissociável entre os níveis *neutro*, *poiético* e *estésico* (MOLINO, 1990; NATTIEZ, 2005), é, por fim, um derradeiro ideal que nunca se atinge (MOLINO, 1990), derivada de um paradoxo hermenêutico existente entre a conciliação de uma verdade e a multiplicidade das interpretações (NATTIEZ, 2005). A obra, esta entidade dinâmica, tem em si mesma a pluralidade das execuções através de um processo infinito, múltiplo e pessoal que caracteriza a interpretação (PAREYSON, 1979).

Contudo, dentro deste processo de leitura (i.e. executar, interpretar e avaliar) (PAREYSON, 1979), o intérprete encontrará uma certa correspondência entre o que está escrito e a própria interpretação (KRAUSS, 2001), pois, mesmo que a obra seja inexaurível, os leitores sejam múltiplos e a personalidade dos intérpretes seja um dado inalienável, a obra é sempre ela mesma e não outra obra (PAREYSON, 1979). O intérprete, com isso, necessita conciliar dados objetivos e subjetivos (GANDELMAN, 2001), ou seja, os modos de ler uma partitura e a bagagem do intérprete (ASSIS, 2018), as informações que são dadas *a priori* através do texto escrito (GRIER, 2008; FIGUEIREDO, 2014), e toda carga circundante de historicidade e contexto (ADORNO, 2008; DAHLHAUS, 1999; CHAÚÍ, 2012; ROBERTS, 2013; HASTINGS, 2011).

O texto escrito, na música erudita ocidental, este elemento documental (ALMEIDA, 2011), é um dado primário para o trabalho interpretativo, que se vale da notação para a transmissão de informações. A natureza da notação transmite informações tanto da ordem do objetivo quanto do subjetivo (RATALINO, 1988; ROSS, 1993; KAYAMA, 1995; SERALE, 2016; HASTINGS, 2011). Este texto pode ser compreendido enquanto constituído por lições (FIGUEIREDO, 2014), divididas em lições substanciais e acidentais, ou de qualidades (HASTINGS, 2011), sendo estas: fixa, variável e implícitas. Dentro da música erudita ocidental, as lições substanciais ou as qualidades fixas, até o século XX, estão direcionadas aos parâmetros de altura e ritmo, relacionadas ao domínio do compositor e possuindo pouca ou nenhuma modificação por parte dos intérpretes. As lições acidentais ou qualidades variáveis, no entanto, estão sujeitas às variações nas execuções dos intérpretes e relacionadas às manipulações de parâmetros como dinâmica, articulação, fraseado, tempo, dentre outros, que, dentro do processo composicional, o compositor pode, ou não, renunciar ao controle e que, no processo interpretativo, o instrumentista

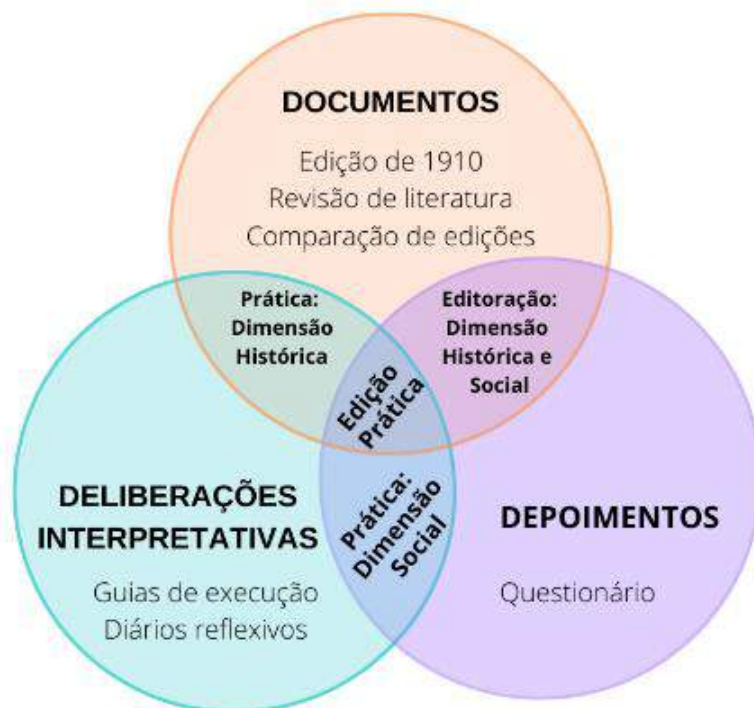
tem maior poder de atuação e influência. As lições substanciais (FIGUEIREDO, 2014) e as qualidades fixas (HASTINGS, 2011) estão relacionadas a níveis objetivos de informação, contidos nas partituras (ROSS, 1993), bem como as lições acidentais (FIGUEIREDO, 2014) e as qualidades variáveis (HASTINGS), relacionadas a informações subjetivas do texto escrito (ROSS, 1993). Ademais, indicações de cunho expressivo estão vinculadas à ordem do descritivo e do psicológico (RATALINO, 1988), apontando um intrínseco teor subjetivo contido nas indicações gráficas e textuais (KAYAMA, 1995). As qualidades implícitas, apontadas por Hastings (2011), relacionam-se com questões estruturais da obra, bem como estilísticas, históricas, estéticas, biográficas do compositor, dentre outros fatores, que correspondem ao entendimento da historicidade inerente (CHAUÍ, 2012; ADORNO, 2008; DAHLHAUS, 1999) e seu nível *poiético* (MOLINO, 1990; NATTIEZ, 2005). Ademais, as considerações acima mencionadas de Figueiredo (2014), acerca das lições, e as qualidades em Hastings (2011), conjuntamente à imanente subjetividade da notação (RATALINO, 1988; ROSS, 1993; KAYAMA, 1995; SERALE, 2016; HASTINGS, 2011), ou seja, a participação ativa da personalidade do intérprete à decodificação simbólica, relacionam a música, atividade e produção humana, enquanto atividade e produção simbólica em um processo de significação e representação, onde nível *neutro*, *poiético* e *estésico* não podem ser tomados de maneira dissociada (MOLINO, 1990; NATTIEZ, 2005).

Assim o intérprete tem uma atitude de positividade na interpretação, onde a exigência de execução da obra lega, ao executor, uma atividade de intervenção (PAREYSON, 1979). A combinação entre o objetivo e o subjetivo, na interpretação (GANDELMAN, 2001) e a manipulação de parâmetros para dar expressividade (RINK, 1995), estão associadas a uma potência reveladora que o intérprete possui (MILANI; SANTIAGO, 2010; ASSIS, 2018). A infinidade, multiplicidade e personalidade da interpretação e a pluralidade das execuções (PAREYSON, 1979) possibilita, ao intérprete, uma capacidade de acrescentar e até mesmo modificar o conteúdo da partitura (WINTER; SILVEIRA, 2006), a partir de uma atitude reprodutora ou exploratória (HULTBERG, 2002), em uma ação que pode ser compreendida enquanto (re)criação da partitura (DALDEGAN, 2012), e que não deve ser confundida com uma evidência de

incompletude da obra musical, mas uma característica da sua dinâmica inerente (PAREYSON, 1979).

Para a realização deste trabalho, um tripé metodológico foi proposto, a partir de 3 esferas que se interseccionam, tendo em vista a construção de uma edição prática. Os elementos gerados pela construção interpretativa, dentro de uma proposta metodológica autoetnográfica – como será adiante mais bem elucidado no tópico 3.3 -, foram refletidos em conjunto com a sistematização de dados de outros dois estudos preliminares, como exemplifica Figura 2. Esses dois estudos preliminares serviram enquanto uma busca por coletar mais informações e conhecimentos, nas dimensões histórica e social, sobre a temática ao qual esta pesquisa se relaciona.

Figura 2: Metodologia proposta para o desenvolvimento de uma edição prática



Fonte: Elaborado pelo autor.

Assim, nos tópicos abaixo, buscamos apresentar os procedimentos metodológicos para cada uma destas esferas.

3.1 QUESTIONÁRIO

O questionário, para Marconi & Lakatos (2017), é “um instrumento de coleta de dados, constituído por uma série ordenada de perguntas, que devem ser respondidas por escrito e sem a presença do entrevistador” (2017, p. 216). Segundo estes autores, o questionário possibilita, através do anonimato dos participantes, uma liberdade e segurança para as respostas, como também vantagens quanto a economia de tempo, abrangência dos respondentes e localidades (Idem, 2017). Em contrapartida, a ferramenta metodológica, representada pelo questionário, impossibilita a explicação acerca de perguntas mal compreendidas ou de respostas com entendimentos não esclarecidos, como também abre latitude para o recebimento de perguntas sem respostas, dificultando o controle e a verificação (Idem, 2017). É de se fazer nota que não há controle, por parte do investigador, no que tange a veracidade das respostas obtidas, bem como a fidedignidade sobre os indicadores respondidos pelos participantes.

No entanto, havendo ciência destes pontos positivos e negativos que gravitam a utilização desta ferramenta para a coleta de dados, elaboramos um questionário a partir das etapas lógicas propostas por Aaker et al. (2001). Para estes autores, cinco pontos devem ser levados em consideração ao produzir um questionário, sendo eles: 1) planejamento sobre o que está se propondo para mensurar, apreender; 2) formulação de perguntas tendo em vista o objetivo da proposta; 3) definição de um texto e seu ordenamento para a apresentação do questionário; 4) testagem, isto é, aplicação de pilotos para a verificação de pontos fracos ou inconsistente, diminuindo os desvios de compreensão que as perguntas possam causar; 5) Correção de problemas a partir dos resultados dos testes-piloto.

Dentro desta sistemática, a proposta de questionário aplicada buscou compreender opiniões e reflexões, por parte de sujeitos pianistas, acerca do tema edições musicais. À esfera de conteúdo, oferecemos perguntas que adentrassem a experiência pessoal, enquanto instrumentistas, e didática, caso houvesse vivência profissional como professores de piano. Deste modo, as

questões buscavam tanto apreender as opiniões e reflexões destes sujeitos, quanto mensurar níveis de importância aos elementos solicitados. O conteúdo das perguntas foi estabelecido tendo em vista os seguintes aspectos, derivados das reflexões geradas pelo referencial teórico sobre edições:

- a) Usos e importâncias das edições musicais na construção interpretativa;
- b) Busca por mais de uma edição de uma mesma obra;
- c) Abordagens de estudo;
- d) Especificidade na relação repertório x edição musical;
- e) Opiniões sobre edições práticas;
- f) Elementos musicais;
- g) Edição ideal

A partir da definição do conteúdo das perguntas contidas no questionário, elencou-se os tipos de perguntas tendo em vista o formato das respostas, como descrito por Mattar (1994). Dentre as possibilidades de respostas apontadas por este autor, escolhemos utilizar: 1) questões abertas; e 2) questões de múltipla escolha, valendo-se de da escala Likert para a seleção das respostas. As questões abertas apresentam vantagens no que toca a obtenção de comentários, explicações, opiniões e esclarecimentos, abrindo espaço aos participantes redigirem suas respostas de maneira dissertativa, ampliando o espectro dos dados inseridos nas respostas. Por outro lado, apresentam maior dificuldade de codificação, abrindo espaço para o exercício interpretativo, por parte do pesquisador. Ademais, por seu caráter menor objetivo, há possibilidades que o participante fuja do tema ou apresente um posicionamento de incúria ao responder (MATTAR, 1994). Dentro das perguntas de múltipla escolha, a facilidade de aplicação e análise, e rapidez ao responder, são pontos positivos para a coleta de dados. Em contrapartida, o

enviesamento oferecido pelas alternativas apresentadas, bem como o maior cuidado, por parte do pesquisador, na sua elaboração, são pertinências a serem levadas em consideração. A utilização da escala Likert, para as perguntas de múltipla escolha, se deu por proporcionar uma seleção objetiva, medida através de cinco proposições, verificando o nível de pertinência ou uso, por parte dos respondentes, ao objeto solicitado. Dentro do questionário aplicado, a escala Likert se valeu de índices de importância e índices de recorrência no uso.

A formulação das perguntas passou por um processo reflexivo, buscando a certificação acerca das perguntas apresentadas e sua clareza de compreensão. Durante as perguntas abertas, a solicitação de exemplificações e justificativas, como orienta Sellitz et al (1974), permitiu verificar se o respondente compreendeu a questão, como também agregaram maior quantidade de dados recebidos através das respostas. Coadunando o aspecto que envolve a formulação das perguntas, a ordenação estipulada pelo questionário buscar seguir um sequenciamento lógico que enceta a partir de questões mais amplas e, no decorrer do questionário, afunilam-se em indagações mais específicas (MATTAR, 1994). Desta maneira, nosso questionário utilizou um sequenciamento de pirâmide invertida, que podemos dividir em duas partes: I) acercamento sobre as edições musicais, de maneira geral; II) perguntas sobre um tipo editorial específico: edições práticas. A Figura 3 ilustra esta sistematização.

Figura 3: Proposta de sequenciamento do conteúdo das perguntas no questionário.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Anteriormente à aplicação do questionário, realizamos dois testes-piloto, buscando avaliar a compreensão das perguntas oferecidas, incoerências das respostas obtidas, bem como a medição do tempo total levado para o respondimento do questionário. Os dois pilotos serviram enquanto um ensaio para o questionário (GOODE; HATT, 1972), e contaram com a participação de 1 participante, para o primeiro, e 2 participantes para o segundo. Esta pilotagem foi de essencial importância para minimizar distorções no entendimento e proporcionar correções na redação do texto oferecido às perguntas. Após o segundo teste, o questionário foi então liberado para ser respondido. A população alvo para o questionário foi definida tendo em vista os objetivos de estudo anteriormente descritos. Deste modo, identificamos a amostragem obtida como não-probabilística, por conveniência. Este tipo de amostragem se vale da facilidade no acesso aos respondentes e a disponibilidade dos mesmos para a participação.

A partir destas tomadas de posições metodológicas, o questionário, em sua versão submetida para os respondentes, contou com a estruturação da seguinte forma:

a) Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

b) Indicadores sociais:

- i) Idade;
- ii) Tempo de piano;
- iii) Experiência docente;
- iv) Vínculo institucional discente;
- v) Vínculo institucional docente;
- vi) Grau de Escolaridade;

c) Sessão 1:

5 perguntas abertas sobre a temática edições musicais;

d) Sessão 2:

4 perguntas, sendo 1 pergunta aberta e 3 perguntas de múltipla escolha, sobre a temática edições práticas;

e) Sessão 3:

1 pergunta aberta sobre a temática “Edição ideal”;

Para a análise dos dados obtidos, as respostas abertas do questionário foram submetidas a múltiplas leituras e triagens tendo em vista a extração de camadas de conteúdo. Esta análise por temática (SALDAÑA, 2013) possibilitou a extração de camadas de conteúdo, para cada pergunta, agrupando as respostas dos participantes dentro dos grupos temáticos obtidos. A interpretação dos dados, ao fim, foi posta em diálogo com a literatura apresentada no referencial teórico desta dissertação. Às perguntas de múltiplas escolhas, os resultados obtidos ofereceram indicadores de uso das edições práticas, seja no ambiente da construção interpretativa dos sujeitos, seja na esfera didática dos mesmos, informando a porcentagem, dentro do universo da amostragem, acerca da aceitação sobre este tipo editorial. A pergunta de múltipla escolha, direcionada aos elementos simbólicos e textuais de uma edição, proporcionou a criação de uma tabela onde os níveis de importância, derivados da aplicação da escala Likert, sistematiza os graus de pertinência dos elementos solicitados, levando em consideração uma construção interpretativa.

O questionário foi, por fim, aplicado de maneira on-line, através da plataforma Google Formulários. O link, para o preenchimento dos dados pelos participantes, foi enviado através de grupos de pianistas, nas redes sociais, como Facebook e WhatsApp, tendo em vista uma maior amplitude de participação. O critério para a seleção dos participantes foi definido a partir das seguintes premissas: a) ser formado ou estar em formação em um curso superior de música, bacharelado em piano; b) ser brasileiro. A limitação mínima enquanto bacharelado em música/piano, derivou-se do foco, dentro do bacharelado, para a prática da interpretação pianística, constituindo-se, também, o ambiente acadêmico, enquanto um espaço de intrínseca reflexão sobre o fazer musical e, desse modo, contemplando nossa intenção em buscar opiniões e reflexões de pianistas sobre o assunto questionado. Já a nacionalidade foi definida enquanto critério de seleção tendo em vista a apresentação do idioma, em português, do questionário, e do recorte, a nível de formação destes participantes, dentro das instituições brasileiras. Ao fim, o

questionário contou com a participação de 28 respondentes, com níveis de formação, idade e experiências bastante distintos, possibilitando uma variedade no conteúdo das informações obtidas.

3.2 ANÁLISE COMPARATIVA DE TRÊS EDIÇÕES DE UM ESTUDO DE LISZT

A Análise das três edições de um Estudo de Liszt se valeu de uma abordagem comparativa que, como definida por Fachin (2001), “consiste em investigar coisas ou fatos e explicá-las segundo suas semelhanças e suas diferenças” (FACHIN, 2001, p. 40). A metodologia comparativa, deste modo, busca explicar fenômenos, fatos e objetos através da “análise de dados concretos e, então, a dedução dos elementos constantes, abstratos e gerais” (FACHIN, 2001, p. 41), definindo-se enquanto uma investigação de caráter indireto (Idem, 2001).

Assim, pensando em melhor conhecer as modificações introduzidas nas edições práticas, construímos uma análise entre edições de uma mesma obra, de modo a observar as diferenças que existem entre elas e as possibilidades interpretativas que estas diferenças possibilitam. Selecionamos um estudo, dentro dos *Estudos Transcendentais* de Liszt (versão de 1852), para a aplicação desta análise. A escolha do Estudo foi randômica, dentro do *corpus* composicional de Liszt, tendo em vista que não havia critérios, para além da restrição ao gênero *Estudo*, que delimitassem outros aspectos para a escolha específica de um dos Estudos.

Liszt foi um compositor que, direta e indiretamente, desempenhou um papel na trajetória de Arthur Napoleão, seja pelo centro gravitacional que a obra de Liszt possui dentro da história musical, e principalmente da composição para piano; o contato de Arthur Napoleão com Liszt; o gênero composicional do *estudo*; a faceta do *virtuose* que ambos propagavam; ou a estética da esfera romântica. Contudo, não se busca tecer comparativos, na esfera composicional, entre Liszt e Arthur Napoleão, justificando apenas o porquê de selecionar Liszt, dentre outros tantos que estão diluídos na trajetória de Arthur

Napoleão, para a realização desta análise. No entanto, é importante frisar que este privilégio, legado pela localização de Liszt dentro do panteão dos *grandes*, permite a difusão de sua obra a partir de diversas edições. Deste modo, a possibilidade de haver muitas edições para a obra a ser escolhida, reforçou a decisão em escolher um Estudo de Liszt para a realização da análise proposta.

Com esta análise, pretendemos sistematizar as variações encontradas, os dados introduzidos, alternativas sugeridas, e quaisquer outros elementos que se apresentem, caracterizando o espaço de liberdade que os editores práticos se valeram, sistematizando elementos relevantes ao processo editorial deste projeto. Com isso, não se intentou pôr em foco as diversas escolas interpretativas e suas consequências editoriais, tampouco pretendemos a realização de uma genealogia das edições. Também não faz parte desta análise comparar tais edições com o manuscrito, sublinhando as contradições que o texto autográfico e o editado possam suscitar.

Definimos, para este projeto, a abordagem a partir de 3 edições, sendo estas: a) Edição de *travail* por Alfred Cortot (1951); b) Edição *didática* por Attilio Brugnoli (1923); e c) Edição Henle Urtext (S.d.). Desta maneira, buscamos formar um panorama, mesmo que pontual, dos elementos textuais que são adicionados, retirados e complementados a partir i) das contribuições de dois editores-intérpretes ao texto musical, comparados entre si e com ii) uma edição que se intitula Urtext.

Attilio Brugnoli (1880 – 1937) foi um pianista, compositor, musicólogo, teórico e professor italiano. É considerado uma das figuras mais representativas dos primeiros 30 anos do século XX, principalmente em seu papel didático e profundo conhecimento das possibilidades expressivas do piano (TRECCANI, S.d.). Para o Dicionário Biográfico de Italianos:

Os resultados de suas inovações no ensino de piano ainda são muito válidos atualmente, pois a técnica que ele adotou não apenas permite ao instrumentista alcançar o domínio completo do piano, mas também obter um toque suave, maior elasticidade e agilidade nos movimentos, e adaptar mais facilmente os meios técnicos às suas possibilidades expressivas. (TRECCANI, S.d., s.p.)⁴⁵.

⁴⁵ “I risultati delle sue innovazioni nell'insegnamento del pianoforte si rivelano anche oggi validissimi, in quanto la tecnica da lui adottata non solo consente allo strumentista di raggiungere una completa padronanza del pianoforte, ma di ottenere un tocco morbido, una maggiore elasticità ed agilità nei movimenti e di adeguare più facilmente i mezzi tecnici alle sue

Alfred Cortot (1877 – 1962) foi uma figura central do piano no século XX, seja como intérprete, seja como professor de instrumento (CHIANTORI, 2004). Para Lago (2007), Cortot foi um dos mais respeitados mestres da literatura pianística de seu tempo, e um importante estudioso de aspectos técnico-pedagógicos sobre a arte do piano; é imprescindível sua contribuição enquanto intérprete de Chopin e editor de Liszt. Ademais, Inès Taillandier-Guittard (2013) aponta uma dupla acepção de intérprete à figura de Cortot: tanto o homem que se debruça à concretude do objeto sonoro (isto é, o pianista), quanto à abstração de um pensamento (o exegeta). Definidas as motivações para a análise e os objetos analisados, passamos aos esclarecimentos acerca dos procedimentos realizados.

Para a coleta de dados extraídos das três edições utilizadas, realizamos sucessivas leituras do texto musical, dividindo a abordagem em 3 localidades: I) Prefácio; II) Notas de rodapé e notas de fim; III) Pentagramas. Esta divisão permitiu sistematizarmos os: a) tipos de dados contidos em cada uma das três localizações; b) quantificá-los por sua recorrência durante a edição e; c) agrupá-los conforme sua natureza. Percebemos que a partir desta organização, a comparação entre as edições se deu de maneira mais eficaz, tomando cada conjunto de elementos de maneira isolada, já devidamente organizados por sua natureza e quantificados.

A análise da comparação entre as edições se sucedeu a partir de duas etapas: 1) uma etapa quantitativa, onde os valores obtidos pela contagem dos dados foram confrontados entre as edições; 2) uma etapa qualitativa, onde buscamos extrair os significados que as discrepâncias existentes entre as edições podem suscitar.

Na etapa quantitativa, os elementos contidos na edição, isto é, tanto os dados textuais do prefácio e notas de rodapé e/ou notas de fim, bem como os símbolos e expressões musicais, utilizados nos pentagramas, foram contabilizados e organizados conforme a natureza do conteúdo. O texto dos prefácios não sofreu uma quantificação que representasse um dado relevante,

possibilità espressive.” (TRECCANI, S.d., S.p.). O artigo correspondente à figura de Attilio Brugnoli, escrito no Volume 14 do Dizionario Biografico degli Italiani (1972), está atualmente em processo de digitalização, disponível em: <<[83](http://www.treccani.it/enciclopedia/attilio-brugnoli_(Dizionario-Biografico)>>.>>.</p></div><div data-bbox=)

visto que cada edição possui apenas um prefácio, sendo melhor analisados dentro da etapa qualitativa. A organização quanto a natureza do conteúdo levou em consideração o uso dos símbolos e vocábulos na prática musical, ou seja, a sistematização em símbolos de articulação, dinâmica, fraseado, andamento, expressividade, dedilhados, pedalização, dentre outros. Deste modo, as conclusões para a parte quantitativa gravitaram em torno dos valores obtidos, tanto para cada grupo de elemento, quanto para o valor absoluto da edição como um todo, possibilitando a comparação destes valores e a construção de redes de significado para as diferenças.

Durante a etapa qualitativa, o texto dos prefácios sofreu uma análise de conteúdo, extraindo os temas contidos nestas localidades para cada edição. Quanto as notas (de rodapé ou de fim) e os elementos relacionados aos pentagramas, a etapa qualitativa se debruçou nas diferenças existentes entre as edições e ao estabelecimento de uma construção para o sentido que estas diferenças geram do ponto de vista interpretativo. O sentido dos elementos gráficos e textuais, observados dentro dos pentagramas, foi analisado a partir dos usos que estes elementos possuem na linguagem musical. Por fim, os significados extraídos acerca do conteúdo dos prefácios, quantificações, e análise das discrepâncias entre as edições, foi posto em diálogo com a literatura utilizada nesta dissertação.

3.3 CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA: ABORDAGEM AUTOETNOGRÁFICA E SUA COLETA DE DADOS

3.3.1 A Autoetnografia

A autoetnografia surgiu enquanto uma possibilidade, dentro da etnografia, para a elucidação dos procedimentos etnológicos no tocante ao papel do pesquisador dentro da escrita do objeto observado (BENETTI, 2017). Em uma autoetnografia, o pesquisador é visível dentro do texto escrito, ao contrário do papel onisciente na etnografia. Para Anderson, “os sentimentos e experiências do pesquisador são incorporados à história e considerados vitais

para a compreensão do mundo social observado” (ANDERSON, 2006, pg. 384)⁴⁶.

Apresenta-se, por isso, enquanto um gênero de autobiografia ou uma versão reflexiva da etnografia, com ênfase na interação pesquisador e objeto de estudo (BENETTI, 2013). Para Alfonso Benetti:

[...] a autoetnografia distingue-se da etnografia (caracterizada pela observação – participativa ou não – de um pesquisador sobre um determinado objeto) pela inserção do observador como próprio objeto de investigação. (BENETTI, 2013, pg. 152).

Ellis e Bochner definem:

A autotnografia é um gênero autobiográfico de escrita e pesquisa que exhibe múltiplas camadas de consciência, conectando o pessoal ao cultural. Os autoetnógrafos, de um lado para outro, primeiro através de uma grande perspectiva, focalizam os aspectos sociais e culturais de sua experiência pessoal; então, eles olham para dentro, expondo um eu vulnerável que é movido e pode se mover, refratar e resistir a interpretações culturais⁴⁷. (ELLIS; BOCHNER, 2000, pg. 739).

Por isso que, como um método, a autoetnografia irá combinar características que pertencem à autobiografia e a etnografia. Para Carolyn Ellis, Tony Adams e Arthur Bochner:

Quando pesquisadores fazem autoetnografia eles escrevem retrospectivamente e seletivamente sobre epifanias que se originam ou são possíveis por fazer parte de uma cultura e/ou possuindo uma identidade cultural particular. No entanto, além de contar sobre experiências, os autoetnógrafos frequentemente são requisitados, pelas convenções das ciências sociais, a analisar essas experiências⁴⁸. (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2011, pg. 2).

Se pensarmos que, “[...] nunca iremos capturar a experiência⁴⁹”, o objetivo “[...] não seria tanto retratar precisamente os fatos que ocorreram, mas

⁴⁶ “A central feature of autoethnography is that the researcher is a highly visible social actor within the written text. The researcher’s own feelings and experiences are incorporated into the story and considered as vital data for understanding the socialworld being observed.” (ANDERSON, 2006, pg. 384).

⁴⁷“Autoethnography is an autobiographical genre of writing and research that display multiple layers of consciousness, connecting the personal to the cultural. Back and forth autoethnographers gaze, first through an ethnographic wide-angle lens, focusing outward an social and cultural aspects of their personal experience; then, they look inward, exposing a vulnerable self that is moved by and may move through, refract, and resist cultural interpretations.” (ELLIS and BOCHNER, 2000, pg. 739).

⁴⁸“When researchers do autoethnography, they retrospectively and selectively write about epiphanies that stem from, or are made possible by, being part of a culture and/or by possessing a particular cultural identity. However, in addition to telling about experiences, autoethnographers often are required by social science publishing conventions to analyze these experiences”. (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2011, pg. 2).

⁴⁹ “The truth is that we can never capture experience.” (ELLIS and BOCHNER, 2000, pg. 750).

transmitir os significados que você atribuiu à experiência⁵⁰ (ELLIS; BOCHNER, 2000, pg. 751). O pesquisador, não somente faz parte o processo representacional de seus dados, mas, é formado pelos significados que o mesmo produz, onde a interrogação sobre si mesmo pode transformar suas próprias crenças e ações (ANDERSON, 2006).

A ideia de uma autoetnografia interpretativa de Norman Denzin (2017) é baseada nas propostas⁵¹ de que 1) existem relações sociológicas que posicionam história e biografia, bem como as relações entre elas, dentro da sociedade; 2) descoberta de como a pessoa se apropria de seu momento histórico, e assim, fazer a história; 3) crítica à metafísica da presença, onde indivíduos reais vivem a presença concreta de significados. Assim, não havendo possibilidade de adentrar à interioridade de um ente, a metafísica da presença está na base de algo concebido enquanto uma imaginação sociológica.

A performance nos leva de volta às experiências previamente representadas. Isto acontece, na autoetnografia interpretativa, a partir do *mystory*, que é uma montagem proveniente da história pessoal (DENZIN, 2017). Esta metodologia abre espaço para se pensar que refletidamente ou não, o etnógrafo se escreve a si mesmo em suas etnografias, visto que “[...] trazendo o passado ao presente biográfico, o escritor se insere no passado e

⁵⁰ “Then your goal would not be so much to portray the facts of what happened to you accurately, but instead to convey the meanings you attached to the experience.” (ELLIS and BOCHNER, 2000, pg. 751).

⁵¹ As propostas de N. Denzin são advindas de Wright Mills, Jean Paul Sartre e Derrida. Em seu original: “Wright Mills argumenta que la imaginación sociológica nos permite posicionar la historia y la biografía, y las relaciones entre ambas, dentro de la sociedad. Mills sugiere que ningún estudio –que no vuelva a los problemas de la biografía, la historia y sus intersecciones en el seno de la sociedad–, ha completado su viaje intelectual. Por su parte, Jean Paul Sartre (1981), en el prefacio al primer volumen de *The family Idiot: Gustav Flaubert 1821- 1857*, se pregunta ¿dónde comenzar? Sartre contesta que debemos encontrar dicho proyecto, acto, evento, que otorga un significado primario a la vida de una persona. Debemos descubrir aquel evento y ver como la persona se imbuje de su momento histórico, pudiendo entonces volver a hacer historia. Sartre (1963) buscaba un método para hacer esto posible. Derrida (1981), por su parte, ha insistido en que la sociología cualitativa ha estado marcada por lo que él llama la metafísica de la presencia; esto es, la idea de que individuos concretos viven vidas con significados y que esos significados tienen una presencia concreta en las vidas de dichos individuos. Por el contrario, Derrida afirma, no existe una manera cierta de acceder a la vida interior de una persona. Esta idea de la metafísica de la presencia, está en la base de la búsqueda de un método concebido como un ejercicio de imaginación sociológica.” (DENZIN, 2017, pg. 84).

cria as condições para reescrevê-lo e, desta maneira, reexperimentá-lo” (DENZIN, 2017, pg. 85)⁵².

Para Carolyn Ellis, Tony E. Adams e Arthur P. Bochner:

Quando os pesquisadores escrevem autoetnografias, eles procuram produzir descrições densas, estéticas e evocativas, da experiência pessoal e interpessoal. Eles fazem isso primeiro discernindo padrões de experiência cultural evidenciados por anotações de campo, entrevistas e/ou artefatos, e então descrevem esses padrões usando facetas narrativas [...]. (ELLIS; ADAMNS; BOCHNER, 2011, pg. 4)⁵³.

Assim vemos que, “[...] a autoetnografia envolve reflexividade, sentimentos, pensamentos e práticas do pesquisador, e descreve a própria experiência e as suas variações de sentido” (BENETTI, 2017, pg. 155), propondo-se a incluir a vivência emocional, preferências estéticas e o mundo sensível do investigador (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2017). Os dados obtidos estarão situados na experiência do sujeito e na produção de sentido, sendo partes constituintes do processo representacional na história que contam (BENETTI, 2017), possibilitando compreender os fenômenos de maneira mais rica e delegando um privilégio, bem como uma responsabilidade, ao investigador.

Para Lopez-Cano e Opazo:

Um dos elementos que mais habitualmente distingue a autoetnografia na investigação artística da que se faz em outras esferas é que não somente se relembra de acontecimentos passados, mas também registra minuciosamente acontecimentos presentes, desenvolvidos durante o processo da investigação-criação. (LOPEZ-CANO; OPAZO, ANO, pg. 142).

Contudo, Benetti nos adverte das posições teóricas contrárias ao uso da autoetnografia, onde se expressam pelo: narcisismo do processo, a extrema proximidade do pesquisador com os dados, carecer de resultados analíticos, etc. Por outro lado, devemos nos ater que existem critérios que validam a metodologia. Benetti nos aponta seis:

(1) a proximidade do investigador com os dados pode permitir o acesso a informações antes ocultas ou imperceptíveis sobre o sujeito da ação; (2) a ética da pesquisa pode ser mantida através da adaptação da metodologia em favor da preservação de identidades

⁵² “Así, trayendo el pasado al presente biográfico, el escritor se inserta en el pasado y crea las condiciones para reescribirlo y de esta manera reexperimentarlo.” (DENZIN, 2017, pg. 85).

⁵³ “When researchers write autoethnographies, they seek to produce aesthetic and evocative thick descriptions of personal and interpersonal experience. They accomplish this by first discerning patterns of cultural experience evidenced by field notes, interviews, and/or artifacts, and then describing these patterns using facets of storytelling (...).” (ELLIS, ADAMNS, BOCHNER, 2011, pg. 4).

de acordo com a natureza e as possibilidades específicas de cada investigação; (3) o caráter experiencial da autoetnografia permite uma visão profunda sobre o fenômeno envolvido; (4) o pesquisador/objeto de estudo representa (e deve representar) uma amostra fidedigna individual sobre o evento; (5) no caso da 'autoetnografia, os dados coletados representam a própria experiência do pesquisador, e são válidos pela pertinência da inclusão do mesmo como objeto de estudo; e (6) o pesquisador é pertinente como objeto de investigação na medida em que neste enquadramento não atua como pesquisador, mas como elemento de ação sobre o fenômeno. (BENETTI, 2017, pg. 155).

Posicionamo-nos ao encontro de Alfonso Benetti onde, avaliando os aspectos positivos do uso da autoetnografia, principalmente com relação às questões subjetivas, emocionais, experiência pessoal e a própria influência do pesquisador na investigação, a autoetnografia tem-se popularizado cada vez mais como método de pesquisa qualitativa, e parece adequar-se de forma pertinente como método direcionado a pesquisas que envolvem o performer como pesquisador (BENETTI, 2017).

Para Norman Denzin, a autoetnografia interpretativa começa com um evento-chave⁵⁴ na vida do sujeito e, desde esse evento, move-se para frente ou para trás no tempo. Seu objeto principal são as experiências biográficas (DENZIN, 2017). Os significados das experiências são sempre outorgados retrospectivamente quando as experiências são revividas ou reexperienciadas na história contada⁵⁵. A epifania é uma ruptura da vida cotidiana, uma saliência no tecido da experiência. Nestes momentos, “as pessoas buscam tomar a história em suas mãos, movendo-se dentro e através dos cenários de experiência⁵⁶” (DENZIN, 2017, pg. 85), ritualizando e conectando esses momentos a outros momentos (Idem, 2017).

Neste sentido, a partir das aplicações deste autor, os relatos e registros tanto apreendem um presente ou um passado, como podem abrir meios de investigar um passado e refletir sobre eles em um presente, podendo, então,

⁵⁴ Para Denzin, as epifanias são “momentos e experiências interacionais que deixam marcas na vida das pessoas. São, geralmente, momentos de *crisis*. As epifanias alteram as estruturas fundamentais de significado na vida de uma pessoa.” (DENZIN, 2017, pg. 85). No original: “Estas epifanías, son momentos y experiencias interaccionales que dejan marcas en la vida de las personas. Son generalmente momentos de crisis. Las epifanías alteran las estructuras fundamentales de significado en la vida de una persona.” (DENZIN, 2017, pg. 85).

⁵⁵ No momento de relatar tais epifanias em textos escritos ocorre um outro, ou um novo, contar, ajustando as experiências para uma nova estrutura (DENZIN, 2017).

⁵⁶ “En dichos momentos de quiebre, las personas intentan tomar la historia en sus manos, moviéndose dentro y a través de escenarios liminales de experiencia”. (DENZIN, 2017, pg. 85).

tecer considerações ao futuro. Estes eventos-chave funcionam como epifanias, experimentado e tecido através da vida da pessoa, sendo os mesmos o foco da investigação interpretativa crítica (DENZIN, 2017).

Redizendo e reencenando as experiências vividas, a autoetnografia constrói um espaço que se intersecta com a história, onde “o relato se converte em uma invenção, uma representação, um objeto histórico arrancado de seus contextos e recontextualizado nos espaços e compreensões históricas⁵⁷” (DENZIN, 2017, pg. 85). Assim, relatando o passado, trazemos o passado ao presente e nos inserimos no passado, criando as condições para reescrever o passado, reexperimentando-o (DENZIN, 2017). A história contada é uma montagem de eventos, citados fora de contexto, onde uma nova versão do passado é inventada (Idem, 2017)⁵⁸.

O método permite, segundo Benetti, apontar funcionalidades, incongruências, pertinências, eficiências e aprimoramentos que são gerados no processo de estudo/aprendizagem e escolhas interpretativas dentro do nosso trabalho (BENETTI, 2017). Não somente precisamos falar sobre as experiências, mas também analisar estas experiências. Assim, a narrativa, obtida sob o enfoque autoetnográfico, pretende proporcionar meios de análise, reflexão e avaliação fornecidos pela memória, experimentações, vivências, etc. durante o processo de aprendizagem e interpretação de um pianista da música definida como ‘de concerto’.

As narrativas pessoais constituem uma maneira de ver-se enquanto um fenômeno. Estas narrativas buscam entender um aspecto da vida e abrem um convite ao mundo de quem as escreve para refletir na vida de quem as lê (ELLIS; ADAMNS; BOCHNER, 2011): ao entender nós mesmos passamos também a compreender os outros (ELLIS; BOCHNER, 2000).

Numa pesquisa autoetnográfica, questões como ‘verdade’ ou ‘validação’ são sempre levantadas. Com isso, entende-se que a descrição evocará nos leitores um sentimento do que fora representado. Já a generalização se dá pelo

⁵⁷ “El relato de vida se convierte en una invención, una re-presentación, un objeto histórico a menudo arrancado y sacado de sus contextos y recontextualizado en los espacios y comprensiones históricas.” (DENZIN, 2017, pg. 85).

⁵⁸ As experiências narradas nas performances autobiográficas possuem, segundo Denzin (2017), complexos ritmos temporais, reorganizando a cronologia em diferentes maneiras significativas.

teste dos próprios leitores, onde eles percebem ecos da narrativa em suas próprias experiências, a partir das semelhanças e diferenças. Questionando sobre as distorções que a memória produz na mediação pela linguagem, a narrativa é sempre a narrativa sobre o passado, não o passado ele mesmo; o foco não recai sobre a acuidade da narrativa sobre passado, mas sim sobre as consequências que esta narrativa descreve sobre o passado, sobre as vivências e as novas possibilidades que ela abre (ELLIS; BOCHNER, 2000).

A auto-observação se complementa com a autorreflexão. Esta última é uma maneira de pensar que implica na introspecção, análise e avaliação do que fazemos, mas não só no momento em que estamos fazendo. Ela pode estar fora das ações artísticas no tempo real de acontecimento. Distanciada do momento prática, pensamos nela reflexivamente.

3.3.2 Os Diários Reflexivos

Um dos pontos essenciais à construção de uma edição prática através da preparação de uma obra reside na possibilidade de coletar dados acerca dos elementos que vão sendo deliberados pelo intérprete durante esse processo. Durante o trabalho de Chaffin e Imreh (2002), as sessões de estudo de Gabriela foram gravadas, observando os comentários que a pianista realizava entre os momentos de prática. A partir desta ferramenta, observa-se a pertinência em realizar registros das sessões de estudo, descrevendo o que está sendo feito, posicionamentos tomados, decisões interpretativas, e as experiências e impressões resultantes do estudo. Os diários reflexivos (GRAY; MALLINS, 2004) se projetam enquanto uma ferramenta útil para estas aspirações.

Segundo Gray e Malins, os diários reflexivos são ferramentas para externar a reflexão sobre a ação, permitindo ‘descarregar’ as experiências e, assim, “[...] fazer um balanço, avaliar e ‘depositar’ ideias e sentimentos sobre a experiências de aprendizagem” (GRAY; MALINS, 2004, p. 58)⁵⁹. Para estes

⁵⁹ “These tools are described as ‘off-loading’ devices – presumably because they allow the learner to take stock, evaluate and ‘deposit’ ideas and feelings about the learning experience.” (GREY; MALINS, 2004, p. 58).

autores, saber sobre uma prática demanda um dispositivo que possa apreender esse dinamismo e que, ao mesmo tempo, seja flexível e reflexivo com o mesmo.

Para os autores acima citados, os diários podem conter:

[...] diferentes tipos de informações - registros de atividades e desenvolvimento, diário, documentação do trabalho em andamento, referências contextuais, informações sobre o ritmo e o andamento do trabalho, pontos-chave da avaliação e análise e qualquer outro tipo de informação relevante. (GREY; MALINS, 2004, p. 59)⁶⁰.

Durante a confecção do diário, que pode se dar imediatamente ou posteriormente, através da memória ou do uso de um registro visual/audiovisual, pode-se debater ideias, apontar insights e tomar decisões. Estas reflexões permitem aprofundar, expandir, elaborar e complementar questões e ações acerca do que se está refletindo (GREY; MALINS, 2004). Para Gray e Malins (2004, p. 62)⁶¹, são questões importantes para conter nos diários:

Descrição: a) Identificação de evento; b) O que você fez / o que aconteceu (o que, quem, por que, quando, onde, como - metodologia / métodos, contexto).

Avaliação: a) Quão bem você fez isso?; b) Quão valioso foi isso?; c) O que você aprendeu? O que você não aprendeu?; d) Como você se sentiu sobre isso?; e) Quais fontes de informação você encontrou? Quão valiosos eles foram?; f) Por que você tomou certa decisão?; g) Qual foi a coisa mais difícil?; h) Qual foi a coisa mais satisfatória?; i) O que você teria feito diferente?

⁶⁰ "The 'journal' may contain different types of information – activity and development log, diary, documentation of work in progress, contextual references, information about the pace and progress of work, key points from evaluation and analysis, and any other kind of relevant 'life' information." (GRAY; MALINS, 2004, p. 59).

⁶¹ "Description: Identification of event/incident; Factual description/account of what you did/what happened (what, who, why, when, where, how – methodology/methods, context). Evaluation: This is often helped by asking yourself a series of questions, for example: How well did you do it? How valuable was it? What did you learn? What didn't you learn? How did you feel about it? What sources of information did you find? How valuable were they? Why did you make a certain decision? What was the most difficult thing? What was the most satisfying thing? What would you have done differently? Summary: List pros and cons/strengths and weaknesses. What does it all mean? What advice would you give someone? Identification of new key questions." (GRAY; MALINS, 2004, p. 62).

Resumo: a) Liste os prós e contras / pontos fortes e fracos; b) O que tudo isso significa?; c) Que conselho você daria a alguém?; d) Identificação de novas questões-chave.

Conjuntamente, Chaffin e Imreh (2002) referem alguns exemplos de comentários que surgem durante o estudo e são indispensáveis para se refletir acerca da prática realizada. Estes comentários, conforme a natureza do conteúdo, podem ser divididos em: a) comentários sobre problemas básicos (como dedilhados, dificuldades técnicas); b) comentários sobre interpretação (fraseado, tempo, dinâmica, caráter musical e outras diversidades); c) comentários sobre performance (memória, estrutura musical, o uso da partitura e atenção); d) comentários metacognitivos (progressos no estudo: avaliação e processo de aprendizagem; a reflexão sobre alguma pesquisa; estratégicos: planejamento, prática lenta, uso do metrônomo, cansaço, avaliação da edição musical utilizada) (CHAFFIN; IMREH, 2002).

Com isso, a versatilidade dos diários reflexivos permite coletar os dados do que fora trabalhado como também os analisar posteriormente; pode-se planejar futuras perspectivas de trabalho e fornecer, ao final, um panorama das atividades desenvolvidas na construção da interpretação da obra em estudo. Portanto, a ferramenta dos diários se torna a fonte primária para a organização e fixação dos dados advindos do processo de estudo, sendo preenchidos ao final de cada sessão e podendo estar amparados pela gravação da mesma.

A ligação do processo de construção da interpretação com a produção de uma edição prática se dá na possibilidade de as deliberações interpretativas serem analisadas a posteriori. Assim, o panorama da construção interpretativa documentada poderá: i) informar sobre os momentos do processo de estudo em que as deliberações interpretativas ocorreram, ii) gerar oportunidades de retorno ao processo de estudo, para revisão de algum ponto de dúvida em relação à interpretação, e iii) permitir o cruzamento de variáveis do processo de estudo e das deliberações interpretativas com os dados provenientes dos estudos preliminares executados, provenientes do questionário aplicado e da análise comparativa (ver Fig. 2).

Para o modelo sugerido por Gray e Malins (2004), acima descrito, foi necessário interferir com adaptações, tendo em vista a coleta de dados para uma atividade focada na prática pianística. Esta ação metodológica se justifica pela exigência em projetarmos questionamentos, dentro dos diários, com a finalidade de estreitar o conteúdo das perguntas para que o registro propicie dados referentes aos pontos necessários a esta pesquisa. As adaptações realizadas, dentro da proposta de Gray e Malins (2004), modificaram apenas as perguntas internas de cada tópico, mantendo a estrutura da *Descrição*, *Avaliação* e *Resumo*, oferecida pelos autores. O modelo utilizado para a coleta de dados, através dos diários reflexivos, pode ser encontrado no capítulo referente à construção interpretativa desta dissertação.

Conjuntamente à escrita dos diários reflexivos, utilizamos um gravador de som, possibilitando documentar todas as sessões de estudo. Este recurso possibilitou que adquiríssemos uma precisão acerca das durações de cada sessão bem como a oportunidade de revisitarmos pontos que necessitassem melhor esclarecimentos frente ao texto coletado pelos diários. No entanto, a ferramenta de gravação não foi considerada dado principal para a coleta, situando-se apenas enquanto um suporte de segurança para os dados.

A construção interpretativa proposta dentro desta pesquisa teve por mote os aspectos considerados durante o referencial teórico e os conceitos tomados para interpretação. Deste modo, assumimos uma interpretação que não se vale da aplicação de algum modelo teórico-metodológico pré-estabelecido ou a utilização de ferramentas da literatura existente para a análise musical. O objetivo estipulado para esta dissertação, no que concerne à construção interpretativa de dois Estudos de Arthur Napoleão, se propõe a documentar o processo existente para as escolhas que circundam a produção de sentido de um texto musical e a resolução de problemas técnicos pelo intérprete. Assim, este procedimento, registrado através das ferramentas dos diários reflexivos e gravações de áudio, tangencia elementos já utilizados por outros pesquisadores, como Benetti (2013) e Brito (2018), dentro de um posicionamento autoetnográfico (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2017; ELLIS; ADAMNS; BOCHNER, 2011; DENZIN, 2017; ELLIS; BOCHNER, 2000; ANDERSON, 2006) e autoanalítico (DONIN, 2015), visto se tratar de uma escrita, coleta e interpretação de dados realizadas pelo mesmo pesquisador.

3.3.3 Critérios para seleção dos Estudos de Arthur Napoleão

Cazarré (2006), a partir da análise topical, lista as seguintes tópicas dentro da obra de Arthur Napoleão: a) intimismo; b) trivialidade; c) virtuosidade e improvisação; d) Thalberghismo; e) estilo brilhante; f) monumentalidade; g) exotismo e folclorismo; h) pintura da paisagem musical: natureza; i) atitude Biedermeir. Estes elementos são relacionados à estética composicional e são relacionados às redes de significado inerente à música. O problema de pesquisa deste trabalho se sustenta sobre em que medida o processo de construção da interpretação de uma obra pode suscitar contribuições para a construção de uma edição prática. Assim, faz-se pertinente ilustrar os critérios à seleção do material musical que será trabalhado na construção interpretativa e, posteriormente, a editoração prática do mesmo. Justificado, anteriormente, a escolha do compositor e do Opus em questão, busca-se delimitar critérios para a seleção de qual dos estudos será elencado.

A partir da descrição, realizada por Cazarré (2006), dos estudos Op. 90, relativo à escrita dos mesmos, percebe-se os seguintes elementos sendo trabalhados:

- a) resistência física;
- b) cantábile;
- c) brilhantismo;
- d) alternância melódica entre as mãos;
- e) legato nos dedos 'fracos/problemáticos' da mão (principalmente quarto e quinto dedos ou melodia entre polegares)
- f) polirritmia;
- g) thalberguismo;

A velocidade é uma característica inerente à escrita majoritária dos Estudos. Arthur Napoleão trabalha com a construção de padrões que definem a textura de cada estudo, sejam notas repetidas, notas duplas, arpejos, cruzamento de mãos, oitavas, ostinatos, de maneira a não apresentarem, em

sua maioria, um trabalho técnico focado em uma dificuldade específica, trabalhando com diversas abordagens técnicas de maneira mista (CAZARRÉ, 2006). De todo modo, alguns estudos caracterizam-se pelo enfoque à uma dificuldade técnica específica, como exemplo o n. 13 (Joyeux Souvenir): trabalho com notas repetidas; n. 9 (Nouveau Tremolo): notas repetidas entre mãos alternadas; n. 2 (Course au Clocher): estilo 'toccata', trabalho com padrões de arpejos.

Assim, busca-se delimitar os critérios para a seleção de quais estudos a presente dissertação irá se debruçar. Tendo em vista o tempo que se dispõe à aplicação da metodologia proposta, dentro do mestrado, e da atual situação sanitária em que o país se encontra, a realização integral dos Estudos, ou de uma Suite completa, tornou-se impossível. Buscando uma maior riqueza de elementos, os seguintes critérios foram estabelecidos:

- 1) Ao menos dois estudos contrastantes em andamento, visando abarcar elementos que são próprios da escrita pianística dentro destes dois pathos;
- 2) Estudos que trabalhem o maior número de dificuldades técnicas detalhadas por Cazarré (2006);
- 3) Estudos que possuam menor número de lições acidentais (FIGUEIREDO, 2012), tendo em vista a lacuna, deixada pelo compositor, a ser preenchida pelo intérprete;
- 4) Estudos que contemplem mais aspectos topicais, como apontados por Cazarré (2006) em seu estilo compositivo.

Assim, definimos dois estudos para a aplicação da metodologia proposta, tendo em vista os critérios acima mencionados:

- 1) Estudo n. 4 (Au foyer): estudo para o desenvolvimento do cantábile, possuindo escrita pianística mista, cruzamento entre as mãos, usos de cromatismo, trabalho de legato com quarto e quinto dedo. Presença de elementos do intimismo e trivialidade;

2) Estudo n. 5 (Danse des Fantoques): estudo de escrita mista que busca trabalhar o toque brilhante; presença majoritária de intervalos melódicos e harmônicos de quartas, quintas e sextas; melodia predominante na mão esquerda. Presença de elementos do estilo brilhante, virtuosidade e improvisação, exotismo e folclorismo.

3.4 PROPOSTA DE UMA EDIÇÃO PRÁTICA

A edição que este trabalho utiliza como fonte dos Estudos Op. 90, de Arthur Napoleão, foi editada pela casa *B. Schott's Söhne* em 1910, em dois cadernos (o primeiro contendo os estudos de n. 1 a 9 e o segundo contendo os de n. 10 a 18)⁶². Até o presente momento, não se tem conhecimento dos manuscritos desta obra. O instituto do Piano brasileiro lançou, em diferentes momentos, a integral dos estudos Op. 90 de Napoleão e não apresenta nenhuma diferença da edição *B. Schott's Söhne*, de 1910.

Em contato com o arquivo histórico da Schott, na *Bayerisch Statsbibliothek*, em Munique, nada foi encontrado sobre o local dos manuscritos. Sendo assim, não existe a possibilidade de tecer comparativos entre a edição *Schott's* e o manuscrito ou analisar diferentes edições. Desvia-se, portanto, de qualquer tentativa de construir informações acerca da transmissão e transformações que o texto pode ou não ter sofrido – seja devido ao compositor, seja devido a agentes da tradição, como copistas, tipógrafos e editores (FIGUEIREDO, 2014).

Durante a escrita desta dissertação, tivemos contato com a edição, feita pela Casa Arthur Napoleão, da primeira suíte dos Estudos Op. 90, compreendendo assim os Estudos de 1 a 9. No entanto, percebemos que está edição apenas se tratava de uma reimpressão, pela casa editorial de Napoleão, da edição *Schott's*, não apresentando nenhuma diferença, seja no texto musical, seja na própria diagramação utilizada.

⁶² O texto dos Estudos Op. 90 n. 4 e n. 5, pela *Schott's* (1910), está disponível nos anexos dessa dissertação.

Figueiredo (2014) aponta que “a pesquisa para o estabelecimento de um texto deve responder algumas perguntas, todas, de certa maneira, interdependentes” (FIGUEIREDO, 2014, p. 42), sendo fundamental, para a produção de qualquer conhecimento derivado da edição que temos em mãos, responder seis perguntas citadas por Figueiredo (2014, p. 22-25). São elas: 1) “Quantas e que tipos de fonte deverão ser utilizados para o estabelecimento da edição?”; 2) “O que está fixado na fonte?”; 3) “deve-se investigar e registrar a intenção de escrita do compositor?”; 4) “Deve-se investigar e registrar a intenção sonora do compositor subjacente àquilo que está fixado na fonte?”; 5) “De que maneira poderiam ter escrito o compositor ou o copista seus textos, para serem entendidos universalmente nos dias de hoje?” e 6) “Qual a destinação da edição?”.

Deste modo, a resposta para as perguntas acima apresentadas por Figueiredo (2014), constituíram um ponto de partida para a definição dos critérios editoriais que serão utilizados à proposta de uma edição prática dos dois Estudos de Arthur Napoleão. A fundamentação dos critérios foi estabelecida a partir dos dados obtidos através da construção interpretativa dos Estudos Op. 90, n. 4 e n. 5, de Arthur Napoleão, coletados através de diários reflexivos e submetidos dentro de uma perspectiva metodológica autoetnográfica, bem como refletidos a partir de questões suscitadas pelos dois estudos preliminares, isto é, as opiniões e reflexões de pianistas sobre edições e edições práticas, e a análise comparativa de 3 distintas edições de um Estudo de Liszt. Os elementos e reflexões coletados nestas etapas fomentaram a definição de procedimentos e atitudes tomadas para a construção de uma edição prática, conceituada anteriormente no referencial teórico.

Assim, a edição se localiza em um ponto de positividade dialética resultante do metabolismo procedimental deste trabalho. Como ilustrado na Figura 2, ao início da exposição metodológica, as esferas representadas pela: a) construção interpretativa, registrada pelos diários reflexivos e posteriormente sistematizadas com o objetivo de identificar as deliberações que o intérprete tomou na fase de estudo; b) fontes textuais, compostas pela edição dos Estudos Op. 90, utilizada para o trabalho interpretativa, o referencial teórico sobre o compositor, sua época e aspectos estéticos, e a comparação entre edições, tendo em vista a apreensão organizacional de editores práticos; e c) a

aplicação do questionário para pianistas, buscando compreender as opiniões e reflexões acerca dos temas edições e edições práticas; formam um conjunto de dados que, em maior ou menor grau, foram utilizados para a definição dos critérios no processo de editoração de uma edição prática.

A partir da exposição sobre os procedimentos, passamos a apresentação dos resultados obtidos em cada uma das etapas. Iniciaremos com a exposição dos dois estudos preliminares, nos capítulos 4 e 5, passando para o âmago deste trabalho, no capítulo 6, com a construção interpretativa dos Estudos Op. 90, n. 4 e n. 5, de Arthur Napoleão. No capítulo 7, os critérios editoriais são apresentados, de maneira a elucidar as escolhas tomadas para a realização da edição prática pretendida e a estrutura e ordem dos elementos contidos nessa edição. Por fim, a edição prática é apresentada integralmente, após seu processo de digitalização.

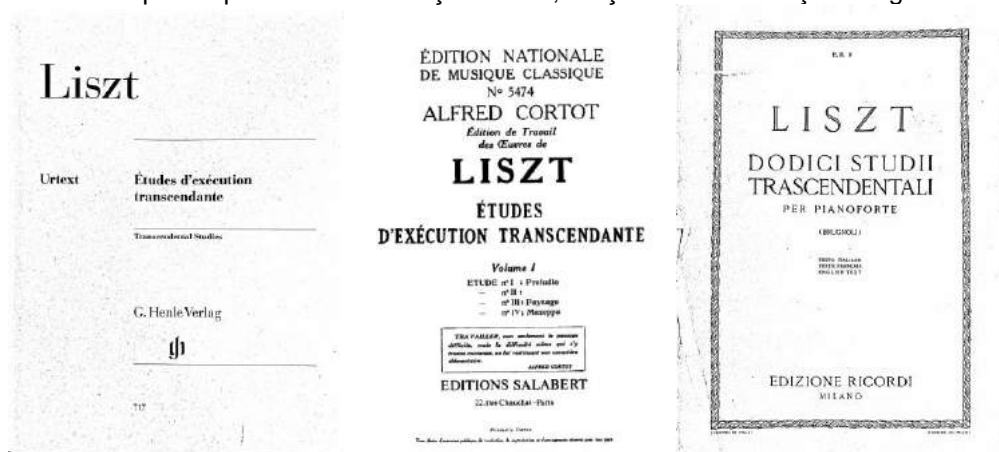
ESTUDOS PRELIMINARES

4. ANÁLISE DE TRÊS EDIÇÕES DE UM ESTUDO DE LISZT

A partir das propostas procedimentais apresentadas na metodologia, a análise comparativa de três edições de um Estudo de Liszt utilizou o Estudo Transcendental n. 2 como objeto de análise, sendo este escolhido por critério randômico, já anteriormente definido para esta aplicação. As figuras de Attilio Brugnoli e Alfred Cortot foram elencadas devido suas relevâncias enquanto intérpretes e pedagogos do piano bem como por estes pianistas terem dedicado parte da sua produção à editoração prática de muitas obras para o instrumento.

Utilizamos, para esta análise comparativa, três edições dos Estudos Transcendentais de Franz Liszt: I) Edição G. Henle Verlag, de 2004, editada por Ernst-Günter Heinemann, com prefácio de Mária Eckhardt e dedilhados pelo compositor; II) Edição Salabert, de 1951, com prefácio e edição por Alfred Cortot; III) Edição Ricordi Milano, de 1918, com prefácio e edição por Attilio Brugnoli (Figura 4). Destas três edições, a primeira é uma edição Urtext Crítica e as duas últimas edições que podemos classificar como edições práticas⁶³.

Figura 4: Capa das três edições dos Estudos Transcendentais de Liszt. Em ordem da esquerda para a direita: Edição Henle; Edição Cortot e Edição Brugnoli.



Fonte: Edição Henle (2004), Edição Salabert (1951), Edição Ricordi (1918).

⁶³ Esta classificação segue os princípios advindos do referencial teórico no que tange a edições práticas (ver FIGUEIREDO, 2004; 2014; GRIER, 2008; FERREIRA, 2005; LIZARDO, 2018, 2019; RENNÓ, 2018; OLIVARES, 2015; DOMINGUES, 2016; SIMÕES; WINTER, 2015; CARNEIRO; FAGERLANDE, 2016; ATHAYDE; AVVAD, 2016; HONEA, 2002; NASCIMENTO, 2015).

Na análise aqui proposta, nossa intenção foi ilustrar de que maneira estes dois editores propuseram transportar, ao texto, questões interpretativas, ilustrando os recursos gráficos que são adicionados, retirados ou modificados na partitura, tendo por critério comparativo a edição Henle. Não tivemos a pretensão, deste modo, em construir reflexões acerca das estéticas interpretativas de Cortot e Brugnoli dentro da história da música. A comparação com a edição Urtext se justifica por esta se tratar de uma edição que tem como critério editorial a adoção de uma fonte, geralmente o *fac-simile*, renunciando qualquer integração editorial ou a inserção de elementos que possam dificultar a compreensão do que é o texto original (FIGUEIREDO, 2004, 2014; GRIER, 2008).

Os procedimentos realizados estão descritos na metodologia desta dissertação. No decorrer da apresentação desta análise, utilizamos as referências às partituras conforme a seguinte perspectiva: a) para a edição Henle (2004), referenciamos como “Edição Henle”, 2004); b) Para a edição Salabert (1951), cuja editoração ficou a critério do pianista Alferd Cortot, valer-nos-emos por chamá-la de “Edição Cortot”; bem como, c) para a edição Ricordi (1918), editada por Attilio Brugnoli, nomeada como “Edição Brugnoli”. Esta maneira de apresentar a escrita foi definida por salientar o objetivo desta análise: comparar as diferenças existentes no texto do Estudo Transcendental n. 2, de Franz Liszt, sob a perspectiva de dois editores práticos, ou seja, Cortot e Brugnoli, comparadas ao texto oferecido por uma edição Urtext-Crítica, sendo esta a Edição Henle. Ademais, nas citações que ilustram o texto do prefácio, notas de rodapé e notas de fim, utilizamos o nome de Cortot e Brugnoli enquanto referências, buscando minimizar as confusões que podem ser geradas pela citação: Liszt (2004), Liszt (1951) e Liszt (1918).

Assim, para os textos citados, utilizaremos como referência: a) (ECKHARDT, 2004), situando o texto escrito por Maria Eckhardt ao prefácio da edição Henle (2004); b) (CORTOT, 1951), referenciando o texto do prefácio e das notas de rodapé, escritas por Alfred Cortot, à edição Salabert (1951); e c) (BRUGNOLI, 1918), apontando o texto do prefácio à edição Ricordi (1918). Importante mencionar que, nas referências bibliográficas desta dissertação, como orientam as normas da ABNT, as partituras foram referenciadas com o nome do compositor, seguindo: a) (LISZT, 2004): Edição Henle; b) (LISZT,

1951): Edição Salabert, por Alfred Cortot; c) (LISZT, 1918): Edição Ricordi, por Attilio Brugnoli. O texto destas três edições está disponibilizado em anexo a este trabalho.

4.1 APRESENTAÇÃO DOS *PREFÁCIOS*

Abordaremos o conteúdo dos prefácios das edições conforme a seguinte sequência de apresentação: a) Edição Henle (2004); b) Edição Cortot (1951); c) Edição Brugnoli (1918).

Edição Henle

No prefácio da edição Henle, Mária Eckhardt se detém, quase que totalmente, em esclarecer a gênese dos Estudos Transcendentais. Esta obra, atualmente intitulada “*Études d’exécution transcendente*”, possui um passado complexo, passando por duas versões anteriores que foram substancialmente modificadas, no decorrer do tempo, pelo compositor. Eckhardt (2004), nesta introdução, busca salientar algumas datas para as versões dos Estudos e as modificações que cada uma sofreu diante da anterior. Por fim, Eckhardt (2004) menciona a origem dos nomes programáticos que cada um dos 12 estudos possui, - com exceção dos estudos n. 2 e n. 10, que não receberam títulos por Liszt.

O prefácio da Edição Henle-Verlag não apresenta nenhuma ilustração ou exemplificação de elementos citados. Alguns pontos, como a seguinte passagem, onde Eckhardt (2004) menciona a criação de símbolos gráficos, pelo próprio Liszt, para a interpretação dos seus Estudos em sua segunda versão, parece-nos propício para uma ilustração:

Ele [Liszt] tinha uma ideia muito precisa de como tocar esses estudos e consequentemente usou instruções de execução extraordinariamente detalhadas, bem como sinais especialmente

criados para especificar a interpretação agógica. (ECKHARDT, 2004, p. IX)⁶⁴.

Um destes novos símbolos, criados por Liszt, e contido na segunda edição de seus estudos, pode ser observado na figura 5. O grafismo está destacado no quadrado vermelho, correspondendo à barra retangular alongada sobre o segundo sistema da imagem.

Figura 5: Liszt, Grandes Études, S. 137 (2ª versão dos atuais Estudos Transcendentais). Estudo n. 2, Molto vivace (A menor). Grafismo criado por Liszt.















Fonte: Grandes Études (LISZT, 1910).

Liszt adiciona uma nota de rodapé, na segunda versão dos Estudos (*Grandes Études*, S. 137), onde esclarece o significado da nova grafia. Na figura 6, reproduzimos a nota contida na primeira página do Estudo n. 2, desta segunda versão, onde se lê: *As linhas (figura) marcam os tempos de suspensão menores que fermatas; As linhas duplas (figura) os crescendos de andamento (accelerando etc.); As linhas simples (figura) os decrescendo de andamento (rallentando, ritenuto, calando etc)*. No entanto, em sua última versão dos Estudos (*Étude d'exécution transcendente*, S. 139), a terceira, esta notação foi suprimida (ECKHARDT, 2004).

⁶⁴ "Il avait d'ailleurs une idée très précise de la façon de jouer ces Études et utilise en conséquence des indications d'exécution extraordinairement détaillées ainsi que des signes spécialement créés pour la spécification de l'interprétation agogique" (ECKHARDT, 2004, p. IX, tradução nossa).

Figura 6: Liszt, *Grandes Études*, S. 137: Nota sobre os novos signos.

- *1) Die  bezeichnen die Ruhepunkte, die geringer sind als 
 Die doppelten Linien  die *crescendo Bewegung* (*accelerando, etc.*)
 Die einfachen Linien  die *decrescendo Bewegung* (*rallentando, ritenuto calando, etc.*)
Les  marquent les temps de suspension moindres que les 
Les lignes doubles  les crescendo de mouvement (accelerando etc.)
Les lignes simples  les decrescendo de mouvement (rallentando, ritenuto calando etc.)
 The  signs mark breaks of a smaller value than the 
 The double lines  the *crescendo movement* (*accelerando, etc.*)
 The single lines  the *decrescendo movement* (*rallentando, ritenuto calando, etc.*)

Fonte: *Grandes Études* (LISZT, 1910).

De todo modo, o prefácio se atém às questões cronológicas, apontadas anteriormente, e alguns detalhes históricos que circundam a relação do compositor com esta obra. Nenhuma menção direcionada à interpretação ou execução é apresentada ou tratada de maneira mais específica, bem como, na edição Henle (2004) dos *Transcendentais*, os grafismos propostos por Liszt, à segunda versão dos Estudos, não são inseridos no texto.

Edição Cortot

No prefácio à edição Salabert, dos *Estudos Transcendentais*, cuja edição e prefácio estão sob responsabilidade de Alfred Cortot, o texto reflete a admiração à composição de Liszt, definidos como monumentos da literatura pianística. Logo no início, o editor escreve:

Não parece que se possa acusar de arbitrariedade e de assimilar o processo de emancipação artística de que testemunham as três edições sucessivas destes Estudos, que na sua forma final se tornaram um dos monumentos mais universalmente reconhecidos da literatura pianística [...]. (CORTOT, 1951, p. I)⁶⁵.

Cortot também cita a cronologia dos estudos, desde a publicação dos *48 Exercícios nos tons maiores e menores, pelo jovem Liszt*⁶⁶ (que seriam publicados em 4 cadernos com 12 estudos cada e que, no entanto, apenas 12 exercícios foram realmente redigidos), passando pela segunda versão, com o

⁶⁵ "Il ne semble pas que l'on puisse être taxé d'arbitraire em assimilant la procédé d'émancipation artistique dont témoignent les trois rédaction successives de ces Études, devenues sous leur forme définitive l'un des monuments les plus universellement réputés de la littérature pianistique, à exemple de l'évolution physiologique dont le règne animal nous fournit un surprenant spécimen sous les espèces du cocon, de la chrysalide et du papillon, dont les transformations ne représentent que les aspects successifs d'un même principe organique." (CORTOT, 1951, p. I).

⁶⁶ No original : « 48 Exercices, dans tous les tons majeurs et mineur, par le jeune Liszt ».

título de *Grandes Études*, até a versão final, de nome já anteriormente citado. A esta última versão, que nos chegou sob o nome de *Estudos de Execução Transcendental*, Cortot escreve:

É este, cujo texto é reproduzido na íntegra neste volume, mas, da mesma forma que nos Estudos de Paganini, não deixaremos de emprestar das duas versões anteriores todos os elementos de comparação que podem contribuir. Tornar o estudo **mais informativo ou mais proveitoso** e, ao realçar a natureza ou a importância das alterações sucessivas, aumentar os motivos de admiração tão plenamente justificados pelas alterações perseverantes de um espírito criativo incansavelmente animado por uma expressão musical bastante elevada. (CORTOT, 1951, p. III, grifo nosso)⁶⁷.

Esta citação de Cortot parece apontar que ele, enquanto editor, debruçou-se nas versões anteriores dos estudos de Liszt, buscando visualizar o processo criativo que o compositor passou, de versão em versão, até esta última, escrita pelo próprio compositor como a definitiva. Cortot, deste modo, parece ter em vista proporcionar, aos pianistas que utilizarem sua edição, um material informativo, trazendo mais sugestões interpretativas para seus estudos. No entanto, esta mesma citação, acima referenciada, também nos apresenta uma arbitrariedade, por parte do editor, sobre a decisão acerca do que o mesmo compreende enquanto “elementos de comparação que podem contribuir” (CORTOT, 1949, p. III), legando, assim, a decisão à mercê da confiança que o leitor terá no pianista-editor.

Edição Brugnoli

Brugnoli, ao prefácio da sua edição dos *Estudos* de Liszt, introduz com a seguinte frase: “a revisão que estou apresentando tem o objetivo de **facilitar a execução** das obras de Liszt contidas neste volume” (BRUGNOLI, p. 1, 1918,

⁶⁷ “C’est celle-ci dont le texte est intégralement reproduit dans le present volume, mais, et de même que pour les Etudes d’après Paganini, on ne se fera pas faute d’emprunter aux deux versions antérieures tous les éléments de comparaison qui peuvent contribuer à en rendre l’étude plus instructive ou plus profitable et, en soulignant la nature ou l’importance des retouches successives, à accroître les raisons d’admirer si pleinement justifiées par les perseverantes retouches d’un esprit créateur inlassablement animé par un plus haut souci d’expression musicale.” (CORTOT, 1951, p. III).

grifo nosso)⁶⁸, indicando suas intenções para um tipo de edição, como ele mesmo chamou, de *didática*. Para este pianista-editor, as obras de Liszt, mesmo em 1918 (data da edição aqui analisada), ainda estavam mal compreendidas pela maioria das pessoas. Brugnoli, nesta edição publicada 32 anos após a morte de Liszt, escreve:

[...] as composições de Liszt foram levadas em consideração, pela generalidade dos músicos, bastante tarde. A opinião mais difusa e, aliás, apenas pré-julgada, era a de que, aos intérpretes, **faltavam as qualidades necessárias** para serem compositores dignos de figurar entre os grandes. (BRUGNOLI, 1918, p. 1, grifo nosso)⁶⁹.

Este comentário encontra ecos na fala de Chiantori (2004), já elucidadas no referencial teórico, onde a dicotomia compositor x intérprete/performer começa a instaurar certas barreiras. Liszt fora um dos últimos compositores e pianistas a possuir ambas as carreiras paralelamente. A citação Brugnoli parece indicar que, em um período anterior à publicação da sua edição, pairava ainda uma desconfiança sobre a qualidade do legado de Liszt enquanto compositor⁷⁰.

Diferentemente da edição de Cortot ou da edição Henle, o prefácio escrito por Brugnoli se dedica a explicitar sua intenção didática acerca do material musical dos Estudos. Coadunando a esta perspectiva, Brugnoli cita trechos de dois escritos, um de 1842, escrito pelo crítico D'Ortigue, e outro, escrito por Marie Jaëll, sem data citada. Os trechos, publicados dentro do prefácio, ilustram a metamorfose proporcionada por Liszt em sua nova maneira de abordar o piano e, com isso, as maneiras que sua escrita precisou alcançar para abarcar as inovações propostas por seu pianismo. Esta atitude sugere, por parte do Brugnoli editor, desde 1918, uma tendência a oferecer, no prefácio de uma edição, informações que contribuam ao intérprete, localizando e contextualizando a obra e o compositor em questão. De forma análoga Cortot,

⁶⁸ “[...] la revision que je presente a pour but de rendre plus aisée l’execution des oeuvres de Liszt contenues dans ce volume [...]” (BRUGNOLI, p. 1, 1918, grifo nosso).

⁶⁹ “[...] les compositions de Liszt ont été pises assez tard em considération par la généralité des musiciens. L’opinion la plus diffuse qui, du reste, n’était qu’un pré jugé, était qu’il manquait aux exécutants les qualités nécessaires pour être des compositerus dignes de figurer parmi les grands.” (BRUGNOLI, 1918, p. 1).

⁷⁰ Tais questões possivelmente podem ser mais exploradas tendo em vista os choques existentes pelas correntes estéticas Liszt – Wagner, em oposição às formadas por compositores como Brahms, Mendelssohn e Schumann.

32 anos depois, também utilizará artigos em seu prefácio, de maneira a embasar questões e aspectos a serem defendidos e situados.

Brugnoli, entendendo a relevância da personalidade artística de Liszt, e de suas composições, escreve:

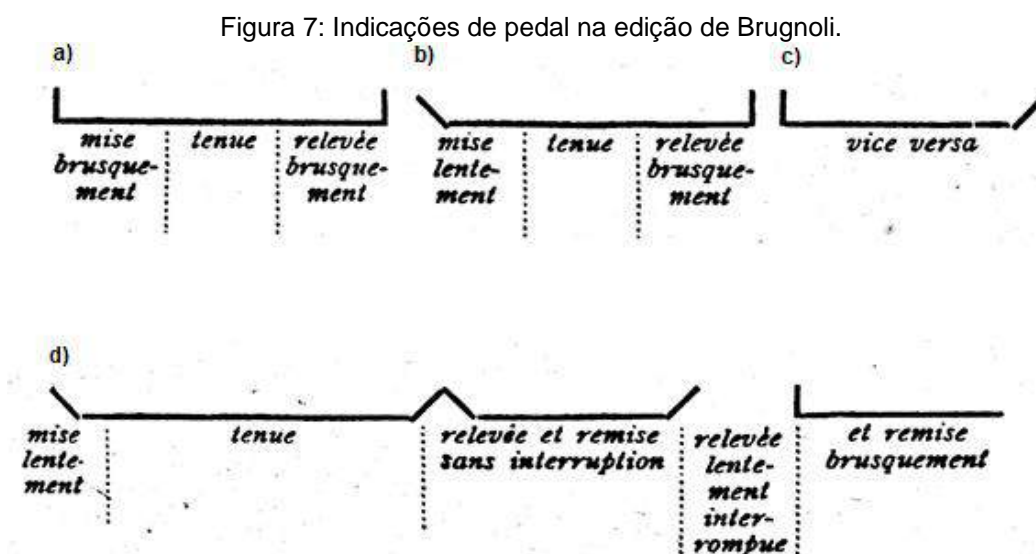
A partir desses julgamentos persuasivos e dos escritos de seus contemporâneos que escrevi esta edição para fins didáticos. Esperançosamente, os pianistas acharão seu trabalho mais fácil, graças à maneira como eu uso simplificando a escrita por algumas regras estabelecidas, e dedilhando com grande simplicidade e clareza possíveis as passagens mais difíceis, dando todas as indicações de interpretação, tudo isso respeitando escrupulosamente o original. (BRUGNOLI, 1918, p. 4, grifo nosso)⁷¹.

Deste modo, Brugnoli define sua intenção com a edição presente, destinada, segundo ele, para fins didáticos, facilitando o trabalho dos intérpretes. A maneira, justificada por este editor, para alcançar tais objetivos propostos, parece encontrar, dentro das indicações textuais, sua metodologia. Ademais, estas textualidades inseridas por Brugnoli, segundo as definições do prefácio, buscam *simplificar a escrita, oferecer dedilhados com simplicidade e clareza às passagens mais difíceis*, localizando um pressuposto de que, apresentando tais modificações dentro da partitura, o texto musical tornar-se-ia mais fácil de ser compreendido e executado pelos intérpretes. É interessante observar que, ao fim, Brugnoli menciona respeitar “escrupulosamente o original”. Possivelmente, dentro da visão atual acerca do tratamento editorial, as modificações e observações oferecidas por Brugnoli, distanciariam o texto editado por ele à acepção de texto original hoje empregado, tendo em vista os pressupostos oferecidos por Figueiredo (2004; 2014) e Grier (2008), onde o texto original apresenta a partitura tal qual o compositor a deixou, relacionando, assim, quaisquer inserções, modificações ou supressões enquanto atitudes de um editor que modifica um texto fonte.

Por fim, Brugnoli explana sobre sua maneira de distribuir os símbolos adicionados dentro da diagramação dos pentagramas, bem como uma

⁷¹ “C’est d’après ces jugements si persuasifs et d’après les écrits de ses contemporains que j’ai rédigé dans un but didactique cette édition. Les pianistes trouveront, le j’espère, leur travail plus facile, grâce à la manière que j’emploie en simplifiant l’écriture par quelques règles établies, and doigtant avec la plus grande simplicité et clarté possibles les passages les plus difficiles, et en donnant toutes les indications d’interprétation, tout en respectant scrupuleusement l’original.” (BRUGNOLI, 1918, p. 4).

explicação sobre a pedalização proposta por ele. Na figura 7, ilustramos a significação acerca da pedalização que Brugnoli apresenta no prefácio.



Fonte: Brugnoli (1918, p. 4).

Na figura 7, sobre as indicações de Brugnoli à pedalização, podemos ler: a) *abaixe repentinamente – mantenha – levante repentinamente*; b) *abaixe lentamente – mantenha – levante repentinamente*; c) *vice-versa* (em relação à indicação ilustrada em b); d) *abaixe lentamente – mantenha – levante e abaixe, novamente, sem interrupção – levante lentamente e interrompa – e abaixe repentinamente*.

Brugnoli, sobre o emprego do pedal de sustentação, descreve que adotou uma “linha colocada abaixo do pentagrama [...] servindo para indicar, com a maior precisão possível, quando o pedal deve ser usado [...], a duração de sua ação [...] e quando ele deve ser levantado” (BRUGNOLI, 1918, p. 9)⁷². Também referencia a grafia adotada ao uso do pedal de *Una corda*, sendo grafado com o signo “*I. C.*”, e sua retirada, indicada com o signo “*III. C.*”, e da decisão editorial de manter no pentagrama superior todas as notas que deverão ser tocadas pela mão direita, e no pentagrama inferior, todas aquelas que deverão ser tocadas pela mão esquerda.

⁷² “Pour indiquer l’emploi de la pédale de droite, j’ai adopté une ligne placée au-dessous de la portée, signe qui, selon moi, sert à indiquer avec la plus grande précision possible, quand la pédale doit être mise [...], la durée de son action [...], et quand elle doit être relevée [...].” (BRUGNOLI, 1918, p. 9).

Deste modo, o prefácio da edição proposta por Brugnoli busca mencionar decisões editoriais, sugerindo uma atitude informativa e significadora acerca dos elementos gráficos e suas disposições no texto musical. Definições como escrever no pentagrama superior a mão direita e no inferior a mão esquerda, parece indicar uma preocupação, por parte do editor, em deixar a divisão do que será tocado por qual mão, definida a partir de um critério informado já no prefácio da edição. Enquanto edições classificadas como práticas, os textos de Cortot e Brugnoli estão inseridos nas ideias, já enunciadas no referencial teórico, de transmitir, a partir do acréscimo de elementos na partitura, sugestões de cunho prático-interpretativo. Duas questões circundam, a partir da leitura dos prefácios, e que se direcionam a: a) o pensamento de que o acréscimo de sugestões de cunho prático-interpretativo na partitura pode facilitar a interpretação da obra; b) uma preocupação aparente com os intérpretes que ainda não adentraram à obra, os quais serão auxiliados com sugestões provindas da própria prática.

4.2 ANÁLISE

Tendo em vista organizar a apresentação da análise realizada, dividimos esta sessão em dois tópicos: o primeiro, quantitativo, está direcionado às contagens e comparações, em números absolutos, entre os elementos das três edições, bem como esclarecimentos metodológicos acerca da contagem destes elementos para cada parâmetro musical. O segundo, qualitativo, debruçado sobre a extração de significado destas diferenciações. A partir da análise das três edições, organizamos as concordâncias e discordâncias, entre elas, a partir dos elementos textuais encontrados nos próprios textos das edições. Assim, os resultados serão apresentados tendo em vista os seguintes parâmetros textuais: a) articulações, b) dinâmicas e sinais de *crescendo* e *diminuendo* (gráficos e por extenso), c) dedilhados, d) pedalizações, e) indicações de andamento e metrônomo, f) ligaduras de frase, g) indicações

textuais⁷³, h) sugestão de exercícios para resoluções de passagens e i) notas explicativas

4.2.1 Aspectos quantitativos

Neste item, buscamos quantificar e assinalar as ocorrências de material textual presente no Estudo n. 2, de Liszt, em 3 diferentes edições. Apresentamos algumas considerações acerca da metodologia para a contagem dos elementos e seus resultados em quadros que possibilitem a comparação entre os resultados para as três edições.

Articulações

Tomamos como parâmetro, para a contagem do número de articulações, cada símbolo gráfico de articulação inserido na partitura. Apenas a menção textual, como por exemplo, “*Sempre Stacatto*”, não foi levada em consideração neste tópico. Esta decisão metodológica para a análise foi tomada tendo em vista considerar, neste tópico, apenas os símbolos gráficos destinados às articulações, e legar ao tópico indicações textuais todas as expressões utilizadas na partitura que estão vinculadas também à articulação. Inserem-se, neste contexto, as expressões: *Sempre Marcato* e *Marcatíssimo*.

Apesar de ser uma dificuldade inerente à natureza da grafia mesclar parâmetros, onde algumas indicações podem dizer respeito a dinâmica, andamento e articulação, simultaneamente, - um exemplo para esta afirmação pode ser dado a partir das expressões *Rinforzando* e *Tenuto* -, acreditamos que

⁷³ O termo *indicações textuais* foi empregado por nós tendo em vista relacionar aos vocábulos utilizados em relação a significâncias expressivas ou extra musicais que não foram computadas dentro dos outros parâmetros apontados. Desta maneira, esta separação propicia tornar a análise quantitativa mais objetiva, mesmo que, pragmaticamente, indicações textuais estão vinculadas a outros parâmetros. Cohen e Katz (1979), já referenciadas em nossa bibliografia, apontam a multiplicidade que um parâmetro pode adquirir tendo em vista que este mesmo parâmetro está relacionado a outros parâmetros. Um exemplo disto, como veremos mais adiante, pode ser ilustrado com a indicação “*tranquillo*”, no compasso 29 da Edição Brugnoli, onde esta palavra, enquanto uma indicação expressiva, pode estar vinculada à uma atitude que interfira na escolha de parâmetros como andamento, articulação e dinâmica. O parâmetro indicações textuais também está relacionado com uma abordagem metodológica tomada, de maneira a sistematizar uma separação entre símbolos, como os de articulação, e os vocábulos empregados. Isto se insere, dentro das ideias de MASSIN (1997), sobre a utilização de indicações escritas para a execução e interpretação.

esta deliberação permitiu melhor visualizar estes parâmetros em termos quantitativos. Ademais, levar em consideração apenas os símbolos gráficos de articulação, para esta contagem, permite diminuir a imprecisão de dados: em uma marcação como ‘*Sempre Stacatto*’, por exemplo, qual o parâmetro de contagem? Nota a nota? Ou apenas uma entrada, aquela referente à expressão “*Sempre Stacatto*”? Assim, procurando desviar desses enviesamentos, optamos pela maneira descrita de contabilização, deixando claro que estas expressões não foram descartadas, apenas deslocadas de sessão. Apresentou-se, nas edições, as seguintes articulações: *Stacatto*; *Marcato*; *Stacatíssimo*; *Tenuto*; e *Martelatto*, quando indicadas por símbolos gráficos na partitura (Tabela 1).

Tabela 1: Contabilização de articulações.

Edição\Articulação	Stacatto	Marcato	Stacatíssimo	Tenuto	Martelatto	Total
Henle	151	35	229	-	42	457
Cortot	239	46	220		46	551
Brugnoli	186	72	191	11	40	500

Fonte: Produzido pelo autor.

Percebemos, quantitativamente, que as duas edições práticas oferecem uma maior indicação de símbolos de articulação, comparadas à edição Henle (2004). Os significados desta diferença numérica serão mais bem explanados nos aspectos qualitativos desta análise.

Dinâmicas e sinais de crescendo e decrescendo (gráficos e por extenso)

Neste tópico, levamos em consideração os símbolos dinâmicos que as partituras continham, isto é, as abreviações já conhecidas para descrever dinâmicas (tabela 2), e as indicações de crescendo e decrescendo por extenso ou gráficos (tabela 3). Expressões como “*Ben marcato ma non troppo F*”, relacionadas tanto a articulação quanto a dinâmica, foram classificadas dentro do tópico indicações textuais. Também contabilizamos, dentro das marcações de dinâmica, as indicações de *Sforzando*, *Rinforzando* e suas variantes abreviadas. Estas duas últimas indicações, vinculadas a acréscimos súbitos de intensidade, podem ser compreendidas enquanto marcações de articulação e acentuação, da mesma forma que as indicações de articulação, como *Marcato*

e *Marcattissimo*, preservam uma resultante que aumenta a dinâmica. No entanto, tendo em vista uma decisão metodológica para a contagem destes elementos, resolvemos deixar dentro do tópico da dinâmica as indicações de *Sforzando* e *Rinforzando*, mesmo que assinalando esta pluralidade de parâmetros que estes sinais contêm.

Tabela 2: Contabilização de indicações de dinâmica.

Edição\ Dinâmica	PP	P	mp	Mf	F	FF	FFF	Sf/sfz	Rfz	Total
Henle		8	1	1	5	4	1	5	6	31
Cortot		9	2	1	4	5	1	7	4	33
Brugnoli	5	12	1	5	4	6	1	5	2	41

Fonte: Produzido pelo autor.

Na tabela 3, apresentamos a contabilização de *crescendos* e *decrecendo*, tanto gráficos através dos sinais de “<” e “>”, quanto por extenso, levando também em consideração as suas formas abreviadas: “*Cresc.*” e “*Decresc.*”, “*Dim*”.

Tabela 3: Contabilização de indicações de crescendo e diminuendo.

Edição\<>	Gráfico (<>)	Escrito	Total
Henle	30	3	33
Cortot	35	4	39
Brugnoli	45	4	49

Fonte: Produzido pelo autor.

As implicações destes resultados numéricos serão apresentadas na parte qualitativa desta análise.

Dedilhados

Para contabilizar o número de entradas de dedilhado, tomamos como cada numeral um evento. Assim, esta decisão metodológica proporciona que, acordes de três notas, que possuem 3 indicações numéricas em uma edição e apenas duas em outra, possam ser diferenciados nos resultados quantitativos (Tabela 4). Se utilizássemos como critério de contagem apenas a presença de dedilhado neste acorde, por exemplo, não estaríamos abarcando a totalidade

de dedilhados em cada edição. Sugestões de dedilhados contidas em notas de rodapé não foram contabilizadas nesta sessão, visto se tratar de elementos contidos em notas e analisados dentro desta sessão especificamente.

Tabela 4: Contabilização de dedilhados.

Edição	Dedilhados
Henle	43
Cortot	189
Brugnoli	584

Fonte: Produzido pelo autor.

As indicações de dedilhados, apresentadas pela edição Henle (2004), dizem respeito aos dedilhados deixados pelo próprio compositor ao Estudo. Percebemos, a partir da contabilização ilustrada neste quadro, o visível número de dedilhados oferecidos pela edição Cortot e Brugnoli.

Pedalizações

Para as edições Henle e de Cortot, enumeramos a quantidade de pedalizações a partir de cada nova entrada de pedal (Tabela 5). A edição Henle utiliza o símbolo “P” como marcação de pedal e a edição de Cortot utiliza “Ped”. Na edição de Brugnoli, como já exemplificado na análise dos prefácios, a pedalização foi contabilizada a partir de cada troca de pedal, tendo como critério a tipografia dada por Brugnoli e ilustrada previamente na figura 7.

Tabela 5: Contabilização de indicações de pedal.

Edição\Pedalização	Ressonância	Una corda
Henle	22	
Cortot	26	
Brugnoli	134	9

Fonte: Produzido pelo autor.

Como podemos perceber na tabela 5, a marcação de pedal de *Una corda* não foi utilizada nas edições Henle ou Cortot. Na edição de Brugnoli, a grafia utilizada para o uso de pedal de *Una corda* foi a seguinte: I C. A retirada do pedal de *Una corda*, na edição de Brugnoli, é marcada com o seguinte grafismo: III C.

Indicações de andamento e metrônomo

Primeiramente, consideramos a indicação de andamento inicial do estudo (*Molto vivace*), presente nas três edições. Na edição de Attilio Brugnoli, esta indicação de andamento vem acompanhada de uma sugestão metronômica (120 a semínima). Nas outras duas edições não há indicação de metrônomo. No compasso 57 há modificação na indicação de andamento para *Prestíssimo*, presente nas três edições. Esta indicação também está presente nas edições de Cortot e Brugnoli e, novamente, Brugnoli sugere um metrônomo para o novo andamento (160 a semínima). O retorno ao tempo I ocorre, nas três edições, no compasso 69. Por fim, assinala-se, nas três edições, um *Stretto*, no compasso 79. Cortot, ao lado da indicação “*Stretto*”, indica *più presto*. Esta qualitativa para a indicação de andamento não é encontrada na edição de Brugnoli e na edição Henle.

Na tabela 6, quantificamos as demais indicações de flutuação de andamento existentes nas 3 edições, citadas por ordem de ocorrência. É necessário mencionar que algumas indicações são mistas no que tangem à qualidade informada. Por exemplo: *Ten* (*Tenuto*) diz respeito tanto a uma abordagem de articulação e dinâmica para o evento sonoro, como uma pequena alteração da duração deste mesmo evento, ou um ligeiro rubato (GEROU; LUSK, 1996). Decidimos mencionar, neste tópico, as indicações textuais (i.e. escritas por extenso, na partitura) do *Tenuto*, separando-as das indicações com o uso do símbolo “ – “, contabilizado no tópico da articulação.

O mesmo vale para a indicação de *String.* (*Stringendo*), que diz respeito a um acréscimo de velocidade e, em algumas acepções, também de dinâmica – para esta última, bastante relacionada com a intenção, podendo ser concebida enquanto uma marca de expressão, por exemplo -. Outro termo, também vinculado enquanto uma marca de expressão, para além da sua relação com o andamento, é a indicação *Sostenuto*. Por questões de organização, decidimos tomá-las enquanto assinaturas de andamento. Ademais, é necessário salientar que Cortot adiciona o símbolo (‘) para marcar os *tempos de suspenções mais curtos que fermatas*, sendo assim, contabilizado dentro das marcas de andamento e suas flutuações.

Tabela 6: Contabilização de indicações de andamento.

Edição	Andamento	Total
Henle	<i>Ten.; Ten.; e string.; Ten.; poco a poco accelerando; String.; String.; poco rit.</i>	7
Cortot	<i>Ten.; (); Ten.; (); String.; Ten.; (); String.; Ten.; String.; poco a poco accelerando; (); String; String; poco rit.; String.</i>	16
Brugnoli	<i>Ten.; poco riten.; ten.; ten.; ten.; poco a poco accelerando; sost.; string.; string.; riten.; ten.; ten.; Sost.;</i>	14

Fonte: Produzido pelo autor.

Ligaduras de frase

Foi contabilizada todas as ligaduras contidas nos textos das três edições analisadas no presente Estudo (ver tabela 7), salvo ligaduras que indicam o prolongamento de notas, como ilustrado na Figura 8.

Figura 8: Liszt, Estudo Transcendental n. 2, Edição Cortot. C. 1 – 3. Exemplo de ligadura não contabilizada.



Fonte: Estudos Transcendental (LISZT, 2004).

Tabela 7: Contabilização de Ligaduras de frase.

Edição	Ligaduras
Henle	22
Cortot	16
Brugnoli	24

Fonte: Produzido pelo autor.

Dentro desta contabilização, percebemos que a Edição de Cortot oferece menos utilização de ligaduras de expressão no texto, suprimindo 6 ligaduras tendo por comparação a Edição Henle. Os locais onde estas supressões

ocorrem serão apontados na análise qualitativa, bem como os possíveis motivos e significados para tais.

Indicações textuais

Por fim, indicações textuais, tomadas enquanto indicações expressivas e extramusicais, foram organizadas neste mesmo tópico. Todas as informações escritas, que não estão organizadas dentro dos tópicos acima referidos, estão relacionadas com essa categoria e dispostas na tabela 8, a partir da sua ordem de ocorrência e quantidade.

Tabela 8: Contabilização de indicações textuais.

Edição	Indicação	Total
Henle	<i>A capriccio; ben marcato; leggiero; enérgico; marcatíssimo;</i>	5
Cortot	<i>A capriccio; ben marcato (ma non troppo F); sec.; leggiero; Sempre stacc.; Sempre stacc.; enérgico; marcatíssimo; Sempre marcatíssimo;</i>	9
Brugnoli	<i>A capriccio; ben marcato; (p) ma marcato; Legg.; Leggero; marc. II tema; marc.; tranquillo; leggero; dolce; enérgico; martellato; Stent., marcatíssimo; (Sost.) Vibrato;</i>	16

Fonte: Produzido pelo autor.

Sugestão de exercícios para resoluções de passagens

A edição de Cortot é a única que traz quatro exercícios para a resolução de passagens difíceis. Elas serão mais bem elucidadas no tópico qualitativo desta análise.

Notas explicativas

Todas as edições aqui analisadas possuem notas referente ao texto do estudo em questão. A edição Henle é a única que traz as notas ao fim de todos os *Estudos*, em uma sessão intitulada “*Comentários*”. As edições de Cortot e Brugnoli trazem as notas no rodapé. De todo modo, o conteúdo das notas explicativas é distinto de edição para edição e será analisado durante a

abordagem qualitativa desta análise. Na tabela 9, contabilizamos as notas existentes em cada edição.

Tabela 9: Contabilização de notas.

Edição	Notas
Henle	4
Cortot	16
Brugnoli	4

Fonte: Produzido pelo autor.

A partir da contabilização dos elementos considerados na análise quantitativa, podemos visualizar o número de elementos que cada uma das edições oferece em seu texto. A tabela 10 oferece a soma de cada elemento e uma resultante total dos mesmos.

Tabela 10: Quantidade de elementos em valores absolutos.

Elemento/Edição	Henle	Cortot	Brugnoli
Articulação	457	551	500
Dinâmicas	31	33	41
Cresc. e Decresc.	33	39	49
Dedilhado	43	189	584
Pedal	22	26	143
Andamento	7	16	14
Metrônomo	0	0	2
Ligaduras	22	16	24
Ind. Textuais	5	9	16
Exercícios	0	4	0
Notas	4	16	4
Total'	624	899	1376

Fonte: Produzido pelo autor.

Em valores absolutos, percebemos que as duas edições práticas oferecem um número maior de elementos em relação à edição Henle Urtext. O único parâmetro em que há uma menor quantidade de indicações, referente à Edição Henle, é indicado pelo Edição Cortot às ligaduras de frase. Tomando apenas os números de indicações, a edição de Alfred Cortot possui 275 elementos a mais que a edição Henle. A edição proposta por Attilio Brugnoli,

comparada à edição Henle, oferece 752 elementos a mais. Comparada à Edição de Cortot, a edição de Brugnoli apresenta 477 elementos adicionais.

Estes números, *a priori*, indicam que as edições Cortot e Brugnoli têm acréscimos de elementos frente ao texto da edição Henle, correspondendo à proposta da tipologia das edições práticas em reelaborar “partitura para o registro das intenções musicais do intérprete em relação à obra interpretada” (DOMINGUES, 2016, p. 341). O registro destas intenções musicais se dá, dentro de um processo de editoração, a partir da inclusão de elementos voltados para a realização sonora e colaborando, seja para o estudo ou a execução, com a interpretação da obra (ATHAYDE; AVVAD, 2016; LIZARDO, 2018; SIMÕES, WINTER, 2015; DOMINGUES, 2016; FIGUEIREDO, 2004, 2016).

Assim, na sessão seguinte, buscamos explicar acerca da compreensão do significado, à interpretação, destes elementos inseridos.

4.2.2 Aspectos qualitativos

Nesta sessão, buscamos extrair significados, relacionados à interpretação musical da obra em questão, a partir da diferenciação entre as indicações dos elementos considerados nesta análise e que foram anteriormente contabilizados. A ordem da apresentação das análises e discussões seguirá, majoritariamente, a mesma ordem da apresentação contida na parte quantitativa desta análise.

Articulações

Em números absolutos, a edição Henle apresenta 457 articulações assinaladas, contra 551 da edição de Cortot e 500 da edição de Brugnoli. Percebemos que nas duas edições práticas existe, numericamente, uma maior abundância de articulações que na Ur-text. Em alguns casos, como no exemplo ilustrado na figura 9, as articulações são reforçadas pelo editor, enfatizando que um dado trecho permanece com aquele tipo de articulação. Nesta figura, comparamos os compassos 4 – 10 das edições Henle e Cortot. Na edição Henle, os *staccatos* presentes na mão esquerda aparecem apenas nos

compassos 4 e 5 (em círculo azul), enquanto na edição Cortot há reiteração destes elementos (grifado em vermelho). Não somente os *staccatos* mas também os *marcados*, presentes na primeira colcheia do primeiro tempo da mão esquerda, são reiterados por Cortot.

Figura 9: Comparação entre edição Henle e edição Cortot, c. 4 – 10.

The image displays a comparison of two musical editions for measures 4 through 10. The top section, labeled 'HENLE', shows the Henle edition with measures 4 and 5 circled in blue. The bottom section, labeled 'CORTOT', shows the Cortot edition with measures 4 and 5 circled in red. The Cortot edition includes performance markings such as 'molto cresc.', 'ff', and 'rinforz. e string.'.

Fonte: Edição Henle (2004); Edição Cortot (1951). Grifos pelo autor.

Esta atitude editorial, aplicada por Cortot, parece sugerir uma preocupação interpretativa, solucionada pela reiteração desta indicação de articulação, tendo em vista proporcionar ao intérprete um “lembrete” para continuar a utilizar a articulação.

Entre as edições ocorreram diferenciações entre o uso das articulações. Na figura 10, ilustramos as diferentes marcações de articulação, no compasso

14, das edições Henle, Cortot e Brugnoli. As edições Henle e Brugnoli apresentam as mesmas articulações na mão esquerda (*marcatíssimo* no baixo seguido de três acordes em *stacatto*, grifo em azul na imagem). Já a edição Cortot apresenta apenas a articulação *stacatto* para este compasso (grifados em vermelho).

Figura 10: Edições Henle, Brugnoli e Cortot.
Articulações na mão esquerda: c. 14.

The image displays three staves of musical notation for the left hand, corresponding to the Henle, Brugnoli, and Cortot editions. Each staff consists of a treble clef and a bass clef. The Henle edition (top) features a blue box around the first note of the bass line and another blue box around a group of three chords. The Brugnoli edition (middle) also has a blue box around the first note and another around the three chords. The Cortot edition (bottom) has red boxes around the first and last notes of the bass line, and a red box around the three chords. The notation includes various notes, rests, and fingerings (e.g., 3, 2, 1, 4, 3, 2).

Fonte: Edição Henle (2004); Edição Brugnoli (1918);
Edição Cortot (1951). Grifos do autor.

Esta modificação, aplicada por Cortot, parece apontar uma sugestão interpretativa que está vinculada à uma indicação de realização, tendo em vista a diferenciação sonora entre a utilização do *stacatto* e a utilização do

marcatissimo. Ademais, como grifado na figura 10, Cortot reforça a marcação de *stacatto* para o baixo e o acorde, na mão esquerda, no último tempo.

O uso de articulações, dentro da edição de Cortot, parece indicar sugestões interpretativas que este editor lega à escrita. Na figura 11, ilustramos o compasso 23, comparando as edições Henle e a edição de Cortot, onde este último adiciona *stacattos* à mão esquerda (grifos em vermelho). Esta marcação não está presente na edição Henle (ilustrada na figura 11) e edição Brugnoli, sugerindo uma ideia interpretativa, a partir da indicação de Cortot, para diferenciar o *legato* da mão direita e a utilização do *stacatto* na mão esquerda.

Figura 11: Edição Cortot e Edição Henle.
Diferenciação de articulações: c. 23.

The image displays two musical staves for comparison. The top staff is labeled 'CORTOT' and the bottom staff is labeled 'HENLE'. Both staves show a musical passage in two systems. The first system has a slur over the right hand and a fermata over the left hand. The second system shows the continuation of the piece. In the Cortot edition, red circles are drawn around the notes in the left hand of the second system, indicating staccato articulation. In the Henle edition, these circles are absent. The time signature is 2/4.

Fonte: Edição Cortot (1951); Edição Henle (2004).
Grifos do autor.

De toda forma, existem passagens que os mesmos sinais de articulação, indicados na Edição Henle Ur-text, não são utilizados nas edições Cortot e Brugnoli, como também passagens em que, não oferecem indicações de articulações, mesmo que haja no texto da edição Henle. Na figura 12, ilustramos um desses casos que, no compasso 79, Cortot não continua os *stacatissimo* das oitavas na mão esquerda (salientado em vermelho). Esta

articulação é utilizada tanto na edição Henle como na edição Brugnoli (grifos em azul). Neste mesmo trecho, apontamos a diferenciação existente no compasso 79, para a mão direita, na Edição de Brugnoli. Este editor utiliza hastes em direções opostas para marcar a voz ascendente e descendente, composta, no compasso 79, pelas notas: c – d – e – f – e – d – c – d – e – f – e – d (grifo em linhas verdes) e diferenciar a repetição da oitava de Lá no último tempo deste compasso. Este recurso, utilizado por Brugnoli, parece indicar uma preocupação em se fazer notar a linha melódica existente e a reiteração da célula temática, constituída das três colcheias, em oitava, de Lá. Assim, diferencia-se dois eventos que estão acontecendo simultaneamente. Brugnoli também modifica a articulação para estas três colcheias de Lá (grifo em amarelo), utilizando a articulação Stacatto no lugar da articulação Stacatíssimo presente nas edições Henle e Cortot.

Figura 12: Comparação entre as edições Cortot, Henle e Brugnoli. C. 78-79.

The image displays three editions of a musical score for comparison. Each edition consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The top edition, labeled 'CORTOT', features a red rectangular box around the bass staff. Above the treble staff, there is a dynamic marking '(string.)' and a fermata over a note. The middle edition, labeled 'HENLE', has a blue rectangular box around the bass staff and includes the tempo marking '-molto'. The bottom edition, labeled 'BRUGNOLI', has a blue rectangular box around the bass staff and a yellow rectangular box around a specific passage in the treble staff. A green line is drawn across this passage, and a fermata is present above it. The tempo marking 'molto' is also visible below the bass staff in this edition.

Fonte: Edição Cortot (1951); Edição Henle (2004); Edição Brugnoli (1918).
Grifos do autor.

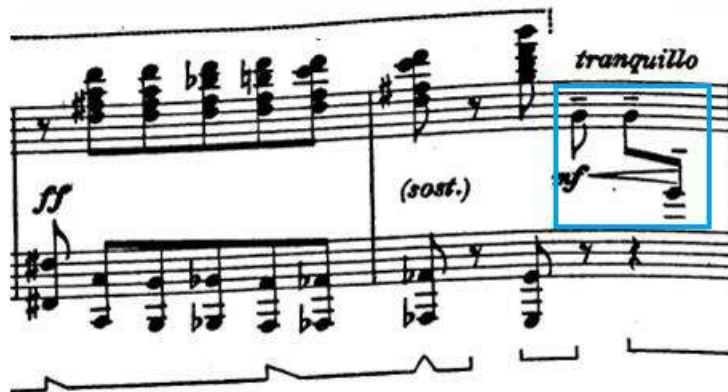
Por fim, a edição de Brugnoli apresenta a inserção de uma articulação que não está presente nas duas restantes. Em 11 momentos o *Tenuto* é utilizado e em situações diferentes. São elas: 1) para salientar uma nova posição e que será repetida (Ver figura 13); 2) Juntamente de indicação expressiva que corrobora com a intenção sonora do *Tenuto* (Ver figura 14); 3) Para enfatizar uma repetição de nota com finalidade temática (tema em acentuação) (Ver Figura 15).

Figura 13: Edição Brugnoli, compassos 25 – 26. Utilização do Tenuto.



Fonte: Edição Brugnoli (1918). Grifos do autor.

Figura 14: Edição Brugnoli, compassos 28 – 29. Utilização do Tenuto juntamente de indicação expressiva inédita.



Fonte: Edição Brugnoli (1918). Grifos do autor.

Figura 15: Edição Brugnoli, compassos 39 – 40. Utilização do Tenuto para reforço de célula temática.



Fonte: Edição Brugnoli (1918). Grifos do autor.

Percebe-se que Brugnoli insere esta articulação, que não está presente na edição Henle Ur-text, nem na edição de trabalho de Cortot, em momentos

que o editor buscar orientar uma atenção à sonoridade das notas em que a articulação está presente, realçando-as dentro do contexto da passagem. A escolha desta articulação não é justificada por Brugnoli em sua edição, porém, percebe-se, a partir desta análise, que o editor está sugerindo uma atenção, ao intérprete, ao solicitar esta articulação nos eventos acima ilustrados.

Dinâmicas

Comparativamente, as entradas de sinais de dinâmica, sejam eles escritos, gráficos ou letras, estão dispostos de maneira bastante semelhante entre as três edições. A partir da quantificação dos elementos, podemos definir blocos de similaridades nos seguintes seguimentos de compassos: 3-6; 9; 12; 15; 17; 19; 21-24; 28; 38-41; 45-51; 55-60; 62; 60-72; 74-83; 86; 93-98. A Tabela 11, apresentada a seguir, busca ilustrar as similaridades e discordância, nas indicações que se vinculam às dinâmicas, através da comparação, compasso por compasso, entre as três edições aqui analisadas. Grifamos em vermelho as diferenciações e em amarelo as similaridades entre estas edições.

Legenda
Similaridades
Diferenciações

Tabela 11: Indicações de dinâmica nas edições Henle, Cortot e Brugnoli (continuação)

Compasso:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Edição\Dinâmica												
Henle			<	molto cresc...	...FF	P	<	>	<	rinforz. e string. >	>	P
Cortot		non troppo F	<	molto cresc.	FF	P	<	>	<	Rinf. String. >	>	P
Brugnoli	mF		cresc.		FF	P <	piú P <	> <	<	P P	<> >	P <

Compasso:	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Edição\Dinâmica												
Henle	<	<	F P	<	F P	<	F P		<	<	<	<
Cortot	<	<	F P	<	F P	<	F P		<	<	<	<
Brugnoli	<	< <	F P <	<<	F P	<<	F P		<	<	<	<

Compasso:	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
Edição\Dinâmica												
Henle	piú rinforzando	<	<<	FF		P	rFz >		rFz			
Cortot	piú rinforzando		<<	FF <	Sfz Sfz P	P	sFz >		sFz			
Brugnoli	P cresc.		<	FF	mF <	<> PP	PP < >	PP	rFz >	P		

Compasso:	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48
Edição\Dinâmica												
Henle		<	<	>	<				cresc...
Cortot		<	<	>	mP <				cresc...			
Brugnoli		<	<	>	PP <		P <		Cresc...

Fonte: Produzido pelo autor.

Tabela 11: Indicações de dinâmica nas edições Henle, Cortot e Brugnoli (conclusão)

Compasso:	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
Edição\Dinâmica												
Henle	F						<		<	<	<	<
Cortot	F		<				<	<	<	<	<	<
Brugnoli	F	<	<			<	<<		mF <	<	<	<

Compasso:	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72
Edição\Dinâmica												
Henle		rinf. Molto							P	<	<	FF
Cortot		rinf. Molto							P	<	<	FF P
Brugnoli		rinf. Molto			FF				P	<	<	FF

Compasso:	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84
Edição\Dinâmica												
Henle		mP	<	FF mF	Crescendo....	 Molto....	FF	sF	Sf	Sf	
Cortot		mP	<	FF mF	Crescendo....			FF	sF	sF	sF	
Brugnoli		mP	<	FF mF	Crescendo....	 Molto....	FF	sF	sF	sF	

Compasso:	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96
Edição\Dinâmica												
Henle		Rinf.							sF		sF	<
Cortot		Rinf.						<	< sF	<	sF	<
Brugnoli		Rinf.						<	< sF	<	sF mF	<

Compasso:	97	98	99	100	101	102
Edição\Dinâmica						
Henle	<	<	FFF			
Cortot	<	<	FFF			
Brugnoli	<	<	FFF			

Fonte: produzido pelo autor (Conclusão).

Entre os compassos 6 – 10, percebemos maior similaridade entre as edições Henle (Figura 16) e Cortot (Figura 17) nas indicações de dinâmica. A edição Brugnoli insere inúmeros *crescendo*, neste trecho, como também define extratos de dinâmicas entre ambas as mãos (Figura 18). Destacamos em azul as similaridades entre as edições Henle e a edição proposta por Cortot (Figura 16 e 17). Em vermelho, na Figura 18, assinalamos as sugestões apresentadas por Brugnoli ao mesmo trecho, e que não constam nas edições Henle e Cortot. Da mesma forma, grifamos em amarelos dois pontos que a edição de Brugnoli não possui as indicações que as edições Henle e Cortot oferecem (no compasso 4, um *molto cresc.*, e no compasso 10 um *diminuendo* gráfico).

Figura 16: Edição Henle, c. 4 – 10.

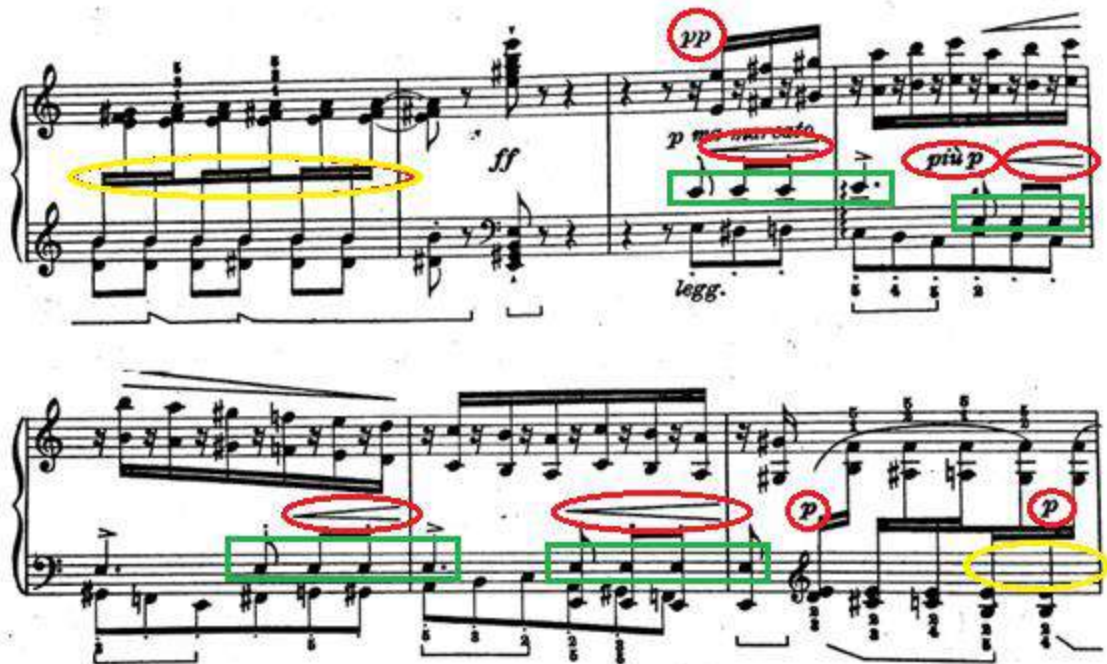
Fonte: Edição Henle (2004). Grifos do autor.

Figura 17: Edição Cortot, c. 4 – 10.



Fonte: Edição Cortot (1951). Grifos do autor.

Figura 18: Edição Brugnoli, c. 4 – 10.



Fonte: Edição Brugnoli (1918). Grifos do autor.

Este exemplo parece indicar, a partir dos elementos introduzidos por Brugnoli (Imagem 18), sugestões de crescendo para a mão esquerda, enfatizando a célula rítmico-temática (grifo em verde na Imagem 18) do estudo em questão. Também é possível interpretar que a presença da dinâmica *PP*,

para a mão esquerda, e *P* para a mão direita, no compasso 6, parecem apontar uma orientação, por parte deste editor, tendo em vista o realce sonoro da mão esquerda (tanto pela dinâmica apontada (*Piano*), quanto pelo reforço ofertado na utilização do *crescendo* gráfico) em comparação ao material da mão direita. Quanto as ausências de indicações existentes entre a Edição Brugnoli e as edições Henle e Cortot, é importante salientar que, no compasso 4 (assinalado em amarelo, na Imagem 18), Brugnoli não escreve o “*Molto crescendo*” presente nas outras duas edições. Isto se dá, provavelmente, por constar, no compasso 3 da edição Brugnoli, uma indicação de “*Cresc.*”, não havendo, então, necessidade de reforço. No entanto, a utilização do “*Molto crescendo*”, nas edições Cortot e Henle (Figuras 16 e 17), sugerem um acréscimo de dinâmica ainda maior, enfatizando a potencialidade que se deve alcançar até o *FF* do compasso 5.

Assim, as três edições apontam um *crescendo* até a dinâmica *FF*, no compasso 5. Porém, a Edição Brugnoli se priva do reforço, utilizado pelas edições Henle e Cortot, com a expressão “*Molto crescendo*”. Outros elementos, presentes na Edição Brugnoli, sugerem ideias de direcionamentos e construção de extratos de dinâmicas entre as mãos, e que não estão presentes nas edições Cortot e Henle. Tais aspectos podem incentivar, orientar e instigar os intérpretes na realização e interpretação desta passagem.

Entre os compassos 27 – 29 (Figura 19), as edições variam na disposição ou uso das indicações dinâmicas. No compasso 27, as edições Henle e Cortot enfatizam um duplo uso do *crescendo* gráfico na mão direita e mão esquerda (grifados em vermelho), enquanto na edição Brugnoli apenas há uma indicação de *crescendo* (grifado em azul). Já no compasso 29, Cortot adiciona um *crescendo* à série de acordes em colcheias, culminando nos *Sforzatos* (*Sf*) do primeiro e segundo tempo do compasso 29 (marcados em amarelo). A edição de Cortot é a única que sugere tal indicação. Por fim, na retomada do tema (último tempo do compasso 29), existe diferença entre as três edições: a edição Henle não traz nenhuma informação; a edição Cortot sugere dinâmica *P* (*Piano*); a edição Brugnoli sugere dinâmica *Mf*, adiciona sinal gráfico de *crescendo* e reitera com o uso de articulação *tenuto* (em ambos os locais, grifamos em verde para melhor identificação).

Os crescendo gráficos, inseridos no pentagrama superior e inferior do compasso 27, nas edições Henle e Cortot, parecem indicar que, para ambas as mãos, a dinâmica deverá crescer em direção ao compasso 28. A partir da escrita disponível pela edição Brugnoli e comparada com as outras duas edições, o significado extraído sugere que o crescendo está relacionado mais à mão direita que para a mão esquerda. No entanto, a disposição das hastes utilizada por Brugnoli, diferentemente da maneira utilizada na edição Cortot e edição Henle, ligando mão direita e mão esquerda, parece demonstrar a unidade deste trecho. Deste modo, a indicação gráfica de crescendo que Brugnoli menciona, mesmo que esteja localizado apenas sobre o pentagrama superior, poderia estar relacionado ao aumento de dinâmica em ambas as mãos e, a partir da disposição das hastes da maneira como fora apresentada por Brugnoli, não haveria a necessidade da reiteração da indicação de crescendo no pentagrama inferior.

No compasso 28, a edição de Cortot é a única a oferecer um crescendo gráfico, sugerindo uma ideia de continuação do crescendo anteriormente escrito. Possivelmente, tal inserção se traduz em uma particularidade interpretativa, sugerida por Cortot, à interpretação deste compasso, de maneira que a solução encontrada por este editor, para traduzir ao texto sua interpretação, fora reforçar a sinalização de crescendo também no compasso 28.

Por fim, a retomada do tema, no último tempo do compasso 29, não consta nenhuma referência de dinâmica deixada por Liszt e transmitida pela edição Henle. Cortot e Brugnoli parecem indicar que esta retomada não seja executada com a mesma dinâmica que os compassos anteriores, assim, ambos os editores procuram indicar a dinâmica que lhes parecem mais coerente: para Cortot, a retomada do tema seria executada na dinâmica *Piano*; para Brugnoli, a dinâmica indicada é *Mezzo Forte*. Mesmo que tais indicações não sejam tomadas enquanto normativas pelos intérpretes que utilizem estas edições, é possível compreender uma indicação interpretativa legada por Cortot e por Brugnoli: não executar estas três notas, correspondentes à retomada do tema, na mesma dinâmica dos compassos que a precedem.

Figura 19: Edição Henle. Edição Cortot e Edição Brugnoli. C. 27 – 29.

The image displays three editions of a musical score for piano, labeled HENLE, CORTOT, and BRUGNOLI. Each edition shows two staves (treble and bass clef) for measures 27 through 29. The Henle edition (top) features red boxes highlighting the first and second staves. The Cortot edition (middle) features red boxes around the first and second staves, a yellow oval around the third staff, and a green box around the fourth staff. The Brugnoli edition (bottom) features a blue box around the first staff and a green box around the fourth staff. The fourth staff in Brugnoli's edition is marked 'tranquillo' and 'mf'.

Fonte: Edição Henle (2004); Edição Cortot (1951); Edição Brugnoli (1918). Grifos do autor.

No compasso 30, a edição de Brugnoli define uma diferenciação na dinâmica entre a mão esquerda e a mão direita, utilizando *PP* (*Pianíssimo*) para a mão direita e *P* (*Piano*) para a mão esquerda (grifado em azul na Figura 20). Tal diferenciação não ocorre nas edições Henle ou Edição Cortot, onde há ocorrência apenas da indicação *P* (*Piano*). Seguindo, no compasso 31, a edição Brugnoli utiliza um *crescendo* e *decrescendo*, escrito graficamente, dentro da dinâmica *PP* (grifamos em Amarelo, na Figura 20) em oposição à presença de apenas um *decrescendo* nas edições de Cortot e edição Henle (grifos em Verde). Nestas duas edições, não há nenhuma indicação de dinâmica antes dos *decrescendo*, todavia entre elas há uma divergência na utilização de uma marcação: na edição Henle, o compasso 31 possui marcação '*rFz*' e na edição Cortot, a indicação utilizada é '*sFz*' (grifados em vermelho na Figura 20). Esta

divergência também ocorre, entre as edições Henle e Cortot, no compasso 33 (utilizamos o grifo na mesma cor, vermelho, para salientar a repetição desta divergência entre ambas as edições). Na edição Brugnoli, os sinais de *rFz* ou *sFz* não são utilizados no compasso 31, porém, no compasso 33, este editor utiliza a marcação *rFz* (grifo em roxo). A Figura 20 ilustra o trecho mencionado com os realces aqui definidos.

A utilização, pela edição de Brugnoli, de duas indicações dinâmicas no compasso 30 – tal indicação é inexistente nas edições Cortot e Henle -, sugere ao intérprete uma diferenciação dinâmica entre o que está sendo executado pela mão esquerda e o que está sendo executado pela mão direita. Oferecer mais de uma indicação dinâmica, simultaneamente, parece indicar uma maneira encontrada por Brugnoli para transmitir sua preferência, acerca do equilíbrio sonoro, sobre os elementos apresentados neste compasso.

No compasso seguinte, as edições Henle e Cortot apresentam uma concordância sobre o fluxo dinâmico para o material musical do compasso 31: uma ênfase no primeiro tempo, seguida de um *decrescendo*. A maneira de notação utilizada para se referir a esta ênfase é diferente entre estas edições. A edição Henle utiliza o termo *Rinforzando*, já a edição de Cortot, o termo utilizado é *Sforzando*: ambas as indicações estão relacionadas a um crescendo súbito, de um trecho ou de uma nota apenas. Em contraponto, a edição Brugnoli parece sugerir que este trecho seja interpretado com um crescendo e decrescendo, indicado a partir do uso de sinais gráficos, sinalizando o ápice do crescendo no meio do compasso. Ademais, diferentemente da indicação de *Piano*, oferecida pelas edições Henle e Cortot, Brugnoli sugere que a dinâmica inicial seja de *Pianíssimo*. Esta modificação parece apontar uma outra interpretação acerca da execução deste trecho, tendo por mote um ideal sonoro outro.

Figura 20: Edição Henle, Edição Cortot e Edição Brugnoli. C. 30 – 35.

HENLE

CORTOT

BRUGNOLI

Detailed description of Figure 20: The figure displays three editions of a musical score for measures 30-35. Each edition is presented in two systems of staves (treble and bass clef). The Henle edition (top) features a red circle around the 'rfz' dynamic marking in measure 32 and a green box around the string part in measures 31-32. The Cortot edition (middle) also has a red circle around the 'rfz' dynamic marking in measure 32 and a green box around the string part in measures 31-32. The Brugnoli edition (bottom) has a blue circle around the 'pp' dynamic marking in measure 30, a yellow box around the string part in measures 31-32, and a pink circle around the 'rfz' dynamic marking in measure 35. Various performance instructions like 'string.', 'p', 'pp', 'leggero', 'III C.', 'I C.', 'p dolce', and 'sempre stacc.' are present throughout the score.

Fonte: Edição Henle (2004); Edição Cortot (1951); Edição Brugnoli (1918). Grifos do autor.

Existem outras passagens em que a Edição de Attilio Brugnoli se faz mais abundante em indicações dinâmicas. As Tabelas 2 e 3, onde quantificamos as indicações dinâmicas, possibilitam visualizar numericamente tais proporções. Na Tabela 11, apresentada no início deste tópico, também permite visualizar a disposição destas indicações, comparando as três edições simultaneamente. No entanto, buscamos salientar os momentos mais interessantes do ponto de vista de ideias interpretativas que estas diferenciações apresentam, onde as diferenciações mostram-se de maneira mais contundente. As discordâncias que não foram mencionadas se constituem enquanto diferenças na notação de crescendo (por exemplo: para a mesma sessão, uma edição escreve por extenso e em outra com o auxílio de linhas gráficas) ou a presença de uma indicação de dinâmica que não contradiz as indicações entre as outras duas edições, mas sugere um dado extrato sonoro para o trecho. Brugnoli também se vale mais, comparado às edições Cortot e Henle, de crescendo e decrescendo gráficos, resultando em uma quantidade superior de indicações desta natureza.

Dedilhados

A partir da quantificação dos elementos, percebemos a imensa diferença entre as sugestões de dedilhados existentes entre a edição Henle e as duas edições práticas de Cortot e Brugnoli. Na edição Henle, as 43 entradas de dedilhados seguem aqueles propostos pelo próprio Liszt. Na edição Cortot, com 189 dedilhados sugeridos, e Brugnoli, com 584 dedilhados sugeridos, as indicações dos dedilhados de Liszt são mantidas, porém inúmeras outras sugestões são adicionadas. A perceptível diferença entre a quantidade de dedilhados apontados nas edições Cortot e Brugnoli, comparadas à edição Henle, parece indicar uma participação ativa, por parte destes dois editores e desta tipologia editorial, em oferecer uma maior quantidade de dedilhado aos instrumentistas.

Começaremos analisando um caso, ilustrado na Figura 21. O compasso 15, do Estudo Transcendental n. 2, apresenta, no primeiro tempo, uma figuração de oitavas quebradas, em *Lá*, ascendente e descendente, na mão esquerda, que finaliza com um *Lá*, na cabeça do segundo tempo deste compasso. Esta chegada ao segundo tempo é bastante importante, visto que a Edição Henle traz

marcação de *Martellato* para esta nota, enquanto a Cortot e Brugnoli trazem a indicação de *Martelatto* junto da indicação de *ten.* (*tenuto*), reforçando a chegada nesta nota (grifos em azul na figura 21).

Figura 21: Edição Henle, Edição Cortot e Edição Brugnoli: c. 15. Dedilhados.

The figure displays three editions of a musical score for measure 15, each with a blue box highlighting the 'ten.' marking above a specific note. The top staff is labeled 'HENLE' and shows a fingering of 1-1-5 for the notes leading to the 'ten.' note. The middle staff is labeled 'CORTOT' and shows a fingering of 3-3-5 and includes '(string)' above the 'ten.' note. The bottom staff is labeled 'BRUGNOLI' and shows a fingering of 2-2-5 and includes 'more: il tema' above the 'ten.' note.

Fonte: Edição Henle (2004); Edição Cortot (1951);
Edição Brugnoli (1918). Grifos do autor.

A edição Henle, que utiliza os dedilhados do compositor, indica a realização deste trecho, inteiramente pela mão direita, utilizando o dedilhado padrão de oitava (dedos 1 e 5), deixando a chegada ao último Lá com o polegar (dedo 1). A edição Cortot mantém este dedilhado, porém, em nota de rodapé,

oferece uma solução acerca da passagem: os dois últimos *Lás* são divididos entre as mãos. Como ilustrado na figura 22, onde Cortot escreve de legenda: “É tradicional dividir entre as duas mãos a finalização deste fragmento em oitavas quebradas”.

Figura 22: Edição Cortot: Solução para a passagem do compasso 15.

(5) Il est de tradition courante de partager ainsi entre les deux mains la terminaison de ce fragment en octave brisée:



Fonte: Edição Cortot (1951)

A edição de Brugnoli, como podemos visualizar na figura 21, oferece um dedilhado semelhante ao sugerido pela edição de Cortot na nota de rodapé, com a diferença do último *Lá* ser executado pelo 5º dedo da mão esquerda. No entanto, na reexposição deste material, no compasso 74, Brugnoli sugere que os dois últimos *Lás* sejam executados pelo polegar e 5º dedo da mão esquerda (Ver Figura 23), separando entre as mãos a execução desta passagem. Na nota de rodapé, assinalada pela letra “a)”, Brugnoli referencia o original, como escrito na edição Henle.

Figura 23: Edição Brugnoli: Disposição dos dedilhados no compasso 74.



Fonte: Edição Brugnoli (1918). Grifos do autor.

Para este mesmo compasso (c. 74), a Edição Henle reitera o mesmo dedilhado apresentado na figura 23, e a Edição Cortot não apresenta nenhum

dedilhado para o arpejo (Figura 24). É pertinente observar que, na chegada do último lá, na cabeça do segundo tempo deste compasso, a articulação de *Martelatto* e a indicação de *Ten* (tenuto), como encontrada no compasso 15, não aparece nas Edições Henle e Cortot. Brugnoli mantém ambas as informações no compasso 74. Nas edições Henle e Cortot, a articulação *martelatto* é substituída pela articulação *marcatíssimo*.

Figura 24: Edição Henle e Edição Cortot. Compasso 74.

The image displays two musical staves for measure 74. The top staff, labeled 'HENLE', shows a treble clef with a slur over a group of notes. Fingerings '1', '1', and '5' are indicated above the notes. A dynamic marking 'mp' is present below the staff. The bottom staff, labeled 'CORTOT', shows a treble clef with a slur over a group of notes. Fingerings '6' and '(13)' are indicated above the notes. A dynamic marking 'ff' is present below the staff, and a 'Ped.' marking is in the bass clef. Both staves have a bass clef with notes below it.

Fonte: Edição Henle (2004); Edição Cortot (1951).

Estas variações de dedilhado, que também estão relacionadas à divisão de passagens, que seriam executadas com apenas uma das mãos, entre as duas mãos, oferece ao intérprete sugestões para serem exploradas em seus estudos e que podem estar relacionadas a uma boa sonoridade e clareza de execução destes trechos. O dedilhado, sugerido como algo pessoal e definido exclusivamente pelo instrumentista, aparece, nas edições práticas, como um elemento abundante de sugestões pelos editores. De todo modo, a escolha dos dedilhados é um importante procedimento na construção da execução, sendo realizado ainda em sessões iniciais do estudo (CHAFFIN; IMREH, 2002; BENETTI, 2015).

Outro trecho, de significativa dificuldade técnica, é ilustrado na figura 25, onde grifamos em cores iguais os mesmos acordes que Brugnoli e Cortot oferecem dedilhados diferentes.

Figura 25: Edições Brugnoli e Cortot: indicações de dedilhado. C. 57 – 58.

The image displays two musical staves, one for Brugnoli and one for Cortot, with various chords highlighted by colored boxes. Each box contains a specific fingering suggestion. The Brugnoli edition uses fingerings such as 4 2 1, 5 2 1, 4 2 1, 5 2 1, 4 2 1, 5 2 1, 4 2 1, 5 2 1, 4 2 1, and 5 2 1. The Cortot edition uses fingerings such as 5 3 2, 5 3 2, 4 2 1, 5 3 2, 5 3 2, 5 3 2, 5 3 2, 4 2 1, 5 3 2, and 5 3 2. The chords are highlighted with colored boxes: red, green, orange, blue, yellow, purple, and grey.

Fonte: Edição Brugnoli (1918); Edição Cortot (1951). Grifos do autor.

Podemos perceber, na Figura 25, que a inserção de dedilhados nesta sessão, por parte destes dois editores, – visto que nenhum dedilhado foi encontrado na edição Henle –, parece indicar uma preocupação com a execução deste trecho. A maior proficuidade de indicações também sugere uma correspondente didática, onde a definição destes dedilhados pode facilitar a execução de um trecho tecnicamente difícil.

As diferentes indicações de dedilhado, a partir das edições de Brugnoli e Cortot, parecem sugerir diferentes concepções sobre a maneira de atacar os acordes. Na edição de Cortot, por exemplo, não há uso do polegar em teclas pretas, priorizando a utilização do segundo dedo para tocar as notas G#, C#, F# e D#, respectivamente. Ademais, percebe-se a formulação de dois padrões de

grupos de dedos, constituídos por: a) 2-3-5 e b) 1-2-4. Outra resultante deste emprego de dedilhado, indicado por Cortot, é a utilização da mão com uma postura específica, consequência de privilegiar o uso do segundo dedo no lugar do polegar.

Na edição de Brugnoli, percebe-se também a criação de padrões de dedos, constituídos pelos grupos: a) 1-2-4 e b) 1-2-5. No entanto, as indicações de Brugnoli, além de oferecer este padrão de dedilhado, também sugerem a execução de tais grupos de dedos de maneira intercalada, ou seja, grupo *a* seguido de grupo *b*, e assim sucessivamente. Diferentemente de Cortot, as sugestões de dedilhado, para Brugnoli, utilizam o polegar em teclas pretas.

Estas possibilidades legam, ao intérprete que utilizar estas edições, também possibilidades de experimentação, refletindo alternativas para solucionar trechos que oferecem maiores dificuldades. Assim, podemos extrair, da análise destes dois compassos, questões interpretativas inerentes à seleção do dedilhado e que podem ser oferecidas através do processo de elaboração de uma edição prática. No exemplo referenciado pela Figura 25, a utilização ou não do polegar em teclas pretas e a formulação de padrões de grupos de dedos, são questões suscitadas para além da seleção de dedos específicos. Assim, para além de definir que dedo tocar em cada nota, a indicação de dedilhado também pode contribuir para a reflexão sobre a maneira de cada instrumentista selecionar seus próprios dedilhados.

Dada a imensa quantidade de dedilhados existentes na Edição Brugnoli e na Edição Cortot, comparadas à edição Henle, parece-nos inconcebível extrair significações para cada trecho separadamente. Neste tópico, atemo-nos em ilustrar exemplos significantes sobre a utilização dos dedilhados enquanto um elemento que possa transmitir, através do texto, questões de cunho interpretativo e prático.

Pedalizações

As pedalizações contidas nas edições Henle e Cortot se mostram bastante semelhantes. Tal similaridade não ocorre com a edição Brugnoli, onde existe uma maior proficiência nas indicações de pedal, incluindo a presença do pedal de *una corda*, que não há nas outras duas edições. A partir da análise

submetida, compreendemos que os locais de pedalização presentes na edição Henle Ur-text se mantêm nas edições práticas de Cortot e Brugnoli. Iniciaremos com as considerações partindo da comparação entre as edições Henle e Cortot, focando nas diferenciações existentes.

No início do estudo, entre os compassos 1 e 5, ocorre uma concordância entre o primeiro pedal e uma discordância entre o segundo. Na figura 26, podemos perceber que, a partir do compasso 3, Cortot sugere um longo pedal que perdura durante todo o quarto e quinto compasso. Em oposição, a edição Henle assinala a entrada do Pedal, no mesmo local que há na edição de Cortot, sugerindo que o mesmo se mantêm até o início do compasso 4. É necessário frisar que esta edição sugere o fim desta pedalização, visto que a mesma está entre parênteses. Isto parece significar que Liszt apenas deu a entrada do pedal, mas não insere sua retirada, sendo sua retirada uma indicação oferecida pela edição Henle. Grifamos esta diferenciação em vermelho, na figura 26, entre a retirada do pedal, nas edições Henle e Cortot, e em azul a similaridade de pedalização entre ambas.

Figura 26: Diferença na permanência de pedalização nas edições Henle e Cortot. C. 1 – 7.

The image displays two editions of a piano piece, 'Molto vivace a capriccio' by Liszt, comparing the Henle (2004) and Cortot (1951) editions. The score is presented in two systems, each with a treble and bass clef staff.

Henle Edition (Top System): The tempo is 'Molto vivace a capriccio'. The first system includes the instruction 'ben marcato' in the bass staff. The second system includes 'molto cresc.' and 'ff' in the bass staff. A blue box highlights a measure in the bass staff with a double asterisk (**).

Cortot Edition (Bottom System): The tempo is 'Molto vivace a capriccio'. The first system includes 'ben marcato (ma non troppo f)' in the bass staff. The second system includes 'molto cresc.' and 'ff' in the bass staff. A green box highlights the word '(sec)' in the treble staff, and a red box highlights a measure in the bass staff with a double asterisk (**). A blue box highlights a measure in the bass staff with the word 'Ped.' above it.

Fonte: Edição Henle (2004); Edição Cortot (1951). Grifos do autor.

A sugestão de pedal, presente na edição de Cortot, parece indicar que este editor interpreta a sonoridade resultante de maneira diferente àquela oferecida pela edição Henle. É importante ressaltar que a retirada de pedal, como presente na edição Henle, parece não vir do próprio Liszt, estando assim sua marcação entre parêntesis. A edição Cortot indica que toda a execução deste trecho, incluindo a pausa antes e depois do ataque do acorde, deve ser executada com o pedal de sustentação abaixado. Esta indicação de pedal, na edição de Cortot, parece antagônica a própria indicação expressiva que o mesmo editor coloca sobre o acorde: "sec" (seco, grifo em verde na imagem 26),

visto que o acorde será executado sobre uma atmosfera sonora “molhada”, para usar de mesma terminologia, onde a ressonância permanecerá até o fim do compasso, onde Cortot sinaliza a retirada do pedal.

Há outros momentos de divergência entre os pedais de Cortot comparados aos da edição Henle. No exemplo ilustrado pela figura 27, ilustramos um local que Cortot indica pedal, sendo que não há pedalização na edição Henle.

Figura 27: Edição Cortot e Henle, C. 72-73. Presença de Pedal de sustentação.

The image displays two musical staves for comparison. The top staff is labeled 'CORTOT' and shows measures 72 and 73. A red box highlights the word 'Ped.' in the bass clef staff at the beginning of measure 72, with a small asterisk symbol to its right. The bottom staff is labeled 'HENLE' and shows the same measures. The Henle edition does not have the 'Ped.' marking. Both staves show a treble clef staff with a sixteenth-note melody and a bass clef staff with a chordal accompaniment. Dynamics like *ff* and *(p)* are present. A measure number '(13)' is written above the Henle staff in measure 73.

Fonte: Edição Cortot (1951); Edição Henle (2004). Grifos nosso.

Em nossa interpretação, essa marcação de pedal, realizada por Cortot em sua edição, parece buscar uma coerência entre os demais pedais diante desta mesma escrita. Na figura abaixo (figura 28), ilustramos os compassos 71-77, da edição Henle, onde podemos perceber que os três eventos, onde ocorre a figuração pedalizada por Cortot (Figura 27), apenas o primeiro não recebe pedalização na edição Henle. Este primeiro evento é onde ocorre a pedalização de Cortot, não apresentada na edição Henle, sugerindo que Cortot busca deixar claro, na partitura, uma pedalização a partir da similaridade entre pedalizações deixadas pelo próprio Liszt. Ou seja, aparentemente Cortot observa trechos semelhantes e busca padronizar a pedalização destes trechos. Na figura 28, grifamos em vermelho os locais de pedal na edição Henle. Na cor verde,

grifamos o local onde Cortot insere a pedalização na sua edição (ilustrada na figura 27).

Figura 28: Edição Henle. Compassos 71 – 77. Ausência de pedalização no compasso 72.

Fonte: Edição Henle (2004). Grifo nosso.

O último local onde a pedalização de Cortot não é compatível ao da edição Henle está no final do Estudo, no compasso 102. Na figura 29 observa-se a comparação da pedalização entre estas duas edições.

Figura 29: Comparação sobre a marcação de pedal no final do Estudo n.2 de Liszt. Edição Henle e Edição Cortot. c. 102.

The image displays two musical staves for the final measure of Liszt's Étude No. 2. The top staff is labeled 'HENLE' and shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bottom staff is labeled 'CORTOT' and shows the same notation. In the Henle edition, a red box highlights the bottom staff with a circled 'S' at the beginning and an asterisk at the end, indicating a specific pedal marking. The Cortot edition shows a different marking with a 'V' above the notes and an 'A' below the final note.

Fonte: Edição Henle (2004); Edição Cortot (1951). Grifo nosso.

Cortot não menciona, em suas notas, se esta ausência se estabelece enquanto uma questão interpretativa ou apenas uma falha editorial. De todo modo, isto pode sugerir uma visão acerca do som almejado para este final, diferente da pedalização estipulada por Liszt e assinalada na edição Henle.

As pedalizações oferecidas pela edição de Brugnoli, como já mencionamos, são muito mais abundantes e precisamente grafadas, segundo a intenção e os métodos do próprio editor. Um exemplo pode ser dado nos primeiros quatro compassos do estudo. Nestes compassos, Brugnoli indica pedalizações que diferem, em partes, das sugestões de pedal na edição de Cortot e na edição Henle (figura 26). Em partes porque os compassos 3 – 5, nas duas últimas edições, também levam pedalizações, todavia Brugnoli sugere locais para a entrada e troca do pedal que são diferentes dos contidos na demais edições. Além disso, percebemos a deliberada marcação de pedal de ressonância no primeiro tempo nos compassos 1 e 2. Esta abordagem reitera a

importância da chegada nestes 'primeiros tempos', visto o direcionamento da repetição das notas, o *marcato* e o *ten.* neles contido (Figura 30).

Figura 30: Edição Brugnoli. C. 1 – 7.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'a capriccio' and '(mf) ben marcato', with a 'ten.' marking. The second system includes markings for 'pp', 'p ma marcato', 'ff', 'legg.', and 'più p'. The score features treble and bass clefs, various note values, and dynamic markings.

Fonte: Edição Brugnoli (1918).

Esta maneira de sugerir pedalizações oferece, ao pianista que utilizará esta edição, pontos interpretativos a refletir. Buscando compreender algumas questões suscitadas pela edição de Brugnoli e suas consequências à compreensão e comunicação do discurso, nestes compassos iniciais, vamos primeiramente destilar as possibilidades interpretativas destas marcações. A presença do pedal de sustentação, no primeiro tempo dos compassos 1 e 2, parece estar associada enquanto um recurso para colaborar com o ponto de chegada da célula motívica estruturante do estudo: à quarta nota da célula motívica, nas três edições, adicionam-se uma indicação de *marcato* e *tenuto*, reforçando a intensidade desta nota frente às três notas antecedentes. O pedal de Brugnoli, neste local, não parece estar ao acaso, mas parece indicar um reforço sonoro, através da abertura da ressonância, no tempo de duração desta nota. Dentro de uma perspectiva de possibilidades interpretativas a partir do texto musical, as edições Henle e Cortot, ao não indicarem pedal para esta nota, apresentam diferenças de sonoridade se comparadas às indicações do texto na edição prática de Brugnoli: o som produzido no ataque das duas semínimas

pontuadas, com indicação de *tenuto* e *marcato*, no primeiro tempo dos compassos 1 e 2, será diferente se executado com pedal de sustentação ou sem pedal de sustentação.

Outra diferença de pedal, oferecida pela edição Brugnoli, está na segunda metade do compasso 2. Diferente das edições Henle e Cortot, onde o pedal é indicado no início da figuração, Brugnoli marca o pedal com a execução desta figuração já iniciada. Assim, a intensidade do acúmulo de ressonância é menor, a partir da indicação de Brugnoli, visto que menos notas foram atacadas com o pedal de sustentação acionado. O mesmo acontece no início da próxima figuração, na segunda metade do terceiro compasso: o pedal de sustentação é indicado depois desta figuração ter começado, e não no seu início, como oferecido pelas edições de Cortot e Henle. Neste evento, mais prolongado que o anterior, as edições Cortot e Henle oferecem diferentes marcações de retirada de pedal, como já ilustrado na figura 26. Brugnoli, no entanto, registra retiradas mais frequentes, enquanto o evento ainda está acontecendo. Na imagem 30 podemos perceber duas trocas de pedal, grafadas na segunda e quarta colcheias do compasso 4.

Por fim, Brugnoli demarca uma cisura na sonoridade entre o evento sonoro que começa na segunda metade do terceiro compasso e o acorde no compasso 5. Esta indicação de pedalização difere da apresentada pela edição Henle – que apresenta uma sugestão de retirada do pedal de sustentação no início do compasso 4 – e pela edição Cortot – que mantém o pedal de sustentação abaixado até o fim do quinto compasso. Na figura 31 podemos melhor visualizar as diferenciações de pedais, para os compassos 1 – 5, nas três edições aqui analisadas.

Figura 31: Edições Henle, Cortot e Brugnoli. Pedalizações. C. 1-5.

HENLE

Molto vivace
a capriccio *ten.* *ten.*

ben marcato

molto cresc. - - - - - *ff*

CORTOT

Molto vivace
A capriccio

ben marcato (ma non troppo f) *ten.* *ten.*

sec.

molto cresc. *ff*

BRUGNOLI

a capriccio

(mf) ben marcato *ten.* *ff*

Fonte: Edição Henle (2004); Edição Cortot (1951); Edição Brugnoli (1918).

Ademais às considerações acima tecidas, a indicação de pedal proposta por Brugnoli, no compasso 5, além de possibilitar que a pausa de colcheia, na segunda metade do primeiro tempo do compasso, possa ser utilizada enquanto uma ferramenta expressiva, a indicação de *sec.*, presente sobre o acorde na edição de Cortot, parece ser melhor atendida a partir da pedalização que Brugnoli assinala: Brugnoli prevê uma cisura entre o evento sonoro anterior ao

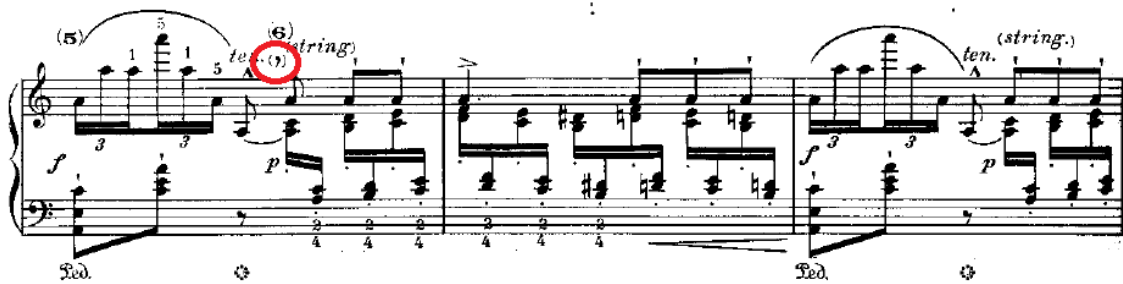
acorde, deixa margem espaço-temporal para a pausa de colcheia que existe entre ambos, assinala um pedal curto sobre o acorde de Mi maior, com duração sobre o tempo da figura deste acorde apenas, e preserva o silêncio nas pausas de colcheia e semínima após o acorde. Assim, esta marcação de pedal, presente na edição de Brugnoli, parece, em nossa análise, atender ao qualitativo ‘sec’ indicado por Cortot, mesmo que esta pedalização entre em choque com a indicação de pedal proposta por Cortot em sua edição.

A proficuidade, na colocação do pedal, permeia toda a edição de Brugnoli. Locais, como os exemplificados acima, onde a pedalização difere, por sua entrada e saída, das edições Henle e Cortot, podem ser visualizadas em todo o texto do Estudo Transcendental n. 2, de Liszt. As formas de realização da pedalização, que resultam em questões interpretativas, entre as 3 edições, oferecem uma gama de possibilidades que poderão ser testadas pelos intérpretes em seus estudos. No exemplo anterior, ilustrado pela Figura 31, podemos perceber que, aparentemente, a pedalização de Brugnoli chega a uma resultante interpretativa bastante próxima aquela disponibilizada por Cortot em sua edição, ainda que a pedalização de Cortot seja bastante diferente da pedalização de Brugnoli. Assim, ambas as edições trazem informações que podem ser pertinentes à escolha do pedal, e que estão diretamente relacionadas à concepção sonora de um dado trecho. Estas concepções não são excludentes entre si, mas, ao contrário, podem ser utilizadas, pelo intérprete, de maneira concomitante, unindo indicações textuais de forma híbrida entre as edições.

Indicações de andamento e suas flutuações

Como mostrado na parte quantitativa desta análise, os elementos de indicação de andamento, entre as três edições, mostram-se bastante similares, excetuando o grafismo “(’)”, presente na edição de Alfred Cortot, para indicar “tempos de suspensão menores que fermatas” (CORTOT, 1951, p. 5) (figura 32). Tais indicações derivam das marcações que Liszt criara para a segunda versão dos estudos, já exemplificado na análise dos prefácios. Todavia, o símbolo utilizado por Cortot não é o mesmo de Liszt em sua segunda versão (ver figura 5), sendo apenas uma adaptação criada por Cortot à sua edição.

Figura 32: Cortot, exemplo do uso do grafismo ('). C. 15 – 17.

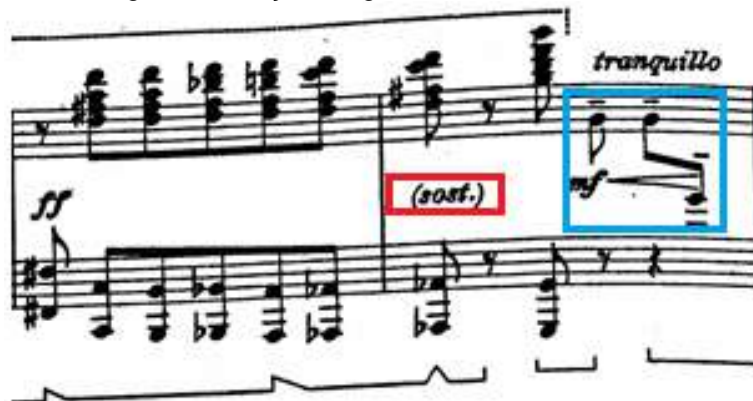


Fonte: Edição Cortot (1951). Grifo nosso.

Derivados das mesmas marcações criadas por Liszt à segunda versão dos Estudos, Cortot insere mais duas marcações textuais: “*String*” e “*Rit*”. Tais grafismos são de conhecimento comum aos músicos, sendo apenas necessário mencionar que o primeiro é relacionado também a um crescendo de velocidade e, o segundo, seu oposto. As adaptações fornecidas por Cortot, parecem indicar uma contribuição, à interpretação, a partir destes sinais advindos da leitura do editor das outras versões dos estudos e, com isso, um olhar histórico à partitura e sua própria gênese composicional. Esta maneira de lidar com aspectos gráfico-interpretativos, presente na segunda versão dos Estudos, de forma a encontrar uma maneira de adaptar as indicações, contidas à segunda versão, na terceira versão, é uma particularidade da edição de Cortot, não constando nenhuma referência, ou adaptações, na edição Henle ou na edição Brugnoli.

A edição de Brugnoli traz sugestões textuais para o aspecto de andamento. Na figura 33, Brugnoli sugere um *Sost.* (*sostenuto*, grifo em vermelho), no compasso 29, indicando uma desaceleração no andamento para a retomada da célula temática inicial (grifo em azul).

Figura 33: Edição Brugnoli. C. 28-29. Sostenuto.



Fonte: Edição Brugnoli (1918). Grifo nosso.

Na edição Cortot, semelhante sugestão interpretativa é obtida a partir da inserção de dois *Sfz* (grifo em vermelho) nos acordes do compasso 29 e a introdução da grafismo ('), grifado em azul, antes da retomada do motivo (Figura 34).

Figura 34: Edição Cortot. C. 28-29. Inserção de *Sfz* e (').

The image shows a musical score for two staves, measures 28 and 29. The upper staff contains chords and a single note in measure 29 with a blue box around a fermata-like symbol above it. The lower staff contains a melodic line starting with a forte (ff) dynamic. Two red boxes highlight '(sfz)' markings above notes in measures 28 and 29. A '(p)' marking is above a note in measure 29.

Fonte: Edição Cortot (1951). Grifo nosso.

No trecho ilustrado pelas figuras 33 e 34, representando as edições Brugnoli e Cortot, respectivamente, observamos sugestões interpretativas de intenções similares sendo graficamente anotadas de maneiras diferentes. Ambos os editores buscam indicar o que parece ser um desacelerando, ou uma dada retenção do tempo, ou ênfase, para os dois acordes que figuram no primeiro e segundo tempos do compasso 29. Brugnoli opta para que esta indicação seja transmitida através do termo *Sostenuto* (na partitura, o editor utiliza o termo abreviado: *sost.*); Cortot, no entanto, utiliza a grafia do *Sforzato* (*sFz*), nestes mesmos dois acordes. Na edição Brugnoli, o sentido de retidão do tempo parece ser mais evidente, visto que a indicação *sostenuto* é utilizada dentro desta acepção. Cortot, por outro lado, ao utilizar *Sforzato*, parece sugerir, primeiramente, que os dois acordes sejam executados com mais realce, “forçando” sua sonoridade. Esta indicação pode ser interpretada em um sentido mais rígido, valendo-se apenas de uma acentuação dinâmica para tais acordes ou, ampliando esta semântica, este *forzato* na sonoridade pode indicar certa demora na execução, vinculando-se ao sentido ofertado por Brugnoli. A indicação “*tranquillo*”, na edição de Brugnoli, mesmo sendo analisada dentro da categoria a seguir (indicações expressivas e extramusicais), também parece

sugerir que haja uma flutuação de andamento na retomada do tema, dada a acepção que esta palavra possui.

Indicações textuais

Na Tabela 12, citamos as indicações textuais existentes nas três edições e grifamos, tendo por texto base a edição Henle Ur-text, a recorrência de cada indicação nas edições Cortot e Brugnoli. Com exceção da indicação “*Ben marcato*”, onde Cortot insere um adendo “*ma non troppo F*”, as indicações contidas na Henle aparecem em sua totalidade nas demais edições. Percebemos, partindo desta análise, que nas duas edições práticas, novos elementos textuais são indicados.

Tabela 12: Indicações textuais nas edições Henle, Cortot e Brugnoli.

HENLE	CORTOT	BRUGNOLI
<i>A capriccio</i> ; <i>ben marcato</i> ; <i>leggiero</i> ; <i>marcatissimo</i> ;	<i>A capriccio</i> ; <i>ben marcato</i> (<i>ma non troppo F</i>); <i>sec.</i> ; <i>leggiero</i> ; <i>Sempre stacc.</i> ; <i>Sempre stacc.</i> ; <i>marcatissimo</i> ; <i>marcatissimo</i> ;	<i>A capriccio</i> ; <i>ben marcato</i> ; (<i>p</i>) <i>ma marcato</i> ; <i>Legg.</i> ; <i>Leggero</i> ; <i>marc.</i> ; <i>Il tema</i> ; <i>marc.</i> ; <i>tranquillo</i> ; <i>leggero</i> ; <i>dolce</i> ; <i>Sempre enérgico</i> ; <i>martellato</i> ; <i>Stent.</i> ; <i>marcatissimo</i> ; <i>Sost. Vibrato</i> ;

Fonte: Produzido pelo autor.

Na edição de Cortot, excetuando a indicação “*Sec*” (*seco*), as novas entradas sempre dizem respeito a aspectos de continuação de elementos musicais, como por exemplo: *Sempre stacc*; *Sempre marcatissimo*. Isso permite à edição de Cortot não reiterar tais elementos dentro do texto, diminuindo a quantidade de articulações, nesse caso, grafadas na partitura. Na figura 35, exemplificamos a indicação “*Sempre stacc*”, contida no compasso 20, e a ausência de grafia dos *staccatos* nas notas a partir daquela indicação. Percebe-se que, no compasso 18, onde há mesma escrita que o compasso 20, as indicações de *stacatto* estão grafadas.

Figura 35: Edição Cortot. Marcação “Sempre stacc”. C. 18-23.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with various notes, rests, and articulations. A red box highlights the instruction "sempre stacc." in the bass staff. Below the staves, the performance marking "p poco a poco accelerando" is written. The second system also consists of two staves, continuing the musical piece with similar notation and articulations. The piece concludes with a 2/4 time signature.

Fonte: Edição Cortot (1951). Grifo nosso.

A edição de Brugnoli possui indicações textuais menos vinculadas aos fatores de continuação musical, apresentando ideias do próprio editor junto ao texto de Liszt. Os termos “*Marc. il tema*”, “*Tranquilo*”, “*Leggero*” “*Dolce*”, “*Martellato*”, “*Stent*” e “*Vibrato*”, que ocorrem nos compassos 15, 29, 30, 34, 64, 65 e 101, respectivamente, refletem aspectos expressivos e extramusicais, direcionados tanto a conteúdos mais subjetivos, vinculado ao caráter (como a expressão *tranquillo*), quanto conteúdos destinados a como realizar (como por exemplo, *Marc. il tema*), que não ocorrem nas edições Cortot ou Henle.

A utilização, por Brugnoli, do termo *Stentando* (indicado pela abreviação *stent.*), presente no compasso 64 (figura 36), e ausente nas edições Cortot ou Henle (ver figura 37), abre uma margem interpretativa singular, disponibilizada pelo editor, ao trecho referido.

Figura 36: Edição Brugnoli. Compasso 64, indicação Stentando (Stent.).

BRUGNOLI . *stent.*



Fonte: Edição Brugnoli (1918). Grifo nosso.

Figura 37: Edições Henle e Cortot. Compasso 64.

HENLE



CORTOT



Fonte: Edição Henle (2004); Edição Cortot (1951).

Diferenciando-se das demais edições aqui analisadas, a presença da indicação *Stentando*, na edição Brugnoli, oferece uma sugestão interpretativa, de cunho expressivo. Um significado a este termo, encontrado no Dicionário Grove de Música, define-o enquanto uma indicação que está relacionada à extrema angústia, dor e sofrimento, sendo bastante utilizada em linhas vocais (FALLOWS, 2001). A partir desta semântica, podemos considerar a indicação de

Brugnoli com um aspecto amplo, onde este elemento textual tem um campo que atua em vários parâmetros musicais.

Modificações na escrita

Tendo como modelo a edição Henle, observamos que as edições Cortot e Brugnoli oferecem algumas modificações na escrita dos estudos. Estas modificações estão relacionadas à configuração e à disposição das notas dentro da partitura, sendo as diferenças mais sensíveis, contidas na Edição de Brugnoli. Começaremos tecendo considerações acerca da edição de Cortot.

A edição Cortot apresenta duas modificações de escrita, relacionadas à disposição das notas entre as claves de Sol e Fá. Nas figuras 40 e 41, ilustramos as opções utilizadas por Cortot, nos compassos 11 (figura 38) e 91 (figura 39), em comparação à edição Henle.

No compasso 11, a Edição Cortot privilegia a manutenção das oitavas e nonas, executadas pela mão direita, no pentagrama superior. Na edição Henle, observamos que o baixo destas oitavas e nonas são grafados no pentagrama inferior, na clave de fá.

Figura 38: Edição Cortot x Edição Henle: disposição de notas entre as claves. C. 11.

The image displays two musical staves for measure 11, comparing the Cortot and Henle editions. The top staff, labeled 'CORTOT', shows a treble clef with notes in the upper register, while the bottom staff shows the bass clef with notes in the lower register. The bottom staff notes are circled in red. The bottom staff of the Cortot edition contains notes that are an octave higher than those in the Henle edition. The bottom staff of the Henle edition, labeled 'HENLE 11', shows the same notes in the lower register, also circled in red.

Fonte: Edição Cortot (1951); Edição Henle (2004).
Grifo nosso.

Semelhante disposição ocorre no compasso 91, onde as últimas três oitavas da mão direita têm suas vozes divididas entre as claves de Sol e Fá (figura 39).

Figura 39: Edição Cortot X Edição Henle: disposição de notas entre as claves. C. 91.

The image displays two musical staves side-by-side, labeled 'CORTOT' and 'HENLE'. Each staff consists of a treble clef (G-clef) and a bass clef (F-clef). The Cortot edition shows a treble clef staff with a red oval highlighting three notes in the lower register (F4, G4, A4) that are placed on the bottom two lines of the staff. The Henle edition shows the same three notes placed on the top three lines of the treble clef staff, also highlighted by a red oval. Both editions have a bass clef staff with a complex chordal accompaniment. The Cortot edition includes the word 'Ped.' and a star symbol below the bass staff. The Henle edition includes a '3' and a star symbol below the bass staff.

Fonte: Edição Cortot (1951); Edição Henle (2004). Grifo nosso.

Estas diferenças na disposição das notas, dentro do pentagrama superior e inferior, não parecem trazer, nesses dois exemplos, nenhuma sugestão interpretativa. Aparentemente, tais questões estão vinculadas a escolhas de diagramação da partitura e organização visual do material. Em todo caso, podemos perceber que a formatação da edição Henle privilegia reduzir o uso de linhas suplementares, valendo-se da disposição, no pentagrama inferior, das notas que seriam grafadas utilizando mais linhas suplementares inferiores se colocadas no pentagrama superior.

Na edição Brugnoli, diferenças mais expressivas existem na escrita do texto musical. Já nos primeiros compassos, Brugnoli modifica a ligadura das bandeirolas nas colcheias, na célula temática do Estudo, como ilustrado na figura 40.

Figura 40: Diferença entre a escrita de Brugnoli e Henle. C. 1.

The image shows two musical staves for comparison. The top staff is labeled 'BRUGNOLI' and features the tempo marking 'a capriccio' and dynamics '(mf) ben marcato' and 'ten.'. It shows a melodic line with a red box highlighting a group of notes. The bottom staff is labeled 'HENLE' and features the tempo marking 'a capriccio' and dynamics 'ben marcato' and 'ten.'. It shows the same melodic line with a red box highlighting a different grouping of notes. The difference in phrasing is clearly visible between the two editions.

Fonte: Edição Brugnoli (1918); Edição Henle (2004). Grifo nosso.

Para tal discrepância, Brugnoli comenta, em nota de rodapé, que a escrita empregada por Liszt “pode levar a uma **falsa interpretação** rítmica. Por isso, proponho o agrupamento a seguir, com o qual **destaco** o tema, sempre que se repete” (BRUGNOLI, 1918, p. 4, grifo nosso)⁷⁴. Assim, em todos os eventos em que esta célula rítmico-temática ocorre, dentro da edição Brugnoli, ela será escrita com o agrupamento ilustrado na figura 40. Esta disposição, além de salientar uma questão interpretativa, parece facilitar - segundo sua justificativa - a identificação das entradas temáticas no decorrer do discurso musical na partitura.

Outra variante proposta por Brugnoli está relacionada à disposição, entre as claves, das notas a serem executadas pela mão direita e pela mão esquerda. Na figura 41, exemplificamos como o trecho, constituído pelos compassos 2 – 5, é escrito por Brugnoli. No lugar da disposição ser mantida apenas em uma clave, como nas edições Henle e Cortot, Brugnoli privilegia que as notas executadas pela mão esquerda se organizem na clave de Fá, e as notas executadas pela mão direita se organizem na clave de Sol.

⁷⁴ «pourrait induire à une fausse interprétation rythmique. Pour cette raison, je propose le groupement actual, avec lequel je mets en relief le theme, tout les fois qu'il se reproduit». (BRUGNOLI, 1918, p.4).

Figura 41: Disposição das notas na mão esquerda e direita entre as claves de Sol e fá. Edições Brugnoli e Cortot. C. 2 – 5.

The image displays two editions of a musical score, labeled 'BRUGNOLI' and 'CORTOT'. The Brugnoli edition (top) features a treble clef on the right and a bass clef on the left. It includes dynamic markings such as 'cresc.' and 'ff'. The Cortot edition (bottom) also uses a treble clef on the right and a bass clef on the left, with dynamic markings including 'molto cresc.' and 'ff'. Both editions show complex rhythmic patterns and articulation marks like 'acc.' and 'sed.'.

Fonte: Edição Brugnoli (1918); Edição Cortot (1951).

Esta maneira de organizar a escrita entre os pentagramas é apontado já no prefácio da edição Brugnoli, analisado no início desta análise. Vale mencionar que tal formulação tem em vista, segundo o editor, facilitar a leitura e execução, disponibilizando, já no texto escrito, uma proposta de divisão, entre as mãos, do material musical.

Os compassos 25 e 26, ilustrados na Figura 42, oferecem outra alteração de Brugnoli comparada ao texto da edição Henle ou Cortot. Nas duas últimas edições, a escrita mantém a disposição rítmica de semicolcheia e pausa de semicolcheia (grifadas em azul). Na edição de Brugnoli, esta passagem é organizada de maneira às hastes das duas mãos ficarem conectadas em uma disposição que parece privilegiar tanto a divisão de tempos dentro do compasso ternário quanto a mudança de posição da mão durante a execução do trecho. Na Edição Henle (igualmente à edição Cortot), apenas há ligadura das hastes entre notas de um mesmo pentagrama (Ver figura 42).

Figura 42: Organização das hastes. Edição Brugnoli X Edição Henle. C. 24 – 26.

The image displays two musical staves for comparison. The top staff is labeled 'BRUGNOLI' and the bottom staff is labeled 'HENLE'. Both staves show musical notation for a piece in 3/4 time, marked 'III C.' and '8va'. The Brugnoli edition features three colored boxes: an orange box around the first measure of a phrase, a red box around the second measure, and a green box around the third measure. The Henle edition features two blue boxes: one around the first measure and another around the second measure. The Henle edition also includes the instruction 'più rinforzando' below the second measure. The Brugnoli edition includes the instruction '(p)' above the first measure and 'cresc.' above the second measure. The Henle edition includes the instruction '3' below the first measure and '1' below the second measure.

Fonte: Edição Brugnoli (1918); Edição Cortot (1951). Grifo nosso.

Esta formulação, proposta por Brugnoli, organizando a escrita conforme descrito acima, parece buscar um facilitador à compreensão tanto rítmica do trecho quanto organizar a movimentação do corpo, frente aos deslocamentos que as mudanças de acordes irão exigir, através de uma nova disposição textual. Deste modo, o trecho parece apontar que Brugnoli busca grafar na partitura uma maneira de chamar à atenção sobre a ordenação de elementos musicais e físicos, mantendo ligadas, pelas hastes, grupos que compreendem blocos de notas de uma mesma localização geográfica do piano e que constituem unidades de tempo dentro da divisão do compasso ternário.

Há momentos, em contrapartida, que Brugnoli não diferencia o posicionamento das hastes, mesmo quando há citação da célula temática. No compasso 62, a edição Henle oferece uma segunda haste, no movimento melódico de E-D-D-Bb, na mão esquerda. Esta mesma mão está executando uma repetição de Mib, como pedal, durante três compassos (c. 62 – 64). Para o texto da edição de Brugnoli, esta movimentação melódica não é salientada. Na figura 43, podemos comparar este comentário, acerca da disposição oferecida pela Edição Henle e pela Edição Brugnoli. Esta última, aplica uma lógica semelhante à exemplificada na figura 42, ligando as hastes das mãos direita e

esquerda. Importante salientar que, na mão esquerda, no último tempo do compasso 62, há uma discordância da figura correspondente às notas Bb-D-E (grifo em azul): na edição Henle, a notas Bb é notada com a figuração de semínima, com uma articulação de *Marcatíssimo*; na edição Brugnoli, o Bb está grafado como colcheias. Esta nota, além de possuir a acentuação original grafada pela Edição Henle, desempenha um papel importante dentro da linha melódica que está sendo construída no baixo, onde a figura de semínima, juntamente à indicação de *Marcatíssimo*, definem o desenho melódico em questão (grifo em verde).

Figura 43: Diferença entre a ligadura das hastes entre as edições Henle e Brugnoli. C. 62-64.

The image displays two musical staves for comparison. The top staff is labeled 'HENLE' and shows measures 62-64. The bottom staff is labeled 'BRUGNOLI' and shows the same measures. In the Henle edition, a blue circle highlights a Bb note in the bass line, and a green line underlines the melodic line. In the Brugnoli edition, a blue circle highlights a different notation for the Bb note, and a 'stent.' marking is present above the staff.

Fonte: Edição Henle (2004); Edição Brugnoli (1918). Grifo nosso.

A observação destas questões, apontadas acerca da passagem ilustrada pela figura 43, não fornece indicativos para definirmos, dentro desta análise, se isto se configura enquanto um erro editorial ou uma atitude proposital, enquanto editor, por Brugnoli.

Por fim, já havíamos comentado, na sessão anterior desta análise, acerca da alteração que Brugnoli oferece às hastes para identificar movimentos melódicos em vozes internas de acordes (ver figura 12). Na Figura 44, ilustramos um exemplo significativo, que ocorre no *Stretto* do 2º *Estudo Transcendental* de Liszt. Tanto na edição Henle quanto a edição Cortot, não há diferenciação das

hastes nas notas repetidas (compassos 80 e 82, grifos em vermelho). A Edição de Brugnoli deixa claro a presença da célula temática que introduz o estudo. Assim, a modificação de agrupamento proposta pelo mesmo (já comentada no início desta sessão) e a alteração da direção da haste são modificações que Brugnoli traz, para este trecho (grifos em amarelo), de maneira a sublinhar tanto um aspecto interpretativo quanto formal do *Estudo*. Na Figura 44, ilustramos este trecho com a grafia da edição Henle e a grafia da edição de Brugnoli.

Figura 44: Edição Henle X Edição Brugnoli. Diferença entre a disposição das hastes. C. 80-83

HENLE

Stretto

BRUGNOLI

Stretto

Fonte: Edição Henle (2004); Edição Brugnoli (1918). Grifo nosso.

Enquanto um recurso editorial, esta maneira de utilizar as hastes parece sugerir, a partir da maneira que Brugnoli se vale em sua edição, enquanto uma indicação que visa deixar mais claro a presença de um motivo característico ao Estudo. A disposição das hastes, dentro de uma escrita com várias vozes ocorrendo simultaneamente, também parece um recurso facilitador, tendo em vista maior clareza na divisão das vozes que o compõem. Outrossim, esta modificação pode também estar relacionada a um trabalho, por parte do intérprete (no caso, o editor – Brugnoli), em buscar vozes internas, vozes ‘escondidas’, no texto e, a partir disto, encontrar uma maneira de salientar, graficamente, a existência dessas vozes. A diferenciação do sentido das hastes

parece fornecer um recurso que possibilita um grifar, dentro do pentagrama, uma nota e/ou linha melódica específica.

Exercícios

Atilio Brugnoli e Alfred Cortot são marcantes por suas sugestões de exercícios aplicados às passagens tecnicamente difíceis. É bastante saliente a proficiência de variantes rítmicas, por exemplo, oferecidas por Brugnoli (1937) na sua edição didática dos 24 Estudos de Chopin. Para a edição do Estudo Transcendental n. 2, de Liszt, Cortot indica quatro exercícios; Brugnoli, no entanto, não oferece exercícios para este Estudo.

O primeiro exercício proposto por Cortot diz respeito ao material musical contido nos compassos 12 e 13 (figura 45).

Figura 45: Edição Cortot. C. 11 – 14.



Fonte: Edição Cortot (1951). Grifo nosso.

Sobre o motivo ao exercício, Cortot escreve em nota de rodapé:

Vimos que, nas indicações relativas a este fragmento na edição de 1839 [...], Liszt acrescenta a menção “brillante” à de “leggermente”. Esforçar-se-á por cumprir esta dupla prescrição, procurando uma execução o mais limpa e precisa possível do arabesco saltitante; [...] os incisivos relaxantes individuais dos dedos sendo vistos ali acompanhados pelas flexíveis articulações do punho destinadas a

Figura 47: Edição Cortot: Prestíssimo. C. 57 – 62.

Fonte: Edição Cortot (1951).

Esse trecho, constituído de acordes ascendentes, na mão direita, e movimento cromático, na mão esquerda, exige do pianista grande destreza e coordenação dos movimentos laterais da mão direita. Cortot, em nota de rodapé, salienta que tal escrita aborda um:

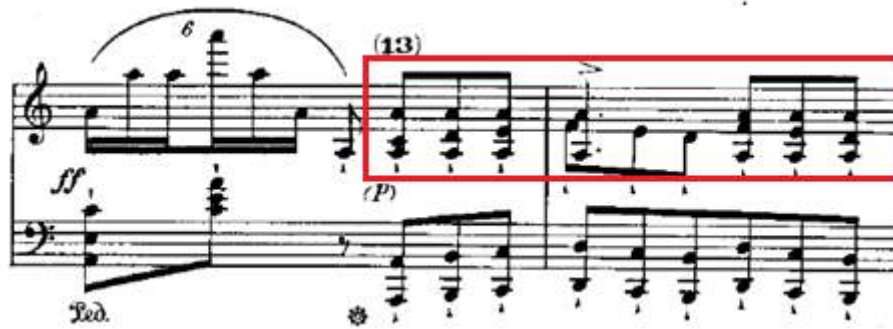
[...] problema técnico ainda não abordado neste estudo, que consiste em uma dispersão de acordes cintilantes da mão direita no registro agudo do teclado, e causando a precisão e clareza de suas percussões saltitantes. (CORTOT, 1956, p. 10)⁷⁶.

Perscrutando a dificuldade da passagem, - algo bem característico das edições de Cortot, onde o mesmo afirma, nos frontispícios das partituras, a seguinte frase: *Trabalhe não apenas na passagem difícil, mas na própria dificuldade nela contida, restituindo-lhe ao seu caráter elementar*⁷⁷ -, o editor sugere três variantes (ver figura 48) de estudo para serem abordadas no trecho acima ilustrado.

⁷⁶ “[...] problème technique non encore abordé au cours de cette étude, consistant en un éparpillement de scintillants accords de main droite dans le registre aigu du clavier, et mettant en cause la justesse et la netteté de leurs rebondissantes percussions.”. (CORTOT, 1951, p. 10).

⁷⁷ No original: “Travailler, non seulement le passage difficile, mais la difficulté même que s’y trouve contenue, em lui restituant son caractère élémentaire.”. Frase encontrada nas capas das edições de Cortot. Consta também, na edição aqui analisada dos Estudos Transcendentais de Liszt, a frase mencionada.

Figura 49: Edição Cortot; Trecho a ser aplicado o terceiro exercício. C. 72-73.



Fonte: Edição Cortot (1951). Grifo nosso.

Figura 50: Exercício proposto por Cortot aos compassos 72-73.



Fonte: Edição Cortot (1951).

A formulação deste exercício busca trabalhar tanto articulações diferentes quanto uma independência de sonoridade entre as vozes de um mesmo acorde. A configuração proposta a este trecho do 2º *Estudo Transcendental*, de Liszt, valendo-se de notas presas e repetição de vozes internas, é muito utilizada por Cortot (1949) no seu “*Princípios Racionais da Técnica Pianística*”. No primeiro capítulo do referido livro, sobre ‘igualdade, independência e mobilidade dos dedos’, Cortot propõe vários exercícios com notas presas. Na figura 51, exemplificamos alguns destes estudos contidos no primeiro capítulo dos *Princípios*.

Figura 51: Cortot, Princípios Racionais da Técnica Pianística, Capítulo 1. Exercícios com notas presas.

Esercizio N. 1^a (*mobilità delle dita prese isolatamente*) legato staccato (P) (AF) (E)

Esercizio N. 1^b (*mobilità alternata delle dita, 2 dita*)

The image displays two piano exercises from Cortot's 'Princípios Racionais da Técnica Pianística'. Exercise N. 1 is titled '(mobilità delle dita prese isolatamente) legato staccato (P) (AF) (E)'. It consists of four staves of music, each starting with a treble clef and a common time signature. The notes are grouped in pairs, with fingerings (1-2, 3-4, 5-4, 3-2) indicated below. Exercise N. 1b is titled '(mobilità alternata delle dita, 2 dita)'. It consists of three staves of music, also starting with a treble clef and common time. The notes are grouped in pairs, with fingerings (1-2, 3-4) indicated below.

Fonte: Cortot (1928).

Este recurso de exercício, com notas presas, é bastante recorrente na literatura pianística, sendo a proposta de Cortot, tanto no exercício ao Segundo Estudo de Liszt (Figura 50), ou nos *Princípios* (Figura 51), um eco de proposições do *Gradus ad Parnasun*⁷⁹, de Muzio Clement (primeira edição em 1817) e no *Die Kunst der Fingerfertigkeit*, Op. 740⁸⁰, de Czerny (primeira edição em 1844). Nas figuras 54 e 55, ilustramos dois exercícios, um contido no *Gradus* (Figura 52) e outro no *Die Kunst* (Figura 53), onde podemos perceber as similaridades das propostas entre estes estudos e os exercícios de Cortot acima mencionados.

⁷⁹ O título original é : Gradus ad Parnassum ou l'Art de toucher le Piano démontré par des exercices dans le style sévère et dans le style élégant. Em tradução nossa : Gradus ad Parnassum ou a Arte de tocar Piano demonstrada através de exercícios no estilo severo e no estilo galante (ou elegante).

⁸⁰ O título original : Die Schule der Fingerfertigkeit, als fortschreitende Fortsetzung zur Schule der Geläufigkeit, bestehend aus 50 Studien im brillanten Style für Pianoforte, mit beigefügtem Fingersatze, zur höhern Ausbildung des Pianisten. Tradução nossa: A escola de destreza, como uma continuação progressiva da escola de fluência, consistindo em 50 estudos em estilo brilhante para pianoforte, com dedilhados adicionais, para uma formação superior do pianista.

Figura 52: Muzio Clement (Gradus ad Parnassum), Exercice n.1. c. 1 – 12. Exercício com notas presas.

EXERCICE 1. *Pour rendre les doigts indépendants les uns les autres.*
Um die Finger von einander unabhängig zu machen.

Con velocita. (♩=60.)

Fonte: Gradus ad Parnassum (CLEMENTI, 1910).

Figura 53: Carl Czerny (Die Kunst der Fingerfertigkeit), Etude n. 32. C. 1 – 8. Exercício com notas presas.

32. **Allegro maestoso con fuoco** ♩ = 96

Fonte: Die Kunst der Fingerfertigkeit (CZERNY, 1950).

O último exercício de Cortot, a ser empregado nos três compassos do trecho ilustrado pela figura 54, busca “dissociar, provisoriamente, os elementos constitutivos [dos acordes]” (CORTOT, 1956, p. 13)⁸¹.

Figura 54: Edição Cortot, c. 96-98.



Fonte: Edição Cortot (1951).

A proposta de Cortot, nas três variantes deste exercício, é separar as vozes desses acordes, de maneira a mão aprender os diferentes intervallos existentes nesta passagem (Ver figura 55).

Figura 55: Edição Cortot: propostas de exercícios aos compassos 96-98.



Fonte: Edição Cortot (1951).

Sugere-se, a partir da análise dos exercícios propostos por Cortot, que sua constituição se dá pelo princípio de analisar dificuldades e, a partir disso, trabalhar estas dificuldades de maneira isolada. Tal concepção parece estar vinculada às concepções que Cortot possuía de técnica pianística e das maneiras a superar os desafios impostos pela escrita pianística. Não é a intenção

⁸¹ “dissocier provisoirement les éléments constitutifs” (CORTOT, 1956, p. 13).

deste trabalho analisar as concepções técnicas de Cortot, abrindo margens a pesquisas futuras tal empreendimento.

Notas explicativas

Ao longo desta análise, já citamos alguns elementos que estão inseridos nas notas existentes em cada uma das três edições trabalhadas. Todos os exercícios mencionados no tópico anterior, dentro da Edição de Alfred Cortot, ocorrem nas notas de rodapé, onde este editor justifica, musicalmente, a utilização de cada estudo.

As notas oferecidas por Attilio Brugnoli também já foram referenciadas em nossa análise, e dizem respeito às modificações de dedilhados e divisão de passagens entre as mãos. Nas notas de rodapé, Brugnoli ilustra a disposição e os dedilhados originais de Liszt, em oposição as sugestões que o editor insere e modifica no texto da edição. Assim, mesmo que se modifique um elemento legado por Liszt, como os dedilhados, o editor os referencia, mencionando-os em notas de rodapé.

A edição Henle não apresenta notas de rodapé, deixando todas as observações para o fim da partitura, sob o título de “*Comentários*”⁸². Especificamente ao Estudo n.2, a edição Henle apresenta quatro notas, referente a elementos contidos nos compassos: 1) c. 34; 2) c. 42, 44, 46 e 48; 3) c. 49; 4) c. 62. O conteúdo dos comentários são restritos às divergências existentes entre as fontes musicais utilizadas para a construção da edição Urtext.

Por fim, investigamos as notas que a edição de Cortot traz e que ainda não foram analisadas.

A edição de Alfred Cortot, antes de apresentar o texto do segundo estudo, oferece o que o editor chama de “*Nota preliminar*”⁸³. Neste espaço inicial, Cortot apresenta dois extratos das duas versões anteriores do segundo Estudo n. 2: a versão de 1826 e a versão de 1838. A justificativa deste editor se dá por considerar que:

⁸² Nesta parte, a edição Henle faz referência às fontes utilizadas para a edição oferecida, sendo estas: os autógrafos dos estudos n. 1 e 7; a primeira edição, de 1852, publicada pela Breitkopf & Härtel, em dois volumes; e outra edição da Breitkopf, de 1871, em um único volume.

⁸³ No original: “*Note préliminaire*”.

[...] essas duas citações revelam melhor o espírito de vivacidade liberado sob o qual se manifesta a redação do texto “ne varietur” e que podem constituir, aliás, o elemento de uma proveitosa obra complementar. (CORTOT, 1956, p. 4)⁸⁴.

Assim, Cortot parece demonstrar um interesse às versões anteriores, de modo a utilizar trechos destas para exemplificar elementos que, para o editor, são pertinentes à interpretação do Estudo n. 2. Ilustramos, na figura 56, a nota preliminar apresentada na edição de Cortot.

Figura 56: Edição Cortot, Nota preliminar ao Estudo n. 2.

ÉTUDE N° 2
(Note préliminaire)

La seconde Etude, qui ne porte aucun titre ni dans la version de 1839, ni dans celle de 1851, et qui par conséquent s'affirme exclusivement sur le plan de la technicité, ne renonce pas pour cela aux privilèges d'une séduisante fantaisie musicale. Issue de la donnée déjà fort ingénieuse qui caractérise la formule "étude de vélocité et de légèreté digitales" sous laquelle elle figure dans la collection de 1826, et dont l'exemple suivant permettra d'apprécier le brillant comportement d'origine,

Allegro con molto

elle va revêtir en 1838 l'aspect initial suivant, déjà tout proche de la version définitive, mais d'exécution plus compliquée, et curieusement associée au rythme de Polonaise qui prédomine à la basse et dont voici les mesures correspondant à celles de l'exemple précédent; la caractéristique introduction "a capriccio," textuellement reproduite dans l'édition de 1851, s'y voyant intentionnellement omise comme superflue :

Fonte: Edição Cortot (1951).

As 16 notas de rodapé, constantes na edição de Cortot, apresentam aspectos significativos para a interpretação pianística. Nestes comentários, Cortot aborda tanto aspectos técnicos, da fisicalidade corporal e execução, quanto musicais e estilísticos, a serem refletidos à preparação da obra em questão.

Procuramos dividir as notas da Edição Cortot em duas esferas: a) sobre interpretação e b) sobre execução. Esta divisão não deve ser tomada de maneira engessada, visto que explicações acerca de elementos interpretativos podem

⁸⁴ “[...] ces deux citations faisant mieux ressortir l'esprit de vivacité dégagée sous lequel se manifeste la rédaction du texte “ne varietur” et pouvant constituer, par ailleurs, l'élément d'un profitable travail complémentaire” (CORTOT, 1956, p. 4).

estar vinculadas a uma abordagem técnica bem como propostas sobre a execução estão permeadas de elementos interpretativos e estéticos. De todo modo, este critério foi elencado de maneira a facilitar a análise e a organização do seu conteúdo.

As notas relacionadas aos comentários sobre interpretação, localizam-se nas de número 1, 2, 6, 7, 8, 9, 10 e 15. As relacionadas à execução, encontram-se nas de número 3, 4, 5, 9, 11, 12, 13, 14 e 16. Às primeiras, Cortot tangencia questões formais da composição, descreve elementos que instigam a imaginação do intérprete e traça paralelos entre indicações expressivas contidas nas versões anteriores dos estudos e a definitiva terceira versão. Elementos da escrita pianística de Liszt são levados em consideração de maneira a facilitar o entendimento de passagens e propor resoluções ao discurso musical.

Muitas indicações expressivas complementares são legadas às notas de rodapé como também justificativas acerca das escolhas de articulação, por exemplo, tendo em vista a coerência motívica. Muito pertinente salientar a nona nota de rodapé, sobre os compassos 49-56 (Ilustramos, na figura 57, um fragmento deste trecho).

Figura 57: Edição Cortot, nota de rodapé n.9, c. 49-53.



Fonte: Edição Cortot (1951).

Sobre o trecho, Cortot comenta:


Deve-se ter o **cuidado de destacar** a enunciação do motivo rítmico inserido no desenho em oitavas com a mão direita, bem como sua repetição com a mão esquerda nos próximos dois compassos, onde tentaremos não confundir o papel quase anônimo dos dois primeiros “mi”, cuja articulação é **confiada ao polegar da mão direita**, com o

significado temático das três últimas colcheias do mesmo tempo. (CORTOT, 1956, p. 9, grifo nosso)⁸⁵.

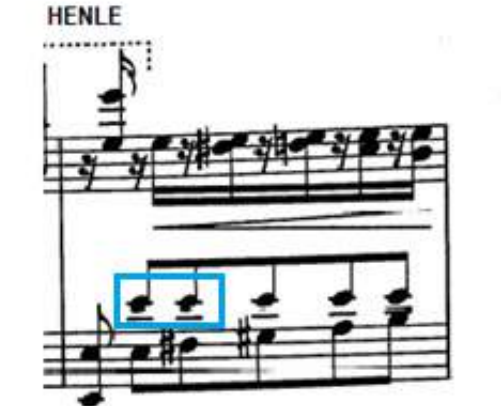
Neste comentário, a união entre elementos da execução e questões interpretativas se faz bastante presente. Para melhor ilustrar suas considerações, Cortot redige um compasso de maneira a fixar, na grafia musical, as intenções levantadas nesta nota. Exemplificamos, na figura 58, a reescrita de Cortot, contida na nota de rodapé n. 9, em comparação ao texto referente ao mesmo compasso na edição Henle Ur-text.

Figura 58: Reescrita de Cortot, em nota de rodapé, do compasso 51, comparado ao mesmo compasso da Edição Henle.

CORTOT



HENLE



Fonte: Edição Cortot (1951); Edição Henle (2004). Grifo nosso.

⁸⁵ “On veillera à bien mettre en lumière l’énonciation du motif rythmique inséré dans le dessin en octaves de la main droite, de même que sa répétition à la main gauche au cours de deux mesures suivantes, où on s’enforcera a ne pas confondre la rôle quase anonyme des deux premiers “mi”, dont l’articulation est confiée au pouce de la main droite, avec la signification thématique des trois dernières croches de la même mesure.” (CORTOT, 1956, P. 9).

Percebemos que, a partir da reescrita de Cortot para o compasso 51 (Ilustrado na Figura 58), o editor modifica o posicionamento de oitava de dois “M” da mão esquerda, elevando-os para o registro médio da mão direita. Desta maneira, ele parece indicar uma melhor entonação dos três “M” que constituem o motivo rítmico-temático do *Estudo*. Nesta exposição do motivo, Cortot adiciona três *marcatos*, enfatizando a importância destas três notas ao discurso musical. De todo modo, Cortot lega tais modificações, mais contundentes ao texto musical de Liszt, para uma nota de rodapé, não afetando a grafia da partitura.

Na nota de rodapé n. 10, outra orientação interpretativa leva Cortot a sugerir uma notação que melhor explicita, através dos sinais gráficos, as suas intenções. Na figura 59, comparamos a reescrita de Cortot ao mesmo trecho presente na Edição Henle. Neste exemplo, Cortot apenas ilustra a mão esquerda na nota de rodapé.

Figura 59: Reescrita de Cortot, em nota de rodapé, da mão esquerda dos compassos 57-58, comparados aos mesmos compassos da Edição Henle.

CORTOT

Henle

Fonte: Edição Cortot (1951); Edição Henle (2004). Grifo nosso.

Seguindo as mesmas intenções da nota nº 9, ou seja, fazer-se notar a incidência da célula motívica do *Estudo*, a nota nº 10 propõe uma diferenciação da direção das hastes da mão esquerda, chamando à atenção para as notas que o editor busca salienta, e inserindo duas articulações: *staccatos* e *portatos*. Percebemos que, com esta grafia, Cortot parece sugerir uma maneira de fazer soar estes elementos, dentro da concomitância com o conjunto restante dos

sons, a partir da indicação destas articulações. Assim, tanto uma questão de visualidade, mostrando este motivo “escondido”, mas também de execução, indicando que tipo de articulação pode ser efetiva para que tal ênfase seja satisfatória interpretativamente.

Aos comentários destinados à esfera da execução, — como já falamos anteriormente, também diluídos nos comentários interpretativos —, muitos já foram ilustrados no tópico sobre os exercícios sugeridos por Cortot. Vale mencionarmos comentários adicionais, como o n. 3, onde Cortot escreve: “coloque a mão esquerda acima da mão direita para a articulação perfeitamente distinta desses dois tempos” (CORTOT, 1956, p. 5)⁸⁶. As notas de rodapé n. 11 e 12, apresentam maneiras de resolver questões sobre a execução: à primeira, Cortot (1956) comenta sobre os movimentos dos pulsos e os audaciosos deslocamentos da mão; à segunda, Cortot sugere o estudo de um trecho *Piano* na dinâmica *Forte*, tendo em vista aumentar a eficácia técnica.

Por fim, acerca do *Stretto* que enceta no compasso 80, Cortot escreve:

O caráter de interpretação cada vez mais veemente exigido pela aceleração do movimento e a intensificação da potência sonora deste *Stretto* impetuoso, exigirá o uso de **uma articulação fortemente martelada** de todos os acordes que entram nela. Série de sequências de mais em mais tumultuado. Impulsos do pulso, portanto, serão necessariamente vistos ali, e acompanhados por uma **contração firme dos dedos** oferecida à enunciação robusta dos elementos harmônicos em mudança que compartilham os impulsos animados. (CORTOT, 1956, p. 12, grifos nossos)⁸⁷.

Este comentário, que coaduna elementos interpretativos, expressivos e técnicos, constitui um exemplo da maneira que tais elementos são veiculados, através da edição, pelo editor.

⁸⁶ “tenir la main gauche au dessus de la main droite pour l’articulation parfaitement distincte de ces deux mesures.”. (CORTOT, 1956, p. 5).

⁸⁷ Le caractère d’interprétation de plus en plus véhément requis par l’accélération de mouvement et l’intensification de puissance sonore de cette fougueuse *Strette*, imposera l’emploi d’une articulation fortement martelé de tous les accords qui s’y précipitent em une série d’enchaînements de plus em plus tumultueux. Les impulsions du poignet s’y verront donc nécessairement accompagnées d’une ferme contraction des doigts proposés à la robuste énonciation des changeants éléments harmoniques qui s’em partagent les élans mouvementés.” (CORTOT, 1956, p. 12).

4.3 APROXIMAÇÕES E DISCUSSÕES

Para esta análise, foram analisados os elementos de: articulação, dinâmicas, crescendo e decrescendo (gráficos e escritos), dedilhado, pedalização, andamento, indicações metronômicas, ligaduras de frases, indicações expressivas e extramusicais, exercícios aplicados e notas explicativas. A partir da quantificação dos elementos analisados, podemos perceber que as edições de Cortot e de Brugnoli, comparadas à edição Henle Urtext, possuem um número significativamente maior de indicações gráfico-textuais. Em números absolutos, a edição Henle, tendo por critérios os elementos acima citados, apresenta 624 indicações; a edição proposta por Alfred Cortot: 899; e a edição de Attilio Brugnoli: 1376.

As diferenças numéricas entre os parâmetros, comparando as edições práticas de Cortot e Brugnoli, com a edição Henle, são mais acentuadas nos seguintes elementos: 1º Dedilhado, 2º pedalização, 3º articulações, 4º crescendo e decrescendo, 5º dinâmicas, 6º indicações expressivas e extramusicais, 7º notas explicativas, 8º indicações de andamento e suas flutuações, 9º exercícios aplicados, 10º indicações de metrônomo, e 11º ligaduras expressivas. O quadro 13 busca organizar as diferenças quantitativas entre os elementos das edições Cortot e Brugnoli diante dos elementos da edição Henle. Os símbolos de '+' indicam a quantidade de elementos adicionais que as edições Cortot ou Brugnoli possuem, comparadas com a edição Henle; os símbolos de '-' indicam a quantidade de elementos que a edição Henle possui a mais comparada a edição de Cortot ou Brugnoli; os símbolos de '=' indicam quantidades iguais destes elementos. A visualização destes elementos de maneira isolada pode ser apreciada na parte quantitativa desta análise.

Tabela 13: Diferença absoluta dos elementos entre as edições Cortot e Brugnoli e a edição Henle.

Diferenças numéricas		
Henle	Cortot	Brugnoli
Articulações	+94	+43
Dinâmicas	+4	+13
Cresc. e Decresc.	+6	+16
Dedilhado	+146	+541
Pedal	+4	+121
Andamento	+7	+3
Metrônomo	=	+2
Ligaduras	- 6	+2
Ind. Expre. e Extr.	+4	+11
Exercícios	+4	=
Notas	+12	=
Totais	+275	+752

Fonte: Produzida pelo autor.

Percebemos, a priori, que todas as inserções de elementos, fornecidas pelas edições Brugnoli e Cortot, são relacionadas às lições acidentais, sendo estas últimas caracterizadas, historicamente, como não imprescindíveis para o sentido do texto de acordo com a intenção da escrita do autor, e legadas, por muitos compositores, a serem preenchidas pelos intérpretes, dada sua natureza não determinante e sujeitas às variações segundo diferentes interpretações (FIGUEIREDO, 2014). As edições Cortot e Brugnoli não oferecem modificações nas lições substanciais, isto é, modificações nos parâmetros de altura e ritmo (FIGUEIREDO, 2014). Estas últimas, como aponta Figueiredo (2014), até a primeira metade do século XX, correspondiam à identidade básica de uma obra, sendo essenciais a sua constituição. A partir das três qualidades, proposta por Hastings (2011), sendo elas: fixa (i.e. altura e ritmo), variável (i.e. tempo, articulação, dinâmica, fraseado e expressividade) e implícita (i.e. relações estruturais, estilísticas, contexto histórico-biográfico do compositor e seu período histórico, dentre outros circundantes), podemos concluir que as duas edições práticas não estabelecem modificações nas qualidades fixas, mas, por outro lado, adicionam elementos relacionados às qualidades variável e implícita. As indicações relativas à qualidade variável são encontradas em todas as

sugestões de articulação, dinâmica, tempo, fraseado, indicações expressivas, pedalização, andamento e dedilhado, disponibilizadas pelas edições de Cortot e Brugnoli. No que tange às indicações relativas à qualidade implícita, as edições de Cortot e Brugnoli oferecem, durante os prefácios, considerações que permeiam dados biográficos do compositor, tradições estéticas vinculadas ao período, historicidade da obra em questão. A edição Cortot ainda propõe, dentro das notas de rodapé, questões vinculadas à performance, execução e interpretação que podem ser analisadas enquanto elementos relacionados à qualidade implícita do texto musical. Tanto os conceitos de lições (FIGUEIREDO, 2014), quanto os de qualidades (HASTINGS, 2011), levam-nos a concluir que os parâmetros de altura e ritmo não foram modificados na redação das duas edições práticas. Porém, os parâmetros diretamente vinculados à interpretação musical, como representados pelas lições acidentais ou qualidades variáveis, sofreram adições e modificações no texto desta tipologia editorial.

Tomando a interpretação musical enquanto manipulação de parâmetros e a inter-relação dos materiais musicais que a partitura apresenta (HASTINGS, 2011; GANDELMAN, 2001; MILANI; SANTIAGO, 2010; RINK, 1995), coadunados com questões legadas à subjetividade e a organização própria pelo intérprete (GANDELMAN, 2001; GERLING; SOUZA, 2000; WINTER; SILVEIRA, 2006; MILANI; SANTIAGO, 2010) e todo o arcabouço histórico e estético da obra (HASTINGS, 2011; ROBERTS, 2013), as duas edições práticas aqui analisadas buscaram transmitir, através de recursos gráficos e textuais, possibilidades interpretativas que são vinculadas às particularidades históricas de cada pianista-editor e de suas visões sobre como interpretar. O mote desta análise foi de observar e buscar significados sobre a maneira de manipulação dos parâmetros textuais, relativos à interpretação, que foram adicionados e modificados no texto que cada edição apresentou. A análise, assim, não apenas residiu nos elementos encontrados entre os pentagramas, mas perpassou também pelas informações textuais contidas nos prefácios e nas notas, sejam em rodapés ou no fim. Dentro destas intenções, os centros estético-interpretativos de Alfred Cortot ou Attilio Brugnoli, e definições acerca das questões técnicas-pianística que suas indicações possam transmitir, não foram levados em considerações pois fogem dos objetivos para responder as perguntas levantadas por esta dissertação.

A partir dos prefácios, discursos díspares são construídos: a edição Henle, enquanto uma edição Urtext crítica, se detém a elementos que buscam situar os 12 estudos de Liszt e os desdobramentos editoriais que uma obra, como os *Transcendentais*, teve em sua gestação, desde a primeira versão até a terceira, considerada definitiva pelo próprio compositor. Deste modo, Mária Eckhardt, quem assina o prefácio da Henle, traz informações que vão ao encontro desta tipologia editorial, traçando um caminho que pretende fornecer ao instrumentista elucidações sobre o histórico das versões anteriores à terceira, atribuindo algumas datas relacionadas à biografia de Liszt e citando cartas de comunicação entre este e os editores.

A edição Henle, que traz a palavra Urtext em sua capa, proporciona um entendimento ambíguo sobre este tipo editorial. Para Figueiredo, uma edição Urtext, tomada de empréstimo do vocábulo alemão que significa ‘texto original’, é uma edição que enfatiza “o aspecto do texto fixado na fonte, **apenas uma**, com um mínimo de intervenção editorial” (FIGUEIREDO, 2004, p. 47, grifo nosso). No entanto, a edição Henle, nos *Comentários*, ao fim da partitura, descreve as várias fontes utilizadas para a redação da edição, citando: os autógrafos dos estudos n. 1 e 7; a primeira edição, de 1852, publicada pela Breitkopf & Härtel, em dois volumes; e outra edição da Breitkopf, de 1871, em um único volume. Assim, a partir das definições de Figueiredo, o que nos é apresentado, em verdade, é uma tipologia editorial crítica, que “investiga e procura registrar, prioritariamente, a intenção de escrita do compositor, a partir daquilo que está fixado nas **várias fontes** que transmitem a obra a ser editada” (FIGUEIREDO, 2004, p. 45, grifo nosso). A intenção de uma edição crítica, que adota procedimentos essencialmente musicológicos, é de fornecer o texto mais autêntico possível (FIGUEIREDO, 2004; 2014; GRIER, 2008), modernizando, todavia, o próprio texto, tendo em vista trazer um pouco sobre a intenção sonora do compositor (FIGUEIREDO, 2004). Assim, a edição crítica fornece alguns elementos, como:

[...] abrangentes comentários para a prática musical, possibilidades interpretativas “autorizadas”, ou seja, aquelas que de alguma maneira são detectáveis em fontes autógrafas ou autorizadas, além de indicações sobre práticas de execução históricas. (DÜRR apud FIGUEIREDO, 2004, p. 46).

Desta maneira, não é incomum às casas editoriais convidarem pianistas consagrados para fornecerem dedilhados às obras, onde podemos citar o contributo de Murray Perahia na edição da Sonata Op. 53, n. 21, de Beethoven (2010), ou Andrés Schiff, nos dois volumes do Cravo Bem Temperado, de J. S. Bach (2007) - ambas partituras editadas pela Henle sob o título de Urtext -. A obra de Bach, por exemplo, é constantemente acompanhada, nos prefácios, de modelos às realizações de ornamentos, como exemplos os dois volumes do Cravo bem Temperado, de Bach, acima citados, ou a edição das suas 6 Partitas para teclado (também editadas pela Henle). Estes elementos, como as explicações sobre a realização de ornamentos e as sugestões de dedilhado, acompanhadas de informações que circundam o histórico sobre a obra, fazem parte deste estofo de possibilidades interpretativas autorizadas, apontadas por Dürer (apud FIGUEIREDO, 2004).

Entretanto, o Urtext passou a ser encarado enquanto uma garantia de texto confiável, passando a ser buscado como o Graal das edições, visto que ele está vinculado ao que melhor reflete a intenção de escrita do compositor (FIGUEIREDO, 2004; 2014). Este fenómeno, predominante desde o século XIX, traz em si a noção de *Werktreue* e, consigo, uma série de imperativos que estão relacionados, também, ao conceito de interpretação adequada de alguma obra, equiparando fidelidade à obra musical com a fidelidade à partitura (COX, 2013). Este igualar entre obra e partitura deixa de lado uma série de fatores que estão vinculados a outras instâncias não grafadas na partitura (COX, 2013; ROBERTS, 2013), desde conhecimentos históricos, tanto sobre a peça quanto sobre as performances contemporâneas a sua composição, a informações não oficiais, muitas vezes obtidas através de cartas escritas pelo compositor, pessoas que tiveram contato com o mesmo – muitas vezes alunos -, dentre outros fatores (COX, 2013). Para Dahlhaus (1999), uma obra analisada apenas enquanto documento histórico, perde sua condição de arte, tornando-se apenas estado de coisa fora-de-si.

Os prefácios das edições propostas por Cortot e por Brugnoli caminham em um sentido um tanto diferente. Percebemos que, apesar de ambos os editores reiterarem, no texto dos prefácios, sua fidedignidade ao texto de Liszt — e, do ponto de vista editorial, apenas Cortot menciona a fonte que o guiou — , ambas as edições trazem, enquanto mote, o aspecto prático e didático junto à

partitura. Uma edição prática ou de performance não busca tecer comparações entre fontes e/ou manuscritos, tampouco almeja o status de *Urtext*, mas intenta registrar na partitura intenções interpretativas relativas à obra em questão (ATHAUDE; AVVAD, 2016; FIGUEIREDO, 2004; 2014; DOMINGUES, 2016; LIZARDO, 2018; SIMÕES; WINTER, 2015). Assim, apesar de Cortot e Brugnoli se valerem de métodos diferentes à transmissão de suas intenções interpretativas, a tipologia editorial que ambos fornecem está direcionada à execução, fornecendo elementos que são atrelados ao fazer sonoro e à reflexão interpretativa.

A edição de Cortot, a partir de nossas análises, parece se mostrar menos audaciosa na reelaboração da partitura, preferindo utilizar o espaço das notas de rodapé enquanto mecanismo que se relaciona à tipologia editorial prática. Do ponto de vista quantitativo, como já mencionado anteriormente, Cortot adiciona 275 elementos, tendo por comparação a quantificação da edição Henle. No entanto, Cortot explora mais questões interpretativas através das narrativas inseridas nos rodapés, possibilitando, ao intérprete que utilizar sua edição, maiores informações sobre as intenções interpretativas que estão sendo sugeridas àquela passagem ou trecho da obra. Brugnoli, por outro lado, não se valendo de notas de rodapé textuais, como faz Cortot, insere, quantitativamente, mais elementos na sua proposta de edição. Mesmo com vieses diferentes, as edições de Brugnoli e Cortot apresentam subsídios para a construção de uma compreensão sobre o texto e, para além, registram intenções que estão vinculadas também a um momento histórico ou a uma tradição de performance que é inerente às suas particularidades pianísticas. Edições práticas, deste modo, não são apenas registros textuais de uma possibilidade interpretativa dentre outras tantas possíveis, mas também apresentam um recorte histórico vinculado a uma estética interpretativa relativa à época de sua redação.

Aos elementos inseridos, podemos classificá-los em três esferas, de acordo com a finalidade das inserções: a) Continuidade; b) Modificações; e c) Incorporações. Essas três classes, dizem respeito a inserções de elementos, tendo por critério de análise a comparação com a edição Henle. Todavia, o que os difere entre si é sua natureza dentro do local de sua inserção.

Os elementos adicionados enquanto *Continuidade*, são elementos derivados de uma continuação de propostas relacionadas espaço-

temporalmente entre si ou que dizem respeito a ecos estruturais dentro da escrita do *Estudo*. Muitas articulações, por exemplo, são inseridas tendo por critério a continuação de sua presença, em um trecho que a escrita de Liszt deixa de grafá-las, assinalando sua persistência para a passagem em questão. Outro exemplo que pode ser dado enquanto manifestação desta classe de adição é a pedalização. Cortot insere pedais em trechos que são similares aos que Liszt apresenta marcação de pedal, mas que, no entanto, ao trecho pedalizado por Cortot, Liszt deixara sem nenhuma marcação. Em suma, esta tipologia de adição busca seguir a marcação que vinha sendo utilizada, servindo-se enquanto um reforço, ao instrumentista, para que não deixe de fazer aquilo que anteriormente estava sendo feito.

A modificações são constituídas enquanto diferenças entre a grafia da edição Henle e a grafia das duas edições práticas, substituindo um símbolo, presente na edição Urtext, por outro. Assim, em um local onde há, por exemplo, sinalização de *martellato*, a edição Cortot ou Brugnoli modificaram para *stacatto*. Podemos visualizar estas modificações com bastante frequências nos parâmetros de articulações e dinâmicas, sejam estas últimas escritas pelos símbolos convencionais (abreviações ou gráficos), ou por extenso. As modificações proporcionam choques entre os textos, visto que as mesmas negam a indicação do compositor e a substituem por outra.

Por último, os elementos que estão classificados enquanto incorporações, relacionam-se com a latitude interpretativa dos editores e o preenchimento dos espaços em branco, inserindo-se enquanto sugestões que não vão de encontro às indicações textuais do compositor e nem estão relacionadas às reiteraões de elementos para reforço. Esta classificação de adição está presente em todos os parâmetros musicais analisados e abarca os comentários interpretativos presentes nas notas de rodapé e nos exercícios sugeridos. Desta maneira, as incorporações encontram-se, dentro desta perspectiva de organização dos elementos inseridos, como a tipologia mais abundante nas edições práticas.

A partir das 3 dimensões estipuladas por Chaffin e Imreh, podemos concluir que, de sobremaneira, as adições de elementos das duas edições práticas, aqui analisadas, estão relacionadas às dimensões básicas e interpretativas. Dentro das dimensões básicas, concernente a identificação de padrões, definição de dedilhados e delimitação de dificuldades técnicas

(CHAFFIN; IMREH, 2002), as edições práticas são bastante profícuas em sugerir dedilhados, bem como os exercícios propostos por Cortot, presentes nas notas de rodapé, caracterizam-se enquanto demarcadores de dificuldades técnicas e propostas para suas resoluções, delimitando esses eventos na partitura.

Quanto às dimensões interpretativas, onde o instrumentista realiza escolhas sobre fraseado, dinâmica, tempo e uso de pedal (CHAFFIN; IMREH, 2002), as edições de Cortot e Brugnoli fornecem um maior número de informações no que tange ao plano de dinâmica, ligaduras de frase e pedal — este último, excepcionalmente na edição de Atilio Brugnoli. Para Chaffin e Imreh, o trabalho com o fraseado também está relacionado à descoberta de novos padrões, revelando estruturas implícitas no texto musical (CHAFFIN; IMREH, 2002). A modificação das hastes, como percebidas na edição Brugnoli, facilita o acesso a este descortinar de padrões, grifando na partitura, através deste recurso, a presença da célula temática ‘escondida’ por entre as texturas. As possibilidades sugeridas, através das dinâmicas, fornecidas por Cortot e Brugnoli, permitem criar unidades de coesão a serem percebidas ou assinalam mudanças bruscas no volume sonoro e rupturas do discurso musical (CHAFFIN; IMREH, 2002).

Dentro das dimensões de performance, os comentários de Alfred Cortot, nos rodapés, possuem relação direta com “objetivos expressivos do pianista [...] emoções a serem transmitidas [...] e o senso de como elas são articuladas na relação entre as várias sessões da peça” (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 170), configurando-se, assim, enquanto possibilidades textuais conectadas à dimensão de performance. Indicações expressivas como “*Sec*” e “*Tranquilo*”, inseridos por Cortot e Brugnoli, respectivamente, podem suscitar recursos ao músico na hora de criar pontos de apoio, do discurso musical, a grandes estruturas. Ademais, as dimensões de performance são também relacionadas às dimensões básicas e interpretativas, e assim, elementos suscitados por estas duas são utilizados para criar guias na dimensão de performance (CHAFFIN; IMREH, 2002).

Uma das questões que esta análise chega, refere-se à latitude interpretativa deixada por cada edição. Apesar de que o processo interpretativo pode ser um processo crítico frente ao texto, não tomando as indicações de maneira normativa, percebe-se que o espaço para o preenchimento de escolhas,

dentro das edições práticas, é menor frente ao texto da edição Henle Urtext. Isso se dá porque algumas escolhas e decisões, que são da esfera do intérprete, estão previamente definidas pelos editores nas duas edições práticas. Por outro lado, como anteriormente dito, se estas indicações não são normativas, tais sugestões se inserem dentro de um contexto de possibilidades interpretativas para aqueles trechos, fomentando a reflexão, no estudo de cada instrumentista, sobre como solucionar e interpretar dada passagem. O editor prático, assim, não diminuiria a latitude interpretativa de cada intérprete, mas transmitiria sugestões e possibilidades, com base em suas vivências, experiências, conhecimentos musicais, estilísticos, históricos, etc., ao pianista que utilizará esta modalidade editorial. Portanto, nesta análise, não se buscou chegar a uma conclusão positiva ou negativa acerca dos dois tipos editoriais analisados, mas elucidar como indicações interpretativas podem ser grafadas, no texto musical, e possíveis compreensões de significado que elas possam trazer.

Abrem-se, a partir desta análise, possibilidades de continuar a investigação acerca da relação entre a historicidade inerente ao editor e suas consequências editoriais, ou seja, como o estilo e estética interpretativa de cada sujeito que se dedica a editar uma obra, utilizando a tipologia editorial prática, comunica também seu lugar histórico, seu *Zeitgeist*? Além disso, que conhecimentos acerca da técnica pianística podemos adquirir ao analisar mais edições práticas editadas por um mesmo sujeito?

5. QUESTIONÁRIO

Elaboramos um questionário, disponibilizado para ser respondido através da plataforma do Google formulários⁸⁸, e compartilhado em grupos de pianistas, por meio das redes sociais e convites particulares do conhecimento deste pesquisador. O questionário foi elaborado contendo uma parte introdutória, solicitando indicadores pessoais, de maneira a possibilitar que um perfil de cada sujeito fosse traçado, seguido de três partes, com perguntas dissertativas e de múltipla escolha, onde pretendemos conhecer melhor as opiniões e reflexões, por parte destes pianistas, acerca do tema edições para piano. O questionário completo, bem como o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, pode ser visualizado nos apêndices desta dissertação.

As indagações apresentadas tinham por objetivo afunilar o assunto em questão, partindo de considerações gerais, na primeira parte, sobre a relação que os respondentes possuem com edições musicais, passando, na segunda parte do questionário, sobre as opiniões relativas às edições práticas/de performance e finalizando, na última parte, questionando sobre as ideias que envolvem uma edição musical ideal. O convite para participar do questionário foi delimitado para qualquer pianista e/ou professor de piano, brasileiro, independente do seu nível instrumental e profissional. Deste modo, buscamos absorver a maior gama de opiniões e reflexões acerca da esfera editorial através de uma heterogeneidade de participantes, não havendo delimitação para a idade, tempo de piano e expertise pianística e docente, tendo em vista que, dentro dos objetivos propostos para este trabalho, não há localização de um grupo específico de pianistas aos quais a edição construída é direcionada. Ademais, dentro de um contexto de pandemia por SARS-COVID, a ampliação permitia um alcance maior de respondentes, gerando mais dados para análise.

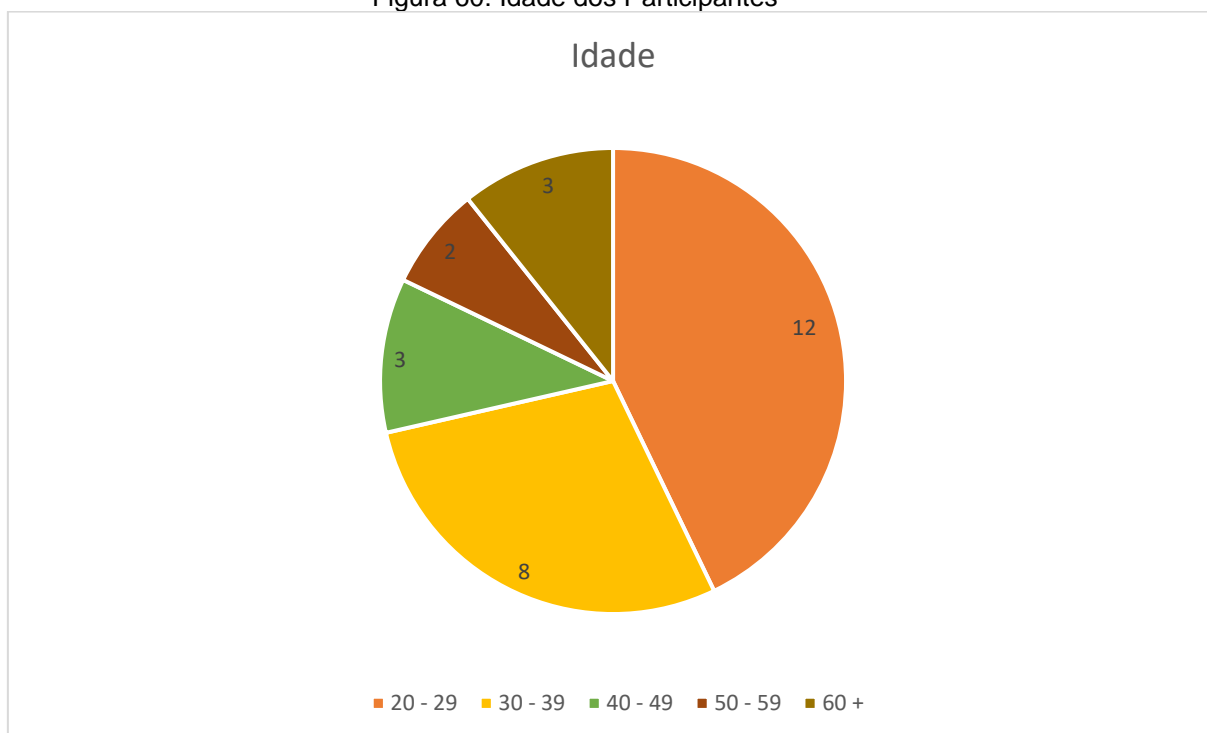
⁸⁸ Disponibilizado através do link:
https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSfJ2aTAq8zXtGpuWiGd0GwoPL9D1qSz4smS5tIsIQQ2sbl6ywg/viewform?usp=sf_link.

5.1 PERFIL DOS RESPONDENTES

O questionário contou com a participação de 28 pianistas, de diversas idades e experiências enquanto instrumentistas e professores de piano. Buscamos, abaixo, traçar o perfil dos participantes, tendo por base as informações oferecidas nas perguntas iniciais do questionário. Para a indicação do número de respondentes, quando mencionarmos quantidades e/ou recorrências, será utilizado a abreviação “N. X”. A citação do texto da resposta será acompanhada da referência ao questionário, com a abreviação “Q. X”, onde X é a localização do questionário, numerado pela ordem de recebimento das respostas.

Quanto a idade dos participantes, houve variações significantes, tendo por idade mínima de 21 anos a idade máxima de 69 anos. Na figura 60 podemos visualizar o gráfico ilustrando esta variável entre os respondentes.

Figura 60: Idade dos Participantes

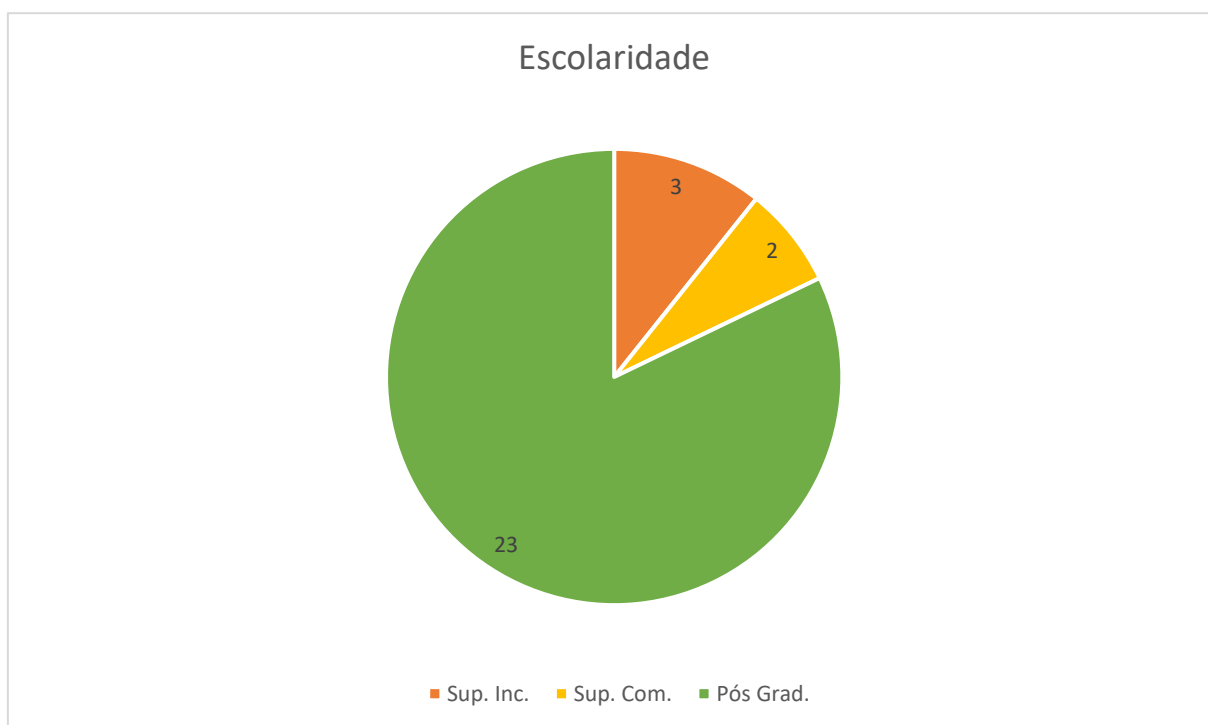


Percebemos, a partir da Figura 60, que o maior número de respondentes se encontra na faixa etária correspondente aos 20 a 29 anos (N. 12). Seguido de 8 respondentes que se encontram entre a idade de 30 a 39 anos. Igual número

de participantes (N. 3) indicaram possuir entre 40 e 49 anos, bem como mais de 60 anos. Por fim, dois participantes se inserem na faixa etária entre 50 e 59 anos.

Quanto ao grau de escolaridade destes participantes, todos estão cursando ensino superior em piano (N. 3) ou já o concluíram (N. 25). A Figura 61 ilustra as 3 variáveis, quanto a escolaridade, que apareceram no questionário aplicado: Ensino Superior Incompleto (N. 3), Ensino Superior Completo (N. 2) e Pós Graduação (N. 23).

Figura 61: Escolaridade dos Participantes

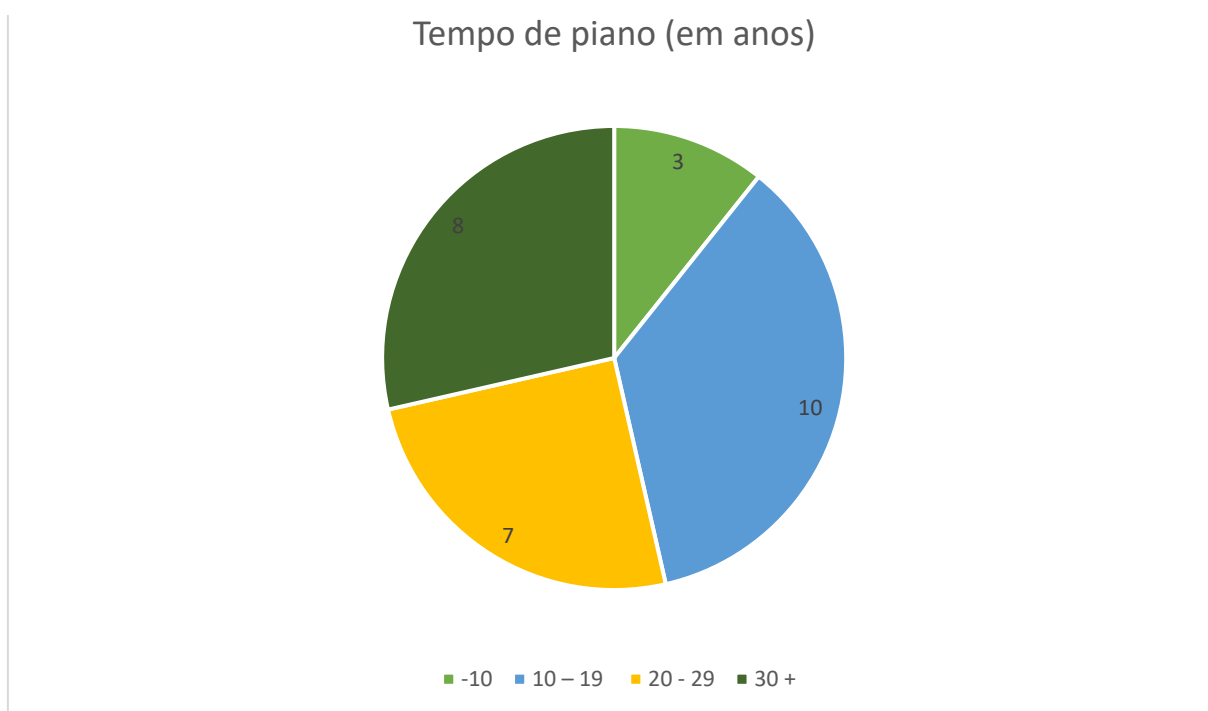


Percebemos, a partir destes números, a majoritária participação de respondentes que possuem pós-graduação, sendo destes: 1 com Especialização, 3 com Mestrado, 15 com Doutorado e 4 com Pós-doutorado. Assinalando, assim, 23 respondentes que tiveram educação acadêmica continuada em sua trajetória enquanto pianistas e/ou docentes.

A quantidade, em anos, que os respondentes assinalaram quando solicitados sobre o tempo que tocam piano, apresentou números bastantes distintos, possivelmente relacionado com as diferentes idades dos participantes. O participante com menos anos de estudo de piano afirmou que toca piano há 5 anos (Q10). Opostamente, o respondente com mais tempos de estudo de piano

possui 65 anos junto ao instrumento (Q4). A Figura 62 ilustra o gráfico onde discriminamos 4 organizações temporais para o estudo do instrumento: menos de 10 anos; entre 10 e 19 anos de estudo; entre 20 e 29 anos de estudo e, por fim, mais de 30 anos de estudo.

Figura 62: Tempo de piano dos Participantes



O maior número de participantes possui entre 10 e 19 anos de estudo de piano (N. 10) e, logo em seguida, participantes que possuem mais de 30 anos de estudo (N. 8). Apenas 3 participantes possuem menos de 10 anos de estudo.

Quando perguntado sobre o tempo de docência, apenas um participante aferiu que não possui experiência dando aulas de piano (Q17). Os outros 27 respondentes afirmaram possuírem experiências de docência no ensino do piano, apresentando números variáveis na quantidade de anos. O participante com maior número de anos, enquanto professor de piano, afirmou possuir 50 anos de atuação (Q4); já o participante com menos anos de atuação enquanto professor de piano indicou que possui 3 anos de atividade (Q28). A Figura 63 organiza o tempo de atuação, enquanto professores de piano, dos 27 participantes que afirmaram possuírem esta atividade.

Figura 63: Tempo de docência dos Participantes



Fonte: Produzido pelo autor.

Percebemos, a partir do gráfico ilustrativo da Figura 63, que a Maior parte dos participantes possuem menos de 10 anos de atuação enquanto professores de piano (N.10). A este número, seguem-se os participantes que afirmaram possuírem entre 10 e 19 anos de docência (N. 8). Por fim, 4 e 5 participantes possuem entre 20 e 29 anos e mais de 30 anos de atividade enquanto professores de piano, respectivamente.

5.2 ANÁLISE

A análise do conteúdo obtido com a aplicação do questionário foi submetida aos procedimentos explanados na metodologia desta dissertação. As respostas sofreram diversas leituras, tendo por finalidade a extração de camadas de conteúdo em cada resposta. Primeiramente, agrupamos as camadas de igual conteúdo para relacionarmos as respostas e, por fim, levamos em consideração as respostas que apresentaram assuntos com menor recorrência.

Para apresentar a análise realizada, apresentaremos os conteúdos das camadas e suas reflexões em três partes, tomando como forma a própria

estrutura tripartida do questionário elaborado. Ao final da apresentação das camadas obtidas, discutimos o conteúdo juntamente da bibliografia utilizada neste trabalho.

5.2.1 Sessão 1

A primeira sessão do questionário buscou compreender as opiniões dos respondentes sobre o papel da edição na construção interpretativa. Esta sessão do questionário continha cinco perguntas dissertativas, cujas temáticas se relacionavam às atitudes dos pianistas sobre a busca de edições musicais, referências utilizadas no processo interpretativo, problemas de obras que possuem só uma edição conhecida, repertórios específicos em que a busca por mais edições se faz mais pertinente e o que se espera encontrar na escolha de uma edição para o estudo de uma obra.

Relação entre edição e interpretação

Na primeira pergunta da sessão 1 do questionário aplicado, as camadas de conteúdo extraídas das respostas, estiveram direcionadas aos temas: a) importância e influência da edição dentro do processo de construção interpretativa (N. 19); b) fidelidade ao compositor, relacionado à confiabilidade entre o texto da edição (i.e. a partitura) e a escrita do compositor (N. 11); e c) elementos direcionados ao executante (N. 8).

As respostas obtidas para a primeira pergunta, para além da alta recorrência acerca da importância e influência da edição durante a construção interpretativa, sugerem uma dicotomia entre a busca pela fidelidade textual, relacionada com o status *Ur-text*, e as sugestões de elementos, presentes na partitura, que colaboram com o trabalho do intérprete. Deste modo, percebemos que as três camadas de conteúdo, encontradas nas respostas à primeira pergunta da sessão 1, estão inter-relacionadas, onde a importância e a influência da edição musical podem se dar positiva ou negativamente, dependendo da forma que o conteúdo musical editado está sendo apresentado. O Questionário 25 apresenta a seguinte resposta:

Uma edição pode influenciar muito a interpretação e as escolhas musicais. Muitas vezes a partitura é o elemento mais influente de mediação com a tradição de performance de uma música. Tende a ser também o elemento mais presente fisicamente no processo de estudo. (Q25).

Podemos perceber que o Q25 parece relacionar a partitura, esta materialidade de papel que contém símbolos da linguagem musical, enquanto um dos elementos físicos mais presentes no processo de estudo, onde este objeto têm o potencial de influenciar as decisões interpretativas tomadas pelo instrumentista. Contudo, esta influência, para Q10, prediz uma atitude de cautela quanto as modificações que uma edição pode apresentar. Lemos, na resposta fornecida:

Penso que seu principal papel é o de conscientizar sobre o caráter de uma peça e o pensamento do compositor para aquela obra. Apesar de que a interpretação de algo deva ser livre, existem certos limites para que a obra seja aquela escrita e não qualquer outra peça que não estava nos planos dos compositores. Mudanças na interpretação são interessantes, mas com cautela, e vejo que as edições servem para criar essa linha a ser seguida para dar forma a uma composição. Não como um processo de restrição, mas de guia. (Q10).

Deste modo, a camada de conteúdo relacionada à fidelidade da edição se intersecciona à camada da influência e importância, visto que “uma edição que não traga confiabilidade ao período, ao estilo ou às (sic) características do compositor pode trazer prejuízo a uma interpretação (Q1). Assim, a fidedignidade de uma edição parece estar relacionada à precisa correlação entre o conteúdo editado e a própria ideia composicional. Abaixo, citamos algumas respostas que ilustram tais posicionamentos:

“Apresentar com clareza e fidelidade tanto quanto possível o conteúdo registrado pelo compositor [...]” (Q5).

“A edição nos dá uma ideia mais precisa das intenções do compositor.” (Q8).

“Muito importante, pois ela transmitirá no papel o texto musical e as intenções do compositor para a obra criada.” (Q11).

“Eu acho que é preciso uma boa edição para uma interpretação adequada da obra. Uma edição errada pode dar ideias incorretas do que o compositor quer expressar [...]” (Q20).

Por outro lado, alguns respondentes (N. 8) salientam os benefícios existentes na apreciação de edições que trazem elementos direcionados à

execução. Os questionários N. 9 e 19 fornecem exemplos que estão direcionados a esta tomada de posição:

As edições influenciam na preparação da obra de várias formas: sugestões de articulação, dedilhado, andamento, dinâmica. Muitas possuem introduções contextualizando a música. A questão é olhar para tudo isso de forma crítica para diferenciar o que é o editor e o que é o compositor. (Q9).

As edições podem ser úteis para construção da interpretação quando oferecem sugestões relevantes ao executante. Sugestões que considero relevantes: dedilhados, dinâmicas, alterações no tempo e propostas de como executar/estudar determinado trecho da música. (Q19).

Deste modo, podemos apreender que, primeiramente, as edições parecem, aos respondentes, estar diretamente relacionadas com a interpretação e podem influenciar uma construção interpretativa, gerando “diferentes interpretações” (Q13; Q17; Q20). Todavia, dois posicionamentos parecem coexistir nas respostas e que, em certa medida, sugerem-se ser auto excludentes: o primeiro, tomando a ideia de fidelidade entre a relação partitura editada e compositor, vinculando negativamente as influências que uma interpretação pode sofrer com a utilização de edições modificadas. Em um outro lado da esfera, posicionamentos que tomam as inserções de elementos, como dedilhados, articulações, andamento, dinâmica, agógica e pedal, citados nas respostas, enquanto dados positivos que uma edição pode trazer ao intérprete, beneficiando a preparação da obra.

Dentro deste paradigma, os respondentes Q9 e Q28 apresentam, ao que parece indicar, posicionamentos em que estas duas tendências se relacionam. A apreciação destes elementos, como citados no parágrafo acima, pode ser utilizada de maneira crítica, compreendendo as modificações realizadas pelo editor frente ao texto legado pelo compositor. Deste modo, esta ideia sugere que, ao intérprete, cabe o exercício da reflexão acerca do texto musical e os elementos nele contido. Para Q28:

A edição mais limpa me dá a sensação de uma ideia mais direta das sugestões do compositor quanto à execução de sua obra. Uso o termo 'sugestão' pois não sou particularmente crente à ideia de fidelidade ao compositor. Atribui-se a Liszt uma frase que se lê aproximadamente 'a partitura é uma imagem imperfeita do (sic) imagem sonora do compositor', então me parece difícil ser fiel à intenção do compositor quando sabemos que a partitura é, por sua própria natureza simbólica, incapaz de conter toda a complexidade presente na mente daquele que

imaginou a música da qual a partitura representa apenas a notação. (Q28).

Assim, para este respondente, mesmo que a *sensação* obtida, ao utilizar uma edição mais *limpa*, seja relacionada com a fidelidade para com o compositor, a partitura, enquanto conjunto de organização simbólica, apresenta em si mesma uma impossibilidade acerca desta fidelidade.

A busca por mais de uma edição

Dos 28 participantes, 27 afirmaram positivamente quanto a importância na busca por mais de uma edição. Apenas um dos respondentes afirmou que esta prática não é habitual, pois “sempre opta, desde o início, a uma partitura fiel a composição” (Q23). Com isto, a camada temática sobre fidelidade também é encontrada para esta pergunta (N. 10). Outra camada, definida a partir das nossas leituras, está relacionada à temática das possibilidades que a busca por mais de uma edição pode proporcionar ao intérprete (N. 16). Um dos participantes também citou a procura por edições que possuam aspectos visuais mais confortáveis, apontando a importância da diagramação na escolha de uma edição (Q10).

Para a primeira camada, sugere-se que a busca por mais de uma edição está relacionada à busca por um original, uma aproximação com o texto mais fiel possível ao deixado pelo compositor. Assim, buscar mais de uma edição se faz pertinente para encontrar coerências e incoerências que serão avaliadas a partir do senso crítico do intérprete e para ter “certeza se o que está escrito realmente foi indicado pelo compositor, visto que algumas editoras cometem erros de notas ou de ritmos, mesmo em edições Urtext” (Q17). Para Q21, esta busca “pode estimular um senso crítico mais apurado em relação ao que mais possa se aproximar de ideias entendidas como originárias de acordo com as intenções de um compositor” (Q21). Com isso, a comparação de edições se realiza, para os participantes, enquanto uma atitude com o objetivo de se aproximar do compositor e de sua escrita, depurada de qualquer distorção editorial.

Para outros, a busca por mais edições se realiza pelo desejo em encontrar diferentes elementos que ampliem as possibilidades interpretativas, onde “ideias de diferentes revisores podem contribuir para a formação de uma interpretação

ou mesmo resoluções técnicas” (Q18). O conhecimento de outras edições possibilitaria o acesso a outros pontos de vista e diferentes escolhas que possam ser utilizadas, fomentando a criatividade para o desenlace de problemas que a obra possa apresentar (Q25; Q27; Q18; Q15; Q13).

Por outro lado, a intenção que gravita sobre o tema da fidelidade não é estanque, e em algumas respostas nós podemos encontrar um hibridismo entre a primeira temática e o campo das possibilidades. No Q2, encontramos a seguinte afirmação:

Eu acho bastante enriquecedor [buscar mais edições para a obra a se estudar]. Eu acho que as edições acadêmicas "críticas" e as edições urtext são muito importantes para um contato com a peça da forma mais aproximada possível ao que o compositor nos deixou. As edições interpretativas acho que podem ser muito válidas para consulta tanto acerca de práticas performáticas de uma determinada época passada, quanto pela simples busca de uma visão alternativa das possibilidades de interpretação de uma determinada obra. (Q2).

Esta resposta parece indicar que “diferentes edições podem trazer informações complementares” (Q4), oferecendo diferentes respostas às lacunas encontradas. Assim, dependendo da pergunta realizada, a resposta poderá ser encontrada em mais de uma edição, seja pela intenção de descobrir o que o compositor de fato escreveu, seja pelo desejo em obter diferentes visões sobre um mesmo objeto.

Abordagens para a construção interpretativa de uma obra que há apenas uma edição

Nesta pergunta, as respostas obtidas mencionaram majoritariamente o uso de gravações enquanto uma ferramenta importante à interpretação (N. 22). Esta prática não está vinculada somente à situação em que a obra possua apenas uma edição, mas é ampliada enquanto prática corrente em qualquer situação que envolva um processo interpretativo.

Outras fontes citadas estão relacionadas a buscar outras obras do mesmo compositor; livros; artigos; entrevistas; referências musicológicas; biografia do compositor; contexto histórico; estilo do compositor; artigos; cartas; textos de críticos; professores ou alunos relacionados ao compositor; história da música;

estética musical; obras de outros compositores do mesmo período; outras manifestações artísticas do mesmo período.

De maneira geral, as respostas para esta questão se manifestaram em citações de recursos que sugerem a construção de um panorama global em torno da obra em questão. Essa construção se dá, não somente através de conteúdos musicais, mas também históricos e de outras expressões artísticas, buscando concatenar elementos que auxiliem no entendimento da obra enquanto um caleidoscópio de ideias que o compositor, consciente ou inconscientemente, introjeta na sua composição. As respostas obtidas em Q8, Q13 e Q22 podem servir de ilustrações para este posicionamento. Abaixo, citamos os conteúdos dos três questionários para esta pergunta:

Se só há uma edição, temos que estudar sobre a vida e época do autor, estudar outras obras do mesmo autor, ler a respeito da arte e da sociedade da época, e principalmente, considerar a linguagem musical, os fraseados, as inflexões, que irão nos orientar na interpretação. (Q8)

Procuro o máximo de referências em diversas fontes, quem podem ser em formato acadêmico ou não. Posso citar como exemplos: vídeos; artigos; cartas; livros; comentários de autores, editores, críticos, compositores, musicólogos, professores ou alunos relacionados ao compositor da obra, etc . Ou seja, adoto tanto fontes "oficiais" quanto não "oficiais". (Q13).

Se só tem uma edição tento procurar outras obras do compositor que tenham o mesmo (sic) linguagem musical para entender como ele escreve, tento escutar obras do compositor para me aproximar e procuro pesquisas que estejam relacionadas a obra que estou estudando. Também escuto gravações da peça. (Q22).

Por outro lado, a “compreensão do texto a partir da sua própria linguagem, os fraseados, as inflexões que irão nos orientar na interpretação”, como mencionado acima, no Q8, relaciona-se com entendimento “do texto a partir de referências dentro dele mesmo (frases semelhantes, articulações repetidas, desenhos melódicos que se assemelham)” (Q17). Esta questão parece indicar a possibilidade de compreensão sem o auxílio de outros recursos além dos disponibilizados pela própria partitura, “visto que ou se é alfabetizado musicalmente e sabe-se ler uma partitura, entendendo que é produto de um tempo histórico específico, ou não” (Q6).

Em conjunto, as respostas para a questão da construção da interpretação de uma obra com apenas uma edição disponível não apresentam consenso. Por

um lado, participantes mencionaram que buscam diversas outras referências para a construção da interpretação. Por outro, que a partitura já apresenta elementos suficientes para possibilitar uma compreensão da obra por parte do intérprete alfabetizado musicalmente. É possível que os dois posicionamentos encontrados estejam relacionados com

Por fim, é importante mencionar sobre uma reflexão levantada no Q4 e reiterada em Q1 e Q28: a tradição de performance que há e a escolha refletida sobre quem escutar no momento de utilizar a gravação enquanto ferramenta à construção interpretativa. No questionário 4, temos o seguinte posicionamento:

Uma fonte de conhecimento importantíssima é a tradição de execução de uma determinada peça, ninguém aprende uma língua sem saber os seus sons, se vou tocar Szymanowski, preciso saber **como outros pianistas o fazem**, pelo menos em linhas gerais, para não perder tempo. Dessa forma, a escuta de gravações, quanto mais melhor, ajudam a elucidar a desenvolver um esquema mental para executar a obra. As questões rítmicas exigem conhecimento da prática de execução de um determinado repertório. (Q4, grifo nosso).

Deste modo, a utilização da gravação, para os respondentes, fornece um conhecimento que relaciona interpretações gravadas dentro de um contexto de ensino aprendizagem por parte de quem é escutado para quem escuta. Contudo, Q1 e Q28 assinalam sobre os critérios para a seleção destas gravações. Para estes participantes:

Acho que essas outras referências vêm da bagagem de estudo que se tem. História da música e estética, por exemplo, são muito importantes nessa hora. **Gravações de intérpretes sabidamente informados a respeito do que fazem** também estão entre minhas referências. (Q1, grifo nosso).

Ouçoo gravações de pianistas que, para mim são **referência da interpretação de um determinado estilo/compositor** independentemente de haver apenas uma edição. Sempre recorro às gravações. Mas sou muito judicioso quando escolho que pianistas ouvir, por exemplo se vou estudar algo de Bach, corro para a Tatiana Nikolayeva, Schumann é Alicia de Larrocha, e assim por diante. Sempre faço uso extensivo de gravações, tenha a obra uma ou cinco edições que eu estou usando. (Q28, grifo nosso).

Assim, tais respostas parecem relacionar, da mesma maneira à busca por uma edição fiel ao compositor, intérpretes que são referências sobre a correta interpretação da obra, compositor e estética. Portanto, a esfera da fidelidade não

se aplica apenas ao texto musical a ser lido, mas às interpretações a serem apreciadas.

Compositores e estilos em que a busca por mais edições se faz mais necessária

Para a análise das respostas obtidas à quarta pergunta da primeira sessão, necessitamos organizar os conteúdos em esferas que não necessariamente são excludentes, mas relacionam-se em alguns momentos. Primeiramente, as respostas podem ser divididas em participantes que afirmaram que qualquer repertório, compositor ou período necessita de uma busca por mais de uma edição (N. 8) e participantes que buscaram citar, em suas respostas, compositores ou estilos específicos em que esta busca se faz mais necessária (N. 20).

Para os períodos da música, mencionou-se a necessidade de buscar mais de uma edição para a música Barroca (N. 8), Romântica (N. 4), do Classicismo (N. 2) e Música Antiga⁸⁹ (N. 3). No campo dos compositores, os mais citados foram Chopin (N. 4), Bach (N. 4), Beethoven (N. 2), Mozart (N. 2). Nomes, como Ravel, Debussy, Villa-Lobos, Scarlatti, Haydn e Schumann, obtiveram uma citação dentro das respostas. O repertório de redução de orquestra para piano e compositores russos também obtiveram uma menção nos resultados.

A partir de outra perspectiva, podemos analisar as respostas dentro de duas camadas: a primeira diz respeito à ampliação das possibilidades interpretativas que a busca de mais edições, para o estudo de uma obra, pode trazer ao pianista (N. 7), trazendo “ideias novas para interpretação ou melhor entendimento da obra” (Q19); a segunda camada se encontra na esfera da fidelidade, onde a busca por mais edições se insere enquanto um mecanismo de correção do texto musical, tendo em vista aquilo que melhor se entende pela correspondência direta entre o texto utilizado (i.e. a edição) e o texto escrito pelo compositor (N. 13), sendo assim “mais fiéis ao trabalho original” (Q26).

Para a busca pela fidelidade, o Q18 nos oferece uma ilustração deste posicionamento, escrevendo:

⁸⁹ Os participantes que mencionaram “música antiga” em suas respostas não especificaram sobre a localização temporal desta música.

Me parece que há casos em que é recomendável que se busquem informações adicionais, sobretudo quando se trata da música de compositores que, historicamente, vem sendo "corrigida". É o caso, por exemplo, das inúmeras versões da obra de Scarlatti que se distanciam das ideias originais. (Q18).

Esta resposta parece inclinar para a relação estabelecida entre a busca por mais edições e o alcance das originais, perdidas através das versões editadas. Outra resposta que caracteriza esta ideia pode ser lida na citação abaixo, onde se relaciona qualitativamente a edição com menos informações adicionadas e que "respeita o original" enquanto um elemento positivo à interpretação.

Isso é complexo. Depende de cada compositor, do período, da edição ser o mais original possível para promover conhecimento sobre "como" interpretar. No barroco sou bastante exigente, por exemplo. Gosto e invisto nas edições Henle-Verlag e compartilho com meus/minhas alunos/as o quanto faz diferença uma edição "limpa" e que respeita o original. Mas, depende muito de quem é o/a compositor/a. (Q17).

Por outro lado, a busca por mais de uma edição pode depender, como comenta o respondente Q6, dos objetivos que o intérprete se coloca: "para aqueles que pretendem uma interpretação historicamente informada, por certo convém efetuar comparações entre as várias edições de partitura" (Q6), buscando avaliar as edições destes "compositores que tiveram suas obras editadas diversas vezes, com alterações de articulação, planos de dinâmica e até mesmo notas e ritmo" (Q7) em prol de uma construção de um juízo crítico (Q14).

Portanto, também não há um consenso, quando se trata de compositores, obras ou estilos, à busca de mais edições. Atitudes e opiniões convergem e divergem sobre as esferas das possibilidades interpretativas que podem suscitar diversas fontes e a busca por uma edição que se aproxime da ideia de original. De todo modo, todos os 28 participantes relataram que a busca por mais edições, sejam quais forem os motivos norteadores, é uma ação realizada na hora de estudar um repertório.

O que se espera encontrar ao escolher uma ou mais edições para a construção interpretativa

Para a última questão, dentro da sessão 1 do questionário, não é estranho, a partir das camadas de respostas anteriormente analisadas, que o tema fidelidade estivesse também inserido aqui dentre os mais recorrentes (N. 13). Outra camada que emerge das respostas envolve o caráter informativo de uma edição, sendo escolhida para o uso devido as possibilidades interpretativas que os elementos (tanto textuais, como no prefácio e notas, quanto elementos contidos dentro do texto musical, como dedilhados, dinâmicas, articulações, etc.) oferecidos apresentam (N. 19). Uma temática menos recorrente (N. 4) apareceu relacionada à diagramação de uma edição e os aspectos visuais que ela oferece.

A esfera da fidelidade novamente traz à tona anseios para com uma edição que seja respeitosa à escrita do compositor. No Q1, podemos ler a seguinte sentença:

Primeiramente eu fico muito feliz se encontro o texto original do compositor, do jeito que ele escreveu. Se não tenho uma edição dessas, que ao menos **fique claro o que é original e o que é sugestão do editor, do revisor ou de algum intérprete** que esteja trabalhando na tal edição. (Q1, grifo nosso).

Deste modo, esta atitude que almeja o texto original parece estar declarada em outras 12 respostas que este tema aparece. Todavia, este respondente traz à tona um qualitativo que abre discussão para outras questões, incluindo possibilidades editoriais: o esclarecimento, por parte do editor, sobre as modificações, inserções, adaptações, omissões, dentre outras atitudes que possa haver, no texto editado. Esta observação também é recorrente em outras respostas (N. 7), como em Q25, Q2 e Q 15:

Normalmente eu não espero encontrar nada específico. **Mas vou querer saber se o que está escrito são notações originais do (sic) composição ou são opções do editor.** Se escolho mais de uma edição, vou estar atento às diferenças entre elas. (Q25, grifo nosso).

Eu espero encontrar clareza nas indicações, por exemplo, **uma diferenciação entre as indicações vindas de manuscritos e primeiras edições e as indicações propostas pelo editor.** Também acho importante uma seção de discussão historicamente informada detalhada acerca de quais são as fontes e qual foi o critério para as escolhas do editor. (Q2, grifo nosso).

Algumas edições trazem boas sugestões de dedilhados, por exemplo. Outras trazem esclarecimentos quanto à realização de ornamentos.

Uma boa edição **deixa evidente o que foi incluído pelo editor e o que consta no texto original.** (Q15, grifo nosso).

Estas opiniões parecem direcionar uma responsabilidade, que recai sobre o editor, de se fazer esclarecer sobre suas atitudes editoriais, onde, aparentemente, o qualitativo de negatividade está mais ligado à omissão em diferenciar o que fora modificado do que a própria modificação em si mesma. Assim, a partir destas respostas, sugere-se que a fidelidade ao texto do compositor está não apenas no texto musical (i.e. a partitura), mas na atitude de assumir que elementos ali apresentados são de cunho do editor, apresentando sua justificativa para o seu emprego.

Respostas que enfatizam a importância da fidelidade também parecem oferecer indicativos de que, mesmo que a escolha para o uso de uma edição seja pautada pela correspondência entre a mesma e o texto do compositor - o mais original possível -, as possibilidades de sugestões musicais, dentro de uma edição, também são bem-vindas. Nos questionários Q19 e Q28 esta heterogeneidade de concepções é ilustrada, onde a fidelidade da edição almejada é dividida com as possibilidades facilitadoras que certos elementos podem oferecer à execução, interpretação e preparação de uma obra.

Espero que a edição seja fiel ao que compositor escreveu, mas que traga sugestões musicais e dedilhado para o intérprete (mesmo que seja no rodapé da partitura). (Q19).

Espero que não esteja sobrecarregada de indicações do editor quanto a dinâmicas, fraseado (como exemplo cito as Edições de Chopin feitas pelo Karl Klindwort, um horror). Gosto de edições com dedilhados inteligentes se estou estudando alguma obra muito difícil. Amo as edições práticas do Cortot, pelos comentários inteligentes de interpretação, as sugestões de prática de aspectos técnicos. Mas nessas edições do Cortot, algumas obras tem uma abundância de notas erradas, então nunca trabalho só com ela. (Q.28).

Mostra-se, com isso, que estas duas esferas, fidelidade e possibilidades, não são estanques, mas podem se relacionar, podendo estar unidas a partir de um procedimento de editoração que aponte a abrangência do trabalho do editor diante do texto legado pelo compositor.

Dentro das respostas que manifestaram em maior grau o desejo por edições que transmitam “a maior quantidade de informações possível sobre como ela deve soar” (Q9), ou seja, possibilidades, relacionadas ao oferecimento

de elementos que contribuam para a interpretação e facilitem a relação instrumentista e obra, podemos vislumbrar posicionamentos que parecem estar relacionados à proficuidade de indicações, dentro do texto musical, que informem o pianista no momento do estudo. Em Q11, podemos ilustrar este posicionamento:

Textos coerentes e com uma quantidade de informações que nos levem a uma interpretação orientada. Essa coerência vem desde a sugestão de dedilhados que se prestem a soluções de dinâmica, fraseado e acentuações, como pedalização e notas de rodapé explicativas de decisões interpretativas ou de diferenças dos manuscritos. (Q11).

Ou seja, os elementos informativos podem estar tanto diluídos na partitura, na forma de recursos gráficos relacionados à prática da escrita musical, como indicações de dinâmica, articulações, ligaduras de frases, indicações de andamento, pedalizações, dentre outros, quanto a elementos de cunho textual, oferecidos dentro de um prefácio ou em notas, onde o editor explana sobre a obra e informa o intérprete sobre ela. Com isso, a edição parece absorver uma utilidade facilitadora e didática, enquanto um elemento que se propõe dialogar a partir de uma dupla fonte: o texto musical, legado pelo compositor; e as sugestões e explanações, através do editor, seja na própria partitura, seja nos recursos textuais escritos que compõem prefácio e notas de rodapé ou de fim.

Por fim, os questionários Q27, Q13, Q10 e Q5 apontam que buscam também uma boa disposição visual para a partitura. Dentro destas intenções, a busca por um “bom equilíbrio visual entre compassos, frases e sessões” (Q13) e um “bom tamanho de nota” (Q27), são significativos para a escolha de uma edição musical. Estas colocações parecem indicar que não apenas há uma preocupação com o conteúdo interno de uma edição, mas que, enquanto um produto, aspectos estético-visuais também são elementos que podem estar sujeito ao crivo na hora de selecionar uma edição.

5.2.2 Sessão 2

Durante a segunda sessão do questionário, as perguntas passaram a ser focadas especificamente sobre a temática das edições práticas ou de performance. Nesta sessão, aplicamos uma pergunta dissertativa, buscando

compreender a experiências e usos que os respondentes possuíam com edições desta natureza, solicitando para comentarem livremente sobre o papel que as mesmas desempenhavam nas suas construções interpretativas ou em seu uso docente. Em caso de negativa, onde os participantes afirmassem que não utilizavam edições práticas, sejam em seus processos de estudo ou sua prática enquanto professores, era requerido os motivos pelos quais o emprego destas edições não era realizado.

Junto da pergunta dissertativa, a segunda sessão do questionário era composta de mais três perguntas de múltipla escolha: duas perguntas onde buscamos aferir a pertinência do uso de edições práticas para o uso próprio, durante o trabalho com uma obra, e para o uso didático, no trabalho docente; e uma terceira questão de múltipla escolha, buscando compreender os níveis de pertinência de elementos textuais contidos em uma edição. As perguntas de múltipla escolha utilizavam índices para localizar as atitudes dos respondentes diante da pergunta solicitada. Duas delas utilizavam índices que verificavam a frequência de uso, sendo estes: Nunca, Raramente, Ocasionalmente, Frequentemente e Sempre. A terceira pergunta utilizava índices de 1 a 5, onde buscava medir a importância dos elementos textuais citados, sendo 1, Não Importante, e 5, Muito Importante. Por fins de apresentação, encetamos a partir dos resultados obtidos nas três perguntas quantitativas e, por fim, os resultados da pergunta dissertativa.

Frequência do uso de edições práticas

As quantificações obtidas para a primeira questão de múltipla escolha podem ser visualizadas na Tabela 14. Nesta pergunta, buscávamos conhecer a frequência que os participantes utilizavam edições práticas em suas práticas instrumentais. Os índices, dentro da escala Likert, oferecidos para serem escolhidos pelos participantes, buscaram relacionar, em cinco graus distintos, partindo da ausência total no uso (Nunca), até a plena constância (Sempre), a frequência no uso das edições práticas.

Tabela 14: Níveis de frequência na utilização de edições práticas pelos participantes.

Índice de frequência	Número de Participantes
Nunca	1
Raramente	5
Ocasionalmente	12
Frequentemente	9
Sempre	1

Fonte: Elaborado pelo autor.

Esses números, dentro do espectro dos respondentes, parecem sugerir que há uma tendência à utilização das edições práticas, porém, possivelmente com determinados critérios, dado o possível significado atribuído ao termo ‘ocasionalmente’, (i.e. dependendo da peça, por exemplo). Os dados obtidos também refletem, à sessão anterior, a busca por novas possibilidades e sugestões que possam contribuir no processo interpretativo em edições que trazem tais elementos como também as críticas propostas acerca de textos musicais que apresentem modificações dentro do texto original.

No Quadro 15, organizamos os dados obtidos para os níveis de frequência na utilização de edições prática dentro da prática docente, ou seja, na utilização desta tipologia editorial enquanto professores de piano. A mesma organização de análise fora aplicada aqui.

Tabela 15: Níveis de frequência na utilização de edições práticas pelos participantes durante a prática docente.

Índice de frequência	Número de Participantes
Nunca	1
Raramente	6
Ocasionalmente	8
Frequentemente	10
Sempre	2

Fonte: Elaborado pelo autor.

É interessante perceber um aumento no número de respondentes que afirmam utilizar frequentemente ou sempre edições práticas em aulas. Isso parece refletir os usos didáticos das edições práticas. Igualmente a pergunta anterior, é possível que os números que representam Nunca ou Raramente estejam ligados à menor fidelidade ao original que as edições práticas

representam. Na sessão anterior, percebemos que a busca pelo original, a utilização da edição Urtext ou o texto mais próximo do que o compositor deixou, são questões que aparecem com frequência nas respostas. De todo modo, os números também sugerem a utilização das edições práticas enquanto um suporte à busca de sugestões interpretativas. Necessário mencionar que o número total desta pergunta é diferente da anterior pelo motivo de um dos respondentes afirmar que não possui prática docente.

Grau de pertinência de elementos textuais em uma edição

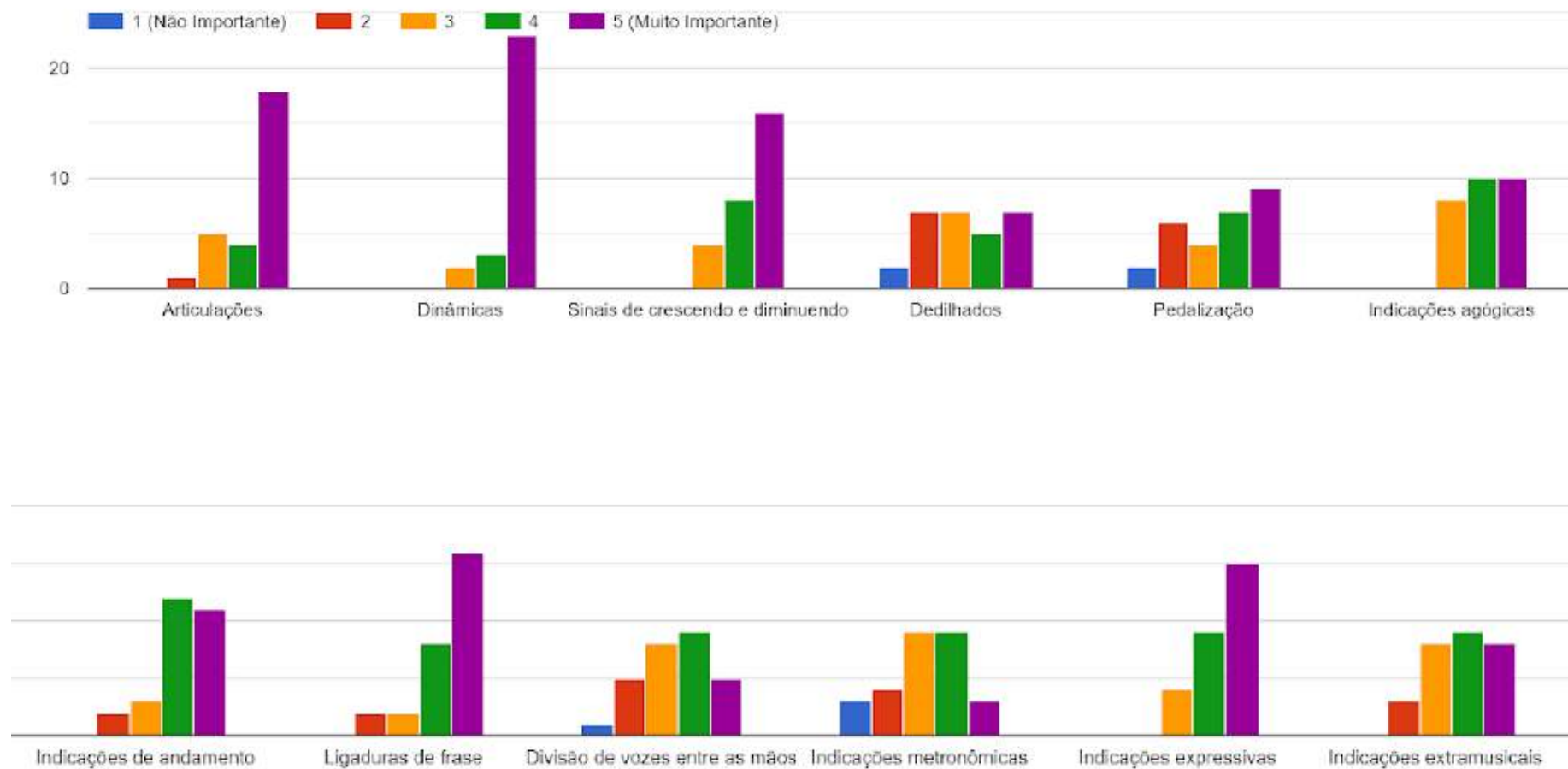
Solicitamos, nesta pergunta, a indicação do grau de importância de elementos gráficos e textuais, contidos costumeiramente em edições, para a construção interpretativa de uma obra. Localizamos, na pergunta, que a suposta obra a ser estudada é do estilo romântico, entre o final do século XIX e início do século XX. Deste modo, situamos sobre a sua estética, mesmo que o romantismo seja um período deveras amplo, tendo por objetivo as diferentes necessidades que os estilos musicais possam gerar na edição musical. Ademais, a referência ao período romântico buscar minimizar os ruídos, aos participantes, sobre as demandas que essa peça hipotética possui, distinguindo-a de obras de outros períodos da história da música.

Como explanado no capítulo sobre a metodologia, estes elementos solicitados nesta pergunta foram obtidos a partir da análise das três edições de um Estudo de Liszt, já anteriormente exposto. A partir dos resultados, a plataforma do Google Formulários gerou gráficos que ilustram o grau de importância dos elementos textuais solicitados. Nas figuras abaixo, podemos visualizar os resultados obtidos.

Na figura 64, ilustramos os números obtidos para as variáveis: Articulações, Dinâmicas, Sinais de Crescendo e diminuendo, Dedilhados, Pedalização, Indicações agógicas, Indicações de andamento, Ligaduras de frase, Divisão de vozes entre as mãos, Indicações metronômicas, Indicações Expressivas e indicações extramusicais. Na figura 65, a continuação das respostas, ilustrando os elementos: Modificação de acordes para mãos pequenas (abreviado apenas como “Mãos pequenas”), Ossias, Sugestão de

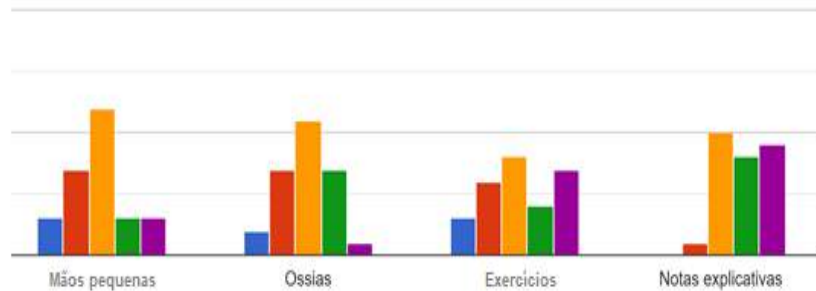
exercícios técnicos para a solução de passagens difíceis (abreviado apenas como “Exercícios”) e Notas explicativas

Figura 64: Grau de importância para elementos gráficos e textuais em uma edição



Fonte: Disponibilizado pela plataforma Google Formulários

Figura 65: Grau de importância para elementos gráficos e textuais em uma edição (continuação)



Fonte: Disponibilizado pela plataforma Google Formulários.

A tabela 16, abaixo, mostra por ordem de relevância, os aspectos solicitados nesta pergunta. A ordem foi proposta, primeiramente, tendo em vista o número de participantes que selecionaram os graus de relevância 4 ou 5 em suas respostas, isto é, os níveis de maior importância. Os empates encontrados entre 4-5 foram resolvidos tendo em vista números maiores para a variável 3. Entre “sinais de crescendo e decrescendo” e “indicações expressivas” houve empate entre ambos os critérios.

Tabela 16: Ordem de relevância dos elementos textuais.

Elemento	4-5	3-4-5
Dinâmicas	26	2
Sinais de crescendo e decrescendo	24	4
Indicações expressivas	24	4
Ligadura de frases	24	4
Indicações de andamento	23	5
Articulações	22	6
Indicações de agógica	20	8
Notas explicativas	17	11
Indicações extramusicais	17	11
Indicações de pedal	16	12
Divisão de vozes entre as mãos	14	14
Indicações de metrônomo	12	16
Exercícios para resoluções de passagens difíceis	11	17
Dedilhados	10	18
Ossias	8	20
Modificação de acordes para mãos pequenas	6	22

Fonte: Elaborado pelo autor.

A partir dos gráficos gerados e da tabela construída, percebemos que os sinais de dinâmicas, sinais de crescendo e decrescendo, indicações expressivas e ligaduras de frase encontram-se como as grafias mais importantes indicadas pelos participantes. Por grau de importância, seguem-se as indicações de andamento, articulações e indicações de agógica. Os aspectos em que as opiniões são mais conflitantes encontram-se em: notas, indicações extramusicais, indicações de pedal, divisão de vozes entre as mãos. Por fim, os aspectos que se sugerem menos relevância são relacionados aos parâmetros de: modificações de acordes para mãos pequenas, Ossia, dedilhados e indicações de metrônomo. As discussões sobre estes aspectos serão melhor explanadas na parte final deste capítulo.

Experiências e usos com Edições práticas

Na segunda sessão do questionário, uma pergunta aberta solicitou aos participantes que comentassem livremente sobre a sua experiência com a utilização de edições práticas na construção de uma interpretação musical e, caso não costumassem utilizar edições práticas, que tecessem livremente comentários sobre as razões pelas quais não as utilizam.

As camadas obtidas a partir da leitura da pergunta giram em torno das possibilidades e sugestões propiciadas pelas edições práticas, evidenciando um caráter informativo desta tipologia editorial, que estabelece um diálogo entre o instrumentista que a utiliza e o editor que a gerou (N. 21). Novamente a fidelidade foi tratada enquanto um ponto a se ter atenção sobre este tipo de edição (N. 5), onde três respondentes (N. 3) declararam não utilizar edições práticas em seus trabalhos. Por fim, o senso interpretativo, relacionado ao consenso de interpretação que cada editor possui, e que se estabelece historicamente, fixando-se na partitura através das indicações simbólicas e textuais (N. 3), surge enquanto uma camada menos recorrente nas respostas, mas que abre discussões profundas sobre a temática.

As respostas obtidas sugerem a utilização das edições práticas enquanto suportes para facilitar e auxiliar o processo de construção e execução da obra. Assim, este tipo editorial é, para os respondentes, um recurso para aumentar as ferramentas que o intérprete se valerá no processo de construção da

interpretação, bem como em aspectos da execução de determinados trechos da obra. Os respondentes Q8, Q10 e Q13 exemplificam esta postura diante das edições práticas:

Estas edições são ótimas, especialmente porque nos dão muitas referências sobre as diferentes maneiras de encarar uma obra musical. Assim, ligaduras, staccatos, legatos, bem como dinâmica, pedalização, passam a ser elementos a serem levados em consideração. (Q8).

O uso de edições práticas normalmente me permite um entendimento mais aprofundado da peça, principalmente ao ver as possibilidades dadas pelo editor. Com tudo isso, facilita a criar mais ferramentas ao decidir construir uma interpretação própria. São edições que ajudam a absorver melhor as diferentes linguagens de cada estilo. (Q10).

Essas edições costumam ajudar muito em questões práticas, principalmente quando sugerem exercícios para execução de passagens difíceis e diferentes possibilidades para ornamentos. Além disso, contribuem para a compreensão da obra (tanto em termos musicais como em termos extra musicais) e assim, ajudam em questões interpretativas também. (Q13).

Deste modo, as três citações acima reforçam o caráter didático presente dentro das edições práticas, onde os elementos contidos na partitura criam um espectro de possibilidades que o instrumentista toma conhecimento para aplicar na sua concepção da obra. Ademais, as edições práticas, dentro de algumas respostas, indicam um diálogo existente entre quem as utiliza e os editores que as propuseram, “tanto quanto seria uma aula com o editor” (Q.5). Esta relação é construída, como se sugere nas respostas dos participantes, a partir de uma troca de experiências, um “enxergar pelo olhar de outro intérprete” (Q12), não necessariamente normativa, mas que possibilita que o intérprete tome conhecimento de soluções interpretativas deliberadas por outros músicos e, com isso, chegue as suas próprias.

Sobre esta questão, Q18 escreveu:

Sempre considero o benefício da dúvida e, sobretudo, a experiências de artistas de artistas cuja trajetória me inspira ou fascina. Assim, frequentemente me valho de edições práticas a fim de estabelecer certo diálogo com os editores, aprender com suas experiências e então decidir quais indicações me servem e podem contribuir para a minha interpretação ou resolução de problemas técnicos. (Q18).

Outro ponto salientado é o cuidado em compreender muitas edições práticas como documentos históricos onde o senso interpretativo daquele editor,

um sujeito historicamente situado, é transmitido através das indicações e sugestões textuais grafadas na partitura. Com isso, sugere-se que se tome em conta o consenso atual de execução e o quanto estas edições refletem uma época e um senso interpretativo específico. Para Q1:

Hoje já se sabe que o senso interpretativo do início do século passado não é o mesmo de agora sobre essas músicas, visto aos estudos musicológicos acerca desse período. Por experiência própria, digo que as sugestões nessas edições, que eram super válidas na época que foram feitas, acabaram por "moldar" um modo de execução não tão acertado, e isso foi sendo passado de geração em geração, em escolas e conservatórios por aí. Porém, como eu disse antes, sabendo que a edição foi feita a partir de estudos a par do consenso atual da execução, eu não vejo problema algum. Aliás, as sugestões técnicas que essas edições (confiáveis, claro) trazem me são muito bem vindas, principalmente no contexto do ensino do piano. (Q1).

Nesta mesma direção, o respondente Q28 corrobora:

Como eu citei, uso apenas as do Cortot. Como ele editou repertório romântico, usei, sempre ou quase sempre que estudei alguma obra que ele editou, uma edição dele. Acho uma preciosidade. As sugestões de interpretação são algumas vezes um pouco forçadas, soam kitsch, mas acho interessante ler esses conselhos de um dos maiores pianistas (sic)/pedagogos que se tem notícia. Então embora virtualmente eu nunca siga à risca as sugestões, acho interessante ter esse conhecimento, até para me ajudar a construir uma imagem da obra que faça sentido para mim. Os exercícios técnicos que ele propõe eu também acho uma preciosidade e me ajudaram muito com alguns estudos de Chopin. Adoro essa ideia de isolar um aspecto de dificuldade mecânica da obra e é exatamente o que o Cortot sugere, e criar exerciociis (sic) em cima disso. Schnabel eu nunca usei. Quanto a Brugnoli, Mugelini e esses outros que editaram para a Ricordi, eu não as discredito (sic) completamente. Acho que elas refletem uma época em que se tocavam compositores como Bach, procurando exatamente esse exagero de interpretação que essas edições (contemporâneas (sic) da Wanda Landowska) trazem. Então elas têm alguma valia no sentido que podem aconselhar algum intérpre (sic) mais inexperiente a construir alguma ideia do que está tocando. O mesmo se poderia, claro, fazer com gravação, a meu ver de uma forma mais eficiente. (Q28).

A partir destes dois longos relatos, podemos compreender que ambos os participantes parecem relacionar as edições práticas enquanto documentos históricos onde uma maneira de interpretar é passível de transmissão através da simbologia musical utilizada. Deste modo, existe um posicionamento que chama à atenção para as consequências negativas em influenciar uma interpretação a partir de uma prática comum deslocada temporalmente, baseadas em critérios e julgo estéticos que caíram em desuso ou foram substituídos por outros.

Estes relatos também se relacionam com as temáticas sobre a fidelidade e a relação editor x compositor, visto que “há o perigo de não demarcarem de forma clara o que naquela partitura é trabalho do editor” (Q9). Por isso, alguns respondentes preferem utilizar as edições práticas apenas como fonte de consulta, priorizando as edições urtext ou críticas para o trabalho diário com a peça (Q2; Q22; Q25). Este sentido de fidelidade, ou de pensar nas peças sob a proposta do compositor, parece apontar uma característica de relutância diante de um texto musical que modifica o que se acredita ser a partitura original, isto é, um texto musical mais próximo ou igual ao que o compositor escreveu.

Por fim, algumas respostas indicam a falta de hábito, incentivo por parte de professores ou de não haver edições práticas das obras que estão sendo trabalhadas, como motivos da não utilização (Q23; Q24). Tais referências parecem indicar que ainda há espaço para esta tipologia editorial e a necessidade de desmistificação dos pontos negativos anteriormente assinados, tendo em vista uma postura crítica frente a este modo editorial e ao texto apresentado na partitura, seja ele advindo de uma edição Urtext ou uma edição prática.

De modo geral, dentro das respostas obtidas para esta pergunta, pareceu recorrente (N. 25) o uso de edições práticas, em algum nível, durante o processo interpretativo. Três participantes afirmaram não utilizar este tipo editorial, porém, os outros 25 participantes declararam, em níveis distintos, sua função enquanto contributo para o estudo de uma obra. Assim, estes dados parecem indicar positivamente um lugar ainda existente, para essa tipologia editorial, dentro da prática pianística em nossa época.

5.2.3 Sessão3: Edição ideal

Na última pergunta do questionário, perguntamos aos participantes como seria uma edição ideal para uma obra a ser estudada. Uma breve descrição, de que obra seria esta, fora apresentada no texto da pergunta. Deste modo, os respondentes eram solicitados a citar elementos que consideravam relevantes e indispensáveis para a construção interpretativa da mesma, bem como aspectos textuais que acreditavam agilizar a aprendizagem desta nova peça.

Em muitas respostas houve menção de elementos textuais julgados, segundo os participantes, como relevantes para constarem em uma edição ideal. A partir da contagem destes elementos, citamos, por ordem de ocorrência, quais foram os dados mencionados nas respostas. Ao lado de cada elemento citado, mencionamos a quantidade de respostas em que apareceram (Ver Quadro 17).

Tabela 17: Recorrência de elementos importantes segundo as respostas da sessão 3

Elemento	Recorrência
Dinâmica	15
Andamento/tempo	13
Articulações	11
Ligaduras expressivas/frases	9
Pedalização	6
Dedilhados	5
Indicações de Agógica	3
Divisão entre as mãos	3
Exercícios facilitadores	3
Indicações expressivas	2

Fonte: Elaborado pelo autor.

Esta contabilização, visualizada na Tabela 17, diz respeito apenas às respostas em que estes elementos foram mencionados. Alguns respondentes elucidaram, em seus textos, que todos os elementos solicitados na última pergunta da sessão 2 do questionário, são importantes em um dado nível⁹⁰. De todo modo, esta contabilização vai ao encontro dos dados obtidos e elucidados no tópico *Grau de pertinência de elementos textuais em uma edição* desta análise, valendo-se as mesmas considerações, realizadas para aqueles, a estes.

Em contraposição, citou-se elementos que são dispensáveis para uma edição, sendo pedalização (N. 3), divisão entre as mãos (N.1), dedilhado (N.1) e modificação de acordes (N.1). Para um dos participantes, “a pedalização do romantismo não funciona perfeitamente nos pianos contemporâneos, não considerando essa notação sendo indispensável” (Q.17). Para outro, o dedilhado e o pedal, a não ser que tenham uma função muito particular (como um pedal só

⁹⁰ Todavia, não foi contabilizado, dentro desta quantificação exposta na Tabela 17, a menção “todos os elementos”, relacionando esta pergunta com a pergunta da sessão 2 do Questionário.

num trecho em que normalmente trocaríamos o pedal), não são importantes” (Q.14).

A relação editor x compositor foi mencionada (N. 4), sugestionando a pertinência em que esta edição ideal deixe claro os elementos introduzidos pelo editor dentro do texto musical. Tal indicação parece apontar enquanto uma solução para a questão da fidelidade do texto e a proximidade com aquilo que o compositor teria escrito (Q.1; Q.2; Q.12; Q.18). Outro aspecto discutido nas respostas foi a diagramação da partitura e a necessidade de se pensar na visualidade do produto físico (N. 6). Indicações como tamanho de nota, folhas de cor amarela, espaçamento entre as pautas, viradas de páginas planejadas, foram elencados como importantes na hora de escolher uma edição.

A camada destacada como informativa aparece em diversos momentos e sob diversas figurações (N. 16). Muitas respostas parecem sugerir que uma edição ideal conterá uma quantidade suficiente de informações que são relevantes para o intérprete conhecer mais profundamente sobre a obra, compositor, estética, estilo e contexto de criação – social ou biográfico. Tais informações podem estar contidas em um prefácio, notas de rodapé ou notas de fim. A edição ideal, para Q10 e Q25, ilustram essa gama de elementos citados:

Uma edição que apresentasse todos os elementos referentes a variações de dinâmicas assim como as próprias dinâmicas, ligaduras de frase e indicações de articulações, além de questões de agógica e o andamento. Para algumas obras a indicação do pedal é indispensável quando seu uso pode mudar muito o caráter de uma peça, ou quando o compositor tiver escrito no manuscrito. Muito importante também a diferenciação das notas para diferentes vozes por permitir mais visivelmente uma condução das mesmas. Elementos textuais que possam ajudar na agilização seriam os dedilhados, possíveis dedilhados alternativos, ou formas de dividir passagens entre as mãos, divisões de seções ou indicações separadas de padrões que ajudariam em isolá-los mais rapidamente e estudá-los. Como um extra, um pouco da história e o período em que a obra foi composta, ou se foi inspirada em alguma outra obra, mesmo que não musical, é sempre bem vinda pois ajuda muito na elaboração de uma interpretação. (Q10).

Uma edição que apresente o contexto histórico e artístico dessa peça, fazendo referência a outras possíveis composições que tenham influenciado ou inspirado esta. A adição de articulações, dinâmicas e pedalização pode ajudar bastante e seriam bem vindos comentários sobre as escolhas realizadas. Sugestões de tempos (andamentos e alterações de tempo) também são interessantes e poderiam sugerir uma margem de velocidade (de tal bpm a tal). Sugestões de dedilhado e de realização de passagens desafiadoras (o que pode envolver a citada divisão entre as mãos). A separação de seções e até

comentários sobre as seções também poderiam ajudar no aprendizado da música. (Q25).

As duas citações acima caracterizam posicionamentos que se direcionam aos potenciais facilitadores, didáticos e informativos que uma edição pode suscitar ao conter tais elementos. Por outro lado, Q27 reflete sobre a margem interpretativa que deve haver para o intérprete construir sua interpretação. Para este respondente:

Uma edição ideal seria aquela com indicação de andamento, metrônomo, sinais de expressão, dinâmicas e articulações as mais importantes. Por outro lado, precisa ter espaço para a capacidade e o exercício interpretativo que a obra provavelmente possibilitará. (Q.27).

Deste modo, o posicionamento acima parece indicar que as contribuições do editor, dentro da partitura, através de indicações simbólicas e textuais, também devem deixar espaço para uma latitude criativa do intérprete que utiliza sua edição. Isto é, deixar espaço as lacunas que são historicamente preenchidas pelo exercício interpretativo instrumental. Todavia, Q23 apresenta a seguinte reflexão:

Em primeiro lugar eu seguiria as indicações presentes na edição, quaisquer que fossem. Em seguida, após amadurecer os aspectos que compreendo como sendo importantes para a execução da obra, de acordo com os parâmetros de minha experiência como performer, eu acrescentaria os elementos que fariam sentido para mim pessoalmente a partir da construção de um senso crítico em relação ao conhecimento que já possuo sobre o compositor, seus (possíveis) influenciadores musicais (de acordo com época, estilo), de modo a acrescentar elementos que não estejam escritos, mas que possam tornar o resultado sonoro/musical mais espontâneo e fluente. Se eu tivesse que criar uma edição para esta obra, partiria desse processo. (Q.23).

Assim, as ideias expostas por Q.23 parecem indicar que as indicações presentes em uma edição não são normativas, mas sim, passíveis de julgamento através dos critérios estabelecidos pelo próprio intérprete. Com isto, os elementos apresentados, sejam eles derivados do editor, sejam eles do compositor, estão intrinsecamente submetidos à experiência individual de cada instrumentista no momento de tomar decisões. O participante Q.3 contribui com um relato que vai ao encontro do posicionamento de Q.23. Para Q.3:

Acho que o mais prudente é analisar a estética contemporânea (sic) deste compositor, analisar sua obra e daí mergulhar numa visão estética, a edição que trabalhei em uma obra onde havia uma edição,

e pedais bem duvidosos porque a obra havia muitos acordes dissonantes logo tive q escolher pela questão auditiva o q seria melhor, então acho q as edições tem q serem como um suporte assim como as gravações porem a decisão final é do interprete!!!! (Q.3).

Ademais, o teor informativo também se relaciona com a relação compositor x editor, de maneira a estar esclarecida, nestas partes descritivo-textuais da edição, as justificativas para as modificações que o editor irá propor. Assim, o editor:

[...] deve se mostrar um conhecedor do autor, outras obras, de outros compositores contemporâneos, deve ter estudado a peça com profundidade, apresentando outras composições que tenham influenciado ou inspirado esta. (Q.12).

O potencial facilitador de uma edição ideal é destacado pela presença de elementos constituídos pelas camadas de análise acima citadas. Os parâmetros textuais mencionados, boa diagramação, informações que situem a obra/compositor e esclarecimentos sobre o texto do compositor e o texto do editor são, a partir da visão dos respondentes, um todo que propicia agilizar e facilitar a construção interpretativa. Sugere-se, com isso, que elementos textuais, dentro de um processo editorial que se propõem a oferecer conhecimentos e sugestões advindos de uma pesquisa séria, podem estar relacionados ao processo de interpretação de maneira positiva. Mesmo que “agilizar a aprendizagem depend[a] do estudo correto e focado, sendo as escolhas interpretativas de responsabilidade do intérprete” (Q.26), os aspectos discutidos acima parecem auxiliar na elaboração de uma interpretação, onde uma quantidade relevante de respostas aponta para a agilidade no aprendizado a partir da disponibilidade destas informações em uma partitura.

Por outro lado, Q.4 e Q.13 parecem construir um paradoxo entre a necessidade desses elementos e a não impossibilidade, caso sua ausência, para a construção de uma interpretação. Para Q.4:

Existe uma modalidade de análise intitulada análise interpretativa e através da sua aplicação criteriosa e justificada (veja Sessions, Kolish, Schmalfeldt, Rink, Chueke, Gerling, Hatten, etc.....) uma obra de qualquer um desses autores poderia conter apenas alturas e durações, e ainda assim, o instrumentista teria como discernir muito bem os demais elementos visto que uma interpretação parte da construção das frases, da estrutura da obra mais do que dos elementos superficiais. Ao definir a estrutura das frases e ao entender o seu conteúdo, a interpretação já está meio caminho andado. (Q.4).

Indo ao encontro de Q.4, Q.13 afirma:

Uma edição ideal é aquela que contém todos os elementos já citados, sendo, ao mesmo tempo, fiel àquilo que o compositor pediu. Todos os elementos são relevantes e, em certa medida, indispensáveis - no entanto, a falta deles não impossibilita execução da obra, que estará nas mãos do chamado "bom gosto". Ao meu ver, os elementos que mais agilizam o aprendizado são sugestões de exercícios, notas explicativas, alternativas para passagens e sugestões de dedilhado. (Q.13).

Assim, mesmo que, para Q.13, elementos como sugestões de exercícios, notas explicativas, alternativas para passagens e sugestões de dedilhado estejam vinculados a um potencial facilitador que a edição possa trazer ao instrumentista, todos os elementos citados – fazendo menção aos elementos solicitados na sessão 2 do questionário – são também dispensáveis para a construção interpretativa, onde o “bom gosto” do intérprete consegue preencher os espaços em brancos deixados por suas ausências. A construção de um entendimento da obra, a partir destas duas afirmações, pode ser estabelecida a partir de critérios que perpassam pelo subjetivo do intérprete e as relações estruturais que a própria obra apresenta, mesmo apenas com alturas e durações. Tais afirmações corroboram a resposta apresentada por Q.6, à terceira pergunta da primeira sessão do questionário, onde este participante enfatiza a necessidade de ser alfabetizado musicalmente para se saber ler e interpretar uma partitura devidamente.

Por fim, a camada clareza foi indicada enquanto uma preocupação dos intérpretes com a poluição de um texto musical com muitas indicações (Q.9; Q.16). Assim, alternativas merecem ser refletidas, como notas de rodapé e notas de fim, para suavizar a quantidade de elementos inseridos na partitura.

5.3 DISCUSSÕES

A partir das camadas extraídas das respostas ao questionário aplicado, percebemos dois grandes núcleos aos quais os participantes gravitam em suas considerações. O primeiro está relacionado à *fidelidade*, compreendida enquanto referente a confiabilidade do texto escrito, na forma de edição, e a

escrita do próprio compositor; isto é dizer: uma melhor ou total correspondência entre o que o compositor de fato escreveu e o que a edição oferece em sua escrita. O segundo centro de conteúdo que o questionário proveu está relacionado às *possibilidades*, na figura de elementos direcionados aos executantes, que uma edição pode proporcionar aos intérpretes. Dentro desta esfera, o texto escrito pode oferecer ferramentas e sugestões que facilitem, agilizem, instiguem e fomentem soluções, tanto à esfera interpretativa quanto à esfera da execução. Em todas as perguntas presentes no questionário, a leitura em que a análise foi submetida encontrou os dois posicionamentos acima citados, sendo assim os grandes pilares de conteúdo extraídas nesta pesquisa. É interessante observar que as camadas de *fidelidade* e de *possibilidades*, ainda que se direcionem para aspectos antagônicos – uma dando ênfase à pureza do conteúdo textual, desprovido de quaisquer participações ativas de um sujeito editor; e outra observando positivamente as sugestões que um editor possa fornecer junto ao texto da partitura -, relacionam-se entre si, não sendo posicionamentos, em sua maioria, estanques, mas que permitem sobreposições de ideias e concepções.

Com este questionário, buscamos melhor conhecer a relação existente entre os respondentes e o uso de edições musicais, podemos compreender que este objeto, isto é, este suporte físico (CHAUÍ, 2012), que existe enquanto uma das manifestações físicas da obra musical (GRIER, 2008), detém uma importância e influência no processo de construção interpretativa. Esta relação é estabelecida, dentro da música erudita ocidental, justamente pela transmissão e conservação das obras musicais através da notação e, assim, seu suporte material na forma de partitura (COX, 2013; FIGUEIREDO, 2014; DOMINGUES, 2016; ALMEIDA, 2011; DALDEGAN, 2012). A partitura, portanto, aparece enquanto um elo de conexão entre o compositor e o intérprete, sendo “o elemento mais presente fisicamente no processo de estudo” (Q25).

Todavia, o processo em que o texto escrito é submetido para a construção de uma edição pode propiciar uma influência, a partir das respostas dos participantes, tanto positiva quanto negativa, tendo em vista as camadas de fidelidade e possibilidades encontradas no questionário. A relação pode ser positiva, do ponto de vista da fidelidade, se o texto da edição propiciar “confiabilidade ao período, ao estilo ou às características do compositor” (Q1),

sendo esta fiel à composição e aos desejos do compositor. Para a esfera da fidelidade, a edição proporciona uma relação negativa à interpretação se, justamente em oposição às declarações acima, deturpar o sentido que o compositor intencionou ao escrever, modificando seu conteúdo e, deste modo, oferecendo erros ao intérprete. À esfera das possibilidades, as sugestões editoriais abrem um campo de fomento para diferentes visões acerca da interpretação da obra editada (Q18), possibilitando o acesso a outros pontos de vista a partir da atuação de um editor (Q25; 27; 18; 15; 13), onde os respondentes vislumbram o diálogo proporcionado através das sugestões editoriais enquanto “uma aula” (Q5), enxergando a obra em questão a partir “do olhar de outro intérprete” (Q12), ao estabelecer um diálogo entre quem utiliza a edição e o editor (Q18). No entanto, estas interações, entre editor e obra editada, podem se mostrar problemáticas a partir do ponto de vista que este editor irá se relacionar com o texto dentro da sua compreensão e sua prática interpretativa, historicamente situada; assim, estas edições correm o risco de comunicar um senso interpretativo que, dentro das convenções atuais dos leitores, está ultrapassado ou já foi posto em xeque por outras convenções interpretativas. Ou seja, mesmo aos respondentes que se relacionam com as possibilidades adicionadas pelo editor a uma edição de maneira positiva, existem posicionamentos que sublinham as consequências negativas de uma interpretação influenciada por uma prática deslocada temporalmente e baseada em julgos estéticos que caíram em desuso.

Ademais, duas questões, que estão diretamente relacionadas ao problema motriz desta pesquisa, fazem-se presentes a partir destes dois pilares, representados pela *fidelidade* e *possibilidades*: a primeira diz respeito à capacidade da notação em absorver ideias interpretativas; e a segunda, que estas ideias interpretativas, convertidas em notação, estão imbuídas do período histórico que lhes é característico. Estas duas questões dizem respeito às relações existentes entre compositor-partitura, editor-partitura, e intérprete-partitura, podendo ser discutidas através das observações ao que tange o processo composicional (COX, 2013; LASKE, 1999) e as correspondências, em algum nível, entre as ideias do sujeito compositor e a exteriorização em objeto escrito (COX, 2013; GRIER, 2008; KRAUS, 2001), isto é, o conteúdo poético ao nível neutro, e vice-versa (MOLINO, 1990; NATTIEZ, 2005). Também pontuam

as relações entre editor e sua potencialidade, dentro de um procedimento editorial prático, a partir do nível estésico, em modificar o nível neutro de uma obra, e que são configuradas dentro das convenções interpretativas que possuem uma imanente historicidade (GRIER, 2008; KRAUS, 2001). Coadunando a estes dois aspectos, o intérprete, em sua tríplice ação ao perscrutar uma obra musical (i.e. através da execução, interpretação e avaliação, como aponta Pareyson (1979), é um sujeito ativo (WINTER; SILVEIRA, 2006; ASSIS, 2018; DALDEGAN, 2012; MILANI; SANTIAGO, 2010), que coaduna elementos objetivos e subjetivos (GANDELMAN, 2001), sem apagar a personalidade que é intrínseca da ação interpretativa ou, ao contrário, transforma-se em uma apologia do subjetivismo (PAREYSON, 1979).

A camada nomeada como *fidelidade*, que perpassou as três sessões que compuseram o questionário aplicado, pode ser compreendida, primeiramente, a partir dos conceitos de fidelidade e autenticidade em Nattiez (2005). Para este autor, existe um paradoxo hermenêutico na tentativa de se descobrir e apreender as reais intenções do composicionais e o estilo próprio de cada compositor, bem como a situação da sua estética dentro de um contexto histórico (NATTIEZ, 2005). Nattiez (2005) diferencia o conceito de fidelidade, relacionado à esfera do compositor, do conceito de autenticidade, que se direciona ao entendimento do período em que aquela obra em questão fora composta, onde sua interpretação está dependente da compreensão não somente das práticas interpretativas da época, mas da reprodução de todo um contexto que circunda uma dada música. Deste modo, os conceitos de fidelidade e autenticidade, dentro da perspectiva de Nattiez (2005), apresentam-se enquanto um suporte à compreensão aos anseios de “clareza e fidelidade [do] conteúdo registrado pelo compositor” (Q5), “uma ideia mais precisa das intenções do compositor” (Q8) e “transmissão no papel do texto musical e as intenções do compositor para a obra criada” (Q11), obtidos a partir dos respondentes, em relação ao conteúdo da partitura. Todavia, a associação entre fidelidade e partitura, no sentido de recair sobre o texto escrito uma fonte, que pode ser correta ou não, dependendo da sua pureza, das intenções composicionais, abre margens à compreensão de que este texto escrito, que é apenas um dos estados da obra (GRIER, 2008), possa ter em si a própria obra. Isto é dizer que o fato musical, como compreendido por Molino (1990) em sua tríplice concepção (i.e. neutra, poiética e estésica), acaba por ter

ao nível neutro, ou seja, a partitura, sua tônica. O conceito do *original*, relacionado ao conceito *Werktreue*, proporciona uma série de imperativos à busca de uma fidelidade filológica que atinge o processo interpretativo (COX, 2013; NATTIEZ, 2005; ÖSTERJÖ, 2008) pois, “é preciso uma boa edição para uma interpretação adequada [onde] uma edição errada pode dar ideias incorretas do que o compositor quer expressar” (Q20).

No entanto, a partir das contribuições de Cox (2013) e Laske (1991) sobre o metabolismo composicional, podemos perceber que o ideal de correção que gravita o paradoxo hermenêutico da busca pela verdade, ao anseio de descobrir as intenções composicionais de uma obra, é uma utopia, pois necessitaríamos regredir o processo composicional, através do texto escrito, até compreendermos a Gestalt e o pensamento musical (COX, 2013). Ademais, a precisa equivalência entre os níveis que constituem o fato musical, para Molino (1990), isto é, a correspondência entre a partitura, a intenção composicional e a recepção desta obra, é um ideal que nunca se atinge, e a “certeza [do que] está escrito realmente foi indicado pelo compositor” (Q17) pode estar desviando a atenção acerca da insuficiência do texto escrito (GRIER, 2008; KRAUSS, 2001). O conceito de autenticidade, conforme as ideias de Nattiez (2005), também direciona a predicativos éticos (COX, 2013) que resultam em atitudes, como apresentadas pelos participantes do questionário, de “como interpretar” (Q17) e “como a obra **deve** soar” (Q9, grifo nosso). O processo interpretativo torna-se um processo de busca pela interpretação mais adequada, no lugar da “busca intencional de nossos próprios instintos e especulações subjetivas” (COX, 2013, p. 12), onde a edição tem o “principal papel de conscientizar sobre o caráter de uma peça e o pensamento do compositor” (Q10). O paradoxo da autenticidade também proporciona que o estudo sobre a vida do autor, sua época, compreensão da sua linguagem, e todo o arcabouço de pesquisas sobre os contextos que circundam a obra e o compositor, estejam a serviço do ideal de produzir uma interpretação fiel e autêntica. Mesmo a escuta de outros intérprete, na forma de gravações, está submetida ao critério de “intérpretes sabidamente informados a respeito do que fazem” (Q1) e que sejam “referência [na] interpretação de um determinado estilo/compositor” (Q28).

Por outro lado, ainda que a notação carregue uma imanente subjetividade (RATALINO, 1988; ROSS, 1993; KAYAMA, 1995; SERALE, 2016; HASTINGS,

2011), o nível neutro (MOLINO, 1990; NATTIEZ, 2005) é carregado de instruções acerca da sua execução (GRIER, 2008; STIER, 1992; GUERCHFELD, 1995) e, em certa medida, possui uma certa correspondência entre o que está escrito e sua própria interpretação (KRAUSS, 2001). Assim, “apesar de que a interpretação de algo deva ser livre, existem certos limites para que a obra seja aquela escrita e não qualquer outra peça que não estava nos planos dos compositores” (Q10), onde a pessoalidade e multiplicidade dos intérpretes, debruçado sobre um conteúdo inexaurível, como a obra musical, permite que a obra seja ela mesma, e não outra (PAREYSON, 1979). Para Pareyson (1979), a interpretação e execução de uma obra tem algo de congênito, de originário, de inato e de essencial, para o qual o intérprete necessita “fazê-la ser naquela que é sua realidade e na vida da qual ela própria quer viver” (PAREYSON, 1979, p. 217); ainda que a obra não resida na partitura, mas na pluralidade das execuções e interpretações, a obra necessita estar presente na execução e interpretação, identificando-se com estas, onde forma e sujeito se encontram sem exaurir a infinidade (PAREYSON, 1979).

Deste modo, “a maior quantidade de informações possível sobre como ela [a obra] deve soar” (Q9) pode ser compreendido através do espectro da simpatia existente entre o leitor (dentro da acepção de Pareyson (1979) e sua tríplice abordagem, isto é: execução, interpretação e avaliação) e a própria obra. As questões que envolvem a fidelidade e autenticidade (NATTIEZ, 2005), como anteriormente apresentadas, mesmo que se encontre um paradoxo em seu âmago, relacionam-se com a necessidade, declarada por Pareyson (1979), de não oficializar discursos que obliterem a própria obra em prol de uma supremacia da subjetividade. A constituição de um panorama a partir da concatenação de informações referentes a vida e a época do autor, arte e sociedade, linguagem musical, artigos, cartas, livros, filmes, comentários de críticos, compositores, alunos do compositor (Q8; Q13; Q22) dentre outros elementos, permitem considerarmos as esferas *poiéticas* e *estésicas* que envolvem as significações para esta obra musical (MOLINO, 1990; NATTIEZ, 2005), e proporcionam o conhecimento dos juízos dinâmicos que estão relacionados às mutabilidades e infinitudes das interpretações (PAREYSON, 1979).

Dentro da camada, extraída do questionário, que nomeamos *Possibilidades*, os conteúdos se direcionam aos elementos, fornecidos em uma

edição, que estão relacionados à interpretação e à execução. Durante as três sessões que compunham o questionário, as respostas obtidas também buscaram grifar os benefícios à apreciação de sugestões, como dedilhados, articulações, flutuações de andamento, dinâmica, como estudar um dado trecho (Q9; 19) que influenciam a construção de interpretações a partir do conhecimento de um arcabouço maior de possibilidades (Q13; 17; 20), grafadas na partitura, isto é, sugeridas dentro da esfera neutra da tripartição (MOLINO, 1990; NATTIEZ, 2005). Assim, se interpretar, dentro da música erudita ocidental, está relacionado a interpretar *algo*, e este algo indiscutivelmente se relaciona com a partitura (COX, 2013; FIGUEIREDO, 2014; GRIER, 2008; DOMINGUES, 2016, ALMEIDA, 2011), sendo esta última, mesmo insuficiente (GRIER, 2008; KRAUSS, 2001), um guia de instruções (STIER, 1992; GUERCHFELD, 1995), os elementos grafados nos pentagramas, como os anteriormente citados, podem se tornar alternativas válidas para a construção de visões alternativas e possibilidades interpretativas para uma determinada obra (Q2). O intérprete, a partir da sua própria bagagem de conhecimentos (ASSIS, 2018), conciliando aspectos objetivos e subjetivos (GANDELMAN, 2001), manipula parâmetros musicais, dentro de um processo interpretativo (RINK, 1995; WINTER; SILVEIRA, 2006; DALDEGAN, 2012; MILANI; SANTIAGO, 2010), tendo por um dos pontos de partida a própria partitura e seu conteúdo (FIGUEIREDO, 2004; 2014; GRIER, 2008; HASTINGS, 2011; ROBERTS, 2013). Portanto, as “novas ideias para a interpretação e entendimento da obra” (Q19), fornecidas pelas possibilidades interpretativas dentro de uma edição, através de Articulações, Dinâmicas, Sinais de Crescendo e diminuendo, Dedilhados, Pedalização, Indicações agógicas, Indicações de andamento, Ligaduras de frase, Divisão de vozes entre as mãos, Indicações metronômicas, Indicações Expressivas e indicações extramusicais, disponibilizam uma maior amplitude de “referências sobre maneiras de encarar uma obra musical” (Q8), um “entendimento mais aprofundado da peça” (Q10) e sua melhor “melhor compreensão, tanto em termos musicais como extramusicais” (Q13).

A notação, a partir do referencial teórico, possui aspectos objetivos e subjetivos (FIGUEIREDO, 2014; GRIER, 2008; RATALINO, 1988; ROSS, 1993; KAYAMA, 1995; SERALE, 2016; HASTINGS, 2011) que fornecem “uma imagem imperfeita do (sic) imagem sonora do compositor” (Q28). Esta acepção,

relacionada às latitudes interpretativas que a partitura possui (ALMEIDA, 2011; GERLING; SOUZA, 2000) e sua insuficiência (GRIER, 2008; KRAUSS, 2001), própria da “natureza simbólica, incapaz de conter toda a complexidade presente na mente daquele que imaginou a música” (Q28), pode propiciar aos intérpretes, diante de um texto com sugestões interpretativas, “estabelecer um diálogo com os editores, aprende[ndo] com suas experiências” (Q18) para, por fim, formar sua própria imagem da obra interpretada. Deste modo, a tipologia editorial prática, como compreendida a partir do nosso referencial, pode ser um recurso que propicie facilitar a criação de “mais ferramentas ao decidir construir uma interpretação própria” (Q10), ampliando as referências sobre maneiras de abordar o material musical contido na obra (Q8, 13, 10, 5, 12). Se as edições práticas se constituem enquanto uma reelaboração da partitura, tendo em vista o registro, via notação ou outro aparato (como notas de rodapé, prefácios, etc.), de intenções musicais advindas da relação entre um intérprete e uma obra (SIMÕES; WINTER, 2015; DOMINGUES, 2016), este tipo editorial possibilita maximizar os subsídios para a construção interpretativa aos futuros instrumentistas que as utilizarem (LIZARDO, 2018; ATHAYDE; AVVAD, 2016). Ademais, a fixação, através do processo editorial, de um momento histórico e uma tradição de época, visto que o contexto das práticas interpretativas é associado a sua historicidade inerente (GRIER, 2008; KRAUSS, 2001; SIMÕES; WINTER, 2015), a edição prática também possibilita apreender concepções a partir de um outro referencial, a partir do olhar de um outro intérprete (Q5, 12). Dentro deste contexto, as edições práticas também adquirem um caráter didático (Q8, 10, 13), pois buscam facilitar, instigar e ampliar as possibilidades de compreensão do texto e auxiliar na resolução de passagens da escrita.

Assim, se levarmos em conta a temática das *possibilidades*, para os participantes, a obra existe na sua fixação em partitura e nas convenções interpretativas que regem sua interpretação (GRIER, 2008), onde a diferença entre o que é notado e o que é interpretado emerge da partitura dentro do contexto das práticas interpretativas (KRAUSS, 2001), as edições práticas, por seu caráter modificador, podem alargar os limites das indeterminações e variantes (GRIER, 2008), ao mesmo tempo que transmite, via nível *neutro*, concepções advindas da esfera *estésica* (MOLINO, 1990; NATTIEZ, 2005). Para Pareyson (1979), se o caráter processual da interpretação, em sucessivas

leituras, está relacionado à construção de um juízo, uma edição prática, gerada por um intérprete, busca transcrever, através da escrita, a intrínseca relação entre gosto pessoal e histórico e juízo único e universal. Portanto, os diferentes sentidos interpretativos que são registrados em uma edição prática, para além das possibilidades interpretativas que os mesmos fornecem, colaboram para a construção de um juízo da obra, entendido enquanto um ponto de conexão entre os intérpretes, ainda que através da mutabilidade do gosto histórico e da pluralidade das execuções e interpretações (PAREYSON, 1979).

Por outro lado, a não demarcação sobre a atuação do editor prático, aponta, dentro das respostas obtidas no questionário, aos perigos existentes na utilização deste tipo editorial. A camada de conteúdo, relacionada à fidelidade, salienta os aspectos negativos da modificação do texto escrito através da atividade de um editor, pois mascaram, dentro deste posicionamento, as ideias composicionais originárias, embaçando a possibilidade de se compreender a partitura tal qual o compositor a legou (Q17, 21, 9, 13). Esta ideia, já anteriormente discutida, parece grifar uma característica de relutância e desconfiança com esse produto que se distancia das propostas editoriais musicológicas (COX, 2013; FIGUEIREDO, 2014). Os níveis de frequência, solicitados em duas perguntas quantitativas no questionário, corroboram com as respostas abertas sobre as relações entre os participantes e o tipo editorial prático. A utilização das edições práticas tem maior adesão (N. 12) à frequência *ocasionalmente*, durante o processo de construção interpretativa, o que parece estar vinculado à tendência de desconfiança que estas edições propiciam. O seu uso, enquanto uma ferramenta complementar ao estudo de uma obra, direciona-se à busca de possibilidades, como apontado nas respostas, ainda que muitos intérpretes tomem por base a manutenção de uma edição Ur-text, por exemplo, na prática corrente. Contudo, os números obtidos no questionário (Ver Tabela 14), também salientam uma adesão positiva a este uso editorial, através de 9 participantes que relataram usar *frequentemente*, e 1 participante que relatou seu uso com o índice *sempre*. Do lado oposto, 1 participante relatou *nunca* usar edições práticas, e 5 participantes indicaram seu uso enquanto *raramente*. Estas quantificações parecem estar de acordo com as tendências que se direcionam ora mais à polarização da fidelidade, ora das possibilidades, apontando compreensões não consensuais sobre a utilização das edições práticas, e que

refletem posicionamentos diante dos sentidos interpretativos dos participantes deste questionário. Os níveis de frequência na utilização de edições práticas, pelos participantes, durante a prática docente, apresentam números bastante semelhantes à pergunta anterior (Ver tabela 15), com um aumento aos índices *frequentemente* e *sempre*, que parece estar vinculado ao caráter didático que estas edições possuem.

Quando solicitados sobre o grau de relevância de elementos textuais que podem estar presentes em uma edição, os dados obtidos, conforme a Tabela 16, parecem apontar uma maior aceitação de indicações vinculadas às lições acidentais (FIGUEIREDO, 2014) ou qualidades variáveis de um texto (HASTINGS, 2011). Dentre os elementos aferidos com maior relevância, encontram-se as indicações de dinâmicas, sinais de crescendo e decrescendo, indicações expressivas, ligaduras de frases, indicações de andamento, articulações e indicações de agógica. Por outro lado, Ossia e modificação de acordes para mãos pequenas aparecem nas últimas posições, o que sugere menor importância, aos participantes, na utilização destas textualidades em uma edição. Tanto as Ossia, quanto as propostas de acordes com modificações para mãos pequenas, estão mais relacionados a modificações vinculadas às lições substanciais ou qualidades fixas do texto (FIGUEIREDO, 2014; Hastings, 2011), onde as Ossia apresentam uma versão 'alternativa' de uma dada passagem e a modificação dos acordes, como o próprio nome já diz, busca alterar a posição das notas (mexendo em suas alturas) para que mãos menos privilegiadas consigam, assim, executá-los. Tais modificações possivelmente abalam o conceito de fidedignidade do texto musical editado, tendo em comparação o conceito de 'original', urtext, etc. É de notar-se que dedilhados tenha ficado dentre as últimas colocações, visto os relatos obtidos nas respostas da primeira sessão. Este parâmetro possui diferentes acepções: alguns instrumentistas declararam que um dos motivos para a busca de mais de uma edição se dá, muitas vezes, pela comparação e novas ideias acerca dos dedilhados; da mesma forma, outros respondentes relataram a ineficiência de grafar dedilhados (e também pedalizações), por se tratar de elementos muito íntimos de cada mão e de cada sujeito, no caso dos dedilhados, e dependentes da sala e do instrumento, no caso da pedalização.

Percebe-se, também, que os elementos nas primeiras colocações estão, todos, vinculados às lições acidentais (FIGUEIREDO, 2014). Tais lições eram, muitas vezes, deixadas de lado pelos compositores e ou copistas na hora de redigir ou editar um manuscrito. São muito relacionadas à prática comum de um período e legadas, geralmente, à esfera dos intérpretes o seu 'preenchimento'. Outro ponto destacado foi a pouca adesão aos exercícios técnicos para passagens difíceis, bastante representativos das edições de trabalho, de Cortot, ou didáticas, de Brugnoli, por exemplo. Nas respostas anteriores, os exercícios foram citados enquanto elementos importantes e facilitadores apresentados pelas das edições práticas. De toda maneira, o número é correspondente aos que afirmaram que utilizam e/ou recomendam as edições práticas. Isto parece sugerir que tal elemento, bastante característico das edições práticas, é mais levado em consideração justamente por aqueles que possuem hábito de utilizar este tipo editorial. Diferentemente das alturas e durações, as indicações de dinâmicas, articulações, termos expressivos e de flutuação de andamento, estão bastante relacionadas a características subjetivas da notação, carregadas de imprecisão acerca da correspondência entre o que é notado e a execução desta notação. Esta subjetividade da notação, vinculada às lições acidentais ou qualidades variáveis, podem ser discutidas dentro do aspecto da latitude interpretativa existente (GUERLING; SOUZA, 2000; ALMEIDA, 2011), e podem se relacionar com abordagens mais reprodutivas ou abordagens mais exploratórias do texto escrito (HULTBERG, 2002).

As notas explicativas também obtiveram bastante adesão quanto ao seu nível de importância em uma edição. Dentro deste dado, podemos relacionar o caráter informativo que uma edição pode proporcionar, bem como um espaço, para o editor, em esclarecer acerca da sua atuação dentro do texto, diferenciando e apontando o que é sua sugestão do que é originário da escrita do compositor (Q1, 25, 2, 15). Assim, as notas podem abrir margem para uma comunicação discursiva, pelo editor, elucidando suas escolhas interpretativas e permitindo, ao pianista que faça uso destas edições práticas, que possa tomar conhecimento sobre as modificações que está recebendo na forma de notação. Ademais, dentro do espaço das notas, o editor também poderá adentrar às qualidades implícitas de um texto (HASTINGS, 2011), apontando questões estilísticas, históricas, estéticas e biográficas, reforçando o caráter informativo e

pedagógico desta tipologia editorial, apresentando um diálogo que relaciona conteúdos referentes aos níveis *neutro*, *poiético* e *estésicos* da obra.

Por outro lado, ainda que “todos os elementos [sejam] relevantes e, em certa medida, indispensáveis” (Q13) para uma edição, a “falta deles não impossibilita [a] execução da obra” (Q13), pois uma obra “poderia conter apenas alturas e durações, e ainda assim, o instrumentista teria como discernir muito bem os demais elementos” (Q4), compreendendo o texto “a partir da sua própria linguagem” (Q8). Tais questões podem se direcionar ao entendimento do texto escrito “a partir de referências dentro dele mesmo” (Q17), pois espera-se, de um instrumentista, que o mesmo seja “alfabetizado musicalmente e sa[iba] ler uma partitura” (Q6). Deste modo, as falas de Q4, Q8, Q13 e Q17 parecem se relacionar diretamente à concepção de Figueiredo (2014) acerca das lições substanciais e seu caráter imprescindível para o sentido do texto, e sublinham, ainda que os demais elementos, diretamente relacionados à execução, forneçam, fomentem e suscitem uma atividade interpretativa, não são, eles, determinantes do sentido do texto (FIGUEIREDO, 2014).

Por fim, quando analisadas em conjunto, as respostas, acerca da atividade do intérprete diante do texto de uma obra, parecem apontar uma necessidade de uma abordagem que imprescindivelmente relaciona-se com a habilidade de possuir um senso crítico em relação a este texto. Para os respondentes, independentemente de as opiniões localizarem-se mais em prol da *fidelidade* textual ou do campo das *possibilidades*, o olhar crítico e judicioso do intérprete poderá buscar respostas às diferentes perguntas em inúmeras fontes, sendo algumas destas fontes localizadas nas edições que uma obra pode oferecer. Esta concepção vai ao encontro de pensar que, se nenhum conjunto ou combinações de interpretações pode dar conta da totalidade inexaurível de uma obra (GRIER, 2008; PAREYSON, 1979), pois o texto, seja ele escrito ou sonoro, apenas emerge enquanto um estado particular da mesma (GRIER, 2008), o intérprete, dentro do contexto e das convenções das suas práticas interpretativas (GRIER, 2008; KRAUSS, 2001), tratará de executar, interpretar e avaliar esta obra através de processos que, insuprimivelmente, carregam personalidade e objetividade (PAREYSON, 1979).

CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA

6. CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA

Este capítulo se propõe a apresentar um panorama acerca de Arthur Napoleão, contextualizando sua obra, elementos históricos e estéticos, bem como os Estudos Op. 90 e seu lugar no *corpus* composicional de Napoleão, e a construção interpretativa dos Estudos Op. 90 n. 4 (*Au Foyer*) e n. 5 (*Danse des Fantoques*). A coleta dos dados foi realizada através da escrita em diários reflexivos (GREY; MALINS, 2004), dentro de uma abordagem metodológica autoetnográfica, e será apresentada em duas partes: uma primeira, referente aos próprios diários e, por fim, a construção da interpretação e reflexões realizadas. Na primeira parte, buscamos esclarecer sobre os elementos coletados, a quantificação dos diários e tempo de estudo. Na segunda parte, a construção interpretativa é explanada a partir as deliberações interpretativas que foram construídas através do trabalho ao instrumento e coletadas a partir dos diários reflexivos, bem como as pertinências editoriais que a construção interpretativa suscitou.

6.1 ARTHUR NAPOLEÃO

Arthur Napoleão (1843 - 1925) se insere, segundo Cazarré (2006), na estética da era romântica, definindo sua obra pela “[...] consonância com as diretrizes estéticas de sua época, mas com identidade própria [...]” (CAZARRÉ, 2006, p. 9). Este compositor cultivou os principais gêneros do seu tempo, podendo citar as peças características, paráfrases e fantasias, estudos, música de salão e de concerto (CAZARRÉ, 2006). Durante a virada cultural, que abrangeu o final do século XIX e início do século XX, existiram simultaneamente diversas práticas musicais e correntes estilísticas da música de concerto, cada qual com suas funções sociais distintas (CAZARRÉ, 2006).

É importante a fala de Martinho (2015) no que tange ao papel de Arthur Napoleão enquanto compositor. Para o autor, Arthur Napoleão:

[...] é uma figura digna de estudo, pela diversidade da sua obra. Encontramos peças musicais que poderemos chamar de entretenimento e outras com intenções artísticas mais ambiciosas. Nas suas composições direcionadas para o entretenimento — relacionadas com as práticas pianísticas do salão burguês — encontramos uma fonte de informação importante para a reconstrução das vivências musicais no contexto dos espaços privados. O estudo da sua obra com intenções artísticas mais ambiciosas reveste-se do maior interesse, pois deparamo-nos com um compositor criativo, com uma escrita elaborada, que merece a nossa atenção. (MARTINHO, 2015, p. 4).

O papel de Napoleão (Figura 66) na vida musical brasileira esteve ligado a diversos fatores, dentre os quais, Cazarré (2006) cita: 1) trânsito internacional entre Brasil e as principais capitais europeias; 2) incorporação de diversas culturas musicais; 3) direção de uma das maiores casas editoriais do Brasil, contribuindo para a divulgação de obras de compositores nacionais e internacionais; 4) mediação cultural, administrando concertos; 5) divulgação de materiais sobre música, traduzidos por ele mesmo ao português, como cronista musical.

Figura 66: Arthur Napoleão dos Santos



Fonte: Associação Brasileira de Música (2019).

Para além destas questões, Cazarré (2006) complementa que

[...] a obra de Arthur Napoleão ou o modelo estético que ela representa há muito tempo deixaram de fazer parte do repertório do ensino formal do piano, o que contribuiu sobremaneira para seu desconhecimento e para a falta de empreendimento de novas pesquisas sobre esse compositor e sua obra. (CAZARRÉ, 2006, p. 19).

Enquanto um sujeito histórico, a vivência de Arthur Napoleão está interligada aos espaços culturais e características sociais de sua época; sua trajetória, segundo os escritos de Fernando Martinho (2015), pode ser dividida em três fases distintas: 1) O menino-prodígio pianista (1849-1862); 2) o *dandy* jovem pianista virtuose (1863-1883) e 3) O senhor Comendador (1880-1925).

Na primeira fase, apontada por Martinho (2015), a criança prodígio nascida em Porto, em 1843, movimenta-se através dos espaços privados do salão Burguês, os semipúblicos, como a associação Filarmônica Portuense, e os públicos, como as apresentações no teatro de S. João⁹¹. Esta fase se caracterizaria por diversas viagens e apresentações nacionais (Portugal) e internacionais, conhecendo artistas já consagrados, como Thalberg, Ravina, Prudent, Gorla, Marmontel, os Massart, Offenbach, Herz, Clara Schumann, Moschelles, Anton Rubinstein, Rossini, Berlioz, Meyerbeer, Tausig, Liszt etc.; como tecendo relações com importantes personalidades da época⁹² (MARTINHO, 2015). Já em 1851, Arthur Napoleão havia percorrido as mais importantes salas e espaços de apresentação de Portugal, começando, assim,

⁹¹ Para Martinho, o movimento associativo, exemplificado através de espaços como a Assembléia Portuense, Sociedade Filarmônica Portuense, Clube Progressista, Sociedade Nova Euterpe, Clubes Sazonais, etc. representam um importante meio de projeção e divulgação dos trabalhos artísticos da época, na cidade do Porto. Ilustrativo de uma burguesia em ascensão, pós revolução industrial, que vai lentamente aceitando o ócio e o divertimento como parte de suas vivências, o associativismo era uma maneira de criação de espaços adequados à educação artística e afirmação social, criando um ambiente controlado de diferenciação e exclusividade. A isso, agrega-se um tipo de repertório bastante característico, constituído majoritariamente de obras para piano e canto (MARTINHO, 2015). Este tipo de comunidade musical, formada pelo salão, não era pontualidade da vida portuguesa. Arthur Napoleão, já no Brasil, dirigiu concertos no salão de seu próprio estabelecimento, e percorreu as associações como o Club Beethoven (CAZARRÉ, 2006). Para Carlos Eduardo e Souza, é importante pensarmos que muitos músicos tinham suas atividades vinculadas às organizações musicais: sociedades que promoviam concertos públicos, muitas vezes destinados apenas aos seus associados, visto que as iniciativas do governo em relação às atividades musicais estavam quase que totalmente voltada para a ópera (SOUZA, 2001). Por isso, a iniciativa particular foi primordial para a realização de concertos, onde se inserem “músicos/instrumentistas conhecidos como virtuosos em seus instrumentos, como foi o caso de Thalberg e, numa outra dimensão, do próprio Gottschalk” (SOUZA, 2001, p. 90).

⁹² Arthur Napoleão, em toda a rede de contatos que realizava, apreendia novos repertórios e tinha contato com estéticas e técnicas composicionais que seriam, posteriormente, incorporadas a sua própria composição (CAZARRÉ, 2006). Segundo Fernando Martinho, pode-se dizer que “[...] Arthur “bebeu na fonte” os ensinamentos dos grandes mestres do séc. XIX. Isso dá-lhe, sem dúvida, uma enorme autoridade, quer como pianista, quer como pedagogo numa fase posterior da sua carreira. Foi assim que formou os alicerces que lhe permitiram, mais tarde, no Brasil, ser uma ponte entre o “velho” mundo romântico europeu e a nova música com raízes brasileiras” (MARTINHO, 2015, p. 35).

seu percurso aos países vizinhos, passando diversas vezes por Inglaterra, Escócia, Irlanda, França, Alemanha, Polônia, dentre outros.

Para Fernando Martinho (2015):

[...] acompanhar a carreira de Arthur Napoleão é um exercício que nos dá uma visão do cotidiano da sociedade da época. E na medida em que o percurso do jovem pianista nos leva a vários países e cidades, isso dá-nos a possibilidade de estabelecer paralelismos entre eles. (MARTINHO, 2015, p. 29).

Em 1857, aos 14 anos de idade, o jovem Arthur Napoleão desembarca pela primeira vez no Rio de Janeiro imperial, participando dos salões aristocráticos cariocas e jantares privados na casa de famílias abastadas (MARTINHO, 2015). Desta *tournee*, Napoleão visitaria também Porto Alegre e outras capitais brasileiras, apresentando-se na Argentina antes de voltar a Portugal; no ano seguinte, embarcaria em outra gira pelos Estados Unidos e Cuba, sempre retornando a apresentações na Europa (MARTINHO, 2015). Seu repertório era predominantemente composto de obras de grande exibição virtuosística, arranjos de ópera para piano solo e outros *ensembles*, peças características,⁹³ etc. (MARTINHO, 2015).

Na vinda ao Brasil, em 1862, o pianista iria tecer relações e se relacionar com músicos e personalidades da cultura que marcariam sua trajetória e decisões futuras até sua fixação definitiva em 1868. Dentre essas personalidades, estavam os violinistas Schramm Armand, Moniz Barreto e o flautista Reichert, e nomes da vida cultural do Rio de Janeiro como José Feliciano de Castilho, Machado de Assis, Faustino Xavier de Morais, Pedro Luís Manoel de Mello e Ernesto Cybrão (MARTINHO, 2015).

É interessante pensar que, no Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XX, ouvia-se:

[...] choro, samba, música sinfônica e de câmara nos moldes da estética centro-européia dos séculos XVIII e XIX, ópera italiana, ópera

⁹³ Sobre esse aspecto, Cazarré (2006) aponta que, já em 1856, junto da presença de seu pai, Napoleão embarca com uma extensa turnê por cidades francesas e germânicas, em um conceito de *Wanderer-pianist*, isto é, pianista viajante. Dentro desta prática, Napoleão chegou a tocar em dois lugares diferentes no mesmo dia, com um repertório conhecido como "miscelânea", a partir da formação de árias para canto e piano, duetos, pequenas encenações de partes operísticas e peças de virtuosidade para complementar os recitais. O repertório dos pianistas virtuosos era sumariamente formado pelas Fantasias sobre temas operísticos e as peças características.

alemã, teatro de revista, canção de câmara, modinha, operetas, burletas, serenatas, danças de salão [...]. (VERMES, 2011, p. 1).

Todas essas atividades eram realizadas tanto por profissionais quanto por amadores, de maneira recreativa, privada e/ou pública, coletiva e/ou individual (VERMES, 2011). Essa variedade pode ser pensada levando em consideração diversas perspectivas, dentre elas, Vermes (2011) cita:

[...] classe social (música praticada/desfrutada pelas elites, camadas médias, camadas populares); por espaço (teatro, salões de baile, casas, rua, igreja); por gênero musical (ópera, teatro musical, música sinfônica, de câmara, canção); por função (entretenimento público, entretenimento doméstico, música litúrgica, música militar); por forças empregadas (orquestras sinfônicas, bandas, outras combinações instrumentais, voz e instrumento acompanhador); pessoal envolvido (músicos — profissionais e amadores —, fabricantes e vendedores e instrumentos, editores e vendedores de partituras, afinadores de piano, professores, administradores de instituições artísticas, empresários e agitadores culturais). (VERMES, 2011, p. 2).

As complexas relações que se tecem, a partir destas divisões, podem ser pensadas levando em conta a classe social, o espaço das apresentações, o repertório executado e os indivíduos envolvidos. Não são, no entanto, círculos hermeticamente fechados e independentes, visto que eles se co-articulam, interagem e se sobrepõem (VERMES, 2011).

Percebe-se que o Rio de Janeiro dessa época era uma cidade de efervescente atividade musical, contemplando profissionais e amadores nos mais diversos espaços (VERMES, 2014). A cidade passou por muitas transformações a partir da Proclamação da República, em 1889, mas “boa parte dos processos reformistas tiveram início em décadas anteriores do século XIX, no seu processo de constituição como cidade-capital” (VERMES, 2014, p. 4).

O século XIX, no Rio de Janeiro, tem o surgimento e desenvolvimento de uma sociedade musical urbana ligada, inicialmente, ao financiamento do Estado Imperial, “através da Capela Real/Imperial, a partir de 1808, e do Conservatório Imperial de Música, a partir de 1841” (SOUZA, 2001, p. 86). Contudo, é considerável e bastante registrada em periódicos da época (SOUZA, 2001) a existência de atividades empresariais, que são diretamente ligadas a apresentações de óperas e a realizações de concertos a partir do intercâmbio de artistas estrangeiros que chegavam ao Brasil através de companhias.

Este sublinhar sobre a capital do império/república é relevante, visto que a cidade, no processo ‘modernizador’ encabeçado pelo que podemos chamar de *Belle époque*⁹⁴ brasileira, é um elemento-chave. Para Mallmann (2010):

A cultura da modernidade predominante na *Belle Époque* é eminentemente urbana, e a cidade é consolidadora, ou seja, ela própria torna-se tema e sujeito das manifestações culturais e artísticas. A cidade é o lugar da construção da modernidade, é a metrópole, enfim, a forma mais específica de realização da vida moderna. O Rio de Janeiro, sobretudo no governo de Pereira Passos, foi essencialmente influenciado pelo modelo francês de Haussmann, o gestor da Paris burguesa e monumental surgida entre 1853 e 1870. (MALLMANN, 2010, p. 106).

Arthur Napoleão estava envolvido no turbilhão de novas possibilidades que o Rio de Janeiro oferecia. Fixou-se na capital brasileira fundando a firma “*Narciso, Arthur Napoleão & companhia*”⁹⁵ (Ver Figura 67), agenciando concertos de outros músicos, além dos próprios, festivais musicais, bem como publicando obras de compositores contemporâneos (MARTINHO, 2015).

⁹⁴ A chamada ‘Belle Époque’ brasileira tem-se início, para Marcela Mallmann, no governo de Campos Salles, em 1898. A modernidade estava concentrada na capital cosmopolita do Rio de Janeiro onde, além de sinônimo de progresso, era sinônimo de oportunidades. Lá se encontravam instituições de importância nacional, como o Banco do Brasil e a Bolsa de Valores, e era núcleo da malha ferroviária do Brasil (MALLMANN, 2010).

⁹⁵ A empresa de AN sofrerá mudanças no seu nome ao decorrer dos anos e das associações que se inseriam junto a Arthur Napoleão. Na citação de Martinho (2015), à chegada de Napoleão ao Brasil e sua fixação, a empresa contava com a sociedade de Narciso Pinto Braga (CAZARRÉ, 2006).

Figura 67: Casa Arthur Napoleão (canto inferior direito) na Avenida Rio Branco (Rio de Janeiro).



Fonte: Clube de Engenharia (2021).

Na Figura 67, podemos ver a localização, no canto inferior direito, da Casa de Instrumentos Arthur Napoleão, localizada na Avenida Rio Branco (antigamente chamada de Avenida Central). Nesta mesma foto, também podemos visualizar a fachada do Jornal *O Paiz* e o imponente prédio do *Clube de Engenharia*.

Nos últimos anos do século XIX início do século XX, Napoleão já era figura consagrada da sociedade carioca. Personalidade homenageada por figuras importantes da política, tanto do Império quanto na nova República, recebendo títulos e honrarias por sua contribuição ao trânsito cultural brasileiro. Ademais, o compositor manteve diálogo tanto com personagens relevantes da cultura nacional, europeia e norte-americana, como escritores, pintores, músicos etc.

Com isso, adota-se a posição tomada por Martinho (2015), sobre o papel desse compositor no cenário musical brasileiro:

[...] vejo fundamento para dizer que Arthur Napoleão foi uma figura presente no *nacionalismo* Brasileiro, pela proximidade que teve em todo este movimento, pela colaboração e apoio prestado e pela própria

integração nas suas composições de elementos musicais pertencentes à cultura popular brasileira. (MARTINHO, 2015, p. 63).

Elucida-se, assim, o papel que possui a redescoberta e atualização da obra desse compositor junto às práticas interpretativas.

6.1.1 A obra de Napoleão e os Estudos Op. 90

A obra de Arthur Napoleão está associada à existência de compositores subsidiários, ou que ficaram à margem do *mainstream* da composição musical, onde se aplica a estética da ‘música de salão’ (em que pesem as diferenciações entre o salão autêntico ou aristocrático e o salão burguês⁹⁶), sendo a virtuosidade não apenas um recurso artificioso, mas uma característica cultural que foi responsável por uma mudança drástica na história da composição musical (CAZARRÉ, 2006).

O *corpus* composicional de Arthur Napoleão é dividido em dois períodos cronológicos, a partir das transformações de sua linguagem musical; Cazarré (2006) explica:

1º Período (*circa* 1854 até *circa* 1885) — de acordo com a pesquisa documental realizada, concluiu-se ser 1854 o ano de publicação da primeira obra para piano — *The St. Germans Polka* publicada em Dublin: Mackintosh & C^o, durante sua primeira turnê europeia. Em torno do ano de 1885, o compositor publicou a Coleção de Peças características *Soirées Intimes* op. 59, que marca pontualmente o conjunto de sua obra, pois é uma de suas primeiras obras que se insere esteticamente no repertório dito ‘sério’ ou de concerto.

2º Período (de *circa* 1885 até *circa* 1925) - neste período, as composições sobre temas operísticos são subtraídas quase que por completo de sua prática composicional, excetuando - *Lo Schiavo* (ca. 1889), transcrição para piano sobre a ópera de Carlos Gomes op. 71 - e a releitura de seu opus 26, intitulada - *Nouveau Caprice de Concert sur la “Valse de Faust” de Gounod* op. 89 (ca. 1910). Também, nesse período cronológico, salienta-se a sistematização de composições de obras nos gêneros de Suítes ou coleções e Peças e Estudos, além do

⁹⁶ “O termo “música de salão” presta-se a alguns equívocos, o que poderá se refletir na perspectiva obtida. Há um vasto conjunto de peças que genericamente são apelidadas de “música de salão”, mas que não encaixam no conceito pretendido. Sabemos que Chopin não gostava de tocar as suas obras em grandes salas, preferindo a intimidade do salão [...] por vezes, chamamos música de salão a um tipo de peças musicais destinadas a amadores, que tocavam para um público pertencente à classe média provinciana. Não devemos confundir este repertório com o praticado no “salão aristocrático”. (MARTINHO, 2015, p. 66). Junto disto, Cazarré (2006) manifesta que: “o conceito de ‘música de salão’, que conhecemos hoje, difere do espírito dos grandes salões da aristocracia europeia e da música composta para tal ambiente”, havendo de se diferenciar o salão aristocrático do salão burguês, sua imitação (CAZARRÉ, 2006, p. 10).

soerguimento de suas 'Peças características'. (CAZARRÉ, 2006, p. 101).

A iniciação artística do jovem Napoleão se deu dentro da prática pianística do salão burguês, em um ambiente íntimo e extrovertido, composto por jogos como o xadrez e o críquete, a declamação de poesias, pequenas encenações teatrais e momentos musicais (CAZARRÉ, 2006). Ao mesmo tempo, o pianista perfilava dentre os concertos⁹⁷ das sociedades musicais da época e apresentações públicas em teatros (CAZARRÉ, 2006; MARTINHO, 2015).

Para Cazarré (2006):

Apesar da concepção de Dahlhaus que leva a pensar em um 'Romantismo heterogêneo e eclético', há evidências estético-composicionais que se sobressaem, as quais se evidenciam claramente na obra de Napoleão. O intimismo e suas sonoridades etéreas ou religiosas pode ser observado em obras como *Pensée Poétique op. 27* e *Soirées Intimes op. 59*; a monumentalidade está presente na maioria de suas Fantasias e Transcrições, mas também em obras como *Polonaise op 53* e *Grand Scherzo op. 56*; o virtuosismo é um elemento de significação musical que, com maior ou menor expressão, percorre todo o conjunto da obra para piano de Napoleão. (CAZARRÉ, 2006, p. 58).

A obra composicional de Napoleão se projeta na exploração de três gêneros musicais distintos: 1) Paráfrases, Fantasias e Transcrições sobre motivos e temas não originais; 2) Peças características; 3) Estudos (MARTINHO, 2015). Tais gêneros são desenvolvidos dentro de um tonalismo estrito, com presença de momentos modais enquanto uma intenção colorística, com linhas de tensão centradas em volta de acordes de sétima e modulações previsíveis. Segundo Martinho (2015), "a melodia acompanhada, assim como a polifonia acompanhada, são as texturas mais usadas, havendo por vezes recurso à técnica do contraponto, embora mais raramente" (MARTINHO, 2015, p. 67). Portanto, uma música construída "sobre recursos técnico-composicionais simples⁹⁸, mas com demanda técnica pianística ampla" (CAZARRÉ, 2006, p. 60).

⁹⁷É interessante pensar que os concertos dados por Napoleão, mesmo denominados por "concerto de Arthur Napoleão", "[...] não continham a idéia hoje cristalizada como recital solo. Constituíam-se de alguns números executados pelo beneficiado, que podiam ser *solo*, música de câmara, atuação como solista de orquestra ou uma mistura de todos esses" (CAZARRÉ, 2006, p. 49).

⁹⁸Exemplos musicais desse tipo são os *Galopes de Concerto*, as *Valsas*, algumas *Polcas*, os *Caprichos* e as *Mazurcas* (CAZARRÉ, 2006).

Assim, a compreensão da obra de Napoleão deve-se, em uma visão, a sua inserção nas principais práticas pianísticas do seu período histórico. Para Cazarré (2006), Arthur Napoleão

[...] adequava-se à existência de uma música de salão direcionada à execução não apenas por amadores, mas também por profissionais, principalmente por pianistas que apreciavam esta música e freqüentavam os salões da aristocracia, quer no império brasileiro quer no contexto europeu. (CAZARRÉ, 2006, p. 60).

As obras de Napoleão revelam procedimentos técnico-estéticos característicos do século XIX, podendo ser caracterizada pelas ideias de intimismo, trivialidade, virtuosidade e improvisação, *Thalberguismos*, estilo brilhante, monumentalidade, exotismo e folclorismo, pintura de paisagem musical/natureza e atitude *Biedermeier* (CAZARRÉ, 2006).

De todo modo,

Arthur Napoleão não utilizou a herança do Classicismo que se projetou no Romantismo. Também não se vê a intenção de criar novos modelos dentro da composição musical. Os gêneros por ele praticados seguem as modas da época, tendo como objetivo agradar a um vasto público. Destacam-se *Os galopes*, as *fantasias* sobre temas muitas vezes de outros compositores e peças características que nos remetem para o pitoresco da cor local. A música de dança está, também ela, presente na obra de Napoleão. (MARTINHO, 2015, p. 65).

Os estudos Op. 90, de Napoleão, inserem-se na historicidade da composição de estudos, iniciada por Clementi em seu *Gradus ad Parnassum* (1817) e levados à epítome por Liszt e Chopin. Para Cazarré (2006), os estudos de Arthur Napoleão são descendentes dos estudos compostos por Johan Baptist Cramer (1771 - 1858), Ignaz Moscheles (1794 - 1870), Henri Herz (1803 - 1888), Sigismundo Thalberg (1812 - 1871), Stephen Heller (1813 - 1888), Anton Rubinstein (1829 - 1894) e Camille Saint-Saëns (1835 - 1921), além da influência basilar dos citados estudos de Chopin e Liszt.

Para Gandelman (1997), a literatura sobre técnica pianística e métodos para desenvolvê-la, em mais de 300 anos, ilustram “[...] as exigências do idiomático instrumental, as concepções a respeito da técnica e as idéias pedagógicas vigentes nos diversos momentos desse período” (GANDELMAN, 1997, p. 19). Assim, no gênero estudo, transparece o dinamismo e a abrangência desses aspectos e suas relações (GANDELMAN, 1997).

Segundo a autora,

Já no final do século XVIII e primeira metade do XIX, com o crescente uso do pianoforte, surge o gênero *estudo*, baseado na ideia da repetição mecânica e incansável de fórmulas, visando o desenvolvimento de competências que, na época, se pensava caracterizarem a boa técnica: velocidade, igualdade da força dos dedos e resistência. (GANDELMAN, 1997, p. 20).

Esse tipo de pensamento delineava uma ideia anterior, a de que a técnica⁹⁹ deveria ser trabalhada separadamente da música, e de maneira mecanicista, repetitiva e exaustiva (GANDELMAN, 1997). Contudo, a partir do *Gradus ad Parnassum*, de Muzio Clementi, a construção da expressividade unida à realização de proezas mecânicas, passa a se tornar um foco de trabalho aos pianistas e compositores; as habilidades anteriormente citadas, como velocidade e igualdade entre os dedos, passariam a ser tratadas enquanto labor sonoro (GANDELMAN, 1997).

Gandelman (1997) cita que:

Obras significativas do ponto de vista poético e do desenvolvimento técnico, a partir de Chopin, os *Estudos* não só espelham as expansões tonais, rítmicas, texturais e timbricas pelas quais a linguagem musical vai passando, mas também o domínio instrumental e idiossincrático de cada um dos compositores, destacando-se, entre eles: os 24 *Estudos* de Chopin, *Dois Grandes Estudos de Concerto (Dans les Bois e Ronde des Lutins)*, *Seis Estudos Segundo Paganini*, *Três Estudos de Concerto* também chamados *Caprichos Poéticos (O Lamento, A ligeireza e Um Suspiro)*, 12 *Estudos de Execução transcendental*, de Liszt, 12 *Estudos de Debussy*, *Estudos op. 2, 8, 42, 56 e 65* (num total de 25) de Scriabin, 4 *Estudos op. 2* de Prokofieff, *Etudes-Tableaux op 33 e 39* (ao todo 15) de Rachmaninoff, 3 *Estudos op.18* de Bartok e 15 *Estudos* de Ligeti. (GANDELMAN, 1997, p. 24).

O que costura essas relações, além das interações pessoais entre Arthur Napoleão e os compositores mencionados — como no caso de Herz e Thalberg, que foram seus professores, ou no caso Heller e Rubinstein, que foram seus amigos — é a preocupação com a expressividade musical, inerente à escrita virtuosística dos estudos. Essas considerações levaram Cazarré (2006) a observar que os estudos do Op. 90 não são dedicados ao aprimoramento técnico objetivo, como terças, sextas, notas duplas, oitavas etc., mas, ao desenvolvimento expressivo de um pianista que já possui sua técnica bem formada (CAZARRÉ, 2006).

⁹⁹ E técnica entendida, dentro deste contexto, enquanto mecanicidade e destreza motora.

Compostos no Brasil e editados na Alemanha, pela casa editorial B. Schott's Söhne em 1910, os Estudos Op. 90 participam das obras de maturidade do pianista-compositor. Esse conjunto de estudos fora adotado também como obra obrigatória no antigo Conservatório Nacional de Música do Rio de Janeiro. Segundo Martinho (2015),

Os *Estudos de Virtuosity* op. 90 são uma obra com características diferentes do caminho habitualmente traçado por este compositor. Aqui deparamo-nos com um pianista virtuoso, com uma carreira e uma consagração internacional que nos lega a sua experiência como pianista e pedagogo. Além da componente técnica, há uma musicalidade contida nestes estudos que não deve ser ignorada. (MARTINHO, 2015, p. 92)¹⁰⁰.

O Opus 90 é constituído de 18 estudos, divididos em duas partes — duas *Suítes* — e não segue nenhuma ordem relacional de tonalidade, como encontrado nos estudos de Liszt, Chopin ou Alkan (CAZARRÉ, 2006). Nesse Opus, não há enfoque em dificuldades técnicas específicas, envolvendo várias dificuldades em um mesmo estudo e apresentando uma vertente musical expressivo-emocional que os aproxima do modelo de estudo dos compositores românticos (MARTINHO, 2015).

Atribuindo-lhes um título em francês para cada estudo, a primeira suíte de estudos, de número 1 a 9, é composta por: I – Aux pieds d’Omphale; II – Course au clocher; III – Ronde des Elfes; IV – Au Foyer; V - Danse des Fantoques; VI – Duo d’amour; VII - Pressentiment; VIII – L’Ondine et le Poete e IX - Nouveau tremolo. A segunda suíte, de número 10 a 18, pelos estudos: X – Sérénade Portugaise; XI – Papillone; XII – Rêve d’une fée; XIII – Joyeux Souvenir; XIV – Adamastor; XV – Prés d’un Ruisseau; XVI – Peines du coeur; XVII – Une nuit ser le Taje e XVIII – Cavalcade¹⁰¹.

Essa coleção de estudos é o último *Opus* catalogado de Arthur Napoleão e foi editado na Alemanha, em 1910. Segundo Cazarré (2006), foram editados,

¹⁰⁰ Martinho (2015) utiliza “*Estudos de virtuosismo Op. 90*” enquanto um sinônimo para o título original da obra: *18 Etudes pour Virtuoses pour piano em 2 Suítes* (18 Estudos para virtuosos para piano em 2 suítes).

¹⁰¹ I – Aos pés de Omphale; II – Corrida ao Campanário; III – A Roda dos Elfos; IV – No Foyer; V – Dança dos fantoches; VI - Duo de amour; VII – Pressentimento; VIII – Ondine e o Poeta e IX - Novo tremolo; X – Serenata Portuguesa; XI – Borboleta; XII – Sonho de uma fada; XIII – Lembrança Feliz; XIV – Adamastor; XV – Perto de um Riacho; XVI – Dores do Coração; XVII – Uma noite no Tejo e XVIII – Cavalgada.

separadamente, dois estudos: *Ronde des Elfes* e *Danse des Fantoques*); as edições desses estudos, no entanto, não foram encontradas até a finalização da presente pesquisa. Cazarré (2006) menciona que os estudos teriam sido editados também no Brasil, pela Casa Arthur Napoleão. Todavia, até a publicação de sua tese (2006), essa outra edição não fora encontrada. O Instituto Piano Brasileiro, em seus “Álbuns de Partituras” destinados a seus assinantes, publicou a integral dos estudos presentes no Op. 90 entre as edições 3 e 20 — um estudo por cada edição citada. Nessas edições, não houve nenhuma modificação no texto, comparadas à edição utilizada no presente trabalho.

6.2 DIÁRIOS REFLEXIVOS

Enquanto ferramentas para descarregar experiências e depositar ideias e experiências sobre uma determinada atividade, os diários reflexivos, como definidos por Grey e Malins (2004), foram utilizados durante todo o processo de estudo dos Estudos, desde a primeira leitura até o dia anterior à sua performance. Como o processo de construção interpretativa de uma obra é um procedimento que sempre estará sujeito a atualizações, conforme retornamos à obra estudada, foi definido como ponto de encerrar as coletas no momento anterior à apresentação dos dois Estudos. Devido ao fato destes Estudos terem sido trabalhados em um contexto de pandemia, não houve apresentação ao vivo deles, residindo, assim, o fim das coletas nos diários reflexivos, no dia que antecedeu à sessão de gravação do programa do segundo recital de piano do mestrado em práticas interpretativas. O ponto de partida para a escrita dos diários foi definido para o dia da primeira leitura ao piano dos dois Estudos.

Gray e Malins, no livro *Visualizing Research* (2004), apresentam algumas orientações sobre pontos a serem respondidos acerca da atividade realizada e, com isso, fixado nos diários reflexivos. Para estes autores, algumas questões pertinentes são a estarem descritas nos diários são: a) descrição; b) avaliação; c) resumo. Esses três aspectos já foram melhor apresentados na metodologia deste trabalho. A partir das sugestões, centradas sobre os três pilares apresentados por Grey e Malins (2004), definimos algumas modificações nas

perguntas, de maneira a serem aplicadas para uma atividade de prática pianística, focando na construção interpretativa.

O formato das perguntas norteadoras, contidas nos diários reflexivos, sofreram duas modificações, durante as sete primeiras sessões de estudo. A versão final, definida a partir da sessão de estudo nº 7, pode ser visualizada na tabela 18.

Tabela 18: Modelo do diário reflexivo utilizado.

DIÁRIO REFLEXIVO – MODELO 3 (Definitivo)
Número da sessão:
Dia:
Duração:
<u>Descrição:</u>
a) O que você fez / o que aconteceu (o que, por que, como, contexto):
<u>Avaliação:</u>
a) O que você aprendeu? Quais foram as deliberações interpretativas tomadas? E Por que estas decisões foram tomadas?
b) Qual foi a coisa mais difícil?
<u>Resumo:</u>
a) Quais pertinências editoriais você acredita que tuas escolhas nessa sessão possuem?
Existem planejamentos para a próxima sessão?

Fonte: Elaborado pelo autor.

As modificações aplicadas, além de reduzirem redundâncias na escrita dos diários, percebidas dentro das seis primeiras sessões de estudo, buscaram solucionar outro problema constatado: a quebra do fluxo de pensamento à escrita. Assim, este último modelo, com menos questões, permitiu explorarmos de maneira mais bem definida, os elementos solicitados, apresentando menos perguntas, mas mais espaço para preenchê-las. A partir dos pilares de conteúdo, propostos por Gray e Malins (2004), as perguntas foram divididas em três sessões: I) Descrição, onde buscamos explicar sobre o que foi feito na sessão, apontando as maneiras de estudar utilizadas, compassos trabalhados, ações tomadas, dentre outras questões; II) Avaliação, onde procuramos transcrever as deliberações tomadas e justificá-las, bem como apontamentos sobre as

dificuldades que estavam sendo encaradas, de maneira a grifar pontos a serem trabalhados; III) Resumo, onde apontamos quais as possíveis futuras pertinências editoriais que as deliberações interpretativas tomadas poderiam gerar; por fim, um espaço para descrever planejamentos às próximas sessões.

Desta maneira, essas perguntas procuram registrar os pensamentos concretizados durante a sessão de trabalho, possibilitando visualizar o processo de construção interpretativa. Nelas, foram anotadas questões que perpassam a) problemas básicos, como dificuldades técnicas, escolha de dedilhados, b) questões interpretativas, como escolhas de dinâmicas, andamento, definições de fraseado, caráter e elementos expressivos e/ou extramusicais, dentre outros, c) questões de performance, como estruturação do discurso dentro da arquitetura musical e como concatenar elementos em estruturas maiores, e o uso da partitura, d) metacognitivos, descrevendo momentos de progressos na aprendizagem, reflexões sobre pesquisas realizadas para a construção interpretativa, planejamento, uso de recursos como o metrônomo, elaboração de exercícios para solucionar passagens difíceis, sentimentos referentes ao estudo, como cansaço, frustrações, irritações, gratificação, etc. (CHAFFIN; IMREH, 2002).

Os diários foram escritos sempre ao fim das sessões de estudo. Os 3 primeiros diários foram escritos à mão, sendo os diários restantes escritos já diretamente em um arquivo do *Microsoft Word*. Esta decisão foi tomada tendo em vista a otimização do tempo para a escrita da dissertação, visto que haveria a necessidade futura de transcrevê-los para a sua utilização na análise. Os 3 primeiros diários, escritos à mão, foram transcritos logo que a decisão de passar a escrita diretamente ao programa *Word* foi tomada. Por fim, utilizamos um gravador junto de cada sessão, tendo por intenção o registro em áudio do conteúdo da sessão e, caso necessário, sua utilização para análise. O gravador também forneceu uma temporização mais precisa de cada sessão.

Ao fim do período de estudo proposto, desde a primeira leitura, até o dia antecedente à gravação, foram coletados 73 diários reflexivos, resultando um total de 48 horas e 32 minutos de prática entre os dois Estudos. Destes 73 diários, 26 sessões foram destinadas à preparação do Estudo n. 4, resultando em 18 horas e 11 minutos. Para o Estudo n. 5, destinamos 30 horas e 21 minutos, divididos em 48 sessões de trabalho. A menor sessão de estudo apresentou uma

duração de 12 minutos (Sessão 071), e a maior duração de estudo foi de 2 horas, ou 120 minutos, ocorrendo nas sessões n. 044, 064 e 073.

O Estudo n. 4, *Au Foyer*, teve um total de 26 sessões e 1080 minutos de trabalho, sendo responsável por 37% do tempo destinado à preparação dos dois Estudos. Já o Estudo n. 5, *Danse des Fantoques*, possui 48 sessões registradas e 1821 minutos totais, representando 63% do tempo de trabalho empregado. Um dos motivos para esta diferenciação está possivelmente relacionado às exigências técnicas que o Estudo n. 5 apresenta, em comparação ao Estudo n. 4. As abordagens que cada Estudo sofreu poderão ser mais bem visualizadas na sessão sobre a construção interpretativa.

6.3 CONSTRUÇÃO DE UMA INTERPRETAÇÃO DOS ESTUDOS N. 4 E N. 5, OP. 90, DE ARTHUR NAPOLEÃO: ESCOLHAS, MANIPULAÇÕES DE PARÂMETROS E POSSIBILIDADES EDITORIAIS

Nesta sessão, explanaremos sobre o processo de construção interpretativa dos dois Estudos propostos para esta pesquisa. A partir dos dados coletados pelos diários reflexivos, buscamos apresentar a construção interpretativa dos Estudos, tendo em vista as escolhas tomadas para cada obra, bem como apresentar ideias acerca de propostas editoriais para a construção de uma Edição prática que possibilite fixar, na partitura, as escolhas interpretativas tomadas. Os procedimentos metodológicos tomados para a escrita dos diários já foram anteriormente apresentados no início deste capítulo, valendo ressaltar que, após sua conclusão, os diários foram submetidos a múltiplas leituras para organização do conteúdo e triagem das partes mais significantes à redação dos tópicos a seguir. Detalhes adicionais sobre as etapas metodológicas podem ser mais bem apreciados no capítulo sobre a metodologia.

6.3.1 Construção interpretativa do Estudo n. 4 (*Au Foyer*)

Para organizar a escrita da construção interpretativa do Estudo Op. 90, n. 4 (*Au Foyer*), de Arthur Napoleão, iniciamos com a exposição resumida das

atividades desenvolvidas nas 26 sessões realizadas. Percebemos, a partir da sistematização dessas atividades, algumas organizações que envolvem o processo de construção interpretativa deste Estudo. As três primeiras sessões de estudo (DR 1, 3 e 5) foram destinadas, em sua maior parte, à compreensão do esqueleto da obra, incluindo a definição de frases, pilares harmônicos e identificação de motivos melódicos, bem como a organização destes elementos dentro da esfera macroscópica do Estudo, definindo grandes estruturas do discurso, e o planejamento acerca das dificuldades técnicas envolvidas. Todavia, mesmo dentro destas sessões iniciais, elementos interpretativos, como dinâmicas e aspectos extramusicais, vinculados a escolhas expressivas, foram desde já trabalhados e definidos.

Majoritariamente, as escolhas que envolvem a manipulações de parâmetros musicais, bem como a solução de problemas técnicos, estão localizadas dentro das 11 sessões compreendidas pelas sessões de nº 4 a 14 (DR 9, 11, 17, 28, 32, 34, 36, 38, 39, 41 e 44). As 17 sessões, representadas pela sessão nº 15 (DR 46), até a última sessão, nº 26 (DR 73), manifestam-se, em maior grau, ao trabalho envolvendo à testagem e fixação das escolhas interpretativas anteriormente realizadas, bem como o estudo da obra de maneira integral, do início ao fim, e não mais seccionada, vislumbrando o treino para a performance. De todo modo, reflexões interpretativas podem ser encontradas desde a primeira sessão de estudo até a última.

Assim, podemos definir um panorama global referente às sessões de estudo, tendo em vista três aspectos: a) Aproximação ao Estudo; b) Manipulação de parâmetros musicais; c) Totalidade do Estudo/Performance. A aproximação ao estudo, que compreende as 3 sessões iniciais (DR 1, 3 e 5); manipulação de parâmetros musicais, compreendendo as próximas 11 sessões (DR 9, 11, 17, 28, 32, 34, 36, 38, 39, 41 e 44); e a totalidade do estudo, focada, de sobremaneira, à sua execução e performance, compreendida pelas 17 sessões finais (DR 46, 48, 53, 54, 55, 56, 58, 66, 68, 70, 72 e 73). Houve duas gravações do Estudo, durante sua preparação, sendo a primeira gravação realizada após a vigésima sessão (DR 56), e a gravação definitiva, utilizada para a submissão à banca avaliadora do mestrado em música, após a última sessão, nº 26 (DR 73).

Aproximação do Estudo

Dentro das três primeiras sessões de estudo (DR 1, 3 e 5), tivemos a primeira leitura integral do Estudo n. 4, a observação de dificuldades técnicas mais salientes que o Estudo oferece, bem como a definição de algumas escolhas interpretativas vinculadas aos anseios expressivos que foram inicialmente apreendidos e a construção das grandes estruturas que formam *Au Foyer*. No DR 1, temos ilustração de alguns pontos trabalhados no primeiro dia de leitura:

Neste primeiro dia, apenas tomei conhecimento das obras, senti elas no teclado, consegui ouvir um pouco dos seus materiais, mesmo tocando tudo bastante truncado, com muitos erros, e em um andamento muito lento para permitir mais conforto e a maior fluidez possível à execução. Apenas averigui sobre a quantidade de cromatismos do estudo n. 4, sendo que este possui uma parte central mais complicada, exigirá bastante estudo. Tomei conhecimento de alguns problemas técnicos que o estudo exigirá: estudo n. 4 – legato, divisão entre as mãos, cruzamento de mãos, criatividade para condução de melodia, polifonia, oitavas em legato, som! (DR1).

A compreensão das grandes sessões, organizadas dentro de uma lógica discursiva, possibilitou orientar as futuras abordagens de trabalho nas sessões de estudo, tornando-se blocos independentes para a solução de passagens problemáticas, intenções musicais e manipulações de parâmetros. Posteriormente, como já mencionado, estes blocos de trabalho passaram a ser trabalhados de maneira única, tendo em vista a continuidade da narrativa do Estudo como um todo¹⁰².

Deste modo, a partir das primeiras interações com o material musical apresentado pelo Estudo n. 4, três grandes sessões foram definidas, sendo elas chamadas de: I) Apresentação, compreendida pelos 40 compassos iniciais (c. 1 – 40); II) Desenvolvimento, do compasso 41 ao compasso 82; e III) Reexposição, representando a parte final do Estudo, em uma sessão de 51 compassos (c. 83 – 133). A compreensão das duas primeiras grandes estruturas, a Apresentação e o Desenvolvimento, foram definidas dentro das três primeiras sessões de estudo (DR 1, 3 e 5); a compreensão da estrutura que compreende a Reexposição, apesar de já ter sido definido seu começo dentro destas primeiras

¹⁰² Utilizaremos a palavra *Estudo*, valendo-se da inicial maiúscula, quando estivermos falando sobre a obra, seja ela o Estudo n. 4 ou Estudo n. 5, de Arthur Napoleão. A palavra *estudo*, escrita desta maneira, está relacionada à ação de estudar.

sessões de estudo, só foi analisada em pormenor na sétima sessão de estudo (DR 28). Isto se deu por termos começado o trabalho musical focando, inicialmente, dentro das 4 primeiras páginas do Estudo n. 4, que compreende as duas primeiras estruturas; posteriormente, iniciamos o trabalho mais focado no final da obra. A Figura 68 apresenta as grandes estruturas apreendidas durante a análise ao instrumento.

Figura 68: Estudo Op. 90, n. 4, Au Foyer. Grandes Estruturas.



Fonte: Elaborado pelo autor.

As três grandes estruturas, ilustradas na Figura 68, foram construídas tendo em vista a análise, ao instrumento, de elementos que envolvem a apresentação motivica, pilares harmônicos e sua sequenciação na cronologia do Estudo, bem como a maneira que Arthur Napoleão trabalha a textura e a apresentação da escrita pianística. Esta disposição macroscópica, assim, é uma resultante da concatenação das três sessões menores, isto é, a *Apresentação*, o *Desenvolvimento* e a *Reexposição*¹⁰³.

Dentro das sessões *Apresentação* e *Desenvolvimento*, o DR 3 apresenta algumas ideias suscitadas, indicando, também, a delimitação do fim da sessão de *Desenvolvimento* e o início da sessão de *Reexposição*. Nesta sessão de estudo, apreendemos a configuração frasal que Napoleão utiliza, majoritariamente em frases de 4 compassos, e buscamos analisar os pilares harmônicos utilizados.

Pudemos perceber a *Apresentação* do Estudo, construída em duas partes (c. 1 – 16 + 25 – 40), e conectadas por uma ponte de 8 compassos (c. 17 – 24). O *Desenvolvimento* inicia com a apresentação do Tema inicial na tonalidade de Mi bemol, no compasso 41, e se desenvolve até o compasso 83, com a retomada

¹⁰³ Utilizaremos estes termos em itálico, no corpo do texto, quando estivermos nos referindo as estruturas apreendidas para o Estudo n. 4.

do Tema na tonalidade de Mi Maior (tonalidade do Estudo). Esta parte do Estudo é bastante significativa pela instabilidade harmônica e a utilização de figurações arpejadas, sem a presença de uma melodia, como na sessão de *Apresentação*. O trecho abaixo, citando o DR003, ilustra as inquietações geradas para a compreensão desta passagem:

[no compasso] 41, há uma modulação um tanto mal preparada pra Mib maior [...] parece uma retomada do tema, só que em mi bemol e ela não vai prosseguir, [seguida por] + 47 – 50 (uma ponte diminuta) + 51 – 54 (outra pontezinha que vai levando a outras coisas) + (55 – 58 + 59 – 62, que é uma área de melodia, com figurações semelhantes à ponte que a precede) + 63 – 66 (mais uma ponte que movimenta até...) + 67 – 70 (onde aparece uma melodia que parece ter sido extraída da melodia inicial, porém mais triste) + 71 – 74 (súbita explosão de sonoridade) + uma ponte pro final, que parece que vai diluir as coisas até a reexposição: 75 – 78 + 79 – 82 (movimentação paralela entre as mãos, em sextas, que vai cadenciar na reexposição do material, na tônica do estudo: (DR 3).

A citação acima ilustra uma maneira, escrita nas primeiras abordagens ao piano do Estudo n. 4, que buscava compreender a sucessão de eventos construída por Napoleão dentro da sessão que chamamos de Desenvolvimento. Podemos perceber que, na escrita do DR003, a dificuldade ainda impera ao encontrarmos uma lógica para a instabilidade apresentada nesta parte do Estudo. Todavia, a partir desta compreensão, construímos uma significação para esta parte, localizando-a enquanto um desenvolvimento de pequenas ideias e repetições de figurações, servindo de conexão entre a Apresentação do Tema inicial e sua Reexposição, no compasso 83. Por fim, a definição dos elementos constituintes da *Reexposição*, que começaria a ser trabalhada de maneira mais focada, pode ser lida a partir de um trecho selecionado no diário DR028, onde elementos estruturais e expressivos são relacionados em busca de uma coerência discursiva que possibilite a organização das ideias e afetos que pretendíamos comunicar. Lemos:

Por fim, comecei o trabalho com a parte final: nos compassos 83 a 98, início da parte final, o mesmo material apresentado no início do estudo é repetido: bem uma re-exposição. Todavia, no compasso 94, aquela parte de uma mão sobre a outra, tem a tonalidade modificada para chegar, não mais no sexto grau menor, mas agora no quarto grau maior: lá maior. Uma linda modulação que ainda não havia acontecido para este tema. Algo precisa ser feito nesta parte: agora, vislumbro um animando, para dar um gosto mais aberto ao sabor especial da tonalidade de la maior dentro deste estudo. Por fim, sinto que, a partir do compasso 123, a música já acabou, e a partir de lá, são só lembranças: uma coda, talvez? Possivelmente.... estou pensando em

um andamento um pouco mais lento, para dar um gosto melhor de final, para deixar claro que a narração já terminou e agora são só suspiros ou sussurros.... algo precisa acontecer para extinguir toda a vida do estudo. (DR 028).

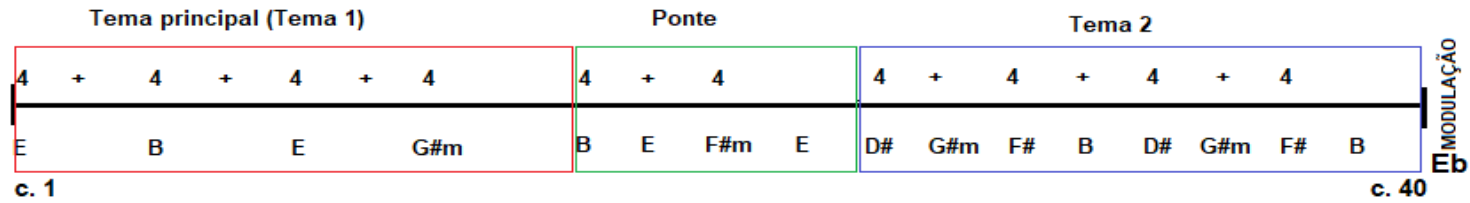
Ainda sobre a estrutura da Reexposição, o DR 32 propõe maiores elucidações:

O início do final é basicamente uma cópia e cola do início do estudo (c. 83 – 94), porém, com uma diferença: uma surpreende modulação para lá maior que ainda não fora feita, no compasso 94. É uma delícia essa modulação, empolgante! Da um *refresh* no discurso. Enfim, eu estabeleci alguns eventos, ou sequencias de eventos, que são: I) 83 – 98; II) 99 – 114 (composto por 99 – 106 + 107 – 114); III) 115 – 122; IV) (123 – 133, uma “coda”?). Hoje, trabalhei mais focado nos compassos 99 ao 106. Esse trecho é bem característico pela presença de oitavas na mão esquerda: mas não são oitavas de virtuosidade, são oitavas de brumas, elas não devem sobrepor a melodia da mão direita, mas devem soar *legatíssimo*. A mão direita ainda tem a supremacia da melodia, mesmo que seja apenas um pedacinho do tema do estudo. (DR 32).

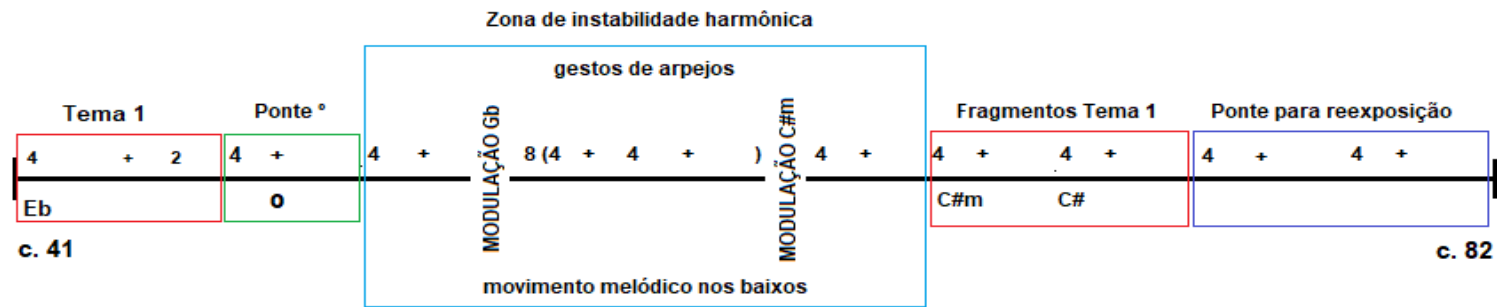
A partir das exposições acima referenciadas, extraídas dos Diários Reflexivos acerca da compreensão estrutural que o Estudo Op. 90, n. 4 (*Au Foyer*) apresentou durante nossa construção interpretativa, elaboramos um esquema, ilustrado na Figura 69, que busca melhor elucidar a arquitetura por nós visualizada. Nesta figura, esquematizamos as três partes que constituem, dentro da nossa leitura, o Estudo n. 4, isto é: a *Apresentação*, o *Desenvolvimento* e a *Reexposição*, localizando os compassos de início e fim de cada uma destas partes. Ademais, apontamos a estrutura frasal de 4 compassos, utilizada por Napoleão à composição deste *Estudo*, pondo em releve a formação de cada uma das três partes acima citadas, bem como os pilares harmônicos definidos pela análise ao instrumento. Na Figura 69, mencionamos, também, expressões que foram utilizadas para localizar locais específicos dentro do discurso, como “*Zona de instabilidade harmônica*”, “*gesto de arpejos*”, “*8ª na m.s.*”. Estas expressões estão vinculadas à maneira que absorvemos a arquitetura do *Estudo* e também estão relacionadas à percepção de elementos constituintes das texturas e figurações utilizadas por Napoleão.

Figura 69: Estudo Op. 90, n. 4, Au Foyer. Estruturas detalhadas e pilares harmônicos.

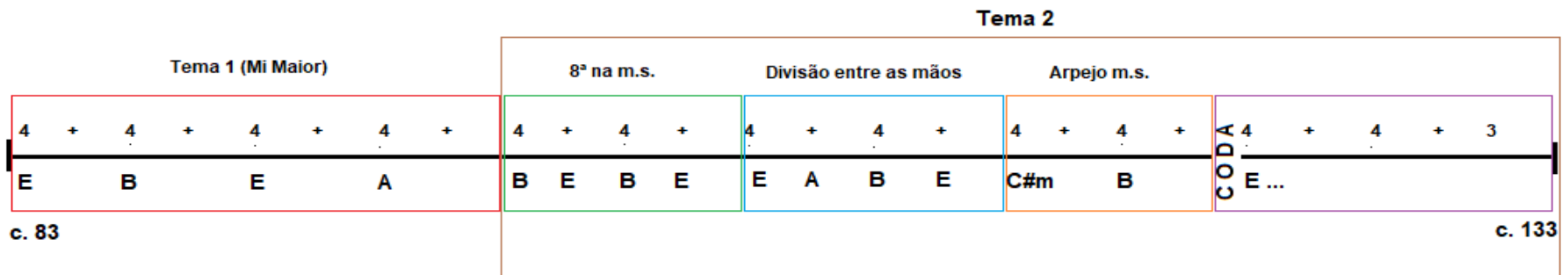
APRESENTAÇÃO:



DESENVOLVIMENTO:



REEXPOSIÇÃO:



Fonte: Elaborado pelo autor.

A partir dos dois extratos dos Diários Reflexivos acima citados, percebemos que a definição destas estruturas está vinculada não somente às questões formais, mas também às necessidades expressivas inerentes à forma. Assim, não tivemos intenção de definir uma forma, ao Estudo n. 4, tendo por mote algum procedimento analítico formal, mas propiciar uma imagem do esqueleto que nós, enquanto intérpretes, apreendemos através da sua leitura e estudo ao piano.

Apresentação

A *Apresentação* do Estudo n. 4, de Arthur Napoleão, está contida entre o compasso 1 e o compasso 40. Esse trecho de 40 compassos contém os dois temas que serão reapresentados diversas vezes ao longo da obra. A partir dos diários reflexivos, podemos perceber que a *Apresentação* fora dividida, para fins de estudo, em duas partes: a primeira, representando a zona do Tema 1 e a ponte para o segundo tema, contemplando os compassos 1 ao 24; a segunda parte, relacionada ao segundo Tema até o início do *desenvolvimento*, compreendendo os compassos 25 ao 40. A constituição da sessão de *Apresentação* é bastante regular, com frases de 4 compassos e harmonias que se desenvolvem, preponderantemente, na relação de V – I, como podemos visualizar na Figura 69.

Tema 1 (c. 1 – 16)

Diferentemente do Estudo n. 5, que será apresentado na próxima parte, o Estudo n. 4, *Au Foyer*, não apresenta nenhuma introdução ou compassos que antecedem ao tema inicial. Já nos dois primeiros compassos, Arthur Napoleão escreve a célula motívica que dará forma ao Estudo (Figura 70).

Figura 70: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 1 – 2).



Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910). Grifo nosso.

Nesta estrutura inicial, percebemos 3 extratos simultâneos: i) uma melodia, na região mais aguda da escrita; ii) baixos, que não desempenham papel melódico, servindo de reforço harmônico ao trecho; e iii) uma figuração de acompanhamento, executado pela mão direita. A tonalidade de Mi Maior está dada desde o começo.

Duas necessidades iniciais foram fixadas através dos diários reflexivos: o trabalho de legato, nas vozes superiores, que envolveu uma escolha reflexiva acerca dos dedilhados a serem utilizados para a melodia; e a proposição de camadas de dinâmicas, entre os três elementos que acontecem simultaneamente no trecho. No DR 003, escrevemos:

Trabalhei, nos compassos 1 – 2, 5 – 6, 9 – 10, 13 – 14, apenas mão direita, separando a melodia do acompanhamento. Definição de dedilhados para estes compassos: dificuldade em conseguir achar dedilhados que consigam um perfeito legato da melodia. No recheio, as vezes o uso de 1 – 1, como dedilhado, pode auxiliar a fazer legato na parte superior [...] porém, há de se perceber que precisamos estratificar as dinâmicas dessa parte: a melodia deve soar mais alto, talvez um mf. A parte do recheio é PP, sutil, quase imperceptível, a não ser que eu deseje mostrar, como no compasso 9, escrito no terceiro grau de mi maior (tonalidade do estudo). A mão esquerda não possui muita atividade, apenas tocando notas da harmonia. (DR 003).

Ao buscar por ressaltar a melodia, deixando-a em um patamar dinâmico diferente do restante, “defini a diferenciação de dinâmicas para facilitar o cantábile entre a melodia e o recheio, da mão direita. O recheio deve soar menos, visto que ele é menor importância que a melodia.” (DR 003). Como Napoleão não deixa escrito nenhuma indicação dinâmica para o trecho, apenas a menção de “*dolce e legato*”, definimos a inserção de duas dinâmicas para o

trecho: *Mf*, na parte superior do pentagrama da mão direita; e *PP* para a parte inferior o mesmo pentagrama (Figura 71).

Figura 71: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 1 – 2). Inserção de indicações dinâmicas.



Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910). Grifo nosso.

A maneira de dispormos as indicações de dinâmicas busca salientar a intenção de diferenciar os patamares de intensidade entre as estruturas. Deste modo, ao colocarmos as dinâmicas na parte superior, intencionamos que a melodia, presente na região mais aguda da escrita, esteja dinamicamente superior ao restante da escrita. A indicação de *PP*, colocada abaixo, reforça a sonoridade resultante entre o acompanhamento, composto pela figuração em semicolcheias na mão direita, e os baixos da mão esquerda.

Os dois compassos que seguem aos compassos 1 e 2 são bastante característicos da estrutura que compreende o Tema 1 do Estudo n. 4. Escrevemos nos DR:

Na primeira página, nos compassos 1 – 16, napoleão trabalha com dois compassos de melodia mais dois compassos de uma brincadeira. Nestes dois compassos de brincadeira, tenho dificuldade pois a escrita coloca uma mão, ou muito perto da outra, ou em cima da outra. Fica difícil de conseguir equalizar o som. (DR 003).

A partir da citação acima, percebemos um segundo elemento que compõe o equilíbrio das frases de 4 compassos: os dois compassos de 'brincadeira' que segue os dois compassos de melodia. Na Figura 72, ilustramos os compassos 3 e 4, correspondentes à primeira 'brincadeira' proposta por Napoleão.

Figura 72: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 3-4).



Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910).

A dificuldade, mencionada no DR 003, está relacionada ao posicionamento da mão para executar o trecho ilustrado pela Figura 72. Este trecho, mesmo que não corresponda a um evento que necessite uma mesma nota ser tocada por ambas as mãos simultaneamente, exige que as mãos fiquem muito perto uma da outra, necessitando que a mão esquerda esteja sempre se deslocando para uma região mais aguda que a mão direita. Na Figura 73, exemplificamos a passagem referida pela Figura 72, com o posicionamento das mãos na execução.

Figura 73: Posicionamento das mãos para executar os compassos 3-4.



Fonte: Arquivo do autor.

Assim, deliberamos que estes compassos seriam executados com a mão esquerda em cima da mão direita, visto corresponder a maneira mais orgânica que encontramos para a fluidez da passagem. A partir da análise das 3 edições de um Estudo de Liszt, anteriormente apresentada, identificamos que Cortot menciona na nota de rodapé nº 3, em sua edição pela Salabert (1951), a sugestão acerca da execução de um trecho onde a mão esquerda deveria ficar sobre a mão direita. Cortot escreve: “deixar a mão esquerda sobre a mão direita para a que a articulação seja perfeitamente distinta nestes dois compassos”

(CORTOT, 1951)¹⁰⁴. Deste modo, abre-se uma possibilidade de indicarmos esta escolha de execução dentro de uma proposta editorial.

A indicação que definimos sobre o posicionamento das mãos, para os compassos 3 e 4, é também válida para sua repetição nos compassos 7 - 8, 11 - 12, 15 - 16, 43 - 44, 85 - 86, 89 - 90, 93 - 94 e 87 - 98. Estes compassos estão relacionados ao aparecimento do Tema 1, dentro do Estudo n. 4, em que a figuração acima analisada está presente. Deste modo, vale para todos estes a indicação do posicionamento da mão esquerda sobre a mão direita.

Durante a construção interpretativa e preparação do Estudo para a gravação, percebemos dificuldades para a execução desses compassos de “divertimento”. No DR 041, ainda enfrentávamos problemas referentes à esbarros e acentos indesejados. Buscando solucionar esses problemas, escrevemos:

Trabalho para correção de esbarros nos compassos: c. 3-4; 7-8; 11-12; 15-16; 19-20; 23-24; 57-58; 61-62: a) para os compassos 3-4; 7-8; 11-12; 15-16; 19-20 e 23-24, eu quebrei os eventos, trabalhando, mãos separada, voz por voz (só baixo, só tenor, para mão esquerda, por exemplo), depois mesclando vozes entre as mãos, de maneira a cada dedo entender onde deve estar: são partes muito confusas, de um caráter ornamental, sem uma melodia muito bem definida. Defini pegar algumas notas da mão esquerda pela mão direita, para facilitar a execução (ver na partitura, elas estão apontadas), bem como observei um *levare* melódico, sempre no último tempo desses compassos, para a entrada do tema no compasso seguinte (essas notas devem ser mais bem entoadas!!!!). (DR 041).

Além de sinalizar uma maneira de estudo aplicado ao trecho mencionado, a citação do diário reflexivo 041 aponta para uma decisão referente à divisão entre as mãos de notas. Neste caso, notas que estão escritas para serem tocadas com a mão esquerda e decidimos executar com a mão direita. A Figura 74 exemplifica estas notas, dentro dos compassos correspondentes ao Tema 1 (círculos em vermelho).

¹⁰⁴ « Tenir la main gauche au dessus de la main droite pour l'articulation parfaitement distincte de ces deux mesures. » (CORTOT, 1951, p. X).

Figura 74: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 1 – 14). Indicação de notas a serem executadas pela mão direita.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910). Grifo nosso.

Uma das possibilidades que encontramos para mencionar na partitura a execução destas notas, como exemplificada pela figura 74, é a inserção da abreviatura “m.d.” do francês *Main droit*, isto é, mão direita¹⁰⁵. Esta é um recurso bastante encontrado nas partituras, seja pelo próprio punho do compositor ou por editores, onde eles buscam direcionar a execução de notas ou trechos inteiros por uma mão que não é aquela correspondente ao seu local de grafia. Neste caso, buscamos facilitar a execução destas passagens através da realização, com a mão direita, de notas grafadas no pentagrama da mão esquerda. Ademais, conjuntamente a esta facilitação proposta, buscamos sanar outro desejo interpretativo, mencionado na citação do diário reflexivo 0041: proporcionar um *levare* melódico desta nota, que será executada agora pela mão direita, ao início da entrada do motivo, logo em seguida. Percebemos, na

¹⁰⁵ Optamos por utilizar a terminologia francesa, ao indicar as mãos, visto que é esta a língua que Napoleão utiliza, mais adiante no Estudo, para grafar o uso da mão direita ou mão esquerda em passagens específicas. Deste modo, percebemos que, no decorrer do estudo, Napoleão se vale de indicações em italiano e francês.

Imagem 74, que logo após as referidas notas, existe sempre a reiteração do tema 1. Assim, a facilidade de execução também permite uma facilitada ao entoar uma conexão entre a nota, que está na segunda metade do último tempo do compasso anterior, ao início do Tema 1, no compasso posterior. Coadunando a estes fatores, decidimos adicionar uma articulação de *tenuto* (-), sobre estas notas, tendo em vista tanto reforçar sua importância de conexão, como já anteriormente justificada, quanto um ponto de finalização da frase de quatro compassos anterior e início da próxima. Esta explanação também se relacionado aos compassos 43-44, no Desenvolvimento, e 85 – 86, 89 – 90 e 93 – 94, na Reexposição.

Ponte para o Tema 2 (c. 17 – 24)

A ponte que conecta o Tema 1 ao Tema 2 é constituída por um conjunto de 8 compassos, divididos em duas frases de 4 compassos cada. A figuração utilizada por Napoleão é sensivelmente semelhante à figuração aplicada nos trechos que chamamos de '*divertimento*', acima comentados. A figura 75 compara as escritas destes dois trechos.

Figura 75: Estudo Op. 90, n. 4. Comparação entre as figurações dos compassos 7-8 (divertimento) aos compassos 17-18 (ponte).

Divertimento



Ponte



Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910).

Deste modo, a ponte ao Tema 2 possui algumas dificuldades de execução que já foram anteriormente trabalhadas, principalmente no que tange à proximidade entre as mãos no teclado do piano. No diário reflexivo 005, podemos ler sobre algumas definições, no que dizem respeito ao dedilhado escolhido para este trecho, tendo em vista minimizar a colisão entre as mãos e futuros esbarros e ou acentos que isto possa causar.

Alguns problemas de dedilhado foram solucionados para os compassos 17 – 24: na mão esquerda, havia proposto 1-5 para os intervalos harmônicos nos compassos 17-18 e 21-22, porém eu estava colidindo com a mão direita com esse dedilhado. Assim, adotei 5-2 para todos esses eventos. Trabalhei também neste trecho um legato perfeito, que consegui a partir da escolha do dedilhado intercalando os dedos 4 e 5. Trabalhei só a melodia, sem o resto, testando a eficácia desse dedilhado, e buscando entoar bem a direção melódica. (DR 005).

Assim, a definição destes dedilhados tanto possibilitou facilitar a execução do trecho como também melhorar o direcionamento melódico, nas notas agudas. Percebemos, com isso, que a escolha de dedilhados, como já comentada sobre o Tema 1, está sempre vinculada às exigências expressivas que a própria frase apresenta.

Nesta ponte, três questões foram levantadas durante as sessões de estudo: a) no DR 001, já observamos a recorrência de um ‘eco’, entre a mão direita e a mão esquerda, para as notas com figurações de semínima e colcheia (grifo em vermelho); b) no DR 005, sobre as vozes internas, que proporcionam uma conexão entre os compassos 18-19 e 22-23 (linha em azul); c) construir um crescendo e um leve acelerando, que acompanhe o direcionamento melódico para o agudo, culminando em um ritenuto logo que as melodias internas aparecem, no fim do compasso 18, iniciando assim, no compasso 19, *A tempo*, até a sua finalização, no compasso 20. Tal procedimento, será reiterado nos próximos 4 compassos.

Escrevemos no DR 005:

[Eu] trabalhei um eco, entre a mão direita e a mão esquerda, onde parece que a mão esquerda canta a mesma melodia da direita, porém uma colcheia atrasada. Também trabalhei os contracantos (B-A-G) presente no final do compasso 18 que concluem no compasso 19: são muito bonitos, quero que eles também soem. Nesta sessão, tomei mais conhecimento sobre a polifonia e busquei entoá-la melhor. A busca por um bom dedilhado foi essencial, construído pensando na frase. Estudar apenas a melodia, com a escolha dos dedilhados, além de me fazer

tomar conhecimento sobre os dedos e as notas, e trabalhar o som, faz testar as propostas de dedilhado e ter a melodia bem focada na mente. Salientar notas que não estão com alguma indicação especial: os contracantos. Mostrar a polifonia, as linhas internas, enriquece o discurso musical. (DR 005).

Na figura 76, ilustramos a possível grafia para os quatro primeiros compassos (c. 17-20) da Ponte, a partir das propostas acima deliberadas.

Figura 76: Estudo Op. 90, n.4 (c. 17-20).

The image shows a musical score for two systems. The first system is marked 'poco acc.' and 'Rit.'. The second system is marked 'A tempo' and 'Rit.'. Red circles highlight specific notes in the first system. Green lines connect notes between the two systems, and blue lines connect notes within the second system.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910). Grifo nosso.

Na Figura 76, assinalamos as expressões '*poco acc.*'; '*A tempo*' e '*Rit.*', bem como as indicações gráficas de crescendo e decrescendo, quanto elementos vinculados a aspirações interpretativas, onde salientamos com os círculos vermelhos, notas que gostaríamos de melhor declamar junto à totalidade do trecho. Decidimos adicionar uma articulação de *tenuto* (-), nas notas da mão esquerda contidas dentro dos círculos vermelhos, tendo por objetivo salientarmos a potencialidade expressiva da relação existente entre mão direita e mão esquerda. Optamos por não utilizar a mesma articulação na mão direita, tendo por critério a nota da melodia estar na figura de semínima e, sendo assim, uma duração maior àquela da mão esquerda. Deste modo, a mão direita, por sua natureza mais aguda, no trecho em questão, e por estar escrita com figuras de duração maior, já possui, naturalmente, maior relevo sonoro durante a execução.

Tema 2 (c. 25 – 40)

O segundo tema, dentro da *Apresentação* do Estudo n. 4, de Arthur Napoleão, compõe uma parte de 16 compassos, divididos em duas sessões de 8 compassos cada. Cada uma dessas sessões, como visualizado na Figura 69, é composta de duas frases de 4 compassos cada. Napoleão apresenta o Tema

2, nestes 16 compassos, utilizando-se da reiteração de frases com a mesma harmonia, porém com escritas bastante distintas. Deste modo, os dois trechos, de 8 compassos cada, que constituem a exposição do segundo tema, possuem distinção entre si derivada do emprego de distintas técnicas pianísticas para suas escritas.

O trecho correspondente aos primeiros 8 compassos desta sessão (c. 25 – 32) propõe uma ruptura com a narrativa até então apresentada. No diário reflexivo 003, escrevemos:

Muito bonita a polifonia que precede o grandioso: preciso trabalhar a sonoridade para deixar esse trecho bem misterioso. Acho que pode ser uma boa indicação de expressividade: “MISTERIOSO”. A mão esquerda cruza a mão direita, cantábile em ambas as mãos. Definir extratos de dinâmica para o recheio da mão direita que não é tão importante. [...] “misterioso, para o compasso 25, é uma indicação expressiva que o trecho me fez refletir: harmonia, melodia, polifonia: esse conjunto me faz pensar em algo mais íntimo, reflexivo, reservado. (DR3).

As questões levantadas pela citação ao DR 003, permitem-nos refletirmos tanto sobre aspectos de escolhas acerca da manipulação de elementos musicais, como estratos de dinâmica, quanto questões mais abstratas, vinculadas à experiência estética advinda do estudo e execução desta passagem. A exploração dos potenciais expressivos, referentes aos compassos 25 a 32, foi bastante trabalhada em diversas sessões de estudo. No DR 009, refletimos sobre “[...] buscar sonoridades mais escuras: legato, toque mais profundo, menos dinâmica, sutilezas, expressividade (compassos que antecedem o grandioso) maior expansão sonora antes da entrada do grandioso” (DR 9) enquanto ações a serem aplicadas à preparação.

O trabalho com o delineamento melódico, dentro desses compassos, também se mostrou enquanto um desafio durante o estudo. Um dos pontos que a nossa construção interpretativa concluiu, diz respeito à primeira nota, da mão direita, nos compassos 25 e 29: na edição Schots, utilizada para nossa prática no piano, não percebemos nenhuma diferenciação da primeira nota dos compassos 25 e 29, enquanto uma nota melódica, diretamente relacionada à melodia que se segue na mão esquerda. Todavia, quando analisamos a construção melódica nos compassos 33 – 40, percebemos que, na verdade, a primeira nota da mão direita, dos compassos 25 e 29, é, na verdade, uma nota

melódica, constituindo parte de da melodia que, nos compassos 33-40, será executada pela mão direita e, nos compassos 25 – 32, será executada pela mão esquerda. Sobre isso, escrevemos nos DR 044:

Estou mais certo sobre, no compasso 25 e no compasso 29, a primeira nota da mão direita, em ambos os compassos, é, na verdade, uma nota melódica: isso porque, no grandioso, essa será a nota inicial dos acordes: ou seja, algo precisa estar grafado na partitura para indicar isso, da maneira como está agora, isso passa batido. É um importante elemento interpretativo [...]. (DR44).

Na figura 77, exemplificamos a relação existente entre os compassos 25 – 28 e os compassos 33 – 36. Nesta figura, podemos perceber, para além da primeira nota da mão direita, no compasso 25, e sua correspondência no acorde do compasso 32, também a resolução da melodia que, no compasso 27, está ‘escondida’ dentre a figuração.

Figura 77: Estudo Op. 90, n.4 (c. 17-20).

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910). Grifo nosso.

Uma das possibilidades editoriais que podemos oferecer, tendo em vista chamar à atenção esta questão descoberta, é a modificação da direção das hastes na mão direita dos compassos 25 e 27, para as notas Fá sobrado sustenido e Sol sustenido, respectivamente, bem como as notas Lá sustenido e

Si natural, nos compassos 29 e 31. Ademais, em muitas edições, uma linha é utilizada para salientar que uma melodia começa em um lugar e segue em outro, ligando estes eventos que são separados, especialmente, dentro da escrita em uma partitura. Um exemplo deste grafismo pode ser apreciado na Figura 78, num trecho do Prelúdio Op. 23, n. 5, de Rachmaninoff, em sua primeira edição, pela A. Guthel, de Moscou (1904).

Figura 78: Rachmaninoff: Prelude Op. 23 n. 5. Utilização de linhas para salientar a ligação de melodias escritas em pentagramas diferentes.



Fonte: Préludes Op. 23 (RACHMANINOFF, 1904).

Nesta figura, podemos perceber linhas que conectam notas, dentro de uma mesma linha melódica, mas que foram escritas com uma distância espacial e em pentagramas diferentes. Deste modo, este recurso pode se fazer útil para esclarecer a conexão de notas que, a priori, podem não ser concebidas como pertencentes a uma mesma melodia.

Para a construção da edição prática, ao trecho correspondente aos compassos 25 a 32, outras escolhas foram definidas. No que tange ao parâmetro de dinâmica, deliberamos o patamar de *mezzo forte* para a mão esquerda e de *Piano* para a mão direita. Esta escolha está relacionada, dentro de nossa interpretação, a maior importância que a melodia da mão esquerda possui, principalmente se comparada a sessão subsequente, constituída pelos compassos 33 – 40, onde essa melodia será então apresentada em acordes, no

registro agudo do piano, bem como por esta melodia ser a melodia correspondente ao segundo tema do Estudo n. 4, de Arthur Napoleão. Um decrescendo foi estabelecido, no compasso 28, tendo em vista reduzir a intensidade sonora para a retomada da frase, no compasso 29. Nos compassos 31 e 32, que antecedem à grande explosão de dinâmica do compasso 33, definimos um grande crescendo, com um pouco ritenuto, buscando aumentar a dramaticidade entre a conexão destes compassos com o compasso 33 (DR 003, 005, 011). Na imagem 79, assinalamos as indicações acima comentadas juntamente das indicações expressivas definidas.

Figura 79: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 25 – 32). Adições de indicações de dinâmica e expressividade.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910). Grifo nosso.

Em termos de articulações, a melodia presente na mão esquerda sofreu a adição de *tenutos* e ligaduras de expressão. Estas duas articulações foram escolhidas para definirem direcionamentos e intenções expressivas para esta melodia. No compasso 25, o Dó sustenido, no segundo tempo da mão esquerda, foi acrescido de um *tenuto*, para salientar o apoio nesta nota, também derivado na entoação do intervalo entre o Fá dobrado sustenido e este Dó sustenido (uma quinta diminuta). A repetição das notas Dó, presente entre o segundo tempo do compasso 25 e primeiro tempo do compasso 26, mão esquerda, levou-nos a buscar uma inflexão entre ambos. Assim, às notas Dó sustenido e Si natural, na figuração de colcheias, no primeiro tempo do compasso 26, foi deliberado uma

ligadura expressiva entre ambas. Por fim, o Lá sustenido, no segundo tempo, também foi acrescido de um *tenuto*, tendo em vista sua intensidade para a resolução no Sol sustenido (terceira semicolcheia, do primeiro tempo, no compasso 27, na mão direita). As definições de articulações para este trecho são também válidas para sua reiteração, em Fá sustenido maior, nos compassos 29 – 32. Escrevemos do DR 028:

As escolhas de articulações que eu fiz parecem ser eficientes para que se entoe ambas as melodias (e perceba, essa calma que está antes do grandioso é a mesma melodia do grandioso!). Uma doçura, um desejo contido. Muito bonito esse trecho e ele precisa soar lindo como de fato ele é. (DR 028).

Por fim, no compasso 32, sob a orientação do *crescendo molto*, decidimos aplicar uma articulação de *tenuto*, nota sim, nota não, tendo em vista replicar a ligadura de expressão, apontada por Napoleão, para as duas primeiras semicolcheias deste compasso. Assim, também sublinhamos a linha melódica ascendente, constituída pelas notas C-C#-D, na mão direita, e E-E#-F#, na mão esquerda, e reforçamos o *poco ritenuto*. A figura 80 busca exemplificar as deliberações acima mencionadas.

Figura 80: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 25 – 32). Utilização de articulações.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910). Grifo nosso.

A maneira de pensar a utilização de articulações para modelar inflexões na melodia, como ilustrado na Figura acima, busca uniformizar estas frases, dentro da apresentação do Tema 2, tendo em vista suas relações de

similaridade. Deste modo, podemos perceber que nos valem das mesmas sequências de *tenuto* e ligaduras de expressão nos compassos 25-26 e 29-30, o que também será válido para as próximas frases, no trecho que chamamos de *Grandioso* (c. 33-40). Igualmente ao que averiguamos na análise de três edições de um Estudo de Liszt, a escolha de articulações pode fomentar, também, relações formais, como as que apontamos acima.

Os oito compassos que seguem (c. 33 – 40), representam um trecho de grande expansão sonora no início do Estudo n. 4. Desde a primeira leitura deste Estudo, relatada no diário reflexivo 001, percebemos a magnitude desta escrita. Neste DR, escrevemos: “Defini como grandioso o trecho do compasso 33 pois, pela textura da escrita, grandes deslocamentos, ele me pareceu como um *apassionato*; grande expansão dinâmica” (DR 1). Uma das primeiras deliberações que tivemos, ao estudar este trecho, pode ser compreendida a partir do comentário no DR 003:

Trabalhei na parte do Grandioso, nos compassos 33 a 40. Muito bonita essa parte, preciso expandir a sonoridade, igualmente ele faz expandindo a tessitura. Não precisa ser o mesmo andamento, pode ser um pouco mais lento, um bocado mais largo, pra dar essa sensação de expansão. (DR 003).

Assim, buscamos construir uma relação que conecta o *poco ritenuto*, definido para o compasso 32 e vinculado ao *crescendo molto*, com uma leve diminuição do andamento para a execução do trecho que compreende os compassos 33 a 40. Unido a isto, a definição do estrato de dinâmica — que Napoleão deixa em aberto na edição utilizada —, buscando corroborar com o caráter para o momento: definimos, como marcação no compasso 33, a dinâmica *FF* (DR 003), onde o “ataque dos acordes no Grandioso [são] PLENOS, CHEIO DE SOM, TODAS AS NOTAS, apesar de um cantábile sempre presente na voz superior.” (DR 009).

Napoleão, nos 16 compassos que representam a região de apresentação do Segundo Tema, utiliza a mesma linha melódica nas quatro frases de quatro compassos que constituem o trecho. Todavia, esta redundância é enriquecida pelo contraste resultante das duas escritas apresentadas: o *Misterioso*, formado pelos compassos 25 – 32, que promove uma ruptura com o discurso precedente; e o *Grandioso*, nos compassos 33 – 40, onde apreciamos um Napoleão titânico

e apaixonado, cheio de um romantismo exacerbado (DR 053, 054, 055). A resultante das escolhas interpretativas, para os compassos que representam o *Grandioso*, podem ser apreciadas na Figura 81.

Figura 81: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 33 – 40). Escolhas interpretativas.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910). Grifo nosso.

As articulações utilizadas para a mão direita, nos compassos 33 – 40, estão relacionadas às escolhas de articulações que utilizamos nos compassos 25 – 32, para a mão esquerda. Todavia, por se tratar de um trecho com mais explosão dinâmica, de caráter diferente do trecho precedente, modificamos a primeira articulação, no segundo tempo do compasso 33 e segundo tempo do compasso 37. No lugar da articulação de *Tenuto*, utilizada para os segundos tempos da mão esquerda, nos compassos 25 e 30, aqui escolhemos a articulação *marcato* (>), para reforçar ainda mais a ênfase sonora do salto de quinta diminuta. As finalizações de frase também foram trabalhadas com um diminuendo, tendo em vista a sua retomada (c. 36 e 40), bem como a inserção de um crescendo, no compasso 37, conectando o decrescendo do compasso anterior (c. 36) e o novo acréscimo de dinâmica para a frase dos compassos 37 – 40. No compasso 40, conjuntamente ao decrescendo gráfico por nós escrito, adicionamos um “*poco rit.*”, buscando melhor conectar o fim desta sessão – que também representa o fim da *Apresentação* – e o início do *Desenvolvimento*.

Desenvolvimento (c. 41 – 82)

A parte do Estudo n. 4 (*Au Foyer*), que descrevemos como *Desenvolvimento*, inicia com uma reapresentação do primeiro tema, agora na tonalidade de Mi bemol Maior. Esta nova apresentação do Tema 1 dura 6 compassos (na forma 4 + 2, como pode ser vista no esquema ilustrado pela Figura 69). Deste modo, as considerações, construídas para o conjunto de seis compassos que constituem o início do *Desenvolvimento*, seguem os preceitos estipulados para o início do Estudo. A única observação que tomamos durante nosso trabalho com o Estudo fora a de oitavar a nota aguda executada pela mão esquerda no compasso 45, evitando o uso de excessivas linhas suplementares superiores e facilitando, assim, a leitura.

Ponte diminuta

A ponte diminuta, que se encontra nos compassos 47 a 50, foi motivo de bastante estudo dentro das sessões fixadas nos Diários Reflexivos (DR 9, 11, 17 e 28). A primeira deliberação estipulada fora a de elencar dedilhados para este trecho, avaliando os que a edição utilizada apresente, e pondo-os em xeque com nossas experimentações “pensando na fluidez da mão esquerda, e, no caso da mão direita, melhor execução.” (DR9). Deste modo, utilizamos dedilhados que diferem dos apresentados para os compassos 49 e 50, na mão esquerda, e introduzimos novos dedilhados para os quatro compassos que compõem o trecho.

O trabalho com o direcionamento do trecho foi lapidado durante as sessões de estudo, buscando definir inflexões e modificações no andamento para proporcionar o resultado expressivo desejado. No Diário Reflexivo n. 11, escrevemos:

Propus duas ligaduras ao trecho, pensando no direcionamento melódico do topo (m.d.). Chegada até o segundo mi bemol, agudo, do compasso 49. Breve cisura do primeiro mi bemol para o segundo: a frase ascende até o primeiro mi bemol, crescendo (indicado pelo compositor), acredito que um acréscimo de velocidade parece cair bem, acréscimo de tensão, vários diminutos... no fim, um pouco ritenuto para cair a partir do segundo mi bemol, como um *precipitato*. O decrescendo da partitura não parece indicar bem, ele deveria ir até o piano, do compasso 51. (DR9).

Deste modo, planejamos algumas introduções no trecho, que podem ser visualizadas no esboço ilustrado pela Figura 82.

Figura 82: Estudo n. 4 (c. 47 – 50). Indicações gráfico e textuais.

The image shows a musical score for Study No. 4, measures 47-50. The score is written for piano and includes several expressive markings and fingerings. A red line is drawn across the top of the score, starting from measure 47 and ending at measure 50. The markings include: *Poco String.* (measure 47), *Poco Rit.* (measure 49), *Precipitato* (measure 49), *F* (measure 49), *Rall.* (measure 50), and *A tempo* (measure 50). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The score is in G major and 4/4 time.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910). Grifo nosso.

O acúmulo de tensão, gerada pela sucessão de acordes diminutos, já é evidenciado através da colocação do crescendo, disponibilizado pela Edição utilizada para estudo. Coadunando este aspecto, inserimos três modificações de tempo, representadas pelas expressões: *Poco String.*; *Poco Rit.* e *Rall.* Desta maneira, procuramos indicar as deliberações no aspecto do andamento que foram decididas durante nosso trabalho interpretativo. Juntamente da direção ao agudo, entre o compasso 47 e 48, inserimos “*poco String.*”, abreviação para *Poco Stringendo*, para acrescentar um pouco de velocidade ao trecho. No ápice da frase, que reside no primeiro Mi bemol do compasso 49, a indicação de *Poco Rit.* busca expressar uma leve retenção no tempo, tendo em vista a mudança do sentido da linha melódica, agora indo em direção ao grave. As duas ligaduras de expressão, que podem ser visualizadas na Figura 82, separam estas duas partes, ascendente e descendente, entre os compassos 48 e 49. Ao fim da ponte, no compasso 50, adicionamos a indicação de *Rall.*, buscando uma melhor conexão entre esta parte com a frase seguinte. O *Rall.*, ao fim do compasso 50, também se relaciona com a chegada à região mais grave da linha melódica e a parte de menor intensidade sonora dos 4 compassos que compõem a ponte diminuta.

Sobre o segundo Mi bemol, no compasso 49, onde inicia a segunda ligadura expressiva destes compassos, adicionamos a indicação expressiva de *Precipitato*, com a intenção de transmitir esta sensação de precipitação, de

queda, em direção ao grave, que finaliza a ponte diminuta. Esta indicação também está relacionada com uma alteração na pulsação do andamento, conectando o *Poco Ritenuto*, no fim do compasso 48, ao *Precipitato* do início do compasso 49. Ademais, modificamos a colocação do diminuendo que há na edição, de modo ao grafismo ficar mais distribuído por entre os dois compassos representados pela parte descendente da linha melódica, e conectando o ápice da ponte diminuta com a indicação dinâmica de *Piano*, no início do compasso 51. Inserimos também, no início do compasso 49, onde enceta o *Precipitato*, a indicação dinâmica de *F (Forte)*, sendo deliberada, dentro das nossas experimentações no Estudo, enquanto a intensidade almejada durante o crescendo que existe desde o compasso 47.

Zona de Instabilidade Harmônica

O trecho que chamamos de Zona de Instabilidade Harmônica, composto pelos compassos 51 a 66, constituem uma região central do Estudo n. 4, no qual a predominância melódica da região aguda é interrompida e os baixos passam a exercer, com maior ênfase, os direcionamentos das frases. Nestes 16 compassos, a presença de figurações arpejadas ascendentes é bastante recorrente, como também significativa duas modulações: uma no compasso 55, para a tonalidade de Sol bemol Maior, e outra no compasso 63, para Dó suspenido menor, relativa menor da tonalidade do Estudo. Ademais, o trecho composto pelos compassos 51 a 66 também serve de conexão entre a instabilidade harmônica gerada pela ponte diminuta, nos compassos 47 a 50, e a citação do Tema 1, nas tonalidades de Dó suspenido menor, nos compassos 67 – 68, e Sol suspenido Maior, nos compassos 71 – 72.

No Diário Reflexivo n. 9, refletimos sobre a inserção de um acento para a oitava de Ré bemol, no primeiro tempo do compasso 55, para a mão esquerda. Escrevemos:

Busquei delinear melhor os baixos do trecho composto pelos compassos 51 – 66: nessa parte, que basicamente a melodia vai para a mão esquerda, e a mão direita fica fazendo figurações arpejadas (majoritariamente ascendentes), os baixos controlam a vocalidade. Defini um acento no baixo do compasso 55: ponto de chegada de uma frase que começa no compasso 51 e culmina no compasso 55 (baixo em Db). (DR 9).

De modo análogo, os direcionamentos melódicos, nos compassos 56 e 60, na mão esquerda, receberam uma atenção, dentro do nosso trabalho, de maneira a melhor indicar a ênfase que gostaríamos que o movimento melódico ascendente nas notas Db-D-Eb-F-G recebesse (DR11). Na figura 83, ilustramos as inserções destas articulações nos compassos mencionados.

Figura 83: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 55 – 61). Proposta de articulações.



Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910). Grifo nosso.

Nos compassos ilustrados pela Figura 83, utilizamos duas articulações: *Tenuto* (-) e *Marcato* (>). A articulação *Tenuto*, colocada sobre as notas nos compassos 56-57 e 60-61, busca apontar a ênfase na melodia ascendente, presente na mão esquerda. A escolha para o uso do *tenuto* se deu por, dentre as grafias de articulações disponíveis na escrita musical, o *tenuto* é a articulação que oferece uma ênfase mais branda, não tão saliente quanto um *Marcato*, *Marcatíssimo* ou *Martelatto*, mas que ainda assim solicita uma sonoridade que diferencia aquela nota do restando que a circunda. O *Marcato*, sobre as oitavas de Ré bemol, nos compassos 55 e 59, reforça o ponto de chegada que o Ré bemol representa dentro do contexto: no compasso 55, o ponto de culminância do crescendo que começara no compasso 51; já no compasso 59, o uso do *marcato* foi notado tendo em vista uma coerência estrutural entre o uso das articulações, visto que o mesmo representa uma repetição do trecho constituído pelos compassos 55-58.

Dois outros parâmetros foram manipulados de maneira a gerar indicações gráficas para o trecho dos compassos 51 – 66: dinâmica e flutuação de andamento. No que tange a dinâmica, inserimos sinais gráficos de crescendo nos compassos 56, 60 e 62, bem como sinais gráficos de decrescendo nos compassos 57 – 58 e 66. No DR 17, escrevemos:

Diminuendo no compasso 66 é muito importante de grafar, pois estamos vindo de uma parte com muita energia (nos compassos 63 – 66), precisamos extirpar essa energia, com um diminuendo e um pouco de ritenuto, para entoar a delicada entrada do tema no compasso 67. Os baixos precisam ser mais macios no compasso 66, ainda que a melodia esteja com eles (isso desde o compasso 51, onde há predominantemente a melodia na mão esquerda). (DR17).

Quanto as indicações de flutuações de andamento, utilizamos a expressão *Movendo*, aplicada nos compassos 52 e 63, e a abreviatura *Rit.* (*Ritenuto*), no compasso 66. Ademais, no compasso 55, inserimos dois termos que estão relacionados a elementos expressivos: *Con passione* e *Expressivo*. Estas duas palavras buscam transmitir significados vinculados a nossa percepção, durante o trabalho com este trecho, vinculados ao sentimento gerado pelo compasso 55, dentro da estrutura do Desenvolvimento, no Estudo n. 4. Ilustramos a colocação destas indicações e grafismos na Figura 84.

Figura 84: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 52 – 66). Proposta de indicações de dinâmica e flutuações de andamento.

The image displays a musical score for Study Op. 90, No. 4, spanning measures 52 to 66. The score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The score includes several dynamic and performance markings in red: *Movendo* (measures 52 and 63), *con passione* (measure 54), *cresc.* (measure 55), *f* (measure 56), *Expressivo* (measures 57-58), and *Rit.* (measure 66). Red lines indicate crescendos and decrescendos across various measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910). Grifo nosso.

As duas indicações de *Movendo*, adicionadas nos compassos 52 e 63, buscam solicitar ao intérprete que o andamento do trecho sofra uma adição de energia, que está relacionada à escrita instável da harmonia, como também do movimento cromático contido nos baixos. Ademais, o aumento de velocidade permite que a constante reiteração das figurações apresentadas neste trecho não permaneça estática, mas ganhe diversidade e intensidade. O *Rit.* (*Ritenuto*), adicionado ao compasso 66, fornece uma indicação de desaceleração, buscando conectar toda esta sessão à citação do Tema 1, em Dó Sustenido

menor, no compasso 66. Esta indicação também corrobora o decrescendo gráfico, sugerido ao mesmo compasso. As duas indicações expressivas, contidas no compasso 55, corroboram com os elementos acima apontados e que se relacionam a intensidade do discurso projetada desde a ponte diminuta, no compasso 47.

Por fim, os compassos 57 – 58 e 61 – 62, foram objeto de trabalho para deliberar escolhas relativas à divisão entre as mãos da escrita do trecho. Na figura 85, ilustramos as escolhas resultante das tentativas trabalhas nas sessões DR 9, 11, 17 e 28.

Figura 85: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 57 – 61). Proposta de divisão de notas entre as mãos.



Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

No caso dos compassos 57 e 58, analisamos que seria mais facilitada a execução se a mão direita tocasse notas que estavam escritas para a mão esquerda. Desta maneira, adicionamos a abreviação *M.d.* sob as notas da mão esquerda que foram deliberadas para serem executadas com a mão direita. Já nos compassos 61 e 62, este recurso não foi necessário, e apenas indicamos que, dentro da nossa experiência com o a preparação destes Estudo, a mão esquerda por baixo da mão direita se mostrou mais eficaz à execução. Deste modo, de forma análoga ao que fora sugerido para o compasso 4, na Apresentação, a possibilidade de inserir uma nota, indicando essa observação, torna-se uma proposição editorial pertinente.

Fragmentos do Tema 1 e Ponte para a Reexposição (c. 67 – 82)

O trabalho com a última parte da sessão de *Desenvolvimento*, composto pelos compassos 67 a 82, teve seu estudo mais acentuado a partir do Diário Reflexivo n. 17. Através dos diários escritos, percebemos que estes últimos

quinze compassos tiveram decisões interpretativas discutidas em três sessões: DR 17, 28 e 44.

A primeira tomada de decisão, registrada no DR 17, diz respeito à compreensão dos direcionamentos das frases nos compassos 67 a 78. Como apontado na Figura 69, este trecho é composto de 3 frases de 4 compassos cada, bem como acontece durante a quase totalidade do Estudo n. 4 (excetuando o trecho mencionado anteriormente, constituído pelos compassos 41 – 46). Entre os compassos 67 e 71, determinamos respirações (um cisura) no fim do compasso 70 para o compasso 71, “onde no compasso 71, o FF escrito na edição vai ser súbito, sendo que a terminação do compasso 70 tem um decrescendo ao final (muito delicado, sem marcar a articulação dos dedos)” (DR 17). Ademais as indicações de decrescendo inseridas, apontamos no compasso 67 uma divisão entre mão direita e mão esquerda, corroborando com a indicação já presente na edição, grafada com “m.g.”, sobre a terça Mi natural – Sol suspenso, no segundo tempo do referido compasso. Na figura 86, ilustramos as decisões apontadas acima.

Figura 86: Estudo Op. 90, n. 4. (c. 67 – 71). Inserções de elementos.

The image shows a musical score for Study Op. 90, No. 4, measures 67-71. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It includes performance markings such as 'Con dolor', 'delicado', 'Rit.', 'p', 'm.g.', 'm.d.', and 'ff Súbito'. Red annotations highlight specific fingerings and dynamics. The score is divided into two systems. The first system covers measures 67-70, and the second system covers measures 71-72. The first system has a 'p' dynamic marking and 'm.g.' and 'm.d.' markings. The second system has a 'ff Súbito' dynamic marking. Red arrows point to specific notes in measures 67 and 70. Red brackets indicate a decrescendo in measures 68 and 70. A red 'V' marking is present above measure 71.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

A partir da Figura 86, percebe-se a inserção, no compasso 67, de duas indicações “m.d.”, referindo-se à execução dos arpejos de Dó suspenso menor pela mão direita. Esta indicação corrobora a indicação deixada por Napoleão, na edição utilizada, para a terça, presente no segundo tempo deste compasso, ser executada pela mão esquerda (*m.g.*). Duas indicações de decrescendo gráfico também foram adicionadas, a primeira no compasso 68 e a segunda no compasso 70, reforçando as terminações melódicas no fim destes dois compassos. A última indicação de decrescendo gráfico, no compasso 70, é

reforçada pela indicação de ritenuto (abreviado por *Rit.*) e arrematada pela cisura (grifada com o símbolo de um “V”), criando um contraste entre o final desta frase (iniciada no compasso 67) e o início da próxima, em *FF* súbito, no compasso 71.

As duas indicações expressivas, inseridas por nós e ilustradas na figura 86, dizem respeito a aspectos extramusicais deliberados em nossa construção interpretativa. A apresentação do tema, pela primeira vez na tonalidade de Dó sustenido menor, ao fim de toda a sessão de desenvolvimento, apresenta uma grande carga emocional que encontra neste ponto uma resolução momentânea. Deste modo, decidimos pela utilização de *Con dolor*, do italiano “com dor, com sofrimento”, para sustentar nosso posicionamento diante da escrita napoleônica. Também, no compasso 69-70, para as figuras ascendentes, a indicação de “delicado” reafirma uma busca tanto por sonoridade quanto por toque pianístico específico à finalização, de modo a salientar o sentido expressivo que a frase possui.

A frase de quatro compassos seguinte, entre os compassos 71 e 74, também recebeu ao final uma indicação de cisura, porém com um sentido diferente à cisura apontada no compasso 70. No DR 28 escrevemos:

No fim do compasso 74, outra cisura, para extirpar o som grandioso que surgiu da sessão anterior (com oitavas na mão esquerda), e que, diferentemente do que acontece nos compassos 70-71, não há decrescendo nem ritenuto: o trecho dos compassos 71-74 é uma grande apoteose desse trecho, e a delicadeza que inicia, a partir do compasso 75, precisa de uma respiração para não ser apagada pela massa sonora anterior. (DR28).

Iniciando subitamente em *FF*, em um contraste com o *Piano decrescendo* do compasso anterior, o compasso 71 apresenta grandiosamente um fragmento do Tema 1 na tonalidade de Sol sustenido Maior, com o uso da técnica de oitavas na mão esquerda, no compasso 72, bem como o fragmento da melodia do Tema 1 em acordes na mão direita. Além do referido *Súbito*, adicionado ao lado da indicação de *FF*, no compasso 71, indicamos um *Pesante*, no compasso 72, buscando relacionar a grande massa sonora gerada pelo uso de oitavas na mão esquerda e acordes na mão direita que a frase apresenta. Junto a isto, na sessão de oitavas divididas entre as duas mãos, nos compassos 73 e 74, adicionamos um *Senza Rall.* para apontar o anseio estresse sonoro que esta frase representa. A dissolução de toda apoteose contida nestes compassos é apenas realizada

pela cisura, ao fim do compasso 74, para criar um contraste com o *Piano* que enceta o compasso 75. No DR 44, escrevemos:

As marcas de respiração, no fim do compasso 70 e 74 são muito importantes: são retóricas, são conclusões de pensamento, uma interrupção nessa colcha de retalhos que este estudo foi construído.... Isso é uma coisa interessante sobre esse estudo, essa trivialidade inerente da melodia, uma frugalidade, mas ao mesmo tempo, não é uma frugalidade muito óbvia, tem quebras, como essas que estou apontando agora, que são interessantes para a interpretação. Isso é um mistério, sei lá. (DR44).

Na Figura 87, ilustramos as inserções gráficas e textuais deliberadas a partir das definições interpretativas para estes compassos.

Figura 87: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 71 – 75). Inserção de elementos gráficos e textuais.

The image shows a musical score for Chopin's Etude Op. 90, No. 4, measures 71-75. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic with various markings: 'ff Súbito' at the start, 'Pesante' in red, 'Senza Rall.' in red, and 'm.g.' at the end. A red 'V' is placed above the final measure. The bass line has 'p (h)' written below it.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

A maneira que construímos as frases, que compõem o final do *Desenvolvimento*, buscou expressar a contínua quebra de expectativas de continuidades, onde cada frase de quatro compassos apresenta um contraste para com a anterior. Os próximos quatro compassos, que formam a última frase antes da ponte para a *Reexposição*, torna a apresentar figurações arpejadas semelhantes as utilizadas na parte central do *Desenvolvimento*, explicitadas no tópico sobre a *Zona de Instabilidade Harmônica*.

Os compassos 75 a 78 retornam, igualmente à parte do *Desenvolvimento* composta pelos compassos 47 – 66, a não apresentar melodia na tessitura aguda. Os baixos voltam a desempenhar maiores funções no direcionamento e a mão direita passa a ser escrita com figurações arpejadas ascendentes e descendentes. No compasso 75, a edição utilizada apresenta uma indicação de “m.g.”, ou seja, mão esquerda, para executar duas terças no segundo tempo do compasso. Deliberamos que estas terças são mais bem executadas pela mão direita, a partir da nossa definição de dedilhado, visto também que, no compasso

77, onde a mesma escrita aparece, uma segunda acima, a mão esquerda não é indicada. Ademais, no compasso 77, a mão esquerda executa, no segundo tempo do compasso, uma oitava de Fá, impossibilitando quaisquer divisões entre as mãos da escrita apresentada na clave de Sol.

Três outras indicações são resultantes de nossa construção interpretativa para o trecho. A primeira, no compasso 75, inserindo um “agitando” e, com isso, trabalhando com a estabilidade de andamento da frase, e a segunda, no compasso 78, onde indicamos um decrescendo gráfico juntamente de um *Rit.* (*Ritenuito*). Na Figura 88, ilustramos um esboço das inserções gráfico e textuais para os compassos 75 – 78.

Figura 88: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 75 – 78). Indicações textuais e gráficas inseridas.



Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

A indicação de *Agitando*, no compasso 75, é relacionada enquanto uma coerência entre a escrita desta frase com a escrita das frases onde este tipo de textura é apresentada, nos compassos 51 – 66. Além de corroborar com uma indicação expressiva que conecte os dois pontos, a modificação do andamento, tendo em vista um acréscimo de velocidade, permite indicar uma interpretação para esta frase, onde não há presença de linhas melódicas e o tipo de escrita possibilita que os eventos sucedam mais rapidamente.

A ponte para a *Reexposição*, entre os compassos 79 – 82, é construída com movimentos de arpejos com notas de bordadura inferior, em uma distância intervalar de 6ª entre as mãos. Este trecho tem a grafia dos direcionamentos dinâmicos bem definidas pela edição, bem como no seu fim, no compasso 82, a indicação de *poco riten.* (*poco ritenuto*) para a conexão entre a ponte e o início da reexposição. Derivado da indicação de *Ritenuito*, definida por nós ao fim do

compasso 78, inserimos duas indicações que estão relacionadas ao andamento nos compassos que compõem a ponte, e que buscam conectar estes quatro compassos com a frase anterior. Na figura 89, ilustramos as indicações colocadas para os compassos 79 – 82.

Figura 89: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 79 – 82). Inserções textuais.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

A primeira indicação textual, colocada sobre os compassos 79 e 80, busca conectar o compasso 78, que finaliza a frase anterior, com o início da Ponte. Escrevemos no DR 44:

[...] essa ponte não pode ser iniciada no andamento, talvez um pouco menos favoreça a execução e a declamação (talvez um rit poco a poco al tempo)... Antes de começar essa ponte, algo precisa ser feito também: estamos tudo forte, com um pouco de movimento andado. Uma leve cisura permite melhor entoar o início da ponte, ou um Ritenuto nas três últimas oitavas do compasso 78. (DR 44).

Deste modo, o ritenuto inserido nas três oitavas do compasso anterior (c. 78) dá o andamento para o início da ponte, no compasso 79. Este ritenuto inicial, no compasso 79, logo ganha velocidade, até o tempo do Estudo, para ir um pouco além, reforçando a energia relacionada com as figurações ascendentes e descendentes, em ambas as mãos. Assim, adicionamos um *poco stringendo*, entre os compassos 80 e 81, assinalando um ponto de pequena expansão na velocidade. Por fim, junto do *poco riten.*, presente na edição, adicionamos um “calando”, reafirmando a necessidade de tanto dinâmica, quanto andamento, estarem vinculados para a conexão entre a *ponte* e a *Reexposição*. Dois *tenutos*, sobre as notas Si e Lá, no segundo tempo do compasso 82, reforçam a intenção de perfeita continuidade entre este compasso e a retomada do Tema 1, no compasso 83.

Reexposição (c. 83 – 122)

A *Reexposição* inicia com 16 compassos, divididos em 4 frases de 4 compassos cada, representando o Tema 1, na tonalidade do Estudo, Mi Maior. Dentro desta perspectiva, as definições estabelecidas para a Apresentação se fazem similares aqui. Neste trecho, a única modificação apresentada por Napoleão é na última frase, onde pela primeira vez o Tema 1 é apresentado na tonalidade de Lá maior, proporcionando uma nova atmosfera à melodia. Escrevemos no DR 28:

[...] no compasso 94, aquela parte de uma mão sobe a outra tem a tonalidade modificada para chegar, não mais no sexto grau menor, mas agora no quarto grau maior: lá maior. Uma linda modulação que ainda não havia acontecido para este tema. Algo precisa ser feito nesta parte: agora, vislumbro um animando, para dar um gosto mais aberto ao sabor especial da tonalidade de la maior dentro deste estudo.” (DR28).

Deste modo, entre os compassos 94 - 95, decidimos inserir *Un Poco vivo*, caracterizando o humor que o trecho nos proporcionou. Ademais, esta indicação corrobora com o *poco rFz*, indicado pela edição no compasso 95. Na figura 90, ilustramos esta inserção.

Figura 90: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 94 – 97). Sugestão textual.



Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

Nestes 16 compassos que compõem o início da *Reexposição*, é a última vez que o Tema 1 aparece no Estudo n. 4. A partir do compasso 99, Napoleão utilizará o Tema 2 até o fim do Estudo, reiterando-o com figurações de acompanhamento com texturas diferentes e proporcionando diferentes atmosferas. As próximas seis frases de 4 compassos, que englobam os compassos 99 a 122, foram motivo de reflexão nos DR 22, 28, 34, 36, 44 e 56.

Este final, com reiterações do segundo tema do Estudo 4, apresentou maiores desafios tanto técnicos quanto interpretativos.

Nas duas frases que compõem os compassos 99 a 106, escrevemos no DR 32:

Esse trecho é bem característico pela presença de oitavas na mão esquerda. Mas não são oitavas de virtuosidade, são oitavas de “brumas”, elas não devem sobrepor a melodia da mão direita, mas devem soar *legatíssimo*. A mão direita ainda tem a supremacia da melodia, mesmo que seja apenas um pedacinho do tema do estudo. [Escolhi] dedilhados para as oitavas soarem o mais legato possível. É importante usar os dedos 5-4-3, da mão esquerda, pra auxiliar o máximo de legato: LEGATÍSSIMO. Elas não podem sobrepor a melodia, então precisam estar uma camada dinâmica bem inferior, e quando digo bem inferior, é porque oitavas já soam muito, então, BEM MENOS. (DR 32).

Deste modo, os oito compassos, constituído de uma frase de quatro compassos (c. 99 – 102) e sua repetição uma oitava acima (c. 103 – 106), apresentam o segundo tema, na mão direita, e um movimento escalar de oitavas na mão esquerda. A pujança, que a escrita em oitavas apresenta, representou um desafio de equalização sonora para os compassos em questão. Deste modo, buscamos definir a dinâmica *P* (*Piano*) para a mão esquerda, e *Mf* (*Mezzo forte*) para a mão direita, reiterando nosso desejo que estas camadas fiquem sobrepostas, mas que a mão esquerda não ultrapasse o *cantábile* da direita. Ademais, adicionamos a indicação *Legatíssimo*, reiterando a ligadura expressiva que a edição oferece ao grupo de oitavas. Os dedilhados elencados, mesmo tento em vista não serem passíveis de se executar por todas as mãos, oferecem uma maneira de solucionar o legato para estas oitavas. Por fim, as mesmas articulações utilizadas para o Tema 2, nos compassos 25 a 32, foram aqui reiteradas, tendo em vista a coerência na utilização das articulações elencadas dentro do discurso musical. A Figura 91 oferece um esboço destas inserções.

Figura 91: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 98 – 106). Inserções de elementos gráficos e textuais

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

Dentro do parâmetro de dinâmica, a Figura 91 ilustra as modificações realizadas. Como já afirmado no parágrafo anterior, definimos as dinâmicas de *Mf* e *P* para a mão direita e mão esquerda, respectivamente, grafada no compasso 99 e 103. Para o compasso 103, a edição traz a indicação *meno f*, que foi suprimida em nossa interpretação para dar lugar a reiteração do extrato de dinâmica definido no compasso 99. O compasso 99 e 103 também possuem *crescendo* gráficos que foram aumentados de maneira a ocupar o tamanho de dois compassos. Este aumento do *crescendo* gráfico se justificou, em nossa interpretação, visto entendermos a necessidade deste *crescendo*, que se inicia no compasso 99, para culminar no compasso 102, na dinâmica *F* (*Forte*), grafada pela edição utilizada. De forma análoga, utilizamos este mesmo recurso para os compassos 101 ao 105, reiterando a indicação de *F*, no compasso 105, inexistente na Edição Schots.

Outra indicação, adicionada a estes compassos, fora a abreviação “M.g.”, do francês *main gauche* (i.e. mão esquerda), termo utilizado por Napoleão, nesta edição, para apontar, no primeiro tempo do compasso 101 e 105, que as quatro semicolcheias devem ser executadas pela mão esquerda. Justificamos esta escolha tendo em vista que a escala de oitavas, executada pela mão esquerda, facilita a execução, do primeiro tempo dos referidos compassos, com a mão esquerda. No compasso 105, a finalização da melodia, no Mi agudo da clave de

sol, igualmente ao que acontece no compasso 101, levou-nos a diferenciar com haste e bandeirola de colcheia, sua importância melódica. Este aspecto também fora discutido para os compassos 27 e 31 do Estudo n. 4. Por fim, ligaduras de expressão foram adicionadas, pensando na gestualidade inerente à execução das figurações.

A próxima sessão de 8 compassos, constituída em duas frases de quatro compassos cada, funciona enquanto uma continuação da sessão anterior. De forma análoga à escrita dos compassos 99 a 106, os compassos 107 a 114 apresentam o tema 2, na mão direita, enquanto a mão esquerda realiza um movimento escalar ascendente. Todavia, neste trecho, não há presença de oitavas, e Napoleão adiciona um outro tipo de dificuldade: a divisão da linha melódica entre mão esquerda e mão direita. O trecho que compreende os compassos 107 ao 114 ofereceu, no nosso trabalho, grandes dificuldades na equalização sonora, homogeneidade da linha melódica e resolução para os direcionamentos. Diversas vezes, como podemos visualizar nos DR 34, 36, 44, 56, 58, 66 e 68, estes compassos ofereciam problemas na execução no que tange aos problemas acima citados.

Nos compassos 107 ao 114, dois parâmetros musicais foram trabalhados mais minuciosamente para a construção interpretativa: dinâmica e andamento. No DR 36, escrevemos:

Busquei destacar a parte melódica do acompanhamento movido (um lembrete da parte oitavada anterior). A partitura tem uma marcação de Mf, mas não funciona totalmente bem. A melodia pode ser Mf, mas a movimentação do tenor precisa ser PP, ao menos no início. Ou talvez, P, pra não ser tão exagerado. Tem dois tipos de ritenuto nessa parte, um no compasso 110 e outro no compasso 114. O primeiro, no compasso 110, é mais sutil, apenas um cabelinho de tempo, pra dar um sentido mais redondo, e recomeçar a segunda frase, no compasso 111. No compasso 114 já é um ritenuto mais encorpado, pra dar uma sensação mais pesada do evento que sucedera (que trabalhamos na sessão de estudo anterior). Além do mais, as dinâmicas são diferentes entre esses finais: no compasso 110, há um decrescendo, pra retomar no compasso 111, uma sensação de continuidade. Já no compasso 114, há um crescendo, é uma continuidade por ruptura, as coisas vão mudar um pouco, eu vou saltar lá do agudo para o grave, existe um deslocamento do meu corpo, mas existe um deslocamento do som, o som abre, como asas: meus braços são como asas, e o crescendo é o impulso para o voo que vai ocorrer no compasso 115 e, diga-se de passagem, é o último voo do estudo. (DR36).

Este relato, extraído do DR 36, mesmo longo, oferece um exemplo das inquietações geradas pelos compassos em questão, buscando solucionar os

desafios de equilíbrio dinâmico, entre mão esquerda e mão direita, a continuidade melódica, dividida entre as mãos, bem como proporcionar diferentes finalizações, nos compassos 110 e 114, para as duas frases. A dinâmica, oferecida pela edição aqui utilizada no estudo, apresenta no compasso 107 a indicação de *Mf*. Todavia, durante nossas experimentações, evidenciamos que esta indicação dinâmica não se sustenta para dar ênfase a melodia do tema 2, principalmente pela tessitura, entre ambas as mãos, estar muito próxima. Deste modo, definimos a clave de Sol, onde a melodia se encontra, com a dinâmica *Mf*, grafada na edição, e para a movimentação melódica escalar, escrita na clave de Fá, a dinâmica *PP*. Junto a este *PP*, adicionamos um crescendo escrito, buscando apontar para o sentido do direcionamento dinâmico. Esta disposição valeu tanto para a frase construída pelos compassos 107 ao 110, quanto para a seguinte, nos compassos 111 ao 114. A figura 92 ilustra as modificações e inserções deste trecho.

Figura 92: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 107 – 114). Inserções e modificações gráficas e textuais.

Fonte: Estudo Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

Corroborando com as intenções dinâmicas para os compassos 107-108 e 111-112, adicionamos a indicação *Sotto voce*, buscando salientar a aspiração de fazer cantar esta melodia, mesmo com a intensa movimentação da escrita nas camadas inferiores. Importante destacarmos que as articulações utilizadas para o segundo tema estarão sempre sendo reiteradas em suas aparições

durante o Estudo n. 4. Também ilustramos na Figura 92 as ligaduras expressivas, duas em cada frase de 4 compassos. A primeira, ligando a linha melódica do segundo tema, e a segunda conectando os acordes ascendentes presente na mão direita.

O andamento, nestes compassos, foi deliberadamente modificado, buscando diferenciar as finalizações, nos compassos 110 e 114. Assim:

da mesma forma que as dinâmicas nesses dois finais variam, os *ritenutos* pra recomençar a próxima frase também são diferentes. No compasso 110, o *ritenuto* é um *ritenuto* sutil, não muito exagerado, afinal estamos apresentando um evento que logo será repetido; mas o *ritenuto* do compasso 114 já é algo mais pronunciado, pra pegar aquele grande gesto que existe no compasso 115. (DR44).

No fim do compasso 110, adicionamos um *Poco Rit.*, assinalando uma pequena redução do andamento para a retomada da frase, no compasso 111. Já no compasso 114, optamos por utilizar *Alargando*, junto do crescendo gráfico, tendo em vista enfatizar a mudança de escrita que será apresentada por Napoleão, no compasso 112. Além desta funcionalidade expressiva, um maior *ritenuto*, no compasso 114, permite que o corpo possua tempo hábil para a o grande deslocamento que será necessário, entre os compassos 114 e 115.

Os próximos 8 compassos seguem, como afirmamos anteriormente, utilizando o segundo tema do Estudo enquanto mote melódico. A figuração de acompanhamento, neste ponto, é construída sobre longos arpejos realizados pela mão esquerda, que percorrem a região grave e médio-aguda do teclado. Na primeira frase, as harmonias de Dó sustenido maior e Fá sustenido maior antecedem a segunda frase, nos compassos 119 a 112, em um prolongamento de Si maior, dominante de Mi maior (tonalidade do Estudo). Estas duas frases funcionam enquanto repetições uma da outra, sendo a segunda frase apresentada uma 2ª abaixo da primeira.

Buscando conectar o final do compasso 114 ao início da frase encetada pelo arpejo ascendente, no compasso 115, preferimos utilizar de mais rubato no início deste último, alargando a execução do arpejo e proporcionando mais languidez à entoação do segundo tema.

No DR 34, o seguinte comentário é encontrado:

[No] compasso 115, a edição traz um poco rFz. Acho muito conveniente essa indicação. Porém, mais que isso, precisa de rubato

nessa entrada, ela não pode ser abrupta, o baixo de dó sustenido deve ser gordo, porém o arpejo não pode começar muito intenso, deve crescer com o passar do tempo (*crescendo*). Essa instabilidade de tempo dura dois compassos, no compasso 117, já é no tempo, e *decrecendo*. O mesmo acontece com o próximo grupo de quatro compassos (119 – 122). A diferença é que Napoleão nota, nos compassos 121 e 122 o *decrecendo* que estou pensando: possivelmente essa é uma boa coerência pra se apegar.

Deste modo, ao lado da indicação presente na partitura, no compasso 115, *poco rFz*, adicionamos *con rubato*, evidenciando nossa aspiração em comunicar esta expressividade. Para tornar ao movimento inicial, no compasso 117, marcamos um *A tempo*, localizando onde o andamento retorna ao patamar primeiro. Ao fim do compasso 118, adicionamos um *Rit.* para indicar um pequeno decréscimo de velocidade, melhor conectando ambas as frases. Tanto no compasso 115 quanto no compasso 119, adicionamos um sinal gráfico de *crescendo* que percorre todo o compasso, assinalando o direcionamento ao agudo, bem como, nos compassos 117-118 e 121-122, um sinal de *decrecendo*, completando o a estrutura dinâmica da frase. Nos compassos 121 e 122, a edição que utilizamos para estudo apresenta um *decrecendo* gráfico. Todavia, buscamos ampliar este *decrecendo*, fazendo- chegar até o fim do compasso 122.

Por fim, nos compassos 121 e 122, buscando conectar o final da segunda frase com o início da *Coda* do Estudo n. 4, inserimos a indicação de *Calmando*, buscando associar a palavra ao conteúdo expressivo vislumbrado. Na figura 93, ilustramos um esboço destes grafismos no texto da partitura.

Figura 93: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 115 – 122). Adições de elementos gráficos e textuais.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

Além dos elementos apontados acima, a Figura 93 também ilustra, no compasso 122, a nossa inserção de uma ligadura de expressão, no primeiro tempo, reiterando as duas ligaduras de expressão presentes no compasso 121. Acreditamos que ali também deva existir a mesma ligadura, visto se tratar de uma continuação da figuração existente no compasso anterior. Ao baixo de Dó sustenido, no compasso 115, e Si, no compasso 119, foram adicionados uma articulação de *marcato*. Esta proposta busca salientar uma especificidade na articulação destes dois baixos, fazendo-os soar um pouco mais que o restante do arpejo, tanto pela função acústica das notas graves, junto a ressonância harmônica, quanto pela expressividade entre a ampla tessitura existente na mão esquerda e direita. De todo modo, esta articulação não deve soar demasiada, corroborando com o crescendo escrito nestes compassos. Na frase composta pelos compassos 119 a 122, deliberamos não adicionar o *con rubato*, presente no compasso 115, pensando em diferenciar ambos os começos de frase e, no caso da segunda frase, reforçar a tensão harmônica de dominante (Si Maior), que será prolongada pelos próximos quatro compassos, até sua resolução no compasso 123.

Coda (c. 123 – 133)

Apesar de Napoleão não notar, na edição, uma indicação de *Coda* para o trecho composto pelos compassos 123 até o final, no compasso 133, acreditamos que esta sessão cumpre com a estrutura de *Coda* para o Estudo. Em nossa construção interpretativa, pensamos que “o que se segue [...] seja um meno mosso, porque a música já acabou, [agora] são pequenas lembranças” (DR 56), indicando que, de fato, a cadência final, mais forte, esteja entre os compassos 122 e 123. No DR 28, escrevemos:

[...] sinto que, a partir do compasso 123, a música já acabou, e a partir de lá, são só lembranças: uma coda, talvez? Possivelmente.... estou pensando em um andamento um pouco mais lento, para dar um gosto melhor de final, para deixar claro que a narração já terminou e agora são só suspiros ou sussurros.... algo precisa acontecer para extinguir toda a vida do estudo. (DR28).

Deste modo, a primeira tomada de decisão foi reduzir o andamento destes 11 compassos finais, buscando expressar esta significância de final, onde, a partir do calmando, inserido no compasso 121-122, “a música vai ficando silenciosa [...] nada mais tem a se falar” (DR34). Assim, ao início do compasso 123, adicionamos a indicação *Meno Mosso*, afirmando nossa tomada de posição enquanto o andamento da última sessão. Além desta indicação, escrevemos sobre o tema 2, presente entre o compasso 123 e 124, o termo “Serenó”, tentando exteriorizar que, desta vez, nesta estrutura de *Coda*, todas as forças que este tema possui durante o Estudo 4 estão sendo extinguidas. Desta forma, o quantitativo *Meno Mosso*, que está mais vinculado à pulsação do andamento, une-se ao qualitativo *Serenó*, enquanto justificativa expressiva para a diminuição da velocidade.

Outras duas indicações escritas foram inseridas para transmitir nossa interpretação a este trecho: no compasso 127, inserimos a palavra “*Sensibile*” e, no compasso 130, a palavra “*Morendo*”. Estes dois termos, valendo-se da terminologia em italiano, fixam no texto, para o primeiro, nossa aspiração de delicadeza e/ou sutileza à execução das figurações que estão sendo direcionadas ao extremo agudo do teclado e, para o segundo, a extinção de toda energia e dinâmica que ainda possa restar, dentro da repetição ininterrupta, por

dois compassos, de uma mesma sequência de notas, no registro mais agudo do piano. A Figura 94 localiza estas indicações textuais no trecho referido.

Figura 94: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 123 – 133). Indicações textuais.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

Para além das indicações textuais ilustradas na Figura 28, distribuimos, durante os compassos que constituem a *Coda* do Estudo n. 4, inflexões de crescendo e decrescendo de dinâmica. Nos compassos 124 e 126, para a escala executada pela mão esquerda, uma pequena ondulação de *crescendo* e *decrescendo* foi deliberada com o intuito de não deixar retilíneo este movimento escalar. Nos compassos 129 e 130, coadunando à indicação *Morrendo*, já anteriormente explanada, adicionamos um grande diminuendo. Ademais, resolvemos executar a última nota, do grupo de quatro semicolcheias, na mão direita, nos compassos 123 e 125, com a mão esquerda, facilitando o deslocamento da mão direita para executar a terça que se encontra no segundo tempo de cada compasso. Deste modo, esta formulação reduz o risco de acentuações indesejadas e facilita a movimentação física do corpo. A figura 95 ilustra estas definições.

Figura 95: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 123 – 133). Inserções gráficas.

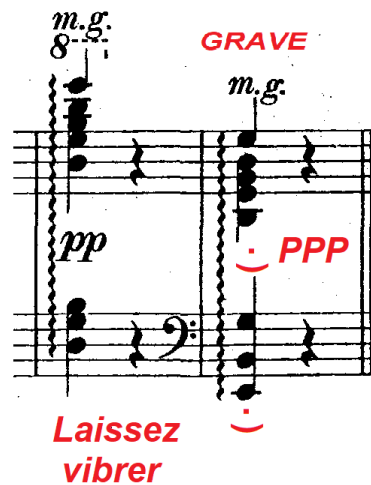
Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

Por fim, nos últimos dois compassos do Estudo n. 4, o primeiro arpejo de Mi maior, no compasso 132, adicionamos a expressão *Laissez Vibrer*, do francês Deixar vibrar/soar. E no último compasso, modificamos totalmente o andamento, inserindo a indicação *Grave*, para reforçar ainda mais a execução lenta deste grande arpejo. Sobre este arpejo, adicionamos uma fermata, pensando em seu prolongamento enquanto um recurso expressivo. Estes anseios podem ser visualizados na passagem do DR 44, referenciada a seguir:

Ao fim, temos dois arpejos que são muito especiais: o primeiro, pra mim, está ligado ao que veio antes, a execução dele ainda tem alguma energia. Mas o segundo não, o segundo é diferente, ele é o fechar dos olhos do estudo: precisa ser languido, mais longo, mais lento: pensei em colocar um “lento”, em cima do compasso, com uma fermata, pra tentar transmitir esse desejo de como ele pode soar. (DR 44).

Deste modo, deliberamos a concatenação destes dois arpejos finais com execuções diferentes e duas tentativas diferentes de marcação na partitura. No primeiro, ao utilizarmos a indicação *Laissez vibrer*, o arpejo é executado ainda no andamento do trecho, isto é, *Meno mosso*. Já no segundo caso, o arpejo é languidamente executado, dentro de um andamento lento, onde sua sonoridade dura o tempo de uma *fermata*. Ilustramos, na Figura 96, estas indicações.

Figura 96: Estudo Op. 90, n. 4 (c. 132-133). Indicações gráficas e textuais.



Fonte: Estudos Op. 90
(NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

Dentro da nossa construção interpretativa, a fermata e a modificação do andamento, no compasso 133, não exclui a pausa de semínima, notada por Napoleão. Por outro lado, procura sugerir que este arpejo tenha uma significância, primeiramente, diferente do arpejo anterior e, por fim, que seja intencionalmente símbolo da semântica final do Estudo n. 4. Adicionamos a dinâmica de *PPP*, *pianissíssimo*, para levar ao extremo o sentido de finalização.

6.3.2 Construção Interpretativa do Estudo n. 5 (*Danse des Fantoques*)

Para organizar a escrita da construção interpretativa do Estudo Op. 90, n. 5 (*Danse des Fantoques*), de Arthur Napoleão, encetaremos com uma exposição sintética acerca das atividades que desenvolvemos nas 47 sessões de estudo realizadas e fixadas nos Diários Reflexivos. A partir da sistematização das atividades executadas, percebemos que a organização das sessões de trabalho tomou uma arquitetura que ilustra o processo de construção interpretativa e preparação do Estudo n. 5. Nas duas primeiras sessões, compreendidas pelos diários reflexivos 002 e 004, tivemos a primeira leitura da obra e a construção de um panorama geral das partes que compreendem o Estudo n. 5, bem como a localização de alguns pontos de dificuldades que, em potência, deveriam ser tomadas atenção. Na segunda sessão (DR 004), elementos interpretativos já

estavam sendo deliberados, como dinâmicas, ligaduras de frases e propostas de articulações.

A divisão para trabalho, do Estudo n. 5, foi caracterizada por uma parte chamada de *Inicial*, que compreende os compassos iniciais até o compasso 56, e uma parte chamada de *Final*, a partir do compasso 57 até o final. Nas sessões de estudo DR (006; 007; 008; 010; 012; 013; 014; 015; 016; 018; 019; 020; 021; 022; 023; 024; 025; 026; 027; 029 e 030), isto é, nas 22 primeiras sessões de trabalho, focamos na parte intitulada como *Inicial* do Estudo n. 5, que compreende os 56 compassos iniciais da obra. A partir da sessão de estudo n. 23 (DR 031), a parte Final passou a ser trabalhada, com a duração das sessões de estudo DR (031; 033; 034 e 035). A partir da sessão n. 26 (DR 037), a construção da imagem geral do Estudo n. 5 estava definida, sendo as demais sessões destinadas ao aperfeiçoamento da execução, fixação dos elementos interpretativos anteriormente definidos e burilamento dos problemas técnicos que a obra apresentou.

Assim, podemos definir 3 zonas que caracterizam o trabalho realizado nas 47 sessões de estudo: 2 sessões destinadas à leitura e estruturação do trabalho (DR 002; 004); 23 sessões que compreendem o espaço de trabalho onde questões interpretativas foram deliberadas (DR 006; 007; 008; 010; 012; 013; 014; 015; 016; 018; 019; 020; 021; 022; 023; 024; 025; 026; 027; 029; 030; 031; 033; 034 e 035); e 22 sessões destinadas à manutenção e aprimoramento da execução e escolhas interpretativas anteriores (DR 037; 040; 042; 043; 045; 047; 049; 050; 051; 052; 057; 059; 060; 061; 062; 063; 064; 065; 067; 069; 071; 073). Dentro dessas 22 últimas sessões de estudo, apenas 1 destas (DR 057) houve alguma modificação nas decisões interpretativas anteriormente definidas.

Diferentemente das abordagens utilizadas para o trabalho com o Estudo n. 4 (*Au Foyer*), as demandas técnicas que o Estudo n. 5 (*Danse des Fantoques*) exigiu, influenciou as ferramentas de trabalho aplicadas. A partir da análise dos diários reflexivos, percebemos que o uso do metrônomo e o estudo em andamento muito lento foram dois recursos amplamente utilizados. O estudo em andamento muito lento, aplicado em 14 sessões de estudo (DR 010; 013; 019; 030; 035; 037; 040; 061; 063; 064; 065; 067; 069 e 070), foi utilizado enquanto um mecanismo para aprimorar o relaxamento corporal, atenção, foco na execução, compreensão da gestualidade e memorização dos dedilhados. A

aplicação do recurso do metrônomo foi a outra ferramenta utilizada com bastante frequência, representando 23 sessões de estudo (DR 007; 008; 010; 015; 016; 020; 021; 022; 023; 024; 025; 026; 027; 042; 043; 045; 047; 057; 059; 060; 061; 064 e 065). O metrônomo viabilizou uma melhor fixação dos elementos interpretativos aliada à conquista da velocidade requerida pelo Estudo n. 5. Tanto no estudo com andamento lento quanto na aplicação do acelerando com metrônomo, questões interpretativas foram definidas.

Igualmente ao Estudo n. 4, duas gravações foram realizadas, sendo a primeira após a sessão n. 35 (DR57), e a gravação definitiva, utilizada para a submissão à banca avaliadora do mestrado em música, após a última sessão (DR 73).

Aproximação ao Estudo n. 5 (DR 002; 004 e 006)

Nas duas primeiras sessões de estudo, coletadas pelos diários reflexivos 002 e 004, temos a primeira aproximação com a obra e as definições das estruturas que seccionaram os trabalhos futuros. Para o Estudo n. 5, utilizamos uma divisão em duas partes, que chamamos de Início e Final, tendo em vista a apreciação das dificuldades que a escrita de cada parte oferece e as figurações presentes em cada uma (DR 006). Escrevemos:

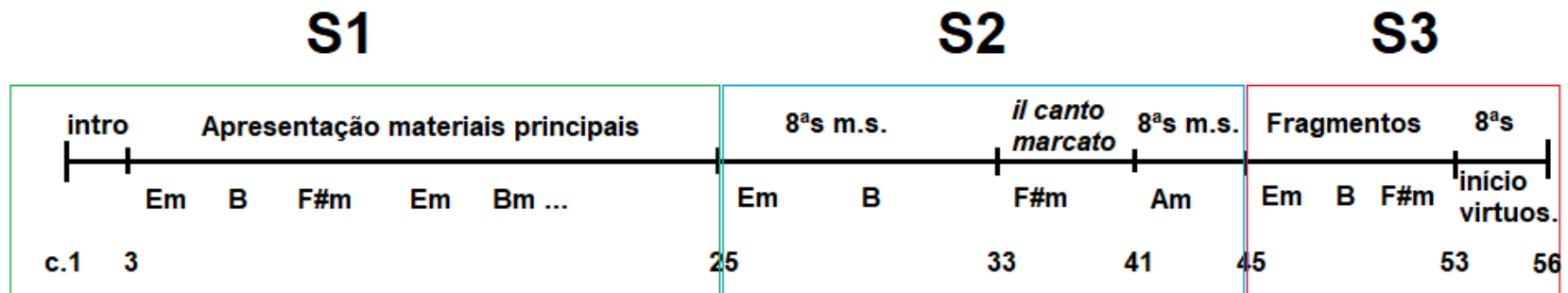
[...] na parte do início, o trabalho está mais fundamentado na célula rítmico melódica presente na mão esquerda, seja na configuração cordal, seja na configuração oitavada, enquanto a mão direita realiza uma figuração de quintas e quartas, quebradas, em semi-colheias (sic), como um moto perpétuo [...]. A parte chamada final foi chamada de virtuosística: nela se encontram mais expressões de virtuosismo, a figuração que estava presente na mão direita durante o início do estudo, passa a ser dividida entre as duas mãos, contendo a presença de oitavas. (DR 006).

Dentro desta análise da estrutura, realizada nas primeiras sessões de estudo, buscamos compreender a disposição das sequências de eventos que o Estudo n. 5 apresenta e, desta maneira, balizarmos o trabalho futuro. Cada uma das duas partes possui estruturas internas que foram percebidas e assinaladas, de modo a guiar os trechos a serem estudados, tendo em vista tanto questões de dificuldade técnica, como apontadas para os compassos 33 – 40, quanto questões do formalismo próprio ao Estudo n. 5, como o Presto final, notado na

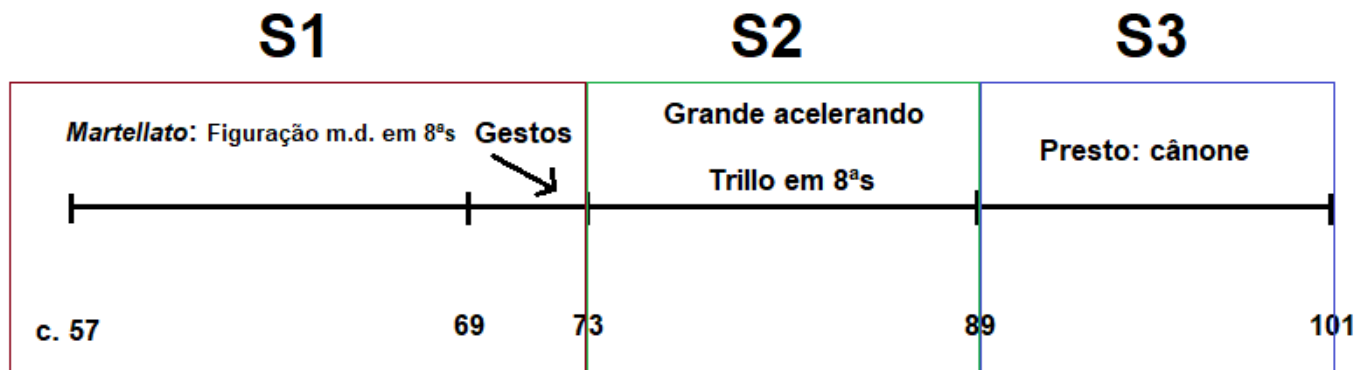
canto marcato”, extraído das indicações do próprio Napoleão no texto escrito, formam as características da segunda sessão da *Parte Inicial*. Por fim, S3 compreende o retorno às figurações oitavadas na mão esquerda, tal qual S2 inicia, e a reutilização da textura apresentada em S1, onde assinalamos, na Figura 98, com a indicação “*Fragmentos*”. S3, nos últimos compassos, apresenta o início da escrita virtuosística que será característica da *Parte Final*. A *Parte Final*, também dividida em três partes, compreende em S1 a primeira exploração de demandas técnicas mais exigentes, a partir do *Martellato* no compasso 57. Em S2 temos a construção do grande acelerando, que perdura 16 compassos, representando o ápice de intensidade do Estudo n. 5 e conectando ao Cânone existente no *Presto*, em S3.

Figura 98: Estudo Op. 90, n. 5 (Danse des Fantoches): Estruturas concebidas.

PARTE INICIAL:



PARTE FINAL:



Fonte: Produzido pelo autor.

Parte Inicial (c. 1 – 56)

Introdução (c. 1 – 2)

Os dois primeiros compassos do Estudo n. 5, de Napoleão, foram considerados, dentro do nosso trabalho, como uma pequena introdução à obra, apresentando a tonalidade de Mi maior juntamente do uso da sexta, característica do Estudo. Desde o DR 006, isto é, segunda sessão de estudo, estes dois compassos foram alvo de reflexões, onde discutimos as informações existentes na edição utilizada e nossas aspirações interpretativas. Escrevemos:

Esse estudo, ao contrário do n.4, apresenta uma introdução. Uma introdução meio que atrofiada, mas é uma introdução. Os compassos 1 e 2, com acordes repetidos, ascendentes, meio que introduzem o estudo. Preciso dar um direcionamento para estes acordes, de maneira a chegarem até o compasso 3, onde o moto perpétuo, que caracteriza o estudo, começa. Arthur napoleão anota um *pesante* no início, o que me fez acreditar que o andamento não é o definitivo neste início. Acredito que *Mf* também não funcione para o início. Busco um *P*, com crescendo, acordes bem grudados, pesados, e assim direcionando ao compasso 3. Pegar um andamento menor e acelerar ao tempo, até o compasso 3, onde o tempo é o do estudo. (DR006).

A reflexão acima apresentada, extraída do diário reflexivo 006, ilustra uma decisão que permaneceu durante todo o trabalho com o Estudo n. 5, quanto aos dois primeiros compassos, onde pomos em xeque a dinâmica indicada por Napoleão e intentamos modificar o andamento, tendo em vista tanto a indicação de *Pesante*, presente no compasso 1, quanto a intenção de utilizar estes dois compassos com um significado introdutório ao Estudo. Assim, deliberamos que a indicação de dinâmica, no compasso 1, seria *Piano (P)* unida a um crescendo, nestes dois compassos, até o *Mf* que, originalmente estava escrito no compasso 1, e realocamos para o compasso 3. Da mesma forma, introduzimos uma indicação de flutuação no andamento, com a expressão *Accelerando al tempo*, no compasso 1, e a orientação “*A Tempo*”, no compasso 3, onde o Estudo começa de fato. Deste modo, buscamos “uma modificação dinâmica, daquela indicada na partitura, buscando maior direcionamento até a entrada da escrita que dará mote a todo o estudo. Junto com isso, um tempo um pouco mais lento e acelerando até o tempo (no compasso 3)” (DR004). Uma reflexão, retirada das

sessões finais, no DR 052, enfatiza questões extramusicais que embasaram estas escolhas:

O início do estudo, e estou falando sobre os dois primeiros compassos, são justamente esses bonecos começando a se mexer, blocados, estruturas frias, ainda sem vida, que vão ao pouco tomando vida (e não é à toa que penso em começar mais piano e ir crescendo aos poucos, tanto em dinâmica, quanto em andamento [...]). (DR052).

Na Figura 99, ilustramos as introduções textuais acima mencionadas.

Figura 99: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 1 – 3). Modificações de dinâmica e tempo.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

Na figura 99, introduzimos em vermelho as deliberações interpretativas que foram definidas para estes compassos. Houve, no compasso 1, a exclusão da indicação de *Mf*, substituída pela dinâmica *Piano* (*P*), e o acréscimo das indicações de *Crescendo* (abreviado em “cresc”) e andamento (utilizando a expressão “*accelerando al tempo*”). No compasso 3, que na edição utilizada para o estudo, não há indicação de andamento, adicionamos a indicação *Mezzo Forte* (*Mf*), que originalmente estava no primeiro compasso, bem como a expressão “*A Tempo*”, salientando que, a partir deste compasso, o tempo do Estudo, indicado por Napoleão (*Allegro non troppo*), seria o tempo utilizado.

Sessão 1 (c. 3 – 24)

A partir do compasso 3, o Estudo n. 5 vai apresentar a figuração que será utilizada durante quase a totalidade da obra, bem como a célula rítmico-melódica bastante característica. Durante os 21 compassos que compõem a primeira sessão do Estudo n. 5, a mão direita é encarregada de executar uma figuração com intervalos de quinta e quartas (justas, aumentadas e diminutas), escritas em semicolcheias como um moto perpétuo. Esta reiteração de intervalos em

padrões levou-nos a pensar, como escrito no DR031, a semelhança desta escrita, presente na mão direita, aos estudos de Beringer, Czerny ou Cramer (DR031), como de muitos outros autores da literatura pianística que se dedicaram à formulação de exercícios e estudos que abordem dificuldades técnicas utilizando a repetição de padrões intervalares¹⁰⁶. Na figura 100, ilustramos algumas semelhanças entre a escrita de Napoleão, na mão direita do Estudo n. 5, e estes autores citados no DR031.

Figura 100: a) Estudo n. 10, Op. 53, de Cramer; b) Estudo n. 11, Op. 299, de Czerny; c) Tägliche Technische Studien, de Beringer; d) Estudo Op. 90, n. 5, de Arthur Napoleão.

The figure displays four musical excerpts, labeled a) through d), illustrating technical exercises.
 a) Study No. 10, Op. 53 by Cramer: Marked 'Allegro brillante' with a tempo of quarter note = 152. The right hand features a complex, rapid pattern of eighth notes with various fingerings (e.g., 3 2 1 2 3 4 5, 4 3 2 1 2 3 4 5, 3 2 1 2 3 4 5, 4 3 2 1 2 3 4 5).
 b) Study No. 11, Op. 299 by Czerny: Marked 'Presto' with a tempo of quarter note = 132. The right hand shows a series of eighth-note patterns with fingerings like 5 3 4 2 3 1, 5 4 3 2 1, 5 4 3 2 1, 5 4 3 2 1, 5 4 3 2 1, 5 4 3 2 1, 5 4 3 2 1, 5 4 3 2 1.
 c) 'Tägliche Technische Studien' by Beringer: Shows a similar eighth-note pattern with fingerings like 1 2 3 2 1, 2 3 4 3 2, 3 4 5 4 3, 4 5 6 5 4, etc.
 d) Study Op. 90, No. 5 by Arthur Napoleão: Shows a pattern with fingerings like 5 4 3 2 1, 4 3 2 1 2 3 4, 3 2 1 2 3 4 5, 2 1 2 3 4 5 6, 1 2 3 4 5 6 7.

Fonte: 60 Selected Studies (CRAMER, 1946); Schule der Geläufigkeit, Op. 299 (CZERNY, 1950); Tägliche Technische Studien (BERINGER, 1945); Étude Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910).

¹⁰⁶ Exemplos, além dos referenciados no DR031, para estes exercícios e estudos, temos os: 60 Exercícios do Hanon (1900); os exercícios de Herz (1830; 1838); os exercícios de Pišna (1904); os 12 exercícios diários de Schröder (1947); os 51 Exercícios de Brahms (1927); os exercícios de independência de Philip (1898); 24 Estudos de Bertini (1893); dentre muitos outros.

A partir das organizações estabelecidas nas primeiras sessões de estudo, o trecho compreendido pelos compassos 3 a 24 é organizado em uma sequência, quase majoritariamente formada por frases de 4 compassos, c: 3 – 6 + 7 – 10 + (11-12 + 13-14) + (15-16 + 17-18 + 19-20) + 21-24 (ponte cromática descendente). Nesta primeira parte, decisões interpretativas que nortearam toda a obra foram deliberadas, tendo em vista a realização das figurações na mão direita e a sonoridade desejada, bem como a escolha das articulações para a execução da mão esquerda. No DR 004, escrevemos:

Percebi dificuldades técnicas dessa parte, definição de uma sonoridade almejada para a mão direita: próximo de um *detaché* ou um *jeu perlé*. Quero uma sonoridade homogênea, cristalina, que sirva como um extrato para a melodia e o ritmo da mão esquerda. Dificuldade na escolha de dedilhados, criação de padrões de dedos que permitam fixar bem as estruturas. (DR004).

A busca por uma resultante sonora que fosse o mais clara possível, para a escrita da mão direita das figurações em semicolcheia, motivou-nos a trabalhar, em diversas sessões de estudo, utilizando a ferramenta de “blocos”, onde convertemos os intervalos melódicos em intervalos harmônicos, buscando fixar os distanciamentos entre as notas e aperfeiçoar os deslocamentos existentes. Unido à ferramenta dos “blocos”, o uso de variantes rítmicas também foi bastante intenso, tendo em vista o desejo por uma execução clara da mão direita. Para tal, a escolha do dedilhado foi um recurso importante à solução destas intenções.

A manipulação do parâmetro de dinâmica, dentro dos compassos 3 a 24, seguiu a lógica de crescer, quando o sentido é em direção ao agudo, e decrescer, quando ao grave. Assim, a Figura 101 ilustra as anotações sobre as orientações de dinâmica estabelecidas aos compassos 3 – 10.

Figura 101: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 3 – 10). Proposta de *crescendos* e *decrescendos*.

The image shows three systems of musical notation for Study Op. 90, No. 5, measures 3 through 10. The first system (measures 3-4) includes the instruction *Mf legg. Sempre cresc.* in red. The second system (measures 5-6) includes the instruction *Cresc.* in red. The third system (measures 7-10) includes another *Cresc.* in red. Red lines above the staves indicate the placement of these dynamic markings. The score features a right-hand melody with complex fingerings (5, 2, 3, 4, 5) and a left-hand accompaniment. The piece ends with a fermata in measure 10.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

A maneira de relacionar crescendo e decrescendo juntamente à escrita ascendente e descendente percorre quase que majoritariamente a escrita dos compassos 3 – 24. O único momento em que deliberamos um crescendo, juntamente à escrita em direção à região grave, ocorre no compasso 18. Neste compasso, intencionamos um acréscimo de dinâmica para conectar à indicação de Forte, presente no compasso 19 da edição utilizada. Ademais, o crescendo em direção à região grave proporciona uma quebra de expectativas dentro da disposição anterior de *crescendos* e *decrescendos*. A figura 102 exemplifica esta inserção.

Figura 102: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 16 – 21). Crescendo em direção ao grave no compasso 18.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

No compasso 13, a edição utilizada para esta construção interpretativa apresenta a indicação “poco rFz”. Esta indicação levou-nos a refletir acerca da “necessidade de inserir um (ma non F), ao lado desta indicação, tendo em vista que ali, naquele ponto, é uma região em que está começando a se crescer” (DR006). Assim, a salientar sobre a não utilização de uma dinâmica forte proporciona uma melhor relação entre os compassos 13-14 e o *Forte*, presente no compasso 15. Conjuntamente, a sequência ascendente da escrita, nos compassos 13 – 14, levou-nos a orientar um crescendo de dinâmica, no compasso 14, conectando o compasso 13 ao compasso 15. Esta mesma percepção foi utilizada para guiar o trabalho com a dinâmica entre os compassos 19 – 21. A Figura 103 exemplifica como inserimos estas indicações na partitura.

Figura 103: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 13 – 21). Deliberações acerca das dinâmicas.

The image displays three staves of musical notation for the first system of the study. The first staff shows a piano introduction with the marking *poco rFz* and *Ma non F*. A red wedge indicates a gradual increase in dynamics. The second staff continues the piano part with another red wedge. The third staff shows the right hand with the marking *f Ma non troppo* and *Sempre cresc.*, leading to a *F* dynamic marking.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

Estas decisões foram tomadas tendo em vista um reforço para não forçar a dinâmica, dentro deste trecho, tendo por balizamento as indicações que Napoleão lega na partitura, seja no compasso 15 ou no compasso 19 (indicação de *Forte*). Assim, buscamos assinalar, para o compasso 13, que a indicação de *Poco rFz* não leve a um *Forte súbito*, deixando para atingir este patamar de dinâmica no compasso 15. Da mesma forma, no compasso 19, onde Napoleão marca *F*, refletimos que “, seria bom indicar um (*ma non troppo*), iniciando que é apenas o início de um crescendo de dois compassos, que culminará na reiteração das notas Dó, até o início da cascata da ponte” (DR006). Com isso, o desfecho que se dá, dentro destes compassos iniciais, no trecho representado por 3 – 24, tem como ponto auge no compasso 21, início das figurações cromáticas descendentes que compreendem os compassos 21 a 24, finalizando a Sessão 1 do Estudo n. 5.

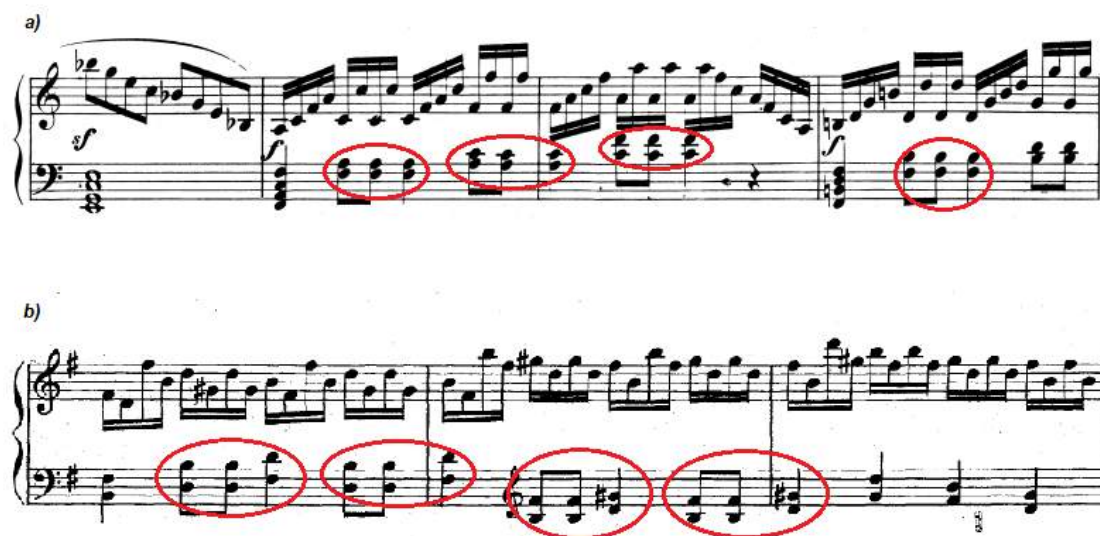
Para a mão esquerda, entre os compassos 3 – 24, escolhemos algumas ligaduras e articulações tendo em vista a transmissão, na partitura, das intenções

interpretativas construídas neste processo. A figuração de duas colcheias – semínima, que formam a célula da mão esquerda, gerou desde as primeiras sessões (DR004; 006) reflexões e lembranças de outras vivências musicais com outros repertórios. Escrevemos no DR006:

A mão esquerda apresenta uma figuração rítmica que me lembrou muito o primeiro movimento da sonata Op. 2, n3, de Beethoven: duas colcheias que chegam em uma semínima. Bastante enérgico. Eu chamava isso de: preparar, apontar, fogo. Isso é uma questão interpretativa que prevejo para a mão esquerda, que preciso dar uma forma, uma direção. Possivelmente a escolha de uma articulação, que enfatize a chegada na semínima, dê energia ao trecho. Uma arsis-tesis nas duas colcheias e um tenuto ou marcato na semínima.

Esta relação com a Sonata de Beethoven, relaciona a escrita da mão esquerda, da referida sonata, com a formulação de Napoleão à mão esquerda do Estudo n. 5. Figura 104 apresenta a célula na Sonata Op. 2, n. 3, de Beethoven, e o um trecho onde a figuração que Napoleão utiliza nesse Estudo.

Figura 104: Sonata Op. 2, n. 3, de Beethoven (1º mov.); b) Estudo Op. 90, n. 5, de Napoleão: Figuração da mão esquerda.



Fonte: Sonata Op. 2, n. 3 (BEETHOVEN, 1970); Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910).

Esta relação, derivada das lembranças que dispusemos através do estudo desta sonata de Beethoven, teve uma participação nas intenções interpretativas para o Estudo n. 5, de Napoleão. Guardada as devidas proporções que uma comparação desta natureza possa resultar, a utilização da figura rítmica “colcheia-colcheia-semínima”, na mão esquerda, conjuntamente às rápidas figurações de semicolcheias, na mão direita, tanto na Sonata de Beethoven

referida, quanto no Estudo de Napoleão aqui analisado, constituiu um elemento de conexão aferido pelo diário reflexivo anteriormente reproduzido. Esta disposição rítmica proporciona um *levare* energético para a figura da semínima, em uma contínua anacruses. Deste modo, deliberamos utilizar, graficamente na partitura, a indicação da *arsis-tesis*, entre as duas colcheias, e a articulação de *tenuto* sobre a semínima. À sequência de quartas e quintas, descendentes, que seguem os dois compassos em que a disposição “colcheia-colcheia-semínima” aparece, adicionamos um *marcato* sobre o primeiro intervalo, no segundo tempo do compasso 5 e compasso 9, contribuindo para indicar o ápice dinâmico da frase de 4 compassos. A Figura 105 ilustra a disposição destes elementos entre os compassos 3 – 10.

Figura 105: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 3 – 9). Articulações e ligaduras à mão esquerda.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

Na figura 105, ilustramos as *Arsis-tesis*, colocadas sobre as duas colcheias presentes na mão esquerda e a indicação de *marcato*, nos segundos tempos dos compassos 5 e 9. Conjuntamente à *Arsis-tesis*, nas colcheias, a

articulação de *stacatto* foi também introduzida, buscando orientar que estas notas sejam executadas com mais leveza e com menor profundidade no teclado, conectando esta indicação com o humor característico à obra e a concepção de “dança” dos fantoches, como o título alude. Escrevemos no DR052:

É justamente nessa figuração da mão esquerda que está a dança! O humor é estabelecido pela união dessas duas camadas: a dança dos fantoches, na mão esquerda, com aqueles fios que fazem as partes dos corpos se mexerem, e a mão direita um certo humor, pra assim dizer. É um humor mecânico, tal qual é esse artesanato: bonecos mecânicos. (DR052).

Assim, as decisões acerca das articulações utilizadas para a mão esquerda, que serviram de guia para todas as vezes que a mesma ocorrer durante a obra, conectam as reflexões imagéticas, que o processo de interpretação gerou, com indicações textuais que permitam a comunicação, via edição prática, das intenções por nós construídas. As ligaduras que conectam os compassos 5 – 6 e 9 – 10, presentes a partir do segundo tempo da mão esquerda, comunicam nossa interpretação ao tratar a escrita descendente, a partir da quinta diminuta em que inserimos o *marcato*, enquanto uma sentença musical que, mesmo estando conectada à figuração rítmico-melódica da *colcheica-colcheia-semínima*, pode ser desligada com uma pequena respiração para começar o decrescendo e o direcionamento descendente. Ademais, a ligadura também oferece a indicação de que, ao contrário da figuração anterior, esta sequência de quintas e quartas descendentes, dentro da nossa construção interpretativa, foram deliberadas para serem executadas com a articulação de *legato*, proporcionando uma diferenciação com a célula rítmico-melódica anterior.

Os próximos 14 compassos (c. 11 – 24), organizam-se utilizando das figurações semelhantes às frases iniciais, todavia guardando algumas diferenças. Os compassos 11 – 12 e 13 – 14, representam uma diferenciação na sonoridade a partir da harmonia de Fá sustenido menor, bem como por apresentarem apenas movimentações ascendentes. Da mesma forma, os compassos 15 – 16 e 17 – 18 apresentam estas figurações em direção ao grave, na tonalidade de Mi menor. Os próximos seis compassos compreendem a finalização da sessão 1 do Estudo n. 5, com dois compassos (c. 19 – 20) se direcionando à região aguda do teclado, e os quatro compassos seguintes, c. 21

– 24, constituindo uma ponte cromática descendente que proporcionará a cadência V – I ao seu final. Algumas deliberações interpretativas para os compassos acima citados já foram explanadas anteriormente. Ainda cabe mencionar: a utilização das articulações de *Tenuto* (-) e *Marcato* (>), de maneira a enfatizar pontos de chegada; as ligaduras de expressão, utilizadas para separar elementos em uma mesma frase, proporcionando pequenas cesuras entre as notas como também a indicação de *legato*; e as indicações acerca da disposição das mãos para a execução dos compassos 21 – 24, onde a proximidade que a escrita entre a mão direita e a mão esquerda ofereceram um desafio para o aprimoramento e a fluência no seu tocar. As introduções acerca das articulações e das ligaduras, como mencionadas, pode ser mais bem visualizada na Figura 106, abaixo ilustrada.

Figura 106: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 13 – 21). Indicações de articulação, ligaduras de expressão.

The image shows three systems of musical notation for a piano study. The first system (measures 13-15) shows a right-hand melodic line with a chromatic descent and a left-hand accompaniment. Annotations include 'poco ff', 'f', and 'marcato'. The second system (measures 16-18) continues the melodic line with phrasing slurs. The third system (measures 19-21) features a more complex right-hand texture with triplets and slurs, and the left hand has 'ten.' markings above it.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

As células motivicas, nos compassos ilustrados pela Figura 106, sofreram a inserção das mesmas articulações definidas aos compassos 3 – 10. Aos baixos

dos primeiros tempos, nos compassos 13, 15, 17 e 19, foi inserido a articulação de *Tenuto* (-), reforçando a importância, a partir do compasso 13, do realce harmônico que estas notas, na região grave, oferecem ao trecho. A escolha da articulação *tenuto* se deu, no lugar de qualquer outra que busque salientar uma nota, como *marcato* (>) ou *marcatíssimo* (v), pois almejamos que a sonoridade do baixo sirva de estofamento ao compasso, mas que, ao mesmo tempo, não apague os *marcados* (>) já existentes, indicados por Napoleão. No primeiro tempo do compasso 18, a nota lá#, na mão esquerda, sofreu a inserção de um *marcato* (>) tendo em vista se tratar de uma reiteração do mesmo evento que ocorre no compasso 16, porém uma oitava abaixo. No compasso 16, o Lá sustenido aparece com a indicação de *marcato* e, deste modo, achamos conveniente que esta indicação existisse também no compasso 18.

Inserimos, nos compassos 14, 16 e 18, ligaduras de expressão nas notas que compreendem os tempos 2, 3 e 4 dos compassos, buscando separar a linha melódica, ascendente ou descendente, da nota que está no primeiro tempo. No compasso 14, a ligadura de expressão faz esta separação seguindo as mesmas orientações oriundas da construção interpretativa para os compassos 3 – 10, anteriormente explanados. As duas outras ligaduras de expressão, apresentadas nos compassos 16 e 18, separam a nota Lá Sustenido do arpejo descendente de Mi menor. Acreditamos no potencial expressivo desta separação tendo em vista a relação existente entre a nota Lá Sustenido e o evento anterior, fazendo esta parte da célula rítmico-melódica de colcheia-colcheia-semínima, bem como sua ênfase, indicada pela articulação *marcato* (>) na edição aqui utilizada para estudo. Importante ressaltar também que, no compasso 13, terceiro tempo, mão esquerda, reforçamos o sustenido na nota Dó (baixo da quarta justa Dó sustenido – Fá sustenido), pois acreditamos se tratar de uma falha da edição Schott's (1910), visto que, na mão direita, neste compasso, há sustenido para as notas Dó, ainda que, no decorrer desta sessão, o compositor se valha de intervalos de quartas justas e aumentadas. Por fim, nos compassos 20 – 21, a dramaticidade proporcionada pela reiteração das três notas Dó, no terceiro e quarto tempo, do compasso 20, e primeiro tempo, do compasso 21, levou-nos a refletir acerca do pertinente reforço que esta repetição pode proporcionar. A edição Schott's já enfatiza estas notas ao adicionar a articulação *Marcato* (>) em cada uma delas e, dentro da nossa construção

interpretativa, a escrita do “*ten*” pode estabelecer uma outra compreensão, relacionando tanto o reforço de dinâmica, resultante do uso do *marcato*, quanto uma retenção no andamento, utilizando a abreviação de *Tenuto* (*ten.*), potencializando o efeito dramático da escrita.

Os compassos 21 a 24 representam um trecho que apresentou grandes dificuldades nas sessões de trabalho com esta obra, principalmente pela incômoda posição que as mãos direita e esquerda encontram à execução. Para superar a dificuldade destes quatro compassos, ora a mão esquerda está sobre a mão direita, ora a mão direita está sobre a mão esquerda. Um recurso, grafado na partitura de estudo do Estudo n. 5, foi rabiscar, sobre a parte em que a mão esquerda fica embaixo da mão direita, um pequeno sinal para chamar nossa atenção. Na Figura 107, reproduzimos esse trecho, extraído da nossa partitura de trabalho.

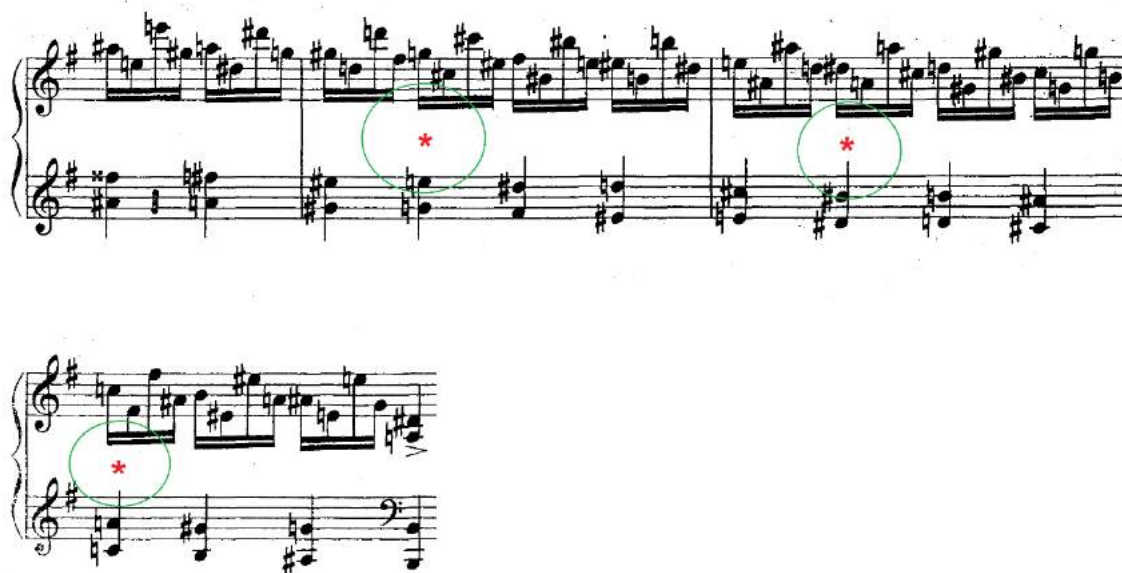
Figura 107: Estudo Op. 90, n. 5 (partitura de trabalho, c. 21 – 26). Marcações para indicação da mão esquerda sob a mão direita.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

Refletindo sobre uma possibilidade editorial para indicar a maneira que encontramos para solucionar a execução deste trecho, decidimos por fazer mão de uma nota de rodapé, no início do compasso 21, orientando a execução da mão esquerda sobre a mão direita e assinalar, com um asterisco, os momentos em que esta disposição de inverte, colocando a mão esquerda embaixo da mão

direita. Acreditamos que esta indicação não afeta negativamente a visualidade da partitura e comunica uma facilitação que pode servir a outros pianistas que encontrarem desafios no trecho em questão. A Figura 108 exemplifica esta possibilidade.

Figura 108: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 21 – 24). Grafismo de indicação sobre a disposição da mão esquerda e direita.



Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

O recurso do uso de nota de rodapé, para comentar sobre a disposição das mãos à execução de uma passagem, já fora utilizado por nós no Estudo n. 4, sem a necessidade de adicionar algum grafismo especial à partitura. Todavia, no Estudo n. 4, não encontramos esta especificidade, em que a disposição das mãos mudava dentro de um mesmo evento. Deste modo, refletimos ser pertinente o uso do símbolo (*) para indicar estes pontos específicos onde o fenômeno ocorre.

Sessão 2 (c. 25 – 44)

A segunda sessão (S2) do Estudo n. 5 enceta com a mão direita realizando figurações semelhantes às existentes no início do Estudo, porém com algumas modificações nas sequências das notas, levando-nos a avaliar dedilhados que possibilitassem uma execução com as mesmas aspirações das definidas no início (DR004; DR012). A mão esquerda, por outro lado, aparece

agora em oitavas, com o reforço da articulação *marcato* em todas as notas, realizando a mesma figuração rítmico-melódica, porém sem o uso dos intervalos de quintas e quartas. O início da segunda sessão é constituído por duas frases de 4 compassos cada, a primeira em Mi menor, e a segunda em Si menor. Um dos cuidados que procuramos tomar, para a execução da melodia na mão esquerda, foi bem delinear os direcionamentos existentes, tendo por critério os *crescendos* e *decrescendos* relativos aos deslocamentos ascendentes e descendentes e, assim, não cairmos em uma execução onde todas as oitavas tenham a mesma intensidade (DR012; 018).

Nos 8 compassos que constituem as duas frases iniciais, inserimos articulações de *tenuto* (-) em algumas notas, tendo em vista seu potencial melódico, enquanto um recurso de polifonia linear. Esta notação foi elencada tendo em vista chamar à atenção acerca da potencialidade que há em ressaltar esta linha melódica escondida (DR013). Ademais, o *tenuto*, nestas notas, possibilita tomá-las enquanto pontos de apoio, que auxiliaram nossa execução no trabalho de preparação do Estudo n. 5 (DR013). Na Figura 109, ilustramos estas articulações e as linhas melódicas por elas construídas. Com o auxílio de círculos verdes, salientamos as notas que sofreram o acréscimo da articulação de *Tenuto*. Uma linha azul grifa o direcionamento desta polifonia revelada.

Figura 109: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 27 – 32). Utilização do *tenuto* para salientar uma melodia 'implícita'.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

Os próximos 8 compassos, também formados por duas frases de 4 compassos cada, entre os compassos 33 a 40, apresentou, durante nosso trabalho com o Estudo 5, uma das partes com maiores desafios à execução. Esta dificuldade já havia sido evidenciada desde a primeira leitura do Estudo (DR002) e permaneceu enquanto um trecho em constante burilamento. Este trecho apresenta a melodia, anteriormente tocada pela mão esquerda, na mão direita, em figurações de acordes quebrados. Deste modo, o trabalho com o quinto dedo (um dedo considerado fraco à mão pianística) e dos movimentos de rotação do pulso, foram essenciais para o aprimoramento e naturalização desta difícil escrita.

Aos 4 primeiros compassos (c. 33 – 36), definimos ligaduras de frases para a mão esquerda e mão direita, delimitando bem as pequenas ideias, bem como dois *marcato*, colocados no segundo tempo, da mão direita, nos compassos 34 e 36, servindo como pontos de apoio, tanto para a mão quanto para o direcionamento melódico. A Figura 110 exemplifica estas disposições. As marcações, acima indicadas, estão grifadas na cor vermelha.

Figura 110: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 33 – 36). Inserção de ligaduras e sinais de *marcato*.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

As ligaduras de expressão auxiliam uma boa definição dos contornos existentes nas frases, tanto na mão esquerda quanto na mão direita, como

também salientam, no compasso 35, a não simetria que existe entre a mão esquerda e direita, visto que a frase da mão direita encerra no primeiro tempo do compasso 35, enquanto a próxima inicia no segundo tempo; já no caso da mão esquerda, a frase, que se iniciou no compasso 34, acaba apenas no segundo tempo do compasso 35. Na mão direita, as notas Fá sustenido (segundo tempo do compasso 34) e Dó sustenido (segundo tempo do compasso 36) levaram articulação *marcato*, servindo como grifo ao apoio que a nota deve ter, por seu lugar na estrutura da melodia, servindo também para sugerir um apoio da mão, na execução deste trecho, tendo em vista o deslocamento que o 5º dedo deverá realizar. Ademais, a utilização da articulação *marcato* também fora usada para a melodia, na mão esquerda, nos compassos iniciais 3 – 10 (ver Figura 105), servindo, assim, de reiteração de um elemento interpretativo já anteriormente utilizado nesta mesma figuração. Na mão esquerda, nos compassos 35 e 36, decidimos inserir a articulação *marcato* vislumbrando proporcionar uma continuidade no uso desta articulação, tendo em vista os compassos 33 e 34, onde o compositor se vale desta articulação em todos os tempos em que a mão esquerda toca.

Dentro dos nossos estudos destes 4 compassos (c. 33 – 36), também identificamos uma melodia interna aos acordes da mão esquerda. Deste modo, grifamos na partitura, com as hastes das notas nas direções opostas, as notas que compunham esta melodia “escondida”. Assim, como ilustrado na Figura 111, este recurso permite melhor observar uma possibilidade interpretativa que o realce destas notas pode oferecer à execução do trecho, enriquecendo, de maneira polifônica, a textura da escrita nestes compassos (DR014). Na Figura 111, utilizamos vermelho para indicar a mudança na direção das hastes, conforme uma proposta editorial para a passagem. A linha azul apenas reforça a continuidade desta linha melódica para a melhor compreensão da Figura 111.

Figura 111: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 33 – 38). Mudança na direção das hastes na mão esquerda.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

Nos compassos 33 – 35, podemos perceber a movimentação melódica constituída pelas notas Dó sustenido – Ré natural – Ré sustenido – Mi natural – Mi sustenido – Fá sustenido – Sol sustenido. Já nos compassos 35 (último tempo) a 40, a melodia encontra-se nos baixos, formados por Lá natural – Lá sustenido – Si natural – Si sustenido – Dó sustenido. A mudança na posição das hastes fornece uma melhor visualização destas melodias, como exemplificado na Figura 111.

No compasso 37, Napoleão indica *P* (*Piano*) no segundo tempo, o que nos levou a considerar, enquanto um recurso de contraste com os compassos anteriores, os próximos 4 compassos (a partir do compasso 37, segundo tempo) fossem executados com esta dinâmica. Deste modo, deliberamos a indicação “Súbito”, ao lado da indicação de dinâmica fornecida pelo compositor, seguida, no compasso 38, da expressão “Sempre *P*”, para reforçar esta decisão interpretativa (DR017). Nos últimos dois tempos do compasso 40, alongamos a indicação de *crescendo*, tendo em vista melhor conectar esta frase com a próxima, que se inicia no compasso 41, e que enceta com a dinâmica *F* (*Forte*). O uso da *arsis-tesis*, conjuntamente das articulações de *stacatto* e *tenuto*, foram utilizadas na mão esquerda, relacionando a escrita destes compassos com a escrita dos compassos iniciais, como anteriormente apontado. Na Figura 112,

ilustramos os recursos gráficos utilizados para comunicar estas decisões interpretativas.

Figura 112: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 37 – 40). Inserções de indicações gráficas.

The image shows two systems of musical notation for the study. The top system consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. A red bracket spans across both staves, indicating a phrase. Below the treble staff, the dynamic marking *p Súbito* is written in red, followed by *Sempre P* in red. The bottom system also consists of two staves. A red bracket spans across the top staff. A red dotted line is drawn across the bottom staff. Red markings, including slurs and accents, are present under the notes in both systems.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

A segunda sessão é encerrada nos próximos 4 compassos, onde se retorna à mesma escrita dos compassos que compreende o início desta mesma sessão, com a presença da melodia, na mão esquerda, escrita em oitavas. A construção interpretativa, anteriormente explanada aos compassos 25 – 32, aplica-se aqui também. Faz-se mister salientarmos, para o compasso 44, a reiteração das articulações de *Marcato*, na mão esquerda, presentes nos três compassos anteriores, mas ausentes neste compasso. A Figura 113 ilustra esta inserção.

Figura 113: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 42 – 44). Reiteração da articulação de *Marcato*.

The image shows a single system of musical notation for the study, consisting of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. A green rectangular box highlights a section of the bass staff. Red markings, including slurs and accents, are present under the notes in the bass staff.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

Sessão 3 (c. 45 – 56)

Na sessão de estudo DR004, havíamos apontado o trecho representado pelos compassos 45 a 56 enquanto uma zona de transição entre a parte do *Início* e a parte *Final*. Nestes 12 compassos, Napoleão mescla o uso de novas figurações, mais virtuosísticas, com extratos das figurações apresentadas no início do Estudo, sendo os últimos quatro compassos, c. 53 – 56, constituídos de oitavas alternadas entre as mãos: um recurso que trará grande apoteose para a parte *Final* do Estudo n 5. Para os compassos 45 – 48, refletimos a partir do que fora coletado no DR 018:

[...] há uma sequência de eventos que napoleão coloca uma indicação de gracioso e depois de estacato. Preciso manter uma lógica que existe entre o gracioso (legato, onde ele coloca uma ligadura no compasso 46 e depois não coloca nos outros) e o estacato (que a edição propõe para o segundo tempo do compasso 47). Assim, esse jogo existente entre o legato (gracioso) e o stacatto vai ocorrendo de tempo em tempo. Ficou assim: compasso 46 (legato), compasso 47 (primeiro tempo: legato, segundo tempo: stacatto; terceiro tempo: legato; quarto tempo: stacatto), compasso 48: primeiro tempo: legato; segundo tempo: stacatto; terceiro e quarto tempo: legato. (DR018).

A partir desta análise empreendida no DR018, inserimos as reiteraões gráficas na partitura, como exemplifica a Figura 114.

Figura 114: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 45 – 48). Reiteraões de indicaões apontadas pelo compositor.

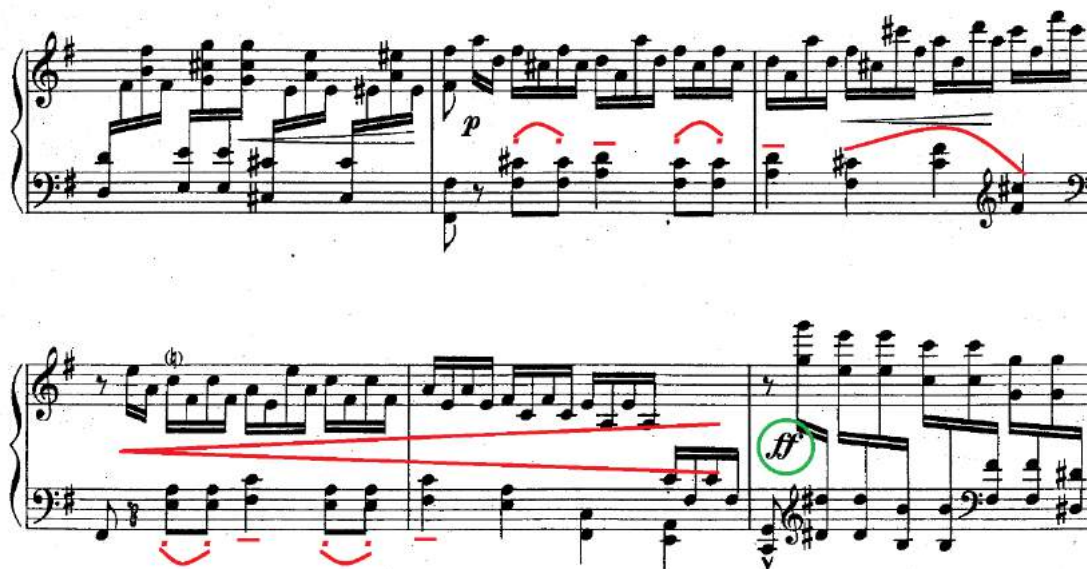
The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, measures 45-48, features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 45 is marked 'martellato'. Measure 46 has a slur over the first two notes, with the marking 'p gracioso' below. Measure 47 has a slur over the first and second notes, with 'stacc.' below. Measure 48 has a slur over the first and second notes, with 'stacc.' below. The second system, measures 49-52, shows a similar pattern with red slurs over the first two notes of each measure, labeled 'stacc.' in red.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

Deste modo, utilizamos das ligaduras e da palavra “*stacc.*”, adicionada nos compassos ilustrados pela figura 114, visando salientar que a mesma indicação, dada pelo compositor no primeiro e segundo tempos, do compasso 47, valeria também para o terceiro e quarto tempo, do compasso 47, e todo compasso 48.

Nos compassos 49 – 52, Napoleão retoma à escrita dos compassos 3 – 10. Deste modo, utilizamos as mesmas articulações, dos referidos compassos, nesta frase também. Esta atitude, como justificada no início do texto para a construção interpretativa do Estudo Op. 90, n. 5, busca uniformizar o uso de indicações quando, no decorrer da escrita do Estudo, os mesmos elementos estiverem sendo apresentados. Deste modo, a homogeneidade entre os compassos 3 – 10 e os compassos 49 – 52, à escrita da mão esquerda, leva em conta este critério. Nos compassos 51 e 52, adicionamos um grande crescendo, de modo a melhor conectar com o *Fortíssimo* do compasso 53. A Figura 115 demonstra estas escolhas.

Figura 115: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 48 – 53). Inserção de elementos gráficos de articulação e crescendo.



Fonte: Estudo Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

A partir do compasso 53, a escrita napoleônica ficará cada vez mais selvagem, transmitindo cada vez mais virtuosidade. O fim da sessão 3 delimita, também, o encerramento da parte definida por nós como *Parte Inicial*, e introduz à *Parte Final* do Estudo n. 5.

Parte Final (c. 57 – 101)

A parte Final enceta com o retorno à figuração semelhante à apresentada no início do Estudo, entre os compassos 3 – 10, para a mão direita. Todavia, como anteriormente mencionado, a *Parte Final* está escrita com uma nova roupagem, enfatizando a virtuosidade e a bravura pianística. Estes elementos estéticos já haviam sido introduzidos desde o compasso 53, com a utilização de oitavas, em mãos alternadas, descendentemente (Ver Figura 116).

Figura 116: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 53 – 56). Final de sessão 3, da Parte Inicial. Começo da apoteose para conexão com a Parte Final.



Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910).

Na Figura 116, percebemos, nos 4 compassos que compreendem o exemplo, a utilização de oitavas, entre as duas mãos, com grande intensidade sonora. No compasso 56, a indicação *Strepitoso*, oferecida pela Edição Schott's, oferece um indício da intenção sonora que será continuada na parte *Final*. Este caráter ruidoso e agressivo conecta, ao compasso 57, com a figuração característica da mão direita, porém agora em oitavas nas duas mãos. Na figura 117, ilustramos a maneira que Napoleão modifica a escrita original, proporcionando uma sonoridade mais ríspida (inserindo, ademais, as indicações *Martellato* e *Senza Ped.*) e vertiginosa à disposição original do ostinato da mão direita (DR031). Podemos perceber, a partir deste exemplo, que o compositor se vale, à escrita dos compassos 57-59 (ilustrados na Figura 117) das mesmas

notas presentes nos compassos 4 – 6, em uma clara relação entre esses dois momentos, distanciados temporal e espacialmente, no Estudo n. 5.

Figura 117: Estudo Op. 90, n. 5. a) c. 57 – 59; b) 4 – 6. Modificação da escrita entre as Partes Final e Inicial.

The image displays two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', illustrating a modification in the writing of Chopin's Etude Op. 90, No. 5. Part 'a)' shows measures 57-59, featuring a 'martellata' (staccato) texture with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and the instruction 'senza Ped.' (without pedal). The right hand plays a series of eighth notes with a dotted rhythm, while the left hand provides a harmonic accompaniment. Part 'b)' shows measures 4-6, marked 'legg.' (leggiero), with a more relaxed feel. The right hand plays a similar eighth-note pattern with specific fingering (5, 2, 5, 2, 3, 4) indicated above the notes. A red double-headed arrow with '(...)' between the two staves highlights the relationship between the two sections, indicating that the melodic and rhythmic material in the final section is derived from the initial section.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

Na Figura 117, a letra A ilustra os três primeiros compassos da parte Final, onde a escrita, com oitavas em ambas as mãos, faz alusão à escrita da mão direita, apresentada no início do estudo (letra B). Podemos perceber que Napoleão, neste trecho ilustrado em A, vale-se das mesmas notas e intervalos que no trecho ilustrado em B, em uma clara relação com a parte Inicial. Todavia, as indicações contidas na parte Final, isto é, *Martellato*, coadunado à orientação de tocar sem pedal (*Senza pedal*), juntamente da inserção de oitavas e a ausência do motivo rítmico-melódico, anteriormente escrito na mão esquerda (como nos compassos 3 – 10), proporciona uma sonoridade mais agressiva que à anterior (DR031). Esta disposição será apresentada durante 16 compassos (c. 57 – 72), seguindo a quadratura frasal padrão utilizada durante todo o Estudo n. 5. Escrevemos, no DR 031:

Os contornos de dinâmica, para o trecho 57 – 64, são bastante semelhantes aos do início do estudo. A parte mais aguda é também a parte mais forte e, a partir dela, decresce). Talvez, no auge, um *marcato* pra definir um ponto de apoio do corpo. Antes de entrar no compasso 65, a frase anterior se encontra num decrescendo, cabe bem um pouco de *ritenuto* para pegar mais docemente o piano que

vem logo depois, no compasso 65. Assim, o baixo de fá sustenido, é tocado com mais brandura, um som mais redondo. (DR031).

Tendo em vista estas similaridades, muitas intenções interpretativas, deliberadas para o início do Estudo n. 5, foram relacionadas com esta parte, como os sinais de crescendo e decrescendo, e o uso de articulação para demarcar um apoio na parte mais aguda do direcionamento. Nas duas frases de quatro compassos, que constituem os compassos 57 – 64, inserimos os grafismos ilustrados na Figura 118.

Figura 118: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 57 – 65). Inserções de elementos gráficos e textuais.

The image displays three systems of musical notation for a piano study. The first system, measures 57-60, is marked 'Agitato' in red, 'martellato' in black, and 'mf' in black. The second system, measures 61-64, has a 'Ped.' marking in the bass clef. The third system, measures 65-68, is marked 'poco rit.' in red, 'con fuoco' in black, and 'p' in black. Red lines and accents are used to highlight specific musical elements.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, Grifo nosso).

A indicação “*Agitato*”, no compasso 57, buscou transmitir uma emoção, compreendida por nós, à construção interpretativa deste trecho, e derivada de todos os elementos que constituem este ponto no Estudo n. 5. A outra expressão, “*poco rit.*”, no compasso 64, concatena o decrescendo, iniciado no compasso 63, à finalização desta frase, buscando indicar que, uma suavização

no andamento, pode ser um instrumento facilitador ao bom pronunciamento das ideias musicais e à disposição dos eventos que constituem este trecho.

Os próximos 8 compassos (c. 65 – 72) apresentam gestos ascendentes e descendentes que, em seu início, rompem com a intensidade produzida pelos compassos anteriores (c. 57 – 64). Nos quatro primeiros compassos (c. 65 – 68), o Estudo n. 5 apresenta dois gestos curtos, ascendentes, em Fá sustenido menor (tal seu análogo no compasso 11). Para contrapor a esta gestualidade, a partir do compasso 69 dois grandes gestos descendentes, de exacerbada dinâmica, proporcionam uma grande apoteose que finaliza esta primeira sessão da Parte Final.

Buscando acentuar a escrita intensa que Napoleão se vale para dar vida a este trecho, adicionamos três indicações expressivas que corroboram, dentro da interpretação aqui fundamentada, ao entendimento desta gestualidade: no compasso 69, a indicação “*Tumultuoso*”, no compasso 71, o termo “*Precipitato*”, e a indicação “*Senza dim.*”, nos compassos 70 e 71. Ademais, as articulações de *Tenuto*, nos compassos 69 – 70 e 72, buscam orientar notas para serem mais bem destacadas. A Figura 119 ilustra estas inserções.

Figura 119: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 69 – 72). Indicações expressivas e articulações.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

Como podemos visualizar na Figura 119, entre os compassos 69 e 70, inserimos marcações de *Tenuto* (-) sobre a nota mais aguda de cada acorde da mão direita. Nossa intenção, a partir desta grafia, foi de indicar uma possibilidade que escolhemos, na construção interpretativa, para criar um melhor delineamento melódico desta grande gestualidade descendente. Estes dois compassos (c. 69-70), com grande intensidade (*FF*), podem correr o risco de ter uma resultante sonora muito ‘chapada’, sem um fio condutor. A entoação da nota mais aguda possibilitou, na execução do trecho referido, melhor conduzirmos a massa sonora. A inserção da indicação “*Tumultuoso*”, no início do compasso 69, busca melhor caracteriza a imagética que esta escrita produz. De forma análoga, o “*Precipitato*”, inserido no compasso 71, sugere a atmosfera de precipitação ao trecho: a escrita descendente, com grande energia. As duas indicações de “*Senza dim.*”, nos compassos 70 e 71, reforçam que, mesmo tratando-se de direcionamentos descendentes, deliberamos que a dinâmica não deverá ser recolhida para patamares mais brandos. Ao contrário, ela deve ser mantida em seu limite, bem caracterizando a explosão dramática destes quatro compassos. Acerca destas questões, escrevemos no DR031:

A partir do compasso 64, as frases são mais curtas, de dois em dois compassos: 65 – 66 (*crescendo*), 67 (*piano* e eu acrescentaria um súbito) e *crescendo* muito até o compasso 69. Nesse compasso 69, um grande tumulto sonoro ocorre: a figura é acrescida de acordes, dinâmica *FF*: *TUMULTUOSO*. A partir do compasso 69, os 4 compassos são basicamente uma grande queda dos céus ao inferno (o inferno eu está pra vir), não há trégua; grande massa sonora, sempre do agudo ao grave (por isso analogia), enterrando o som, mas, ao contrário do hábito que tempos em decrescer ao ir pro grave, aqui isso não ocorre: precisa manter! (*Senza dim.*). (DR031).

Nesta citação, extraída do DR031, escrevemos acerca dos elementos interpretativos que estão imbuídos nestes quatro compassos, onde podemos perceber a relação existente entre características extramusicais e a tentativa de conversão destas características em possibilidades de grafia na partitura. De forma análoga, as quatro semicolcheias, no último tempo do compasso 72 (Ver Figura 119), foram motivos de reflexão no DR031. Escrevemos sobre estas quatro notas:

Antes de começar o *poco piu mosso*, no compasso 73, há uma pequena melodia de conexão, quatro notas, em semi-colcheias (*Sic*): aquilo precisa ser declamado, não de maneira bela, mas feia, ríspida:

ressaltando cada nota, até o Mi grave, mão esquerda. Uma grande grosseria de parte, linda, mas linda em sua feiura. (DR031).

Esta maneira de pensarmos as quatro notas diatônicas descendentes, que conectam toda a sessão, representada pelos compassos 57-72, à próxima, encetada pelo *Poco piú mosso*, no compasso 73, levou-nos a grifar na partitura um *marcato* (>) para cada nota. Esta proposital redundância notacional tem em vista, justamente, comunicar estas reflexões, que podem ser percebidas no DR031, acerca de uma maneira de executar e uma concepção sonora para tais notas.

Da mesma forma que os compassos 57 a 72 constroem uma analogia referente aos compassos 3 a 18, como ilustrado na Figura 117, os próximos 16 compassos (c. 73 – 88) se relacionam com o motivo melódicos encontrado na mão esquerda, em oitavas, entre os compassos 25 a 44. Na Figura 120, ilustramos esta compreensão.

Figura 120: Estudo Op. 90, n. 5, comparação das escritas entre A) c. 73 – 76; e B) c. 25 – 28

A)



B)



Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

Neste trecho, que compreende os compassos 73 a 88, o Estudo n. 5 oferece seu ápice de virtuosismo, entregando uma escrita em oitavas e acordes, alternados entre as mãos, em um andamento cada vez mais crescente. Napoleão, na Edição Schott's de 1910, oferece estas indicações de andamento, que estão relacionadas a um acréscimo de velocidade desde o compasso 73: a) compasso 73, *Poco piú mosso*; b) compasso 77, *Sempre piú animato*; c)

compasso 81, *Veloce*. Estas orientações de tempo, coadunado à escassez de indicação de dinâmica - apenas uma indicação de *meno F*, no compasso 73, e *Piano*, no compasso 85 -, levaram-nos a refletir, como referenciado na citação abaixo, extraída do DR033:

No compasso 73, a edição marca *Meno F*: pra iniciar o trecho, e *poco piu mosso* como andamento. Eu discordo dessas indicações: é muito mais surpreendente pegar um *PP*, ou *P*, pra começar, e ao invés de tocar já o mais movido, não, pegar *poco a poco piu mosso*: MOSTRAR O TREM SAINDO, PEGANDO EMBALO: a sensação de velocidade vai ser muito mais espetacular! Sempre acelerando... o trecho todo vai acelerando.. No compasso 77 temos a indicação na partitura de sempre *piu animato*, e no compasso 81 de *Veloce*: ou seja, sempre acelerando. Pegar mais lento, no compasso 73, é saber guardar, saber chocar. Talvez, no compasso 81, junto com o *veloce*, mencionar *Ancora piu veloce*, ainda mais veloz... pra mostrar que vamos chegar no auge da velocidade. Esse trecho, do compasso 81 ao compasso 84, é muito estridente: é como um *gritaredo* de instrumentos desafinados – e é interessante a sensação que Napoleão proporciona de “desafinado” com esses cromatismos em trillo: tudo fica meio borrado. Percebi que uma articulação de apoio, como os tenutos que Brugnoli coloca nas edições dele, podem auxiliar a salientar certas notas de maneira não a desacelerar o discurso, mas a mostrar pra mão pontos de apoio: achei conveniente colocar nos compassos 79 – 80. (DR033).

A partir destas reflexões, extraídas da citação acima referida, algumas modificações foram tomadas, buscando como relacionar, na partitura, a construção interpretativa para os compassos 73 a 88. Na Figura 121, ilustramos o trecho em questão, adicionando os elementos conforme a reflexão proposta pelo DR033 e as deliberações tomadas.

Figura 121: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 73 – 88). Inserções textuais e gráficas.

Poco a poco più mosso

P *cresc.*

Sempre più animato e cresc.

Ancora più Veloce *ff*

Stridente *FFF*

Poco Rall. *A Tempo* *Dim. molto* *p scintillante* *Senza cresc.*

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

Na Figura 121, ilustramos as inserções textuais e gráficas que foram aplicadas no trecho correspondente aos compassos 73 a 88. Quanto a modificações que se direcionam ao andamento, adicionamos a expressão

“Pocco Rall.”, no compasso 84, tendo em vista uma melhor conexão para a mudança de textura e de dinâmica que se apresenta entre os compassos 84 e 85: na Figura 121, podemos visualizar a diferença existente entre a escrita destes dois compassos, bem como o *P* (*scintillante*), no compasso 85, que apresenta um grande contraste com a massa sonora pujante que anteriormente fora construída. Deste modo, buscando amenizar a mudança da gestualidade física necessária para a execução destas duas escritas, como também uma mais bem resolvida passagem entre ambas, deliberamos por uma diminuição no andamento, no compasso 84, até o primeiro tempo do compasso 85, e um *A Tempo*, logo que a figuração muda, no segundo tempo do compasso 85. Às outras três indicações de andamento, presentes na edição Schott’s dos Estudos Op. 90, realizamos pequenas alterações, tendo em vista organizarmos o sentido energético do trecho referido: no início da passagem, no compasso 73, a indicação disponibilizada pela edição é “*Poco piú mosso*”, modificada por nós para “*Poco a poco piú mosso*”, buscando um sentido de acelerando aos poucos, para não pegar este novo andamento de súbito. Além de sanar uma aspiração interpretativa, o sentido proporcionado pelo “*Poco a poco piú mosso*” corrobora com a segunda indicação, deixada por Napoleão, no compasso 77: “*Sempre piú animato*”. Ou seja, o trecho vai sendo executado com a velocidade cada vez mais rápida, em um acréscimo constante de virtuosismo. Por fim, à terceira indicação de andamento, no compasso 81, inserimos a expressão “*Ancora piú*” à indicação de “*Veloce*”, localizada neste compasso. Deste modo, “*Ancora piú veloce*”, isto é, “*Ainda mais veloz*”, reforça o sentido apoteótico do trecho, explorando os limites da velocidade.

No que tange às questões de dinâmica, substituímos a indicação “*meno F*”, presente no compasso 73, pela dinâmica *Piano* (*P*), seguida da abreviação de “*Crescendo*” (*Cresc.*). Tal decisão busca relacionar a dinâmica do trecho com a concepção de andamento: sempre animando e sempre crescendo, proporcionando esse efeito cada vez mais energético da parte. Acreditamos, assim, que a execução, a partir de uma dinâmica com um patamar sonoro mais reduzido, proporcione maior sentido de expansão, ampliando a palheta sonora destes 12 compassos (c. 73 – 84). No compasso 77, ao lado da indicação napoleônica de “*Sempre piú animato*”, inserimos a continuação “*e cresc.*”, para enfatizar a ideia de manter um crescendo de dinâmica sempre constante na

passagem. Ao “Poco Rall.”, inserido no compasso 84, colocamos a indicação “*Dim. Molto*”, isto é, “muito diminuendo”, visto que precisamos dissipar toda a energia construída nos compassos anteriores para, no segundo tempo do compasso 85, executarmos um *P Scintillante*. Assim, a solução encontrada para esta mudança, além da diminuição do andamento, como anteriormente apontado, fora diminuir, com bastante ênfase, todo o crescendo de dinâmica anterior. A inquietação, gerada a partir do choque existente entre estas duas escritas, pode ser ilustrada na passagem a seguir, contida no DR035:

É muito difícil conciliar toda a energia que se chega, até o compasso 84, com aquele piano (scintilante) no compasso 85.... É surreal, não sei o que fazer com aquilo. É um trecho de uma escrita muito delicada, verdade, mas toda a energia..... como lidar com ela? (DR035).

Nos compassos que compreendem o “*P Scintillante*”, entre os compassos 85 e 88, refletimos que a manutenção deste patamar dinâmico, ou seja, *Piano*, seja um recurso que proporcione a criação de um grande contraste entre as partes. Deste modo, entre o compasso 85 e 86, adicionamos um “*Senza cresc.*” para transmitir esta resolução interpretativa, mantendo estes compassos (c. 85 – 88) dentro desta dinâmica, sem flutuações.

A indicação de “*Stridente*”, no compasso 82, relaciona esta questão extramusical, isto é, uma sonoridade estridente, ruidosa, estrepitosa, um som agudo e penetrante, com a própria escrita do trecho, que está no auge do crescendo dinâmico e de velocidade. Assim, este *trillo* histriônico, que enceta no *Piano e Poco a poco piú mosso*, do compasso 73, encontra seu auge na região mais aguda de todos estes compassos, no segundo tempo do compasso 82. Ademais, a textura passa a se concentrar bastante próxima, onde as duas mãos estão executando na região super aguda do teclado, corroborando para esta resultante sonora.

Por fim, o *Presto*, no compasso 89, que encerra o Estudo n. 5, tem seu início bem relacionado com a passagem anterior, sem maiores problemas de conexão ou alguma decisão interpretativa. A sequência de oitavas arpejadas que compõem os compassos 85 a 88, e executadas dentro da dinâmica *Piano*, concluem na oitava de Mi, no primeiro tempo do *Presto*, no compasso 89. Nossa atenção, dentro deste *cânone* final (i.e. *Presto*, c. 89), direcionou-se a partir do segundo tempo do compasso 95, visto que, aos primeiros compassos (c. 89 –

94), polifonia gerada pela escrita canônica, possibilita uma boa manutenção da estabilidade de andamento. Para estes últimos compassos do Estudo n. 5, escrevemos:

Poco a poco acelerando, a partir do compasso 95, buscando uma loucura ao fim, um certo tipo de enlouquecendo hasta el fin. Os acordes que compõem os compassos 97 e 98, sempre crescendo e acelerando, ao frenético e desembestado, o que significa, também, chegar no primeiro tempo do compasso 97 com o FF indicado no segundo tempo, e, no segundo tempo, pegar PIANO e crescer absurdamente. Isso dá um efeito ótimo! CRESCENDO ACELERANDO, TUTTA FORZA! Até que, nos últimos 3 acordes descendentes, nos compassos 99 e 100, sem ritenuto, atacar o primeiro de maneira bem grosseira, e ir decrescendo, sem diminuir o tempo, como no final da Burlesque do Strauss, e, enfim, no último compasso, atacar FFF, SECO. Pronto, acabou. Aquele final que prende a respiração até que nos dá um soco no estomago e finalmente podemos respirar de novo. (DR057).

Assim, a partir do compasso 95, o cânone é abandonado pela reiteração, durante dois compassos, da figura rítmica de colcheia-colcheia-semínima, simultaneamente nas duas mãos. A movimentação cromática ascendente (Dó natural – Dó Sustenido – Ré Natural – Ré Sustenido – Mi Natural), nos compassos 95-96, dentro das harmonias de Dó Maior, Fá Maior, Dó Sustenido Maior, Fá Sustenido Maior, Ré Maior, Sol Maior, Si Maior e Mi Menor, potencializa um acréscimo de energia, já observado pelo crescendo escrito na edição Schotts, no compasso 95. Associado a estas características, deliberamos o início de um “Poco a poco acc.”, a partir do segundo tempo do compasso 95, intensificando os elementos anteriormente apontados. Nos compassos 97 – 99, a repetição dos acordes de Si Maior com sexta e Mi menor, ascendentemente, proporciona a intensificação do crescendo dinâmico e acelerando, iniciado nos compassos anteriores. A Figura 122 busca ilustrar as deliberações interpretativas, definidas para os compassos 95 – 99, e suas resultantes editoriais na forma de indicações textuais e gráficas.

Figura 122: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 95 – 99). Indicações e grafismos inseridos.

The image shows two systems of musical notation for a piano study. The first system, measures 95-96, has a red wedge-shaped graphic above the staff labeled "poco a poco acc." in red. The second system, measures 97-99, has a red "Accelerando" marking with a dotted line above the staff. Below the staff, there are dynamic markings: "Mf Cresc. Molto" and "Tutta Forza" in red. There are also markings "8" above the staff in measures 97 and 99, and a fermata over the final chord in measure 99.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

O *crescendo* gráfico, existente no compasso 95, foi alongado de maneira a abranger os dois compassos (c. 95 e 96). No compasso 97, a indicação de *FF*, no segundo tempo, foi substituída pela indicação de *Mf*, seguida da expressão *Cresc. Molto*. Esta escolha foi justificada tendo em vista a reiteração do *crescendo*, tal o realizado entre os compassos 95 e 96, nos compassos 97 e 98. Ademais, a retomada de um patamar de dinâmico inferior proporciona uma injeção de dramaticidade no trecho, contribuindo juntamente à repetição incessante dos acordes de Si maior e Mi menor e o *acelerando*.

Nos últimos compassos, os três acordes de Mi menor com sexta, descendentes, e interpostos por pausas de semínima, propiciam uma interpretação sem pedal, dos mesmos, mostrando o vazio gerado pelas pausas. Refletimos, também, sobre a necessidade de diminuir um pouco a velocidade que se chega, no compasso 99, devido aos incessantes acréscimos de velocidade. Desse modo, sobre o primeiro destes acordes, sugerimos a expressão "Poco rall", orientando um decréscimo no andamento, juntamente de um *decrecendo* que acompanhe o direcionamento ao grave que os três acordes desenharam. Ao último compasso, a oitava de Mi, executada nas duas mãos, deliberamos uma dinâmica que contraste com o *decrecendo* dos compassos

99-100, e que pontue o Estudo n. 5 com a mesma energia que o percorreu. Assim, elencamos *Fortississimo* (*FFF*) enquanto um exagero dinâmico que bem caracterize este último evento sonoro. Na Figura 123, exemplificamos os últimos 3 compassos do Estudo n. 5.

Figura 123: Estudo Op. 90, n. 5 (c. 99 – 101). Indicações gráficas e textuais.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910, Grifo nosso).

Deste modo, a intenção interpretativa, construída para os últimos compassos do Estudo n.5, busca aliviar um pouco a dinâmica, durante os compassos 99 e 100, bem como o andamento, porém mantendo a tensão com a execução sem pedal, bem ouvindo as pausas de semínima existentes entre os acordes. No último compasso (c. 101), sem nenhum tipo de retenção, mas, ao contrário, de maneira resoluta, o ataque das oitavas de Mi em grande dinâmica, porém de maneira bem seca e grosseira, sem o uso do pedal de sustentação. Com isso, as nossas decisões interpretativas, construídas durante as sessões de estudo, para estes compassos finais, geraram as indicações textuais e gráficas que foram ilustradas na Figura 123, finalizando a apresentação das deliberações para este Estudo.

6.4 REFLEXÕES ADICIONAIS

Mesmo que durante a escrita, anteriormente apresentada, aspectos estéticos estivessem inseridos e levados em consideração, dedicamos um

tópico, em separado, para corroborar comentários derivados das sessões DR 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55 e 56, onde dedicamos a refletir sobre questões extramusicais, implícitas e explícitas, nos Estudos Op. 90, n. 4 e n.5, de Arthur Napoleão. Buscamos interpretar a localização destes Estudos dentro do conjunto de 18 Estudos que compreendem o Op. 90, bem como os ecos que estes Estudo possuem frente a outros Estudos de compositores que estão relacionados à estética Napoleônica (CAZARRÉ, 2006)

Nesta aproximação, buscamos construir um panorama dos elementos técnico-pianísticos utilizados por Napoleão à construção dos Estudos Op. 90, n. 4 e n.5. Esta análise de superfície nos permitiu estabelecer conexões dentro dos próprios Estudos bem como com a escrita pianísticas de outros compositores. Para esta ampliação, utilizamos as referências citadas por Cazarré (2006) sobre a relação entre os Estudos de Arthur Napoleão e os Estudos de Thalberg, Saint-Saëns, Rubinstein, Moscheles, Herz, Heller, Liszt e Chopin. Assim, pretendemos visualizar as formulações pianísticas que Napoleão engendra para a composição dos dois Estudos e colocá-las, dentro de um contexto mais amplo, em frente a formulações a aspectos técnico-pianísticos de outros compositores que fazem parte do contexto artístico em que Napoleão percorreu.

Deste modo, recorreremos as leituras de Chiantori (2002), Ratalino (1988), Siepmann (2003) e Casella (1936) enquanto referenciais que proporcionam uma maneira de ler as obras pianísticas, levando em conta os recursos técnicos utilizados nos Estudos destes compositores e de Arthur Napoleão e evidenciando as similaridades existente entre a escrita de Napoleão e dos outros compositores acima citados. A finalidade possui um mote mais basilar: através de uma leitura fora e ao piano, buscar uma aproximação entre a gama de autores que estão relacionados direta e indiretamente com Napoleão, como mencionado por Cazarré (2006), identificando ecos entre as obras, a partir de uma lente que privilegia a técnica pianística utilizada e a textura construída. A escrita, aqui apresentada, não possui a intenção de estabelecer perspectivas dentro da análise formal, analisando pormenores estruturais, harmônicos, temáticos, dentre outras vertentes analíticas, mas apresentar reflexões que foram essenciais para a construção interpretativa, e que estão diretamente vinculadas às pertinências da esfera estética (MOLINO, 1990; NATTIEZ, 2005) e que corroboram aspectos da leitura de uma obra (PAREYSON, 1979).

6.4.1 Estudo n. 4

Para Cazarré (2006), o estudo n. 4, dedicado à Barrozo Netto, é uma obra que busca trabalhar a técnica do cantábile, predominantemente entre os 4º e 5º dedos, e o cruzamento entre as mãos. Este estudo é um dos poucos exemplares, dentro dos 18 Estudos Op. 90, com andamento moderado. O tipo de escrita utilizada por Napoleão rememora bastante a escrita contida no Estudo Op. 10, n. 3, de Chopin (CAZARRÉ, 2006; MARTINHO, 2015) (Figura 124).

Figura 124: Comparação de escritas entre o Estudo Op. 10, n. 3, de Chopin, e o Estudo Op. 90, n.4, de Arthur Napoleão.

The image displays two musical staves for comparison. The top staff is Chopin's Op. 10, n. 3, in D major, 2/4 time, marked *p*. It features a complex texture with rapid sixteenth-note patterns in both hands, including fingerings such as 4-3-4-3 and 3-4-4-3-4. The bottom staff is Napoleão's Op. 90, n. 6, in D major, 2/4 time, marked *dolce e legato*. It shows a more melodic and flowing texture with fewer notes per measure, emphasizing the cantabile technique.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910); Estudos Op. 10 (CHOPIN, 1834).

O quarto estudo, de Arthur Napoleão, é o primeiro estudo contrastante em termos de andamento e demanda técnica. Dentro da primeira suíte (Estudos n. 1 – 9), este estudo e o estudo n. 6, Duo d'Amour, compõem os dois exemplares de um Arthur Napoleão mais ameno, menos brilhante e virtuosístico. Na segunda suíte (Estudo 10 – 18), exemplos de estudos com andamento menos virtuosístico são: *Sérénade Portugaise* (Estudo n. 10), *Papillone* (Estudo n. 11) e *Peines du Coeur* (Estudo n. 16).

Podemos vislumbrar uma semelhança, para o critério de uso da técnica pianística, ao estudo Op. 95, n. 11, de Ignaz Moscheles (Figura 125). Esse estudo, intitulado *A Dream (Traum)* buscará trabalhar o cantábile nos dedos

fracos da mão direita ao mesmo tempo que esta executa figurações semelhantes às propostas por Arthur Napoleão. O andamento mais ameno deste estudo (*Andantino Grazioso*) constrói outro paralelo de similaridade.

Figura 125: Moscheles, Estudo Op. 95, n. 1. Dream (Traum).
Andantino grazioso. (♩ = 100.)

11. *tranquillamente.*
p
sempre legato.

can - tan - do. *p*

Fonte: Estudos Op. 95 (MOSCHELES, 1881).

A utilização da técnica do cantábile, realizada pelos dedos considerados 'fracos' da mão pianística, juntamente com a mesma mão realizando uma figuração de acompanhamento, será trabalhada em outros Estudos do próprio Napoleão no Op. 90. O Estudo n. 1 (*Aux pieds d'Omphale*), n. 10 (*Sérénade Portugaise*) e n. 11 (*Papillone*), são outros Estudos, deste mesmo Opus, em que o compositor solicitará do instrumentista a realização desta demanda técnica. Na figura 126, ilustramos alguns extratos, dos Estudos acima mencionados, onde este recurso pianístico é utilizado.

Figura 126: Estudos Op. 90: A) Estudo n. 1 (c. 3-4); B) Estudo n. 10 (c.2-4); C) Estudo n. 11 (c.5-8).

The image displays three excerpts of piano études by Frédéric Chopin, Op. 90. Excerpt A (Study No. 1, measures 3-4) features a flowing eighth-note melody in the right hand and a simple accompaniment in the left hand, marked *p il canto con passione*. Excerpt B (Study No. 10, measures 2-4) shows a more complex texture with overlapping eighth-note lines in both hands. Excerpt C (Study No. 11, measures 5-8) illustrates a technique of interlocking octaves between the hands, marked *poco cresc.*

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910).

Na Figura 127, observa-se o uso de baixos, oitavados, na mão esquerda, concomitante à melodia em acordas na mão direita, seguindo-se a uma escrita bastante característica do brilhantismo romântico: a criação de uma linha melódica, formulada a partir de oitavas que são intercaladas entre as mãos. Este recurso é bastante utilizado por Liszt (ver figura 128), dentre outros compositores do período.

Figura 127: Arthur Napoleão, Estudo Op. 90, n. 4. Técnica de oitavas.

The image shows the beginning of the fourth étude by Arthur Napoleão, Op. 90. It features a dynamic *ff* marking. The right hand plays a melodic line of chords, while the left hand plays a bass line consisting of interlocking octaves, a technique characteristic of the Romantic era's virtuosity.

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910).

Figura 128: Liszt, Estudo de Execução Transcendental n. 4, Mazzepa. Técnica de oitavas.



Fonte: Estudos Transcendentais (LISZT, 2004).

Outro ponto de interesse, dentro da técnica utilizada por Arthur Napoleão no estudo n. 4, é seu final. A reiteração de uma mesma figuração, como ostinato, em um registro sobre-agudo, levando para uma finalização, está presente em diversas obras de outros compositores do romantismo. Na Figura 129 ilustramos a finalização em três estudos, de três distintos compositores do romantismo e que possuem conexão, já estabelecida por Cazarré (2006), com a estética composicional de Arthur Napoleão. Nos quatro sistemas que compõem a Figura 36, o primeiro sistema é a reprodução do final do quinto Estudo de Execução Transcendental, de Franz Liszt, intitulado *Feux Follets*. Abaixo, a finalização do Estudo Op. 10, n. 9, de Chopin. O terceiro sistema é constituído pelo final do nono estudo, Op. 109, de Anton Rubinstein. Por fim, a maneira que Arthur Napoleão finaliza o Estudo n. 4, *Au Foyer*.

Figura 129: Comparação da escrita de quatro finalizações em quatro estudos de quatro compositores.

Liszt: Transcendental N. 5

Chopin: Op. 10, n. 9

Rubinstein: Op. 109, n. 9

Napoleão: Op. 90, n. 4

Fonte: Estudos Transcendentais (LISZT, 2004); Estudos Op. 10 (CHOPIN, 1834); Estudos Op. 109 (RUBINSTEIN, 1960); Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910).

Segundo a análise topical, realizada por Cazarré (2006), o Estudo n. 4 é relacionado à tópica Trivialidade. Para Cazarré, o Estudo N. 4, devido sua “maior facilidade quer em sua execução, quer em sua leitura, sem grandes modulações nem cromatismos como nos demais Estudos op. 90” (CAZARRÉ, 2006, p. 252), possibilita ser compreendido dentro da trivialidade. Cazarré (2006), aponta que apenas em dois Estudos, dentro do Op. 90, encontra-se a tópica da trivialidade: O Estudo n. 4 e o Estudo n. 11, caracterizados por possuírem demandas técnicas bem menores em relação aos demais Estudos do Op. 90.

No DR 56, registramos a seguinte reflexão:

A trivialidade, o ser trivial, é definido como algo corriqueiro, vulgar, muito usado, repetido, batido, ordinário. É claro que tais adjetivos estão cheios de juízos de gosto. Mas o que eles podem dizer sobre esse estudo? Possivelmente, na minha compreensão, uma elegância e simplicidade sonora. Isso não quer dizer que ele seja vulgar, não concordo com esse termo, mas que ele não seja destinado às grandes aspirações intelectuais. Há nesse estudo uma leveza, uma frugalidade. A melodia simples, bem contornada, sem muita complexidade, não transforma a peça em algo não-artístico, mas em algo mais íntimo, menos elevado, talvez destinado a um lugar pequeno, a uma reunião casual entre pessoas. (DR 56).

Estas questões são discutidas, dentro da perspectiva de Cazarré (2006), nas considerações de que, para Dahlhaus, existiria uma música destinada à intelectualidade, buscando o status de obra (e chamada de *Highbrow music*), e uma música destinada a apreciação banal, sem pretensões artísticas, identificada como *Lowbrow music*. Estas pertinências, salientadas por Cazarré (2006), foram mote de algumas discussões abstratas, registradas nos Diários reflexivos. No DR 56 escrevemos:

Pra mim, Au Foyer, esse lugar/salão, nos teatros, onde os espectadores aguardam o início de uma apresentação, ou tomam drinques etc. nos intervalos, é um ambiente irreverente, onde vamos nos espaços entre uma parte e outra de um concerto, beber um champagne, tomar um drink, conversar com as pessoas. Parece que não é uma música pra ser escutada, mas pra ser ouvida... lá, como fundo. Não sei, as vezes me soa um pouco hipócrita pensar que tem músicas feitas apenas para serem entretenimento sem nenhuma pretensão, afinal elas nos movem também. De todo modo, tais questões apontam indicações interpretativas. (DR56).

Assim, buscamos vincular a simplicidade da escrita, apresentada ao Estudo Op. 90, n. 4, justamente com estas questões estéticas vinculadas a uma frivolidade de salão, não direcionadas enquanto um qualitativo de prejuízo para a obra, mas como aspectos que motivam a criatividade sonora e a interpretação de elementos que estão para além da notação, vinculados a aspectos de natureza estética (MOLINO, 1990; NATTIEZ, 2005). Ainda no DR 56, lemos:

Existe uma beleza no ordinário, na trivialidade da vida. Ou seja, esse estudo precisa fluir.... fazer com que as frases fluam, uma passe pra outra, com elegância, com cordialidade. Tem poucos momentos, que já foram notados por mim, de uma súbita mudança, como nos compassos 71 (ff súbito) ou no compasso 75 (piano súbito) ... ele é predominantemente composto pela concatenação de dizeres que levam ao outro. Isso precisa ficar claro. (DR56).

A partir destas reflexões, percebidas extra-musicalmente como “uma conversa despreziosa, as vezes silenciosa, as vezes expansiva (como no grandioso), sempre reiterada, como aquela conversa banal sobre o tempo, que horas são, o que a novela passou?” (DR56), o Estudo n. 4 foi constituindo uma forma espiritual dentro da nossa interpretação. Estas compreensões, carregadas de personalidade, fazem parte da execução, interpretação e avaliação, intrínsecas do processo interpretativo (PAREYSON, 1979).

6.4.2 Estudo n. 5

Para Cazarré (2006, p. 234), o estudo N. 5 é destinado “ao desenvolvimento da execução de intervalos melódicos e harmônicos de 4^a, 5^a e 6^a”. Adjunto a isso, o estudo possui escrita mista, onde a melodia está predominantemente na mão esquerda ou “em diálogo freqüentemente ocorrido através da reapresentação melódica pela mão direita” (CAZARRÉ, 2006, p. 234). Martinho (2015) ressalta que, apesar de parecer um estudo para a mão direita, - mão em que se encontra os maiores desafios mecânicos -, “há uma abordagem técnica aqui mais uma vez utilizada, que é as oitavas contrapostas nas duas mãos” (MARTINHO, 2015, p. 88). Ademais, Martinho (2015) ressalta a grande dificuldade que o estudo apresenta em saltos de 10^a.

Esse tipo de escrita, onde se trabalham intervalos específicos em modulação, é bastante característico dos estudos técnicos, como os de Czerny, Beringer, Cramer, Hanon, dentre outros, e diretamente vinculado ao princípio da repetição, algo fundamental na didática do século XIX (RATALINO, 1988). Para Ratalino, “o limite dos Estudos Czerny, no que diz respeito aos Estudos Chopin ou Liszt, é o de serem trabalhos baseados na literatura existente, em vez de pesquisas experimentais orientadas para a criação de uma nova literatura” (RATALINO, 1988, p. 117)¹⁰⁷. No entanto, mesmo que Napoleão, com os Estudos Op. 90, não tenha buscado a produção de novos paradigmas sonoros e técnicos para a literatura do piano, a questão é o uso deste recurso bastante mecânico dentro de um ideal musical, como o apresentado pelo Estudo Op. 90, n. 5.

¹⁰⁷ “[...] el limite de los Estudios de Czerny, con respecto a los Estudios de Chopin o de Liszt, es el de ser obras basadas en la literatura existente, en vez de búsquedas experimentales orientadas hacia la creación de una nueva literatura.”. (RATALINO, 1988, p. 117)¹⁰⁷.

Arthur Napoleão apresentará uma escrita que já fora anteriormente utilizada no estudo n. 3, *Ronde des Elfes*: Acordes quebrados com melodia no soprano. Esse trecho, de grande intensidade melódica (o compositor reitera com *Il canto marcato*), é acompanhado de fragmentos melódicos na mão esquerda e de reiterações do motivo rítmico do início (colcheia-colcheia-semínima). Além da mudança na figuração e passagem da melodia para a mão direita, tal escrita demanda grande brilhantismo de articulação, precisão no ataque e cantábile predominantemente no quinto dedo. A posição da mão, sempre aberta, desafia o instrumentista a realizar os saltos necessários para a continuidade melódica. Na Figura 130, ilustramos as similaridades de escrita deste trecho em questão à parte do estudo n. 3.

Figura 130: Similaridades entre as escritas do estudo n. 5 e estudo n. 3.


Estudo n. 5

il canto marcato



Estudo n. 3

Brillante



Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910).

Tal escrita oferece paralelos com a formulação técnica proposta por Heller, no primeiro estudo do Op. 153 (Figura 131). A mão direita, neste estudo, possui melodia em meio a uma figuração semelhante a proposta por Arthur Napoleão; a mão esquerda participa também com um contraponto melódico a outra mão.

Figura 131: Heller, Estudo Op. 153, n. 1.



Fonte: Estudos Op. 153 (HELLER, 1911).

As oitavas, como já mencionadas em sua relação com a escrita Lisztiana, no estudo n.4, mostram-se aqui melhor empregadas. Não é de se estranhar a indicação expressiva que Napoleão se vale para o trecho de oitavas alternadas entre as mãos: *Strepitoso* (Figura 132). Tal indicação será usada, novamente, apenas para o Estudo Op. 90, n. 9 (*Nouveau Tremolo*).

Figura 132: Arthur Napoleão, Estudo Op. 90, n. 5. Oitavas alternadas entre as mãos culminando no stripitoso.



Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910).

Liszt, no sexto Estudo transcendental, também usa desta indicação expressiva para um trecho com oitavas em ambas as mãos (Figura 133).

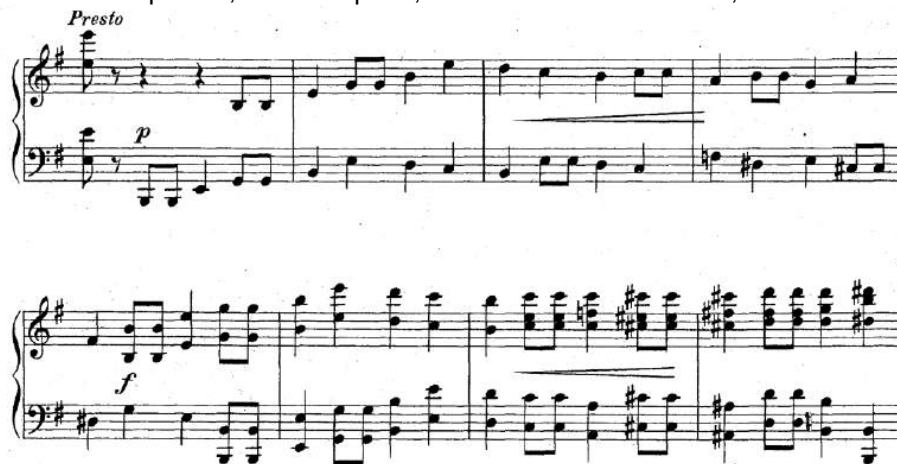
Figura 133: Liszt, Estudo Transcendental N. 6, Vision. Con Strepito.



Fonte: Estudos Transcendentais (LISZT, 2004).

Por fim, é interessante perceber que Arthur Napoleão escolhe um cânone ou um fugato para terminar o estudo em questão. Evidentemente não é um labor contrapontístico com objetivo de seriedade nem possui um desenvolvimento, sendo brevemente encerrado. Todavia, é pertinente ressaltar essa reminiscência de um estilo antigo, como o cânone, enquanto uma forma de intensificar a energia melódica gerada. Há neste trecho uma mudança de andamento: o estudo tem por guia *Allegro non troppo*, com metrônomo a 132 a semínima. Nesta codeta, Napoleão insere um *Presto*, sem, no entanto, colocar uma indicação metronômica (Figura 134).

Figura 134: Arthur Napoleão, Estudo Op. 90, n. 5. Coda do Estudo n. 6, Danse des Fantoches.



Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910).

Cazarré (2006) relaciona este estudo com a tópica do Exotismo. Para o autor, este estudo “traz a tradicional representação desta significação através do uso de cromatismo musical, tanto melódico como harmônico, aliado a um ostinato casual não contínuo que sugere a representação da dança referida no título” (CAZARRÉ, 2006, p. 252). A partir destes indicativos que Cazarré (2006), refletimos no Diário Reflexivo 052:

A tópica que Marcelo traz pra esse estudo, a tópica do exotismo, é um grande norte interpretativo-estético. O título do estudo, *danse des fantoches*, dá essa deixa: uma dança de bonecos! Onde está essa dança? Na minha visão, esse estudo é dividido em duas partes, como eu já disse: uma parte inicial e outra parte final. Esses fantoches, na última parte, estão mais frenéticos, zangados, psicodélicos [...]. (DR 052).

Neste trecho do DR052, ilustramos a relação da dança e da imagem, projetada pelo título do Estudo (*Danse des Fantoches*) com o discurso musical que ele propõe. Como referenciamos na construção interpretativa do Estudo n. 5, buscamos conceber a obra dividida em duas partes, na qual a segunda, que compreende a partir do compasso XX até o fim, contém os maiores desafios de virtuosidade, correlacionados com esses “fantoches [...] mais frenéticos, zangados e psicodélicos [...]” (DR052). Todavia, este ostinato da mão direita não configurou, dentro das nossas perspectivas, o espírito de dança do Estudo n. 5. Contrariando a indicação de Cazarré (2006):

Pois voltando para a dança! É justamente nessa figuração da mão esquerda que está a dança! O humor é estabelecido pela união dessas duas camadas: a dança dos fantoches, na mão esquerda, com aqueles fios que fazem as partes dos corpos se mexerem, e a mão direita um certo humor, pra assim dizer. É um humor mecânico, tal qual é esse artesanato: bonecos mecânicos. O início do estudo, e estou falando sobre os dois primeiros compassos, são justamente esses bonecos começando a se mexer, bloqueados, estruturas frias, ainda sem vida, que vão ao pouco tomando vida. (DR052).

Esta relação, estabelecida entre a imagem do fantoche e o humor do Estudo foi essencial para a construção interpretativa desta obra. Como aponta Nattiez (2005), estes elementos que os títulos característicos oferecem são partes que constroem a interpretação, sugerem atmosferas, imagens, personagens; ademais, justamente estas características imagéticas que os títulos oferecem, relacionam-se ao exotismo de evocação que a tópica indicada por Cazarré (2006) remete. No DR052 também relacionamos à construção das

ideias que o Estudo n. 5 propiciou juntamente ao contato que tivemos com as Críticas e Crônicas de Oscar Guanabario, onde Arthur Napoleão é uma das figuras que possuem destaque (GOLDBERG; OLIVEIRA; MENUZZI, 2019abcd). Nestes relatos de época, que compreendem um período entre o final do século XIX e os vinte primeiros anos do século XX, Arthur Napoleão é retratado como “[...] o mais brilhante de todos os pianistas que conhecemos, com a sua feição própria - o pianista de bravura por excellencia [...]”¹⁰⁸ (GUANABARINO apud GOLDBERG; OLIVEIRA; MENUZZI, 2019b, p. 657). Assim, o contato com este material possibilitou compreendermos um recorte histórico das recepções que este pianista gerou no Brasil àquela época, bem como permitiu que nos aproximássemos um pouco mais da sua estética e seu pianismo. Por uma questão de dimensões que este trabalho apresenta, não apresentaremos as contribuições que as críticas e crônicas de Oscar Guanabario trazem à pesquisa em práticas interpretativas, apenas mencionando as potencialidades que este material possui e que ainda aguarda maiores atenções.

¹⁰⁸ O Português de época, ipis literis, como utilizado nos livros editados por Goldberg, Oliveira e Menuzzi (2019) foi mantido.

7. CRITÉRIOS EDITORIAIS E A EDIÇÃO PRÁTICA DOS ESTUDOS OP. 90 N. 4 E N. 5 DE ARTHUR NAPOLEÃO

A definição dos critérios editoriais, que guiaram a construção de uma edição prática dos Estudos Op. 90, n. 4 e n. 5, de Arthur Napoleão, é resultado da concatenação de informações advindas do tripé metodológico anteriormente apresentado (Ver Figura 2). Assim, os conhecimentos oriundos dos estudos preliminares da a) análise do questionário, b) análise das três edições do Estudo Transcendental n. 2, de Liszt, conjuntamente com a autoetnografia realizada na c) construção interpretativa dos Estudos Op. 90 n. 4 (*Au Foyer*) e n. 5 (*Danse des Fantoques*), de Napoleão, serão aqui condensadas em critérios que organizaram e estruturaram o processo de editoração. O estabelecimento dos critérios editoriais busca esclarecer os meios utilizados e as decisões tomadas que nortearam a edição, evitando erros na seleção das informações e proporcionando uma reflexão acerca dos elementos que compõem uma edição e suas interações com os anseios da nossa proposta.

Deste modo, para a sistematização das informações a serem definidas, utilizaremos as seis perguntas, apontadas por Figueiredo (2014), a serem respondidas à realização de uma edição, enquanto fundamento ao trilhar esse caminho. Para Figueiredo (2014), tais perguntas, de certa maneira, são interdependentes e fundamentais para a produção de conhecimento derivado de uma edição.

7.1 SOBRE AS FONTES UTILIZADAS

Durante o tempo de pesquisa desta dissertação, não tivemos acesso aos manuscritos de Napoleão dos Estudos Op. 90. Neste processo, entramos em contato tanto com os dois pesquisadores que realizaram trabalhos acerca de Arthur Napoleão, sendo eles Marcelo Macedo Cazarré (Brasil) e Fernando Martinho (Portugal), quanto com o arquivo histórico da Schott's, na Biblioteca Estatal da Bavária, na Alemanha. Nenhuma resposta positiva foi obtida sobre o

paradeiro dos manuscritos. Deste modo, a edição prática aqui proposta tomou como única fonte a Edição B. Schott's Söhne, editada em Mainz, em 1910. Esta edição, datada como a primeira edição dos Estudos Op. 90, apresenta as duas suítes que compõem os 18 Estudos do *Opus*, divididos em 9 Estudos em cada suíte.

Em meio a este percurso, tivemos acesso à Edição da primeira Suíte, contendo os Estudos de n. 1 ao n. 9, editada pela Casa Arthur Napoleão, no Brasil. Contudo, não há nenhuma diferença entre esta fonte e a primeira edição, pela casa editorial Schott's, de 1910, incluindo a mesma tipografia e diagramação do texto. Assim, o posicionamento tomado fora de assumir enquanto fonte editorial a Edição de 1910, pela Schott's Söhne.

7.1.1 O texto da Edição Schott's Söhne: Estudo n. 4

A edição Schott's Söhne, de 1910, não apresenta prefácio introdutório, nem notas de rodapé ou notas de fim. Há, antes do texto dos Estudos, um *Index* contendo a paginação referente a cada Estudo. O Estudo nº 4, *Au Foyer*, encontra-se entre as páginas 30 e 35, sendo composto de 6 páginas totais. No cabeçalho do Estudo se encontram o número, escrito em números romanos, e o título "*Au Foyer*". Abaixo do título, à esquerda, encontra-se a dedicatória do Estudo ao compositor Barrozo Netto; à direita, o nome de Arthur Napoleão, seguido do Opus do Estudo e seu número. A Figura 135 ilustra os elementos contidos nesta parte textual.

Figura 135: Estudo n. 4. Cabeçalho Edição Schott's (1910).

30

IV Au foyer

à Barrozo Netto (Rio de Janeiro)

Arthur Napoleon, Op. 90, Nº 4

Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910).

No texto escrito, a edição apresenta o andamento, definido como “*Allegretto moderato*”, seguido de uma indicação metronômica, correspondente a 96 o tempo da semínima. O Compasso utilizado por Napoleão, escrito no início do Estudo, é um binário, grafado com $\frac{2}{4}$. A Edição não traz nenhuma indicação de pedal, seja pedal de sustentação ou pedal de *Una corda*. A tonalidade, indicada pela armadura do Estudo n. 4, é de *Mi Maior*.

Quanto aos elementos gráficos e textuais contidos no texto, a análise da Edição Schott's gerou os seguintes dados.

Articulações

A Edição do Estudo n.4 traz dois tipos de articulações marcadas: *Marcato*, simbolizada pelo grafismo: (>); e *Marcatíssimo*, simbolizada pelo grafismo (v). Sua recorrência pode ser vista na Tabela 19.

Tabela 19: Estudo Op. 90, n. 4. Articulações presentes na Edição Schott's.

Articulação	Recorrência
Marcato	1
Marcatíssimo	5

Fonte: Elaborado pelo autor.

Dinâmicas e sinais de decrescendo (gráficos e por escrito)

A edição utilizada como fonte, apresenta os seguintes sinais de dinâmica: a) *PP* (*Pianíssimo*); a) *P* (*Piano*); b) *mF* (*mezzo forte*); c) *F* (*Forte*); d) *FF* (*Fortíssimo*); *rFz* (*Rinforzando*)¹⁰⁹. Esta edição também apresenta sinais gráficos de crescendo e decrescendo e indicações de crescendo por extenso. Não há indicações de decrescendo por extenso. Na Tabela 20, apresentamos as recorrências desses elementos.

¹⁰⁹ Igualmente ao critério estabelecido para a análise das três Edições do Estudo de Liszt, tomamos aqui o elemento *rFz* enquanto um elemento de dinâmica.

Tabela 20: Estudo n. 4. Indicações de dinâmica.

Elemento	Recorrência
PP (Pianíssimo)	1
P (piano)	6
mF (Mezzo forte)	1
F (Forte)	5
FF (Fortíssimo)	1
rFz (Rinforzando)	4
< (crescendo gráfico)	7
> (decrescendo gráfico)	4
Cresc. (por extenso)	2

Fonte: Elaborado pelo autor.

Dedilhados

A Edição Schott's apresenta dedilhados juntamente da partitura. Não há indicações em nenhum momento sobre a procedência desses dedilhados, assim, não temos conhecimento se os mesmos são provenientes de Arthur Napoleão ou introduzidos por algum editor. No decorrer do Estudo, 149 numerais de dedilhados foram grafados. A contagem desses elementos segue os mesmos critérios da análise das três edições de um Estudo de Liszt.

Ligaduras

Consideramos para a contagem das ligaduras aquelas que compreendem as ligaduras expressivas. Ligaduras de duração, como exemplificadas pela Figura 136, não foram contabilizadas.

Figura 136: Estudo Op. 90, n. 4. C. 1 – 2. Exemplo de ligaduras não contabilizadas.



Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910). Grifo nosso.

A partir dos critérios de contabilização acima descritos, a Edição Schott's, no Estudo Op. 90, n. 4, apresenta 20 ligaduras grafadas.

Outras Indicações textuais

Quatro tipos de indicações textuais podem ser encontradas no texto da Edição Schott's do Estudo Op. 90, n. 4. O primeiro tipo diz respeito às abreviações de Mão direita e Mão esquerda, onde a abreviatura utilizada é a correspondente francesa “*M.d.*” e “*M.g.*”, ou seja, *main droite* e *main gauche*, respectivamente. O segundo tipo é relacionado ao uso dos termos “*poco*” ou “*meno*”, adjuntos de indicações dinâmicas. O texto apresenta este uso nos compassos: b) 95 (*poco rFz*); c) 103 (*meno F*); d) 115 (*poco rFz*). O Terceiro tipo de indicação textual diz respeito ao andamento, podendo ser encontrado em três locais: a) no início do Estudo, c. 1, com a indicação *Allegretto moderato*; b) no compasso 82, com a indicação *Poco riten.*; e c) no compasso 83, com a indicação *Tempo I*. O último tipo de indicação textual está vinculado a características expressivas, ao qual encontramos dois compassos que possuem esta indicação: a) No compasso 1, com a presença da indicação *dolce e legato*; e b) no compasso 83, indicação de *dolce*.

A partir desta quantificação de elementos, percebe-se uma escassez de indicações gráfico ou textuais nos 133 compassos que constituem o texto escrito do Estudo Op. 90, n. 4. Ademais, é pertinente relatar que, majoritariamente, a diagramação da Edição Schott's apresenta uma média de 5 sistemas por página, contendo, em média, 5 compassos cada sistema. Entre a Edição Schott's e a Edição da casa Arthur Napoleão, não há nenhuma diferença na contabilização dos elementos anteriormente apresentados, nem na diagramação dos sistemas e compassos.

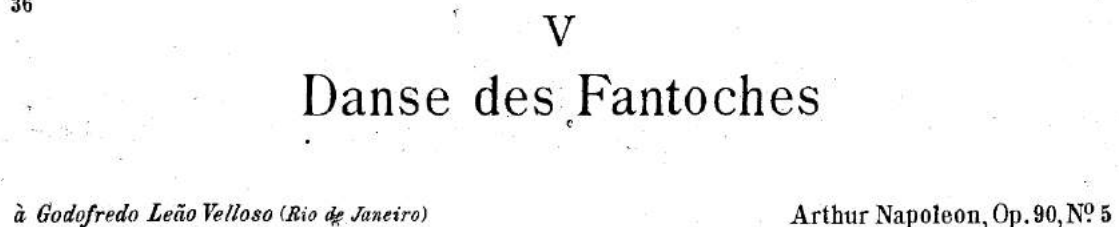
7.1.2 O texto da Edição Schott's Söhne: Estudo n. 5

O Estudo nº 5, *Danse des Fantoques*, encontra-se entre as páginas 36 e 42, sendo composto de 7 páginas totais. No cabeçalho do Estudo se encontram o número, escrito em números romanos, e o título “*Danse des Fantoques*”. Abaixo do título, à esquerda, encontra-se a dedicatória do Estudo ao pianista

Godofredo Leão Velloso; à direita, o nome de Arthur napoleão, seguido do Opus do Estudo e seu número. A Figura 137 ilustra os elementos contidos nesta parte textual.

Figura 137: Estudo Op. 90, n. 5: Cabeçalho da Edição Schott's (1910).

36



Fonte: Estudos Op. 90 (NAPOLEÃO, 1910).

No texto musical, a edição apresenta o andamento, definido como *Allegro non troppo*, seguido de uma indicação metronômica, correspondente a 132 o tempo da semínima. O Compasso utilizado por Napoleão, escrito no início do Estudo, é um quaternário, grafado com 4. A Edição traz uma indicação de pedal, de sustentação, no compasso 61. Esta é a única indicação de pedal existente nas páginas do Estudo n. 5, não havendo indicação de pedal *Una corda*.

Quanto aos elementos gráficos e textuais contidos no texto, a análise da Edição Schott's gerou os seguintes dados.

Articulações

Os símbolos de articulação, utilizados por Napoleão ao Estudo n. 5, são as indicações de *Marcato* (>) e *Marcattissimo* (v). A Tabela 21 apresenta a contabilização destes sinais.

Tabela 21: Estudo Op. 90, n. 5: Recorrência dos sinais de articulação.

Articulação	Recorrência
Marcato	71
Marcattissimo	2

Fonte: Elaborado pelo autor.

Consideramos, igualmente à metodologia utilizada para a contagem dos sinais das edições do Estudo de Liszt, apenas os símbolos gráficos contidos na

partitura. Napoleão, no Estudo n. 5, usa de termos, como “*marcato*” (c. 15) e “*Stacc.*” (i.e. *staccato*) (c. 47), diretamente vinculados às articulações. Todavia, legamos a contabilização destas recorrências ao tópico “outras indicações textuais”.

Dinâmicas e sinais de decrescendo (gráficos e por escrito)

Os sinais de dinâmicas, encontrados no texto escrito do Estudo n. 5, se compõem pelos ilustrados na tabela 22. Faz-se mister apontar que não houve uso de indicações de crescendo e decrescendo escrito.

Tabela 22: Estudo Op. 90, n. 5: Indicações de dinâmica

Elemento	Recorrência
P	7
Mf	3
F	6
FF	4
rFz	1
< (cresc. gráfico)	9
> (decrsc. gráfico)	1

Fonte: Produzido pelo autor.

Dedilhados

O Estudo n. 5 apresenta 33 dedilhados apontados na partitura. A metodologia, para sua contabilização, segue a mesma utilizada para a análise apreendida às edições do Estudo de Liszt. Não há menção, para o Estudo n. 5, sobre a origem dos dedilhados apontados.

Ligaduras

No texto escrito do Estudo n. 5, a partir da edição Schott's de 1910, 4 ligaduras de expressão são utilizadas. A contabilização seguiu as resoluções tomadas para as outras análises desta natureza, dentro desta dissertação.

Andamento e suas flutuações

O andamento é definido em dois momentos, no texto do Estudo n. 5: a) no compasso 1, com a indicação *Allegro ma non tropo*; e b) no compasso 89, com a indicação *Presto*. No decorrer do texto, Napoleão se vale de outras 3 indicações que acarretam flutuações do tempo: i) *Poco piú mosso*, no compasso 73; ii) *Sempre piú animato*, no compasso 77; e iii) *Veloce*, no compasso 81.

Outras indicações textuais

As demais indicações textuais, encontradas no texto escrito do Estudo n.5, podem ser divididas em: a) indicações vinculadas ao uso do pedal: presente apenas no compasso 57 com a expressão “Senza Ped.”; b) indicações que vinculam os vocábulos *meno* e *poco* a outras indicações: este uso está presente no compasso 13 (*poco rFz*) e no compasso 73 (*meno F*); c) indicações vinculadas à articulação: *Marcato* (c. 15), *Ben marcato* (c. 25), *il canto marcato* (c. 33), *Martellato* (c. 45 e c. 57) e *Stacc.* (c. 47), sendo este último a abreviação de “Staccato”; d) Indicações referentes a características expressivas, encontradas as seguintes indicações: *Pesante* (c. 1), *Legg.* (i.e. *Leggero*, c. 3), *Grazioso* (c. 46), *Stripitoso* (c. 56), *Con fuoco* (c. 65), *Scintillante* (c. 85).

Da mesma forma ao Estudo Op. 90, n. 4, é pertinente relatar que, majoritariamente, a diagramação da Edição Schott's apresenta uma média de 5 sistemas por página, contendo, em média, 3 compassos cada sistema. Entre a Edição Schott's e a Edição da casa Arthur Napoleão, não há nenhuma diferença na contabilização dos elementos anteriormente apresentados, nem na diagramação dos sistemas e compassos.

7.2 A INTENÇÃO DA ESCRITA DO COMPOSITOR

Figueiredo (2014), na terceira e quarta pergunta proposta, questiona acerca do dever em se investigar e registrar a intenção da escrita do compositor, mesmo que esta seja subjacente àquilo fixado na fonte. Para tais perguntas, os critérios tomados em sua resposta estão direcionados à tipologia editorial

pretendida nesta pesquisa. Ao elencarmos a Edição Prática como meio de realizar a edição dos dois Estudos de Napoleão, conduzimos a abordagem da partitura tendo em vista as ideias e deliberações interpretativas do executante, buscando fixar, no texto escrito, elementos que possam traduzir o senso interpretativo daquele que a gerou. Assim, à primeira vista, a resposta para ambas as perguntas se dá na negativa: não há investigação tendo a intenção de registrar uma intenção composicional, nem uma investigação para registrar uma intenção sonora subjacente ou a busca por uma interpretação historicamente fiel.

Todavia, tomado nosso tripé metodológico, podemos perceber que a resposta a estas perguntas se aprofunda em outras esferas. Apesar da intenção não ser a de fornecer uma edição que propicie uma interpretação historicamente informada, nem uma contextualização acerca dos anseios composicionais que Napoleão teria transmitido ao texto, a interpretação aqui realizada tem, em um de seus aspectos centrais, o estudo da estética napoleônica e a compreensão de questões que compõem o contexto composicional e a relação dos Estudos Op. 90 em si mesmos, na obra de Napoleão e no círculo de seus contemporâneos. A construção interpretativa contou, em um de seus tópicos, com a localização de Napoleão, seu estilo e o pianismo que lhe é característico.

Ademais, pesquisas que serviram de suporte a nossa bibliografia, como a de Cazarré (2006), onde a aplicação da análise topical buscou interpretar o Opus composicional de Napoleão através de sentidos que relacionam suas peças a elementos do Romantismo musical, tendo em vista uma compreensão de aspectos *intra* e *extra opera*, através de uma leitura hermenêutica dentro de uma pesquisa de doutorado, corrobora com um compromisso em estar embebido dos referenciais disponíveis para o entendimento da composição de Arthur Napoleão. No entanto, há de se fazer jus às intenções iniciais de uma edição prática e seu compromisso, primário, com a liberdade editorial, legada ao editor, para a inserção, modificação e manipulação de parâmetros musicais, havendo por objetivo transmitir uma interpretação e aspectos vinculados à esfera da execução. Uma Edição Prática, como compreendida em nosso referencial e a construção interpretativa, justificada e embasada pelo estofo teórico filosófico já abordado, tratou o texto escrito tendo em vista os aspectos objetivos e subjetivos que lhe são inerentes.

Assim, a investigação e o registro das intenções de escrita do compositor e suas intenções sonoras subjacentes, não são o mote da proposta editorial aqui produzida. Os amparos metodológicos que geram coerência e buscam suavizar os viesamentos estão fundados sobre a explicitação das deliberações interpretativas, coletadas nos diários reflexivos, dentro de uma abordagem autoetnográfica, bem como os conhecimentos relativos à realização dos dois estudos preliminares, como elucidado na metodologia.

7.3 A MANEIRA DA ESCRITA E O ENTENDIMENTO UNIVERSAL NOS DIAS DE HOJE

A edição dos Estudos Op. 90, de Arthur Napoleão, a partir da fonte utilizada neste trabalho, não apresenta nenhuma dificuldade em sua compreensão a partir do ponto de vista histórico da notação. Editada em 1910, a edição não traz em si nenhuma necessidade de atualização da grafia ou tampouco apresenta falhas de impressão ou lacunas a serem preenchidas. No entanto, o exercício interpretativo, do ponto de vista fundamentado por nosso referencial, ampara a produção do intérprete enquanto uma atitude de criação do novo, através das deliberações apreendidas no processo de estudo, compreensão do texto e transmissão das intenções expressivas. Assim, o texto fonte, tomado enquanto base na qual a interpretação irá se debruçar, atravessa o metabolismo inerente ao processo interpretativo que o modifica em uma dialética cujo produto, a edição prática, apresentará diferenciações.

A partir desse critério, a quinta pergunta proposta por Figueiredo (2014, p. 25), sobre a maneira que “poderiam ter escrito o compositor ou o copista seus textos, para serem entendidos universalmente nos dias de hoje”, encontra uma resposta, dentro da intenção em realizar uma Edição Prática, que relaciona as contribuições do intérprete, transmitidas textualmente, e as possibilidades disponibilizadas aos pianistas que utilizarem esta edição. Mesmo que a grafia da edição Schott's transmita o texto napoleônico aos pianistas, a edição prática busca informar, através da sistematização de um processo interpretativo singular

— o nosso —, possíveis caminhos para a compreensão e realização do conteúdo musical nela existente.

A tipologia editorial aqui elencada, isto é, uma edição prática, não objetiva substituir o texto da edição Schott's, mas sim adicionar, modificar e suprimir elementos, aos critérios de um editor, que direcionem e facilitem o processo reflexivo do público ao qual ela é destinada. Assim, do ponto de vista prático, o texto musical escrito poderia ser escrito de tantas maneiras quantas possíveis, tendo em vista o âmago de um processo interpretativo: a manipulação de parâmetros com a finalidade de transmitir expressividade através de uma atitude processual que adentra a obra musical e que coaduna elementos subjetivos e objetivos. O centro gravitacional, ao qual circunda este capítulo, insere-se no esclarecimento dos critérios relativos a quais parâmetros e como eles serão grafados em uma edição prática.

7.4 PARA QUEM É ESTA EDIÇÃO?

Buscar uma resposta para esta pergunta não é uma tarefa fácil. *A priori*, a edição prática aqui proposta é destinada aos pianistas que buscam um diálogo propiciado através desta tipologia editorial e sua contribuição no processo de interpretação e preparo das obras em questão. Os dois Estudos de Napoleão, aqui editados, possuem demandas técnicas díspares e solicitarão, aos executantes, níveis distintos de expertise. No entanto, não é objetivo desta pesquisa localizar, dentro dos níveis instrumentais pianísticos, o lugar destas obras e a situação das mesmas em um patamar de dificuldade¹¹⁰.

Portanto, tendo em vista não estarmos realizando uma edição musicológica, onde através de um método filológico apresentamos como

¹¹⁰ A dificuldade de um repertório é, muitas vezes, apontada pelas casas editoriais através de níveis graduáveis de dificuldade. A editor Henle-Verlag, por exemplo, utiliza uma escala de 1 a 9, sendo os níveis de 1 a 3 considerados *Fáceis*, 4 a 6 considerados *Intermediários*, e 7 a 9 considerações *Difíceis*. Uma melhor elucidação destes aspectos pode ser encontrada no texto, escrito por Rolf Koenen, para o site da Henle (Disponível em: <https://www.henle.de/en/about-us/levels-of-difficulty-piano/> . Acesso em 31 de Agosto de 2021). Na pesquisa aqui empreendida, não tivemos a pretensão, nem os meios para tal, para a definição dos níveis de dificuldade dos dois Estudos de Arthur Napoleão.

resultado um produto que seja a síntese de um procedimento crítico-textual, ou onde várias fontes são apresentadas, a edição proposta não atinge o público que almeja uma edição Fac-símile, Urtext, Crítica, Diplomática ou Genética. Também a edição aqui proposta não tem como objetivo concatenar elementos da tradição, apresentando as variações textuais que a história da execução proporcionou, e assim, construir uma edição Aberta. A proposta, por fim, de uma Edição prática, está enfatizada pela esfera da realização, e direcionada à prática e, com isso, aos executantes. Deste modo, o público-alvo da Edição Prática pretendida são pianistas interessados nesta tipologia editorial, abertos a compreender criticamente sua função textual.

A edições práticas, em geral, “contém propostas inerentes à prática da performance, incluindo elementos que possam facilitar ou mesmo instigar o intérprete na resolução de problemas pertinentes à preparação das obras e sua execução” (LIZARDO, 2018, p. 29). Assim, a sexta pergunta proposta por Figueiredo (2014) é respondida ao elencar-se trabalhar para a realização de uma edição prática: ‘qual a destinação da edição?’ A edição prática, relevando-se casos em que a musicologia se propõe a estudar a concepção de intérpretes consagrados a partir das edições que estes realizaram, é destinada aos intérpretes.

Por outro lado, Figueiredo (2014) instiga o questionamento sobre o(s) tipo(s) de intérprete(s) que se almeja alcançar com esta edição, visto que “é possível reconhecer toda uma gradação de tipos de executantes, desde os mais sofisticados, até o mais simplório, do profissional ao amador, do pragmático ao investigador” (FIGUEIREDO, 2014, p. 46). Além dos tipos de intérpretes apontado por Figueiredo (2014), o tipo de obra que se está pensando em editar contém, nela mesma, uma destinação específica. As exigências que um repertório apresenta em sua complexidade determinam um grau de envolvimento com essa obra (GANDELMAN, 2001) como também um grau de expertise da parte do músico (CHAFFIN, 2002).

Todavia, os *Estudos* de Arthur Napoleão apresentam uma escrita pianística que trabalha com diversas ferramentas da técnica em um mesmo Estudo, não servindo ao trabalho de uma habilidade técnica específica, como a maioria das obras que compõem o gênero (CAZARRÉ, 2006). Com isso, o Op. 90 estaria “mais a serviço da expressão musical (por vezes representacional

através do título) do que aspecto técnico-didático”, lembrando que o qualitativo ‘*Virtuose*’ do título “*Etudes pour Virtuoses*” relaciona àquele indivíduo que “já domina as habilidades pianísticas” (CAZARRÉ, 2006, p. 233). Assim, esta edição, além de se destinar aos executantes, destina-se aos intérpretes que não estejam em um nível iniciante, encontrando-se entre o intermediário-avançado, e que desejam trabalhar a relação de expressividade e escrita virtuosística dentro de um contexto estilístico como o apresentado pelo compositor em questão.

7.5 CRITÉRIOS E DECISÕES EDITORIAIS

Por fim, a definição dos critérios editoriais está relacionada à intersecção representada pelo tripé metodológico desta dissertação, buscando descrever as escolhas tomadas a partir das sistematizações de dados adquirida através do Questionário aplicado, análise comparativa das três edições de Liszt, e processo de construção interpretativa, coletado pelos diários reflexivos. Neste tópico apontaremos a tipologia editorial construída, os elementos que a compõem, e a maneira utilizada para a diagramação dos dados inseridos.

Definimos o tipo editorial prático enquanto o modelo a ser utilizado para o processo de editoração, referenciado pelos preceitos já anteriormente expostos na bibliografia. A partir das reflexões obtidas através do questionário e as conclusões advindas das análises das três edições de Liszt, decidimos adicionar, junto da edição prática dos dois Estudos de Napoleão, uma dupla edição, apresentando com fidedignidade o texto como apresentado na fonte utilizada, isto é, a Edição Shott’s de 1910. Deste modo, a edição aqui proposta busca: a) oferecer uma edição prática, através da sistematização dos dados coletados nos diários reflexivos; e b) uma reprodução da primeira edição dos dois Estudos, pela Schott’s (1910), seguindo os preceitos de uma edição Urtext, como definido por Figueiredo (2014) e Grier (2008).

Este critério buscou sanar um dos pilares críticos diante da tipologia prática de edição e, concomitantemente, responder às reflexões de uma das camadas mais recorrentes nas respostas do questionário aplicado: a

problemática, envolvendo as edições práticas, no que tange à impossibilidade de diferenciar a atuação do editor e o texto como legado pelo compositor. Por não termos acesso aos manuscritos de Napoleão, aos Estudos Op. 90, a fonte utilizada fora a primeira edição dos Estudos, editada pela Casa B. Schott's Söhne, em Mainz, no ano de 1910. Edição esta que também fora o texto utilizado durante o processo de construção interpretativa e coleta de dados nos diários reflexivos.

A proposta de apresentar, juntamente da edição prática, a fonte utilizada, sem nenhuma intervenção editorial por nossa parte, serve também de termo comparativo, ao instrumentista que utilizará nossa edição, possibilitando que o mesmo visualize os elementos contidos na edição prática e os compare com o texto musical da primeira edição. A falta do histórico de outras edições, acerca dos Estudos Op. 90, bem como a não localização dos manuscritos de Arthur Napoleão para este texto, impossibilita trabalharmos com múltiplas fontes para o estabelecimento de uma edição crítica, ou apreciação de um fac-símile. Desta maneira, a reprodução do texto da primeira edição, apesar de não responder as dúvidas geradas sobre o que realmente escreveu Arthur Napoleão, disponibiliza o primeiro texto em que esta obra foi editada.

Fontes adicionais, como o texto biográfico de Napoleão, escrito por Sanchez Frias, em 1913, é baseado no material das *Memórias de Arthur Napoleão*, uma autobiografia de 1907 escrita pelo próprio compositor. Desta maneira, a principal fonte utilizada por Frias (1913) é anterior a edição dos Estudos Op. 90, sendo que neste livro, apenas há menção dos Estudos enquanto uma obra de maturidade do compositor, sem nenhum comentário mais profundo sobre a composição. O esquecimento da música de Napoleão, dentro da esfera da performance, também apresentou uma lacuna que possibilitasse a audição de interpretações da obra napoleônica. Até o momento da escrita desta dissertação, como afirmado anteriormente, encontramos apenas 3 gravações dos Estudos Op. 90: duas gravações, realizadas pela pianista Marina Brandão, para os Estudos n. 1 (*Aux pieds d'Omphale*) e n. 6 (*Duo d'amour*); e uma gravação, realizada por André Pédico, para o Estudo n. 16 (*Peines de Coeur*). Assim, nenhum estabelecimento de tradição de performance, para os Estudo Op. 90, pode ser caracterizado a partir dos materiais disponíveis.

Do Prefácio

Definimos a escrita do Prefácio, para a Edição dos Estudos Op. 90, n. 4 e n. 5, tendo em vista oferecer informações direcionadas à historicidade do compositor, sua obra e estética, e a localização dos Estudos Op. 90 dentro do seu Corpus composicional. Este texto introdutório à edição foi gerado através do levantamento bibliográfico apresentado no referencial teórico desta dissertação, sintetizando os conteúdos acima citados para proporcionar uma aproximação entre o instrumentista e o compositor-obra.

Além deste aspecto, utilizamos o espaço do prefácio para esclarecer informações relacionadas à metodologia da edição, sublinhando os elementos nela oferecidos e dados acerca das fontes utilizadas. Assim, aproximando-nos das diretrizes apreendidas através da análise das duas edições práticas, editadas por Cortot e Brugnoti, para um Estudo de Liszt, intentamos oferecer um prefácio que fomente uma primeira contextualização sobre a obra, mas que também apontasse procedimentos condizentes com as ações sistemáticas realizadas dentro desta pesquisa.

Das notas de rodapé e notas de fim

Decidimos utilizar os recursos das notas de rodapé e notas de fim, dentro da edição, tendo em vista dois aspectos: a) a otimização do espaço, reduzindo o excesso de conteúdo juntamente da área dos pentagramas; b) a transmissão de reflexões acerca da interpretação ou de aspectos técnicos. O conteúdo das notas de rodapé e notas de fim foi obtido através da leitura e triagem dos diários reflexivos, dentro dos quais a nossa construção interpretativa fora registrada durante o período de estudo. O texto, contido nestas estruturas, segue o molde utilizado para o prefácio, valendo-se dos mesmos três idiomas para a redação.

Propusemos uma diferenciação, entre as notas de rodapé e as notas de fim, tendo por critério a quantidade de conteúdo transmitida através destas estruturas. Isto é, o espaço destinado às notas de rodapé, inseridas durante a continuidade do texto musical, na parte inferior da folha, está destinada aos comentários e observações mais curtos, onde não ocupem poucas linhas por comentários. Deste modo, há um controle na quantidade de dados contidos nas

páginas e uma minimização da poluição visual, já comentada a partir dos relatos advindos do questionário. Para as notas de fim, permitimo-nos ampliar as reflexões, tendo em vista a não limitação do espaço dentro desta parte da edição. Assim, comentários mais longos ou que necessitem de exemplos com imagens ou esquemas, foram destinados para dentro desta estrutura.

O conteúdo apresentado nas notas de rodapé e notas de fim estão direcionados às reflexões interpretativas que as obras proporcionaram durante o período de seu estudo, bem como a apresentação das justificativas acerca da atividade editorial prática frente ao texto musical. Nestes espaços, apresentamos, de maneira mais sintética, as deliberações apresentadas no capítulo referente à construção interpretativa dos Estudos, proporcionando que o instrumentista que utilize esta edição acompanhe, a partir dos nossos comentários, as intenções e concepções musicais do editor. Por se tratar de uma edição prática, os comentários utilizados estão direcionados à esfera da interpretação e da prática instrumental.

Assinalamos, dentro pentagrama, as notas de rodapé e as notas de fim a partir desta tipografia: a) notas de rodapé, assinaladas com um numeral arábico crescente, seguidas de um ponto final (por exemplo: 1.); b) notas de fim, a partir de uma letra, minúscula, respeitando a ordem o alfabeto latino, seguida de um parêntese (por exemplo: a)). As notas de rodapé foram colocadas no espaço entre os pentagramas da clave de sol e clave de fá. As notas de fim, assinaladas acima do pentagrama superior, alinhadas à direita da barra de compasso.

Do conteúdo inter e intra pentagramas

Por se tratar de uma obra editada no início do século XIX, a edição prática construída não necessitou de atualizações de grafias para os elementos musicais apresentados pela fonte da Edição Schott's (1910). Como afirmado anteriormente, a edição de 1910 não apresenta dificuldades em sua leitura ou qualquer outro impedimento que necessitasse investigações sobre o conteúdo, como partes borradas, distorção nas notas, rasuras, trechos rasgados, dentre outros obstáculos. Os elementos modificados e adicionados, dentro da edição prática aqui proposta, foram derivados a partir dos diários reflexivos, da partitura

de estudo, e da sistematização realizada para a escrita da construção interpretativa.

Os símbolos e termos utilizados para o processo de editoração fazem parte do conjunto comumente utilizado dentro da música erudita ocidental, destinados a anotar dinâmicas, articulações, andamentos, agógica, indicações expressivas, dedilhados e ligaduras. Para o Estudo Op. 90, n. 4, adicionamos o símbolo “V” para indicar marcas de respiração, representando pontos de ruptura no discurso musical. Os locais e as justificativas que envolvem esta grafia estão mais bem explanados no capítulo sobre a construção interpretativa. No Estudo Op. 90, n. 5, inserimos o símbolo “ * “ para orientar a disposição das mãos à execução de uma passagem, sugerindo o posicionamento da mão esquerda sob a mão direita.

Por fim, apresentamos, abaixo, o resultado do processo de editoração dos Estudos Op. 90 n. 4 e 5, de Arthur Napoleão.

Arthur Napoleão

Edição Prática

Estudos Op. 90

n. 4 - Au Foyer

n. 5 - Danse des Fantoques



MATEUS
MESSIAS

Editoração

PREFÁCIO

É com grande satisfação que apresentamos a edição prática dos Estudos Op. 90, nº 4 e nº 5, de Arthur Napoleão. Esta edição foi construída a partir da pesquisa que desenvolvemos durante nosso mestrado em práticas interpretativas/piano, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e tem como objetivo transmitir propostas interpretativas que facilitem e instiguem a construção interpretativa dos dois Estudos de Napoleão aqui editados. Deste modo, as variações, contidas no texto dos Estudos Op 90 n. 4 e n. 5, apresentam perspectivas e soluções encontradas por nós, durante nosso contato com a obra, e encontram-se junto da esfera das possibilidades que o exercício da interpretação pode oferecer. Assim, gostaríamos que os pianistas, que tomarem este texto para seu trabalho ao instrumento, percebam nossas sugestões com um olhar crítico, testando-as e verificando-as a partir das suas próprias vivências e experiências interpretativas, e não as tomando enquanto indicações normativas e judiciosas.

Arthur Napoleão dos Santos nasceu na cidade do Porto, no ano de 1843, vindo a morrer no Rio de Janeiro, em 1925. Este compositor, inserido dentro da estética romântica, tem sua obra relacionada com as perspectivas estilísticas da sua época, cultivando os principais gêneros que estavam em voga, como as peças características, as paráfrases e fantasias sobre temas operísticos, estudos, música de salão e música de concerto. É

importante pensarmos que, durante a virada cultural, que abrangeu o final do século XIX e início do século XX, existiram simultaneamente diversas práticas musicais e correntes estilísticas da música de concerto, cada qual com suas funções sociais distintas. A personalidade plural de Arthur Napoleão e a diversidade da sua obra, inserem-no enquanto um compositor que percorreu tanto a música direcionada ao entretenimento, quanto composições de maiores intenções e ambições artísticas. Sua atuação enquanto pianista, coloca-o enquanto um dos grandes nomes que residiram no Brasil, durante à virada do século XIX e XX, possuindo renome e atuação internacional e sendo muito aclamado junto à crítica da época pelo seu virtuosismo e brilhantismo pianístico. Um dos fundadores da crítica musical especializada no Brasil, o carioca Oscar Guanabara de Souza e Silva escreve, no jornal *O Paiz* de 14 de Novembro de 1903, a seguinte passagem sobre o pianista português:

N[ã]o poucos os pianistas que se fizeram ouvir no Rio de Janeiro; Wallace, um excentrico; Thalberg, o creador da fantasia; Gottschalk, no seu repertorio; Ritter, muito correcto, mas frio; Vianna da Motta, com a sua pujança maravilhosa nas fugas; Bauer, um assombro de delicadezas nas mais escabrosas dificuldades - mas nenhum delles, e talvez mesmo não exista actualmente, conseguiu o brilho de Arthur Napoleão, chegando a exagerar o que de exagerado já existe na bravura de Liszt, Rubinstein, Saint-Saëns, Mendelssohn, Raff e tantos outros autores, e é assim que o vimos não poucas vezes executar em oitavas longos

trechos escriptos em notas simples, e apresentando assim mesmo muita dificuldade.

Ademais, a grandiosidade deste pianista, que mesmo com seus 60 anos, ainda é capaz de eletrizar as plateias, pode ser percebida nas palavras de Guanabara, em outubro de 1902:

Arthur Napoleão conserva toda a pujança do pianista brilhante; toda a sua força muscular mantém-se resistente, assim como todas as qualidades do mecanismo; e se alguma modificação se pudesse notar nesse artista fenomenal, assombroso e invejável, não seria certamente na parte prática, na física do piano - mas sim na alma do artista, na psicologia da parte interpretativa, no modo de sentir e de exprimir; de assimilar e de transmitir ao auditorio a expressão musical.

Para os pesquisadores Marcelo Cazarré e Fernando Martinho, Napoleão esteve ligado a diversos fatores da vida musical brasileira, dentre os quais salientam-se, mais proeminentemente, o trânsito internacional entre Brasil e as principais capitais europeias e a incorporação de diversas culturas musicais, a direção de uma das maiores casas editoriais do Brasil – a Casa Arthur Napoleão e Cia.-, contribuindo para a divulgação de obras de compositores nacionais e internacionais como também a mediação cultural enquanto administrador de concertos e a divulgação de materiais sobre música, traduzidos por ele mesmo ao português, como cronista musical. Desafortunadamente, o modelo estético

representado por Arthur Napoleão deixou de fazer parte do repertório formal do piano há muito tempo, contribuindo para o desconhecimento de sua obra e sua história, seja através de pesquisas biográficas ou performance de suas composições. A obra de Arthur Napoleão está associada à existência de compositores subsidiários, ou que ficaram à margem do mainstream da composição musical, onde se aplica a estética da ‘música de salão’, sendo a virtuosidade não apenas um recurso artificioso, mas uma característica cultural que foi responsável por uma mudança drástica na história da composição musical. O *Corpus* composicional de Napoleão pode ser compreendido a partir de três gêneros musicais distintos: as Paráfrases, Fantasia e Transcrições sobre motivos e temas não originais; as Peças características; e os Estudos. Este repertório fora composto dentro de um tonalismo estrito, com presença de momentos modais junto de uma intenção colorística, onde a melodia acompanhada e a polifonia acompanhada são as texturas mais utilizadas. Assim, ainda que a música de Napoleão seja feita sobre recursos técnico-compositivos mais modestos, sem a intenção de criar novos modelos e paradigmas, sua escrita pianística apresenta uma ampla gama de recursos e demandas técnicas que estão diretamente vinculadas ao pianista virtuoso que o próprio Napoleão era.

Os dois Estudos, aqui editados, fazem parte dos Estudos de Virtuosismo Op. 90, ou no título original, *Étude pour Virtuoses pour Piano em deux Suites*. Esta obra, editada pela primeira vez na Alemanha, pela casa editorial B. Schott's

Söhne, em 1910, é formada por 18 Estudos, divididos em duas suítes de nove Estudos cada. Diferentemente da grande parte das suas composições, os Estudos Op. 90 não seguem o caminho habitualmente traçado por Napoleão: ainda que a faceta de pianista virtuoso esteja presente através da grande dificuldade técnica que estes Estudos demandam, pode-se perceber uma maturidade composicional na sua escrita e uma maior dedicação às intenções expressivas em detrimento à música de entretenimento. Apesar de não apresentarem um enfoque para dificuldades técnicas específicas, envolvendo, ao contrário, várias dificuldades em um mesmo Estudo, a presença de uma vertente musical expressivo-emocional, aproxima os Estudos Op. 90, de Arthur Napoleão, àqueles compostos por Liszt, Chopin, Alkan, Rubinstein, Saint-Saens, Moscheles, dentre outros compositores da estética romântica. De forma análoga aos *Transcendentais* de Liszt, como também a outros Estudos românticos, Napoleão legou a cada um de seus 18 Estudos do Opus 90 um título programático em francês, como também uma dedicatória para um personagem do meio musical, seja brasileiro ou internacional. Nos títulos indicados por Napoleão, lugares imaginários, figuras lendárias, situações imagéticas e sentimentos são evocados. “Uma noite no Tejo”, “Aos pés de Omphale”, “Pressentimento” e “Adamastor” são alguns exemplos de títulos que legam ao intérprete uma ideia acerca da atmosfera que cada obra irá apresentar. O círculo de dedicatórias, que os Estudos Op. 90 possuem, também oferecem

uma leitura ao contexto social e musical em que Arthur Napoleão estivera inserido à época: nomes como Saint-Saens (dedicatória do Estudo n. 2), Vianna da Motta (Estudo n. 1), Alberto Nepomuceno (dedicatório do Estudo n. 6), Antonietta Rudge Miller (Estudo n. 8), e Charles-Marie Widor (Estudo n. 12), são personalidades, para citar alguns, que tiveram seus nomes homenageados nas dedicatórias e que estão vinculadas às relações pessoais de Arthur Napoleão.

Dentre os dois Estudos aqui editados, o Estudo n. 4, *Au Foyer (No Foyer)*, apresenta uma atmosfera mais simples e tranquila, que o diferencia da grande maioria dos Estudos presentes no Op. 90, devido às exigências técnicas de menor virtuosidade. Neste Estudo, a técnica do legato e cantábile, o cruzamento da mão esquerda sobre a mão direita e a proximidade entre as mãos – muitas vezes executadas de maneira sobrepostas – configuram as dificuldades oferecidas pela escrita napoleônica. O título oferecido por Napoleão, *No Foyer*, busca criar este imaginário de trivialidade: o Foyer, esta antessala ou vestíbulo, muito comum nos teatros, por exemplo, constitui um ambiente de informalidades que precede a grande sala de espetáculos onde, de fato, a importância reside. Há, neste Estudo, uma leveza inerente, uma frugalidade da melodia simples e não complexa, que nos remete à uma conversa despreocupada, ora íntima, ora expansiva, e nos transportam aos colóquios banais sobre o clima, “que horas são?” ou “O que passou no último episódio da novela, mesmo?”.

O Estudo Op. 90, n. 5, *Danse des Fantoches* (Dança dos Fantoches), mostra-nos o Napoleão do brilhantismo e da virtuosidade. A escrita da mão direita, que predomina a maior parte do Estudo – como um moto perpetuo-, demanda ao intérprete uma grande clareza na técnica digital. O uso de figurações que trabalham intervalos específicos, em padrões, é bastante característica dos estudos mecânicos, diretamente vinculados ao princípio da repetição, e muito comuns nas obras didáticas de Czerny, Berginger, Cramer e Hanon, por exemplo. A dança dos fantoches, no entanto, é legada para a mão esquerda, onde ocorre a célula rítmico-melódica que acompanha toda a obra. Deste modo, o pianista é intimado a demonstrar precisão e clareza, durante o moto perpétuo da mão direita, ao mesmo tempo em que deverá dar atenção ao ostinato da mão esquerda, que dá vida ao bailado dos fantoches. Nas últimas páginas deste Estudo, Napoleão explora a utilização de oitavas contrapostas nas duas mãos, construindo uma grande apoteose sonora que exige uma imensa destreza do intérprete.

O texto utilizado para a construção desta edição prática teve como fonte a primeira edição dos Estudos Op. 90, lançados pela casa Schott's em 1910. No entanto, enquanto uma tipologia editorial prática, tomamos a liberdade de oferecer propostas à prática da performance ao texto fonte utilizado, incluindo elementos, derivados da nossa interpretação dos Estudos Op. 90 n. 4 e n. 5, com a intenção de facilitar ou mesmo instigar a interpretação e a preparação destas obras.

Assim, o texto dos Estudos *Au Foyer* e *Danse des Fantoches*, apresentado a seguir, possuem sugestões de dinâmicas, articulações, flutuações de andamentos, indicações expressivas e propostas de ligaduras. Permitimo-nos modificações no sentido de algumas hastes, tendo em vista uma melhor visualização de melodias implícitas. As alturas das notas e suas durações, bem como os dedilhados e pedalizações, de Arthur Napoleão, que ocorrem na edição Schott's de 1910, foram mantidos fielmente ao original. Buscando apresentar um texto com o menor ruído possível, apresentamos comentários através de duas ferramentas: a) a utilização de notas de rodapé; e b) a escrita de notas ao fim. A escrita das notas de rodapé ficou restrita a comentários breves que, deste modo, não ocupem espaço significativo dentro da diagramação da partitura. Os comentários mais extensos ficaram legados às notas escritas ao fim da edição, e possuem reflexões acerca da interpretação ou de aspectos técnicos que foram suscitados através da sistematização da construção interpretativa, realizada conjuntamente à pesquisa de mestrado realizada. As notas de rodapé foram assinaladas com um numeral arábico crescente, seguidas de um ponto final (por exemplo: 1.); já as notas de fim, inseridas na partitura através de uma letra, minúscula, respeitando a ordem o alfabeto latino, seguida de um parêntese (por exemplo: a)). As notas de rodapé foram colocadas no espaço entre os pentagramas da clave de sol e clave de fá. As notas de fim, assinaladas acima do pentagrama superior, alinhadas à direita da barra de compasso. Os símbolos e termos utilizados para o processo de editoração fazem

parte do conjunto comumente utilizado dentro da música erudita ocidental, destinados a anotar dinâmicas, articulações, andamentos, agógica, indicações expressivas, dedilhados e ligaduras. Duas grafias foram excepcionalmente utilizadas para a transmissão de indicações acerca da execução: a primeira, assinalada pelo símbolo “ V “, no Estudo Op. 90, n. 4, *Au Foyer*, representando pontos de ruptura no discurso musical, isto é, cesuras ou respirações; e a segunda, grifada através do símbolo “ * “, no Estudo Op. 90, n. 5, *Danse des Fantoques*, buscando orientar sobre a mudança do posicionamento das mãos, entre os compassos 21 – 24. Buscando minimizar os enviesamentos que uma edição prática possa vir a gerar, devido a atuação do editor frente ao texto escrito, oferecemos ao fim da edição uma reprodução do texto fonte integralmente, como grafado na edição Schott’s de 1910. Desta maneira, possibilitamos aos intérpretes que façam as comparações necessárias entre as manipulações oferecidas na edição prática e o texto apresentado na primeira edição destes dois Estudos, permitindo a diferenciação entre a atuação do editor frente ao texto editado.

Por fim, gostaríamos de agradecer aos professores: Prof. Dr. Ney Fialkow, que orientou a construção interpretativa destes dois Estudos, ao Prof. Dr. Marcos Vinicius Araújo, que orientou a elaboração científica deste trabalho, ao Prof. Dr. Marcelo Macedo Cazarré, pelas orientações sobre a estética de Arthur Napoleão, e ao músico Mateus Messias, responsável pela digitalização deste material. Durante esse processo de trabalho e

editoração, foi possível também realizarmos o primeiro registro, até então conhecido, da performance dos Estudos Op. 90 n. 4 e n. 5, de Arthur Napoleão, disponibilizados através do nosso canal, no YouTube, e do canal do Instituto Piano Brasileiro, na mesma plataforma. A este último, agradecemos à figura do pesquisador Alexandre Dias, diretor do Instituto Piano Brasileiro, pelo apoio e incentivo à difusão do material produzido. A música de Arthur Napoleão, tal qual de muitos compositores que ficaram às margens do *mainstream* musical, caiu, durante muitos anos, no esquecimento dos pianistas. A literatura do instrumento muito ainda tem a reconhecer às capacidades expressivas destes compositores, tornando novamente o holofote sobre os valores artísticos destas obras. Citando o pesquisador português, Fernando Martinho, “A Arte não é feita só por aqueles que quebram tradições e anunciam novos tempos, a Arte também pertence aos que vivem o (no) seu tempo e o representam com dignidade”. Arthur Napoleão foi, certamente, um personagem que soube viver e beber de sua época, sendo parte fundamental para a compreensão da música produzida no Brasil na virada do século XX.

Patrick Menuzzi

Porto Alegre, 27 de Setembro de 2021.

IV

Au Foyer

Arthur Napoleon, Op. 90, N° 4

à Barrozo Netto (Rio de Janeiro)

A1

Allegretto moderato M. ♩ = 96

1. We indicate leaving the left hand over the right hand for a more comfortable execution of this passage.

Orientamos deixar a mão esquerda sobre a mão direita para uma execução mais cômoda desta passagem.

Nous conseillons de laisser la main gauche sur la main droite pour une exécution le plus confortable de ce passage.

2. For a better performance, we advise you to play the eighth note, written in the left hand – *Tenute* noted-, with the right hand.

Para uma melhor execução, orientamos executar com a mão direita a colcheia, grafada na mão esquerda com a articulação de *Tenute*, na segunda metade do segundo tempo.

Pour une plus bien faite exécution, nous vous conseillons de jouer la croche – avec le *Tenute* -, écrite de la main gauche, avec la main droite.

19 *A tempo* *Rit. poco acc.* *Rit.* *A tempo*

dim. *cresc.* *dim.*

24 *Molto Rit.* **A2** *d misterioso*

p *mf* *dim.*

29 *p* *mf* *cresc.* *molto* *poco Rit.*

Grandioso, meno mosso

33 *ff fz con passione* *f cresc.*

B1 *A tempo (tempo I)* *mf*

dim. *pp*

3. See notes n. 1 and n. 2.

Ver notas n. 1 e n. 2.

Voir notes n. 1 et n. 2.

4. We guide the execution of the 3 “G” notes, for a more comfortable execution of this formulation, with the right hand.

Orientamos a execução das 3 notas “Sol”, para uma execução mais confortável desta formulação, com a mão direita.

Nous offrons l'indication d'exécuter des 3 notes « Sol », pour une exécution plus confortable de cette formulation, avec la main droite.

5. Seeking a more comfortable execution of this passage, we suggest placing the right hand under the left hand.

Buscando uma execução mais confortável desta passagem, sugerimos posicionar a mão direita embaixo da mão esquerda.

Cherchant une exécution plus confortable de ce passage, nous suggérons de placer la main droite sous la main gauche.

66 *Rit.* *Con dolor* **B3** *f* *m.g.* *m.d.* *delicado* *Rit.* **V**

dim. *p* *m.d.* *dim.*

71 **V** *ff Súbito* *Pesante* *Senza Rall.* *Agitando*

76 *cresc.* *f* *Rit.* **B4** *poco rit* ----- *A tempo*

81 *poco string* *poco riten.* ----- *Tempo I* **C1** *mf* *Calando* *dolce pp*

85 *m.d.*

6. See notes n. 1 and n. 2.

Ver notas n. 1 e n. 2.

Voir notes n. 1 et n. 2.

89

m.d.

94

Un poco vivo

poco rfz

98

mf

h

p

Legatissimo

f m.g.

103

p

Legatissimo

f m.g.

C2

107

mf

m.g.

m.g.

m.d.

m.g.

pp cresc.

Sotto voce

7. Apart from the note « E », of the melody, we advise you to play the notes of the first beat of this measure, with the left hand.

Excetuando a nota « Mi », da melodia, orientamos executar as notas do primeiro tempo, deste compasso, com a mão esquerda.

A l'exception de la note « Mi », de la mélodie, nous vous conseillons de jouer les notes du premier temps, de cette mesure, avec la main gauche.

111 *mf* *m.g.* *m.g.* *m.d.* *m.g.*
pp cresc. *Sotto voce* *Alargando*

115 *poco rfz* *A tempo* *Rit.*
con rubato *dim.*

119 *rfz* *Calmando*
cresc. *dim.*

123 *Meno mosso* *Sereno* *i* *V* *Sensibile*
p

128 *Morrendo* *Grave*
pp *ppp*
Laissez Vibrer

COMENTÁRIOS

Estudo Op. 90, n. 4, *Au Foyer*

a) A imagética propiciada pelo título deste Estudo, *Au Foyer (No Foyer)*, como já comentado no prefácio desta edição, corroboram para a construção interpretativa a partir de uma atmosfera que apresenta simplicidade e elegância, bem como a apresentação deste tema, por Napoleão, dentro de uma textura tríplice de melodia, acompanhamento e baixos. Napoleão, na edição Schott's de 1910, não fornece nenhuma indicação de dinâmica para o início do Estudo n. 4. Todavia, buscando melhor salientar a linha melódica e diferenciá-la do restante das figurações presentes, orientamos as dinâmicas de *Mf* e *PP* entre ambas. Acreditamos que a escolha do dedilhado para a linha melódica, reflexionada a partir da orientação de *Legato*, grafada pelo compositor, é de extrema importância para sua execução, privilegiando um perfeito *legato* entre as notas mais agudas da textura. Uma interessante interpretação poderá levar em consideração pequenas flutuações de andamento, aos contornos melódicos existentes, buscando comunicar esta simplicidade expressiva que enceta o Estudo n. 4, não deixando o discurso engessado pela mecanicidade, mas, em contrapartida, sem envolvê-lo em uma dramaticidade excessiva que não lhe pertence. O trabalho envolvendo o *Legato*, o bom equilíbrio dinâmico entre as camadas e as nuances de andamento que são inerentes à projeção do discurso musical dentro desta estética, estão no cerne das dificuldades demandadas por esta obra. A construção frasal de 4 compassos, que percorre toda a arquitetura desse Estudo, contribui para a estabilidade e simplicidade formal utilizada por Napoleão à escrita de *Au Foyer*: esta trivialidade – para usar um termo derivado da análise topical,

realizada por Marcelo Cazarré -, que não apresenta grandes virtuosismos, mas que também exige a lapidação de um bom gosto que encontre uma boa medida para a expressividade não ser tolhida, caindo em uma rigidez da pulsação, nem ser exacerbada, transmitindo uma hipersensibilidade que destoaria da cena que a obra remete.

b) A escrita que compõe os compassos 3 – 4, e que será novamente utilizada em outros lugares do Estudo n. 4, pode, à primeira vista, parecer ingênua. Porém, esta figuração apresenta dificuldades que devem ser levadas a um estudo minucioso para sua boa execução. A maneira que Napoleão escreve esta figuração ascendente exige que as mãos se posicionem de maneira muito próximas, podendo gerar acentos indesejados para a homogeneidade da execução. Como apontado na nota de rodapé n. 1, orientamos que esta passagem seja realizada com a mão direita embaixo da mão esquerda, visto ter sido a solução encontrada por nós para uma gestualidade mais confortável. Ademais, acreditamos ser mais bem realizada a execução do *Dó* sobrado suspenso, com a articulação de *Tenuto*, pela mão direita, aproveitando o posicionamento anterior desta mão. A articulação de *Tenuto*, colocada sob esta nota, também busca salientar o potencial expressivo gerado pela resolução melódica entre o *Dó* dobrado suspenso, no compasso 4, e o *Ré* suspenso, no agudo do compasso 5. Um leve *ralentando*, no final do compasso 4, permite que o deslocamento, necessário à execução do baixo, no compasso 5, pela mão esquerda, seja executado com menor chance de erro e sonoridade mais bem controlada. Esta observação é válida também para os compassos 8 – 9, 12 – 13, 86 – 87 e 90 – 91.

c) As mesmas dificuldades, apontadas no comentário b), estão presentes nos compassos 17 – 18 – 24.

Gostaríamos de chamar à atenção ao potencial expressivo de dois elementos, presentes neste trecho: 1) nos compassos 17 – 18, a mão esquerda, nas notas escritas em colcheias, realiza um “eco” da melodia escrita em semínimas, na mão direita. Semelhante evento acontece nos compassos 21 – 22. Tomamos a liberdade de inserir Tenutos, nas colcheias da mão esquerda, de modo a orientar que estas notas tenham um melhor destaque na execução, enriquecendo o discurso desta ponte; 2) No compasso 18, a mão esquerda apresenta, nas últimas duas semicolcheias, uma movimentação melódica com as notas Si e La, que encontrarão resolução no Sol, da mão direita, no compasso 19. Este implícito segmento melódico pode ser aproveitado para embelezar a passagem, mais bem ressaltando a polifonia da escrita.

d) Tomamos a liberdade de inserir duas indicações expressivas, ausentes na edição de 1910, no início desse trecho. Os termos *Misterioso* e *Oscuro*, colocados no compasso 25, e que servem de indicação expressiva para toda a passagem formada pelos compassos 25 – 32, buscam expressar a atmosfera de introspecção que Napoleão oferece. Será bastante útil, ao pianista, buscar uma sonoridade mais intimista, procurando deixar as mãos bem próximas do teclado, de modo a ter um extremo controle do ataque, e criando, assim, um contraste com a atmosfera luminosa que vinha sendo construída até então. Um cuidadoso trabalho será necessário para melhor delinear e estratificar a polifonia existente, principalmente pela divisão da continuidade melódica entre as duas mãos. Realizamos uma modificação do sentido das hastes, na mão direita, para as notas Fá dobrado sustenido (c. 25), Sol sustenido (c. 27), Lá sustenido (c. 29) e Si (c. 31), tendo em vista tratem-se de notas que fazem parte da melodia. O trecho logo em seguida, compreendido pelos

compassos 33 – 40, utilizará da mesma construção melódica, porém escrita em oitavas, reforçando nossa compreensão acerca do tratamento melódico anteriormente mencionado e justificando nossa decisão modificar a direção das hastes de modo a melhor salientar esta melodia.

e) Neste trecho, de grande expansão sonora, temos a escrita napoleônica abrangendo registros extremos do piano, de maneira muito apaixonada e sentimental. Acreditamos ser coerente com o discurso proposto Napoleão, dentro desta passagem, a diminuição do andamento para uma maior ênfase à dramaticidade contida na escrita. Apesar de Napoleão não grafar nenhuma indicação dinâmica – essa escassez percorre todo o texto do Estudo n. 4 -, a disposição da textura, o registro utilizado e a utilização da melodia em acordes, fizeram-nos refletir que a sonoridade extraída do piano necessita corresponder à grandiosidade dos elementos apresentados. A indicação de FF, inserida por nós dentro do texto, busca orientar, dentro desta perspectiva, a manipulação da dinâmica para os compassos que compreendem c. 33 – 40. Dentro da nossa perspectiva de abordagem técnica para esta passagem, orientamos que a execução dos acordes enfatize todas as notas, resultando em uma apoteose maciça do som, ainda que haja um trabalho esmerado no cantábile do quinto dedo, da mão direita, para oferecer um fio condutor ao ouvinte. Faz-se mister que o contracanto, existente na mão esquerda, não seja ignorado, enriquecendo a construção da passagem.

f) A reparição do Tema do Estudo, na tonalidade de Dó sustenido menor, no compasso 67, oferece um ponto de apoio depois da região de instabilidade harmônica que sucede essa retomada. No trecho que compreende os compassos 67 – 82, o Estudo n. 4

apresenta uma escrita bastante fragmentada, com episódios curtos que se sucedem rapidamente, contrastando uns com os outros. É um grande desafio lapidar a construção retórica que molda a sucessão de eventos que ocorrem nestes 16 compassos, e que antecedem a reexposição, no compasso 83, do Tema do Estudo na tonalidade de Mi Maior. Tomamos a liberdade de inserir cesuras, buscando orientar e demarcar pontos para cortar o som, e indicações de flutuação de andamento, tendo em vista melhor transmitir uma proposta de resolução para a concatenação dos episódios que constituem essa colcha de retalhos. A apreciação do texto original, conforme a edição Schott's de 1910, disponível na parte final desta edição, oferece um termo comparativo para a diferenciação das indicações adicionadas por nós e o texto como legado pelo compositor.

g) A harmonia, utilizada por Napoleão no início do Estudo n. 4 (c. 1 – 16), é construção a partir da sequência: E – B – E – G#m. Na reexposição deste material (c. 83 – 98), ao lugar de usar a harmonia de G#m, Napoleão se vale da harmonia de Lá maior na última frase, adicionando, no compasso 95, a indicação “Poco rFz”. É bastante pertinente, dentro desta modificação, perceber a excitação proporcionada pelo quarto grau da tonalidade do Estudo, transmitindo essa sensação revigorante através da Subdominante. Indicamos, como sugestão à performance deste trecho, uma leve alteração no andamento, um pouco mais movido, reiterando este estímulo proporcionado pela alteração de G#m para A Maior.

h) Será extremamente valioso se dedicar atentamente à execução deste movimento escalar em oitavas, na mão esquerda, buscando o melhor legato possível. Os mais privilegiados com mãos

grandes, será perfeitamente possível utilizar os dedos 3, 4 e 5, da mão esquerda, para um legato real entre as notas.

i) Podemos perceber que, a partir da chegada à tônica, no compasso 123, tudo o que havia para ser dito, no discurso desse Estudo, já fora apresentado. A partir deste ponto, Napoleão prolonga a finalização com uma espécie de Coda, rerepresentando motivos até a extinção total do som, pela reiteração incessante das figurações nos compassos 128 – 130. Orientamos a execução dessa parte final com um andamento mais comedido, buscando apresentar estes últimos suspiros d’Au Foyer como se fossem recordações distantes; como se os personagens, que outrora estavam socializando na antessala do Teatro, agora estão saindo de cena, e o Foyer ficando cada vez mais vazio, mais silencioso. A escrita, direcionando-se ao registro agudo, permite que esta cena obtenha uma luminosidade mais opaca. A utilização de um *rallentando*, até o final, possibilita uma ênfase neste sentido de finalização, que será devidamente pontuada nos dois lânguidos arpejos, de Mi maior, nos compassos 132 e 133. Uma atenção especial deve ser dada à execução desses dois arpejos, buscando extrair o som da próxima nota através do resíduo de sonoridade da nota anterior, como se cada próxima nota saísse da sua antecessora.

IV

Au Foyer

Arthur Napoleon, Op. 90, N° 4

à Barrozo Netto (Rio de Janeiro)

Allegretto moderato M. ♩ = 96

dolce e legato

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The music begins with a piano introduction in the right hand, marked 'dolce e legato'. The left hand provides a simple harmonic accompaniment.

5

The second system of the musical score, starting at measure 5, continues the piece. The right hand features a more active melodic line with eighth-note patterns, while the left hand maintains a steady accompaniment.

10

The third system of the musical score, starting at measure 10, shows further development of the melodic and harmonic themes. The right hand continues with its eighth-note melody, and the left hand provides harmonic support.

15

The fourth system of the musical score, starting at measure 15, concludes the piece. The right hand's melody reaches its final notes, and the left hand provides a final accompaniment.

19

Musical score for measures 19-23. The piece is in A major (three sharps). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. Measure 23 ends with a fermata over the final chord.

24

Musical score for measures 24-28. The right hand continues with a melodic line, featuring a large slur over measures 25-27. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 28 ends with a fermata.

29

Musical score for measures 29-32. The right hand has a melodic line with a slur over measures 29-31. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Measure 32 ends with a fermata.

33

Musical score for measures 33-37. Measure 33 starts with a dynamic marking of *ffz*. A bracket labeled '8' spans measures 33-34. The right hand has chords and melodic fragments, while the left hand has a complex eighth-note pattern. Fingerings 1, 2, and 5 are indicated. Measure 37 ends with a dynamic marking of *f* and a fermata.

38

Musical score for measures 38-42. The right hand has chords and melodic fragments. The left hand has a complex eighth-note pattern. Fingerings 1, 2, and 5 are indicated. Measure 42 ends with a dynamic marking of *p* and a fermata.

42

Musical score for measures 42-46. The piece is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and 3/4 time. The right hand features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The left hand provides a bass line with some chromaticism.

47

Musical score for measures 47-51. This section includes fingerings: 1 3 2 1 2 in the right hand and 3 1 2 4, 2 4 3 5 3 2, 1 1 1 2 5 in the left hand. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 51.

52

Musical score for measures 52-56. This section includes a *cresc.* (crescendo) marking in measure 53 and a forte (*f*) dynamic marking in measure 55. The right hand has a melodic line with some grace notes.

57

Musical score for measures 57-61. The right hand features a melodic line with grace notes. The left hand has a bass line with some chromaticism.

62

Musical score for measures 62-66. This section includes a forte (*f*) dynamic marking in measure 63. The right hand has a melodic line with grace notes. The left hand has a bass line with some chromaticism.

66 *m.g.* *m.d.*

71 *ff* *m.g.*

76 *cresc.* *f*

81 *poco riten.* *Tempo I* *p* *dolce*

85

89

Musical score for measures 89-93. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is written for piano in a 5/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

94

Musical score for measures 94-97. The key signature remains three sharps. The tempo/dynamics marking *poco rfz* (poco ritardando) is present. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active bass line with eighth notes.

98

Musical score for measures 98-102. The key signature is three sharps. The tempo/dynamics marking *f* (forte) is present. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand features a complex rhythmic pattern with eighth notes and some accidentals.

103

Musical score for measures 103-106. The key signature is three sharps. The tempo/dynamics marking *meno f* (meno forte) is present. The right hand has a melodic line with an 8-measure rest in measure 104. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

107

Musical score for measures 107-111. The key signature is three sharps. The tempo/dynamics marking *mf* (mezzo-forte) is present. The right hand has a melodic line with dynamic markings *m.g.* (mezzo-giochiato) and *m.d.* (mezzo-dolce). The left hand has a rhythmic accompaniment with dynamic markings *m.d.* and fingerings (1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2).

111 *m.g.* *m.g.* *m.d.* *m.g.*

115 *poco rfz*

119 *rfz*

123 *p*

128 *m.g.* *m.g.*

V

Danse des Fantoches

Arthur Napoleon, Op. 90, n°5

à Godofredo Leão Velloso (Rio de Janeiro)

A1 **Allegro non troppo** M. ♩ = 132
accelerando al tempo

p pesante cresc.

A tempo

mf legg. sempre cresc.

4

7

10

13
poco rfz ma non f
cresc.
f
marcato

16
f

19
f ma non troppo
sempre cresc. ten. ten. ten. f
legato

22
f

24
f ben marcato
A2
1 2

I. We recommend the execution of this passage, consisting of bars 21 - 24, predominantly with the left hand over the right hand, seeking greater comfort to the uncomfortable position of the hands found here. However, some moments of this descending figuration find greater physical fluidity when changing the position of the hands, placing the right hand over the left hand. Thus, we inserted the graphics " * " with the intention of marking the times of the bar in which this modification found, within our perspective, greater comfort and clarity to the execution.

Aconselhamos a execução desta passagem, constituída pelos compassos 21 - 24, predominantemente com a mão esquerda sobre a mão direita, buscando um maior conforto à incômoda posição das mãos aqui encontrada. No entanto, alguns momentos, desta figuração descendente, encontram maior fluidez física ao mudar a posição das mãos, colocando a mão direita sobre a mão esquerda. Deste modo, inserimos o grafismo " * " com a intenção de assinalar os tempos do compasso em que esta modificação encontrou, dentro da nossa perspectiva, maior conforto e clareza à execução.

Nous recommandons l'exécution de ce passage, composé de la mesure 21 - 24, principalement avec la main gauche sur la main droite, en recherchant un plus grand confort à la position inconfortable des mains trouvée ici. Cependant, certains moments de cette figuration descendante trouvent une plus grande fluidité physique lors du changement de position des mains, plaçant la main droite sur la main gauche. Ainsi, nous avons inséré les graphiques " * " avec l'intention de marquer les temps de la mesure dans lesquels cette modification a trouvé, dans notre perspective, un plus grand confort et clarté à l'exécution.

27

Musical score for measures 27-29. The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a steady accompaniment of quarter notes.

30

Musical score for measures 30-32. The right hand continues with eighth-note patterns, including some sixteenth-note runs. The left hand accompaniment remains consistent.

A3

il canto marcato

Musical score for measures 33-35, marked *il canto marcato*. The right hand has a more melodic line with slurs. The left hand features a bass line with a dynamic marking of *mf* and a fermata over the final measure.

36

Musical score for measures 36-38. The right hand continues with a melodic line. The left hand has a dynamic marking of *p subito* and a section marked *sempre piano*. A fermata is present over measure 36.

39

A4

Musical score for measures 39-41. The right hand continues with a melodic line. The left hand has a dynamic marking of *f* and a fermata over measure 39.

42

1 5 1 1

45 *martellato*

p grazioso *stacc.* *stacc.*

48

p

51

cresc. molto *ff*

54

strepitoso

B₁

cresc.

57

mf martellato *dim.*

senza Ped.

8

60

cresc.

8

63

dim. *p* *poco rit.* *con fuoco*

66

p *poco rit.* *con fuoco*

69

ff *tumultuoso*

senza dim.

Precipitato

B₂

71 *senza dim.* *p* *h*

74 *cresc.*

77 *sempre piu animato e cresc.*

79 *ancora piu veloce* *ff*

82 *stridente* *fff*

poco rall.

A tempo

84

dim. molto

p scintillante

i senza cresc.

86

8

5 4

B3 *Presto*

89

p

j

poco a poco acc.

93

f

Accelerando

poco rall.

risoluto

97

8

mf cresc. molto tutta forza ff

fff

senza pedal

sec.

Estudo Op. 90, n. 5, Danse des Fantoches

a) Nestes dois primeiros compassos do Estudo n. 5, que funcionam como uma abertura harmônica do Estudo, com reiteração do acorde da tônica de Mi menor, e a presença, característica à obra, da sexta maior (Dó suspenso), Napoleão cria uma atmosfera bastante austera, através da rítmica simples das semínimas e do ostinato constituído pela repetição dos acordes. Na edição Schott's de 1910, o compositor aponta a dinâmica *Mf*, seguido da indicação de *Pesante*, ao primeiro compasso. Tomamos a liberdade de substituir a dinâmica escrita por Napoleão, pela dinâmica *Piano*, mantendo o termo *Pesante* logo após, e adicionando um crescendo até o compasso 3. Acreditamos que, dentre as inúmeras possibilidades interpretativas que estes dois compassos possam fomentar, vislumbramos duas que são mais significativas: a primeira buscará manter um rigor no tempo, onde podemos associar com os movimentos retilíneos dos fantoches; a segunda, a qual nós tendemos a ser mais partidários, construirá um movimento crescente em andamento, do compasso 1 ao compasso 3, proporcionando ao ouvinte esta sensação de um objeto que começa a ganhar vida aos poucos. Deste modo, sentimo-nos na liberdade de adicionar uma sugestão de *Accelerando al tempo*, buscando instigar esta perspectiva interpretativa de engrenagens começando a trabalhar. Conjuntamente a este acelerando, a dinâmica também cresce e, deste modo, nosso respaldo em substituir o *Mf*, legado por Napoleão, pela dinâmica *Piano*. A batalha imagética, constituída por estes dois compassos, diz respeito à resposta a uma indagação ulterior: a música *começa* nestes pilares cordais? Ou a música *está começando*?

Dentro da leitura hermenêutica realizada pelo pesquisador Marcelo Cazarré, este Estudo fora escrito dentro da tópica do Exotismo, onde o título “Danse des Fantoches” tem um grande peso significativo à interpretação. O Fantoche, ou a Marionete, este boneco animado por uma pessoa, está dançando, isto é, representando e performando uma dança. A cena, que pode carregar um arquétipo bastante infantil, no entanto, é construída sobre uma tonalidade menor, com a presença constante da sexta maior, alheia à tonalidade. A representação musical desta significação, dá-se, no discurso de Napoleão, através do uso de cromatismos e a utilização de um ostinato que quase nunca cessa, bem como uma figuração rítmica que sugere a dança dos fantoches, geralmente executada na região grave do instrumento, pela mão esquerda. É curioso e instigante refletirmos a ideia de associar estes elementos musicais com a sugestão, dada pelo título da obra, de um brinquedo utilizado para a animação de crianças; estes choques semânticos entre a sonoridade rítmica na região grave, a tonalidade menor, a hipnótica figuração de semicolcheias da mão direita e os apelos virtuosísticos, presentes no final do Estudo, com a lembrança legada por um teatro de fantoches, por exemplo. Acreditamos que estas indagações são imprescindíveis para que cada intérprete adentre o universo produzido por Napoleão neste Estudo, e transpasse as dificuldades técnicas da sua escrita para então explorar a expressividade inerente da obra.

b) A partir do compasso 3, finalmente encontramos as ideias geradoras que dão mote ao Estudo n. 5, de Arthur Napoleão. A escrita destinada à mão direita, constituída pela continuidade das semicolcheias, nos padrões de quintas e quartas (justas, diminutas e aumentadas), como um moto perpetuo, encontram-se como o desafio mecânico a ser superado neste Estudo. Orientamos que o trabalho dedicado à mão

direita, na quase totalidade da *Danse des Fantoches*, busque a clareza de articulação e a homogeneidade sonora necessária para uma execução cristalina destas figurações. Durante nosso processo de preparação e interpretação deste Estudo, evidenciamos alguns pontos que são pertinentes a compartilhar com aqueles que se aventurarem à performance desta obra: a) uma boa seleção de dedilhado para os padrões intervalares e a sua manutenção, durante as sequências, facilita de sobremaneira a memorização e o trabalho de articulação desta passagem; b) o trabalho com blocos harmônicos, no lugar de intervalos melódicos, facilita a compreensão da distância geográfica, destes intervalos, no teclado do piano, minimizando os erros durante à execução; c) o uso de variantes rítmicas, de modo a acrescentar velocidade aos poucos, foi uma ferramenta bastante efetiva, dentro da nossa perspectiva, a ser aplicada para a mão direita; d) o uso de acentuações em cada unidade do padrão do dedilhado, de modo a fortalecer cada dedo, independentemente: por exemplo, no compasso 3, o primeiro padrão de dedilhado, estabelecido a partir da digitação dada pela edição Schott's (1910), é: 5 – 2 – 3 – 1. Assim, orientamos um estudo focado, tendo como perspectiva a acentuação, num primeiro momento, do quinto dedo neste padrão, passando para a acentuação no dedo 2, depois no dedo 3, até a acentuação do polegar. Na imagem abaixo, ilustramos esta abordagem.



Para a mão esquerda, a célula rítmico-melódica, estabelecida pelo padrão de colcheia-colcheia-semínima, deverá ser tomada enquanto um impulso energético, levado em direção à semínima, como um constante *levare*, buscando construir, a partir da manutenção da pulsação, um sentido dançante à figuração. Tomamos a liberdade de acrescentar uma sugestão de articulação, para a mão esquerda, na intenção de contribuir à sua expressividade. Acreditamos que as duas colcheias, a partir de uma articulação mais leve e “crocante”, obtida através do *staccato*, e o apoio na semínima, ilustrado pela presença do *tenuto*, instigue o instrumentista a pensar nas concepções interpretativas, acima mencionadas.

c) Esta desafiadora passagem, constituída pelos compassos 21 a 24, encontra-se enquanto uma ponte entre a primeira e a segunda sessão do Estudo. Mencionamos, na nota de rodapé n. 1, acerca da indicação sugerida sobre a disposição das mãos à execução. Gostaríamos de acrescentar neste comentário o sentido *Precipitato* deste trecho descendente, que conecta as dramáticas reiterações da nota Dó, no compasso 20, à grande massa sonora, resultante da oitavação da mão esquerda, no compasso 25. Orientamos, nestes 4 compassos, a busca por um perfeito legato, nos intervalos da mão esquerda, de modo a criar um bom direcionamento melódico em direção ao grave, ao mesmo tempo que a sonoridade cristalina e *non legato*, da mão direita, cria um segundo extrato sonoro à escrita. As mesmas orientações dadas ao estudo na mão direita, no comentário *b*, servem para se aplicar nesta passagem.

d) É bastante pertinente comentarmos aqui, sobre a escrita da mão esquerda, a partir do compasso 25, onde o padrão rítmico motriz do Estudo é, então, apresentado em oitavas, com a presença constante da

indicação de *Marcato* para cada nota. É indispensável que, mesmo que a sonoridade das oitavas, com a indicação de *Marcato*, pelo compositor, leve a uma execução mais forçada das oitavas na mão esquerda, o direcionamento melódico, existente nesta escrita, não deve, de maneira alguma, ser deixado de lado. Assim, reforçamos, neste comentário, nossa advertência para que o instrumentista não caia em uma má concepção desta passagem, priorizando uma amplitude sonora que aniquila o bom desenho melódico da mão esquerda, onde de fato está o tema do Estudo n. 5. Acreditamos que as intenções disponibilizadas pelas articulações estabelecidas à mão esquerda, desde o compasso 3, sejam aqui também válidas, onde um maior apoio nas notas escritas em semínimas e o *levare* construído a partir das duas colcheias, possibilitem a manutenção da energia das frases. É importante mencionarmos nossa liberdade em adicionar, nos compassos 27, 28, 31 e 32, as articulações de *tenuto*, na mão direita, intencionando sugerir, ao instrumentista, a criação desta polifonia oculta, e a possibilidade de melhor enriquecer o material musical.

e) Neste trecho, constituído de 8 compassos (c. 33 – 40), encontramos um dos maiores desafios técnicos e musicais deste Estudo. A passagem da célula rítmico-melódica para a mão direita, escrita em acordes quebrados, demanda do pianista uma atenção especial ao cantábile das notas agudas (reforçado pela indicação *Il canto marcato*, dada por Napoleão), ao mesmo tempo que exige uma boa flexibilidade da mão e do pulso e o auxílio do antebraço para os deslocamentos à região aguda do teclado. Ainda dentro deste contexto, é pertinente apontarmos a melodia implícita, nos acordes existentes na mão esquerda, que enriquecem a polifonia do trecho e ampliam as dificuldades de

execução desta passagem. Tomamos a liberdade em modificar a direção das hastes das notas, na mão esquerda, de maneira a mais bem visualizar a continuidade melódica existente. Acreditamos que essa gama de exigências, que a passagem demanda, implica em um estudo pormenorizado, onde inicialmente cada uma das dificuldades é trabalhada individualmente para, enfim, serem concatenadas na execução completa do material apresentado por Napoleão. Aconselhamos o trabalho com mãos separadas, de modo a focar na resolução das demandas que cada mão possui anteriormente à execução de mãos juntas.

f) Esta passagem de oitavas alternadas entre as mãos, presente a partir do compasso 53, posiciona-se enquanto a porta de entrada às sessões mais virtuosísticas do Estudo n. 5, de Arthur Napoleão. As demandas Lisztianas, dessa grande massa sonora, implicam em uma boa consciência corporal, por parte do instrumentista, de modo a, desde então, preparar-se para as próximas duas páginas do *Danse de Fantoche*. Assim, a partir desta parte, o trabalho com o relaxamento corporal e a liberação das articulações do pulso e antebraço, constituem-se enquanto um dos pontos principais e essenciais a serem avaliados e buscados pelo instrumentista. O uso do polegar, como dedo guia, encontra-se enquanto uma ferramenta indispensável, dentro da nossa perspectiva, para a minimização de esbarros e a criação dos direcionamentos necessários à execução dessa escrita.

g) É importante visualizarmos a passagem constituída pelos compassos 57 a 68 como uma variação, das figurações executadas pela mão direita, dos compassos 3 – 14. Napoleão, neste trecho, retira a presença da célula rítmico-melódica, característica da mão esquerda, e passa a utilizar oitavas, entre as

duas mãos, para realizar o moto perpetuo inicial. Orientamos um cuidado especial com a indicação de *Martellato*, presente no compasso 57, e que proporciona a indicação expressiva aos próximos 12 compassos, de modo que esta abordagem não minimize a criação de flutuações de dinâmica, deixando monótona a execução desta engenhosa figuração. Assim, buscando uma relação entre as partes existentes no discurso deste Estudo, concluímos que as mesmas marcações de crescendo e decrescendo, utilizadas durante os compassos 3 – 14, são perfeitamente adequadas para a preparação dos compassos 57 – 68. Compartilhamos, a partir das experiências em nossa preparação desta obra, que a definição prévia da nota localizada logo após a oitava, encontra-se enquanto uma valiosa ferramenta para a memorização desta passagem: o uso dos dedos 2 ou 3, para a execução desta nota, cria padrões facilmente reconhecíveis, que auxiliam na reflexão sobre os deslocamentos necessários e na conscientização sobre os momentos que a mão deverá tocar mais internamente ao teclado, na difícil posição de colocar os dedos ao meio de duas teclas pretas no piano. Ademais, uma boa soltura do pulso será bastante efetiva para a execução deste trecho, onde a oitava será executada com um impulso inicial, e a nota seguinte com o rebote deste impulso dado para a execução da oitava. Outra ferramenta, que poderá ser útil à preparação, encontra-se em estudar apenas as oitavas, dispostas entre as mãos, de maneira a melhor reconhecer os deslocamentos realizados para sua execução, inserindo, posteriormente, a nota que vem logo após a escrita da oitava. Por fim, também sugerimos o trabalho, como ilustrado na imagem *a* e *b*, abaixo, ora retirando a nota superior da oitava, ora retirando a nota inferior da oitava, simplificando a escrita e a passagem, com a finalidade de estudar os espaços geográficos

exigidos, mas mantendo os dedilhados que serão utilizados na execução completa.



h) Este *trillo* ininterrupto de 12 compassos, que enceta a partir do compasso 73, posiciona-se enquanto a grande apoteose do Estudo n. 5, de Arthur Napoleão. Esta passagem, digna de um final de uma *Rapsódia* de Liszt, exige uma certa *folie de vivre*, e um certo descontrole para atingir o êxtase da escrita. A dinâmica sempre crescente, e o andamento cada vez mais rápido, como um *Immer schneller und schneller*, precisam estar presentes para a loucura final dos *Fantoches* e a estridente sensação derivada deste *trillo* de oitavas.

i) É completamente desconcertante a abrupta mudança de escrita existente no compasso 85. Após a titânica apoteose, oferecida pelos 12 compassos anteriores, Napoleão assola, tanto o ouvinte quanto o instrumentista, com esta delicada, cristalina e, em suas palavras, *scintillante* passagem, na dinâmica *piano*, usando o registro agudo do instrumento. É bastante desafiador, ao pianista, bem executar a

mudança de técnica empregada entre o *trillo* anterior e esta frágil figuração. Deste modo, orientamos o exercício, bastante concentrado na sensação corporal que implica a execução dessas duas escritas díspares, buscando melhor concatenar a sequência desses dois eventos, e prevenir o excesso de tensão que é inerente à sua execução, advindo da rápida mudança entre um trecho com uma sonoridade bastante elevada, onde o corpo se esforça para soltar cada vez mais massa ao teclado, e um trecho onde o peso do braço deve ser reprimido para a realização da dinâmica solicitada. Tomamos a liberdade de indicar um *Poco Rall.*, a partir do início do compasso 84, e um *decrescendo*, com a finalidade de facilitar essa mudança.

j) Outro momento intrigante se constitui pela apresentação de material oferecido a partir do compasso 89, onde Napoleão escreve um pequeno cânone, com seis compassos de duração, à oitava, utilizando a mesma figuração rítmico-melódica do apresentado a partir do compasso 25. Aqui, o instrumentista precisará bem deliberar sobre a repetição de notas, no andamento *Presto*, seja através da utilização do pulso, para sua execução, ou da troca de dedos na mesma tecla. De qualquer modo, a clareza na execução é essencial para que a característica célula rítmico-melódica seja reconhecida.

V

Danse des Fantoches

Arthur Napoleon, Op. 90, n°5

à Godofredo Leão Velloso (Rio de Janeiro)

Allegro non troppo M. ♩ = 132

The first system of the musical score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand begins with a series of chords marked *mf pesante*. The left hand plays a simple accompaniment of chords. At the end of the system, the right hand has a melodic line starting with a fingering of 5, 2, 5, and the instruction *legg.* is written above it.

The second system continues the piece. The right hand features a more active melodic line with fingerings 5, 2, 3, 4. The left hand continues with a steady accompaniment of chords.

The third system shows the right hand with a continuous eighth-note melody. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords.

The fourth system continues the eighth-note melody in the right hand. The left hand accompaniment consists of chords. The system ends with a final chord in the right hand.

13

poco rfz *f* *marcato*

16

19

22

24

f ben marcato

27

Musical score for measures 27-29. Treble clef has a melodic line with eighth notes and a fermata. Bass clef has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

30

Musical score for measures 30-32. Treble clef has a melodic line with eighth notes and fingerings (1, 2, 2, 1, 4, 5). Bass clef has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

il canto marcato

33

Musical score for measures 33-35. Treble clef has a melodic line with eighth notes and a fermata. Bass clef has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. Dynamic marking *mf*.

36

Musical score for measures 36-38. Treble clef has a melodic line with eighth notes and a fermata. Bass clef has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. A bracket with the number 8 spans measures 36-38.

39

Musical score for measures 39-41. Treble clef has a melodic line with eighth notes and a fermata. Bass clef has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. Dynamic marking *f*.

42

1 5 1 (b)

45 *martellato*

p grazioso *stacc.*

48

p

51 (g)

ff

54

strepitoso

57

mf martellato

senza Ped.

60

63

con fuoco

p

66

p

69

ff

71

meno *f*

Musical score for measures 71-73. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 71 features a treble clef with a quarter rest followed by eighth notes, and a bass clef with a quarter rest followed by eighth notes. Measure 72 continues with similar rhythmic patterns. Measure 73 begins with a dynamic marking of *meno f* and features a treble clef with a quarter rest followed by eighth notes, and a bass clef with a quarter rest followed by eighth notes.

74

Musical score for measures 74-76. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 74 features a treble clef with eighth notes and a bass clef with eighth notes. Measure 75 continues with similar rhythmic patterns. Measure 76 features a treble clef with eighth notes and a bass clef with eighth notes.

77

Sempre piu animato

Musical score for measures 77-78. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 77 features a treble clef with eighth notes and a bass clef with eighth notes. Measure 78 features a treble clef with eighth notes and a bass clef with eighth notes.

79

Veloce

ff

Musical score for measures 79-81. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 79 features a treble clef with eighth notes and a bass clef with eighth notes. Measure 80 features a treble clef with eighth notes and a bass clef with eighth notes. Measure 81 features a dynamic marking of *ff* and features a treble clef with eighth notes and a bass clef with eighth notes.

82

Musical score for measures 82-84. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 82 features a treble clef with eighth notes and a bass clef with eighth notes. Measure 83 features a treble clef with eighth notes and a bass clef with eighth notes. Measure 84 features a treble clef with eighth notes and a bass clef with eighth notes.

84

p scintillante

This system contains measures 84 and 85. The music is in G major. The right hand features a series of chords in the upper register, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking *p scintillante* is placed in the right hand.

86

5 4

This system contains measures 86 through 92. It features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and eighth-note accompaniment in the left hand. A first ending bracket with a repeat sign and the number 8 spans measures 86 to 91. The left hand has fingering numbers 5 and 4 indicated under measures 90 and 91 respectively.

Presto

89

p

This system contains measures 89 through 92. The tempo marking *Presto* is placed above the first measure. The dynamic marking *p* is in the left hand. The music consists of eighth-note patterns in both hands.

93

f

This system contains measures 93 through 96. The dynamic marking *f* is in the left hand. The right hand plays chords and eighth-note patterns, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment.

97

ff

8

This system contains measures 97 through 100. The dynamic marking *ff* is in the left hand. The right hand features chords and eighth-note patterns, with a first ending bracket and repeat sign containing the number 8 above measures 99 and 100. The left hand has a simple accompaniment of eighth notes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta desta pesquisa, ao investigar a maneira que um processo de construção interpretativa pode suscitar contribuições para a proposição de modificações na partitura de uma obra, dentro de uma tipologia editorial prática, buscou conciliar perspectivas textualistas e as contribuições da práxis instrumental, de modo a produzir um diálogo entre texto, interpretação e execução. Para este empreendimento, a proposta do tripé metodológico, a partir da aplicação de um questionário, análise comparativa entre edições de uma mesma obra e a sistematização da construção interpretativa através de diários reflexivos, possibilitou a contribuição de elementos coletivos, através das respostas obtidas no questionário, históricos e editoriais, a partir da análise das edições de Cortot e Brugnoli, comparadas frente a uma edição Ur-text, e pessoais, por meio da nossa construção interpretativa de dois Estudos de Arthur Napoleão. Os dados obtidos nestes procedimentos foram utilizados enquanto critérios editoriais para a construção de uma edição prática dos Estudos Op. 90, n. 4 e n.5.

O questionário, aplicado com 28 participantes, possibilitou apreendermos concepções, reflexões e relações, de pianistas com distintas faixas etárias e vivências profissionais, com a utilização de edições musicais e, mais especificamente, no uso de edições práticas, seja em suas próprias rotinas de trabalho, ou enquanto professores com seus alunos. Enquanto um dos objetivos deste trabalho fora o de produzir uma edição prática, a apreensão de ideias que circundam as utilizações desta tipologia editorial proporcionou melhor compreendermos o público que, em potência, utilizará esta edição. As camadas de conteúdo, extraídas do questionário, apresentaram um estofo reflexivo sobre os aspectos da fidelidade textual, dentro do paradigma estabelecido pela maior correspondência entre o que uma edição apresenta e o que de fato o compositor escrevera. Este mesmo tópico, para os participantes, também se relacionou a uma fidelidade interpretativa, a partir da ideia de uma interpretação estar de acordo com os predicados estilísticos que um compositor ou um período possuem *a priori*. Assim, um texto sem interferência estaria melhor articulado com a intenção de se fazer soar o que de fato o compositor previu. Por outro

lado, compreendendo que a notação é capaz de transmitir aspectos relacionados à interpretação e execução, os participantes também se posicionaram sobre as possibilidades que o uso de outras tipologias editoriais, como a edição prática, pode proporcionar. Diante desta perspectiva, o aspecto informativo, didático e facilitador, a partir de uma edição que apresente um enfoque prático/perfomático possui, pode contribuir positivamente para o processo interpretativo pessoal de cada instrumentista, apresentando resoluções para certas passagens, oferecendo indicações de parâmetros como dinâmica, articulação, fraseado, andamento, dedilhados, pedalização, e discutindo aspectos que estão relacionados ao contexto histórico, estético e biográfico do compositor e obra. Ademais, a aplicação deste questionário também resultou em uma hierarquização de elementos musicais, em uma partitura, que são mais pertinentes para o trabalho interpretativo, bem como a averiguação sobre a frequência de utilização das edições práticas para os participantes.

A análise comparativa entre as edições de Attilio Brugnoli, Alfred Corto e Henle Ur-text, do Estudo Transcendental n. 2, de Franz Liszt, possibilitou compreendermos maneiras editoriais utilizadas para a transmissão de diferentes visões interpretativas de uma mesma obra. A quantificação e sistematização dos elementos gráficos, nas edições, parecem apontar para uma notável abundância de informações adicionadas, nas edições práticas de Cortot e Brugnoli, quando comparadas ao texto da edição Henle, bem como a visualização de um panorama hierárquico de quais elementos textuais foram mais ou menos inseridos por parte destes editores. A apreciação qualitativa das diferenciações, existentes entre as três edições, também possibilitou a compreensão da maneira que Brugnoli e Cortot utilizaram das liberdades enquanto editores para alterar o texto de Liszt, buscando comunicar visões interpretativas a partir dos símbolos gráficos na partitura, e uma tentativa de compreender o significado que estas discrepâncias podem transmitir ao intérprete. A análise dos prefácios, notas de rodapé e notas de fim, foram essenciais para o entendimento dos conteúdos que as edições buscavam apresentar e, com isso, direcionarem aspectos que poderiam ser tratados e diagramados dentro da nossa proposta editorial.

A construção interpretativa dos Estudos Op. 90 n. 4 e n. 5, de Arthur Napoleão, constituiu em uma etapa bibliográfica, explorando aspectos que circundam o compositor e seu contexto histórico e social, e, mais

pormenorizadamente, o histórico da obra em questão. Este *background* inicial se relacionou às indicações estabelecidas, dentro do referencial teórico utilizado, onde os conhecimentos históricos, estéticos, estilísticos e biográficos fazem parte, consciente e inconscientemente, das tomadas de decisão para a interpretação de uma obra, enriquecendo as ferramentas que o intérprete dispõe ao lidar com os materiais musicais contidos na partitura, bem como a ampliação do arcabouço imagético à sua disposição. Os diários reflexivos foram ferramentas que possibilitaram coletar o processo interpretativo, de maneira discursiva, onde as decisões tomadas eram relatadas, bem como as atividades exercidas em cada sessão de estudo eram descritas. Estes dados possibilitaram a ilustração de como o texto da partitura, utilizado para o trabalho, fora modificado a partir das deliberações, como também as justificativas elaboradas para cada resolução. Dentro desta etapa metodológica, tanto os relatos fixados nos diários reflexivos, quanto a própria partitura utilizada para o estudo, com anotações e rabiscos grafados, foram dados utilizados para a construção da edição prática final.

Os critérios editoriais, por fim, buscaram concatenar as informações advindas: a) do questionário, hierarquizando os elementos gráficos mais pertinentes, citados pelos participantes, bem como orientando aspectos referentes à diagramação da edição, buscando uma menor poluição do texto, com o excesso de notas de rodapé, e privilegiando a utilização dos comentários, ao fim, para a sugestão de questões interpretativas. Ademais, a potencialidade informativa, sugerida pelos participantes, orientou a escrita do prefácio na direção de transmitir elucidações acerca do compositor, seu contexto e obra. A camada da fidelidade, levou-nos a manutenção, junto da edição prática proposta, do texto-fonte, pela edição Schott's, de 1910, de modo a possibilitar um termo comparativo entre as sugestões dadas pelo editor e o texto da primeira edição dos Estudos Op. 90, de Arthur Napoleão; b) da análise comparativa das três edições de um Estudo de Liszt, onde averiguamos as possibilidades gráficas, utilizadas por Cortot e Brugnoli, o conteúdo textual dos prefácios, notas de rodapé e notas de fim, e as potencialidades interpretativas, dos símbolos musicais inseridos e/ou modificados pelos editores, para a transmissão de ideias interpretativas e sua estruturação lógica dentro do discurso musical (como a manutenção de uma mesma articulação toda a vez que uma mesma célula

temática aparecesse, por exemplo); c) dos diários reflexivos, onde coletamos as anotações e deliberações interpretativas, as quais foram submetidas a editoração, utilizando os critérios advindos do referencial teórico utilizado, tendo por mote a tipologia editorial prática, e os dados extraídos da aplicação do questionário e análise comparativa de edições.

Por fim, a construção interpretativa, realizada durante o período desta dissertação, gerou o primeiro registro, dentro do nosso conhecimento até então, dos Estudos Op. 90 n. 4 (Au Foyer) e n. 5 (Danse des Fantoques), de Arthur Napoleão

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AAKER, David; DAY, Kumar; DAY; Georges. **Marketing Research**. 7ª Ed. New York: John Wiley & Sons, Inc., 2001.

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2008. 555p.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. **Opus**, v. 17, n. 2, p. 63-76, 2011.

ANDERSON, L. Analytic autoethnography. **Journal of Contemporary Ethnography**, V. 35. 2006. p. 373 – 395.

ASSIS, Ana Cláudia. Fazer música, fazer história. **Revista Música**, v. 18, n. 1, p. 128-150, 2018.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE MÚSICA. **Arthur Napoleão**. Disponível em: <<<http://www.abmusica.org.br/academico/%E2%80%8BBarthur-napoleao/>>>. Acesso em: 14/08/2019.

ATHAYDE, Renata Ribeiro; AVVAD, Ana Paula da Motta Machado. Sonata para violino e piano op. 36, de Henrique Oswald: uma edição prática do segundo movimento da parte de violino. *In: Simpósio em Práticas Interpretativas*, 3, 2016, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2016. UFRJ, 2016. p. 117 – 127.

BENETTI, Alfonso. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. **Opus**, v. 23, n. 1, p. 147-165, 2017.

BENETTI, Alfonso. **A expressividade e performance pianística**. Tese (Doutorado em Música). Universidade de Aveiro. Aveiro, 2013. 394 f.

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**. Dissertação (mestrado em música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018. 117 f.

CARNEIRO, Raquel Santos; FAGERLANDE, Aloysio Moraes Rego. *Quatro Peças Brasileiras (1983)* de Francisco Mignone para quarteto de fagotes: Abordagem histórica e edição prática. *In: Simpósio em Práticas Interpretativas*, 3, 2016, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2016. p. 120 – 138.

CASELLA, Alfredo. **El Piano**. Buenos Aires: Ricordi, 1936. 235p.

CAZARRÉ, Marcelo Macedo. **Um virtuose do além-mar em terras de Santa Cruz: a obra pianística de Arthur Napoleão (1843 - 1925)**. Tese de

Doutorado (doutorado em música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006. 443 f.

CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela; CRAWFORD; Mary. **Practicing Perfection: Memory and Piano Performance**. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2002.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2012. 520p.

CHIANTORI, Luca. **Historia de la técnica pianística**: Un estudio sobre los grande compositores y el arte de la interpretación en busca de la *Ur-Technik*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

CLUBE DE ENGENHARIA. **Fotos relembram construção do edifício do Clube de Engenharia**. Blog Portal Clube de Engenharia. S.l., 29 de Julho de 2021. Disponível em: <<
<http://portalclubedeengenharia.org.br/2021/07/29/fotos-relembra-construcao-do-edificio-do-clube-de-engenharia/>>>. Acesso em: 22 de Agosto de 2021.

COHEN, Dalia; KATZ, Ruth. The interdependence of notation systems and musical information. **Yearbook of the International Folk Music Council**, v. 11, p. 100-113, 1979.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Trad. Fausto Borém. **Per musí**, v. 14, p. 5 - 22, 2006.

CORTOT, Alfred. **Principi Razionali della tecnica pianística**. Giuseppe Piccioli (editor). Milão: S.A. Edizioni Suvini Zerboni, 1928. 113p.

COX, Jeremy. What I say and What I do: The Role of Composers' Own Performances of Their Scores in Answering Our Research Questions about Their Works and How We Should Interpret Them. In ASSIS, Paulo; BROOKS, William; COESSENS, Kathleen (org). **Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation**. Leuven University Press. 2013. p. 12 – 32.

DAHLHAUS, Carl. **Estética Musical**. Lisboa: Edições 70, 1999.

DALDEGAN, Valentina. O papel da notação na performance da música nova e das técnicas estendidas para flauta transversal. **Revista Vórtex**, v. 4, n. 3, p. 1-15, 2016.

DENZIN, Norman. Autoetnografia Interpretativa. **Investigación Cualitativa**, v.2. pp. 81-90, 2017. Disponível em: <<
<https://ojs.revistainvestigacioncualitativa.com/index.php/ric/article/viewFile/77/43>>>. Acesso em: 17/09/2019.

DOMENICI, Catarina. A Voz do Performer na Música e na Pesquisa. *In*: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em música, 2, v. 2, 2012, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012. p. 169-182.

DOMINGUES, Ravi Shankar Magno Viana. Edição de Performance: reflexões do intérprete para uma proposta interpretativa. In: Simpósio de Estética e filosofia da música, 2, v. 2, 2016, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: UFRGS, 2016. p. 340 – 342.

DONIN, Nicolas. A autoanálise, uma alternativa à teorização?. Trad. Michelle Agnes Magalhães. **Opus**, v. 21, n. 2, p. 149-200, 2015.

DUNSBY, Jonathan. Performance, In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (org.) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians** 2ª ed., v. 19. London: Macmillan, 2000. p. 346 – 349.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991. 240p.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2015. 390p.

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur P. Autoethnography: An Overview. In: **Forum Qualitative Social Research**. Vol 12, n. 1. 2011. Disponível: <<http://www.qualitativeresearch.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095#g41>> .

ELLIS, Carolyn; BOCHNER, Arthur P. Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject. In: **Handbook of Qualitative Research**. DENZIN, Norman (ed); LINCOLN, Yvonna (ed). 2ª Ed. Thousand Oaks: Calif Sage Rubs, 2007.

FACHIN, Odília. **Fundamentos da Metodologia**. São Paulo: Saraiva, 2006. 209p.

FALLOWS, David. **Stentato**. In: Grove Music Online. Oxford, 2001. Disponível em: <<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026681>>>. Acesso em: 22 de Abril de 2021.

FERREIRA, Ana Paula Faria. **Edição de Performance e Recital da Sonata para Cello e Piano Op. 24, N.1 de Helza Camêu**. Dissertação (mestrado em música). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2005. 130 f.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais**. Rio de Janeiro: ed. do autor, 2014.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de edição. **Revista Debates**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 39-55, 2004.

FONSECA, Sónia Lourenço da Fonseca. **As escolas de piano europeias: Tendências Nacionais da Interpretação Pianística no Século XX**. Tese de doutorado (Doutorado em Musicologia). Universidade de Évora. Porto, 2007.

FRIAS, Sanches de. **Arthur Napoleão: Sua vida pessoal e artística**. Lisboa: Edição subsidiada por amigos e admiradores do artista, 1913.

GADOTTI, Moacir. **Concepção dialética da Educação**: um estudo introdutório. 9ª Ed. São Paulo: Cortez, 1995.

GANDELMAN, S. A relação análise música/performance e a pesquisa em práticas interpretativas no Programa de Pós Graduação em Música da UNIRIO. *In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 13, v. 2, 2001, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 489 – 495.

GANDELMAN, Saloméa. O gênero Estudo e a técnica pianística. **Debates**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 19 – 27, 1997.

GERLING, Cristina C.; SOUZA, Jusamara. A performance como objeto de investigação. *In: Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical*, 1, v. 1, 2000, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 114-125.

GEROU, Tom; LUSK, Linda. **Essential Dictionary of Music Notation**. Los Angeles: Alfred Publishing, 1996. 161p.

GODOY, Rolf Inge. Gestural-Sonorous Objects: embodied extensions of Schaeffer's conceptual apparatus. *In: Organised Sound*, n.11 (2). Cambridge University Press: 2006. p. 149 – 157.

GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro. **Um Garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o Modernismo Musical no Brasil**. Tese de Doutorado (doutorado em música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006. 402 f.

GOLDBERG; Luiz Guilherme Duro; OLIVEIRA, Amanda; MENUZZI, Patrick Menuzzi (org.). **Transcrições Guanabarinas: Antologia crítica – O Paiz (1884 – 1889)**. Volume 1. Porto Alegre: LiquidBook, 2019. 398p.

GOLDBERG; Luiz Guilherme Duro; OLIVEIRA, Amanda; MENUZZI, Patrick Menuzzi (org.). **Transcrições Guanabarinas: Antologia crítica – O Paiz (1890 – 1899)**. Volume 2. Porto Alegre: LiquidBook, 2019. 745p.

GOLDBERG; Luiz Guilherme Duro; OLIVEIRA, Amanda; MENUZZI, Patrick Menuzzi (org.). **Transcrições Guanabarinas: Antologia crítica – O Paiz (1900 – 1909)**. Volume 3. Porto Alegre: LiquidBook, 2019. 496p.

GOLDBERG; Luiz Guilherme Duro; OLIVEIRA, Amanda; MENUZZI, Patrick Menuzzi (org.). **Transcrições Guanabarinas: Antologia crítica – O Paiz (1910 – 1917)**. Volume 4. Porto Alegre: LiquidBook, 2019. 278p.

GOMES, Sabrina Souza; WINTER, Leonardo Loureiro. A colaboração intérprete-compositor na reelaboração de passagens não-idiomáticas do

Estudo nº 10 para violão solo de Marcelo Rauta. *In*: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós- Graduação em Música, 27, 2017, Campinas. **Anais** [...]. Campinas: UNICAMP, 2017. p. 1 – 9.

GOODE, Willian J.; HATT, Paul K. **Métodos em Pesquisa Social**. 4ª Ed. São Paulo: Nacional, 1972.

GRAY, Carole; MALINS, Julian. **Visualizing research**: A Guide to the Research Process in Art and Design. 1ª ed. Aldershot: Ashgate, 2004.

GRIER, James. **La Edición Crítica de Música**: História, método y práctica. Tradução de Andrea Giráldez. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

GUERCHFELD, Marcelo. Os limites da notação musical. *Art 023 - Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*. Salvador: UFBA, 1995, p.93-96.

HASEMAN, Brad. A manifesto for performative research. **Media International Australia incorporating Culture and Policy**, v. 118, n. 1, p. 98-106, 2006.

HASTINGS, C. **How expert pianists interpret scores**: a hermeneutical model of learning. International Symposium on Performance Science, 2011. Disponível em: <<http://www.performancescience.org/ISPS2011/Proceedings>>. Acesso em: 28/03/2020.

HONEA, Sion. How to select a performing edition: an understanding of music editorial practices can help teachers choose appropriate performance editions for themselves and their students. **Music educators journal**, v. 88, n. 4, p. 24-57, 2002.

HULTBERG, Cecília. Approaches to Music Notation: the printed score as a mediator of meaning in Western tonal tradition *in Music Education Research*, Vol. 4, No. 2, 2002.

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

KAYAMA, Adriana Giarola. A fidelidade nas interpretações: algumas considerações. *Art 023 – Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*. Salvador: UFBA, 1995, p.101-105.

KRAUS, Michael. Rightness and Reasons in Musical Interpretation. **The Interpretation of Music: philosophical essays**. Michael Kraus (ed.), New York: Clarendon, 2001, p.75-87.

KUEHN, Frank Michael Carlos. Interpretação-reprodução musical-teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da (s) prática (s) interpretativa (s). **Per musí**, n. 26, p. 7-20, 2012.

LAGO, Sylvio. **Arte do piano**: compositores, obras e grandes intérpretes da música erudita, da arte popular brasileira e do jazz. São Paulo: Algol, 2007.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 5ª ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LASKE, Otto. E. Toward an Epistemology of Composition. **Interface - Journal of New Music Research**, n. 20, p. 235 - 269, 1991.

LIZARDO, Willian da Silva. **As Sonatas para Piano de 1 a 5 de Marcelo Rauta: edição prática e registro fonográfico**. Dissertação de Mestrado (mestrado em música). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018. 63 f.

LIZARDO, Willian da Silva. Edições musicais: Considerações Históricas e Metodológicas. In MARQUES, Claudia de Araújo; OLIVEIRA Renato Gonçalves de (org.). **Processos educacionais e artísticos da performance musical: uma prática com propósito**. Ponta Grossa: Atena, 2019. p. 71 – 78.

LÔBO, Rodrigo de Almeida Eloy. **Compositor e Intérprete: Reflexões sobre Colaboração e Processo Criativo em Caminho Anacoluto II – quasi Vanitas de Marcílio Onofre**. Dissertação (mestrado em música). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2016. 85 f.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula. **Investigación artística en musica: Problemas, métodos, experiencias y modelos**. 1ª ed. Barcelona: ESMUC, 2014.

MALLMANN, Marcela Cockell. Pelos becos e pela avenida da Belle époque carioca. **Soletras**, n. 20, p. 105-118, 2010.

MARCONI, Marin de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 8. ed. São Paulo : Atlas, 2017.

MARTINHO, Fernando Manuel de Menezes Falcão. **Arthur Napoleão: o homem e a sua época em Portugal e no Brasil**. Dissertação (mestrado em ensino musical). Universidade de Aveiro. Aveiro, 2015. 151f.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. **Historia da música ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 1255p.

MATTAR, F. N. **Pesquisa de marketing: metodologia, planejamento, execução e análise**. 2ª Ed. São Paulo: Atlas, 1994.

MILANI, Margareth; SANTIAGO, Diana. Signos, interpretação, análise e performance. **Revista Científica/ FAP**, v. 6, p. 143-162, 2010.

MOLINO, Jean. Musical Fact and the Semiology of Music. Tradução de J. A. Underwood e introdução de C. Ayrey. **Music Analysis**, v.9, n.2, p.105-111 + 113-156, 1990.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **O combate entre Cronos e Orfeu**: Ensaios de semiologia musical aplicada. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. 1. ed. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005, 320p.

NASCIMENTO, Ivan Ferreira do. Variações sérias sobre um tema de Anacleto de Medeiros para quinteto de sopros, de Ronaldo Miranda: uma abordagem interpretativa através da experiência camerística e proposta de edição. *In*: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 25, 2015, Vitória. **Anais** [...]. Vitória: UFES, 2015.

OLIVARES, Rodrigo Guillermo Olivárez. **Habanera, Sonatina, Malambo e Carnavalito, de Salvador Amato: aspectos históricos, analíticos e edições de performance**. Dissertação (mestrado em música). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015. 223f.

ÖSTERJÖ, Stefan. **SHUT UP 'N' PLAY! Negotiating the Musical Work**. Tese de Doutorado, Malmö Academy of Music. Lund University, 2008, 397p.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Traduzido por Maria Helena Garcez, 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

RATTALINO, Piero. **Historia del Piano: El instrumento, la música y los intérpretes**. Barcelona: Labor, 1988. 302p.

RENNÓ, Carolina Fernanda Estevam. **Dez Estudos Vocalizados de Carmen Vasconcellos: Contexto histórico, análise, edição e performance**. Dissertação (mestrado em música). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2018. 124f.

RICCIARDI, Rubens Russomano. **Normas para Edição Musical**. [material didático]. Serviço de Edição e Difusão de Partituras do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música. São Paulo: USP, 2015.

RINK, John. Sobre a performance: o ponto de vista da musicologia. Trad. Pedro Sperandio. **Revista Música**, v. 13, n. 1, p. 32-60, 2012.

ROBERTS, Paul. "The Mysterious Whether Seen as Inspiration or as Alchemy": Some Thoughts on the Limitations of Notation. In ASSIS, Paulo; BROOKS, William; COESSENS, Kathleen (org). **Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation**. Leuven University Press. 2013. p. 33 – 38.

ROSS, James. Musical standards as function of musical accomplishment. *The interpretation of music*. Ed. M. Krauss. Oxford: Clarendon, 1993, p.89 – 102.

SEIBERT, Carla Jean. **A Performance musical como interação: dialogismo, significados e sucesso**. Dissertação (mestrado em música). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010. 110 f.

SELLTIZ, Claire. **Métodos de pesquisa nas relações sociais**. 3 a . ed. São Paulo: E.P.U., 1974.

SERALE, Daniel. Percussão teatral: conceitos, abordagens e notação através de exemplos de obras de Mauricio Kagel. *In: Simpósio em Práticas Interpretativas*, 3, 2016, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2016. UFRJ, 2016. p. 37 – 44.

SIEPMANN, Jeremy. **El Piano: Su historia, su evolución, su valor musical y los grandes compositores e intérpretes**. Barcelona: Robinbook, 2003. 337p.

SIMÕES, Renan Colombo; WINTER, Leonardo Loureiro. Lendas capixabas para violão solo de Carlos Cruz: decisões editoriais na elaboração de uma edição crítico-interpretativa. **Revista Música Hodie**, v. 15, n. 1, 2015.

SOUZA, Carlos Eduardo de Azevedo e. A Organização Musical do Rio de Janeiro no Século XIX. *In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 13, v. 2, 2001, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 86 – 96.

STASCHEIT, Andreas Geor. Artistic Practice, Methodology, and Subjectivity: The “I Can” as Practical Possibility and Original Consciousness. In ASSIS, Paulo; BROOKS, William; COESSENS, Kathleen (org). **Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation**. Leuven University Press. 2013. p. 39 – 46.

STIER, Charles. **On Performance**. Maryland: Word Masters, 1992.

TAILLANDIER-GUITTARD, Inès. **Alfred cortot, interprète de Frédéric Chopin**. Tese. (doutorado em musicologia). Ecole Nationale Supérieure des Mines de Saint-Etienne. Saint-Etienne, 2013. 632 f.

TRECCANI. Dicionario Biografico degli italiani. **Attilio Brugnoli**. Disponível em: <<

UNES, Wolney. **Entre Músicos e Tradutores: a figura do intérprete**. Goiânia: Editora da UFG, 1988.

VERMES, Mónica. A Cena Musical do Rio de Janeiro, 1890-1920. *In: Simpósio Nacional de História*, 26, 2011, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP, 2011. p. 1 – 12.

VERMES, Mónica. Teatros, circuitos e repertórios no mundo musical carioca de final de século XIX e início do século XX. *In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 24, 2014, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: UNESP, 2014.

WINTER, Leonardo Loureiro; SILVEIRA, Fernando José. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. **Per Musi, Belo Horizonte**, v. 13, p. 63 - 71, 2006.

ZAVALLA, Irene Porzio. **As inter-relações entre os gestos musicais e os gestos corporais na construção da interpretação da peça para piano solo “Sul Re” de Héctor Tosar.** 2012. 120 f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012. 127 f.

Partituras

BACH, Johann Sebastian. **Das Wohltemperierte Klavier: Teil I.** Ernst-Günter Heinemann (Editor), András Schiff (fingering). Germany: G. Henle Verlag. 2007. 1 partitura.

BACH, Johann Sebastian. **Das Wohltemperierte Klavier: Teil II.** Ernst-Günter Heinemann (Editor), András Schiff (fingering). Germany: G. Henle Verlag. 2007. 1 partitura.

BACH, Johann Sebastian. **II Clavicembalo Ben Temprato: Vol. 1.** Gino Tagliapietra (Editor). Milano: G. Ricordi & C.: S.d. 1 partitura.

BEETHOVEN, Ludwig van. **32 Sonatas for the Pianoforte:** Memorial Edition. Arthur Schnabel (Editor). Ney York: Simon and Schuster, 1935. 1 partitura.

BEETHOVEN, Ludwig van. **Sonatas.** Franz Liszt (editor). Leipzig: Bosworth e Co., 1915. 1 partitura.

BEETHOVEN, Ludwig van. **Piano Sonata Op. 2, no. 3.** New York: E. F. Kalmus, 1970. 1 partitura.

BEETHOVEN, Ludwig van. Klaviersonate Nr. 21 C-dur Op. 53 (Waldstein). Norbert Gertsch; Murray Perahia (editors). Germany: G. Henle Verlag, 2011.

BERINGER, Oscar. **Tägliche Technische Studien.** Leipzig: Bosworth & Co., 1903. 1 partitura.

BERTINI, Henri. **24 Etudes.** Adolf Ruthardt (editor). Leipzig: Edition Peters, 1893. 1 partitura.

BRAHMS, Johannes. **51 Exercices.** Eusebius Mandyczewski (editor). Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1927. 1 partitura.

CHOPIN, Frederic. **Edition de travail des oeuvres de Chopin:** Ballade No.1 Op. 23. V. 4. Alfred Cortot. (Editor). Paris: Maurice Senart: 1929. 1 partitura.

CHOPIN, Frederic. **Edition de travail des oeuvres de Chopin:** Ballade No.2 Op. 38. V. 4. Alfred Cortot. (Editor). Paris: Maurice Senart: 1929. 1 partitura.

CHOPIN, Frederic. **Edition de travail des oeuvres de Chopin:** Ballade No.4 Op. 52. V. 4. Alfred Cortot. (Editor). Paris: Maurice Senart: 1929. 1 partitura.

CHOPIN, Frederic. **Edition de travail des oeuvres de Chopin: Etudes Op. 10.** Alfred Cortot. (Editor). Paris: Maurice Senart: 1915. 1 partitura.

CHOPIN, Frederic. **Edition de travail des oeuvres de Chopin: Etudes Op. 25.** Alfred Cortot. (Editor). Paris: Maurice Senart: 1915. 1 partitura.

CHOPIN, Frederic. **Edition de travail des oeuvres de Chopin: Preludes Op. 28.** Alfred Cortot. (Editor). Paris: Maurice Senart: 1926. 1 partitura.

CHOPIN, Frederic. **Estudios Completos para piano.** Attilio Brugnolli (Editor). Ricordi Americana: Buenos Aires, 1937. 1 partitura.

CHOPIN, Frederic. **Études Op. 10.** Julian Fontana (Editor). London: Wessel & Co., 1834. 1 partitura.

CLEMENTI, Muzio. **Gradus ad Parnassum: l'art de jouer le piano-forte, démontré par des exercices dans le style sévère et dans le style élégant.** Bruno Mugellini (editor). Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1910. 1 partitura.

CRAMER, Johann Baptist. **60 Selected Studies by Büllow.** Hans von Büllow (editor). St. Louis: Kunkel Brothers, 1889. 1 partitura.

CRAMER, Johann Baptist. **50 ausgewählte Clavier-Etüden in systematischer Reihenfolge.** Hans von Büllow (editor). Munich: Jos. Aibl, 1900. 1 partitura.

CZERNY, Carl. **Die Schule der Fingerfertigkeit, als fortschreitende Fortsetzung zur Schule der Geläufigkeit, bestehend aus 50 Studien im brillanten Style für Pianoforte, mit beigefügtem Fingersatze, zur höhern Ausbildung des Pianisten.** Adolf Ruthardt (editor). Frankfurt: Edition Peters, 1950. 1 partitura.

CZERNY, Carl. **Die Schule der Geläufigkeit.** Adolf Ruthardt (editor). Frankfurt: Edition Peters, 1950. 1 partitura.

HANON, Charles-Louis. **The Virtuoso Pianist.** New York: G. Schirmer, 1900. 1 partitura.

HELLER, Stephen. **25 études pour former au sentiment du rythme et à l'expression.** Bruno Mugellini (Editor). Milan : Carisch & Jänichen, 1911. 1 partitura.

HERZ, Henri. **Méthode Complète de Piano.** Mainz : B. Schott's Söhne, 1838. 1 partitura.

HERZ, Henri. **24 Exercices et Préludes.** Paris : Richault, 1830. 1 partitura.

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO. **Álbun de partituras** nº 3 ao 20. S.d.

LISZT, Franz. **Dodici Studii Transcendentali per pianoforte**. Attilio Brugnolli (Editor). G. Ricordi & C.: Milão, 1918. 1 partitura.

LISZT, Franz. **Edition de travail des oeuvres de Liszt: Études d'exécution transcendante**. V. 1. Alfred Cortot (Editor). Paris: Editions Salabert, 1951. 1 partitura.

LISZT, Franz. **Études d'exécution transcendante pour le piano**. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1852. 1 partitura.

LISZT, Franz. **Études d'exécution transcendante**. Ernst-Günter Heinemann (editor). Germany: G. Henle Verlag, 2004. 1 partitura.

LISZT, Franz. **Grandes Études**. Ferruccio Busoni (editor). Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1910. 1 partitura.

MOSCHELES, Ignaz. **Nouvelles grands études caractéristiques, pour le développement du style et de la bravoure**. Albert Ross Parsons (Editor). New York : G. Schirmer, 1881. 1 partitura.

NAPOLEÃO, Arthur. **18 Etudes pour Virtuoses pour piano En 2 Suites**. Mainz: B. Schott's Söhne, 1910. 1 partitura.

PHILIPP, Isidor. **Exercises for Independence of the Fingers**. New York: G. Schirmer, 1898. 1 partitura.

PIŠNA, Josef. **60 fortschreitende Uebungen für Klavierspieler**. Bernhard Wolff; Hugo Riemann (editors). New York: Schirmer, 1904. 1 partitura.

RACHMANINOFF, Sergei. **10 Préludes Op. 23**. Moscow: A. Gutheil, 1904. 1 partitura.

RUBINSTEIN, Anton. **Etudes for piano**. Lev Barenboim (Editor). Moscow: Muzgiz, 1960. 1 partitura.

SCHÖDER, Carl. **12 Daily Piano Exercices**. Brussels: August Cranz, 1947. 1 partitura.

APÊNDICES

APÊNDICE 1: QUESTIONÁRIO

25/04/2021

Questionário sobre a utilização de edições práticas por pianistas

Questionário sobre a utilização de edições práticas por pianistas

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa "Deliberações interpretativas na elaboração de uma edição do Estudo N. 1 Op. 90 de Arthur Napoleão". A pesquisa está sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) pelo mestrando Patrick Brasil Menuzzi, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Vinícius Araújo.

Se você é pianista e/ou professor de piano, independente do seu nível instrumental e de suas experiências profissionais, a sua participação neste estudo é muito bem-vinda e se concretiza no preenchimento deste questionário, cujo tempo de resposta pode levar, em média, 40 minutos.

Este questionário pretende investigar as concepções de pianistas sobre a utilização das edições práticas (ou de performance). A sua colaboração nos permitirá conhecer as suas opiniões e compreensões sobre este tipo editorial, seja em sua própria prática instrumental e/ou sua prática docente.

Você não terá nenhum custo ou compensação financeira. O benefício relacionado à sua participação será o de colaborar com a construção do conhecimento científico na área das práticas interpretativas.

Os dados obtidos por meio deste estudo serão para finalidade exclusiva de pesquisa e de eventuais publicações de caráter acadêmico e científico. A sua identidade não será divulgada, visando assegurar o sigilo de sua participação. Nos comprometemos a tornar públicos nos meios acadêmicos e científicos os resultados obtidos de forma consolidada.

Ao responder o questionário, você concorda com a sua participação segundo os termos aqui esclarecidos e autoriza a utilização das respostas fornecidas.

Agradecemos imensamente a sua valiosa participação e contribuição para a nossa investigação, e ficamos à disposição para quaisquer esclarecimentos.

Caso queira saber mais sobre a pesquisa, você pode contactar através do e-mail abaixo discriminado.



<https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLStJ2aTAq8zXTGpuWIGd0GwoPL9D1qSz4smS5tIsQ2sbi6ywg/viewform>

1/8

25/04/2021

Questionário sobre a utilização de edições práticas por pianistas

Patrick Brasil Menuzzi

patrick_menuzzi@hotmail.com

*Obrigatório

Questões gerais

Reiteramos nosso agradecimento por sua aceitação em responder este questionário! Suas reflexões serão muito importantes para o aprofundamento desta pesquisa. Salientamos que quaisquer dúvidas ou questionamentos surgidos a partir do questionário podem ser enviados ao e-mail disponível no início.

Qual sua idade? *

Sua resposta

Há quantos anos você toca piano? *

Sua resposta

Você possui experiência enquanto professor(a) de piano? Se sim, há quantos anos?

Sua resposta

Você está ou já esteve vinculado(a), enquanto docente, a alguma instituição de ensino? Se sim, qual/quais?

Sua resposta



<https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSfJ2aTAq8zXtGpuWIGd0GwoPL9D1qSz4smS5tIsIQ2sbi6ywg/viewform>

2/8

Você está vinculado(a), enquanto aluno(a), a alguma instituição de ensino? Se sim, qual?

Sua resposta

Grau de escolaridade

	Concluído	Em andamento
Ensino Fundamental	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ensino Médio	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ensino Superior	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Especialização	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Mestrado	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Doutorado	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Pós-doutorado	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Cidade e estado de residência: *

Sua resposta



E-mail para contato: *

Sua resposta

Seção 1

Nesta primeira seção, gostaríamos de saber sobre suas opiniões e modos como se relaciona com as edições musicais que utiliza, seja como intérprete ou como professor.

Qual a sua opinião sobre o papel da edição na construção da interpretação de uma obra? *

Sua resposta

Enquanto intérprete e/ou professor(a), o que você pensa sobre buscar mais de uma edição da peça a ser estudada? *

Sua resposta

Qual a sua abordagem quando a obra a ser estudada só possui uma edição? Você costuma buscar outros tipos de referências? Se sim, qual ou quais outras referências você busca para a construção da interpretação da obra? *

Sua resposta



Na sua opinião, existe(m) algum(ns) repertório(s) específico(s), estilo(s) ou compositor(es), para os quais buscar mais de uma edição se faz pertinente? Por quê? *

Sua resposta

Quando você escolhe uma (ou mais de uma) edição para construir a interpretação de uma obra, o que você espera encontrar nesta edição? *

Sua resposta

Seção 2

Edições práticas, de trabalho, didáticas ou de performance são edições que apresentam modificações introduzidas, geralmente por editores-pianistas, à alguma fonte textual prévia (podendo ser a partir do manuscrito, fac-símile, ou qualquer outra edição da obra em questão). Nelas, o editor salienta e acrescenta elementos referentes à execução/interpretação, como sugestões de dedilhado, pedalização, ligaduras, articulações, indicações metronômicas, indicações expressivas, definição de frases, modificação de acordes para o alcance de mãos pequenas, propostas de divisão entre as mãos, sugestões de exercícios aplicados a algum trecho difícil, referências extramusicais, notas explicativas, etc. Pianistas como Alfred Cortot, Attilio Brugnoli e Arthur Schnabel são alguns exemplos que propuseram tais tipos de edições. Dessarte, aceitando ou negando as indicações do editor, o intérprete, ao ler este texto, depara-se com sugestões que são relacionadas à prática daquela obra e que podem auxiliar sua compreensão e sua execução

Indique a frequência com a qual você costuma utilizar edições práticas na sua prática interpretativa. *

- Nunca
- Raramente
- Ocasionalmente
- Frequentemente
- Sempre



Comente livremente sobre a sua experiência com a utilização de edições práticas na construção de uma interpretação musical. Caso não costume utilizar edições práticas, comente livremente sobre as razões pelas quais não as utiliza. *

Sua resposta

Indique a frequência com a qual você costuma indicar edições práticas na sua prática docente (se houver).

- Nunca
- Raramente
- Ocasionalmente
- Frequentemente
- Sempre

Para Carlos Alberto Figueiredo (2014), o texto musical é composto por elementos que são imprescindíveis, como os parâmetros de altura e ritmo, e elementos que estão sujeitos a variações na execução dos intérpretes, como os parâmetros de articulação e dinâmicas. Dependendo do contexto histórico de uma obra, o autor aponta que os elementos sujeitos às variações na execução são muitas vezes desconsiderados na hora de redigir uma partitura.



Em uma edição, dentre os elementos textuais abaixo citados, qual o grau de importância para a construção interpretativa de uma obra do período romântico (entre o final do século XIX e início do século XX)? Escolha entre 1 a 5, sendo (1) Não importante e (5) Muito importante. *

	1 (Não Importante)	2	3	4	5 (Muito Importante)
Articulações	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Dinâmicas	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Sinais de crescendo e diminuendo	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Dedilhados	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Pedalização	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Indicações agógicas	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Indicações de andamento	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Ligaduras de frase	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Divisão de vozes entre as mãos	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Indicações metronômicas	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Indicações expressivas	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Indicações extramusicais	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Modificação de acordes para	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

mãos pequenas

Ossias

Sugestão de
exercícios para
resoluções de
passagens
difíceis

Notas
explicativas

Seção 3

Imagine que você precisa estudar uma obra para piano de um compositor pouco conhecido de estética romântica (contemporâneo de nomes como Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Carlos Gomes, Barrozo Neto, dentre outros). Desta obra, resta apenas uma edição que apresenta escassas ou nulas indicações de dinâmica, articulação, pedal, ligaduras, tempo, frases, divisões entre as mãos, dentre outros parâmetros musicais e textuais.

Descreva livremente como seria uma edição ideal para o estudo desta obra. Se possível, cite elementos que considere relevantes e indispensáveis para a construção interpretativa da mesma. Dentro desta edição ideal, que elementos textuais, como os citados na pergunta anterior, permitem agilizar a aprendizagem desta nova peça? *

Sua resposta

Enviar

Nunca envie senhas pelo Formulários Google.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google. [Denunciar abuso](#) - [Termos de Serviço](#) - [Política de Privacidade](#)

Google Formulários



**APÊNDICE 2: GRAVAÇÕES ESTUDOS OP. 90, N. 4 E N. 5, DE ARTHUR
NAPOLEÃO**

Estudo Op. 90, n. 4 (Au Foyer)

<https://www.youtube.com/watch?v=TILJ0wLGoHg>

Estudo Op. 90, n. 5 (Danse des Fantoques)

<https://www.youtube.com/watch?v=PCKK5xjL78k>

ANEXOS

ANEXO 1

Edição Henle (2004)

Molto vivace
a capriccio

2. *ben marcato*

ten. ten.

4 *molto cresc. - - - - ff*

P.

8 *rinforz. e string.*

11 *p leggiero*

13

The musical score consists of five systems of piano music. The first system (measures 2-3) is marked 'Molto vivace a capriccio' and 'ben marcato', with 'ten.' markings above the treble clef. The second system (measures 4-7) features 'molto cresc.' and 'ff' dynamics, followed by a 'P.' dynamic. The third system (measures 8-10) includes 'rinforz. e string.' and contains a triplet. The fourth system (measures 11-12) is marked 'p leggiero' and includes fingerings. The fifth system (measures 13-14) continues the piece with various fingerings and a triplet.

5

15

f *ten.* *p* *f* *p*

5

18

f *p*

poco a poco accelerando

21

24

più rinforzando

27

ff

6

30 *p* *string.* *mfz*

33 *string.* *p* *mfz*

36

40

44 *crescendo*

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of music, numbered 30 through 44. The first system (measures 30-32) features a piano part with a dynamic marking of *p* and a string part marked *string.* with a dynamic of *mfz*. The second system (measures 33-35) continues the piano and string parts, with a dynamic of *p* for the piano and *mfz* for the strings. The third system (measures 36-39) shows the piano part with a dynamic of *mfz* and the string part with a dynamic of *p*. The fourth system (measures 40-43) features the piano part with a dynamic of *mfz* and the string part with a dynamic of *p*. The fifth system (measures 44-47) shows the piano part with a dynamic of *mfz* and the string part with a dynamic of *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

48 *f energico*

52

56 *Prestissimo*

59

62 *rinf. molto*

8
65

8

* 3

* 3

* 3

This system contains measures 65, 66, 67, and 68. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with eighth-note chords. Measure 68 includes a first ending bracket and a fermata. Dynamic markings include *p* and *ff*. There are asterisks and the number 3 below the bass line in measures 66, 67, and 68.

poco rit. - - - - *Tempo I*

68

3

p

This system contains measures 68, 69, 70, and 71. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with eighth-note chords. Measure 71 includes a first ending bracket and a fermata. Dynamic markings include *p* and *ff*. There is a triplet marking (3) above the treble line in measure 69.

71

ff

This system contains measures 71, 72, 73, and 74. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with eighth-note chords. Measure 74 includes a first ending bracket and a fermata. Dynamic markings include *ff* and *mf*. There is a triplet marking (3) above the treble line in measure 72.

74

mp

ff

mf

crescendo

* 3

* 3

This system contains measures 74, 75, 76, 77, and 78. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with eighth-note chords. Measure 78 includes a first ending bracket and a fermata. Dynamic markings include *mp*, *ff*, and *mf*. There is a triplet marking (3) above the treble line in measure 75. The word *crescendo* is written below the treble line in measure 77. There are asterisks and the number 3 below the bass line in measures 75 and 77.

78

Stretto

-molto-

ff

* 3

* 3

This system contains measures 78, 79, 80, and 81. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with eighth-note chords. Measure 81 includes a first ending bracket and a fermata. Dynamic markings include *ff*. The word *Stretto* is written above the treble line in measure 79. The word *-molto-* is written below the treble line in measure 80. There are asterisks and the number 3 below the bass line in measures 80 and 81.

82 *sf* *marcatissimo*

86 *rinf.*

90 *sf*

94 *sf*

98 *fff*

Edição Cortot (1951)

4

ÉTUDE N° 2

(Note préliminaire)

La seconde Etude, qui ne porte aucun titre ni dans la version de 1839, ni dans celle de 1851, et qui par conséquent s'affirme exclusivement sur le plan de la technique, ne renonce pas pour cela aux privilèges d'une séduisante fantaisie musicale. Issue de la donnée déjà fort ingénieuse qui caractérise la formule "étude de vélocité et de légèreté digitales" sous laquelle elle figure dans la collection de 1826, et dont l'exemple suivant permettra d'apprécier le brillant comportement d'origine,

Allegro con molto

elle va revêtir en 1838 l'aspect initial suivant, déjà tout proche de la version définitive, mais d'exécution plus compliquée, et curieusement assouplie au rythme de Polonaise qui prédomine à la basse et dont voici les mesures correspondant à celles de l'exemple précédent; la caractéristique introduction "a capriccio," textuellement reproduite dans l'édition de 1851, s'y voyant intentionnellement omise comme superflue :

Tempo giusto

Ces deux citations faisant mieux ressortir l'esprit de vivacité dégageé sous lequel se manifeste la rédaction du texte "ne varié" et pouvant constituer, par ailleurs, l'élément d'un profitable travail complémentaire.

ÉTUDE N° 2

Molto vivace
A capriccio





(1) *ben marcato* (*ma non troppo f*)

ten. *ten.*

molto cresc. *ff* *p*

string.

(1) Cette étude est accompagnée, dans l'édition de 1838, d'une note de Liszt dans laquelle il donne la clef de quelques signes inventés par lui, et au moyen desquels il entendait suggérer dans l'interprétation de ses œuvres quelques incidences fluctuations de mouvement. Voici les graphismes auxquels il avait recours, ainsi que la signification qu'il désirait qu'on leur attribuat :

- A. Les  marquent les temps de suspension moindre que les 
 B. Les lignes doubles  les crescendo de mouvement
 C. La ligne simple  les decrescendo de mouvement

Nous n'avons pas cru devoir négliger les suggestions qui découlent de ces précieuses indications de détail, susceptibles de vivifier la traduction imaginative de ces pages, conformément à des intentions expressives auxquelles les modifications d'écriture de la version définitive n'ont pas eu lieu d'apporter un élément de stérilisation.

On trouvera donc ces accentuations transcrites dans le texte ci-dessus entre parenthèses, et au moyen des mentions ou signes abrégatifs suivants :

Pour A. = (s) ; B. = (String.) ; C. = (rit.)

ces deux annotations non suivies de l'« a Tempo » traditionnel.

La première utilisation de ces signes, sous forme de légère prolongation des notes tenues, trouvant dès ici une heureuse application par rapport au caractère capricieux de cette introduction, et au relief accentué dont ils feront bénéficier les énonciations successives des impulsions rythmiques fondamentales.

(2) Les six mesures suivantes ont lieu, selon nous, d'être encore considérées comme s'accordant, sous une forme et dans une nuance plus adoucies, à la tendance improvisatrice des mesures précédentes; le véritable élan rythmique de l'Étude proprement dite ne se voyant affirmé qu'à partir de la note (4).

(3) Tenir la main gauche au dessus de la main droite pour l'articulation parfaitement distincte de ces deux mesures.

sempre stacc.

p poco a poco accelerando

più rinforzando

(7) Outre l'indication "arditamente" affectée à l'exécution par la main droite de ce périlleux fragment en octaves brisées, l'édition de 1839 comporte ici, à la main gauche, une variante qu'il n'est pas sans intérêt de signaler;

arditamente

più cresc.

molto acc. e rinf.

etc.

(8) Les deux indications de "stringendo" qui font suite sont du fait de Liszt, utilisant ici, dans sa version définitive, sous un autre aspect les suggestions expressives de la rédaction antérieure.

La conduite du sujet mélodique, dans celle-ci, diffère d'une manière trop radicale de la rédaction ci-dessus pour qu'on puisse envisager d'en donner, par une citation écourtée, un aperçu valable.

Mais on tient cependant à reproduire les deux premières mesures de la variante qui prend ici la place du développement qui s'amorce à partir de la 11^{me} mesure faisant suite à cette note, et dont la confrontation avec le même passage du texte de 1851 témoignera, une fois de plus, de l'inventif esprit d'allègement dans lequel se voit modifiée l'écriture instrumentale de celui-ci:

très mesuré (en marquant les six croches)

Version de 1839

6^{ta} bassa
8^{va} bassa
crescendo
8^{va} bassa
8^{va} bassa
energico
9

(9) On veillera à bien mettre en lumière l'énonciation du motif rythmique inséré dans le dessin en octaves de la main droite, de même que sa répétition à la main gauche au cours des deux mesures suivantes, où on s'efforcera à ne pas confondre le rôle quasi anonyme des deux premiers 'm', dont l'articulation est confiée au pouce de la main droite, avec la signification thématique des trois dernières croches de la même mesure. On obviara à cette éventualité en employant la rédaction ci-après :

de même 4 mesures plus loin.

Prestissimo

(10)

rit. molto

Ped.

(10) Il n'existe pas de différence de rédaction entre les deux versions des vingt-huit mesures suivantes, dont les 12 premières proposent à l'exécutant les éléments d'un problème technique non encore abordé au cours de cette étude, consistant en un éparpillement de scintillants accords de main droite dans le registre aigu du clavier, et mettant en cause la justesse et la netteté de leurs rebondissantes percussions.

On s'exercera comme suit:

A. B. C.

etc. etc. etc.

en accompagnant l'énergique prononciation de chaque intervalle d'une rapide propulsion de la main.

On s'efforcera à mettre en relief, à la main gauche, les caractéristiques articulations du rythme fondamental, en supposant la notation suivante:

m.g.

etc.

(11)

(12) Tempo I°

poco rit.

(13)

ff, *p*, *mp*

(11) Seconder les audacieux déplacements de main qui se font jour, au cours des quatre mesures suivantes, sur cinq octaves différentes, par l'adjonction d'un ample mouvement de propulsion du poignet; à travailler selon l'exemple rythmique de la note (10), mais en conservant l'alternance des deux mains. L'édition de 1839 mentionne ici "velocissimo".

(12) La reprise du motif générateur de l'étude s'accompagne, dans la version antérieure, de l'indication "sempre *f* et brillante" non retenue dans celle-ci, où le "*p*" initial se voit à nouveau mentionné.

On se conformera, naturellement, aux modalités de cette dernière interprétation, mais on ne manquera pas au cours du travail préparatoire de consacrer également une partie de l'étude à l'articulation énergique de ce fragment; l'emploi de la nuance *f* étant de nature à en augmenter l'efficacité technique.

(13) C'est évidemment par suite d'un oubli que le "*p*" affecté à cette mesure dans l'édition de 1839 ne figure pas dans la version définitive.

On veillera à bien caractériser le dessin mélodique inclus dans la figuration de main droite, en en différenciant le timbre légèrement mordant de celui plus appuyé du rythme propulseur.

S'exercer ainsi:

m.d. *etc.*

(14) Le caractère d'interprétation de plus en plus véhément requis par l'accélération de mouvement et l'intensification de puissance sonore de cette fougueuse *Stretto*, imposera l'emploi d'une articulation fortement martelée de tous les accords qui s'y précipitent en une série d'enchaînements de plus en plus tumultueux. Les impulsions du poignet s'y verront donc nécessairement accompagnées d'une ferme contraction des doigts proposés à la robuste énonciation des changeants éléments harmoniques qui s'en partagent les élan mouvementés.

(15) La proposition pianistique de ces deux mesures et de leur réplique ultérieure, dans la version de 1839, était la suivante:

prétexte à un fructueux travail complémentaire.

sempre marcato

sempre marcato

f

(16)

f

5

fff

(16) On se rappelle que la préparation la plus efficace des enchaînements d'accords consiste à en dissocier provisoirement les éléments constitutifs, ce qui reviendra, pour l'étude de ces trois mesures de main droite, à l'emploi successif des trois formules suivantes :

A. etc.

B. etc.

C. etc.

Le caractère d'exaltation fiévreuse de cette conclusion se voit accusé, dans l'édition de 1839, par l'indication "encora più accelerando", dont la signification demeure valable par rapport à l'interprétation de la version définitive.

Edição Brugnoli (1918)

2.

Molto vivace (♩ = 152)
a capriccio

ten.
(mf) ben marcato

Non aritmicato!

cresc.

pp
p ma marcato
ff
legg.
più p

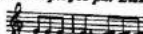
poco riten.

p leggero
I.C.

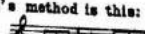
a) La grafia usata da Liszt è questa:


e potrebbe indurre ad una falsa interpretazione ritmica. Propongo perciò l'attuale aggruppamento, col quale ho distinto il tema ogni volta che si riproduce.

a) L'écriture employée par Liszt est celle-ci.


elle pourrait induire à une fautive interprétation rythmique. Pour cette raison, je propose le groupement actuel, avec lequel je mets en relief le thème, toutes les fois qu'il se reproduit.

a) Liszt's method is this:


& might lead to a false interpretation of the rhythm. For this reason I propose to explain the actual grouping of the theme each time it appears.

E.R.S.

8 4
III C.

15

marc. il tema
ten. p
marc.
ten. p
III C.

ten. p
III C.
p poco a poco accelerando.....

III C. *(p)* *cresc.*

a) Originale:
Original:
Original:

ER 4

8^a bassa

This system contains two staves of music. The upper staff features a complex melodic line with many beamed notes and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present. The label "8^a bassa" is written below the lower staff.

crescendo...

III C.

8^a bassa

8^a bassa

This system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A *crescendo* marking is above the first measure, and "III C." is written below the first measure. The label "8^a bassa" appears twice, once under each staff.

45.

8

energico

This system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A circled number "45." is at the start, and "8" is above the first measure. The marking *energico* is written in the middle of the system.

8

5A

This system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The number "8" is above the first measure, and "5A" is above the second measure.

This system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment.

8 Prestissimo (♩ = 180)

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system begins with a dynamic marking of *mf* and includes a circled number '8' above the staff. The second system features a circled 'A' above the staff and a dynamic marking of *rinf. molto*. The third system contains a circled '64', a *stent.* marking, a *martellato* marking, and a *ff* dynamic. The fourth system is marked with *riten.*. The fifth system is marked with *1^o Tempo*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings, along with circled numbers (8, 64) and letters (A) indicating specific measures or sections.

ER.9

III C.

8

ff

ten.

Handwritten note: *molto forte*

a)

ten.

mp

b)

ff

mf

crescendo

molto

50

Stretto

8

ff

mf

a) Originale:
Original:
Original:

b)

H.R. 9

molto forte

8
marcato/issimo
rinf.

f
mf

fff

(sost. vibrato)

E.F.9.

Edição Schots (1910)

Estudo n. 4

30

IV
Au foyer

à Barrozo Netto (Rio de Janeiro)

Arthur Napoleon, Op. 90, Nº 4

Allegretto moderato M. ♩ = 96

dolce e legato

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music consists of eighth and sixteenth notes in both staves.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and melodic lines in both staves.

Third system of musical notation, showing more complex rhythmic figures and melodic development.

Fourth system of musical notation, including dynamic markings such as *mf* and *f*, and fingerings like 1, 2, 3, 4, 5.

Fifth system of musical notation, featuring a change in key signature to two sharps (F#, C#) and dynamic markings like *p*.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of three flats. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes detailed fingering numbers (1-5) for both hands. The treble staff has a complex melodic line with slurs and ties, and the bass staff has a rhythmic accompaniment with slurs. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

Third system of musical notation, featuring a *cresc.* (crescendo) marking. The treble staff has a melodic line with slurs and ties, and the bass staff has a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Fifth system of musical notation, featuring a *f* (forte) dynamic marking. The treble staff has a melodic line with slurs and ties, and the bass staff has a harmonic accompaniment with chords and single notes.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (e.g., 2, 1, 4, 5, 3, 1, 3, 8, 1, 2). The left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines, including fingerings like 2, 1, 4, 5, 3, 4, 3, 1. Performance markings include *m.g.* and *m.d.* above the staff.

Second system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, marked with a forte (*ff*) dynamic. The left hand features a complex accompaniment with many beamed notes and slurs, marked with a piano (*p*) dynamic and a breath mark *(h)*. The system concludes with a *m.g.* marking.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking. The left hand has a rhythmic accompaniment with a *p* dynamic and a breath mark *(h)*. Fingerings are clearly indicated throughout.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a *p* dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment with a *dolce* marking. The system includes tempo markings: *poco riten.* and *Tempo I*.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line. The left hand has a rhythmic accompaniment. This system concludes the page.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music consists of eighth and sixteenth notes in both staves.

Second system of musical notation, including the dynamic marking *poco rff* in the bass staff. The notation continues with eighth and sixteenth notes.

Third system of musical notation, showing a continuation of the piece with various rhythmic patterns and chordal textures.

Fourth system of musical notation, featuring the dynamic marking *meno f* in the bass staff and an *8va* marking above the treble staff. The music includes chords and moving lines.

Fifth system of musical notation, including dynamic markings *mf*, *m.d.*, *m.g.*, and *m.g.*. The bass staff contains detailed fingering numbers (1, 2, 3, 4) for the left hand.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a series of chords and melodic lines. Above the first measure, there is a circled 'h'. Above the second and fourth measures, the dynamic marking 'm.g.' is present. Above the third measure, the dynamic marking 'm.d.' is present. Above the fifth measure, 'm.g.' is present again. The system ends with a double bar line.

Second system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three sharps. The music features a series of chords and melodic lines. Above the first measure, the dynamic marking 'poco r.f.' is present. The system ends with a double bar line.

Third system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three sharps. The music features a series of chords and melodic lines. Above the first measure, the dynamic marking 'f' is present. Above the fourth measure, there is a circled 'h'. The system ends with a double bar line.

Fourth system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three sharps. The music features a series of chords and melodic lines. Above the fifth measure, the dynamic marking 'p' is present. Above the sixth measure, there are fingerings: 3, 1, 2, 5, 2, 1, 2. The system ends with a double bar line.

Fifth system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three sharps. The music features a series of chords and melodic lines. Above the first measure, there are fingerings: 1, 2, 1, 2. Above the second measure, there are fingerings: 1, 2, 3, 1. Above the third measure, there are fingerings: 4, 5, 3, 2, 1, 5. Above the fourth measure, there are fingerings: 2, 1, 5. Above the fifth measure, the dynamic marking 'm.g.' is present. Above the sixth measure, there are fingerings: 8, 8. Above the seventh measure, the dynamic marking 'm.g.' is present. Above the eighth measure, the dynamic marking 'pp' is present. The system ends with a double bar line.

ANEXO 5

Edição Schots (1910)

Estudo n. 5

36

V
Danse des Fantoques

à Godofredo Leão Velloso (Rio de Janeiro)

Arthur Napoleon, Op. 90, N° 5

Allegro non troppo M. = 132

mf pesante *legg.*

25713 5

poco fz
f
marcato

f

f ben marcato

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The lower staff is in bass clef and features a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords, with many notes marked with accents.

The second system continues the musical piece. The upper staff includes specific fingerings: '1 2' for the first two notes, '4 5' for the next two, and '2' for a later note. The lower staff continues with a similar rhythmic pattern of eighth notes and chords, with accents throughout.

il canto marcato

The third system is marked *il canto marcato*. The upper staff features a more melodic line with slurs and accents, and a dynamic marking of *mf*. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes, also featuring accents.

The fourth system includes a dynamic marking of *p* (piano). The upper staff has a melodic line with slurs and accents, and a finger marking '(h)' above a note. The lower staff has a more complex accompaniment with chords and eighth notes, including fingerings '2', '1', '2', '1' and '1', '2'.

The fifth system features a dynamic marking of *f* (forte). The upper staff continues with a melodic line of eighth and sixteenth notes, with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords, with accents.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a complex, fast-moving melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass.

Second system of musical notation, starting with the instruction *martellato* above the treble staff. The bass staff includes the instruction *p grazioso* and *stacc.* below it. The music features a series of slurred chords in the treble and a steady accompaniment in the bass.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a complex, fast-moving melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a complex, fast-moving melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass. The instruction *ff* is placed above the treble staff.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a complex, fast-moving melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass. The instruction *strepitoso* is placed above the treble staff.

martellato
mf
senza Ped.

con fuoco
p

ff

Poco più mosso

meno f

Sempre più animato

Velocce

ff

p scintillante

5 4 7

Presto

p

f

ff