



O tempo rubato na *Valsa de Esquina N.º 2* de Francisco Mignone¹

Fredri Vieira Gerling (UFRGS)

Resumo: Com o intuito de compreender o processo de moldagem do tempo, o presente trabalho compara oito gravações da *Valsa de Esquina N.º 2* de Francisco Mignone (1898-1986), concentrando-se na observação da interpretação do tempo rubato.

Palavras-chave: Rubato. Moldagem do tempo. Análise da execução musical.

The tempo rubato in Francisco Mignone's *Valsa de Esquina N.2*

Abstract: This article compares eight recordings of Francisco Mignone's (1898-1986) *Valsa de Esquina N. 2* in order to study the tempo design employed to shape rubato by various performers.

Keywords: Rubato. Tempo design. Performance analyses.

Introdução

A escuta de gravações como parte da preparação de uma execução não é uma atividade fora do comum; ao contrário, trata-se de uma prática bem disseminada. Certa vez ouvi uma renomada professora de piano recomendar a seus alunos que ouvissem o maior número de gravações de uma peça para então copiarem aquilo que mais gostavam em cada uma delas, assegurando assim a originalidade do resultado. Tenho certeza que a professora queria guiar seus alunos para algo mais do que uma colcha de retalhos de ritardandos à Rubinstein e fermatas à Horowitz, que provavelmente não estariam presentes na partitura. No entanto, a recomendação ilustra um método corriqueiro ao comparar gravações e utilizar os resultados observados.

Atualmente, existem vários pesquisadores trabalhando com alternativas bem mais sofisticadas do que a abordagem ingênua descrita acima. O filósofo Peter Kivy, ao escrever sobre as características individuais de cada interpretação diz:

Sabemos, no entanto, que o número de diferenças é muito superior do que as diferenças de dinâmica entre uma execução de Casals e uma de Janigro, uma execução de Serkin e uma de Horowitz, uma de Toscanini e uma de Bernstein: diferenças no agrupamento das notas, no fraseado, na respiração, na articulação, no valor da pausa, no valor da nota.² (KIVY, 1955, p. 133, tradução do autor)

Essas diferenças constituem a essência do que percebemos como interpretações singulares. Escutamos gravações para entendermos como outros músicos, ao interpretarem a mesma partitura, atingem resultados diferentes. Se isto é verdade, então por que não deveríamos copiar os aspectos singulares das execuções de artistas tão renomados? Por que não podemos selecionar o que mais gostamos para criar a nossa execução original?

¹ Este artigo é um desdobramento da tese de doutorado do autor (GERLING, 2000).

² "We know, however, that there are many differences other than those of dynamics between a performance by Casals and one by Janigro, a performance by Serkin and one by Horowitz, a performance by Toscanini and one by Bernstein: differences in note grouping, in phrasing, in breathing, in articulation, in rest value, in note value."

Ao discutir a autenticidade e a arte da execução, Kivy, argumenta com eloquência que uma execução, para ser artística, deve emanar

como uma “extensão” direta (por assim dizer) da personalidade do próprio artista, e não como uma imitação derivativa do trabalho de outro artista. E [...] é somente através desta autenticidade pessoal que o artista pode atingir duas das qualidades mais admiradas no trabalho artístico: *estilo e originalidade*. Se um artista [...] se mantém verdadeiro aos seus próprios valores, gostos e intuição estética, [...] se seus valores, gostos e intuições forem interessantes e viáveis, seu trabalho pode resultar em um estilo individual, inconfundivelmente próprio, e também original. *Mas se o artista segue as idéias alheias como um escravo, sejam quais forem as qualidades admiráveis que sua arte possa ter, seu estilo será derivativo e suas obras não terão originalidade.*³ (Ibid, p. 123, tradução e ênfases do autor)

Se aceitarmos a posição de Kivy, ou seja, concordarmos que a cópia não produz nada além de uma arte derivativa, porque deveríamos ouvir gravações? O que um executante pode aprender da gravação que não pode ser aprendido na análise da partitura?

Esta pergunta nos leva a questões como: O que é uma partitura? Qual o tipo de dado que é codificado na partitura? A partitura é uma prescrição para uma única execução verdadeira ou uma receita para múltiplas versões?

Cook responde a primeira destas perguntas afirmando que:

A partitura de uma obra musical, então, não é em sentido algum uma representação direta do seu som musical, mas sim uma combinação de certas características do estímulo musical com aquelas elicitadas pela resposta do ouvinte, e esta combinação se processa de maneira bastante informal.⁴ (1989, p. 154, tradução do autor)

A discussão de Cook sobre partitura inclui, portanto, a resposta do ouvinte. Se uma partitura expressa “certas características do estímulo musical” para o ouvinte, gravações como mídia têm a mesma função. A questão aqui não é se o ouvinte gosta da interpretação de um artista mais do que a de outro; ao invés disto, o que nos interessa nas gravações é que, sendo “uma representação do som musical” de uma obra, também podem ser usadas como ferramenta complementar para a leitura da partitura. Cook questiona o real valor da informação obtida em textos. Para ele, partituras não são

uma representação objetiva dos dados musicais. Por um lado [partituras] não podem ser relacionadas ao som físico da música, a não ser por meio de algum tipo de análise contextual que envolve atribuições psicológicas de alturas; mas por outro lado não são mais do que um guia aproximado dos julgamentos de alturas que ouvintes e executantes na realidade fazem, de forma que uma análise dedutiva da partitura revela mais sobre as propriedades da notação do que sobre dados específicos da música em questão.⁵ (Ibid., p. 207, tradução do autor)

³ “As a direct ‘extension’ (so to say) of the artist’s own personality, rather than a derivative imitation of some other artist’s work. And . . . only through such personal authenticity can the artist achieve two of the most admired qualities of works of art: style and originality. If an artist. . . is true to her own values and tastes and aesthetic intuitions, [and] . . . her values and tastes and intuitions are interesting and viable ones, her works may turn out to have an individual, unmistakable style all their own, and be original ones as well. But if she slavishly follows the works of others, whatever other admirable qualities her artworks might have, their style will be derivative, and they will be unoriginal works.”

⁴ “The score of a piece of music, then, is in no sense a direct representation of its musical sound but rather combines certain characteristics of the musical stimulus with those of the listener’s response, and combines them in a quite informal manner.”

⁵ “an objective representation of musical data. On the one hand they cannot be related to the physical sound of music except by means of some kind of contextual analysis involving psychological attributions of pitch; but on the other hand they are no more than an approximate guide to the judgments of pitch performers and listeners actually make, so that the deductive analysis of a score probably reveals more about the properties of notation than the particular music in question.”



Se é verdade que as partituras oferecem apenas uma guia para as execução de ritmos e alturas, também é verdade que elas contêm informações fixas, que nos permitem estudar como esses parâmetros são executados por diferentes intérpretes. Por exemplo, podemos entender muito mais sobre as concepções de ritmo e afinação de Heifetz através de suas gravações do que por meio de um exame de suas partituras pessoais.

As possibilidades do estudo de gravações ampliam-se quando consideramos outros parâmetros musicais. Para Cook,

quando um compositor escreve música, ele está se colocando em uma posição de forte dependência do ouvido musical e da imaginação de seu leitor, que irá suprir com precisão os valores intervalares, rítmicos e dinâmicos que a notação omite, assim como ele precisa contribuir para os valores sonoros, dramáticos e emocionais que não podem de forma alguma serem especificados na partitura.⁶ (Ibid., p. 227, tradução do autor)

Para que possamos detectar e compreender as sutis diferenças na leitura da partitura que resultam em diferentes interpretações descritas por Kivy, precisamos ter em mente que a comparação de gravações não irá garantir respostas definitivas – a não ser que queiramos copiá-las – mas podem oferecer apoio valioso na compreensão da mudança de gostos e convenções no decorrer do tempo. Podemos também estudar as características individuais de um executante, ou os elementos comuns de estilo de um período ou de uma escola de execução. Compreender o que faz uma execução “original”, ao invés de copiar, pode contribuir para que um executante formate seus valores, gostos e informe sua intuição estética, que, por sua vez, poderá levar a um estilo individual.

O número crescente de estudiosos que comparam gravações indica que existe, de fato, um vasto conhecimento a ser ganho através deste recurso. Seus artigos não se constituem apenas em críticas para revistas especializadas em CDs. A análise de gravações desenvolve e aprofunda assuntos tais como: Por que executantes devem estudar gravações? As indicações metronômicas de tempo na partitura devem ser seguidas tão fielmente quanto as indicações de valores e alturas?

O estudo das diferenças estilísticas através do tempo, o que coloquialmente chamamos de “estar na moda”, e o estilo específico sugerido por um gênero musical ou por títulos sugestivos são duas áreas que considero ricas em oportunidades para o pesquisador. Títulos como *Valsa de Esquina*, *Tango Brasileiro*, *Impressões Seresteiras*, *Choro Torturado* entre tantos outros, sugerem estudos para localizarmos se há alguma influência destes adjetivos modificadores do núcleo do título na execução. A valsa de esquina tem semelhança com a valsa vienense de Strauss ou com as valsas de Tchaikovsky? Melhor dizendo, o que a faz uma valsa ser brasileira?

Elementos como articulação e dinâmica são difíceis de quantificar, mas as variações de tempo são mensuráveis com bastante facilidade com um computador. Segundo Bowen (BOWEN, 1996b), torna-se difícil avaliar os aspectos singulares de uma execução, porque muitas decisões são influenciadas por convenções de estilo e tradição, não por escolha individual. A decisão de iniciar um *a tempo* antes ou depois do ponto indicado, por exemplo, pode estar baseada em múltiplas opções interpretativas ditadas pela tradição

⁶ “When a composer writes down music he is relying heavily on the reader’s musical ear and imagination in supplying the precise intervallic, rhythmic and dynamic values that the notation omits, just as he has to contribute sonorous, dramatic and emotional values that cannot possibly be specified in the score.”

daquela passagem em particular. Ele propõe que pesquisas devam focalizar mais nas práticas de execução e menos no texto, em outras palavras, o que os contemporâneos de uma obra valorizaram na execução. Ele aborda a questão da variabilidade de execuções num determinado período estilístico com uma analogia do sotaque que caracteriza a linguagem de uma região específica, ou ainda o sotaque que identifica o estrangeiro (BOWEN, 1996a). Podemos entender isto se considerarmos que nosso próprio sotaque soa natural para nós – os outros é que soam estranhos. Por isto, os executantes de nossa época soam naturais, enquanto percebemos nos mais antigos variados graus de “sotaques”. Ao estudar textos musicais, nós dificilmente podemos determinar o “sotaque” particular que teria matizado uma execução, mas as gravações antigas ou de diferentes épocas e culturas oferecem uma variedade de “sotaques” para comparação. Continuando com a analogia da linguagem, Bowen nos lembra que o aprendizado de uma nova língua abre portas em ambas as direções. Aprende-se que existem maneiras alternativas para a expressão de idéias.

Esta questão do “sotaque” é muito apropriada ao estudo de obras com características nacionalistas, pois podemos estudar como vários intérpretes imprimem “sotaques” diferentes, dependendo de sua formação ou de estilos próprios. O trabalho aqui apresentado é um estudo comparativo de oito interpretações da *Valsa de Esquina N.º 2* de Francisco Mignone. Através da observação das variações de tempo,⁷ procurei entender como o “sotaque” dos diferentes executantes colore a realização desta obra, cuja partitura tem fartas indicações de rubato e caráter. Que o rubato é decisivo na execução desta valsa fica evidente assim que ouvimos mais de uma interpretação. Foi a curiosidade de ver como cada intérprete molda sua concepção temporal que me levou a considerar esta obra como o objeto deste estudo.

Epstein considera que o pulso estável é também um fator no tempo rubato. O fraseado aparentemente livre do rubato é justaposto a uma matriz periódica estabelecida pelo pulso. O rubato na frase, então, é ouvido e compreendido a partir do desvio do pulso e subsequente retorno em fase com o pulso; o processo é duplo, portanto, com sistemas temporais acoplados que correm em paralelo.⁸

As interpretações estudadas da *Valsa de Esquina N.º 2* de Francisco Mignone são uma excelente via para estudarmos este processo. Não é meu objetivo escolher a melhor ou a mais fidedigna realização da partitura e sim observar a moldagem do tempo de cada intérprete, verificando os graus de desvio entre as interpretações. Acredito que este procedimento é uma ferramenta poderosa para a tomada de decisões interpretativas em questões de tempo. No caso da *Valsa de Esquina N.º 2*, pode-se ainda constatar que grande parte do “sotaque”, especialmente na versão do compositor, está ligada a elementos de articulação que, embora difíceis de quantificar, podem ser facilmente assimilados quando colocados *vis-à-vis* com os gráficos da estrutura de tempos de cada versão.

Quando músicos se reúnem para tocar em conjunto, a primeira pergunta, geralmente, é: Qual o seu andamento para esta peça? Esta pergunta evidencia a importância que atribuímos ao tempo na execução musical. O tempo é a tela do músico. É o nosso espaço. Podemos mudar de maneira dramática o caráter de uma idéia musical ao mudarmos seu andamento e, conseqüentemente, o segmento temporal que ocupa.

⁷ Prefiro o termo *tempo* e não *andamento*, pois considero que a idéia musical existe em um segmento do tempo real, enquanto andamento é apenas uma indicação da velocidade do pulso.

⁸ EPSTEIN, 1995, p. 449.



Como a manipulação do tempo determina a nossa percepção do caráter da obra? Esta é pergunta que motiva o estudo desta Valsa de Esquina.

Num primeiro momento, ao ouvirmos uma série de versões de uma mesma obra, formamos uma opinião subjetiva. Algo como “gosto mais de A do que de B”. Se conhecermos bem a obra, esta visão é sempre tendenciosa: gostamos mais daquela que melhor se aproxima da nossa idéia. Este é o cenário dos leigos que, ao ouvirem um concerto ao vivo, gostam se a versão apresentada é parecida com a do disco que têm em casa. Acredito que nós, como músicos e, portanto, profissionais do *tempo*, temos que ser mais objetivos. Ao gostarmos mais de A do que de B, devemos buscar as razões do porquê isto acontece e, ainda mais adiante, se estamos corretos em gostar mais de A ou estamos partindo de um pré-conceito sem fundamento adequado. É neste contexto que, ao estudarmos diferentes versões e cotejá-las com a partitura, podemos buscar o aprimoramento de nossas ferramentas analíticas e concepções críticas. Como disse anteriormente, não pretendo estabelecer a melhor realização desta obra e sim as bases de como comparar as execuções para que cada ouvinte possa fazer suas escolhas. Não estou dizendo com isto que qualquer versão é correta. Apenas reconhecendo que existe uma latitude para a realização temporal de uma partitura e que existem critérios objetivos, pelos quais podemos dizer por que preferimos esta ou aquela versão.

Análise das gravações

A *Valsa de Esquina N.º 2* de Francisco Mignone, originalmente escrita para piano, é composta na forma ABA. Neste estudo apresento apenas a seção A da versão para violino e piano realizada pelo compositor. Embora as sutilezas e nuances presentes na seção B e as possíveis diferenças no retorno da Seção A também sejam de interesse, abordá-las neste trabalho seria fugir do escopo de um artigo.

A Seção A tem 32 compassos repetidos. Nas gravações aqui comparadas, o compositor e um dos intérpretes não realizam a repetição. Embora o foco das comparações sejam as versões para violino e piano, incluímos a execução do compositor, pois consideramos que uma versão do próprio autor, embora não prescritiva para futuras leituras, é sempre uma fonte relevante de informação.

As gravações utilizadas são de violinistas em recitais ou em gravações comerciais. Embora a qualidade seja desigual, é perfeitamente possível comparar as flutuações de tempo e a variedade de articulação – em especial dos pianistas. Neste estudo as gravações são identificadas apenas por letras. Uma vez que a versão do compositor é a única de piano solo, não há porque manter o anonimato; nos gráficos a seguir, é identificada pela letra E.

Os gráficos apresentados a seguir foram obtidos com o programa Tempo © 1994 de James Davis. Este programa tem a vantagem de ser utilizável por músicos sem grande conhecimento de computação. Os dados são obtidos pela técnica de regência reversa, ou seja, marcando o tempo em uma tecla do computador enquanto ouvimos a gravação. Há sempre a necessidade de algumas tentativas de ensaio para reagir corretamente às mudanças de andamento de cada gravação em processo semelhante a um ensaio de música de câmara. Os dados são obtidos em um arquivo de texto, com valores que expressam cada pulso do compasso e a média do tempo por compasso. Os dados por pulso são utilizados para entender a flutuação do rubato dentro de cada compasso, enquanto a média de tempo por compasso é útil para uma visão da concepção de tempo na projeção da estrutura formal.

O gráfico a seguir oferece uma visão geral do tempo por compasso da seção A das oito gravações comparadas da *Valsa de Esquina N.º 2*.

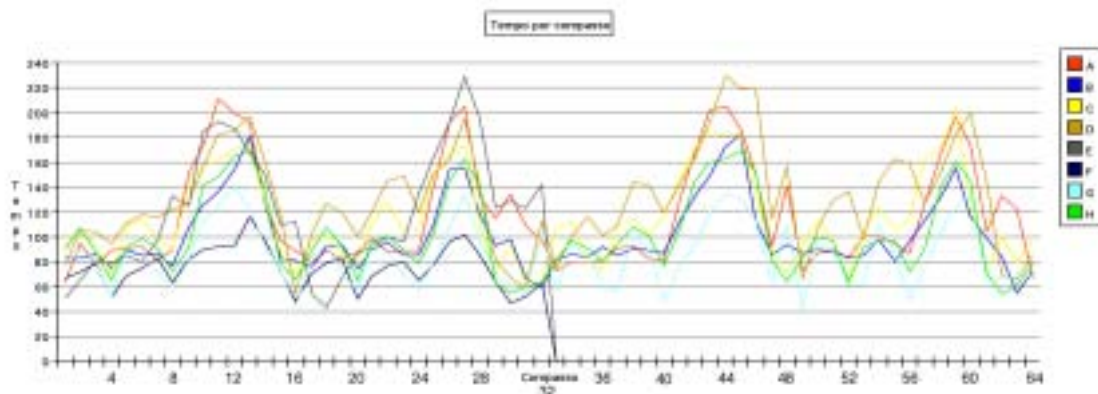


Gráfico 1 – Análise do Tempo da seção A, por compasso, de todas as gravações.

A partitura da *Valsa de Esquina N.º 2* para violino e piano traz entre parênteses a indicação de semínima = 108. Podemos constatar no gráfico acima que nas gravações comparadas o tempo inicial varia de aproximadamente semínima = 50, do próprio compositor (intérprete E), até por volta de semínima = 100 no caso dos intérpretes H e D. Estas gravações são as que mais se aproximam do tempo indicado. Podemos questionar que, se o próprio compositor não segue esta indicação de tempo, existe a probabilidade de que ela seja espúria. Esta valsa tem várias indicações de acelerando que podem ser nitidamente visualizadas no gráfico acima. Se compararmos o tempo mais lento e o mais rápido de cada versão, vemos que o compositor é o que tem maior latitude, atingindo a marca de semínima = 230 no compasso 27. Por outro lado vemos que a versão F é a que tem a menor flutuação. Outra observação é que à exceção do compositor, todos os demais atingem por volta do dobro da velocidade inicial no ponto mais rápido. O acelerando do compasso 27 é o único em que todas as versões coincidem. É digno de nota que, entre aqueles intérpretes que repetem este trecho, não há a mesma unanimidade na segunda execução. As versões A, B, C e H atingem o ápice no compasso 59 enquanto D e G (que não realizam a repetição) alcançam-no um compasso depois. Considero que esta diferença está relacionada com a continuação da peça, mas só um exame detalhado da seção B poderia confirmar esta hipótese.

A superposição dos gráficos mostrada acima é importante para vermos com clareza os pontos extremos da concepção de cada versão. Uma visualização mais detalhada pode ser obtida examinando os gráficos por seções de oito compassos em comparação com os respectivos exemplos musicais.

Lento e Máximo (♩ = 108)



Exemplo 1 – *Valsa de Esquina N.º 2*, comps. 1 – 8.

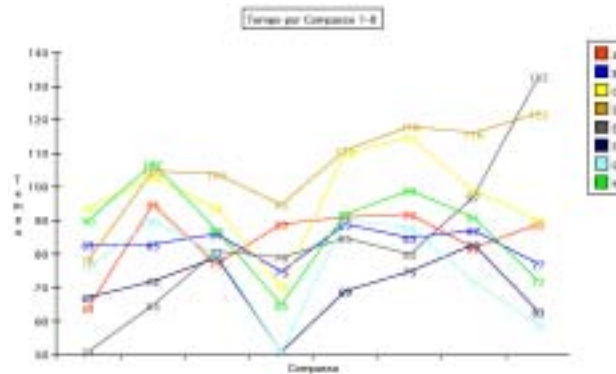


Gráfico 2 – Tempo por compasso, comps. 1 - 8.

No gráfico acima podemos ver como a indicação de *rubato* no compasso 4 é interpretada como acelerando em A e como *ritenuto* pelos demais. Podemos ver com clareza que A, D e E aceleram em direção ao compasso 9, enquanto os demais diminuem o andamento. É digno de nota que o compositor antecipa o *affrettando* indicado no compasso 10 da partitura para piano já para o compasso 8, o que explica o grande ímpeto de seu acelerando. A partitura para violino e piano tem a indicação de *affrettando* no compasso 11, o que poderia explicar porque a maioria dos violinistas termina a frase mais lentamente.



Exemplo 2 – *Valsa de Esquina N.º 2*, comps. 9 – 16.

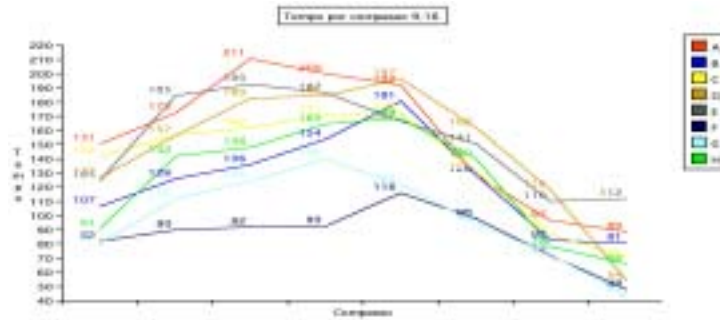


Gráfico 3 – Tempo por compasso, comps. 9 - 16.

Na seção que vai do compasso 9 ao 16 podemos ver que A e E consideram o compasso 11 como o mais rápido, enquanto B, C, D, F e H atingem o clímax do *affrettando* no compasso 13. G é o único a atingi-lo no compasso 12. Onde encontramos unanimidade é na diminuição do andamento para realização do crescendo. Outros fatores dignos de nota são a pausa de semicolcheia e o *cedendo* e *allargando* no compasso 15 e o *rubato* no compasso 16. A tabela abaixo mostra os compassos 15 e 16 pulso a pulso.

	Compasso 15			Compasso 16		
	1º	2º	3º	1º	2º	3º
A	74	99	140	140	132	53
B	47	115	162	136	112	49
C	64	97	120	110	97	44
D	78	144	173	147	140	24
E	77	117	173	151	115	87
F	49	92	94	77	49	34
G	49	82	120	112	94	21
H	57	92	103	99	85	42

Tabela 1 – Compassos 15 e 16, pulso a pulso.

No gráfico acima podemos visualizar a cesura no 1º tempo do compasso 15 quando vemos que os valores na coluna correspondente ao 2º tempo são bem mais altos. Há, portanto, uma retomada do tempo para o subsequente *rallentando*. Constatamos também que D e G têm a maior diferença entre o 2º e 3º tempo do compasso 16, sendo que a diferença de semínima = 140 para semínima = 24 de D decorre de uma grande respiração antes da volta do tema.





Exemplo 3 – *Valsa de Esquina N.º 2*, comps. 17 – 24.

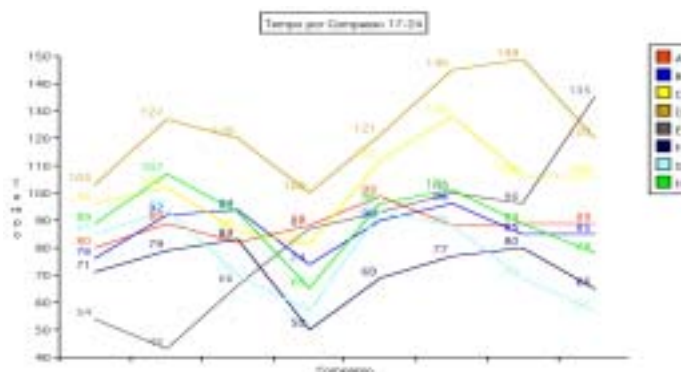


Gráfico 4 – Tempo por compasso, comps. 17 - 24.

Os compassos 17 a 24 contêm a volta do tema inicial. É interessante, portanto, compararmos se há diferenças entre as duas apresentações do mesmo material temático. Ao compararmos os gráficos, vemos que embora a direção rítmica da frase seja a mesma, há uma variedade significativa de nuances. Para visualizar mais claramente estas diferenças, colocamos lado a lado os tempos de cada versão na tabela abaixo. Para cada intérprete, a coluna esquerda se refere à primeira execução (comps. 1 - 8) e a segunda coluna, à repetição (comps. 17-24). Podemos constatar que nenhum dos intérpretes executa as duas frases nos mesmos tempos. Chama a atenção que Mignone (E) acelera de semínima = 51 para semínima = 65 do 1º ao 2º compasso da primeira vez, mas diminui a velocidade de semínima = 54 para semínima = 43 na repetição. Todos os demais mantêm um aumento de velocidade do primeiro para o segundo compasso do tema na segunda vez.

A	B	C	D	E	F	G	H
84	80	83	76	84	86	78	103
95	89	83	92	103	107	105	127
77	82	86	94	94	80	104	120
89	80	75	74	70	81	95	100
91	99	89	90	110	112	111	121
92	88	85	96	113	128	118	145
82	89	87	85	99	106	116	149
89	89	77	85	90	106	122	120

Tabela 2 – Comparação dos tempos dos compassos 1 - 8 e 17 – 24.

O Gráfico 5 mostra o tempo nos compassos 25 a 32. Podemos ver que apenas A e B diminuem o tempo no final da frase. No entanto, como estes tempos são a média dos três pulsos do compasso e há a indicação *bem arrastado* na partitura, temos que examinar estes compassos em maior detalhe.

Exemplo 4 – Valsa de Esquina N.º 2, comps. 25 – 32.

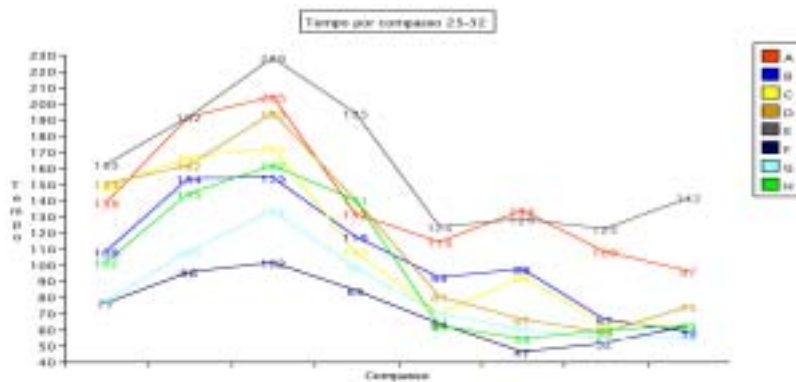


Gráfico 5: Tempo por compasso, comps. 25-32.

No Gráfico 6, podemos ver que o ponto mais lento nas interpretações dos violinistas é o primeiro tempo da casa 1 no compasso 31, a exceção sendo F, que o atinge no 3º tempo do compasso 30. Para Mignone o ponto mais lento acontece no 3º tempo do compasso 31. Vemos que nesta seção o tempo rubato é bem variado com acelerandos e ralentandos utilizados por todos os intérpretes. A grande diferença que podemos constatar entre as versões E e F decorre do fato de estes intérpretes não repetirem este trecho — este último compasso é na realidade a casa 2.

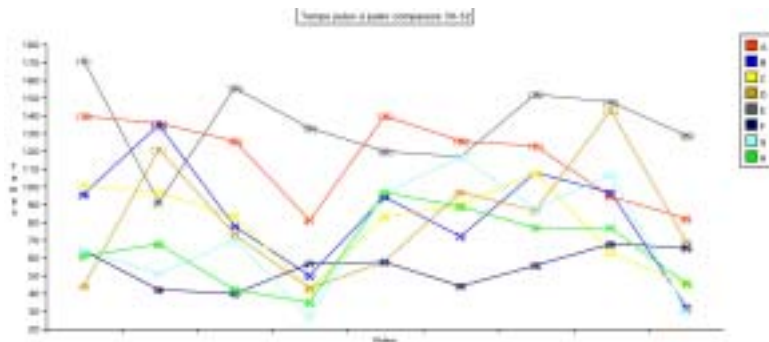


Gráfico 6 – Tempo pulso a pulso, comps. 30 - 32.



Como mencionamos acima, Epstein considera que o pulso estável é parte integrante do rubato. É a partir da percepção de um tempo estável que percebemos os desvios do pulso que então classificamos como rubato quando são adequados à música e como descontrolo, quando a atrapalham.

Nos gráficos até aqui apresentados fica evidente que há uma flutuação constante do pulso em todas as versões. A pergunta que cabe neste momento é como se comporta a nossa percepção de pulso estável nestas circunstâncias. Para termos uma idéia mais clara deste parâmetro, apresento a seguir os gráficos individuais por pulso de cada versão separadamente. No Gráfico 7 podemos ver nitidamente que as gravações A, B e C apresentam um pulso mais constante entre os acelerandos enquanto em G as flutuações são mais constantes e mais amplas.

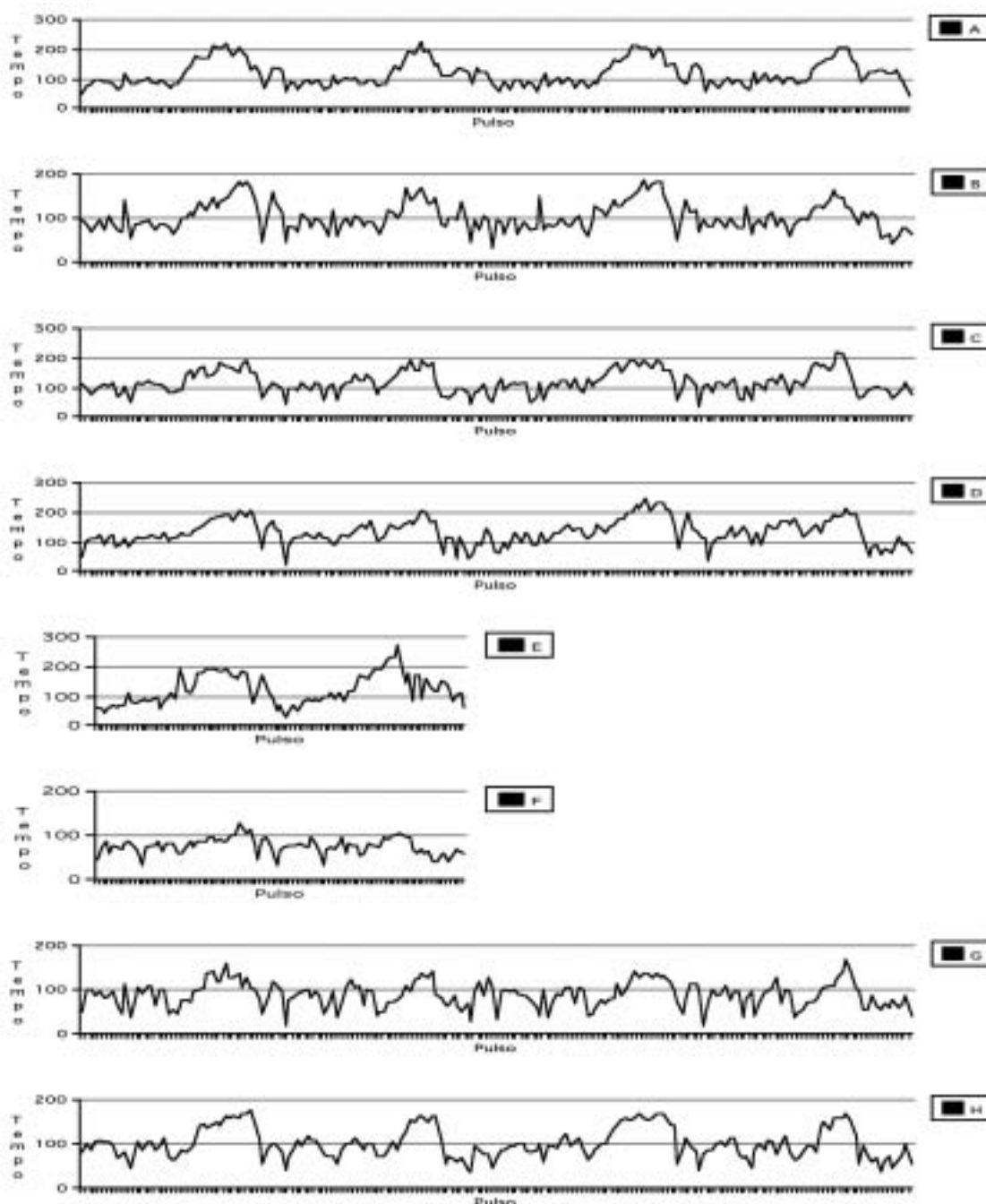


Gráfico 7 – Tempo por pulso de todas as gravações.

Conclusão

A escolha do tempo é determinante para o caráter de cada uma destas gravações, como fica evidente ao ouvirmos mesmo que só o início de cada uma delas, mas não podemos deixar de mencionar que fatores como articulação, dinâmica e sonoridade têm uma influência muito marcante na nossa avaliação de cada execução estudada. Se, de um lado, a concepção da peça e os valores estéticos do artista determinam sua execução, no lado oposto, o ouvinte baseia sua apreciação no seu próprio conhecimento musical e valores estéticos. Sempre me recordo de Esther Scliar que ensinava que o “gosto depende da informação que se tem”.

Ao ouvirmos as diferentes gravações desta obra, o caráter de cada versão é percebido com nitidez. Isto se dá pela aplicação dos valores estético-musicais mais significativos para cada intérprete. Podemos perceber que há uma preocupação maior em estabelecer um equilíbrio do tempo nas versões A, B, C e H. Podemos ver que D imprime um caráter mais leve, jocoso, com tempos mais rápidos e é relevante mencionar a adição de ornamentos que não estão presentes na partitura. Já as versões F e G valorizam o aspecto mais livre da obra, explorando a sonoridade do violino através dos *glissandos* e *vibrato*. Chama atenção a maneira característica com que Mignone (E) executa as tercinas no baixo do 1º compasso. Sua inflexão lembra o dedilhar do violão acompanhando uma seresta – um exemplo claro de “sotaque” característico que não pode ser notado na partitura e que é assimilado ao ouvirmos gravações. Um estudo poderia ser feito só das articulações dos pianistas em cada versão, assim como dos estilos de vibrato e produção sonora dos violinistas.

Diante do acima exposto, seria muito interessante saber se, após estudarmos a partitura e depois de um estudo desta natureza, a gravação preferida na audição inicial continua sendo a mesma. Ao nos atermos a uma análise do tempo, procuramos mostrar que, embora esta peça seja de caráter livre e rubato, a maioria dos intérpretes tem um tempo básico que nos permite avaliar o grau de desvio expressivo. Acho temerário, neste momento, postular o que seja a inflexão rítmica característica de uma valsa de “esquina”. Podemos, no entanto, constatar que a *Valsa de Esquina N.º 2* é executada muito livremente e com fortes desvios expressivos. Há uma predominância de tempos mais lentos no 3º pulso da frase inicial, mas isto não é uma unanimidade entre os intérpretes e há variações de execução na repetição.

Acredito que o melhor uso deste tipo de estudo é sensibilizar o ouvinte para a riqueza de detalhes a serem percebidos. Tenho utilizado atividades baseadas nesta metodologia para aumentar o envolvimento de alunos no processo de audição das músicas que estão estudando. Quando entendem que existem várias alternativas possíveis, estes passam a ter uma maior flexibilidade na busca de sua própria forma de expressão. Em um processo semelhante, utilizo a análise de partituras seguida da comparação de gravações, o que permite discussões muito significativas sobre valores estéticos aplicados à execução musical.

Referências bibliográficas

BOWEN, José. Performance practice versus performance analysis: Why should performers study performance? **Performance Practice Review** Vol. 9/1, 1996a, p. 16-35.

_____. Bowen, José. Tempo, duration, and flexibility: techniques in the analysis of performance. **The Journal of Musicological Research** XVI/2 (1996b), p. 111-156.



COOK, Nicholas. **Musical analysis and the listener**. New York: Garland, 1989.

EPSTEIN, David. **Shaping time**. New York: Schirmer Books, 1995.

GERLING, Fredi Vieira. **Performance analysis and analysis for performance: A study of Villa-Lobos's *Bachianas Brasileiras N.º 9***. D.M.A Essay, University of Iowa. 2000.

KIVY, Peter. **Authenticities**. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

Fredi Gerling é Doutor em Violino (“Doctor of Musical Arts”) pela University of Iowa (2000). A sua tese versou sobre análise para interpretação e a análise de interpretações gravadas, sendo a *Bachiana Brasileira N.º 9* de Heitor Villa-Lobos a base do trabalho. Foi Regente Titular e Diretor Artístico da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro (1989 a 1995), tendo liderado o grupo em três *tourneés* internacionais e gravado dois CDs. Nos Estados Unidos da América, foi regente da orquestra de cordas da prestigiosa *Preucil Music School*, referência internacional no ensino de cordas, e atuou como solista, camerista e professor em várias outras escolas e orquestras, destacando-se entre estas *Tufts University*, *New England Conservatory Preparatory School* e *Boston Concert Arts Orchestra*. É professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e tem atuado como professor convidado e/ou regente em festivais e cursos extraordinários em Belo Horizonte, Campos do Jordão, Curitiba, João Pessoa, Londrina, Brasília, Uberlândia entre outros.