

INTRODUÇÃO

Quando iniciei meus estudos de música, buscava dar vazão a um impulso estético irresistível que me atraía nessa seara, sem que eu jamais tenha sido capaz de entender o porquê. A sensação mais próxima é aquela descrita por Nietzsche (1888), em seu aforismo; sem música, tudo era um erro. Do mesmo modo, a presença da música e das artes como um todo era capaz de abastecer a sensação de que o caos se convertia em ordem, de que existia (e existe) algo no espírito do homem que é convergente, que se concentra e se canaliza numa direção consciente de autocultivo e de busca por uma vida mais perfeita e harmônica, seja no seu interior, consigo mesmo, seja nas relações sociais que os homens estabelecem entre si. Música era, para mim, sinônimo de civilização.

Em boa parte incentivado por alguns dos meus primeiros professores no Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernandez, em Montes Claros/MG, no final dos anos 1990 (entre eles Sebastião Andrade e Márcio Frank Ribeiro, aos quais muito devo), atribuí desde o início uma importância fundamental à qualidade do resultado sonoro e musical na execução. Buscava estudar e entender tudo o que me chegasse às mãos, certo de que isso era indispensável para uma *performance* bem fundamentada. A questão que mais me intrigava era justamente, entretanto, a da interpretação musical; sempre considerei essencial desenvolver uma maneira de abordar a música que de algum modo contribuísse para sua expressividade e para que o resultado soasse convincente. Entretanto, tudo parecia vago, ou muito à mercê do bel-prazer do intérprete, o que claramente engendrava equívocos musicais com demasiada frequência. As melhores orientações vinham dos professores, que tentavam a seu modo transmitir na prática suas concepções interpretativas, ou mesmo de gravações de artistas renomados, que, com sua diversidade de versões, possibilitavam um cotejamento e uma reflexão ainda bastante intuitiva sobre o porquê das decisões interpretativas tomadas por eles. E, inexplicavelmente, uma das coisas que mais me despertavam curiosidade eram as ocasiões em que um professor dizia: “você deve frasar em direção a essa nota”, ou “isto deve soar como um arco”. Em que exatamente se baseavam essas observações?

Foi durante meus estudos no curso de Pós-Graduação Lato Sensu em *Performance Musical* da Universidade Federal de Goiás, nas aulas de Pedagogia da *Performance* com a Dra.

Glacy Antunes de Oliveira, entre 2005 e 2007, que travei contato pela primeira vez com alguns elementos do pensamento do musicólogo alemão Hugo Riemann (1849-1919) sobre interpretação musical e fraseado. A objetividade das proposições deste último, que demonstravam buscar uma ampla aplicabilidade (uma verdadeira “missão impossível” diante da incalculável diversidade das manifestações da música), era de veras sedutora, especialmente pela sua utilidade na *performance* de boa parte da música erudita ocidental em geral.

Ao lado de suas numerosas contribuições para diversos campos da recém-nascida musicologia – aspectos pedagógicos, teóricos, históricos, estéticos, análises, edições de obras musicais, composições, etc. –, Hugo Riemann deixou uma significativa produção relacionada à questão da interpretação musical, especialmente no que concerne ao fraseado, ou seja, à condução da frase musical durante a execução e seus mecanismos. Embora esses escritos tenham alcançado na época uma considerável difusão nos meios acadêmicos europeus e mesmo fora deles, entre os consumidores de publicações musicais em geral, de algum modo essa produção encontra-se hoje em boa parte desconhecida, sendo esse autor mais lembrado pelas suas propostas no campo da Harmonia Funcional e pela criação da Teoria das Funções Harmônicas.

A teoria riemanniana do fraseado, cuja influência, embora talvez inconsciente, ainda hoje se faz sentir na prática da *performance* musical, foi desenvolvida após a realização de um estudo abrangente das obras de outros autores que versaram sobre o tema antes de Riemann, no século XIX e até mesmo no século XVIII. O teórico sistematizou um conhecimento existente de forma a poder apresentar sua própria concepção fraseológica e interpretativa. Ideias hoje talvez corriqueiras, como a associação simples entre movimento melódico ascendente/descendente e aumento/diminuição de intensidade, ou a suavização das resoluções na tônica, foram os fundamentos a partir dos quais foi construído todo um edifício de sistematização dos fenômenos fraseológicos, prevendo inclusive sua própria negação através de exceções às leis que ele mesmo propunha. Em 1884, ele publicou seu livro *Musikalische Dynamik und Agogik*, e retomou essa ideia em outros trabalhos, detalhando sua concepção de como ele considerava que se poderia dotar a execução de sentido musical.

Atualmente, o campo da pesquisa em *performance* musical percebe a necessidade de estudar objetivamente os processos e procedimentos utilizados pelos músicos na condução da frase musical. Essas práticas têm a peculiaridade de possibilitar uma maior evidenciação de estruturas composicionais, que necessitam (e dependem) da ação consciente do intérprete para

estabelecer entre si relações hierárquicas claras e significativas, e principalmente para adquirir um caráter mais expressivo. O fraseado, conforme preconizava Riemann, constitui-se numa das principais ferramentas que tornam isso possível.

Apesar da relevância de suas contribuições para o trabalho do intérprete, as tentativas de levantamento de material acerca desse autor em língua portuguesa mostraram-se bastante difíceis, senão mesmo infrutíferas. Infelizmente, nenhum trabalho original de Hugo Riemann sobre a frase musical foi traduzido para o português até o presente. Uma ampla varredura nos anais de congressos da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Seminário Nacional de Pesquisa em Música (SEMPM), da Universidade Federal de Goiás, Seminário Nacional de Pesquisa em *Performance* Musical (SNPPM), Simpósio de Cognição e Artes Musicais (SIMCAM), Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Simpósio Internacional de Musicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, bem como das revistas *Opus*, *Per Musi*, *Musica Hodie*, *Debates*, *Ictus*, *Em Pauta*, *Cadernos do Colóquio do PPGM-UNIRIO*, entre outras publicações, demonstra por sua vez que a teoria do fraseado riemanniano ainda não foi objeto de estudo de pesquisadores brasileiros, e muitíssimo pouco tem sido escrito sobre o fraseado musical de maneira geral, dando a entender que, se a academia não se debruça sobre o assunto, ele permanece no campo do empirismo, da oralidade e das chamadas tradições de interpretação, aguardando o desenvolvimento de maiores estudos que possam vir a elucidá-lo e trazê-lo para o debate e para a práxis consciente de artistas e pesquisadores.

No caso das interpretações violonísticas, a impressão através da apreciação é que muitos violonistas ainda dedicam pouco ou nenhum zelo ao aspecto do fraseado, embora tenham níveis frequentemente muito altos de qualidade técnica e artística. Músicos de outras áreas aparentam dar uma certa atenção ao assunto nas suas *performances* de maneira intuitiva, mas o levantamento bibliográfico aponta que, mesmo entre pesquisadores de outros instrumentos, pouco ou quase nada tem sido escrito no Brasil acerca do fraseado musical, havendo trabalhos esparsos que abordam a fraseologia do ponto de vista da análise, mas sem discutir critérios centrados no intérprete para a realização das estruturas fraseológicas nos seus diferentes níveis. Em vista da necessidade e da possibilidade de dar uma contribuição a esse respeito para a área de Práticas Interpretativas, ficou patente a pertinência de empreender um estudo que permitisse uma visão panorâmica dos conhecimentos existentes sobre o assunto, produzidos por diferentes

autores, e tentar produzir uma síntese útil para as reflexões do intérprete sobre seu trabalho. Tal foi o propósito da presente pesquisa.

A melhor forma para discutir esse tema – e a mais coerente com as tradicionais reivindicações da área da *Performance* – é através da aplicação prática em uma obra musical das informações disponíveis nas fontes. Nesse sentido, o “Mosaico nº 1” (1984), de José Vieira Brandão, apresenta-se como uma preciosa oportunidade de utilização das mesmas, dentro do repertório brasileiro para violão solo. Não apenas se trata de uma obra sutil e refinada, produzida por um compositor pouco divulgado que recebe muito menos reconhecimento do que mereceria em vista da qualidade dos seus trabalhos; a peça também traz características que permitem uma significativa aplicabilidade da abordagem riemanniana, favorecendo a discussão das suas peculiaridades. A questão que se propõe é: de que maneira a teoria riemanniana do fraseado se aplica ao “Mosaico nº 1” de J. V. Brandão?

Deste modo, esta pesquisa se fiou acima de tudo na abertura de canais de diálogo, construindo inúmeras pontes históricas, geográficas, estéticas e humanas entre os diversos elementos presentes na gênese da obra, das teorias empregadas e da proposta interpretativa ora apresentada. Num mundo onde os abismos entre pessoas, nações e grupos se multiplicam e aparentam cada vez mais intransponíveis, a construção de pontes feitas de ideias é essencial para a revisão de paradigmas estanques ou petrificados. Por fim, boa parte dos abismos demonstra ser um simples holograma cultural que estes mesmos paradigmas sustentam.

Este trabalho não pretende de modo algum ser um “manual” infalível do fraseado, nem dar por resolvidas em definitivo as questões fundamentais da interpretação musical, e muito menos determinar de maneira unívoca e perpetuamente irrevogável “a” interpretação mais adequada para o “Mosaico nº 1”, a qual, conforme será discutido adiante, é inexaurível por definição. Trata-se, isto sim, da apresentação detalhada das bases que fundamentaram a elaboração sistemática de uma única proposta interpretativa. Isso não impede que outras propostas para essa peça sejam oferecidas por outros músicos pesquisadores, inclusive aqueles que também utilizem a abordagem riemanniana, atingindo resultados diversos. Pretende-se aqui lançar um novo olhar, talvez mais objetivo, sobre o trabalho do intérprete e sobre as possibilidades de decisões interpretativas perante a obra escolhida para esta pesquisa, de modo a servir de estímulo e de subsídio para maiores pesquisas futuras nesta seara, principalmente no

universo do violão, que ainda tem muito a ser desenvolvido nesta e em tantas outras vertentes acadêmicas e artísticas.

Para a consecução dos seus propósitos, este trabalho será dividido em três capítulos. No primeiro, através da revisão bibliográfica, serão estabelecidas as bases conceituais para a discussão do papel do intérprete perante a obra e do seu poder de atuação sobre a mesma.

No segundo capítulo, serão estipulados os limites entre fraseologia e fraseado, com vistas a uma ação mais consciente do intérprete nesse campo. Também será empreendida uma apresentação do legado de Hugo Riemann, em especial no que concerne à sua teoria do fraseado. Serão rastreadas as influências recebidas por ele para a confecção de seus escritos, e os elementos essenciais de sua concepção da atuação do intérprete na segmentação fraseológica serão apresentados de forma resumida.

No terceiro e último capítulo, será realizado um apanhado das principais informações sobre a obra escolhida para este estudo e sobre a estética adotada por seu compositor, para em seguida empreender uma análise geral da mesma entretecida à constituição de uma proposta interpretativa original.

Por fim, nas Considerações Finais, ao realizar uma retrospectiva das principais informações teóricas recolhidas e analisar o resultado da sua aplicação à peça em estudo, será feita uma tentativa de sistematização do conhecimento adquirido por meio da presente pesquisa.

1 QUESTÕES PRELIMINARES EM *PERFORMANCE* E INTERPRETAÇÃO

Para um entendimento das questões suscitadas pela atuação do *performer*, faz-se necessário estabelecer de forma o mais abrangente possível as bases conceituais sobre as quais é desenvolvida a discussão no presente trabalho. O que engloba o campo da *performance* musical; o que é interpretar; que olhar lançar sobre o objeto passível de ser interpretado; quais as etapas verificadas nesse processo; qual o alcance e as consequências da atividade interpretativa sobre a música ou sobre a obra; quais relações são estabelecidas na interpretação e quais pontes podem ser construídas para que elas ocorram sem gargalos; de que tratam a fraseologia e o fraseado enquanto prerrogativas essenciais ao trabalho do intérprete; tais são as questões de que trataremos, visando contribuir para os estudos da área da *performance* musical. Para tanto, será empreendida uma breve revisão bibliográfica, a fim de melhor delimitar a presente abordagem deste assunto.

Frank Kuehn (2010a, 2011), analisando a tradução de determinados termos em alemão (*Vortrag*, exposição, mas também interpretação; *Aufführung*, apresentação em público, o momento da *performance*; *Ausführung*, execução; *Wiedergabe/Reproduktion*, reprodução; *Interpretation*, interpretação) nos escritos de Schenker, Schönberg e Adorno, entre outros autores, defende que a palavra *performance* deve ser associada ao evento artístico no palco, com a presença física do *performer* “*hic et nunc*”, tal como nas artes cênicas e circenses; e *interpretação*, por sua vez, ao processamento que se faz a partir do texto musical dado; assim, o termo “reprodução”, conforme utilizado principalmente por Adorno, englobaria essas duas etapas do trabalho do intérprete.

Em suma, a opção de Adorno pelo termo “reprodução musical” não se deu por acaso. Ponderando-se bem, no âmbito da tradição musical clássico-romântica vienense, ele se mostra mais propício porque abarca tanto a interpretação quanto a *performance* como princípios constitutivos da reprodução de uma obra musical. (...) Destarte, forma-se um trinômio de conceitos essencialmente complementares. Empregados separadamente, nenhum deles faria jus à abrangência que o conceito de reprodução musical instaura, pois: a) o termo “execução” implica algo mecânico, executivo, e não leva em conta o aspecto criativo da reprodução musical; b) “interpretação” não abarca o elemento corporal e gestual da representação do intérprete; e c) o termo *performance* não abrange a parte especificamente interpretativa e técnico-instrumental do evento da reprodução musical. (KUEHN, 2011, p. 755-756).

Na área da pesquisa acadêmica musical em programas de pós-graduação brasileiros, Borém (1997) considera que as nomenclaturas “execução musical” e “práticas interpretativas” são menos adequadas do que o termo *performance* para nomear o campo de estudos do intérprete.

Embora o ensino e pesquisa na área de instrumentos, canto e regência sejam acomodados pela CAPES e CNPq dentro da subárea Práticas Interpretativas, os mestrados brasileiros de música diferem quanto à nomeação de suas relativas áreas de concentração: “práticas interpretativas” no Rio Grande do Sul e UNIRIO, “execução musical” na Bahia, “criação e interpretação musical” na USP ou simplesmente “instrumento” ou “canto” em outras instituições. Durante o processo de implantação do Mestrado em Música na UFMG, quando discutimos o nome da área de concentração ficou clara a inadequação dos termos execução musical e práticas interpretativas por não traduzirem, hoje, a gama diversa das questões da área: criação, recriação, improvisação, interação eletroacústica, música computacional, multimeios, mise en scène, colaboração entre compositor e *performer*, relação artista-público etc. Por outro lado, a contaminação a que estes termos estão sujeitos – como no senso comum que associa a palavra execução com mecanicismo ou na concepção histórica de prática como atividade de pouca elaboração intelectual –, não representa o professor, aluno e profissional da *performance* musical moderna. O reconhecimento de que a maioria dos docentes de pós-graduação no Brasil graduou-se nos Estados Unidos me deixa à vontade para espantar, em mim mesmo, qualquer impulso xenofóbico quanto à preferência por *performance* musical. Resta ainda observar que, na língua inglesa, o verbo to perform é muito mais abrangente do que o verbo to practice. (BORÉM, 1997, p. 72-73)¹.

No verbete *Performing Practice*, §I: *Western*, do Dicionário Grove Online, Brown *et alii* (2013) traçam um panorama conceitual, histórico e descritivo do que seria a prática da *performance* musical no Ocidente. O conceito geral de *performance* apresentado no texto envolve desde a decodificação crítica e historicamente informada da notação musical por parte do intérprete, até a improvisação (permitida ou esperada), passando por questões ligadas à natureza física dos instrumentos e às suas técnicas de execução, à sonoridade, à tomada de decisões interpretativas, à presença de traços e nuances imponderáveis na *performance* impossíveis de serem registrados graficamente, à maior ou menor liberdade do intérprete em cada contexto, e ainda aspectos extramusicais capazes de influenciar ou esclarecer o trabalho do intérprete. Os autores mencionam que tradições orais e/ou não escritas de *performance* musical são um objeto central para etnomusicólogos e pesquisadores de música da Antiguidade.

Seguindo uma estrutura baseada em períodos históricos, os autores discutem temas e casos que exemplificam os pressupostos apresentados inicialmente, e dão uma visão panorâmica de questões centrais para a interpretação de obras ocidentais em cada uma das eras abordadas.

¹ Cabe observar que o problema não está na relação semântica entre os verbos *to perform* e *to practice*, especialmente se considerarmos que a expressão comumente utilizada é *performing practices*.

Diversos tratados de época são mencionados como fontes de informação valiosa sobre detalhes às vezes bastante minuciosos de como os intérpretes deveriam executar a música. Assim, questões históricas são tidas como de grande valia para o *performer*, embora tenham no verbete o papel de descrição da prática de cada período, o que deixa margem para uma leitura prescritiva do que seria o “certo” na interpretação de obras desses estilos.

Para Gerling e Souza (2000, p. 115), embora toda e qualquer situação de envolvimento direto na vivência da execução da música possa ser considerada um ato performático (até mesmo assobiar uma melodia distraidamente pela rua), diversos autores entendem a *performance* como “a execução formal de música escrita por outro que não o intérprete”.

Ora, o músico que transforma em som o projeto sonoro concebido por uma outra pessoa depende de alguma forma de transmissão para ter acesso à ideia do compositor – mormente, mas não exclusivamente, a escrita. Dentro do seu conceito de notação, Howat (1995) inclui não apenas os manuscritos autógrafos e as edições *Urtext*, mas também as gravações realizadas pelos próprios autores ou sob sua supervisão, e os próprios diagramas analíticos, os quais ele observa que requerem muito cuidado, tendo em vista que não são a música em si, mas que tanto podem ajudar a revelar a música quanto simplesmente retroalimentar a si mesmos enquanto mera elucubração teórica.

Já que a notação fornece o principal acesso ao repertório clássico (a menos que queiramos nos lançar à cova do leão da tradição recebida), a notação é o principal foco aqui – especificamente, suas definições e limitações (em diferentes épocas e tradições), como os compositores a usavam e como nós a lemos e interpretamos. Uma forma de notação são os manuscritos de compositores, muitas vezes a fonte de informação essencial difícil de transmitir em versão impressa (entre as tarefas mais sutis do editor *Urtext*), que também pode ajudar a ler entre as linhas de outras partituras impressas, onde os manuscritos estão perdidos. *Performances* gravadas dos próprios compositores são um segundo tipo de notação, fornecendo *insights*, bem como questões (elas podem enganar, como veremos). Diagramas analíticos são ainda uma outra categoria de notação, útil se soubermos distinguir onde eles revelam a música e onde apenas escoram suas próprias teorias². (HOWAT, 1995, p. 4).

² Since notation provides the main access to classical repertoire (unless we want to throw ourselves into the lion’s den of received tradition), notation is the principal focus here – specifically, its definitions and limitations (in different eras and traditions), how composers use it and how we read and interpret it. One form of notation is composers’ manuscripts, often the source of essential information hard to convey in print (among the *Urtext* editor’s subtler tasks) which can also help one read between the lines in other printed scores where manuscripts are lost. Composers’ own recorded *performances* are a second kind of notation, providing insights as well as questions (they can mislead, as we shall see). Analytical diagrams are yet another notational category, useful if we can distinguish between where they reveal the music and where they merely prop up their own theories”.

A ideia de *performance* em música, vê-se, assim, inevitavelmente entretecida à ideia, um tanto mais diáfana e aberta, de interpretação, ou seja, da atividade de um intérprete que decifra um código, segundo seu entendimento e suas habilidades, atuando como um intermediário. Dart (2000, p. 3) afirma que, havendo distinção entre aquelas artes cujo produto é material e subsiste fisicamente ao momento da sua criação, e outras, as quais necessitam serem vividas através da “recriação” (as artes ditas performáticas), estas últimas “dependem, de um modo ou de outro, de um conjunto de símbolos visuais que transmitem as intenções do artista ao seu intérprete e, através deste, ao ouvinte ou espectador”. Já Unes conclui: “Em última análise, é a existência desses signos que obriga à existência do intérprete e da própria interpretação como meios de trazer até nós sua tradução musical, sonora” (1998, p. 10). Mais adiante, ele prossegue:

Há áreas do conhecimento humano em que um intérprete é imprescindível. Este deve aqui ser entendido como aquele que torna possível ao leitor comum o acesso a uma determinada obra que se encontra codificada num sistema cujas regras, cujos símbolos são desconhecidos pelo leigo (ou mesmo pelo estudioso não treinado). Além disso, esses símbolos são muitas vezes vistos apenas como um veículo para que se chegue à real motivação, à essência, por assim dizer, daquela obra, uma vez que não configuram eles próprios essa essência. (UNES, 1998, p. 14).

O autor mineiro desenvolve sua argumentação em torno da analogia entre o trabalho do intérprete musical e o do tradutor de idiomas, os quais têm como semelhança, entre outras, a não obrigatoriedade da literalidade nas suas leituras (e consequentes versões) do “texto” inicial. Para Unes, “o mau tradutor se atém ao dicionário e às suas sugestões de signos e significados. (...) Igualmente, o mau músico se atém burocraticamente aos signos gráficos da partitura sobre o papel” (1998, p. 26). Assim, ele formula um possível conceito do que é a atividade interpretativa em música:

Ora, a interpretação musical nada mais é que um processo tradutório no seu sentido mais amplo: para indivíduos não treinados, o significado dos signos gráficos (da partitura) permanece indecifrável. Para a tradução desses signos gráficos em signos acústicos, faz-se necessário um tradutor. Portanto, um indivíduo treinado lê (e é esta a palavra correta!) uma obra da criação de um autor – não necessariamente seu conhecido, de um tempo que não seja necessariamente o seu próprio e produzida num contexto muitas vezes diferente – e a *realiza* em um outro sistema de signos, em um outro veículo. Neste nosso caso, a obra é transportada de seu veículo gráfico para um veículo acústico. (UNES, 1998, p. 25).

O processo de decodificação da música escrita está sujeito a variáveis muitas vezes imponderáveis ou difíceis de detectar, influenciadas em boa parte não só pela individualidade e

pela subjetividade de cada artista, mas também pela impossibilidade de registrar graficamente (pelo menos no caso da partitura ocidental tradicional) pequenas nuances de intensidade, timbre e de duração, impedindo uma objetividade total nas leituras e versões da obra. Essas nuances exercem um papel crucial no resultado do trabalho do intérprete, pois é através da modificação desses parâmetros (discreta ou ostensiva, consciente ou inconsciente, espontânea ou deliberada) que ele amolda a música à sua concepção interpretativa da mesma, participando como seu co-autor.

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

Kuehn reforça esse ponto de vista, afirmando:

Ao decodificar os sinais gráficos do texto, o intérprete transforma ideias musicais de maneira mais fiel em som. “Interpretar” significa, portanto, trazer à luz não apenas o que está escrito, como também o que está nas entrelinhas. Sua tarefa está em desvelar sentido e conteúdo da obra a ser reproduzida. Por conseguinte, “interpretar” está diretamente ligado à tarefa de *compreensão*, processo em que o músico-intérprete experimenta tanto uma imersão contemplativa no texto da obra quanto um processo cognitivo que transforma todos esses elementos em som musical. (KUEHN, 2011, p. 1321).

Em termos bem mais simples, Sadie sumariza: interpretação é “o aspecto da música que resulta da diferença entre notação, que preserva um registro escrito da música, e execução, que dá vida sempre renovada à experiência musical” (1994, p. 460). No entanto, de que forma se produz essa diferença? Quais fatores são determinantes para seu resultado, do ponto de vista qualitativo? De que maneiras o intérprete maneja os elementos da música para produzir sua versão da obra, a partir do projeto musical inicial? Essas maneiras têm algo que permita uma sistematização?

Nesse ponto, a questão inicial se desdobra em inúmeras outras – a começar pelas que se referem ao “texto” musical que serve de ponto de partida para a *performance*. Em seu *What Do We Perform?*, Roy Howat (1995) coloca logo de saída questões como “o que é a música que

tocamos ou estudamos?”, ou “Podemos de fato ‘interpretar a música?’” Ele considera que, na verdade, “interpretar” é a única coisa que podemos fazer com a notação musical, e isso necessariamente se dá através da distorção, em maior ou menor grau, de um ou mais de seus aspectos constitutivos. A tarefa do intérprete então consistiria em rastrear ao inverso as distorções, a fim de confirmar ou refutar sua validade. A discussão orbita de certa forma ao redor da questão de como se toca aquilo que se lê, ou seja, como se entende e se executa aquilo que está escrito.

Em seu artigo *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance* (2006), Nicholas Cook traz uma mudança crucial na relação que estabelecemos com a partitura:

(...) o termo “texto” (com suas conotações de autonomia da Nova Crítica e do estruturalismo) é, talvez, menos útil do que uma palavra mais caracteristicamente teatral: “*script*”. Pensar em um quarteto de cordas de Mozart enquanto um “texto” é construí-lo como um objeto meio-sônico, meio-ideal, que é reproduzido na *performance*. Por outro lado, pensá-lo como um “*script*” é vê-lo como uma coreografia de uma série de interações sociais em tempo real entre os instrumentistas. (COOK, 2006, p. 11-12).

Lester adiciona ainda novos termos – “receita” e “mapa” – que podem perfeitamente substituir a noção de obra enquanto texto por uma visão mais maleável:

Sejam quais forem as dificuldades em se obter uma definição de uma “peça de música”, é comumente aceito, creio eu, que partituras musicais não são tanto a peça em si quanto um mapa da peça ou uma receita para produzi-la. Por mais diferentes que as metáforas *mapa* e *receita* possam ser, ambas sugerem que uma obra musical existe além da sua partitura. (...) Neste sentido, uma *performance* é necessariamente apenas uma opção para essa peça, delineando alguns aspectos e excluindo outras – assim como uma análise³. (LESTER, 1995, p. 199).

A par desta tendência de arrazoamento da excessiva aura de sacralidade concedida à partitura, Howat reitera a importância de um trabalho de revisão das fontes da obra, que não estão isentas de possíveis erros nem mesmo por parte do próprio compositor⁴, sem mencionar as distorções a que o texto musical às vezes é submetido pelas suas sucessivas edições. A

³ “Whatever difficulties obtain in defining a ‘piece of music’, it is commonly accepted, I believe, that musical scores are not so much the piece itself as a map of the piece or a recipe for producing it. However different the metaphors *map* and *recipe* might be, they both suggest that a musical work exists beyond its score. (...) In this sense, a *performance* is necessarily only a single option for that piece, delineating some aspects while excluding others – just like a single analysis”.

⁴ Demonstrando que não existe necessariamente um “original” imaculado e sem falhas, ao qual o intérprete deva estrita lealdade, Howat menciona casos de indicações metronômicas equivocadas nas partituras, devidas a fatores às vezes prosaicos, como, por exemplo, um possível defeito no funcionamento do metrônomo do compositor, ou ainda a edições pouco conscienciosas.

argumentação de Howat é bastante rica em exemplos e profunda na sua abordagem e nos seus aspectos conceituais, demonstrando todo o tempo uma preocupação em canalizar a reflexão de forma a ter consequência direta na prática musical do intérprete, subsidiando-a com consistência. O autor utiliza vários trechos de obras, demonstrando como em certos casos a pesquisa acadêmica aprofundada, aliada a uma certa dose de bom senso e intuição, derruba por terra a obediência robotizada a certos trechos musicalmente ineficazes das partituras que nos chegam às mãos. Nesse sentido, Howat discute o “*feeling*” do intérprete, um atributo que segundo ele é academicamente pouco valorizado, porém musicalmente determinante:

Embora as partituras sejam o ponto de referência mais fixo para o nosso repertório clássico, longe de ser absolutas, eles repousam sobre a areia, e aquilo em que nós menos confiamos cientificamente, nosso *feeling* musical, continua a ser o elo mais forte e definitivo para o que o compositor sentiu e ouviu antes de submetê-lo à notação⁵. (HOWAT, 1995, p. 3).

Entretanto, uma visão mais ponderada aponta que o *feeling* do intérprete, embora essencial para o trabalho criativo do artista, não deve servir como justificativa única ou principal para decisões interpretativas inadequadas. Howat adverte ainda que ocorrem até mesmo “tradições” de interpretação aparentemente arbitrárias (em casos de obras específicas), surgidas, por exemplo, graças a gravações de músicos renomados que recriaram as peças de modo predominantemente pessoal.

O artista que ignora ou substitui indicações de um compositor simplesmente porque ‘eu sinto desta forma’ muitas vezes não é melhor do que o tolo obediente que apenas se refugia por trás da notação: nem está realmente explorando o *feeling* do que o compositor o comprometeu à notação⁶. (HOWAT, 1995, p. 4).

Desse modo, a relação entre o intérprete e o texto configura-se como o âmago do processo interpretativo: é através do primeiro que ele se realiza, mas por definição é o segundo que traz em si a razão de ser desse ato. Tal relação deve decorrer por meio do balanceamento preciso entre liberdade e responsabilidade diante da obra:

⁵ “Although scores are the most fixed point of reference for our classical repertoire, far from being absolute they rest on sand, and what we scientifically trust least, our musical feeling, remains the strongest and final link to what the composer sensed and heard before subjecting it to notation”.

⁶ “The *performer* who ignores or overrides a composer's indications simply because 'I feel it this way' is often no better than the obedient dullard who merely shelters behind the notation: neither is truly exploring the feeling of what the composer committed to notation”.

A obra e o intérprete são, pois, os dois polos fundamentais da relação interpretativa. Apresentam-se eles intimamente unidos por um vínculo dialético essencial, em virtude do qual não se pode falar de nenhum dos dois fora dessa relação; a intencionalidade do intérprete, sendo ao mesmo tempo ativa e receptiva, só se define como tal em contato com a obra; a intencionalidade da obra, por sua vez, só se revela quando a intencionalidade do intérprete a capta como tal. Tratando-se de uma relação interativa, que tem a obra como ponto de referência, não se justifica qualquer pretensão de “neutralidade”, de “impessoalidade”, de “contemplação desinteressada”; nem tampouco de liberdade arbitrária. (ABDO, 2000, p. 20-21).

Ou ainda, conforme consubstanciado pela noção de “intuição informada” de John Rink,

que reconhece, não apenas a importância da intuição no processo interpretativo, como também o fato de ela ser geralmente sustentada por uma bagagem considerável de conhecimento e experiência – em outras palavras, que a intuição não deve surgir do nada e muito menos ser fruto de um mero capricho. (RINK, 2007, p. 27).

No que concerne ao status adquirido pelo *performer*, uma vez que ele reivindica para si parte da responsabilidade pela conformação que obra irá adquirir através de seu trabalho, Laboissière (2007, p. 17) afirma que “a interpretação envolve recriação, na qual o intérprete se define como um novo criador”. A autora prossegue dizendo que “não existe uma única e ‘verdadeira’ interpretação” (idem, p. 22) e, mais adiante completa:

Diante do texto [musical], o intérprete é um indivíduo “autônomo”, mas que, ao mesmo tempo, se coloca como suporte de uma certa coerção imposta pelas regras musicais, sociais e pela tradição cultural, reatualizando a obra musical pelo modo de ser do “seu tempo”. A interpretação musical trabalha a todo momento com o limite, com a censura e com a liberdade, com o dizer e com o não-dizer, caminhando passo a passo para sua realização, já que é pelo limite de um que se explicita o outro. Por isso se diz que razão e sensibilidade caminham lado a lado na ação interpretativa. É por suas afecções e percepções que o intérprete, com sua sensibilidade, de seus conhecimentos técnicos, formais e estilísticos – naquele momento marcado pela sua interação pessoal –, capta e constrói o sentido básico da obra e elabora um sentido dado pela sua sensação. (LABOISSIÈRE, 2007, p. 102-103).

Para os propósitos do presente trabalho, sem pretender solucionar em definitivo as questões terminológicas da área, entenderemos *performance* musical como sendo todo o complexo e abrangente processo da realização prática da música por um instrumentista, cantor, regente ou grupo, desde a etapa da pesquisa e escolha do repertório até o momento presencial da apresentação em público e/ou gravação em estúdio, passando pela leitura, pela solução de questões técnicas específicas, pelos ensaios, pela tomada de decisões interpretativas, etc.

Por sua vez, a interpretação será entendida como sendo o processo ou a atividade de decodificação de uma obra musical (mormente, mas não exclusivamente, escrita), com vistas à

sua execução prática, levado a cabo por parte de um músico que na maioria das vezes não é o autor da mesma, e que, em face da natureza inexata do código sob o qual a peça se lhe apresenta, vê-se na necessidade de tomar decisões interpretativas, que preenchem as lacunas naquilo em que a partitura silencia, na forma de desvios expressivos (não-literalidade na realização do que é estipulado nela). O intérprete empreenderá tal ação com relativa liberdade, participando, ao deixar traços de si mesmo no resultado final da música, como co-autor ou co-criador da mesma, de modo que a interpretação será sempre nova, seja ao se dar pelas mãos de artistas diferentes, seja a cada nova ocasião em que um mesmo artista executa uma mesma peça.

Destarte, a interpretação será, neste texto, vista como um dos elementos que constituem a *performance*, diferindo de outros como a habilidade técnica, a atitude no palco, as estratégias de ensaio, etc. Cabe observar que alguns dos autores utilizados doravante como fundamentação utilizaram em seus escritos os termos *performance*, interpretação, execução, etc. de forma indistinta, o que não diminui o elevado interesse e relevância das suas reflexões, bem como sua pertinência para este estudo, centrado nas questões relativas à interpretação.

1.1 Compositor e intérprete

Uma recriação totalmente pessoal é uma consequência provável, num nível extremo, da atividade interpretativa diante da obra, embora não seja a única, nem a melhor. A esse respeito, Sandra Abdo (2000) identificou os dois principais pontos de vista teóricos a respeito da interpretação: ao lidar com o projeto artístico que lhe é oferecido, o intérprete deve, segundo a primeira concepção, devotar-lhe a mais completa obediência, por ali estar supostamente representada a totalidade das intenções originais e inequívocas do compositor, que é sacralizado; já de acordo com a segunda concepção, diametralmente oposta, o executante é total e irrestritamente livre para fazer o que bem lhe aprouver da obra que tem em mãos, detendo sozinho um poder quase absolutista sobre o perfil final que a mesma deve assumir. A autora denomina essas duas posições antagônicas de “fidelidade ao autor” e “licença interpretativa”, respectivamente:

Fidelidade ao autor e licença interpretativa são os dois pólos de uma divergência bem conhecida, em torno da qual dividem-se interessados e estudiosos da estética e da hermenêutica da arte. Paradigmaticamente, refiro aqui o primeiro pólo à estética neo-idealista de Benedetto Croce, e o segundo, às teorias relativistas de Giovanni Gentile,

H.-G. Gadamer, H.-J. Koellreutter, Roland Barthes, Jacques Derrida e Richard Rorty (ABDO, 2000, p. 17).

A concepção da total fidelidade corresponde, historicamente, ao período ao redor das duas guerras mundiais e do pós-guerra, e deitou raízes de tal modo que até hoje aparece, de forma mais ou menos visível, na mentalidade de diversos músicos e instituições musicais. Abdo afirma:

A tese da “reevocação” do significado autoral teve o seu auge durante a primeira metade do século XX, com a larga difusão do “espiritualismo estético” de Benedetto Croce, mas ainda tem muitos adeptos no campo da música erudita. (...) Quanto à execução musical, afirma Croce que seu fim primeiro é “reevocar” fielmente o significado original, recomendando-se, para tanto, uma execução tão impessoal e objetiva quanto possível, respaldada no exame da partitura e na investigação histórico-estilística. Como se sabe, ainda hoje, é esse o ponto de vista vigente na maior parte das escolas de música, perpetuando-se acriticamente, geração após geração, a idéia de que o executante tem como dever “tocar como o próprio compositor tocaria” (2000, p. 17).

A maneira como Schenker externou sua total adesão a esse ponto de vista é emblemática:

(...) as direções para a *performance* são fundamentalmente supérfluas, uma vez que a própria composição expressa tudo o que é necessário... A *performance* deve vir do interior da obra; a obra deve respirar pelos seus próprios pulmões – pelas progressões lineares, tons vizinhos, tons cromáticos, modulações... Sobre essas coisas, naturalmente, não podem existir interpretações [*Auffassungen*] diferentes. (SCHENKER *apud* KERMAN, 1987, p. 279-280)⁷.

A posição de Schönberg a esse respeito é um tanto famigerada: segundo sua aluna Dika Newlin, a qual escreveu um diário com crônicas e memórias recolhidas durante seus anos de convivência com o famoso compositor austríaco, ele nutria uma opinião bem pouco favorável sobre a figura do intérprete, ou talvez mesmo um certo desprezo. Em seu “*Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections*”, ela atribui ao autor a duríssima afirmação:

O *performer*, a despeito de sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa. (NEWLIN, 1980, p. 164 *apud* COOK, 2006, p. 5).

Por sua vez, na sua *Poética musical em seis lições*, Stravinsky, à semelhança de Schönberg, fala abertamente sobre sua posição em defesa de uma atitude mais “obediente” do

⁷ Segundo Gerling & Souza (2000, p. 119), após anos ensaiando a publicação de um trabalho dedicado inteiramente à interpretação, Schenker teria desistido de tal empreitada, por finalmente constatar o alto grau de variabilidade e mutabilidade presente na *performance* musical. Kerman (1987, p. 280) também menciona a existência de escritos não publicados de Schenker voltados para a interpretação. Segundo Kuehn (2010a, p. 749), em 2002 foi finalmente publicada, em inglês, *The Art of Performance*.

intérprete em relação ao que a partitura prescreve que ele faça. Ele verbaliza isso através da afirmação: “O pecado contra o espírito da obra sempre começa com um pecado contra sua literalidade” (STRAVINSKY, 1996, p. 113).

Partindo do pressuposto, senão constatação, de que a partitura musical é incapaz de fixar todas as nuances da música, bem como de transmiti-las com exatidão, o compositor russo distingue o “executante” do “intérprete” propriamente dito, aquele que não apenas transforma com perfeição sinais gráficos em sons, mas o faz com “amoroso cuidado” (STRAVINSKY, 1996, p. 113) e dando conta daquilo que não pode ser escrito.

Todavia, o autor se apressa em apontar que a interpretação não pode resultar numa “recomposição” da obra. Isso soaria como uma ponderação natural e arrazoada, apenas para prevenir possíveis exageros por parte do intérprete; porém, isso bem pode ser entendido como manifestação das posições rígidas de Stravinsky. Para ele, a música de um compositor é vista como algo pronto e completo em si mesmo, diante da qual o intérprete deve se prostrar, imbuído de uma maneira de pensar que é descrita pelo autor através de expressões como “grande princípio da submissão”, “consciência da lei que lhe é imposta pela obra”, “responsabilidade moral do intérprete”, “modéstia de movimentos”, “sobriedade de expressão”, etc. (STRAVINSKY, 2000 *passim*). O ponto de partida do autor é justamente esse: ao falar dos estados de “música potencial” e “música real”, no início do capítulo dedicado à *performance*, ele afirma que “a música já existe antes de sua *performance* efetiva” (p. 111), ou seja, para Stravinsky, o compositor por si só já é capaz de gerar música, ainda que em estado latente, sendo o intérprete um “intermediário”, ou ainda um “tradutor” – portanto, alguém que, para ele, não pode nem deve interferir, mas sim apenas materializar algo que teoricamente já existe e já é perfeito.

O autor russo tem sua parcela de razão em reprovar, tal como Schönberg, as atitudes de intérpretes artisticamente vaidosos, que “fazem com que a música os sirva” (p. 114). Ele demonstra ter aversão a tais tipos, tanto maior quanto mais “afetados” eles forem, e toma os regentes como principal alvo de críticas, até mesmo pelo destaque supostamente exagerado que lhes foi sendo dispensado ao longo da história. Para Stravinsky, do ponto de vista interpretativo, o estilo romântico é o mais suscetível a aberrações musicais, em parte graças a uma profusão de referências extramusicais arbitrarias. Ele também rejeita a tendência de alguns músicos a acreditar que é a personalidade individual do intérprete que deve se manifestar através da obra,

imputando-lhe um sentido de mero pretexto ou suporte para tal manifestação um tanto quanto autocomplacente, talvez egocêntrica.

A segunda vertente teórica identificada por Abdo, que ela chama de “licença interpretativa”, consiste claramente numa negação desses postulados, o que acabou culminando exatamente no contrário da concepção de Croce:

Contrapondo-se radicalmente ao ponto de vista acima delineado, a *Filosofia dell'Arte*, de Giovanni Gentile defende um “atualismo” estético, cujo argumento central é o seguinte: a obra de arte só pode reviver mediante uma interpretação pessoal, que a reelabora indefinidamente, tendo como único critério a subjetividade de quem interpreta (ABDO, 2000, p. 17).

E prossegue:

Já o filão relativista mais radical, dito “desconstrucionista”, tem como tese central que o sentido de um texto está em sua “destinação”, não em sua origem, quer dizer, não é o autor, e sim o leitor que “cria” o sentido, a cada vez, de modo sempre diverso. (...) Dois conceitos – o de “autor” e o de “obra” – são especialmente questionados, particularmente por Roland Barthes e Jacques Derrida. (...) O “pragmatista” Richard Rorty enfatiza essa posição, preconizando que os textos (literários, musicais, pictóricos etc.) destinam-se a um simples “uso” por parte dos leitores/intérpretes, segundo a utilidade que possam ter, de acordo com os propósitos pessoais de cada um (ABDO, 2000, p. 18).

Tal visão iconoclasta retrata a postura de diversas correntes ideológicas da primeira metade do século XX que se propunham a ser culturalmente revolucionárias e que realmente se consideravam como tal. No entanto, o foco é simplesmente deslocado do autor para o intérprete, padecendo portanto dos mesmos males: uma exaltação do papel do *performer* em detrimento do compositor, apenas substituindo uma visão hierárquica por outra simetricamente análoga, ainda que oposta.

Concebida, à maneira da crítica cultural, como um ato de resistência contra a autoridade e a completude do texto reificado, a *performance* se torna um veículo para a reabilitação dos interesses dos que são marginalizados pelo discurso musicológico tradicional: não apenas os *performers*, obviamente, mas também os ouvintes, pois, nas palavras de Robert MARTIN (1993, p. 121, 123), “As *performances*... ao contrário das partituras, estão no coração do mundo do ouvinte... [enquanto que] as obras musicais, no mundo dos ouvintes, simplesmente não existem”. Segue que “as obras musicais são ficções que nos permitem falar de uma maneira mais conveniente sobre as *performances*” (MARTIN, 1993, p. 123), ou como coloca Christopher SMALL (1998, p. 51), “uma *performance* não existe para que obras musicais sejam apresentadas, mas, pelo contrário, obras musicais existem para que o *performer* tenha algo para interpretar [*perform*]”. Subvertendo, assim, o ídolo da obra reificada, a inversão do paradigma da *performance* “de” se completa. (...) O problema com este tipo de re-conceituação da música é bastante óbvio. O paradigma da *performance* “de” é invertido, mas de resto nada muda. Ao invés

de “fetichizar” o texto, para citar o termo de Jim Samson, “fetichiza-se” então a *performance*. (COOK, 2006, p. 8).

O paroxismo da “licença interpretativa” poderia eventualmente chegar às raias da total apropriação da obra pelo *performer*, o qual concederia a si próprio a prerrogativa de poder transformá-la ilimitadamente no que lhe aprouvesse, com ou sem a consciência do alcance desse ato, e muitas vezes sob a justificativa da sua vontade pessoal e gosto, excluindo a possibilidade ou mesmo a existência de algo a ser dialogado ou negociado com o compositor.

A personalidade do executante, longe de ser um dado negativo, uma “lente deformante”, é um adequado *canal de diálogo*, que, quando convenientemente explorado, revela-se extremamente positivo e profícuo. Naturalmente, o intérprete pode falhar e deixar que suas reações e pontos de vista assumam foros de parâmetro interpretativo, sobrepondo-se à obra. Mas, nesse caso, a bem se ver, nem mesmo se trata de “interpretação”, pois o que ocorre é a própria falência desse ato como tal. A menos que se trate de um outro tipo de atividade, intencionalmente “superinterpretativa”, como a “releitura”, o “arranjo”, por exemplo, cujo estatuto é diverso da interpretação. (ABDO, 2000, p. 20).

Dessa forma, emerge a percepção de que, se por um lado não é adequada a assim chamada “adoração ao compositor” (KIVY, 1995, p. 278 *apud* COOK, 2006, p. 7), por outro a exaltação do papel do *performer* nos leva a caminhos igualmente tortuosos. Abdo pondera:

Aos defensores da tese da “reevocação” fiel, talvez soe como heresia afirmar, por exemplo, que: “Temos de respeitar o texto, não o autor enquanto pessoa assim-e-assim” (ECO, 1993, p. 76). Todavia, não se trata aqui de uma diminuição da figura do autor, mas, antes, de uma valorização de seu potencial criativo: a preeminência concedida à obra atesta que ele, o autor, foi de fato capaz de criar algo novo, algo que, embora seja como que a sua memória permanente, dele independe para sempre, impondo-se como uma organicidade viva, reguladora de seu próprio processo interpretativo. Sintonizar-se com essa presença do autor em sua obra é uma possibilidade permanente para o intérprete, que só precisa introduzir-se no próprio tecido composicional, ouvindo e interpretando as solicitações e sugestões que a própria obra lhe faz. Por meio desse diálogo íntimo, fundamentalmente, e não através do recurso a dados externos, o intérprete pode colher a obra em sua verdade própria e, ao mesmo tempo, como memória viva e indelével de quem a fez. (ABDO, 2000, p. 22).

O papel do intérprete é também passível de questionamento na extensão de suas prerrogativas. Seu reivindicado poder de construir e desconstruir ilimitadamente a obra é menos decisivo do que desejariam os defensores da corrente desconstrucionista, naquilo em que há de contraditório nos termos das suas próprias definições:

Passando aos argumentos relativistas e “desconstrucionistas”, uma das lições de Pareyson é que, se a interpretação é continuamente aprofundável, não é porque seja incontornavelmente subjetiva, “parcial”, “aproximativa”, mas porque o seu objeto, a obra, é *inexaurível*, recusando, portanto, qualquer tentativa de posse exclusiva. Se a obra

de arte fosse substancialmente “inacabada”, como querem os “desconstrucionistas”, ela não solicitaria interpretação e sim complementação; e o que solicita complementação não se oferece a uma infinita interpretabilidade, mas a uma finalização, que só pode ser unívoca. Ademais, para que ela se “desintegrasse” ao ser diversamente interpretada, seria preciso que fosse uma totalidade “fechada”, dotada de significado unívoco. Mas a obra de arte, recorda Pareyson, é “perfeição dinâmica”, “processual”, *plurissematicidade* constitutiva e inesgotável, que suscita e acolhe interpretações diversas, sem que isso acarrete “desintegração”. (ABDO, 2000, p. 23).

É precisamente no “diálogo” (ABDO, 2000, p. 20; 22) entre o intérprete e o texto fornecido pelo autor que pode-se chegar a um acordo benéfico para ambos, bem como para o público. Para a autora, um ponto de equilíbrio entre a “fidelidade ao autor” e a “licença interpretativa” pode ser encontrado justamente na obra que se interpõe entre eles, servindo-lhes de ponte de mão dupla:

Feitas essas considerações, o que enfim se deve esperar, filosoficamente falando, de qualquer execução/interpretação musical? Tratando-se de uma relação dialética, na base da qual estão pólos orgânicos, constitutivamente multifacetados, plurissêmicos e inexauríveis, o que, em suma, se pode esperar desse tipo de atividade é, ao mesmo tempo e inseparavelmente, a *revelação da obra* em uma de suas possibilidades e a *expressão da pessoa que interpreta*, condensada em um de seus múltiplos pontos de vista. Nada mais falso e absurdo do que esperar coisa diversa, seja desconhecendo a natureza pessoal do ato interpretativo e pregando uma “reevocação” fiel e impessoal, uma réplica, enfim, do significado concebido pelo compositor; seja ignorando a plurissemanticidade constitutiva da obra de arte e pretendendo uma única interpretação correta; seja pregando uma execução tão pessoal e original que se sobreponha à obra, forçando-a a dizer o que ela não quer ou mais do que quer dizer, como se fosse a pessoa do executante, o centro primeiro das atenções e a obra um mero pretexto para a sua expressão. (ABDO, 2000, p. 23).

A conjugação do trabalho de criador (o compositor) e co-criador (o intérprete), confirmando a visão pareysoniana de interpretação como um “exercício de *congenialidade*” (UNES, 1998, p. 47; ABDO, 2000, p. 20), é que propicia a constituição de uma nova síntese que se agrega ao universo de possibilidades suscitado pela multiplicidade intrínseca tanto à obra quanto ao artista. Construir a ponte entre compositor e intérprete é estabelecer as bases para que, a partir do material criativo fornecido pelo primeiro, o segundo possa exercer de forma consciente e arrazoada o seu papel, sem ser submisso mas também sem usurpar para si o mérito total da realização artística, substituindo essas duas noções extremas pelo desejo de contribuir significativamente para a obra por meio da originalidade do seu trabalho. Tal será a tônica do presente trabalho ao elaborar a proposta interpretativa para a peça de Vieira Brandão.

1.2 Passado e presente

A visão de Stravinsky sobre interpretação coincide no tempo com as primeiras tentativas modernas de reconstituição da *performance* da assim chamada “música antiga”, tema extensamente abordado por Kerman (1987). Ele discute a atuação da musicologia histórica nesse processo, às vezes ajudando a tentar recuperar tradições perdidas, outras vezes a lutar contra tradições equivocadas estabelecidas em substituição ao que se perdeu. Ele enumera três passos dados pelos musicólogos na reconstrução e na compreensão da música do passado: a edição crítica de textos musicais, a pesquisa do que não está explicitado nos textos, e a pesquisa de instrumentos.

Ao arrepio das posições assumidas por Stravinsky, Kerman afirma que, no caso por exemplo de um regente, interpretação “é o modo como ele aplica sua personalidade à sinfonia para revelar a substância, o conteúdo ou o significado da obra. Melhor dizendo, é o que ele faz – interpreta – do significado da sinfonia” (1987, p. 267). Kerman estabelece esse conceito a fim de relatar aquilo que considera um conflito:

Sempre há pelo menos algum elemento pessoal na interpretação; a interpretação é uma questão individual, idiossincrásica até. Por outro lado, a prática da *performance* histórica, por sua própria natureza, é normativa. (KERMAN, 1987, p. 268).

Ou seja, segundo o autor, seguir parâmetros historicamente informados de interpretação significaria necessariamente abrir mão das liberdades cocriativas do intérprete. Kerman discute a questão da “autenticidade”, a qual não deveria ser valorizada em si mesma, embora para ele também não seja nada conveniente pensar numa interpretação “de grosseira inautenticidade”. Ao se debruçar sobre a quebra na continuidade da tradição de interpretação da música anterior a 1800 (KERMAN, 1987, p. 302), o autor acaba aprofundando ainda mais a noção de que não basta ter acesso ao “texto” musical grafado na partitura para saber com precisão a maneira como a música deve ser interpretada. Nem mesmo os escritos sobre música seriam suficientes para suprir a transmissão “ao vivo” da tradição.

Kerman e Stravinsky discorrem de formas sensivelmente diferentes sobre um mesmo assunto – a interpretação. A visão prescritiva de Stravinsky poderia talvez estar relacionada à *performance* histórica normativa que Kerman rejeita. É plausível imaginar que músicos com interesses históricos estivessem até uma certa época contaminados por essa mesma atitude de

obediência irrestrita à partitura e, por extensão, às regras pré-estabelecidas de como devem ser interpretadas as obras de determinados estilos.

Em seu ensaio *A teoria musical e suas histórias*, Christensen (2000) lança mão da hermenêutica de H. G. Gadamer para apresentar uma visão alternativa diante da dicotomia existente entre duas abordagens identificadas por Carl Dahlhaus, nomeadas no texto como “presentismo” e “historicismo”. Segundo Christensen, “presentismo corresponde grosso modo à perspectiva a-histórica dos teóricos, e historicismo, à perspectiva a-teórica dos historiadores” (p. 14).

O autor afirma que a perspectiva presentista vê a noção de história como um processo evolutivo e teleológico, cuja gloriosa culminância é o momento presente, qualitativamente superior às demais épocas. Essa visão tende a menosprezar o passado em proveito de uma supervalorização da teoria do presente, vista como uma conquista cumulativa e válida em si mesma. Os presentistas tenderiam, assim, a produzir análises de objetos passados através do prisma teórico presente, mesmo que haja um fosso contextual entre ambos. Christensen identifica o presentismo como uma abordagem claramente positivista, ligada ao estruturalismo e eventualmente a uma certa vaidade intelectual e histórica dos teóricos de uma dada geração: “o passado, em outras palavras, é interpretado de forma a validar o presente. E isto só pode levar ao anacronismo” (CHRISTENSEN, 2000, p. 19).

Diametralmente oposta, a visão historicista postula que objetos do passado têm que ser analisados exclusivamente por meio da teoria que lhes seja contemporânea, sendo tanto mais válida e legítima a análise quanto maior for a proximidade cronológica entre o objeto estudado e a teoria que é utilizada no seu estudo. Os historicistas defendem que ao empreender tais estudos nós deveríamos nos despir de nossa mentalidade e assumir temporariamente a mentalidade original do contexto de onde o objeto provém, sem jamais pensá-lo fora dele. Esse autenticismo é considerado por Christensen um erro ingênuo, seja pela impossibilidade do pesquisador de libertar-se totalmente de seus próprios condicionamentos teóricos e históricos, seja pela viabilidade questionável de pensar exatamente como pensara uma outra pessoa, já há muito desaparecida, ou ainda pelas evidências “na psicologia, na filosofia e na linguística” (2000, p. 30) de que provavelmente não seja possível ou desejável alimentar ilusões de rastrear as “intenções” do autor.

Inúmeros críticos acertadamente exigem saber por que gostaríamos, ou na verdade, como até poderíamos - suprimir completamente nosso próprio conhecimento, valores e gostos em prol de alguma distante e, em última instância, elusiva réplica literal, exceto como um sintoma da alienação e mal-estar que cercam a estética modernista (CHRISTENSEN, 2000, p. 28-29).

Tendo constatado que “os historicistas ‘objetivos’, claramente, são tão vítimas da mitologia positivista quanto os presentistas anacronistas com sua metodologia racional ‘objetiva’” (2000, p. 29), e que “nenhuma das escolhas parece satisfatória” (2000, p. 13), Christensen chega à hermenêutica filosófica de Gadamer, não como “uma terceira alternativa”, mas como uma tentativa de “inculcar no intérprete uma consciência histórica crítica” (2000, p. 38). Na visão do autor, a hermenêutica de Gadamer permite uma reconciliação entre presentismo e historicismo, visto que é justamente a fricção entre ambos que permite o verdadeiro conhecimento. Christensen lança mão da analogia com o diálogo (CHRISTENSEN, 2000, p. 33-34 *et passim*) – neste caso, a interpretação da história se realizando como um diálogo com o passado. Isto se dá levando em conta a tradição, vista como algo vivo e continuamente cultivado, e também a aplicação, sem a qual nenhuma compreensão é possível.

A respeito das colocações de Christensen, Dias (2010, p. 921) afirma que é perfeitamente possível para o músico consciente ser ao mesmo tempo “atual” sem ser presentista e “histórico” sem ser historicista. Novamente, é o bom senso nas abordagens, aliado a uma bagagem de informação e experiência, que propicia a tomada de decisões interpretativas viáveis, coerentes e livres de dogmas e preconceitos.

As decisões sobre fidelidade envolvem não apenas um estudo histórico que visa “desenterrar” preceitos escondidos em tratados e outros documentos de um dado período, e aplicá-los metodicamente ao repertório em nome da coerência com o mesmo. O desenvolvimento de uma prática baseada nestes preceitos deve engajar o músico em suas próprias especulações, daí a necessidade de uma grande familiaridade com estes preceitos, pois a fim e em última análise, o direcionamento de sua intuição beneficia-se de instrumentos de interação com os propósitos do compositor, dada a (feliz) impossibilidade de uma execução imparcial, seja o intérprete adepto de qualquer tendência interpretativa. (DIAS, 2010, p. 923).

A tentativa de reconstituição “fiel”, “autêntica”, etc. acaba sendo anacrônica, ou seja, contrária ao que se propõe, mesmo que se trate da *performance* de uma obra do presente. Em vez de buscarmos uma obediência cega àquilo que supomos ser a intenção do compositor, seja ele de um passado distante ou não, é preciso que aceitemos a fluidez da música e sejamos maleáveis,

permitindo que nossa intuição se manifeste de modo a enriquecer e vivificar a música que realizamos.

A performance histórica, como vemos agora mais claramente do que antes, é essencialmente uma atitude mental, mais do que um conjunto de técnicas aplicadas a um corpo arbitrariamente delimitado de música antiga. A verdadeira questão não é um repertório especial que de algum modo adquiriu charme ou prestígio em função de sua antiguidade, e que tem de ser tocado de maneira especial e anômala, mas uma teoria abrangente de *performance* que inclua a música mais antiga que nos interesse até a atual. Talvez mereça ser assinalado o truísmo de que aqueles que aceitam essa teoria advogam que a música contemporânea também seja tocada “historicamente” – isto é, em estilo contemporâneo e em instrumentos contemporâneos. Eles não desejariam ouvir o *Concerto Duplo para Cravo e Piano*, de Elliot Carter (1961), tocado por um cravista barroco e um pianista romântico. (KERMAN, 1987, p. 295-296).

É importante ter em mente a noção de diversidade de interpretações válidas, sejam elas historicamente informadas ou não, levando em conta a dificuldade (às vezes impossibilidade) de reconstituição precisa de uma prática musical já perdida, bem como a irrepetibilidade de uma dada *performance* musical, o que a transforma em um ato único e sempre novo, avesso à ideia de reconstituição “fiel”.

O que Kerman constata é que a *performance* histórica não pode se resumir a investigar objetos musicais do passado, mas sim desenvolver uma “teoria abrangente de *performance*” que permita uma atitude adequada diante de qualquer música, antiga ou não. Isso é exemplificado pela desmistificação de que a *performance* histórica seja avessa à expressividade, como se fosse uma tentativa de parecer antiromântica, o que pressupõe erroneamente que apenas o Romantismo seja expressivo. Por fim, Kerman chega a afirmar: “A *performance* histórica converteu-se, simplesmente, em *performance*” (1987, p. 301).

As pontes históricas e geográficas possíveis de serem construídas no “Mosaico nº 1” de Vieira Brandão são diversas, indo desde aquela que o próprio autor estabeleceu com a citação melódica de uma cantiga popular cuja origem se perde rumo ao passado, até a ponte que estabeleceremos ao abordar uma obra de 1984 por meio de uma concepção de fraseado sistematizada em 1884. Onde muitos apenas veem a distância, poderemos ver canais de diálogo passíveis de serem abertos e explorados. Conforme apontado por Kerman, uma teoria de *performance* adequada seria antes de mais nada uma atitude interpretativa consciente, respeitosa e coerente, aplicável a obras distintas, independentemente da época em que foram escritas. A peça de Brandão conta com 30 anos desde o ano de sua composição, e o compositor faleceu há relativamente pouco tempo, em 2002. Todavia, é imprescindível vê-los como historicamente

integrados a um contexto, com o qual trabalharemos sem a pretensão de renunciar por completo à nossa própria historicidade, mas também sem ignorar suas idiossincrasias.

1.3 Análise e *performance*

Para Howat, a análise guarda uma importância vital para o trabalho do intérprete:

Como a *performance*, a análise apenas segue as pegadas da música, e seu foco em um conjunto específico de características de cada vez – geralmente relações de alturas (ou mais raramente rítmicas), normalmente ao ponto da exclusão de nuance e indicações de sentimento – pode distrair a percepção do conjunto. Tal como acontece com o pintor, o trabalho de perto na tela exige uma visão de equilíbrio de longe, com os olhos meio fechados para evitar a distração por detalhes. No entanto, quaisquer que sejam os perigos da análise, a ignorância é pior: é preciso analisar, conscientemente ou não, se queremos seguir o trem de pensamento aural e sentimento de um compositor através de relações motivicas, rítmicas e tonais básicas. A análise é igualmente vital para a memorização confiável, a “memória analítica” descrita por artistas como Claudio Arrau (Elder, 1982: 45-6). Acima de tudo, a análise tem de clarificar a nossa relação com a música, não congestioná-la com informações que não podemos relacionar com a nossa escuta ou execução⁸. (HOWAT, 1995, p. 4).

Na busca por uma identificação dos rumos e possibilidades verificados na pesquisa em *performance* musical no Brasil, Borém (2005), após estabelecer uma certa distinção entre o que ele considera ser a “*Performance Pura*” e o que ele chama de “*Performance Musical Interdisciplinar*”, estipula algumas modalidades de interfaces possíveis entre a *Performance* e outras áreas, sendo uma delas chamada de “*Performance Musical e Análise*”. O autor aborda esse assunto enfatizando para o leitor que essa interface oferece importantes oportunidades para “dissecar e explicar o texto musical e prover subsídios para sua interpretação” (p. 19). Borém e Ray (2012) dão prosseguimento a esse levantamento abrangente dos trabalhos sobre *performance* em congressos e publicações acadêmicas brasileiras, constatando que muitas das pesquisas em *performance* em interface com a análise musical acabam se tornando trabalhos de análise pura, ou quase isso, estabelecendo pouca ou nenhuma relação entre as análises produzidas e a

⁸ “Like *performance*, analysis only follows music's footprints, and its focus on a particular set of features at a time – usually pitch relationships (or more rarely rhythmic ones), mostly to the exclusion of nuance and indications of feeling – can distract from one's perception of the whole. As with the painter, close work on the canvas necessitates a balancing view from afar, eyes half closed to avoid distraction by detail. Nevertheless, whatever the dangers of analysis, ignorance is worse: we need to analyse, consciously or otherwise, if we want to follow a composer's train of aural thought and feeling through basic motivic, rhythmic and tonal relationships. Analysis is equally vital for reliable memorising, the ‘analytical memory’ described by *performers* like Claudio Arrau (Elder 1982: 45-6). Above all, analysis needs to clarify our relationship to the music, not congest it with information which we cannot relate to our listening or playing”.

interpretação das obras analisadas. No contexto de tais pesquisas, a análise acaba se tornando mais importante do que a *performance* em si.

Tal estado de coisas pode estar relacionado com uma visão implícita, porém ainda presente, de que a *performance* musical deve ser academicamente submissa à teoria e à análise. Kerman (1987, p. 277-284) discorre sobre as posições assumidas por Cone, Schenker e Taruskin, para traçar um panorama do que esses autores acreditam estar reservado ao intérprete. Cone e Schenker acreditam que a análise serve para dar diretrizes ditando a maneira adequada de realizar a *performance* de uma dada obra. Assim, uma análise feita unicamente sobre a partitura (a “música potencial” de Stravinsky) seria hierarquicamente superior ao ato da *performance* e seria capaz de lhe ditar normas, a partir da pura e simples especulação. Segundo Kerman, para estes autores e para os analistas em geral, o papel da *performance* se resume a articular as relações estruturais reveladas pela análise daquilo que está grafado no papel. Já Taruskin acrescenta o ingrediente da “intuição”, o elemento imponderável que redimensiona e requalifica a interpretação, e que a pesquisa musicológica não pode fornecer por si mesma. A partir disto, Kerman identifica em Taruskin a substituição da ideia de “reconstituição” pela ideia de “recriação”, diante do fato de que aquilo que está perdido pode e deve ser preenchido de forma criativa pelo músico do presente, em diálogo com o passado.

Lester (1995) também fala da importância atribuída à análise para o intérprete no trabalho de autores como Tovey, Schenker, Berry, Cone, etc.; ele menciona ainda a existência de uma boa literatura de análise com o objetivo de orientar *performances*. No entanto, o autor apresenta um ponto crucial: as análises em geral se baseiam apenas no texto musical escrito, e nunca nas *performances* ou nos *performers*.

Sugiro que, com raras e bastante circunscritas exceções, algo está notavelmente ausente desta literatura – ou seja, artistas e suas *performances*. Tovey, Schenker, Berry, Cone e Howell nunca validam uma análise referindo-se a *performances* singulares, e Berry ainda questiona a própria integridade de qualquer *performance* que não se baseia em insight analítico e rigor. (...) Para estes e praticamente todos os analistas, as análises são afirmações sobre uma peça, e não sobre uma interpretação em particular. Artistas e *performances* são em grande parte irrelevantes tanto para o processo analítico quanto para a análise propriamente dita. Se uma determinada *performance* articulou os pontos feitos em uma análise, isso não irá validar a análise; em vez disso, a análise é que irá validar a *performance* (...). Se uma determinada *performance* não conseguiu articular os

pontos apresentados na análise, a *performance*, e não a análise, é que será considerada de alguma forma inadequada⁹. (LESTER, 1995, p. 197-198).

Segundo ele, existe uma mentalidade que considera que a análise é hierarquicamente superior à *performance* em importância, e que esta deveria sempre se curvar e se submeter àquela. O autor propõe que haja uma maior reciprocidade na relação entre a análise e a *performance*, em substituição à pretensa superioridade prescritiva da primeira sobre a última. Para ele, as *performances* deveriam ser explicitamente levadas em conta como parte do material a ser analisado, juntamente com o texto musical fornecido pelo compositor. A música não “é” a partitura, então uma análise não pode se ater somente a esta. Tanto uma *performance* quanto uma análise constituem um ponto de vista individual sobre a peça, respectivamente objetivando sua realização e a reflexão sobre ela.

Proponho aqui desafiar o pressuposto de que a comunicação precisa ocorrer apenas quando os analistas dão instruções aos artistas, e argumentar que um discurso mais recíproco engrandeceria a nossa compreensão das questões teórico-musicais, bem como das questões de *performance*¹⁰. (LESTER, 1995, p. 198).

Apresentando como exemplo o Minueto da Sonata K. 331 de Mozart, Lester relata que a pianista Lili Kraus gravou a peça em concordância com a análise da mesma publicada em 1935 por Schenker, interpretando os últimos oito compassos como uma *coda* simples. No entanto, a *performance* de Vladimir Horowitz foi mais eficaz do que a análise de Schenker em evidenciar estruturalmente a forma-sonata implícita no movimento, simplesmente lançando mão de um pequeno *ritardando* (não escrito) no compasso 40, o que permitiu delimitar dois temas e configurar uma autêntica seção de reexposição. Para o autor, tanto Kraus quanto Horowitz obtiveram êxito artístico nas suas interpretações, ainda que por caminhos diferentes, o que valida a noção de diversidade ponderada das leituras interpretativas.

⁹ “I suggest that with rare and quite circumscribed exceptions something is strikingly absent from this literature – namely, *performers* and their *performances*. Tovey, Schenker, Berry, Cone and Howell never validate an analysis by referring to singular *performances*, and Berry even questions the very integrity of any *performance* which is not based on analytical insight and rigour. (...) For these and virtually all analysts, analyses are assertions about a piece, not about a particular rendition. *Performers* and *performances* are largely irrelevant to both the analytical process and the analysis itself. If a given *performance* articulated the points made in an analysis, that would not validate the analysis; rather, the analysis would validate the *performance* (...). If a given *performance* failed to articulate the points made in the analysis, the *performance*, not the analysis, would be deemed somehow inadequate”.

¹⁰ “I propose here to challenge the assumption that communication need take place solely when analysts give directions to *performers*, and to argue that more reciprocal discourse would enhance our understanding of music-theoretical issues as well as *performance* issues”.

Acolher diferentes interpretações na análise não precisa levar à aceitação acrítica de todos os pontos de vista e a um relativismo frouxo. (...) Fazer escolhas entre várias possibilidades é uma parte importante de qualquer tipo de interpretação, tanto na análise quanto na *performance*. Mas em contraste com a maneira com que as decisões de análise são muitas vezes consideradas, as decisões de desempenho sugerem que muitas (embora certamente não todas) possíveis escolhas não são tão “certas” ou “erradas” quanto simplesmente diferentes, levando a perspectivas variadas¹¹. (1995, p. 211).

O texto de Lester é estruturado utilizando ele mesmo *performances* como parte integrante das análises das obras, e demonstrando por meio de ótimos exemplos que em muitos dos casos, senão na maioria, as decisões práticas tomadas por um intérprete de alto nível são tão aprofundadas e bem embasadas quanto as de um teórico, ou às vezes mais: “As interpretações feitas por Kraus e Horowitz não são menos eloquentes do que os escritos de teóricos sobre os aspectos da estrutura musical que acabamos de discutir” (LESTER, 1995, p. 203)¹². Isso possibilita não uma superioridade do intérprete sobre o teórico, ao contrário do que parece chegar a ocorrer hoje em alguns casos, mas sim um enriquecedor diálogo de igual para igual.

Se as peças são consideradas como compósitos de aparentemente inúmeras possibilidades interpretativas aceitáveis, o foco da análise poderia mudar de encontrar “a” estrutura de uma peça para a definição de estratégias múltiplas de como interpretar peças. Os *performers* poderiam entrar no diálogo analítico *como performers* – como iguais, artística e intelectualmente, e não como inferiores intelectuais que precisassem aprender com os teóricos¹³. (LESTER, 1995, p. 214).

E completa:

Outra forma de abordar a questão é deixar de lado as considerações metodológicas e propor uma interação mais vibrante entre análise e *performance* - uma interação sublinhando as formas em que a análise pode ser expandida tomando nota explicitamente das *performances*, de fato contando com elas como parte da premissa analítica¹⁴. (LESTER, 1995, p. 199).

¹¹ “Welcoming differing interpretations into analysis need not lead to uncritical acceptance of all points of view and a bland relativism. (...) Making choices among various possibilities is an important part of any sort of interpretation, both in analysis and in *performance*. But in contrast to the way in which analytical decisions are often regarded, *performance* decisions suggest that many (though certainly not all) possible choices are not so much ‘right’ or ‘wrong’ as simply different, leading to varying perspectives”.

¹² “The renditions by Kraus and Horowitz are no less eloquent than the writings of theorists on the aspects of musical structure just discussed”.

¹³ “If pieces are regarded as composites of seemingly innumerable acceptable interpretative possibilities, the focus of analysis could shift from finding ‘the’ structure of a piece to defining multiple strategies of interpreting pieces. *Performers* could enter analytical dialogue *as performers* – as artistic/intellectual equals, not as intellectual inferiors who needed to learn from theorists”.

¹⁴ “Another way of addressing the issue is to leave aside methodological considerations and propose a more vibrant interaction between analysis and *performance* – an interaction stressing the ways in which analysis can be enhanced by explicitly taking note of *performances*, indeed by accounting for them as part of the analytical premise”.

Diante da perspectiva inovadora apresentada por Lester, constituir uma proposta interpretativa é, em si, apresentar uma maneira alternativa de enxergar a estrutura da peça naquilo que está sob o alcance do poder de ação do intérprete. Ao analisarmos o “Mosaico nº 1” de José Vieira Brandão, a análise ocorrerá já levando em consideração as ideias de interpretação que a ele serão aplicadas, especialmente no que concerne à fraseologia e ao fraseado, o qual, conforme será discutido mais adiante, é o elemento decisivo para a delimitação das unidades fraseológicas em seus diversos níveis.

2 FRASEOLOGIA E FRASEADO

Em que pese o fato de que frequentemente os termos fraseologia e fraseado são utilizados como sinônimos, pretende-se aqui propor questões e levantar estudos que apontam existir uma significativa diferença de perspectiva entre os diferentes sujeitos que lidam com as questões referentes à frase musical. Novamente, há autores que utilizem os dois termos de formas variadas, e para os fins desta pesquisa tentar-se-á chegar a uma definição mais delimitada dos mesmos. Tal distinção será indispensável para uma melhor compreensão do significado e do alcance da teoria riemanniana do fraseado.

2.1 A liberdade interpretativa através da não-literalidade

Barros e Nogueira (2010, p. 1442) observam que *Fraseologia musical*, de Esther Scliar, é uma das únicas obras publicadas no Brasil a tratar do assunto¹⁵. Os autores identificam em Scliar uma tentativa de conciliação entre duas linhas teóricas: uma visão fraseológica “sintática”, e outra “rítmica”, abarcando desde as teorias de Hugo Riemann até o trabalho de Cooper & Meyer, de 1960. A autora trabalha com quatro níveis hierárquicos de estrutura fraseológica: inciso, membro de frase, frase e período. Em casos de possibilidade de fracionamento do inciso, ela nomeia os fragmentos de figurações. À semelhança de Cooper & Meyer, ela trabalha a delimitação das unidades do discurso utilizando como critérios principalmente os binômios semelhança/diferença e proximidade/separação (SCLIAR, 1982, p. 9-11).

Segundo a autora, podemos conceber a frase musical como um dos níveis de unidades estruturais constituintes do discurso da música:

Em sua projeção temporal, os sons tendem a se articular em pequenos agrupamentos delimitados por cesuras. Estes agrupamentos concatenam-se entre si, formando conjuntos maiores, os quais se encadeiam com os seguintes, formando novos grupos. O caráter desta projeção é sintático, semelhante ao discurso verbal. Seu estudo: Fraseologia. (SCLIAR, 1982, p. 9).

A questão da fraseologia parte num primeiro momento da sua relação com a análise musical, da qual constituiu uma parte bastante central em certas épocas do estudo da música. Em

¹⁵ A outra é uma obra homônima de Sofia Melo de Oliveira, datada de 1947, porém já há bastante tempo esgotada.

Analysis, Ian Bent observa que, *grosso modo*, a análise se gestou primeiramente no seio da teoria e como aspecto do ensino da composição de novas obras, antes de se manifestar como ferramenta aplicável a obras pré-existentes:

A Análise, como uma atividade de busca em si, veio a ser estabelecida somente no final do século XIX; sua emergência como abordagem e método pode ser rastreada até a década de 1750. Entretanto, ela existiu como ferramenta escolar, embora auxiliar, desde a Idade Média. Os precursores da análise moderna podem ser considerados dentro de pelo menos dois ramos da teoria musical: o estudo dos sistemas modais e a teoria da retórica musical¹⁶. (BENT, 1987, p. 6).

Adiante, o autor afirma:

Durante os períodos da Renascença e do Barroco os princípios da retórica eram prescritivos: proviam rotinas técnicas para o processo de composição mais do que técnicas descritivas para análise. Mas eles representaram uma parte importante na crescente consciência da estrutura formal durante esses períodos, e em particular da função do contraste e das ligações entre seções contrastantes, das quais a habilidade analítica foi eventualmente desenvolvida¹⁷. (BENT, 1987, p. 8).

Assim como, para Bent, a análise musical propriamente dita não se constituiu como tal sem antes atravessar um longo processo, pode-se afirmar que os estudos sobre a frase musical levaram certo tempo até adquirirem uma conformação mais ou menos próxima à que hoje atribuímos a esse assunto. Ainda segundo o autor (1987), a princípio esses estudos também se concentravam nos aspectos composicionais da frase musical, não havendo ainda uma preocupação em determinar critérios para a sua interpretação.

No século XVIII, pode-se identificar a ampla difusão da ideia de “pontuação” do discurso melódico como ferramenta para sua expressividade e clareza, à semelhança do discurso falado (SILVA; NOGUEIRA, 2011), estabelecendo uma relação com a influência da retórica clássica na teoria musical barroca, conforme apontado por Bent. Esse proto-fraseado se ocupava antes da articulação de pequenos grupos de notas do que da noção de frase como uma unidade mais extensa e complexa; dessa forma, não deve ser concebido como uma teoria de fraseado de fato (DOĞANTAN-DACK, 2012, p. 13-14).

¹⁶ “Analysis, as a pursuit in its own right, came to be established only in the late 19th century; its emergence as an approach and method can be traced back to the 1750s. However, it existed as a scholarly tool, albeit an auxiliary one, from the Middle Ages onwards. The precursors of modern analysis can be seen within at least two branches of musical theory: the study of modal systems, and the theory of musical rhetoric”.

¹⁷ “Throughout the Renaissance and Baroque periods the principles of rhetoric were prescriptive: they provided routine techniques for the process of composition rather than descriptive techniques for analysis. But they played an important part in the growing awareness of formal structure during these eras, an in particular of the function of contrast and the links between contrasted sections, out of which the analytical faculty was eventually to develop”.

Se por um lado a fraseologia se ocupa da delimitação analítica das estruturas da frase, o termo fraseado (inglês *phrasing*, alemão *Phrasierung*, francês *phrasé*, espanhol *fraseo*) está ligado ao leque de maneiras como a frase musical pode ser conduzida ou executada, lançando mão de pequenos desvios como recursos expressivos. O intérprete realiza esse expediente, às vezes de forma consciente e deliberada, às vezes de modo inconsciente e intuitivo. O estudo desse tipo de atividade interpretativa encontra registros bem mais recentes do que as prescrições sobre o aspecto composicional da frase. A esse respeito podemos encontrar em Doğantan-Dack:

O primeiro teórico a usar o termo fraseado (*phrasé*) no contexto da *performance* musical é Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842). Embora tratados composicionais do século XVIII de fato incluam o termo ‘fraseologia’, o qual se refere à maneira pela qual a frase musical deve ser tratada na criação de formas de larga escala, ao que me consta o termo ‘fraseado’ não aparece em referência à *performance* musical antes de Momigny. Distinguindo pela primeira vez entre fraseado na composição e na *performance* da música, ele afirma quanto à última que ela diz respeito não apenas à articulação de inícios e finais de grupos, comumente exposta pela referência à noção retórica de pontuação (*punctuation*), mas também a subordinação de frases uma à outra. O discurso da *performance* musical do século XVIII emprega o termo ‘pontuação’ no contexto de *clareza da performance* [grifo da autora], uma ideia discutida em grande detalhe por todos os escritores, invariavelmente através de analogias à retórica, como primeiro requisito para uma ‘boa execução’¹⁸. (DOĞANTAN-DACK, 2012, p. 12-13).

A autora prossegue:

Como devo argumentar, o termo ‘fraseado’ refere-se a um conceito diferente que compreende mais do que a articulação de divisões de frase e, mais importante, é fruto do pensamento musical do século XIX. Discursos sobre *performance* anteriores à última década do século XVIII não incluem o termo, e portanto o conceito de *fraseado* [grifo da autora]: eles antes falam sobre ‘a separação de grupos de notas’, sobre ‘acentuação’, sobre ‘pontuação’ para uma execução inteligível da música. O termo não aparece, por exemplo, no *Dictionnaire de musique* de Brossard em 1703, nem no *Dictionnaire de musique* de Rousseau em 1768, e nem no *Musikalisches Lexikon* de Koch em 1802. Desde sua primeira aparição na *Encyclopédie méthodique* [de Momigny] em 1791, o conceito de fraseado se tornou uma parte importante do discurso pedagógico sobre *performance*, e na época em que Riemann publicou seu *Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der musikalischen Phrasierung* em 1884, já era parte dos temas recorrentes nos escritos teóricos e críticos sobre *performance*. Ainda que a não existência do termo em si não indique necessariamente uma falta de consciência sobre o fraseado em períodos anteriores, a introdução explícita do termo e do conceito nos

¹⁸ “The first theorist to use the term phrasing (*phrasé*) in the context of musical *performance* is Jérôme-Joseph de Momigny (1762–1842). Although compositional treatises from the eighteenth century do include the term ‘phraseology’, which refers to the way the musical phrase is to be treated in the creation of large-scale forms, to my knowledge the term ‘phrasing’ does not appear in reference to musical *performance* prior to Momigny. Distinguishing for the first time phrasing in composing and in performing music, he states in reference to the latter that it concerns not only the articulation of group beginnings and endings, commonly explained by reference to the rhetorical notion of punctuation (*punctuation*), but also the subordination of the phrases to one another. Eighteenth-century *performance* discourse employs the term ‘punctuation’ in the context of *clarity of performance*, an idea discussed in great detail by each and every writer, invariably through analogies to rhetoric, as the first requirement for a ‘good execution’”.

discursos de *performance* é um claro sinal da influência de dramáticas mudanças acontecendo no pensamento musical durante o século XIX¹⁹. (DOĞANTAN-DACK, 2012, p. 14).

Assim, podemos perceber, por um lado, a análise movendo-se do campo da pedagogia da composição para o status de ferramenta de investigação e, simultaneamente, o estudo da fraseologia *a priori* como prescrição composicional, *a posteriori* como descrição da estrutura da frase musical, porém, sem que os autores da área adentrassem ainda no mérito das questões interpretativas da mesma de maneira mais aprofundada, o que só se dará no século XIX. É indispensável distinguir, portanto, entre fraseologia (focada no trabalho do analista) e fraseado (focado no trabalho do intérprete).

A ideia de fraseado é entendida pelo pianista, compositor e pesquisador Robert Jourdain (1998) como uma dimensão eminentemente rítmica, ligada à ideia de flutuação do tempo musical, em oposição ao metro, ligado à exata proporcionalidade e à regularidade da divisão das durações. De acordo com Frank Kuehn (2010b), essa discussão já está presente na obra de Santo Agostinho. Nesse trabalho, Kuehn discorre sobre duas concepções de tempo, que ele chama de “quantitativa” ou “emanente” e “qualitativa” ou “imaneente”, as quais estão relacionadas respectivamente com a visão matemática e mecanicista do mundo, por um lado, e com a visão metafísica e filosófica, por outro – uma que se pretende objetiva, e outra subjetiva. O autor reitera que essas duas vertentes não são mutuamente excludentes, mas, pelo contrário, fundem-se como ingredientes indispensáveis no processo da interpretação da música. Mesmo assim, sobressai a constatação de que, na *performance*, o ritmo metronômico e “quadrado” (bem como outras formas de linearidade), não propicia o mesmo interesse musical e estético que o processo de assimilação das oscilações “naturais” que ocorrem durante a execução:

(...) apesar da grande novidade que a invenção do metrônomo significou para o domínio musical, Beethoven deixou apenas cerca de 25 de suas obras (que foram mais de

¹⁹ “As I shall argue, the term ‘phrasing’ refers to a different concept that comprises more than the articulation of phrase divisions and, more importantly, is the offspring of nineteenth-century musical thought. *Performance* discourses prior to the last decade of the eighteenth century do not include the term, and therefore the concept of phrasing: they rather talk about ‘the separation of groups of notes’, about ‘accentuation’, about ‘punctuation’ for an intelligible delivery of the music. The term does not appear, for example, in Brossard’s *Dictionnaire de musique* of 1703, Rousseau’s *Dictionnaire de musique* of 1768, or Koch’s *Musikalisches Lexicon* of 1802. From its first appearance in *Encyclopédie méthodique* of 1791, the concept of phrasing became an important part of *performance* pedagogical discourse, and by the time Riemann published his *Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der musikalischen Phrasierung* in 1884, it was part of the standard themes in theoretical and critical writings on *performance*. While the nonexistence of the term itself does not necessarily indicate a lack of awareness about phrasing in earlier periods, the explicit introduction of the term and concept into *performance* discourses is a clear sign of the influence of compelling changes taking place in musical thought during the nineteenth century”.

quatrocentas) assinaladas com as indicações numéricas de Mälzel. (...) Considerando-se a importância atribuída pelo compositor à correta execução temporal de suas obras, esse fato é, no mínimo, digno de se estranhar. Analisando-se o problema, chega-se à conclusão que Beethoven pode não ter-se dado por plenamente satisfeito com a novidade mecânica. (...) Cogitamos que havia algo de “estranho” ou de “intruso” no tique-taque desse aparelho – isso para não dizer que havia nele algo de antimusical. Achando-se em conformidade com a tendência generalizada à mecanização, o aparelho estava em desacordo não apenas com a tradição, mas com a própria essência da música. (KUEHN, 2010b, p. 27-28).

Para boa parte dos músicos de hoje, talvez devido a uma maior quantidade de registros disponíveis, é especialmente no século XIX que enxergamos a tendência de executar o ritmo de forma não linear ou não-litera (muito embora essa não seja de modo algum uma prerrogativa exclusiva do Romantismo). Howat (1995, p. 14) fala da tradição do século XIX de executar flutuações de tempo não anotadas, flutuações essas presentes em gravações do início do século XX. Kuehn retrata como isso se dava em Wagner:

Para justificar o seu critério flexível do tempo, Wagner se queixou de que a música de épocas anteriores era apresentada de modo “excessivamente rigoroso” (...). Foi desse modo que Wagner e outros representantes da Nova Escola Alemã justificaram a sua concepção romântica na interpretação do tempo, cujas principais marcas estavam no uso diferenciado do *rubato*, da *fermata* e do *rallentando*. Outros recursos expressivos eram as variantes de timbre e o vibrato. Por conseguinte, não surpreende que também Richard Wagner tenha rejeitado o metrônomo como indicador de tempo. (KUEHN, 2010b, p. 28).

É importante frisar que, segundo Sandra P. Rosenblum, em seu *The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries*, o termo *rubato*, no sentido de uma certa inobservância intencional da exatidão do ritmo com fins expressivos, pode abarcar práticas bastante diferentes entre si. Segundo a autora, a expressão *rubare il tempo* (roubar o tempo) foi empregada pela primeira vez por Pier Francesco Tosi, em 1723 (ROSENBLUM, 1994, p. 33). Ela divide o *rubato* em duas grandes categorias: o “*rubato* contramétrico” ou “melódico” (id., 1994, p. 34), no qual um solista usufrui de liberdade rítmica sobre um acompanhamento que preserva a pulsação inalterada (o mesmo podendo acontecer entre as mãos direita e esquerda, no caso dos instrumentos de teclado), e o “*rubato* agógico” ou “estrutural” (ibid., 1994, p. 44), no qual ocorrem acelerações e retardamentos em todas as partes juntas, alterando portanto o pulso musical.

Apoiada em farta documentação que atesta explicitamente o uso do *rubato* em práticas musicais de diversas épocas, Rosenblum informa que o *rubato* contramétrico já é descrito por

Ludovico Zacconi em 1596, sendo ainda mencionado por Johann Joachim Quantz (1752), Leopold Mozart (1756), W. A. Mozart (1777), C. P. E. Bach (1787), e Heinrich Christoph Koch (1808), entre outros (ROSENBLUM, 1994, p. 34-37). Essa forma de rubato, considerada especialmente apta a mover os afetos, era frequentemente associada à livre ornamentação melódica improvisada, a qual resultava muitas vezes em ritmos irregulares de 5, 7 ou mesmo 11 notas. Mais para o final do século XVIII, houve uma generalização e uma simplificação, de modo que qualquer escrita rítmica na qual os acentos aparecessem deslocados seria considerada como *rubato*. O uso do *rubato* contramétrico teria sido mantido no mínimo durante toda a primeira metade do século XIX (ROSENBLUM, 1994, p. 41).

Por sua vez, o *rubato* agógico, segundo Rosenblum, teve seu uso registrado já no século IX:

Um aparecimento excepcionalmente precoce ocorre no Códice de St. Gall, do século IX, no qual as letras *c* para *celeriter* (rapidamente), *t* para *trahere* (arrastar para fora) ou *tenere* (segurar), e *x* para *expectare* (retardar) estavam entre aquelas escritas para direcionar a execução rítmica tanto de um único neuma quanto daqueles sob uma linha que continua a partir da letra²⁰. (ROSENBLUM, 1994, p. 43).

O *rubato* agógico, ainda segundo Rosenblum (1994, p. 43-45), é também mencionado por Giulio Caccini (1601), Girolamo Frescobaldi (1615-1616), Thomas Mace (1676), Daniel Gottlob Türk (1789), Johann Nepomuk Hummel (1828), Carl Czerny (1839), entre outros (ROSENBLUM, 1994, p. 43-45). Entretanto, pode-se afirmar que esta modalidade adquiriu a preferência do século XIX em diante.

A flexibilidade de tempo usando ritardandos e accelerandos é agora conhecida como *rubato* “estrutural” ou “agógico”, embora no século XIX, era simplesmente *tempo rubato* ou *rubato*. O termo agógica [*Agogik* como cunhada por Hugo Riemann] foi derivado de *agōgē* ou ἀγωγή, que em grego antigo podia significar “tempo” ou a “seqüência [curso] de uma melodia”. Na utilização musical moderna a “agógica” está principalmente relacionada com variação no comprimento dos tempos ou com a flexibilidade no ritmo²¹. (ROSENBLUM, 1994, p. 44).

²⁰ “An exceptionally early appearance occurs in the 9th-century Codex of St. Gall, in which the letters *c* for *celeriter* (quickly), *t* for *trahere* (to drag out) or *tenere* (to hold), and *x* for *expectare* (to retard) were among those written to direct the rhythmic performance of either a single neume or of those under a line that continues from the letter”.

²¹ “Tempo flexibility using ritards and accelerandos is now known as ‘structural’ or ‘agogic’ *rubato*, although in the nineteenth century it was simply *tempo rubato* or *rubato*. The term agogic [*Agogik* as coined by Hugo Riemann] was derived from *agōgē* or ἀγωγή, which in ancient Greek could mean ‘tempo’ or the ‘sequence [course] of a melody’. In modern musical usage ‘agogic’ is primarily concerned with variation in the length of beats or with tempo flexibility”.

Segundo Rosenblum, Chopin usava tanto o *rubato* contramétrico quanto o agógico (1994, p. 41). Há registros de que Beethoven apreciava que suas obras fossem executadas com o *rubato* agógico, e ele mesmo teria feito menção a essa liberdade rítmica em algumas de suas partituras, assim como Clara Schumann e Robert Schumann. Schubert e Mendelssohn teriam sido mais críticos do uso disseminado do *rubato*, o que não significa que eles mesmos não o utilizassem em menor grau (ROSENBLUM, 1994, p. 46-47). Liszt (e seus “imitadores”), Brahms, Mahler, todos teriam utilizado o *rubato* em suas *performances* e em suas partituras. A respeito de Wagner, Rosenblum afirma:

De cerca de 1840 até a década de 1870, o estilo de regência de Wagner era uma força dominante em toda a Europa. Com base nas necessidades de sua própria música, ele acreditava que a flexibilidade de ritmo era uma condição *sine qua non* para a interpretação adequada da maior parte da música de Beethoven em diante. (...) Wagner teve uma virtual escola de seguidores, incluindo o maestro e pianista Hans von Bülow, e as suas práticas de andamento livre permaneceram parte da estrutura geral da *performance* musical no século XX adentro²². (ROSENBLUM, 1994, p. 49).

No início do século XX, a prática do *rubato*, mais especificamente do tipo agógico, continuou sendo adotada e documentada, agora também através de gravações, por nomes como Paderewski, Rachmaninoff, Elgar, Scriabin, nas quais por vezes o compositor, ao gravar, utilizava mais *rubato* do que ele próprio havia estipulado na partitura (ROSENBLUM, 1994, p. 51). Eram frequentes as reclamações de exagero. Ainda segundo a autora (1994, p. 52), Béla Bartók também utilizou esse recurso, tanto nas suas *performances* quanto nas partituras das suas obras, e registrou o vínculo próximo que isso estabelecia com o perfil das interpretações que constavam no material folclórico por ele recolhido na Europa Oriental.

Ao que parece, o excesso de afetação das interpretações do Romantismo tardio foi mais um ingrediente na onda antirromântica verificada em várias correntes estéticas modernas, no século XX. O uso do *rubato* em geral, e mais especialmente sua forma agógica, ficou erroneamente estigmatizado como uma característica puramente romântica, e como tal foi rejeitado por diversos músicos e teóricos durante décadas. Apenas muito recentemente tem

²² “From about the 1840s to the 1870s, Wagner’s style of conducting was a dominant force throughout Europe. Based on the needs of his own music, he believed that flexibility of tempo was a *sine qua non* for appropriate interpretation of most music from Beethoven on. (...) Wagner had a virtual school of followers, including the conductor and pianist Hans von Bülow, and his free tempo practices remained part of the general fabric of musical *performance* well into the twentieth century”.

havido uma revisão no sentido de restabelecer essa prática de forma ponderada, como recurso expressivo que sempre fez parte espontânea da interpretação da música.

Em parte por causa da adesão estrita à partitura, desejada por um bom número de compositores do século XX, incluindo Igor Stravinsky, e em parte por causa da influência do estilo mais objetivo de regência de Arturo Toscanini e seus seguidores, as décadas de 1930 e 40 viram uma reação contra o uso exagerado de *rubato* agógico e a prática do pseudo-*rubato* por pianistas de dividir as mãos [separar a emissão, antecipando ligeiramente o baixo]. Com algumas poucas exceções, como a execução pianística de Vladimir Horowitz, o estilo de *performance* na Europa Ocidental e nos EUA se moveu em direção à moderação e a andamentos mais uniformes. Desde os anos 1950 e o crescimento do interesse na *performance* historicamente orientada, a adesão à partitura levou alguns artistas a negligenciar a respiração não escrita e a sutil elasticidade agógica que a música deve ter. A década de 1980 parece ter trazido uma consciência da necessidade de um melhor equilíbrio entre a observância literal da partitura e a consideração do período e estilos dos compositores na determinação do uso do *rubato* por artistas sensíveis. (...) Enquanto isso, o *rubato* contramétrico livremente desigual sobrevive no desempenho de certos tipos de jazz antigo (principalmente dixieland, swing e ragtime), em que o solista pode permanecer atrás ou antecipar a batida regular do acompanhamento²³. (ROSENBLUM, 1994, p. 52-53).

Num trabalho recente, Benetti Jr. realizou um estudo com 20 pianistas profissionais de diversos países na Europa e nas Américas com idades entre 21 e 70 anos, apontando que 75% dos participantes relacionam o uso do *rubato* à expressividade musical. Os pianistas consideraram o estilo da obra como um critério básico para a dosagem do uso do *rubato*, mas ainda denotaram a visão de que o período romântico requer mais *rubato* do que os períodos anteriores e/ou posteriores.

A utilização do *rubato* foi indicada por 75% dos pianistas como um elemento vinculado à obtenção de expressividade. Conceitualmente, alguns pianistas sugerem que o *rubato* consiste em “pontos de liberdade” onde o instrumentista “privilegia” algumas notas sobre outras, e a sua aplicação está vinculada a uma série de fatores dos quais o estilo e o fraseado da obra são os mais relevantes. O estilo da obra foi mencionado como elemento que indica a medida do *rubato* que deve ser aplicado, permitindo maiores liberdades em direção ao repertório do período romântico, e maiores limitações em direção ao repertório barroco. Além disso, o repertório do período pós-guerra foi caracterizado por um dos pianistas por apresentar um estilo composicional “metronômico”, onde a medida

²³ “In part because of the strict adherence to the score desired by a number of 20th-century composers, including Igor Stravinsky, and in part because of the influence of the more objective conducting style of Arturo Toscanini and his followers, the 1930s and 40s saw a reaction against exaggerated use of agogic *rubato* and the pseudo-*rubato* practice by pianists of splitting the hands. With a few notable exceptions, such as the piano playing of Vladimir Horowitz, *performance* style in western Europe and the U.S. moved toward moderation and more evenly paced tempos. Since the 1950s and the growth of interest in historically oriented *performance*, adherence to the score has led some performers to neglect the unwritten breathing and subtle agogic elasticity that music must have. The 1980s seem to have brought an awareness of the need for better balance between literal observance of the score and consideration of period and composers’ styles in determining the use of *rubato* by sensitive performers. (...) Meanwhile, freely shifting contrametric *rubato* survives in the *performance* of certain types of early jazz (mainly dixieland, swing and ragtime), in which the soloist may linger behind or anticipate the regular beat of the accompaniment”.

da aplicação do *rubato* volta a apresentar restrições. Em relação ao fraseado, o *rubato* foi mencionado como eficiente mecanismo de destaque à linha melódica. Neste sentido, a estrutura frasal – no que diz respeito aos pontos culminantes e alinhamento harmônico – serve de referência para o instrumentista definir zonas de aplicação deste recurso. (BENETTI Jr., 2013, p. 160).

Ainda no mesmo estudo, Benetti Jr. (2013, p. 163-164) menciona que 70% dos pianistas consideraram o fraseado como um fator de aprimoramento da expressividade. Curiosamente, grande parte deles associou a concepção do fraseado à realização de contrastes (35%), mas também à organização interna frasal (30%) e ao seu encaixe estrutural (20%). Conforme será discutido mais adiante, a utilização do fraseado como fator de delimitação em relação à estrutura fraseológica é um dos pontos essenciais da teoria original de Hugo Riemann, que vê na agógica o *modus operandi* do fraseado, bem como a dinâmica (EHRHARDT, 2010, p. 159).

Como resultado, Benetti Jr. propõe um conjunto de sugestões para o intérprete, em relação a cada assunto abordado. Quanto ao *rubato*, ele sugere:

- (1) Moldar a amplitude do *rubato* de acordo aos aspectos estilísticos da obra; o romantismo permite liberdades que diminuem em direção a estéticas anteriores, e obras do período pós-guerra estão geralmente vinculadas a uma estética “metronômica” de execução;
- (2) Estabelecer pontos de referência para o *rubato* nas culminações melódicas;
- (3) Adequar o *rubato* ao caráter da peça e ter cuidado com excessos que possam descaracterizar a obra;
- (4) Analisar a obra a fim de estruturar a aplicação de *rubato* e realizar experimentações quanto à sua utilização;
- (5) Cantar, reger ou ouvir gravações como forma de aprendizado sobre a aplicação do *rubato*;
- (6) Orientar o *rubato* de acordo com aspectos da dinâmica e aplicar o *rubato* de acordo à emoção pessoal despertada pela obra. (BENETTI Jr., 2013, 165-166).

Quanto ao fraseado, Benetti Jr. propõe:

- (1) Realizar contrastes entre as notas da melodia (sobretudo em termos de dinâmica) de acordo com as relações harmônicas e intervalares, tensões e funções das mesmas;
- (2) Organizar internamente as frases em função do seu ponto culminante estruturadas em início, meio e fim;
- (3) Perceber o encaixe estrutural da frase no contexto geral da obra e enfatizar os contrastes de articulação a fim de clarificar a intenção expressiva pretendida;
- (4) Relacionar o fraseado ao canto e até mesmo à própria fala a fim de obter um direcionamento melódico natural durante a execução;
- (5) Trabalhar com a imaginação sonora para cada frase e diminuir o andamento de forma a realçar uma linha melódica específica;
- (6) Ao conceber o fraseado, levar em conta aspectos contextuais e estilísticos da obra, procurar comunicar o caráter com convicção, e ouvir com atenção a passagem de uma nota para a outra a fim de orientar a direção da frase. (BENETTI Jr., 2013, p. 166).

Em que pese uma certa divergência no entendimento de alguns conceitos, é interessante observar que certas noções utilizadas pelos participantes, como por exemplo a de “ponto de culminância”, estão presentes no trabalho de Hugo Riemann (neste caso, sob o nome de “centro de gravidade” ou *Schwerpunkt*) (RIEMANN, 1884; 2005).

As pesquisas da equipe liderada por Carl Seashore na Universidade de Iowa, na década de 1930, já discutiam questões como a gradação de valores e a execução do *ritardando*, aspectos diversos de fraseado, assincronia entre as mãos do pianista, influência do *vibrato* sobre as durações estipuladas na partitura no violino, entre várias outras. Por sua vez, Ingmar Bengtsson, na Universidade de Uppsala, pesquisou nas décadas de 1960 e 1970 questões relacionadas à *performance* do ritmo (GERLING & SOUZA, 2000, p. 115-116; BENETTI Jr., 2013, p. 150-151).

Ainda segundo Gerling & Souza (2000, p. 116-117), diversos estudos têm sido realizados desde o último quartel do século XX focando especificamente a questão da liberdade rítmica na interpretação, o *ritardando*, o *timing*, o *rubato*, a microestrutura temporal, etc.: Sundberg & Verrillo, em 1980; Bengtsson & Gabrielsson, 1983; Repp, 1990, 1992; Epstein, 1995; entre outros. Esses trabalhos enfatizam que os desvios expressivos no ritmo são essenciais para que haja um caráter mais musical e expressivo na interpretação.

No Brasil, ainda são poucos os estudos a tratar da questão do fraseado do ponto de vista do *performer*, e não do analista. Na UNIRIO, foram defendidas as dissertações “A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do choro”, de Eliane Salek, e “Note grouping: uma ferramenta interpretativa como facilitadora de um aspecto técnico do trompete em alguns trechos do concerto de Edmundo Villani-Côrtes”, de Cícero Pereira Cordão Neto, ambas em 1999.

Higuchi & Leite (2007) apontam que a rigidez métrica é uma consequência equivocada e uma manifestação direta do paradigma da fidelidade ao texto (a exemplo da postura adotada por Arturo Toscanini), e que isso inibe a expressividade. Para eles, há grandes evidências de que a agógica é um elemento essencial para uma interpretação expressiva.

Os estudos na área da psicologia cognitiva musical reforçam a teoria de que a expressividade é resultado de pequenas variações na agógica, na dinâmica, no timbre, nas articulações entre outros aspectos da interpretação musical (GABRIELSSON e JUSLIN 1996; JUSLIN 1997, 2000, 2005 e CANAZZA et al., 2003). Esses estudos têm demonstrado que músicos profissionais conseguem tocar uma mesma música em diferentes nuanças expressivas (GABRIELSSON e JUSLIN 1996; JUSLIN 1997, 2000, 2005 e CANAZZA et al., 2003) e que tanto músicos especialistas como leigos conseguem identificar a emoção transmitida através da audição (JUSLIN 1997). E de

acordo com Juslin (2000), as modificações no tempo é o elemento que o ouvinte mais relaciona com a expressão emocional, corroborando a visão empírica de que as modificações do tempo estão vinculadas à expressividade. (HIGUCHI; LEITE, 2007, p. 199).

Ávila (2007) estudou a aplicação do conceito de “Processo Motor” de Neil Todd em quatro execuções da *Appassionata* para violão solo de Ronaldo Miranda. Todd define o Processo Motor como sendo a “ação conjunta entre o plano agógico e o plano dinâmico, em que um *crescendo* é acompanhado por um *accelerando* e um *diminuendo* é acompanhado por um *rallentando*” (TODD, 1992 *apud* ÁVILA, 2007, p. II). Esse recurso já é previsto na obra de Hugo Riemann, conforme será discutido mais adiante.

Dentro do tema da condução da frase musical por parte do intérprete, uma importante obra que tem influenciado diversas gerações de músicos é *Note Grouping*, de J. M. Thurmond (1999). Ele afirma que é possível, através de um método claramente delineado, desenvolver e/ou aprimorar a capacidade de um músico para tocar com a maior expressividade possível, desde que devidamente observadas as recomendações contidas no seu trabalho, o qual leva em especial consideração os escritos de Mathis Lussy, teórico suíço do séc. XIX.

Thurmond estabelece como elemento fundamental de sua proposta interpretativa a reflexão acerca do ritmo musical. Partindo das costumeiras conjecturas sobre a “música” do homem primitivo, e passando pelos cantos ritualísticos dos antigos judeus e pelo cantochão, o autor fala do surgimento da noção de acento, inicialmente um feitiço próprio dos idiomas falados, que foi incorporado à prática musical e transmitido de geração em geração. No caso específico do idioma grego antigo, é notável a influência da presença de sílabas longas e curtas, o que imprime um tipo muito característico de “ritmo” à fala. Firma-se também uma íntima relação entre ritmo poético e ritmo musical. Foi na Grécia que se originaram os termos *Arsis* e *Thesis*, impulso e apoio, os quais são fundamentais na argumentação do autor.

Ao mencionar os assim chamados “modos rítmicos”, muito em voga em meados da Baixa Idade Média, o autor transcreve esses ritmos para a notação moderna, atribuindo figuras musicais atuais aos símbolos de som curto e som longo (∪ e – , respectivamente). Essa transcrição se baseia em um molde rítmico ternário, que era o padrão mais utilizado na música medieval. Em seguida, Thurmond descreve o surgimento da barra de compasso, intimamente ligada à ideia de métrica, e da quadratura clássica, situando ambas ao redor do início do séc. XVII. Para ele, isto esteve associado às necessidades de um suposto “ressurgimento” da dança no séc. XVI (embora

tratados de dança sejam conhecidos já no séc. XV, e o próprio autor se contradiga, ao dizer que nesse momento “os saltos e pontapés dos dançarinos da Idade Média desapareceram” (p. 19), reconhecendo que a dança era cultivada nessa era). O autor considera ainda que essas inovações também foram motivadas pela maior facilidade e praticidade que proporcionavam aos músicos na execução de polifonias complexas.

Thurmond é categórico ao afirmar que “antes do advento da barra de compasso (...) lia-se, tocava-se ou cantava-se a ideia musical ou frase, e não o compasso” (p. 20). Ele também deplora o que ele chama de “super acentuação do primeiro tempo do compasso (*thesis*) na música erudita, que é a origem do tocar inexpressivo” (p. 20). Ele atribui esse erro à influência exagerada da música de dança, semelhante à música popular contemporânea. Parece válido observar que a dança, em especial a dança barroca, fartamente documentada e estudada, não prevê esse tipo tão marcado de acento identificado por Thurmond. Nos tratados de dança franceses do final do séc. XVII e início do séc. XVIII, os quais foram exemplares para os demais tratados do gênero produzidos no continente europeu, o tempo acentuado é qualificado como *noble* (nobre, importante), e o tempo não acentuado é chamado de *vile* (vil, modesto). O tempo *noble* era onde se dava a *thesis*, e ele em hipótese alguma poderia ser executado pelo dançarino e/ou pelo músico de forma bruta ou pesada, pois esse tempo sempre era pensado *para cima* – o dançarino sempre ficava na ponta dos pés em cada início de compasso. Thurmond acerta em rejeitar a super acentuação, mas é um erro atribuir a origem deste hábito à dança.

Mais adiante, Thurmond desenvolve a ideia de que o movimento, nas suas mais diversas formas, está ligado à emoção na música. Após expor que para os gregos a música era enquadrada na categoria das artes ligadas ao movimento, ele lança mão da psicologia para associar movimento e ritmo musical; assim, conseqüentemente, haveria uma relação indireta entre ritmo e emoção. O autor falha em considerar que apenas intensidade e duração podem ser geradoras de ritmo, e que altura e timbre não têm esse poder, visto que os mesmos procedimentos sugeridos por ele para uns podem ser aplicados aos outros (p. 22).

Thurmond entra mais uma vez em contradição. Ele afirma que a música do cantochão, mesmo não tendo uma divisão matemática regular, não é sentida como sendo arrítmica, e que seria um erro ou distorção acreditar que o ritmo está condicionado a uma batida imaginária constante. Logo em seguida, no entanto, diz que “ritmo depende de pulsação” (p. 23). Seu objetivo é levar o leitor à conclusão algo discutível que “se um músico fundamenta sua

interpretação com a máxima quantidade de impulso, ele há ao mesmo tempo interpretado com a máxima quantidade possível de expressão” (p. 23). Nessa afirmação, o autor deixa transparecer sua visão quantitativa e talvez ainda positivista da interpretação, calcada em receitas prontas e infalíveis, as quais foram muito recorrentes entre os teóricos do séc. XIX que abordaram o tema. É necessário à formação de um intérprete consciente conhecer estas teorias. Todavia, é preciso também ter uma visão crítica das mesmas, não esquecendo que nenhuma proposta dessa natureza tem o poder de ser universalmente válida, em vista da enorme variedade musical dos dias de hoje e da multiplicidade de situações e casos especiais que se apresentam ao músico no seu trabalho.

Em seguida, o autor se aprofunda na importância da *arsis* e de uma interpretação atenta ao papel desempenhado pelas anacruses de diversos tipos. Anteriormente, ele havia afirmado que “a base desta teoria é que a *arsis* ou nota fraca do motivo ou compasso é mais expressiva musicalmente do que a *thesis*, e acentuando a *arsis* ligeiramente, a interpretação pode resultar mais agradável e musical” (p. 16). Ora, atribuir um papel crucial à maneira como se executam as anacruses é completamente diferente de receitar que elas sejam acentuadas. Não é acentuando as anacruses que se resolverá o problema da super acentuação das *thesis* – a questão é diminuir os acentos, não aumentá-los.

De maneira geral é tremendamente válida e importante a ênfase dada por Thurmond à necessidade de se pensar os grupos de notas *através* da barra de compasso, não permitindo que ela seccionasse indevidamente motivos anacrúsicos. A esse respeito, a teoria do fraseado de Hugo Riemann parece ser a mais completa, eficaz e orgânica, havendo ele estudado detalhadamente outras teorias, incluindo as de Lussy, a fim de elaborar sua própria contribuição para essa questão vital da interpretação. Damien Ehrhardt, em seu conhecido artigo *Aspects de la phraséologie riemannienne* (1997), trouxe importantes informações sobre a rede de influências recebidas por Riemann, enfatizando que as importantes contribuições do musicólogo alemão encontram-se hoje em grande parte ignoradas, ou no mínimo obscurecidas pela sua outra grande realização, a Harmonia Funcional. Ao largo das duas, Riemann foi pioneiro em algo que apenas muito recentemente tem começado a ser progressivamente difundido e aceito no meio acadêmico: o papel crucial e determinante do intérprete:

A imagem do selo se aplica à obra e não à partitura. Para Riemann, a notação não permite nada além de uma prescrição parcial da expressão musical. Ela não pode ser para a obra o que a matriz é para o selo, pois o intérprete enriquece o texto com uma soma de nuances, de mudanças de movimento, de coloridos diversos, que escapam à notação. Riemann reduziu a partitura a um croqui que pode ser metamorfoseado em

pintura colorida graças à realização sonora dos sinais musicais. A partitura não pode constituir um texto ou uma obra [grifo nosso]. Isso se junta à concepção de Nicholas Cook, quando ele pensa a partitura como um *script* e não como um texto. (...) A fraseologia seria portanto o meio de alcançar a expressão musical²⁴. (EHRHARDT, 2010, p. 158).

Dessa forma, já para Riemann, o intérprete recebe uma grande parcela da responsabilidade, senão a maior, não apenas pela realização da música de fato, mas pela conformação que essa música irá adquirir. Ehrhardt prossegue:

No seu *Musik-Lexikon*, Riemann definiu o fraseado como a delimitação das frases, o que quer dizer, dos elementos mais ou menos completos da forma expressiva de um pensamento musical. O fraseado se aplica tanto à execução por meio da expressão, quanto à notação musical por meio de sinais especiais. Segundo a definição de Riemann, frasear remete então a distinguir as diferentes frases durante a execução, o que demanda uma representação plástica das ideias musicais²⁵. (EHRHARDT, 2010, p. 159; grifos nossos).

Assim, a fraseologia, que surgiu no campo do ensino da composição e passou em seguida para a análise no papel de obras pré-existentes, chega a um ponto de mutação: não é a fraseologia que determina o fraseado, mas sim o fraseado que determina a fraseologia, posto que as escolhas do intérprete podem influir, e de fato influem, na delimitação, hierarquização e interrelacionamento dos níveis estruturais da frase musical. A consequência disto é que, se cada execução é diferente, logo, cada resultado também será diferente. Essa perspectiva levou Lester (1995) a concluir que, se a partitura não “é” a música, a análise tem que se voltar não apenas para o projeto gráfico ali representado, mas sim para a sua realização – ou seja, não tanto analisar “obras”, mas *performances* de obras.

²⁴ “L’image du sceau s’applique à l’œuvre et non à la partition. Pour Riemann, la notation ne permet qu’une prescription partielle de l’expression musicale. Elle ne saurait être à l’œuvre ce que la matrice est au sceau, puisque l’interprète enrichit le texte d’une somme de nuances, de changements de mouvement, de coloris très divers, qui échappent à la notation. Riemann réduit la partition à un croquis que l’on peut métamorphoser en peinture colorée grâce à la réalisation sonore des signes musicaux. La partition ne saurait constituer un texte ou une œuvre. Cela rejoint la conception de Nicholas Cook, lorsqu’il pense la partition comme un script et non comme un texte. (...) La phraséologie serait donc le moyen de parvenir à l’expression musicale”.

²⁵ “Dans son *Dictionnaire de musique*, Riemann définit le phrasé comme la délimitation des phrases, c’est-à-dire des éléments plus ou moins complets de la forme expressive d’une pensée musicale. Le phrasé s’applique tant à l’exécution au moyen de l’expression, qu’à la notation musicale au moyen de signes spéciaux. Selon la définition de Riemann, phraser revient donc à distinguer les différentes phrases durant l’exécution, ce qui nécessite une représentation plastique des idées musicales”.

2.2 Hugo Riemann e o fraseado musical

Difícilmente pode-se encontrar algum aspecto do estudo do fraseado musical que não estabeleça relação direta com o trabalho de Hugo Riemann: seja como herança deixada por ele através de seus numerosos trabalhos sobre o tema, seja através do fornecimento de referências para a constituição de sua abrangente teoria fraseológica e interpretativa, no caso das obras anteriores a ele, tendo em vista que o teórico alemão esquadrinhou vastamente os escritos deixados por seus antecessores, acatando ou refutando seus postulados, mas sem demonstrar desconhecer qualquer um deles, como será apresentado a seguir.

2.2.1 Panorama sobre o trabalho de Hugo Riemann

O musicólogo, pedagogo e compositor Hugo Riemann viveu na Alemanha entre 1849 e 1919. Ele pode ser considerado um teórico de prolífica produção, tendo publicado dúzias de obras sobre música, composições, e cerca de duzentos outros trabalhos (SADIE, 1994, p. 784). Além disso, ele teve o pioneirismo de figurar entre os pesquisadores que mais cedo se dedicaram ao campo que se convencionou chamar de musicologia ou *Musikwissenschaft* (KERMAN, 1987, p. 1).

Tendo sido o precursor da Teoria das Funções Harmônicas (KOELLREUTTER, 1978 *apud* CAMARA, 2008), hoje amplamente difundida no estudo da harmonia ocidental, muitas vezes Riemann é lembrado apenas por esta contribuição, a despeito da sua vastíssima e profunda gama de trabalhos nas mais diversas áreas do estudo acadêmico da música, notadamente no “sistema tonal harmônico” (TADDEI, 2012, pp. 1-2) e na fraseologia (EHRHARDT, 2010, p. 133). Taddei e Ehrhardt também identificam e descrevem não apenas uma teoria riemanniana, como também uma teoria neo-riemanniana e pós-riemanniana, sobretudo nos Estados Unidos, nas últimas décadas, indicando tanto uma renovação do interesse pela produção de autores da geração de Riemann, quanto uma relevância e uma utilidade desses trabalhos para os investigadores contemporâneos.

Se o trabalho de Hugo Riemann (1849-1919) tratou de todas as áreas de música, ele se destina principalmente à harmonia e à fraseologia. A harmonia riemanniana, que há muito se impôs em países de línguas germânicas, nunca foi tão atual como hoje, devido ao desenvolvimento, nos últimos anos nos Estados Unidos, da *Neo-Riemannian Theory*. Quanto à fraseologia de Riemann, na origem de muitas edições de trabalho, continua a

ser relativamente desconhecida hoje, ao mesmo tempo que poderia contribuir para *performance studies*²⁶. (EHRHARDT, 2010, p. 133).

Conforme diversas fontes são unânimes em afirmar, um dos primeiros aspectos que chamam a atenção em Hugo Riemann é a profusão de trabalhos que ele produziu. Aparentemente, o musicólogo alemão buscou com sua obra cobrir todo o elenco de subdisciplinas do que ele e autores como ele e Guido Adler consideravam como sendo parte do campo de estudo da musicologia (REHDING, 2003, p. 2).

Na Alemanha, Hugo Riemann abordou nos seus escritos praticamente todos os campos definidos na tabela de Adler. Riemann tinha como um dos seus objetivos principais a explicação de como ouvir musicalmente. Para tal, ele se baseava em 3 princípios científicos: um princípio acústico, um fisiológico e um psicológico. Da acústica, Riemann formulou sua ideia de *Klang* (som musical) como seu material primário, isto é, as tríades maiores e menores eram derivadas de um som fundamental da série harmônica. Da fisiologia, Riemann argumentava que o ouvido mediava entre a sensação física e a escuta cognitiva da mente. Finalmente, da psicologia, ele adotou uma noção na qual a escuta musical depende de uma lógica musical inerente que determina a evolução da música. (DUDEQUE, 2004, p. 116).

Relatos apontam que a obra de Hugo Riemann gozou de considerável respeito em sua época e até mesmo exerceu influência no continente europeu, tendo em vista sua penetração no meio acadêmico e mesmo fora dele. Segundo Alexander Rehding (2003, p. 4), ele desenvolveu atividades e recebeu honrarias acadêmicas em importantes universidades e academias europeias: Academia de Santa Cecília em Roma, 1887; Academia Real em Florença, 1894; Universidade de Edimburgo, 1899; Royal Musical Association em Londres, 1904, além de seu trabalho na Universidade de Leipzig, de 1901 em diante, e em diversas outras cidades alemãs onde ele trabalhou como professor, incluindo Hamburgo. Logo no início de seu trabalho, Rehding relata que o musicólogo alemão, pouco antes de morrer, estava por receber uma homenagem da *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (Revista de Musicologia), através de uma edição especial dedicada a ele.

Quando Hugo Riemann morreu em 10 de julho de 1919, apenas uma semana antes de seu septuagésimo aniversário, era evidente que a jovem disciplina da musicologia tinha perdido uma de suas pedras angulares. Uma edição especial do recém-fundado jornal

²⁶ “Si l'oeuvre d'Hugo Riemann (1849-1919) a traité à tous les domaines de la musique, elle se destine avant tout à l'harmonie et à la phraséologie. L'harmonie riemannienne, qui s'est imposée depuis longtemps dans les pays germanophones, n'a jamais été aussi actuelle qu'aujourd'hui, en raison du développement, ces dernières années aux États-Unis, de la *Neo-Riemannian Theory*. Quant à la phraséologie de Riemann, à l'origine de nombreuses éditions de travail, elle demeure relativement méconnue de nos jours, alors qu'elle pourrait contribuer aux *performance studies*”.

Zeitschrift für Musikwissenschaft, que havia sido planejada como um volume de congratulações para ele, agora teve que dobrar como seu obituário. Seu editor Alfred Einstein louvou as realizações de Riemann, com o que parece ser estranha premonição, em termos de seu significado histórico: ‘Em Hugo Riemann, um pedaço da história da pesquisa musicológica da metade do século passado se materializa. De todos os grandes nomes, se o seu é ignorado, torna-se praticamente impossível conceber essa história’²⁷. (REHDING, 2003, p. 1).

Rehding prossegue relatando que a edição especial da *Zeitschrift für Musikwissenschaft* deixou propositalmente de mencionar que Riemann, a despeito de sua “estatura imponente na disciplina” da Musicologia (REHDING, 2003, p. 4), nunca recebeu o grau máximo como professor, designado pelo termo alemão *Ordinariat*. O autor especula que a ausência de um posto remunerado regular durante boa parte de sua carreira pode ter sido um dos motivos que teriam levado Riemann a escrever e publicar uma impressionante quantidade de trabalhos de naturezas diversas, incluindo os seus assim chamados *Katechismen*²⁸, obras destinadas ao público em geral, que teriam feito com que o musicólogo se tornasse amplamente conhecido mesmo fora do âmbito das universidades.

Paradoxalmente, talvez, é concebível que o impacto e a proliferação da obra de Riemann foi favorecida pela circunstância de ele não ter a segurança de um posto de titular. Como Michael Arntz sugeriu recentemente, a atividade de publicação incessante de Riemann deveu-se principalmente à falta de uma renda regular e à extrema necessidade de ganhar dinheiro para sustentar sua família. Desde seus dias em Hamburgo (1881-1890), ele, portanto, adquiriu o hábito de trabalhar a partir de quatro horas da manhã até as dez da noite – todos os dias, exceto no Natal. Entre sua prolífica produção, uma série de ‘catecismos’ curtos e compêndios sobre todos os aspectos da atividade musical desfrutou de particular popularidade, e assegurou que os seus pontos de vista sobre música tivessem uma rápida propagação, mesmo para além dos estreitos limites da academia²⁹. (REHDING, 2003, p. 4).

²⁷ “When Hugo Riemann died on 10 July 1919, only one week before his seventieth birthday, it was evident that the young discipline of musicology had lost one of its cornerstones. A special issue of the recently founded journal *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, which had been planned as a congratulatory volume for him, now had to double as his obituary. Its editor Alfred Einstein appraised Riemann’s achievement, with what appears like uncanny prescience, in terms of its historic significance: ‘In Hugo Riemann, a piece of the history of musicological research of the past half-century is embodied. Of all the great names, if his is ignored, it becomes virtually impossible to conceive of this history’ ”.

²⁸ Singular: *Katechismus*.

²⁹ “Paradoxically, perhaps, it is conceivable that the impact and proliferation of Riemann’s work was fostered by the circumstance of his not having the security of a tenured post. As Michael Arntz has recently suggested, Riemann’s incessant publishing activity was mainly due to the lack of a regular income and the dire necessity to earn money to support his family. Since his days in Hamburg (1881–90), he therefore made a habit of working from four o’clock in the morning to ten at night – every day, save Christmas Day. Among his prolific output, a range of short ‘catechisms’ and compendia on all aspects of musical activity enjoyed particular popularity, and ensured that his views on music spread fast, even beyond the narrow confines of academia”.

Essa amplitude de difusão e influência é novamente atestada por Rehding, que afirma ainda que ela se estende até os dias de hoje, mesmo depois de historicamente refutada a ideia de “dualismo harmônico”³⁰, da qual Riemann era um defensor e a qual ele próprio afirmava embasar parte importante do seu trabalho.

(...) se um componente tão central do pensamento musical abrangente de Riemann quanto o dualismo harmônico é seriamente falho, era de se supor que o restante do seu edifício sistemático, concebido no espírito do organicismo, entrasse em colapso como um castelo de cartas. Estranhamente, talvez, isso não aconteceu: aspectos-chave do trabalho teórico de Riemann continuam a estar no uso diário. Especialmente na Alemanha, bem como partes da Europa Central e Oriental, a teoria das funções harmônicas de Riemann é moeda corrente, e na verdade substitui a taxonomia dos numerais romanos, comum em países de língua inglesa. No entanto, a versão da teoria que é ensinada sob o nome de Riemann é na verdade baseada nos livros didáticos de Maler e Grabner – cujas teorias são totalmente desprovidas de dualismo harmônico³¹. (REHDING, 2003, p. 7).

É nesse contexto de ampla difusão e prestígio do trabalho desenvolvido por Hugo Riemann no campo da musicologia que se insere a discussão das suas contribuições para o estudo da fraseologia musical. Ehrhardt (1997 p. 68; 2010, p. 133), um dos principais expoentes contemporâneos sobre o trabalho do musicólogo alemão, reconhece que não existe nos dias de hoje percepção de uma herança do pensamento fraseológico riemanniano (ao menos não conscientemente), ou pelo menos não tão forte como no campo da harmonia funcional, conforme mencionado anteriormente. No entanto, a quantidade de obras escritas por Riemann e consagradas fundamentalmente ao estudo do fraseado (Quadro 1) dão uma dimensão do grau de importância atribuído por ele a esse tema, e também da obstinação com que ele se entregou ao desenvolvimento de suas teorias fraseológicas, publicando trabalhos dedicados a este assunto ao longo de quase cinco décadas.

³⁰ Dualismo harmônico se refere à teoria, bastante aceita no fim do século XIX, que pregava que a série harmônica se reproduzia em direção ao grave, simetricamente ao seu desenvolvimento em direção ao agudo. A partir da premissa de que os quatro primeiros harmônicos correspondem às notas que formam a tríade, alguns teóricos – entre os quais Riemann – defendiam que a série harmônica inferior não apenas existia fisicamente, como era a explicação acústica para a tríade menor, tal como a série harmônica superior explicava a tríade maior. Dessa forma, maior e menor seriam polos antagônicos e análogos, o que supostamente estaria comprovado pela existência desse fenômeno. Embora Riemann insistisse que era até mesmo capaz de ouvir os harmônicos inferiores, a observação empírica comprovou que tal teoria não passava de um mito. (REHDING, 2003, p. 7; 15 *et passim*).

³¹ “(...) if as central a component of Riemann’s all-encompassing musical thought as harmonic dualism is seriously flawed, one would assume that the remainder of his systematic edifice, conceived in the spirit of organicism, would collapse like a house of cards. Strangely, perhaps, this has not happened: key aspects of Riemann’s theoretical work continue to be in everyday use. Particularly in Germany, as well as parts of Central and Eastern Europe, Riemann’s theory of harmonic function is common currency, and in fact replaces the Roman-numeral taxonomy common in English-speaking countries. However, the version of the theory that is taught under the name of Riemann is in fact based on the textbooks by Maler and Grabner – whose theories are entirely devoid of harmonic dualism”.

Quadro 1: Algumas das principais obras de Riemann consagradas à fraseologia. Fonte: EHRHARDT, 1997.

ANO	LIVROS E ARTIGOS	TRADUÇÃO APROXIMADA
1872	Musikalische Logik	Lógica musical
1878	Der gegenwärtige Stand der musikalischen Ästhetik	O estado atual da estética musical
1882	Die Musikalische Phrasierung	O fraseado musical
1883	Das musik-Diktat als Vehikel der Phrasierungslehre	O ditado musical como veículo para o ensino do fraseado
1884	Vorschläge zur Beschränkung der Willkür in der Wahl der Notenwerte für die Taktschläge	Propostas para a redução da arbitrariedade na escolha dos valores das notas para as batidas do compasso
1884	<i>Musikalische Dynamik und Agogik</i>	<i>Dinâmica e agógica musicais</i>
1885	Was ist, was will, was soll die Phrasierung?	O que é, o que pretende, o que significa o fraseado?
1886	Die Lehre vom musikalischen Vortrag in der neuesten Literatur	A doutrina da interpretação musical na literatura mais recente
1888	Die Phrasierungsbezeichnung als dauernder Bestandteil der Notenschrift der Zukunft	As marcações de fraseado como elemento duradouro da notação do futuro
1889	Heinrich Christoph Koch als Erläuterer unregelmässigen Thementaufbaues	Heinrich Christoph Koch como comentarista da construção temática irregular
1889	Über Agogik	Sobre a agógica
1889	<i>Grundriß der Kompositionslehre</i>	<i>Compêndio do ensino da composição</i>
1890	<i>Katechismus der Phrasierung</i>	<i>Catecismo do fraseado</i>
1893	Legatobögen oder Phrasierungsbögen?	Arcos de <i>legato</i> ou arcos de fraseado?
1894	Zur Klärung der Phrasierungsfrage	Para o esclarecimento da questão do fraseado
1895	Die Vollendung der Phrasierungsfrage	O desfecho da questão do fraseado
1896	Unmassgebliche Gedanken über den Klavierfingersatz	Pensamentos despreziosos sobre o dedilhado do piano
1900	<i>Vademecum der Phrasierung</i>	<i>Vademecum do fraseado</i>
1900	<i>Die Elemente der musikalischen Ästhetik</i>	<i>Os elementos da estética musical</i>
1902	<i>Große Kompositionslehre, I</i>	<i>Grande tratado de composição, I</i>
1903	<i>System der musikalischen Rhythmik und Metrik</i>	<i>Sistema da rítmica e da métrica musicais</i>
1904	Ein Kapitel vom Rhythmus	Um capítulo do ritmo
1913	Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen	Ideias para uma teoria das representações sonoras
1917	Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen	Novas contribuições para uma teoria das representações sonoras
1918	Die Phrasierung im Lichte einer Lehre von den Tonvorstellungen	O fraseado à luz de uma teoria das representações sonoras

É importante observar, conforme apontado por Ehrhardt (1997, p. 68) que estes são os principais trabalhos, embora tenha havido outros em que Riemann abordou essa questão. O pesquisador afirma com segurança que os dois principais temas abordados na obra teórica do musicólogo alemão são justamente a fraseologia e a teoria das funções harmônicas. Ehrhardt menciona ainda que, paradoxalmente, a única obra relacionada ao fraseado que permaneceu em uso corrente nos nossos dias foi o *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (“Sistema da rítmica e da métrica musicais”), publicado em 1903.

Ehrhardt divide os trabalhos fraseológicos de Riemann em cinco fases distintas, ao longo das quais suas concepções passaram por amadurecimentos e readequações. Em determinados momentos, Riemann se aproxima e se afasta dos autores que lhe precederam, de modo a utilizar suas ideias para validar e fundamentar as suas próprias concepções.

A evolução da fraseologia riemanniana parece conhecer cinco fases distintas. A primeira (1872-1877) se inscreve na esteira de Moritz Hauptmann e da dialética hegeliana. Isto é evidenciado por um artigo publicado sob o pseudônimo Hugibert Ries, no qual o autor, fiel ao princípio tese-antítese-síntese, ensaia uma métrica pousada inteiramente em bases harmônicas. Durante o segundo período (1878-1884), Hugo Riemann rejeita a dialética e defende o método experimental e o raciocínio indutivo. Por conseguinte, o teórico se desvia progressivamente das considerações abstratas de Moritz Hauptmann, a fim de alcançar uma concepção viva de música, de que dão testemunho suas numerosas edições de fraseados. Seu interesse pelas divisões e pelos agrupamentos métricos o conduziram, além disso, a uma reforma das figuras de indicação de compasso, em 1884. A descoberta da simetria marca, no ano seguinte, o início da terceira fase (1885-1900), que levará pouco a pouco o teórico a estabelecer seu sistema. (...) Esta nova concepção impele o teórico a criticar notadamente os trabalhos de Mathis Lussy que ele já havia apoiado. Por outro lado, as velhas teorias de Abraham Peter Schulz, Heinrich Christoph Koch, Johann Mattheson e Jérôme Joseph de Momigny são reabilitadas, a fim de valorizar o seu sistema. O quarto período (1900-1911) é caracterizado pela crescente abstração do sistema riemanniano, que relega o estudo do fraseado ao segundo plano. Durante o último período (1912-1919), Riemann retornou ao método dialético, enquanto aproveita a teoria da atividade (*Aktivitätstheorie*). A obra musical torna-se agora uma verdadeira representação sonora. (...) Dificilmente se pode, portanto, falar de uma única fraseologia riemanniana. Seria melhor ver nos escritos do teórico uma soma de idéias – muitas vezes muito originais – capazes de alimentar ainda hoje os métodos de análise³². (EHRHARDT, 1997, p. 79-80).

É necessário frisar ainda que, conforme será visto adiante, Hugo Riemann formulou suas concepções acerca do fraseado levando plenamente em consideração o conhecimento

³² “L’*évolution de la phraséologie riemannienne semble connaître cinq phases différentes. La première (1872-1877) s’inscrit dans le sillage de Moritz Hauptmann et de la dialectique hégélienne. En témoigne un article publié sous le pseudonyme Hugibert Ries, dans lequel l’auteur, fidèle au seul principe thèse-antithèse-synthèse, s’essaye à une métrique reposant entièrement sur des bases harmoniques. Durant la deuxième période (1878-1884), Hugo Riemann rejette la dialectique et préconise la méthode expérimentale et le raisonnement inductif. Dès lors, le théoricien se détourne progressivement des considérations abstraites de Moritz Hauptmann, afin de parvenir à une conception vivante de la musique, dont témoignent ses nombreuses éditions de phrases. Son intérêt pour les divisions et les groupements métriques le conduisent, par ailleurs, à une réforme des chiffres indicateurs de mesure, en 1884. La découverte de la symétrie marquera, l’année suivante, le début de la troisième phase (1885-1900) qui va conduire peu à peu le théoricien à établir son système. (...) Cette nouvelle conception pousse le théoricien à critiquer notamment les travaux de Mathis Lussy qu’il avait au préalable soutenus. En revanche, les anciennes théories d’Abraham Peter Schulz, de Heinrich Christoph Koch, de Johann Mattheson et de Jérôme Joseph de Momigny sont remises à l’honneur dans le but de valoriser son système. La quatrième période (1900-1911) se caractérise par l’abstraction grandissante du système riemannien qui relègue l’étude du phrasé au second plan. Durant la dernière période (1912-1919), Riemann revient à la méthode dialectique, tout en s’imprégnant de la théorie de l’activité (*Aktivitätstheorie*). L’œuvre musicale devient alors une véritable représentation sonore. (...) On pourra donc difficilement parler d’une seule et unique phraséologie riemannienne. Il serait plus judicieux de voir dans les écrits du théoricien une somme d’idées – souvent très originales – susceptibles d’alimenter encore aujourd’hui les méthodes d’analyse”.*

estabelecido pelos teóricos de gerações mais antigas, como Moritz Hauptmann, Jérôme Joseph de Momigny, Heinrich Christoph Koch, Abraham Peter Schulz, e até mesmo o já antigo Johann Mattheson, os quais ele conhecia e estudou cuidadosamente.

2.2.2 Precusores da teoria riemanniana do fraseado

Pode-se afirmar que Riemann sistematizou o conhecimento até então existente relacionado à fraseologia, fazendo-o convergir em direção à sua própria proposta de delimitação, condução e interpretação da frase musical.

Em seus primeiros escritos sobre o fraseado, o teórico se reconhece na continuidade de Adolf Kullak, Mathis Lussy e Rudolf Westphal. Riemann empreende naquela época uma impressionante série de edições de clássicos, incluindo as suas próprias indicações de fraseado. Seu tratado *Musikalische Dynamik und Agogik*, publicado em 1884, visa promover essas edições e estabelecer a longo prazo uma fraseologia musical. Este livro espera determinar com precisão as variações agógicas e dinâmicas, em função dos dados rítmicos, melódicos e harmônicos da partitura. Assim, os valores longos e as mudanças de direção melódica são associados aos picos dinâmicos. Além disso, no domínio harmônico, o afastamento da tônica suscita a nuance *crescendo*, e o seu retorno se efetua através da redução da intensidade³³. (EHRHARDT, 1997, p. 76-77).

Bent (1987) apresenta uma extensa e minuciosa descrição dos trabalhos de diversos autores situados entre os séculos XVIII e XIX que se interessaram pela questão da fraseologia, normalmente dentro de uma abordagem mais ampla acerca do problema da forma musical em geral. Conforme já mencionado, os primeiros desses tratados visavam identificar os aspectos estruturais constitutivos da frase, a fim de servir como prescrição para a composição de novas obras, segundo preconizado pelos preceitos estilísticos vigentes.

Bent aponta que as ideias de Johann Georg Sulzer (1720-1779), esteta suíço autor de uma *Allgemeine Theorie der Künste* no início dos anos 1770, exerceram influência sobre Koch, um dos antigos tratadistas mais diretamente envolvidos no estudo da forma musical. Bent afirma que

³³ “Dans ses premiers écrits concernant le phrasé, le théoricien se reconnaît dans la continuité d’Adolf Kullak, de Matthis Lussy et de Rudolph Westphal. Riemann entreprend à cette époque une imposante série d’éditions classiques, comprenant ses propres indications de phrasés. Son traité *Musikalische Dynamik und Agogik*, publié en 1884, vise à promouvoir ces éditions et à établir à long-terme une phraseologie musicale. Cet ouvrage compte déterminer avec précision les variations agogiques et dynamiques, en fonction des données rythmiques, mélodiques et harmoniques de la partition. Ainsi, les valeurs longues et les changements de direction mélodique sont-ils associés à des sommets dynamiques. De plus, dans le domaine harmonique, l’éloignement de la tonique appelle la nuance *crescendo*, son retour s’effectue en diminuant l’intensité”.

Sulzer lida com a ideia de um modelo formal ou esboço pré-determinado (*Anlage*) a ser seguido pelo compositor:

Um tal modelo registra um plano para uma obra e as características mais importantes. O artista, seguindo este modelo, procede então para a execução (*Ausführung*) ou acabamento da estrutura e finalmente para a elaboração (*Ausarbeitung*) da obra em todos os seus detalhes³⁴. (BENT, 1987, p. 15).

Logo em seguida, porém, o autor pondera que essa atitude prescritiva era mais flexível do que aparenta, não bastando a si mesma em substituição à criatividade do compositor; para Koch, não bastaria meramente seguir receitas, pois “a ‘expressão viva’ (*lebendiger Ausdruck*) era essencial para o artista (‘o poeta que abandona a expressão, a imagem, a figura, e torna-se um usuário de dicionário, está equivocado’)³⁵ (BENT, 1987, p. 15).

De acordo com Bent, é nesse amálgama de procedimentos prescritivos e de ideais de busca por uma expressividade sempre elevada que Heinrich Christoph Koch (1749-1816) formula sua visão acerca das estruturas fraseológicas, como parte integrante de sua abrangente e até hoje bastante influente concepção de morfologia em música.

Os aspectos mais significativos da importante obra de Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782-93), eram os tópicos gêmeos da estrutura da frase e do modelo formal. A exposição de Koch da estrutura da frase melódica foi da maior importância para a teoria musical, em última instância também para a análise, e conduziu diretamente à teoria da dinâmica e da agógica de Riemann³⁶. (BENT, 1987, p. 12).

Nesse tratado, considerado um marco, Koch emprega uma terminologia que mesmo atualmente permanece em uso: inciso, frase, período, via de regra constituídos por dois, quatro e oito compassos, respectivamente. Bent afirma que essa medida genérica para a extensão de cada uma dessas unidades tem precedente nas ideias de Joseph Riepel (1709-1782), mais precisamente no seu *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst* (1752-1768); ele classificava as terminações de cada unidade de acordo com as suas cadências, e além disso “considerava as ‘figuras melódicas’ (*Figuren*) não no sentido retórico barroco, mas como unidades de construção

³⁴ “Such a model sets down a plan for a work and then most salient features. The artist, following this model, is then to proceed to the ‘execution’ (*Ausführung*) or completion of design and finally to the ‘elaboration’ (*Ausarbeitung*) of the work in all its details”.

³⁵ “(...) ‘living expression (*lebendiger Ausdruck*) was essential to the artist (‘the poet who abandons expression, image, figure, and becomes a dictionary-user, is in error’, i, 6)”.

³⁶ “The most significant aspects of Koch’s important work, *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782-93), were the twin subjects of phrase structure and formal model. Koch’s exposition of melodic phrase structure was of the profoundest importance for musical theory, ultimately also for analysis, and it led directly to Riemann’s theory of dynamic and agogic”.

formal”³⁷ (BENT, 1987, p. 13-14). Riepel lançava mão de sinais gráficos, semelhantemente a Koch, para indicar dispositivos estruturais. Koch também teria um antecessor em um provável discípulo de J. S. Bach: Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), autor de *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1771-1779), o qual por sua vez também teria sido influenciado por Riepel e ainda pelo ‘modelo formal’ de Sulzer. Os três, Riepel, Sulzer e Kirnberger ajudaram a constituir a base para as significativas contribuições dadas por Koch para a maneira como se pensava o discurso musical na última metade do período da prática comum. Ehrhardt (1997, p. 75) afirma: “Em um artigo de 1889, Riemann exprime sua admiração por Heinrich Christoph Koch”³⁸.

Bent acrescenta:

Não somente o ‘modelo’ é uma importante ferramenta para a análise formal, a ser usada mais tarde por Prout, Riemann e Leichtentritt, mas também o processo sulzeriano de modelo-execução-elaboração é em si próprio um conceito importante da criação artística que mais tarde adquire seu correlativo analítico na teoria das camadas (*Schichten*). Além disso, Koch tomou a terminologia que ele herdara de Riepel, Sulzer e Kirnberger, ela mesma derivada da gramática e da retórica, e moldou-a numa eficiente ferramenta para a descrição da estrutura. Para ele, a melodia era ‘fala em som’ (*Tonrede*), compreendendo gramática e pontuação. Ele empenhou-se em estabelecer uma ‘lei natural’ da expressão musical (*Tonsprache*), a qual ele chamava de ‘a lógica da frase’³⁹. (BENT, 1987, p. 16).

É importante assinalar que Koch discorre sobre aspectos da construção da frase, não sobre sua interpretação.

Bent menciona ainda (1987, p. 16-18 *et passim*) as contribuições do tcheco Antoine Reicha (1770-1836), que publicou um *Traité de melodie* (1814; 1832) no qual ele emprega uma terminologia e uma hierarquização dos subníveis estruturais da fraseologia que espelham boa parte das ideias de Koch – incluindo a questão da simetria, que Koch prezava (BENT, 1987, p. 15; 17) e que terá também um importante papel para Riemann (EHRHARDT, 1997, p. 70; 74 *et passim*).

³⁷ “(...) [Riepel] considered melodic ‘figures’ (*Figuren*) not in the rhetorical Baroque sense but as units of formal construction”.

³⁸ “Dans un article de 1889, Riemann exprime son admiration pour Heinrich Christoph Koch (...)”.

³⁹ “Not only is the ‘model’ an important tool for formal analysis, later to be used by Prout, Riemann and Leichtentritt, but also the Sulzerian process of model-execution-elaboration is itself an important concept of artistic creation which later acquired its analytical counterpart in the theory of layers (*Schichten*). In addition, Koch took up the terminology that he had inherited from Riepel, Sulzer and Kirnberger, itself derived from grammar and rhetoric, and shaped it into an efficient tool for the description of structure. For him, melody was ‘speech in sound’ (*Tonrede*), comprising grammar and punctuation. He sought to establish a ‘natural law’ of musical utterance (*Tonsprache*) which he called the ‘logic of the phrase’”.

O já mencionado teórico belga Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842) teve igualmente um papel particularmente crucial, não apenas pelo emprego pioneiro do termo “fraseado” e por suas análises, como também pela sua perspectiva anacrúsica do motivo:

A análise da estrutura da frase de Momigny é baseada no novo conceito rítmico de que as unidades musicais procedem do impulso (*levé*) para o apoio (*frappé*) e nunca vice-versa. Ele denominou a sua menor unidade de sentido, constituída de duas notas sucessivas, impulso e apoio, de *cadence* ou *proposition musicale*. Estas duas notas estão numa relação de *antécédent* e *conséquent*⁴⁰. (BENT, 1987, p. 20).

Tal abordagem anacrúsica será de fundamental importância no trabalho de Riemann, conforme nos mostra Ehrhardt:

(...) em 1903, Riemann descobre em Jérôme-Joseph de Momigny, teórico belga do início do século XIX, seu precursor. Convém assinalar a este respeito que Momigny já tinha construído uma teoria fraseológica, próxima daquela do teórico alemão, e fundada notadamente no movimento *levé-frappé* e diferentes níveis de simetrias⁴¹. (1997, p. 76).

Adolf B. Marx (1795-1866) se ocupou de um lado com a questão algo romântica da liberdade formal e, de outro, discutiu a estrutura da forma-sonata. Também produziu uma importante análise da obra de Beethoven (*Ludwig van Beethoven: Leben und Schafen*, 1859), e uma outra obra posterior, na qual explorou aspectos de *performance*: “Sua introdução à *performance* das sonatas para piano de Beethoven (1863) é declarada como sendo uma consequência desse livro. Além de dar conselhos sobre assuntos de execução, fornece uma breve análise da maioria das sonatas, motívica e descritiva”⁴² (BENT, 1987, p. 29-30). Influenciado por A. W. Schlegel (1767-1845) e pelo educador suíço Heinrich Pestalozzi (1746-1827), Marx tinha uma visão “orgânica” do motivo: “Nesse ponto de partida Marx colocava o *Motiv*, uma pequena unidade de duas ou mais notas que serve como ‘a semente ou rebento da frase, a partir do qual ele

⁴⁰ “Momigny’s phrase-structure analysis is based on the novel rhythmic concept that musical units proceed from upbeat (*levé*) to downbeat (*frappé*) and never vice-versa. He termed his smallest sense-unit, made up of two successive notes, upbeat and downbeat, the *cadence* or *proposition musicale*. These two notes are in the relationship of *antécédent* and *conséquent*”.

⁴¹ “(...) en 1903, Riemann découvre en Jérôme Joseph de Momigny, théoricien belge du début du XIX^e siècle, son précurseur. Il convient de signaler à cet egard que Momigny avait déjà construit une théorie phraséologique, proche de celle du théoricien allemande, et fondée notamment sur le mouvement levé-frappé et différents niveaux de symétries”.

⁴² “His introduction to the *performance* of Beethoven’s piano sonatas (1863) is alleged to be an outgrowth of this book. As well as giving advice on executants matters, it supplies brief analysis of most of the sonatas, motivic and descriptive”.

‘cresce’ (i, 27)”⁴³ (BENT, 1987, p. 29). O termo *Motiv* será quase onipresente no trabalho de Riemann, que travou contato com a obra de Marx, conforme atesta novamente Bent:

Die Lehre von der Musikalischen Komposition, de Marx, passou por seis edições durante sua vida e por fim sofreu uma revisão por Hugo Riemann (1849-1919) entre 1887 e 1890 (i, rev. 9/1887; ii, rev. 7/1890; iv, rev. 5/1888). Uma tradução inglesa da quarta edição foi publicada em 1852. A obra foi usada no ensino da teoria século XX adentro, e influenciou profundamente gerações de músicos. O próprio *Katechismus der Kompositionslehre* de Riemann apareceu em 1889, e o corpo de sua poderosa teoria do ritmo no seu *Musikalische Dynamik und Agogik* (1884) e o *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (1903), e foi sumariado no *Vademecum der Phrasierung* (1900; 8/1912 como *Handbuch der Phrasierung*)⁴⁴. (BENT, 1987, p. 30).

Por fim, Bent escreve sobre Moritz Hauptmann (1792-1868) e Mathis Lussy (1828-1910), ambos importantes teóricos que tiveram um papel fundamental para Riemann:

Um precursor de Riemann foi Moritz Hauptmann (1792-1868), cuja obra foi condicionada pela filosofia Hegeliana, e que muito fez para introduzir a ideia de que a teoria musical deveria ser sistemática e fundada em princípios lógicos. Ele formulou (1853) uma teoria da harmonia e do ritmo baseada no que ele alegava serem universais. Sua teoria do ritmo, como aquela de Momigny, tomava um padrão de dois elementos como unidade básica e explicava todas as unidades que compreendessem mais do que dois elementos como interseções de unidades de dois elementos. Em termos hegelianos, uma unidade de dois elementos era a ‘thesis’, uma unidade de três elementos a ‘antithesis’ e uma unidade de quatro elementos a ‘synthesis’ no sistema métrico. A unidade básica de Hauptmann, diferente da de Momigny, era feita de tempo forte seguido de tempo fraco, e foi Mathis Lussy (1828-1910) que em seu estudo da anacruse (1874) tomou o padrão *levé-frappé* de Momigny e desenvolveu ainda mais a teoria. A partir desta, Riemann procedeu para desenvolver uma teoria completa baseada na unidade indivisível do *Motiv*. Subjacente à teoria está a ideia de uma única unidade de energia (*Lebenskraft*) passando por fases de crescimento, pico e decaimento. A forma musical é construída de muitas de tais unidades sobrepondo-se e interagindo para produzir intervalos expandidos e comprimidos de energia, estas interações ocorrendo contra um ‘plano de fundo’ de padrões absolutamente regulares construídos hierarquicamente⁴⁵. (BENT, 1987, p. 30-31).

⁴³ “At that starting-point Marx placed the *Motiv*, a tiny unit of two or more notes which serves as ‘the seed or sprout of the phrase, out of which it grows’”.

⁴⁴ “Marx’s *Die Lehre von der musikalischen Komposition* went through six editions during his life and eventually underwent revision by Hugo Riemann (1849-1919) between 1887 and 1890 (i, rev. 9/1887; ii, rev. 7/1890; iv, rev. 5/1888). An English translation of the fourth edition was issued in 1852. The work was used in theory teaching well into the 20th century, and profoundly influenced generations of musicians. Riemann’s own *Katechismus der Kompositionslehre* appeared in 1889, and the bulk of his powerful theory of rhythm in his *Musikalische Dynamik und Agogik* (1884) and *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (1903), and was summarized in the *Vademecum der Phrasierung* (1900, 8/1912 as *Handbuch der Phrasierung*)”.

⁴⁵ “A forerunner of Riemann had been Moritz Hauptmann (1792-1868), whose work was conditioned by Hegelian philosophy, and who did much to introduce the idea that music theory should be systematic and founded on logical principals. He formulated (1853) a theory of harmony and rhythm based on what he claimed to be universals. His theory of rhythm, like that of Momigny, took a two-element pattern as its basic unit and explained all units comprising more than two elements as intersections of two-element units. In Hegelian terms, a two-element unit was

Ehrhardt aponta que *a priori* Riemann compartilhou os pontos de vista de Hauptmann, mas que num momento posterior ele os refutou enfaticamente (EHRHARDT, 1997, p. 79).

O suíço Mathis Lussy é de especial importância, por haver sido, juntamente com Riemann, de quem era praticamente contemporâneo e com quem manteve correspondência (DOĞANTAN-DACK, 2012, p. 21), um dos teóricos que mais intensamente se preocuparam, ao contrário dos anteriores, em discutir não apenas aspectos estruturais da frase visando à composição e/ou à análise, mas também métodos práticos para o intérprete que indicassem abordagens de execução musical, conforme atesta Doğantan-Dack:

A teoria da *performance* expressiva de Lussy é a primeira teoria explicitamente psicológica no que concerne ao papel do intérprete. De fato, sua concepção de expressão em *performance* constitui as origens da pesquisa contemporânea em psicologia da música, a qual está baseada na hipótese de que a expressão na *performance* e a estrutura musical são de alguma forma correlatas. A hipótese de Lussy de que há uma ligação *causal* [grifo da autora] entre estruturas musicais e expressão em *performance* é uma guinada conceitual na história da teoria da *performance*. (...) Partindo dos seus predecessores do século XVIII, Lussy afirmava que as causas geradoras da expressão em *performance* devem ser encontradas nas próprias estruturas musicais e não no talento inato ou alma inspirada do artista executante. Por meio desta teoria, promovida em *Traité de l'expression musicale* (1874), *Le rythme musical* (1883) e *L'anacrouse dans la musique moderne* (1903), Lussy tentou estabelecer uma 'gramática da execução musical', especificando a relação entre tipos particulares de estruturas rítmico-tonais e os perfis expressivos que elas geram em termos de tempo e dinâmica na *performance*. (...) Em outras palavras, a interpretação na *performance* é o resultado da resposta do executante 'à música', a suas estruturas constituintes. À medida que a música cria certas impressões no executante, ele ativamente externa essas impressões traduzindo-as em sutis mudanças e ajustes no tempo e na dinâmica enquanto a música se desdobra⁴⁶. (DOĞANTAN-DACK, 2012, p. 21-22).

the 'thesis', a three-element unit the 'antithesis' and a four-element unit the 'synthesis' in the metrical system. Hauptmann's basic unit, unlike Momigny's, was made up of downbeat followed by upbeat, and it was Mathis Lussy (1828-1919) who in his study of the anacrusis (1903) took up Momigny's *levé-frappé* pattern and developed the theory further. From this Riemann proceeded to develop a full theory based on the indivisible unit of the *Motiv*. Underlying the theory is the idea of a single unit of energy (*Lebenskraft*) passing through phases of growth, peak and decay. Musical form is constructed of many such units overlapping and interacting to produce extended and compressed spans of energy, these interactions occurring against a 'background' of absolutely regular hierarchically built-up patterns".

⁴⁶ "Lussy's theory of expressive *performance* is the first explicitly psychological theory regarding the role of the *performer*. Indeed, his conception of expression in *performance* constitutes the origins of contemporary research in music psychology, which is based on the assumption that *performance* expression and musical structure are somehow related. Lussy's hypothesis that there is a causal link between musical structures and *performance* expression is a conceptual turning point in the history of *performance* theory. (...) Departing from his eighteenth-century predecessors, Lussy claimed that the generating causes of expression in *performance* are to be found in the musical structures themselves rather than in the innately talented, inspired soul of the performing artist. Through his theory, put forward in *Traité de l'expression musicale* (1874), *Le rythme musical* (1883) and *L'anacrouse dans la musique moderne* (1903), Lussy attempted to establish a 'grammar of musical execution', specifying the relationship between particular kinds of rhythmic-tonal structures and the expressive profiles they generate in terms of timing and dynamics in *performance*. (...) In other words, *performance* interpretation is the result of the *performer's* response to

Com base nessas informações, foi constituído para o presente trabalho um esboço de mapeamento da rede de influências na qual a obra de Riemann e de seus antecessores está inserida (Figura 1).

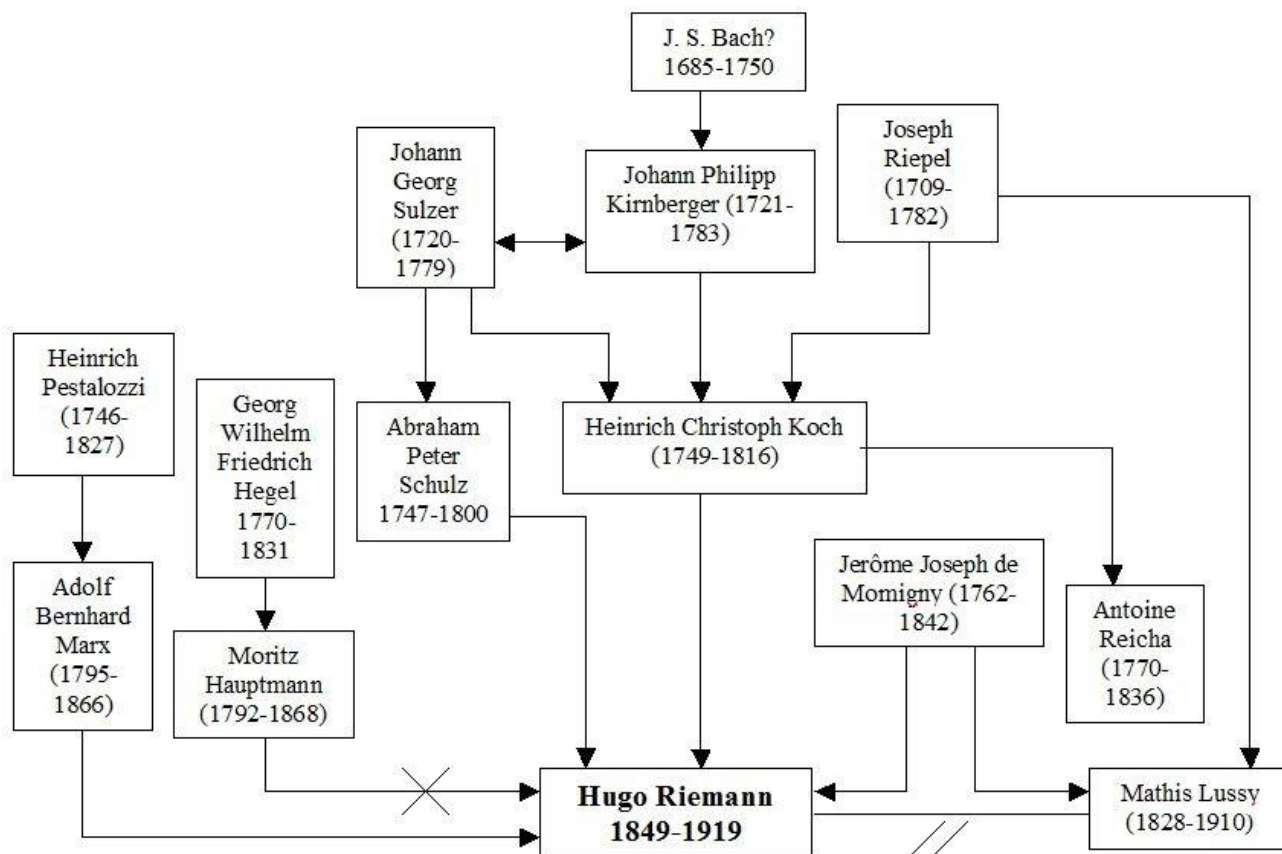


Figura 1: Mapa da rede de influências sobre a fraseologia de Hugo Riemann.

Deixando transparecer elementos contidos nas teorias dos diversos precursores estudados acima, Bent descreve a visão fraseológica de Riemann, ainda do ponto de vista da análise musical, da seguinte maneira:

A teoria da estrutura da frase de Riemann repousa sobre o postulado de que o padrão fraco-forte é a ‘base única para toda a construção musical’ (1895-1901, I, 132). Esta unidade fundamental é denominado de *Motiv*. É fundamental porque representa uma unidade de energia que passa do crescimento ao decaimento por meio de um ponto de tensão central. É, portanto, um traço dinâmico, um fluxo, e está bem distante da noção

‘the music’, to its constituent structures. As the music creates certain impressions on the *performer*, he actively externalizes these impressions by translating them into subtle changes and adjustments in timing and dynamics as the music unfolds”.

tradicional de ‘batidas’ em um ‘compasso’, cada batida sendo separada e tendo o seu próprio ‘peso’. Quando duas destas unidades *Motiv* ocorrem em sucessão, elas formam os dois elementos de um *Motiv* no próximo nível de estrutura: a primeira formando a fase de crescimento, a segunda o ponto de tensão e fase de decaimento. E, por sua vez, duas de tais unidades *Motiv* maiores formam um nível ainda mais elevado de *Motiv*, e assim por diante numa hierarquia⁴⁷. (BENT, 1987, p. 90).

Diante de tudo o que fora escrito pelos seus predecessores, Riemann foi capaz de propor o que ainda não havia sido proposto: ele identificou e estipulou diretrizes gerais para a dinâmica e a agógica do *Motiv*, e conseqüentemente da frase musical, nas suas três fases – crescimento, auge e decaimento. É essa contribuição sem paralelo na história da teoria musical que será o cerne da proposta interpretativa aplicada ao “Mosaico nº 1” no Capítulo 3 do presente trabalho.

2.2.3 Postulados do fraseado riemanniano

Para Riemann, a condução da frase musical está inseparavelmente ligada às questões da métrica e do ritmo musical como um todo, o que se processa através da dinâmica e da agógica, conforme ele preconiza:

Assim como a essência do harmônico-melódico é a mudança das alturas, a essência do métrico-rítmico é a variação da energia vital; por um lado, o volume de som (dinâmica), por outro lado, a velocidade da sucessão de sons (agógica, andamento)⁴⁸. (RIEMANN, 1884, p. 10).

Em meados do século XIX, conforme descrito por Riemann (1884, p. 25-27; 34-35; 39 *et passim*), vigorava a chamada *Accenttheorie* ou teoria dos acentos, que concebia a organização métrica da música através de acentos ou indicações fixas de proporção de intensidade para cada batida. Tais indicações se aplicavam tanto à estrutura do compasso quanto às subdivisões de cada unidade de tempo, a partir da aplicação do padrão forte-fraco (apoio-impulso, ou *thesis-arsis*)

⁴⁷ “Riemann’s theory of phrase structure rests on the postulate that the pattern weak-strong is the ‘sole basis for all musical construction’ (1895-1901, i, 132). This fundamental unit is termed the *Motiv*. It is fundamental because it represents a single unit of energy passing from growth to decay by way of a central stress point. It is thus a dynamic trace, a flux, and is far removed from the traditional notion of ‘beats’ in a ‘bar’, each beat being separate and having its own ‘weight’. Where two such *Motiv* units occur in succession they form the two elements of a *Motiv* at the next level of structure: the first forming the growth phase, the second the stress point and decay phase. And in turn, two such larger *Motiv* units form a still higher-level *Motiv*, and so on in a hierarchy”.

⁴⁸ “Wie das Wesen des Harmonisch-Melodischen die Veränderung der Tonhöhe ist, so ist das Wesen des Metrisch-Rhythmischen die Veränderung der lebendigen Kraft, einerseits der Tonstärke (Dynamik), andererseits der Geschwindigkeit der Tonfolge (Agogik, Tempo)”.

(Figura 3). Essa perspectiva era a posição adotada por Moritz Hauptmann⁴⁹ (EHRHARDT, 1997, p. 69).

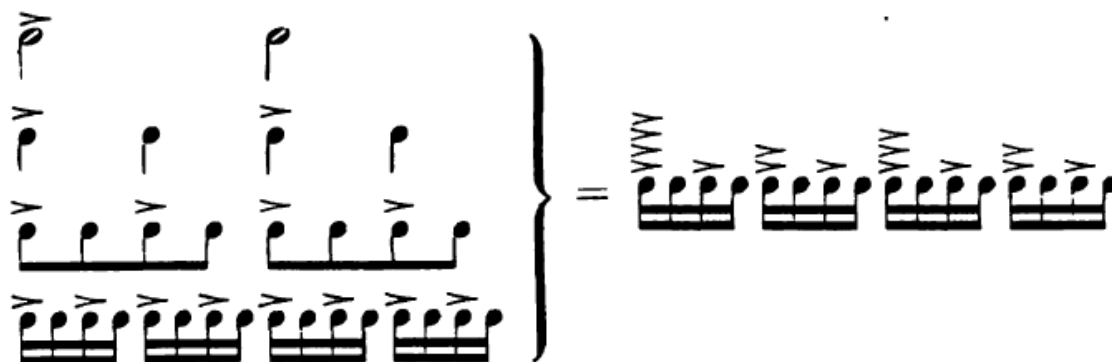


Figura 2: Perspectiva da *Accenttheorie*, aplicando o padrão forte-fraco em diferentes níveis de subdivisão. Fonte: RIEMANN, 1884, p. 35.

Apesar de ter sido no princípio de sua carreira adepto da teoria dos acentos, Hugo Riemann, rompendo com as ideias de Hauptmann (EHRHARDT, 1997, p. 69) e demonstrando sua filiação ao padrão *levé-frappé* (impulso-apoio, *arsis-thesis* ou fraco-forte) de Momigny, afirma que quando surge um elemento sonoro, e em seguida outro, é sempre a existência e a qualidade do segundo que estabelece uma relação apreciável e determina o teor da mesma, o que confere ao segundo elemento sempre mais importância e peso. Em última instância, uma possível consequência disso seria que tudo, de alguma forma, acaba se tornando anacrúsico (RIEMANN, 2005, p. 115). O autor argumenta:




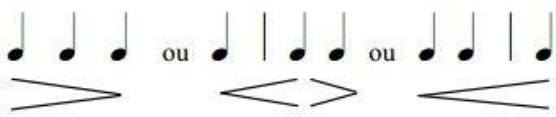

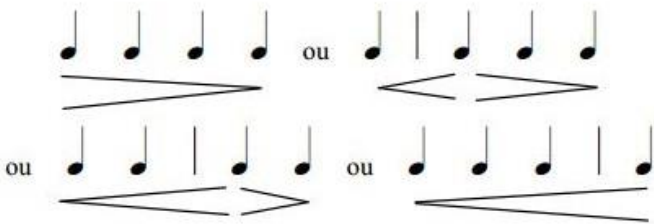
Como ao escutar a música comparamos continuamente e buscamos a simetria na sucessão, adquire importância maior um segundo elemento, que aparece como imitação, como equivalente, como resposta a um primeiro; portanto, este segundo é mais importante, mais grave, por formar cesura, por fechar a simetria (...). A segunda nota (a que responde) tem mais peso, quer dizer, mais força e mais duração. Ainda que as duas semínimas formem um todo homogêneo, sentimos-nos atraídos em direção à segunda, que representa a verdadeira gravidade, e descansamos nela⁵⁰. (RIEMANN, 2005, p. 111).

⁴⁹ Cabe observar que, mesmo atualmente, boa parte das instituições de ensino de música ainda insistem nessa teoria, e mesmo livros didáticos de ampla utilização no país, tais como “Teoria da música” de B. Med, permanecem difundindo essa concepção até os dias de hoje.

⁵⁰ “Como al escuchar la música comparamos continuamente y buscamos la simetría en la sucesión, adquire importancia mayor un segundo elemento, que aparece como imitación, como equivalente, como contestación a un primero; por lo tanto, este segundo es más importante, más grave, por formar cesura, por cerrar la simetría (...). La

Através da ideia de peso (*Gewicht*), Riemann estabelece uma lógica para a movimentação da música entre um ponto de maior peso e outro, por meio de seu impulso natural. A “energia vital” da música (*Lebenskraft*) se manifesta de forma contínua e ondulante, atravessando incessantemente ciclos de crescimento, auge e decaimento, em diversos níveis (RIEMANN, 1884, p. 11). Os pontos de auge são designados por Riemann através do termo *Schwerpunkt* (centro de gravidade).

Quadro 2: Comparação da dinâmica das estruturas de dois, três e quatro sons segundo a *Accenttheorie* e segundo Riemann (1884).

	Padrão convencional segundo a <i>Accenttheorie</i>	Padrões adotados por Hugo Riemann (1884)
Estrutura binária	 <i>f - p</i>	
Estrutura ternária	 <i>f - p - p</i>	
Estrutura quaternária	 <i>f - p - mf - p</i>	

O rompimento com a *Accenttheorie* leva à substituição de uma grade estanque de acentuação por uma flutuação constante da energia vital contínua da música, conferindo-lhe movimento e expressividade. Esta quebra do paradigma métrico básico foi assim descrita por Damien Ehrhardt:

segunda nota (la que contesta) tiene más peso, es decir, más fuerza y más duración. Aunque las dos negras forman un todo homogéneo, nos sentimos atraídos hacia la segunda que representa la verdadera gravedad, y descansamos em ella”.

É claro que doravante Riemann rejeita a teoria do acento e as idéias de Moritz Hauptmann, em favor de uma concepção orgânica e dinâmica. A concepção orgânica, cara a Johann Wolfgang von Goethe, é comum às teorias de Hauptmann e Riemann, como bem sublinhou Wilhelm Seidel, e, portanto, não pode por si só explicar a crítica riemanniana. Seria mais sensato a este respeito confrontar as especulações abstratas e a métrica estática de Moritz Hauptmann com o dinamismo da teoria de Riemann⁵¹. (EHRHARDT, 1997, p. 70).

A par da ondulação da intensidade, Riemann acrescenta que também ocorre uma ondulação nas durações, através de acréscimos e decréscimos de velocidade, cunhando para designar tal fenômeno o termo agógica. É precisamente na conjugação entre a dinâmica e a agógica (atributos delegados à ação do intérprete) que Riemann vê o melhor caminho para a definição e a delimitação do aspecto métrico da música, o qual serve de fundamento para todo o seu edifício conceitual acerca do fraseado. A associação entre os acréscimos e decréscimos de intensidade e de duração coincide, de modo geral, com o conceito de “processo motor” adotado por Neil Todd (ÁVILA, 2007).

Com o *crescendo* dos motivos métricos há sempre um (pequeno, claro) aumento da velocidade da sequência de sons, e com o *diminuendo* uma desaceleração correspondente; a igualdade das unidades de tempo não é, portanto, de modo algum perfeita, mas insignificamente modificada. O tocar realmente com exatidão dentro do compasso (por exemplo, seguindo o metrônomo) é sem expressão viva, mecanicamente medíocre, não musical⁵². (RIEMANN, 1884, p. 11).

Ele observa que nos *Schwerpunkte* ocorre não apenas um pico de intensidade, mas também uma discreta “dilatação” agógica (RIEMANN, 2005, p. 138), e então ele postula o acento agógico (^), aliado ou não ao acento dinâmico convencional (>), como elemento de diferenciação e delimitação (1884, p. 31). É o que ocorre, segundo o teórico, em instrumentos como o órgão, em que não se pode, pela própria natureza do mesmo, realizar o acento dinâmico (1884, p. 8-9).

⁵¹ “Force est de constater que Riemann rejette désormais la théorie de l’accent et les idées de Moritz Hauptmann, au profit d’une conception organique et dynamique. La conception organique, chère à Johann Wolfgang Von Goethe, est commune aux théories de Hauptmann et de Riemann, comme le souligne à juste titre Wilhelm Seidel, et ne peut donc expliquer à elle seule la critique riemannienne. Il serait plus judicieux de confronter à cet égard les spéculations abstraites et le statisme de la métrique de Moritz Hauptmann, au dynamisme de la théorie riemannienne”.

⁵² “Mit dem crescendo der metrischen Motive ist stets eine (selbstverständlich geringe) Steigerung der Geschwindigkeit der Tonfolge und mit dem diminuendo eine entsprechende Verlangsamung verbunden; die Gleichheit der Zeiteinheiten ist daher keine vollkommene, sondern eine unbedeutend modifizierte. Das wirklich genaue im Taktspielen (z. B. nach dem Metronom) ist ohne lebendigen Ausdruck, maschinenmässig, unmusikalisch”.

Cabe observar que, conforme aponta Rosenblum, o uso do acento agógico era uma prática já existente no século XVIII, e fazia parte da expressão musical usual:

Outra manifestação de *rubato* agógico no século XIX era o alongamento de uma única nota, acorde ou pausa além do seu valor escrito, para dar ênfase, com ou sem o encurtamento de uma ou mais notas adjacentes. Anteriormente C. P. E. Bach, Marpurg, Türk e outros haviam sugerido isso – relacionando-o com a retórica em vez do *rubato* – para aumentar o afeto, assim como alguém ao falar coloca ênfase sobre uma palavra. (...) Para Adolf Kullak, entre todas as aplicações de um *rallentando*, o refrear de uma única nota “é provavelmente o mais importante”. (...) Ignace Paderewski contrastou acentos métricos com esses acentos “emocionais” ou retóricos. Tais inflexões agógicas sutis podem, evidentemente, ser efetuadas tanto dentro do *rubato* contramétrico quanto do agógico, pelo solista ou pelo conjunto respectivamente⁵³. (ROSENBLUM, 1994, p. 47).

A menor unidade fraseológica identificada pelo musicólogo alemão é o *Motiv*⁵⁴ (conforme a concepção orgânica de Adolf B. Marx), o qual equivale à ideia de inciso em Scliar (1982, p. 21), cada *Motiv* possuindo seu próprio centro de gravidade, e contendo no mínimo duas notas.

Os menores elementos em que as estruturas musicais podem ser divididas, os grupos de sons de duas ou três unidades, não são de resto concatenações de elementos indiscriminados, mas cada um deles representa um pequeno organismo de vitalidade peculiar; com razão, daí lhes vem o nome *Motiv* (elemento motor). O quadro mais completo de crescimento e decaimento orgânicos é dado por aqueles motivos nos quais o volume do som inicialmente cresce e depois diminui novamente⁵⁵. (RIEMANN, 1884, p. 11).

Riemann aponta que nem todos os motivos contam com ambas as fases de crescimento e decaimento, o que o leva a estabelecer três categorias: os do tipo *anbetont*, quando o centro de gravidade é a primeira nota; *inbetont*, quando ele está no meio, e *abbetont*, quando ele ocorre sobre a última nota do grupo (RIEMANN, 1884, p. 15).

⁵³ “Another manifestation of agogic rubato in the 19th century was the lengthening of a single note, chord, or rest beyond its written value for emphasis, either with or without the shortening of an adjacent note or notes. Earlier C. P. E. Bach, Marpurg, Türk, and others had suggested this - relating it to rhetoric rather than to rubato - to heighten the affect, as a speaker places emphasis upon a word. (...) For Adolf Kullak, among all applications of a *rallentando*, the single tone held back “is probably the most important”. (...) Ignace Paderewski contrasted metrical accents with these “emotional” or rhetorical accents. Such subtle agogic inflections can, of course, be effected within both contrametric and agogic rubato by the soloist or by the ensemble respectively”.

⁵⁴ Note-se que em Riemann os limites do *Motiv* podem não coincidir com os do compasso.

⁵⁵ “Die kleinsten Glieder, in welche sich musikalische Gebilde zerlegen lassen, die Tongruppen von zwei oder drei Einheiten, sind nicht Verkettungen übrigens unterschiedsloser Elemente, vielmehr repräsentiert jeder derselben einen kleinen Organismus von eigenartiger Lebenskraft; mit Recht kommt ihnen daher der Name *Motiv* (Bewegungselement) zu. Das vollständigste Bild organischen Werdens und Vergehens geben diejenige Motive, bei denen die Tonstärke zunächst wächst und sodann wieder abnimmt”.

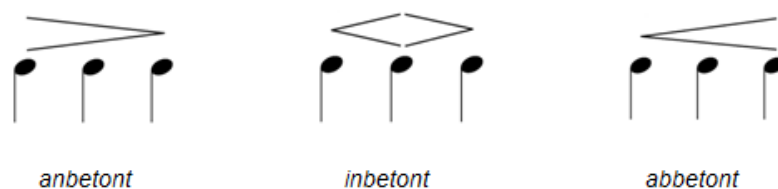


Figura 3: Categorias motívicis segundo Riemann (1884, p. 15), aplicadas a um grupo de três sons.

Como subsidiário do padrão *levé-frappé* de Momigny, o teórico alemão concedia um status privilegiado às estruturas potencialmente anacrúsicas, como os motivos *inbetonten* e *abbetonten*. Destes dois, os do tipo *inbetont* são os que mais favorecem o princípio da simetria, caro a Riemann, e, portanto, eram considerados por ele como a estrutura ideal.

Os motivos *inbetonten* são, de longe, os mais comuns; a alternância de intensificação e distensão nas transições constantes, sem contrastes mais fortes, sem recomeços e interrupções repentinas, dá a concatenação menos forçada e mais natural⁵⁶. (RIEMANN, 1884, p. 12).

O autor afirma ainda que os motivos *anbetonten*, de natureza tética, são mais raros do que se supõe (RIEMANN, 1884, p. 12), ao contrário da visão da *Accenttheorie* defendida por Hauptmann, calcada no padrão forte-fraco.

Uma vez estabelecido seu conceito de *Motiv*, suas categorias, suas três fases – crescimento, auge e decaimento –, Riemann estipula, de modo inédito entre os teóricos que se dedicaram ao assunto, de forma bastante simples e eficaz suas diretrizes para a interpretação do motivo: na fase de crescimento (correspondente à anacruse), executa-se *crescendo* e *accelerando*; na fase da culminância (o *Schwerpunkt* ou centro de gravidade), ocorre um reforço de intensidade sonora (acento dinâmico) e uma dilatação na duração da nota (acento agógico); na fase do decaimento (correspondente à terminação feminina), executa-se *diminuendo* e *rallentando*. A primeira ou a terceira dessas três fases pode ser omitida, conforme o tipo e a construção do motivo. No nível motívico, essas indicações de dinâmica e agógica são executadas de forma bastante discreta.

No seu *Musikalische Dynamik und Agogik*, Riemann exemplifica o acima exposto por meio do Grave da Sonata Patética de Beethoven. Após um primeiro acorde atacado em *f*, surge

⁵⁶ “Die inbetonten Motive sind weitaus die häufigsten; der Wechsel von Steigerung und Beruhigung in stetem Übergange ohne schroffe Kontraste, ohne unvermitteltes wieder ansetzen und abbrechen ergibt die ungezwungenste und natürlichste Verkettung”.

um motivo do tipo *inbetont*, que tem seu *Schwerpunkt* no segundo mi bemol, nota mais longa do que as demais ao redor e harmonizada com um acorde alterado. Na edição feita por Riemann, ele apresenta indicações de dinâmica condizentes com as fases de crescimento, auge e decaimento do motivo, embora não tenha sinalizado o centro de gravidade com acento.



Exemplo musical 1: Trecho inicial da Sonata Patética de Beethoven segundo a abordagem riemanniana. Fonte: RIEMANN, 1884, p. 246.

A título de comparação, Riemann apresenta como seria o mesmo motivo, caso sua dinâmica fosse pautada pela *Accenttheorie*. Nota-se que a fase de crescimento seria interrompida na sua gradação dinâmica por uma diminuição da intensidade entre o primeiro ré e o primeiro mi bemol.



Exemplo musical 2: Motivo no início da Sonata Patética, segundo a *Accenttheorie*. Fonte: RIEMANN, 1884, p. 247.

O mesmo processo recomendado por Riemann para a execução do *Motiv* é aplicável à frase como um todo:

A lei superior para uma execução dotada de sentido é que cada frase (quer dizer, cada membro independente de uma simetria) se desenvolva positivamente em direção ao seu centro de gravidade, e deste ponto até o final negativamente, isto é, que a dinâmica (a intensidade do som) e a agógica (a classe de movimento, o tempo) cresçam (*crescendo* e *stringendo*) até o centro de gravidade. Ao alcançar o centro de gravidade, a dinâmica chega ao seu ápice e então retrocede pouco a pouco; este retrocesso, este decaimento recai, pois, sobre as terminações femininas. A culminação da agógica é alcançada com a dilatação, bastante sensível, da figura que coincide com o mesmo centro de gravidade, e que depois dele vai perdendo em dilatação. Deve-se notar, ao mesmo tempo, e como complemento ao dito anteriormente, que o matiz agógico se compraz nos detalhes, quer

dizer, sobressai em minúcias, animando as anacruses com pequenos impulsos ou alargando suavemente os tempos de peso⁵⁷. (RIEMANN, 2005, p. 137-138).

Riemann observa que, em relação à dinâmica, é necessário considerar aspectos como o contorno melódico e em especial a configuração básica da harmonia, como critérios para determinar os pontos de intensificação sonora.

Geralmente une-se ao movimento melódico ascendente o *crescendo*, e ao descendente o *diminuendo*; mas pode acontecer também que a melodia de uma frase no centro se desenvolva para baixo e suba rumo ao final: então a descida requer o *crescendo* e a ascensão o *diminuendo*. Por sua vez, quando a harmonia se dirige para a subdominante, dentro de tonalidade, reclama o *crescendo*, e o retorno à tônica através da dominante o *diminuendo*. Assim é que, quase sempre, quando se apresentam cadências perfeitas em frases longas (dois ou quatro compassos), a força dinâmica superior recai sobre o compasso fraco⁵⁸. (RIEMANN, 2005, p. 138).

É interessante notar que Riemann menciona, já de antemão, a possibilidade de fazer exatamente o oposto do previsto por ele, no caso da dinâmica dada pelo direcionamento melódico, antevendo o efeito gerado e o seu proveito na estética do resultado interpretativo.

Dentre os centros de gravidade dos *Motive* constituintes da frase, à medida que estes se concatenam para formá-la, um se destaca como o *Schwerpunkt* da mesma. Semelhantemente, se houver um período formado por antecedente e consequente, entre os *Schwerpunkte* dessas duas etapas, um deles – particularmente o segundo – configurar-se-á como o centro de gravidade do período, e assim sucessivamente, numa escala hierárquica, que se manifesta com níveis progressivamente maiores de uso da agógica e da dinâmica, de acordo com o grau de importância estrutural do trecho. Diversas circunstâncias no desenrolar da frase podem demandar realce, o

⁵⁷ “La ley superior para una ejecución dotada de sentido, es que cada frase (es decir, cada miembro independiente de una simetría) se desarrolle positivamente hasta su punto grave y desde este punto grave hasta el final negativamente, esto es, que la dinámica (la intensidad del sonido) y la agógica (la clase de movimiento, el tiempo) crezca (*crescendo* y *stringendo*) hasta el punto grave. Al alcanzar el punto grave, la dinámica llega a su cima y entonces retrocede poco a poco; este retroceso, este decaimiento recae, pues, sobre las terminaciones femeninas. La culminación de la agógica se logra con la dilatación, bastante sensible, del valor que coincide con el mismo punto grave y que después de él va perdiendo en dilatación. Hay que observar al propio tiempo, y como complemento a lo dicho anteriormente, que el matiz agógico se complace en los detalles, es decir, sobresale en pequeñeces, animando las anacruses con pequeños impulsos o alargando suavemente los tiempos graves”.

⁵⁸ “Generalmente únese a la subida el *crescendo* y a la bajada el *diminuendo*; pero también puede suceder que la melodía de una frase en el centro se desarrolle hacia abajo, y suba hacia el final: entonces la bajada exige el *crescendo* y la subida el *diminuendo*. A su vez, cuando la armonía se dirige a la subdominante, dentro de la tonalidad, reclama el *crescendo*, y la vuelta a la tónica a través de la dominante el *diminuendo*. Así sucede que, casi siempre, cuando se presentan cadencias perfectas sobre frases largas (de dos o cuatro compases), la fuerza dinámica superior recae sobre el compás débil”.

que eventualmente pode influir na determinação dos centros de gravidade, mesmo que isso venha a contrariar a própria métrica riemanniana.

Tudo o que choca, especialmente dissonâncias fortes, notas modulatórias, harmonias inesperadas, notas longas, especialmente se se apresentam em forma sincopada, devem ser enfatizadas (acentuar); o acento dinâmico é freqüentemente associado ao agógico, ou seja, a suave dilatação do valor de uma nota, a qual em um retardo deve ser deveras exagerada⁵⁹. (RIEMANN, 2005, p. 139).

Riemann tomou a terminologia, a hierarquia estrutural e a quadratura de Koch, e adicionou-lhes a noção orgânica de *Motiv*, conforme tomada de empréstimo a Adolf B. Marx, para conceber sua perspectiva da fraseologia. Já para a elaboração de sua teoria do fraseado, ele se baseou principalmente no padrão *levé-frappé* de Momigny e Lussy e, tomando-o como ponto de partida, expandiu-o e completou-o, ao determinar as três fases do motivo e dar-lhes, pela primeira vez, diretrizes claras de execução sistemática em relação à dinâmica e à agógica, as quais são igualmente aplicáveis no nível da frase. Para o musicólogo alemão, é precisamente na execução, e não na análise abstrata, que reside o fator determinante da delimitação dos elementos fraseológicos. O *rubato* agógico foi elevado por Riemann a um posto de peça-chave na segmentação e principalmente na condução expressiva da frase musical, sendo a definição dos seus critérios de utilização possivelmente a maior contribuição do teórico para o trabalho consciente do intérprete.

⁵⁹ “Todo lo que choca, en especial las disonancias fuertes, las notas modulatorias, las armonías inesperadas, las notas largas, especialmente si se presentan en forma sincopada, deben hacerse resaltar (acentuar); el acento dinámico se asocia con frecuencia al agógico, es decir, la suave dilatación del valor de una nota que en un retardo ha de ser bastante exagerada”.

3 JOSÉ VIEIRA BRANDÃO E O “MOSAICO Nº 1” PARA VIOLÃO SOLO

Neste capítulo, será estabelecido um panorama sobre a o “Mosaico nº 1”, seu autor e a estética em que a obra se insere, a fim de contextualizar e dar mais significado à constituição de uma proposta interpretativa para a mesma, a partir dos pressupostos teóricos apresentados nos capítulos anteriores.

3.1 A estética nacionalista em Vieira Brandão

Em sua dissertação de mestrado “Da música folclórica à música mecânica: uma história do conceito *música popular* por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945)”, Juliana Pérez González (2012) traça um aprofundado panorama dos pontos de vista sobre música popular, não só de Mário de Andrade como também de seus contemporâneos, brasileiros e de outros países latino-americanos, inclusive rastreando as origens oitocentistas e românticas do conceito de “folclore” na música, as quais exerceram forte influência no pensamento musical brasileiro na primeira metade do século XX. José Vieira Brandão, compositor mineiro nascido em 1911, teve sua formação musical num ambiente que estava impregnado das concepções identificadas pela autora.

Pérez González (2012) preconiza a ideia de que a noção de música popular prevalecente no final do séc. XIX e início do séc. XX estava eivada de romantismo e folclorismo, tendo essa noção influenciado os músicos, compositores e pesquisadores brasileiros e hispano-americanos daquele período, marcado pela ocorrência de movimentos musicais nacionalistas na América Latina, os quais, embora isolados, estabeleceram algum nível de contato entre si. A autora afirma:

o folclore costumava ilustrar a existência de uma música popular que era intrinsecamente valiosa por vir de um mundo utópico, onde os laços de comunidade ainda não se haviam quebrado, continuava existindo uma relação harmônica com a natureza e nem a mecanização nem o dinheiro do mundo moderno haviam chegado para perturbar. Essa ideia de música popular (...) era profundamente romântica, e permeou durante toda a primeira metade do século XX o processo de formação do conceito de *música popular*. Mário de Andrade e outros intelectuais formaram-se e viveram sob o influxo romântico que imperava em fins do século XIX. Embora alguns tivessem uma opinião própria sobre o que era o romantismo, e até chegassem a criticar alguns de seus axiomas, observa-se que, de maneira subterrânea ou inconsciente, a “visão de mundo” romântica inspirou aspectos do seu pensamento e penetrou na configuração do conceito

de *música popular* da primeira metade do século XX. (PÉREZ GONZÁLEZ, 2012, p. 85).

Assim, para Pérez González, o conceito de “popular”, normalmente utilizado em oposição ao *erudito* ou *culto*, tem raízes no romantismo e no “descobrimento do *popular*”, na Europa, em fins do séc. XVIII, e só começou a ser revisto no séc. XX, especialmente a partir da década de 1970 (2012, p. 12-13). Entretanto, a ideia de “popular” em música ainda hoje reúne práticas e produtos completamente diferentes uns dos outros sob uma mesma denominação – da música dos Beatles à bagatela *Für Elise* de L. van Beethoven, passando pelas melodias do bumba-meu-boi de São Luiz do Maranhão. Desse modo, a autora constata que o conceito de *música popular* é vago e flutuante, estando em permanente construção.

Partindo desse princípio, seu trabalho estuda a construção e as mudanças no conceito de música popular entre o fim do séc. XIX e a primeira metade do séc. XX na América Latina, através do pensamento musical de Mário de Andrade e outros autores brasileiros e hispano-americanos que com ele se relacionaram, seja através de contatos epistolares, seja através das suas obras, muitas das quais Andrade possuía em seu acervo pessoal e estudava atenciosamente, como demonstram suas muitas anotações. De acordo com Pérez González, autores como Mário de Andrade, vistos como membros de uma “elite intelectual”, graças a sua penetração nos meios acadêmicos, teriam contribuído para que a “comunidade letrada” lidasse, ainda que de um ponto de vista *de fora*, com a ideia de música popular (2012, p. 16).

Segundo Pérez González (2012, p. 55), Mário de Andrade tinha na sua biblioteca particular (atualmente sob a guarda do Instituto de Estudo Brasileiros da USP) dois exemplares do *Musik Lexykon* de Hugo Riemann – uma edição francesa e uma edição alemã – e citava esse dicionário como referência nos seus escritos, demonstrando conhecê-lo bem. Francisco Curt Lange, que era colaborador de Alfred Einstein (editor do referido dicionário), na sua primeira carta convidou Andrade a participar de um projeto correlato, chamado por ele de “léxico musical sul-americano”, o que teria dado origem à troca de correspondência entre os dois. O pensamento musical de Riemann – teórico notadamente influente entre o final do século XIX e o início do século XX, tanto no meio acadêmico europeu quanto diante do público consumidor de publicações musicais em geral – aparentemente exerceu influência também fora da Europa, como sugerem essas informações acerca de Andrade e Lange, radicado no Uruguai.

Mário de Andrade, conforme observa Pérez González, propôs-se a fornecer diretrizes para que os compositores brasileiros produzissem obras adequadamente nacionalistas:

Em seu conhecido livro *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), o escritor paulistano propôs-se a identificar algumas das características musicais da música popular brasileira com o objetivo de fornecer aos compositores material para trabalhar na elaboração de obras eruditas nacionais. Nesse contexto, quando o autor deu ênfase à sua ideia central, as palavras *popular* e *folclórico* foram usadas como equivalentes. No início do livro, ele diz que “(...) uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística nossa (...)” e, mais adiante, quando repetiu esta ideia, trocou *música popular* por *folclore*: “O compositor brasileiro tem que se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore”. (PÉREZ GONZÁLEZ, 2012, p. 125).

A autora pondera que Mário de Andrade apresenta nuances e particularidades nas suas concepções e na sua abordagem:

Mário de Andrade, particularmente, assumiu profundamente a dicotomia entre o *popular* e o *erudito*, mas sua ideia de *música popular* deve ser matizada em relação à ideia romântica. A respeito dessa diferença de matiz, note-se sua explicação de que a falta de fontes documentais tornava difícil o estudo da música popular antiga; ou sua observação de que, no caso brasileiro, ela constituiu-se como tal em fins do século XVIII ou início do XIX, e que nem sempre tinha sido *nacional*, sendo essa uma noção mais recente. Além disso, sua maneira de ver a relação entre a música *popular* e a *erudita* poderia ser esquematizada de duas formas: a música popular servindo como fonte de inspiração para a erudita e o popular tomando elementos do erudito e popularizando-os. Sua profunda convicção da existência da dicotomia popular/erudito o levou a reclamar a construção de pontes entre a música acadêmica e as artes populares, com a esperança de que a arte pudesse reconciliar a distância que crescia entre os grupos sociais. (PÉREZ GONZÁLEZ, 2012, p. 123).

Pérez González assinala que, antes de Mário de Andrade, outros autores, tais como Alexandre José Mello Moraes (1844-1919), Sílvio Romero (1851-1914), Alexina Magalhães Pinto (1870-1921) e Amadeu Amaral (1875-1829) (PÉREZ GONZÁLEZ, 2012, p. 32), dentro da mencionada mentalidade romântica e nacionalista, já haviam apontado a necessidade de compreender melhor o universo popular, tendo iniciado estudos aos quais o intelectual paulistano e seus contemporâneos apenas teriam dado continuidade.

A partir do trabalho desenvolvido por Andrade, e sob sua influência direta, outros pesquisadores, incluindo alguns residentes na cidade do Rio de Janeiro (onde o próprio escritor paulistano residiu temporariamente no final da década de 1930), se encarregaram de prosseguir com a manutenção da abordagem andradiana em relação à música popular.

Embora a obra de Mário de Andrade tenha sido a que gozou de maior reconhecimento entre seus contemporâneos – e até hoje seja paradigmática –, são importantes os diálogos que ele entabulou com outros estudiosos da música popular, particularmente com Renato de Almeida, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Mariza Lira. Todos eles radicados no Rio

de Janeiro, e sendo aqueles que depois da sua morte passaram a ocupar, de uma forma ou de outra, o espaço deixado por seu colega na pesquisa musical brasileira. (PÉREZ GONZÁLEZ, 2012, p. 32).

O ano de 1922 marca o início da correspondência de Mário de Andrade com o folclorista Renato Almeida, autor de uma importante *História da música brasileira* (1926), algo criticada na época por ser vista como pouco útil. Renato Almeida republica seu livro em 1942, mais consistente e embasado, desta vez reformulado e acrescido de pesquisas empreendidas sob a orientação do musicólogo paulistano. Andrade exerceu grande influência sobre Almeida, especialmente nessa 2ª edição de seu livro, e chegou mesmo a corrigir o amigo nos pontos que considerava mais necessário (PÉREZ GONZÁLEZ, 2012, p. 33-40).

É nesse processo atravessado pela obra de Renato Almeida que encontramos uma referência que estabelece uma ponte com o trabalho de José Vieira Brandão:

A crescente atividade pianística de José Vieira Brandão foi relatada pelo musicólogo Renato Almeida, na segunda edição de *História da Música Brasileira*, no capítulo denominado 'Os Contemporâneos'. É importante destacar que, na primeira edição deste livro, publicada em 1926, não há referências a José Vieira Brandão, então um jovem e desconhecido estudante de piano de quinze anos de idade. Podemos concluir que a inclusão de referência na segunda edição, de 1942, é o próprio testemunho da importância da atuação de José Vieira Brandão como intérprete, bem como do reconhecimento crescente e duradouro por ele obtido no decorrer de suas atividades musicais. (PEDRASSOLI Jr., 2007, p. 10).

Havendo sido aluno do Instituto Nacional de Música entre 1924 e 1929, e posteriormente estabelecendo uma importante relação de amizade e de profissionalismo com Heitor Villa-Lobos (MARIZ, 2000, p. 279), Vieira Brandão teve sua formação num Rio de Janeiro bastante contagiado pelas ideias caras ao nacionalismo musical. Por outro lado, incorporou traços, senão do pensamento romântico referido por Pérez González, da própria música romântica em si, particularmente nas suas primeiras obras para piano:

Nas suas primeiras composições pianísticas, pode sentir-se o roçar da asa chopiniana, sendo que, na *Fantasia*, para piano e orquestra, o tema central, de caráter nitidamente nacional, aparece dentro duma expressão também lembrando nitidamente Chopin. (ALMEIDA, 1942 *apud* PEDRASSOLI Jr., 2007, p. 21-22).

Pedrassoli Jr. prossegue, assinalando que tal influência não desviou Vieira Brandão de sua veia nacionalista – a qual, por sua vez, tinha para ele mais o feitio de uma fé do que de um credo dogmático ou fundamentalista:

É importante observarmos que, apesar da influência da música de Chopin na ‘Fantasia para piano e orquestra’ de José Vieira Brandão, esta já apresenta elementos significativos de identificação musical com a temática nacional, como bem aponta o texto de Renato Almeida. (...) Apesar disso, o nacionalismo nunca significou para José Vieira Brandão uma bandeira estética, ou mesmo um fator motivador de ações engajadas em defesa de seus ideais (...). (PEDRASSOLI Jr., 2007, p. 22).

Aparentemente caracterizado por um certo conservadorismo musical, denotado por suas obras, Vieira Brandão não apresentou qualquer tendência a aderir às vanguardas oriundas da Europa, preferindo lançar mão das técnicas mais tradicionais no seu processo de criação. Isso pode ser entendido como preferência pessoal ou mesmo como uma demonstração de fidelidade a modelos pré-estabelecidos e/ou consagrados de composição nacionalista. A esse respeito, Pedrassoli Jr. acrescenta:

O dodecafonismo foi utilizado no Brasil como símbolo de negação e libertação dos ideais nacionalistas, bem como de afirmação de novas tendências estéticas. (...) Mas a verdade é que o dodecafonismo nunca seduziu José Vieira Brandão, e este fato é corroborado quando constatamos a inexistência de composições de sua autoria que façam uso de tal técnica. É curioso que ele não tenha tido nenhum tipo de interesse, nem para fins lúdicos, no experimento de compor utilizando a técnica serial, como já fizera, por exemplo, seu contemporâneo – e tal como Brandão, ardoroso defensor da estética nacionalista – Francisco Mignone. (2007, p. 20).

Some-se a essa perseverança no nacionalismo musical um cultivo esmerado dos aspectos formais das suas obras, o que faz os estudiosos, dentre eles José Maria Neves, apontarem algo de neoclássico em Vieira Brandão (NEVES, 1981 *apud* PEDRASSOLI Jr., 2007). Esse caldeirão de “influências complementares que vão do romantismo – no caráter – ao neoclassicismo – na forma” (PEDRASSOLI Jr., 2007, p. 28) constitui o cenário interior que propiciou a formação e a consolidação de uma personalidade artística própria, a qual, já na maturidade, ensejaria a criação do “Mosaico nº 1” para violão solo.

Pedrassoli Jr. resume da seguinte maneira a questão da originalidade criativa de Vieira Brandão, para uns ofuscada ou subordinada à influência villalobiana, e para outros ainda desconhecida, mas em nenhuma hipótese menos fértil em termos de realização artística:

Outro aspecto digno de destaque é o empenho de Vieira Brandão na construção de um estilo próprio de composição, fruto do desenvolvimento permanente e retilíneo de seus estudos musicais, os quais realizou sem nunca ter titubeado ante a tentação de seguir diferente orientação estética ou utilizar as novíssimas técnicas europeias, introduzidas na música brasileira a partir de meados do século passado. Para Luiz Paulo Horta, essa atitude é condizente com o grau de maturidade artística atingido por Vieira Brandão, e não se trata, portanto, de mera manifestação de conservadorismo, nem mesmo de um

tipo de apego ideológico e arraigado à causa nacionalista. (PEDRASSOLI Jr., 2007, p. 28).

O compositor mineiro gozou, senão de fama junto ao público, de profundo respeito por parte de seus colegas de profissão, e suas posições estéticas pessoais se refletem claramente nas suas obras, particularmente naquela que se tornou uma de suas peças mais ambiciosas para violão: o “Mosaico nº 1”.

3.2 Um mosaico de identidades

Composto em 1984 e executado na VI Bienal de Música Brasileira Contemporânea, o “Mosaico nº 1” para violão foi dedicado a Turíbio Santos.

A peça foi gravada pelo violonista Cláudio Tupinambá, em CD homônimo, em 1999 (CLÁUDIO TUPINAMBÁ, 1999), sendo esta, ao que tudo indica, a única gravação disponível até o presente. Pedrassoli Jr. (2007, p. 62) observa que, em vista da textura um tanto diáfana de diversos trechos da obra, o intérprete optou por preencher a escrita original do compositor, produzindo um resultado musical bastante diverso do que foi escrito por Vieira Brandão:

A escrita de ‘Mosaico n. 1’ é, na maior parte do tempo, leve e transparente. Ao ouvido, mostra-se com elegância e serena beleza, mesclando sonoridades ibéricas e ambientações inspiradas no pungente lamento dos cantadores do Nordeste. Em alguns momentos, sua escrita delicada chega mesmo a parecer um pouco vazia, provocando no intérprete um incômodo que muitas vezes só é aliviado quando ele cede à tentação de completar a partitura, colocando as notas que lhe parecem estar faltando. De fato, a versão de Tupinambá apresenta vários – e desnecessários, a nosso julgar – acréscimos e modificações em relação à partitura original. E quanto mais o violonista carioca aproxima a música de Brandão à sua própria concepção sonora – seja somando oitavas, preenchendo acordes, reescrevendo trechos ou adicionando efeitos violonísticos não previstos no original –, mais ele a está afastando da transparência cristalina e da tênue substância com a qual foi criada. (PEDRASSOLI Jr., 2007, p. 61-62).

Turíbio Santos editou e publicou a obra no ano 2000 (SANTOS, 2000, p. 48-59). Comparando-se a referida edição com a fotocópia do manuscrito⁶⁰, foi possível observar que foram alteradas inúmeras indicações de expressão escritas pelo próprio compositor, as quais, no manuscrito, mostravam-se minuciosamente detalhadas, denotando uma concepção bastante clara por parte do autor em relação à maneira como ele pretendia que “Mosaico nº 1” fosse interpretada. Fizeram diferença as alterações na localização de algumas indicações de dinâmica e

⁶⁰ Fornecida por Pedrassoli Jr.

de agógica: algumas foram realocadas para pontos diferentes dentro do compasso (p. ex., mudadas do 4º para o 1º tempo), ou mesmo num compasso diferente e até num sistema diferente, mudando, portanto, o feitura da obra aos olhos do instrumentista e influenciando nas suas decisões interpretativas.

São dignas de menção a total alteração realizada nas notas do compasso 34, fazendo-o ficar igual ao compasso 32, produzindo uma simetria fraseológica desnecessária no contexto da peça, e a modificação da métrica a partir do compasso 45, quando o editor escreveu 2 compassos de 3 tempos, onde o compositor havia escrito 3 compassos de 2 tempos. Foram ainda acrescentados diversos ligados⁶¹ mecânicos, os quais alteram significativamente a articulação de determinados trechos. O Quadro 3 mostra um apanhado quantitativo que ilustra o nível de divergência entre a edição de Santos e o manuscrito de Vieira Brandão:

Quadro 3: Resumo das diferenças encontradas entre a edição de Santos e o manuscrito de Vieira Brandão em “Mosaico nº 1”.

Diferenças	Quantidade	Discriminação ou exemplos:
Indicações de expressão excluídas	88	<i>Legatti, marcatti</i> , indicações textuais(<i>cantabile vibrato, cresc. molto, allargando e poco a poco ritenuto, a tempo</i> , etc.), dinâmicas (<i>ff, f, mf</i> , etc.)
Indicações de expressão adicionadas	25	Dinâmicas, <i>crescendi, diminuendi, marcatti</i> , indicação <i>cantabile, rall., rit.</i> , notas ligadas*, etc.
Indicações de expressão cuja localização foi alterada	10	<i>Um poco rit., rit., rall., crescendi, diminuendi</i> , etc.
Indicações de expressão substituídas	10	<i>Poco mosso</i> em vez de <i>più mosso</i> , <i>a tempo</i> em vez de <i>tempo I</i> , etc.
Alterações diversas	4	A partir do c. 45, há 2 compassos de 3 tempos ao invés de 3 compassos de 2 tempos; pausas eliminadas e substituídas por valores positivos longos**; numeração das diversas seções da obra, de 1 a 7 (excluindo-se a 1ª, sem numeração); total modificação das notas originalmente escritas no compasso 34
Total	137	

* Por ocorrerem em grande número na partitura editada, foram contabilizadas como uma mesma alteração.

** Idem.

De modo geral, depreende-se que tanto a única gravação existente quanto a única edição comercialmente disponível ao público contêm diferenças marcantes em relação ao original de Vieira Brandão, as quais aqui são consideradas produto de escolhas pessoais de seus realizadores, podendo ser objeto de questionamento. Cabe, contudo, reconhecer a honrosa contribuição de

⁶¹ Movimento próprio da técnica do violão, no qual a mão direita pulsa a corda apenas uma vez, enquanto a mão esquerda produz duas ou mais notas consecutivas, via de regra na mesma corda. O efeito nem sempre é equivalente ao das notas ligadas nos instrumentos de sopro e de arco, por exemplo.

trabalho de Baptista Siqueira *Influência ameríndia na música folclórica do Nordeste*, de 1951. A autora também não fornece informação do local ou data da recolha da melodia.

Exemplo musical 4: Cantiga de cego com melodia praticamente idêntica à utilizada por Vieira Brandão no recitativo do “Mosaico nº 1”, exceto pelo padrão rítmico. Fonte: PAZ, 1994, p. 97.

Nenhuma das fontes consultadas traz a letra da melodia.

De toda maneira, o fato de Vieira Brandão ter utilizado material “folclórico” na sua peça suscita algumas reflexões sobre a maneira como esse autor concebia e manejava a ideia de música popular, considerando que ele tinha forte ligação com Heitor Villa-Lobos e outros baluartes do movimento nacionalista brasileiro, amplamente influenciado pela figura de Mário de Andrade. Este, por sua vez, é um dos possíveis responsáveis pela coleta da melodia escolhida pelo compositor mineiro.

A despeito desse episódio de uso deliberado de uma melodia folclórica, cabe observar que, para alguns autores, Vieira Brandão seria portador de um nacionalismo não intencional, espontâneo, mesmo casual: “O nacionalismo evidencia-se na obra de José Vieira Brandão sempre de forma discreta, nunca como um objetivo a ser atingido em si, mas sim como consequência da expressão natural da musicalidade desse compositor” (PEDRASSOLI Jr., 2007, p. 24). E, mais adiante, o autor complementa:

Aliás, Horta faz coro com Mariz e Neves ao reforçar a ideia de um nacionalismo não intencional na obra do compositor mineiro, e este ponto de concordância entre os três estudiosos parece-nos revelador de uma das grandes qualidades da obra de Vieira Brandão, que é justamente a de conseguir construir um discurso musical pessoal e espontâneo dentro de uma concepção formal consistente. (PEDRASSOLI Jr., 2007, p. 28).

Pedrassoli Jr. cita ainda o musicólogo mineiro José Maria Neves, de quem o compositor foi amigo próximo. Para o pesquisador e amigo, Vieira Brandão teria entre suas principais características a “precisão da escrita”, o cuidado com os detalhes de construção sem perda da espontaneidade, o gosto pela estética neoclássica e o “compromisso implícito com a estética nacionalista”, vendo ele no compositor traços da “inconsciência nacional” mencionada por Mário de Andrade em seus escritos (NEVES, 1998 *apud* PEDRASSOLI Jr., 2007, p. 39).

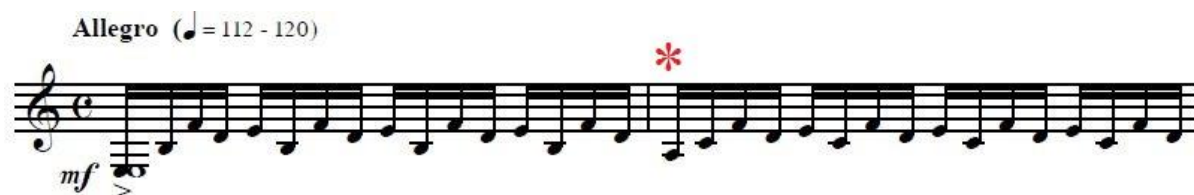
3.3 Uma proposta interpretativa para o “Mosaico nº 1”

A peça pode ser dividida em oito seções, conforme se vê no Quadro 4. As mesmas são delimitadas, entre outras maneiras, através da agógica, ocorrendo sempre claras desacelerações do discurso musical e/ou longas fermatas no final de cada uma.

Quadro 4: Plano geral de estrutura morfológica do “Mosaico nº 1”.

Compassos	Indicação de andamento e/ou caráter	Região tonal/modal	Características
1-9	Allegro $\theta = 112-120$	Mi frígio ou Lá eólio	Abertura com arpejos em semicolcheias gravitando em torno da nota mi, com caráter agitado e algo obsessivo
10-26	Molto meno $\theta = 60$	Lá eólio, passando a dó menor	Seção contrastante, bastante larga e calma, na qual é apresentado um novo tema, a partir do c. 11, de melodia cantábil
27-36	A tempo più moderato $\theta = 92-100$	Sol frígio ou Dó eólio	Reprise da primeira seção transposta para uma nova região modal
37-74	Più mosso $\theta = 100-120$	Sol frígio	Trecho vivo explorando notas repetidas e arpejos, sempre retornando à ideia melódico-harmônica apresentada no c. 34 e à nota sol
75-95	Molto meno (tempo rubato) $\theta = 80-100$	Dó lócrio, passando a Dó eólio ou dó menor	Trecho pungente, de crescente instabilidade modulatória; culmina numa passagem de caráter dramático no registro agudo, retornando por fim à mesma ideia apresentada no c. 34 e na seção anterior, desta vez em andamento bastante lento, no registro grave, de forma solene e sombria
96-109	Tempo primo e Recitativo $\varepsilon = 72$	Mi frígio e Mi lídio	Apresentação fragmentada e alternada da ideia de abertura e do tema da “cantiga de cego”, em caráter de recitativo; este tema vai se afirmando, enquanto a ideia inicial vai se tornando hesitante e perdendo força (indicação <i>cedendo</i>)
110-133	Poco a poco più moderato $\theta = 92-100$	Mi lídio, passando a Mi frígio	Apresentação de um novo tema, de sabor sertanejo, explorando notas repetidas em ostinato, à semelhança de um ponteadado de viola; ao final da seção, a nota repetida é invadida por fragmentos entrecortados da ideia de abertura, até ceder a ela por completo, culminando na mesma escala dos c. 8-9, seguida de um acorde intenso e dissonante
134-137	Cantabile vibrato	Lá eólio	Brevíssima coda, fornecendo uma reminiscência do tema apresentado na segunda seção

A primeira seção segue um padrão rítmico bem definido e constante, baseado na sequência ininterrupta de semicolcheias (Exemplo musical 5). Partindo do pressuposto riemanniano discutido no Capítulo 2 (RIEMANN, 2005, p. 111; 115), segundo o qual, dentre dois elementos iguais (no caso, compassos de estrutura semelhante), o segundo tende a adquirir maior peso (*Gewicht*), localizamos o *Schwerpunkt* do trecho no segundo de cada dois compassos, conforme assinalado no Exemplo Musical 5, através do asterisco. Desta forma, após o acento inicial, propõe-se que o intérprete “fraseie” o trecho em direção à nota lá do c. 2 (desenvolvimento positivo ou fase de crescimento), sendo esta nota levemente “dilatada” o auge do trecho, e realize o movimento contrário após a mesma (desenvolvimento negativo ou fase de decaimento). É razoável observar que essa movimentação dinâmica e agógica deve dar-se preferencialmente de forma ao mesmo tempo discreta e perceptível, ficando a cargo do *performer* a dosagem destes recursos de expressão.



Exemplo musical 5: “Mosaico nº 1” de J. Vieira Brandão, c. 1-2, com o primeiro *Schwerpunkt* assinalado com asterisco.

Nos dois compassos seguintes (Exemplo musical 6), ocorre uma repetição bastante semelhante da ideia anteriormente exposta, o que condiz com o princípio da simetria fraseológica notadamente apreciada por Riemann (EHRHARDT, 1997, p. 70; 74 *et passim*). Esse segundo *Schwerpunkt*, de acordo com a mesma lógica já mencionada, adquire ainda mais importância estrutural do que o primeiro, o que pode se traduzir numa sutil dilatação agógica a mais da nota lá do c. 4, em comparação com o lá do c. 2. Cabe observar que, neste novo trecho de dois compassos, surge uma breve figuração ascendente e descendente, que se desprende do final do c. 4, configurando o chamado “motivo anexo” ou *Anschlußmotiv* (BENT, 1987, p. 92; EHRHARDT, 1997, p. 74), cujo respectivo centro de gravidade encontra-se assinalado no exemplo com um asterisco menor. Sugere-se um discreto movimento de *crescendo* e *diminuendo*, apenas acompanhando o direcionamento melódico das notas (RIEMANN, 2005, p. 138).



Exemplo musical 6: “Mosaico nº 1” de J. Vieira Brandão, c. 3-4, com o *Schwerpunkt* assinalado com asterisco grande, e um segundo asterisco menor, indicando o *Schwerpunkt* do *Anschlußmotiv* (motivo anexo).

Após isso, a mesma ideia inicial é reafirmada, desta vez uma oitava acima, entre os c. 5-8. No c. 9 (Exemplo musical 7), a seção é concluída por meio de uma brusca escala frígia em direção ao grave, culminando numa fermata. A indicação dinâmica original do compositor é *crescendo*, o que já é previsto por Riemann (2005, p. 138) como alternativa excepcional à associação primária entre movimento descendente e *diminuendo*. Para reforçar o encaminhamento em direção ao *Schwerpunkt* (o qual, por ocorrer no fim do motivo, qualifica o mesmo como *abbetont*), sugere-se realizar um *accelerando* concomitante ao *crescendo*. Para tanto, pode-se iniciar o c. 9 um pouco mais lento do que os anteriores, e em seguida proceder à aceleração, enfatizando assim o senso de precipitação para baixo.



Exemplo musical 7: “Mosaico nº 1” de J. Vieira Brandão, c. 9, com o *Schwerpunkt* assinalado com asterisco.

No trecho seguinte, Vieira Brandão oferece uma seção contrastante, que contrabalança a anterior por seu andamento mais lento, seu caráter mais taciturno e pela configuração rítmica e melódica do novo tema, indicado como *cantabile vibrato* (Exemplo musical 8). Neste trecho, verificamos duas frases simétricas: uma entre os c. 11-14, e outra entre os c. 15-18. Ambas possuem uma conformação rítmica estreitamente semelhante, exceto pela fragmentação da última nota da segunda frase em três acordes entrecortados. É interessante notar que neste trecho ocorrem exemplos de vozes diferentes com *Schwerpunkte* em posições diferentes. No c. 13, ocorre o centro de gravidade da primeira frase da voz superior, enquanto a voz inferior apresenta um contracanto cuja culminância se dá somente no c. 14. Considerando a observação de Riemann, segundo a qual “nos casos em que uma melodia *cantabile* vai acompanhada de um

movimento figurado, lograr-se-á a expressão da mesma pondo o acento agógico no acompanhamento”⁶² (RIEMANN, 2005, p. 139), será necessário no c. 13 realizar a dilatação na pausa de colcheia presente na voz mais grave, atrasando sensivelmente sua entrada. Se por um lado o primeiro tempo do c. 14 é a culminância do contracanto da voz inferior, ele é também a resolução do ré do c. 13 na voz superior, com caráter de terminação feminina, ou opcionalmente terminação masculina com caráter feminino (SCLIAR, 1982, p. 16). Propõe-se que a dicotomia entre as vozes no primeiro tempo do c. 14 seja resolvida através da dinâmica, executando-se o dó da voz superior mais suave do que o ré precedente, enquanto a voz inferior cresce em direção ao lá assinalado com asterisco. A frase seguinte poderá seguir um encaminhamento semelhante, de forma que os acordes do c. 18 deverão ser mais suaves que o fá do c. 17.

Exemplo musical 8: “Mosaico nº 1” de J. Vieira Brandão, c. 11-18, mostrando *Schwerpunkte* diferentes ocorrendo em vozes distintas, em compassos não coincidentes.

A terceira seção, entre os c. 27-36, pode ser considerada uma reprise da seção inicial, seguindo critérios semelhantes de interpretação. A quarta seção (c. 37-74), a qual explora em diversos momentos a ideia melódico-harmônica apresentada no c. 34, configura-se como uma consequência e um desdobramento da anterior, mantendo o mesmo padrão rítmico em semicolcheias e a mesma ambientação modal. As indicações de expressão propostas por Vieira Brandão mostram-se valiosas nessa passagem.

⁶² “(...) en los casos en que una melodía cantabile va acompañada de un movimiento figurado, se logrará la expresión de la misma poniendo el acento agógico em el acompañamiento (...)”.

A quinta seção (c. 75-95), por seu perfil modulatório, suas dissonâncias e sua longa sequência ascendente rumo ao seu clímax no c. 84, adquire um caráter mais dramático e de feições mais expressivas, o que confere à indicação *tempo rubato* fornecida pelo compositor (c. 75) uma amplitude de utilização significativamente mais ostensiva.

Musical score for "Mosaico nº 1" by J. Vieira Brandão, measures 75-85. The score is in 3/4 time and features a melodic line with various dynamics and articulations. Measure 75 starts with "Molto meno (♩ = 80 - 100) (tempo rubato)" and "mf". Measure 77 has "poco affretando". Measure 79 has "cresc. molto". Measure 81 has "ff". Red caret symbols (^) are placed above notes in measures 75, 77, 79, 81, and 84, indicating agogic accents.

Exemplo musical 9: “Mosaico nº 1” de J. Vieira Brandão, c. 75-85, com a presença de símbolos (^) demarcando a utilização de acentos agógicos.

Nesse sentido, propõe-se aqui a realização de acentos agógicos, assinalados no Exemplo musical 9 com o símbolo (^) (RIEMANN, 1884, p. 31), especialmente nos pontos onde notas estranhas à tríade ou tétrede aparecem na condição de apojeturas, algumas vezes formando pungentes intervalos de segunda menor, bastante recorrentes entre os c. 81-84. Convém notar que, conforme proposto por Riemann (2005, p. 139), “tudo o que choca, especialmente dissonâncias fortes, notas modulatórias, harmonias inesperadas, notas longas, especialmente se se apresentam em forma sincopada, devem ser enfatizadas (acentuar) (...)”. Destarte, tornam-se recomendáveis os referidos acentos, não somente nas notas que formam os intervalos

dissonantes, como também naqueles pontos em que Vieira Brandão promove a mudança abrupta de região tonal/modal por meio da repetição cromática de pequenos fragmentos, como pode ser observado por exemplo nos c. 77 e 79. O c. 84, onde o compositor indica *ff*, marca o início da apresentação de uma ideia melódica de caráter patético, que é retomada nos c. 87-88, numa oitava mais grave. A segunda enunciação dessa melodia, conforme os parâmetros já discutidos, adquire peso ainda maior, justificando que o perfil de oscilação agógica seja nesse ponto novamente intensificado. A ideia melódico-harmônica do c. 34 serve de elemento unificador que marca os finais das frases, nos c. 86, 89 e 91; sugere-se aqui que cada repetição destas seja progressivamente mais *pesante* que a anterior.

No Exemplo musical 10, é interessante observar que Vieira Brandão escreveu no c. 90 indicações de dinâmica e agógica condizentes com as fases de execução do motivo previstas na teoria de Hugo Riemann. Aqui, é sugerido o uso do acento agógico (^), acrescentado ao referido exemplo no si bemol do c. 90, que configura o *Schwerpunkt* do fragmento.



Exemplo musical 10: “Mosaico nº 1” de J. Vieira Brandão, c. 90-92; o acento agógico no c. 90 se soma às indicações fornecidas pelo próprio compositor, as quais já possuem perfil riemanniano.

Do c. 96 em diante, tem início a sexta seção da peça (Exemplo musical 11), a qual num primeiro momento aparenta ser um retorno ao material de abertura da obra; entretanto, isto é rapidamente interrompido por uma suspensão abrupta, após a qual é enunciado pela primeira vez o tema da "cantiga de cego", acompanhado das expressões *largo – cantabile* e *un poco rubato*. Este tema, marcado pelo compositor como um recitativo, principia insinuando-se suavemente através de harmônicos oitavados. O motivo similar aos dois primeiros compassos da primeira seção segue buscando se manter e se reafirmar, mas, ao longo do trecho, as duas ideias vão se apresentando de maneira intercalada, como fragmentos que coexistem. A ideia de abertura vai, a cada vez que aparece (c. 96-97, 99, 103-104 e 107), sendo assinalada com dinâmica progressivamente menos intensa (*f*, depois *mf*, depois *p*) e com a indicação *poco cedendo*, depois duas vezes *cedendo*. A melodia da cantiga passa dos harmônicos oitavados para sons naturais, de

mais sonoridade – primeiramente com intensidade *p*, em seguida *mf*. O trecho é profícuo em indicações de expressão fornecidas pelo compositor, que denotam uma bem delineada tendência de progressivo enfraquecimento de uma ideia musical em favor de outra, que se consolida gradativamente, imprimindo uma nova atmosfera à obra. Para concretizar essa transição, cujo papel estrutural no contexto da peça é muito importante, sugere-se seguir as indicações fornecidas por Vieira Brandão, em que pesem as pequenas nuances individuais inerentes à execução.

96 **Tempo primo**
f

98 **Recitativo** (♩ = 72) (*largo - cantabile*)
harmônicos un poco rubato **Tempo primo** *ced. un poco*
mf

101 **Recit.** **Tempo I**
mf

104 *ced.* **Recit. (vibrato)**
p

107 **A tempo** *ced.* **Recit.**
mf

Exemplo musical 11: “Mosaico nº 1” de J. Vieira Brandão, c. 96-109; o perfil do trecho deixa transparecer que as indicações de expressão fornecidas pelo autor são condizentes com o caráter de transição intencional entre atmosferas contrastantes.

Se por um lado aparece na sexta seção da peça material temático “folclórico”, recolhido *in loco*, a seção seguinte (v. Exemplo musical 12), concebida inteiramente pelo compositor sem qualquer citação melódica, remete a uma atmosfera brasileira, que estabelece relação modal com

o recitativo anterior, mas num novo caráter, mais movido e rítmico, em contraste com o aspecto solene e algo melancólico da cantiga de cego. Nessa nova seção, Pedrassoli Jr. (2007, p. 65-66) identifica um “caráter genuinamente nacional” propiciado pelos “acentos nordestinos” e pelo “jogo inteligente das notas repetidas e das cordas soltas do violão”, à maneira de um ponteado de viola.

Poco a poco più moderato (♩ = 92 - 100)

110 *p*

112 *mf*

114 *mf*

Exemplo musical 12: “Mosaico nº 1” de J. Vieira Brandão, c. 110-115; início da seção do “Mosaico nº 1” onde ocorre o novo tema sobre notas repetidas em *ostinato*.

As notas repetidas podem gerar uma sonoridade algo mais seca, tendo em vista que o ato de pulsar a mesma corda mais de uma vez leva inexoravelmente a uma interrupção do som anterior no momento do contato entre o dedo e a corda, mesmo que essa interrupção seja imperceptível. Entretanto, devido ao fato das notas presentes neste trecho serem executadas em cordas diferentes, uma corda continua soando enquanto a outra é pulsada. Dessa maneira, é possível gerar um efeito de duas vozes, sendo a mais aguda uma nova ideia melódica em *legato*, e a mais grave uma voz de acompanhamento em *background*, como o que ocorre nos compassos 112 e 113. O Exemplo musical 12a mostra esses dois compassos reescritos, de forma a evidenciar o efeito produzido.

notas tocadas na 2a e na 3a cordas

notas tocadas na 4a corda (sendo o si na 5a corda)

Exemplo musical 12a: “Mosaico nº 1” de J. Vieira Brandão, c. 112-113; efeito de duas vozes decorrente da execução das notas em cordas diferentes, o que permite uma maior sustentação do som.

Na perspectiva da teoria riemanniana (RIEMANN, 1884, p. 206-219 *et passim*; 2005, p. 125-126), tais síncopes, ainda que implícitas, demandam a execução do chamado acento dinâmico ($>$), de forma que a nota onde elas ocorrem deve absorver o peso métrico da nota seguinte, à qual ela está ligada. Assim, foram acrescentadas ao Exemplo musical 12 sugestões de acentuação dinâmica das notas em questão. Uma maneira pela qual o violonista pode realizar esta diferenciação é utilizando na mão direita o toque com apoio para as notas acentuadas e sem apoio para as demais⁶³.

Sobre esta passagem, Pedrassoli Jr. observa:

O tema, em modo lídio, começa no compasso 112 quase oculto entre as semicolcheias do ostinato, a não ser pelo providencial acento colocado acima das notas temáticas, que devem ser destacadas por timbre, intensidade e duração. Isso se deve à preferência do compositor em utilizar a escrita monofônica, por sua concisão e clareza, mesmo que o efeito sonoro obtido pela execução seja claramente polifônico. (PEDRASSOLI Jr., 2007, p. 66).

Nos c. 116-119, Vieira Brandão apresenta outra idéia melódica, decorrente da anterior e que, a exemplo da mesma, também emerge dentre as notas repetidas em semicolcheias que caracterizam a seção. Esse mesmo tema é repetido entre os c. 120-123, e reaparece, uma oitava acima, nos c. 124-127. Os motivos são dos mais simples, constituídos em sua maioria de apenas duas notas (como a *proposition musicale* de Momigny, mencionada no Capítulo 2). Excepcionalmente, neste caso será feita uma sugestão interpretativa que contraria o princípio *leve-frappé* adotado pelo referido autor belga e por Riemann; das duas notas de cada motivo, propõe-se aqui que a primeira seja levemente acentuada, em vez da segunda, por considerar-se que tal execução é mais semelhante ao que se faz na música popular do Brasil, surpreendendo o ouvinte com o inesperado padrão de acentuação, divergente do restante da peça ouvido até este

⁶³ O toque com apoio é aquele no qual o dedo, após ferir a corda, repousa logo em seguida na corda imediatamente superior (ou na inferior, em se tratando do polegar). O toque sem apoio dispensa esse repouso.

ponto. No Exemplo musical 13, o primeiro motivo encontra-se circulado, e sua primeira nota encontra-se assinalada com um acento dinâmico ($>$).

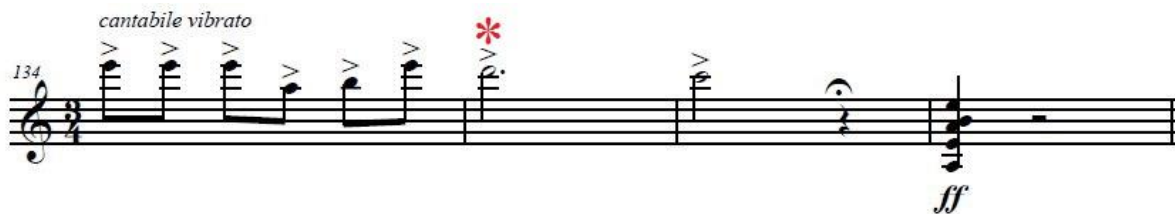
Exemplo musical 13: “Mosaico nº 1” de J. Vieira Brandão, c. 116-119; trecho onde ocorre um novo tema, no qual propõe-se uma acentuação divergente da do padrão *leve-frappé*.

No c. 127, após a repetição dessa melodia na oitava superior, fragmentos da ideia da primeira seção surgem inesperadamente, perfazendo ao inverso o caminho feito na sexta seção, quando a alternância entre o material musical do Tempo I e a cantiga de cego serviu para efetuar uma transição em direção ao ambiente da sétima seção. Desta vez, o arpejo em torno da nota mi, que parecia esquecido, retorna aos poucos, alternando-se com a nota mi repetida em semicolcheias, que vinha sendo utilizada no trecho em questão.

Exemplo musical 14: “Mosaico nº 1” de J. Vieira Brandão, c. 126-133; final da sétima seção, assinalando os limites entre os motivos na passagem onde retorna-se ao material do início da peça.

Por fim, o arpejo parece impor um retorno ao ambiente de início, de maneira que as notas repetidas no c. 131 se rendem e, no c. 132, culminam na mesma escala frígia descendente que havia sido ouvida no c. 9; esta por sua vez é seguida, após a fermata, de um acorde em *ff* que condensa e materializa a tensão latente. Para enfatizar e diferenciar os materiais que se alternam entre os c. 127-128, propõe-se a delimitação dos motivos através de pequenas cesuras agógicas, assinaladas no Exemplo musical 14 com o símbolo (').

Por fim, a título de uma pequeníssima *codetta* (Exemplo musical 15) que prolonga, sublinha e deixa no ar a atmosfera anterior, Vieira Brandão reapresenta mais um fragmento do seu mosaico – desta vez, uma menção ao tema apresentado na segunda seção da obra seguida de um acorde não muito conclusivo sobre a nota lá, desprovido da terça e com nona acrescentada. Assim como havia sido feito anteriormente, sugere-se frasear em direção ao *Schwerpunkt*, marcado com asterisco, suavizando a nota logo em seguida a este.



Exemplo musical 15: “Mosaico nº 1” de J. Vieira Brandão, c. 134-137; breve *codetta* citando o tema apresentado na segunda seção, com o *Schwerpunkt* marcado por um asterisco.

A presença de numerosas e variadas indicações de expressão ao longo da partitura do “Mosaico nº 1” apontou indícios de que seu compositor tinha uma concepção determinada, com certo nível de detalhamento, de como ele pretendia ou esperava que a peça pudesse ser executada. Entretanto, conforme anteriormente discutido neste trabalho, por mais minuciosas que tais indicações sejam, a notação não consegue veicular as nuances exatas de intensidade, duração, timbre, etc. – nesse ponto tem início a atuação do intérprete. Vieira Brandão propiciou um esboço geral, a partir do qual a interpretação pôde ser completada utilizando-se dos critérios riemannianos apresentados no Capítulo 2. Isso propiciou uma maior coerência e uma maior padronização de procedimentos na condução dinâmica e agógica dos motivos e das frases, além de permitir, por meio da observância dos *Schwerpunkte*, uma maior ênfase nos pontos de

interesse – métricos, harmônicos, melódicos, etc. – e uma movimentação contínua e suave entre eles, de maneira que o discurso fluísse equilibradamente, sem prejuízo da expressividade.

Em consonância com o pensamento de Lester (1995), analisar aspectos morfológicos do “Mosaico nº 1” mostrou-se válido e necessário, não como um fim em si, mas como suporte sobre o qual foi possível construir com mais propriedade uma proposta abrangente de interpretação para essa obra. É necessário que o intérprete ajuste sua sonoridade, seu *timing* e sua sensibilidade às sutis exigências da peça, devido às constantes mudanças de atmosfera ao decorrer da mesma; é ainda preciso ter uma intuição refinada, para identificar e compreender as nuances expressivas ocultas entre as características estéticas mais perceptíveis na obra. Fala-se aqui da “intuição informada” de Rink (2007): intuir a medida em que se utilizarão recursos expressivos como dinâmica e agógica, por meio da bagagem de experiência prévia e da sensibilidade, mas tendo sempre em mente, de maneira muito clara, informações sistemáticas que ajudem a modular ou qualificar essa expressão – neste trabalho, cumprem essa função as idéias de Hugo Riemann acerca do fraseado musical. O ponto onde a teoria riemanniana foi descumprida pôde sê-lo também pela utilização da intuição, mas igualmente pela consideração da estética nacionalista em que o “Mosaico nº 1” está inserido e, sobretudo, pelo uso da “licença interpretativa” mencionada por Abdo (2000), não em nível de excessiva intervenção ou apropriação, mas como exercício de relativa liberdade co-criadora diante do ente vivo e interativo que é uma obra musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da presente pesquisa, foi possível discutir aspectos conceituais fundamentais acerca da interpretação musical, enquanto atividade de intermediação não-neutra entre compositor e público, tendo a partitura como projeto parcialmente aberto da realização sonora, inevitavelmente sujeita a salutares desvios expressivos. São bem-vindos os diálogos e as fricções férteis entre presente e passado; as chamadas tradições de interpretação devem ser conhecidas, mas não necessariamente obedecidas como leis inexoráveis – cabe ao *performer* tomar decisões interpretativas a respeito delas, contribuindo com algo de si mesmo para o resultado musical que por fim chega ao ouvinte. Refletir sobre a música é necessário para uma execução mais aprimorada e mais aprofundada da mesma, o que não subverte a necessidade de estabelecer uma relação isonômica entre *performance* e análise.

Conforme foi observado, antes do século XIX não se podia falar da existência de uma análise musical propriamente dita – os tratados sobre música versavam mais sobre as rotinas técnicas a serem utilizadas na composição, ao passo que nesse período passa a ser feita uma engenharia reversa em obras já existentes, buscando entender sua constituição e seu funcionamento. Por outro lado, podemos concluir que, uma vez consolidada a ideia de frase em substituição aos pequenos agrupamentos articulados vigentes na teoria barroca, verifica-se uma passagem da noção de fraseologia, focada na identificação de níveis estruturais por meio da análise, em direção a teorias como as de Riemann e as de Lussy, as quais tomam a iniciativa de refletir e propor questões específicas para a interpretação da frase musical – o fraseado.

Os teóricos anteriores a Hugo Riemann haviam erguido teorias consistentes sobre fraseologia, mas em sua maioria silenciaram sobre a questão do fraseado; visavam uma delimitação analítica das estruturas fraseológicas, mas em grande parte negligenciaram a questão de como essas estruturas deveriam ser executadas, e mais além, não discutiram qual a influência do intérprete nesse processo, uma vez que suas escolhas interpretativas são capazes de alterar drasticamente a própria delimitação dessas estruturas e as relações que elas estabelecem entre si. Ao que tudo indica, Riemann compreendeu como nenhum outro o processo de entonação da frase musical, suas menores nuances, e estabeleceu critérios viáveis para sistematizar sua aplicação, o que antes dele não havia sido registrado. A ideia de *Schwerpunkt* ou centro de gravidade do

motivo (e da frase) é crucial no trabalho do musicólogo alemão, e foi a partir dela que ele pôde apresentar sua inédita concepção de fraseado, simples mas poderosa, centrada no *performer* e calcada nas etapas de crescimento, auge e decaimento.

A opção pelo “Mosaico nº 1” de José Vieira Brandão revelou-se um bom desafio e uma grande responsabilidade, em vista da qualidade da obra e dos méritos do seu autor. Afortunadamente, a multiplicidade de manifestações da(s) música(s) brasileira(s) é monumental, na medida em que também são múltiplos os contextos em que ela(s) se manifesta(m), bem como os grupos sociais que a(s) pratica(m), seja no presente ou no passado. São também múltiplas as possibilidades de interações, fricções e conjugações mútuas que essas manifestações estabelecem entre si, consciente ou inconscientemente, voluntária ou involuntariamente, animosa ou amistosamente.

A pesquisa revelou que a citação de material melódico “folclórico”, cuja procedência ainda permanece incerta, constitui apenas uma das facetas da complexidade artística da peça estudada. A música dita “popular”, muito embora ainda hoje não se tenha chegado a uma definição apropriada do que possa significar esse termo, aparentemente ainda manterá por muito tempo um espesso véu sobre as questões que pensadores como Mário de Andrade, e tantos outros pelo Brasil e pela América Latina afora, julgaram-se capazes de desvendar. O olhar histórico sobre o passado é condicionado às possibilidades disponíveis, e não é possível supor ou mesmo adivinhar o que se pensava ou se pensa em outro contexto que não aquele em que o próprio pesquisador se encontra. Anacronismos, idealismos e romantismos à parte, o fato é que a música que outrora se convencionou chamar de “folclórica” acabou tendo um papel crucial, não somente para aqueles que a praticaram ou ainda praticam, mas também para aqueles que nela buscaram inspiração ou mesmo material para criar uma outra música inteiramente nova, que eles acreditavam ser a melhor opção naquele momento: a estética nacionalista. José Vieira Brandão, por mais que permaneça desconhecido do público e até mesmo de alguns profissionais, deu uma importante parcela de contribuição para um projeto artístico que depositava seus melhores esforços e esperanças na construção de uma música “nacional”. Independentemente das origens, das premissas e dos resultados concretos obtidos ou não por essa corrente, o compositor mineiro realizou uma obra digna de ser apreciada e estudada, tanto hoje quanto pelas futuras gerações.

Peça lírica, por vezes dramática, de escrita idiomática bem-sucedida, textura leve e fluida, “Mosaico nº 1” lança mão de elementos modais e tonais dispersos ao longo de uma estrutura

recortada, organizada em seções cuja lógica se desvela aos poucos. É significativo que a opção do compositor pela citação folclórica se dê de forma pontual, discreta, como que para revelar um importante segredo em meio ao rico material do restante da obra. De fato, Brandão compôs uma peça profundamente expressiva, conduzindo o ouvinte através de um enigmático labirinto de ambientes sonoros, onde ele se depara com um Brasil simples, desprezioso e longe dos usuais estereótipos que lhe são atribuídos.

A abordagem riemanniana do fraseado mostrou-se bastante útil e adequada à peça em estudo, ajudando a realçar diversas nuances inerentes à construção rítmica e melódica da mesma. Em “Mosaico nº 1”, foi possível perceber que a utilização do conceito de *Schwerpunkt* e das três fases de desenvolvimento motivico/fraseológico apontadas por Riemann ajudaram a direcionar o fraseado de maneira orgânica, trabalhando em diversos momentos a favor do que o próprio compositor ofereceu tanto em termos de escrita quanto de indicações de expressão. Tendo em vista as tendências algo conservadoras de Vieira Brandão, afeito a elementos neoclássicos e impregnado de uma certa herança romântica, é possível afirmar que a ponte que une o compositor mineiro ao musicólogo alemão se deve ao fato de que sua escrita composicional em “Mosaico nº 1” lança mão de um fio condutor melódico estruturado pelos padrões tradicionais da música europeia. Nesse campo, as contribuições de Riemann para o estudo e para a prática da interpretação musical constituem um sistema coerente e eficaz na consecução de seus objetivos expressivos, dentro da estética da música de concerto ocidental do séc. XIX, e eventualmente mesmo em outros contextos. Quando Riemann morreu, em 1919, Vieira Brandão era uma criança de 8 anos, recém-chegada ao Rio de Janeiro. É difícil precisar se as ideias do primeiro chegaram até o segundo, na sua formação teórica ou mesmo como pianista; entretanto, fica evidenciada a possibilidade de aproximação entre a obra de ambos, como mais uma perspectiva possível, considerando que a arte tem entre suas características a capacidade de permitir inúmeras leituras diferentes de um mesmo objeto.

Cabe ao pesquisador, ao intérprete e ao analista fazer convergirem suas investigações, de modo a permitir que o conhecimento *sobre* música possa se reverter em novas realizações sonoras potencialmente mais ricas e mais aprofundadas, que é o que a sociedade como um todo espera da classe musical.

REFERÊNCIAS

- ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi*. Belo Horizonte, v. 1, 2000, p. 16-24.
- ÁVILA, Guilherme Augusto de. *O processo motor na Appassionata de Ronaldo Miranda*. Dissertação de Mestrado. PPG-MUS/UFBA, Salvador, 2007.
- ÁVILA, Guilherme A. de; ZORZAL, Ricieri Carlini. *Appassionata* para violão de Ronaldo Miranda: variação agógica e textura musical. In: XVII CONGRESSO DA ANPPOM. 2007. São Paulo. *Anais...* São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2007.
- BARROS, Caio Giovaneti de; NOGUEIRA, Marcos Fernandes Pupo. A delimitação de agrupamentos sonoros segundo Esther Scliar. In: XX CONGRESSO DA ANPPOM. 2010. Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UDESC, 2010. p. 1441-1447.
- BARROS, Fernando Passos Cupertino de. Reflexões críticas sobre a atualidade do nacionalismo na música brasileira de concerto. In: VIII SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA. Goiânia. *Anais...* Goiânia: UFG, 2008, p. 206-214.
- BENETTI JR., Alfonso. Expressividade e *performance*: estratégias práticas aplicadas por pianistas profissionais na preparação de repertório. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 147-170, dez. 2013.
- BENT, Ian. *Analysis*. London: Macmillan, 1987.
- BORÉM, Fausto. O ensino da *performance* musical na universidade brasileira. In: X ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM. 1997. Goiânia. *Anais...* Goiânia: UFG, 1997. p. 72-85.
- _____. Metodologia de pesquisa em *performance* musical no Brasil: tendências, alternativas e relatos de experiência. In: RAY, Sonia (Org.). *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Editora Vieira, 2005. p. 13-38.
- BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. Pesquisa em *performance* musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. In: II SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012, p. 121-168. 1 CD-ROM.
- BROWN, Howard Meyer, *et al.* Performing practice, §I: Western. *Grove Music Online*. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/40272pg1>> Acesso em 02/08/2013.
- CAMARA, F. Adour da. *Sobre harmonia: uma proposta de perfil conceitual*. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2008.

CHRISTENSEN, Thomas. A teoria musical e suas histórias. In: EM PAUTA. Vol. 11, n. 16/17. Porto Alegre: UFRGS, abr./nov. 2000. p. 12-47.

CLÁUDIO TUPINAMBÁ. Mosaico nº 1 (6min45s). José Vieira Brandão [Compositor] In: _____. *Mosaico*. Rio de Janeiro: p1999. 1 CD (ca. 45min). EPE-496.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto *performance*. In: PER MUSI: Revista Acadêmica de Música. n. 14. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, jul./dez. 2006. p. 5-22.

DART, Thurston. *Interpretação da música*. Trad. Mariana Czertok. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DIAS, Gustavo Ângelo. Correntes interpretativas: o historicismo na prática da música historicamente informada. In: XX CONGRESSO DA ANPPOM. 2010. Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UDESC, 2010. p. 920-923.

DOĞANTAN-DACK, Mine. 'Phrasing – the Very Life of Music': Performing the Music and Nineteenth-Century *Performance* Theory. *Nineteenth-Century Music Review*, Cambridge, Cambridge University Press, nº 9, 7-30, 2012.

DUDEQUE, Norton. Resenha sobre *Harmonia* de Arnold Schönberg. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 9, 114-123, jan.-jun. 2004.

EHRHARDT, Damien. Aspects de la phraséologie riemannienne. *Musurgia*, Editions ESKA, Paris, vol. IV nº 1, 68-83, 1997.

_____. Théories riemannienne, néo-riemannienne et post-riemannienne: perspectives pour l'harmonie et l'interprétation musicales. In: ARMENGAUD, J.-P.; EHRHARDT, D. (Orgs.). *Vers une musicologie de l'interprétation*. Paris: L'Harmattan, 2010. p. 133-179.

FARIA, Celso; BARBEITAS, Flávio. A Collection Turíblio Santos e o papel do intérprete-editor. In: XXII CONGRESSO DA ANPPOM. 2012. João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: UFPB, 2012. p. 63-71.

GERLING, Cristina Caparelli; SOUZA, Jusamara. A *performance* como objeto de investigação. In: I SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM *PERFORMANCE* MUSICAL. 2000. Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 114-125.

HIGUCHI, Márcia Kazue Kodama; LEITE, João Pereira. Rigidez métrica e expressividade na interpretação musical: uma teoria neuropsicológica. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 187-207, dez. 2007.

HOWAT, Roy. What do we perform? In: RINK, John (ed.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. pp. 3-20.

JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

KERMAN, Joseph. O movimento da *performance* histórica. In.: *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987. p. 255-306.

KUEHN, Frank Michael Carlos. Reprodução, interpretação ou *performance*? Acerca da noção de prática musical na tradição clássico-romântica vienense. In: I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. 2010. Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010a, p. 747-757.

_____. Quanto tempo dura o presente? O tempo como categoria filosófica e teórica da interpretação musical. *Opus*. Goiânia, v. 16, n. 2, p. 15-38, dez. 2010b.

_____. Heinrich Schenker e “A arte da *performance*”: uma análise de incongruências resultantes da sua tradução e uma proposta de resolução. In: XXI CONGRESSO DA ANPPOM. 2011. Uberlândia. *Anais...* Uberlândia: UFU, 2011.

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

LESTER, Joel. Performance and analysis: interaction and interpretation. In: RINK, John (org.). *The practice of Performance*. Cambridge University Press, 1995. p. 197-215.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. Segunda edição revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. Sentenças e setas: aforismo 33. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. 1888. Disponível em: <<http://www.espacoetica.com.br/userfiles/ídolos.pdf>>. Acesso em 17/07/2014.

PAZ, Ermelinda A. *As estruturas modais na música folclórica brasileira*. CADERNOS DIDÁTICOS UFRJ, nº 8, 3ª edição. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

PEDRASSOLI JÚNIOR, P. *José Vieira Brandão e o violão*. 2007. 124 f. Dissertação (Mestrado em Práticas Interpretativas: Violão) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2007.

PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. *Da música folclórica à música mecânica: uma história do conceito música popular por intermédio de Mário de Andrade (1893-1945)*. 2012. 276 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

REHDING, Alexander. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

RIEMANN, Hugo. *Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der musikalischen Phrasirung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*. Hamburg: D. Rahter Verlag, 1884.

_____. *Teoría general de la Música*. Barcelona: Idea Books, 2005.

RINK, John. Análise e (ou?) *performance*. *Cognição e Artes Musicais / Cognition and Musical Arts*. Curitiba, vol. 2, n. 1, p. 25-43, mai. 2007.

ROSENBLUM, Sandra P. The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries. *Performance Practice Review*, vol. 7, n. 1, 1994. Disponível em <<http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1123&context=ppr>>. Acesso em 03 de set. 2013.

SADIE, Stanley (Editor). *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SANTOS, T. *Violão Amigo*. Coletânea de partituras. v. 3. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SCLIAR, Esther. *Fraseologia musical*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.

SILVA, William Teixeira da; NOGUEIRA, Marcos Fernandes Pupo. A articulação musical no contexto da metamorfose da palavra cantada e sua influência na formação de agrupamentos fraseológicos na música instrumental. In: II Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical (UNESP, UNICAMP, USP). 2011, São Paulo. *Anais...* p. 166-176. 1 CD-ROM.

STRAVINSKY, Igor. A *performance* musical. In.: *Poética musical em seis lições*. Trad. Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996. p. 109-122.

TADDEI, Rita de Cássia. A teoria de Hugo Riemann: além da harmonia simplificada ou funções tonais dos acordes. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2., 2012, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012, p. 1313-1320. 1 CD-ROM.

THURMOND, James Morgan. *Note Grouping*. Trad. não oficial: Gustavo Napoli. Belo Horizonte: Mestrado Interinstitucional UNIRIO/UEMG, 1999.

UNES, Wolney. *Entre músicos e tradutores: a figura do intérprete*. Goiânia: Editora UFG, 1998.

ANEXOS