

Ritmo de frase e expressividade no Estudo op. 6, n.8, de Fernando Sor

Felipe Augusto Vieira da Silva

Universidade Estadual do Paraná | Brasil

Resumo: O objetivo do trabalho é a análise do Estudo Op. 6, n.8, de Fernando Sor através dos conceitos de Ritmo de Frase (*Phrase Rhythm*) e expressividade. Como metodologia principal recorreu-se a análise teórico-experimental dividida em duas frentes: a primeira parte do trabalho versa sobre as teorias analíticas rítmico-fraseológicas contidas nos tratados de Lussy (1874, 1883) e Riemann (1884, 1903). E na segunda parte foi realizada a justaposição entre as teorias rítmico-fraseológicas e a expressividade violonística. Para alcançar esses objetivos, recorreu-se a análise de gravações de *expert* performances valendo-se de técnicas de extração de dados dos parâmetros dinâmico e agógico. Os resultados demonstram que o Ritmo de Frase pode ser um caminho efetivo para a concatenação entre análise e performance.

Palavras-chave: Ritmo de Frase, Expressividade, Performance, Violão, Fernando Sor.

Abstract: The objective of the work is the analysis of Study Op. 6, n.8, by Fernando Sor through the concepts of Phrase Rhythm and expressiveness. The main methodology used was theoretical and experimental analysis divided into two fronts: the first part of the work deals with the rhythmic-phraseological analytical theories contained in the treatises of Lussy (1874, 1883) and Riemann (1884, 1903). And in the second part, there was a juxtaposition between the rhythmic-phraseological theories and the guitaristic expressiveness. In order to achieve these objectives, expert performance recordings were analyzed using techniques for extracting data from dynamic and agogic parameters. The results demonstrate that the Phrase Rhythm can be an effective way for the concatenation between analysis and performance.

Keywords: Phrase Rhythm, Expressiveness, Performance, Guitar, Fernando Sor.

As últimas décadas diversas publicações têm ressaltado a importância da relação entre análise e performance (SCHMALFELDT, 1985, BERRY, 1989, DUNSBY, 1989, LESTER, 2005; RINK, 2013). No entanto, Lawrence Kramer (2015) fez críticas contundentes aos rumos das disciplinas analíticas afirmando que elas não deveriam se tornar um fim em si mesmas. A análise não pode ser a base da compressão musical, ao contrário, a compreensão deveria ser a base para análise. Ele afirma que muitas vezes a análise neutraliza a música, e chega a dizer que “a música não pode ser explicada analiticamente. A música é uma forma de ação comunicativa ou expressiva, antes de ser qualquer outra coisa”. (KRAMER, 2015, p. 22). Nesse sentido, um dos grandes problemas na relação análise e performance é ter dado pouca voz ao intérprete, ou seja, em que os intérpretes podem contribuir para uma melhor relação entre análise e performance? O que suas próprias performances têm a dizer para o analista? Ouvi-los é um passo importante para integrar a análise à performance. Como disse Schmalfeldt, “performances podem (e geralmente fazem) influenciar e mesmo determinar interpretações analíticas, assim como as análises podem (e geralmente fazem) informar performances. (SCHMALFELDT, 2002, p. 41).

Essa preocupação em dar voz ao performer não é necessariamente nova na perspectiva musicológica, o teórico e pianista franco-suíço Mathis Lussy¹ parece ter percebido esse problema ainda no século XIX. Sua obra mais importante, o *Traité de l'expression musicale* (1874), é tanto um tratado sobre análise quanto performance. Porém, o diferencial de sua proposta é o fato de ter iniciado sua pesquisa recorrendo a diversas escutas de performances *in loco*, sem ter uma teoria *a priori*. Por um período de 20 anos ele escutou pianistas e cantores de diversos estilos e nacionalidades, incluindo Liszt, von Bülow e Anton Rubinstein. Além disso, analisou diversas edições de partituras publicadas por intérpretes de seu tempo. O óbvio caráter indutivo de sua metodologia, refletido em seu *L'anacrise dans la musique moderne* (1903), trouxe uma inovação para a pesquisa em música: a comparação de performances como prática analítica. (DOGANTAN, 2002).

A abordagem de Lussy inaugurou um novo ramo de pesquisa em sua época, a chamada

¹ Mathis Lussy (1829 – 1910), pianista, pedagogo e musicólogo franco-suíço bastante conhecido em sua época. Publicou diversos livros e artigos na área de performance musical e história da notação. Foi uma das maiores autoridades sobre o ritmo musical, e dentre seus mais influentes alunos está Émile Jaques-Dalcroze que por sua vez foi o precursor das metodologias ativas do ensino da música. (DOGANTAN, 2002; SILVA, 2018)

Ritmologia.² Nessa mesma esteira, Hugo Riemann, em diálogos importantes com a obra de Lussy, também fez amplas contribuições para a disciplina através de seus tratados *Musikalische dynamik und agogik* (1884) e *System der musikalischen rhythmik und metrik* (1903). Ao contrário de Lussy, Riemann não dá tanta voz para intérprete, porém concebe um sistema ritmológico bastante coeso com a sua teoria harmônica funcional. Ele parece partir da ideia de que as organizações rítmico-formais fornecem dados precisos de como uma performance deveria soar. Assim, ambos os teóricos deixaram legados importantes sobre a relação entre análise e performance, não obstante suas respectivas propostas foram relativamente esquecidas pela teoria tonal do séc. XX.

Mais recentemente, essa Ritmologia reapareceu na obra *Phrase rhythm in tonal music* (1989) de William Rothstein sob o nome de Ritmo de Frase. Logo no prefácio do livro ele deixa claro que não está propondo algo novo, e faz um breve relato histórico ligando suas ideias aos teóricos do final do século XIX. O conteúdo do livro é uma revisão contemporânea dos tratados de Koch (1793) e Riemann (1884; 1903) sob a ótica das teorias schenkerianas, gerando um riquíssimo conteúdo sobre construções fraseológicas. Porém, há algo que parece ter faltado nesse trabalho: a ligação entre a teoria rítmico-fraseológica e a performance.

Assim, esse artigo tem como objetivo trazer à tona a discussão sobre a teoria do Ritmo de Frase na música tonal e suas possíveis consequências expressivas em performances do Estudo Op. 6, n.8 de Fernando Sor. Buscamos recolocar a “voz do intérprete” através da análise de três *expert* performances da obra citada. Para isso, recorreremos às técnicas de extração dos dados sobre dinâmica e agógica das performances gravadas com o intuito de justapor à teoria do Ritmo de Frase. A escolha das performances buscou uma variabilidade de propostas interpretativas resultando nas abordagens de Narciso Yepes, John Williams e Enea Leone. A extração dos dados foi realizada através do *software Sonic Visualiser* com auxílio de *vamp plug-ins* específicos para cada fator analisado. Os resultados são expostos em gráficos comparativos que buscam evidenciar os dispositivos expressivos que cada performer utilizou em suas interpretações.

² A disciplina ritmológica do final do século XIX não se atem ao estudo dos valores rítmicos, ela é uma intersecção com a linguística, com o pé poético, uma disciplina muito próxima da Elocução verbal/musical. A Disciplina é diretamente ligada à teoria aristoxeniana (ver. WILLIAMS, 2009)

1. A frase como fraseado.

“A frase como fraseado” é o título do texto análogo do teórico e linguista francês Gerard Dessons (2014)³ no qual, dentre outras coisas, busca estabelecer a distinção e uma possível aproximação entre os conceitos de frase e fraseado. Em sua perspectiva o conceito de frase pertence ao domínio da linguagem enquanto o fraseado é uma concepção puramente musical que, por sua vez, deve ser aplicado à linguagem. No entanto, algumas reflexões sobre o texto podem ser levantadas do ponto de vista musicológico, por exemplo: o que é frase/fraseado musical?

William Rothstein (1989, p. 3) certa vez fez o seguinte comentário sobre a questão: se você perguntar para um músico a definição de frase receberemos como resposta um olhar difuso (*blank stare*). Certamente é o tipo de coisa que as vezes é mais fácil você demonstrar ao instrumento do que encontrar uma definição. O ponto negativo disso é que a falta de conceptualização prejudica atividades como a interpretação textual e o próprio ensino-aprendizagem das práticas interpretativas.

O conceito de frase musical é, com já se sabe, um ponto de convergência entre música e linguagem. Tradicionalmente várias pesquisas em teoria da música buscaram fundamentos linguísticos para estudar as estruturas fraseológicas e suas constituições, a exemplo da teoria gerativa de Lerdhal&Jackendoff (1983) de matriz chomskyana. No sentido inverso, menos comum, Gérard Dessons (2014) propõe a música como forma de entendimento linguístico. Citando Suassure ele questiona: “até que ponto a frase pertence a língua?” Ou seja, o conceito de frase pertence a qual domínio? O da música ou da linguagem? Para Dessons a unidade frasal, como unidade discursiva, é de domínio compartilhado entre linguagem e música. “A música é sem dúvida tão interessante para confrontar suas categorias às da linguagem, quanto a linguagem às da música.” (DESSONS, 2014, p. 93)

A grande questão levantada pela linguística de Dessons (2014) é a distinção entre os termos frase (*phrase*) e fraseado (*phrasé*), termos filologicamente próximos, mas epistemologicamente diferentes. Como dito, o primeiro está mais próximo da linguagem e o segundo mais próximo da música. E o que Dessons buscou fazer em sua teoria foi diminuir a distância entre essas duas

³ Gérard Dessons (1949-) professor de literatura francesa na Universidade de Paris – VIII. Publicou diversos livros e artigos na área linguística, sendo ele um dos principais estudiosos de linguística de Émile Benveniste.

perspectivas: “A frase é, então, tanto problema da música quanto da linguística. Com a diferença de que na linguística, o fraseado também é um problema, mas a linguística não sabe disso, porque ela não o integra no conjunto de seus conceitos.” (DESSONS, 2014, p. 95).

Ele observa que, embora a noção de frase seja de uso comum das duas disciplinas, o conceito de fraseado parece ser usufruído apenas pela música, desse modo, ele advoga o compartilhamento do conceito de fraseado entre ambas as disciplinas. Para fundamentar essa posição ele utiliza um pensamento muito simples e direto: a frase é constituída de subunidades, signos e compostos lógicos, portanto, segmentada e descontínua, enquanto que o fraseado traz a noção de continuidade e unidade. Uma clara oposição entre aquilo que analisamos e aquilo que pronunciamos. Nesse contexto, a frase está para gramática assim como o fraseado está para elocução. Desse modo, os métodos analíticos se ocupariam da observação ‘pura’ da frase enquanto o fraseado buscaria articular todos os elementos sob uma unidade periódica.

Indo para a literatura teórica da música a princípio seria simples entender a dicotomia frase-fraseado. O primeiro relacionado as construções lógicas das estruturas sonoras, enquanto o segundo ligado ao ato da execução (elocução) musical. Como afirma Roland Candé (1963) “para frasear bem, é preciso, primeiramente reconhecer a frase.”

Entretanto, o problema começa na própria definição de frase na literatura musical. Como constatado por Rothstein (1989, p. 11) há certa indefinição nesses termos, ou seja, temos problemas epistemológicos crônicos em relação aos termos frase e fraseado. Artigos publicados em dicionários da música (APEL, 1974; GROVE&SADIE, 2001) parecem ter pouco a oferecer para a distinção entre os conceitos de frase e fraseado.

2. O problema do conceito de Ritmo de Frase em Rothstein.

A partir disso, Rothstein (1989, p. 12) propõe reinserção do termo Ritmo de Frase (*phrase rhythm*) para substituir a ideia de fraseado (*Phrasing*). Nessa ocasião, duas justificativas foram apresentadas pelo autor para a utilização do termo: a) a palavra tradicional fraseado adquiriu diversas conotações durante a história, o que deixou sua definição bastante difusa. b) É uma boa alternativa para substituir o termo fraseado, já que o termo *phrase rhythm* existe na literatura.

A constatação de Rothstein é importante para a teoria, pois de fato a definição dos termos frase e fraseado é problemática, e há a necessidade de revê-las. No entanto, as justificativas dadas por ele não correspondem a importância do termo tanto para a teoria geral da música quanto para a teoria da performance.

Voltando um pouco no tempo, uma das primeiras aparições da expressão Ritmo de Frase na literatura ocorre ainda no século XIX na tradução para o inglês do *Traité de l'Expression Musicale* (1882) de Mathis Lussy. Essa edição do tratado, provavelmente avaliada por Lussy (1874), traduz a palavra francesa *Rhythme* como *Rhythmical Phrase* (1882). Nesse contexto, o Ritmo de Frase (*Rhythmical Phrase*) “é uma ideia musical mais ou menos completa, que constitui um membro de uma frase [...] Nós estamos diante do acento rítmico” (LUSSY, 1874, p. 10). O termo *Rhythmical Phrase* traz a ideia de *ritmar*, um verbo, um ato de delimitar e executar uma frase. Para Lussy o Ritmo de Frase é um gesto musical expressivo que deveria ser trazido a luz pelo viés analítico e comunicado pelo performer através dos processos dinâmicos da música. E o objetivo final é ser expressivo na sua comunicação musical para o ouvinte.

Hugo Riemann (1884, 1903) também propôs uma teoria de Ritmo de Frase com importantes diálogos com os trabalhos ritmológicos de Lussy (1874, 1883) e Rudolf Westphal (1883). O que esses tratados têm em comum é a busca por uma correlação entre estruturas musicais e acentuações dinâmicas e agógicas. Embora muitas vezes soem bastante prescritivas, essas teorias trouxeram numerosas informações sobre como os intérpretes executavam músicas tanto do período clássico quanto obras contemporâneas a eles.

Justapondo essas informações com Rothstein (1989), parece que ele acertou em reinserir o termo *Phrase Rhythm* na teoria, mas não contemplou sua ampla dimensão ao não incluir a comunicação na performance. Rothstein (1989) elenca uma infinidade de técnicas e recursos composicionais a respeito das estruturas periódicas. De maneira similar às teorias de Lussy (1874,1883) e Riemann (1884; 1903), Rothstein demonstra os processos de expansão, contração, *linkage*, regularidade e irregularidade, formas métricas e hipermétricas. Por outro lado, Rothstein perde uma parte importante do conceito de Ritmo de Frase se comparado às teorias lussyana e riemanniana: a ligação entre análise e comunicação na performance. Assim, é possível dizer que o termo é em sua essência uma ligação entre análise com vistas à performance, ou seja, para analisar as

frases é preciso também saber comunicá-las. O resultado disso é o Ritmo de Frase como processo de integração entre análise e comunicação estrutural na música.

ILUSTRAÇÃO 1 – Ritmo de frase como resultado da integração entre frase e fraseado

Frase + Fraseado = Ritmo de Frase (Estrutura) (Comunicação) Comunicação Estrutural
--

Fonte: o autor (2020)

Nesse sentido, uma definição mais precisa e ampliada do termo Ritmo de Frase parece favorecer a ligação entre teoria e performance, pois engloba tanto a análise quanto sua comunicação. Talvez, seja necessária uma nova posição epistemológica para o termo: interpretar um texto musical contemplando sua performance. O verbo apareceria com maior frequência nas disciplinas de performance, por exemplo: “fraseie esse trecho por favor!”, uma espécie de ato analítico ao instrumento. Por ora, vamos nos ater apenas a aproximação entre as teorias rítmico-fraseológicas e sua possível comunicação, e posteriormente sua aplicação à análise expressiva do Estudo de Sor.

3. Lussy e Riemann: processos analíticos do Ritmo de Frase.⁴

Para entendermos o processo de Ritmo de Frase que iremos aplicar no Estudo Op. 6, n.8, de Sor, teremos que elucidar dois princípios tonais sintetizados na obra de Riemann (1903): *Auftaktigkeit e Achttaktigkeit*.

O *Auftaktigkeit*⁵ é o princípio que toda música está em sentido progressivo em direção à estabilidade tonal. Assume a ideia de processualidade como também a noção de que a música está sempre em movimento em direção à estase.⁶ A primeira manifestação do *Auftaktigkeit* se dá a nível

⁴ Embora as teorias lussyanas e riemannianas possuam suas próprias características, há diversos pontos de contatos entre elas, incluindo aí, citações mutuas nos respectivos tratados. Obviamente, essas citações ora são concordantes, ora discordantes. Mas nesse momento, enfatizaremos apenas seus aspectos concordantes com o objetivo de buscar uma unificação teórica que ajude a entender as linhas gerais do processo de Ritmo de Frase.

⁵ A tradução aproximada é ‘anacrusidade’, o princípio diz: todos os motivos têm potencial anacrústico.

⁶ Há uma clara influencia do pensamento hanslickiano e sua concepção de Formas Sonoras em Movimento, a diferença é que nesse conceito aqui a comunicação na performance é considerada.

do denominado motivico-métrico⁷, que é considerada a menor unidade com conteúdo expressivo da música, o *Chronos Protos*⁸ (Fig.1). Todo o motivo-métrico possui pareamento funcional *arsis-tesis* (*upbeat-downbeat*)⁹ em que tudo que se apresenta antes da barra de compasso pode ser entendido como movimento (*arsis*), e o que vem depois significa estase (*tesis*). De maneira geral todo motivo-métrico possui sua acentuação na *tesis*.¹⁰

Aqui é preciso distinguir o motivo-métrico do motivo melódico, ambos coexistem. O primeiro é uma unidade formal estável que é equivalente sempre a um compasso, já o motivo melódico pode ter qualquer tamanho e pode ser formado por um ou mais motivos-métricos. Por exemplo, o motivo inicial da 5ª Sinfonia de Beethoven é um motivo melódico formado por dois motivos-métricos, sendo uma *arsis* (movimento) em colcheias e uma *tesis* (estase) em mínima.

Para o motivo-métrico, o tempo forte do compasso (ênfase) funciona como uma zona de equilíbrio entre *arsis* e *tesis*, ao passo que quanto maior sua *arsis*, maior será o movimento, quanto maior sua *tesis*, maior será a estase. É um jogo de equilíbrio métrico entre movimento-estase que já traz consigo aspectos interpretativos, como: delineamento dinâmico (*crescendo-decrescendo*) e modificação agógica (*acelerando-ralentando*).

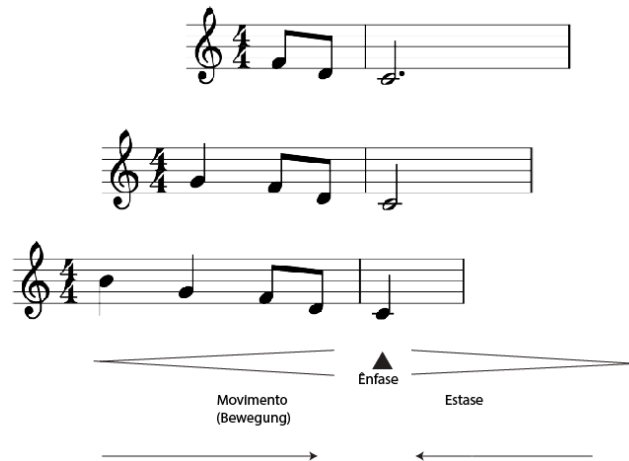
⁷ Esse termo é uma adaptação do original *taktmotive* (RIEMANN, 1903).

⁸ É o conceito advindo da teoria rítmica aristoxeniana que expressa o menor valor unitário da música, uma unidade que não pode ser dividida em valores menores e todos os valores temporais maiores eram múltiplos dele (ver WILLIAMS, 2009).

⁹ Aqui é necessário fazer uma crítica ao termo ‘cabeça de compasso’, comum na língua portuguesa. Esse termo dá a ideia de início das frases, porém ‘a cabeça’ de compasso é o final das coisas. Um exemplo é o fechamento da frase que se dá nesse ponto. Tempo forte na verdade é um conceito que deverias denotar ‘potencial de fechamento’. O tempo forte do compasso é o final de tudo que vem antes. As palavras em inglês e alemão significam “todo o acúmulo de energia converge para o tempo forte”, a decida, o centro de gravidade, dando a ideia de progressividade até seu impacto no ‘chão’. Um movimento dançante entre subir e descer o pé até o impacto, e é do impacto que vem sua força.

¹⁰ O nome original é *taktschwerpunkt*, ênfase do compasso. Entende-se acentuação não como ênfase dinâmica, mas qualquer parâmetro que destaque a nota, por exemplo, acento agógico.

FIGURA 1 – Motivo-métrico e sua qualidade expressiva resultantes dos movimentos de *arsis* e *tesis*.

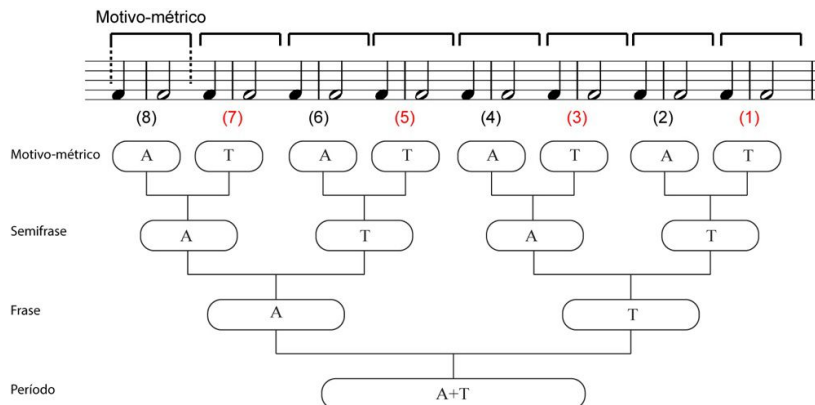


Fonte: O autor (2020).

Obviamente o motivo-métrico é apenas a menor unidade imbuída das funções *arsis-tesis*, porém essa mesma lógica pode ser ampliada para os níveis hipermétricos como semifrases, frases e períodos. A ampliação de sua aplicabilidade para esses níveis nos leva ao segundo princípio da teoria do Ritmo de Frase, o *Achttaktigkeit*¹¹. Para Riemann (1903) esse princípio estabelece uma unidade periódica normativa de oito motivos-métricos, uma espécie de arcabouço como ponto de partida para o processo analítico (Fig.1). O *Achttaktigkeit* é a base para uma notação analítica do Ritmo de Frase, e seu objetivo é identificar os pontos estruturais do período normativo de oito compassos e evidenciar a hierarquia das subunidades pareadas funcionalmente pela relação *arsis-tesis*. A simbologia utilizada é constituída por um conjunto alfanumérico grafado entre parênteses e colocado sempre abaixo da barra de compasso para a demarcação dos motivos-métricos. (Fig.2)

¹¹ O *achttaktigkeit* é um termo riemanniano quase impossíveis de tradução, é a justaposição das palavras *acht* (oito) + *takt* (compassos) transformadas em substantivo (*keit*). Uma possível tradução seria Octamensurabilidade, porém, para uma tradução mais apurada necessitaria de discussões para chegar a um termo apropriado. Por isso escolhemos não traduzir o termo tendo em vista sua dificuldade linguística.

FIGURA 2 – Estrutura básica rítmico-fraseológica (*achttaktigkeit*) e suas funções *arsis* (A) e *tesis* (T).



Fonte: O autor (2020)

Na notação analítica riemanniana os motivos-métricos possuem funções formais *a priori*, os números pares representam os motivos-métricos com a função *arsis* (movimento) e os números ímpares representam a *tesis* (estase). Um exemplo desse processo analítico a partir do arcabouço normativo pode ser visto abaixo na Sonata para Piano N.11, de Beethoven (Fig.3). Os números referentes aos motivos-métricos vão decrescendo de (8) a (1) a medida que a situação cadencial e o fechamento vão se aproximando. A articulação e o delineamento dinâmico são construídos de acordo com a formação de cada motivo-métrico, alguns como o (8) e o (7) são articulados ao nível de motivos-métricos, enquanto que (6) e (5) são articulados no nível de dois motivos-métricos (semifrase). Para o intérprete é importante que ele demonstre os processos de interação entre a superfície motívica e a forma periódica.

FIGURA 3 – Beethoven, sonata para piano n.11 em Bb maior, op. 22, 3ºmov (comp. 1-8).



Fonte: Adaptado de Riemann (1903)

Obviamente a ideia de um período normativo consiste apenas em uma ferramenta analítica, tendo como propósito identificar e evidenciar os desvios da normativa. Riemann e Lussy concebiam esses modelos *a priori* como arcabouços para que o intérprete identifique as funções formais de cada segmento. Em consequência disso, surgem as principais questões do estudo de Ritmo de Frase: como identificar esses desvios a níveis métricos e hipermétricos? E como isso ajuda o intérprete? Para identificá-los é necessário adotar esse arcabouço, identificar as funções formais e quais dessas funções foram ampliadas, comprimidas, sobrepostas ou conectadas.

No exemplo abaixo observamos as possibilidades de manipulação das unidades periódicas a partir do arcabouço. Na figura 4a o período aparece de maneira normativo enquanto que na figura 4b surge uma expansão do motivo-métrico (2) que, por sua vez, gera um novo motivo-métrico (2a). Em consequência disso, ocorre ampliação da função *arsis* (movimento) e crescimento da tensão se comparado ao exemplo anterior. Para o ouvinte ocorre uma reinterpretação do (2a), que era esperado como *tesis*, passa a ser escutado como intensificador da *arsis*. Na figura 4c, o processo é inverso, observamos a contração da forma na medida que os motivos-métricos (4) e (3) são comprimidos, antecipando assim, a perspectiva de resolução.

FIGURA 4 – Manipulação das unidades periódicas através da expansão e compressão formal.

a) (8) (7) (6) (5) (4) (3) (2) (1)
T D T S D T

b) (8) (7) (6) (5) (4) (3) (2) (2a) (1)
D T

c) (8) (7) (6) (5) (4-3) (2) (1)
T S D T

Fonte: Adaptado de Lussy (1874)

Essas manipulações formais cumprem o propósito de prolongar, comprimir ou sobrepor funções das formas fraseológicas, e cabe ao intérprete, enquanto comunicador da obra, explicitar essas estruturas para o ouvinte. Porém, o que as teorias de Ritmo de Frases têm a contribuir para comunicação dessas estruturas?

4. Forma, expressividade e comunicação na performance.

Para discutir as consequências das teorias de Ritmo de Frase lussyanas e riemannianas para a performance do Estudo de Sor é necessário primeiro esclarecer que há em seus escritos uma forte influência positivista. Há também, principalmente em Riemann, um tipo de obsessão pelo controle total da forma musical através do conhecimento analítico, o que resulta em tipos de regulações interpretativas demasiadamente normativas.¹²

Por outro lado, em seus processos analíticos eles classificam dispositivos expressivos compartilhados entre os performers de seu tempo. Muitas de suas considerações vêm das análises comparativas de performances presenciadas *in loco*¹³, como foi o caso de Lussy. De maneira geral eles ressaltam que as irregularidades estruturais encontradas na superfície musical devem ser ressaltadas na performance, do contrário a performance será inexpressiva. Segundo Lussy:

O movimento musical, no ato da performance, é como o andar de um viajante. Da mesma forma que ele [viajante] ajusta seu ritmo de acordo com os acidentes do terreno que ele atravessa, o *performer* deve modificar seu movimento de acordo com a estrutura da composição. Mas independentemente da uniformidade da superfície que o viajante viaja, se o percurso é longo, a fadiga aparece e paralisa seu progresso. Seu ritmo [enérgico] só é revitalizado com a chegada do fim desejado, que libera todas as suas forças, todas as suas energias. (LUSSY, 1874, p. 117)

Lussy evoca a ideia de um caminho ideal a ser percorrido análogo à composição musical, uma linha reta, sem obstáculos. Porém, as irregularidades, as cadências não resolvidas, síncopes, e outros

¹² O prefácio de Lussy demonstra essa questão. “A ciência musical foi enriquecida com um novo ramo: o conhecimento das leis de expressão; o ensino possui um conjunto positivo de regras cuja observação permite que cada músico possa executar de maneira expressiva e artística todas as obras musicais, desde o mais humilde romance até as composições transcendentais de nossos compositores imortais.” (LUSSY, 1874, p. i)

¹³ Ele teve contato com registros fonográficos, escutou performances gravadas, porém não se sabe a profundidade desse contato e a influência sobre seu trabalho. (ver. LUSSY, 1903)

dispositivos considerados irregulares perante a normativa agem como se fossem obstáculos, sendo elas espécies de relevos que devem ser acentuados. Esses relevos devem ser ressaltados no ato da performance através de dois tipos principais de acentuações: dinâmica e agógica. Nesse contexto, os acentos funcionam como espécies de *stimuli* ao ouvinte indicando que algo importante ou inesperado ocorreu, ao passo que gera no ouvinte a quebra da expectativa. Portanto, no conceito de Ritmo de Frase, a análise e performance são concebidas como indissociável tanto para Lussy quanto Riemann.

Nesse contexto, o conjunto de recursos ligados ao ato da performance são o que chamamos de expressividade na performance. Isto é, diferente do termo Expressão Musical, a expressividade é um conceito ligado diretamente à comunicação das estruturas através de dispositivos acústicos. Como afirma Dorottya Fabian.

Expressividade: 1) refere-se ao efeito dos parâmetros auditivos na performance musical (volume, intensidade, frases, tempo, espectro de frequência, etc.) - cobrindo fatores acústicos, psicoacústicos e / ou musicais. 2) refere-se à variação dos parâmetros auditivos longe de uma performance prototípica, mas dentro de restrições estilísticas (por exemplo, muita variação é inaceitável e não está dentro da gama de expressividade). 3) é usado no sentido intransitivo do verbo (nenhuma emoção, humor ou sentimento está necessariamente sendo expressado, no entanto, a performance da música soa "expressiva" em diferentes graus). (FABIAN et al, 2014, p. xxi)

Nesse sentido, considerar a expressividade no ato analítico amplia o escopo para além do escrutínio composicional e passa a ser uma análise para/da performance. Há a busca em desvelar os dispositivos que os intérpretes utilizam ou poderão utilizar durante o ato da execução. Também busca saber como essas decisões interagem com as estruturas encontradas, sem necessariamente regular o que deve ou não ser feito. Porém, as decisões performáticas precisam estar em consonância com as estruturas musicais.

Portanto, de acordo com as teorias rítmico-fraseológicas, as principais propostas para uma comunicação expressiva das estruturas sonoras são as acentuações e articulações. Os principais dispositivos utilizados pelas performances nesse contexto são as variações de intensidade e tempo, manifestados nos conceitos de acentuações dinâmica e agógica respectivamente. Mas não há outras formas de acentuar notas? Sim, principalmente ao violão, instrumento que possui ampla variabilidade timbrística, a acentuação a partir das possibilidades oferecidas pelo timbre é muito importante para o

violão.¹⁴ Porém, a dinâmica e agógica possuem conexões mais evidentes com a forma musical na teoria rítmico-fraseológica e pode nos mostrar alguns dos dispositivos que os violonistas utilizam em suas performances.

5. Ritmo de frase e Expressividade no Estudo op. 6, n.8, de Sor: dinâmica e agógica.

Retomando a ideia dos estudos do Ritmo de Frase como tendo em sua essência o conceito de comunicação estrutural, podemos agora definir seu escopo através da literatura. Segundo Friberg&Battel (2002), os estudos sobre comunicação estrutural têm buscado observar como os instrumentistas e cantores projetam suas interpretações em performances gravadas ou ao vivo.

A comunicação das estruturas na expressão musical tem sido estudada cientificamente, analisando as variações no tempo e dinâmica em *expert* performances. Seus princípios fundamentais foram extraídos e modelados pela relação entre expressão e estrutura musical formuladas. (FRIBERG&BATTEL, 2002, p. 199)

Esses conceitos propostos por Friberg&Battel sobre comunicação estrutural são muito similares aos que o próprio Lussy fez em seus tratados. No entanto, atualmente com as tecnologias de extração de dados podemos obter informações precisas sobre variações agógica e dinâmica. Trabalhos como os de Bruno Repp (1990) e Nicholas Cook (2004) têm demonstrado os procedimentos, métodos e propósitos para esse tipo de abordagem.

Desse modo, o objetivo aqui será observar as propostas decorrentes do Ritmo de Frase e suas possíveis concatenações em performances violonísticas do Estudo op. 6, n.8, de Fernando Sor.¹⁵ A intenção é demonstrar como cada intérprete utiliza os dispositivos expressivos para comunicar aos ouvintes as estruturas sonoras analisadas. Como metodologia principal recorreremos aos processos analíticos de Ritmo de Frase justapostos às performances gravadas de três violonistas¹⁶: Narciso Yepes

¹⁴ Exploramos um pouco mais a acentuação utilizando apoio e sua relação com o timbre em (SILVA, 2018, p. 241).

¹⁵ Esse estudo é mais conhecido por fazer parte dos “20 estudos selecionados de Segovia.” Sendo a primeira da coleção de Segovia parece ser de fácil execução, no entanto é uma obra de influência contrapontística, com imitações, expansões, sobreposições e elisões estruturais relativamente complexas.

¹⁶ Sobre a análise das performances, a escolha das gravações seguiu o princípio de diversificar a fonte de dados, trazendo desse modo três performances considerando intérpretes de épocas diferentes. O *software* de extração de dados utilizado no trabalho foi o *Sonic Visualiser 3.0*.

(1968)¹⁷, John Williams (1970)¹⁸, Enea Leone (2014)¹⁹.

Como não há uma simbologia padrão para fazer a justaposição entre Ritmo de Frase e análise da performance, criamos a própria simbologia com o intuito de facilitar o entendimento. Segue abaixo as tabelas 1 e 2 contendo os símbolos e conceitos que aparecem tanto para a análise quanto nos gráficos comparativos de performances. Na tabela 1 destacamos o acento expressivo que vai demonstrar os trechos de irregularidades em relação à normativa. Também são propostas simbologias para os dispositivos expressivos dinâmicos e agógicos. Já a tabela 2 demonstra os símbolos das ênfases dos motivos-métricos (acento métrico) em organização hierárquica: motivos, semifrases, frases e períodos. Cada um desses símbolos representam um potencial de fechamento que podem ser antecipados ou adiados de acordo com o Ritmo de Frase.

TABELA 1 – Simbologias utilizadas na análise.

SÍMBOLO	NOME	DESCRIÇÃO
(8)	Motivo-métrico	Indica o motivo métrico. Quando justaposto a uma letra sugere expansão. Se houver dois números no mesmo espaço indica compressão formal.
/ \	Acento Rítmico	Demarcam o início e o final de cada agrupamento indicando suas ênfases principais.
▲	Acento Métrico (Ênfase)	Demarcam as ênfases de cada motivo métrico de maneira hierárquica. (ver. tabela 2)
É	Acento Expressivo	Indicam os trechos de irregularidades tonais e formais. Pode aparecer nas subcategorias: Expressivo-rítmico, harmônico ou melódico.
=	Sobreposição Formal	Indica uma sobreposição formal entre períodos
/	Expansão Formal	Indica trechos de expansão das funções formais
(E.P)	Estase na Penúltima	Indica de uma expansão formal antes do fechamento do período.
└	Acentuação Dinâmica	Variação dinâmica súbita de uma nota ou trecho.
^	Acentuação Agógica	Variação temporal em uma nota ou trecho
◀	Dinâmica Hiperométrica	Indicam objetivos dinâmica a longo prazo dentro do período

Fonte: O autor (2020).

¹⁷ YEPES, Narciso. *Fernando Sor: 24 Estudios*. Germany: Deutsch Grammophon, 1968. 1LP.

¹⁸ WILLIAMS, John. *Sor: 20 studies for guitar*. US: Westminster Gold, 1970. 1LP.

¹⁹ LEONE, Enea. *Fernando Sor: complete studies for guitar*. Netherlands: Brilliant Classics, 2014. 3CDs.

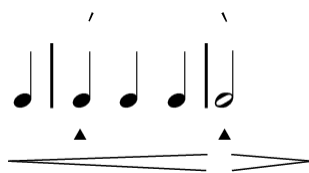
TABELA 2 – As ênfases (acentos métricos) e seu peso hierárquico.

Motivo-métrico	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲	▲
Semifrase	-----	▲	-----	▲	-----	▲	-----	▲
Frase	-----		-----	△	-----		-----	△
Período	-----				-----			△

Fonte: O autor (2020).

No caso do Estudo de Sor o motivo melódico é estabelecido a partir da justaposição de dois motivos-métricos, portanto articulados a nível de semifrase. A característica principal dele é ter um início anacrústico que gera um amplo movimento crescente e uma estase menor que sua *tesis*. Assim, todo o peso do motivo deve ser colocado na *tesis*

FIGURA 5 – Motivo melódico formado por dois motivos-métricos (semifrase).



Fonte: O autor (2020).

Em linhas gerais, a primeira unidade periódica é formada por dez compassos com seu Ritmo de Frase [8-7-6-5:4/3-2-1]. É importante destacar as transformações que o motivo melódico pode sofrer durante o percurso, como é o caso de sua apresentação inicial que aparece sem a anacruse. Nesse caso, é como se a anacruse fosse feita pelo gesto do *performer* antes de iniciar a obra (linha pontilhada), dando a intenção de que o crescendo em peso dinâmico deve iniciar antes da primeira nota. As mínimas são classificadas como acentos expressivos-harmônico, pois são causadas pelos acordes suspensivos que retardam as resoluções. Outro acento expressivos-harmônico nesse mesmo trecho é ocasionado por acordes de dominantes secundárias (Lá7-Ré menor), como é o caso do motivo-métrico (6), compasso 2.

FIGURA 6 – análise da primeira unidade periódica (comp. 1-10).

Fonte: O autor (2020).

Analisando esse período a partir do princípio do *Achttaktigkeit*²⁰ observamos uma ampliação interna ao motivo-métrico (4), uma extensão da forma normativa. Há nesse trecho uma espécie de *stretto*, uma estase na penúltima (E.P.), que desempenha a função de uma grande *arsis* geradora de tensão. Na perspectiva riemanniana a estase é uma espécie de interrupção temporária da progressividade formal, e ao invés de progredir, a expansão dá prioridade a geração de conflito tonal e métrico. O conflito tonal nessa parte é uma tentativa de modulação para a dominante, já o conflito métrico se dá na medida em que o 3/4 dá lugar a articulação em 2/4, como podemos ver nas barras de compassos pontilhadas.

²⁰ Unidade periódica de oito compassos que baliza a análise, ver cap. 3.

Antes de buscarmos os elementos da expressividade em performances é importante observar as concepções de Segovia sobre a peça, haja vista a falta de registro fonográfico de sua autoria (Ex.2). Se abordarmos sua edição e compararmos com o delineamento dinâmico proposto acima, é possível perceber uma grande semelhança com os obtidos pelos métodos de Ritmo de Frase.

FIGURA 7 – Delineamento dinâmico feito por Segovia do Estudo 1 (comp. 1-10).

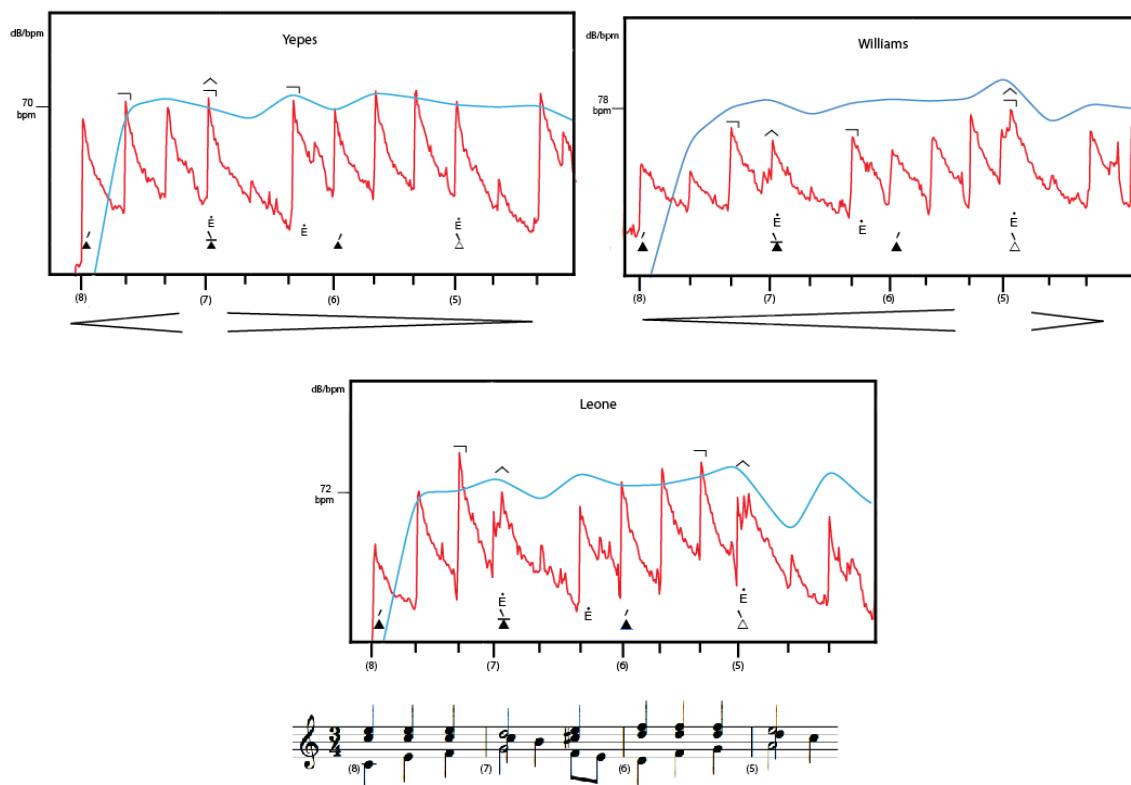


Fonte: Segovia, 1945.

Dando voz aos intérpretes extraímos informações expressivas das três performances selecionadas. Os dados apresentados no Gráfico 1 dizem respeito aos dois parâmetros mais importantes para as teorias do Ritmo de Frase: a dinâmica (vermelha) e agógica (azul).

Em relação ao motivo melódico principal (comp. 1-4), é possível afirmar que todos parecem reconhecer os acentos expressivos no final de cada motivo, dando a eles relevos dinâmico/e ou agógico. A diferença fundamental entre as performances está nos dispositivos utilizados por cada um deles. Leone parece alternar entre acentuações dinâmicas e agógicas em notas de maior destaque. Já Yepes e Williams parecem utilizar acentuações dinâmicas nos finais de cada motivo melódico, porém quando eles querem construir uma articulação a nível da frase há divergências entre si. A estratégia de Yepes e Williams é somar os acentos dinâmico e agógico na mesma nota como forma de dar peso estrutural para determinadas notas da frase. De acordo com as linhas dinâmico-agógicas, enquanto Yepes dá ênfase para o primeiro acento expressivo, William joga todo o peso para o último acento. Também, ambos reconhecem o acento expressivo-harmônico decorrente das dominantes secundárias.

GRÁFICO 1 – Performances da primeira frase. (comp. 1-4).



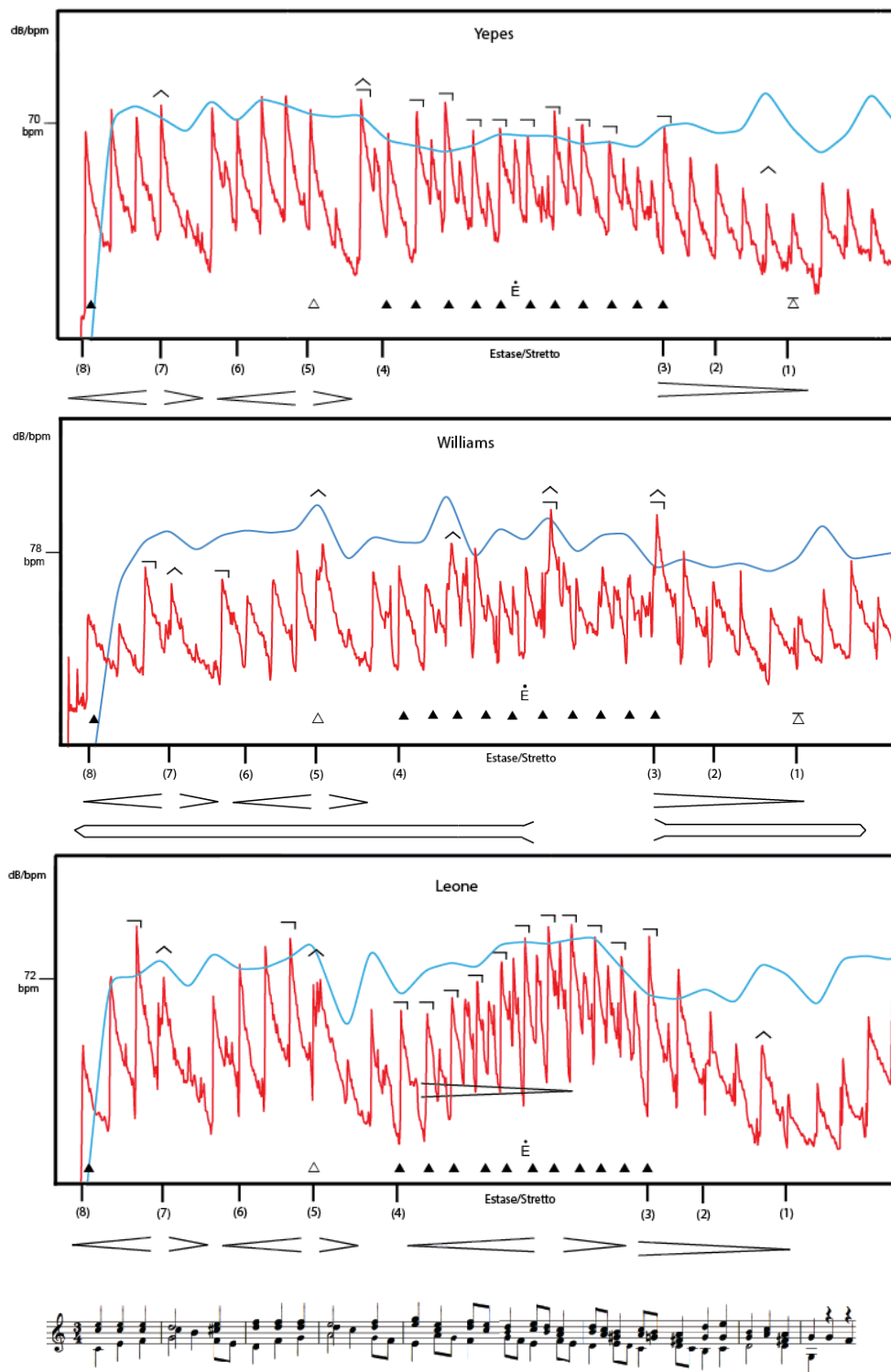
Fonte: O autor (2020)

Ampliando o escopo analítico, o gráfico 2 traz os dados do primeiro período (comp. 1-10) no qual é possível verificar as estratégias expressivas aplicadas numa ideia completa. Todos buscaram ressaltar o final da unidade periódica através de acentuações agógicas, ou seja, buscavam demonstrar a situação cadencial como um tipo de movimento em direção ao repouso motriz. Ainda mais importante nessa parte é a expansão formal do motivo métrico (4) que funciona como um trecho de tensão, por isso, adquire a classificação do acento expressivo.

É possível perceber nas três performances um forte destaque para a expansão, porém cada intérprete reage a ela de maneira diferente. Yepes e Leone parecem dar mais ênfase a modulação métrica articulando e acentuando dinamicamente em 2/4. Porém, Yepes faz uma grande agógica, uma desaceleração do andamento para dar clareza ao entrelaçamento das vozes, porém gera um efeito de perda de pulsação. John Williams, diferente dos dois, parece criar um momento bastante planejado para a expansão na medida em que faz uma articulação em 4/4. Para tal, utilizou duas acentuações dinâmico-agógicas. Também parece planejar a dinâmica a longo prazo para o período ao colocar os

picos dinâmicos exatamente na expansão. Essas escolhas de Williams parecem ao mesmo dar destaque à expansão sem perder a ideia completa do período.

GRÁFICO 2 – Performances da primeira unidade periódica (comp. 1-10).



Fonte: O autor (2020).

A segunda unidade periódica começa no compasso 11 mantendo o mesmo *design* do motivo melódico inicial (ver. Fig.5). Não obstante, os conflitos harmônicos causados pelas dominantes secundárias geram sucessivos acentos expressivos que mudam as expectativas dinâmicas pré-estabelecidas pelo motivo inicial. As dominantes secundárias aparecem geralmente nas anacruses do motivo melódico fazendo com que os terceiros tempos sejam acentuados. (Fig.8)

FIGURA 8 – Análise da segunda unidade periódica (comp. 11-18).

Fonte: O autor (2020).

A organização do Ritmo de Frase desse período pode ser sintetizado como [8-7-6-5:4-3-2-1(=8)], bastante regular, porém com uma sobreposição estrutural no último motivo-métrico (1=8). A principal característica dessa sobreposição é a mudança de direção melódica, e, assim como no primeiro período, esse trecho termina com uma meia-cadência. (Fig.9)

FIGURA 9 – Sobreposição estrutural entre os períodos 2 e 3 (comp. 17-20).

Fonte: O autor (2020).

A performance de Leone parece reconhecer os acentos expressivos-harmônicos ao acentuar as dominantes secundárias. Um exemplo está nos compassos 12-13, onde ocorre um acorde de sexta aumentada que caminha para Lá maior, dominante de Ré menor. A consequência interpretativa é que a dinâmica natural do motivo melódico é interrompida por acentuações ocorridas nos terceiros tempos, dando a percepção de tensão-resolução entre anacruses e tempos fortes dos compassos. Ao contrário, Yepes e Williams optam por não reforçar o conflito harmônico dando pouca ênfase para as dominantes secundárias. Desse modo, parecem dar prioridade ao contorno natural da frase sem levar em conta o contexto harmônico. Também, os dois destacam as notas mais agudas do motivo, acentuando-as com apoio de mão direita.

Vale destacar o planejamento a longo prazo que Williams faz para o período. Ele dá importância estrutural para as notas com valores de mínimas através dos dispositivos agógicos. Também, é possível notar que nas performances de Williams e Yepes as notas com maior peso estrutural se dão com a união entre acentuações dinâmica e agógica. As dinâmicas a longo prazo abaixo dos gráficos indicam as notas com maior destaque no âmbito do período.

GRÁFICO 3 – Performances da segunda unidade periódica (comp. 11-19).

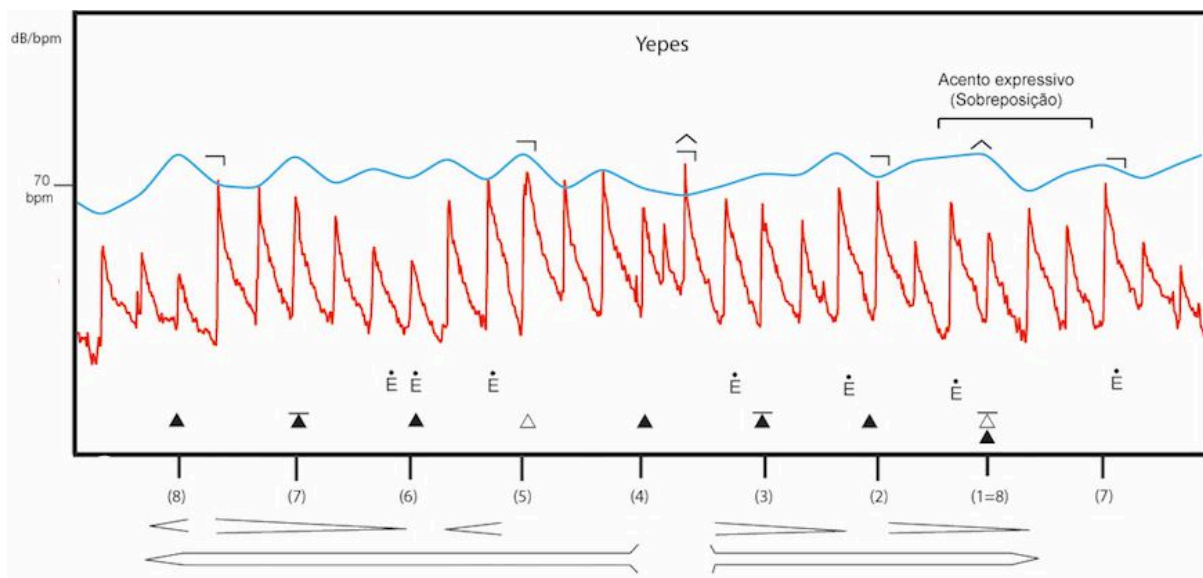
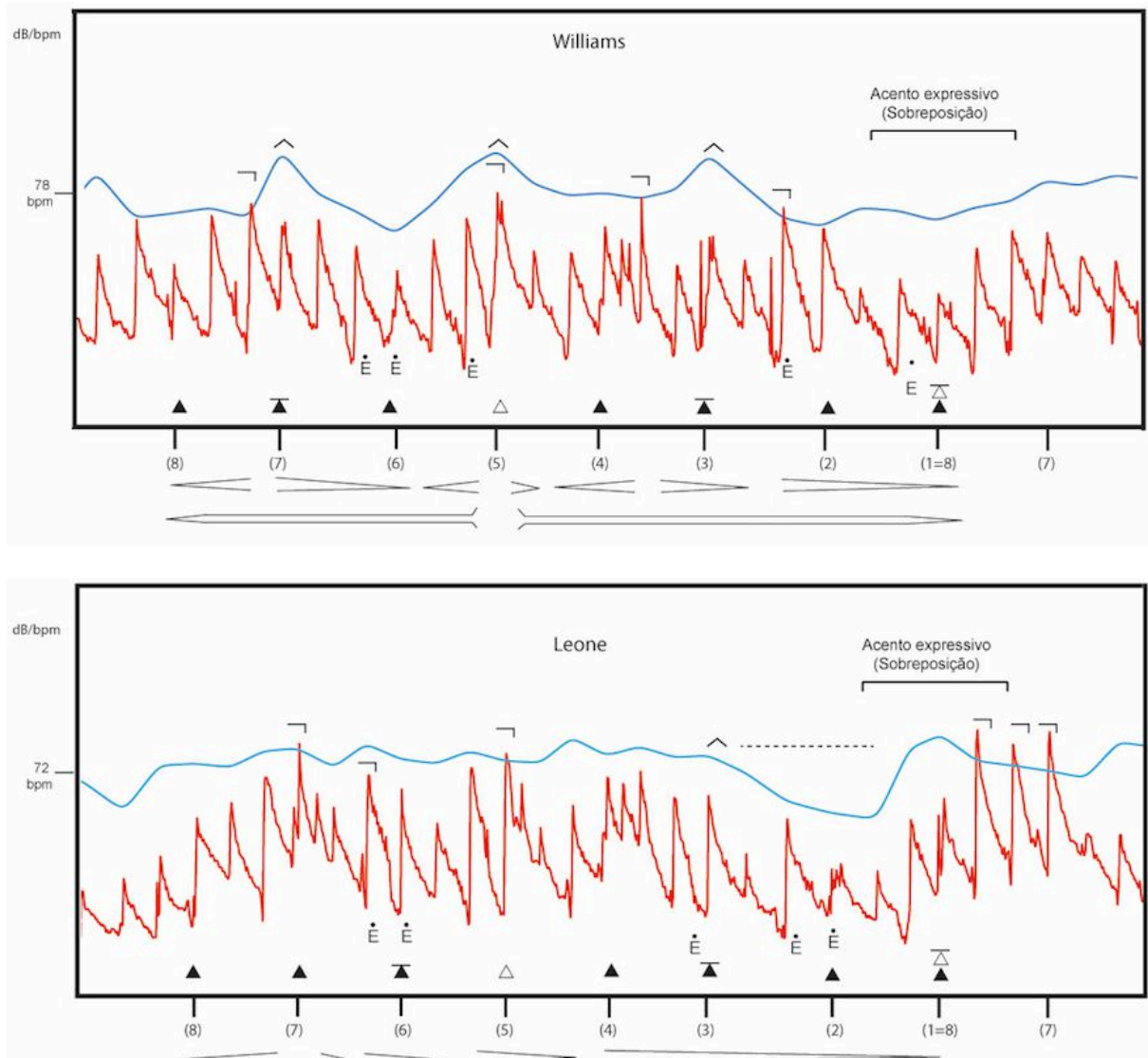


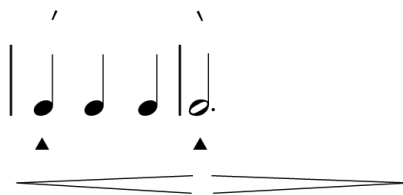
GRÁFICO 3 – (cont.) Performances da segunda unidade periódica (comp. 11-19).



Fonte: O autor (2018).

Construída ao estilo canônico, a terceira unidade periódica (comp. 18-26) possui um menor conflito harmônico, por outro lado, se caracteriza pela exposição dialógica entre as vozes. O *design* do motivo melódico é uma variação do inicial (ver Fig.5), contudo, nota-se a ausência da anacruse e ampliação da nota final (mínima pontuada). A consequência interpretativa disso é que gerado no motivo um equilíbrio de igualdade dinâmica entre *arsis* e *tesis*.

FIGURA 10 – Motivo do terceiro unidade periódica (comp. 18-26).



Fonte: O autor (2020).

A análise dessa unidade periódica propõe um Ritmo de Frase $[(1=)8-7-6-5:4-3-2-2a-1(=6)]$, o que indica ampla sobreposição formal. O principal indicativo desse fato está nos compassos 24 ao 26 onde ocorre a ampliação da situação cadencial (2)-(1) para (2)-(2a)-(1). E é nesse trecho onde ocorre o pico melódico da obra, um importante acento expressivo-melódico com potencial de representar o ápice de toda obra.

O delineamento dinâmico proposto para o motivo melódico segue uma linha natural crescendo na *arsis* e diminuindo na *tesis*. No entanto, ocorre apenas um único acento expressivo nesse período, um acento expressivo-melódico decorrente dos seguidos motivos em graus conjuntos que atinge o ápice através de salto. Para o intérprete, o mais importante é demonstrar esse grande crescendo a nível do período até a chegada do pico melódico.

FIGURA 11 – Análise da terceira unidade periódica (comp. 18-26).

The image shows two staves of musical notation in 3/4 time. The top staff is labeled 'Antecedente' and 'Consequente'. It shows a sequence of chords and notes with figured bass notation below: (8) V, (7) I, (6) IV, (5) ii, (4) V. The bottom staff shows a sequence of chords and notes with figured bass notation below: (3) iii, (2) vi, (2a) V, (1=6) I. Above the notes are dynamic markings (/ and \) and accents (▲). Below the staves are horizontal lines with arrows indicating dynamic contours.

Fonte: O autor (2020).

A sobreposição das unidades periódicas 3 e 4 (comp. 24-26) é caracterizada pela antecipação do material temático antes mesmo da chegada da cadência autêntica perfeita (C.A.P.). Observe na figura 12 a contraposição e conflito existentes entre os períodos: de ascendentes para descendente, de grau conjunto para grau disjunto.

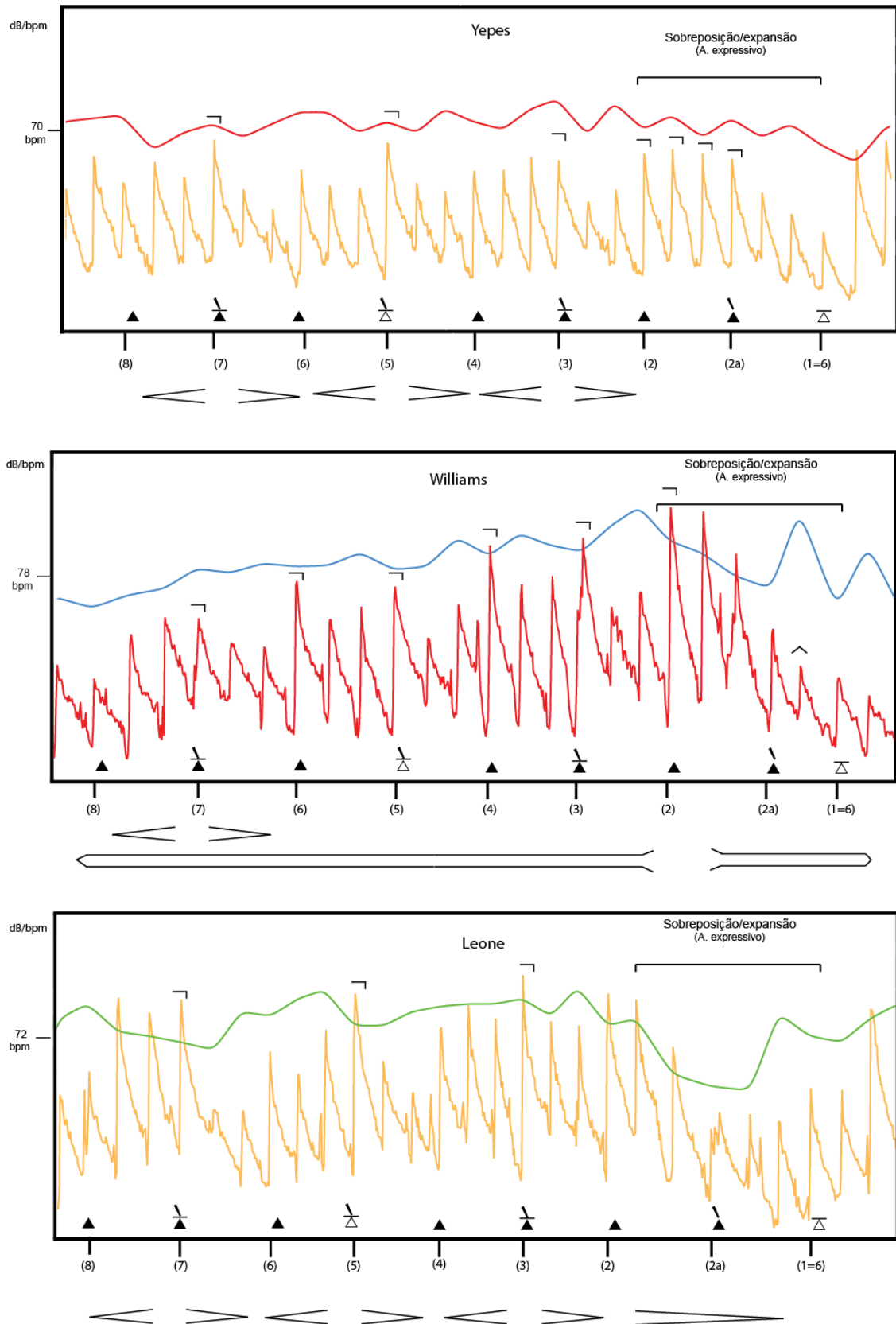
FIGURA 12 – Sobreposição estrutural entre os períodos 3 e 4 (comp. 22-27)

The figure displays two musical staves. The top staff, labeled 'Período 3', contains measures 22-26. The bottom staff, labeled 'Período 4', contains measures 23-27. Vertical dashed lines indicate the structural alignment: measure (3) of Period 3 aligns with measure (8) of Period 4; measure (2) aligns with (7); measure (2a) aligns with (6); and measure (1) aligns with (5). A 'C.A.P.' label is positioned below the final measure of Period 3.

Fonte: O autor (2020).

As três performances analisadas constroem seus delineamentos dinâmicos similares aos vistos acima, ou seja, articulado os motivos melódicos a cada dois motivos-métricos. O ponto de divergência está no delineamento dinâmico do período completo. Enquanto Williams e Leone criam pontos de culminâncias para a frase, Yepes parece não criar uma unidade das partes. No entanto, Williams parece deixar claro e evidente o reconhecimento do acento expressivo-melódico através da acentuação dinâmico-agógica, e essa proeminência leva todo o peso da frase para o compasso 24, motivo-métrico (2). Leone, por sua vez, coloca o ápice dinâmico no compasso 23, onde não há nada que justifique, em termos estruturais, a acentuação dinâmica.

GRÁFICO 4 – Performance da terceira unidade periódica (Comp. 18-26).



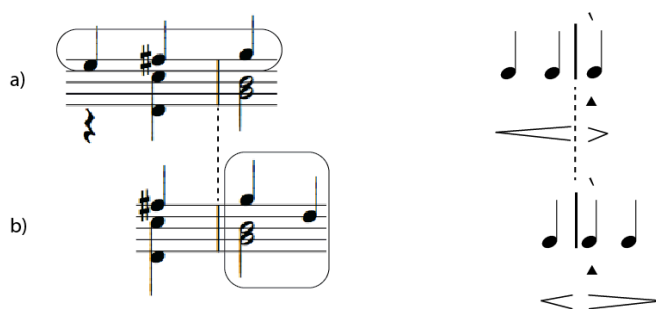
Fonte: O autor (2020).

A sobreposição estrutural (1=6) se configura como o maior trecho expressivo-rítmico da obra e registra um conflito interno a ela. Parece que os intérpretes buscaram ressaltar esse trecho com ampla variação agógica na medida que precisaram evidenciar a mudança de direção melódica, de ascendente para descendente. Williams se destaca novamente ao dar bastante ênfase dinâmica para o trecho

Os períodos quarto e quinto contrastam com o anterior na medida em que voltam a apresentar o conflito harmônico. Esses dois períodos parecem funcionar apenas como um grande Coda após a C.A.P. (compasso 26). Nesse sentido, há entre elas uma unidade caracterizada pela textura contrapontística, com a diferença que no quinto período Sor recorre a técnicas suspensivas.

Os motivos melódicos do quarto período são agrupados a cada um motivo-métrico, podendo ser articulados de duas maneiras diferentes: a primeira por proximidade intervalar e a segunda por afinidade tonal. Na figura 13a pode ser observada a primeira opção em que podemos agrupar sons por proximidade intervalar por graus conjuntos, nesse caso o motivo teria uma anacruse maior que sua resolução dando a ideia de maior progressividade. Já a figura 13b mostra que agrupamento pode ser realizado por afinidade harmônica, haja vista que a última nota faz parte do acorde de Sol (Comp. 27). No violão essa última interpretação também faz sentido, pois a posição fixa da pestana favorece a unidade entre notas do mesmo acorde. O delineamento dinâmico nesse caso é um repouso maior que a anacruse, causando uma menor percepção de progressividade.

FIGURA 13 – Possibilidades de articulação dinâmica nos motivos da quarta unidade periódica.



Fonte: O autor (2020).

Na análise do período escolhemos a opção que dá preferência para a proximidade intervalar propondo um gesto formado por graus conjuntos. A dinâmica natural do motivo, como exposta na figura 13, acaba por sofrer alterações no percurso do período (Fig.14). Essas alterações são novamente

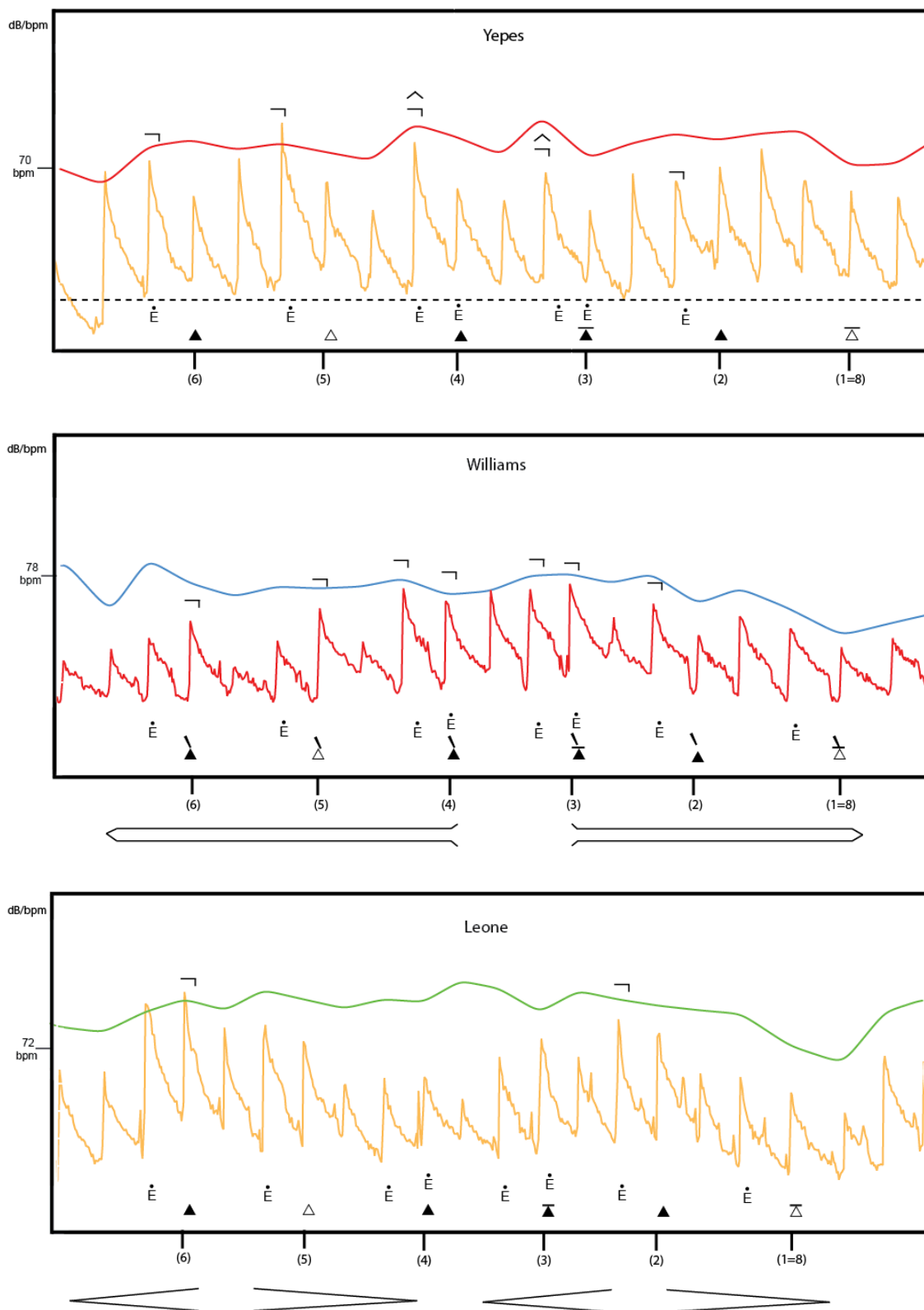
decorrentes dos conflitos harmônicos causados pelas dominantes secundárias nos terceiros tempos que, desse modo, acabam ganhando proeminência em relação aos primeiros tempos. Além disso nos motivos-métricos (4) e (3) as dominantes secundárias caem no tempo forte do compasso, aumentando ainda mais a tentativa de afastamento do centro tonal principal.

FIGURA 14 – Análise da quarta unidade periódica (comp. 26-32).

Fonte: O autor (2020).

Na comparação das performances destacamos a abordagem de John Williams que é o único que parece construir uma estratégia para as estruturas maiores, como a semifrase e o período. A dinâmica é organizada ao estilo de arco melódico tendo como ápice a dominante da dominante (comp. 30), motivo-métrico (3), marcado como acento expressivo-harmônico. Yepes também dá proeminência dinâmica aos acentos expressivos-harmônicos nos terceiros tempos, porém, parece não articular frases maiores. Já Leone parece articular a frase com dois pequenos arcos dinâmicos, o que acarreta na ausência do conflito harmônico e a consequente perda da unidade periódica.

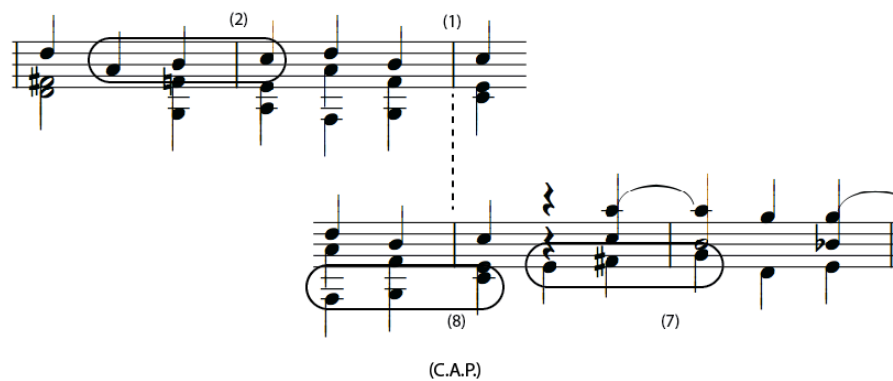
GRÁFICO 5 – Performances da quarta unidade periódica (comp. 26-32).



Fonte: O autor (2020).

Como afirmamos anteriormente, embora a análise com base no Ritmo de Frase nos leva a uma divisão do quarto com o quinto períodos, ambos têm semelhanças tanto na forma como no tematicismo. No entanto, a cadência autêntica perfeita no compasso 32 faz com que tenhamos a percepção momentânea de fechamento e a criação de uma divisão formal. A figura 15 mostra a sobreposição dessas estruturas com a antecipação do motivo que virá no período 5, que por sua vez é imitação do motivo melódico do terceiro período.

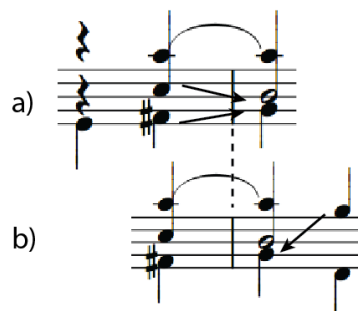
FIGURA 15 – Sobreposição dos períodos 4 e 5 (comp. 30-33).



FONTE: O autor (2020).

A principal característica do quinto período é a ambiguidade tonal que leva a diferentes agrupamentos: o primeiro pode ser articulado pelas resoluções dos trítonos decorrentes das dominantes secundárias (Fig.16a), e a segundo pode ser agrupada pelos retardos melódicos (Fig.16b).

FIGURA 16 – Possibilidades de agrupamentos motivicos do último período (comp32-33).



Fonte: O autor (2020).

O grande diferencial dessa parte é o surgimento de uma melodia na voz superior caracterizada por retardos e, segundo a teoria lussyana, notas que são tocadas em tempo fraco e prolongam para o tempo forte constituem tensão, um acento expressivo-rítmico (Fig.17). Além disso, há também o acento expressivo-harmônico causado pelas dominantes nos terceiros tempos, portanto o intérprete deve ressaltá-los no ato da performance.

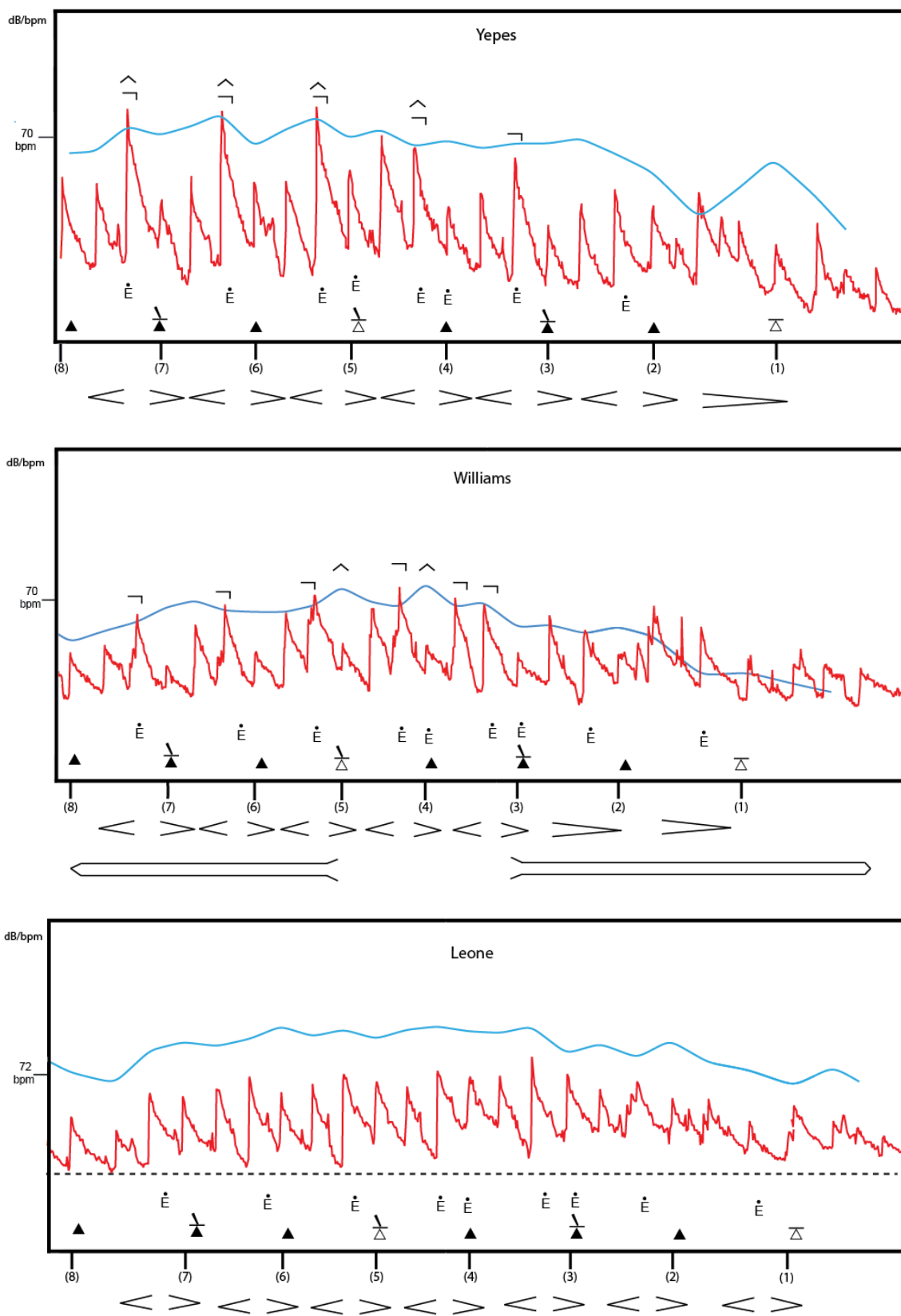
FIGURA 17 – Análise da quinta unidade periódica (comp. 32-39).

Fonte: O autor (2020).

Ao comparar as performances (Grá.6) é possível identificar que os três intérpretes reconhecem os acentos expressivos-harmônicos e rítmicos nos terceiros tempos dos compassos. Note que eles dão relevo às dominantes secundárias com acentuações dinâmicas, a diferença entre eles está na utilização do dispositivo agógico. A performance de Yepes dá proeminência através da soma dos acentos dinâmico e agógico, já Leone faz uma interpretação bastante linear que não evidencia nenhuma estrutura importante.

Na perspectiva a longo prazo, novamente Williams parece ser o único a construir um planejamento para o período. Nos motivos-métricos (5) e (4), compasso 36, ele estabelece o pico dinâmico além de dois pequenos acentos agógicos que reforçam o centro estrutural dessa parte.

GRÁFICO 6 – Performances do quinto período (comp. 32-39).



Fonte: O autor (2020).

6. Da performance à análise: tensão estrutural e a forma global.

Mathis Lussy (1874,1883) entende que a expressão musical é fruto da percepção das irregularidades ocorridas na superfície musical, essas pequenas ou grandes diferenças tendem a soar como conflitantes ao ouvinte. Mas não é necessariamente uma escuta musical em que comparamos a música ao arcabouço, mas sim comparamos com aquilo que foi estabelecido pela própria música, que por sua vez, é resultado do que foi escutado anteriormente na própria obra. Percebemos, então as constantes transformações internas e um desenvolvimento progressivo da forma. A pergunta é: há indicativos de que os performers reconhecem esses pontos de tensões? Se sim, como eles comunicam?

Antes de responder isso, vamos ver como a performance pode contribuir com análise dando subsídios para o processo reflexivo. Os gráficos comparativos abaixo (Gra.7) mostram as performances completas da obra. As linhas pontilhadas indicam os pontos de fechamentos das unidades periódicas, junto a isso, a parte inferior mostra o quanto de sobreposição há naquele ponto. Também é importante observar que as distâncias entre as linhas pontilhadas vão se estreitando, quanto menor o espaço entre elas, maior é o ponto de tensão estrutural. Nesse contexto, o motivo-métrico (1=6) é o ponto de maior sobreposição e ambiguidade formal.

GRÁFICO 7 – Dados das performances completas (comp. 1-39).

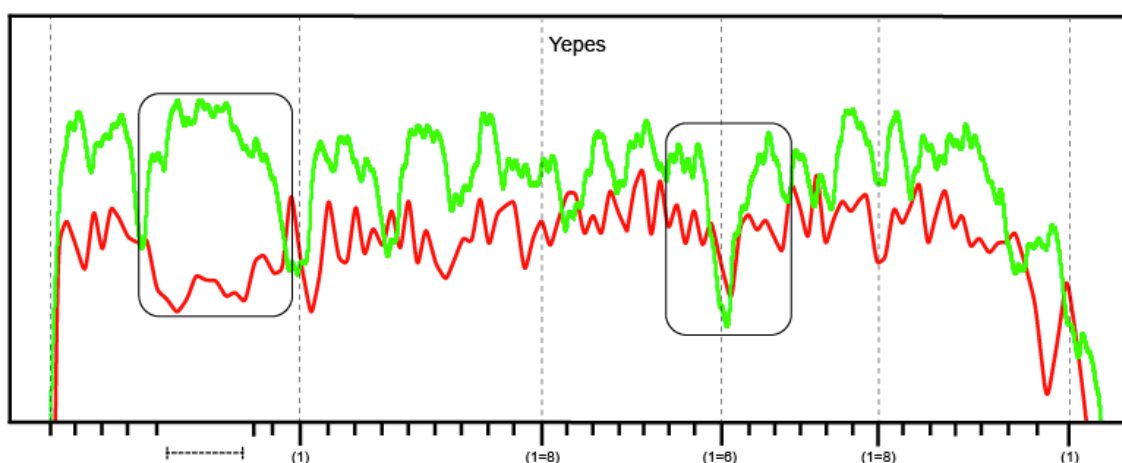
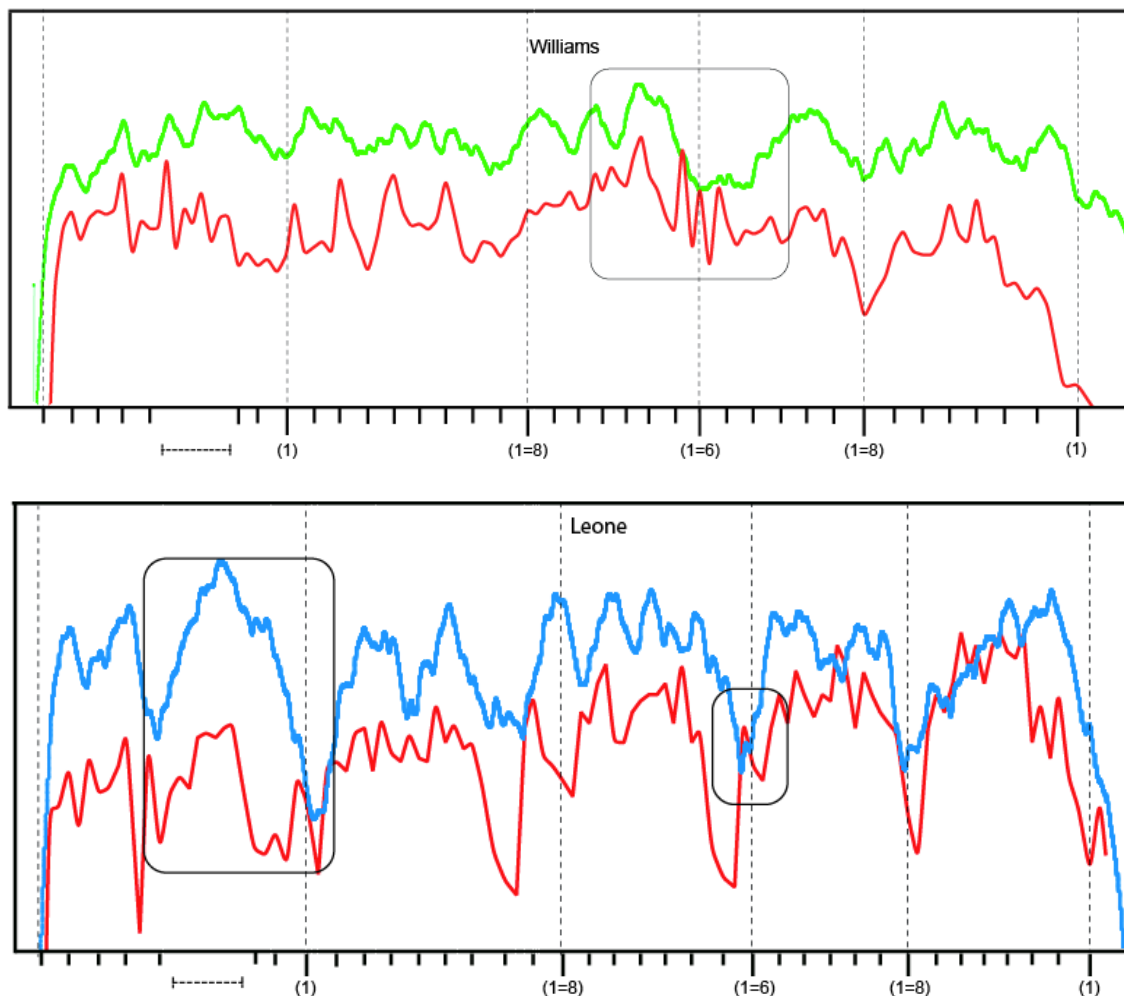


GRÁFICO 7 – (cont.) Dados das performances completas (comp. 1-39).



Fonte: O autor (2018).

De maneira geral, as três interpretações parecem conhecer duas estruturas expressivas com maiores destaques: a expansão na primeira unidade periódica e a sobreposição entre o terceiro e quarto períodos (1=6). Novamente, a principal diferença está nos dispositivos utilizados por cada um deles. Narciso Yepes parece reconhecer e dar proeminência à sobreposição (1=6) com um abrupto corte dinâmico-temporal, dando assim, certo destaque à parte. Leone também faz algo similar, porém o decaimento temporal é reforçado por uma elevação dinâmica.

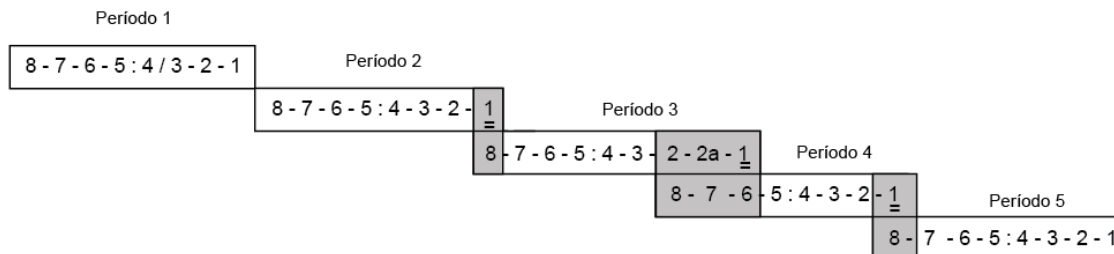
John Williams parece diferenciar de ambos, embora ele não faça mudanças abruptas dinâmico-temporais como os outros dois, parece ser o único a reconhecer o trecho de tensão estrutural e considerá-lo ponto culminante da obra. Os ápices dinâmico e temporal são feitos exatamente nesse ponto, dando a impressão que ele projetou e deu peso estrutural para essa parte. Ao contrário disso,

Yepes e Leone deram mais relevo para a expansão do primeiro período, o que pode demonstrar pouca projeção a longo prazo para a obra.

Partindo do princípio que a performance de Williams foi planejada para que o ápice se encontrasse na tensão estrutural, vamos tomá-la como modelo para repensar a análise. Se fizéssemos um gráfico schenkeriano da obra é provável que encontraríamos pouca coisa importante, pelo simples fato de que não há modulações consistentes que gerariam prolongações importantes. Há basicamente um grande pedal em Dó com diversas ornamentações cromáticas em torno da tônica. Também, o que nos interessa aqui não é demonstrar uma estrutura estável que dê unidade à obra, mas sim contemplar suas tensões e desvio de uma possível estabilidade fraseológica.

Abaixo, a figura 18 apresenta uma síntese da obra com o intuito de evidenciar as irregularidades estruturais perante a normativa do *Achttaktigkeit*. Desse modo, a análise revela a uma ampla tensão estrutural causada pelas sobreposições na parte intermediária da obra.

FIGURA 18 – Síntese das unidades periódicas do estudo op. 6, n.8 de sor.



Fonte: O autor (2018).

Nesse caso em específico a questão da tensão estrutural encontrada através do Ritmo de Frase, é observado apenas na superfície da obra. Ao recompor esse trecho (Fig.19) observamos que se trata de um amplo gesto em sentido ascendente por grau conjunto que possui como destino final a tônica. A tendência à inércia²¹ nos leva a esperar a chegada do próximo grau conjunto, porém ela parece chegar de maneira antecipada, criando salto e pico melódico.

²¹ Essa tendência à inércia é entendida do ponto de vista das teorias baseadas em expectativa, como a de Huron (2008), porém, quem explora essa ideia de maneira mais profunda é Steve Larson em seu *Musical Forces* (2012). Nesse caso, o padrão de inércia é a tendência auditiva de esperar a continuidade do mesmo padrão anteriormente escutado, quando esse movimento é interrompido por outra força ocorre a quebra da expectativa e o conseqüente aumento da tensão.

FIGURA 19 – Pico melódico e sobreposição estrutural como ápice da obra. (Comp.)

The figure shows two musical staves in 3/4 time. The top staff, labeled 'Recomposição', shows a sequence of chords: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bottom staff, labeled 'Original', shows the same sequence but with a circled G4 in the final measure. An arrow points from the circled G4 in the 'Original' staff to the G4 in the 'Recomposição' staff.

Fonte: O autor (2020)

Portanto, o que John Williams evidenciou em sua performance pode ser subsidiada pela proposta rítmico-fraseológica. A ampla tensão estrutural, a ambiguidade formal e a quebra da expectativa fazem com que essa parte possa ser considerada o ponto culminante e digno de relevo dinâmico e/ou agógico. Nesse sentido, há indícios de que a interação entre formas fraseológicas e sua estrutura global possam ter reflexos numa performance expressiva.

Considerações finais

Os processos analíticos gerados pelo Ritmo de Frase são intrínsecos ao trabalho do *performer*, até mesmo os intérpretes que não foram expostos à disciplina de maneira sistemática praticam seus mecanismos. Os intérpretes são constantemente levados a refletir sobre a condução melódica dos temas, o lugar do ápice, articulações, acentuações e fraseados. No entanto, essas questões ainda parecem estar sob domínio da tradição oral, passando de mestre para aluno. Talvez, um estudo sistematizado sobre Ritmo de Frase poderia fazer essa ligação entre a prática analítica e a performance, ou melhor, entre performance e análise, pois quase nunca se pensa o sentido inverso onde a performance nos leva à análise.

As teorias lussyanas e riemannianas sobre Ritmo de Frase demonstram que a disciplina era em sua essência uma análise para/da performance, no caso específico da metodologia indutiva de Lussy, as performances geraram uma teoria *a posteriori*. Nessa observação sistemática ele encontrou práticas comuns entre os intérpretes de seu tempo dando informações importantes sobre a comunicação na performance. Sua principal conclusão foi afirmar que o procedimento mais eficiente para se tocar com expressão era conhecer a frase e saber como projetá-la (expressividade). Nesse sentido, temos

duas categorias gerais acontecendo: uma de natureza estrutural (análise) e a outra de natureza discursiva (performance). A primeira diz respeito a liberdade dos *performers* para dar relevo a determinadas estruturas na medida em que precisam comunicar algo expressivo na performance. Porém, essa liberdade é limitada ao que já está estabelecido pelas estruturas fraseológicas. E a segunda versa sobre os dispositivos escolhidos, ou seja, as variações temporais ou dinâmicas que dão proeminência aos conflitos internos das frases. Para alcançar o objetivo final que era uma comunicação expressiva das estruturas sonoras, não havia separação entre as atividades. As análises eram realizadas ao instrumento e exemplificadas pela projeção sonora.

A teoria do Ritmo de Frase talvez falhe na questão de como explicar as conexões a longo prazo, como unificar e conectar as frases analisadas, pois consiste numa teoria para superfície fraseológica. Por outro lado, a performance singular de John Williams, o mais experiente e mais conhecido entre os analisados, parece indicar um caminho através de sua projeção. Ele parece corroborar com os processos de transformações formais e conflitos hipermétricos causados pela sobreposição das unidades periódicas. Um indicativo de que pode haver alguma conexão entre Ritmo de Frase e processos expressivos da forma global.

Assim, os estudos de Ritmo de Frase poderiam aos poucos serem incorporados nas práticas didáticas da performance como uma forma de não separar as atividades reflexivas e performáticas. Desse modo, a reflexão produzirá concepções criativas para a projeção expressiva na performance assim como a performance produzirá novas compreensões da obra.

REFERÊNCIAS

- APEL, Willi. *Harvard dictionary of music*. Cambridge: Belknap Press, 1974.
- BERRY, Wallace. *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- CANDÉ, Roland. *Dictionnaire de musique*. França: Du Seiul, 1963.
- CLARKE, Eric. Empirical Methods in Studies of Performance. In: CLARKE, Eric; COOK, Nicholas (ed.). *Empirical musicology: Aims, Methods, Prospects*. New York: Oxford University Press, 2004.
- DESSONS, Gerard. *A frase como fraseado*. SILVANA et al (Trad.), Universidade Federal de Santa Catarina, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/view/62414>. Acesso em: 10 de Jun. 2020.

DOGANTAN, MINE. *Mathis Lussy: A pioneer in studies of expressive performance*. Bern: Peter Lange, 2002.

DUNSBY, Jonathan. *Execução e Análise Musical*. MAGALDI, C. (Trad.), Opus, Porto Alegre, n.1, p. 6-23, 1989.

FABIAN, D.; TIMMERS, R.; SCHUBERT, E. *Expressiveness in music performance: Empirical approaches across styles and cultures*. Oxford: Oxford Press, 2014.

FRIBERG, A; BATTEL. G. Structural Communication. In: *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. Oxford: Oxford, 2002.

GROVE, G.; SADIE, S. (Ed.). *The new grove dictionary of music and musicians*. 2ª Ed, Oxford: Oxford Press, 2001.

HURON, David. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Massachusetts: MIT Press, 2008.

KOCH, Henrich. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Leipzig: 1793.

KRAMER, Lawrence. Em busca da música: linguagem, análise e cuidado. In: NOGUEIRA, I.; BORÉM, F. (Org.). *O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*: Bahia, p. 19-38, 2015.

LARSON, Steve. *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*. Bloomington: Indiana Press, 2012.

LERDAHL, F.; JACKENDOFF, R. *A generative theory of tonal music*. Massachusetts: MIT press, 1983.

LESTER, Joel. Performance and analysis: interaction and interpretation. In: RINK, John (Org.). *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 197-215, 2005.

LUSSY, Mathis. *Traité de l'expression musicale: Accents, nuances et mouvements dans la musique vocal et instrumentale*. Paris: Berger-levrault & Heugel, 1874.

_____. *Musical Expression: Accents, Nuances, and Tempo, in vocal and instrumental music*. London: Novello&Ewer, 1882

_____. *Le Rythme musical: Son origine, sa fonction et son accentuation*. Paris: Heugel, 1883.

_____. *L'anacrouse dans la musique moderne*. Paris: Heugel, 1903.

REPP, Bruno. Patterns of Expressive Timing in Performances of a Beethoven Minuet by Nineteen Famous Pianists. *Journal of the Acoustical Society of America*, v. 88, n.2, p. 622-641, 1990.

RIEMANN, Hugo. *Musikalische dynamic und agogik*. Hamburg: Rhater, 1884.

_____. *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1903.

RINK, John. Análise e (ou?) performance. In: CHUEKE, Zélia (Trad.), *Leitura, Escuta e Interpretação*. Curitiba: Ed. UFPR, 2013.

ROTHSTEIN, William. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer, 1989.

SEGOVIA, Andres. *Vingt études pour la guitar de Fernando Sor*. França: Transatlantiques, 1945.

SCHMALFELDT, Janet. On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's "Bagatelles" Op. 126, n. 2. *Journal of Music Theory*, v. 29, n. 1, p. 1-31, 1985.

_____. On performance, analysis, and Schubert. *Per Musi*. Belo Horizonte, v. 5/6, p. 38-54, 2002.

SILVA, Felipe A. V. *O tratado de Mathis Lussy: expressão e expressividade na performance musical*. 2018, 259 f., Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SILVA, F.; SOUZA, R. Expressividade na teoria de Mathis Lussy: dinâmica e agógica em performances violonísticas. *Musica Theorica*, v.3, n.2, p. 227-257, 2018.

WESTPHAL, Rudolf. *Die Musik des Griechische Alterthumes*. Leipzig: Verlag, 1883.

WILLIAMS, Abdy. *The aristoxeniam theory of musical rhythm*. Cambridge: Cambridge Press, 2009.

SOBRE O AUTOR

Doutor em Musicologia, Teoria e Análise pela Universidade de São Paulo (USP); Mestre em música pela Universidade Federal do Paraná (2010), área de concentração: Interpretação Musical e Processos Criativos. Pós-Graduado (especialização) em Análise Musical (2008) e Música de Câmara (2008) pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR-EMBAP). Bacharel em violão (2006) pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (UNESPAR-EMBAP). Iniciou seus estudos no Conservatório de MPB de Curitiba em 1998 (Violão, Guitarra, Harmonia e Improvisação). Dentre seus interesses estão: Teoria, Análise Musical, Cognição Musical, Performance Improvisação e Educação Musical. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5695-6034>. E-mail: felipeavieira@alumni.usp.br