

## Planejamento da performance: delineamento inicial de problemas para a construção de uma performance do Scherzo da Sonata 1 de Dinorá de Carvalho

Marina Figueira  
UNESP - SP  
figueiramarina@gmail.com

Resumo: A presente pesquisa tem como objetivo abordar uma parte do processo de construção para performance no Scherzo da Sonata n.1 de Dinorá de Carvalho, a partir de ferramentas analíticas. A pesquisa se justifica pela ausência de indicações na partitura que auxiliem o performer a planejar o direcionamento musical da obra de forma coerente, tais como ausência de indicações de andamento, caráter, plano sonoro e dinâmicas, tanto no manuscrito quanto na partitura editada. Como fundamentação teórica adotaremos a Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson, que aborda o processo criativo e interpretativo do artista. O planejamento da performance sugerido por Gabrielson corrobora com este processo. Sendo assim, discorreremos sobre alguns aspectos das análises tradicional e estilística que contribuirão no planejamento da performance.

Palavras-chave: Análise, Planejamento da Performance, Dinorá de Carvalho, Teoria da Formatividade.

### Performance planning: initial problems delineation for the construction of a performance of the Sonata 1's Scherzo by Dinorá de Carvalho

Abstract: The object of this research is to approach a part of the construction process of the performance of Scherzo of Sonata n° 1 by Dinorá de Carvalho, based on analytic tools. The research is justified by the absence of indications in the score that help the performer to plan the musical direction of the work in a coherent way, such as the absence of indications of tempo, character, sound plan and dynamics, both in the manuscript and in the edited score. As theoretical foundation, we will adopt Luigi Pareyson's Theory of Formativity, which addresses the artist's creative and interpretive process. The performance planning suggested by Gabrielson corroborates this process. Therefore, we will discuss some aspects of traditional and stylistic analysis that will contribute to performance planning.

Keywords: Analysis, Preparation for performance, Dinorá de Carvalho, Theory of formativity.

### Introdução

Dinorá de Carvalho (1895 – 1980) compôs a Sonata n.1 em 1974. Desde a década de 60, observamos uma mudança gradual da compositora para o atonalismo, que já pode ser observada nas obras ‘Contrastes’ (1966) para piano e orquestra, ‘Salmo XXII – O Bom Pastor’ (1970) para barítono e conjunto camerístico, e em várias canções para voz e piano, tais como ‘Ideti’ (1970), ‘Água que passa’ (1972), ‘O ar’ (1972), ‘O fogo’ (1972) e a ‘Sonata n.1’ (1974). A sobreposição de elementos musicais, o uso de clusters e o emprego de acordes triádicos sobrepostos ou sem função tonal são alguns procedimentos observados em suas obras. No entanto, apesar da compositora se renovar quanto ao estilo composicional, observamos na Sonata n.1 a ausência de notações para direcionar o intérprete na execução da obra; nos referimos à ausência de indicações de caráter e andamento, dinâmicas, articulações e a escrita parcialmente sem barras de compasso. Um dos trechos com menos indicações é o Scherzo, do qual discorreremos neste artigo.

Como a maioria das obras para piano da compositora é raramente executada nas salas de concerto, os problemas aqui expostos podem ser comparados aos das obras contemporâneas, em que “o intérprete se confronta com um universo musical em grande parte singular e novo, ao contrário da prática interpretativa na música tradicional, que lida com uma escritura histórica, amplamente decodificada e compartilhada.” (Zamith, 2011, p. 73).

O pouco conhecimento sobre a escrita da compositora, seu estilo e suas influências, bem como a ausência dos parâmetros mencionados acima torna-se um problema para que o desenvolvimento expressivo e musical do intérprete não seja apenas resultado de uma leitura intuitiva, mas que seja consciente e planejado para que haja um direcionamento coerente da obra, pois “toda performance envolve algum tipo de intenção da parte do intérprete em relação ao que a música deve expressar ou transmitir ao ouvinte, sejam ideias, associações, memórias, sentimentos, movimentos corporais, eventos concretos ou apenas padrões de som.” (Gabrielson, 1999, p. 503).

Sendo assim, como podemos interpretar tal obra? Como é possível realizar uma performance coerente, em que todas as partes se comuniquem entre si e com o todo? Entendemos que para estas questões há a necessidade de um “estudo considerado da partitura com particular atenção às funções contextuais e os meios de projetá-las” (Rink, 2002, p. 36)

Neste artigo optamos por expor uma interpretação do trecho, a partir da análise, que possa contribuir dentro de uma das dez partes, o Scherzo, para que a partir dela possamos repetir o mesmo processo nas outras seções da obra. Pretendemos com os resultados encontrar elementos que contribuam para uma performance coerente dentro da seção, para que seja aplicado, futuramente, nas outras seções da obra.

### Metodologia

Fundamentaremos os procedimentos analíticos adotados com a Teoria da Formatividade de Pareyson, pois esta foca no processo criativo e interpretativo do artista, no nosso caso o performer, visando a 'forma'<sup>1</sup> resultante deste processo, ou seja, a performance.

A teoria da formatividade tem como objeto de estudo o processo de montagem da obra de arte, seja visando criar uma obra, interpretar, executar, criticar entre outras. Na performance este processo se caracteriza por tentativas e experimentações que buscam, a partir da orientação interna da própria obra formada, um caminho interpretativo.

Para isso, destacamos alguns conceitos cruciais para o performer: 1) ler é executar, e toda obra exige ser executada de acordo com suas regras internas, a fim de que se torne uma 'forma formada'; 2) "A interpretação é conhecimento, em que receptividade e atividade são indissociáveis (...) interpretar é captar, compreender, agarrar, penetrar." (Pareyson, 1993, p. 172); 3) o processo de interpretação é infinito, e sempre exige integração, correção, aprofundamento, ampliação, para estabelecer uma congenialidade sempre mais abrangente e reveladora; 4) "a interpretação é um 'encontro', no qual a pessoa interpretante não renuncia a si mesma, ainda que desenvolva o mais impessoal esforço de fidelidade, (...) e a forma interpretada continua a viver sua vida própria, não se deixando esgotar por nenhuma interpretação, mas antes suscitando-as, a todas elas, alimentando-as e promovendo-as". (Pareyson, 1993, p. 182).

Assim exposto, entendemos que existem múltiplas interpretações, e que para o processo formativo da interpretação, visando a execução de uma obra, há a necessidade de entender o que a obra tem a dizer, extrair informações, para que, a partir destas informações o intérprete possa chegar a uma forma, que é única e pessoal.

Na mesma perspectiva de Pareyson, Gabrielson (1999) também discorre sobre a possibilidade de múltiplas interpretações e propõe etapas para a construção da performance. Entre elas discorreremos sobre o planejamento da performance, mais especificamente a etapa de "adquirir uma representação mental adequada da peça musical, aliada a um plano de transformação dessa representação em som" (Gabrielson, 1999, p. 502).

Gabrielson defende, nesta etapa, que:

A geração de uma representação e de um plano de performance (Mursell, 1937/1971, capítulo VII; Sloboda, 1982a) caminham de mãos dadas. A questão geral é como a estrutura e o significado da peça devem ser transmitidos de forma convincente. Isso requer considerações sobre convenções estilísticas, prática de performance, características instrumentais e semelhantes, levando mais adiante a questões específicas sobre andamento, timbre, dinâmica, fraseado, tempo, articulação, acentos e processos motores relacionados adequados. (Gabrielson, 1999, p. 505).

A análise da partitura é uma das possibilidades para extrair informações e melhor compreender a obra, a fim de interpretá-la e executá-la. Pretendemos utilizá-la como ferramenta para auxiliar na comunicação do discurso musical, permitindo que com o 'novo' ponto de vista seja possível ouvir e guiar a performance da obra mais claramente.

Entre as várias ferramentas analíticas, optou-se por uma abordagem próxima à análise tradicional, em que discorreremos comparativamente elementos como ritmo, textura, intervalos e fraseologia, a partir de conceitos expostos por Caplin (1998) e Kostka (2006). Empregaremos a terminologia de Forte (1973) para intervalos. Nossa análise também buscou identificar a recorrência de padrões no segmento, adotando uma perspectiva alinhada à análise estilística, adotando como referência os trabalhos de Jeppesen (1992) e LaRue (1989).

### Scherzo: Análise

A principal dificuldade identificada no Scherzo, sob o ponto de vista da construção de uma performance, diz respeito à possibilidade de segmentar esta passagem em termos de frases musicais. Como se trata de uma das maiores seções da obra, neste artigo apresentaremos uma análise de apenas uma parte do Scherzo.

Conforme apontado anteriormente, o Scherzo não contém muitas indicações de planos sonoros e dinâmicas, mas há algumas indicações de articulação (acentos e ligaduras), além da notação de alturas e figuras rítmicas. É possível observar dois motivos rítmicos, colcheia ligada a semicolcheia e pausa, que é predominante no Scherzo (primeiro compasso da figura 1), e quáteras sem um número padrão de notas (compassos 2 e 3 da figura 1). A compositora também fornece dois tipos de barras de compasso, pontilhada e sólida. Em conjunto, essas informações podem ser utilizadas como referência para se interpretar as indicações faltantes.

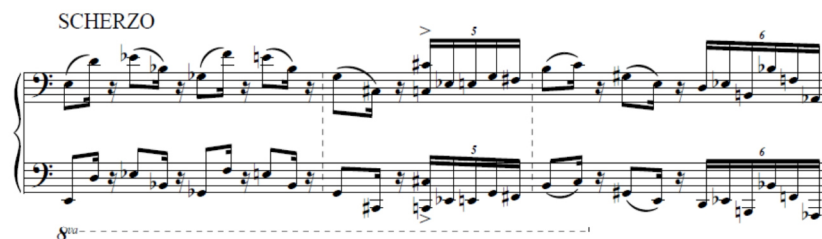


Fig. 1 – Início da seção Scherzo

Numa primeira leitura do Scherzo é possível observar que ambas as mãos executam a mesma melodia paralelamente em duas oitavas próximas, e que esta regra é quebrada em duas situações: 1) quando a melodia de cada mão realiza um único ataque oitavado; 2) quando mãos direita e esquerda realizam um único ataque com notas diferentes formando um acorde (ver figura 2). No caso do ataque oitavado, a compositora coloca um acento na primeira ocorrência (figura 1), destacando-a como algo importante. Isso nos leva às seguintes questões: esta quebra de padrão fragmenta o discurso musical em motivos, semifrases ou frases? Este acento possui a mesma função 'simile' presente na seção Tema A da Sonata, em que se emprega o acento toda vez que um determinado evento ocorre como quebra de um padrão, no caso do Scherzo, as oitavas? A melodia seria uma linha composta por várias vozes?

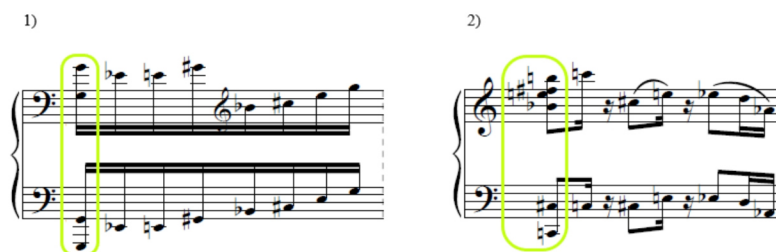


Fig. 2 – Quebra do padrão melódico: 1) por ataque oitavado em ambas as mãos; 2) por ataque de acorde.

Os ataques de acorde são menos recorrentes e são, aparentemente, a consequência de uma intensificação rítmica e melódica no discurso musical. Após os ataques, observam-se mudanças rítmicas (como o exemplo 2 da figura 2) e melódicas em relação ao discurso musical anterior a ele, o que pode sugerir uma segmentação do discurso musical. Considerando que este artigo é um recorte da pesquisa, estas questões se confirmarão com a inclusão da análise completa do Scherzo.

Para começar a construir uma visão analítica do Scherzo, fizemos um mapeamento intervalar da melodia, buscando informações sobre sua organização interna:



Fig. 3 – Primeira parte da seção A do Scherzo com mapeamento intervalar. Edição nossa.

Ao observar os intervalos melódicos, vemos um total de 61 intervalos na figura 3, sendo 18 ocorrências de tons e semitons (intervalos 1 e 2), 21 ocorrências de terças maiores e menores (intervalos 3 e 4) e 22 ocorrências dos demais intervalos. Apesar da sonoridade claramente atonal do segmento, esta disposição intervalar é similar a uma linha composta dentro da tradição musical ocidental (Benjamin, 2003, p. 30-32), ou seja, uma linha melódica que sugere duas ou mais vozes. Como ilustração, podemos citar comparativamente o prelúdio da suíte I para violoncelo BWV 1007 de J. S. Bach, em que o distanciamento intervalar entre as vozes, bem como o movimento horizontal por grau conjunto de cada uma delas sugere a divisão de vozes (figura 4). No caso do Scherzo, os intervalos de tom e semitom contribuem para estabelecer a coesão horizontal da linha melódica, os intervalos de terças são intervalos neutros e os intervalos de quarta justa ou maiores apontam para mudanças de registro, indicando pontos de troca de vozes.





Fig. 4 – Exemplo de linha composta. Suíte I para violoncelo de J. S. Bach.

Com base nestas informações, separamos as vozes e obtivemos o seguinte mapeamento intervalar:



Fig. 5 – Início do Scherzo com divisão de vozes e seu mapeamento intervalar. Edição nossa.

Com base na figura acima, é possível observar uma predominância de três vozes. Esta divisão da linha melódica permite ao intérprete uma melhor consciência nas escolhas timbrísticas e dinâmicas para cada voz, uma vez que possibilita explicitar um diálogo consciente entre elas.

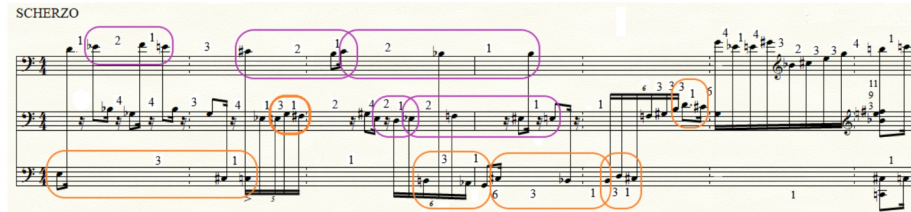


Fig. 6 – Início do Scherzo, padrões intervalares 2-1 e 3-1.

Na figura 6 podemos mapear padrões intervalares recorrentes e observar sua frequência em relação às vozes. Observa-se que na voz mais aguda há o padrão 2-1, na voz mais grave o 3-1 e na intermediária ambos e com a mesma frequência. Isso parece indicar que as vozes apresentam características harmônicas distintas, onde a voz intermediária exerceria uma 'função neutra', já que ela predominantemente apresenta intervalos neutros (3 e 4) e os padrões intervalares mencionados com a mesma frequência. Observa-se ainda que esses padrões intervalares são interrompidos com intervalos predominantemente neutros na última quiáltera que antecede o final do excerto. Estas informações são relevantes para o planejamento da sonoridade no trecho, permitindo ao performer avaliar, no contexto da obra, como colocar em evidência esses padrões.

Além da abordagem intervalar, há relevantes informações para a fragmentação do trecho em segmentos menores. A disposição dos motivos rítmicos (ver figura 1) é uma possibilidade: observa-se que há uma alternância entre os motivos, e que a combinação dos dois motivos pode sugerir um padrão e uma unidade. Esta ideia se confirma quando observamos que as finalizações das quiálteras sempre ocorrem em intervalo 1. As duas primeiras ocorrem em intervalos descendentes, e sua sonoridade torna-se auditivamente uma forma de resolução, que quando aparecem na terceira e quarta quiálteras, mesmo com pequenas variações, é perceptível e esperada uma sonoridade de um breve término.

Ainda sobre a disposição das quiálteras, nota-se um aumento gradual no número de notas por quiálteras e uma redução gradual do primeiro motivo rítmico, que promove uma intensificação rítmica do trecho. Essa intensificação rítmica que ocorre a partir da terceira quiáltera, somada às alturas das notas que caminham para uma mudança de registro grave para médio/agudo e culmina pela primeira vez em uma acorde, torna a relação do intervalo 1 mais intensa do que as anteriores, e uma possível sensação de finalização do trecho, efeito similar a uma cadência.



## Conclusão

Entre os vários procedimentos para o planejamento da performance, a análise se mostra uma ferramenta de fundamental importância, principalmente na obra apresentada, devido a não familiaridade dos músicos de hoje com a linguagem composicional da Dinorá de Carvalho, e ausência de informações que direcionem uma performance musical, expressiva e coerente, tais como ausência de caráter, andamento e dinâmicas.

Assim, a análise realizada no trecho mostra resultados parciais da interpretação do Scherzo, como um planejamento para a performance da obra, visando extrair o máximo de informações da partitura que possam contribuir para escolhas performáticas, visando uma execução coerente e consciente.

Todos os procedimentos adotados neste recorte de pesquisa correspondem a uma fase do processo de preparação para a performance, em que o aprofundamento e consciência do conteúdo presentes na obra podem proporcionar possibilidades interpretativas. Segundo Pareyson:

O executante interpreta para o público: ele se acha por isso singularmente estimulado a maior penetração e revelação da obra, porque deve fazer a obra produzir um efeito não apenas sobre si mesmo, mas também sobre os outros, e deve aumentar-lhe a evidência estética para orientar e facilitar a execução que o espectador ou o ouvinte deve dar-lhe por sua própria conta. (Pareyson, 1993, p. 253).

Enfatizamos que os resultados obtidos, embora parciais, podem contribuir para um direcionamento das possibilidades performáticas dentro da seção Scherzo. Contudo, mesmo com este direcionamento, há ainda abertura a várias interpretações, pois:

O processo de interpretação é infinito, e sempre exige integração, correção, aprofundamento, ampliação, para estabelecer uma congenialidade sempre mais abrangente e reveladora. O interpretante não se contenta em ter captado um aspecto da forma, ou a forma em um só dos seus aspectos, e procura outros aspectos que o confirmem, ou o corrijam ou substituam a interpretação que julgou poder dar, e para fazê-lo se coloca em um novo ponto de vista, escolhendo-o com um cuidado cheio de afino e criatividade, inspirando-se no caráter que já viu na forma, e adota novos modos de ver, que lhe pareçam mais adequados a revelar a forma. (Pareyson, 1993, p. 180).

A partir destas observações, pretende-se continuar a análise nesta e nas seções restantes, para que esta abordagem se comunique coerentemente com as outras seções da obra.

## Referências

- Almeida, A. Z. (2011). Por uma visão de música como performance. *Opus*, 17(2), 63-76.
- Benjamin, T. (2003). *The Craft of Tonal Counterpoint* (2º ed). New York: Routledge.
- Caplin, W. E. (1998). *Classical Form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Carvalho, D. (1974). *Sonata n.1 Quedas de Iguaçu*. Para piano solo. Manuscrito. São Paulo. 1 partitura.
- Carvalho, D. (1977). *Sonata n.1 Quedas de Iguaçu*. Para piano solo. Editora Arthur Napoleão. Rio de Janeiro. 1 partitura.
- Figueira, M.; Rinaldi, A. (2020) A construção de uma performance do Tema A da Sonata n. 1 “Quedas do Iguaçu”, de Dinorá de Carvalho. *Anais do VI Performa Clavis Internacional*, 132-144.
- Forte, A. (1973). *The structure of atonal music*. New Haven: Yale UP.
- Gabrielson, A. (1999) The Performance of Music. In: *The Psychology of Music*. Diana Deutsch (Ed.) San Diego: Academic Press. 2. ed. 1999. p. 501-602.
- Jeppesen, K. (1992). *Conterpoint: the polyphonic vocal style of the sixteenth century*. Translated by Glen Haydon. New York: Dover Publications, Inc.
- Kostka, S. (2006). *Materials and techniques of Twentieth-century music*. New Jersey: Pearson Education, Inc..
- LaRue, J. (1989). *Análisis del Estilo Musical*. Barcelona: Editorial Labor.
- Pareyson, L. (1993). *Estética: teoria da formatividade*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes.
- Rink, J. (2002). *Musical Performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.

<sup>1</sup> Em Pareyson (1993), entenderemos forma como a obra finalizada.

<sup>2</sup> No artigo 'A construção de uma performance do Tema A da Sonata n. 1 “Quedas do Iguaçu”, de Dinorá de Carvalho', na primeira frase, a compositora coloca acentos onde há quebras de padrões dentro da progressão da frase, que foi interpretado por Figueira e Rinaldi (2020) como 'simile' para a mesma quebra nas frases que seguem. No caso do Scherzo há a possibilidade de empregar o acento todas as vezes que a melodia apresenta um ataque com quatro notas simultaneamente, que pressupomos ser uma sugestão de mais vozes.