

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

Thomas König Pires

***CHANGES* (1983) PARA VIOLÃO DE ELLIOTT CARTER:
A CONSTRUÇÃO DE UM PLANO DE ESTUDO
A PARTIR DE UM AUTO-RELATO**

Porto Alegre
2012

Thomas König Pires

***CHANGES* (1983) PARA VIOLÃO DE ELLIOTT CARTER:
A CONSTRUÇÃO DE UM PLANO DE ESTUDO
A PARTIR DE UM AUTO-RELATO**

Trabalho conclusivo de Mestrado submetido como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Práticas Interpretativas).

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Any Raquel Carvalho

Porto Alegre
2012

Thomas König Pires

***CHANGES* (1983) PARA VIOLÃO DE ELLIOTT CARTER:
A CONSTRUÇÃO DE UM PLANO DE ESTUDO
A PARTIR DE UM AUTO-RELATO**

Trabalho conclusivo de Mestrado aprovado em 28.08.2012 por banca examinadora composta pelos professores:

Prof. Dr. Daniel Wolff (UFRGS)

Prof. Dr. Orlando Fraga (EMBAP – UFPR)

Prof.^a Dr.^a Regina Antunes Teixeira dos Santos (UFRGS)

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Ao concluir este trabalho, agradeço...

... a Deus;

... aos meus pais Diovani e Nélsi, por me proporcionarem tudo;

... à minha irmã Bárbara, pela paciência e companheirismo;

... à minha esposa Daniela; por sua beleza inspiradora e por fazer meu coração feliz;

... aos meus amigos, por todo o apoio;

... aos meus colegas Guilherme e Renan, por toda a ajuda;

... à prof. Any Raquel e ao prof. Daniel Wolff, pela educação, convivência e competência;

... à prof. Ève Poudrier, pela bondade, solicitude e questionamentos interessantes;

... ao Allan Kozinn, por ter sido prestativo e atencioso;

... à banca examinadora, pelos conselhos valiosos;

... à CAPES, pela bolsa de estudos.

Time has gone on and brought with it its changes.

James Joyce

RESUMO

Esse trabalho apresenta um auto-relato da construção da performance da obra *Changes* (1983) para violão de Elliott Carter, com uma análise estrutural e sua relação com as dificuldades encontradas ao longo do processo de estudo. Foram utilizadas estratégias de estudo já conhecidas e novas foram criadas à medida do necessário. O trabalho oferece um plano para o estudo rítmico da peça, propondo exercícios direcionados para as dificuldades encontradas, as quais se relacionaram principalmente com as configurações de quiálteras de cinco e com as modulações métricas. A identificação de personagens musicais foi fundamental para a construção da interpretação de *Changes*. A sistematização do plano de estudo apresentado assim como as estratégias criadas poderão auxiliar a preparação dessa e outras obras.

Palavras-chave: Elliott Carter; *Changes*; violão; estratégias de estudo; performance musical; ritmos irregulares.

ABSTRACT

This work presents a self-report concerning the construction of the performance of *Changes* (1983) for guitar, by Elliot Carter, with a structural analysis and its relationship towards the difficulties encountered during its preparation. Well-known learning strategies were applied and new ones were created when necessary. A plan for the study of the rhythmic complexities of the piece was elaborated with exercises that address the difficulties encountered, especially those pertaining to the quintuplets and metric modulation. The identification of musical characters was fundamental for the construction of the interpretation of the piece. The system organized as the study plan, as well as the learning strategies developed may help others in the preparation of this and other works.

Key words: Elliott Carter; *Changes*; guitar; learning strategies; musical performance; uneven rhythms.

Lista de abreviaturas e siglas

a: anelar

bpm: batidas por minuto

c: compasso

i: indicador p: polegar

m: médio

MD: mão direita

ME: mão esquerda

MQ5: mínima(s) quiáltera(s) de cinco ()

SQ5: semínima(s) quiáltera(s) de cinco ()

t: tempo do compasso

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
1.1. Metodologia.....	15
2. SOLFEJO RÍTMICO	18
2.1. Problemas e soluções	18
3. ANÁLISE E ESTUDO COM O INSTRUMENTO.....	36
3.1. A múltipla perspectiva na obra de Carter	36
3.2. Análise da obra <i>Changes</i> conforme Capuzzo (2007) e Poudrier (2008)	42
3.3. Decisões interpretativas no processo de estudo da obra <i>Changes</i>	44
3.4. Análise dos personagens e sua influência na execução instrumental.....	55
3.4.1. Abertura.....	55
3.4.2. Episódio 1.....	63
3.4.3. Episódio 2.....	69
3.4.4. Episódio 3.....	78
3.4.5. Scherzando	87
3.4.5.1. Surto	89
3.4.6. Episódio 4.....	93
3.4.7. Epílogo	97
4. PLANO DE ESTUDO RÍTMICO PARA <i>CHANGES</i>	99
4.1. Realização da SQ5.....	99
4.2. Realização da MQ5	100
4.3. Reescrita das SQ5.....	103
4.4. Exceções	116
4.5. Modulações métricas.....	117
5. CONCLUSÃO	119
Referências Bibliográficas	121
APÊNDICE A – Exercícios para MQ5 inteiras sem subdivisão.	124
APÊNDICE B – Exercícios para MQ5 inteiras sem subdivisão.	126
APÊNDICE C – Exercícios para MQ5 inteiras com subdivisão.	127
APÊNDICE D – Exercícios para MQ5 divididas com subdivisão.	128
APÊNDICE E – Exercício para exceção de SQ5: c. 9, t. 2.....	129
APÊNDICE F – Exercício para exceção de SQ5: c. 17, t. 4	131
APÊNDICE G – Exercício para exceção de SQ5: c. 133, t. 1.....	133

APÊNDICE H – Exercício para exceção de SQ5: c. 144, t. 2.....	135
APÊNDICE I – Exercício para primeira modulação métrica, c. 109-110.....	137
APÊNDICE J – Exercício para segunda modulação métrica, c. 130-131	139
ANEXO 1 – Partitura de <i>Changes</i>	141

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho concerne o meu processo de preparação da peça *Changes* de Elliott Carter para violão visando uma execução pública, centrando-se na investigação das estratégias de estudo que nele utilizei, com enfoque especial dado à complexidade rítmica que a obra apresenta. Teve o objetivo de construir um plano de estudo rítmico para a obra, descrevendo o meu processo de aprendizagem, partindo das dificuldades encontradas, resultando na criação de estratégias de estudo, as quais foram organizadas e discutidas. Além disso, apresenta uma análise da peça com o propósito de proporcionar intenção expressiva à interpretação, levando em consideração as relações entre as estruturas musicais da peça.

Elliott Carter é um dos mais respeitados compositores da segunda metade do século XX (SCHIFF, 2001). Os longos anos de sua vida permitiram um profundo amadurecimento em sua prática composicional, que sofreu mudanças ao longo do tempo. Algumas mudanças são menos evidentes do que outras, como a que ocorreu por volta da metade do século passado. Segundo Bernard (1988, 1995), a partir de 1948, com a *Sonata para Violoncelo*, sua linguagem começou a mudar gradual e consideravelmente, e já não pode mais se enquadrar na “Escola Norte-americana neo-clássica”, juntamente com Aaron Copland e Virgil Thomsom. A partir de então, a busca por novas maneiras de estabelecer o ritmo, assim como novas texturas e sonoridades, passou a pertencer a sua música.

Apesar de estar em atividade composicional há mais de 80 anos, mesmo depois do seu centésimo aniversário, sua produção para violão pode ser considerada pequena, se ponderada sob a perspectiva da totalidade de sua obra. Para violão solo, conta apenas com *Changes* (1983) e *Shard* (1997). Por outro lado, o violão figura como instrumento de acompanhamento em suas obras desde 1938 (KOZINN, 1984, p. 1) e dentre essas, se destacam *Syringa* (1978) e *Luimen* (1997), sendo a primeira para onze instrumentos (mezzo-soprano, violão, contrabaixo, flauta, corno inglês, clarinete baixo, trombone, percussão, piano, violino viola, violoncelo) e a segunda para seis (trompete, trombone, vibrafone, bandolim, violão e harpa).

Changes foi estreada no dia em que Carter completou de 75 anos (1983), no Centro Cultural 92nd Street Y, em Nova Iorque. Segundo Schiff (1998, p. 136), ao escrever *Changes*,

Carter tinha previsto inicialmente um pequeno estudo de quatro minutos. Entretanto, sua duração mais que dobrou, uma vez que o compositor decidiu fazer mudanças e expandir a obra em decorrência da insistência do violonista David Starobin, a quem foi dedicada. Similarmente, segundo Kozinn (1984, p. 2), Carter havia originalmente intitulado a peça de *Micomición*, referindo-se ao reino fantástico inventado por *Sancho Panza* e seus amigos para curar a loucura de Don Quixote no romance de Cervantes. Entretanto, Carter mudou o título em decorrência de Starobin o ter alertado a respeito de uma suposta conotação que *Micomición* carregava de ridículo (apesar de um especialista do idioma espanhol, amigo de Carter, ter negado esse sentido). Mais tarde, *Micomición* acabou sendo o título da primeira das *Três Ilusões para Orquestra* (2004) e em sua nota de programa Carter (2004) escreveu: “*Micomición* [...] é supostamente um reino perto da Etiópia roubado por um gigante da sua rainha, *Micomicon*, que implorou a Don Quixote para levá-la de volta ao trono [...]”¹. Dessa forma, não seria insensata a conclusão de que Carter também esteve considerando essas imagens quando *Changes* foi concebida. De fato, “mais de um ouvinte observou que, mesmo quando as notas tocadas são de Carter, o violão consegue falar em sua língua materna – Espanhol.”² (SCHIFF, 1988, p. 4).

Justifica-se a escolha de *Changes* para este trabalho por três motivos. O primeiro consiste no fato de a peça ser uma das mais importantes do repertório violonístico, como comenta Capuzzo (2003):

“Elliott Carter é mais comumente conhecido por violonistas pela sua composição *Changes*, que indiscutivelmente é uma das peças mais importantes do repertório violonístico da música do século XX.”³ (CAPUZZO, 2003, p. 11).

O segundo motivo consiste no fato de em *Shard* ter uma relação muito próxima com a obra *Luimen*, composta para conjunto de trompete, trombone, vibrafone, bandolim, violão e harpa. Ambas foram compostas em 1997, sendo que *Shard* está inteiramente contida em

¹ *Micomición* [...] is said to be a kingdom near Ethiopia stolen by a giant from its queen, *Micomicon*, who beseeches the adventurous Don Q. to put her back on the throne [...] (tradução nossa, assim como todas as apresentadas nesse trabalho).

² more than one listener has remarked that even when the notes it plays are by Carter, the guitar manages to speak in its native tongue - Spanish.

³ Elliott Carter is most commonly known to guitarists for his composition *Changes*, inarguably one the most important pieces of 20th century guitar repertoire.

Luimen, excetuando o último acorde. Além disso, palavra *shard* traduz-se por ‘fragmento’ ou ‘pedaço’ e, considerando o fato de *Luimen* ter sido composta logo após *Shard* (CAPUZZO, 2003, p. 11), é possível concluir que somente *Changes* foi concebida original e exclusivamente para violão solo. Por fim, o terceiro motivo consiste no fato de *Changes* ser mais longa e complexa do que *Shard*, tanto rítmica quanto tecnicamente, revelando-se assim, mais desafiadora. Esse último motivo está diretamente relacionado com a temática das estratégias de estudo, que é um dos principais focos deste trabalho.

O conceito de estratégias de estudo usado nessa investigação será a de Weinstein e Mayer (1983):

“Comportamentos e pensamentos que um estudante emprega durante o estudo e que pretendem influenciar o processo de aprendizagem. Assim, o objetivo de qualquer estratégia de estudo pode ser afetar o estado motivacional ou afetivo do aluno, ou a maneira como ele seleciona, adquire, organiza ou integra novos conhecimentos.” (WEINSTEIN & MAYER, 1983, p. 1)

A pesquisa sobre a prática instrumental vem ganhando atenção especial nos últimos anos. Segundo Santos e Hentschke (2009, p. 72), esse tipo de pesquisa demonstra as possibilidades do planejamento intencional dos instrumentistas mediante as situações de suas práticas. Além disso, trata de características da prática que possibilitam melhoramentos e refinamentos do nível instrumental do músico.

Com isto em mente, surgem as seguintes perguntas: Como abordar o estudo de uma obra que contem configurações rítmicas irregulares? Quais são as implicações para a assimilação do estudo quando isto é acompanhado da linguagem musical de Carter? Quais estratégias poderão ser criadas para assimilar essas estruturas rítmicas, tornando viável o estudo sistemático da obra?

Dessa forma, esse trabalho teve como objetivo construir um plano de estudo para a obra *Changes* para violão do compositor Elliott Carter, com enfoque na sua complexidade rítmica. Foi realizado um levantamento das dificuldades rítmicas e técnicas encontradas, as quais foram resolvidas através da criação de estratégias de estudo, e também uma análise estrutural, com o propósito de dar direcionalidade e sentido à expressividade musical.

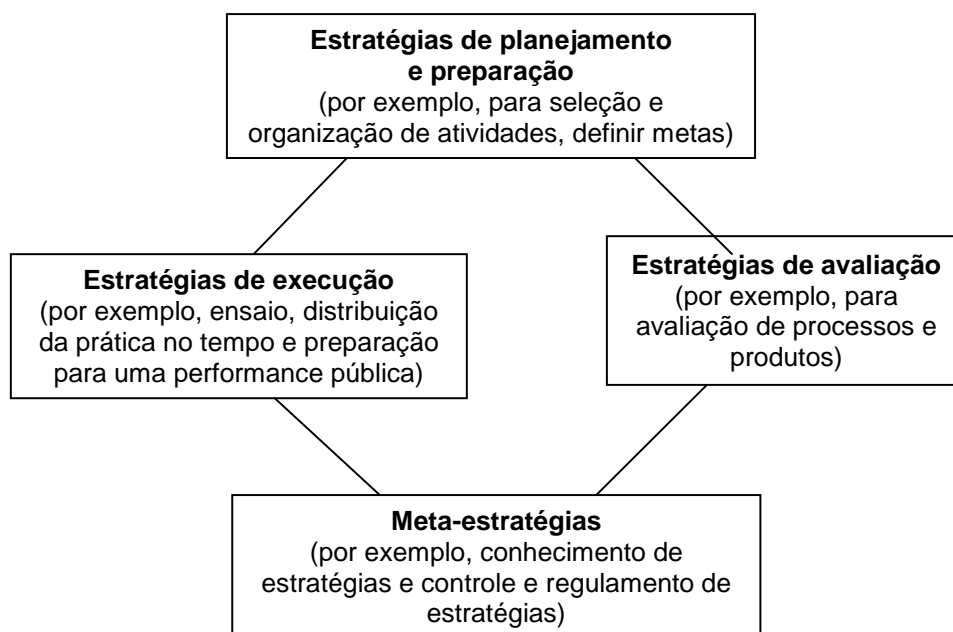
A presente investigação justifica-se levando em consideração a asserção feita por Barros (2008):

“As estratégias de estudo formuladas por especialistas na área (músicos profissionais, professores e pedagogos do instrumento) podem ser utilizadas como parâmetro para o ensino e como fonte de problemas de pesquisa, por estarem baseadas na vivência e na experiência prática de especialistas (...) (BARROS, 2008, p. 109).

Como *Changes* é uma obra que contém “desafios técnicos tremendos” (CAPUZZO, 2003, p. 126), e por ser uma peça que se destaca dentro do repertório violonístico, principalmente pela sua linguagem rítmica, especialmente desafiadora para mim, decidi incluir esta obra no meu segundo recital de mestrado. Para tanto, investiguei quais as estratégias criadas para a superação das dificuldades encontradas (principalmente rítmicas), baseando-me na bibliografia atual com o objetivo de otimizar meu tempo de estudo. Esta obra apresenta um vocabulário musical não tonal e praticamente não existem trabalhos publicados abordando questões performáticas relacionadas a esse repertório (GABRIELSSON, 2003, p. 222). Minha proposta também abrange o estudo específico de estruturas ritmicamente complexas, temática ainda pouco explorada.

Essa pesquisa mostra-se relevante também, pois a bibliografia relacionada à obra *Changes* ainda é pequena, contando apenas com os estudos de Capuzzo (2007) e Pudrier (2008) que contemplam a análise da peça de forma mais profunda. Esse trabalho possivelmente é o primeiro que aborda a obra sob o ponto de vista do intérprete.

O referencial teórico relacionado às estratégias de estudo utilizado nesse trabalho baseia-se no conceito de estudo como sendo um momento de “auto-ensino”, ou seja, sem o auxílio de um professor. Esse conceito expõe que, naquele momento, o estudante deve atuar como um representante do professor, ou seja, como se ele mesmo fosse o próprio, designando tarefas e supervisionando a si mesmo (GALAMIAN, 1962, p. 93). Desta maneira, insere-se na primeira etapa do modelo de estratégias para a prática individual proposto por Jørgensen (2004), em seu artigo *Strategies for Individual Practice* (Ex. 1).



Exemplo 1. Modelo de estratégias para a prática individual (JØRGENSEN, 2004, p. 87).

Além do referencial teórico relacionado às estratégias de estudo, os apontamentos analíticos realizados por Poudrier (2008) a respeito de *Changes* também foram tomados como referência. Em sua tese de doutorado intitulada “Para uma Teoria Geral de Polimetria: Potencial e Realização Polimétricos em Obras Instrumentais de Elliott Carter após 1980⁴”, a autora analisa e discute mais detalhadamente três obras: *90+* (1994), *Esprit rude/Esprit doux I* (1985) e *Changes*, a respeito da qual realiza uma análise do uso de polirritmos e da divisão da textura temporal em duas camadas.

1.1. Metodologia

Esse trabalho foi realizado em três etapas principais. Uma vez que o objetivo do trabalho foi compor um plano de estudo para *Changes* enfocando o aspecto rítmico, as duas primeiras etapas abordam a coleta de dados, ou seja, discutem e analisam as dificuldades e resoluções que encontrei durante meu próprio processo de estudo da peça. A terceira etapa

⁴ Toward A General Theory Of Polymeter: Polymetric Potential And Realization In Elliott Carter’s Solo And Chamber Instrumental Works After 1980.

consiste no plano de estudo construído com base nas minhas dificuldades rítmicas e a maneira como as resolvi.

A primeira etapa consistiu na realização do solfejo rítmico de toda a obra com o objetivo de identificar quais seriam minhas dificuldades rítmicas e como as resolveria. Durante os dez dias em que essa etapa transcorreu, mantive um diário de estudo onde anotei o ritmo de cada dificuldade na medida em que surgiram e, da mesma forma, refleti e considerei a respeito de quais seriam as maneiras possíveis para resolvê-las. Na maioria das vezes, as dificuldades não se extinguiram imediatamente, pois no diário de estudo apenas tracei a estratégia que usaria para a sua solução. Dividi as dificuldades rítmicas em dois grupos: as gerais, recorrentes ao longo de toda a obra, e as específicas, que se destacaram ao longo do solfejo. A maioria das dificuldades rítmicas encontradas envolveu a realização de diferentes configurações de mínimas e semínimas quiálteras de cinco. Em pouco tempo, concluí que precisaria realizar um estudo paralelo que enfocasse exclusivamente as quiálteras de cinco, que são as configurações rítmicas predominantes.

A segunda etapa dessa investigação concerniu à realização da análise da peça e o estudo com o violão. A análise da peça teve como objetivo embasar as escolhas técnicas e expressivas que foram tomadas de acordo com o estilo composicional de Carter. Tomando como referência a análise de Poudrier (2008), discorro sobre a múltipla perspectiva na obra de Carter e apresento uma análise que manifesta o ponto de vista do intérprete na identificação das falas de cada um dos dois personagens de *Changes*, cuja realização se mostrou intimamente ligada às dificuldades e decisões técnicas. Além disso, analiso e discuto os obstáculos técnicos que enfrentei ao longo dos doze meses em que o estudo com instrumento transcorreu, como a realização das indicações de dinâmica, dos acordes de seis notas, da memorização de passagens embaraçadas, dificuldades de ME, etc. Da mesma forma, mantive um diário de estudo onde anotei as dificuldades e a maneira como as resolvi.

Finalmente, o terceiro capítulo apresenta um plano de estudo rítmico para *Changes*, que consiste em uma série de exercícios criados especificamente para a resolução das dificuldades rítmicas encontradas ao longo do processo de estudo. Os exercícios encontram-se nos Apêndices A-J e sua criação sistemática foi possível graças a uma catalogação das configurações rítmicas que se apresentaram como dificuldades ao longo do processo de estudo. Além disso, baseado nas estratégias criadas chamadas de “Sintetização Rítmica” e “Alteração Rítmica Menor”, sugiro a reescrita de diversas passagens, deste modo orientando

o processo de assimilação e raciocínio a ser empregado no estudo, objetivando a otimização do tempo do estudante.

2. SOLFEJO RÍTMICO

A primeira etapa do processo de estudo foi a realização do solfejo rítmico. Visto que já havia percebido a complexidade rítmica da peça, assim como a necessidade efetiva de um estudo à parte de algumas de suas passagens, o principal objetivo do solfejo foi a familiarização com o conteúdo rítmico da peça. Além disso, o solfejo teve como propósito a identificação e catalogação de quais seriam as passagens em que o fluxo teria de ser interrompido devido à complexidade rítmica.

Realizei o solfejo rítmico ao longo de aproximadamente dez dias, pois a cada surgimento de uma dificuldade, o solfejo foi suspenso e a passagem foi anotada em um diário de estudo. No diário, deu-se início à criação e a realização de alguns dos exercícios e estratégias que ajudaram na sua assimilação. As interrupções permitiram uma familiarização gradual com as dificuldades, o que possibilitou uma reflexão mais recorrente sobre as mesmas ao longo de diversos momentos diários. Como consequência, a assimilação de algumas dificuldades aconteceu em momentos de estudo não planejados.

As dificuldades encontradas ao longo do solfejo rítmico, assim como suas respectivas soluções serão examinadas a seguir.

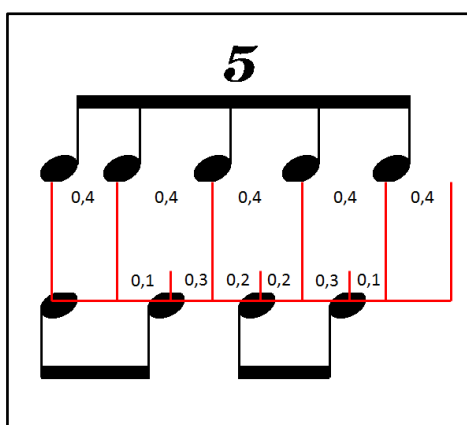
2.1. Problemas e soluções

A primeira dificuldade que impediu meu solfejo rítmico encontrou-se no início do primeiro compasso, pois desconhecia a realização do ritmo de mínima quiáltera de cinco (MQ5). Pude facilmente deduzir que a quiáltera compreende os dois primeiros tempos do compasso, uma vez que os tempos 3, 4 e 5 estão claramente definidos (Ex. 2).

The image shows a musical score for a piece in 5/4 time, with a tempo marking of approximately 100 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system is marked 'pont.' and contains five measures, with a '5' above the staff indicating the time signature. The second system is marked 'ord.' and contains six measures, with a '6' above the staff indicating the time signature. Dynamics include *f*, *mf*, and *f*. The score features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests.

Exemplo 2. *Changes*, compasso 1⁵.

A MQ5 é uma figura rítmica recorrente em toda a peça, portanto a sua realização desembaraçada é fundamental. Para conseguir realização precisa desse ritmo foi conscientizar-me de alguns dos seus aspectos: os três primeiros ataques da MQ5 estão compreendidos ao longo do primeiro tempo do compasso e as duas últimas, ao longo do segundo tempo. O terceiro e quarto ataques estão igualmente distantes (0,2 tempos cada) do início do segundo tempo do compasso, considerando que cada nota da quiáltera dura 0,4 tempos. Por outro lado, o segundo e quinto ataques estão igualmente distantes do primeiro e do segundo contratempos (0,1 tempos), respectivamente. A relação entre a MQ5 e os tempos e contratempos do compasso estão ilustradas no Ex. 3:

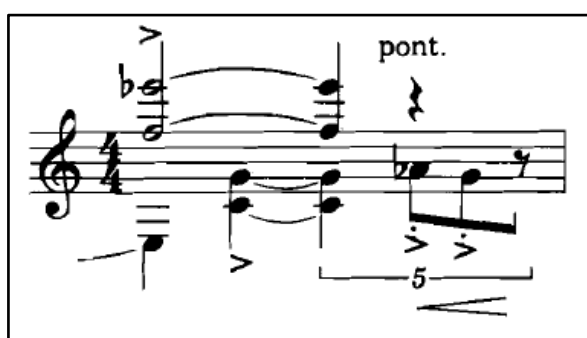


Exemplo 3. Relação entre a mínima quiáltera de cinco e a semínima subdividida.

Apesar de estar ciente a respeito do momento exato do ataque de cada nota da quiáltera, assim como de suas durações, minha realização não foi automaticamente precisa,

⁵ Para indicar o(s) compasso(s) de *Changes*, os exemplos seguintes trarão a abreviatura "c.".

e, para obter precisão, criei um exercício. O seu objetivo foi relacionar os ataques da MQ5 (colcheias) com um ponto de referência controlável, que foram os ataques dos tempos do compasso (semínimas). A segunda ocorrência dessa quiáltera na peça (Ex. 4) foi fundamental para a conscientização dessa relação, pois, para realizar precisamente os dois ataques, o intérprete deve tomar como referência o momento exato do início do quarto tempo do compasso. Dessa forma, saberá quanto tempo antes e depois essas notas devem ser tocadas.



Exemplo 4. *Changes*, c. 2.

De fato, na música de Elliott Carter, a função principal da unidade de tempo (assim como a da barra de compasso e, por extensão, a da fórmula de compasso), não é remeter a uma hierarquia métrica. Ao invés disso, servem como referência para os intérpretes coordenarem a realização dos eventos referentes aos fluxos temporais (LINK, 1994, p. 36), que no caso de *Changes* são dois. Essa característica da unidade de tempo é resultado da influência que o *jazz* teve sobre Carter e outros compositores, como Roy Harris, sobre quem Carter escreveu:






No *jazz*, (...) a linha melódica tem uma vida rítmica independente; as unidades métricas são agrupadas em padrões irregulares (ou regulares), em motivos melódicos cujos ritmos se chocam com o 1, 2, 3, 4 do ritmo de dança subjacente. Roy Harris aprimorou essa técnica ao escrever melodias longas e em desenvolvimento continuado onde grupos de dois, três, quatro ou cinco unidades (como colcheias) são agrupados para produzir acentos irregulares, mas com o pulso regular subjacente do *jazz* omitido. (CARTER, 1955, p. 28).

A respeito dessa citação de Carter, Schiff complementa:

As linhas [melódicas] de Carter são como as de Harris [...] Os novos ritmos, livres dos confinamentos da métrica, e as novas harmonias, desafiaram as limitações da condução de vozes tonal sem cruzar completamente para o mundo amórfico da atonalidade de Schoenberg. (SCHIFF, 1998, p. 22).

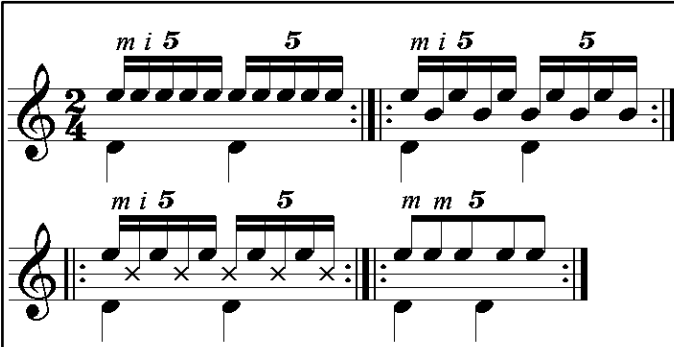
Portanto, o controle sobre o pulso de semínima é imprescindível. Segundo Link (1994, p. 36-37), numa boa *performance*, esse pulso não deve ser audível, e apesar de ser imperceptível aos ouvintes, é a única maneira que o intérprete tem para regular a precisão de todos os eventos rítmicos da peça.

O exercício que utilizei a fim de possibilitar tanto a realização uniforme da mínima quiáltera de cinco, quanto a sua relação com as unidades de tempo dos compassos, não foi criado numa das sessões de estudo, mas sim, num momento cotidiano comum, de caminhada. Ao caminhar, cada passo dado representou uma semínima, e, como ambos se repetem de dois em dois (os passos e as semínimas presentes na MQ5), iniciei o exercício ora com o passo direito, ora com o esquerdo. Primeiramente, dividi cada passo (cada semínima) em cinco semínimas quiálteras de cinco (SQ5). Depois, cada ataque recebeu uma sílaba, as quais foram dispostas de maneira que tônicas e átonas se alternassem de dois em dois, por exemplo, **tá, ca, tá, ca** ou **bá, da, bá, da**. A próxima etapa foi assinalar as dinâmicas *forte* e *piano* alternadamente, sendo *forte* para esses ataques comuns à MQ5. Finalmente, os ataques fracos foram substituídas por pausas, que depois foram eliminadas, resultando assim na MQ5. O Ex. 5 mostra o resumo desse processo:

<p>A</p>  <p>direito esquerdo</p>	<p>B</p>  <p>tá ca tá ca tá ca tá ca tá ca</p> <p>direito esquerdo</p>
<p>C</p>  <p>tá ca tá ca tá ca tá ca tá ca</p> <p>direito esquerdo</p>	<p>D</p>  <p>tá tá tá tá tá</p> <p>direito esquerdo</p>
<p>E</p>  <p>tá tá tá tá tá</p> <p>direito esquerdo</p>	

Exemplo 5. Exercício para realização da MQ5.

Os passos ao caminhar foram realizados numa velocidade confortável, aproximadamente 100 passos por minuto⁶. O Ex. 6 mostra esta estratégia aplicada, agora realizada ao violão⁷.



Exemplo 6. Exercício para precisão na realização da mínima quiáltera de cinco ao violão.

⁶ Medido com o metrônomo: semínima = 100 bpm.

⁷ A partir desse exemplo, *p*= polegar, *i*= indicador, *m*= médio e *a*= anelar.

Ao violão, realizei o exercício sem fazer uso do metrônomo, repetindo cada compasso diversas vezes, dando início ao próximo somente quando me senti confortável com sua realização. Pude perceber o ritmo do c. 4 do exercício já no c. 2, quando as cordas 1 e 2 do violão (*Mi* e *Si*, respectivamente) passam a ter ritmos distintos⁸ e minha atenção permaneceu somente no som da primeira corda, como mostra o Ex. 6. Durante o c. 3 desse exemplo, o ritmo da MQ5 já era totalmente perceptível graças ao abafamento da corda 2, que possibilitou a realização com precisão e serviu de referência. Repeti os c. 3 e 4 algumas vezes, formando um grande compasso de quatro tempos e, nesse momento, aumentei gradativamente o andamento do exercício.

Entretanto, identifiquei duas deficiências intimamente ligadas. A primeira foi que o ataque da segunda semínima estava sempre atrelada à velocidade com que os três primeiros ataques das quiálteras aconteciam, uma vez que, ao chegar no c. 4, a referência do dedo *indicador* já não existe (até o c. 3, o *indicador* vinha sendo articulado junto com o *polegar*, ou seja, no segundo tempo). Dessa forma, percebi que estava tomando os três primeiros ataques da linha superior como referência para a realização da segunda semínima, e não o contrário. Em outras palavras, o pulso estava em função das quiálteras, enquanto que o objetivo era que o pulso regulasse as quiálteras. A segunda deficiência que percebi foi consequência da primeira: nas vezes em que esses três ataques eram realizados em momentos ligeiramente diferentes dos corretos, o ritmo se distorcia, sendo a distorção mais recorrente a apresentada no Ex. 7:



Exemplo 7. Distorção recorrente na minha realização da MQ5 durante o Solfejo Rítmico.

⁸ Na escrita violonística, num contexto como o do c. 2 do Ex. 6, subentende-se que o intérprete irá deixar as cordas vibrarem a fim de que os sons das semicolcheias se sobreponham.

Após constatar essas deficiências, incorporei o uso do metrônomo ao exercício. Inicialmente, realizei o exercício num andamento de aproximadamente 60 bpm⁹ para a semínima, que possibilitou a alternância cômoda dos dedos *i* e *m*. Nesse momento, os únicos compassos do exercício que tocava e repetia era os c. 3 e 4, o primeiro como regulador do segundo.

Uma vez mais, aumentei gradativamente o andamento do metrônomo e, à medida que o andamento subia, notei que o exercício tornava-se mais fácil: em 60 bpm conseguia constatar as distorções mais nitidamente do que em 100 bpm, por exemplo, que é o andamento da peça e no qual a minha realização da MQ5 soava duvidosa. No andamento mais rápido, minha percepção necessitou de muito mais atenção para gerar o discernimento entre um ritmo e outro (correto ou distorcido). Apesar de ser a mesma diferença proporcionalmente, numa velocidade mais lenta, o discernimento acontecia quase sem esforço.

Esse problema, a saber, não saber realizar as MQ5 no andamento da peça com precisão, eu não havia resolvido antes de iniciar o estudo com o instrumento. Entretanto, criei um exercício na tentativa de resolução do problema. Baseado na suspeita de o problema persistir essencialmente¹⁰ porque havia realizado os exercícios anteriores sempre com o metrônomo acompanhando a linha da semínima, esse exercício, por sua vez, consistiu em preparar o metrônomo para acompanhar as quiálteras, como mostra o Ex. 8. O andamento foi gradativamente aumentado, partindo de 300 bpm (correspondente aos 60 bpm anteriores) até 500 bpm (correspondente aos 100 bpm anteriores) para SQ5 e de 150 bpm até 250 bpm para a MQ5.

⁹ Bpm = batidas por minuto.

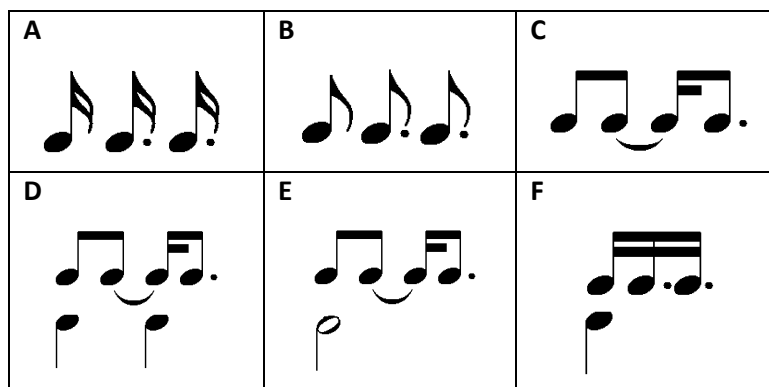
¹⁰ Existe a suspeita de que, ao caminhar, eu estaria ajeitando meus próprios passos, de forma que se adequassem à velocidade das vocalizações. Entretanto, essa possibilidade não é tão plausível, pois ao caminhar, estava conscientemente cuidando disso.

Exemplo 8. Exercício que toma as quiálteras como referência.

A próxima dificuldade que encontrei foi figura rítmica do quinto tempo do primeiro compasso (Ex. 9). À primeira vista, mostrou-se difícil, pois o momento onde o ataque da última semicolcheia pontuada do compasso deveria ocorrer não estava claro.

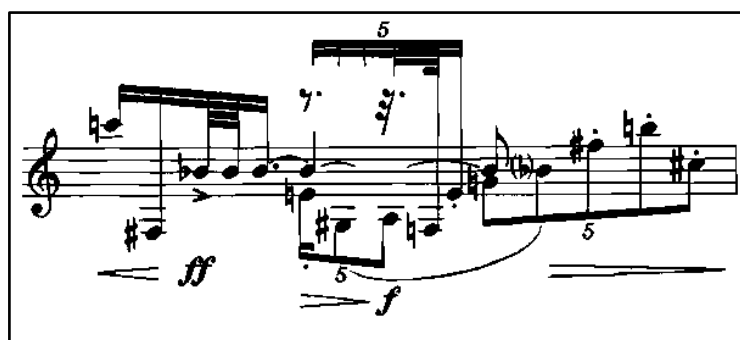
Exemplo 9. *Changes*, c. 1, dificuldade rítmica no t. 5.

A estratégia que usei para assimilar o ritmo precisamente foi dobrar o valor das figuras e realizar o ritmo resultante numa velocidade confortável, como mostra o Ex. 10. O Ex. 10 A representa as figuras originais e os Ex. 10 B e C representam as figuras com os valores dobrados. Já no Ex. 10 D, o metrônomo está representado na linha inferior. Os valores de metrônomo para o estudo são os seguintes: de ♩= 50 até ♩= 100 para a figura D e de ♩= 50 até ♩= 100 para a figura E, que será equivalente ao andamento da figura original, representada na figura F.



Exemplo 10. Estratégia para precisão na realização do t. 5 do c. 1.

A próxima dificuldade que interrompeu a continuidade do solfejo rítmico foi a configuração rítmica do segundo tempo do c. 9 (Ex. 11):

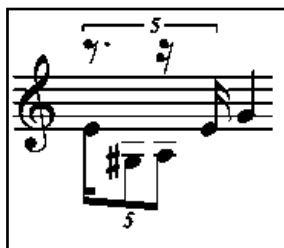


Exemplo 11. *Changes*, c. 9.

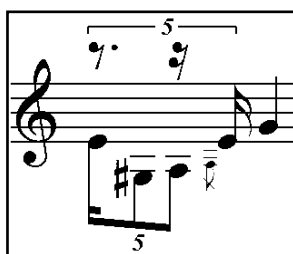
A primeira resolução que cogitei foi: como o último Mi está na metade do tempo entre o Lá do tempo 2 e o Sol do tempo 3, basta realizar o Fá bequadro o mais rápido possível antes do Mi. Certamente esse procedimento resultaria numa realização aceitável. Entretanto, algumas indagações irremediáveis surgiram: como abordar o estudo se o objetivo for realizar a passagem tocando o valor exato da semifusa? Seria razoável interpretar todas as outras notas da obra segundo o valor escrito, exceto essa?

Levando essas questões em consideração, criei duas estratégias que considerei plausíveis para que a realização fosse possível. A primeira, já mencionada, foi a mais simples e inclui uma “trapaça”. Essa trapaça configurou-se pelo desconhecimento do lugar exato de uma das notas, no caso, o *Fá* grave. Primeiramente, reescrevi a passagem sem a nota *Fá* (Ex.

12) e, posteriormente, incluí a nota como uma apoiatura tocada o mais rápido possível (Ex. 13):



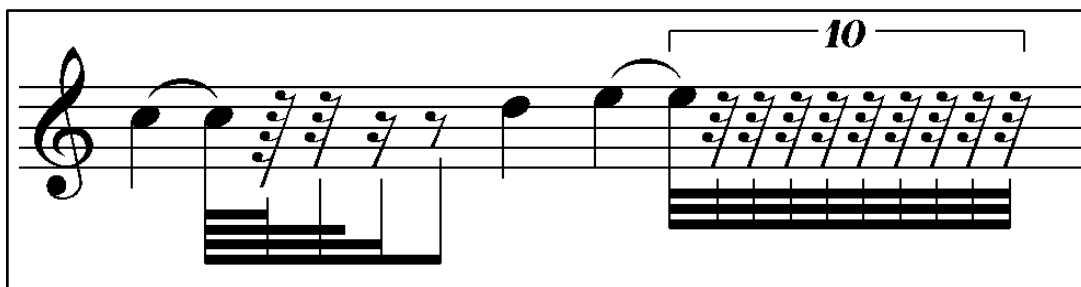
Exemplo 12. Reescrita do t. 2 do c. 9 sem a nota Fá.



Exemplo 13. Transcrição de uma das execuções consideradas como solução para a dificuldade do c.9, t.2.

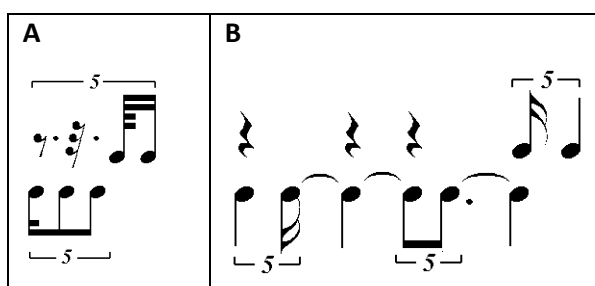
A segunda estratégia que criei foi mais rebuscada e, apesar de ter a certeza rítmica de cada nota, também incluiu uma “trapaça”. Ao criar essa estratégia, levei em consideração dados apresentados por Creelman (1962), que em um de seus estudos sobre a percepção humana de durações sonoras afirma que existem limites para essa percepção e que, de forma geral, discernimos entre duas durações que diferem entre si em 10% ou mais¹¹. Por exemplo, para percebermos uma duração diferente de uma semínima, essa duração deve ser pelo menos 10% mais longa, ou seja, pelo menos uma semínima ligada a uma semicolcheia quiáltera de dez, como ilustra o Ex. 14. Nesse exemplo, a diferença de duração entre a nota Dó e a nota Ré, de forma geral, não será percebida, pois é menor que 10%. Por outro lado, a nota Mi será notada como mais longa que as anteriores, pois ela é 10 % maior.

¹¹ Segundo Cogan & Escot (1976, p. 307), 10% é uma dedução geralmente aceita dos dados de Creelman (1962). Ver também Lester (1986).



Exemplo 14. Em geral, o limite para a percepção humana de durações é 10% (CREELMAN, 1962).
Duração das notas da figura: Dó= 106,25%; Ré=100%; Mi=110%.

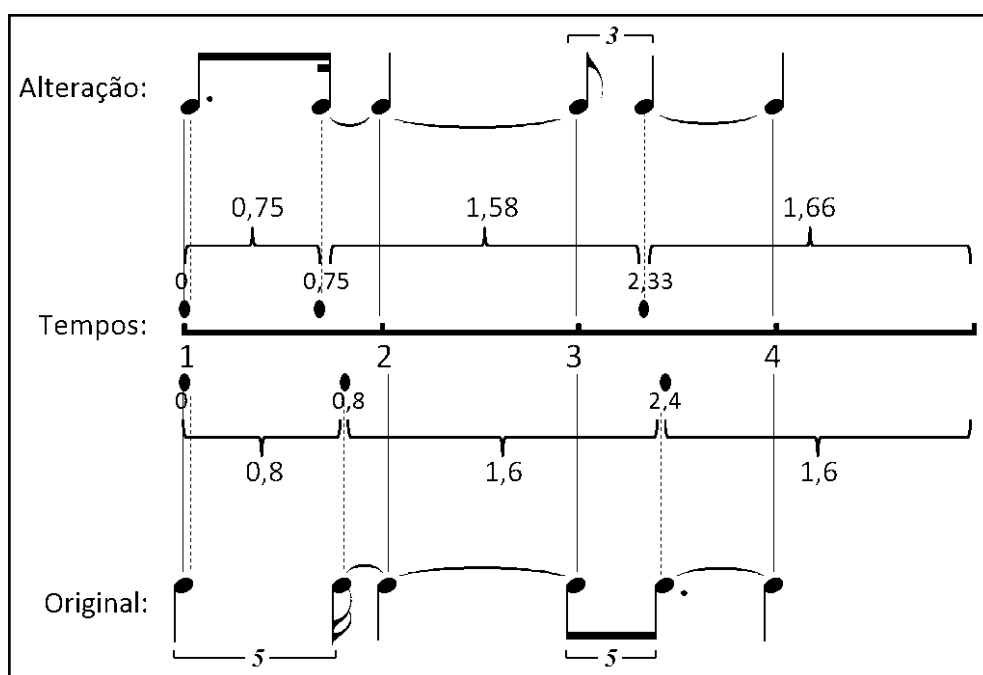
Essa informação foi imprescindível para a criação da segunda estratégia de estudo para o ritmo do c. 9, chamada de Alteração Rítmica Menor, que consistiu em conscientemente gerar uma distorção no seu ritmo. Para isso, primeiramente reescrevi a figura rítmica que ocupa o segundo tempo, como se fosse quatro vezes mais lenta, ocupando quatro tempos (Ex. 15). Dessa forma, o valor que cada figura ocupa também aumenta, tornando mais acessível os cálculos a serem feitos. As durações que originalmente duravam uma semicolcheia de SQ5, durarão quatro semicolcheias de SQ5 na reescrita, que é o caso da primeira duração, que de 0,2 passou a durar 0,8 tempos. Da mesma forma, a segunda duração, que originalmente durava duas semicolcheias de SQ5 passou a durar oito semicolcheias de SQ5.



Exemplo 15. A: Ritmo do c. 9, t. 2. B: Ritmo do c. 9, t. 2 reescrito quatro vezes mais lento.

O segundo passo da estratégia foi alterar a duração das notas em menos de 10%, modificando as divisões em cinco (onde consistia a dificuldade) e transformando-as em divisões em quatro ou três (sem dificuldade). Para realizar esse procedimento na linha inferior (Ex. 15 B) foi preciso primeiro conhecer a duração de cada uma de suas notas: a

primeira nota dura 0,8 tempos; a segunda e a terceira notas duram 1,6 tempos cada. Assumindo que essas durações fossem dispostas uma régua de quatro unidades de medida (o número de tempos envolvidos na figura do Ex. 15 B), a primeira nota duraria até a marca 0,8. Aplicando o desvio de 10%, poderia durar de 0,72 até 0,88. Com base nisso, ela foi desviada para a marca 0,75, o equivalente a uma colcheia pontuada, que é de execução mais simples. A segunda nota duraria 1,6 tempos e poderia durar da marca 2,19 até a 2,66, uma vez que começa na marca 0,75. Portanto, essa poderá ser desviada para a marca 2,33, o equivalente a um terço do terceiro tempo (a primeira colcheia de uma semínima quáiltera de três). O Ex. 16 mostra o resumo desse procedimento:



Exemplo 16. Régua de comparação entre o ritmo original da linha inferior do c. 9, t. 2 escrito quatro vezes mais lento e o mesmo ritmo alterado através da estratégia criada chamada de Alteração Rítmica Menor.

O próximo passo foi realizar a mesma estratégia na linha superior do Ex. 15 B. Nesse caso, houve uma pequena mudança quanto ao procedimento a fim de manter a última nota dessa linha na metade da duração da última nota da linha inferior (a mesma relação existente originalmente). A alteração, então, foi de semicolcheia quáiltera de cinco (última nota da linha com haste para cima) para semicolcheia quáiltera de seis (a primeira nota durando 0,166 tempos e a segunda, 0,833 tempos, ao invés de 0,2 e 0,8, como no original).

Finalmente, o último passo da estratégia foi estudar a figuração rítmica nova em um andamento lento, como de 25 bpm, e aumentá-lo gradativamente até chegar a 100 bpm, que é a velocidade da peça.

Outra forma de realizar essa estratégia seria verificar o ritmo resultante entre as linhas do c. 9, t. 2 e seguir com os mesmos passos anteriores, criando a “trapaça” do ritmo resultante, como mostra o Ex. 17. Dessa forma, ao realizá-la ao violão, o estudante deve atentar para a duração correta das notas que foram alteradas.

Exemplo 17. A: Ritmo resultante do c. 9, t. 2. B: Ritmo resultante do c. 9, t. 2 reescrito quatro vezes mais lento. C: Ritmo resultante do c. 9, t. 2 reescrito quatro vezes mais lento e alterado através da estratégia Alteração Rítmica Menor.

Exemplo 17. A: Ritmo resultante do c. 9, t. 2. B: Ritmo resultante do c. 9, t. 2 reescrito quatro vezes mais lento. C: Ritmo resultante do c. 9, t. 2 reescrito quatro vezes mais lento e alterado através da estratégia Alteração Rítmica Menor.

A precisão na realização da figura rítmica presente no tempo 4 do c. 17 também mostrou-se difícil (Ex. 18) e sua resolução aconteceu através do uso do mesmo procedimento descrito anteriormente, resumido no Ex. 19. O procedimento incluiu escrever o ritmo original (Ex. 19A) quatro vezes mais lento (Ex. 19B), gerar uma distorção menor que 10% dos valores das durações (Ex. 19C), estudá-la num andamento quatro vezes mais lento e aumentá-lo gradativamente, de 50 bpm até 100 bpm para os Ex. 19D, 19E e 19F, cada. Ao

chegar em 100 bpm no Ex. 19F, o ritmo executado possivelmente é imperceptivelmente diferente do original¹².

The image shows a musical score snippet for Example 18. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The passage starts at measure 17. A five-measure phrase is indicated by a bracket labeled '5'. A circled section contains a five-measure phrase with a circled '5' above it and a circled '(b)' below it. Dynamic markings include *p* (piano) and *p poco* (piano poco). There are also slurs and accents throughout the passage.

Exemplo 18. Dificuldade rítmica encontrada no c. 17, t. 4.

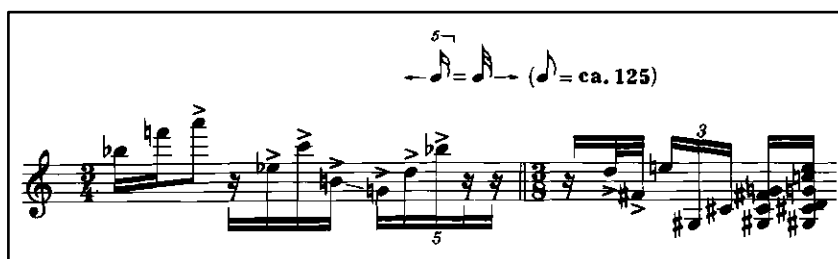
<p>A</p>	<p>B</p>	<p>C</p>
<p>D</p>	<p>E</p>	<p>F</p>

Exemplo 19. Procedimento de resolução da dificuldade rítmica encontrada no c. 17, t. 4 através da estratégia Alteração Rítmica Menor.

A próxima passagem interruptora encontrou-se somente no c. 110 (Ex. 20). As dificuldades encontradas no intervalo desde o c. 17 até o c. 110 foram semelhantes às já relatadas e concerniam a precisão e a subsequência de diferentes configurações de quiáteras de cinco. No c. 110 ocorre a primeira modulação métrica da peça. A unidade de

¹² A maneira através da qual averigui essa equivalência foi por comparação entre as duas configurações rítmicas executadas pelo editor de partituras Sibelius 6.0.

tempo até o c. 109 ($\frac{4}{4}$) é a semínima, do c. 110 ($\frac{3}{8}$) ao c. 113¹³ é a colcheia e a partir do c. 114 ($\frac{3}{4}$), passa a ser a semínima novamente¹⁴.



Exemplo 20. *Changes*, c. 109-110, modulação métrica.

Minha dificuldade consistia em conseguir relacionar as referências que coordenam os eventos musicais de antes (semínima) e depois (colcheia) da modulação, juntamente com a mudança de compasso. A estratégia usada para estabelecer tal conexão consistiu em reescrever a passagem, usando outra notação de modulação métrica, que relacionasse as últimas duas pausas de semicolcheia (c. 109) com a primeira pausa de semicolcheia do c. 110, que devem ter a mesma duração. Assim, a notação da modulação métrica mais adequada a esse raciocínio seria colcheia quáter de cinco igual a semicolcheia, que é o dobro dos valores sugeridos na partitura. Da mesma forma, o pensamento empregado foi o de considerar o c. 110 como $\frac{6}{16}$ ao invés de $\frac{3}{8}$, a fim tomar a nova referência (semicolcheia) como unidade de tempo, facilitando a precisão da modulação no estudo de aumento progressivo do andamento.

¹³ A numeração dos compassos enumerados como 113 e 114 está errada na partitura impressa. A numeração real é 112 e 113, a qual será usada durante o trabalho.

¹⁴ A modulação métrica será abordada mais adiante, no próximo capítulo.

A

5-measure rest (ca. 125)

B

3/4 to 6/16 meter change

5-measure rest

5-measure rest

3-measure rest

Exemplo 21. A: C. 109 e 110, modulação métrica. B: C. 109 e 110, modulação métrica reescrita.

No primeiro tempo do c. 133 (Ex. 22) encontra-se a próxima dificuldade que impediu a continuidade do meu solfejo melódico. Novamente o problema foi desconhecer o momento exato de onde articular as notas da quiáltera de cinco e como realiza-las com precisão. Da mesma forma, o problema foi resolvido através do procedimento descrito anteriormente, como mostra o Ex. 23.

5-measure rest

tasto

ord.



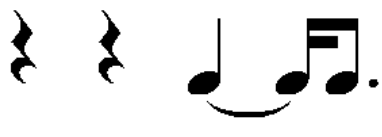

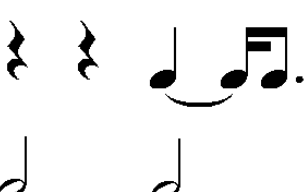
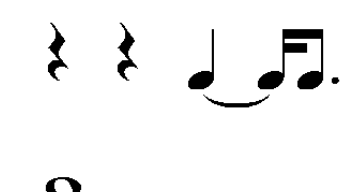
pp

p

5

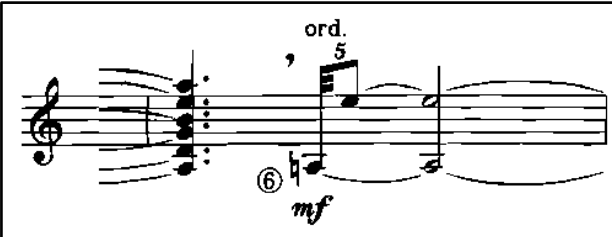
IX

Exemplo 22. *Changes*, c. 133, dificuldade rítmica no t. 1.



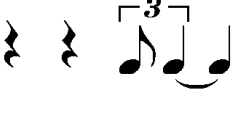



A 	B 	C 
D 	E 	F 

Exemplo 23. Alteração Rítmica Menor aplicada à dificuldade do c. 133, t. 1.

A última dificuldade que encontrei no solfejo rítmico estava no c.144 (Ex. 24), a qual foi resolvida através do mesmo procedimento dos exemplos anteriores (Ex. 25).



Exemplo 24. . *Changes*, c. 144, dificuldade rítmica no t. 2.

A 	B 	C 
D 	E 	F 

Exemplo 25. Alteração Rítmica Menor aplicada à dificuldade do c. 144, t. 2.

Diversos questionamentos surgiram no início do estudo, tais como: Qual a diferença entre percepção da duração duma semicolcheia e duma semicolcheia quiáltera de cinco? Será que sempre realizei imprecisamente ritmos que considerava já ter dominado? Quanto precisa deve ser minha execução para que eu proporcione ao ouvinte o discernimento entre as durações que constam na partitura? Como proporcionar a mim mesmo essa percepção?

A busca pela resolução desses questionamentos levou-me à investigação a respeito de quais foram as intenções do compositor ao empregar configurações rítmicas que são tão precisas e que ao mesmo tempo podem gerar dúvidas tão fundamentais. Um dos registros de Carter que encontrei, discorrendo sobre sua própria música, e que mantive consciente ao longo de todo o meu processo de estudo encontra-se na citação a seguir:

[...] enquanto obras como as minhas nem sempre recebem performances que apresentam claramente todos os materiais, suas relações e intenções expressivas, ainda assim, esses estão lá na partitura, e intérpretes e ouvintes podem gradativamente vir a reconhecê-los depois de sucessivas performances. Se elas fossem para ser sempre tocadas inteiramente diferentes como é a intenção da maioria das partituras aleatórias, haveria pouca possibilidade de aprender a ouvir e interpretar mais e mais daquilo que está nas partituras¹⁵. (BERNARD, 1997, p. 271)

¹⁵ While such works as mine do not always receive performances that present clearly all the materials, their relationships and expressive intentions, still, these are there in the score, and performers and listeners can gradually come to recognize them after successive performances. If they were to be played quite differently every time, as is the intention of most aleatory scores, there would be little possibility of learning to hear and interpret more and more of what is in the scores.

3. ANÁLISE E ESTUDO COM O INSTRUMENTO

Esse capítulo apresenta a segunda etapa do processo de estudo, qual seja, uma análise de *Changes* que aborda dois aspectos distintos, mas complementares relacionados à prática interpretativa. Um aspecto refere-se ao processo inerente à prática composicional de Carter chamado por Poudrier (2008) de múltiplas temporalidades e por Schiff (1983) de múltiplas perspectivas, a respeito do qual a conscientização foi imprescindível para a construção da minha interpretação. O outro aspecto refere-se às dificuldades técnicas que encontrei ao longo do estudo e à maneira como foram resolvidas.

3.1. A múltipla perspectiva na obra de Carter

O conhecimento a respeito dos processos composicionais de Carter a respeito do tratamento dado ao ritmo de sua obra e, mais abrangentemente, com o fluxo temporal da mesma, é determinante para o estudo de *Changes*. Segundo Schiff (1983, p. 55), a partir da *Sonata para Violoncelo* e do Primeiro Quarteto de Cordas (de 1948 e 1951, respectivamente), Carter passou a apresentar uma nova abordagem para a textura musical chamada de “múltipla perspectiva”, que é obtida através da estratificação da textura, característica fundamental em sua obra desde então. Schiff define estratificação como “a divisão da textura musical em camadas separadas com contrastantes harmonias, timbres, ritmos e personagens expressivos^{16,17}.” (SCHIFF, 1998, p. 46). Desse modo, a estratificação da textura em Carter consiste na divisão do fluxo temporal em duas ou mais camadas, cada uma contendo padrões expressivos próprios e velocidades próprios.

Segundo Link (1994, p. 5), Carter quase sempre associa cada camada com uma faixa de pulsações, o que caracteriza o seu uso de polirritmos. Conforme a definição do mesmo

¹⁶ Stratification: division of the musical texture into separate layers with contrasting harmonies, tone-colors, rhythms and expressive characters.

¹⁷ A tradução do termo “*character*” será discutida adiante.

autor, polirritmo é “um sistema de duas ou mais faixas de pulsações periódicas¹⁸.” (1994, p. 8). Esse sistema serve como um plano temporal para a música e regula o ritmo dos seus eventos musicais.

O Ex. 26 traz uma análise da seção inicial da peça *90+* (1994) de Elliott Carter realizada por Poudrier (2008). Segundo a autora, um dos critérios para a caracterização de cada faixa de pulsações pode ser a articulação:

[...] cada faixa de pulsações é claramente definida por um tipo diferente de articulação (faixa de pulsações *90+*: Tenuto; faixa de pulsações *Cordal*: legato; faixa de pulsações *Imprevisível*: staccato¹⁹), assim como uma combinação específica de dinâmica, registro e características de textura²⁰. (POUDRIER, 2008, p. 15-16).

□ = Pulsação da faixa *90+*
 ○ = Pulsação da faixa *Cordal*
 * = Pulsação da faixa *Imprevisível*

17 ♩ = MM 23

♩ = 96

p *mp* *mf* *f*

23 ♩ = MM 21

16 ♩ = MM 18

Exemplo 26. Análise das faixas de pulsações dos c. 1-3 da peça *90+* (1994) para piano de Elliott Carter realizada por Poudrier (2008, p. 3).

¹⁸ a system of two or more streams of periodic pulsations.

¹⁹ *90+*, *Cordal* e *Inesperado* são os nomes das faixas de pulsações (camadas) dados pela autora em sua análise.

²⁰ [...] each pulse is clearly defined by a different type of articulation (90+ pulse = tenuto accent, Chord pulse = legato, and Rogue pulse =staccato) as well as a specific combination of dynamic, registral, and textural cues.

No Ex. 26, as três faixas de pulsações estão sinalizadas, assim como suas velocidades: bpm=288, bpm=384 e bpm=480, respectivamente às faixas de pulsações 90+, *Cordal* e *Imprevisível*²¹. Conforme Link (1994, p. 112 e 118) e Schiff (1998, p. 137), *Changes* possui duas faixas de pulsações que se relacionam em um polirritmo de 75:56²². Segundo Poudrier (2008, p. 36-37 e 49), a mais lenta delas pulsa a cada 45 semicolcheias, e a mais rápida, a cada 42 quintinas semicolcheias. Polirritmos estão intimamente ligados a estruturas polimétricas, conforme a definição de Poudrier:

Uma estrutura polimétrica pode ser superficialmente definida como uma textura musical onde os componentes rítmicos podem ser reconhecidos como pertencentes a no mínimo duas métricas simultâneas, cada qual envolvendo no mínimo dois níveis de pulsações. Uma vez que texturas polimétricas são necessariamente polirrítmicas, polirritmo é mais especificamente entendido como a superposição de duas ou mais sequências rítmicas, onde todos os eventos são percebidos como igualmente espaçados (por exemplo, 2 contra 3)²³. (POUDRIER, 2008, p. 1).

Conforme Link (1994, p. 5), frequentemente duas ou mais camadas contrapontísticas constituem as composições de Carter, sendo cada uma caracterizada por repertório de materiais musicais e padrões de comportamento próprios. Esses materiais e padrões foram definidos por Schiff (1998) como:

Padrões de caráter: associação de intervalos, velocidades de metrônomo, polirritmos e caracteres rítmicos usados para dramatizar os personagens musicais de instrumentos ou grupos de instrumentos e destacar a estratificação da textura²⁴. (SCHIFF, 1998, p. 36).

²¹ As velocidades das faixas 90+, *Cordal* e *Imprevisível* são calculadas de acordo com o andamento da peça (semínima igual a 96) e suas respectivas unidades elementares, que são respectivamente, tercina colcheia, semicolcheia e quintina semicolcheia.

²² Sobre *polirritmos* relacionados à música de Elliott Carter, ver LINK (1994).

²³ A polymetric structure can be loosely defined as a musical texture in which rhythmic components can be traced back to at least two simultaneous meters, each of which involves at least two beat levels. While polymetric textures are necessarily polyrhythmic, polyrhythm is more specifically understood as the superposition of two or more rhythmic sequences in which all events are perceived as evenly spaced (e.g., 2 against 3).

²⁴ "Character-patterns: association of *intervals*, *metronomic speeds*, *polyrhythms* and *rhythmic characters* used to dramatize the musical personalities of instruments or instrumental groups and to make clear the *stratification* unfolding of interrelated structural levels of texture."

Poudrier afirma que os padrões de caráter definidos por Schiff também podem ser entendidos como estilos expressivos contrastantes:

Em *Changes*, os padrões de caráter **ou estilos expressivos contrastantes** parecem estar baseados na oposição de dois personagens principais, os dedilhados lírico e flamenco extravagante [...]²⁵. (POUDRIER, 2008, p. 36, grifo nosso).

A escolha pelo termo “personagem” usado nessa tradução poderia ser entendida como inapropriada. Apesar de esse termo ser uma possível tradução para *character*, de fato essa palavra é mais comumente traduzida por “caráter”, que é uma expressão de uso recorrente e que significa um conceito já estruturado no entendimento da maioria dos músicos quando são discutidos aspectos expressivos da interpretação musical. Entretanto, existem dois inconvenientes com relação a esse termo.

O primeiro relaciona-se com o seu plural, que ao longo da análise, não tardaria a ser exigido, uma vez que há mais de um caráter no contexto das múltiplas perspectivas. Como a existência formal do termo “caráteres” é questionável, a única opção de plural seria *caracteres*²⁶. Apesar desse termo já ter sido empregado anteriormente para a análise desse aspecto na música de Carter (v. Cardassi, 2010, p. 62), “caracteres” é comumente usado apenas para significar números, símbolos, letras do alfabeto, sinais de pontuação, etc.

O segundo inconveniente com relação à escolha do termo “caráter” ao invés de “personagem” é que este oferece possibilidades dramático/narrativas poderosas e significativas, sendo pertinentes à construção da interpretação da peça. Segundo Schiff (1983, p. 55), certas cenas de óperas como *Don Giovanni*, *Falstaff* e *Aida*, onde os humores e as individualidades de diferentes personagens são apresentados simultaneamente, mantendo-se ainda assim distintos entre si, exerceram grande influência sobre Carter para a criação da textura das múltiplas perspectivas.

O próprio Carter (1960) deixa sua intenção explícita quando alega “considero minhas partituras como cenários, cenários auditivos, para os intérpretes representarem com seus

²⁵ In *Changes*, the character-patterns or contrasting expressive styles appear to be based on the opposition of two main characters, the lyrical and the flamboyant flamenco strumming.

²⁶ O único plural que consta para o termo “caráter” é “caracteres” (HOUAISS eletrônico, 2009)

instrumentos²⁷ [...]” (CARTER, 1960, p. 197). Além disso, o desejo do compositor também é testemunhado por Schiff (2000), que escreve sobre a primeira ópera de Carter intitulada *What Next?* (1999) e comenta:

Carter contou-me que ainda possuía sentimentos ambíguos em relação à ópera, mas percebeu que, de certa forma, ele estivera compondo óperas há muito tempo – ou seja, obras instrumentais baseadas no contraste de ‘personagens’²⁸. (SCHIFF, 2000, p. 2).

Portanto, considerando que (1) o termo “caracteres” poderia não ser perfeitamente compreendido como equivalente ao termo “*characters*”; (2) o termo “personagens” possibilita uma abordagem interpretativa rica e imaginativa; (3) cenas de óperas nas quais os personagens interagem de forma simultânea influenciaram o compositor para a criação da textura de múltiplas perspectivas; e (4) o próprio compositor reconheceu a legitimidade da relação cênico-musical em sua obra instrumental, o termo “personagem” foi utilizado ao longo da análise de *Changes* e esse conceito foi mantido em mente na construção da sua interpretação.

Como citado anteriormente, polirritmos fornecem um sistema de organização temporal para a música de Carter no qual duas ou mais faixas de pulsações são relacionadas e interagem umas com as outras. Segundo Poudrier (2008, p. 48), “em *Changes*, um único polirritmo serve como espinha dorsal estrutural para peça inteira. Essa estrutura resulta na presença de duas faixas de pulsações estruturais lentas [...]”²⁹. Cada faixa de pulsações está associada a uma divisão diferente da semínima (quintinas-semicolcheias e semicolcheias), gerando pulsações com durações diferentes em cada faixa de pulsações. Consequentemente, surge um número diferente de pulsações em cada faixa do polirritmo: 75 e 56. Dessa forma, todos os eventos musicais de *Changes* articulados nas divisões da semínima em semicolcheia pertencem à faixa de pulsações 56, chamada por Poudrier de “O” (2008, p. 49). Por sua vez, todos os eventos musicais de *Changes* articulados na divisão da

²⁷ For I regard my scores as scenarios, auditory scenarios, for performers to act out with their instruments [...]

²⁸ Carter told me that he still had mixed feelings about opera, but realized that in a sense he had been composing operas for a long time - that is, instrumental works based on contrasts of 'characters'.

²⁹ In *Changes*, a single structural polyrhythm serves as the backbone structure for the entire piece. This structure results in the presence of two slow structural pulse streams [...].

com um círculo e enumeradas. A primeira pulsação está escrita entre parênteses, pois não existe um ponto de coincidência inicial, o que é uma característica incomum à prática polirrítmica de Carter. Segundo Link (1994, p. 113), “se o primeiro compasso fosse $\frac{4}{4}$, como a maior parte da obra, o ponto de coincidência teria sido no tempo um”³⁰. Essa ausência é possivelmente explicada levando-se em consideração a asserção feita por Schiff: “Changes começou como um estudo de quarto minutos, mas David Starobin insistiu para que o compositor expandisse a obra e por fim, sua duração mais que dobrou”³¹.” (SCHIFF, 1998, p. 136).

3.2. Análise da obra *Changes* conforme Capuzzo (2007) e Poudrier (2008)

Dentre os autores que abordam a obra *Changes* incluem-se Schiff (1998, 1988), Link (1994), Kozinn (1984), Capuzzo (1999) e Poudrier (2008). Os primeiros três realizam apenas breves comentários sobre a obra. Segundo Poudrier (2008, p. 37) Capuzzo (1999) “trata exclusivamente de seus aspectos harmônicos e estruturas de alturas”³². Da mesma forma, em seu artigo intitulado “Limites de Registro em Séries Pan-intervalares em *Changes* de Elliott Carter”³³, Capuzzo (2007) enfoca a disposição das alturas na peça. Segundo ele, a respeito da organização das alturas na música de Carter, um dos aspectos mais discutidos é o uso das séries pan-intervalares ordenadas num registro que abrange cinco oitavas e meia. Uma vez que a tessitura do violão abrange somente pouco mais de três oitavas e meia (Mi-2 até Si-5), o artigo de Capuzzo tem como objetivo analisar como o compositor altera sua maneira de estabelecer as séries pan-intervalares quando compõe para instrumentos que não comportam cinco oitavas e meia.

³⁰ Had the first measure been 4/4, like most of the rest of the piece, the coincidence point would have been on the downbeat.

³¹ Changes began as a four minute study, but David Starobin urged the composer to expend the work and eventually it more than doubled in length.

³² [Capuzzo, 1999] focuses exclusively on pitch structures.

³³ Registral Constraints on All-interval Rows in Elliott Carter’s *Changes*.

Em sua tese de doutorado intitulada “Para uma Teoria Geral de Polimetria: Potencial e Realização Polimétricos em Obras Instrumentais de Elliott Carter após 1980³⁴”, Poudrier (2008) analisa detalhadamente as propriedades métricas de cada uma das faixas de pulsações, assim como detalha suas relações ente si, as defasagens presentes nas pulsações e reescreve cada faixa de pulsações conforme suas respectivas métricas ($\frac{45}{16}$ e $\frac{42}{16}$). Além disso, a autora propõe um sistema conceitual para a análise de práticas musicais contemporâneas que se fundamentam em mais de uma métrica. Esse sistema analítico é aplicável a peças instrumentais curtas que têm múltiplas temporalidades, como as encontradas na obra de Elliott Carter. Nesse trabalho, são analisadas detalhadamente três obras: *90+*, para piano, composta em 1994; *Esprit rude/Esprit doux I*, para flauta ou clarinete, composta em 1985 e *Changes* (1983). Ao contrário da análise de Capuzzo, a de Poudrier aborda o conteúdo harmônico da peça somente na medida em que este se relaciona com os aspectos rítmicos e métricos enfocados por ela. A autora discorre sobre as estratégias composicionais de Carter, discutindo os polirritmos estruturais sobre os quais as obras em questão foram compostas. Além disso, a autora explora a polimetria sob uma perspectiva psicológica, apresentando os resultados de um experimento baseado na escuta de um excerto da peça *90+* e discutindo questões para futuras pesquisas.

As análises de *Changes* realizadas até hoje abordam apenas aspectos teóricos e não seus aspectos prático-interpretativos. Os aspectos harmônicos abordados por Capuzzo (2007) (como a maneira que a tessitura do violão acomoda as séries pan-intervalares), assim como as propriedades polirrítmicas discutidas por Link (1994) e Poudrier (2008) (como o lugar onde acontecem as pulsações presentes em cada faixa e suas irregularidades ou interrupções), não se relacionam de forma direta com a prática da peça e somente a influencia de maneira superficial. Além disso, aspectos relacionados aos estilos expressivos contrastantes – ou padrões de caráter – que exercem grande influência no processo de transformação da partitura em som, não são detalhadamente observados.

A análise relacionada à múltipla perspectiva apresentada nesse trabalho teve como propósito fornecer objetividade expressiva à interpretação de *Changes*. Dessa forma, os eventos musicais relativos aos dois personagens presentes na peça foram identificados. Uma possível narrativa imaginária da relação entre as falas de cada personagem (como foram

³⁴ Toward a General Theory of Polymeter: Polymetric Potential and Realization in Elliott Carter’s Solo and Chamber Instrumental Works After 1980.

chamados os eventos) foi apresentada. Essa narrativa imaginária subsidiou a construção da interpretação.

3.3. Decisões interpretativas no processo de estudo da obra *Changes*

Como exposto inicialmente, além do aspecto relacionado às múltiplas perspectivas, a análise abordou também aspectos relacionados ao estudo da peça. Uma vez que as dificuldades enfrentadas durante esse processo são próprias de cada estudante, o discurso relacionado a esses aspectos seguirá em primeira pessoa.

Os aspectos relacionados ao estudo com o instrumento abordados nesse capítulo foram divididos em dois grupos: gerais e específicos. Os gerais abordam as decisões tomadas que servem ao longo de toda a peça. Os específicos, por sua vez, são abordados na medida em que a análise da obra ocorre, a qual tomou como referência um estudo realizado por Poudrier (2008). As dificuldades técnicas abordadas se enquadram em três grupos de dificuldades: técnicas, rítmicas (eventualmente remanescentes do solfejo rítmico) e de memorização.

O início do estudo com o instrumento exigiu uma série de tomadas de decisões que trouxeram consequências para toda a peça. A primeira diz respeito aos personagens aos quais se refere Poudrier (2008). Em sua análise de *Changes* (p. 36), a autora revela a manifestação de dois personagens principais: o lírico e o *flamboyant*³⁵. Entretanto, a autora não aborda as características próprias de cada um como articulação, dinâmica, velocidade, etc. Ao invés disso, detalha apenas suas propriedades polimétricas. Conforme Poudrier (2008, p. 36-37), cada um dos estilos expressivos contrastantes é separado por processos polirrítmicos, o que é confirmado pelo uso de semicolcheias e quintinas semicolcheias na superfície musical como visto na figura do Ex. 27 acima. Entretanto, ao levar em consideração as propriedades físicas das notas da figura, como articulação, dinâmica e timbre, o intérprete deverá tocar notas que estão na mesma divisão da semínima de maneira contrastante, ou notas que estão em divisões diferentes da semínima da mesma maneira. O Ex. 28 mostra duas passagens onde isso ocorre:

³⁵ *Flamboyant* nesse contexto se refere a exibido e chamativo.

A

ff *v* *sonoro* *ord.* *f* *leggero* *p* *poco* *f*

B

pp *pont.* *ord.* *f* *5* *ff*

Exemplo 28. A: estilos expressivos diferentes encontram-se na mesma divisão da semínima (em quatro), c. 3, t. 3 até c. 5, t. 2. **B:** mesmo estilo expressivo encontra-se em divisões diferentes de semínima (em quatro e em cinco), c. 8, t. 1 até c. 9, t. 1.

O exemplo acima mostra duas passagens em que a divisão da semínima não está diretamente relacionada com os dois estilos expressivos presentes em *Changes*. Os t. 3 e 4 do c. 8 contêm notas presentes em diferentes divisões da semínima (semicolcheia e quintina semicolcheia), mas o timbre e as alturas são os mesmos, sendo que as velocidades das durações de cada tempo têm uma diferença de apenas 30ms³⁶, que é muito sutil e quase imperceptível, considerando-se um contexto onde o pulso de semínima é imperceptível ao ouvinte. Da mesma forma, os t. 3 e 4 do c. 3 e todo o c. 4 contêm notas presentes na mesma subdivisão da semínima (semicolcheia). Apesar disso, o timbre, a duração e a articulação mudam radicalmente nos t. 2-4 do c. 4 e já não podem ser enquadrados no mesmo estilo expressivo dos t. 3-4 do c. 3 e t. 1 do c. 4.

Dessa forma, a primeira decisão interpretativa que tomei foi a respeito de quantos e quais seriam os personagens presentes na minha interpretação da obra. Os personagens identificados foram dois, semelhantemente à análise de Poudrier.

O Personagem 1 (P1) é caracterizado principalmente por notas longas, que possuem um *decrescendo* “natural”, ou seja, a vibração das cordas em que se encontram diminuem progressivamente e não há o corte no som. Esse tipo de articulação faculta ao P1 expressões

³⁶ Ms = milissegundos

vagarosas e líricas, resultando numa sensação de relaxamento e calma numa constância de movimentos cadenciados.

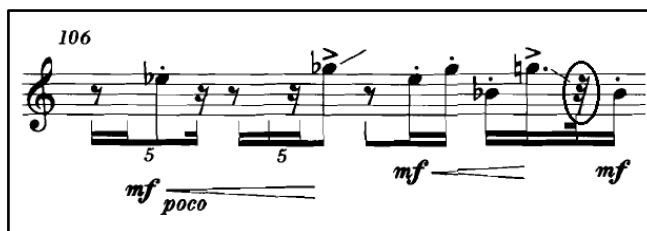
Em oposição a P1, as articulações relacionadas ao Personagem 2 (P2) se caracterizam por serem rápidas e agitadas, raramente contendo notas que soem legato ou que se sobreponham. Em suas linhas, abundam indicações de *staccato* e *ponticello*, que proporcionam sensações de apressamento, nervosismo e desorientação. O Ex. 29 apresenta uma passagem onde os personagens encontram-se plenamente caracterizados:

Exemplo 29. C. 12-13. Personagem 1 em vermelho e Personagem 2 em azul³⁷.

Além disso, identifiquei também passagens onde nenhum dos dois personagens estava perfeitamente caracterizado, o que me levou a interpretá-las como variações de expressão dos mesmos.

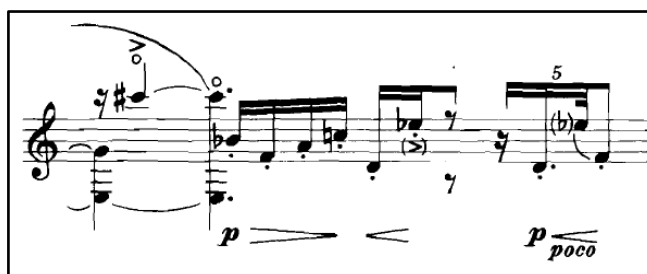
Outra decisão diz respeito à realização das articulações em *staccato*, que devido à quantidade de detalhes da notação geral da obra, se tornou surpreendentemente duvidosa. Minha dúvida concerniu à quantidade de tempo que o *staccato* deveria suprimir de cada nota, uma vez que a escrita de certas passagens é tão minuciosa que poderia ser interpretada como um *staccato* escrito por extenso, como no c. 106, t. 4 (Ex. 30).

³⁷ A partir desse exemplo, as falas de P1 serão circuladas em vermelho e a de P2, em azul.



Exemplo 30. C. 106, t. 4. Passagem em que a escrita minuciosa trouxe dúvida sobre articulações em *staccato*.

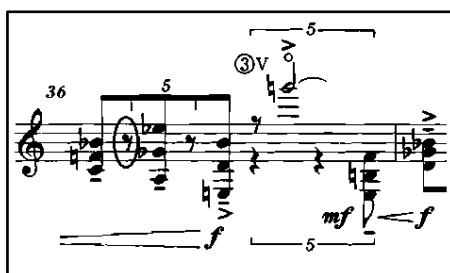
Nesse compasso, a pausa de fusa circulado representa 25% do valor da semicolcheia pontuada (Sol bequadro). Se eu tivesse pré-estabelecido que cada *staccato* deveria suprimir 25% de cada nota, seria possível entender a pausa de fusa do quarto tempo como sendo um *staccato* de colcheia. Levando isso em consideração, qualquer escolha a respeito da porcentagem a ser usada sistematicamente (25%, 33%, etc.) poderia suscitar dúvidas com relação às reais intenções do compositor. No c. 17, por exemplo, qual a diferença de duração entre os *staccati* das semicolcheias e das semicolcheias quádruplas de cinco (Ex. 31)?



Exemplo 31. C. 17, t. 3 e 4. Passagem que trouxe dúvida sobre a diferença de duração entre os *staccati* em semicolcheias e semicolcheias de SQ5.

Questionamentos como esse são respondidos no momento em que se considera a intenção do compositor a respeito da pluralidade de personagens em suas peças. No c. 17, as notas em *staccato* foram interpretadas como pertencentes ao discurso do mesmo personagem (P2 – agitado/nervoso). Dessa forma, não realizei a sistematização da duração exata das notas articuladas com *staccato*. Porém, dois parâmetros nortearam minha escolha dessas durações. O primeiro foi a duração das figuras articuladas dessa forma. O segundo foi o número de notas presentes na articulação. Portanto, quanto maior o número de notas ou maior a duração da figura, menor foi a porcentagem suprimida pelo *staccato*.

Juntamente com os *staccati*, a realização das pausas também demandou a escolha cuidadosa dos dedos que pinçam as cordas, assim como dos dedos que as abafam. A realização precisa dos abafadores (de pausas e de *staccati*) é imprescindível para o desenvolvimento dramático da música, uma vez que o contraste entre ideias musicais opostas, sucessivas ou simultâneas, é uma característica importante na música de Carter. Segundo Schiff (1998, p. 136), a peça “soa como uma jornada improvisada através das cores do violão³⁸” onde “violentos dedilhados flamencos, harmônicos, *ponticcelo*, rápidas figuras melódicas e arpejos são justapostos e combinados numa polifonia de sonoridades do violão³⁹” (1988, p. 4). Dessa forma, a escolha consciente da digitação de notas e pausas é imprescindível para o estudo. Ao longo da peça, realizei as digitações para os abafadores de três formas distintas: somente com ME; somente com MD; ou com ação conjunta de ambas as mãos. Ao realiza-los somente com ME, essa assumiu duas funções: parar de pressionar as cordas ou abafar cordas soltas que estivessem soando (Ex. 32 e 33):



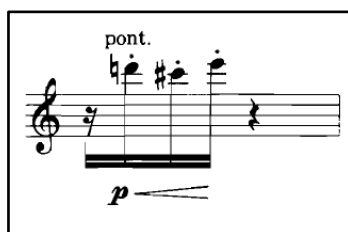
Exemplo 32. C. 36, t. 1. Pausa realizada pela ME que para de pressionar o acorde em pestana.

Exemplo 33. C. 117, t. 3. Pausa realizada pela ME que abafa a quarta corda solta.

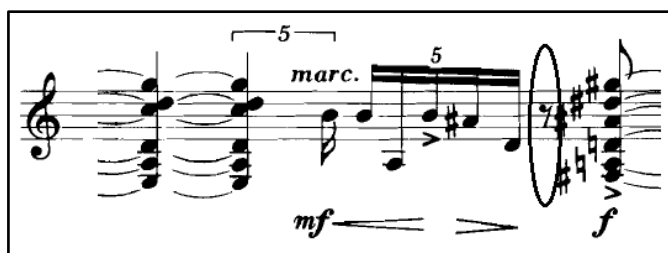
³⁸ “Changes sounds like an improvised journey through the colors of the guitar”.

³⁹ “Fierce flamenco strumming, harmonics, ponticello, and rapid melodic figures and arpeggiations are juxtaposed and combined in a polyphony of guitar sonorities.

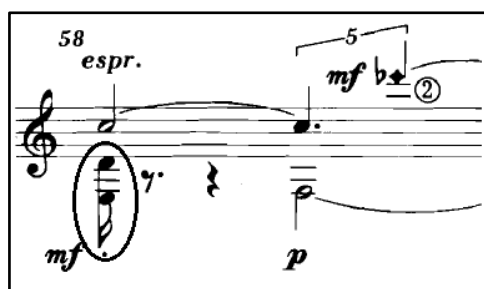
Quando realizei os abafadores com a MD, essa também assumiu duas funções: preparar o próximo ataque ou simplesmente abafar a(s) nota(s), evitando repetições de dedos. Os Ex. 34 e 35 mostram duas passagens onde os dedos que preparam o próximo ataque servem também como abafadores. Já os Ex. 36, 37 e 38 mostram passagens onde os dedos simplesmente servem como abafadores.



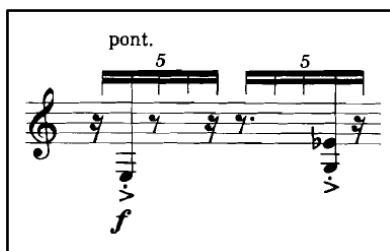
Exemplo 34. C. 103, t. 3-4. Dedo “i” prepara o ataque da nota Dó#, abafando a nota Ré.



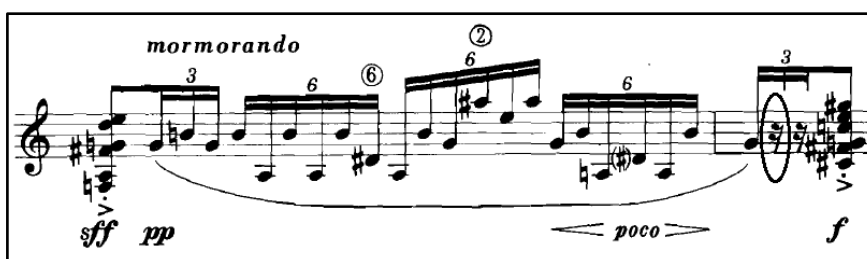
Exemplo 35. C. 62. A pausa é realizada com a palma da MD, que prepara o ataque do próximo acorde, realizado com gema de “p”.



Exemplo 36. C. 58. As notas Mi e Ré são articuladas por “p” e “i”, e abafadas por “p” e “m”.

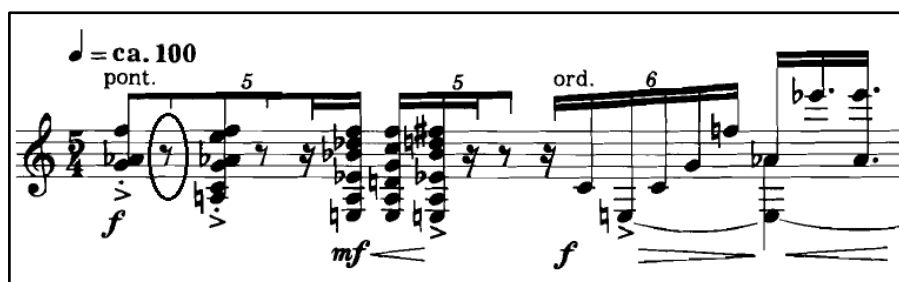


Exemplo 37. C. 27, t. 1-2. A nota Mi é articulada por “m” e abafada por “p”. As notas Sol e Mib são articuladas por “p” e “m”, e abafadas pela face palmar da falange distal do dedo “i”.

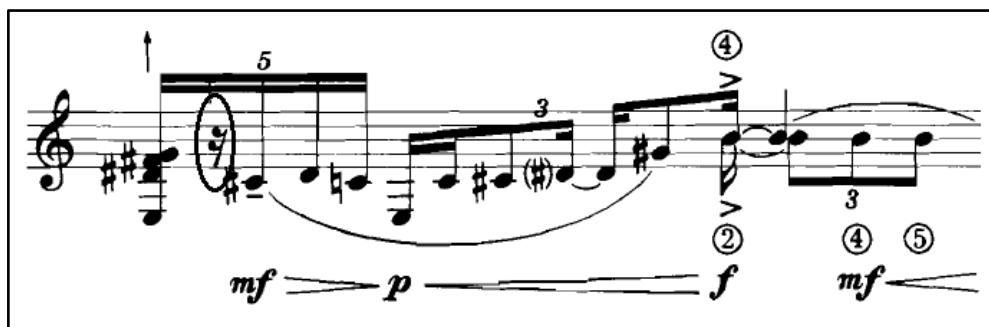


Exemplo 38. C. 22-23, t. 4-1. A pausa é realizada pela região dorsal da MD, abafando-se as notas das cordas soltas que estavam soando desde o compasso anterior.

Realizei ainda os abafadores através da ação conjunta de ambas as mãos, quando, numa mesma ação, a MD abafou algumas cordas e a ME, outras. Os Ex. 39 e 40 mostram passagens onde isso ocorreu:

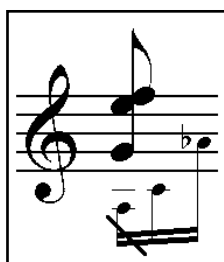


Exemplo 39. C. 1, t. 1-2. O primeiro acorde da peça é articulado pelos dedos “p”, “m” e “a”, sendo abafado pela ação conjunta do dedo “i”, que abafa a corda 3, e dos dedos 3 e 4, que afrouxam a pressão.



Exemplo 40. A pausa do c. 46 (t. 1) é realizada pela face dorsal da falange distal de “p”, que abafa a nota Mi do acorde anterior, e pelo posicionamento do dedo 1 na nota Dó# (t. 2), abafando a corda 3 solta do acorde anterior.

Outra tomada de decisão adequada a toda a peça diz respeito à execução de acordes com mais de quatro notas que carecem de indicação de realização na partitura e que não podem ser pinçados de maneira que cada dedo da MD toque uma corda por vez. Existem duas possibilidades técnicas que poderiam contornar essa limitação do violão. A primeira seria tocar uma nota por dedo, com exceção do polegar, que tocaria mais de uma (duas nos acordes de cinco notas e três nos acordes de seis), conforme o Ex. 41. A segunda possibilidade é realizar esses acordes com um ataque vertical, rápido e seco de polegar ou algum outro dedo (como um *rasgueado*), conforme o Ex. 42.



Exemplo 41. Realização do ataque de polegar triplo.



Exemplo 42. Realização do rasgueado ascendente.

Existem somente duas passagens de acordes com mais de quatro notas onde Carter⁴⁰ indica como devem ser realizados (c. 45-46 e 110-114). Os trechos sem essa indicação estão presentes em oito compassos da peça e a maneira como devem ser articulados depende diretamente do objetivo expressivo desejado para a passagem, que na minha interpretação, por sua vez, depende diretamente do personagem que figura como interlocutor. O Ex. 42 mostra os compassos onde esses acordes aparecem, assim como seus respectivos interlocutores, dinâmicas e articulações:

Compasso	Personagem	Dinâmica	Articulação
1 e 3	P2	<i>f</i> e <i>ff</i>	<i>Staccato</i>
22 e 23	P2	<i>sff</i> e <i>f</i>	<i>Staccato</i>
51	P2	<i>crescendo</i> até <i>sf</i>	Curto e repetido
62	P1	<i>f</i>	Longo
76	P2	<i>f</i>	Curto e repetido
88	P2	<i>crescendo</i> até <i>sff</i>	Curto e repetido
110	P2	<i>f</i>	Curto e repetido

Exemplo 42. Passagens com acordes de mais de quatro notas sem indicação de realização.

Com exceção de um, todos os acordes de mais de quatro notas em *Changes* foram interpretados como parte do discurso de P2. A técnica que empreguei foi o *rasgueado*: alternando dedos *p* ou *i, m, a*⁴¹ para a direção ascendente e *p* para a descendente, cuidando para que os acentos recaíssem em ataques ascendentes. Com o objetivo de gerar um ataque calmo e tranquilo (ainda que forte) na articulação do c. 62 (P1), realizei esse *rasgueado* mais lentamente com a gema de polegar, quase o transformando num arpejo.

Esses acordes estão sempre acompanhados de dinâmica *forte* e alguns apresentam variação de dinâmica (c. 1, 51, 76 e 88). O emprego do *rasgueado* foi adequado em todas as

⁴⁰ As indicações de realização presentes na partitura podem ter sido feitas também pelo violonista David Starobin, a quem a obra foi dedicada e quem a editou.

⁴¹ O ataque de *rasgueado* feito pelos dedos “i”, “m”, “a” ascendente foi realizado de maneira a não produzir um ataque duplo ou triplo (como nos *rasgueados* de música espanhola), mas sim, um único ataque, mais forte do que se fosse realizado somente com um desses dedos.

passagens, possibilitando que as cordas fossem tocadas brusca e violentamente quando necessário, além de permitir que a velocidade e a dinâmica fossem intensificadas gradativamente (Ex. 43), possibilidades que o toque pinçado de polegar duplo ou triplo não permitiria.



Exemplo 43. C. 51. Passagem onde o uso de *rasgueado* possibilitou a intensificação de velocidade e dinâmica.

A variação das indicações de dinâmica e intensidades, desde *pp* até *sfff*, além das diferentes indicações de *crescendos* e *diminuendos* (Ex. 44), constituem dois aspectos da peça que requerem atenção especial para sua *performance*. Uma vez que, de forma geral, o violão possui uma variação dinâmica limitada, considere importantes duas decisões relacionadas à realização dessas indicações.

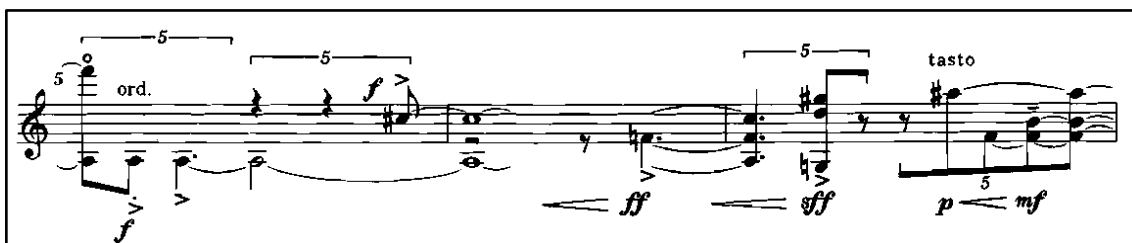
A primeira relaciona-se com as indicações de dinâmica. Segundo Carter (1983), “*Changes* [...] é música de contrastes mercuriais entre caráter e humor [...]”⁴². Levando isso em consideração, o contraste deve ser entendido como uma das principais características da peça, da qual depende quase toda a dramaticidade. Em vista disso, não defini sistematicamente as indicações de dinâmica. Para a decisão de intensidade de cada indicação, guiei-me por uma ideia geral de *forte*, *médio* e *piano*, mas, por outro lado, considerei cada indicação de dinâmica individualmente e defini sua intensidade de acordo com o seu contexto na obra. Dessa forma, indicações iguais foram realizadas eventualmente com intensidades diferentes.

⁴² “CHANGES [...] is music of mercurial contrasts of character and mood [...]”



Exemplo 44. C. 49-50. Passagem onde há variação de dinâmica contrastante.

A segunda decisão relaciona-se com os *crescendos* e *diminuendos* que estão indicados onde não há notas articuladas, como nos c. 49 e 50 (Ex. 45).



Exemplo 45. C. 5-7. Passagem em que há indicações de variação de dinâmica para notas longas.

Aparentemente, essas indicações exigem algo possível apenas a instrumentos como o violino ou o clarinete, que conseguem manter o som de notas longas soando por mais tempo, além de variar sua intensidade. No violão, por outro lado, nenhuma nota longa pode ser sustentada por mais do que alguns instantes e tampouco ter sua intensidade aumentada enquanto soa, o que exige uma interpretação diferenciada para essas indicações. A única forma de realização que se assemelha ao indicado na partitura é a execução das dinâmicas informadas omitindo esses *crescendos* e *diminuendos*. Dessa forma, interpretei essas indicações de *crescendos* e *diminuendos* como indicações de que as notas anteriores e posteriores pertencem à fala do mesmo personagem.

3.4. Análise dos personagens e sua influência na execução instrumental

A seguir, é apresentada uma subdivisão das seções apresentadas por Poudrier (2008) que tiveram a função de sistematizar o estudo. Serão discutidas as decisões tomadas e dificuldades encontradas relacionadas a cada subseção (ou frase) que compõem cada seção. Além disso, é oferecida a interpretação a respeito da interação entre os personagens que foi considerada ao longo do estudo, a qual ajudou a construir a *performance* da peça.

3.4.1. Abertura

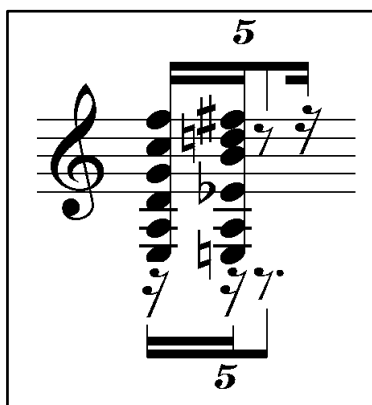
A primeira seção da peça, chamada por Poudrier (2008, p. 55) de Abertura (c. 1-14) divide-se em três subseções. A primeira é a frase de introdução que se estende até a metade do c. 3 (Ex. 46). Acordes dissonantes em *ponticello* e *staccato* e notas rápidas proporcionam a essa frase um caráter agitado. Entretanto, o diálogo simultâneo entre os dois personagens já pode ser percebido logo no c. 1, quando uma linha mais lenta (Mi, Dó-Sol), referente ao Personagem 1 (P1) é contraposta às notas rápidas, referentes ao Personagem 2 (P2).

Exemplo 46. Primeira subseção da Abertura (c. 1-3): P1 em vermelho, P2 em azul.

As dificuldades técnicas que encontrei nessa passagem concerniram à produção do som dos acordes de seis notas, portanto, relacionadas à MD, assim como à produção do silêncio (pausas) relacionadas a ambas as mãos. Apesar de os acordes de seis notas (a6n) dos c. 1 e 3 pertencerem ao discurso de P2, ambos foram realizados com maneiras diferentes de *rasgueado*: o primeiro e o último a6n com polegar transversal ascendente, e os outros três

alternando *i,m,a* (ascendente) e *p* (descendente), iniciando e finalizando com ataque ascendente.

Os acordes sucedidos por pausas (primeiro, segundo, quinto e último), assim como as notas em *staccato* (Láb e Sol, c. 2) exigiram abafadores. Realizei os abafadores de três maneiras: (1) com o dorso da MD (após um *rasgueado* ascendente; segundo, quinto e último acordes); (2) com a ME (notas Fá e Láb do 1º acorde) e, (3) com dedos de MD (notas Sol do 1º acorde com *i* e Láb-Sol em *staccato* do c. 2 com *p*). Frequentemente, a realização precisa das durações gerou um ritmo diferente e paralelo ao escrito original referente aos abafadores, como no Ex. 47, o qual foi útil levar em consideração na busca por precisão rítmica. Nas articulações em *staccato*, esse ritmo paralelo não foi sistematizado, pois a duração das notas articuladas dessa forma não é sempre a mesma, como explicado anteriormente.



Exemplo 47. C. 1, t. 2. Abafador gera um ritmo paralelo.

A segunda subseção da Abertura inicia no t. 3 do c. 3 e termina na pausa do t. 2 do c. 8 (Ex. 48). Aqui o contraponto entre dois diferentes personagens pode ser percebido mais claramente: P1 inicia o discurso com notas longas em *f*, que se sobrepõem como um arpejo lento (o que poderia ser interpretado como sendo um personagem grande). Sua frase sofre uma intervenção de notas em *p*, agitadas e curtas (pequeno), o segundo personagem (P2). O personagem lírico inicial, então, retoma seu discurso lento e forte como se estivesse hesitando num primeiro momento, com o Lá *staccato* (c. 5), mas o retoma de vez com o Lá que soa até o c. 7. P1 intensifica o discurso até culminar numa afirmação mais forte (acorde

Sol-Ré-Sol# em *sff*, c. 8) e logo a reformula de maneira mais branda (arpejo em *tasto* do acorde Lá#-Fá-Si, que é a transposição arpejada do acorde anterior). A frase termina com um comentário do P2, curto e *p*, como um resmungo (c. 8, t. 1).

The image displays a musical score for three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of chords and melodic lines. Annotations include 'sonoro ord.' above the first measure, 'ff' below it, and 'f' below the second measure. A red circle highlights a note in the second measure. Further right, another red circle highlights a note, with '4 IX' written above it. A blue circle highlights a chord in the third measure, with '6 pont.' above it. Another blue circle highlights a chord in the fourth measure, with '2' above it. The staff ends with 'poco' below. The second staff starts with '5 ord.' above the first measure, 'f' below it, and 'ff' below the second measure. A red circle highlights a note in the second measure. Further right, another red circle highlights a note, with 'ff' below it. A third red circle highlights a note, with 'ff' below it. A fourth red circle highlights a chord, with 'tasto' above it. The staff ends with 'p' and 'mf' below. The third staff starts with '8 pont.' above the first measure, 'pp' below it, and 'f' below the second measure. A blue circle highlights a chord in the first measure. Further right, another blue circle highlights a chord, with '5' below it.

Exemplo 48. Segunda subseção da Abertura (c. 3 até c. 8, t 2): P1 em vermelho, P2 em azul.

A primeira fala de P2 (agitado/nervoso, c. 4) é apresentada como sendo sobreposta à de P1 (lento/calmo) através das ligaduras nas notas Lá e Fá# (c. 3-4) que deveriam durar até o c. 5, além da notação *lasciare vibrare* (*l.v.*) na nota Sol (c. 3). Mas, apesar da digitação indicada para a fala de P2 permitir essa simultaneidade, constatei aspectos hostis relacionados a ela. O primeiro consiste no translado da ME e o salto da MD, da oitava posição para a primeira e da sexta para a segunda corda, respectivamente. Tendo em vista a rapidez da passagem e o esforço necessário para que a ME não apague a nota Lá da quinta corda, essa digitação torna-se inviável. Além disso, o harmônico Fá# (c. 4) necessitaria ser feito na quarta corda, onde inevitavelmente ocorre uma desafinação considerável. Por fim, ao utilizar a digitação sugerida, o intérprete precisaria empregar um esforço maior ainda para realizá-la de forma leve, como o compositor pede (*leggero*). Sendo assim, visando menores chances de erro durante a *performance*, a digitação escolhida para a primeira fala

de P2 priorizou (1) o gesto musical, (2) a afinação do harmônico e (3) a indicação *leggero*. Logo, as ligaduras da passagem foram sacrificadas, dando lugar a um diálogo sucessivo entre os personagens, ao invés de simultâneo. O harmônico foi produzido na corda dois (casa sete) e as notas da fala de P2 (Fá bequadro, Réb, Dó bequadro e Ré#) foram realizadas na terceira posição.

As dificuldades técnicas que encontrei nessa frase relacionaram-se, em sua maioria, com a articulação mais detalhada da fala de P2, visto que possui maior número de notas. A indicação em *staccato* supõe silêncio entre cada nota, o qual realizei com ambas as mãos. Com exceção da nota Lá# (t. 3), realizei os *staccati* da fala de P2 (notas Fá bequadro, Réb, Dó bequadro e Ré#, Mi Sol#, Si e Ré bequadro) através de abafadores indiretos de ME⁴³, ou seja, quando os dedos simplesmente param de pressionar as cordas ou, no caso da nota Mi (t. 3), as abafa. O Lá# (t. 3), por sua vez, eu toquei com o dedo *m* e abafei com *p* logo em seguida, deixando soar a nota por muito pouco tempo, visando expressar pressa ou agitação.

A realização da duração precisa das notas longas dos c. 5-7 (segunda fala de P1) apresentou dificuldade para memorização e foi necessária a contagem mental dos tempos. Essa contagem ocorreu através da relação entre o ritmo escrito na partitura e outro inexistente e imaginário, como mostra o Ex. 49.

Exemplo 49. C. 5-7. Pentagrama superior: ritmo resultante original. Pentagrama inferior: contagem mental realizada contando 1,2,3,4,5, representados por suas letras iniciais⁴⁴.

⁴³ Ver CARLEVARO, 1978, p. 110.

⁴⁴ Daqui em diante, a contagem mental será representada dessa maneira.

O Ex. 50 mostra a última subseção da Abertura (c. 8, t. 3 até c. 13), onde o diálogo entre os dois personagens se desenvolve (P1 calmo e P2 agitado). Após o pequeno murmúrio no final da frase anterior, seguido de uma pausa (c. 8, t. 2), P2 desencadeia sua frase mais enérgica até então, que compreende os t. 3-4 do c. 8 e as figuras de haste para cima do c. 9, t. 1-2. Além dessas, a nota Mi (c. 9, t. 2, haste para baixo) foi considerada como sendo parte da frase de P2, por estar igualmente em *staccato*. No c. 9, o P1 retoma sua fala, iniciando-a enquanto o outro silencia. Esse momento de polifonia entre os personagens gera uma das passagens que apresentou maior dificuldade rítmica de toda a peça. A fala de P1 inicia na nota Sol# (c. 9, t. 2) e finaliza no Mi do t. 2 do c. 10. Apesar de as notas Fá#-Si-Dó# dos t. 3-4 do c. 9 serem *staccato*, foram consideradas como parte dessa fala e, poderiam ser entendidas como uma expressão de aflição provocada pela fala enérgica anterior de P2, sensação que logo é substituída pela calma característica (c. 10, t. 1-3). Após um breve comentário de P2 (Fá-Lá-Sib-Sol, c. 10-11), seguem-se duas pequenas seções de diálogo simultâneo entre P1 e P2, em forma de pergunta e resposta (c. 11, t. 2-4 e c. 12, t. 3 até c. 13, t. 4), intercaladas por um comentário de P2 (c. 12, t. 1-2).

The image displays a musical score for three staves, likely representing two characters (P1 and P2) and a narrator or ensemble. The score is annotated with various musical notations and markings:

- Staff 1 (Measures 8-11):** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a dynamic marking of *f* (forte) and a tempo marking of *ord.* (ritardando). The music includes a five-measure phrase circled in blue, followed by a five-measure phrase circled in red. A *ff* (fortissimo) marking is present.
- Staff 2 (Measures 10-11):** Starts with a treble clef and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). It includes a five-measure phrase circled in red, a *espr. vibr.* (espressivo vibrato) marking, and a *pont.* (ponticello) marking. The music concludes with a *f* (forte) dynamic.
- Staff 3 (Measures 12-13):** Starts with a treble clef and a dynamic marking of *p* (piano). It includes a five-measure phrase circled in blue, a *mp* (mezzo-piano) marking, and a *p* (piano) marking. A section marked *XII* is indicated.

Exemplo 50. Última seção da Abertura (c. 8, t. 3 até c. 13): P1 e P2.

Nas seções de diálogo intercalado entre os personagens, três tomadas de decisão, que tiveram por objetivo evidenciar o contraste entre os personagens, geraram dificuldades técnicas. A primeira decisão foi realizar as notas em *staccato* (P2) em *ponticello* e a fala de P1 em *ordinario*. Isso exigiu sucessivas mudanças horizontais de posição para a MD. A segunda foi pelo uso de abafadores de MD para as notas em *staccato* (indicador para articular a nota e médio para abafar, ou vice-versa, nas cordas 1, 2 ou 3; e indicador ou médio para articular as notas e polegar para abafá-las, nas cordas 4, 5, ou 6). Isso exigiu sucessivas mudanças verticais de posição para a MD. Minha terceira decisão foi digitar as notas de P1 de maneira diferenciada: para a ME, a digitação foi realizada em posições mais avançadas do braço – após a quinta casa – visando um timbre mais fechado (para os c. 12-13), e para MD, a digitação foi feita com o *p* tocando com gema⁴⁵ (para o c. 11). Essa última decisão exigiu movimentos mais amplos de ambas as mãos, dificultando especialmente o *legato* para ME.

Encontrei também duas outras dificuldades técnicas no início da frase. A primeira foi no c. 8, t. 3-4, onde a digitação que escolhi para o arpejo foi uma meia pestana na quarta posição, mantendo a ME fixa, o que exigiu uma abertura do dedo quatro para a realização da nota dó (c. 9, t. 1). A segunda foi na realização das semifusas (c. 9), que mesmo tendo sido digitadas com anelar–médio–indicador, tiveram a realização semelhante à demonstrada no Ex. 51:

Exemplo 51. A: c. 9, t. 1. B: minha realização do c. 9, t. 1.

⁴⁵ Toque de polegar com gema concerne ao toque designado por Carlevaro (1978, p. 45) e refere-se ao toque de polegar sem unha, somente com dedo.

Ainda com relação à nota Fá da linha inferior do t. 2 do c. 9, cabe uma discussão, que segue. A fração de segundo aproximada que qualquer nota deverá soar em qualquer música pode ser calculada no momento em que se tem a velocidade de metrônomo aproximada indicada em bpm pelo compositor para alguma figura. No caso de *Changes*, a indicação de velocidade é $\downarrow = 100$. Levando isso em consideração, subentende-se que cada semínima deverá durar aproximadamente 0,6 segundos, cada colcheia deverá durar aprox. 0,3 segundos e, seguindo esse raciocínio, cada semicolcheia deverá durar aprox. 0,15 segundos; cada fusa deverá durar aprox. 0,075 segundos e cada semifusa deverá durar aprox. 0,0375 segundos. Esses valores, ao serem confrontados com os dados apresentados por Cogan & Escot (1976, p. 242), enunciam questionamentos e suposições interessantes à construção da *performance* de *Changes*.

Os dados apresentados por Cogan & Escot no livro *Sonic Design* (1976) apontam para um limite da percepção humana de alturas: “A média da duração mínima necessária para perceber uma altura é de 0,013 segundos. Com durações mais breves, um ruído de “click” sem altura definida é ouvido⁴⁶”. Além disso, os autores também revelam que a duração mínima para que uma altura seja percebida como tal varia de acordo com a sua frequência, ou seja, quanto mais alta é a frequência, menor é a duração mínima necessária para que seja percebida como uma altura definida. Dessa forma, algumas durações graves são percebidas como “clicks” sem altura definida, dependendo da sua duração. Ainda conforme os autores, a frequência de 128Hz necessitaria durar no mínimo 0.09 segundos para que seja percebida como a nota Dó³, à qual corresponde aproximadamente. Sucessivamente, 256Hz, 384Hz e 512Hz necessitariam de 0.07s, 0.04s e 0,04s para que fossem percebidos como Dó⁴, Sol⁴ e Dó⁵, respectivamente.

Considerando esses dados e os valores aproximados das durações de cada figura musical em *Changes*, conclui-se que a semifusa Fá do t. 2 do c. 9 deve durar apenas 0,03 segundos⁴⁷ aproximadamente, e numa *performance* fiel provavelmente ela não será percebida como uma nota e sim como um *click*, pois possui aproximadamente 87Hz de frequência⁴⁸. Da mesma forma, as semifusas Sib do t. 1 do mesmo compasso deverão durar

⁴⁶ “The *average* minimum duration necessary to perceive a pitch is 0.013 second. With briefer durations a pitchless noise-click is heard”.

⁴⁷ $0,6 : 5 = 0,12$ | $0,12 : 4 = 0,03$ (0,6 dura a semínima, 0,12 dura a semicolcheia de SQ5 e 0,03 dura a semifusa em questão).

⁴⁸ Os sons do violão são anotados uma oitava acima do que soam.

apenas 0,0375 segundos, como explicado anteriormente. Essas notas têm a frequência de aprox. 233 Hz e da mesma forma, segundo os dados de Cogan & Escot, serão percebidas como *clicks* e não como alturas.

Essas conclusões levam à necessidade de uma tomada de decisão concernindo ao c. 9: numa *performance* ideal, as referidas “notas *clicks*” devem ser percebidas como alturas ou como “*clicks*”? Em outras palavras, o compositor estava ciente dessas limitações quando decidiu escrever notas tão curtas? Para sanar essa indagação, certos dados devem ser pressupostos. Por exemplo, se o compositor estivesse ciente da limitação que a semifusa carrega consigo (no caso de *Changes*), presume-se que sua intenção era de que a nota soasse como um estalo e não como uma altura. Porém, essa conclusão não faz sentido, dada a minuciosidade de sua escrita. Em outras palavras, se ele quisesse um estalo, ele possivelmente o teria escrito explicitamente. Da mesma forma, se ele quisesse um *ritardando* ou um *allargando* (indicações que possibilitariam a percepção das alturas) ele igualmente as teria escrito.

Essas suposições levariam à conclusão de que o compositor não estava ciente a respeito da limitação. Conseqüentemente, quando escreveu a peça, teria anotado algo que é impossível realizar, uma vez que, realizando o que está escrito, o intérprete estaria realizando algo diferente de o que está escrito. Ora, as conseqüências causadas pela execução fiel ao texto musical modificam o próprio texto. Entretanto, o prefácio de *Sonic Design* foi escrito por Carter cerca de oito anos antes da estreia de *Changes*, em dezembro de 1983 em Nova Iorque, o que leva à inevitável suspeita de que o compositor estava ciente a respeito das limitações relacionadas à percepção humana de durações.

Levando esses questionamentos em consideração, minha decisão a respeito da nota Fá do t. 2 do c. 9 foi deixá-la soar mais do que uma semifusa, simultaneamente à nota Mi subsequente. Apesar de não estar realizando o texto musical precisamente, entendo que é mais importante que a nota seja percebida como altura definida do que como ruído.

No c. 11, encontra-se a primeira ocorrência de um dos quatro padrões rítmicos recorrentemente usados por Carter em sua música, chamado por Schiff de *acelerando/ritardando* (no caso do c. 11 é *ritardando*). Padrões rítmicos são definidos por Schiff (1998, p. 46) como “diferentes estilos de performance rítmica que variam de acordo

com sua relação direta com o tempo metronômico.”⁴⁹. Quanto à realização desse padrão rítmico, Schiff comenta: “[...] o valor rítmico exato das notas [...] é aproximado; mais importante é a ilusão de um pulso que muda constantemente.”⁵⁰ (SCHIFF, 1983, p. 30). Levando em consideração essa citação, o intérprete pode ser beneficiado, uma vez que a diferença entre as durações das figuras dos t. 2-3 é quase imperceptível: encontra-se essencialmente na duração das articulações em *tenuto*, já que as em *staccato* soarão praticamente iguais.

3.4.2. Episódio 1

Conforme a análise de Poudrier, após a Abertura seguem-se três Episódios. Dividi o primeiro (c. 14-27) em três subseções. A primeira subseção inicia no c. 14 e se estende até o fim do t. 2 do c. 18, conforme o Ex. 52:

Exemplo 52. Primeira subseção do Episódio 1 (c. 14-18): P1 e P2.

⁴⁹ **Rhythmic characters:** different styles of rhythmic performance which vary in their relation to strict metronomic time.

⁵⁰ “The exact rhythmic value of notes [...] is approximate: more important is the illusion of a constantly modulated pulse.”

P1 inicia o discurso (c. 14, t. 2 até c. 16, t. 1), e permanece calmo até ser interrompido pelo comentário abrupto de P2 no c. 16, t. 1-2. Nesse momento, inicia-se um pequeno diálogo simultâneo entre os personagens: a última nota de P2 (Sol bequadro, t. 2, c. 16) permanece soando enquanto P1 responde (Mi bequadro e Dó#, t. 4-1 do c. 16-17). P2 argumenta novamente no t. 2-4 do c. 17. A subseção termina com um arpejo realizado por P1 (Dó-Fá-Mi bequadro, t. 1-2, c. 18), que poderia ser entendido como uma síntese ou conclusão: as mesmas notas que há pouco haviam sido articuladas em *staccato* por P2 (t. 2-4) são agora articuladas em *legato*, como um lento arpejo contendo uma pequena alteração (mib-mi).

A segunda subseção do primeiro Episódio inicia no t. 2 do c. 18 e termina no fim do c. 24 (Ex. 53). P2 inicia com dois comentários iniciais (c. 18, t. 3 até c. 19, t. 1; e c. 19, t. 2 até c. 19, t. 4) como se fossem comentários refreados/reprimidos, devido ao *crescendo* seguido de pausa súbita presente em ambos. A sua fala posterior (c. 20-21) é caracterizada por articulações acentuadas e fortes como uma descarga explosiva das repressões anteriores. Apesar de serem *f*, têm sempre poucas notas, o que não permite um volume de som muito grande, como um personagem pequeno e irritante que provoca um ruído inofensivo.

Por sua vez, o volume de som dos acordes de P1 poderia remeter a um personagem grande (c. 22 e 23), podendo ser entendido como uma repreensão ao outro personagem. Seus “gritos” são intercalados por murmúrios de P2 (*pp* dos c. 22-23 e 23-24), contrastantes ao P1. No final (c. 24) ambos “discutem” simultaneamente.

O Ex. 54 mostra a última subseção do Episódio 1 (c. 25-27), onde percebe-se a simultaneidade e o contraste entre os dois personagens: P1 tem um acorde longo e P2, uma fala marcada e descendente, seguida de dois murmúrios em *staccato* (c. 27).

17 *p* *p*

19 *mf* *p* *f* *f* *meno f*

21 *f* *<ff* *sf* *pp* *poco*

23 *f* *pp* *mf* *f*

Exemplo 53. Segunda subseção do Episódio 1 (c. 18, t. 2 até c. 24): P1 e P2.

25 *sf* *f* *sf* *f*

27 *f*

Exemplo 54. Última subseção do Episódio 1 (c. 25-27): P1 e P2.

A realização precisa da duração das notas longas dos c. 14-16 apresentou dificuldade de memorização. O Ex. 55 mostra minha contagem mental dos tempos dessa passagem:

Exemplo 55. Contagem mental c. 14-16⁵¹.

As dificuldades técnicas de MD que encontrei no Episódio 1 resumem-se a quatro passagens arpejadas: c. 16, 22, 23-24 e 25-26. Os arpejos dos c. 16 e 25-26 apresentaram dificuldades semelhantes: espaçamento entre os dedos. No c. 16, o problema foi minimizado com a digitação da última nota (Sol bequadro) na quarta corda, decisão que anulou a necessidade de um abafador para a nota antecedente (Lá, quinta corda). Uma vez que a nota Sol é acentuada, digitei-a com toque apoiado, o que automaticamente abafa a quinta corda. Nos c. 25-26, o problema foi minimizado com a utilização de polegar duplo para as duas notas Lá seguidas (t. 1, c. 26, cordas seis e cinco, respectivamente), decisão que evitou a mudança de posição da MD (se ambas fossem tocadas na mesma corda, a MD teria um deslocamento indesejado). Por outro lado, foi impossível evitar tal mudança nos arpejos dos c. 22 e 23-24. Minha dificuldade consistiu nas diferentes apresentações exigidas para MD, as quais demandam sucessivos saltos. Realizei o estudo dessas passagens com a seguinte estratégia: antes de cada dificuldade (salto), acrescentei uma semínima. Dessa forma, a nota presente antes de cada salto tornou-se mais longa, o que forneceu tempo suficiente para assimilar o seu movimento mais calmamente. Nessa estratégia, a retomada da música deve acontecer exatamente uma semínima depois, no momento equivalente ao ritmo original, como mostram os Ex. 56 e 57. Nos exemplos, a ligadura de frase foi a articulação utilizada para significar diferentes posições de MD. Cada ligadura (posição) pode incluir a abertura entre algum dedo (como a segunda ligadura de frase do Ex. 55, que inclui uma abertura entre os dedos indicador e anelar)⁵².

⁵¹ "Coca-cola" foi a palavra usada no meu aprendizado da subdivisão de uma semínima.

⁵² Separação de dedos da MD acontece quando os dedos *a*, *m* e *i* são ajustados em cordas não consecutivas.

A

mormorando

sf pp *poco*

B

Exemplo 56. A: c. 22 original. B: estudo com isolamento de dificuldades de MD.

A

pp sf mf f

B

Exemplo 57. A: c. 23-24 original. B: estudo com isolamento de dificuldades de MD.

Os c. 22-24 apresentaram, além dos saltos, outra dificuldade: a considerável diferença de altura entre as cordas, uma vez que as notas arpejadas incluem tanto cordas soltas quanto notas apertadas pela ME que se localizam em posições muito avançadas do braço (casa onze para o c. 22 e dez, onze e treze para os c. 23-24). A solução encontrada foi posicionar a MD mais próxima ao cavalete, onde a diferença de altura entre as cordas é quase nula. Essa posição de MD resulta num timbre *ponticello*, o que concordou com as características do interlocutor desses arpejos, o P2.

As dificuldades relacionadas à ME foram três. As duas primeiras relacionaram-se às digitações dos acordes do t. 4, c. 21 e do t. 1, c. 22, nas quais preferi realizar uma abertura

posicionar, realizei os abafadores posteriores a cada acorde com a ME. Como as notas que sucedem cada acorde são em cordas soltas, há tempo suficiente para posicionar a ME. Realizei os abafadores relacionados às notas do c. 27 da mesma maneira que os do c. 12-13, ou seja, toquei as notas com médio ou indicador e as abafei com polegar. Inclusive as notas Sol-Mib, as quais toquei com polegar e médio e abafei com a parte palmar da falange distal do dedo indicador.

Finalmente, o Ex. 59 ilustra a contagem mental que empreguei para a realização precisa do ritmo do c. 27:

um E do trê qua cin um do trê qua CIN

Exemplo 59. C. 27 e sua respectiva contagem mental.

3.4.3. Episódio 2

Dividi a segunda seção da peça (c. 27, t. 3 até c. 53, t. 2) em cinco subseções, sendo que a primeira inicia no c. 27 e termina no harmônico do t. 4 do c. 32 (Ex. 60). A interação entre os dois personagens pode ser claramente percebida: P1 conduz o discurso para um ambiente etéreo e submerso em tempo lento (t. 4-1, c. 27-28) articulando apenas notas longas em harmônicos, enquanto P2 parece perdido e limita-se a murmurar notas curtas (hastes para baixo em *staccato*).

Exemplo 60. *Changes*: primeira subseção do Episódio 2 (c. 27, t. 3 até c. 32): P1 e P2.

A segunda subseção (Ex. 61) inicia-se no Sol do t. 4, c. 32, com o que poderia ser entendido como o P1 sendo trazido de volta do seu “sonho” à realidade pelo P2 (*crescendo* e *acelerando* dos t. 4, 1 e 2 dos c. 32-33). P2 fala durante a maior parte dessa subseção, que finaliza no fim do c. 38, sendo interrompido duas vezes pelo sonolento P1 (harmônicos dos c. 34 e 36). Essa subseção termina com o contraste entre acordes com e sem a presença do trítone (c. 38), característica da harmonia da peça, como traz Schiff (1988):

A harmonia de *Changes*, portanto, contrasta acordes através da presença ou ausência do trítone, assim como a musical tonal o faz, mas aqui o acorde pan-intervalar mais dissonante serve como resolução.⁵³ (SCHIFF, 1988, p. 4)

⁵³ The harmony of *Changes* therefore contrasts chords by the presence or absence of the tritone, just as tonal music does-but here the more 'dissonant' all-interval chord serves as resolution.

Example 61 shows three staves of musical notation. The first staff (measures 32-34) features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It includes annotations like 'ord.', 'p legato', and 'mf'. The second staff (measures 34-36) continues the piece with 'ord.', 'mf', and 'f' markings. The third staff (measures 36-38) includes 'marc.', 'mf', and 'f' markings. Several notes are circled in red and blue, with Roman numerals (IV, V) and fingerings (3, 5) indicating specific performance techniques.

Exemplo 61. *Changes*: segunda subseção do Episódio 2 (c. 32, t. 4 até c. 38): P1 e P2.

A terceira subseção é constituída novamente pelo discurso exclusivo de P1, contendo notas longas sobrepostas, como lentos arpejos, e alguns harmônicos que dão um caráter calmo e lírico à passagem, como mostra o Ex. 62:

Example 62 shows three staves of musical notation. The first staff (measures 39-41) features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It includes annotations like 'ff', 'mf', 'p', 'tasto vibr.', and 'pont.'. The second staff (measures 42-44) includes 'espr.', 'l.v.', and 'mf' markings. The third staff (measures 45) includes 'p' marking. Several notes are circled in red, with Roman numerals (VII, V) and fingerings (1, 4, 5) indicating specific performance techniques.

Exemplo 62. Terceira subseção do Episódio 2 (c. 39 até c. 45, t. 3): P1.

Se a subseção anterior é composta por falas exclusivas de P1, a quarta subseção é exclusiva de P2, que a inicia com fortes *rasgueados* (c. 45), podendo ser entendidos como uma discordância ou negação à fala de P1. Na segunda frase (Lá# até Si-Si, t. 4-4, c. 47-49), P2 conclui com duas falas, sendo a primeira um pequeno *accelerando*, e a segunda, uma série de murmúrios, que poderiam ser entendidos como retificações ou complementos à sua fala anterior (Ex. 63).

A subseção final do Episódio 2 (c. 50-53) foi entendida como sendo fala pertencente a P1 e poderia ser interpretada como o personagem se alterando, ficando transtornado e depois se acalmando. As falas dos personagens referentes às seções quarta e quinta estão ilustradas nos Ex. 63 e 64:

Exemplo 63. Quarta subseção do Episódio 2 (c. 45, t. 4 até c. 49): P2.

Exemplo 64. Última subseção do Episódio 2 (c. 50 até c. 53, t. 2): P1.

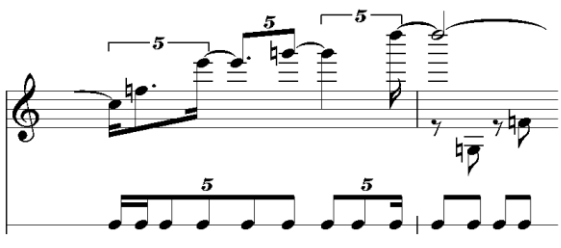
Uma dificuldade rítmica que passou despercebida durante o solfejo surgiu no padrão rítmico *rallentando* presente na primeira subseção do Episódio 2. Mais especificamente, essa dificuldade situou-se nos c. 28-29 na subdivisão em dois e em três das colcheias do primeiro tempo do c. 28. Além dessa, também encontrei dificuldade para realizar com precisão rítmica e memorizar as notas de P1 e sua relação com as de P2. A estratégia que usei na tentativa de memorizar mais rapidamente a passagem foi separá-la em cinco fragmentos, delineados através do critério de quantidade de informação a ser assimilada. Portanto, cada fragmento não carrega necessariamente um sentido musical em si. Além disso, um apontamento mental foi criado para cada, ajudando na memorização. O Ex. 65 (p. 71) mostra cada fragmento e a respectiva contagem mental que empreguei para assimilar os ritmos. Durante o estudo, não ensaiei cada fragmento separadamente, mas fui adicionando um a um. Resolvi a dificuldade relacionada ao padrão rítmico *rallentando* através da sintetização das SQ5 dos t. 2-4 do c. 28 para MQ5⁵⁴.

A memorização também se mostrou difícil na segunda subseção do Episódio 2 (c. 32, t. 4 até c. 38) e a divisão em fragmentos foi necessária para facilitar o seu estudo. Os harmônicos (c. 34 e 36) serviram como ponto de referência para o estudo fragmentado, dando origem a três fragmentos. O primeiro coincide com a primeira frase da subseção.

Uma conclusão importante e imperceptível à primeira vista ocorreu no momento do estudo do ritmo do c. 33: a diferença de tempo entre o terceiro e quarto ataques dos tempos 2 e 3 é a mesma. Considerando-se uma escala de 0 a 1 em cada um dos tempos (0 para o início do t. 2 e 1 para o início do t. 3) as notas seriam articuladas nas seguintes marcas: 0; 0,33; 0,5; 0,66; 0,75 (para o t. 2) e 0; 0,25; 0,5; 0,66; 0,75 (para o t. 3). A única diferença entre as configurações rítmicas dos t. 2 e 3 do c. 33 é a distância entre o primeiro e o segundo ataques.

O segundo fragmento dessa subseção (c. 34, t. 3 até c. 35) apresentou dificuldades de MD relacionadas à digitação das notas rápidas (t. 3-2, c. 34-35). Essa dificuldade foi parcialmente resolvida pela escolha de realizar em apenas uma corda as notas Lá (c. 35, t. 3, segunda semicolcheia).

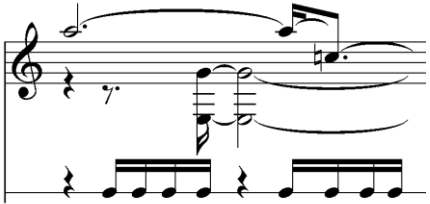
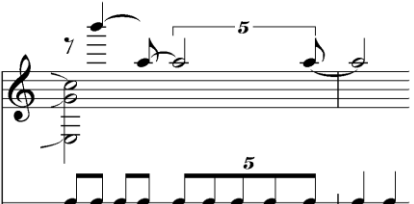
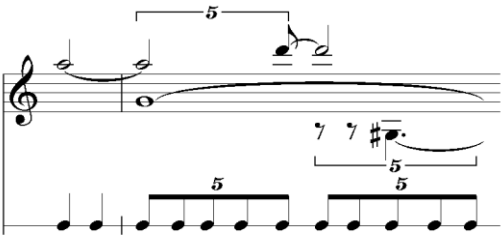

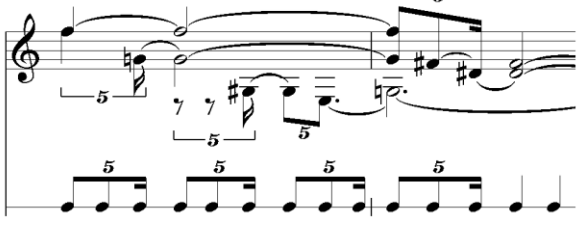
⁵⁴ A estratégia que faz uso da sintetização de duas SQ5 para uma MQ5 será discutida a seguir.

<p>A</p>  <p>"Mergulho" <i>dolce</i> em <i>campanella</i></p> <p>PÉ RO CO LA</p>	<p>B</p>  <p>um E do TRÊ qua CIN um do TRÊ um E do E</p>
<p>C</p>  <p>um DO trê qua cin UM do trê qua CIN um do trê QUA cin</p>	<p>D</p>  <p>co ca co LA um E do CO ca co LA</p>
<p>E</p>  <p>um do TRÊ qua cin UM e PÉ RO la</p>	

Exemplo 65. Fragmentos e contagem mental⁵⁵. **A:** c. 27, t. 3 até c. 28, t. 1. **B:** c. 28, t. 2 até c. 29, t. 2. **C:** c. 29, t. 3 até c. 30, t. 4. **D:** c. 31, t. 1 até 4. **E:** c. 32, t. 1 até 4.

Na terceira subseção (c. 39 até c. 45, t. 4), tive novamente dificuldade para memorizar, e a resolvi da mesma forma que anteriormente, ou seja, através da divisão em fragmentos caracterizados por apontamentos mentais. Dividi a subseção em cinco fragmentos, ilustrados no Ex. 66:

⁵⁵ As sílabas “pé-ro” referem-se à palavra “pérola”, que foi usada no meu aprendizado da divisão em três de uma semínima.

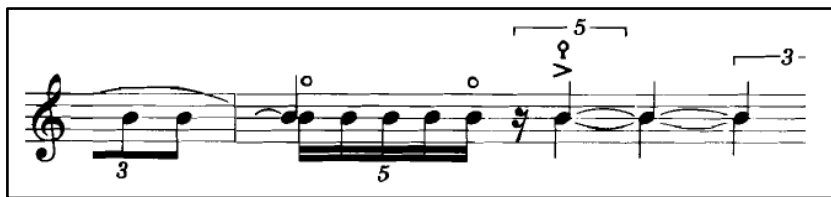
<p>A</p>  <p>co ca co LA co CA co la</p>	<p>B</p>  <p>um E do E um do trê qua CIN um do</p>
<p>C</p>  <p>um do UM do trê qua CIN um do TRÊ qua cin</p>	<p>D</p>  <p>co ca co LA um DO UM DO</p>
<p>E</p>  <p>UM do TRÊ um do TRÊ um DO trê um DO TRÊ um do</p>	

Exemplo 66. Fragmentos e apontamentos mentais. **A:** c. 39, t. 1 até 4. **B:** c. 40, t. 1 até 41, t. 2. **C:** c. 41, t. 3 até c. 42, t. 4. **D:** c. 43, t. 1 até c. 44, t. 1. **E:** c. 44, t. 2 até c. 45, t. 3.

A quarta subseção (c. 45, t. 4 até c. 49) é composta de duas frases (c. 45, t. 4 até c. 47, t. 3 e c. 47, t. 4 até c. 49), das quais a primeira consiste em um *ritardando*, seguido de dois *accelerandos* consecutivos, como mostram os Ex. 67, 68 e 69:



Exemplo 67. *Ritardando*, c. 46, t. 1-4.



Exemplo 68. *Accelerando*, c. 46, t. 4 até c. 47, t. 4.



Exemplo 69. *Accelerando*, c. 47, t. 4 até c. 48, t. 3.

Nessa subseção, tomei duas decisões relevantes relacionadas a dificuldades técnicas. A primeira foi a respeito dos acordes com a indicação de *rasgueado* nos c. 45-46. Uma vez que essa indicação está raramente vinculada a acordes que não usam as cordas um e dois (como os acordes em questão), foi necessário abafá-las com o dedo mínimo, já que a posição da ME não o permitiu. Dessa forma, realizei o *rasgueado* com os dedos médio-polegar-médio, o que não resultou num volume de som muito forte, uma vez que o movimento de cada ataque estava limitado por ter o dedo mínimo apoiado. Com o intuito de buscar o som o mais agressivo possível e por ser uma fala de P2, decidi tocar os acordes com o timbre de *ponticello*.

A outra decisão concerniu à digitação do último Si do c. 46. Nessa passagem, assim como na anterior (c. 39-41, Ex. 70), o compositor buscou diferentes timbres para a mesma nota.

Exemplo 70. C. 39-41. Nessa passagem, a nota Lá é tocada repetidamente com diferentes timbres.

A esse respeito, Kozinn (1986) explica:

O que ele [Carter] exige do violonista é simplesmente tocar um Lá repetidamente, com cada nota soando em uma corda diferente, com sons naturais e harmônicos juntos. [...] o efeito de escutar o Lá repetido é mágico – parcialmente porque ocorre após uma seção de complexidade harmônica e rítmica, mas também devido ao modo como diferentes dedilhados criam mudanças sutis de colorido da nota.⁵⁶ (KOZINN, 1986, p. 4)

Minha decisão a respeito da nota Si do c. 46 foi tocá-la na segunda corda ao invés de na quinta, como está indicado na partitura. Num primeiro momento, essa decisão poderia parecer má, uma vez que a digitação do Si na segunda corda mudaria o texto musical, o qual exige que a nota Si (c. 46, t. 4 com haste para cima) soe até a pausa do t. 2 do c. 47, ou seja, por duas semínimas. Entretanto, tampouco a digitação sugerida cumpre o texto perfeitamente, uma vez que as cordas dois e quatro são utilizadas antes da referida pausa. Além disso, realizando a digitação indicada, o intérprete arranjaria para si duas dificuldades: uma abertura e um salto, ambos de ME. A abertura seria necessária para tocar as notas Si do t. 4 do c. 46 nas cordas quatro e cinco, na nona posição. Por sua vez, o salto seria necessário para sair dali, voltar à sétima posição e tocar as próximas notas Si do c. 47. Portanto, considerando que a digitação indicada (1) não respeita o texto musical, (2) traz dificuldades indesejadas e (3) aumenta, dessa forma, o risco de errar no momento da *performance*, decidi mudar a digitação.

Na quinta e última subseção do Episódio 2, enfrentei dificuldades técnicas de ME na realização dos *rasgueados* dos acordes do c. 51 nos t. 2 e 3. Por exigir velocidade muito rápida de traslado, os acordes podem não soar completamente claros e limpos. A falta de clareza dos acordes dessa passagem, assim como os de outras passagens (como no “Surto”, nos c. 110-113 e no *Scherzando*, nos c. 89-109) foi interpretada como sendo uma característica inerente à expressividade de seu interlocutor, o P2.

⁵⁶ What he has the guitarist do is simply play a repeated A, with a note sounding on a different string, and as both a natural tone and a harmonic. [...] the effect of hearing the repeated A is magical—partly because it comes after a section of harmonic and rhythmic complexity, but also because of the way the different fingerings create subtle shifts in the coloring of the note.

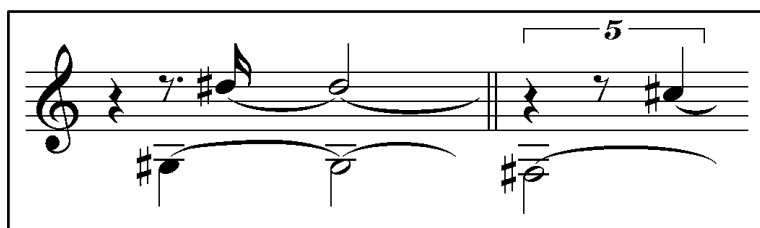
Nos acordes sobrepostos dos c. 51-53, observa-se pela primeira vez na peça um dos motivos que deu nome a ela, conforme o compositor explica:

O título [...] reflete uma similaridade que escuto entre as mudanças nas estruturas cordais nessa peça e os padrões cordais que ocorrem no tocar dos sinos ingleses – ou permutações campanológicas.^{57,58} (KOZINN, 1986, p. 2)

3.4.4. Episódio 3

O penúltimo episódio da peça (c. 53, t. 3 até c. 88) é onde o diálogo entre os personagens encontra-se mais intrincado. Essa seção pode ser dividida em duas partes: a primeira, onde a interação entre os personagens acontece majoritariamente de forma sucessiva (c. 53-75); e a segunda, onde o diálogo se desenvolve de forma simultânea (c. 75-88).

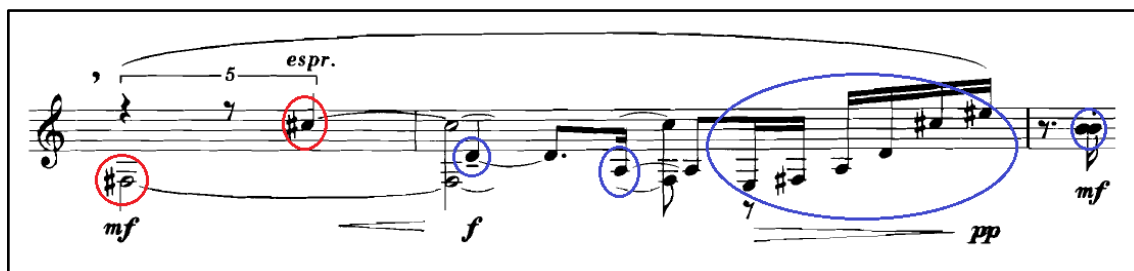
P1 inicia a primeira subseção do Episódio 3 (c. 53, t. 3 até c. 55, t. 1) de maneira semelhante à sua fala inicial no Episódio 1, como mostra o Ex. 71. P2 o interrompe abruptamente (ré *f*, c. 54, t.1) e logo silencia com o decrescendo para *pp*, finalizando a frase com um *staccato* (c.55, t.1). A relação entre P1 e P2 está ilustrada no Ex. 72.



Exemplo 71. Semelhança entre as frases iniciais das seções Episódio 1 (c. 14) e Episódio 3 (c. 53), respectivamente.

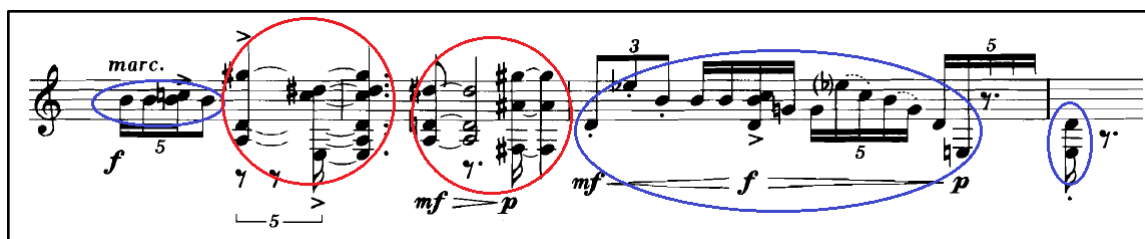
⁵⁷ "The title [...] reflects a similarity I hear between the changes in the cordal structures in this piece and cordal patterns that occur in English bell-ringing – or, 'ringing the changes'".

⁵⁸ O termo permutação campanológica é uma tentativa de tradução para o termo *change ringing*, que se refere à antiga arte inglesa de repicar sinos, realizada ordenadamente por um grupo de sineiros. Sobre Campanologia, v. Shipway, W., (1816) e o endereço eletrônico da Associação Norte-Americana de Sineiros (www.nagcr.org).



Exemplo 72. Primeira subseção do Episódio 3 (c. 53, t. 3 até c. 55, t. 1): P1 e P2.

A próxima subseção é composta da alternância de comentários entre os personagens. P1 apresenta duas reiteraões de sua fala “campanológica” anterior (c. 55, t. 4 até c. 56, t. 2 e c. 56 t. 2 até t. 4) e a frase termina com uma fala de P2 em *accelerando* seguido de uma pontuação em *staccato* (c. 58, t. 1), que se encontra em elisão com o início da próxima frase, como mostra o Ex. 73:



Exemplo 73. Segunda subseção do Episódio 3 (c. 55, t. 2 até c. 58, t. 1): P1 e P2.

O interlocutor da terceira subseção do Episódio 3 (c. 58, t. 1 até c. 61, t. 1) foi considerado como sendo somente P1, devido ao caráter calmo, que é consequência das notas longas e articulações lentas. O personagem exalta-se ao final da frase (crescendo para *f*), mas logo retoma a postura, reestabelecendo sua calma após uma pausa (t. 1, c. 61). A próxima subseção inicia no c. 61, t. 2, e consiste na alternância de falas entre os personagens: as orações largas de P1 (c. 61, t.2 até c. 62, t. 2 e c. 62, t. 4 até c. 65, t. 2) são intercaladas pelos apontamentos curtos de P2 (c. 62, t. 2-3 e c. 65, t. 2-3), conforme Ex. 74:

Exemplo 74. Terceira e quarta subseções do Episódio 3 (c. 58 até c. 61, t. 1 e c. 61, t. 2 até c. 65, t. 3): P1 e P2.

As próximas duas subseções (c. 65, t. 4 até c. 68, t. 4 e c. 68, t. 4 até c. 74, t. 2) diferem significativamente das anteriores. Apesar de as falas dos personagens ainda estarem dispostas de forma intercalada, a duração de cada uma é maior: P2 inicia no c. 65, t. 4 e vai até c. 67, t. 1; P1 responde do c. 67, t. 2 até c. 68, t. 4; P2 argumenta novamente do c. 69, t. 1 até c. 71, t. 1; P1 torna a responder do c. 71, t. 2 até c. 73, t. 3; finalmente, P2 encerra a frase no c. 73, t. 3 até o c. 74, t. 2, como mostra o Ex. 75 (p. 78).

A última frase da primeira subseção do Episódio 3 (c. 74, t. 2 até c. 75, t. 3) contém a característica que se repetirá na segunda parte do Episódio 3. O diálogo simultâneo entre os personagens está aqui exemplificado: P1 inicia o discurso com dois acordes com dinâmica forte e P2 articula sua fala simultaneamente, conforme. Ex. 76 (c. 74-75):

Example 75 shows a musical score for measures 65 to 74. The score is in treble clef with a key signature of one flat. It features various dynamics (f, sf, mf, p, pp), articulations (pont, marc.), and performance instructions (espr., ord., l.v., cresc., legato). Red and blue circles highlight specific musical phrases and techniques.

Exemplo 75. Quinta e sexta subseções do Episódio 3 (c. 65, t. 4 até c. 68, t. 4 e c. 68, t. 4 até c. 74, t. 2): P1 e P2.

Example 76 shows the final phrase of the first part of Episode 3, measures 74 to 75. The score is in treble clef with a key signature of one flat. It features dynamics (f, sf) and articulations (trills). Red and blue circles highlight specific musical phrases.

Exemplo 76. Última frase da primeira parte do Episódio 3 (c. 74, t. 3 até c. 75, t. 3): P1 e P2.

O diálogo presente na segunda parte do Episódio 3 (c. 75, t. 3 até c. 88, Ex. 77) está organizado, em sua maioria, de forma simultânea e assemelha-se ao do início do Episódio 2. O discurso de P1 está novamente baseado majoritariamente em notas longas e harmônicos e é constantemente interrompido pelo P2, que profere notas curtas e agitadas. Contudo, nessa parte existem dois momentos em que o diálogo se dá de forma consecutiva. O primeiro acontece na frase de abertura da subseção (c. 75, t. 4), onde P1 tem um harmônico e P2 intervém com acordes. O outro acontece no fim da subseção (c. 87), onde P2 silencia

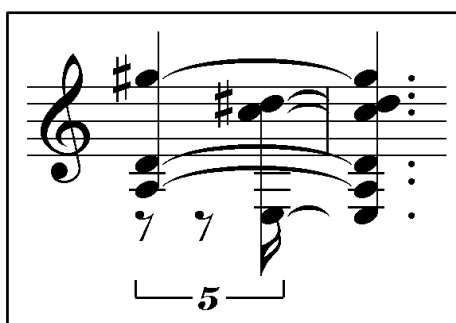
P1, que desde o c. 76 falava ininterruptamente. P1 tenta retomar seu discurso (Sib – Lá, c. 87-88), mas é interrompido por mais um comentário de P2 em dinâmica forte (acordes do c. 88), que o silencia por toda a próxima seção (*Scherzando*). O diálogo entre os dois personagens só é retomado efetivamente no Episódio 4 (c. 114⁵⁹).

The image shows a page of musical notation for a piano piece, spanning measures 75 to 88. The notation is in treble clef and includes various dynamics such as *f possible*, *f*, *mf*, *p*, *pp*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, and *marc.*. There are also markings for *tasto* and *ord.*. The score is annotated with red and blue circles highlighting specific musical phrases and chords. Fingerings and articulations are indicated throughout the score.

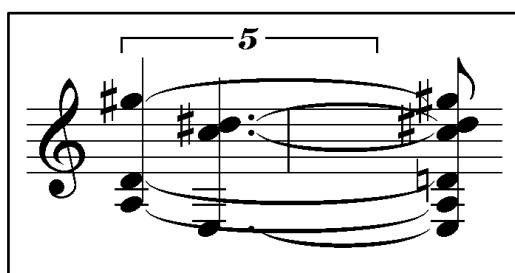
Exemplo 77. Segunda parte do Episódio 3 (c. 75, t. 3 até c. 88): P1 e P2.

⁵⁹ É importante ressaltar que na edição da partitura de *Changes* existem dois compassos com numeração errada: os c. 113 e 114 são, na realidade, os c. 112 e 113. A contagem é regularizada a partir do c. 116 na p. 11. Os números de compasso usados nesse trabalho são os reais, não os publicados.

Ao longo do Episódio 3, utilizei estratégias mentais semelhantes às já relatadas para ajudar na memorização de algumas passagens, assim como na sua precisão rítmica. A primeira passagem que apresentou dificuldade de precisão rítmica foi a do c. 55-56, que consistiu em articular precisamente as semicolcheias do primeiro e quarto tempos do c. 56, que diferem entre si em apenas 0,05 tempos. A diferenciação precisa foi possível através de um procedimento mental criado, chamado de Sintetização Rítmica, que consistiu em sintetizar semínimas (como as do c. 55, t. 4 e do c. 56, t. 1, Ex. 78) em uma só mínima, como mostra o Ex. 79.



Exemplo 78. C. 55-56, t. 4 e 1. Passagem que possibilitou a criação da estratégia chamada de Sintetização Rítmica.



Exemplo 79. Estratégia para precisão rítmica chamada de Sintetização Rítmica, aplicada ao c. 55-56, t. 4 e 1: sintetização de duas SQ5 para uma MQ5.

Ainda na primeira parte do Episódio 3, três outras passagens também apresentaram dificuldade para memorização e precisão rítmica devido à justaposição de diferentes configurações da SQ5. As passagens encontram-se nas falas de P1, nos c. 58-60, 67-68 e 71-72. Estabeleci os apontamentos mentais que realizei a fim de possibilitar a difícil memorização da terceira subseção do Episódio 3 (c. 58-60) a partir da nota Fá (t. 3, c. 58), constituindo um fragmento até o fim dessa frase. Dividi esse fragmento em duas partes: a

Exemplo 83. A: c. 71-72. **B:** Sintetização Rítmica aplicada aos c. 71-72: estratégia para memorização e precisão.

Outra dificuldade rítmica remanescente ao solfejo e relacionada às semínimas quiálteras de cinco surgiu na segunda parte da seção, onde o diálogo se dá de forma simultânea entre os personagens (c. 75-88). Nessa parte, P1 articula predominantemente a divisão da semínima em quatro e P2 em cinco, o que exige do intérprete o domínio preciso dessa alternância, na qual consistia a dificuldade. A resolução aconteceu através da mesma estratégia usada anteriormente, ou seja, a sintetização de SQ5 para MQ5, Ex. 84 e 85:

Exemplo 84. A: c. 77, t. 1 e 2. **B:** Sintetização Rítmica aplicada ao c. 77, t. 1 e 2: estratégia para memorização e precisão.

Exemplo 85. A: c. 78, t. 3 e 4. **B:** Sintetização Rítmica aplicada ao c. 78, t. 3 e 4: estratégia para memorização e precisão.

A realização de dois arpejos do mesmo acorde (c. 74 e 89), o qual já havia sido tocado anteriormente (c. 23 e 25) também apresentou dificuldade técnica. Resolvi essa dificuldade da mesma maneira, ou seja, assim que decidi a melhor digitação, parti para o estudo com isolamento de dificuldades, como mostra o Ex. 86:

Exemplo 86. Estudo com isolamento de dificuldade. **A:** c. 73-74. **B:** c. 87.

Duas passagens apresentaram dificuldades técnicas e exigiram que eu optasse por digitações não usuais. A primeira, no t. 3 do c. 66 (Ex. 87), exigiu a digitação de MD “p-a, i-m, p, i-m, p-m-a”, que possibilitou a velocidade necessária para as notas repetidas. Na outra passagem, no c. 76 (Ex. 88), a melhor digitação de ME encontrada para a sequência de acordes foi feita com uma abertura de dedos 1 e 2 entre o primeiro e segundo acordes, o que possibilitou apenas um traslado entre o terceiro e quarto acordes.

Exemplo 87. C. 66, t. 3. Digitação de MD.

2	2	2	4	4	4	3
0	0	3	3	2	3	0
0	0	0	0	0	0	0
0	1	1	1	0	1	1
0	0	0	0	0	0	0
0	0	0	0	0	0	0

Exemplo 88. C. 76, t. 3⁶⁰. Digitação de MD.

3.4.5. Scherzando

No c. 89, inicia-se uma das seções onde se concentra a maior quantidade de dificuldades (c. 89-109). P2 mantém um longo monólogo, composto de uma série de comentários relativamente curtos e agitados, predominantemente em *p*. Cada comentário carrega em si um significado musical. Portanto, optei por escolher uma digitação que, dentro do possível, evitasse translados, para que o gesto musical concordasse com o gesto físico. Com esse objetivo, foi importante a identificação de cada comentário articulado por P2 durante essa seção. A extensão de cada comentário variou consideravelmente, durando de uma semicolcheia quiáltera de cinco até mais de três semínimas. Ainda que curtos, o estudo com isolamento de dificuldades foi realizado com o objetivo de assimilar correta e profundamente o gesto de cada um dos 45 comentários de P2, exemplificados a seguir:

⁶⁰ O harmônico do c. 75, que na partitura está anotado como sendo Si#, é na realidade Sol#.

Dois comentários incluíram translados totais exigindo uma maior movimentação da ME, necessariamente gerando um corte no som, ainda que pequeno. No c. 92, t. 3, optei pela realização do ornamento da nota *dó* com os dedos *a-m-i*, mais naturalmente realizado na terceira corda (a outra opção teria sido realizá-lo na quinta corda). Já no c. 93, t. 1-2, o traslado total é inevitável. Entretanto, ambos aconteceram imediatamente após notas com *staccato*. Dessa forma, o corte inerente ao traslado total não apresentou problema ao gesto musical. Além disso, ainda visando à concordância entre os gestos, dois recursos da ME foram empregados: ligados mecânicos e abertura de dedos. Em dois comentários optei por uma digitação com uma abertura grande de ME (c. 91, t. 2-3 e 108-109, t. 3-4-1), sendo necessária uma abertura entre os dedos 3 e 4, nas notas Fá e Lá. Por outro lado, escolhi uma digitação que fizesse uso de ligados da ME, objetivando a concordância entre o gesto musical e o gesto físico de MD. David Starobin, o violonista a quem Carter dedicou a peça e que fez sua revisão, indica que as ligaduras pontilhadas sugerem ligados mecânicos de ME (Carter, 1983, prefácio à partitura). Realizei as ligaduras pontilhadas presentes ao longo da peça (por ex. c. 73, t. 3), assim como as ligaduras mecânicas (por exemplo, c. 8, t. 3) em todas as suas manifestações. Entretanto, inseri oito ligaduras, além das já mencionadas, com o objetivo de deixar o gesto de MD mais fluente. Essas ligaduras encontram-se nos compassos: 98, t. 4; 100, t. 1; 100, t. 3; 101, t. 1; 101-102, t. 4-1; 104, t. 1; 107, t. 3 e 4.

3.4.5.1. Surto

No final do monólogo de P2, seu discurso jocoso (*Scherzando*) transforma-se e se converte num furioso e violento “Surto” (c. 110-113). Apesar de ser curta, contando com apenas quatro compassos, essa seção foi considerada por Poudrier (2004, p. 55) como parte da seção *Scherzando*. A modulação métrica do c. 110 é o principal motivo para essa subdivisão.

Conforme Carter, modulação métrica é:

[...] um modo de proceder suavemente ou abruptamente de uma velocidade para outra e como um processo formal para isolar uma seção de outra. Geralmente, ambos andam juntos, pois muito frequentemente uma nova seção com diferentes velocidade e caráter começa enquanto outra camada continua na mesma velocidade⁶¹. (CARTER, 1976. In: BERNARD, 1997, p. 273)

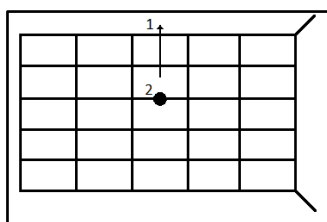
Apesar de Carter indicar que o uso desse recurso geralmente serve para ambos os propósitos, em *Changes* ele acontece com apenas um. A primeira modulação métrica presente na peça apenas define o Surto como uma seção delineada dentro do *Scherzando*, uma vez que ali não se observa o contraponto entre os personagens. O Ex. 90, por outro lado, apresenta um fragmento do sétimo movimento da peça *Eight Pieces for Timpani*, chamado *Canaries*. Na seção apresentada, Carter emprega modulações métricas sucessivas, relacionando o pulso de duas linhas contrastantes. Segundo Carter (1976), a velocidade do pulso da ME, que articula as notas Si e Mi (c. 61-77), deve permanecer imutável em 64 bpm; enquanto isso, a velocidade do pulso da MD, que articula as notas Fá e Dó#, sofre diversas modulações, aumentando sua velocidade gradativamente (BERNARD, 1997, p. 268). A combinação das duas linhas contrastantes produz um contraponto rítmico intrincado.

Exemplo 90. *Eight Pieces for Timpani* (1949/66). *Canaries*, c. 60-80.

⁶¹ “[...] a mode of proceeding smoothly or abruptly from one speed to another and as a formal device to isolate one section from another. Generally, these work together, for very often a new section with a different speed and character starts while another layer continues at the same speed.”

Na seção *Surto*, a sequência de acordes apresentou dificuldades de leitura/memorização e técnica. A digitação que escolhi para ME possui características incomuns e relevantes que viabilizaram a realização da passagem. Por sua vez, a reescrita e fragmentação da partitura constituíram uma estratégia que viabilizou sua leitura e memorização.

A digitação de ME pela qual decidi baseia-se em uma disposição principal dos dedos, a qual é abandonada durante curtos instantes e logo retomada. Essa disposição consiste em realizar uma meia pestana com a falange distal do dedo 1 nas cordas cinco e seis, e pressionar a corda 4 com o dedo 2, como no Ex. 91. Com essa disposição, a ME desloca-se pelo braço descendente nos acordes anteriores ao *glissando* (c. 111, t. 2), e ascendentemente nos acordes posteriores.

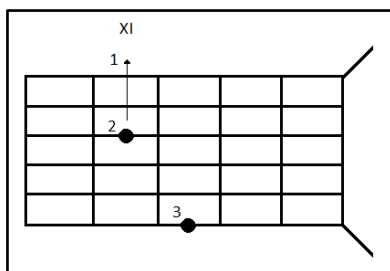


Exemplo 91. Posição principal de ME adotada durante a seção *Surto*.

A escolha por manter essa disposição ao longo da passagem teve como objetivo facilitar a movimentação de ME, evitando uma série de mudanças consecutivas na sua apresentação. Em compensação, causou-me duas dificuldades que considere mais razoáveis e que têm consequências importantes.

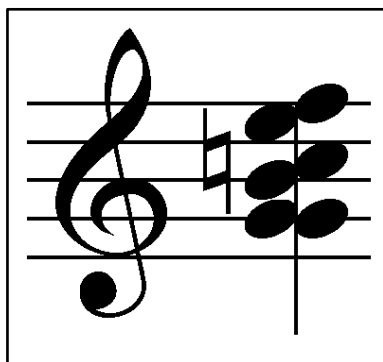
A primeira é a necessidade de uma pestana, que geralmente é realizada com o dedo um abrangendo somente uma casa, mas que no caso do c. 111, t. 4, ocupa duas. Essa digitação, apesar de não ser frequentemente usada, pode ser encontrada em outras obras do repertório violonístico, como na *Rossiniana*, op. 119, de Mauro Giuliani (c. 27).

A segunda dificuldade ocorre nos acordes do c. 112, t. 2-3 e consiste em uma apresentação de ME onde o dedo três encontra-se em uma casa anterior ao dedo um, como ilustrado no Ex. 92:



Exemplo 92. Disposição não usual de ME usada nos acordes do c. 112, t. 2-3.

O fato de que grande parte dos acordes se encontra em posições avançadas no braço do violão e utiliza cordas soltas traz como consequência que cordas mais graves apresentem notas mais agudas do que cordas mais agudas, como mostra o Ex. 93. A leitura desses acordes torna-se lenta e trabalhosa, uma vez que as notas no violão podem ser realizadas em diversas posições.



Número da corda	Nota da corda	Nota do acorde
6	Mi 2	Sol 3
5	Lá 2	Dó 4
4	Ré 3	Fá 4
3	Sol 3	Sol 3
2	Si 3	Si 3
1	Mi 4	Mi 4

Exemplo 93. Notas das cordas do primeiro acorde do c. 113.

Desse modo, a estratégia que utilizei para facilitar a leitura e memorização desses acordes foi extinguir a notação das cordas soltas nos acordes presentes a partir do t. 4 do c. 110 até o t. 2 do c. 113. Na realização da nova notação (Ex. 94), as seis cordas são feridas em todos os acordes. Dessa maneira, é necessária a leitura de um número consideravelmente menor de notas. O único acorde desse fragmento que não tem seis notas é o último do

primeiro tempo do c. 112 que, devido a um provável erro de edição, permaneceu diferente do segundo acorde desse compasso.

Em decorrência da nova notação, que excluiu as notas das cordas soltas, a passagem pode ser fragmentada e os acordes que permaneceram com seis notas puderam ser mais facilmente agrupados com o objetivo de facilitar a memorização (Ex. 95).

Exemplo 94. C. 110-113, cordas soltas apagadas.

Exemplo 95. C. 110-113 fragmentados (cordas soltas apagadas).

3.4.6. Episódio 4

Logo após o violento Surto de P2, depois de passar uma seção inteira em silêncio, P1 inicia o quarto e último episódio da peça no c. 113 com um longo harmônico. Aqui o diálogo entre as partes é retomado, transcorrendo de forma sucessiva. A primeira subseção (c. 113,

t. 3 até c. 117, t. 3) é iniciada pelo P1, com notas longas, e finalizada por um curto comentário de P2 em *staccato* (Fá – Sol, c. 114, t. 2-3). P2 articula uma fala violenta remanescente, em *marcatissimo* e *ff* (c. 115-116, t. 4-2), que é seguida por um acorde de P1 (c. 116, t. 3-4). A primeira subseção é arrematada ainda com violência por P2 (c. 117, t. 2-3) e encontra-se ilustrada no Ex. 96:

The image shows a musical score for two staves. The top staff begins at measure 114 and the bottom staff at measure 116. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The top staff features a melodic line with notes marked with '5' and '3' fingerings, and dynamics including *f*, *mf*, and *p*. It includes markings for *espr.* (espressivo), *vibr.* (vibrato), and *marcatiss.* (marcatissimo). A tempo marking of $\text{♩} = \text{ca. } 100$ is present. The bottom staff continues the melodic line with dynamics *mp* and *ff*, and includes a triplet of eighth notes. Red and blue circles highlight specific musical phrases and techniques across both staves.

Exemplo 96. Primeira subseção do Episódio 4 (c. 113-117): P1 e P2.

O que se segue é uma longa frase de P1 (c. 117, t. 4 até c. 125, t. 3, Ex. 97) que se caracteriza por articular notas longas e sobrepostas, compondo a segunda subseção do quarto episódio. A subseção termina com um longo *rallentando* articulado por P1:

The image shows a musical score for guitar, measures 116 to 125. The score is written in treble clef and includes various performance instructions and technical markings. Red circles and lines highlight specific areas of the score.

- Measure 116:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The measure contains a half note G4 (circled in red) and a half note A4 (circled in red). Above the staff, there is a circled "3" followed by "XII" and "tasto". A "5" is written above the first note. The dynamic marking *p* is below the staff.
- Measure 119:** Contains a half note chord (circled in red) and a half note chord (circled in red). Above the staff, there is a circled "ord." and a circled "5". The dynamic marking *f* is below the staff. The instruction *molto espr. vibr.* is above the staff.
- Measure 122:** Contains a half note chord (circled in red) and a half note chord (circled in red). Above the staff, there is a circled "5". The dynamic marking *mf* is below the staff. The instruction *legato, ma agitato* is above the staff. The dynamic marking *ff* is below the staff. The instruction *mf cresc. poco a poco* is below the staff.
- Measure 124:** Contains a half note chord (circled in red) and a half note chord (circled in red). Above the staff, there is a circled "1" followed by "VII" and a circled "5". The dynamic marking *f* is below the staff. The instruction *allargando* is above the staff. The dynamic marking *ff* is below the staff. The instruction "3" is above the staff. The instruction "2 IX" is above the staff.

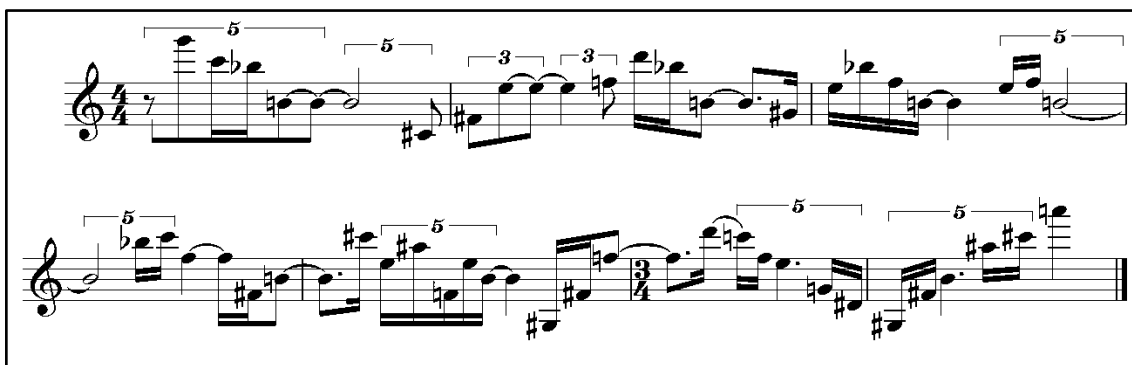
Exemplo 97. Segunda subseção do Episódio 4 (c. 117-125): P1 e P2.

Em oposição à subseção anterior, a terceira subseção do Episódio 4 consiste em uma longa fala de P2 (Ex. 98), que é a última frase desse personagem, sendo suas falas posteriores somente curtos comentários. A quarta subseção termina o Episódio 4 com uma alternância de três comentários, iniciando e terminando com P1 (Ex. 99).

Exemplo 98. Terceira subseção do Episódio 4 (c. 125-128): P1 e P2.

Exemplo 99. Quarta subseção do Episódio 4 (c. 128-130): P1 e P2.

Uma vez que o conteúdo rítmico do Episódio 4 não apresenta nenhuma surpresa com relação ao que já passou, não enfrentei nenhuma dificuldade rítmica. Enfrentei dificuldades técnicas durante a fala de P2 na terceira subseção (c. 125, t. 3 até 128, t. 2) e no último comentário da seção, realizado por P1 no c. 130. Na fala de P2, a dificuldade esteve na escolha da digitação e, uma vez decidida, parti para o estudo com isolamento de dificuldades, presente no Ex. 100:



Exemplo 100. Estudo com isolamento de dificuldades (c. 125-128).

Por sua vez, não pude resolver a dificuldade técnica presente no comentário de P1 no c. 130⁶². Para realizá-lo como a partitura exige, seria necessária uma abertura entre os dedos 3 e 4: dedo 3 no Ré# da corda cinco (casa seis) até o Dó# da primeira corda (casa nove) concomitantemente à abertura entre os dedos 1 e 2 (Sol# e Ré#, cordas seis e cinco respectivamente). Essa abertura somente será alcançada por poucos intérpretes, uma vez que para sua realização seria necessário ter mãos extremamente grandes. Dessa forma, a nota Ré do segundo acorde foi realizada no harmônico da corda quatro na casa doze, o que possibilitou a sobreposição dos acordes sem cortes.

3.4.7. Epílogo

A última seção da peça, intitulada Epílogo (c. 131-150), encontra-se quase inteiramente articulada por P1, excetuando os comentários de P2 nos c. 135 e 141, conforme o Ex. 101 (p. 95).

As falas de P1 caracterizam as permutações campanológicas, sobrepondo acordes de notas longas, dando ao fim da peça um caráter misterioso e solene. De acordo com David Starobin “[...] a tranquilidade com a qual a peça termina é enganosa, ao menos do ponto de vista do intérprete⁶³” (KOZINN, 1986, p. 4).

⁶² Nesse compasso há um erro de edição, uma vez que nele existe o equivalente a nove colcheias. A última pausa de colcheia deve ser excluída.

⁶³ “...the tranquility with which the piece ends is deceptive, at least from a performer's point of view”.



Lento tranquillo $\text{♩} = 67$
molto espress.

The musical score consists of seven systems of music, each with a red oval highlighting a specific section. The first system (measures 131-134) includes the tempo and dynamics markings. The second system (measures 134-137) features a blue oval around measures 135-137. The third system (measures 137-140) has red ovals around measures 137-138 and 139-140. The fourth system (measures 140-142) has a blue oval around measures 141-142. The fifth system (measures 142-145) has red ovals around measures 142-143 and 144-145. The sixth system (measures 145-148) has red ovals around measures 145-146 and 147-148. The seventh system (measures 148-150) has a red oval around measures 148-150. Various annotations such as 'tasto', 'ord.', 'l.v.', 'marc', and dynamics like *p*, *pp*, *mf*, *f*, and *pp* are scattered throughout the score. Fingering numbers (1-5) and circled numbers (1-6) are also present.

Exemplo 101. Changes: Epilogo, c. 131-150: P1 e P2.

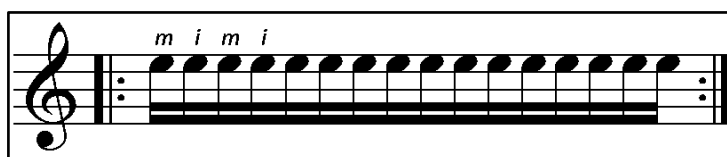
4. PLANO DE ESTUDO RÍTMICO PARA *CHANGES*

A terceira etapa dessa investigação é o plano de estudo que apresento nesse capítulo. Para sua construção, levei em consideração apenas as dificuldades encontradas durante meu processo de estudo, que ocorreu ao longo de aproximadamente um ano. O enfoque dado foi para a complexidade rítmica da obra, mas aspectos técnico-interpretativos também foram abordados. Logo, algumas dificuldades técnicas ou rítmicas que outros estudantes possivelmente poderão encontrar não foram abordadas.

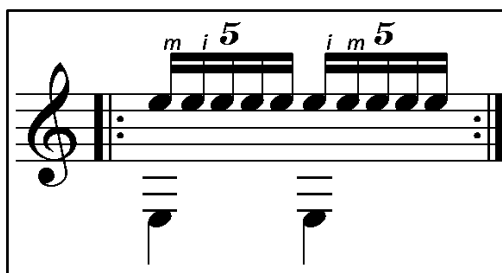
O primeiro pré-requisito para que o estudo de *Changes* possa ser iniciado é o domínio das semínimas quiálteras de cinco (SQ5 = ) assim como o das mínimas quiálteras de cinco (MQ5 = ) , assim como suas diferentes configurações, que constituíam minhas principais dificuldades rítmicas no início do estudo.

4.1. Realização da SQ5

O domínio da realização do ritmo de semínima subdividida em cinco pode ser adquirido através de um processo de adição rítmica, exemplificado abaixo. Esse exercício é feito em duas etapas e a digitação sugerida de MD é *m-i*. O baixo fixo na sexta corda é apenas uma sugestão, sendo que outra corda solta poderia a substituir. O andamento na Etapa 1 (Ex. 102) deve permitir a alternância confortável dos dedos *m-i*, por exemplo, ♩ = 250. Assim, o valor inicial da semínima na Etapa 2 (Ex. 103) seria de 50 bpm, o qual deve aumentar gradativamente até ♩ = 100, que é a velocidade da peça.



Exemplo 102. Exercício para realização da SQ5. Etapa 1, andamento inicial sugerido: ♩ = 250.

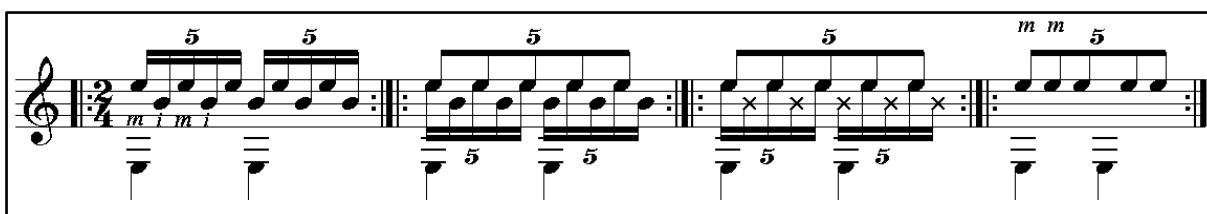


Exemplo 103. Exercício para realização da SQ5. Etapa 2, andamento: $\text{♩} = 50$.

4.2. Realização da MQ5

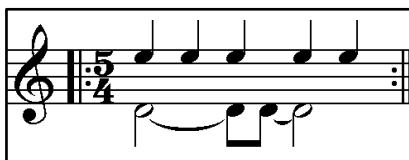
Pode-se chegar à realização da MQ5 através de dois exercícios que, apesar de gerarem resultados musicais iguais, exigem assimilações antagônicas e complementares. Num deles, o metrônomo fornece o pulso de semínima e pratica-se a realização da sua divisão em cinco. No outro, o metrônomo fornece a própria divisão em cinco e pratica-se a realização do pulso.

O primeiro organiza-se em quatro etapas e toma o exercício anterior como referência, partindo do exercício da SQ5 para chegar à realização da MQ5, explorando as características próprias da escrita para violão. Para isso, basta realizar o mesmo exercício anterior em duas cordas, como mostra o Ex. 104. O ritmo resultante da primeira corda estabelece a MQ5, e para enfatizá-la, sugere-se o abafamento da corda dois. O andamento inicial é o mesmo do exercício anterior ($\text{♩} = 50$) e, ao chegar à última etapa do processo, deve aumentar gradativamente até $\text{♩} = 100$.



Ex. 104. Processo de criação da MQ5 cinco a partir da SQ5; digitação *m-i*.

A outra maneira de alcançar a realização da MQ5 não parte da SQ5, antes visa diretamente a mínima, como mostra o exercício presente no Ex. 105. Para que seu andamento inicial seja igual ao anterior, a semínima deve estar em 125 bpm e aumentar até 250 bpm.



Ex. 105. Exercício para assimilação da MQ5 que não pressupõe a divisão em cinco de semínima.

Esse exercício é homólogo ao anterior e, como o resultado sonoro é o mesmo (dependendo do andamento), poderia ser considerado como uma reescrita (Ex. 106). Entretanto, para a sua realização são necessárias assimilações diferentes.

Ex. 106. Exercícios com resultados sonoros iguais, mas referências temporais complementares.

Apesar de essencial, o domínio de SQ5 e MQ5 é apenas o primeiro passo para a resolução dos problemas rítmicos da peça, uma vez que estes estavam relacionados, em sua maioria, com as diferentes configurações em que esses ritmos se apresentam. Sendo assim, um mapeamento das diferentes configurações das semínimas e mínimas quáteras de cinco ajudou a identificar as diferentes formas de realização a serem dominadas. Em *Changes* existem 30 configurações de SQ5 e 31 de MQ5, como mostra os Ex. 107 e 108.

Exemplo 107. Mapeamento das 30 configurações das SQ5 em *Changes*.

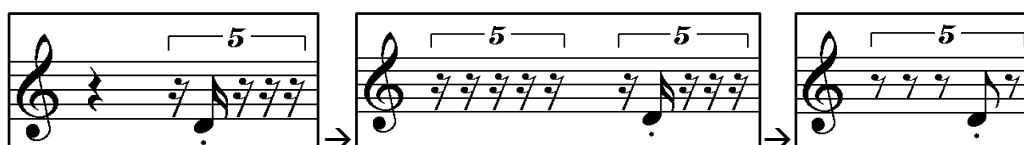
Exemplo 108. Mapeamento das 30 configurações das MQ5 em *Changes*.

Uma vez que, quando justapostas, algumas configurações de SQ5 geram MQ5, algumas passagens da peça que contêm essa justaposição poderiam ser reescritas, de SQ5 para MQ5, gerando ritmos equivalentes. Sendo assim, o subcapítulo a seguir apresenta sugestões de reescrita para 27 das 31 configurações de semínimas quiálteras de cinco da peça, apresentadas no Ex. 107.

4.3. Reescrita das SQ5

A proposta de reescrita de algumas passagens apresentada nesse subcapítulo tem o objetivo de diminuir o número de configurações rítmicas a serem assimiladas ao longo do estudo, evitando que pensamentos diferentes sejam empregados para a assimilação de configurações rítmicas de resultados musicais iguais. Dessa forma, o número de informações a serem assimiladas diminui, reduzindo também o tempo necessário para a compreensão rítmica da peça.

A justaposição de duas SQ5 de determinadas configurações gera determinadas configurações de uma MQ5. O Ex. 109 ilustra essa relação:





Exemplo 109. Processo de reescrita do c. 49, t. 1-2.

Em sua escrita original, os dois primeiros tempos do c. 49 contêm, pelo menos, uma informação cada: (1) pausa de semínima e (2) ataque curto na 2ª semicolcheia de uma SQ5, respectivamente. A pausa na primeira semínima, quando reorganizada em pausas de SQ5, permite que esses dois tempos sejam reagrupados para uma, que contém apenas uma informação: “ataque curto na 4ª”.

Portanto, a assimilação da relação potencial existente entre duas semínimas a uma mínima permite que passagens sejam compreendidas de maneira mais fácil e rápida, pois a quantidade de informações a ser absorvida diminui e a precisão exigida é alcançada por um meio mais simples.

A razão que explica a sensação de simplificação quando a assimilação ocorre com os ritmos reagrupados/reescritos está possivelmente relacionada com o fato de que, quando duas SQ5 são reagrupadas em MQ5, a subdivisão mental do tempo se torna mais lenta: antes, a semínima deveria ser dividida em cinco partes, o que, num andamento de

aproximadamente $\downarrow = 100$, resulta em SQ5 = 120 ms⁶⁴. Porém, com o reagrupamento, cada colcheia dura o dobro: aproximadamente 240 ms.

De fato, resultados provenientes de um estudo realizado por Repp et al (2005) indicam limites temporais para a subdivisão métrica de ritmos irregulares. Nesse estudo, músicos clássicos de nível profissional⁶⁵, dentre os quais havia um percussionista profissional, foram incapazes de sincronizar os ritmos  e  com uma série de rápidas subdivisões isocrônicas, quando estas pulsavam em uma velocidade maior do que 163 ms, em média (REPP, 2005, p. 74). O participante mais habilidoso que participou dessa pesquisa realizou a sincronia numa velocidade de 145 ms. Um estudo anterior (REPP, 2003) apontou para um limite de 123 ms (em média) e 100 ms (em alguns casos individuais) para músicos profissionais sincronizarem ritmos não-complexos (divisão em 4) da mesma maneira. Esse resultado sugere que “a complexidade rítmica tem um profundo impacto no limite temporal para subdivisão.” (REPP, 2005, p. 74).

Os resultados dos estudos de Repp (2005, 2003) indicam que o valor das SQ5 em *Changes* está, ao menos, próximo dos limites temporais para subdivisão métrica. Portanto, ao realizar o reagrupamento de SQ5 em MQ5, o intérprete se afasta desse limite, podendo acessar essa subdivisão mental mais facilmente, pois é mais lenta e permite essa contagem mental, o que é quase impossível com a divisão da semínima em cinco, que exige um andamento muito lento para o estudo. Além disso, para estudar a peça sem realizar essa relação, o intérprete precisaria memorizar a realização de uma série de configurações diferentes de SQ5. Mas, dessa forma, ocorre uma redução da quantidade de material a ser memorizado.

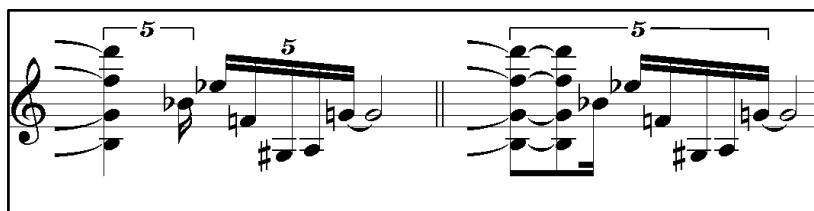
O agrupamento de SQ5 para MQ5 pode ocorrer de duas maneiras. No agrupamento realizado da primeira maneira, duas SQ5 são agrupadas em uma MQ5 completa, como no c. 49 no Ex. 109 acima. Sua realização ocorre normalmente, do início ao fim da MQ5. Por outro lado, no agrupamento realizado da segunda maneira, apenas uma SQ5 é agrupada em metade (inicial ou final) de uma MQ5. Nesse caso, sua realização ocorre de duas formas: (1) a MQ5 é realizada (mentalmente ou não) somente até o início da sua segunda semínima

⁶⁴ O cálculo é feito da seguinte forma: em um segundo existem mil milissegundos (ms). Portanto, a velocidade de metrônomo de 60 bpm é equivalente a 1000ms. Logo, na velocidade da peça, a semínima dura 600ms e a SQ5 ($600 \div 5$) dura 120ms.

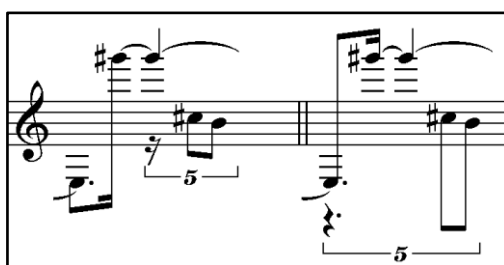
⁶⁵ Professional-level classical musicians (REPP, 2005, p. 64).

(quando a configuração da semínima em questão corresponder somente à metade inicial da MQ5); ou (2) somente a partir da sua segunda semínima (quando a configuração da semínima em questão corresponder somente à metade final da MQ5).

Os Ex. 110 e 111 mostram dois agrupamentos que ocorreram da segunda maneira. No Ex. 110, somente a primeira semínima corresponde à metade inicial da MQ5, logo a realização da MQ5 é abandonada ao início do t. 2, onde passa a ser de uma SQ5 completa. No Ex. 111, a primeira semínima não corresponde à metade inicial da MQ5, mas sim à subdivisão em quatro semicolcheias. Somente a segunda semínima corresponde à metade final da MQ5. Logo, a realização da MQ5 é iniciada a partir da sua metade, ao início do t. 2.








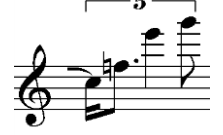

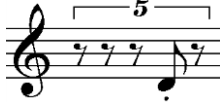



















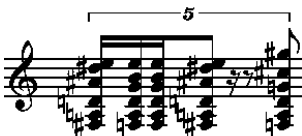










Exemplo 110. C. 16, t. 1-2 e Sintetização Rítmica aplicada ao mesmo, respectivamente.





Exemplo 111. C. 77, t. 1-2 e Sintetização Rítmica aplicada ao mesmo, respectivamente.

No Ex. 112, encontram-se as passagens onde o Sintetização Rítmica ocorreu da primeira maneira, ou seja, de forma completa, onde duas SQ5 foram agrupadas em uma MQ5:















Local	Original	Reescrita
C. 16-17, t. 4-1		
C. 24, t. 3-4		
C. 26-27, t. 4-1		
C. 28, t. 2-3		
C. 49, t. 1-2		
C. 55-56, t. 4-1		
C. 67, t. 2-3		
C. 68, t. 1-2		
C. 71, t. 3-4		
C. 72, t. 1-2		



C. 72, t. 3-4		
C. 75-76, t. 4-1		
C. 84-85, t. 4-1		
C. 88, t. 3-4		
C. 101, t. 3-4 ⁶⁶		
C. 106, t. 1-2		
C. 107, t. 3-4		
C. 117, t. 3-4		
C. 138, t. 3-4		

Exemplo 112. Passagens onde ocorreu Sintetização Rítmica. Reescrita de duas SQ5 para uma MQ5 completa.

⁶⁶ Com exceção t. 4 do c. 101, as configurações de SQ5  e  foram mapeadas como sendo a mesma, no que diz respeito ao estudo para suas realizações.

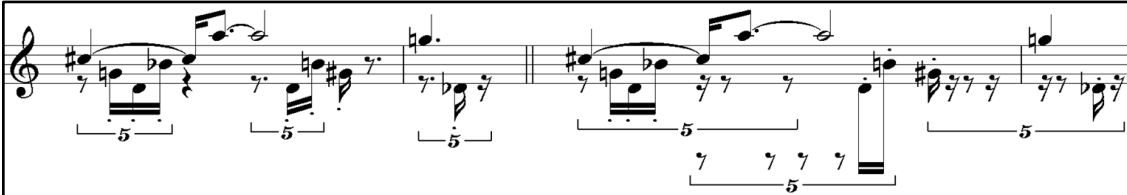
Abaixo, o Ex. 113 mostra as passagens onde o Sintetização Rítmica ocorreu da segunda maneira, ou seja, de forma incompleta, onde somente uma SQ5 foi agrupada em metade de uma MQ5 (inicial ou final).

Local	Original	Reescrita	Seção
C. 16, t. 1			Inicial
C. 62, t. 2			Inicial
C. 73, t. 3			Inicial
C. 77, t. 2			Final
C. 78, t. 3			Inicial
C. 94, t. 2-3			Final
C. 104, t. 3-4			Inicial

C. 135, t. 2			Inicial
--------------	-----------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------	---------

Exemplo 113. Passagens onde ocorreu Sintetização Rítmica. Reescrita de somente uma SQ5 para metade de uma MQ5 (inicial ou final).

O fato de o Ex. 113 apresentar um número consideravelmente menor de reescritas realizadas da segunda maneira justifica-se por essa reescrita gerar constantemente um ritmo mais complexo do que o original, o que dificultaria ainda mais a assimilação da passagem. Um exemplo da complexidade que a reescrita dessas passagens geraria encontra-se no Ex. 114. Nesse caso, a notação do pensamento empregado na sua execução é complexa, pois as mínimas quáteras de cinco se sobrepõem, o que não é levado em consideração pelo foco de atenção do pensamento durante a execução.



Exemplo 114. C. 84-85, t. 1-1, original e Sintetização Rítmica de reescrita complicadora.

Dessa forma, a reescrita das semínimas presentes no Ex. 115 abaixo não foi realizada. Nesses casos, a Sintetização Rítmica é feita apenas mentalmente.

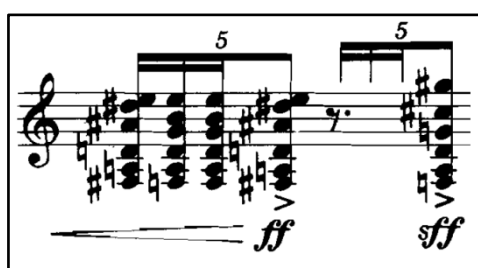
Local	MQ5
C. 11, T. 3	Metade inicial
C. 25, T. 1	Metade inicial
C. 28, T. 4	Metade inicial

C. 34, T. 3	Metade inicial
C. 44, T. 2	Metade inicial
C. 44, T. 3	Metade inicial
C. 44, T. 4	Metade inicial
C. 45, T. 1	Metade inicial
C. 46, T. 1	Metade inicial
C. 47, T. 2	Metade final
C. 55, T. 3	Metade inicial
C. 65, T. 4	Metade final
C. 67, T. 1	Metade inicial
C. 67, T. 4	Metade inicial
C. 80, T. 4	Metade inicial
C. 82, T. 1	Metade final
C. 82, T. 2	Metade inicial
C. 82, T. 4	Metade final
C. 84, T. 1	Metade inicial
C. 84, T. 3	Metade final
C. 86, T. 4	Metade final
C. 89, T. 1	Metade inicial
C. 91, T. 1	Metade final
C. 91, T. 2	Metade inicial
C. 100, T. 1	Metade inicial
C. 100, T. 4	Metade inicial
C. 101, T. 3	Metade inicial

C. 102, T. 2	Metade inicial
C. 107, T. 1	Metade inicial
C. 108, T. 1	Metade final
C. 109, T. 3	Metade final
C. 129, T. 3	Metade final
C. 129, T. 4	Metade final
C. 141, T. 2	Metade final
C. 141, T. 3	Metade inicial

Exemplo 115. Passagens em que a Sintetização Rítmica é feita apenas mentalmente, com a MQ5 dividida.

As Sintetizações Rítmicas que ocorreram da primeira maneira (de forma completa) e que envolveram a subdivisão da MQ5, por vezes também envolvem acentuação em partes fracas do tempo, como no c. 88, t. 3-4, Ex. 116. Nas passagens em que isso ocorre, sugere-se a introdução de acentos e de variações de dinâmicas somente depois que a assimilação rítmica houver ocorrido.



Exemplo 116. Passagem em que ocorrem a Sintetização Rítmica e variações de dinâmicas simultaneamente (c. 88, t. 3-4).

Assim como o agrupamento ocorre de duas SQ5 para uma MQ5, o contrário – uma MQ5 ser desagregada em duas SQ5 – ocorreu excepcionalmente em duas passagens da peça: no c. 1, t. 1-3 e no c. 105, t. 1 e 2. No c. 105, a desagregação ocorreu de forma simples: uma MQ5 foi subdividida em duas SQ5. Já no c. 1, ocorreu uma desagregação seguida de um

reagrupamento. Originalmente, nessa passagem há uma MQ5 (t. 1-2) seguida de uma SQ5 (t. 3). Na reescrita facilitadora, acontece uma inversão: a MQ5 é desagregada, resultando em duas SQ5, sendo que a segunda delas (t. 2) é reagrupada com o t. 3 (outra SQ5). A semínima do t. 1, por sua vez, é reescrita como sendo metade de uma MQ5. Esse processo está esclarecido no Ex. 117:



Exemplo 117. Processo de desagregação de uma MQ5 para duas SQ5 (c. 1, t. 1-3).

Resumidamente, o estudo de *Changes* com a realização (mental ou real) dos agrupamentos de duas SQ5 para uma MQ5 conta com (pelo menos) duas vantagens: (1) a quantidade de informações diferentes a serem assimiladas e memorizadas é reduzida consideravelmente, diminuindo também a complexidade da peça e (2) o seu tempo de memorização e assimilação dos ritmos também deverá ser menor. Além disso, o andamento durante o estudo possivelmente não necessitará ser tão lento, uma vez assimilada a MQ5 e as suas possíveis configurações.

Sendo assim, o mapeamento das MQ5 presente nos Ex. 118 e 119 teve como objetivo, a composição de exercícios rítmicos específicos para *Changes* que abrangessem todas as dificuldades encontradas nesse aspecto. As MQ5 mapeadas (que estão presentes originalmente na escrita da partitura, assim como as sintetizadas em consequência dos agrupamentos) dividem-se em dois grandes grupos: MQ5 inteiras (Ex. 118) e MQ5 divididas (Ex. 119).

MQ5 INTEIRAS

Sem subdivisão

The 'Sem subdivisão' section consists of three staves of music. Each staff contains six measures, each with a bracketed '5' above it, indicating a five-measure phrase. The notes are: Staff 1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 2: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 3: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The notes are connected by stems, and there are rests in some measures.

Com subdivisão

The 'Com subdivisão' section consists of three staves of music. Each staff contains six measures, each with a bracketed '5' above it, indicating a five-measure phrase. The notes are: Staff 1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 2: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 3: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The notes are connected by stems, and there are rests in some measures.

Exemplo 118. MQ5 inteiras.

MQ5 DIVIDIDAS
Sem subdivisão
<p>Inicial</p>
<p>Final</p>
Com subdivisão
<p>Inicial</p>
<p>Final</p>

Exemplo 119. MQ5 divididas.

Partindo dessa catalogação de MQ5 resultantes dos agrupamentos e presentes originalmente, pude compor exercícios específicos e direcionados para sanar essa dificuldade. Os exercícios para MQ5 inteiras sem subdivisão, MQ5 inteiras com subdivisão,

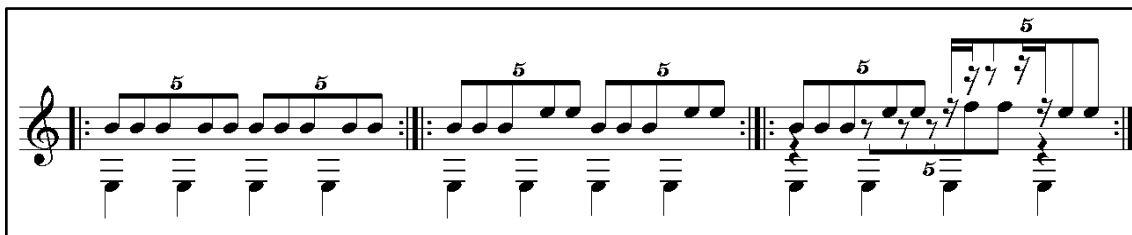
MQ5 divididas sem subdivisão e MQ5 divididas com subdivisão estão dispostos nos Apêndices A-D. Ao realizar esses exercícios, o estudante deve repetir cada compasso quantas vezes forem necessárias para que o ritmo seja realizado com precisão. O andamento inicial sugerido para cada configuração de MQ5 é de $\text{♩} = 60$ bpm e deve ser aumentado gradativamente até chegar em $\text{♩} = 100$, aproximadamente.

A catalogação das MQ5 divididas e inteiras presente nos exemplos anteriores não levou em consideração os agrupamentos sintetizados de MQ5 que resultaram em MQ5 divididas e subsequentes. O Ex. 120 mostra que a sintetização das SQ5 dos c. 44 e 45, por exemplo, gerou metades iniciais de MQ5 subsequentes:

Exemplo 120: Passagem onde a Sintetização Rítmica MQ5 divididas e subsequentes.

Portanto, os exercícios presentes nos Ex. 121 e 122 têm como objetivo sanar essa dificuldade:

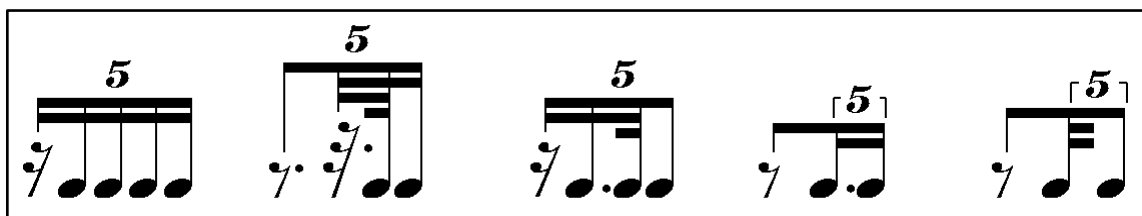
Exemplo 121: Exercício para agrupamentos de MQ5 divididas (metade inicial) e subsequentes.



Exemplo 122. Exercício para agrupamentos de MQ5 divididas (metade final) e subsequentes.

4.4. Exceções


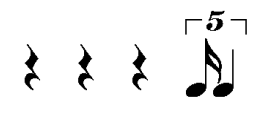









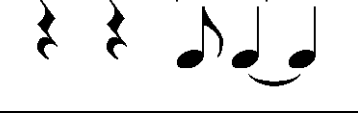
Como exposto anteriormente, através do agrupamento foi possível relacionar 27 das 31 configurações de SQ5 à configuração de MQ5 inteira ou a alguma de suas metades, inicial ou final. As três configurações restantes foram consideradas como exceções, ilustradas no Ex. 123:



Exemplo 123. Configurações de quáteras de cinco consideradas como exceções.

A primeira delas foi considerada como exceção, pois sua realização mental é praticamente igual à da SQ5, uma vez que o pulso preenche o espaço da primeira pausa. As outras configurações foram consideradas como exceções, pois estão presentes unicamente nos c. 9, 17, 133 e 144, respectivamente. Além disso, a precisão que exigem diferencia-se claramente das outras configurações rítmicas da peça. A precisão pode ser adquirida através da estratégia mencionada no capítulo sobre Solfejo Rítmico, chamada de Alteração Rítmica Menor, a qual consiste em escrever o ritmo difícil quatro vezes mais lento, realizar pequenas alterações, transformando-o num ritmo fácil e aumentar gradativamente o andamento. A

seguir, o Ex. 124 mostra cada uma das quatro exceções reescritas quatro vezes mais lento e suas alterações.

Endereço	Ritmo original	Ritmo original quatro vezes mais lento	Ritmo original quatro vezes mais lento e alterado
C. 9, T. 2			
C. 17, T. 4			
C. 133, T. 1			
C. 144, T. 2			

Exemplo 124. Configurações de quiálteras de cinco a serem estudadas especificamente.

O plano de estudo para cada uma das quatro configurações rítmicas mencionadas como exceções está endereçado nos Apêndices E até H.

4.5. Modulações métricas

Além da realização de SQ5 e MQ5, a realização das modulações métricas (Ex. 125 e 126) também se relaciona com o estudo do ritmo de *Changes*. Os exercícios propostos para a o estudo das modulações métricas encontram-se nos Apêndices I e J.

5 (ca. 125) (→ ↵)

ff ff *meno f* *ff ff f*

gliss.

Exemplo 125. Primeira modulação métrica, c. 109- 111.

5 marc. *mf* *f* *ff* *p* *pp*

Lento tranquillo ♩ = 67

molto espress.
tasto

5 IX ord. 0

Exemplo 126. Segunda modulação métrica, c. 109- 111.

5. CONCLUSÃO

O presente trabalho teve como objetivo principal a construção de um plano de estudo rítmico da obra *Changes*, em virtude da sua complexidade, com o intuito de torná-la mais acessível ao estudante de violão, diminuindo seu tempo de estudo para uma performance. O plano de estudo levou em consideração as dificuldades e soluções que encontrei durante a construção de minha interpretação. Para sua elaboração, coletei dados referentes às dificuldades rítmicas e técnicas que enfrentei ao longo do processo de estudo e preparação da peça, que foi incluída no programa do recital final do curso de mestrado em Práticas Interpretativas da UFRGS. Além disso, o trabalho apresenta uma análise que procurou relacionar as demandas técnicas encontradas nesse processo com a organização textural própria da linguagem do compositor, que no caso de *Changes* é caracterizada pela interação entre dois personagens musicais.

Inicialmente, realizei um solfejo rítmico da peça sem o instrumento, com o propósito de me familiarizar com seu conteúdo rítmico e identificar quais seriam minhas dificuldades. Durante esse período, mantive um diário de estudo onde anotei essas dificuldades e criei estratégias e exercícios a fim de saná-las. Ao longo do solfejo, surgiram diversos questionamentos que concerniram às intenções expressivas da peça e à precisão rítmica exigida pelo compositor. Com essas questões em mente, dei início ao estudo com o instrumento, o que possibilitou uma análise estrutural da peça. Essa análise identificou dois personagens presentes na peça, tomando como referência a investigação realizada por Poudrier (2008). Uma vez identificados, pude abordar as demandas técnicas decorrentes da caracterização dos personagens. Assim, encontrei mais facilmente a intenção expressiva para o texto musical, que se baseia na relação cênico-musical que Carter apresenta na sua obra, o que foi fundamental para a construção da minha interpretação.

A construção do plano de estudo rítmico para *Changes* foi possível através da catalogação das configurações rítmicas que foram identificadas como sendo as principais dificuldades da peça: as semínimas quiálteras de cinco (SQ5) e mínimas quiálteras de cinco (MQ5). Essa catalogação possibilitou a identificação precisa de todas as variações em que essas configurações se apresentam, assim como a composição de exercícios específicos para resolução de cada uma, proporcionando um estudo direcionado que ajudará a diminuir o

tempo de estudo. Os resultados apresentados na forma de plano de estudo poderão facilitar a abordagem desta obra, podendo esta sistematização ser aplicada ao processo de estudo e preparação de outras obras.

Durante a busca pelas resoluções das dificuldades técnicas encontradas ao longo do estudo com o instrumento, duas estratégias novas foram criadas: “Sintetização Rítmica” e “Alteração Rítmica Menor”. Essas estratégias poderão ser aplicadas e testadas em uma futura pesquisa com um grupo de estudantes. Com relação à estratégia de estudo “Alteração Rítmica Menor”, por exemplo, seria possível fazer um experimento que avaliasse a detecção das alterações em figurações rítmicas complexas extraídas da obra de Carter e, possivelmente, de outros compositores, como Bryan Ferneyhough ou Pierre Boulez. Por outro lado, uma futura pesquisa poderá abordar a temática dos personagens musicais na música de Carter e sua relação com a expressão e percepção de emoções, semelhante ao estudo realizado por Juslin (2000).

Referências Bibliográficas

BARROS, L. C. **A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso.** Tese (Doutorado em Música) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

BERNARD, J. W. The Evolution of Elliott Carter's Rhythmic Practice. **Perspectives of New Music**, v. 26, n. 2, 1988, p. 164-203.

BERNARD, J. W. Elliott Carter and the modern meaning of time. **The Musical Quarterly**, v. 79, n. 4, 1995, p. 644-682.

BERNARD, J. W. **Collected Essays and Lectures, 1937-1995.** Nova Iorque: University of Rochester, 1997.

CAPUZZO, G. **Variety Within Unity: Expressive Ends and their Technical Means in the Music of Elliott Carter, 1983-1994.** Tese (Doutorado em Música), University of Rochester, 1999.

CAPUZZO, G. Registral Constraints on All-Interval Rows in Elliott Carter's Changes. **Intégral**, v. 21, 2007, p. 79-108.

CAPUZZO, G. Elliott Carter's SHARD. **Guitar Review**, n. 126, 2003, p. 11-12.

CARLEVARO, Abel. **Escuela de la Guitarra: exposición de la teoría instrumental.** Buenos Aires. Dacisa, 1978.

CARTER, Elliott. The Rhythmic Basis of American Music. **The Score and the I.M.A. Magazine**, v. 12, 1955, p. 27-32.

_____. Shop Talk by an American Composer. **The Musical Quarterly**, v. 46, n. 2 1960, p. 189-201.

_____. **Changes.** Prefácio à partitura. Nova Iorque, Boosey and Hawkes, 1983.

_____. **Three Illusions for Orchestra**. Prefácio à partitura. Nova Iorque, Boosey and Hawkes, 2004. Disponível em [http://www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat_detail.asp?sitelang=en&musicid=47675&langid=1]. Último acesso em 13/08/2012.

CARDASSI, L. Night Fantasies de Elliott Carter: estratégias de aprendizagem e performance. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 21, 2010, p. 60-73.

COGAN, R. **Sonic Design**, The Nature of Sound and Music. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1976.

GABRIELSSON, A. Music Performance research at the millennium. **Psychology of Music**, v. 31, 2003, p. 221-272.

CREELMAN, C. D. Human Discrimination of Auditory Duration. **The Journal Of The Acoustical Society Of America**, v. 34, n. 5, 1962.

GALAMIAN, I. **Principles of violin playing and teaching**. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1962.

JØRGENSEN, H. Strategies for individual practice. In: WILLIAMON, A. **Musical Excellence**. Strategies and techniques to enhance performance. Nova Iorque: Oxford University Press, 2004, p. 85-103.

JUSLIN, P. Cue Utilization in Communication of Emotion in Music Performance: Relating Performance to Perception. **Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance**, v. 26, n. 6, p. 1797-1813.

KOZZIN, A. Elliott Carter's *Changes*. **Guitar Review**, v. 57, 1984, p. 1-4.

LESTER, Joel. Notated and heard meter. **Perspectives of New Music**, v. 24, n. 2, 1986, p. 116-128.

LINK, J. **Long-range polyrhythms in Elliott Carter's recent music**. Tese (Doutorado em Música), The City University of New York, 1994.

NIELSEN, S. G. Learning strategies in instrumental music practice. **British Journal of Music Education**, v. 16, n. 3, 1999, p. 275-291.

POUDRIER, E. **Toward a general theory of polymeter**: polymetric potential and realization in Elliott Carter's solo and chamber instrumental works after 1980. Tese (Doutorado em Música), The City University of New York, Nova Iorque, 2008.

REPP, B. Rate Limits in Sensorimotor Synchronization with Auditory and Visual Sequences: The Synchronization Threshold and the Benefits and Costs of Interval Subdivision. **Journal of Motor Behavior**, v. 35, no. 4, 2003, p. 355-370.

REPP, B.; LONDON, J.; KELLER, P. Production and Synchronization of uneven rhythms at fast tempi. **Music Perception**, v. 23, 2005, p. 61-78.

SANTOS, R. A. T.; HENTSCHKE, L. A perspectiva pragmática nas pesquisas sobre prática instrumental. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.19, 2009, p. 72-82.

SCHIFF, David. **The Music of Elliott Carter**. New York: Ernst Eulenburg, 1983.

SCHIFF, David. Elliott Carter's Harvest Home. **Tempo New Series**, v. 167, 1988, p. 2-13.

SHIFF, David. **The Music of Elliott Carter**. Ithaca: Cornell University Press, 1998.

SHIFF, David. Carter, Elliott. In: SADIE, Stanley (Org.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: MacMillan, 2001, v. 5, p. 201.

WEINSTEIN, C.; MEYER, R. The teaching of learning strategies. **Innovation Abstracts**, v. 5, n. 32, 1983.

WILLIAMON, A. **Musical Excellence**. Strategies and techniques to enhance performance. Nova Iorque: Oxford University Press, 2004.

APÊNDICE A – Exercícios para MQ5 inteiras sem subdivisão.

5

9

13

17

21

25

Musical score for guitar, measures 29-45. The score is written in treble clef and includes a bass line. The music features a repeating rhythmic pattern of eighth notes and rests, with a prominent use of the number 5 (likely indicating a fret or a specific fingering). The score is divided into five systems, each starting with a measure number (29, 33, 37, 41, 45) and ending with a double bar line. The notation includes various rhythmic values, including eighth notes, quarter notes, and rests, and is accompanied by a bass line consisting of chords and single notes. The number 5 is written above and below the notes, indicating a specific fret or fingering. The score is enclosed in a rectangular box.

APÊNDICE B – Exercícios para MQ5 inteiras sem subdivisão.

The image displays seven systems of musical notation for guitar exercises, numbered 5, 6, 10, 14, 18, 23, and 27. Each system is written on a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The exercises are designed for the fifth fret (MQ5) and are played without subdivision.

- System 5:** Five measures of eighth-note patterns. Measure 1: $\text{a} \text{m} \text{7} \text{7}$. Measure 2: $\text{7} \text{7}$. Measure 3: $\text{7} \text{7}$. Measure 4: $\text{7} \text{7}$. Measure 5: $\text{7} \text{7}$.
- System 6:** Four measures. Measure 1: $\text{7} \text{7}$. Measure 2: $\text{a} \text{m} \text{7} \text{i} \text{7}$. Measure 3: $\text{7} \text{7}$. Measure 4: $\text{m} \text{i} \text{7} \text{7}$.
- System 10:** Four measures. Measure 1: $\text{7} \text{7}$. Measure 2: $\text{m} \text{i} \text{7} \text{7}$. Measure 3: $\text{m} \text{i} \text{7} \text{7}$. Measure 4: $\text{7} \text{7}$.
- System 14:** Four measures. Measure 1: $\text{7} \text{7}$. Measure 2: $\text{7} \text{7}$. Measure 3: $\text{7} \text{7}$. Measure 4: $\text{7} \text{7}$.
- System 18:** Four measures. Measure 1: $\text{7} \text{7}$. Measure 2: $\text{a} \text{7} \text{m} \text{7} \text{i}$. Measure 3: $\text{7} \text{7}$. Measure 4: $\text{a} \text{7} \text{m} \text{7} \text{7}$.
- System 23:** Four measures. Measure 1: $\text{a} \text{7} \text{m} \text{i} \text{m} \text{i}$. Measure 2: $\text{7} \text{7}$. Measure 3: $\text{7} \text{7}$. Measure 4: $\text{7} \text{7}$.
- System 27:** Two measures. Measure 1: $\text{7} \text{7}$. Measure 2: $\text{7} \text{7}$.

APÊNDICE C – Exercícios para MQ5 inteiras com subdivisão.

The image displays a musical score for guitar exercises, organized into five systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The exercises are written in 2/4 time and feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often with 'x' marks indicating muted notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5, and articulation marks like accents (*a*) and slurs are used. The systems are numbered 1, 5, 9, 13, 17, and 21, indicating the starting measure of each system. The exercises are designed to practice the five fingers (MQ5) in a whole note (MQ5 inteiras) with subdivisions.

System 1 (Measures 1-4): Treble staff has eighth-note patterns with fingerings 5 and 5. Bass staff has quarter notes with fingerings 5 and 5.

System 2 (Measures 5-8): Treble staff has eighth-note patterns with fingerings 5 and 5. Bass staff has quarter notes with fingerings 5 and 5.

System 3 (Measures 9-12): Treble staff has eighth-note patterns with fingerings 5 and 5. Bass staff has quarter notes with fingerings 5 and 5.

System 4 (Measures 13-16): Treble staff has eighth-note patterns with fingerings 5 and 5. Bass staff has quarter notes with fingerings 5 and 5.

System 5 (Measures 17-20): Treble staff has eighth-note patterns with fingerings 5 and 5. Bass staff has quarter notes with fingerings 5 and 5.

System 6 (Measures 21-24): Treble staff has eighth-note patterns with fingerings 5 and 5. Bass staff has quarter notes with fingerings 5 and 5.

APÊNDICE D – Exercícios para MQ5 divididas com subdivisão.

The musical score is presented in four systems, each containing four measures. The time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns and articulation marks. Measure numbers 5, 9, and 13 are indicated at the start of their respective systems. The exercise includes various fingering techniques such as hammer-ons (h), pull-offs (p), and slurs. The notation includes dynamic markings like 'am' and 'm', and articulation marks like 'x' and 'i'.

APÊNDICE E – Exercício para exceção de SQ5: c. 9, t. 2

Passo 1:

$\text{♩} = 50 \text{ até } \text{♩} = 100$

Passo 2:

$\text{♩} = 100$

→ $\text{♩} = 50$

Passo 3:

$\text{♩} = 50 \text{ até } \text{♩} = 100$

Passo 4:

$\text{♩} = 100$

→ $\text{♩} = 100$

Passo 5:

Two musical staves for Passo 5. The left staff is marked $\text{♩} = 100$ and the right staff is marked $\text{♩} = 50$. Both are in 2/4 time. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a bass clef. The right hand part features a sequence of notes: G4 (3), A4 (1), B4 (i), C5 (p), D5 (3), E5 (6), F5 (2). The left hand part features a sequence of notes: G3 (3), F#3 (4), E3 (0), D3 (1), C3 (2).

Passo 6:

One musical staff for Passo 6. The tempo is marked $\text{♩} = 50$ até $\text{♩} = 100$. The time signature is 2/4. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a bass clef. The right hand part features a sequence of notes: G4 (3), A4 (1), B4 (i), C5 (p), D5 (3), E5 (6), F5 (2). The left hand part features a sequence of notes: G3 (3), F#3 (4), E3 (0), D3 (1), C3 (2).

Passo 7:

Two musical staves for Passo 7. The left staff is marked $\text{♩} = 100$ and the right staff is marked $\text{♩} = 100$. The left staff is in 2/4 time and the right staff is in 1/4 time. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a bass clef. The right hand part features a sequence of notes: G4 (3), A4 (1), B4 (i), C5 (p), D5 (3), E5 (6), F5 (2). The left hand part features a sequence of notes: G3 (3), F#3 (4), E3 (0), D3 (1), C3 (2).

Passo 8:

Two musical staves for Passo 8. Both are marked $\text{♩} = 100$ and are in 1/4 time. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a bass clef. The right hand part features a sequence of notes: G4 (3), A4 (1), B4 (i), C5 (p), D5 (3), E5 (6), F5 (2). The left hand part features a sequence of notes: G3 (3), F#3 (4), E3 (0), D3 (1), C3 (2).

APÊNDICE F – Exercício para exceção de SQ5: c. 17, t. 4

Passo 1:

♩=50 até ♩=100

Passo 2:

♩=100

→

♩=50

Passo 3:

♩=50 até ♩=100

Passo 4:

♩=100

→

♩=100

Passo 5:

Two musical diagrams for Passo 5. The first diagram is labeled $\text{♩} = 100$ and shows a complex melodic line in 2/4 time with triplets, slurs, and dynamics like *p* and *m*. The second diagram is labeled $\text{♩} = 50$ and shows a simplified version of the same sequence. An arrow points from the first to the second.

Passo 6:

A musical diagram for Passo 6 labeled $\text{♩} = 50 \text{ até } \text{♩} = 100$ in 2/4 time, showing a complex melodic line and a simplified bass line.

Passo 7:

Two musical diagrams for Passo 7. The first diagram is labeled $\text{♩} = 100$ in 2/4 time, showing a complex melodic line and a simplified bass line. The second diagram is labeled $\text{♩} = 100$ in 1/4 time, showing a complex melodic line and a simplified bass line. An arrow points from the first to the second.

Passo 8:

Two musical diagrams for Passo 8. The first diagram is labeled $\text{♩} = 100$ in 1/4 time, showing a complex melodic line and a simplified bass line. The second diagram is labeled $\text{♩} = 100$ in 1/4 time, showing a complex melodic line and a simplified bass line. A tilde symbol (\approx) is placed between the two diagrams.

APÊNDICE G – Exercício para exceção de SQ5: c. 133, t. 1

Passo 1:

♩=50 até ♩=100

Passo 2:

♩=100

→

♩=50

Passo 3:

♩=50 até ♩=100

Passo 4:

♩=100

→

♩=100

Passo 5:

Two musical diagrams for Passo 5. The first diagram is labeled $\text{♩}=100$ and shows a treble clef with a 4th fret barre, a quarter rest, and a quarter note chord (i, m) with a 0 on the bass line. The second diagram is labeled $\text{♩}=50$ and shows the same notation. An arrow points from the first diagram to the second.

Passo 6:

A single musical diagram for Passo 6, labeled $\text{♩}=50 \text{ até } \text{♩}=100$, showing the same notation as the second stage of Passo 5.

Passo 7:

Two musical diagrams for Passo 7. The first diagram is labeled $\text{♩}=100$ and shows a treble clef with a 4th fret barre, a quarter rest, and a quarter note chord (i, m) with a 0 on the bass line. The second diagram is labeled $\text{♩}=100$ and shows the same notation in 1/4 time. An arrow points from the first diagram to the second.

Passo 8:

Two musical diagrams for Passo 8. The first diagram is labeled $\text{♩}=100$ and shows a treble clef with a 4th fret barre, a quarter rest, and a quarter note chord (i, m) with a 0 on the bass line. The second diagram is labeled $\text{♩}=100$ and shows the same notation in 1/4 time, but with a 5 on the bass line. A tilde symbol (\approx) is placed between the two diagrams.

APÊNDICE H – Exercício para exceção de SQ5: c. 144, t. 2

Passo 1:

$\text{♩}=50$ até $\text{♩}=100$

Passo 2:

$\text{♩}=100$ $\text{♩}=50$

Passo 3:

$\text{♩}=50$ até $\text{♩}=100$

Passo 4:

$\text{♩}=100$ $\text{♩}=100$

Passo 5:

$\text{♩} = 100$
 $\text{♩} = 50$

Passo 6:

$\text{♩} = 50 \text{ até } \text{♩} = 100$

Passo 7:

$\text{♩} = 100$
 $\text{♩} = 100$

Passo 8:

$\text{♩} = 100$
 $\text{♩} = 100$

APÊNDICE I – Exercício para primeira modulação métrica, c. 109-110

Passo 1:

Passo 1: Musical notation for the first step, showing a single staff in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 60. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4 (fingered 1), an eighth note F#4 (fingered 2), and an eighth note E4 (fingered 3). This is followed by a quarter note D4 (fingered 3), a quarter note C#4 (fingered 1), a quarter note B3 (fingered 4), and a quarter note A3 (fingered 4). The piece ends with a quarter note G4 (fingered 1). The lyrics "ma p" and "p i m i m i" are written below the notes.

Passo 2:

Passo 2: Musical notation for the second step, showing a single staff in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 60. The melody continues from the previous step with a quarter note G4 (fingered 1), an eighth note F#4 (fingered 2), and an eighth note E4 (fingered 3). This is followed by a quarter note D4 (fingered 3), a quarter note C#4 (fingered 1), a quarter note B3 (fingered 4), and a quarter note A3 (fingered 4). The piece ends with a quarter note G4 (fingered 1). The lyrics "ma p" and "p i m i m i" are written below the notes.

Passo 3:

Passo 3: Musical notation for the third step, showing a single staff in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 60. The melody continues from the previous step with a quarter note G4 (fingered 1), an eighth note F#4 (fingered 2), and an eighth note E4 (fingered 3). This is followed by a quarter note D4 (fingered 3), a quarter note C#4 (fingered 1), a quarter note B3 (fingered 4), and a quarter note A3 (fingered 4). The piece ends with a quarter note G4 (fingered 1). The lyrics "ma p" and "p i m i m i" are written below the notes.

Passo 4:

Passo 4: Musical notation for the fourth step, showing a single staff in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 60. The melody continues from the previous step with a quarter note G4 (fingered 1), an eighth note F#4 (fingered 2), and an eighth note E4 (fingered 3). This is followed by a quarter note D4 (fingered 3), a quarter note C#4 (fingered 1), a quarter note B3 (fingered 4), and a quarter note A3 (fingered 4). The piece ends with a quarter note G4 (fingered 1). The lyrics "ma p" and "p i m i m i" are written below the notes.

APÊNDICE J – Exercício para segunda modulação métrica, c. 130-131

Passo 1:

Passo 1: Musical notation for the first step of the exercise. It features a treble clef and a 4/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The notation includes a 5-measure phrase in the first measure, a 7-measure phrase in the second measure, and a 3-measure phrase in the third measure. The final measure contains a 5-measure phrase. The notation is complex, with many notes and accidentals.

Passo 2:

Passo 2: Musical notation for the second step of the exercise. It features a treble clef and a 4/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The notation includes a 5-measure phrase in the first measure, a 7-measure phrase in the second measure, and a 3-measure phrase in the third measure. The final measure contains a 5-measure phrase. The notation is complex, with many notes and accidentals.

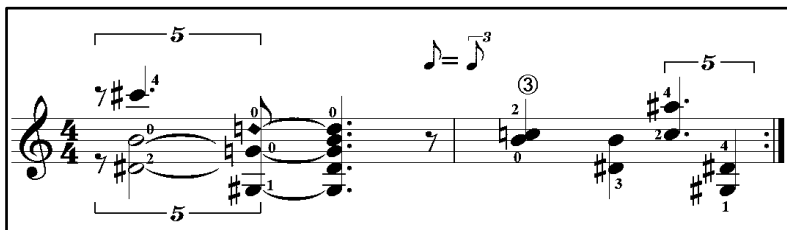
Passo 3:

Passo 3: Musical notation for the third step of the exercise. It features a treble clef and a 4/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The notation includes a 5-measure phrase in the first measure, a 7-measure phrase in the second measure, and a 3-measure phrase in the third measure. The final measure contains a 5-measure phrase. The notation is complex, with many notes and accidentals.

Passo 4:

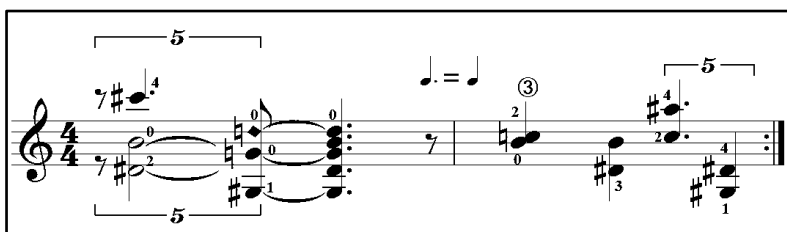
Passo 4: Musical notation for the fourth step of the exercise. It features a treble clef and a 4/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The notation includes a 5-measure phrase in the first measure, a 7-measure phrase in the second measure, and a 3-measure phrase in the third measure. The final measure contains a 5-measure phrase. The notation is complex, with many notes and accidentals.

Passo 5:



Musical notation for Passo 5, showing a sequence of chords and notes in 4/4 time. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The sequence consists of several chords and notes, with fingerings indicated by numbers 1-5. A bracket labeled '5' spans the first two chords. A triplet of eighth notes is shown above the staff. A circled '3' indicates a triplet of eighth notes. A final bracket labeled '5' spans the last two chords. The notation ends with a double bar line.

Passo 6, análogo ao anterior:



Musical notation for Passo 6, which is analogous to Passo 5. It features the same sequence of chords and notes in 4/4 time, with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The sequence consists of several chords and notes, with fingerings indicated by numbers 1-5. A bracket labeled '5' spans the first two chords. A triplet of eighth notes is shown above the staff. A circled '3' indicates a triplet of eighth notes. A final bracket labeled '5' spans the last two chords. The notation ends with a double bar line.

ANEXO 1 – Partitura de *Changes*

CHANGES

ELLIOTT CARTER
edited by David Starobin

$\text{♩} = \text{ca. } 100$
pont. 5 ord. 6 pont.

3 5 *sonoro* ord. 7 ④ IX ⑥ pont. ② *leggero* *p* *poco*

5 ord. *f* *ff* *ff* *p* *mf* *tasto*

8 pont. ord. *pp* *f* *ff* *f*

10 *espr.* *vibr.* 5 pont. 3 5 *mf* *f* *mf* *f*

(pont.) verso ② XII ord.

12 *p* *mf* *mp* *(mf)* *p*

4

④ V

14 *sonoro* *f* *mf* *sf* *f*

⑤ IV

17 *p* *p poco* *p poco* *p*

19 *legato* *mf* *p* *f* *f* *meno f*

21 *mormorando* *f* *ff* *sff* *pp* *poco*

23 *f* *pp* *mf* *f*

25 *marc.* *sf* *f* *sf*

27 *pont.* *f* *5* *5* *espr.* *ord.* *p* *①XII* *③V* *②IV* *5*

29 *②VII* *⑤IV* *③VII* *②IV* *③V* *①IV*

32 *(8)* *④VII* *①V* *mf* *l.v.* *ord.* *p legato* *mf*

34 *⑤IV* *pont.* *ord.* *f* *mf* *f* *mf*

36 *③V* *ord.* *mf* *f* *marc.* *ff*

39 *④VII* *⑤V* *①VII* *②* *tasto vibr.* *①* *pont.* *④VII* *ord.* *ff* *f* *mf* *p*

6

42 *p* *f* *mf*

45 *p* *f* *mf* *p* *f* *mf*

47 *mf* *p*

49 *pp* *p* *mp* *ff* *f* *mf*

51 *mp* *f* *f* *f* *ff* *ff*

53 *mf* *f* *pp*

① VII *espr.*

l.v.

leggero

② ④ ② ⑥ VII ④

② ④ ⑤

② ④ ⑤

55 *mf* *f* *marc.* *mf* *p* *mf* *f* *p*

58 *espr.* *mf* *p* *(mf)* *p* *f*

61 *mf* *marc.* *f* *mf* *f*

64 *mf* *p* *pp* *p* *f* *pont.*

66 *f* *f* *mf* *f* *espr.* *ord.* *l.v.*

68 *ff* *f* *marc.*

70 *cresc.* *ff* *mf* *f* *mf, legato* *(p)*

② III ③ III

8

73 *p* 5 5 6 3 *pp* *f* 3

75 *ff* *f possible* *f* *mf* *tasto*

77 *ord.* ① IV ④ III ⑤ IV *mf* ④ ④ IV ② IV ④ III ① IV *p* 5 *(mf)* *p* *(p)* 5 *più f*

80 *espr.* ④ ② XII *p* 3 *mf* *(p)* 5 *mp* *p* 5 (*>*) (*>*) 5 *p*

83 *p* 5 *(mf)* *mp* *mf* *(p)* 5 5 5

86 ① ② IX ④ ⑤ *f* ④ ⑤ 6 ③ 3 *pp* *p* *mf* *f*

88 *marc.* 5 5 6 5 *ff* *sf* *p* *pp* *p* 3

subito leggero e scherzando

10

104 *ord.*

mf *f* *f* *mf* *ff* *ff*

106

mf poco *mf* *mf* *f* *p* *pp* *mf*

108 *marc.*

f *ff* *ff*

110

meno f *ff* *ff* *f*

113 *string.* *tornando a tempo*

meno f

114 *espr.* *vibr.* *mf* *f* *marcatiss.* *p*

fff *f* *mf* *ff* *p*

12

Lento tranquillo ♩ = 67
molto espress.

131 *tasto* *p* *pp* *p* *pp* *tasto* *ord.* *pp* *pp* *ord.* *pp*

134 *tasto* *p* *pp* *ord.* *p* *mf* *mp* *p*

137 *mf* *p* *mf* *p*

140 *pp* *p* *pp* *mp* *marc.*

142 *mf* *f* *ord.* *mf*

145 *p* *mf* *f* *mf*

148 *mf* *p* *p* *pp*