

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP
INSTITUTO DE ARTES
DOUTORADO EM MÚSICA

MIDORI MAESHIRO

QUESTÕES ESTRUTURAIS E INTERPRETATIVAS
NA
OBRA PIANÍSTICA
DE
RICARDO TACUCHIAN

Dissertação apresentada ao Curso de Doutorado em Artes (Música) do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Artes Música sob a orientação do Prof. Doutor MAURICY MATOS MARTIN e co-orientação da Profa. Doutora MARIA LÚCIA SENNA MACHADO PASCOAL.

CAMPINAS - 2007

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

M268q	Maeshiro, Midori. Questões Estruturais e Interpretativas na Obra Pianística de Ricardo Tacuchian. / Midori Maeshiro. – Campinas, SP: [s.n.], 2007. Orientador: Profº Doutor Mauricy Matos Martin. Coorientador: Profª Doutora Maria Lúcia Pascoal. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Música Brasileira. 2. Performance (Arte). 3. Ricardo Tacuchian. 4. Musica para piano. I. Couto, Maria de Fátima Morethy. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	---

Título em inglês: “Structural aspects and Interpretation of the piano works by Ricardo Tacuchian”.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Brazilian Music. Performance art. Brazilian art. Piano music.

Titulação: Doutor em Música.

Banca examinadora:

Profº Dr. Mauricy Matos Martin.

Profª Drª. Maria Lúcia Pascoal.

Profº Dr. Ricardo Tacuchian.

Profª Drª. Miriam Grosman.

Profº. Dr. Rafael dos Santos.

Profª. Drª. Aci Tavares Meyer.

Prof. Dr. André Rangel.

Profº Dr. Carlos Fiorini.

Data da defesa: 03-12-2007

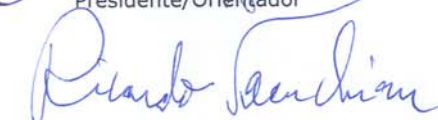
Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

**Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pela
Doutoranda Midori Maeshiro - RA 30217 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:**



Prof. Dr. Mauricy Matos Martin
Presidente/Orientador



Prof. Dr. Ricardo Tacuchian
Membro Titular



Profa. Dra. Miriam Grosman
Membro Titular



Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Membro Titular



Profa. Dra. Aci Taveira Meyer
Membro Titular

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Mauricy Matos Martin, pelas pertinentes informações nas aulas de interpretação pianística, marcadas por profundo conhecimento e larga experiência didática. Com sua orientação segura e seu estímulo constante, me levaram a aprofundar a minha *performance* musical e também o tema deste trabalho. Agradeço pela sua amizade, seu substancial estímulo, sua generosidade e seu apoio, que demonstrou em todos os momentos. Estes momentos foram fundamentais para a minha formação pianística e para a minha própria vida.

À Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal, insigne mestra e sutil psicóloga, que me orientou com notável clarividência e senso pedagógico, afim de que pudesse dignamente defender esta tese. Seu imenso amor à Música, aliado ao profundo conhecimento musical, amizade e carinho incutiram em mim a tranquilidade indispensável em todas as etapas desta pesquisa. Seu apoio extra-curricular ampliou a minha visão analítica e em outros campos da música, refletindo significativamente na minha atuação como intérprete.

Ao Prof. Dr. Ricardo Tacuchian, o compositor da obra escolhida, que com sua inspiração me forneceu os subsídios indispensáveis para a realização deste trabalho.

Aos funcionários do Instituto de Artes da UNICAMP pela válida e efetiva contribuição.

Aos meus pais e ao meu irmão, pelos seus valiosos ensinamentos e constante apoio.

RESUMO

O presente trabalho baseia-se na integral das obras pianísticas do compositor brasileiro Ricardo Tacuchian (1939), separadas em três fases - nacionalista (anos 60); experimental (anos 70); pós-moderna (a partir de 80 até hoje) - e tem como objetivos enfocar estas criações pianísticas, abordando questões estruturais e interpretativas; procurar divulgar a música contemporânea brasileira e contribuir para a bibliografia referente à música dos séculos XX e XXI. Visa o estudo, a análise e a *performance*, buscando uma integração entre análise e *performance*. Trata da investigação dos elementos relacionados a tempo, dinâmica, timbre, textura e estrutura. Através da utilização de diferentes ferramentas, procura compreender a significância do material de cada peça, formulando sugestões e questões básicas e essenciais ligadas à *performance*. A metodologia consta de análise do material, das técnicas de composição empregadas, e da forma como são utilizados estes elementos; questões ligadas à preparação pianística de cada obra. A partir do estudo do processo narrativo (análise), procura estabelecer perspectivas racionais para solucionar os aspectos relacionados à *performance*. Os anexos consistem de artigo escrito pelo próprio compositor detalhando sobre o Sistema-T, glossário dos termos utilizados no trabalho sublinhados em negrito e versões originais das traduções divididas por capítulos. A bibliografia consta de itens ligados à música contemporânea brasileira, análise (materiais e técnicas composicionais), *performance* musical, incluindo ainda o material referente ao compositor. Na conclusão, identifica elementos unificadores de cada peça, técnicas composicionais próprias do compositor (estilo pessoal) e elabora sugestões referentes à *performance* para estas obras pianísticas.

Palavras-chave: 1. Música brasileira. 2. Análise e *performance*. 3. Ricardo Tacuchian. 4. Obra pianística.

Título: Questões estruturais e interpretativas nas obras pianísticas de Ricardo Tacuchian.

ABSTRACT

This dissertation is based on complete piano works by the composer Ricardo Tacuchian (1939). These pieces are divided into three phases – National phase (1960s), experimental phase (1970s), and postmodern phase (since 80 to present days). The main objectives of the dissertation are: (1) contribute to bibliography of twentieth and twenty-first century music (2) promote contemporary Brazilian music and (3) focus on these piano pieces, emphasizing structural and interpretative aspects to demonstrate a direct relationship between analysis and performance. Moreover, it addresses aspects related to tempo, dynamics, timbre, texture and structure. By utilization of various analytical techniques, the author illustrates the significance of each piece, formulating suggestions, and essential questions related to the performance. The methodology also treats aspects related to the pianistic preparation for the performance of each piece, and provides an analysis of materials, composition techniques employed, and how these elements are explored. Furthermore, a narrative process, establishes a rational solutions to solve features related to performance. Annexed to the text are an article on the T-system written by the composer himself, a glossary of underlined terms in the dissertation, and original English versions divided into chapters. The bibliography consists of materials related to contemporary Brazilian music, musical analysis (materials and composition techniques), musical performance, and bibliographical materials related to the composer. The conclusion identifies the unifying elements of each piece, originality of the composer's composition techniques of the composer (personal style), and elaborates on suggestions for the performance of these pieces.

Keywords: 1. Brazilian Music. 2. Analysis and *performance*. 3. Ricardo Tacuchian. 4. Piano works.

Title: Structural and interpretative aspects of Ricardo Tacuchian's piano works.

SUMÁRIO

Página de aprovação.....	p.iii
Agradecimentos.....	p.v
Resumo.....	p.vi
Abstract.....	p.vii
Abreviaturas.....	p.x
Lista de tabelas.....	p.xi
Lista de figuras.....	p.xii
INTRODUÇÃO.....	p.1
CAPÍTULO 1 O COMPOSITOR	
1.1) Sobre as fases do compositor.....	p.9
1.2) Sobre o Sistema-T.....	p.13
1.2.1) As alturas na escala-T.....	p.14
1.3) Elementos da música (segundo próprio compositor).....	p.18
1.3.1) Ritmo.....	p.18
1.3.2) Harmonia.....	p.18
1.3.3) Melodia.....	p.19
1.3.4) Estrutura.....	p.19
1.4) Questão idiomática para piano.....	p.20
1.4.1) Sobre as obras para piano.....	p.22
CAPÍTULO 2 ANÁLISE DA OBRA PIANÍSTICA	
<i>Primeira Sonata para piano</i> (Rio de Janeiro, 1966) manuscrito.....	p.31
<i>Segunda Sonata para piano</i> (Rio de Janeiro, 1966) manuscrito.....	p.31
<i>Estruturas Gêmeas</i> (Rio de Janeiro, 1978) manuscrito.....	p.39
<i>Il Fait du Soleil</i> (Rio de Janeiro, 1981) manuscrito.....	p.50
<i>Retreta</i> (Rio de Janeiro, 1986) manuscrito.....	p.58
<i>Capoeira</i> (Rio de Janeiro, 1997) edição do Autor.....	p.62
<i>Avenida Paulista</i> (Rio de Janeiro, 1999) edição do Autor.....	p.70
<i>Aquarela</i> (Rio de Janeiro, 2001) edição do Autor.....	p.76
<i>Lamento pelas crianças que choram</i> (Lisboa, 2003) edição do Autor.....	p.83

<i>Manjerição</i> (Rio de Janeiro, 2003) edição do Autor.....	p.89
<i>Leblon à Tarde</i> (Rio de Janeiro, 2003) edição do Autor.....	p.96
<i>XIII Passo da Via-sacra</i> (Rio de Janeiro, 2005) edição do Autor.....	p.105
<i>In Memoriam a Lopes-Graça</i> Rio de Janeiro, 2006) edição do Autor.....	p.109
<i>Água-forte</i> (Rio de Janeiro, 2006) edição do Autor.....	p.116
<i>Reply to Christopher Bochmann</i> (Rio de Janeiro, 2006) edição do Autor.....	p.127
<i>Arcos da Lapa</i> (Rio de Janeiro, 2007) edição do Autor.....	p.136
<i>Vitrais</i> (Rio de Janeiro, 2007) edição do Autor.....	p.142
CAPÍTULO 3 ASPECTOS DE PREPARAÇÃO PIANÍSTICA PARA A PERFORMANCE	
3.1) Condição mental: comentários de textos sobre os processos de estudos do piano.....	p.149
3.2) A técnica: considerações sobre o toque pianístico.....	p.153
3.3) A memorização: considerações sobre estudo de memorização aplicado a cada peça.....	p.156
3.4) <i>Performance</i> : para uma interpretação da obra.....	p.159
3.4.1) Comparações entre termos.....	p.159
3.4.2) Sugestões para interpretação de símbolos gráficos e sinais.....	p.163
3.4.3) Dificuldades e soluções.....	p.178
CONCLUSÃO	p.183
Bibliografia	p.190
Anexos	
1) Glossário.....	p.196
2) Artigo de Ricardo Tacuchian Sobre Sistema-T.....	p.201
3) Textos originais.....	p.215

ABREVIATURAS

2ª m = 2ª menor (válido para todos os intervalos)

2ª M = 2ª Maior (válido para todos os intervalos)

4ª j = 4ª justa/ 5ª j = 5ª justa

4ª dim. = 4ª diminuta/ 5ª dim. = 5ª diminuta

4ª aum. = 4ª aumentada/ 5ª aum. = 5ª aumentada

A = lá; A_♮ = lá natural; A[#] = lá sustenido; A_{xx} = lá dobrado sustenido; A_b = lá bemol; Abb = lá

dobrado bemol

B = si; B_♮ = si natural B[#] = si sustenido; B_{xx} = si dobrado sustenido; B_b = si bemol; Bbb = si

dobrado bemol

C = dó; C_♮ = dó natural C[#] = dó sustenido; C_{xx} = dó dobrado sustenido; C_b = lá bemol

D = ré; D_♮ = ré natural D[#] = ré sustenido; D_{xx} = ré dobrado sustenido; D_b = ré bemol; Dbb = ré

dobrado bemol

E = mi; E_♮ = mi natural E[#] = mi sustenido; E_{xx} = mi dobrado sustenido; E_b = mi bemol; Ebb =

mi dobrado bemol

F = fá; F_♮ = fá natural F[#] = fá sustenido; F_{xx} = fá dobrado sustenido; F_b = fá bemol; Fbb = fá

dobrado bemol

G = sol; G_♮ = sol natural G[#] = sol sustenido; G_{xx} = sol dobrado sustenido; G_b = sol bemol; Gbb

= sol dobrado bemol

c. = compasso

LISTA DE TABELAS

Tabela i - Quadro das classes de alturas e Classes de intervalos.....	p.27
Tabela ii - Peças e correspondentes técnicas utilizadas.....	p.30
Tabela 1.1 - Estrutura da <i>Sonata</i>	p.32
Tabela 1.2 - Quadro comparativo da Forma sonata dos séculos XVIII e XX.....	p.34
Tabela 1.3 - <i>Sonatas</i> / Linha dos pontos de polarização.....	p.37
Tabela 1.4 - <i>Sonatas</i>	p.38
Tabela 2.1 - <i>Estruturas Gêmeas</i> /Elementos da Estrutura.....	p.41
Tabela 3.1 - Estrutura e material de <i>Il Fait du Soleil</i>	p.52
Tabela 5.1 – Estrutura e material da <i>Capoeira</i>	p.63
Tabela 5.2 - <i>Capoeira</i> /Utilização do Sistema-T.....	p.65
Tabela 6.1 - Estrutura e material da <i>Avenida Paulista</i>	p.72
Tabela 6.2 - Sistema-T da <i>Avenida Paulista</i>	p.73
Tabela 6.3 - Variações da <i>Avenida Paulista</i>	p.75
Tabela 7.1 - Estrutura e material da <i>Aquarela</i>	p.79
Tabela 7.2 - Sistema-T da <i>Aquarela</i>	p.80
Tabela 8.1 - Estrutura e material de <i>Lamento pelas crianças que choram</i>	p.85
Tabela 8.2 - Sistema-T de <i>Lamento pelas crianças que choram</i>	p.86
Tabela 9.1 - Estrutura e material de <i>Manjerição</i>	p.91
Tabela 9.2 - Sistema-T de <i>Manjerição</i>	p.92
Tabela 10.1 - Estrutura e material de <i>Leblon à Tarde</i>	p.99
Tabela 10.2 - Sistema-T de <i>Leblon à Tarde</i>	p.101
Tabela 11.1 - Estrutura e material de <i>XIII Passo da Via-sacra</i>	p.106
Tabela 11.2 - Sistema-T de <i>XIII Passo da Via-sacra</i>	p.106
Tabela 12.1 – Estrutura e material de <i>In Memoriam a Lopes-Graça</i>	p.112
Tabela 12.2 - Sistema-T de <i>In Memoriam a Lopes-Graça</i>	p.114
Tabela 13.1 - Estrutura e material de <i>Água-forte</i>	p.121
Tabela 13.2 - Sistema-T de <i>Água-forte</i>	p.124
Tabela 14.1 - Estrutura e material de <i>Reply to Christopher Bochmann</i>	p.129
Tabela 14.2 - Sistema-T do <i>Reply to Christopher Bochmann</i>	p.131

Tabela 15.1 - Estrutura e material de <i>Arcos da Lapa</i>	p.138
Tabela 15.2 - Sistema-T de <i>Arcos da Lapa</i>	p.139
Tabela 16.1 – Estrutura e material de <i>Vitrais</i>	p.144
Tabela 16.2 - Sistema-T de <i>Vitrais</i>	p.145
Tabela 17.1 - Quadro demonstrativo do processo ação-motora.....	p.152
Tabela 17.2 - Produção do som e sua correspondente duração.....	p.155
Tabela 18.1 - Dificuldades e soluções da <i>Estruturas Gêmeas</i>	p.179
Tabela 18.2 - Dificuldades e soluções da <i>Aquarela</i>	p.181

LISTA DE FIGURAS

Figura i - Acorde-T padrão.....	p.16
Figura 1.1 - 1ª idéia na primeira e na <i>Segunda Sonata</i>	p.35
Figura 1.2 - 2ª idéia das duas <i>Sonatas</i>	p.35
Figura 1.3 - 3ª idéia das duas <i>Sonatas</i>	p.36
Figura 1.4 - 4ª idéia das duas <i>Sonatas</i>	p.36
Figura 1.5 - <i>Sonatas</i> / Célula de cada idéia e sua combinação.....	p.36
Figura 1.6 - Sujeito das duas <i>Sonatas</i>	p.37
Figura 2.1 - <i>Estruturas Gêmeas</i> /Parte 1/c.1-4/Piano I.....	p.42
Figura 2.2 - <i>Estruturas Gêmeas</i> /Parte 3/c.36-41/Piano I.....	p.42
Figura 2.3 - <i>Estruturas Gêmeas</i> /Parte 5/c.66-67/Piano I.....	p.42
Figura 2.4 - <i>Estruturas Gêmeas</i> /Parte 4/c.53.....	p.43
Figura 2.5 - Materiais das <i>Estruturas Gêmeas</i> /Piano I e II.....	p.45
Figura 2.6 - <i>Estruturas Gêmeas</i> / Dinâmica e pausa.....	p.45
Figura 2.7 - <i>Estruturas Gêmeas</i> /piano I/Linha melódica.....	p.46
Figura 2.8 - <i>Estruturas Gêmeas</i> /Piano II/c.36-41.....	p.46
Figura 2.9 - <i>Estruturas Gêmeas</i> /Piano I e II/c.43.....	p.47
Figura 2.10 - <i>Estruturas Gêmeas</i> /Piano I e II/c.53-55.....	p.47
Figura 2.11 - <i>Estruturas Gêmeas</i> /Piano I e II/c.85-88.....	p.48
Figura 3.1 - material utilizado no <i>Il Fait du Soleil</i>	p.52
Figura 3.2 - <i>Il Fait du Soleil</i> / Parte 1/c.1-8.....	p.53
Figura 3.3 - <i>Il Fait du Soleil</i> /Parte 2/c.9-18.....	p.54

Figura 3.4 - <i>Il Fait du Soleil</i> /Parte 3/c.19-24.....	p.54
Figura 3.5 - <i>Il Fait du Soleil</i> /Parte 4/c.25-33.....	p.54
Figura 3.6 - <i>Il Fait du Soleil</i> /Transição/c.34-36.....	p.55
Figura 3.7 - <i>Il Fait du Soleil</i> /Parte 5/c.37-41.....	p.55
Figura 3.8 - <i>Il Fait du Soleil</i> /Parte 6/c.42-45.....	p.55
Figura 3.9 - <i>Il Fait du Soleil</i> /Análise das vozes condutoras.....	p.57
Figura 4.1 - Macro, Média e Micro análise/ <i>Retreta</i>	p.59
Figura 4.2 - Macro, Média e Micro análise/ <i>Retreta</i>	p.60
Figura 4.3 - Macro, Média e Micro análise/ <i>Retreta</i>	p.61
Figura 5.1 - <i>Capoeira</i> /Célula do berimbau.....	p.66
Figura 5.2 - <i>Capoeira</i> /conjunto e suas variações.....	p.67
Figura 5.3 - material da <i>Capoeira</i>	p.68
Figura 5.4 - <i>Capoeira</i> /c.14.....	p.68
Figura 5.5 - <i>Capoeira</i> /c.58.....	p.68
Figura 5.6 - <i>Capoeira</i> /c.55.....	p.69
Figura 6.1 - Células da <i>Avenida Paulista</i>	p.74
Figura 6.2 - Idéias da <i>Avenida Paulista</i>	p.74
Figura 7.1 - Idéia 1 e Idéia 2 da <i>Aquarela</i>	p.80
Figura 7.2 - Conjunto 1 (idéia 1) e suas principais variações da <i>Aquarela</i>	p.81
Figura 8.1 - Linha melódica da idéia 1 do <i>Lamento pelas crianças que choram</i>	p.87
Figura 8.2 - c.1/c.76/c.94 e c.105 do <i>Lamento pelas crianças que choram</i>	p.88
Figura 9.1 - Conjunto 1 e suas principais variações.....	p.93
Figura 9.2 - Conjunto 2 e suas principais variações.....	p.93
Figura 9.3 - Conjuntos 1 e 2 do <i>Manjerição</i> (c.90-95).....	p.94
Figura 10.1 - células do <i>Leblon à Tarde</i>	p.101
Figura 10.2 - Vozes condutoras dos c.4/21-26 e 58-61 do <i>Leblon à Tarde</i>	p.102
Figura 10.3 - Vozes condutoras da Seção 1 de <i>Leblon à Tarde</i>	p.103
Figura 10.4 - c.82-85 do <i>Leblon à tarde</i>	p.103
Figura 10.5 - c.145/146 do <i>Leblon à tarde</i>	p.104
Figura 11.1 - Acordes a e b e figuração pianística dos acordes do <i>XIII Passo da Via-sacra</i>	p.107
Figura 11.2 - Célula 1 e 2 do <i>XIII Passo da Via-sacra</i>	p.107

Figura 11.3 - Fragmento da célula 1 e suas principais variações.....	p.108
Figura 11.4 - Fragmento da célula 2 e suas principais variações.....	p.108
Figura 12.3 - Ostinatos de <i>In Memoriam a Lopes-Graça</i>	p.114
Figura 12.4 - Linha melódica de <i>In Memoriam a Lopes-Graça</i>	p.115
Figura 14.3 - Materiais da <i>Água-forte</i>	p.126
Figura 14.1 - <i>Reply to Christopher Bochmann</i> / Idéia 1 e suas principais variações.....	p.131
Figura 14.3 - <i>Reply to Christopher Bochmann</i> /Idéia 2.....	p.132
Figura 14.3 - <i>Reply to Christopher Bochmann</i> /Material da seção B (c.45-46).....	p.132
Figura 14.4 - <i>Reply to Christopher Bochmann</i> /Análise das vozes condutoras: seção B (c.45-56).....	p.133
Figura 14.5 - <i>Reply to Christopher Bochmann</i> /Vozes condutoras da linha melódica (c.87-121).....	p.134
Figura 14.6 - <i>Reply to Christopher Bochmann</i> /Figuração pianística (c.129) e Acorde-T de G# (c.171-174).....	p.135
Figura 15.1 - Célula e variações de <i>Arcos da Lapa</i>	p.141
Figura 16.1 – Células de <i>Vitrais</i>	p.146
Figura 16.2 - <i>Vitrais</i> / c.3.....	p.146
Figura 17.1 - Símbolos gráficos e sinais para articulações e dinâmicas.....	p.164
Figura 17.2 - <i>Primeira Sonata</i> / c.399-401; Figura 17.2 (a) – Quiálteras de três da <i>Primeira Sonata</i> /c.399-400.....	p.166
Figura 17.3 - <i>Segunda Sonata</i> / c.402-3.....	p.166
Figura 17.4 - c.113 da <i>Lamento pelas crianças que choram</i>	p.167
Figura 17.5 - <i>Manjericão</i> / c.101.....	p.167
Figura 17.6 - <i>Reply to Christopher Bochmann</i> / c.128.....	p.168
Figura 17.7 - <i>Primeira Sonata</i> / c.150.....	p.168
Figura 17.8 - <i>Il Fait du Soleil</i> / c.24.....	p.169
Figura 17.9 - <i>Reply to Christopher Bochmann</i> / c.171-4.....	p.169
Figura 17.10 - <i>In Memoriam a Lopes-Graça</i> / c.129.....	p.169
Figura 17.11 - <i>Aquarela</i> / c.56.....	p.170
Figura 17.12 - <i>Reply to Christopher Bochmann</i> / c.57.....	p.171
Figura 17.13 - <i>Lamento pelas crianças que choram</i> / c.119.....	p.171
Figura 17.14 - <i>Aquarela</i> / c.1-5.....	p.172

Figura 17.15 - <i>In Memoriam a Lopes-Graça</i> / c.1.....	p.172
Figura 17.16 - <i>Lamento pelas crianças que choram</i> / c.19-21.....	p.173
Figura 17.17 - <i>Capoeira</i> / c.76.....	p.174
Figura 17.18 - <i>Capoeira</i> / c.97-100.....	p.175
Figura 17.19 - <i>Il Fait du Soleil</i> / c.23.....	p.175
Figura 17.20 - <i>Segunda Sonata</i> / c.418.....	p.175
Figura 17.21 - <i>Lamento pelas crianças que choram</i> / c.57-61.....	p.176
Figura 17.22 - <i>XIII Passo da Via-sacra</i> / c.9-12.....	p.176
Figura 17.23 - <i>Retreta (Maxixe)</i> / c.124.....	p.176
Figura 17.24 - <i>Primeira Sonata</i> / c.256.....	p.177
Figura 17.25 - <i>Leblon à Tarde</i> / c.106.....	p.177
Figura 17.26 - <i>Retreta (Maxixe)</i> / c.104.....	p.178
Figura 18.1 - Dificuldades e soluções da <i>Primeira Sonata</i>	p.179
Figura 18.2 - Dificuldades e soluções da <i>Avenida Paulista</i>	p.180
Figura 18.3 - Dificuldades e soluções da <i>Reply to Christopher Bochmann</i>	p.181

INTRODUÇÃO

A música brasileira, ao longo de sua história, produziu compositores que marcaram os diversos períodos, dos tempos coloniais aos dias de hoje.

A música contemporânea brasileira¹ tem sido pródiga em compositores consagrados que exploraram com sucesso diferentes gêneros musicais. Entretanto, esta música tem tido pouca oportunidade de ser difundida. A literatura sobre a música contemporânea brasileira é muito escassa em relação à importância da produção atual. Ainda são poucos os que a valorizam e divulgam.

Um dos objetivos desta pesquisa é tornar mais conhecida a obra de um mestre da composição brasileira de nossos dias. Ricardo Tacuchian, um dos compositores de indiscutível importância no cenário brasileiro da música contemporânea, tem se destacado pela sua versatilidade e pela exploração de diferentes recursos. Face ao alto prestígio auferido tanto em sua pátria como no exterior, na condição de compositor, regente e professor, conferencista, pesquisador, animador cultural e emérito pedagogo, o nome de Ricardo Tacuchian vem se impondo há três décadas como uma das figuras exponenciais entre os nossos criadores.

Afirma Ricardo Tacuchian sobre as pesquisas que efetuou:

*“Tenho dedicado grande parte de minha atividade profissional à pesquisa, ora em projetos mais acadêmicos, visando a publicação ou exposição de textos sobre temas da área de Música Contemporânea, Música Brasileira e Educação Musical, ora em projetos de pesquisa aplicada, visando uma extensão na comunidade, como a animação cultural, ou prestação de serviços. Minha atividade de pesquisa se consubstanciou na realização de minhas teses (de doutorado e para professor titular) e na orientação de teses e dissertações em nível de mestrado”.*²

Desde o início de sua carreira Tacuchian vem lutando pela maior divulgação e um espaço mais justo para a Música Brasileira, no panorama da cultura nacional contemporânea. O compositor comenta que quando iniciou esta linha de pesquisa, há 30 anos, ainda havia um

¹ Neste trabalho, se considera a música contemporânea brasileira, a partir dos anos 60.

² TACUCHIAN, Ricardo. *Memorial*, 1995, p.15.

preconceito contra a Música Brasileira e pouco se conhecia sobre a sua produção. Podemos resumi-la no primeiro parágrafo do artigo³ onde afirma que os responsáveis pela política cultural no Brasil não incluem a música de concerto como parte da nossa tradição. Por isso não se justificaria o apoio institucional, espaço na mídia ou prestígio social para música contemporânea. Em resumo, a música erudita seria uma ‘atividade elitista’, postura fora da realidade e decorrente da falsa crença de que só o que está na mídia tem significado social – afirmação contrária ao nosso rico passado.

É interessante inserirmos aqui alguns pensamentos e conclusões do próprio Tacuchian sobre si mesmo e sua obra ao longo de sua trajetória como compositor, educador e animador cultural, valorizando manifestações culturais no Brasil:

*“A filosofia da Animação cultural é aqui entendida como ‘um trabalho de levantamento, caracterização, preservação e difusão do bem cultural e da criatividade quotidiana de agrupamentos comunitários(...)Nessas andanças pelo interior descobri que a manifestação musical mais importante e significativa de nossa cultura é a banda de música. É raríssimo uma cidade interiorana que não tenha, pelo menos, uma banda. Os livros de história da música brasileira omitem a participação da banda na formação de nossa cultura. O meu interesse nesse assunto, por ser educador, foi despertado pelo papel educativo que a banda exerce nas pequenas cidades”.*⁴

Toda esta vivência alargou a sua visão de educador e de artista, ampliada com viagens de estudos ou trabalhos ao exterior.

Vale ressaltar que Ricardo Tacuchian tem a grande qualidade de ser um “liberal” no sentido lato do termo. Quer como criador, quer como pedagogo, sempre aceitou esta ou aquela corrente, já que recusa filiar-se a qualquer dogmatismo que lhe possa tolher a plena liberdade de expressão, como tantas vezes notamos entre os concretistas, minimalistas, serialistas, entre outros.

³ TACUCHIAN, Ricardo. “*Pesquisa Musicológica e Vida Musical Contemporânea*” Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, 1994, p.95.

⁴ BRITO, Moema Renart (org.). *Os caminhos da Música. Capítulo “Ricardo Tacuchian”*. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UNIRIO, MONOGRAFIA, 1987, pp.23-29.

O musicólogo José Maria Neves escreveu em *Música Contemporânea Brasileira*: “*Sem entregar-se ao vanguardismo idólatra, Tacuchian pretende criar sua nova linguagem a partir da herança tradicional, pela acumulação dos dados mais que pela negação do passado*”.⁵

Na bibliografia disponível que trata da obra de Tacuchian colhemos algumas passagens que são ilustrativas a respeito da música deste compositor. Em diferentes trechos de sua *História da Música no Brasil*, Vasco Mariz afirma que:

“Ricardo Tacuchian acredita que a criação nacional deve conciliar elementos racionais aos elementos subjetivos do compositor. Após dois anos na Califórnia com bolsa da CAPES e da Fundação Fullbright, superou as polaridades tradicionais da música brasileira (nacional/universal) e enriqueceu seus recursos sonoros como compositor pós-moderno com as técnicas mais atualizadas, como minimalismo e a música computadorizada. Seu estilo ganhou em simplicidade, sem cair no populismo, conseguiu maior comunicação com seu público”.⁶

Tacuchian cria o sistema-T – uma coleção de nove sons que constitui elemento unificador ao transitar pelos opostos do tonalismo, modalismo, cromatismo, escalas com ou sem tônica, entre outras técnicas.

De um estudo que fez sobre a obra pianística do compositor, Saloméa Gandelman, declara que:

“Tacuchian não se preocupa particularmente com a criação de novos signos musicais, mas sim, com uma escrita em linguagem atual, procurando o léxico e a sintaxe que melhor respondem à sua singularidade no conjunto, a observação global da obra pianística de Ricardo Tacuchian revela tanto uma ampliação, ao longo do tempo, de seus recursos sonoros, quanto o crescimento paulatino de seu domínio técnico”.⁷

As suas obras pianísticas constam ao todo de dezessete peças, que revelam o aproveitamento de todo o potencial sonoro do piano tratado à maneira tradicional. Nestas peças, apresenta sua procura pela questão idiomática, tornando aspectos rítmicos, melódicos,

⁵ NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira,, 1983, p.183.

⁶ MARIZ, Vasco, *História da Música no Brasil*, 6ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994: 417-421.

⁷ GANDELMAN, Saloméa. “A Obra Pianística de Ricardo Tacuchian”, *Revista Brasileira de Música*. 1997, vol.XVIII, p.111.

tímbricos, textuais e gestuais como elementos estruturadores e articuladores do discurso musical.

Desta forma, deve-se tomar como ponto de partida a reflexão analítica, utilizando diferentes técnicas. Este estudo de decomposição e recomposição permite compreender o processo composicional ou seja, a maneira como o compositor utilizou os elementos musicais para construir uma peça e ao mesmo tempo, entender o seu estilo pessoal.

Segundo Ian Bent⁸, análise é uma atividade fundamental, que serve como ferramenta – um processo de descoberta. Instrui o intérprete a determinar os elementos estruturais e definir suas funções.⁹

Os estudos minuciosos do material e do processo narrativo servem como base para a *performance*, considerando-se a *performance* um processo temporal, sujeito às transformações e variações de concepções musicais. Ainda foram acrescentados três aspectos que projetam diretamente a *performance* musical: os processos de estudos, a técnica e a memorização. A respeito dessa importância, comenta Myra Hess:

*“Nós somos criaturas de hábito: assim, pode-se constatar a importância de adquirir uma prática correta, evitando desperdício de tempo. Não é possível chegar a tocar com perfeição, mas a aquisição de um hábito certo e uma prática permitem nos aproximar mais do nosso ideal artístico”.*¹⁰

A literatura dedicada à análise técnico-estrutural e interpretativa ligada à *performance* da obra musical contemporânea é ainda pequena e é um campo da responsabilidade exclusiva do músico-pesquisador. O artista deve estar consciente dos elementos e processos estruturais e uma análise pode fornecer bases para uma *performance* mais sólida. Então, porque o *performer* raramente tenta solucionar aspectos interpretativos através do estudo da estrutura musical e teóricos através da prática interpretativa?

⁸ BENT, Ian. *Analysis*. The New Grove: The Macmillan Press, 1988, pp.1-5.

⁹ As traduções dos textos aqui apresentados são de minha responsabilidade.

¹⁰ HESS, Myra. Apud MATTAY, Tobias. *The visible & invisible in piano/forte technique: foreword*. Oxford University Press, 1988, p.vii.

Wallace Berry¹¹ sintetiza claramente a importância da análise musical em relação à *performance* e se baseia ‘no princípio de que a estrutura musical é fundamental e através dela pode ser compreendido o conteúdo que determinará a performance’.

As peças para piano de Ricardo Tacuchian são as seguintes:

- ❑ *Primeira Sonata para piano* (Rio de Janeiro, 1966) manuscrito.
- ❑ *Segunda Sonata para piano* (Rio de Janeiro, 1966) manuscrito.
- ❑ *Estruturas Gêmeas* (Rio de Janeiro, 1978) manuscrito.
- ❑ *Il Fait du Soleil* (Rio de Janeiro, 1981) manuscrito.
- ❑ *Retreta* (Rio de Janeiro, 1986) manuscrito.
- ❑ *Capoeira* (Rio de Janeiro, 1997) edição do Autor.
- ❑ *Avenida Paulista* (Rio de Janeiro, 1999) edição do Autor.
- ❑ *Aquarela* (Rio de Janeiro, 2001) edição do Autor.
- ❑ *Lamento pelas crianças que choram* (Lisboa, 2003) edição do Autor.
- ❑ *Manjerição* (Rio de Janeiro, 2003) edição do Autor.
- ❑ *Leblon à Tarde* (Rio de Janeiro, 2003) edição do Autor.
- ❑ *XIII Passo da Via-sacra* (Rio de Janeiro, 2005) edição do Autor.
- ❑ *In Memoriam a Lopes-Graça* (Rio de Janeiro, 2006) edição do Autor.
- ❑ *Água-forte* (Rio de Janeiro, 2006) edição do Autor.
- ❑ *Reply to Christopher Bochmann* (Rio de Janeiro, 2006) edição do Autor.
- ❑ *Arcos da Lapa* (Rio de Janeiro, 2007) edição do Autor.
- ❑ *Vitrais* (Rio de Janeiro, 2007) edição do Autor.

Foram utilizadas as seguintes técnicas de análise:

- Estudo das pequenas unidades musicais, com base na lógica e coerência¹².
- Análise da estrutura através de sínteses contrapontísticas apresentadas como vozes condutoras¹³.
- Teoria dos conjuntos de sons.¹⁴

¹¹ BERRY, Wallace. *Musical structure and performance*. Yale University Press, 1989, p.xi.

¹² Segundo SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 1991.

¹³ Segundo SALZER, Felix. *Structural Hearing*. New York: Dover, 1982.

¹⁴ Segundo STRAUS, Joseph. *Introduction to post-tonal theory*. 3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.

Entre os objetivos deste trabalho estão os:

Gerais:

- Situar o compositor no panorama atual da música brasileira para melhor compreensão e caracterização da música brasileira de hoje.
- Divulgar as obras do compositor.

Específicos:

- Analisar as obras pianísticas de Ricardo Tacuchian, utilizando diferentes linhas de análise e selecionar as que melhor se adaptam no contexto de cada obra, com a finalidade de apresentá-las de maneira clara e objetiva.
- Abordar aspectos musicológicos e estruturais, para questões ligadas à *performance*, com a finalidade de conseguir uma união entre análise/*performance* da obra.
- Procurar um aspecto unificador, ou seja, uma linguagem própria que caracteriza o estilo deste compositor na sua produção pianística.

O trabalho foi desenvolvido realizando as seguintes etapas:

- Leitura (levantamento bibliográfico; leitura e estudo da bibliografia que serviu de base para a análise das obras em questão e para a *performance*).
- Situar as obras pianísticas de Ricardo Tacuchian de acordo com suas respectivas fases; entrevista com o compositor sobre aspectos da técnica composicional.
- Análise do material (seleção das linhas de análise de acordo com as peças; análise estrutural das obras segundo o material e as técnicas de composição).
- *Performance* (processos de estudos de piano; integração entre análise e *performance* para chegar às sugestões interpretativas).

O primeiro capítulo através da entrevista com o próprio compositor, elabora a sua visão em relação às fases composicionais, aos elementos musicais e à sua obra. No segundo capítulo, trata de aspectos ligados à análise dos materiais, às diferentes linhas de análise e a forma como utiliza os materiais para dar unidade às peças e o terceiro capítulo apresenta aspectos de preparação pianística, procurando uma interação entre análise e *performance*. A conclusão aponta para os pontos importantes de Ricardo Tacuchian como elementos diferenciais e semelhantes entre as peças e elabora considerações referentes à *performance*.

Em todos os capítulos, as palavras em **negrito** reportam ao Glossário. Nos anexos, se encontram o Glossário dos termos, o artigo do próprio compositor sobre Sistema-T e os textos originais das citações.

CAPÍTULO I O COMPOSITOR

Este capítulo aborda a obra pianística do compositor Ricardo Tacuchian sob os aspectos da técnica composicional e da linguagem pianística, segundo os pensamentos do próprio compositor. Suas opiniões e diferentes enfoques serão divididos em quatro sub-itens para melhor organização e compreensão.

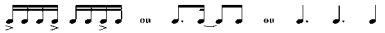
Deste modo, são tratados inicialmente por ele no item 1.1, as suas três fases – nacionalista (anos 60); experimental (anos 70); pós-moderna (a partir de 80 até hoje) – salientando transformações e inovações em relação ao seu estilo composicional. Neste item, o compositor coloca também suas idéias sobre moderno e pós-moderno, analisando posturas que se refletem nas técnicas da composição. Em Sistema-T, no item 1.2, é apresentado um breve histórico sobre a criação por ele do Sistema-T¹⁵. No item 1.3 são focalizadas as concepções do compositor sobre os elementos musicais básicos nas peças e levantados aspectos rítmicos, harmônicos, melódicos e formais. Em seguida, no item 1.4, são tratadas as questões das peças pianísticas, traçando alguns aspectos ligados a recursos e explorações deste instrumento.

1.1 Sobre as fases do compositor

*As décadas - fases 60/70 e 80 - são apenas referências, não separações rígidas. De um modo geral, os anos 60 foram o início da minha carreira, quando fiz as primeiras tentativas como compositor e primeiras obras como por exemplo, as Sonatinas para violoncelo e piano (1960) e o Quarteto de Cordas no.1 (1963). Estas obras são mais convencionais, mais tonais/modais e se desenvolvem em uma estrutura clássica. Na realidade, do ponto de vista de conteúdo, são nacionalistas, porque apresentam uma das características do **nacionalismo**¹⁶: as escalas modais, que são muito usadas no Brasil, principalmente no Nordeste. O fato de usar ritmos sincopados, sugerindo as danças do folclore, não é uma dança específica, é aquele 3-3-2, 3-3-2¹⁷, mas esse ritmo sincopado é a marca dessa característica brasileira. Eu coloco este conteúdo dentro de um arcabouço de clássico, porque a minha formação foi*

¹⁵ Como este trabalho não é um estudo da técnica composicional criada por Ricardo Tacuchian, está acrescentado no Anexo 2, um estudo mais aprofundado sobre o sistema-T, elaborado pelo próprio compositor.

¹⁶ Os conceitos em negrito estão no anexo 1 ‘Glossário’.

¹⁷  (3-3-2 se refere aos agrupamentos segundo o valor menor: ♪ e a síncope se dá porque o compasso é binário simples).

*clássica, estudei numa escola clássica, conservadora, estava com toda a carga de aprendizado dos grandes mestres do passado e a Escola de Música (UFRJ), para o que se referia à tradição, era muito rigorosa. Nos anos 70, comecei a estudar com Cláudio Santoro, o que foi para mim um encontro necessário, pois estava precisando de um compositor que fosse de uma linha mais avançada, para dar-me respaldo daquilo que já estava querendo fazer. Tive anteriormente, dois grandes professores: José Siqueira e Francisco Mignone, mas eles eram conservadores e eu estava procurando algo mais moderno e, Cláudio Santoro era quem estava precisando. Fiquei muito pouco tempo com Santoro (um ano apenas), mas o suficiente, pois nos anos 70 – como eu já estava mais maduro como compositor, mais independente, precisava de uma pessoa com a experiência do Santoro para me mostrar o que funcionava e o que não. Por isso, nos anos 70 caí na fase mais experimental e vanguardista e uma das características foi a de pesquisar formas novas e procurar aspectos inteiramente diferentes. Entretanto, a partir dos anos 80, me afastei dessa fase e entrei numa espécie de síntese. Eu uso a expressão **pós-moderna**¹⁸ e muitos não aceitam – ou quando aceitam, é no sentido diferente do que eu uso. Então, é uma palavra muito problemática, porque para muitas pessoas possui uma conotação pejorativa e também parece que a palavra não está bem definida. Eu não uso o pós-moderno com essa conotação pejorativa referente à música vulgar, que utiliza melodias banais, convencionais e do passado. Uso a palavra **pós-modernismo** na falta de algo melhor.*

*Pós sugere o que vem depois e moderno não é mais, porque moderno é uma expressão genérica que abrange mil coisas diferentes e às vezes, até opostas. Por exemplo, o ultraracionalismo do Pierre Boulez é considerado moderno e o ultra-irracionalismo de Cage é considerado moderno então, repare que são duas coisas visceralmente opostas, que estão no mesmo rótulo de moderno. Não é a palavra **pós modernismo** que é vaga, a própria palavra **modernismo** é também vaga. A palavra não é importante, o que importa é que várias características da época do modernismo não se usam mais.*

Podemos notar que:

¹⁸ Todas as referências ao pós-moderno estão relacionadas ao pensamento do próprio compositor.

1. O **modernismo** tinha uma posição de ir contra a tradição; e os **pós-modernos** não possuem esta atitude.
2. O **modernismo** supervaloriza ou, em alguns casos, só valoriza o novo e o **pós-moderno** não; quer o novo porém, aceita o velho.
3. Os **modernistas** não dão a menor importância ao público, estão preocupados com eles mesmos.

Schoenberg chegou a criar uma sociedade de música contemporânea em que o público era proibido de entrar, apenas entravam pessoas convidadas e nos Estados Unidos, vários compositores achavam que quando o público gostasse das peças, a música não era boa (é o radicalismo total).

Eu vivi este momento nos anos 70 e achava tudo isto um pouco radical.

Nós, músicos clássicos, não escrevemos e fazemos música para as massas, não é o nosso objetivo. Não competimos com Rolling Stones; mas não fazer para massa não quer dizer que vou fazer música para você e você para mim e fica só entre nós dois. Se eu faço uma música e tenho público somente de quatrocentas pessoas (não tenho público de 1 milhão de pessoas e nem cem mil, mas tenho o público de 400 pessoas apenas), já é válido, porque no mundo existem quatrocentas pessoas que pensam como eu. Nesse sentido, o **pós-modernismo** é uma música em que os compositores aceitam a multiplicidade e o modernismo não, eram radicais, pois só a música deles prestava.

Finalmente, a diferença que considero fundamental e que de certa maneira é uma consequência, um corolário, é que no período moderno a música era vista polarmente: ou era tradicional ou era moderno (havia dois pólos). E no **pós-moderno**, não existe nada que seja totalmente tradicional e também nada totalmente moderno, não existe pólo –eu chamo isto de “continuum”. Transito neste continuum, dependendo do momento: para o lado mais conservador ou para o mais moderno. Há muitas oscilações deste tipo em minhas peças. Muitas pessoas acham que o **pós-moderno** é simplesmente voltar ao passado, e estão errados. Voltar ao passado é neo (**neoclassicismo**, **neo-nacionalismo**, neo-barroco...) e o fato de poder usar eventualmente um **neo-romantismo**, não quer dizer que seja **neo-nacionalista** e também utilizar um ou outro elemento barroco ao estilo baixo contínuo, não quer dizer que

*seja um neo-barroco. Isto significa que também se podem usar passageiramente, vários elementos do passado, pois não há compromisso. Na realidade, na época em que o pensamento musical era polarizado, o que havia era um rigoroso compromisso estético que o compositor desenvolvia para aquela linha e hoje, não há um rigoroso compromisso. Tanto que por causa disso, muitas pessoas acham que o **pós-moderno**, pelo fato de não ter compromisso estético, não existe. O que então seria o **pós-moderno**? Seria não a estética, mas o comportamento. Refletindo em tudo isso, criei o Sistema-T, que não é estética, é mera ferramenta de trabalho, uma técnica.*

*O fato de dizer que minha música é neoclássica nacionalista nos anos 60, vanguarda ou moderna nos anos 70 e **pós-moderna** nos anos 80 em diante, isso é apenas esquemático. Porque nos anos 80, escrevi Retreta e esta peça poderia ter sido escrito nos anos 60. Eu, intencionalmente, escrevi uma peça antiga, considerada fora de época.*

*Então porque eu escrevo uma peça que não tem nada a ver com o meu pensamento? Foi o meu comportamento **pós-moderno**, um comportamento sem compromisso. O compositor pode ter ou não compromisso e o meu é com a abertura. Faço sempre uma citação de Cláudio Santoro, falando da 10ª Sinfonia (As maiores experiências da época, mais radicais foram feitas por Cláudio Santoro durante muito tempo, o maior vanguardista que o Brasil teve). Numa Bienal, ele rege a sua obra, todos esperando uma obra revolucionária e, de repente, veio uma peça melódica, “soft” e todos ficaram surpresos, com comentários como “o que houve com Santoro?” Fui perguntar a ele. Santoro me respondeu que em sua vida, tudo que se possa imaginar já fizera. Agora, poderia fazer o que quisesse, e completou: “Eu sou um músico; atualmente, um músico sem compromisso”. Classifico essa Sinfonia como início da **pós-modernidade** no Brasil. Muitas pessoas dizem que uma das características da **pós-modernidade** é a citação, mas eu discordo. Normalmente, não faço citação ou se faço, são segundos, como na Primeira Sonata para piano ou no Quarteto de cordas n.3, mas não faz parte do meu comportamento. Em música, não se pode dizer que só se faz ou nunca se faz algo – este é o comportamento **pós-moderno**.*

1.2 Sobre o Sistema-T

É fundamental referir-se ao Sistema-T porque boa parte da minha obra é baseada neste sistema. Isso não quer dizer que seja a única técnica que pretendo utilizar até o final da minha vida. Nesse momento, é a que estou usando mais, porque está proporcionando rendimento artístico. O Sistema-T é uma mera ferramenta de trabalho.

Este Sistema tem por base o aspecto escalar, é uma escala inventada e, pode-se considerar como uma escala sintética, pois as escalas podem ser sintéticas ou culturais¹⁹.

Sistema-T foi uma ferramenta que me deu possibilidade de colocar em prática a superação das polaridades, porque eu não queria fazer algo extremamente experimental, mas também não queria voltar ao passado. Por isso, precisava procurar o meio termo, uma síntese e o Sistema-T é de certa maneira uma síntese. Este novo Sistema, ao mesmo tempo que permite ter um centro tonal, pode justamente oscilar entre ter centro tonal ou não. Por isso, eu não sou tonal nem atonal (não-tonal), estou no midway.

Poderia fazer música nesta filosofia sem nenhuma ferramenta, apenas intuitivamente, mas todo trabalho que é intuitivo, é muito limitado. Por exemplo, Schoenberg quando começou a compor, verificou que sua música estava muito vinculada ao wagnerismo (estava dentro de uma linha pós-wagneriana), porém, não queria ser uma sombra de Wagner, então, verificou que só havia um jeito: romper definitivamente com o sistema tonal. Wagner não rompeu com o sistema tonal, ele abalou o sistema tonal (um fato é abalar e outro é romper). Embora em Wagner, haja todas aquelas resoluções excepcionais e a melodia infinita, mas em tudo e em cada momento existe uma tonalidade. Então, Schoenberg começou escrevendo música que rompia com tudo que o sistema tonal pedia. O que o sistema tonal pede?

- *No sistema tonal, há notas atrativas, Schoenberg abole.*
- *No sistema tonal, os graus das escalas têm hierarquia, Schoenberg abole a hierarquia.*
- *O sistema tonal funciona com uma nota que é centro de tudo, Schoenberg aboliu esta nota.*

¹⁹ *A escala cultural é aquela de domínio público e se refere à música de determinados povos.*

- *A harmonização do sistema tonal é feita por superposição de 3^{as}, Schoenberg aboliu esta superposição de 3^{as}.*

Mas apenas negando as normas de um sistema é muito difícil construir uma obra consistente. Este foi o caso do atonalismo livre ou informal de Schoenberg (muitos autores chamam esta fase de expressionismo musical). Para superar esta dificuldade, Schoenberg criou o serialismo, uma ferramenta que conseguia fazer música atonal e possibilitava grandes horizontes.

Fazendo um mau paralelo, é o que fiz durante 10 anos, procurando um meio termo entre o tonal e o atonal, e outros pólos..., de repente, precisava de uma ferramenta. Por isso criei um Sistema como elemento estruturador, que permitisse superar as polaridades, fazer uma síntese, uma linguagem nova, mas não tão nova que o público não pudesse acompanhar. Não rompi com a tradição, mas também, não voltei ao passado. O Sistema-T propiciou tudo isso: é quase um truque que inventei para poder conseguir e isso sim, é importante para meus objetivos filosóficos. Mas o Sistema-T em si é uma coisa subsidiária. É uma proposta brasileira teórica. Não teve uma repercussão internacional, porque não há muita repercussão do que é feito aqui no Brasil.

1.2.1 As alturas na escala-T

Sobre a criação do Sistema-T, não expliquei em nenhum artigo ou texto.²⁰ Uma das características da música de hoje, pós-moderna, é procurar se comunicar mais com o público, porém em uma moldura urbana. É uma música muito urbana. A música nacionalista possui uma moldura mais rural, utilizando côco, maracatu, e outros que são elementos sempre rurais e isso aconteceu por causa de Mário de Andrade. Mário de Andrade achava que as únicas raízes da cultura brasileira eram rurais. Eu acho que tinha um pouco de razão, pois o Brasil foi um país meio feudal, meio rural. Só que em 1960, a maior parte da população brasileira morava no campo e a proporção hoje é que a maior parte vive na cidade. Para a cultura brasileira hoje, é totalmente o contrário. Então, a minha música tem uma sonoridade - não faço como faz Camargo Guarnieri, José Siqueira ou mesmo Villa-

²⁰ O artigo que consta no Debates, consta dos fundamentos teóricos do Sistema-T e de análise de peça, mas não trata da criação do Sistema-T. (N. da A.)

Lobos. Villa-Lobos ainda tem o elemento urbano, mas não considero o choro um elemento francamente urbano - diria suburbano. O choro é da cidade e não do campo. Quando falo urbano, não me refiro ao urbano só na cidade, refiro-me ao urbano da cidade internacional. As grandes cidades do mundo não têm mais nacionalidade, não há diferença no dia a dia. Se entrar no supermercado em Tokyo, não há diferença do supermercado aqui no Rio de Janeiro, ou de Nova Iorque ou Paris: a música de fundo é a mesma, os produtos são os mesmos. Os problemas das grandes cidades são iguais, a violência, a poluição, o engarrafamento gigante... então, na realidade, não existe a cidade francesa (estou me referindo às grandes, pois as cidades pequenas são muito típicas). Mas as grandes cidades passaram a ser “cidades universais” e quando digo que o pós-moderno é urbano, é o “urbano universal” e não esse urbano de Choro de Villa-Lobos, que é só carioca (nem baiano é – porque naquela época só havia choro no Rio). Essa é uma diferença entre o **pós-moderno** e o **nacionalismo** do passado. Essa é a linha que eu sigo, na qual acredito e o fato de, eventualmente, usar um elemento nacional na música (como por exemplo, o samba), nunca vou usar este elemento no sentido que os **nacionalistas** faziam, mas no sentido **pós-moderno**, dando uma sonoridade universal (de urbana universal). Então, nos anos 80 morava nos Estados Unidos e fazia uma música nesse conceito, mas queria fazer com estas características, que acabei de descrever. Nem sonhava com o Sistema-T e o nome da música iria ser Rio/L.A..²¹ Queria colocar aqueles sons puros da grande cidade, estava pesquisando os acordes diferentes e usei-os neste noneto.²² O acorde, que seria um dos elementos estruturais da peça, seria o seguinte: uma 4ª aumentada (ou seja, partindo do DÓ seria FÁ#), uma 7ª Maior (SÍ), uma 9ª menor (RÉ b). Com isso, repare-se que eu estava procurando apenas intervalos duros (a 4ª aumentada é um intervalo neutro, não é consonante e nem dissonante mas é um intervalo pouco tonal, pois não define tonalidade). Por exemplo: C-F# é tom de DÓ? Não, pode ser tom de FÁ#, ninguém sabe. Tanto que Béla Bartók considerava as duas notas como tônicas. Juntei na parte extrema do acorde um intervalo de semiton, para aumentar, ainda mais, a “dureza” ao acorde.

²¹ L.A. é a abreviatura de Los Angeles. (N.da A.)

²² Um dos instrumentos usados nesta peça era um baixo elétrico, porque dava um som que lembrava algo ligado a uma cidade grande e é um instrumento que nenhum compositor de música de concerto utilizou até agora.



Figura i – Acorde-T padrão.

Verifiquei que este acorde tem o formato de um T e por esta razão, batizei este acorde como acorde-T e fiz uma peça com base neste acorde²³ e nesta época, nem imaginava em fazer o Sistema-T. Sofri a influência da cultura americana – o Jazz. Jazz é o seguinte: você tem os determinados acordes e cada um gera uma escala, que é o elemento de improvisação. Por exemplo, o pianista está dando o acorde e o saxofonista está improvisando em uma escala, que é gerada pelo acorde. Essa é a essência do jazz.

Então usei esta concepção jazzística e vi qual é a escala que este acorde gera e essa escala, obrigatoriamente, terá essas cinco notas: C é a primeira, que é a nota básica (nota fundamental e vai haver também um centro tonal, mas procurei fugir do maior ou menor). A melhor maneira de fugir do maior ou menor é colocar 3^aM, 3^am, 6^aM e 6^am, o que não é nem uma coisa nem outra, colocando E, Eb, A e Ab. E depois pensei: o que caracteriza uma escala tonal, principalmente? é a dominante e a tônica, então não vai ter dominante usei Gb (ou F#) em vez de G. Com isso forma uma escala com 9 alturas: C/Db/Eb/E/F/F#/Ab/A/B²⁴. A escala T tem uma lógica, mas isso foi fruto de uma especulação intelectual. Eu acho que na música nada vale, se não for experimentado e no noneto Rio/L.A., há um momento em que todos os instrumentos estão tocando no palco em uma determinada escala (que mais tarde chamei de escala-T) formado por instrumentos pesados.²⁵ Contra ele usei um instrumento delicado que é o corne inglês. Este instrumento não está no palco e sim na platéia, porque queria usar um elemento espacial, que só aparece em duas seções da peça. Na realidade, é um octeto em que acrescenta em dois momentos o corne inglês – essa é a concepção da música Rio/L.A. e esse doce e delicado som do corne inglês era a evocação do Rio que estava distante. Coloquei-o distante do palco, a evocação do meu país vinha do corne inglês longe do palco, tanto que compus nessa escala com caráter bem lírico no corne inglês. O corne

²³ Segundo Ricardo Tacuchian, o americano gosta muito de dar nome às estruturas.

²⁴ O B foi uma nota ajuntada aleatoriamente.

²⁵ Quatro metais, duas percussões e baixo elétrico.

inglês no fundo e muitas coisas acontecendo no palco. Também não havia compasso, completamente desarticulado, sem seção e bem livre. Cada um tinha um módulo, com andamentos diferentes e nessa massa sonora, coloquei uma melodia bem definida contra uma nuvem sonora, no corne inglês, enquanto o resto era mais textural. Achei que não iria dar certo, mas só havia um detalhe: todos os instrumentos, trabalhando com o mesmo Sistema-T (o elemento estruturador). Quando comecei a ensaiar, levei um susto, porque funcionou maravilhosamente bem e foi nesse momento que acendeu a luz: existe algo aí que preciso estudar e então, comecei a desenvolver os exercícios teóricos do Sistema-T. O fato de ter dado certo naquela peça, não queria dizer que daria certo em outras e fui experimentando, com várias combinações instrumentais. Percebi que foi dando certo, além de ter boa receptividade do público. A cada nova peça, confirmava minhas suspeitas teóricas. Hoje, me sinto muito à vontade no Sistema-T, porque não é fruto de uma especulação teórica, do intelecto (a música é intelecto, mas também é expressão espontânea). A música tem o seu mistério, você não precisa explicar tudo, explica uma parte e há outra que é inexplicável. No dia em que você explicar tudo da música, ela perde a graça e eu não abro mão desse subjetivismo, por mais objetivo que pareça. Então, fui desenvolvendo e construí um edifício teórico. Apresento meu Sistema em várias ocasiões e também mostro a vários dos meus alunos e, para minha surpresa, Christopher Bochmann compôs uma obra utilizando o Sistema-T. Para felicidade maior não foi o fato de um compositor importante ter escrito sobre o Sistema-T, o que muito me honrou, mas o fato de fazer uma peça com Sistema-T - diferente do meu estilo. O que mostra que Sistema-T é aberto, cada um pode utilizar à sua maneira. Pode-se perceber na peça de Christopher Bochmann que é completamente diferente das minhas, mas o Sistema é o mesmo. Então, o Sistema-T não foi inibitório para a criatividade e para a expressão pessoal dele. Foi isso que me deu mais alegria ainda, era o que estava faltando. Se estivesse parecido com a minha música, então, o Sistema não iria prestar. Mas, se você pode usar à sua maneira, diferente da minha, com o mesmo Sistema, então é bom, porque não é fechado.

1.3 Elementos da música

1.3.1 Ritmo

*O compositor pode usar os dois tipos (métrico e amétrico) e se fizer algo completamente amétrico, a música perde um pouco o seu vigor. Sou de opinião de que uma das qualidades da música e da Arte em geral deve ser a expressão do vigor. Se for tocar ao piano um trecho musical em ppp, delicadíssimo, é delicado, mas não é sem vigor. São dimensões diferentes. Então, reassumi o ritmo métrico. Isso não quer dizer que deixei de usar o ritmo psicológico, mas o ritmo métrico é muito mais importante na minha música de hoje do que na da década de 70. Como não existe o conceito universal de **pós-moderno**, considera-se que nada é radical. Tudo é relativo, incluindo esta questão de ritmo.*

1.3.2 Harmonia

A música moderna também aboliu um elemento importante como recurso da expressão – a harmonia. A música do século XX é muito horizontalizada. O elemento vertical é uma base para alguns elementos que estão acima dele. A harmonia que se propõe no Sistema-T, é livre, chegando a ser completamente atonal. Não existe acorde catalogado (acorde no sentido amplo da palavra). No sentido etimológico, só se poderia usar a palavra acorde para superposições de notas que fossem comuns na série harmônica (acorde quer dizer que concorda). Quando se colocam os intervalos dissonantes na série harmônica, esses sons não concordam e causam o som áspero. A palavra acorde é usada, não no sentido da série harmônica, mas para qualquer agrupamento vertical de sons. O máximo que a música moderna fez nessa área de harmonia foi o chamado de cluster, que não deixa de ser acorde, porém são acordes com sons tão fortes, que o ouvido percebe mais como um ruído. Poderia chamar isto de acorde, mas seria um anti-acorde (por força de expressão até poderia chamá-lo). Mas a música horizontalizada do século XX é uma música que não tem ritmo métrico, não tem uma certa verticalização. Apesar de gostar muito de contraponto e horizontalidade, sinto falta de um princípio harmônico. Restabeleci isto na minha música a partir dos anos 80, o que não havia nos 70. Existe toda uma razão, um princípio filosófico por trás do que fiz.

1.3.3 Melodia

Um dos elementos da tradição, a melodia, ficou um pouco abandonada na fase de negação dessa tradição. Não foi só a melodia, o conceito de música vertical como base harmônica, foi cada vez se atomizando, se fragmentando. Nos últimos vinte anos (década de

80), houve uma recuperação desses conceitos da tradição. A música atual procura apresentar algo de novo, sem obrigatoriamente desprezar as conquistas da tradição. Na época da vanguarda, era a destruição da tradição. São posturas filosóficas completamente diferentes e por isso, a melodia foi a primeira que desapareceu: eram manchas sonoras, ruídos, efeitos. Mas nós ressuscitamos a melodia e agora, essa melodia não é mais a clássica ou a romântica: é uma outra melodia mais angulosa, não obrigatoriamente cantabile - é mais instrumental e se não é muito fragmentada, também não é absolutamente equilibrada, com oito compassos (primeira frase e segunda frase conclusiva: com princípio, meio e fim bem definidos). Hoje, os compositores não têm mais vergonha de ser melodistas.

1.3.4 Estrutura

Considero duas maneiras do ponto de vista da forma de trabalhar:

1. *Seções bem definidas.*
2. *Continuum (em inglês existe uma expressão, through-composition) que significa uma peça sem divisões em seções, é uma seção única. A literatura inglesa/americana usa a expressão through-composition que, na falta de outra melhor, traduzi por forma contínua.*

Sinto necessidade de seccionar para articular melhor a Forma, o que não acontece bem na through-composition.

Para mim, um processo muito antigo e que vale até hoje é procurar conciliar a unidade na variedade. O que é à primeira vista algo absurdo, porque a unidade é o oposto da variedade.

Como é possível conciliar as duas coisas?

Respondo que esse é o papel do compositor. Porque uma obra só com a unidade, é monótona e uma obra só com variedade, é uma colcha de retalhos. As seções de minhas peças, geralmente são contrastantes e uma coisa que tenho feito, em muitas, é aquela estrutura famosa ABA', e o A' é sempre uma síntese. Antigamente, o A' tinha o mesmo tamanho do A, era uma repetição, mas eu só sugiro e deixo o resto na cabeça do ouvinte ou

então, como no Leblon à tarde, coloco um A, B, um A'e depois vou desfazendo pedacinhos de A e de B até desaparecerem. Não repito simplesmente as formas do passado, mas me baseio nelas, o contraste A-B está presente em todas as formas.

1.4 Questão idiomática para piano

Historicamente, os recursos do piano foram sendo ampliados. Faço uma distinção muito clara entre a linguagem da música e o idioma do instrumento. São aspectos distintos que divido em alguns conceitos:

- 1. No primeiro, considero que um compositor pode usar o idioma pianístico utilizado por compositores do passado, sem com isso usar a linguagem utilizada por eles, aplicando a sua linguagem atual.*
- 2. No segundo, observo que durante o período em que o experimento era mais importante que a expressão,²⁶ o experimentalismo era absoluto e a expressão secundária, o que importava era a novidade - mais ou menos anos 60, 70. Criar algo novo é ambição de qualquer artista em qualquer época, mas abraçar isto como uma questão absoluta, pode ser às vezes uma distorção do conceito de uma obra de arte. Cada artista tem direito de possuir sua filosofia de arte e sua definição de música, entretanto a idéia predominante nessas décadas era apresentar o signo novo de tal forma, que os compositores para piano começaram a procurar outras sonoridades no instrumento: usaram baquetas, objetos, como no piano preparado de John Cage. Passada esta febre, os compositores – obviamente não são todos – passaram a procurar novas linguagens, usando o piano como ele é: para ser tocado com os dedos, nas teclas, obtendo as sonoridades do piano da maneira tradicional. Estes compositores acreditam que as possibilidades expressivas no piano não terminaram, embora seja um instrumento muito comprometido com Classicismo, Romantismo e início do século XX. Pessoalmente, acredito que é uma mídia que merece ser explorada e ainda vai por muito tempo servir de base à expressão. Dentro dessa filosofia, o compositor, ao procurar sua própria linguagem, adota todas essas descobertas idiomáticas feitas no passado do piano.*

²⁶ O compositor se expressa e ao mesmo tempo, é um pesquisador de linguagem e Ricardo Tacuchian é de opinião que estes dois aspectos devem estar equilibrados. (N. da A.)

3. *No terceiro conceito, constato que nos dias atuais, os instrumentos acústicos tradicionais estão muito explorados e cada vez é mais difícil o compositor trabalhar com novos recursos nos instrumentos tradicionais - essa talvez seja uma das razões da tecnologia eletrônica oferecer novos universos sonoros. Os compositores que julgaram não poder fazer mais nada no piano, se direcionaram para o sintetizador. Entretanto considero o piano como um instrumento ainda a ser explorado e o dia que conseguir explorar todos os recursos, buscarei outro universo sonoro. Sob este aspecto, é muito importante que a composição de hoje tenha como um dos pontos predominantes o idiomatismo - e isto não é válido somente para o piano. Talvez seja até mais importante que a estrutura, a linguagem, a estética ou a escola que abrace, o fundamental é escrever uma peça idiomática, para aquele instrumento que se está trabalhando. Eu me preocupo com todos os aspectos musicais - pois o compositor não pode ser unilateral – mas, para mim, este aspecto do idiomatismo instrumental no momento, é um item importante. A minha Série de Temperos²⁷ partiu desta idéia: tratando diferentes instrumentos, para trabalhar os seus respectivos idiomatismos. Por exemplo, uma peça escrita para flauta, não serve para oboé, a peça composta para oboé, não serve para violino e assim sucessivamente. Eu possuo, por exemplo, uma peça que compus no início da minha carreira chamada Sonatina para violoncelo e piano²⁸ (que é na linguagem nacionalista) e recentemente, fiz uma versão para clarineta baixo e piano. Naquela época o idiomatismo instrumental não era tão importante. Hoje, seria quase impossível fazer uma transcrição de uma música de um instrumento para outro. A questão do idiomatismo é fundamental para mim e cada criador tem a sua diversidade personalógica. Uma composição é feita através de embasamento cultural vasto e por outro ângulo, essa ampla cultura musical pode ser um elemento inibidor de sua criatividade. Um compositor necessita desenvolver muita cultura musical e experiência, conhecer toda a literatura musical até os dias de hoje, pois a música contemporânea aplica todos os elementos do passado.*

1.4.1 Sobre as obras para piano

²⁷ Nestas peças, o compositor faz um tipo de estudo das características de cada instrumento. (N.da A.)

²⁸ Na época, não havia uma preocupação idiomática para o compositor (A *Sonatina para violoncelo e piano* foi composta em 1963).

As duas Sonatas para piano (ambas compostas nos anos 60) são exatamente do início da minha carreira de compositor e há explicações para haver escrito duas peças de fôlego. Primeiro, nesta época, o elemento virtuosístico²⁹ estava muito presente; segundo, era jovem e estava cheio de vigor, energia e terceiro, porque achava, na minha inexperiência ainda na carreira, que a obra teria uma certa repercussão. Isto não aconteceu na ocasião, sendo muito pouco tocada, pois a mentalidade do pianista daquela época era diferente da de hoje e também porque a peça era muito difícil, o que foi um desestímulo para os executantes. Ainda se pode considerar como os pianistas precisam investir muito esforço e tempo para tocar uma obra de um compositor, que não tem o mesmo “marketing” que Liszt e Chopin - porque é uma questão de investimento: e investimento em uma obra de Liszt, obviamente, dá muito mais lucro do que em uma peça de Tacuchian. Hoje, a minha posição é diferente, os tempos mudaram e eu componho peças com virtuosismo ou sem virtuosismo.

É interessante frisar que tenho apenas uma obra para piano da fase experimental - as Estruturas Gêmeas. Ter escrito somente uma obra foi circunstancial. O compositor escreve de acordo com a demanda e nesta época (anos 60/70), havia a tendência do experimentalismo na composição e, no entanto, os pianistas não eram experimentalistas e não adiantava compor muita obra experimental para piano porque não havia pianistas dispostos a fazer o repertório contemporâneo. Tocavam apenas obras tradicionais como Chopin, Beethoven e por muito favor, Villa-Lobos. Hoje, no início do século XXI, a mentalidade dos pianistas mudou em relação à música atual. Fui um compositor que escrevi muito pouco para piano até dez anos atrás e as minhas obras para piano são muito recentes. Seria lógico que a minha produção para piano fosse maior do que para os outros instrumentos e, no entanto, não foi. Se não atentar para este aspecto circunstancial, pode parecer estranho, pois tive formação como pianista, conheço bem o instrumento e também possuo ampla experiência no repertório desse instrumento.

*Esses conceitos expostos acima como **Linguagem, idioma e virtuosismo**, nenhum deles é isolado: porque na música não podemos afirmar que isso é isso e isso é aquilo: os conceitos sempre se misturam. Entretanto, o conceito estilo independe de tudo isso: o estilo é*

²⁹ Esclarecemos que **idiomatismo** e **virtuosismo** são termos diferentes e o fato de Ricardo Tacuchian compor uma peça idiomática para piano não quer dizer que esta seja uma peça tecnicamente difícil para piano. Às vezes uma peça muito idiomática é virtuosística, mas nem toda obra virtuosística é idiomática. (N.da A.)

a personalidade e por isso, eu, compondo à maneira nacionalista, experimental, ou de forma mais eclética como faço hoje em dia, o meu estilo é o mesmo. Apesar do estilo ser um reflexo da personalidade de cada indivíduo - a nossa personalidade também sofre alterações: não modifica muito, mas há algumas diferenças, pois as experiências da vida do ponto de vista social, psicológico e até biológico (com a idade) – vão transformando nosso comportamento. Um indivíduo tem uma linha coerente de personalidade então, o seu estilo atravessa toda sua carreira. Desde a minha primeira Sonata até a última peça para piano, minhas peças têm a minha linha estilística mais ou menos coerente.

Na obra para piano, já utilizei: linguagem tradicional, contemporânea, pós-moderna, em peças para piano solo, mão esquerda, quatro-mãos, dois pianos, porém, ainda faltam obras de piano para crianças. Tenho vontade de escrever uma série de peças para crianças, com um ano de estudo apenas: peças modernas, interessantes e diferentes dessas músicas que existem para infante juvenis e com esta obra, pretendo fechar o ciclo da exploração no piano. Pretendo compor um ciclo de cinco ou seis peças, cada uma explorando uma determinada questão, para mãos pequenas, para uma criança com um ano de estudo. Para escrever para criança, não planejo escrever um sambinha, um funk, porque são músicas passageiras, a minha idéia é escrever música mais universal, servindo para qualquer criança e que seja uma linguagem mais consistente, embora bem simples e prática.³⁰

³⁰ Depois desta entrevista concedida por Ricardo Tacuchian a Midori Maeshiro no dia 10 de Fevereiro de 2006, o compositor compôs uma *Série* de 10 peças *A Bailarina*, para principiantes de piano e três obras para piano a quatro mãos. (N.da A.)

CAPÍTULO II ANÁLISE DA OBRA PIANÍSTICA

Este capítulo apresenta análises de aspectos da estrutura nas obras para piano de Ricardo Tacuchian, explorando elementos relacionados a tempo, dinâmica, timbre, textura e estrutura, com ênfase no estudo do material e nas técnicas de composição empregadas. Para a análise dessas peças, foram utilizadas diferentes ferramentas e selecionadas as que melhor se adaptam no contexto de cada obra, com a finalidade de apresentá-las de maneira clara e objetiva. Na crença de que a análise facilite o entendimento em relação à música, faz-se uso de tabelas e gráficos, concordando com Roy Howat, para quem diagramas analíticos também fazem parte da categoria de notação.³¹ As técnicas de análise aplicadas são:

1. **Análise da estrutura através dos motivos: *Fundamentos da composição Musical* de Arnold Schoenberg.**³²

Arnold Schoenberg dedica a primeira parte deste livro à fundamentação teórica (“sintaxe musical”), abordando a aplicação da menor unidade estrutural – o motivo e suas variações – à formação de pequenas e grandes formas.

Analisa a construção musical com: motivos; variação (rítmica, intervalar, harmônica, melódica, adição de notas auxiliares); frase (antecedente e conseqüente); período; sentença; seção.³³

De acordo com essa técnica, organiza o discurso musical e demonstra a existência de lógica e coerência.

Na segunda e terceira partes mostra a aplicação desta fundamentação na análise das obras.

Apesar de Schoenberg utilizar peças tonais como exemplos musicais, esta ferramenta é possível de ser aplicada à música fora da tonalidade. Bryan Simms, no livro *Music of twentieth-century* comenta: “*Schoenberg enfatiza o uso dos motivos nas peças tonais em seu livro Fundamentos da composição musical; estas observações servem igualmente bem para descrever o uso que (ele) faz do motivo na música atonal*”.³⁴

Neste trabalho, o termo análise motivica se refere à análise segundo Schoenberg.

³¹HOWAT, Roy. *The Practice of Performance: What do we perform?*. Cambridge University Press (Edited by John Rink), 1995, p.4.

³²SCHOENBERG, Arnold.1991. Op.cit.

³³PASCOAL, Maria Lúcia. *Breve histórico do estudo de análise*. Acervo particular, 2005, p.2.

³⁴SIMMS, Bryan R. *Music of twentieth century*. New York: Schirmer Books, 1986, pp.25-6.

2. Vozes condutoras: *Structural hearing* de Felix Salzer.³⁵

Felix Salzer baseia-se nas concepções revolucionárias do estudo da estrutura musical elaborada por Heinrich Schenker.³⁶ Direciona o trabalho aos processos da continuidade musical, através do conhecimento das vozes condutoras (*voice-leading*), coerência e estrutura. Schenker considera que as vozes condutoras revelam o *real* significado da peça musical, o sentido que os intérpretes não devem violar.³⁷ Salzer defende a prática de ouvir não somente a sucessão de sons, linhas melódicas e progressões harmônicas, mas simultaneamente, sua significância estrutural.

Busca o equilíbrio dos elementos da estrutura, classificada como harmônica, contrapontística e contrapontístico-harmônica e introduz as idéias do acorde ‘contrapontístico-estrutural’, o que proporciona uma compreensão dinâmica da harmonia.

Salzer considera que uma obra musical é formada pelos elementos estruturais e os prolongamentos, os quais determinam a direção do movimento da peça. Apresenta as análises das obras musicais em gráficos, reduzindo a estrutura da composição até a sua essência.

Neste trabalho, o termo vozes condutoras se refere à análise segundo Salzer.

3. Teoria dos conjuntos: *Introduction to post-tonal theory* de Joseph Straus.³⁸

Joseph Straus elabora a sua linha de análise a partir dos estudos de Allen Forte.³⁹ Desenvolve esta técnica de análise, utilizando novos termos e conceitos, e apresenta exemplo de aplicações na música pós-tonal. Segundo Straus, “*começa a surgir um amplo consenso entre os teóricos da música em relação aos elementos musicais básicos como altura, intervalo, motivo, harmonia e coleção*”.⁴⁰ Analisa a construção musical com: centro/classes de alturas/classes de intervalos/conjunto/vetor/coleções e coleções de referência, conforme as formações.

³⁵ SALZER, Felix. 1982. Op.cit.

³⁶ SCHENKER, Heinrich. *Free Composition*. New York and London: Longman, 1979.

³⁷ ROTHSTEIN, William. *The Practice of Performance: Analysis and the act of performance*. Cambridge University Press (Edited by John Rink), 1995, p.219.

³⁸ STRAUS, Joseph. 2005. Op.cit.

³⁹ FORTE, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.

⁴⁰ STRAUS, Joseph. 2005. Op.cit., p.vii.

Esta técnica utiliza números de 0 a 11, para nomear as classes de alturas nos semi-tons de uma 8ª e de 1 a 6, nas classes de intervalos. A tabela i mostra o como:

<i>Classes de alturas</i> ⁴¹	<i>Classes de intervalos</i> ⁴²
0 (este 'zero' é móvel) B#,C,Dbb	1 2ªm, 7ªM, 9ªM
1 C#,Db	2 2ªM, 7ªm, 9ªm
2 C, D, Ebb	3 3ªm, 6ªM
3 D#,Eb	4 3ªM, 6ªm
4 D, E, Fbb	5 4ªj, 5ªj
5 E#,F,Gbb	6 4ªaum., 5ªdim.
6 F#,Gb	
7 F, G, Abb	
8 G#,Ab	
9 G, A, Bbb	
10 A#,Bb	
11 A, B, Cb	

Tabela i – Quadro das classes de alturas e Classes de intervalos.

A análise que parte das classes de alturas é uma técnica que possibilita comparações, para se chegar a conclusões do uso das alturas no contexto musical. Na música pós-tonal ouve-se uma sucessão de eventos, que podem (ou não) ser compreendidos como conjuntos de classes de alturas.⁴³

O termo **conjunto** refere-se a um grupamento de classes de alturas, indicando uma nova maneira de considerar os antes chamados motivos na música pós-tonal.

A ordem da análise das peças será cronológica e para demonstrar as várias fases criativas do compositor foram escolhidas seis peças como representativas – década de 1960/*Primeira Sonata; Segunda Sonata*; década de 1970/*Estruturas Gêmeas*; década de 1980/*Il Fait du Soleil*; década de 1990/*Capoeira*; década de 2000/*Reply to Christopher Bochmann*. A obra total consta de dezessete peças e para apresentação neste trabalho, estão as peças selecionadas representando as diferentes fases com análise mais detalhada. As demais peças – *Retreta, Avenida Paulista, Aquarela, Lamento pelas crianças que choram, Manjerição,*

⁴¹ STRAUS, Joseph. 2005. Op.cit.,p.5.

⁴² KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1999, p.187.

⁴³ PASCOAL, Maria Lúcia. 2005. Op.cit., p.3.

Leblon à Tarde, XIII Passo da Via-sacra, In Memoriam a Lopes-Graça, Água-forte, Arcos da Lapa e Vitrais - constarão de macro/médio e micro análise. Esta técnica proposta por John White em *Comprehensive musical analysis*, estrutura uma peça musical em níveis macro, média e micro, valorizando os elementos como altura, ritmo, dinâmica, timbre e textura.⁴⁴

⁴⁴ WHITE, John D. *Comprehensive Musical Analysis*. London: The Scarecrow Press, 1994.

DÉCADA	OBRAS PARA PIANO (Data)	TÉCNICA
1960	<i>Primeira Sonata (1966)⁴⁵</i>	• Análise motivica e estrutural
	<i>Segunda Sonata (1966)</i>	• Análise motivica e estrutural
1970	<i>Estruturas Gêmeas (1978)</i>	• Análise motivica e estrutural
1980	<i>Il Fait du Soleil (1981)</i>	• Análise motivica e estrutural • Vozes condutoras
	<i>Retreta (1986)</i>	Macro/média e micro análise • Análise motivica e estrutural • Vozes condutoras
1990	<i>Capoeira (1997)</i>	• Análise motivica e estrutural • Vozes condutoras
	<i>Avenida Paulista (1999)</i>	Macro/média e micro análise • Análise motivica e estrutural
2000	<i>Aquarela (2001)</i>	Macro/média e micro análise • Análise motivica e estrutural • Vozes condutoras • Teoria dos conjuntos
	<i>Lamento pelas crianças que choram (2003)</i>	Macro/média e micro análise • Análise motivica e estrutural • Vozes condutoras
	<i>Manjerição (2003)</i>	Macro/média e micro análise • Análise motivica e estrutural • Teoria dos conjuntos
	<i>Leblon à Tarde (2003)</i>	Macro/média e micro análise • Análise motivica e estrutural • Vozes condutoras
	<i>XIII Passo da Via-sacra (2005)</i>	Macro/média e micro análise • Análise motivica e estrutural

⁴⁵ As peças seleccionadas estão em vermelho.

	<i>In Memoriam a Lopes-Graça</i> (2006)	Macro/média e micro análise • Análise motivica e estrutural • Vozes condutoras
	<i>Água-forte</i> (2006)	Macro/média e micro análise • Análise motivica e estrutural
	<i>Reply to Christopher Bochmann</i> (2006)	• Análise motivica e estrutural • Vozes condutoras
	<i>Arcos da Lapa</i> (2007)	• Análise motivica e estrutural
	<i>Vitrais</i> (2007)	• Análise motivica e estrutural

Tabela ii – Peças e correspondentes técnicas utilizadas.

Primeira Sonata

Dedicada a Fani Lovenkron

Rio de Janeiro, 1966

Duração: ca 16 min.

Linguagem: Neo-clássico nacional

Estréia: Sonia Maria Vieira (Local/Ano: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1975)

Gravações: VIEIRA, Sônia Maria. As Duas Sonatas para Piano de Ricardo Tacuchian (LP: Sono-Viso SV 054)

MONTEIRO, Sérgio. Ricardo Tacuchian,, Música para piano. (CD: Academia Brasileira de Música, 2005)

Segunda Sonata

Dedicada ao Sílvio Augusto Mery

Rio de Janeiro, 1966

Duração: ca 13 min.

Linguagem: Neo-clássico nacional

Estréia: Sílvio Augusto Mery (Local/Ano: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1966)

Gravações: VIEIRA, Sônia Maria. As Duas Sonatas para Piano de Ricardo Tacuchian (LP: Sono-Viso SV 054)

BARANCOSKI, Ingrid. Ricardo Tacuchian, Música para Piano. (CD: Academia Brasileira de Música, 2005)

Para os teóricos do século XVIII, a Sonata era estruturada em duas partes, que apresentavam contraste na área tonal (centro harmônico). A primeira grande seção é constituída por duas subseções: a primeira começando com a tônica em direção a outra função (em geral, dominante quando se inicia com a tônica maior e mediante quando for tônica menor). A segunda grande seção, apresenta passagens para outras tonalidades mais distantes, concluindo no final com o retorno à tônica. Podemos observar que neste período, a polaridade da área harmônica é o elemento essencial para a estrutura musical.⁴⁶

A estrutura do que ficou estabelecido como Forma de Sonata é a que consta de exposição, elaboração e reexposição à qual podem ser acrescentados elementos introdutórios (introdução) e conclusivos (coda).

⁴⁶ STRAUS, Joseph. *Remaking the Past: Musical modernism and the influence of the tonal tradition*. Harvard University Press, 1990, p.96.

A preferência das formas mais livres e a busca do efeito da improvisação pelos compositores entre 1825 a 1850⁵³ levaram a outros tratamentos estruturais da Forma Sonata:

- 1) Cada movimento da Sonata baseia-se em transformação dos temas para os demais movimentos.
- 2) Uma estrutura combinando os quatro movimentos, formando uma unidade.

Durante o final do século XIX e início do século XX, muitos compositores procuram construir Sonatas usando o mesmo material (motivo cíclico) e também Sonatas com apenas um movimento, estruturada por seções.

Para os teóricos do século XIX, os temas foram a essência da Forma Sonata. A estrutura era determinada pelo contraste e pela repetição temática. A primeira seção (exposição) apresenta dois temas contrastantes; a segunda seção (elaboração) varia e desenvolve estes temas; e na terceira seção (recapitulação) volta com os temas na tonalidade principal da exposição. No século XIX, a Forma Sonata sofre modificações com a liberdade da linguagem musical: a polaridade harmônica começa gradualmente a ser abandonada e a tonalidade (área tonal) se torna menos efetiva para delimitar seções da estrutura da obra.⁵⁴ Na música do século XX são frequentemente encontrados movimentos em Forma Sonata⁵⁵. Alguns compositores utilizaram a relação tonal tradicional - tônica⇒dominante (como por exemplo no Quinteto para flauta e cordas de Piston [1945]) ou tônica⇒relativa maior (como em Sonatina de Ravel [1905]). Segundo Stefan Kostka, as obras com movimentos em Forma Sonata na qual a tonalidade de um ou ambos os temas não são claros, seriam mais problemáticos. Obviamente, a relação tonal não ocorre se as tonalidades não são firmemente estabelecidas.⁵⁶

Os compositores do séc. XX proporcionam dois diferentes tipos de análise estrutural para a Forma Sonata:

- a) Os temas contrastantes são reforçados pela polaridade harmônica.
- b) A polaridade harmônica não é um elemento fundamental da estrutura musical.

Como a Sonata é uma forma do passado, inevitavelmente resulta numa dicotomia entre forma e conteúdo nas sonatas do séc. XX. A ausência da relação tonal é obviamente um problema nas Sonatas deste período. É interessante notar que estas obras, do ponto de vista formal, apresentam um esforço por parte dos compositores para dar uma função formal tonal numa obra com linguagem não tonal.⁵⁷

Podemos observar que para os compositores do séc. XX, recriar a Forma Sonata com a ausência da relação tonal implica em um novo tipo de organização musical.

⁵³ ROSEN, Charles. *Sonata Forms*, New York: W.W.Norton, 1988, p.350.

⁵⁴ STRAUS, Joseph. Op.cit., 1990, p.97.

⁵⁵ O que ficou firmado historicamente como Forma Sonata foi uma peça instrumental estruturada em duas partes, que apresentavam contraste na área tonal com temas contrastantes (ROSEN, Charles. Op.cit., 1988, pp.1-2).

⁵⁶ KOSTKA, Stefan. Op.cit., 1999, p.146.

⁵⁷ KOSTKA, Stefan. Op.cit., 1999, pp.146-7.

<i>Século XVIII</i>	<i>Século XX</i>
• Bi-Temática • Organização harmônica tonal • Estrutura: - (Introdução) - Exposição - Elaboração - Reexposição	• Idéias contrastantes • Não existe organização tonal • Estrutura: por seções

Tabela 1.2 - Quadro comparativo da Forma sonata dos séculos XVIII e XX.

O modelo da Forma Sonata consolidou-se de tal maneira na música ocidental que continuou a ser frequentemente empregado pelos compositores do séc.XX.

As duas *Sonatas para piano* de Ricardo Tacuchian, que constituem o objeto desse estudo, são obras essencialmente originárias da Forma Sonata, porém, com uma nova estrutura musical.

Esta análise da *Primeira Sonata* e da *Segunda Sonata* tem o intuito de apresentar:

1. Material utilizado pelo compositor.
2. Aspectos responsáveis pela unidade da peça.

Foram utilizadas as seguintes técnicas de análise:

1. Estudo das pequenas unidades musicais, com base na lógica e coerência⁵⁸.
2. Análise da estrutura através de sínteses contrapontísticas, apresentadas como vozes condutoras⁵⁹.

Material e Estrutura

A primeira Sonata (1966) e a Segunda Sonata (1966) foram concebidas em um só movimento, que sintetiza a atmosfera dos três ou quatro movimentos da sonata tradicional. Todas as idéias musicais são originais, com exceção de uma breve citação de linha melódica do folclore brasileiro (Nesta Rua, Nesta Rua), por 15 compassos (compasso 537-589), no final da Primeira Sonata⁶⁰. Embora o Fugato da Segunda Sonata apresentar características folclóricas, não deriva de nenhuma citação folclórica. Neste caso, o autor utiliza escala modal, procurando imitar a melodia do nordeste brasileiro. É uma obra construída com poucos materiais e subdividida em seções.

Estas seções estão articuladas pelo uso de diferentes idéias (4 idéias + sujeito e contra-sujeito da fuga). As seções podem ser agrupadas nas divisões de: Exposição, Elaboração e Reexposição.

Tanto na segunda Sonata, como na primeira Sonata, o piano recebe um tratamento percussivo, alternando com momentos de grande lirismo. Além disso, as peças estão estruturadas em um único movimento. Nesta obra não há nenhuma citação de melodia

⁵⁸ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

⁵⁹ Segundo SALZER, Felix. 1982. Op.cit.

⁶⁰ Informação do próprio compositor na partitura da Primeira Sonata e da Segunda Sonata para piano.

folclórica. A exploração de efeitos timbrísticos é um processo utilizado constantemente nestas Sonatas.

Primeira Sonata

1ª idéia (compassos 1-3)



Segunda Sonata

1ª idéia (c.1-3)

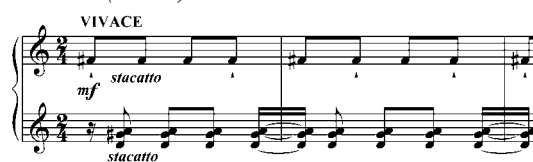


Figura 1.1 - 1ª idéia na primeira e na Segunda Sonata.

É interessante ressaltar a utilização das 2ªs idéias como responsável pela unificação dos movimentos da obra. Pelo fato destas Sonatas não apresentarem o trabalho de elaboração temática no desenvolvimento, estas idéias servem como material de equilíbrio.

2ª idéia da Primeira Sonata (compassos 11-12)	Prepara a entrada deste desenho	(c.26)
2ª idéia da Segunda Sonata (c.11-12)	Prepara a entrada deste desenho	(c.33)

Figura 1.2 - 2ª idéia das duas Sonatas.

Podemos observar uma afinidade entre as duas primeiras idéias, principalmente pelo seu aspecto percussivo.

A 3ª idéia, apresentada no desenvolvimento, contrasta com as duas anteriores pelo seu caráter (movimento Lento) e seu contorno melódico (lírico).

3ª idéia da primeira Sonata (compassos 151-157)



3ª idéia da segunda Sonata (c.145-159)



Figura 1.3 - 3ª idéia das duas *Sonatas*.

A 4ª idéia é o material básico para o desenvolvimento da estrutura das peças.

4ª idéia da primeira Sonata (<i>compassos 183-189</i>)
4ª idéia da segunda Sonata (<i>c.219-226</i>) MODERATO (FUGA)

Figura 1.4 - 4ª idéia das duas *Sonatas*.

Um pequeno trecho da 4ª idéia (na primeira Sonata) e da 3ª idéia (segunda Sonata) é tratado em forma de combinações e interpolações com as outras já apresentadas.

<i>Primeira Sonata</i>	<i>Segunda Sonata</i>
(<i>compassos 183-184</i>)	(<i>c.151-152</i>)
(<i>c.351-357</i>)	(<i>c.181-186</i>)

Figura 1.5 –*Sonatas*/ Célula de cada idéia e sua combinação.

As seções de elaboração apresentam variedade quanto à textura. A insistência do tratamento polifônico deste pequeno trecho intensifica e prepara a chegada da fuga na parte central destas obras. Os temas das fugas são a 4ª idéia apresentadas em outras alturas.

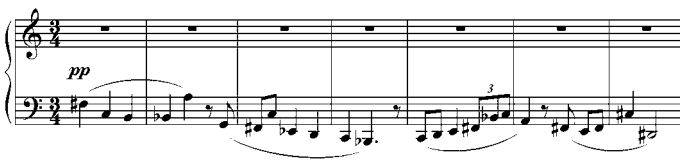
<i>Sujeito da Primeira Sonata (compassos 370-376)</i> 	Observações: • O tema da fuga é a 4ª idéia apresentada em outra altura/rítmo⁶¹/intervalos⁶².
<i>Sujeito da Segunda Sonata (c.219-126)</i> MODERATO (FUGA) 	

Figura 1.6 - Sujeito das duas *Sonatas*.

Estas *Sonatas* apresentam os seguintes pontos de polarização (centros):

<i>Primeira Sonata</i>	<i>Segunda Sonata</i>
D-F-D	D-C-B

Tabela 1.3 – *Sonatas*/ Linha dos pontos de polarização.

Conclusão

As análises apontam algumas características gerais das *Sonatas* de Ricardo Tacuchian:

- 1) A economia dos meios de expressão.
- 2) O uso da organização da Forma da Sonata tonal, na qual as partes (seções) estão claramente definidas pelas suas respectivas idéias.
- 3) As terminações das seções das *Sonatas* são marcadas pelos acordes ou notas mais longas, fermatas, respirações ou pausas, causando mudanças abruptas no discurso musical.
- 4) A constância dos deslocamentos de acentos métricos nas partes percussivas, que permitem colaborar com o perfil do contorno rítmico, criando uma tensão no contexto harmônico e melódico.

A tabela 1 abaixo, apresenta o relacionamento entre as duas *Sonatas*, como se pode observar:

- a) As duas *Sonatas*, com linguagem musical não tonal, seguem a estrutura da Forma da Sonata tonal: exposição, elaboração e reexposição.
- b) O piano recebe um tratamento percussivo, alternando com momentos de intenso lirismo.
- c) As *Sonatas* apresentam seis seções A-B-C-D-E-F.
 - Há repetições das seções A-C-D na Primeira Sonata.
 - Há repetições das seções A-C na Segunda Sonata.
- d) A elaboração da primeira Sonata é pouco mais extensa em relação à Segunda Sonata, pela inclusão das seções C (c.327-369) e D (c.544-543). Observa-se que a elaboração da Segunda Sonata é mais sintetizada em comparação à Primeira Sonata.

⁶¹ Apresentam modificações na duração das notas, no compasso e deslocamento dos ritmos para pulsações diferentes.

⁶² Apresenta modificação da ordem original.

- e) Nas duas Sonatas, se encontram Fugas na parte central.
f) A reexposição de ambas as Sonatas é apenas da seção A.

RELAÇÃO: 1ª SONATA e 2ª SONATA

	<i>Primeira Sonata</i>	<i>Segunda Sonata</i>
Exposição	A [1-94] Percussivo B [95-111] Lírica A [112-150] Percussivo	A [1-66] Percussivo B [67-104] Lírica A [105-144] Percussivo
Elaboração	C [151-248] Lírica D[249-326] C [327-369] Lírica E [370-369] FUGATO C [460-543] Lírica D [544-571] F [572-630] Lírica (prepara a seção A)	C [145-192] Lírica D [193-219] Lírica E[219-334] FUGATO C [335-373] F [374-417] Lírica (prepara a seção A)
Reexposição	A [631-667] Percussivo	A [418-485] Percussivo Coda[486-495]

Tabela 1.4 - Sonatas.

Estruturas Gêmeas

Dedicada a Esther Scliar
Rio de Janeiro, 1978

Duração: ca 10 min.

Linguagem: Experimental (Avant garde)

Estréia: KETTERER, Maria Angélica/FERREIRA, Paulo Affonso de Moura (Local/Ano: Sala de Concertos da Escola de Música de Brasília, 1978)

Gravação: ANDRADE, Maria Helena de/VIEIRA, Sonia Maria. *Estruturas/ Structures* (CD: RioArte Digital).

A peça *Estruturas Gêmeas* foi escrita em homenagem a Esther Scliar, logo depois do seu falecimento. O compositor resolveu colocar dois pianistas, lado a lado, como se fossem gêmeos, da mesma forma como ele se sentia irmão gêmeo espiritual de Esther. Por esta razão, a peça apresenta um trabalho imitativo entre as partes dos piano I e II.

Esta análise tem o intuito de apresentar:

1. Material utilizado pelo compositor.
2. Aspectos responsáveis pela unidade de peça.

Foram utilizadas as seguintes técnicas de análise:

1. Estudo das pequenas unidades musicais, com base na lógica e coerência⁶³.
2. Análise da estrutura através de sínteses contrapontísticas, apresentadas como vozes condutoras⁶⁴.

Material e estrutura

A peça está dividida em 8 partes, separadas por pausas, suspensão do pedal e acompanhada por clausula. Podem-se observar as seções e subdivisões na tabela abaixo:

⁶³ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

⁶⁴ Segundo SALZER, Feliz. 1982. Op.cit.

<i>Partes</i>	<i>Compassos</i>	<i>Métrica</i>	<i>Andam.</i>	<i>Dinâmica</i>		<i>Textura</i>	<i>Técnica</i>	<i>Material</i>
<i>Parte 1</i>	1-15	C X ⁶⁵	Lento ♩ =ca58	Piano I	Piano II	Textura composta ⁶⁶	Ostinato Exploração de timbre pianístico	Conjunto de 2 sons Linha melódica
				<i>p</i> <i>ff</i> <i>P</i> <i>pp</i>	<i>p</i> <i>ff</i> <i>p</i> <i>pp</i>			
<i>Parte 2</i>	16-35	C	Poco piu mosso ♩ =ca50	<i>pp</i> <i>p</i> <i>mp</i> <i>mf</i> <i>p</i> <i>mf</i> <i>p</i> <i>mf</i> <i>p</i> <i>mp</i> <i>mf</i> <i>p</i> <i>pp</i>	<i>p</i> <i>mp</i> <i>mf</i> <i>p</i> <i>mp</i> <i>mf</i> <i>p</i> <i>pp</i>	Em duas camadas	Ostinato	Linha melódica
<i>Parte 3</i>	36-43	6''		<i>pp</i> <i>mf</i> <i>ff</i>	<i>pp</i> <i>mf</i> <i>ff</i>	Ressonância for- mado por conjunto de sons	Exploração de timbre pianístico	conjunto de sons
<i>Parte 4</i>	44-65	4/8	Allegro ♩ =ca104	<i>p</i> <i>mp</i> <i>mf</i> <i>ff</i> <i>pp</i> <i>p</i> <i>mp</i> <i>mf</i> <i>pp</i>	<i>mp</i> <i>mf</i> <i>f</i> <i>ff</i> <i>f</i> <i>mf</i> <i>mp</i> <i>pp</i> <i>p</i>	Ressonância	Exploração de timbre pianístico	Cluster Pausas (silêncio) ampliação e redução nos conjuntos de sons
<i>Parte 5</i>	66-76	6''		<i>ff</i> <i>p</i> <i>pp</i>	<i>ff</i> <i>p</i> <i>pp</i>	Ressonância for- mado por conjun- to de sons	Exploração de timbre pianístico	Conjunto de sons

⁶⁵ O compositor adiciona duas pentagramas com a indicação X (métrica indeterminada).

⁶⁶ Texturas compostas são conjuntos de sons em linhas individuais, independentes e formadas por materiais diferentes. KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., p.234.

<i>Parte 6</i>	77-119	12/16	Vivace ♩ =ca126	<i>p</i> <i>mp</i> <i>mf</i> <i>f</i> <i>mf</i> <i>mp</i> <i>p</i> <i>pp</i> <i>ff</i> <i>p</i> <i>ff</i> <i>p</i> <i>pp</i> <i>p</i> <i>cresc.poco</i> <i>o a poco</i> <i>ao..</i> <i>ff</i> <i>dim.poco</i> <i>a poco</i> <i>ao..</i> <i>pp</i> <i>ff</i> <i>p</i> <i>mp</i> <i>mf</i> <i>f</i> <i>cresc.poco</i> <i>o a poco</i> <i>ao..</i> <i>ff</i>		Ressonância formando um cluster	Exploração do timbre pianístico	Faixa sonora Coleções pentatônica e diatônica (teclas pretas e brancas)
<i>Parte 7</i>	120-143	3/4	Grave ♩ =ca72			Ressonância	Exploração do timbre pianístico	Conjunto de 5 sons Ampliação e redução nos conjuntos de sons.
<i>Parte 8</i>	144-190		Poco piu Mosso ♩ =ca50			Em duas camadas	Exploração de timbre pianístico	Linha melódica

Tabela 2.1 – Estruturas Gêmeas/Elementos da Estrutura.

Esta é a única peça escrita na fase experimental de Ricardo Tacuchian. Motivado por esta nova fase, o compositor trabalha mais livremente.

O tempo é ricamente trabalhado nesta peça. A diversidade nas indicações de andamento sugere uma multiplicidade de atmosferas: Lento (c.1-15), Poco Piu Mosso (c.16-43), Allegro (c.44-76), Vivace (c.77-119), Grave (c.120-143) e Poco Piu Mosso (c.144-190). Há três ocorrências da notação com livre duração que podem ser interpretados como pontos de indeterminação, visto que cabe ao intérprete um grau maior de liberdade no momento de execução.

1. Duração proporcional:⁶⁷

The musical score for Figure 2.1 consists of three staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), followed by a series of notes with proportional durations. The middle staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature (C), with notes marked with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp, followed by notes marked with a piano (*p*) dynamic. The score is divided into four measures, with the first measure containing a large 'X' on the top staff.

Figura 2.1 – Estruturas Gêmeas/Parte 1/c.1-4/Piano I.

2. Indicação de tempo em segundos:

The musical score for Figure 2.2 consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp, followed by notes with time indications in seconds (6" and 8va). The bottom staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp, followed by notes with time indications in seconds (6" and 8va). The score is divided into four measures, with the first measure containing a large 'X' on the top staff. Dynamic markings include *pp* l.v., *cresc. poco a poco*, *mf*, and *ff*.

Figura 2.2 – Estruturas Gêmeas/Parte 3/c.36-41/Piano I.

The musical score for Figure 2.3 consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp, followed by notes with time indications in seconds (6", 8va, 15ma, and 8va). The bottom staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp, followed by notes with time indications in seconds (6" and 8va). The score is divided into two measures, with the first measure containing a large 'X' on the top staff. Dynamic markings include *ff* l.v.

Figura 2.3 – Estruturas Gêmeas/Parte 5/c.66-67/Piano I.

⁶⁷ Duração das notas é relativa: depende da distância entre nota de referência (A-G#/c.1) e ornamentos.

A textura é extratificada⁶⁸. Combina os materiais básicos como ostinato, tema modal, cluster e coleções diatônica e pentatônica de maneira bastante livre, proveniente da fase experimental. Um intenso *ff* com textura mais densa fica reservado no clímax da peça (parte 6 – Vivace).

A dinâmica abrange as gradações que separam *ppp* a *fff*. As mudanças de dinâmica ocorrem geralmente de maneira gradual.

No âmbito do timbre, o compositor explora toda a extensão do teclado do piano. Utiliza os registros extremos – grave e agudo.

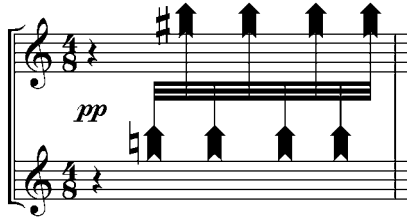
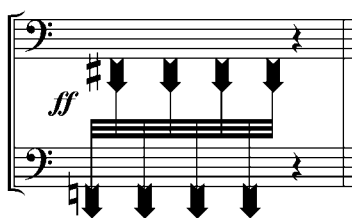
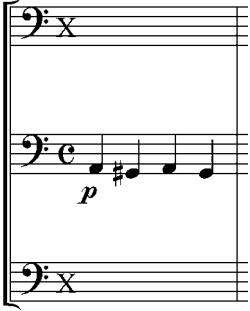
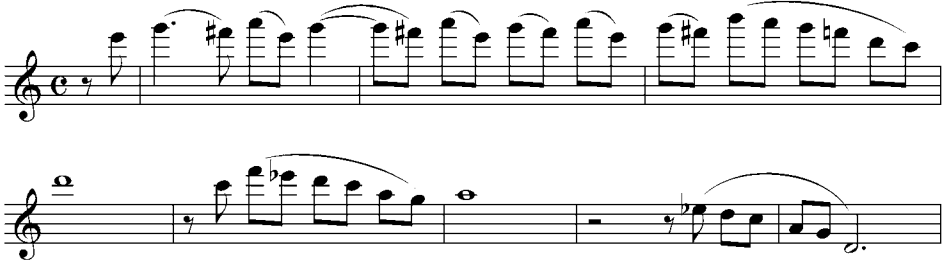
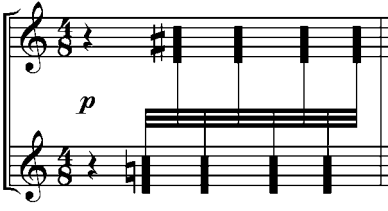
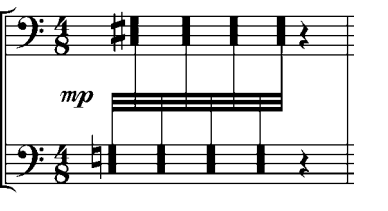
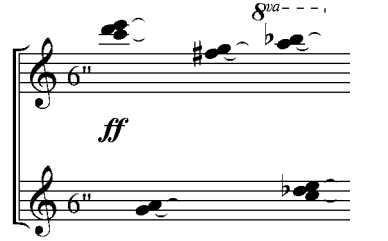
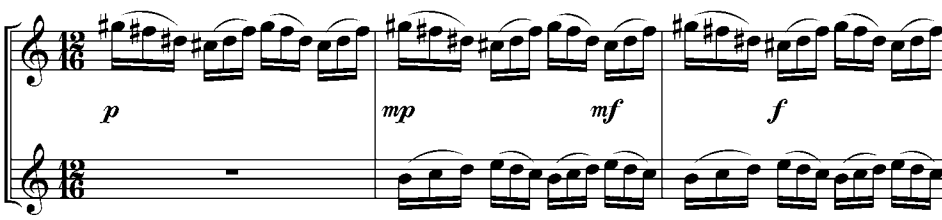
<i>Piano I/c.53</i> 	<i>Piano II/c.53</i> 
--	--

Figura 2.4 – Estruturas Gêmeas/Parte 4/c.53.

Nas partes que trazem a notação *ped/senza ped./ped→/→ped'*, revela claramente o tipos diferentes de timbres.

1.Ostinato (intervalos de 2^a)	<i>Piano I/c.1</i> 	<i>Piano II/c.1</i> 
---	---	---

⁶⁸ Embora “estrato” significar geralmente camadas uma sobre a outra, o estrato neste caso quer dizer próxima uma da outra. Qualquer mudança abrupta de textura ou da sonoridade básica é um exemplo de estratificação, mas este termo é usado nas peças onde os contrastes de textura ou timbre são elementos fundamentais. KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., p.237.

2.Linha melódica	<i>Piano I/c.23-30</i>  <i>Piano II/c.23-30</i> 	
3.Cluster	<i>Piano I/c.44</i> 	<i>Piano II/c.44</i> 
4.conjunto de sons	<i>Piano I/c.66</i> 	<i>Piano II/c.66</i> 
5.Coleções diatônica e pentatônica	<i>Piano I/c.77-79</i> 	

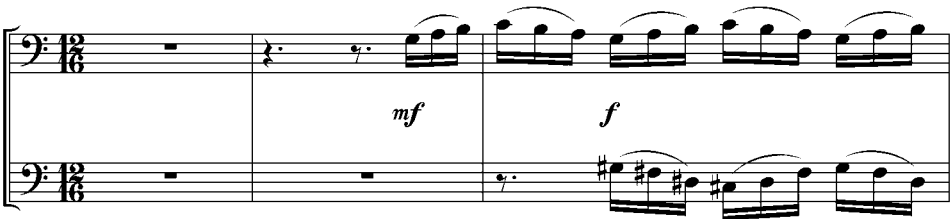
	<i>Piano II/c.77-79</i> 
--	---

Figura 2.5 – Materiais das *Estruturas Gêmeas*/Piano I e II.

Na parte 1 (c.1-15), as células 1 e 2 são empregadas em sobreposição e justaposição. Esta parte é marcada pela intervenção de pausas, utilizadas como elemento de exploração de contrastes (nos compassos 6,9 e 14), uma vez que não há preparação gradual de dinâmica.

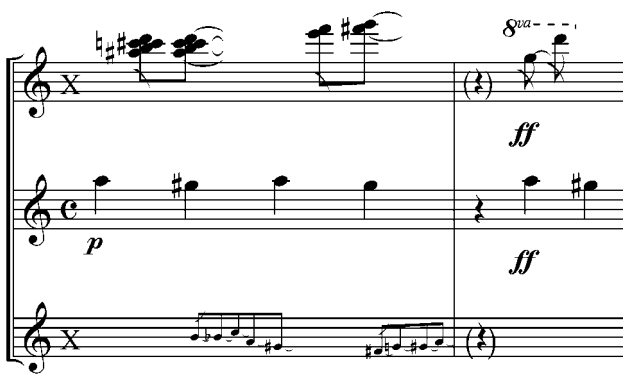
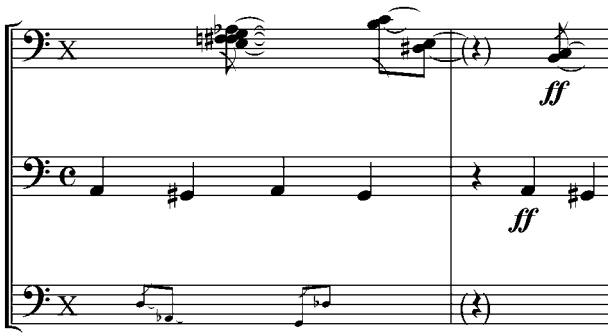
<i>Piano I/c.5-6</i> 	<i>Piano II/c.5-6</i> 
---	---

Figura 2.6 – *Estruturas Gêmeas*/ Dinâmica e pausa.

A parte 2 (c.16-35) apresenta uma linha melódica na qual o ostinato (A-G#) é repetido sistematicamente.

Piano I/c.23-30 (Linha melódica)

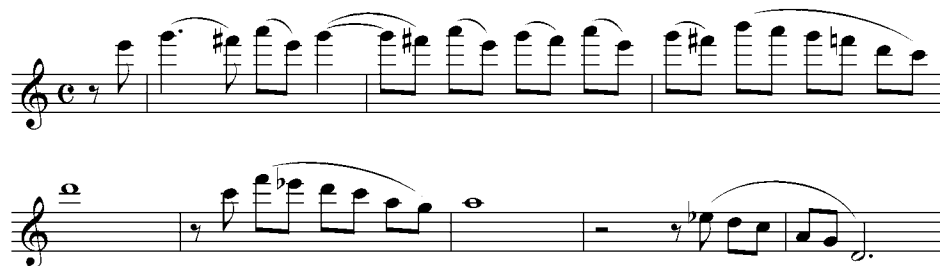
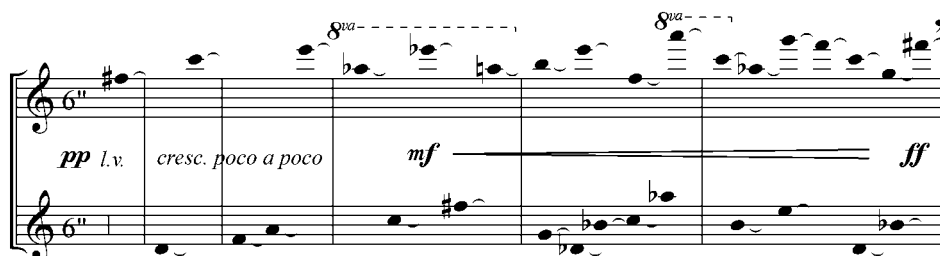


Figura 2.7 – Estruturas Gêmeas/piano I/Linha melódica.

Na parte 3 (c.36-41) a textura, a dinâmica e o timbre são intensificados através da aceleração rítmica.

Piano I/c.36-41



Piano II/c.36-41

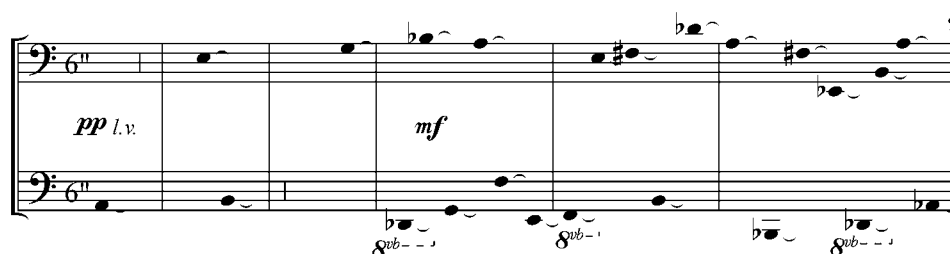


Figura 2.8 – Estruturas Gêmeas/Piano II/c.36-41.

O compositor antecipa o cluster em forma de anacruse, fazendo uma preparação para a parte 4 (c.44-65):

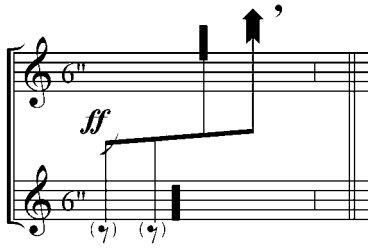
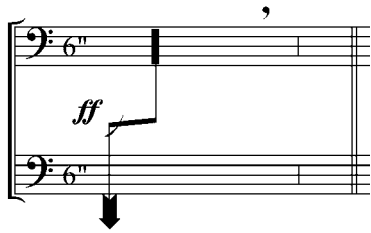
<i>Piano I/c.43</i> 	<i>Piano II/c.43</i> 
--	--

Figura 2.9 – Estruturas Gêmeas/Piano I e II/c.43.

Esta parte 4 utiliza apenas o cluster (alternado com as teclas brancas e pretas), repetido e sobreposto a si mesmo, formando um ostinato que lembra a célula com textura mais densa.

A diversidade dinâmica acompanha e reforça a idéia de estratificação. As mudanças de intensidade ocorrem de maneira abrupta entre piano I e II (algumas vezes, intercalada por pausas). A amplitude que separa as gradações *pp* e *FF* é ricamente explorada.

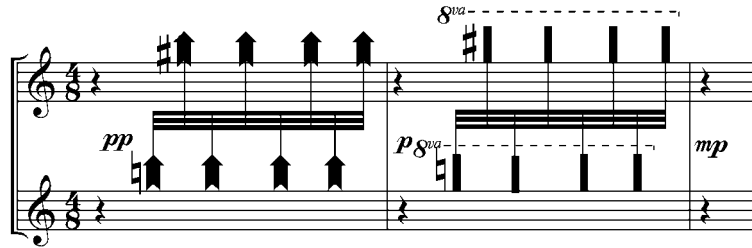
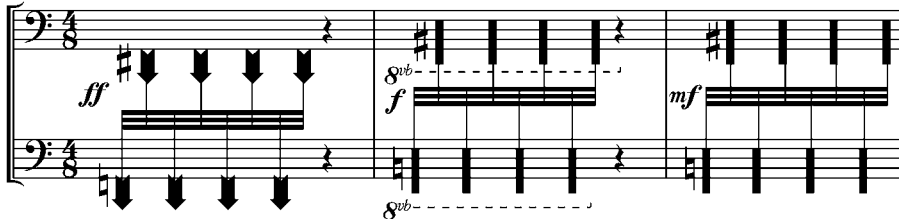
<i>Piano I/c.53-55</i> 
<i>Piano II/c.53-55</i> 

Figura 2.10 – Estruturas Gêmeas/Piano I e II/c.53-55.

A parte 5 (c.66-76) retoma a região e os conjuntos de sons da parte 3. Porém, apresentada de maneira oposta desta parte anterior, ou seja, através da desaceleração rítmica.

Na parte 6 - Vivace (c.77-119), as células de quatro sons (articuladas em três) aparecem concatenados e sobrepostos (coleção diatônica e pentatônica)⁶⁹. Ricardo Tacuchian, através desta idéia, explora os registros extremos e as ressonâncias múltiplas do piano.

Nesta parte, a dinâmica é bastante explorada: abrange as gradações que separam *pp* e *ff* e estabelece mudanças súbitas interceptadas pelo silêncio.

Piano I/c.85-88

Piano II/c.85-88

Figura 2.11 – Estruturas Gêmeas/Piano I e II/c.85-88.

A parte 7 é constituída pelos mesmos materiais apresentados na parte 3, 4 e 5 e a parte 8, construída a partir dos elementos da parte 1, 3 e 5. Isto revela uma das marcas de Ricardo Tacuchian, fazendo uma síntese dos materiais no final da peça. Segundo ele, sugere e deixa o resto na cabeça do ouvinte.

⁶⁹ Segundo Widmer, em célula com mais de quatro sons tocados de uma maneira muito rápida e repetida, a percepção passa a ser de um timbre e não mais da articulação de sons separados (faixa sonora). WIDMER, Ernst. *Bordão e bordadura*. ART.Salvador: 004, jan. mar.,1982, p.16.

Ao estabelecermos uma comparação entre os materiais básicos, podemos observar uma semelhança no contorno cuja célula primária é 2^a m (A-G#/célula 1).

Conclui-se que a peça é marcada pela multiplicidade de procedimentos adotados:

1. Semelhança nos materiais (a extratificação é feita por materiais empregados de formas diferentes em cada uma das atmosferas).
2. Trabalho imitativo entre partes dos pianos I e II.
3. Utilização de uma única linha melódica.
4. Intensa exploração de contrastes no andamento (lento/rápido), no compasso (métrico/amétrico), uso de pausas como elemento de ligação/mudança do discurso e variações freqüentes na atmosfera, estão diretamente associados à fase experimental deste compositor.

A peça não tem centro. Os materiais são mais importantes do que uma altura específica. As idéias são pouco desenvolvidas por apresentarem variedades na mudança de andamento, compasso e dinâmica. A unidade da peça é mantida através da utilização constante do intervalo de 2^{as}.

Il Fait du Soleil

Em memória de Henrique Oswald
Dedicado a José Eduardo Martins
Rio de Janeiro, 1981

Duração: ca 4 min.

Linguagem: Tonalidade ampliada

Estréia: Paulo Affonso de Moura Ferreira (Local/Ano: Teatro da UFF do Rio de Janeiro, 1985)

Gravações: UJAKOVA, Tamara. *Piano Contemporâneo. Intérpretes e compositores brasileiros* (CD RioArte MR08-23)

MARTINS, José Eduardo. *Ricardo Tacuchian, música para piano*. (CD Academia Brasileira de Música, 2005).

Il Fait du Soleil foi encomendada pelo pianista José Eduardo Martins⁷⁰ para comemorar os 50 anos de morte de Henrique Oswald (1852-1931). Segundo as palavras do próprio compositor, “O título em francês é uma referência à peça *Il Neige de Oswald*, que ganhou o primeiro lugar (entre 600 candidatos) em um concurso promovido pelo jornal francês *Le Figaro*, em 1902”.⁷¹

O título indica a intenção do compositor de transmitir a atmosfera límpida e transparente de um dia ensolarado.

A análise do *Il Fait du Soleil* tem o intuito de apresentar:

1. Material utilizado pelo compositor.
2. Aspectos responsáveis pela unidade de peça.

Foram utilizadas as seguintes técnicas de análise:

1. Estudo das pequenas unidades musicais, com base na lógica e coerência⁷².
2. Análise da estrutura através de sínteses contrapontísticas, apresentadas como vozes condutoras⁷³.

⁷⁰ Obra integrante do caderno *Homenagem a Henrique Oswald*.

⁷¹ TACUCHIAN, Ricardo. *Obras para piano de Ricardo Tacuchian*. Acervo Particular.

⁷² Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

⁷³ Segundo SALZER, Felix. 1982. Op.cit.

Material e estrutura

A peça está dividida em seis partes, separadas por pausas, fermatas e cluster⁷⁴. Podem-se observar as seções e subdivisões na tabela abaixo:

<i>Partes</i>	<i>Compassos</i>	<i>Métrica</i>	<i>Andam.</i>	<i>Dinâmica</i>	<i>Textura</i>	<i>Técnica</i>	<i>Material</i>
<i>Parte 1</i>	1-8	4/4 a peça inteira	Andante ♩ = 54 a peça inteira	<i>ppp</i> < <i>mf</i> > <i>pp</i> <i>mf</i> > <i>p</i> <i>f</i> <i>p</i> < <i>f</i> >	Em duas camadas	Movim. paralelos Exploração de timbre pianístico	Acordes de 4 ^{as} com 2 ^{as} acrescentadas Escala de tons inteiros Nota pedal
<i>Parte 2</i>	9-18			<i>mf</i> <i>p</i> <i>f</i> <i>mp</i> <i>f</i> <i>mf</i> > <i>ff sub</i> >. <i>mf</i> < <i>ff</i> > <i>mf</i> < <i>ff</i>	Em duas camadas	Movim. Paralelos Exploração do timbre pianístico	Acordes de 5 ^{as} com 2 ^{as} acrescentadas Cromático Escala de tons inteiros Nota pedal
<i>Parte 3</i>	19-24			<i>mf</i> <i>f</i> < <i>fff</i>	Textura composta	Movim. paralelo	Linha melódica Acordes de 4 ^{as} com 2 ^{as} acrescentadas Escala de tons inteiros Cromático
<i>Parte 4</i>	25-34	<i>rall</i>		<i>p</i>	Em duas camadas	Linha melódica frag- mentada (intercalada por acordes)	Acordes sustentados Linha melódica
<i>Transição</i>	35-36	<i>acell</i>		<i>p</i> <i>ff(sff)</i>	Ressonância for- mando um cluster		Intervalo de 4 ^a /5 ^a formando acorde de 4 ^a /5 ^a

⁷⁴ Grupo de notas vizinhas (geralmente 2^{as} Maiores e menores) executadas em blocos como um acorde.

<i>Parte 5</i>	37-42			ff f mf mp $p<>$ pp		Movim. Paralelos	Linha melódica Acorde de 4 ^a
<i>Parte 6</i>	43-45	<i>poco rall</i>		$f(sf)$ $mf(sf)$ $mp(sf)$ $p(sf)$ ppp			Escala de tons inteiros

Tabela 3.1 – Estrutura do *Il Fait du Soleil*.

O material da peça é formado por três células básicas:

<i>Célula 1</i> (trêmulo)	(1) ⁷⁵ 
<i>Célula 2</i> (Bordão ⁷⁶)	(2) 
<i>Célula 3</i> (linha melódica)	(16) 

Figura 3.1 – material utilizado no *Il Fait du Soleil*.

A *célula 1*, formada pelas alturas que compõem o acorde de 4^{as} sobrepostas, tem uma importância vital no processo composicional desta peça: intervalos de 4^{as}, 5^{as} e 2^{as} (tanto na dimensão horizontal quanto na vertical), escala de tons inteiros e cromatismo são tratados de maneira insistente, dando equilíbrio aos materiais utilizados.

⁷⁵ Os números entre () se referem aos compassos.

⁷⁶ Bordão é o som sustentado, constituído de: um som/dois sons/três sons/mais de três sons e conjunto de faixas sonoras. WIDMER, Ernst. 1982, Op.cit., pp.14 e 16.

Na **parte 1**(c.1-8), emprega acordes de 4^{as} sobrepostas no registro agudo com dinâmica *ppp*, explorando o timbre pianístico relacionado ao caráter luminoso da peça. O bordão na região grave (c.3 e c.7) - F/Ab – contribui para a estratificação na textura e faz uso de acordes formados por vozes condutoras em movimento direto, deixando claro o contraste entre grave e agudo.

Figura 3.2 – *Il Fait du Soleil*/ Parte 1/c.1-8.

A **parte 2** (c.9-18) é marcada pela entrada dos acordes de 5^{as} com 2^{as} acrescentadas alternando o movimento anterior. O emprego de trinados em escala por tons inteiros (c.13) conduzem a entrada da linha melódica apresentada nesta peça:

Figura 3.3 – *Il Fait du Soleil*/Parte 2/c.9-18.

Na **parte 3** (c.19-24), apresenta prosseguimento da linha melódica iniciada no c.16 em sobreposição a acordes de 4^{as}, escalas de tons inteiros e cromatismo.

Figura 3.4 – *Il Fait du Soleil*/Parte 3/c.19-24.

A **parte 4** (c.34-35) compõe os acordes sustentados que fragmentam a linha melódica das partes 2 e 3. A textura polifônica é organizada a partir destes dois materiais (*célula 1* e *célula 3*) separadas respectivamente nas regiões aguda (sons sustentados) e grave (linha melódica) valorizando a melodia.

Figura 3.5 – *Il Fait du Soleil*/Parte 4/c.25-33.

Na **transição** (c.35-36), o compositor faz síntese dos intervalos utilizados na célula dos trêmulos:

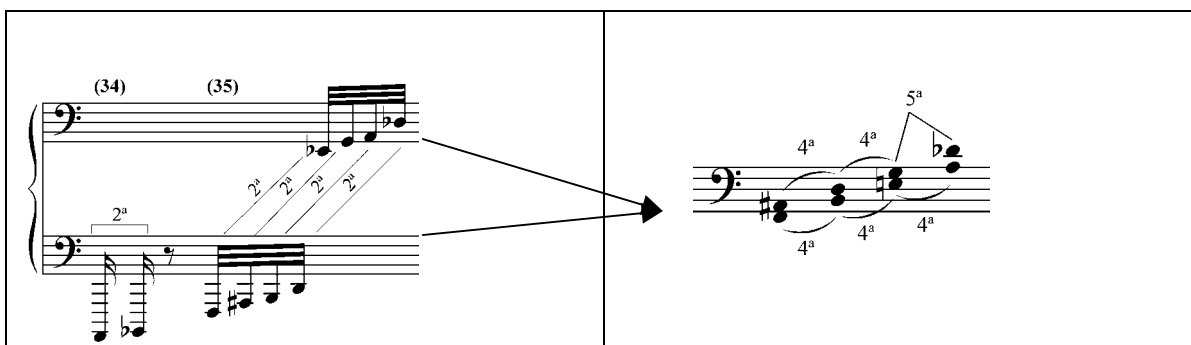


Figura 3.6 – *Il Fait du Soleil*/Transição/c.34-36.

Na **parte 5** (c.37-42), retoma o material do c.16 a 24, combinando linhas melódicas paralelas a acorde de 4^{as}, com a célula da linha melódica em forma de ampliação.

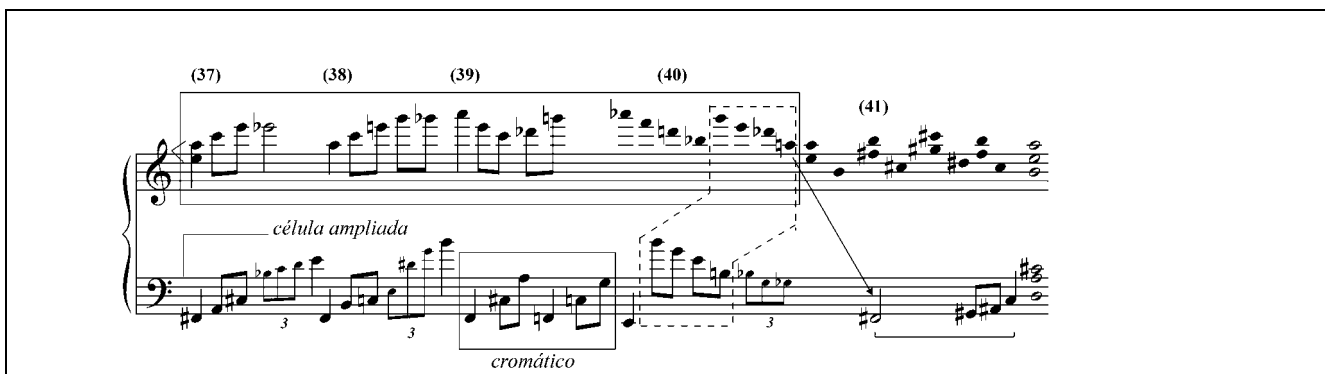


Figura 3.7 – *Il Fait du Soleil*/Parte 5/c.37-41.

A **parte 6** (c.43-45) é caracterizada pela escala cromática dividida em duas partes:

- voz superior: tons inteiros
- voz inferior: cinco sons diatônicos

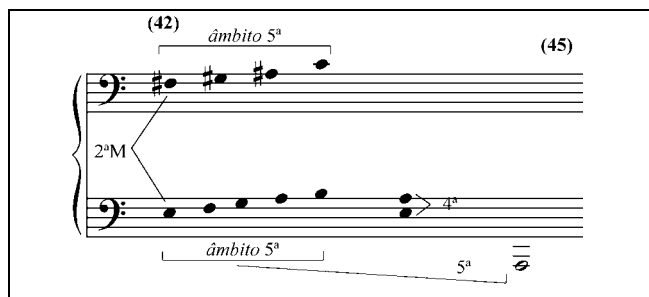


Figura 3.8 – *Il Fait du Soleil*/Parte 6/c.42-45.

A associação do material entre esta peça e *Il Neige* de Henrique Oswald, gera uma aproximação do discurso musical como podemos notar:

- ✓ Textura estratificada
- ✓ Acordes de 4^{as} e 5^{as}/ intervalo de 4^{as} e 5^{as}.
- ✓ Trêmulos
- ✓ Trinados
- ✓ Tons inteiros
- ✓ Cromatismo

Conclui-se que a peça é marcada pela sobreposição do material formado por três células. Os procedimentos adotados foram:

1. Sobreposição de materiais que requerem tipos de toques distintos. Este processo contribui para a estratificação na textura.
2. Utilização de uma única linha melódica.
3. Partes marcadas pelas fermatas ou cortes (ex: pausas e setas).
4. Mudanças freqüentes na dinâmica com grande gama de variedade – *ppp* ao *fff*.

A unidade da peça é conseguida através da utilização constante de intervalos de 4^{as}, e 2^{as}.

The image displays a musical score for the piano accompaniment of the song "Il Fait du Soleil". The score is organized into six systems, labeled P.1 through P.6, and a transition section labeled "trans". Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers are indicated throughout the score: c. 1, c. 4, c. 7, c. 9, c. 13, c. 16, c. 19, c. 22, c. 23, c. 25, c. 31, c. 35, c. 37, c. 42, and c. 75. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *ff*.

Figura 3.9 – *Il Fait du Soleil*/Análise das vozes condutoras.

Retreta

Rio de Janeiro, 1986

Duração: ca 13 min

Linguagem: Modal e tonal; ritmos praticados na música para bandas no Brasil.

Estréia: VIEIRA, Sonia Maria. (Local/Ano: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/1987)

Gravação: RAMOS, Miriam. *Piano Brasileiro – 70 anos de história*. (CD Paulus, 1998)

A peça *Retreta* foi escrita para homenagear os músicos de banda do interior do país. Segundo Ricardo Tacuchian, registra um momento quando toda a comunidade se reúne em frente do coreto para assistir a uma Retreta. Apesar de ser um concerto popular de uma banda em praça pública, o compositor adaptou a peça para a linguagem do piano, procurando imitar o estilo da banda. As três peças da sua *Retreta* na realidade foram as três peças (*Dobrado*, *Valsa* e *Maxixe*) que compôs para a banda mas não é uma versão: Ricardo Tacuchian aproveitou apenas os temas para fazer uma pequena Suíte para piano.

MATERIAL

Geral	O material da peça (nos três movimentos – <i>Dobrado</i> ; <i>Valsa</i> e <i>Maxixe</i>) é formado por linha melódica e sua correspondente célula motora caracterizando cada movimento e está organizado em coleções diatônicas e progressões harmônicas funcionais.
-------	---

DOBRADO

Macro Análise	Seções	1			2	3
	partes	A	Trans.	A	B	A
Média Análise	Compasso	1-36	37-48	49-82	83-114	115-150
	Altura	A eólio/ Lá m	Lá m	Ré m	Sol M	A eólio/ Lá m
	Rítmo	Ritmo característico da marcha : 				
	Métrica	Regular – 2/4 a peça toda				
	Andamento	Allegro			Piu Mosso	Tempo I
	Intensidade	pp - ff				
	Textura	Homofônica a peça inteira (duas vezes)				

Micro Análise	Célula rítmica motivica: 
Célula melódica: Andamentos: Allegro (c.1); Piu Mosso (c.83)	
	

Figura 4.1 – Macro, Média e Micro análise/ *Retreta*.

VALSA

Macro Análise	Seções partes	1		2		3			4	
		A	B	C	Tans.	B	D	B	A	Coda
Média Análise	Compasso	1-19	20-38	39-61	62-71	72--87	88-113	114-128	133-167	168-185
	Altura	Ré m				Si M			Ré m	
	Rítmo	Rítmo de valsa - ternária								
	Métrica	Regular – ¾ a peça inteira								
	Andamento	Moderato/PiuMosso/AllegroModerato/Meno/Allegro/Allegro Moderato/Tempo I								
	Intensidade	pp - ff								
	Textura	Homofônica a peça inteira								
Micro Análise	Célula rítmica motivica: 									

Andamentos: Moderato (c.10); Piu Mosso (c.20)

1

c.1

2

c.20

MAXIXE

Macro Análise	Seções	1			2	3		
	partes	A	B	A	C	A	B	A
Média Análise	Compasso	1-17	18-51	52-60	61-76	77-93	94-127	128-136
	Altura	Dó m			Dó M	Dó m		
	Rítmo	Ritmo característico do maxixe: 						
	Métrica	Regular 2/4 a peça inteira						
	Andamento	Jocoso						
	Intensidade	p -ff						
	Textura	Homofônica a peça inteira						
Micro Análise	Célula rítmica motívica: 							

Célula melódica:
Andamento (caráter): Jocososo

Figura 4.3 – Macro, Média e Micro análise/ Retreta.

Conclui-se que o estilo da banda de música civil influenciou nas decisões relacionadas, ao uso de:

1. métrica regular (dobrado:2/4;valsa:3/4 e maxixe:2/4), criando uma atmosfera equilibrada e estável;
2. justaposição dos segmentos homofônicos e polifônicos;
3. variação da dinâmica, de acordo com o direcionamento do contorno melódico e da textura harmônica,⁷⁷ ocupando as dinâmicas *pp* a *ff*;⁷⁸
4. diversidade tímbrica, que ocorre através da exploração dos instrumentos da banda no piano.
5. material da peça, formado por linha melódica e sua correspondente célula motora, que caracteriza cada movimento e organização em coleções diatônicas⁷⁹ e progressões harmônicas funcionais.

⁷⁷ As texturas mais densas são acompanhadas por dinâmicas mais sonoras.

⁷⁸ As dinâmicas não apresentam cresc. ou dim. (*pp-ff* sem gradações, em blocos).

⁷⁹ Coleção diatônica constitui qualquer transposição das sete notas brancas do piano (forma a classe de conjuntos 013568T) e abrange todas escalas maiores, menores (naturais) e os modos eclesiásticos. Entretanto, na música pós-tonal, a coleção diatônica é utilizada sem a harmonia funcional e a tradicional condução de vozes da música tonal. STRAUS, Joseph N. 2005. Op.cit.,p.140.

Capoeira

Dedicado a Zélia Chueke
Rio de Janeiro, 1997

Duração: ca 5min.

Linguagem: Sistema-T

Estréia: Zélia Chueke (Local/Ano: Aaron Copland School of Music e Steinway Hall, New York, 1997).

Gravações: CAPPARELLI, Cristina. *Música Latino-americana para piano* (PPGM/UFRGS, 2001)

CAPPARELLI, Cristina. *Piano Contemporâneo. Intérpretes e Compositores Brasileiros* (CD RioArte MR08-23)

MARTINS, Regina. *Ricardo Tacuchian, música para piano*. (CD Academia Brasileira de Música, 2005).

Capoeira é uma dança-luta introduzida no Brasil pelos escravos bantos de Angola, sendo muito popular no Recife, Salvador e Rio de Janeiro. Esta peça foi encomendada pela pianista Zélia Chueke a Ricardo Tacuchian para um programa com compositores de vários países do mundo, versando sobre o tema Esportes e Diversões. O termo *Sports et Divertissements* é o nome de uma série de 20 miniaturas para piano escritas por Erik Satie em 1914. Através do projeto *Sports et Divertissements*, os compositores que se aliaram à esta idéia prestam homenagem ao compositor francês.⁸⁰

A análise da *Capoeira* tem o intuito de apresentar:

1. Material utilizado pelo compositor.
2. Aspectos responsáveis pela unidade da peça.

Foram utilizadas as seguintes técnicas de análise:

1. Estudo das pequenas unidades musicais, com base na lógica e coerência⁸¹.
2. Análise da estrutura através de sínteses contrapontísticas, apresentadas como vozes condutoras⁸².

Material e estrutura

⁸⁰ Informação dada pelo compositor Ricardo Tacuchian em sua peça *Capoeira*, editado por Vivace Music Edition.

⁸¹ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

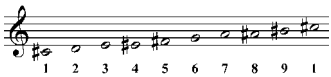
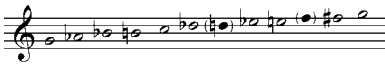
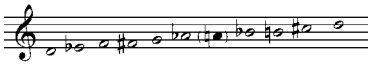
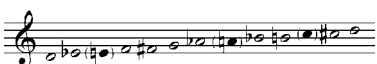
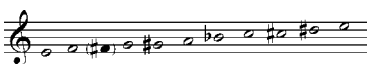
⁸² Segundo SALZER, Felix. 1982. Op. cit.

<i>Compassos</i>	<i>Textura</i>	<i>Dinâmica</i>	<i>Andamento/</i>	<i>Métrica</i>	<i>Técnica</i>
1-14 ⁸³	Em camadas com aceleração rítmica	<i>ppp</i> <i>pp</i> <i>p</i> <i>cresc.</i> <i>f</i>	♩ = ca.72 Quasi una Toccata a peça inteira.	4/4 a peça inteira	(Sistema-T toda peça) Bordões Exploração do timbre
15-16		<i>mf</i>			Bordões
18	Bordão de dois sons em figuração				
19-20					Bordões
21-22	Em camadas	<i>cresc.</i> <i>f</i>			Bordões
23-24					Bordões
25-30		<i>mf</i> <i>cresc.</i> <i>ff</i>			
31-34		<i>mf</i> < <i>f</i> < <i>ff</i>			
35-41					
42-44		<i>f</i> <i>cresc.</i>			Bordões
45-47		<i>ff</i>			Bordões Acumulação rítmica
48-50	Em três camadas	<i>mf</i>			
51-57		<i>cresc.</i> <i>ff</i> <i>fff</i> > <i>p</i>			Bordões
58-69		<i>mp</i> <i>mf</i>			
70-72	Em três camadas	<i>cresc.</i>			
73-75					
76-80	Acordes em blocos	<i>ff</i>			
81-86					
87-89		<i>mf</i>			
90-102 (CODA)		<i>ff</i> <i>f</i>			

Tabela 5.1 – Estrutura e material da *Capoeira*.

⁸³ As cores indicam as repetições literais ou modificadas das partes: Preto, vermelho, Azul, Verde e Amarelo

Como a base da peça é o Sistema-T, a tabela seguinte detalha seu uso na peça:

<i>Compassos</i>	<i>Bordão</i> ⁸⁴	<i>Sistema – T</i> <i>Escala – T</i>	<i>Sistema – T</i> <i>Acorde – T</i>
1-14	C#	Escala –T de C# 	Acordes-T completo da escala-T de C# (1-9-2-5-6) no comp.14  C#-E-F#-A (0-3-5-8)
15-16		<i>Idem</i>	
18		<i>Idem</i>	
19-20		<i>Idem</i>	
21-22	C#	<i>Idem</i>	
23-24		<i>Idem</i>	
25-30		Escala-T de G (com três alterações: C#-D-F e sem o E) 	Acorde-T completo da escala-T de F (1-9-2-5-6) no comp.30 
31-34	C#	Escala-T de D (com duas alterações: Db-A) 	Acorde-T completo da escala-T de D (1-9-2-5-6) no compasso 34 
35-40		<i>Idem</i>	
41-43	C#	Escala-T de D (com três alterações: E-A-C) 	
44-46		Escala-T de E (com duas alterações: F#-D#) 	
47-49	C#	Escala-T de D (com três alterações: E-A-C) 	

⁸⁴ Segundo Ernst Widmer, um som sustentado é classificado como bordão de um som. WIDMER, Ernst. *Bordão e Bordadura*. Salvador: ART.004, jan./mar.,1982, p.14.

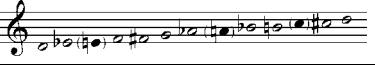
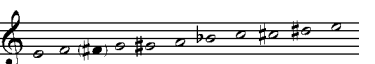
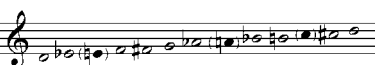
			
50-56	C#	*Escala-T de E (com duas alterações: F#-D#) 	
57-68		<i>Idem</i>	E-G-Ab-C (0-3-[4]-8)
69-71	C#	Escala-T de D (com três alterações: E-A-C) 	
72-74		<i>Idem</i>	
75-79		<i>Idem</i>	
80-84	C#	Escala-T de C# 	
85-87	C#	<i>Idem</i>	
88-100 (CODA)	F#	<i>Idem</i>	Acorde-T completo da escala-T de F# (1-9-2-5-6)

Tabela 5.2 – Capoeira/Utilização do Sistema-T.

A textura é estratificada. Utiliza elementos: bordão de um som (ex: c.1), bordão de dois sons (ex: c.3), variação 1.6 (ex: c.11) e acorde-T (ex: c.34).

O uso amplo dos registros extremos do piano, do bordão e do toque característico do berimbau valorizam o timbre. A ressonância do berimbau é garantida através das sincopas.

A dinâmica é bastante explorada; abrange as gradações que separam *ppp* e *fff*. As intensidades mais fortes ficam reservadas aos acordes-T (Sistema-T).

O ritmo é ricamente trabalhado nesta peça. No âmbito do tempo, a indicação de andamento *Quase uma toccata* (♩ = ca 72) é mantida do início ao final da peça, criando um caráter virtuosístico e uma atmosfera de improvisação.

O material da peça é composto por apenas uma célula e suas variações, organizados com base no intervalo de 2ª. Com o uso extensivo desta célula em forma de bordadura-ostinato⁸⁵, o compositor tenta imitar os efeitos timbrísticos e a execução característica do próprio berimbau, um dos instrumentos fundamentais para a realização desta dança.

⁸⁵ WIDMER, Ernst. 1982. Op.cit., p.35.

Toque do berimbau	Toque transformado pelo compositor
	

Figura 5.1 – Capoeira/Célula do berimbau.

Esta foi uma solução que Ricardo Tacuchian encontrou: o berimbau emite apenas um som e quando o executante encosta uma moeda na corda (na segunda nota: ) , cria um som mais agudo, mas na realidade é a mesma corda, percutida em pontos diferentes. Ricardo Tacuchian transformou idiomáticamente para o piano, utilizando um toque de berimbau, além de pianisticamente favorecer a execução. Segundo o próprio compositor:

*“Isso foi um achado idiomático da transposição de um motivo berimbalístico ao piano e depois é elaboração, é fantasia, é invenção (...) Faço repetições, chegando a ser até repetições literais. Aliás, é um raro caso de repetição literal (normalmente não faço repetição literal). É uma exceção na minha obra porque sempre tento modificar e alterar, mas nesta peça, fiz a repetição literal porque a motivação da obra é meio minimalista e o berimbau não sai disto (que se repete muito) então, não é uma obra minimalista, está longe disso, mas o fato de repetir literalmente a mesma estrutura, de certa maneira, simplifica a forma e facilita a vida do pianista”.*⁸⁶

A célula-motora e suas variações são empregadas em justaposição e sobreposição, formando pequenas partes.

⁸⁶ Entrevista concedida por Ricardo Tacuchian a Midori Maeshiro no dia 10 de Fevereiro de 2006, na residência do compositor, no Rio de Janeiro.

Célula

c.1



Variações da célula

1.1

c.5



1.8

c.57



1.2

c.6



1.9

c.75



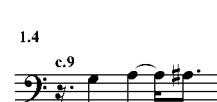
1.3

c.7



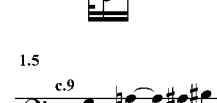
1.4

c.9



1.5

c.9



1.6

c.11



1.7

c.17



Figura 5.2 – Capoeira/conjunto e suas variações.

O compositor utiliza ininterruptamente duas idéias – variação 1.1⁸⁷ e variação 1.6 que permeiam toda a peça.

A 1ª seção (c.1-57) apresenta três vozes condutoras: o bordão de um som (C#), o bordão de dois sons e a variação 1.6. As três têm uma importância vital no processo de estratificação utilizado na composição desta peça.

<i>Bordão de um som</i>	c.1	
-------------------------	-----	--

⁸⁷ É a célula mais importante desta peça pelo seu caráter rítmico. É a célula rítmica motora.

Bordão de dois sons	c.3	
Variação 1.6	c.11	

Figura 5.3 – material da Capoeira.

O bordão de um som (C#) inicia esta peça e ao qual vai se juntando o bordão de dois sons (G-A) em um processo de acumulação. O compositor não abandona o primeiro (C#), ressaltando-o em vários compassos, que ficam sem melodia ou harmonização, o que forma um acorde um acorde do sistema-T⁸⁸.



Figura 5.4 – Capoeira/c.14.

Estas idéias são tratadas em fragmentos e transposições, cada vez mais independentes, livres e em camadas.

A 2ª seção (c.58-69), com textura polifônica, reforça a atmosfera designada pela indicação *Quase uma toccata* contribuindo para manutenção do interesse e da originalidade.

c.58



Figura 5.5 – Capoeira/c.58.

⁸⁸ Acorde de cinco sons mais dissonante do sistema-T é o que denominamos de acorde-T.

Uma estrutura acordal aparece, principalmente nos pontos culminantes e nos pontos cadenciais:

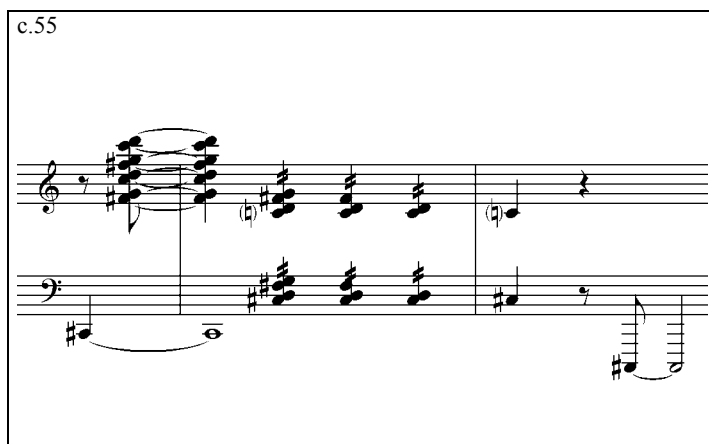


Figura 5.6 – *Capoeira*/c.55.

A existência de um centro (C#) do compasso 1 a 89 reforça a postura pós- moderna (tonal/atonal) do compositor, utilizando simultaneamente variedades de escalas do sistema-T (C#-G-D-E-D-E-D-C#), resolvendo nos compassos finais no relacionamento tonal com o centro F#.

Na 3ª seção (c.81-102), o compositor inicia gradativamente uma síntese: acordes em blocos (c.76-80) e pequenos fragmentos, intercalados com acordes.

Conclui-se que o toque do berimbau influenciou o compositor nas decisões relacionadas ao uso: da célula rítmica motora e do caráter de improvisação. A diversidade na peça é conseguida através de:

1. Uso do material formado por um conjunto e variações com características distintas (textura estratificada).
2. Multiplicidade no âmbito rítmico.
3. Dinâmica abrangente - *ppp* e *fff*. O clímax de maior intensidade da peça é localizado nos compassos centrais (c.51-57), promovendo um equilíbrio formal.
4. Valorização da ressonância pelo uso da sincopa e do bordão.
5. Acorde-T, fermatas e silêncio como mudança de seções.

A unidade e a continuidade da peça se devem à utilização de uma única célula básica com intervalo de 2ª e suas respectivas variações.

Avenida Paulista ***(Estudo para piano)***

Dedicado ao José Eduardo Martins

Rio de Janeiro, 1999

Duração: ca 5 min.

Linguagem: Sistema-T

Estréia: MARTINS, José Eduardo (Local/Ano: Ghent, Bélgica/1999).

Gravação: MARTINS, José Eduardo. *Ricardo Tacuchian, música para piano*. (CD Academia Brasileira de Música, 2005).

Segundo Ricardo Tacuchian, o estudo para piano era uma composição com o fim de melhorar a técnica instrumental do pianista, geralmente focalizando um problema de cada vez. Este conceito, com o tempo, sofreu influências de elementos poéticos, a ponto de descaracterizar a idéia original. *Avenida Paulista* foi escrita com intuito de conciliar os dois objetivos – técnica e poesia. Esta peça foi encomendada pelo pianista José Eduardo Martins para o seu projeto de revalorização artística do estudo contemporâneo.⁸⁹ O compositor comenta:

*“Em seu quase eterno moto continuo, Avenida Paulista representa o turbilhão e a força de uma das mais belas, contraditórias e cosmopolitas avenidas do Brasil e São Paulo é a cidade de José Eduardo Martins”.*⁹⁰

Esta análise tem o intuito de apresentar:

1. Material utilizado pelo compositor.
2. Aspectos responsáveis pela unidade da peça.

Foram utilizadas as seguintes técnicas de análise:

1. Estudo das pequenas unidades musicais, com base na lógica e coerência.⁹¹

Macro e Média análise

A peça está dividida em 3 seções, separadas por mudança de fluxo sonoro, acordes do sistema-T e pausas. Podem-se observar as seções e subdivisões na tabela abaixo:

⁸⁹ Informação dada pelo compositor Ricardo Tacuchian em sua peça *Avenida Paulista*, editado por Vivace Music Edition.

⁹⁰ Manuscrito do próprio compositor.

⁹¹ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

Seção	Partes	Andam./ Caráter	Métrica	Dinâmica	Textura	Técnica
A (c.1-93)	Idéia 1 (c.1-8)	Vivace ♩=ca96	6/8	<i>p</i> <i>cresc.</i> <i>f</i>	Homofônica com uso da figuração pianística	Linha melódica
	1.1 (9-15)			<i>p</i> <i>cresc.</i>		Linha melódica
	1.2 (16-27)			<i>p</i> <i>cresc.</i> <i>ff</i>		Movimentos paralelos
	1.3 (28-39)			<i>mf</i> <i>cresc.</i> <i>f</i>		
	1.4 (40-49)			<i>mf</i> <i>cresc.</i>		
	1.5 (50-57)			<i>ff</i>		
	1.6 (58-69)			<i>ff</i> <i>cresc.</i> <i>dim</i>	Homofônica e estratificada, com uso da linha melódica, figuração pianística e do acompanhamentos intermitente	Linha melódica
	1.7 (70-78)			<i>cresc.</i>		
	1.8 (79-93)			<i>ppp</i> <i>pp</i> <i>p</i> <i>cresc.</i> <i>f</i> <i>dim</i> <i>p</i> <i>pp</i> <i>ppp</i>	Polifônica	
B (c.94-125)	Idéia 2 (94-99)	♩=ca72	3/4	<i>cresc.</i> <i>dim</i>	Homofônica e estratificada, com uso da figuração pianística e do acompanhamento intermitente	Linha melódica
	2.1 (100-111)			<i>p</i> <i>cresc.</i> <i>f</i>	Homofônica e estratificada, com uso da figuração pianística e linha melódica	
	2.2 (112-115[2])			<i>dim.poco a poco</i> <i>pp</i>		
	2.3 (115[3]-122)			<i>f</i> <i>sempre staccato</i> <i>cresc.</i> <i>ff</i> <i>sffz</i>	Polifônica	Movimentos paralelos
	2.4 (123-125)			<i>pp</i>		

A` (c.126-130)	1.9 (126-130)	Tempo I	C	<i>mf</i> <i>f</i>		
	Idéia 1 e Idéia 2			<i>p</i>	Homofônica e estratificada	Linha melódica
	3.1 (135-140)			<i>mf</i>		
	3.2 (141-147)			<i>p</i>	Homofônica com uso da figuração pianística	
	3.3 (148-154)			<i>mf</i>	Homofônica com uso da linha melódica e figuração pianística	
	3.4 (155-165)			<i>f</i> <i>ff</i> <i>sffz</i>		
CODA (c.166)				<i>f</i> <i>senza rall..</i>	Homofônica com uso da figuração pianística	

Tabela 6.1 – Estrutura e material da *Avenida Paulista*.

Como a base da peça é o Sistema-T, a tabela seguinte detalha seu uso na peça:

Compassos	Sistema – T Escala – T	Sistema – T Acorde – T
1-8	Escala-T de C 	Acorde da escala-T de C: 5-9-3-4-8-1-2 (c.8)
9-15	<i>Idem</i>	
16-27	<i>Idem</i>	
28-39	<i>Idem</i>	
40-49	<i>Idem</i>	
50-57	<i>Idem</i>	
58-69	Escala-T de F# 	

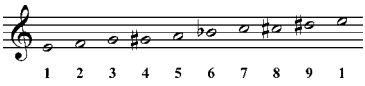
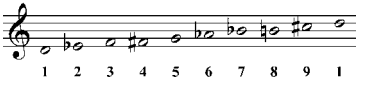
70-78	<i>Idem</i>	Acorde da escala-T de F#: 5-9-3-7-9-2-3-7-9-2 (c.78)
79-93	<i>Idem</i>	
94-99	Escala-T de E 	
100-111	<i>Idem</i>	
112-115(2)	<i>Idem</i>	
115(3)-122	<i>Idem</i>	Acorde da escala-T de E: 5-8-3-7-1-2-4-6-9/ todas as notas da escala-T de E. (c.122)
123-125	<i>Idem</i>	
126-130	Escala-T de D (c.128) 	
131-134	<i>Idem</i>	
135-140	<i>Idem</i>	
141-147	Escala-T de C 	
148-154	<i>Idem</i>	
155-165		Acorde T da escala-T de C: 9-1-2-5-6 (c.165) 
166	<i>Idem</i>	

Tabela 6.2 – Sistema-T da Avenida Paulista.

Micro análise

O material da peça é formado por duas células. As formas da célula 1 são compostas pelos graus conjuntos e oitavas e as formas da célula 2 utilizam intervalos mais amplos. Estas células aparecem em forma de figuração pianística, à maneira coral, ostinato e por acordes.

Célula 1

c.1

c.1

Célula 2

c.9

c.9

Figura 6.1 – Células da Avenida Paulista.

No âmbito melódico, a peça é formada por duas idéias que determinam o direcionamento da peça: o primeiro faz uso de intervalos curtos (2ª m até 3ª M) e o segundo, utiliza intervalos mais amplos (além de 3ª).

Idéia 1	c.1-7 c.1-7
Idéia 2	c.100-111 c.100-111

Figura 6.2 – Idéias da Avenida Paulista.

Estas células e idéias elaboradas com base na escala-T, são empregadas em justaposição e sobreposição, produzindo variações:

<i>Variações</i>	
1-8	
9-15	Ampliação rítmica
16-27	Mudança de registro
28-39	Linha melódica ampliada em forma de acordes
40-49	Mudança de registro e movimento
50-57	Invertido

58-69	Transposição (B) e ampliação rítmica
70-78	
79-93	à maneira coral
94-99	Em forma de ostinato e transposto
100-111	Invertido
112-115[2]	
115[3]-122	Homofônico
123-125	Mudança rítmica
126-130	Transposição da idéia 1 Mudança rítmica Textura em intervalos diferentes Mudança na articulação
131-134	Transposição (F)
135-140	Sobreposição da idéia 1 e idéia 2
141-147	
148-154	Inversão das idéias 1 e 2
155-165	
166	

Tabela 6.3 –Variações da Avenida Paulista.

Conclui-se que a intenção do compositor de aprimorar a técnica pianística influenciou diretamente no uso de:

1. Materiais formado por duas células e duas idéias com características e tipos de toques distintos. A diversidade está associada à intensa exploração das possibilidades de variação.
2. Dinâmica abrangente (*ppp* e *ff*) com mudanças súbitas (recoo de intensidade) em cada variação, com exceção das variações 2.3 (*f*), 3.3 (*mf*) e 3.4 (*f*).
3. Exploração de toda a extensão do piano (valorização dos registros extremos).
4. Andamentos diversos (Vivace-Andante-Vivace-Andante e Tempo I).
5. A peça tem centros: B-A-F-B e fixa o centro B – mantém a unidade 4^a, 5^a.

Aquarela (para a mão esquerda)

Dedicado ao João Carlos Martins
Rio de Janeiro, 2001

Duração: ca 5min.

Linguagem: Sistema-T

Estréia:

Gravação: MONTEIRO, Sérgio. *Ricardo Tacuchian, música para piano*. (CD Academia Brasileira de Música, 2005).

Segundo Ricardo Tacuchian, o tom pastel da aquarela inspirou a escrever uma peça para piano, com predominância de sonoridades suaves. A obra, entretanto, não exclui momentos de forte intensidade que requer tipo de toque mais intenso/emocional. Ela foi composta por sugestão do pianista João Carlos Martins que, após um acidente, passou a tocar apenas com a mão esquerda.⁹²

Esta análise tem o intuito de apresentar:

1. Material utilizado pelo compositor.
2. Aspectos responsáveis pela unidade da peça.

Foram utilizadas as seguintes técnicas de análise:

1. Estudo das pequenas unidades musicais, com base na lógica e coerência⁹³.
2. Análise da estrutura através de sínteses contrapontísticas, apresentadas como vozes condutoras⁹⁴.
3. Teoria dos conjuntos de sons.⁹⁵

Macro e Média análise

A peça está dividida em 3 seções. Podem-se observar as seções e as subdivisões na tabela abaixo:

⁹² Texto *Obras para piano de Ricardo Tacuchian*. Acervo particular do compositor Ricardo Tacuchian, não editado.

⁹³ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

⁹⁴ Segundo SALZER, Felix. 1982. Op.cit.

⁹⁵ STAUS, Joseph. 2005. Op.cit.

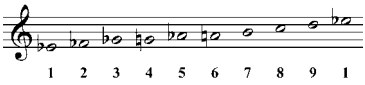
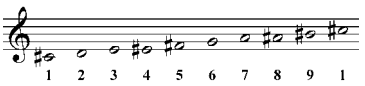
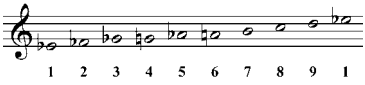
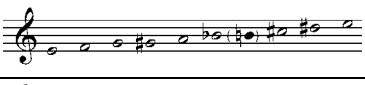
Seção		Andamento	Métrica	Dinâmica	Textura	Técnica
A	Idéia 1 (1-5)	Allegro ♩ = ca 96 molto rall.	12/8	<i>pp</i>	Homofônica com uso da figuração pianística. Linha melódica.	Sistema-T (toda a peça).
	1.1 (6-12)	<i>a tempo</i> rall.		<i>p</i> <i>cresc.</i> <i>mf</i> <i>decresc.</i>		
	1.2 (13-18)	<i>a tempo</i> rall.		<i>p</i> <i>cresc</i> <i>mf</i> <i>cresc.</i> <i>f</i>		
	1.3 (19-27)			<i>p</i> <i>cresc</i> <i>mf</i> <i>cresc.</i> <i>f</i>		
	Ampliação (28-34)			<i>p</i> <i>cresc.</i> <i>mp</i> <i>cresc.</i> <i>mf</i> <i>cresc.</i> <i>f</i>	Homofônica.	Acumulação rítmica.
	Idéia 1 (35-39)	<i>a tempo</i> molto rall.		<i>pp</i>	Homofônica com uso da figuração pianística. Linha melódica.	
	1.4 (40-46) <i>Transposto</i> <i>5ª acima</i>	<i>a tempo</i>		<i>p</i> <i>cresc.</i> <i>f</i>		
	1.5 (47-56)	<i>rall.</i>		<i>ff</i> <i>cresc.</i> <i>fff</i> <i>decresc.</i> <i>mf</i> <i>mp</i> <i>p</i>		
B	Idéia 2 (57-62)	Moderato ♩ = ca 86 <i>a tempo rubato</i> rall.	C	<i>mf</i>	Em duas camadas: Bordão e acordes.	

	(63-67)	a tempo rubato atringendo rall.		<i>p</i>		
	(68-72)	a tempo rubato tempo giusto		<i>f</i> <i>p</i>		
	(73-76)	a tempo rubato stringendo		<i>mf</i> <i>p</i>		
	(77-80)	a tempo rubato		<i>mf</i> <i>f</i>		
	(81-88)	stringendo		<i>ff</i> <i>mf</i> <i>decresc.</i> <i>mp</i>		
A`	<i>Idéia 1</i> (89-95) <i>Transposta</i> 3ª abaixo	Tempo I	12/8	<i>p</i> <i>cresc.</i> <i>mf</i> <i>decresc.</i> <i>p</i>	Homofônica com uso da figuração pianística. Linha melódica.	
	Idéia 1 (96-102) <i>registro</i> 8ª abaixo	molto rall.				
CODA (103-121) <i>SÍNTESE</i>	(103-115)	Meno ♩ = ca 80	12/8	<i>mf</i> <i>p</i> <i>mf</i> <i>p</i> <i>mf</i> <i>cresc.</i> <i>p</i> <i>mf</i> <i>p</i> <i>p</i> <i>mf</i> <i>p</i> <i>mf</i> <i>cresc.</i> <i>f</i> <i>decresc.</i> <i>p</i> <i>pp</i> <i>cresc.</i> <i>ppp</i>	Em duas camadas: bordão, idéia 2 e figuração pianística.	
	(116-121)	<i>Tempo I</i>		<i>mp</i> <i>p</i>	Homofônica com uso da figuração pianística.	

				<i>pp</i> <i>ppp</i> <i>mf</i>	Linha melódica.	
--	--	--	--	--------------------------------------	-----------------	--

Tabela 7.1 – Estrutura e material da *Aquarela*.

Como a base da peça é o Sistema-T, a tabela seguinte detalha seu uso na peça:

Compassos	Sistema – T Escala – T	Sistema – T Acorde – T
1-5	Escala-T de Eb 	
6-12	<i>Idem</i>	
13-18	<i>Idem</i>	
19-27	Escala-T de G (c.21) 	Acorde-T de A (6-2-4-7-1)
28-34	<i>Idem</i>	
35-39	Escala-T de Eb 	
40-46	<i>Idem</i>	
47-56	Escala-T de C#  Escala-T de Eb (c.51) 	
57-62	Escala-T de E (com uma alteração - B $\sharp$) 	
63-67	<i>Idem</i>	
68-72	<i>Idem</i>	
73-76	Escala-T de C (com uma alteração - D $\sharp$) 	

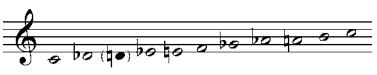
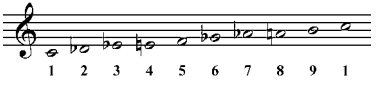
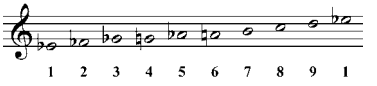
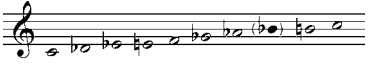
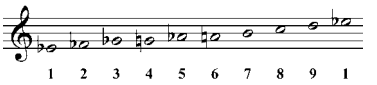
		
77-80	<i>Idem</i>	
81-88	<i>Idem</i>	
89-95	Escala-T de C 	
96-102	Escala-T de Eb 	
103-115	Escala-T de C (com uma alteração – Bb) 	
116-121	Escala-T de Eb 	

Tabela 7.2 – Sistema-T da *Aquarela*.

Micro análise

O material da peça é formado por apenas duas idéias: idéia 1 (linha melódica) e idéia 2 (célula) variados, organizados com base na escala-T.

Idéia 1 96 	Idéia 2 (57) 
---	--

Figura 7.1 – Idéia 1 e Idéia 2 da *Aquarela*.

⁹⁶ n°s entre parênteses referem-se aos compassos.

A idéia 2 é composto por uma célula e variações. Esta célula é expandida, obtendo variações com tamanhos diferentes, mas seu conteúdo é similar, gerando unidade em toda seção B.

Célula	Variações da célula
(57)	(59) 1.1
	(60) 1.2
	(61) 1.3
	(65) 1.4
	(66) 1.5
	(69) 1.6
	(85) 1.7

Figura 7.2 – Conjunto 1 (idéia 1) e suas principais variações da *Aquarela*.

Com base nas idéias 1 e 2, o compositor direciona os movimentos de expansão (seção A), estabilidade (seção B) e síntese (coda). Nesta, alterna o conjunto 1 (*legato*) e a figuração pianística da linha melódica (*staccato*).

A dinâmica varia entre as gradações que separam *ppp* e *fff* e é detalhadamente trabalhada.

No âmbito do timbre, os registros extremos do piano são amplamente explorados e a ressonância é valorizada, através da linha melódica, célula e bordão, formando a textura estratificada.

Conclui-se que a diversidade na peça é obtida através de:

1. Material formado por duas idéias e variações com características distintas.
2. Cortes e variação de andamento/compasso/fluxo sonoro, como mudança de seções.
3. Linguagem sistema-T.
4. Dinâmica abrangente (entre *ppp* e *fff*).
5. Valorização da ressonância, pelo uso extensivo do bordão.

A unidade da peça é conseguida através da:

1. Utilização constante do contorno/linha melódica e conjunto 1.
2. Estabelecimento de cinco variações, tanto a idéia 1 como a idéia 2.
3. Mudanças não abruptas na dinâmica.
4. Centros: Eb – A (Ab) - A.
5. relação intervalar: $4^a/5^a$.

Lamento pelas crianças que choram

Dedicado ao Max Lifchitz
Lisboa, 2003

Duração: ca 6min.

Linguagem: Sistema-T

Estréia: LIFCHITZ, Max. (Local/Ano: Albany: Recital Hall of the Performing Arts Center/2003).

Gravação: LIFCHITZ, Max. *Ricardo Tacuchian, música para piano*. (CD Academia Brasileira de Música, 2005).

Segundo Ricardo Tacuchian, *lamento pelas crianças que choram* é uma alegoria da dor pelas crianças que sofrem por causa da guerra, da fome, do abandono ou dos maus tratos. Enquanto elas choram, os homens preferem decretar a guerra ou divertir-se ao som de um tango⁹⁷. Esta concepção provocou a idéia musical com mudança freqüente de andamento e caráter e sugere uma multiplicidade de atmosferas: Andante (c.1), Tempo de tango (c.62), Allegro (c.76), Meno (c.119), Tempo de tango (c.133) e Andante (c.138).

Esta análise tem o intuito de apresentar:

1. Material utilizado pelo compositor.
2. Aspectos responsáveis pela unidade da peça.

Foram utilizadas as seguintes técnicas de análise:

1. Estudo das pequenas unidades musicais, com base na lógica e coerência⁹⁸.
2. Análise da estrutura através de sínteses contrapontísticas, apresentadas como vozes condutoras⁹⁹.

Macro e Média análise

Esta peça contém três seções. A subdivisão em partes é determinada pelo uso da textura e do material. Podem-se observar as seções e subdivisões na tabela abaixo:

⁹⁷ Informação dada pelo compositor Ricardo Tacuchian em sua peça *Lamento pelas crianças que choram*, editado por Vivace Music Edition.

⁹⁸ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

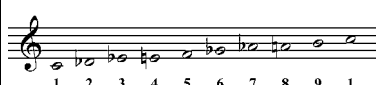
⁹⁹ Segundo SALZER, Felix. 1982. Op.cit.

Partes		Andamento	Métrica	Dinâmica	Textura	Técnica
Idéia 1	Introdução (1-5)	Andante ♩. = ca52	6/8	<i>pp</i> <i>cresc. al...</i> <i>ff</i>	Homofônica. Ostinato em 2 ^{as}	Sistema-T (toda a peça).
	Idéia 1 (6-16)			<i>p</i> <i>mf</i>	Em duas camadas: Linha melódica e bordão.	
	1.1 (17-27)			<i>p</i> <i>cresc</i> <i>mf</i> <i>accel.</i> <i>cresc.</i> <i>mf</i>	Em três camadas: Linha melódica (com modificações de intervalos), bordão e dois ostinatos..	
	1.2 (28-36)			<i>p</i> <i>cresc</i> <i>mf</i>	Linha melódica (com modificação de intervalos) e ostinato.	
	1.3 (37-41)			<i>cresc.</i> <i>f</i>	Modificação rítmica e melódica.	
	Ampliação (45-47)		C	<i>f</i> <i>dim. al...</i> <i>p</i>	Em duas camadas: Bordão e ornamentação em 2 ^{as}	
	1.4 (48-61)		6/8	<i>pp</i> <i>p</i> <i>cresc.</i> <i>mf</i> <i>decresc.</i> <i>p</i>	Em três camadas: Linha melódica, bordão e ostinato.	
Idéia 2	Idéia 2 (62-75)	Tempo di tango ♩ = ca 114	C	<i>mp</i> <i>acentos (>)</i>	Em duas camadas: Linha melódica e acordes.	Rítmica característica do tango: apogiatura no 1º tempo com acentos/articulações)
	2.1 (76-93)	Allegro ♩ = ca 98		<i>cresc.</i> <i>fff</i> <i>f</i> <i>mp</i> <i>p</i> <i>pp</i> <i>ppp</i>	Polifônica.	

	2.2 (94-104)			<i>mf</i> <i>cresc.</i> <i>decresc.</i> <i>cresc.</i> <i>decresc.</i> <i>decresc.</i> <i>f</i>	Homofônica.	Movimentos paralelos.
	Ampliação (105-113)	A tempo ♩ = ♩.		<i>p</i> <i>cresc.</i> <i>ff</i>	Em três camadas: material da introdução e da idéia 1	
	Ampliação (114-118)		12/8	<i>P</i> <i>mf</i> <i>f</i> <i>cresc.</i> <i>ff</i> <i>cresc.</i> <i>mf</i>		
SÍNTESE	1.5 (119-132)	Meno ♩ = ca 88	C	<i>decresc.</i> <i>p</i> <i>decresc.</i> <i>pp</i>	Em quatro camadas: Linha melódica, duas figurações pianísticas e bordão.	
	Idéia 2 (133-137) <i>repetição literal do c.62-66 (com registro modificado)</i>	Tempo di tango ♩ = ca 114		<i>p</i>	Em três camadas: Linha melódica, acordes e baixo.	
	1.6 (138-163)	Andante ♩ = ca 52 ♩ = ♩.	2/4 6/8	<i>mf</i> <i>decresc.</i> <i>mp</i> <i>p</i> <i>pp</i> <i>ppp</i>	Em duas camadas: Linha melódica e ostinato. Em duas camadas (a partir do c.155): dois ostinatos e bordão.	

Tabela 8.1 – Estrutura e material do *Lamento pelas crianças que choram*.

Como a base da peça é o Sistema-T, a tabela seguinte detalha seu uso na peça:

Compassos	Sistema – T Escala – T	Sistema – T Acorde – T
1-5	Escala-T de C 	

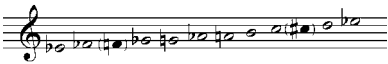
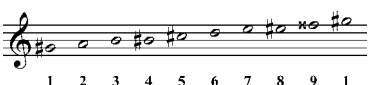
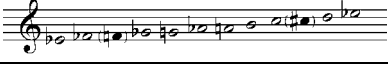
6-16	<i>Idem</i>	
17-27	<i>Idem</i>	
28-36	<i>Idem</i>	
37-44	Escala-T de F# (com uma alteração – C#) (c.45)  Escala-T de C (c.48) 	
45-47	<i>Idem</i>	
48- 61	<i>Idem</i>	
62-75	Escala-T de Eb (com duas alterações - C#/F#) 	
76-93	Escala-T de G 	
94-104	<i>Idem</i>	
105-109	Escala-T de G# 	
110-118	<i>Idem</i>	
119-132	Escala-T de G 	
133-137	Escala-T de Eb (com duas alterações - C#/F#) 	
138-163	Escala-T de C 	

Tabela 8.2 – Sistema-T do *Lamento pelas crianças que choram*.

Micro análise

O material desta peça, formado por linha melódica, bordão e ostinatos, é organizado com base no sistema-T. A linha melódica pode ser associada ao *Lamento* e a entrada gradativa do bordão e dos diferentes tipos de camadas produzem uma intensificação na textura.

A dinâmica varia amplamente, entre gradações que separam *ppp* e *fff*. Cada nova parte, aparece de maneira súbita, sem preparação, com exceção dos compassos 76 e 119.

No âmbito melódico, a peça é formada por linhas melódicas, que compõem a voz condutora superior e determinam o direcionamento da peça.

The image displays a musical score for a piece titled "Idéia 1" from "Lamento pelas crianças que choram". The score is organized into five staves, each representing a different layer of the composition. The first staff, labeled "Idéia 1", contains measures 7-9 and 11-13. The second staff, labeled "1.1", contains measures 19-22 and 25. The third staff, labeled "1.2", contains measures 32-35. The fourth staff, labeled "1.3", contains measures 38-40, 42, and 44. The fifth staff, labeled "1.4", contains measures 55-57 and 59. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, indicating a complex melodic structure.

Figura 8.1 – Linha melódica da idéia 1 do *Lamento pelas crianças que choram*.

A textura é estratificada. Justapõe segmentos com textura homofônica e polifônica, utilizando: figuração pianística (c.76-93;c.119-123), à maneira coral (c.6-45; c.62-75; c.70-75; c.133-137; c.155-158), baixo ostinato (c.105; c.138-154), bordão (c.1-16; c.21-23; c.28-32; c.45-51; c.107; c.119-121) e passagens de vozes em movimento paralelo (c.94-102).

Embora exista a diversificação na textura, a coerência é mantida pelo fato dos materiais serem bastante próximos. Empregando as mesmas idéias em sua concepção, como por exemplo, nos compasso 62-75 (associado a indicação Tempo di tango); passagens com staccatos e acentos (>) se justapõem ao contorno melódico, semelhante ao da linha melódica da seção A.

A diversidade tímbrica ocorre através da exploração de toda a extensão do teclado do piano. A ressonância é valorizada, através de contorno melódico, bordão e ostinato.

No que se refere aos intervalos, as 2^{as}, 4^{as} e 5^{as} são usadas em todas as seções:

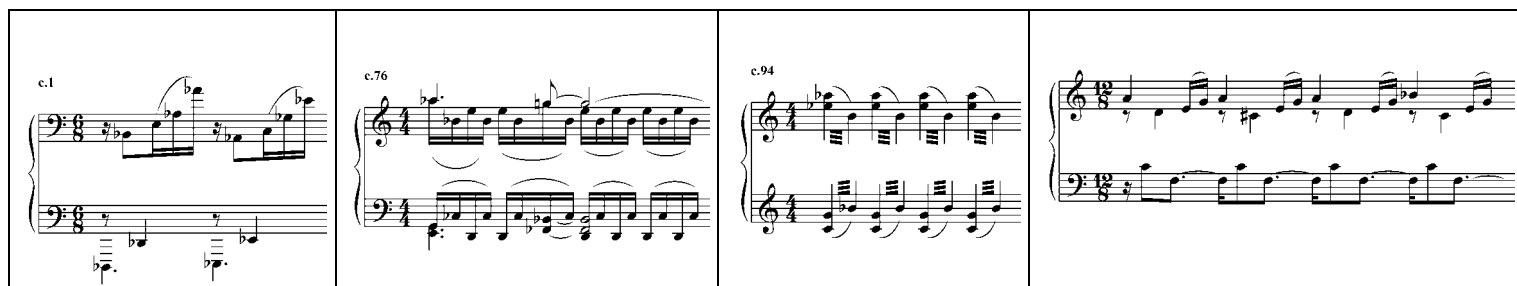


Figura 8.2 – c.1/c.76/c.94 e c.105 do *Lamento pelas crianças que choram*.

No Andante (c.138-163), os materiais da idéia 1 sofrem processo de liquidação, por serem empregados em forma de ampliação rítmica (espacial).

Conclui-se que o título da peça influenciou o compositor nas decisões relacionadas ao uso de:

1. Linha melódica com dinâmica mais sonora e estável.
2. Texturas distintas. Modificação da textura acompanhada pela mudança da escala-T.
3. Indicação de métrica e andamento diversas; duas unidades para a medida de tempo (semínima e semínima pontuada).

A unidade está relacionada

1. Ampla utilização do intervalo de 2^{as}, 4^{as} e 5^{as}.
2. Escalas-T: C - F# - C - Eb - G - **G#** - G - Eb - C (apresentado em retrógrado).



3. Não utiliza acorde-T padrão: os acordes são formados com notas da escala-T.

Manjerição

Dedicado a Anne Kaasa
Rio de Janeiro, 2003

Duração: ca 4 min 15 seg.

Linguagem: Sistema-T

Estréia: KAASA, Anne. (Local/Ano: Lisboa: Palácio da Foz/2004).

Gravação: KAASA, Anne. *Ricardo Tacuchian, música para piano*. (CD Academia Brasileira de Música, 2005).

Segundo Ricardo Tacuchian, esta peça faz parte da *Série Especiarias*¹⁰⁰. As peças desta série se caracterizam por serem curtas, para um instrumento solo, estruturadas de acordo com o sistema-T e cada uma delas, com o nome de um tempero¹⁰¹.

Esta análise tem o intuito de apresentar:

1. Material utilizado pelo compositor.
2. Aspectos responsáveis pela unidade da peça.

Foram utilizadas as seguintes técnicas de análise:

1. Estudo das pequenas unidades musicais, com base na lógica e coerência¹⁰².
2. Análise da estrutura através de sínteses contrapontísticas, apresentadas como vozes condutoras¹⁰³.
3. Teoria dos conjuntos de sons¹⁰⁴.

Macro e Média análise

A peça está dividida em 3 seções e coda, separadas por pausas, fermatas, mudança de fluxo sonoro, andamento e Sistema-T usado em escalas. Podem-se observar as seções e partes na tabela abaixo:

¹⁰⁰ *Série Especiarias*: **Flauta**: Alcaparras (1995); **Clarinata**: Pimenta do Reino; **Clarone**: Estragão (2007); **Trompete**: Alecrim (2001); **Violão**: Páprica (1988); **Contrabaixo**: Noz Moscada (2004); **Oboé**: Coentro; **Fagote**: Moutarde de Dijon; **Trompa**: Gengibre; **Trombone**: Açafrão; **Tuba**: Alho; **Saxofone**: Hortelã; **Piano Forte** ou **Cravo**: Cravo-da-Índia; **Tímpanos**: Louro; **Violino**: Pimenta Malagueta; **Violoncelo**: Orégano; **Percussão**: Sálvia.

¹⁰¹ Texto *Obras para piano de Ricardo Tacuchian*. Acervo particular do compositor, não editado.

¹⁰² Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

¹⁰³ Segundo SALZER, Felix. 1982. Op.cit.

¹⁰⁴ STRAUS, Joseph. *Introduction to post-tonal theory*. 3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.

Seções		Andam./ Caráter	Métrica	Dinâmica	Textura	Técnica
1 (c.1-26)	1.1 (1-9) a)ostinato 1 [baixo](c.1-10) b)Linha melódica (1-9)	Moderato ♩. = ca 64	9/8	<i>ff</i> <i>p</i> <i>ff</i>	Homofonia com figuração pianística/ostinato	Sistema-T (Toda peça) Linha melódica e Ostinato 1
	1.2 (imitação) (10-18) b)Imitação de 1b) (c.11-18) c)ostinato 2 [soprano] (c.10-18)			<i>pp</i> <i>p</i> <i>mf</i> <i>f</i>		Imitação e Ostinato 2
	Codeta (19-26) Fragmentos de Ostinato 1 e 2 (c.19-26) Acordes			<i>ff</i> <i>mf</i> <i>fff</i> <i>mf</i> <i>dim.</i> <i>p</i>		
2 (c.27-89)	2.1 Ostinato 2 com variação rítmica (diminuição) e Ostinato 1 com variação rítmica (diminuição) em contraponto – ritmos complementares (c.27-31)	Allegro ♩ = ca104	2/4	<i>mf</i> <i>f</i>		Contraponto Ritmos complementares
	2.2 desenvolvimento (c.32-36)			<i>p</i> <i>cresc.</i> <i>f</i> <i>mf</i>		
	2.3 Transposição e desenvolvimento de 2.1 (c.37-43)			<i>f</i>		
	2.4 Inversão e transposição de 2.1 (c.44-50)					
	2.5 Desenvolvimento (c.51- 73)			<i>p sub.</i> <i>cresc.</i> <i>mf</i>		
	2.6 Repetição de 2.1 com modificações melódicas (c.74-89)			<i>p</i> <i>cresc.</i> <i>f</i> <i>p</i> <i>cresc.</i> <i>f</i>		

3 (c.90-104)		Andante (a piacere)	Sem indicação de compasso	<i>f</i> <i>p</i> <i>f</i> <i>p</i> <i>cresc.</i> <i>p</i> <i>cresc.</i> <i>ff</i> <i>p</i> <i>cresc.</i> <i>f</i> <i>p</i> <i>ff</i> <i>dim.</i> <i>pp</i> <i>f</i> <i>ff</i> <i>cresc.</i> <i>fff</i> <i>mf</i> <i>pp</i> <i>mf</i> <i>p</i> <i>pp</i>	Monofonia e polifonia	Exploração de timbre pianístico por ressonâncias
CODA Repetição de 2.1 e 2.2 com modificações melódicas (c.107- 124)	(c.107-115)	Allegro	2/4	<i>p</i> <i>cresc.</i> <i>f</i>	Homofonia com figuração pianística /ostinato	Contraponto Ritmos complementares
	(c.116-124)			<i>p</i> <i>mp</i> <i>mf</i> <i>f</i> <i>sff</i> <i>p</i> <i>ff</i>		

Tabela 9.1 – Estrutura e material do *Manjerição*.

Como a base da peça é o Sistema-T, a tabela seguinte detalha seu uso na peça:

<i>Compassos</i>	<i>Sistema – T</i> <i>Escala – T</i>	<i>Sistema – T</i> <i>Acorde – T</i>
1-9	Escala-T em C	

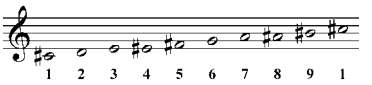
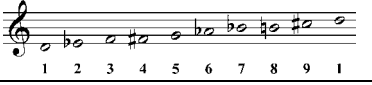
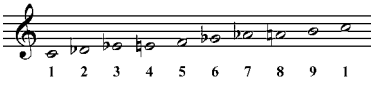
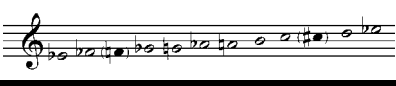
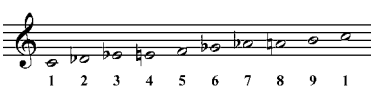
		
10-26	<i>Idem</i>	
27-36	<i>Idem</i>	
37-50	Escala-T em C# 	
51-55	Escala-T em D 	
56-63	<i>Idem</i>	
64-73	<i>Idem</i>	
74-89	Escala-T em C 	
90-104	Escala-T em Eb (com duas alterações: C#/F#) 	
107-115	Escala-T em C 	
116-124	<i>Idem</i>	

Tabela 9.2 – Sistema-T de Manjerição.

Micro análise

A peça possui textura contrapontística (ver tabela) e utiliza uma figuração pianística em forma de ostinato, exceto no *Andante* (c.90-104), no qual a textura é estratificada – justapõe segmentos com texturas contrapontísticas (ver tabela), que fazem uso de: à maneira coral, figuração pianística e ostinato.

As mudanças na intensidade ocorrem de maneira muitas vezes descontínua como acontece nos compassos: 8-10(*ff-pp*); 19-22(*ff-mf*); 63-64(*f-psúbito*); 90(*f-p*); 95(*p-ff*); 101(*ff-mf*); 104(*mf-pp*); 123(*p-ff*) e etc., ocupando as gradações que separam *pp* e *fff*.

Como recurso tímbrico, explora a célula básica (conjunto 1) reforçado com acento (>) e staccato e valoriza a ressonância através do uso do pedal direito nos compassos 90-104 (*Andante*).

O material da peça é formado por dois conjuntos e variações de transposição com base na escala-T. Conjuntos 1 e 2 apresentam o mesmo conteúdo, desenvolvem-se em vozes condutoras semelhantes e são formados por 3^{as}, gerando unidade.

O conjunto 1 é utilizado em forma de figuração pianística/ostinato produzindo um *legato* fluente devido à constância do material empregado. O conjunto 2 formado pelo acento (>) e staccato, destaca-se devido ao seu formato característico contrastando dos outros materiais, mas mantendo o interesse do ouvinte em toda peça.

Conjunto 1	Variação do conjunto 1
c.1 0246 (4-21)	c.2 1.1 04348 (5-Z-17)
	c.14 1.2 013469 (6-27)
	c.27 1.3 0369 (4-28)
	c.30 1.4 0158 (4-20)
	c.66 1.5 0124 (4-2)

Figura 9.1 – Conjunto 1 e suas principais variações.

Conjunto 2 (acompanhamento)	Variação do conjunto 2
c.10	c.27 2.1
	c.32 2.2

Figura 9.2 – Conjunto 2 e suas principais variações.

Na 1ª Seção (1-26) apresenta três vozes condutoras: a linha melódica, o bordão e o ostinato. Pode ser subdividida em duas partes (c.1-9 e 10-26). Na parte 1 (1-9), com o centro A_b, o conjunto 1 aparece sistematicamente e após a entrada do conjunto 2 (c. 10) em forma de acompanhamento, o conjunto 1 se repete com modificação rítmica até chegar ao ápice (c.19), sofrendo desaceleração rítmica.

Na 2ª Seção (27-89), nota-se que o conjunto 2 torna-se um material importante produzindo uma intensificação na textura, que auxilia no direcionamento até os pivôs (c.35;43;55;63;77;86).

Na 3ª Seção *Andante* (c. 90-104), a indicação do compasso é omitida, ficando subentendido o uso da semínima como unidade de tempo. A expressão *piacere* sugere um toque/timbre da linha melódica diferenciado dos acordes formando uma textura em camadas destacando assim, as células do conjunto 1 e conjunto 2).

Figura 9.3 – Conjuntos 1 e 2 do *Manjerição* (c.90-95).

Conclui-se que a diversidade na peça é obtida através de:

1. Conjuntos 1 e 2 tratados de maneira contrastante, apesar de estarem baseados em vozes condutoras semelhantes.

2. Ritmo tratado por variações.
3. Escala-T, fermatas, cortes, variação de andamento, compasso, pausas e fluxo sonoro como mudança de partes e seções.

A unidade na peça é conseguida através da utilização constante de formas dos conjuntos 1 e 2. Contorno/linha melódica são utilizados segundo o uso da escala-T.

Leblon à Tarde

Dedicado ao Antônio Eduardo
Rio de Janeiro, 2003

Duração: ca 5min.30 seg.

Linguagem: Sistema-T/Bossa-Nova.

Estréia: Antônio Eduardo. (Local/Ano: 38º Festival Música Nova. Santos. Teatro Municipal Brás Cubas/2003).

Gravação: Antônio Eduardo. *Bossa nova series, Musica nova festival 2003* (Avellaria).
BARANCOSKI, Ingrid. *Tacuchian, música para piano* (ABM Digital).

Segundo Ricardo Tacuchian, a alternância entre a textura de **toccata** e as características rítmicas e harmônicas da **bossa-nova** traduz a atmosfera de um final de tarde no bairro carioca do Leblon. À beira da praia, homens e mulheres acompanham as mutações de cores das águas, do céu e de seus sentimentos. A música foi escrita por solicitação do pianista Antônio Eduardo, para fazer parte de uma coleção de peças com sugestões de peças da bossa-nova.¹⁰⁵

Esta análise tem o intuito de apresentar:

1. Material utilizado pelo compositor.
2. Aspectos responsáveis pela unidade da peça.

Foram utilizadas as seguintes técnicas de análise:

1. Estudo das pequenas unidades musicais, com base na lógica e coerência¹⁰⁶.
2. Análise da estrutura através de sínteses contrapontísticas, apresentadas como vozes condutoras¹⁰⁷.

Macro e Média análise

A peça está dividida em 3 seções e coda, separadas por pausas, fermatas, mudança de fluxo sonoro e andamento. Sistema-T usado em escalas. Podem-se observar as seções e subdivisões na tabela abaixo:

¹⁰⁵ Informação dada pelo compositor Ricardo Tacuchian em sua peça *Vitrais*, editado por Vivace Music Edition.

¹⁰⁶ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

¹⁰⁷ Segundo SALZER, Felix. 1982. Op.cit.

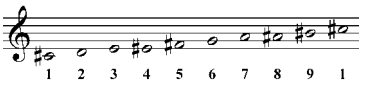
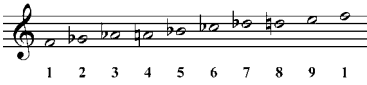
Seção		Andamento	Métrica	Dinâmica	Textura	Técnica
I	(1-3) Célula 1a (c.1) Célula 1b (c.2)	Allegro ♩ = ca124	C	<i>ff</i>	Homofônica com uso da figuração pianística.	Sistema-T (toda a peça).
	(4-8) Célula 1a/1b		5/8 (c.9)	<i>p</i> <i>cresc.poco a poco</i> <i>mf</i> <i>decrec.</i>	Homofônica (c.4) Homofônica e uso da figuração pianística (c.5)	Movimentos paralelos (c.4). Acentos deslocados (c.5)
	(9-13) Célula 1a/1b Transposta		5/8 C (c.10)	<i>ff</i>	Homofônica (c.9)	
	(14-20) Célula 1a/1b transposta		C	<i>cresc</i> <i>f</i> <i>cresc.</i> <i>ff</i>	Homofônica (c.16/20)	
2	Célula 2 (21-34)	Allegro Moderato ♩ = ca 84 Rubato, Tempo di Bossa	C	<i>pp</i>		
	2.1 (35-40) <i>Transposto</i> <i>3ª Maior</i> <i>abaixo</i>	a tempo	7/8 (c.40) C (c.41)	<i>p</i>	Em três camadas: Bordão, ostinato em acordes rítmicos e linha melódica..	
	2.2 (41-49) <i>Transposto</i> <i>4ª aumentada</i> <i>abaixo</i>			<i>mf</i>		
	2.3 (50-57) <i>Repetição literal do c.21-27</i>	a tempo		<i>p</i>		

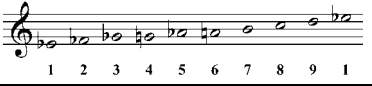
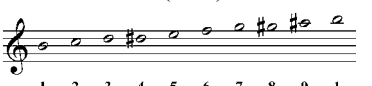
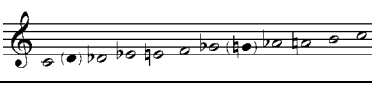
3	(58-73) <i>Motivo de três notas que aparece no baixo (ostinato)</i> Célula 3a (c.58)/ 3b (c.66)	Tempo I	3/4 2/4 3/4 2/4 3/4 2/4 C 3/4 2/4 C 3/4 2/4 3/4 2/4 3/4 2/4 3/4 2/4 C 3/4 C	<i>f</i> <i>p</i> <i>f</i>	Polifônico	
	(74-97) Célula 3a (c.59)/ 3b (c.66)/ 3c (c.82) e finalização (c.97)		3/4 2/4	<i>p</i> <i>f</i> <i>cresc.</i> <i>cresc.</i> <i>ff</i>		
	(98-105) Célula 3a			<i>f</i> <i>p</i>		
	CODA (106-115) <i>SÍNTESE das células apresenta das:</i> Célula 1a/1b Célula 3a Célula 2	Meno Rubato, Tempo di Bossa	C	<i>mf</i> <i>p</i> <i>cresc.</i> <i>decresc.</i> <i>p</i>	Em duas camadas: Linha melódica e ostinato.	
	(116-121)			<i>pp</i> <i>p</i> <i>cresc.</i> <i>mf</i>		
	(122-125)			<i>pp</i>		

<i>célula 2 transposta 5ª abaixo</i>					
(126-133) <i>célula 3 transposta 5ª abaixo</i>	<i>Tempo I</i>	3/4 2/4 3/4 2/4 3/4 2/4	<i>ff</i> <i>mf</i>	Homofônica	
(134-135) <i>repetição em registro 8ª abaixo do c.21-22</i>	<i>Allegro Moderato (Rubato, Tempo di Bossa)</i>	C	<i>p</i>	Em duas camadas: Linha melódica e ostinato	
(136-139) <i>repetição literal do c.58-61</i>	<i>Tempo I</i>	3/4 2/4 3/4 2/4	<i>f</i>	Polifônica	
(140-147) <i>transposto 3ª Maior abaixo</i>	<i>Allegro Moderato Rubato, Tempo di Bossa</i>	C	<i>p</i>	Em duas camadas: Linha melódica e ostinato	

Tabela 10.1 – Estrutura e material do *Leblon à Tarde*.

Como a base da peça é o Sistema-T, a tabela seguinte detalha seu uso na peça:

<i>Compassos</i>	<i>Sistema – T</i> <i>Escala – T</i>	<i>Sistema – T</i> <i>Acorde – T</i>
1-8	Escala-T de G# 	
9-13	Escala-T de F 	
14-20	<i>Idem</i>	

21-34	Escala-T de C 	
35-40	Escala-T de Eb 	
41-49	Escala-T de F# 	
50-57	Escala-T de C 	
58-74	Escala-T de E 	
75-97	Escala-T de F# (c.84)  Escala-T de B (c.92) 	
98-105	Escala-T de E 	
106-115	Escala-T de C (com três alterações: D# / Bb / G) 	
116-121	<i>Idem</i>	
122-125	Escala-T de C 	

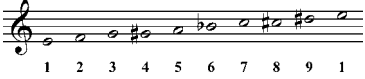
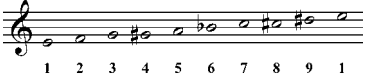
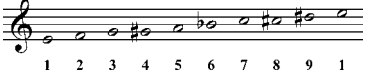
126-133	Escala-T de E 	
134-135	Escala-T de C 	
136-139	Escala-T de E 	
140-147	Escala-T de B (c.142) 	Acorde-Tde G (c.147) 

Tabela 10.2 – Sistema-T do *Leblon à Tarde*.

Micro análise

O material da peça formado por três células e variações:

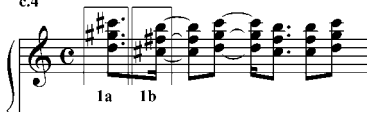
<i>Célula 1</i> c.4 	<i>Célula 2</i> c.21 	<i>Célula 3</i> 
--	---	--

Figura 10.1 – células do *Leblon à Tarde*.

A peça possui textura homofônica (1ª Seção), polifônica (2ª Seção) e em camadas (3ª Seção e coda).

As mudanças na intensidade ocorrem de maneira descontínua, ocupando as gradações que separam *pp* e *ff*.

Na 1ª Seção (c.1-20), o intervalo de 2ª (células 1a e 1b) permeia toda a peça, caracterizando o estilo bossa-nova. Este intervalo curto combina-se com notas da escala-T formando variações com tamanhos diferentes.

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, labeled 'c.4', shows a treble and bass staff with a 2nd interval. The second system, labeled 'c.21' through 'c.26', shows a single treble staff with a melodic line. The third system, labeled 'c.58' through 'c.61', shows a treble and bass staff with a melodic line.

Figura 10.2 – Vozes condutoras dos c.4/21-26 e 58-61 do *Leblon à Tarde*.

Na Seção 1 (c.5-20), a célula 1 é formada por arpejos de 4ªs em figuração rítmica. Esta Seção é subdividida em três partes, que produzem linhas bastante próximas:

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, labeled 'c.5-8', shows a treble and bass staff with a 4th interval. The second system, labeled 'c.9-13', shows a treble and bass staff with a 4th interval.

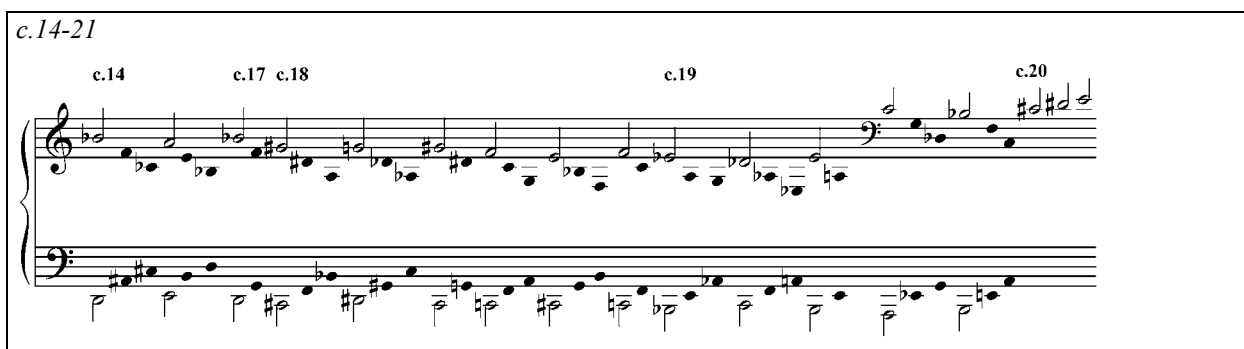


Figura 10.3 – Vozes condutoras da Seção 1 de *Leblon à Tarde*.

Na Seção 2, o compositor privilegia as intensidades mais leves, auxiliando no estabelecimento da característica expressiva da bossa-nova. Apresenta três vozes condutoras: a linha melódica, o ostinato e o bordão. É subdividida em quatro partes, de acordo com o uso da escala-T e transposições. O uso da linha melódica, ostinato e bordão associado ao tempo *rubato* e *di bossa* cria uma atmosfera tímbrica violonística própria de bossa-nova.

Podemos notar que a relação entre a estrutura rítmica de acompanhamento (ostinato¹⁰⁸) e a linha melódica não é coincidente, o que contribui para a independência das vozes.

Apesar da Seção 3 apresentar as vozes em forma simultânea, voz superior (células 1^a e 1^b) é seguida pela célula 3 que imita a mesma nota desta linha melódica com acento(>), em defasagem.

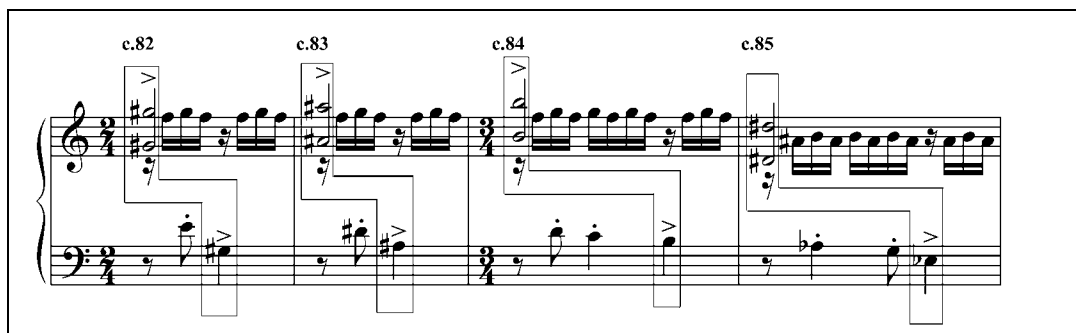


Figura 10.4 – c.82-85 do *Leblon à tarde*.

Na coda, a célula 3 sofre variação rítmica (em síncopes) e a partir do compasso 122, os trechos da 2^a e da 3^a Seções formam seqüências, que conduzem a síntese do material (c.145-146), concluída pelo uso de acorde por 2^{as} e 3^{as}.

¹⁰⁸ O compositor faz uso dos ritmos 3-3-2, quebrando a métrica e formando defasagens com os tempos.

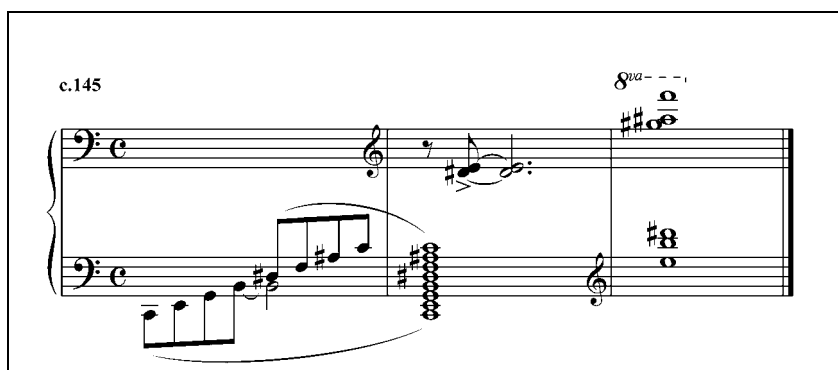


Figura 10.5 – c.145/146 do *Leblon à tarde*.

Conclui-se que a intenção do compositor em compor peças com sugestões da bossa-nova influenciou em decisões relacionadas ao uso de:

1. Material formado por três células e variações com características próximas.
2. Cortes e variação de andamento/compasso/fluxo sonoro/pausas/fermatas como mudança de seções.
3. Uso de acordes formados por vozes condutoras paralelas em sucessão não funcional.
4. Melodia e harmonia em camadas independentes.
5. Ritmo tratado por variações – síncopes e quebras de métricas.
6. Células curtas.
7. Predominância do compasso quaternário.

Apesar da diversificação das células, a unidade é mantida. Isto ocorre pelo fato destas células serem bastante próximas em sua concepção, sendo o intervalo de 2ª menor como idéia principal da peça.

Escala-T: G#-F-C-Eb-F#-C-E-F#-B-E—C-E-C-E-B-Acorde de G.

XIII Passo da Via-sacra

*Dedicado a Tamara Ujakova
Rio de Janeiro, 2005*

Duração: ca. 3 min.

Linguagem: Sistema-T

Estréia: UJAKOVA, Tâmará. (Local/Ano: New York, Tenri Cultural Institute/2006).

Gravação:

Segundo informação de Ricardo Tacuchian, esta peça é parte de um conjunto de obras, compostas por diferentes compositores, para representar as quinze Estações da Paixão de Cristo. O XIII Passo é a Descida de Cristo da Cruz, realizada por José de Arimatéia e Nicademos, que entregaram o corpo de Jesus à sua mãe Maria. A música retrata a dor da virgem da Piedade.¹⁰⁹

Esta análise tem o intuito de apresentar:

1. Material utilizado pelo compositor.
2. Aspectos responsáveis pela unidade da peça.

Foram utilizadas as seguintes técnicas de análise:

1. Estudo das pequenas unidades musicais, com base na lógica e coerência¹¹⁰.

Material e estrutura

A peça está dividida em uma grande seção e coda, separadas por Sistema-T usado em escalas e fermata. Podem-se observar duas células tratadas em variações, na tabela a seguir:

<i>Seção</i>		<i>Andam./ Caráter</i>	<i>Métrica</i>	<i>Dinâmica</i>	<i>Textura</i>	<i>Técnica</i>
(c.1-35)	(c.1-8) ① Acorde a e b ② Célula 1 e 2	Adágio ♩ = ca.56 (toda a peça)	C (toda a peça)	<i>f</i> <i>p</i> <i>pp</i> <i>p</i> <i>f</i> <i>pp</i>	Polifônica Linha melódica	Sistem-T (toda a peça) Mistura modal/escala-T

¹⁰⁹ Informação dada pelo compositor Ricardo Tacuchian em sua peça *XIII Passo da Via-sacra*, editado por Vivace Music Edition.

¹¹⁰ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

	(c.9-17) 1.1/1.2/1.3 2.1/2.2/2.3			<i>p</i>	Em camadas: Linha melódica, figuração pianística e bordão (uma nota)	
	(c.18-22) 1.1 2.1			<i>sf</i> <i>pp</i> <i>sf</i> <i>p</i>	Polifonia Linha melódica Bordão (uma nota)	
	(c.23-28) 1.2 2.2			<i>pp</i> <i>p</i> <i>mf</i> <i>cresc.</i>	Em camadas: Linha melódica e figuração pianística	Exploração do timbre pianístico
	(c.29-30) 2.4			<i>f</i>	Bordão (uma nota)	
	(c.31-35) 1.3			<i>ff</i> <i>sf</i> <i>sf</i> <i>pp</i> <i>cresc.</i> <i>f</i> <i>pp</i> <i>mf</i> <i>p</i> <i>mf</i> <i>decresc.</i> <i>p</i> <i>pp</i> <i>ppp</i>	Polifonia Linha melódica	
Coda (c.36-43)	(c.36-43) 2.5				Em camadas: Linha melódica, figuração pianística e bordão (uma nota)	

Tabela 11.1 – Estrutura e material do XIII Passo da Via-sacra.

Como a base da peça é o Sistema-T, a tabela seguinte detalha seu uso na peça:

Compassos	Sistema-T Escala-T	Sistem-T Acorde-T
1-43	Escala-T de G (Toda a peça) 	

Tabela 11.2 – Sistema-T do XIII Passo da Via-sacra.

Micro análise

Nesta peça, a linha melódica tem uma presença marcante. A predominância das dinâmicas *p-pp*, combinadas à linha melódica sobre os acordes, auxiliam no estabelecimento da atmosfera de música sacra. O compositor desenvolve a peça mno âmbito do timbre, valorizando a ressonância, através do uso dos acordes sustentados (**a/b**) e do bordão de um som.

<i>Fragmento da célula 1</i>	<i>Variações da célula</i>
	
	
	

Figura 11.3 – Fragmento da célula 1 e suas principais variações.

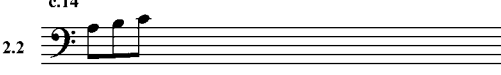
<i>Fragmento da célula 2</i>	<i>Variações da célula 2</i>
	
	
	
	
	

Figura 11.4 – Fragmento da célula 2 e suas principais variações.

Conclui-se que a diversidade na peça é obtida através de:

1. Duas células e suas variações, que aparecem sobrepostas, repetidas, concatenadas, formando seqüências.
2. Valorização de ressonância pelo uso de bordões e acordes sustentados.
3. mudança de fluxo sonoro.

A unidade da peça é conseguida através da:

1. Utilização constante das células 1 e 2.
2. Contorno/linha melódica segundo uso da escala-T.
3. *Adágio* como único andamento e permanência da unidade de tempo.
4. *Centro: E-B-A.*
5. Escala-T: G#.

In Memoriam a Lopes-Graça

Dedicado ao José Eduardo Martins

Rio de Janeiro, 2006

Duração: ca 5min.

Linguagem: Sistema-T

Estréia: MARTINS, José Eduardo. (Local/Ano: Portugal, Leiria, Festival de Música de Leiria/2006).

Gravação:

Segundo Ricardo Tacuchian, esta peça foi encomendada pelo pianista José Eduardo Martins para marcar o centenário do compositor, escritor, pianista, professor e ativista político Fernando Lopes-Graça. A peça tem um caráter intimista e está construída sobre o sistema-T.¹¹¹

Esta análise tem o intuito de apresentar:

1. Material utilizado pelo compositor.
2. Aspectos responsáveis pela unidade da peça.

Foram utilizadas as seguintes técnicas de análise:

1. Estudo das pequenas unidades musicais, com base na lógica e coerência¹¹².
2. Análise da estrutura através de sínteses contrapontísticas, apresentadas como vozes condutoras¹¹³.

Macro e Média análise

A peça está dividida em 3 seções e coda, separadas por fermatas e mudança de andamento. Podem-se observar as seções e subdivisões na tabela abaixo:

<i>Seção</i>		<i>Andamento</i>	<i>Métrica</i>	<i>Dinâmica</i>	<i>Textura</i>	<i>Técnica</i>
A	1.1 (1-4) Ostinato 1 (soprano): c.1. Ostinato 2 (baixo): c.1. Linha melódica 1: c.1-3. Acorde a: c.4.	Andante ♩ = ca 58	6/8	<i>pp</i> <i>p</i> <i>mp</i> <i>mf</i>	Contrapontística	Sistema-T (toda a peça). Ritmos complementares. Ostinatos. Linha melódica.
	1.2			<i>pp</i>		Bordão (três sons).

¹¹¹ Informação dada pelo compositor Ricardo Tacuchian em sua peça *In Memoriam a Lopes-Graça*, editado por Vivace Music Edition.

¹¹² Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

¹¹³ Segundo SALZER, Felix. 1982. Op.cit.

	(5-12) Desenvolvimento Ostinato 1 (soprano): c.15-10. Ostinato 2 (baixo): c.6-10 (soprano): c.11-12. Linha melódica 1: c.5-12.			<i>cresc.</i> <i>mf</i> <i>f</i> <i>ff</i>		
	Ligação (13-18) Ostinato 1 (soprano) : c.16-18.			<i>pp</i>	Homofônica	Acorde a em forma de figuração pianística.
	1.3 (19-26) Desenvolvimento Ostinato 1 (soprano): c.20-24. Ostinato 2 (baixo): c.19-26. Linha melódica 1: c.20-23.			<i>cresc</i> <i>p</i> <i>cresc.</i> <i>mp</i> <i>mf</i>	Contrapontística	
	2.1 (27-34) Ostinato 3 (baixo): c.27-34. Linha melódica 2 (soprano): c.28-34.			<i>pp</i> <i>cresc.</i> <i>mf</i> <i>decrec.</i>	Homofônica.	Linha melódica. Ostinato.
	2.2 (35-43) Transposição e desenvolvimento Ostinato 3 (Baixo): c.35-43 Linha melódica 2 (soprano): c.35-43.			<i>p</i> <i>cresc.</i> <i>f</i>		
	2.3 (44-50) Transposição e desenvolvimento do 2.1 com modificações melódica e rítmicas Ostinato 3 (baixo): c.44-49. Linha melódica 2 (soprano): c.44-49. Acorde a : c. 50.			<i>p</i> <i>cresc.</i> <i>mf</i> <i>cresc.</i> <i>f</i> <i>cresc.</i> <i>ff</i>		
	2.4 (51-60) Transposição de 2.1 Ostinato 3 (baixo): c.51-57. Ostinato 2 (baixo): c.58-60. Linha melódica 2 (soprano): c.53-59.			<i>pp</i> <i>cresc.</i> <i>mp</i> <i>cresc.</i> <i>f</i>		
B	1.4 (61-64) Transposição de 1.1 Ostinato 1 (soprano): c.61-64. Ostinato 2 (baixo): c.61-64. Linha melódica 1 (soprano): c.61-64.		C	<i>mf</i>	Contrapontística	Ritmos complementares. Ostinatos. Linha melódica. Contração das idéias 1.1

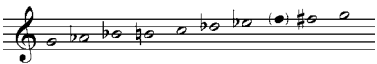
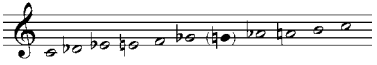
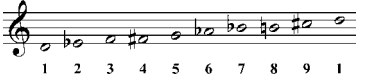
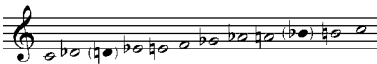
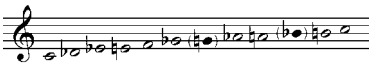
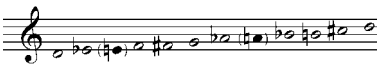
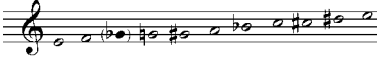
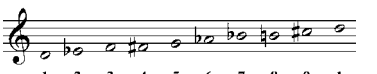
	2.5 (65-71) Transposição de 2.1 com modificações melódicas Ostinato 3 (baixo): c.65-71 Linha melódica 1 (soprano): c.65-71.			<i>p</i> <i>cresc.</i> <i>mf</i>	Homofônica	Linha melódica. Ostinato. Contração das idéias 2.1
	1.5 (72-74) 1.1 com modificações melódicas Ostinato 1 (soprano): c.72-74. Ostinato 2 (baixo): c.72-74. Linha melódica 1 (soprano): c.72-74.			<i>f</i>	Contrapontística	Ritmos complementares. Ostinatos. Linha melódica. Contração das idéias 1.1
	2.6 (75-79) 2.1 com variação rítmica (diminuição) Linha melódica 2 (soprano e baixo): c.75-79.				Homofônica	Baixo imitação do soprano
	2.7 (80-87) 2.1 com modificação melódica e variação rítmica Linha melódica 2 (soprano): c.80-86. Ostinato 2 (baixo): c.80-87.	Poco Piu Mosso		<i>ff</i>		Linha melódica. Ostinato.
A`	2.8 (88-96) linha melódica 2.1 Linha melódica 2 (soprano): c.89-94. Ostinato 3 <i>transposto</i> (baixo): c.88-91. Ostinato 2 (baixo): c.92-94. Acorde a : c.95.	Tempo I		<i>p</i> <i>cresc.</i> <i>f</i> <i>decresc.</i> <i>mf</i>	Homofônica	Linha melódica. Ostinato. Bordão (um som).
	1.6 (97-108) Ostinato 1 e Ostinato 2 em forma de ressonâncias.	Flessibile Tempo		<i>f</i> <i>mp</i> <i>cresc.</i> <i>f</i>	Polifônico	Exploração de timbre pianístico por ressonâncias.
	2.9 (109-115) à maneira coral Linha melódica 2 (soprano): c.109-115.	Largo ♩ = ca 52	C	<i>fff</i> <i>p</i> <i>mp</i> <i>decresc.</i>	Polifônico	à maneira coral.

	Ligação (116) Ostinato 2			<i>mf</i>		Exploração de timbre pianístico por ressonâncias.
CODA (103-121) <i>SÍNTESE</i>	2.10 (117-129) Repetição literal da linha melódica de 2.1 por aumentação rítmica Ostinato 3 <i>transposto</i> (baixo): c.119-126. Linha melódica (soprano): c.120-126. Acorde a : c.127-129.	Tempo I	6/8	<i>pp</i> <i>cresc.</i> <i>mp</i>	Homofônica	Linha melódica. Ostinato. Acorde a em forma de figuração pianística.
	1.7 (130-134) Transposição e desenvolvimento de 1.1 Ostinato 1 (soprano): c.130-132. Ostinato 2 (baixo): c.130-134. Linha melódica 1 (soprano): c.130-132.			<i>mf</i> <i>cresc.</i>	Contrapontística	Ostinatos. Linha melódica. Bordão (quatro sons).
	Ligação (135) Acorde a : c.135-136.			<i>ff</i>	Homofônica	Acorde a em forma de figuração pianística.
	1.9 (137-148) Repetição de 1.1 e 1.2 sem o acorde a			<i>f</i> <i>mf</i> <i>mp</i> <i>p</i>	Contrapontística	Ritmos complementares. Ostinatos. Linha melódica. Bordão (dois sons).

Tabela 12.1 – Estrutura e material de *In Memoriam a Lopes-Graça*.

Como a base da peça é o Sistema-T, a tabela seguinte detalha seu uso na peça:

Compassos	Sistema – T Escala –T	Sistema –T Acorde – T
1-4	Escala-T de C 	
5-12	<i>Idem</i>	
13-18	<i>Idem</i>	

19-26	Escala-T de G com uma alteração: (F$\sharp$). 	
27-34	<i>Idem</i>	
35-43	<i>Idem</i>	
44-50	Escala-T de C. 	
51-60	Escala-T de C com uma alteração: (G$\sharp$). 	
61-64	Escala-T de D 	
65-71	Escala-T de C com duas alterações: (Bb/D$\sharp$). 	
72-74	Escala-T de C com duas alterações: (B$\flat$/G$\sharp$). 	
75-79	<i>Idem</i>	
80-87	<i>Idem</i>	
88-95	<i>Idem</i>	
96-108	Escala-T de D com duas alterações: (E$\sharp$/A$\sharp$). 	
109-115	Escala-T de E com duas alterações: (Gb /D$\sharp$) 	
116-118	<i>Idem</i>	
119-129	Escala-T de C 	

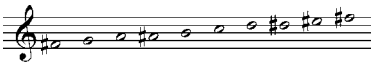
130-134	Escala-T de G com uma alteração: (A $\flat$). 	
135-136	Escala-T de C 	
137-148	<i>Idem</i>	

Tabela 12.2 – Sistema-T de *In Memoriam a Lopes-Graça*.

Micro análise

A peça possui textura contrapontística, homofônica e polifônica e utiliza uma figuração pianística e ostinato.

As mudanças de intensidade ocorrem de maneira gradual, ocupando as gradações que separam *pp* e *fff*, exceto nos compassos 12-13 (*ff-pp*) e 50-51 (*ff-pp*). Um intenso *ff* fica reservado ao momento de ápice da peça, com andamento *Poco Piu Mosso* (c.80).

No âmbito do timbre, a peça explora toda a extensão do teclado e a ressonância é valorizada, principalmente nas passagens com indicação *Fressibili Tempo*, onde a indicação de compasso é omitida, ficando subentendido o uso da semínima como unidade de tempo.

O material da peça é formado por ostinatos 1, 2 e 3, linha melódica 1 e 2 e suas variações, organizadas com base em escalaOT/Sistema-T. Apesar da diversidade do material, o seu conteúdo é similar: utiliza intervalos de 2^a/3^a/4^a/5^a.

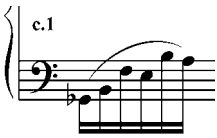
Ostinato 1 (movimento descendente)	c.1 
Ostinato 2 (movimento ascendente)	c.1 
Ostinato 3 (baixo ostinato)	c.27 

Figura 12.3 – Ostinatos de *In Memoriam a Lopes-Graça*.

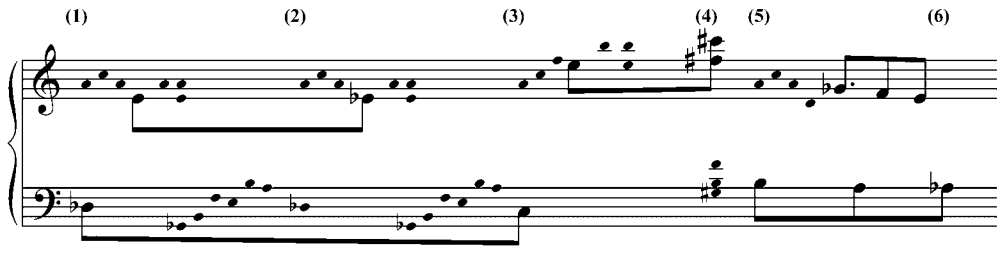
<i>Linha melódica 1</i> (células de 2^{as})	
<i>Linha melódica 2</i> (desenvolvimento de células de 2^{as})	

Figura 12.4 – Linha melódica de *In Memoriam a Lopes-Graça*.

A diversidade da peça é conseguida através do uso de:

1. Texturas distintas.
2. Justaposição de materiais que requerem tipos de toques deferentes.
3. Andamentos diversos (com pontos de tempo livre).
4. Duas unidades para a medida de tempo (semínima e colcheia).

A unidade está relacionada ao uso de:

1. Centro: F nas Seções A /A'.
2. Material com conteúdo semelhante (intervalos de 2^a/3^a/4^a/5^a).
3. Escala-T: C-G-C-D-C-D-E-C-G-C (relação intervalar: 2^a/3^a/5^a).
4. Acorde **a** para separação das partes.
5. Contração das idéias na Seção B

Água-forte

Dedicado ao Gastesi-Bezerra Piano Duo
Rio de Janeiro, 2006

Duração: ca 9min 30 seg.

Linguagem: Sistema-T

Estréia: SERRÃO, Ruth/PIRES, André. (Local/Ano: Rio de Janeiro, Unirio, Sala Alberto Nepomuceno/2006).

Gravação:

Água-forte é uma técnica de criar desenhos impressos de uma placa de metal gravada com o auxílio de um ácido de ação corrosiva. O compositor pretendeu mostrar o contraste entre o poder do ácido e do metal e a expressão da gravura resultante. Esta peça está construída sobre o sistema-T.¹¹⁴

Esta análise tem o intuito de apresentar:

1. Material utilizado pelo compositor.
2. Aspectos responsáveis pela unidade da peça.

Foram utilizadas as seguintes técnicas de análise:

1. Estudo das pequenas unidades musicais, com base na lógica e coerência¹¹⁵.
2. Análise da estrutura através de sínteses contrapontísticas, apresentadas como vozes condutoras¹¹⁶.

Macro e Média análise

A peça está dividida em 5 seções e coda, separadas por Mudanças de andamentos e fermatas. Podem-se observar as seções e subdivisões na tabela abaixo:

¹¹⁴ Informação dada pelo compositor Ricardo Tacuchian em sua peça *Água-forte*, editado por Vivace Music Edition.

¹¹⁵ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

¹¹⁶ Segundo SALZER, Felix. 1982. Op.cit.

Seção		Andamento	Métrica	Dinâmica	Textura	Técnica
A	1.1 (1-5) Ostinato-bordão (baixo): c.1-3. Ostinato 1: (baixo) c.4 Linha melódica 1 (soprano): c.1-5.	Moderato ♩ = ca 56	C	<i>f</i>	Estratificada	Sistema-T (toda a peça). Ostinatos. (Ostinato-bordão em forma de figuração pianística) Linha melódica.
	2.1 (6-11) Célula a /desenho de ♩ pontuadas(soprano): c.6. Célula b /8 ^{as} (baixo): c.6. Célula c /acorde acentuado (soprano): c.7 Célula d /desenho em 3 ^{as} (baixo): c.7.	Allegro ♩ = ca 116		<i>pp</i> <i>p(I¹¹⁷)/mp(II)</i>	Idem	Células a/b/c/d sobrepostas e justapostas.
	2.2 (12-17) 1.1. com Célula a/b/c/d			<i>mf</i> <i>f</i> <i>ff</i>	Idem	Idem
	1.2 (18-24) Inversão e transposição de 2.1 Célula a/b/c/d Linha melódica 1 (II): c.20-24 Bordão (baixo): c.18-24.			<i>p(I)/mf(II)</i>	Idem	Linha melódica. Bordão (um som).
	1.3 (25-29) Linha melódica 1 (soprano: <i>I e II</i>): c.25-29. Célula b (baixo: <i>I</i>): c.25-29. Bordão (baixo: <i>II</i>): c.25-29.			<i>f</i>	Idem	Linha melódica. Bordão (um som).
	1.4 (30-37) Transposição de 1.2 Célula a/b/c/d Linha melódica 1 transposto (II): c.32-37. Bordão (baixo: <i>II</i>): c.32-37.			<i>p</i> <i>p (II)/mf(II)</i> <i>mf(I)</i>	Idem	Linha melódica. Bordão (um som).
	1.5 (38-42) Linha melódica do 1.1 Linha melódica (<i>I/II</i>): c.38-42.			<i>ff</i>	Polifônica	Linha melódica
	2.3 (43-48) Transposição de 2.1 Células a/b/c/d			<i>p</i> <i>mp</i> <i>mf</i>	Estratificada	Células a/b/c/d justapostas e sobrepostas

¹¹⁷ (*I*) refere-se ao pino I e (*II*) ao piano II.

B	3.1 (49-54) Célula e/ (soprano): c.49. Célula f (soprano): c.50. Bordão: c.49-53	Allegro Moderato ♩ = ca 90	C	<i>p</i>	Idem	Bordão (um som).
	3.2 (55-61) Ostinato 2 a ((II): c.56. Ostinato 3 (baixo-I): c.56. Célula e/f			<i>pp</i> <i>p(I)/PP(II)</i> <i>mf(I)/P(II)</i>	Idem	Ostinatos
	3.3 (62-65) Transposição de 3.2 com variação rítmica. Ostinato 2 b(I) (soprano): c.62-65. Células e/f (II): c.62-65.			<i>mf(I)/f(II)</i> <i>ff(I)/ff(II)</i>	Idem	Ostinatos.
	3.4 (66-71) Repetição de 3.1			<i>pp</i> <i>p</i>	Idem	Bordão (um som)
	Codeta/ampliação? (72-75) Células e/f			<i>mp</i> <i>mf</i> <i>f</i>	Contrapontística	
A`	2.4 (76-82) Transposição de 2.1 Células a/b/c/d	Allegro ♩ = ca 116		<i>P</i> <i>mf</i> <i>decresc.</i> <i>mf</i>	Estratificada	Células a/b/c/d Justapostas e sobrepostas.
	2.5 (83-90) Desenvolvimento e transposição de 2.1 Células a/b/c/d			<i>p</i> <i>mf</i>	Idem	
C	4.1 (94-104) Repetição literal da linha melódica de 2.1 Linha melódica 2 (soprano-II): c.94-96. (soprano-I): c.98-101. Bordão(I): c.94-100. Célula g (soprano: I): c.94-97/102-103) (soprano II) c. 98-99.	Andante ♩ = ca 50	3/4	<i>ppp</i> <i>pp</i> <i>p</i>	Idem	Linha melódica. Bordão (três sons).

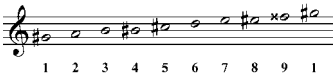
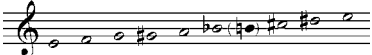
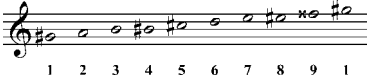
	4.2 (105-114) Desenvolvimento de 4.1 Ostinato 3 (baixo- <i>i</i>): c.105-113. Célula g (soprano- <i>i</i>) : c.106-114 Linha melódica 2 (soprano- <i>II</i>): c.108-114. Bordão/8 ^{as} (baixo- <i>I</i>): c;105-114.			<i>mp</i> <i>cresc.</i> <i>mf.</i>	Idem	Ostinato. Linha melódica. Bordão (três sons).
	4.3 (115-123) Célula g (soprano- <i>I</i>): c. 115-123. Ostinato 3 /variação rítmica (<i>II</i>): c.115-123.			<i>f</i>	Idem	Bordão em forma de figuração pianística. Ostinato.
	4.4 (124-134) Célula g : c.124-134. Linha melódica 2 (<i>II</i>): c.127-131. Bordão (baixo- <i>I</i>): c.124-133.			<i>f</i> <i>mf</i> <i>pp</i> <i>ppp</i>	Idem	Ritmos complementares. Bordão (três sons). Linha melódica
	4.5 (135-150) Desenvolvimento do 4.1 Ostinato 3/variação rítmica (soprano- <i>I</i>): c.135-150. Bordão (baixo- <i>I</i>): c.135-150. (baixo- <i>II</i>): c.137-150 Linha melódica 2 (soprano- <i>II</i>): c.137-150.	<i>Vivace</i> ♩ = ca 124		<i>mf</i> <i>cresc.</i> <i>f</i> <i>cresc.</i> <i>ff</i>	Idem	Ostinato. Bordão (quatro sons). Linha melódica.

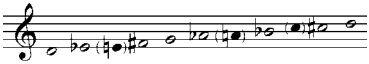
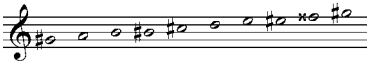
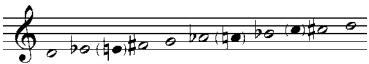
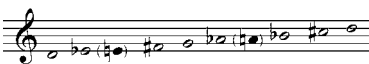
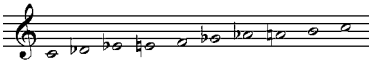
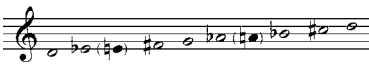
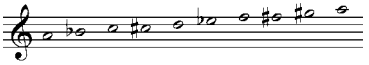
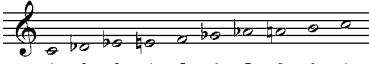
	4.6 (151-169) Célula da linha melódica 2/variação rítmica (soprano- <i>I</i>): c.151-169. Bordão (baixo- <i>I</i>): c.151-169. Linha melódica 3 (soprano- <i>II</i>): c.153-169.			<i>mf</i> <i>p(I)/mf(II)</i> <i>cresc.</i> <i>f</i> <i>decresc.</i> <i>mp(I)/mf(II)</i>	Idem	Ostinato. Linha melódica. Bordão (um som).
	4.7 (170-181) Bordão (baixo- <i>I</i>): c.170-177. (<i>II/I</i>): c.178-181. Linha melódica 3 (registro 8 ^a abaixo) (<i>II</i>): c.170-177. Ostinato (soprano- <i>I</i>): c.170-177. (<i>II/II</i>): c.178-181.			<i>pp</i> <i>mp</i> <i>cresc.</i> <i>mf</i> <i>cresc.</i> <i>f</i>	Idem	Ostinato. Linha melódica. Bordão (um som)
	4.8 (182-189) Linha melódica (soprano- <i>II</i>): c.182-188. Bordão (baixo- <i>II</i>): c. 182-188. Ostinato 3/variação rítmica: c.184-188.			<i>p</i> <i>cresc</i> <i>mf</i>	Idem	Linha melódica. Ostinato. Bordão (um som).
A''	Introdução (190-192) c.91-93 do 4.1			<i>pp</i>	Idem	
	1.6 (193-107) Quatro entradas da melodia 1: 1 ^a (c.193)/2 ^a (c.198)/3 ^a (c.201)/4 ^a (c.202)			<i>p</i> <i>mp</i> <i>cresc.</i> <i>mf</i> <i>f</i>	Idem	Linha melódica. Movimentos paralelos.
	1.7 (208-212) Linha melódica 1/transposição (soprano- <i>I</i>): c.208-212. Célula b (baixo- <i>I</i>): c.208-212.			<i>mf</i>	Idem	Linha melódica.

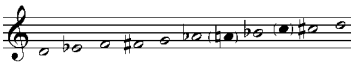
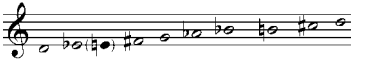
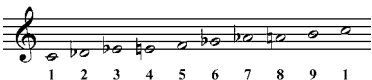
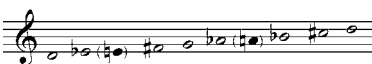
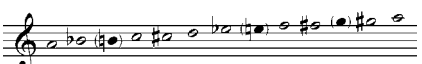
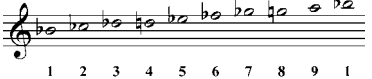
	1.8 (213-217) Linha melódica 1/transposição (<i>II</i>): c.213-217. Célula b (soprano- <i>II</i>): c.213-217. Bordão (baixo- <i>II</i>): c.215-217.			<i>f</i>	Idem	Linha melódica. Bordão (um som).
	2.6 (218-228) Transposição do 2.1 com variação rítmica Célula a/b/c/d			<i>mf</i> <i>p</i> <i>cresc.</i> <i>ff</i>	Idem	Células a/b/c/d sobrepostas e justapostas.
Coda (229-234)	c.91-93 do 4.1 com aumentação.	<i>Andante</i> ♩ = ca 50		<i>ppp</i>	Idem	

Tabela 13.1 – Estrutura e material de *Água-forte*.

Como a base da peça é o Sistema-T, a tabela seguinte detalha seu uso na peça:

Compassos	Sistema – T Escala – T	Sistema – T Acorde – T
1-5	Escala-T em G# 	
6-11	Escala-T em E com uma alteração: B $\flat$. 	
12-17	<i>Idem</i>	
18-24	Escala-T em G# (c.20). 	
25-29	<i>Idem</i>	

30-37	Escala-T em D com três alterações: E$\flat$/A$\flat$/C$\flat$.  Escala-T em G$\sharp$ (c.38)  1 2 3 4 5 6 7 8 9 1	
38-42	<i>Idem</i>	
43-48	Escala-T em D com três alterações: E$\flat$/A$\flat$/C$\flat$. 	
49-54	Escala-T em D com duas alterações: A$\flat$/E$\flat$. 	
55-61	<i>Idem</i>	
62-65	Escala-T em C.  1 2 3 4 5 6 7 8 9 1	
66-71	Escala-T em D com duas alterações: A$\flat$/E$\flat$. 	
72-75	<i>Idem</i>	
76-82	Escala-T em A  1 2 3 4 5 6 7 8 9 1	
83-90	<i>Idem</i>	
91-104	Escala-T em C  1 2 3 4 5 6 7 8 9 1	
105-114	<i>Idem</i>	

115-123	Escala-T em D com duas alterações: A$\flat$/C$\flat$. 	
124-143	Escala-T em C 	
135-150	Escala-T em D com uma alteração: E$\flat$.  Escala-T em C (c.144). 	
151-169	Escala-T em D.  Escala-T em D com duas alterações: E$\flat$/A$\flat$. 	
170-181	<i>Idem</i>	
182-189	<i>Idem</i>	
190-192	Escala-T em C. 	
193-207	<i>Idem</i>	
208-212	Escala-T em A com três alterações: G$\flat$/B$\flat$/E$\flat$. 	
213-217	Escala-T em B$\flat$. 	

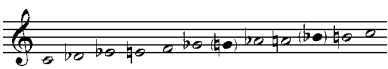
218-228	Escala-T de C com duas alterações: Bb/G $\sharp$. 	
229-234	Escala-T de C. 	

Tabela 13.2 – Sistema-T de *Água-forte*.

Micro análise

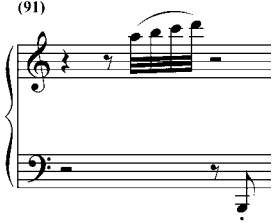
O material da peça é formado por quatro idéias e variações, elaborados com base na Escala-T/Sistema-T.

A peça possui textura estratificada. Justapõe segmentos com textura homofônica e polifônica, utilizando: linha melódica, ostinato, bordão e passagens em movimento paralelo.

Estes materiais são empregados em justaposição e sobreposição, formando seções A-B-A'-C-A'' e coda:

A	Linha melódica 1¹¹⁸ (2)  Ostinato 1 a (1)  Célula a (6)  Célula b (6)  Célula c (7)  Célula d (7) 
---	--

¹¹⁸ Os números entre parênteses () se referem aos compassos.

B	Célula e (49)  Célula f (50)  Ostinato 2 a (55)  Ostinato 2 b (62) 
A'	Variações rítmicas da Célula b (76)  Variação rítmica da Célula d (77) 
C	Célula g (91)  Variação da Célula g (91)  Linha melódica 2 Linha melódica 2 desenvolvida Var. rítmica da Linha melódica 2 (108)  (151)  Ostinato 3 Variações rítmicas do Ostinato 3 (105)  (115)  (135) 

A''	
Coda	

Figura 14.3 – Materiais da Água-forte.

A diversidade da peça é conseguida através do uso de:

1. Textura estratificada¹¹⁹.
2. Diversas indicações no andamento.
3. Uso da dinâmica abrangente (entre *ppp* e *ff*) com mudanças súbitas.
4. Uso de ostinato e células com tratamento rítmico/melódico diverso.

A unidade da peça está relacionada ao uso de:

1. Centro: C# nas seções A e A''.

Reply ***To Christopher Bochmann***

Dedicado a Midori Maeshiro
Rio de Janeiro, 2006

Duração: ca 6min.30seg.

Linguagem: Sistema-T

Estréia:

Gravações:

Em 2003, durante o período em que o compositor viveu em Lisboa, recebeu do maestro e compositor inglês Christopher Bochmann uma peça para piano intitulada *Letter to Ricardo Tacuchian*. Esta peça estava escrita sobre o sistema-T que este músico conheceu depois de uma oficina de composição ministrada por Ricardo Tacuchian para seus alunos no Conservatório Superior de Música de Lisboa. *Reply* é a sequência desta troca de correspondência musical.

Esta análise tem o intuito de apresentar:

1. Material utilizado pelo compositor.
2. Aspectos responsáveis pela unidade da peça.

Foram utilizadas as seguintes técnicas de análise:

¹¹⁹ KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., p.237.

1. Estudo das pequenas unidades musicais, com base na lógica e coerência.¹²⁰
2. Análise da estrutura através de sínteses contrapontísticas, apresentadas como vozes condutoras.¹²¹

Material e estrutura

A peça está dividida em 4 seções, separadas por mudança de fluxo sonoro, fermatas e acordes do sistema-T. Podem-se observar as seções e subdivisões na tabela a seguir:

¹²⁰ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

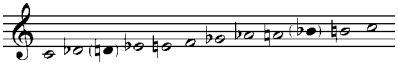
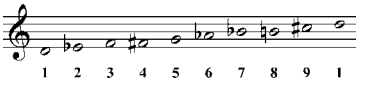
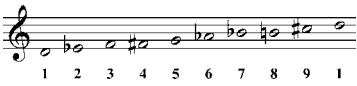
¹²¹ Segundo SALZER, Felix. 1982. Op.cit.

Seção	Partes	Compassos	Andam./ Caráter	Métrica	Dinâmica	Textura	Técnica
A (c.1-44)	Parte 1	1-16	Allegro ♩. = ca88	6/8	<i>p</i> <i>mf</i> <i>p</i> < <i>mf</i> < <i>f</i> > <i>p</i> <i>cresc.</i> <i>ff</i> <i>p</i> <i>pp</i> <i>rit.</i>	Homofonia com figuração pianística em movimento contrário	Linha melódica Movimentos paralelos
	Parte 2	17-25					
	Parte 3	26-38					
	Parte 4	39-44					
B (c.45-63)	Parte 1	45-53	A piacere	Livre	<i>f</i> <i>p</i> <i>ff</i> <i>f</i> <i>p</i>	Ressonância formada por sons arpejados e acordes sobre um baixo Em duas camadas Estratificada	Exploração de timbre pianístico
	Parte 2	54-63					
A` (c.64-86) Transposição do c.17-38	Parte 1 (Transpos.)	64-73	Allegro	6/8	<i>pp</i> <i>p</i> <i>cresc.</i> <i>f</i> <i>cresc.</i> <i>ff</i>	Homofonia com figuração pianística em movimento contrário	Linha melódica Movimentos paralelos
	Parte 2 (Transpos.)	74-86					
B` (c.87-128)	Parte 1	87-94	Moderato ♩. = ca74 espressivo	12/8	<i>pp</i> <i>rit.</i> <i>p</i> < <i>mf</i> <i>f</i> <i>pp sub.</i> < <i>p</i> < <i>mp</i> < <i>mf</i> <i>p sub.</i> <i>mf</i>	Homofonia com figuração pianística em movimento contrário	Linha melódica Movimentos paralelos
	Parte 2 VAR.1	95- 100.(1) ¹²²					
	Parte 3 VAR.2	100.(2)- 107.(1)					
	Parte 4 VAR.3	107.(2)- 112					
	Parte 5 VAR.4	113-121					

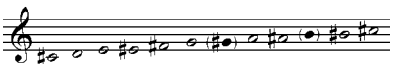
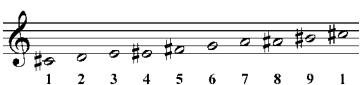
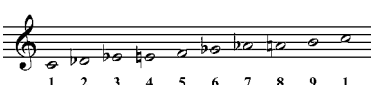
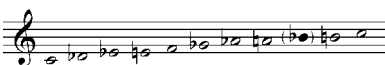
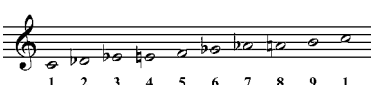
	Parte 6 VAR.5	122-128			<i>f</i> <i>p</i> <i>f</i> <i>p</i> <i>f</i> <i>p</i> <i>f</i> <i>p</i> <i>mf</i> > <i>p</i>		
A'' (c.129-174)	Parte 1	129-145	Allegro	6/8	<i>mf</i> <i>p</i> <i>f</i> <i>p</i> <i>sf</i>	Homofônica com figuração pianística e do acompanhamento intermitente Acordes em blocos (c.157-162)	Linha melódica Movimentos paralelos
	Parte 2	146-154					
	Parte 3	155-162					
	Parte 4	163-174					

Tabela 14.1 – Estrutura e material do *Reply to Christopher Bochmann*.

Como a base da peça é o Sistema-T, a tabela seguinte detalha seu uso na peça:

Compassos	Sistema – T Escala – T	Sistema – T Acorde – T
1-16	Escala-T de C com duas alterações (D _b - B _b) 	
17-25	Escala-T de D (c.17-22[1])  Escala-T de F (c.22[2]-25) 	
26-38	Escala-T de D (c.26-28) 	

¹²² Os números () significam os tempos dos compassos.

	Escala-T de E com três alterações (F#-B$\flat$-D$\flat$) (c.29-38) 	
39-44	Escala-T de C# com duas alterações (G#-B$\flat$) 	
45-53	Escala-T de C# (c.45-46)  Escala-T de C# com uma alteração (B$\flat$) 	
54-63	<i>Idem</i>	
64-73	Escala-T de D 	
74-86	<i>Idem</i>	
87-94	Escala-T de C 	
95-100 (1)	<i>Idem</i>	
100(2)-107(1)	<i>Idem</i>	
107(2)-112	<i>Idem</i>	
113-121	<i>Idem</i>	
122-128	Escala-T de C com uma alteração (B$\flat$) 	*Acorde-T de C# (B-F-D$\flat$-G$\flat$) (9-5-2-6) 
129-145	Escala-T de C 	
146-154	<i>Idem</i>	

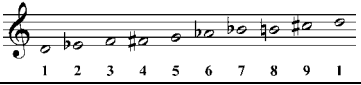
155-162	Escala-T de D 	
163-174	Escala-T de G# 	Acorde-T da escala-T de G# (8-5-6-1-3)

Tabela 14.2 – Sistema-T do *Reply to Christopher Bochmann*.

A peça possui textura homofônica e utiliza uma figuração pianística em forma de acompanhamento intermitente, criando uma atmosfera estável e fluente. O uso da dinâmica varia de acordo com o direcionamento do contorno melódico. É detalhadamente trabalhada, oscilando de maneira gradual e linear, com as gradações que separam *pp* e *ff*.

No âmbito do timbre, todas as regiões do teclado são usadas e o tipo de toque valoriza a linha melódica.

O material da peça é formado por duas idéias e variações, com base na escala-T do sistema-T.

As variações da idéia 1 são resultantes do movimento paralelo das vozes condutoras, que produzem contorno melódico em sucessão não funcional e partem da região média do piano com dinâmica *p*. O intervalo melódico é gradativamente expandido, que auxilia na intensificação da dinâmica chegando ao *ff*.



Figura 14.1 – *Reply to Christopher Bochmann*/ Idéia 1 e suas principais variações.

A idéia 2 é apresentado em forma de figuração pianística, produzindo uma intensificação na textura (ressonâncias) devido à uniformidade do material empregado (sincopas).

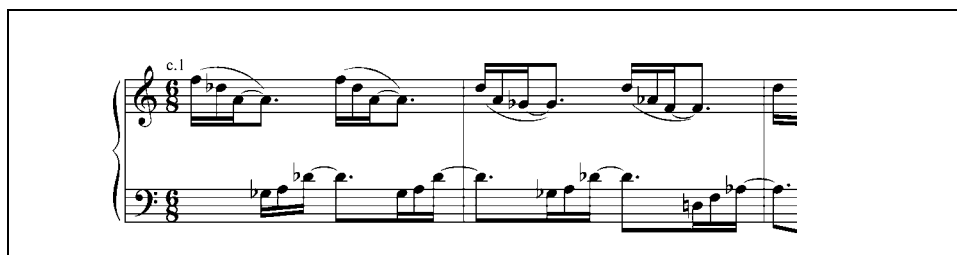


Figura 14.3 – Reply to Christopher Bochmann/Ideia 2.

A seção B (c.45-63) apresenta três vozes condutoras: o pedal, a figuração pianística e a linha melódica. Pode ser subdividida em duas partes (45-53/54-63).

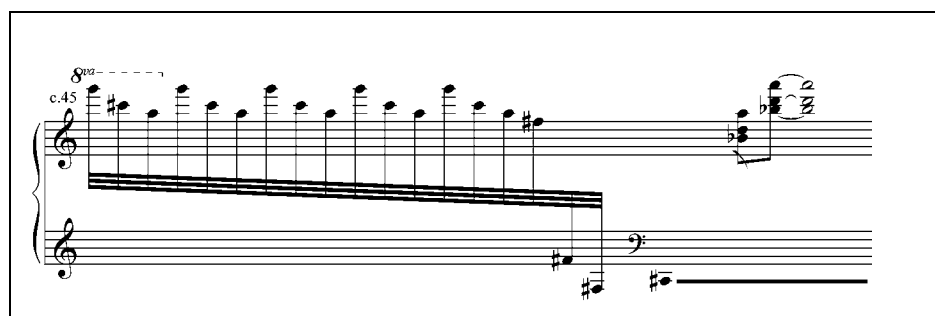


Figura 14.3 – Reply to Christopher Bochmann/Material da seção B (c.45-46).

Nota-se que a figuração pianística torna-se um material importante e a liberdade de compasso pode ser interpretada como ponto de indeterminação, visto que cabe ao executante decidir qual será o andamento destas passagens.

A figuração pianística do c.45-61 produz uma intensificação na textura, que auxilia no direcionamento até os pivôs¹²³ (acorde-T). A unidade é mantida pela relação intervalar de 2ª entre os movimentos e acordes.

¹²³ Segundo Salzer, acordes pivôs são acordes estruturais: pontos estáveis que determinam o curso do movimento musical. SALZER, Felix. 1982. Op.cit., p.47.

The image displays a musical score for a piano piece titled 'Reply to Christopher Bochmann' (Análise das vozes condutoras: seção B, measures c.45-56). The score is written for piano and features six systems of staves. The first four systems are grand staves (treble and bass clef). The fifth system is a single treble staff. The sixth system consists of two staves, treble and bass. The music includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large diagonal line is drawn across the bottom two systems, indicating a section break or a specific analytical focus.

Figura 14.4 – *Reply to Christopher Bochmann*/Análise das vozes condutoras: seção B (c.45-56).

No *Moderato (espressivo)* - c.87-128), o compositor faz síntese do material da idéia 2 e o contorno melódico da idéia 1. Alturas são acrescentadas e o material é expandido através das alturas que são acrescentadas. Assim, variações com tamanhos diferentes são

obtidas, mas seu conteúdo é similar, gerando unidade. As variações de 1 a 4, desenvolvem movimento começando na mesma nota (A)¹²⁴ e expandindo a ornamentação dos finais.

The image displays a musical score for a piece titled 'Reply to Christopher Bochmann'. It consists of four variations of a melodic line, each starting on the same note (A) and expanding the ornamentation of the final notes. The score is written in 12/8 time. The first variation (Var. 1) starts at measure c.95, the second (Var. 2) at c.100, and the third (Var. 3) at c.107(2). The variations show a progression of increasing complexity in the melodic line and the use of ornaments like trills and grace notes. The score is presented in a two-staff format for each variation, with the first staff showing the main melodic line and the second staff showing the expanded ornamentation.

Figura 14.5 – *Reply to Christopher Bochmann*/Vozes condutoras da linha melódica (c.87-121).

A seção A'' (c.129-174), retoma o andamento e o material da seção A, combinando este último com a idéia 2, que também é empregado na seção B (c.45-63) em forma de quáteras de cinco. O acorde-T de G# (c.171-174) encerra a peça.

¹²⁴ A letra A significa nota Lá.

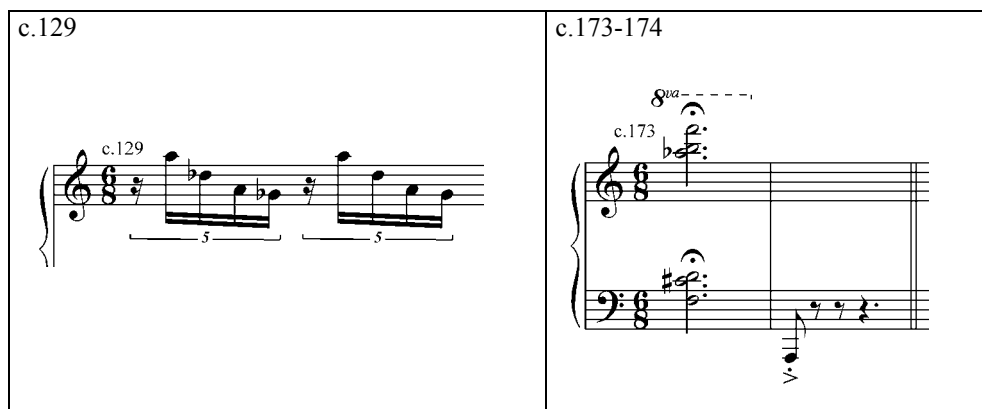


Figura 14.6 – *Reply to Christopher Bochmann*/Figuração pianística (c.129) e Acorde-T de G# (c.171-174).

Conclui-se que a diversidade na peça é obtida através de:

1. Duas idéias e suas variações, que aparecem sobrepostas, repetidas, concatenadas, formando seqüências.
2. Valorização da ressonância pelo uso das sincopas e da nota pedal.
3. Acorde-T, fermatas, variação de andamento e fluxo sonoro como mudança de partes e seções.

A unidade na peça é conseguida através da utilização constante das idéias 1 e 2. Contorno/linha melódica são utilizados segundo o uso da escala-T.

Arcos da Lapa

Dedicado a Miriam Ramos
Rio de Janeiro, 2007

Duração: ca 5min.

Linguagem: Sistema-T

Estréia: RAMOS, Miriam. (Local/Ano: Rio de Janeiro, Sala Cecília Meireles/2007).

Gravação:

Segundo Ricardo Tacuchian, *Arcos da Lapa* é uma evocação do archeduto do século XVIII construído pelos portugueses na cidade do Rio de Janeiro. Fica no bairro da Lapa e é um dos cartões postais da cidade. Atualmente serve do bonde que liga o centro da cidade ao bairro de Santa Tereza.¹²⁵

Esta análise tem o intuito de apresentar:

1. Material utilizado pelo compositor.
2. Aspectos responsáveis pela unidade da peça.

Foram utilizadas as seguintes técnicas de análise:

1. Estudo das pequenas unidades musicais, com base na lógica e coerência.¹²⁶

Macro e Média análise

A peça está dividida em 3 seções. Podem-se observar as seções e as subdivisões na tabela abaixo:

¹²⁵ Informação dada pelo compositor Ricardo Tacuchian em sua peça *Vitrais*, editado por Vivace Music Edition.

¹²⁶ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

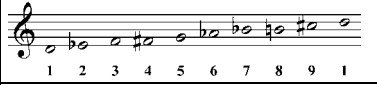
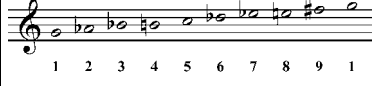
Seção		Andamento	Métrica	Dinâmica	Textura	Técnica
A	(1-9) Célula (2 ^a /3 ^a com âmbito 4 ^a /5 ^a dim.)	Allegro ♩ = ca 116	C	<i>p</i> <i>mf</i> <i>f</i>	Faixa sonora ¹²⁷	Sistema-T (toda a peça).
	(10-20) <i>relação</i> <i>trítone</i>			<i>p</i> <i>mf</i> <i>p</i>	Em duas camadas: Linha melódica e ostinato	
	(21-25) <i>c.1-5</i> <i>transposta</i> <i>3^a acima</i>			<i>f</i> <i>mf</i> <i>mp</i> <i>p</i>		
	(26-32)			<i>pp</i> <i>mf</i> <i>f</i> <i>ff</i>		
	(33-42)			<i>p</i>		
	(43-46)			<i>cresc poco a</i> <i>poco</i>		
	(47-52) <i>c.11-14</i> <i>registro</i> <i>mais agudo</i>			<i>p</i> > <i>p</i>		
	(53-59) repetição do c.11-14			<i>pp</i> <i>p</i>		
	(60-66)			<i>mf</i> <i>f</i>		
	Ampliação (67-71) <i>Registro</i> <i>mais</i> <i>agudo do</i> <i>c.1-2</i>			<i>p</i> <i>ff</i>		
B	(72-78) (ornamenta ção com 2 ^{as})	Larghetto ♩ = ca 50 rubato	9/8	<i>pp</i>	Em duas camadas: duas linhas melódicas. Aproveitamento do timbre pianístico.	

¹²⁷ Segundo Widmer, em célula com mais de quatro sons tocados de uma maneira muito rápida e repetida, a percepção passa a ser de um timbre e não mais da articulação de sons separados. WIDMER, Ernst. 1982, Op.cit., p.16.

	(79-89)	rit.		<i>p</i> <i><</i> <i>mf</i> <i><</i> <i>f</i> <i>></i> <i>p</i> <i>f</i>		
	(90-102) <i>c.72</i> <i>transposta</i> <i>4ª acima</i>	a tempo molto rall.		<i>mf</i> <i>p</i> <i>pp</i>	Polifônica	
A' SÍNTESE	(103-112) <i>seção A</i> <i>transposta</i> <i>5ª acima</i>				Faixa sonora	
	(113-117)			<i>p</i> <i>pp</i>	Em duas camadas: Linha melódica e ostinato	
	(118-128) Ampliação por repetições no <i>c.122/124/126)</i>			<i>f</i> <i>pp</i> <i>p</i> <i>mp</i> <i>mf</i> <i>f</i>		

Tabela 15.1– Estrutura e material do Arcos da Lapa.

Como a base da peça é o Sistema-T, a tabela seguinte detalha seu uso na peça:

Compassos	Sistema – T Escala –T	Sistema –T Acorde – T
1-9	Escala-T em C 	
10-20	Escala-T em D (c.17) 	
21-25	Escala-T em G 	

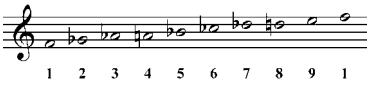
26-32	Escala-T em C 	
33-42	<i>Idem</i>	
43-46	<i>Idem</i>	
47-52	<i>Idem</i>	
53-59	<i>Idem</i>	
60-66	<i>Idem</i>	
67-71	<i>Idem</i>	
72-78	<i>Idem</i>	
79-89	<i>Idem</i>	
90-102	Escala-T em F 	
103-112	Escala-T em G 	
113-117	<i>Idem</i>	
118-128	<i>Idem</i>	

Figura 15.2– Sistema-T de Arcos da Lapa.

O material da peça é composto por apenas uma célula e suas variações, organizados com base no Sistema-T. A célula é formada pelos intervalos de $2^a/3^a$ com âmbito intervalar de 5^a diminuta e está associada à faixa sonora, e as variações, ao uso de textura em camadas em forma de linha melódica. No âmbito melódico, o trítone é extremamente usado. A textura faixa sonora com linha melódica prevalece nas seções A (Allegro $\text{♩} = \text{ca } 116$) e A'. No entanto, a seção B com andamento Larghetto ($\text{♩} = \text{ca } 50$) e com textura em camadas constituída pela linha melódica faz uso de aproveitamento do timbre, criando contraste sonoro.

Na seção B, a célula produz quatro variações. Em cada seqüência, são obtidas variações com alturas e tamanhos diferentes, mas seu conteúdo é similar, gerando unidade.

c.2 *5ª dim.*

c.3

c.11 *trítono* c.17

c.12

c.27 *5ª dim.* *4ª j.*

c.29

c.32

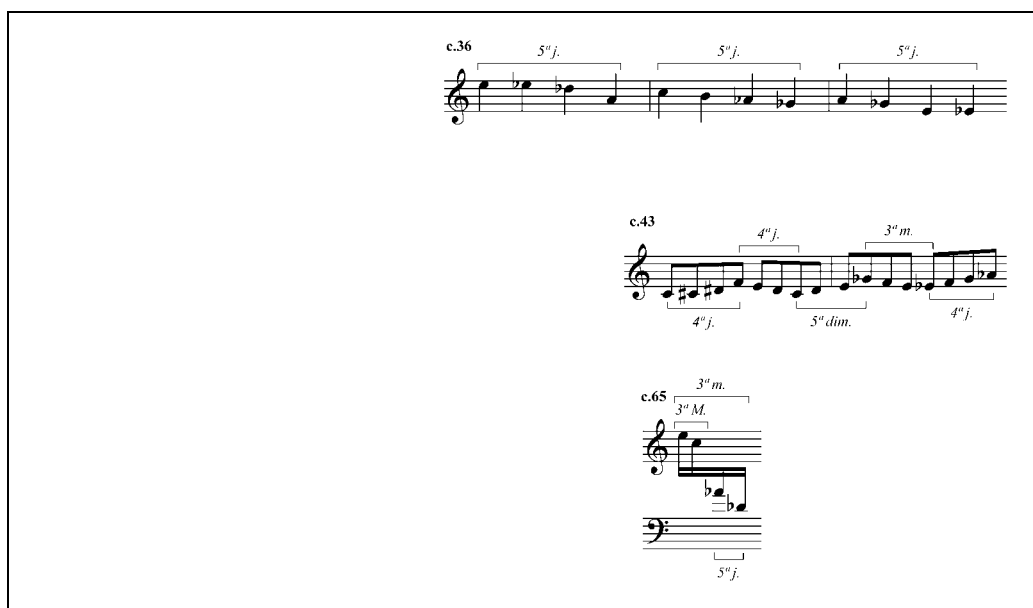


Figura 15.1 – Célula e variações de Arcos da Lapa.

Conclui-se que a diversidade na peça é obtida através de:

1. Material formado por faixa sonora e linha melódica com intervalos de 2ªm/3ªm com âmbito 4ªdim/5ª dim.
2. Andamento com grande variação: Allegro (♩=ca116) – Larghetto (♩=ca50).
3. Linguagem sistema-T. Escala-T com relação intervalar de 2ªM/4ªj e 5ªj: C-D-G-C-F-G.
4. Dinâmica abrangente (entre *pp* e *ff*), apresentando mudanças súbitas (sem preparação).
5. Intensa exploração das possibilidades de variação da célula.

A unidade da peça é conseguida através da:

1. Utilização constante do intervalo de 2ªm e 2ªM/3ªm/4ªj e trítano/5ªj e 5ª dim.
2. Relação intervalar de 5ª: a) Seção A' é transposta 5ª acima da seção A; b)

Terminação com duas notas oitavadas (E♭-A) com intervalo de 5ª dim.; c) Relação de 5ª no uso da escala-T (A: escala-T de C/ A': escala-T de G).

3. Textura formada por faixa sonora e linha melódica.
4. Seções A-B-A'(síntese).
5. Em função da preocupação idiomática, o elemento gestual se torna fundamental nesta peça:

Seção A: a) Mãos alternadas – faixa sonora; b) Toque non-legato com notas apoiadas – linha melódica.

Seção B: Dois contornos melódicos com diferentes articulações: a) Célula ornamental de 2ªm; b) Linha melódica com âmbito intervalar de 4ª/5ª.

Vitrais

Dedicado a Eudóxia de Barros
Rio de Janeiro, 2007

Duração: ca 5min.30 seg.

Linguagem: Sistema-T

Estréia:

Gravação:

Segundo Ricardo Tacuchian, *Vitrais* é uma peça que procura sugerir cores cambiantes de acordo com a inclinação da luz sobre os fragmentos de vidro. É uma das muitas obras do compositor inspiradas nas artes visuais¹²⁸. A expressão '*Vitrais*' indica a intenção de transmitir o movimento de refração¹²⁹ (ondulação) que reflete na maneira diversificada pelos pedaços de vidro.

Esta análise tem o intuito de apresentar:

1. Material utilizado pelo compositor.
2. Aspectos responsáveis pela unidade da peça.

Foram utilizadas as seguintes técnicas de análise:

1. Estudo das pequenas unidades musicais, com base na lógica e coerência¹³⁰.

Macro e Média análise

A peça está dividida em 3 seções. Podem-se observar as seções e as subdivisões na tabela abaixo:

¹²⁸ Informação dada pelo compositor Ricardo Tacuchian em sua peça *Vitrais*, editado por Vivace Music Edition.

¹²⁹ Modificação da forma ou da direção de uma onda que, passando através de uma interface que separa dois meios, tem, em cada um deles, diferente velocidade de propagação.

¹³⁰ Segundo SCHOENBERG, Arnold. 1991. Op.cit.

Seção		Andamento	Métrica	Dinâmica	Textura	Técnica
A	(1-24) Célula 1 (Linha melódica) Célula 2 Célula 3 Célula 4/Célula 5 (c.21)	Allegro Moderato ♩ = ca 72	9/8	<i>f</i> <i>p/mp</i> < <i>mp/f</i> > <i>pp/mp</i> < <i>mp/f</i> <i>mf</i> <i>f</i>	Em três camadas: Linhas melódicas	Sistema-T (toda a peça).
	(25-39) Célula 1 Célula 2 Célula 3			<i>mf</i> <i>p</i> < <i>f</i> <i>sf</i> <i>pp</i> <i>cresc.</i> <i>p</i> <i>cresc.</i> <i>mp</i> <i>cresc.</i> <i>p/mf</i> <i>cresc.</i> <i>f/f</i> <i>cresc.</i> <i>ff</i>		
B	(40-50) Célula 3 Célula 4 Célula 5	Andante ♩ = ca 62	3/4	<i>p</i> < <i>mf</i> > <i>p</i>	Polifônica	
	(51-64) Célula 3 Célula 4 Célula 5 (variação rítmica)			<i>pp</i> < <i>mf</i> > <i>pp</i> < <i>mf</i> < <i>f</i> > <i>mf</i>		

	(65[3]-72) Célula 3 Célula 5		C	<i>pp</i> < <i>mf</i> > <i>p</i> < <i>mp</i> < <i>mf</i> < <i>f</i>		
	(73-88) Célula 3 Célula 4 Célula 5		3/4	<i>P</i> < <i>ff</i> > <i>mf</i> > <i>p</i> <i>pp</i>		
A'	(89-95) Célula 1 Célula 5 Bordão		9/8	<i>p</i> < <i>mf</i> < <i>f</i>	Em três camadas com bordão de um som	
	(96-107) Célula 3 Ostinato Bordão			<i>p</i> <i>cresc e accel.</i> <i>ff</i> > <i>ao tempo primo</i>	Em três camadas	
	(108-115) Célula 1 Célula 2 Célula 3			<i>p</i> <i>dim. e rall</i> <i>poco a poco</i>		
	(116-120) Coda (material B)			<i>pp</i> <i>ppp</i>	Homofônica	

Tabela 16.1 – Estrutura e material de *Vitrais*.

Como a base da peça é o Sistema-T, a tabela seguinte detalha seu uso na peça:

<i>Compassos</i>	<i>Sistema – T</i> <i>Escala – T</i>	<i>Sistema – T</i> <i>Acorde – T</i>
1-24	Escala-T em F#	

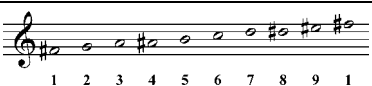
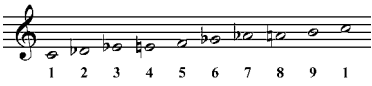
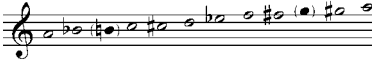
		
25-39	Escala-T em C 	
40-50	<i>Idem</i>	
51-64	<i>Idem</i>	
65[3]-72	<i>Idem</i>	
73-88	<i>Idem</i>	
89-95	<i>Idem</i>	
96-107	Escala-T em A (com duas alterações - B $\sharp$ /G $\flat$) 	
108-115	<i>Idem</i>	
116-120	<i>Idem</i>	

Tabela 16.2 – Sistema-T de *Vitrais*.

Os materiais estão divididos por diferentes pentagramas sobrepostos, com a finalidade de indicar as variedades de raios produzidos pelos vitrais. O compositor faz uso dos diferentes tipos de toques, articulações, ritmos para cada material, valorizando o timbre. Este procedimento influenciou na escolha da textura em camadas.

A dinâmica varia de maneira gradual e linear, que separam as gradações *ppp* e *ff*. Alguns compassos sobrepõem diferentes intensidades, valorizando a linha melódica.

O material da peça é formado por cinco células e variações, organizados com base no Sistema-T. A célula 3 (c.3) tem uma importância vital na composição desta peça, gerando unidade e recorrência, tornando o timbre como um elemento estrutural. A diversidade de ritmo e da articulação produzem polirritmia.

<i>Célula 1</i> c.3 
<i>Célula 2</i> c.3 
<i>Célula 3</i> c.3 
<i>Célula 4</i> c.21 
<i>Célula 5</i> c.21 

Figura 16.1 – Células de *Vitrais*.

A seção A é basicamente constituída pelas células 1, 2 e 3 sobrepostas. As células 2 e 3 são empregadas em forma de ostinato, junto à linha com indicação “expressivo” baseada na célula 1. Esta peça mostra também a preocupação do compositor pelo elemento gestual, próprio do piano.

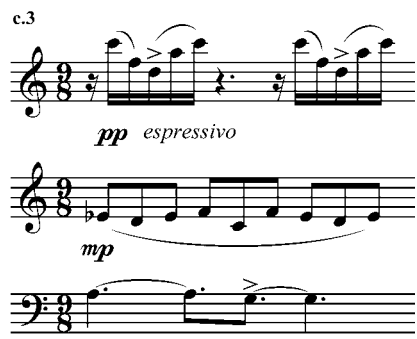


Figura 16.2 – *Vitrais*/ c.3.

Na seção B, as células 3 e 4, tratadas em acordes e célula 5, tratada em variação rítmica formam seqüências (c.51/64[3]/73).

Na seção A', conduz a uma grande síntese do material, concluída pelo uso da célula 3 tratada em acordes.

Conclui-se que a diversidade na peça é obtida através de:

1. Tipos de toques, articulações, gestos variados associados aos diferentes materiais.
2. Células com características distintas.
3. Unidade de tempo (colcheia, semínima e colcheia), combinadas a texturas diversas.

A unidade da peça é conseguida através da:

1. Utilização constante da célula 3, valorizando a ressonância.

CAPÍTULO 3 ASPECTOS DE PREPARAÇÃO PIANÍSTICA PARA A *PERFORMANCE*

Um dos aspectos mais importantes da preparação pianística para a *performance* é a inseparabilidade entre o artístico e o técnico. A interdependência entre técnica instrumental, sensibilidade e conhecimento do conteúdo musical constitui-se em um processo único, ligado à competência e à criatividade na arte de como estudar. Os processos do estudo do piano irão delinear maior ou menor grau de liberdade e fidelidade à interpretação musical, refletindo diretamente no produto final da pesquisa – a *performance*.

Antes de tecer comentários específicos sobre a interpretação das obras estudadas, serão expostos alguns fundamentos pianísticos nos quais este trabalho se baseia, para as sugestões de interpretação.

Desta maneira, serão abordados inicialmente, alguns comentários de textos sobre processos de estudo do piano, salientando o seguinte:

- 3.1) a condição mental, como fundamento para alcançar o conteúdo musical de uma composição;
- 3.2) a técnica, como ferramenta para obter suas intenções artísticas;
- 3.3) a memorização, para apresentar diversos procedimentos e gravar informações, tais como: fixação, retenção e evocação de impressão. Quanto ao estudo de memorização aplicado a cada peça, será ressaltada a memória nos seus três aspectos: auditivo, visual e tátil;
- 3.4) a *performance*, como processo artístico individual. Através do estudo será realizada uma decodificação da interpretação de cada peça, sob um ângulo teórico/prático da questão.

3.1 Condição mental: comentários de textos sobre os processos de estudos do piano

Certamente, não há nada de novo na teoria de que a mente desempenha um papel importante no desenvolvimento da técnica instrumental. Há mais de um século, o pianista e compositor Ignas Moscheles afirmava que a mente deveria praticar mais que os dedos.¹³¹ Um pianista alcançará a técnica, não por meio de tempo gasto nessa prática, mas pela qualidade do trabalho, pela força de vontade e pela atenção, direcionando a mente para os

¹³¹ MOSCHELES, Ignas. Apud KOCHEVITSKY, George. *The Art of Piano Playing*. Illinois: Summy Richard Co, 1967, p.15.

problemas musicais. Segundo Hugo Riemann,¹³² é impossível desenvolver a velocidade nos dedos sem haver o exercício do aparato da comunicação, que vai do cérebro aos músculos e deste modo, nada pode substituir o processo de dentro para fora.

Ferruccio Busoni foi o primeiro a enfatizar com firmeza a importância da mente no trabalho prático do pianista, apresentando suas teorias na edição que realizou do *Cravo bem Temperado*, de Bach. Ainda considerou em *The Requirements Necessary for the Pianist*¹³³ que técnica, no mais profundo sentido, tem sua sede no cérebro e é uma combinação de geometria – uma estimativa de distâncias – e uma sábia coordenação. Mais tarde, acrescenta que a aquisição da técnica é ajustar uma dificuldade à sua própria capacidade e, para isso é preciso a utilização no mínimo, da prática física e no máximo, do exercício mental. Ainda sugere para não tocar o instrumento até que o significado musical se torne claro. A experiência tem mostrado que na maioria dos casos, *cantar* um trecho musical é o meio mais eficiente e natural para descobrir o significado musical. Deste modo, cada pianista deve alcançar seu objetivo através da auto-educação e da reflexão.

Um dos grandes pianistas deste século, Walter Giesecking, ao descrever seu processo de estudo em livro em co-parceria com seu professor Karl Leimer, recomenda a todo pianista procurar tocar trechos musicais, perseguindo sempre possibilidades ilimitadas de melhorar¹³⁴ e centraliza sua técnica de estudo na memorização. Através desta arte de estudar, pode-se atingir maior perfeição em curto prazo de tempo. Sabe-se que as execuções inexatas, a incerteza e a falta de precisão no ritmo e na dinâmica fixam-se facilmente no cérebro, podendo ser corrigidos somente com muito esforço, o que acarreta grande prejuízo de tempo. Assim, com o uso da razão (mente), o corpo se adapta para alcançar o objetivo e a repetição, ao invés de ser algo aborrecido, torna-se então uma tentativa de encontrar a solução. A prática da técnica deve ser sempre acompanhada da intenção artística e sendo assim, é importante que todos os exercícios sejam realizados mentalmente primeiro, não pensando na música em termos de tocar, mas em termos de

¹³² RIEMANN, Hugo. *Vergleichende Klavierschule*. Leipzig: Fr.Kistner, 1883, p. 25. Apud KOCHVITSKY. 1967. Op.cit., p.15

¹³³BUSONI, Ferruccio. *The Essence of Music*. London: Rockliff, 1957, p.94.

¹³⁴ LEIMER/GIESECKING, Karl/Walter. *Piano Technique*. New York: Dover, 1972, p.31.

mentalização da interpretação prévia. Para pianista Josef Hofmann, o resultado sonoro parte do cérebro: “*tocar é simplesmente a expressão manual de algo que o intérprete tem na mente*”.¹³⁵ Heinrich Neuhaus, professor de Sviatoslav Richter, Emil Gilels e outros conhecidos pianistas russos, declara como o pianista Michelangelo Bonarotti expressou esta idéia: “*é a mão que obedece o intelecto*” e usa esta citação para explicar que quanto mais claras forem suas metas, mais facilmente serão alcançadas¹³⁶. Segundo Tobias Matthay¹³⁷, pedagogo que publicou artigos importantes referentes ao piano na primeira metade do século XX, já comentava que a aquisição da técnica implica na indução e no reforço de particular associação e cooperação mental-muscular para cada efeito musical desejado. Técnica é assim entendida como interdependente, tanto do aparato que toca como das intenções artísticas.

Qualquer aparato ósseo-muscular normal é suficiente para o desenvolvimento de um alto grau de técnica, uma vez que é o cérebro que comanda as mãos e decide que posição assumir e executar, entre uma variedade infinita de possibilidades.

Deste modo, a principal atenção deveria ser dirigida às questões ligadas à atividade do sistema nervoso central - as raízes da técnica estão em nosso sistema nervoso central – e os problemas ligados às configurações musculares e a aparência exterior de nossa condição de tocar, apesar de importantes, são secundárias. Entretanto, não podemos acreditar que existam somente dificuldades musicais e não técnicas, porém, que nossas mãos poderão reproduzir, com a máxima fidelidade e mínimo esforço, os mais ardilosos e complicados produtos da nossa vontade.

Inicialmente, qualquer movimento muscular é projetado pela visão (impressão visual). Este estímulo visual conecta a região motora do córtex cerebral, ativando os músculos que participam dos movimentos através das células. Nesta fase inicial, o executante é incapaz de calcular a dimensão do movimento, além de apresentar imprecisão na pressão do teclado (sensação tátil). Gradualmente, através da prática e consciente

¹³⁵ HOFMANN, Josef. *What is the purpose of music study?*. Etude: November, 1944, p.617.

¹³⁶ NEUHAUS, Heinrich. Apud KOCHVITSKY, George. 1967. Op.cit., p.17.

¹³⁷ MATTHAY, Tobias. *The Visible & Invisible in Piano Technique*. Oxford University Press: New York. 1988. p.3.

controle auditivo, esses estímulos irrelevantes serão eliminados e somente os movimentos necessários serão selecionados e fixados no sistema nervoso central. O resultado desta ação-motora deve ter sempre como objetivo a produção sonora.¹³⁸ Este processo pode ser sintetizado no seguinte esquema:

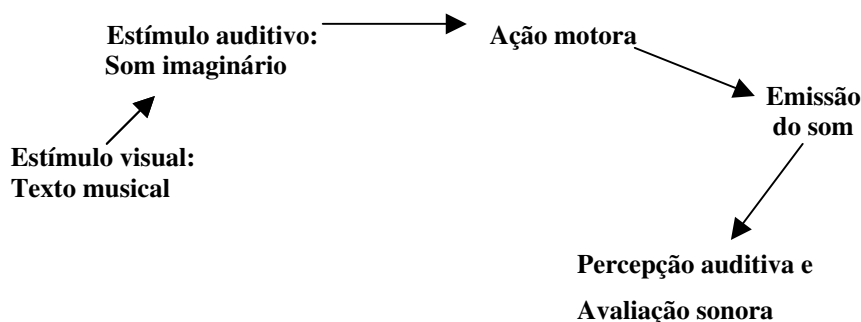


Tabela 17.1 - Quadro demonstrativo do processo ação-motora¹³⁹.

São dois os corolários indispensáveis à criação de uma sonoridade instrumental de qualidade: o desenvolvimento do ouvir, de um lado, e o controle e descontração muscular, do outro. Grigori Kogan, no livro *As Portas da Maestria*¹⁴⁰, demonstrou como pré-requisitos psicológicos do trabalho pianístico bem sucedido, três princípios básicos: 1) Habilidade de ouvir interiormente; 2) Desejo e persistência de expressar esta imagem musical; 3) Concentração. Desta forma, somente o controle diário destes pontos poderá permitir o domínio absoluto sobre todos os elementos ligados à interpretação, antecipando em mente, antes de cada realização sonora, o toque e seus correspondentes movimentos. Chega-se, assim, a um importante ponto que deve fazer parte de todo o estudo musical: procura da constante auto-audição.

A auto-audição é um dos fatores principais no estudo da música e no livro, *Piano Teaching*, Leimer-Giesecking afirmam que a capacidade de ouvir a própria execução com crítica e o controle constante de seu toque, devem ser desenvolvidos sistematicamente, com

¹³⁸ KOCHEVITSKY, George. 1967. Op.cit., pp.30-1.

¹³⁹ KOCHEVITZKY, George. 1967. Op.cit., p.31.

¹⁴⁰ KOGAN, Grigori. *U vrat mastertva (At the gates of mastery; psychological prerequisites for successful pianistic work)*. Moscow: Sovetski Kompozitor, 1961. Apud KOCHEVITZKY, George. 1967. Op.cit., p.17.

extrema concentração. Este aperfeiçoamento do ouvido é condição preliminar para um progresso rápido e para alcançar sua intenção artística.

O estudo do piano poderá ser resumido nos seguintes pontos:

- ✓ Cérebro e sistema nervoso central desempenham papel fundamental para atingir uma determinada concepção musical.
- ✓ Objetividade no estudo, conseguida através de práticas eficientes, como:
 - a) Enfoque de determinada situação-problema;
 - b) Procura do movimento que, além de fluente e natural, seja o mais adequado à produção sonora que se tem em mente;
 - c) Memorização desse movimento, através de repetição, realizada com concentração e controlada pela audição.¹⁴¹
- ✓ Interdependência de técnica, conhecimento e sensibilidade, ligados à competência e à criatividade na arte de estudar.

As observações acima expostas, quando aplicadas durante a *performance*, nos proporciona uma variada concepção interpretativa que define a personalidade de cada músico.

3.2 A técnica: considerações sobre o toque pianístico

A interpretação pianística depende do toque certo. Para encontrar em cada caso o toque apropriado, isto é, aquele que permite a execução mais fácil e correta, é necessário que sejam experimentadas as vantagens dos diferentes toques. Algumas passagens, aparentemente muito difíceis ou quase inexecutáveis, tornam-se muitas vezes fáceis, pela reflexão sobre a escolha do toque específico.

Foi a partir deste aspecto que se julgou necessário fazer algumas considerações a respeito do controle das fontes de energia, as quais permitem ao pianista movimentar as teclas, bem como dos efeitos sonoros obtidos através desses toques.

¹⁴¹ GANDELMAN, Saloméa. *Debates n.1*. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio, CLA/Uni-Rio, 1997, p.27.

Para atingir maior controle e energia apropriada, é preciso se concentrar nas condições musculares. Deste modo, serão abordados inicialmente, alguns aspectos da atividade muscular, que é o elemento básico da formação do toque.

O músculo possui duas categorias de movimento¹⁴². A primeira é o reflexo, uma reação involuntária a um estímulo e a segunda, é a ação controlada dos movimentos. A segunda é governada por impulsos voluntários, conduzidos rapidamente dos centros nervosos às fibras musculares, que se contraem, transmitindo movimento às articulações ósseas. O movimento voluntário deriva da ação de dois feixes de músculos com funções opostas – enquanto um dos feixes contrai ativamente (músculos agonistas), o outro se distende passivamente (músculos antagonistas) – e o controle é feito por estes antagonistas, pois quando contraídos, travam o movimento¹⁴³. Deste modo, contração e relaxamento devem ser alternados constantemente durante a ação de tocar, para evitar fadiga muscular. Controlando a atividade muscular (tensão e relaxamento) e ainda dosando a carga de peso, o pianista encontra os elementos essenciais para obter os mais variados toques.

As experiências acústicas realizadas por diversos cientistas¹⁴⁴ citadas por Otto Ortmann, William White, Harry Hart, Melville Fuller e Walter Lusby esclarecem que, no caso do piano, as cordas de regiões graves possuem mais harmônicos do som fundamental, em relação às cordas de regiões mais agudas e por isso sons mais agudos se extinguirão com maior velocidade que os mais graves, como podemos verificar na pesquisa feita por Otto Ortmann com quatro pianos:

¹⁴² LEWIS/RUBENSTEIN, Paul/David. *O Corpo Humano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1970, p.126-127.

¹⁴³ Mesmo sem a ordem específica vinda do cérebro, esses pares de músculos antagônicos ficam em estado de leve tensão.

¹⁴⁴ ORTMANN, Otto. *The Physical Basis of Piano Touch and Tone*. New York: E.P.Dutton, 1925. WHITE, William Braid. *The Human Element in Piano Tone Production*. Journal of Acoustical Society of America, 1930. HART/FULLER, Harry C./Melville W. & LUSBY, Walter S. *A Precision Study of Piano Touch and Tone*. Journal of Acoustical Society of America, 1934.

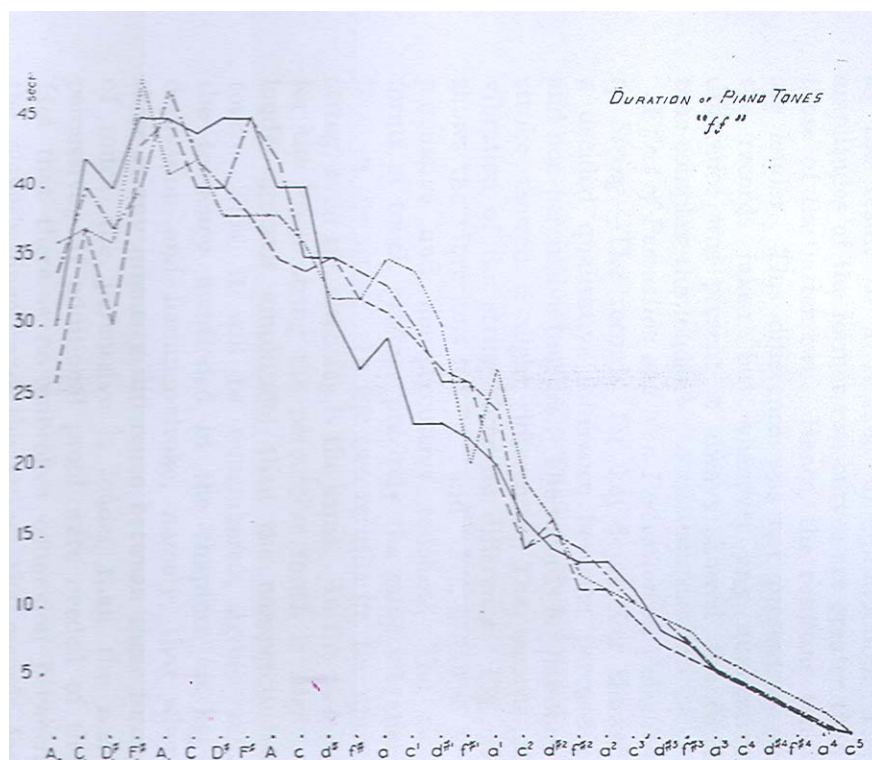


Tabela 17.2 – Produção do som e sua correspondente duração¹⁴⁵.

Ao tocar, o pianista produz sons que variam quanto a altura, intensidade e duração. Um certo toque produz determinado som, não por ser esse o ataque correto e os demais incorretos, mas porque os dedos atingiram as teclas com uma força apropriada. A qualidade sonora depende dessa intensidade e quando dois sons soam simultaneamente, cria-se um campo inesgotável de possibilidades de timbre. O que caracteriza o toque de um artista é o modo de ligar, destacar e realçar certas notas através do controle de duração e intensidade, tornando a dinâmica e a agógica elementos vitais para os efeitos artísticos.¹⁴⁶ Em outras palavras, o toque resulta de uma técnica, mas pode-se dizer também que é decorrência de emoção, sensibilidade e grau da capacidade auditiva.

Conclui-se que a escolha do toque adequado é tarefa bastante trabalhosa e delicada e varia conforme o estilo das peças e a concepção do intérprete. O toque diferente de um

¹⁴⁵ ORTMANN, Otto. 1925, Op.cit., p.112.

¹⁴⁶ ORTMANN, Otto. 1925. Op.cit., pp.50-171.

intérprete para outro – é o estilo individual (toque pessoal do intérprete) – reflete sua personalidade e sua intenção artística.

3.3 A memorização: considerações sobre estudo de memorização aplicado a cada peça

Fontes como *An excepcional musical memory*,¹⁴⁷ *The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance*,¹⁴⁸ *Absolute pitch*¹⁴⁹ entre outras, relatam a excepcional memória musical sendo uma habilidade constantemente encontrada em músicos de carreira internacional. Há diferentes etapas de memorização, as quais o intérprete percorre até o aproveitamento total da leitura de uma peça. Empregando termos da área psicológica, pode-se fazer uma aplicação para a música.¹⁵⁰ As etapas são as seguintes:

- Inspeccional ou Pré-leitura – Esta etapa consta de duas fases: a) Folheio sistemático- busca de alguma informação sobre a obra, a respeito do compositor e o título da peça para a melhor compreensão da obra. b) Leitura inspeccional- prática da leitura sem interrupção, conhecido como *skimming* (*to skim* – deslizar) ou seja, perpassar os olhos sobre a peça sem deter em obstáculos como trechos musicais que propõem uma reflexão e ao mesmo tempo, procurar tocar com máxima perfeição possível e inteira concentração no texto musical.
- Analítico – O estudo da construção de toda a obra musical é somente uma das múltiplas vantagens de memorizar por meio da leitura reflexiva. A primeira fase de análise é a conscientização sobre o material e na segunda, é a revisão da análise por meio de reflexão, verificando se não houve perda de conteúdo.

¹⁴⁷ SLOBODA, J.A./HEMELIN, B./O'CONNOR, N. *An exceptional musical memory*. Music Perception 3/2, 1985, pp.155-70.

¹⁴⁸ ERICSSON, K.A./KRAMPE, R.Th./TESCH-RÖMER, C. *The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance*. Psychological Review 100/3, 1993, pp.363-406.

¹⁴⁹ TAKEUCHI, A./HULSE, S.H. *Absolute pitch*. Psychological Bulletin 113/2, 1993, pp.345-61.

¹⁵⁰ TEIXEIRA, Edson A. *De Cor e salteado*. Rio de Janeiro: Best Seller, 2005, p.46-50.

- Sintética – Enquanto na leitura analítica há preocupação em perceber a linguagem do autor, na sintética, apesar de considerar a sua própria linguagem, cada intérprete utiliza seus próprios recursos para traduzir o pensamento do compositor. Nesta fase, a reflexão analítica torna-se mais atuante pela gradativa formação de estruturas cognitivas e o intérprete oscila basicamente entre o nível analítico e o sintético¹⁵¹. Paralelamente, surge a criatividade. A capacidade de ter idéias originais, ajuda a superar obstáculos. Não há criatividade artística sem a evocação precisa de dados, informações e conhecimentos de memória. Uma boa capacidade intelectual está quase sempre associada a uma boa capacidade de memorização e evocação de dados e informações.

Do ponto de vista do estudante, a memorização é um dos aspectos mais importantes, pois é através dela que irá dispor de maior ou menor grau de segurança no momento de tocar. Ao mesmo tempo permite trabalhar, direcionando sua atenção a mínimos detalhes musicais, conseguindo maior domínio dos elementos como altura, duração, dinâmica, timbre e articulação. Do ponto de vista dos intérpretes, a memorização é uma necessidade técnica para as passagens musicais com grandes saltos, momentos que exigem do intérprete a visualização do teclado e ao mesmo tempo, maior concentração associada à cooperação mental-muscular. O compositor e pianista Franz Liszt foi o primeiro que compreendeu, através das suas composições com grandes extensões e amplos saltos, a memória como condição fundamental para maior liberdade de execução.¹⁵² Além disso, a memorização é certamente uma vantagem, considerando-se que a eliminação de leitura e virada de páginas permitem ao intérprete salientar as intenções artísticas com muito mais atenção.

Diversos tipos de memória contribuem para uma memorização eficiente. Entre eles, estão as memórias auditivas, visual, tátil e intelectual¹⁵³.

¹⁵¹ A análise é a decomposição de um todo em suas partes. A síntese é a reconstituição do todo decomposto pela análise. TEIXEIRA, Edson. 2005. Op.cit., p.34.

¹⁵² NEWMAN, William S. *The Pianist's Problems*. New York: Da Capo Press, 1984, p.133.

¹⁵³ NEWMAN, William S. 1984, Op.cit., p.132-134.

- Memória auditiva – É a capacidade da mente estar mais adiante que o ato de tocar. O intérprete que utiliza a memória auditiva, deparando com alguma falha de memória, terá capacidade de improvisar sem sair da concepção musical da peça, emendando logo em seguida o trecho musical seguinte.
- Memória visual – É a imagem mental e a fixação dos quadros musicais e gestuais (movimento/direcionamento das mãos no teclado).
- Memória tátil – É a memória que permite tocar a peça pela sensação física e momentânea – em outras palavras, é o hábito. O hábito depende da coordenação muscular e é possível adquirir-se uma base segura, se for praticada com precisão e com o mesmo dedilhado. Entretanto, a memória tátil não é auto-suficiente e em algum momento, o intérprete pode se perder, por ser uma qualidade automática/mecânica; nesse caso, outros tipos de memória entram em atividade para o auxílio.
- Memória intelectual – É o resultado de todos os conhecimentos musicais (elementos cognitivos).

Uma condição indispensável para uma boa memorização é o conhecimento do material e das técnicas da composição, uma das maneiras da prática de análise. Segundo o pianista Cláudio Arrau, análise é definida como ‘memória analítica’, sendo vital para a verdadeira memorização¹⁵⁴. Sendo assim, há uma interdependência entre análise e memorização. A partir da análise minuciosa da peça, vinculam-se ao sentido do propósito, da finalidade e da adequação à determinada concepção musical. Um estudo da construção da peça musical é somente uma das múltiplas vantagens de decorar por meio da leitura reflexiva, permitindo enfrentar as tarefas mais difíceis. Ensina a encontrar os pontos de apoio que facilitam a memorização. Por outro lado, o fato de tocar só após o estudo mental da peça, pressupõe uma nítida audição interna e uma viva memória muscular¹⁵⁵. Um intérprete deverá tocar de memória assim que os hábitos de dedilhado, compreensão do

¹⁵⁴ ELDER, D. *Pianists at play*. Evanston, Illinois: The Instrumentalist Company, 1982, pp.45-6.

¹⁵⁵ Recomenda-se a solução das dificuldades (interpretação e principalmente a técnica) afastada do instrumento. LEIMER/GIESEKING, Karl/Walter. 1972. Op.cit., p.11.

ritmo e interpretação forem corretamente adquiridos para uma *performance* relativa a cada peça.

3.4 *Performance: para uma interpretação da obra*

3.4.1 *Comparações entre termos*

De maneira geral, a palavra *performance* é empregada em um sentido equivalente aos termos execução e interpretação. Muito já foi discutido, no intuito de definir cada uma dessas categorias e tem sido uma preocupação constante no meio acadêmico musical. R.A. Schape, em *Type, Token Interpretation and Performance*¹⁵⁶, foi um dos primeiros a chamar a atenção para a distinção entre texto musical, interpretação e performance.

Stravinsky, em *Poética Musical em 6 Lições*¹⁵⁷ difere a execução da interpretação. Segundo ele, a execução musical implica na estrita realização de um desejo explícito, que não contém nada além do que ele ordena especificamente. Sendo assim, só se pode exigir do executante a tradução em sons de uma determinada partitura, o que ele pode fazer de boa vontade ou com relutância, enquanto a interpretação musical, além da perfeição de sua transposição sonora, implica a ação de tornar sensível a um ouvinte o conteúdo de uma partitura, o que não significa uma recomposição no sentido direto ou indireto. De certa forma, todo intérprete é também, necessariamente, um executante.

Temos na interpretação a tradução da concepção artística individual do músico, revelando o valor expressivo da peça, seu estilo e sua concepção, enquanto a execução traria para si preocupações mais mecanicistas.

A *performance* musical começa por integrar estes dois aspectos e sendo assim, apresenta aspectos técnicos dessa prática musical e ao mesmo tempo, os processos interpretativos que contribuem para essa ação. A *performance* é um *fazer artístico* que integra conhecimento racional e intuitivo, tradição, emoção, sensibilidade, história,

¹⁵⁶ SCHAPE, R.A. *Type, Token Interpretation and Performance*. Mind, 1979, pp.437-40.

¹⁵⁷ STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 Lições*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996, pp.112-13.

contemporaneidade e cultura do executante¹⁵⁸. A interpretação é o caminho particular em que cada intérprete concebe a *performance* de uma peça musical. Esta *performance* poderá modificar de acordo com o momento, porém, sempre mantendo sua intenção musical. Assim, se a concepção da peça é preservada, o intérprete poderá ter a mesma *performance* em diferentes ocasiões. Nesse sentido, a prática interpretativa está diretamente relacionada à *performance*, quando por exemplo: a) o timbre ou volume (qualidade sonora) do próprio instrumento influenciar na interpretação; b) o instrumento usado ou o hall (sala) ocasionar ajuste imediato durante a apresentação e equilíbrio entre os instrumentos na atuação camerística ou orquestral.

Neste trabalho, a palavra *performance* é empregada todas as vezes que se quer fazer referência aos resultados obtidos por um trabalho de pesquisa que teve por base a análise, para se chegar a uma concepção musical.

Para um estudo de *performance*, pode-se partir da premissa de que as peças musicais admitem práticas interpretativas ideais múltiplas. Não há simplesmente uma única *performance* determinada por uma observação analítica.¹⁵⁹ O fato de conter um potencial de leituras possíveis, abre para as seguintes questões: Quais critérios e aspectos devem ser privilegiados numa *performance*? Quais fatores são mais efetivos e apropriados para tocar uma peça? De acordo com quais princípios se determina a escolha dos elementos musicais que melhor interconectam? Se há possibilidades divergentes, com que bases racionais se deve justificar este julgamento particular? Sejam quais forem as intenções musicais do intérprete, a *performance* deve estar sempre vinculada à essência do próprio texto musical, em que a reflexão teórica torna-se imprescindível. Quando se aplica o conhecimento proveniente da pesquisa na interpretação, esta se beneficia, alterando significativamente o modo de expressão do músico, ao contrário daquele que se baseia única e exclusivamente em gravações para formar seu quadro de referências. Uma pesquisa musical deve ser a mais

¹⁵⁸ LIMA, Sonia Albano de. *Performance, prática e interpretação musical: significados e abrangências*. São Paulo: Musa Editora, vol.9, 2006, p.15.

¹⁵⁹ SCHMALFELDT, Janet. *On the relation of analysis to performance: Beethoven's Bagatelles Op.126, n.2 and 5*. Yale University: Journal of Music Theory 29, n.1, 1985, p.28.

abrangente possível, analisadas sob diversos ângulos, para se alcançar uma *performance* musical consciente.

A complexidade de leitura, aliada à reflexão teórica e à criatividade do intérprete, geram infinitas formas de expressar uma mesma obra musical. Se for pedido a dois pianistas para tocarem a mesma peça musical *com exata observação de nuances*, será possível obter duas interpretações muito diferentes¹⁶⁰. C. Timbrell exemplifica, comparando dois pianistas de diferentes formações técnicas: uma francesa e outra alemã. Entende-se que o autor está se referindo à maneira de expressar a mesma peça utilizando diferentes técnicas, mas esta afirmação é perfeitamente aplicável nas múltiplas interpretações entre pianistas com as mesmas formações técnicas. Mesmo uma leitura musical divergindo ao máximo de outra, não deixa de apresentar aspectos relevantes da obra. Essas possibilidades de leitura, por mais desiguais que possam parecer uma da outra, salientam aspectos pertinentes de uma obra. Luigi Pareyson afirma que não se espera que o intérprete deva chegar a alguma verdade definitiva, mas revelar através das diversas leituras¹⁶¹. Toda e qualquer *performance* musical envolve algum tipo de contribuição do artista, por mínima que seja. Portanto, pode-se afirmar que é impossível qualquer atitude interpretativa sem a participação ativa do músico¹⁶², sendo a interpretação uma questão altamente individual e não normativa.

Desde a monografia de Edward Cone¹⁶³, nota-se um crescimento da literatura sobre *performance*, defendendo a análise musical como condição básica para se chegar a um resultado convincente. Dentre as publicações na segunda metade do século XX, que também focalizam o estudo desse tema, estão os escritos de George Kochevitsky¹⁶⁴, R. Cogan/P. Escot¹⁶⁵, Wallace Berry¹⁶⁶, Jerrold Levinson¹⁶⁷, David Epstein¹⁶⁸, entre outros.

¹⁶⁰ TIMBRELL, C. *French Pianism: An Historical Perspective*. London: Kahn and Averill, 1982, p.184.

¹⁶¹ PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993, p.189.

¹⁶² ECO, Humberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.18.

¹⁶³ CONE, Edward. *Musical form and Musical performance*. New York: W.W.Norton, 1968/ CONE, Edward. *Musical form and Musical performance Reconsidered*. Music Theory Spectrum 7, 1985, pp.149-58.

¹⁶⁴ O primeiro passo para interpretar uma composição musical da maneira mais rápida e correta, é analisar a peça musical para compreender claramente os elementos que formam sua estrutura. KOCHEVITSKY, George. 1967. Op.cit., p.50.

¹⁶⁵ COGAN, R./ESCOT, P. *Sonic Design: The nature and sound of music*. New Jersey: Prentice Hall, 1976.

Percebe-se, entre os autores citados, a importância de se trabalhar a *performance* sob uma perspectiva analítica. A compreensão do processo narrativo gera uma *performance* musical coerente e ao mesmo tempo, serve de base para solucionar problemas interpretativos.

Assim, a análise é uma ferramenta que irá proporcionar ao intérprete, uma base firme para construir uma convincente re-criação¹⁶⁹. Para uma *performance* é necessário cercar-se de todo conhecimento histórico da composição e das diferentes linhas de análise, para se poder escolher a mais adequada àquela peça. A *performance* através do estudo reflexivo, cria a sua própria *personalidade musical* e segundo Nicholas Cook¹⁷⁰, analisar uma peça musical é re-criar à sua própria maneira, desenvolvendo um grau de intimidade/fidelidade, chegando a adquirir quase o mesmo domínio do compositor em relação à peça musical.

É também importante postular o que o compositor escreveu ou pretendeu compor e ao mesmo tempo, descobrir como ele desejou que a peça fosse tocada ou soada. Jerrold Levinson¹⁷¹, aponta três questões básicas para a interpretação de uma peça musical: a) A partitura está correta?; b) Como interpretar os lugares em que as indicações são aparentemente impossíveis de se realizar?; c) Como deveriam ser precisamente realizados os elementos como ritmo, tempo, dinâmica e outros elementos sem a referência exata e o limite admissível?

Apesar dos diversos fatores envolvidos numa *performance*, o intérprete deve visar sempre o equilíbrio, procurando uma abordagem interpretativa a mais integrada possível.

¹⁶⁶ BERRY, Wallace. *Musical Structure and Performance*. Yale University Press, 1989.

¹⁶⁷ Numa ampla concepção, análise musical e interpretação interagem constantemente tornando-se uno. LEVINSON, Jerrold. *Performative vs Critical Interpretation in music*. Oxford University Press, 1993, pp.34/57.

¹⁶⁸ EPSTEIN, David. *Beyond Orpheus: Studies in Music Structure*. Cambridge: Mit Press, 1979/ EPSTEIN, David. *Shaping Time: Music, Brain and Performance*. New York: Schirmer Books, 1995.

¹⁶⁹ ROTHSTEIN, Willian. *The practice of performance: Performance and analysis: interaction and interpretation*. Cambridge University Press (Edited by John Rink), 1995, p.238.

¹⁷⁰ COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. New York: W.W.Norton & Company, 1987, p.1.

¹⁷¹ LEVINSON, Jerrold. 1993 Op.cit., p.35.

Michael Krausz, considera que o ato de interpretar traz um certo grau de inconclusão,¹⁷² o que resulta num caminho sem fim de aperfeiçoamento.

Em relação ao instrumento, a *performance* constitui uma atividade que exige um rigoroso preparo mental, a ponto de possibilitar precisão e controle do maior número possível de detalhes. A mente deverá estar ativa, para: a) precisão de movimentos; b) compreensão intelectual; c) qualidade emocional. O impulso puramente espontâneo, desentendido e não-questionado não inspira uma performance convincente.¹⁷³

3.4.2 *Sugestões para interpretação de símbolos gráficos e sinais*¹⁷⁴.

A maior dificuldade de um intérprete está na compreensão das intenções do próprio compositor, porque não há medidas para estabelecer com indicações numéricas aspectos como agógica, timbre, dinâmica, duração de cláusula e fermata, movimento de um trecho musical, entre outros, levando os intérpretes a desenvolverem a sua própria notação ('partitura' para o intérprete), uma vez que os signos capazes de assinalar os movimentos expressivos fogem da escrita convencional da partitura. Desta forma, as peças com diferentes características técnicas e poéticas apresentam feixes complexos de situações-problema.

As sugestões interpretativas estão representadas quanto aos símbolos gráficos, pelos sinais entre [] e quanto às observações sobre notas musicais, por * ** *** seguidas de explicações. As observações quanto aos movimentos de articulações e as maneiras de toque estão indicadas por números ①, ②, etc. Os símbolos são representados nas seguintes formas:

¹⁷² KRAUSZ, Michael. *Rightness and reasons in Musical Interpretation*. Oxford University Press, 1993, p.86.

¹⁷³ BERRY, Wallace. 1989. Op.cit., pp.217.

¹⁷⁴ BERRY, Wallace. 1989. Op.cit., pp.xv-xvi.

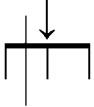
Notas levemente destacadas pela intensidade ou duração; o símbolo b) deve ser um pouco mais enfatizada do que a)	a)  b) 
Ligeira espera, criando um novo impulso	
a) direcionamento do movimento musical; b) ação de atrasar; c) acelerar.	a)  b)  c) 
Pontos de apoio de um trecho musical marcada pela seta (↓)	
Marcação para chamar atenção a uma nota ou mais, não necessariamente por duração ou intensidade	 ou 
Os símbolos + e - referem-se à intensidade maior ou menor em relação ao contexto musical	<i>ppp pp</i>  <i>[pp+] [p-]</i>  <i>p mp mf ff etc.</i>

Figura 17.1 – Símbolos gráficos e sinais para articulações e dinâmicas.

A) *Andamento*

O movimento que busca os pontos de tensão e repouso do texto musical é de fundamental importância, uma vez que leva o ouvinte a melhor compreensão do texto. Esse movimento ondulatório advém não só das linhas melódicas, mas também dos aspectos harmônicos e rítmicos. Assim, as tensões do movimento musical podem ter uma natureza rítmica, melódica, harmônica ou estrutural. Estes aspectos são essenciais na música como na linguagem, onde ocorrem naturalmente em sílabas e em construções de sentenças. Se a fala tivesse a mesma altura e duração, não haveria estrutura e diferenciação, impossibilitando a comunicação. Dessa forma, uma peça musical deve conter além do

movimento natural (agógica), contrastes de ritmo, variação de dinâmica, colorido sonoro (timbre) e seus inter-relacionamentos e continuidade (fluência do discurso musical¹⁷⁵) – em outras palavras, a comunicação. As funções melódica, harmônica e rítmica coabitam harmoniosamente na estrutura (equilíbrio entre estrutura e conteúdo), levando em conta que a peça musical expressa a coerência criativa do compositor. Dependendo do elemento musical que for priorizado, poderá gerar infinitas formas de interpretar uma idéia musical¹⁷⁶ e é nesse equilíbrio que reside o potencial expressivo do músico. Assim, o andamento está no equilíbrio entre a concepção da idéia musical e o temperamento do intérprete. Cabe ao intérprete graduar esses procedimentos, controlando o momento para acelerar, apoiar e retardar o andamento. Deste modo, o equilíbrio e a estabilidade de tempo na peça não excluem liberdade, que é estabelecida através da ação de apressar e atrasar. As indicações $\rightarrow\leftarrow/\leftarrow\rightarrow$ significam: apressar-atrasar/atrasar-apressar. Essa alternância resulta na ilusão de estar no tempo estrito. O princípio deve ser formulado como se a modificação de tempo no início do trecho musical, seja compensada depois e vice-versa¹⁷⁷. Nas peças de Ricardo Tacuchian, as mudanças de andamento e tempo estão precisamente indicadas. Mesmo que as indicações de tempo e métrica, não esclareçam a maneira apropriada para tocar uma peça, a marcação de tempo serve como ponto de partida, proporcionando ao intérprete a impressão de idéia musical a ser evocada. Um dos fatores essenciais é revelar a tensão e o movimento do texto musical de forma mais coerente e natural. Assim sendo, a agógica e a modulação de tempo podem ser classificadas como um dos tipos de intervenção do próprio intérprete na performance musical (figuras 17.2 e 17.3).

¹⁷⁵ Relação da idéia musical anterior com a posterior, a relação da nota anterior com a posterior, a sonoridade anterior com a posterior, o acelerando anterior com o posterior, e assim por diante. Todos esses inter-relacionamentos devem ser dimensionados numericamente, procurando estabelecer a coerência musical no desenvolvimento do discurso.

¹⁷⁶ Cone sugere que algumas escolhas não devem ser permanentes e que uma específica interpretação torna-se entediante através da repetição idêntica. CONE, Edward. *Musical form and musical performance*. New York: W.W. Norton, 1998, p.35.

¹⁷⁷ SCHENKER, Heinrich. *The art of performance*. New York: Oxford University Press, 2000. p.54.

c. 399

c. 400

*Entrada do Tema.

**Linha melódica indo em direção à nota C (c.401).

***Linha melódica caminhando à nota E (c.401).

①Recomenda-se tocar com toque legato e cantabile, sem esquecer um leve apoio no 1º tempo do c.401.

②Toque non-legato.

③Peso do ombro sobre as oitavas com toque non-legato.

④Tocar as quiálteras de terças com um só impulso até à chegada da oitava de F# no c.401 e frisar o movimento cromático com ligeiro apoio no E_b do c.400:

Figura 17.2 – Primeira Sonata/ c.399-401; Figura 17.2 (a) – Quiálteras de três da Primeira Sonata/c.399-400.

c. 402

c. 403

c. 404

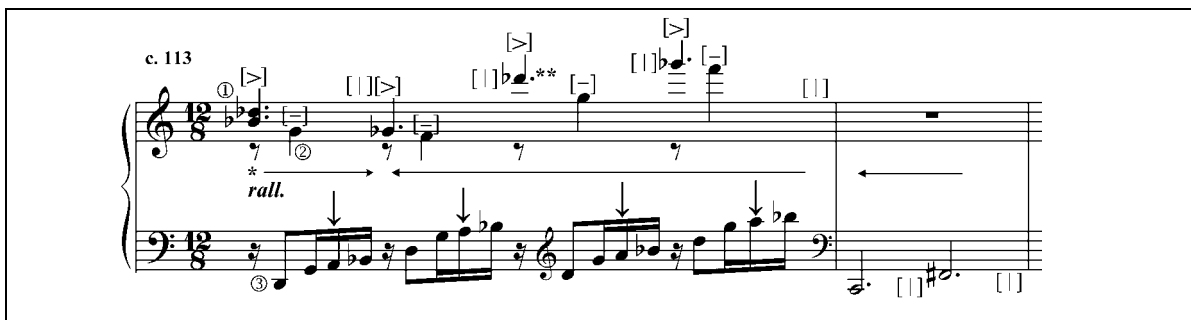
①Desenho em ♪ tocadas com um único impulso até a nota B (c.403[2]), dando apoio nas 1^{as} notas do tempo (D;G;B).

②Toque non-legato com peso do ombro (*f súbito*) e toque cantabile nas notas superiores dos acordes.

Figura 17.3 – Segunda Sonata/ c.402-3.

Dificuldades encontradas:

A primeira refere-se aos movimentos como *Rallentando* (ritardando) e *acelerando*. O intérprete deve criar uma proporção aritmética e gradual entre os sons, controlando de forma lógica e coerente (figuras 17.4 e 17.5).



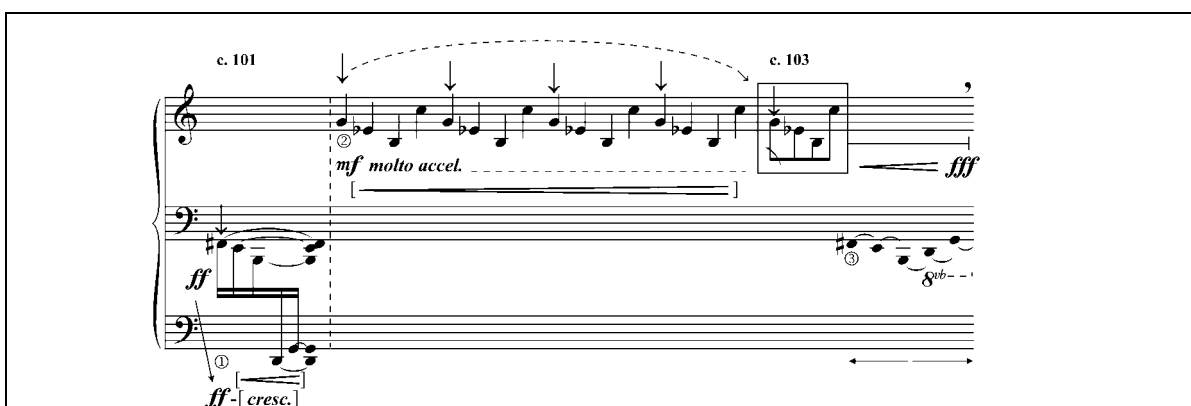
① e ② Toque não –legato.

③ Toque non-legato na nota D e legato nos graus conjuntos e um breve apoio na nota lá (A).

*Este trecho musical é formado por três camadas e a sua ordem de importância está disposta da seguinte forma: ①, ② e ③.

**Repetição com a dinâmica menos forte.

Figura 17.4 – c.113 da *Lamento pelas crianças que choram*.



① Toque legato.

② Toque non-legato.

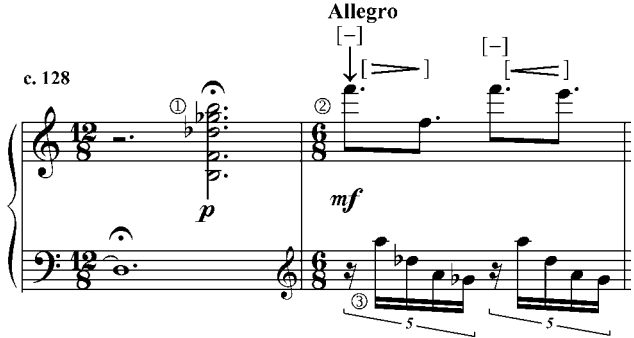
③ Peso em cada nota.

Figura 17.5 – *Manjerição*/ c.101.

O segundo aspecto é a questão da fermata: Qual a sua exata duração? Uma fermata deve ter o equilíbrio de duração em relação ao trecho anterior e ao posterior e a sua relação ser proporcional ao contexto geral. Normalmente, uma fermata possui aproximadamente o dobro do valor indicado e apresenta inúmeras funções estruturais, tais como:

- a) Preparar a entrada de um tempo lento ou rápido (mudança de andamento) (figuras 17.6 e 17.7).
- b) Reforçar o ponto culminante (figura 17.8).
- c) Destacar o término da peça (figura 17.9).

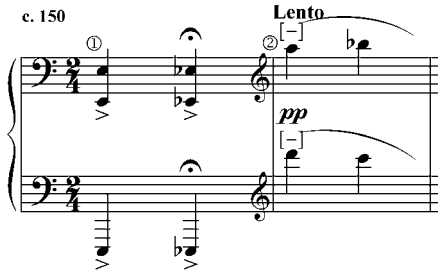
Deste modo, o intérprete deve procurar entender o significado contextual de cada fermata.



The musical score for 'Reply to Christopher Bochmann' c.128 shows a transition from 12/8 to 6/8 time. The first system (c. 128) is in 12/8 time, marked *p* (piano), with a fermata over a chord. The second system (c. 129) is in 6/8 time, marked *mf* (mezzo-forte), with a tempo change to *Allegro*. The score includes three numbered annotations: ① points to the first chord, ② points to the first note of the second system, and ③ points to the first note of the third system.

- ① Acorde com peso do ombro e toque cantabile na nota B (superior).
- ② Toque non-legato.
- ③ Não acentuar as 1^{as} notas da quiáltera de cinco.

Figura 17.6 – Reply to Christopher Bochmann/ c.128.



The musical score for 'Primeira Sonata' c.150 shows a transition from 2/4 to 4/4 time. The first system (c. 150) is in 2/4 time, marked *pp* (pianissimo), with a fermata over a chord. The second system (c. 151) is in 4/4 time, marked *Lento* (Lento), with a fermata over a chord. The score includes two numbered annotations: ① points to the first chord, and ② points to the first note of the second system.

- ① Queda livre.
- ② Toque legatíssimo e cantabile.

Figura 17.7 – Primeira Sonata/ c.150.



Figura 17.8 – *Il Fait du Soleil*/ c.24.

① Movimento utilizando o pulso com toque perlé.

Figura 17.9 – *Reply to Christopher Bochmann*/ c.171-4.

A terceira questão refere-se à cláusula (//;), processo usado por Ricardo Tacuchian, principalmente nas mudanças do material. Estas respirações geralmente servem para uma organização mental, tanto ao intérprete como ao ouvinte (figuras 17.10 e 17.11).

Figura 17.10 – *In Memoriam a Lopes-Graça*/ c.129.

Figura 17.11 – *Aquarela*/ c.56.

B) Ritmo

O ritmo é um dos elementos mais importantes para o intérprete, pois não se pode caminhar sem tê-lo como ponto de partida. Nesse sentido, Edward Cone comenta da necessidade de identificar inicialmente a forma rítmica da peça e em seguida, tentar fazer soar esses elementos rítmicos o mais claramente possível aos ouvintes¹⁷⁸.

Mesmo no ponto culminante de um contexto musical, a mudança rítmica deve ser a mais clara possível, retendo um pouco a velocidade e, uma vez introduzido o desenho rítmico, este passa a ter maior fluidez e liberdade de movimento, sempre associados à concepção da idéia musical (figuras 17.2 e 17.3).

Na música contemporânea, há trechos musicais com liberdade expressiva (pontos de indeterminação quanto à duração) que devem ser interpretados com alterações de tempo e dinâmica, procurando pontos de apoio. Estes apoios facilitam a interpretação, possibilitando o artista graduar os *crescendo* e *diminuendos* e criar movimentos de *acelerandos* e *ritenutos* nos desenhos musicais. Apesar desta liberdade de fluxo e refluxo, o intérprete deve estabelecer a coerência rítmica em relação às idéias anterior e posterior (figuras 17.5 e 17.12).

¹⁷⁸ CONE, Edward. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. Norton, 1968, pp.38-9.

The musical score is for a piece titled 'Reply to Christopher Bochmann/ c.57.'. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a circled '1' and a dynamic marking 'f'. The bass staff begins with a dynamic marking 'f-' and a bracketed 'cresc.'. The score includes several downward-pointing arrows indicating articulation or emphasis. A dashed line connects the first and last notes of the treble staff. The piece concludes with a circled '2'.

①Toque perlé.
②Queda livre.

Figura 17.12 – Reply to Christopher Bochmann/ c.57.

Com os pontos de apoio o controle sonoro obtido imprime ao texto musical maior fluidez e naturalidade, além de gerar através das indicações de diversas articulações, uma textura com variedade em relação a timbre, ritmo e intensidade, sugerindo características expressivas do próprio intérprete (figura 17.13).

The musical score is for a piece titled 'Lamento pelas crianças que choram/ c.119.'. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a circled '1' and a dynamic marking '8va'. The bass staff begins with a circled '2'. The score includes several downward-pointing arrows indicating articulation or emphasis. The piece concludes with a circled '3'.

①Destacar as notas superiores com toque cantabile.
②Toque legato.
③Movimento utilizando o pulso para destacar as notas acentuadas (>), com um leve apoio nas 1^{as} notas da quiáltera de três.

Figura 17.13 – Lamento pelas crianças que choram/ c.119.

C) *Dinâmica*

Um intérprete deve utilizar este elemento de forma criativa e racional, dosando a qualidade e a quantidade sonora e suas relações no contexto musical. A intensidade e o timbre são elementos essenciais para expressar as nuances e a qualidade emocional do texto musical (figura 17.14). Outro ponto importante é a amplitude sonora dos *crescendos* e *decrescendos*, ajustados de acordo ao contexto musical.

Allegro ♩ ca. = 96

c. 1

pp

*A inflexão dinâmica não é indicada.

Figura 17.14 – Aquarela/ c.1-5.

Há trechos com indicação de dinâmica não usual (figura 1.15), onde a quiáltera de cinco apresenta acento (>) na 3ª nota e duas articulações seguida por sincopa.

Andante ♩ ca. = 58

c. 1

*A inflexão dinâmica não é indicada.

Figura 17.15 – In Memoriam a Lopes-Graça/ c.1.

Assim como vozes condutoras organizam as alturas e seus diferentes níveis estruturais (a síntese da estrutura), a dinâmica é organizada de acordo com a sua importância também estrutural, proporcionando compreensão e os variados planos dinâmicos da textura (figura 17.16).

c. 19

*O termo *Rahmeschlag*, traduzido como “toque estrutural”, refere-se ao tipo de toque com grande ênfase em certas notas para distinguir dos outros planos dinâmicos.¹⁷⁹

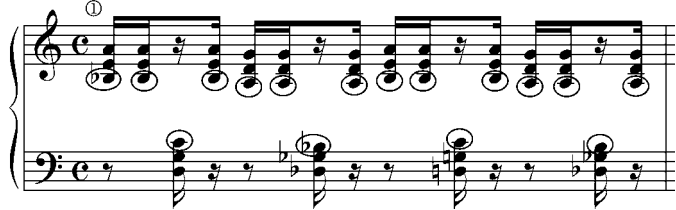
Figura 17.16 – Lamento pelas crianças que choram/ c.19-21.

D) Melodia

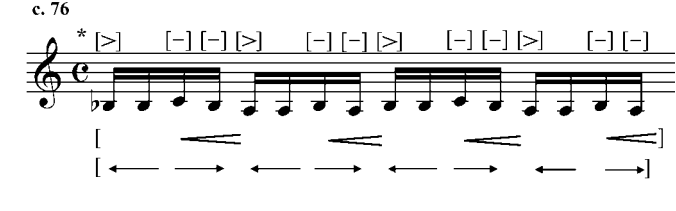
O estudo minucioso da linha melódica pode resolver questões interpretativas, proporcionando naturalidade e fluência ao texto musical. Mesmo em contornos onde

¹⁷⁹ SCHENKER, Heinrich. *The art of performance*. New York: Oxford University Press, 2000, p.90.

c. 76



c. 76



①Toque vibrato.

Cabe a cada intérprete selecionar a sua ordem de importância dos planos sonoros (figura 1.16). O estudioso de Arte Anton Ehrenzweig coloca essa mesma questão da seguinte maneira:

E) Pausas

¹⁸⁰ EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da Arte*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967, p 38-9.

simula um movimento de atraso (ritenuto). Para conseguir a tensão, é necessário manter o movimento até o c.99, quando aparecem os acordes-T de F# acentuados.

Figura 17.18 – Capoeira/ c.97-100.

F) Oitavas

De modo geral, as duas notas extremas de uma oitava não devem ser tocadas com a mesma intensidade. Dependendo do contexto musical, destaca-se a nota mais aguda ou a mais grave. Na figura 17.19, frisa-se a nota mais aguda e na figura 17.20 ocorre o contrário, salientando a nota mais grave. Quando o baixo se move em oitavas, as notas a serem realçadas devem ser de acordo com a escolha do próprio intérprete, desde que resulte numa textura com dois planos diferenciados.

*Mais forte.
**Menos forte.

Figura 17.19 – Il Fait du Soleil/ c.23.

*Menos forte.
**Mais forte.

Figura 17.20 – Segunda Sonata/ c.418.

G) *Bordão*

Um dos aspectos importantes para uma performance é a apropriada maneira de tocar o bordão¹⁸¹. O bordão deve ter um tratamento com variedades de nuances de dinâmica, criando um efeito dos instrumentos graves de uma orquestra (exemplo 17.21 e 17.22).



Figura 17.21 – *Lamento pelas crianças que choram*/ c.57-61.

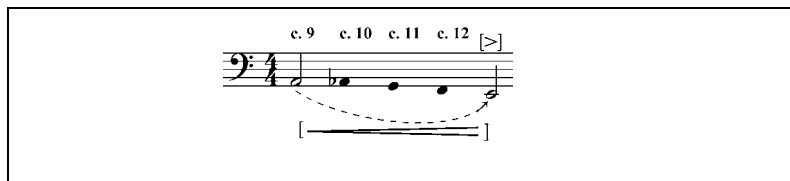


Figura 17.22 – *XIII Passo da Via-sacra*/ c.9-12.

H) *Arpejo*

É preferível tocar a nota mais grave do arpejo a tempo e é essencial realçar esta nota com o pedal, pela questão da ressonância (figuras 17.23 e 17.24). No caso do piano, como as cordas de regiões graves possuem mais harmônicos do som fundamental em relação às cordas de regiões mais agudas, a valorização da nota mais grave do arpejo resulta numa riqueza maior no âmbito do timbre.

Musical notation for Arpejo, measure 124. The notation is in treble clef, 2/4 time. It shows a sequence of notes: G4 (quarter note), F4 (quarter note), E4 (quarter note), D4 (quarter note). There is a dynamic marking: ff. There is a pedal marking: * below the first measure. There is a staccato marking: ① above the first measure. There is a staccato marking: ** below the first measure.

*Esta nota deve cair no 1º tempo e não na nota F do arpejo.

**O pedal deve ser abaixado na nota C do arpejo.

①Toque staccato seco.

Figura 17.23 – *Retreta (Maxixe)*/ c.124.

¹⁸¹ Segundo WIDMER, Ernst. *Bordão e Bordadura*. 1982, Op.cit.

*É recomendável tocar a nota F do arpejo junto com a nota Bb da figuração pianística.

Figura 17.24 – Primeira Sonata/ c.256.

I) Sincopa

Uma sincopa cria a sensação de uma nova informação de tempo e para manter o equilíbrio, o intérprete necessita sentir o tempo em seu próprio corpo (figuras 17.18 e 17.25). O movimento de atrasar (segurar) após a sincopa, serve não somente para restaurar o tempo regular, mas também para contrastar com o ritmo seguinte.

Figura 17.25 – Leblon à Tarde/ c.106.

O movimento de atraso na sincopa serve não apenas para restabelecer o tempo, mas também, para contrastar e compensar aquele realizado no desenho anterior (figura 17.26).

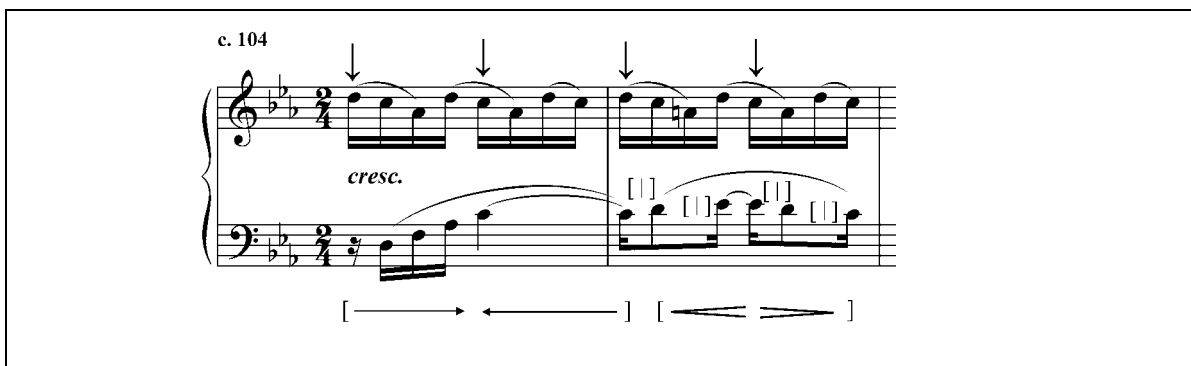


Figura 17.26 – *Retreta (Maxixe)*/ c.104.

3.4.3 Dificuldades e soluções

As dificuldades técnicas e poéticas são aspectos relativos a cada intérprete e suas respectivas soluções também são questões essencialmente individuais. De maneira geral, a *performance* não é fundada e desenvolvida exclusivamente na base científica. O fator humano como diferenças pessoais, gosto particular, opinião, sentimentos, emoção e inspiração influenciam o processo de realização de uma idéia artística, ocupando um lugar importante numa *performance*. Deste modo, um artista deve exercer sua capacidade criativa para solucionar certas dificuldades musicais.

As Tabelas a seguir estão divididos em dificuldades e soluções encontradas neste trabalho, para cada peça pianística de Ricardo Tacuchian.

Primeira Sonata

Dificuldades	Soluções
a) Saltos extensos com velocidade nos compassos 54-58; 62-66; 71-75; 81-84.	✓ Posicionar as mãos bem próximas ao teclado, preparando os salto seguintes. ✓ Procurar o movimento musical (a direção musical) e os pontos de apoio.

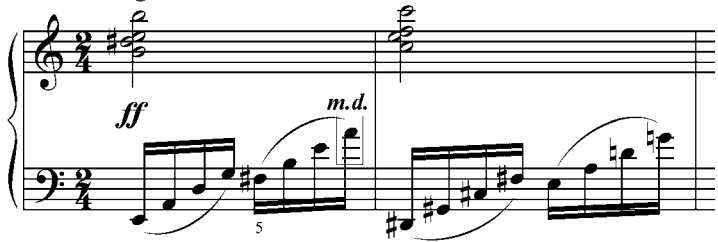
b) Acompanhamento da mão esquerda em ostinato com intervalos de 4^{as} nos compassos 454-468.	✓ Apesar do ostinato estar articulado em quatro ♩, procurar pensar os dois ostinatos como um todo, dando um impulso a cada compasso. ✓ A agógica da mão esquerda segue-se de acordo com a linha melódica da mão direita. ✓ Mesmo com a dinâmica <i>ff</i> em andamento Allegro, é aconselhável tocar estes ostinatos um pouco mais leves, procurando não sobrepujar a linha melódica da 3^a idéia em forma de acordes da mão direita. ✓ Em alguns trechos como no compasso 454, é possível tocar a última nota (A) com a mão direita, para facilitar o salto extenso da mão esquerda, alcançando o D# do compasso 455 com tranquilidade. c. 455 Allegro 
--	--

Figura 18.1 – Dificuldades e soluções da *Primeira Sonata*.

Estruturas Gêmeas

<i>Dificuldades</i>	<i>Soluções</i>
a) pontos de indeterminação nos compassos 36-41; 66-76.	✓ O Estabelecimento de uma unidade de tempo. ✓ O Equilíbrio entre piano I e II em relação a timbre e dinâmica. ✓ A busca de um ponto de apoio para basear-se como referência.

Tabela 18.1 – Dificuldades e soluções da *Estruturas Gêmeas*.

Avenida Paulista

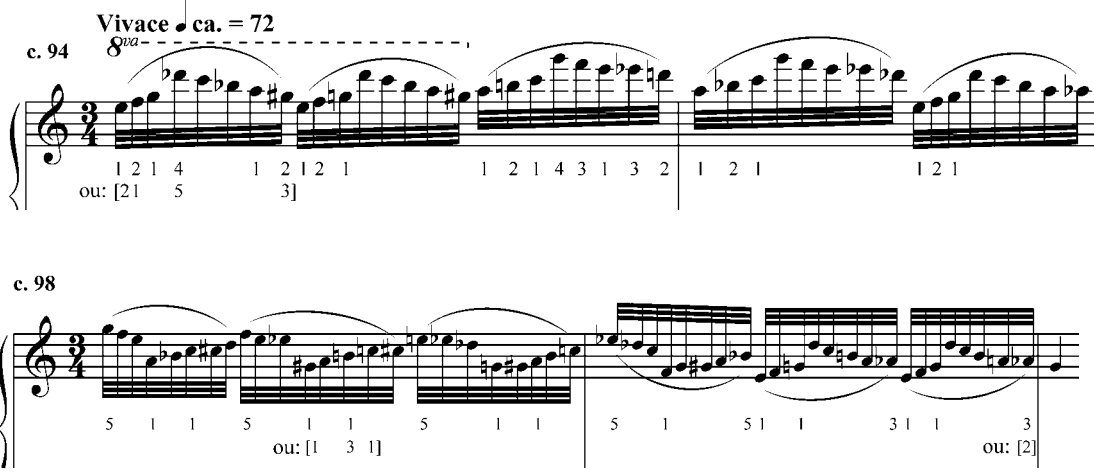
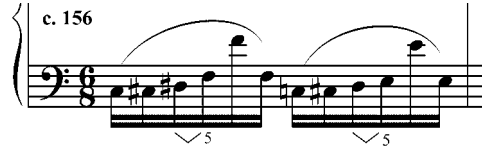
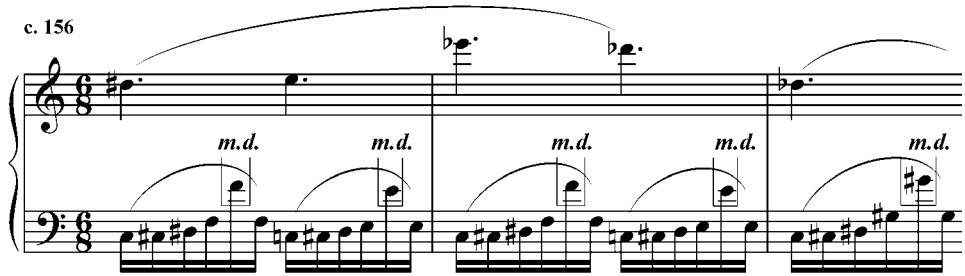
Dificuldades	Soluções
a)Ostinato de oito  em andamento Vivace ($\text{♩}=72$) nos compassos 94-95;98-99.	✓ Tocar o mais leve possível seguindo a indicação dinâmica. ✓ Buscar o dedilhado que mantenha o equilíbrio da mão. Para a escolha do dedilhado, é preferível tomar sempre em consideração o tempo indicado. 
b)Célula 1 formado por graus conjuntos e 8ª da mão esquerda nos compassos 156-161.	✓ Há duas opções: 1.Ligar a 3ª e a 4ª notas do ostinato com intensidade sonora.  2. Tocar com a mão direita a nota mais aguda do ostinato, procurando não soltar as notas da idéia 2. 

Figura 18.2 – Dificuldades e soluções da Avenida Paulista.

Aquarela

Dificuldades	Soluções
a) Peça para mão esquerda com textura formada por planos distintos.	✓ A dificuldade de tocar somente com a mão esquerda está na diferenciação dos planos da textura. Cada plano deve soar claramente. Para isto, recomenda-se praticar as vozes separadas ou combinadas, procurando alcançar independência do plano sonoro.

Tabela 18.2 – Dificuldades e soluções da *Aquarela*.

Reply to Christopher Bochmann

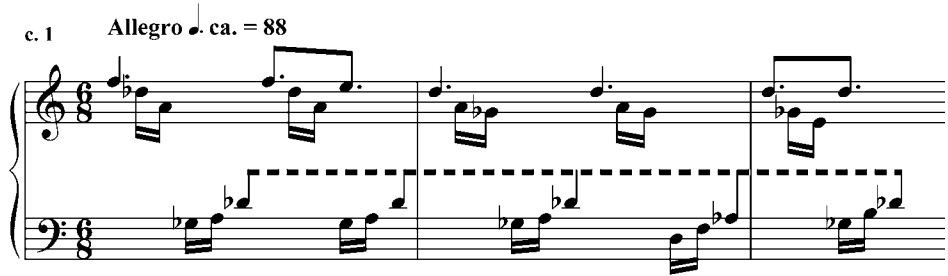
Dificuldades	Soluções				
a) Trechos musicais nos compassos 1-44; 64-86, apresentando um grau de memorização complexo.	✓ Subdivisão em pequenas partes: <table border="1"> <thead> <tr> <th>Seção A</th><th>Seção A' (Transposição 4ª justa abaixo do c.17-38)</th></tr> </thead> <tbody> <tr> <td> • c.1-16 • c.17-38 • c.39-44 </td><td> • c.64-86 </td></tr> </tbody> </table> ✓ Desmembramento da textura em vários planos (salientar os planos): c. 1 Allegro ♩ ca. = 88 	Seção A	Seção A' (Transposição 4ª justa abaixo do c.17-38)	• c.1-16 • c.17-38 • c.39-44	• c.64-86
Seção A	Seção A' (Transposição 4ª justa abaixo do c.17-38)				
• c.1-16 • c.17-38 • c.39-44	• c.64-86				

Figura 18.3 – Dificuldades e soluções da *Reply to Christopher Bochmann*.

Considerações finais:

Este trabalho partiu de uma busca de soluções próprias, porém sem esquecer que se podem resolver dificuldades por outras maneiras distintas. O grau de inspiração, imaginação e criatividade é um fator decisivo para solucionar complexidades.

Foram encontradas dificuldades¹⁸² como:

1. Amplos intervalos e saltos.
2. Diferenciação dos materiais através de toques e coloridos tímbricos variados, ressaltando superposição de planos sonoros independentes.
3. Dosagem sonora nos trechos onde há alteração entre as duas mãos, regulando a gradação dinâmica e equilibrando a intensidade sonora.
4. Trechos musicais que apresentam um grau de memorização complexo.

¹⁸² As dificuldades são questões pessoais onde cada *performer* encontra os seus problemas técnicos e poéticos relativos aos trechos musicais de cada peça, divergindo muitas vezes de um intérprete para outro. Para mim, as dificuldades foram os pontos expostos neste sub-item *dificuldades e soluções*.

CONCLUSÃO

Considerando-se a importância da *performance* sob uma perspectiva analítica, foram aplicadas nesta pesquisa diferentes linhas de análise, uma vez que as condições indispensáveis para uma boa *performance* são o conhecimento correto do quadro musical e do material que forma o processo narrativo.

Desta forma, foi utilizada uma análise diferenciada sobre cada peça, para obter uma abordagem mais ampla e específica: para análise das peças dos anos 60 e 70, a motivica e estrutural; nas peças dos anos 80, a motivica e estrutural e vozes condutoras e nas peças do Sistema-T, a motivica e estrutural, vozes condutoras e teoria dos conjuntos de sons. A análise proporcionou uma visão mais clara da transformação composicional, vindo desde as idéias do nacional, passando pela fase experimental até chegar à postura pós-moderna, que é a atual fase do compositor. Percebe-se também que as suas primeiras peças já possuem algumas características do seu pensamento atual, mostrando o caminho de décadas de pesquisa para chegar à elaboração do Sistema-T.

Foram levantados aspectos relacionados a tempo, dinâmica, timbre, textura, técnica, material e estrutura, buscando identificar assim as principais características, tanto através da diversidade como da unidade em cada peça. No decorrer desta análise, foram traçados pontos de comparação e diferenciação entre as composições.

Na obra pianística de Ricardo Tacuchian, os títulos são os principais responsáveis pela diversidade e realce da idéia da peça, influenciando nas decisões referentes ao uso dos materiais, bem como dos seus processos de composição. Os títulos das peças estão vinculados ao universo poético, como *Il Fait du Soleil* e *Leblon à Tarde*; a nomes de lugares como *Avenida Paulista* e *Arcos da Lapa*; ao caráter político como *Lamento pelas crianças que choram*; ao caráter religioso como *XIII Passo da Via-Sacra*; aos elementos de artes plásticas, como *Aquarela*, *Água-Forte* e *Vitrais*; aos aspectos puramente musicais

como *Sonatas*; à memória das bandas do Brasil como *Retreta*; à sensações olfativas, como *Manjerição* da *Série Temperos*, à homenagem como *In Memoriam a Lopes-Graça* e *Estruturas Gêmeas* e à resposta de uma carta musical, como *Reply to Christopher Bochmann*.

Na consideração cronológica observa-se que as *Sonatas* fazem uso da organização da Forma da Sonata tonal (exposição, elaboração e reexposição), na qual as partes estão claramente definidas pelas suas respectivas idéias. Empregam a Fuga na parte central do Desenvolvimento. O piano recebe tratamento percussivo, que se alterna com momentos de intenso lirismo. *Estruturas Gêmeas*, com idéia de colocar dois pianistas lado a lado, como se fossem gêmeos, é organizada pelas idéias com semelhança nos materiais. A estratificação da textura é feita por materiais empregados de formas diferentes em cada uma das atmosferas. A escolha pelo piano à quatro mãos proporcionou a maneira imitativa entre partes dos pianos I e II. A utilização de uma única linha melódica e a unidade da peça deve-se à recorrência do intervalo de 2^{as}. A associação do material entre *Il Fait du Soleil* e *Il neige* de Henrique Oswald, gera uma aproximação do discurso musical em relação à textura estratificada, com uso de trêmulos, trinados, tons inteiros, cromatismo, intervalos e acordes de 4^{as} e 5^{as} e relacionamentos de 3^{as} entre os bordões. A sobreposição do material possibilita a valorização do timbre, através de toques distintos. Há mudanças freqüentes na dinâmica, com grande gama de variedade (*ppp* ao *fff*). *Retreta* é uma banda de música civil. Faz uso da métrica regular (*Dobrado*: 2/4; *Valsa*: 3/4 e *Maxixe*: 2/4). Emprega justaposição dos elementos homofônicos, polifônicos e da diversidade tímbrica, para imitar os instrumentos da banda no piano. O material é formado por linha melódica e correspondente célula motora, caracterizando cada movimento. A organização é feita em coleções diatônicas e progressões harmônicas funcionais. *Capoeira* emprega o toque do berimbau, influenciando nas decisões relacionadas ao uso da célula rítmica motora e do caráter de improvisação. Privilegia o uso do material formado por um conjunto (célula básica com intervalos de 2^{as}) e variações, nas quais prevalece a multiplicidade no âmbito rítmico, valorizando desta forma a ressonância pelo uso da sincopa e do bordão. *Avenida Paulista* (estudo para piano)

revela a intenção do compositor de aprimorar a técnica pianística. Realiza uma exploração de toda a extensão do piano, com dinâmica abrangente, andamentos diversos, com base em material característico e tipos exploração de toques distintos. *Aquarela* emprega sonoridades suaves para caracterizar os tons pastel da aquarela. Mantém a textura com valorização da ressonância, pelo uso extensivo do bordão e mudanças não abruptas na dinâmica. *Lamento pelas crianças que choram* representa a dor pelas crianças vítimas de maus tratos e violência. Usa linha melódica com dinâmica mais sonora e forma texturas distintas, com indicação métrica e andamento diverso. *Série Especiarias* influenciou na *Manjerição*, que caracteriza uma composição para um instrumento solo, curta duração, com base na organização do Sistema-T. *Leblon à Tarde* apresenta sugestões rítmico-melódicas da bossa-nova. Faz uso do material formado por células e variações com características próximas, melodia e harmonia em camadas independentes, sínopes e quebras de métricas. *XIII Passos da Via-Sacra* retrata a dor da Virgem da Piedade. O caráter religioso possibilitou a valorização da ressonância pelo uso da nota pedal e o *Adagio* como único andamento, com a unidade de tempo semínima. *In Memoriam a Lopes-Graça*, escrita para marcar o Centenário de Fernando Lopes-Graça, justapõe material com tipos de toques diferentes e andamentos diversos, utilizando pontos de tempo livre em alguns momentos. *Água-Forte* mostra musicalmente o contraste entre o poder do ácido e do metal na expressão da gravura resultante. Possui textura estratificada, variando amplamente a dinâmica com mudanças súbitas. Emprega ostinato e células com tratamento rítmico e melódico diverso. *Reply to Christopher Bochmann* é a troca de correspondência musical de uma peça para piano intitulada *Letter to Ricardo Tacuchian*, escrita sobre o Sistema-T. A resposta é organizada com base no Sistema-T e faz uso constante das idéias e suas variações, que aparecem sobrepostas, repetidas e concatenadas, formando seqüências. As fermatas, as variações de andamento e o fluxo sonoro servem como mudança de partes e seções. *Vitrais* procura sugerir na música cores cambiantes, de acordo com a inclinação da luz sobre fragmentos de vidro. Emprega tipos de toques, articulações, gestos variados, associados a diferente material. *Arcos da Lapa* privilegia o uso do material formado por

faixa sonora com linha melódica superposta e da dinâmica abrangente que faz efeitos de mudanças súbitas.

Em relação ao elemento unificador, no entanto, observou-se a utilização de pouco material, no qual as partes ou seções estão claramente definidas. As partes marcadas por cortes, como acordes ou notas mais longas, fermatas, respirações e pausas, causam mudanças abruptas no discurso musical. Mantém a unidade através do uso constante dos mesmos intervalos, idéias, células e conjuntos. As seções das peças são contrastantes e geralmente, no final o compositor emprega um processo de síntese.

As obras pianísticas mais recentes de Ricardo Tacuchian mostraram: (1) a preocupação em escrever peças idiomáticas, nas quais o gestual (ritmo e articulação) passa a ser elemento fundamental, ultrapassando limites de motivo e idéia; (2) a preferência em compor peças cada vez mais curtas e menos virtuosísticas.

Deve-se ressaltar que a análise leva à formulação, condiciona conceitos em relação aos elementos estruturais e expressivos, preparando para a *performance* convincente. Através da reflexão, aproxima o *performer* à composição e possibilita uma interação do conteúdo musical ao nível aparente de realização espontânea, além de permitir tomar decisões performáticas contra intervenções interpretativas exageradas. Apesar da existência de um certo grau de intervenção por parte do artista, a intuição por si não é adequada para resolver dilemas ou para justificar o que pode ou não ser articulado na *performance*. Ao mesmo tempo, estar a par da importância de reconhecer a variedade interpretativa pelo fato de músicos possuírem diversidade de pontos de vista.

Complementando a pesquisa da análise, foram acrescentadas questões referentes aos processos de estudos, à técnica – toques e movimentos – e à memorização, para uma investigação mais ampla e específica, considerando e reconsiderando várias tentativas de

realização interpretativa para se chegar à melhor qualidade sonora, que é a essência de uma *performance*.

Através dos itens e questões expostas nas *Sugestões para uma interpretação das peças*, conclui-se que a análise musical soluciona aspectos interpretativos da estrutura e das funções expressivas. Qualquer escolha deve ser alcançada com julgamento persuasivo e construída de uma forma substancial, uma vez que:

- ✓ O motivo, a idéia e a linha melódica são explícitos, enquanto outros elementos são subordinados. Geralmente, o *performer* segue esta diretriz na questão da estrutura e a decisão de o que irá destacar ou deixar num plano secundário, necessita de um claro conhecimento de todas as manifestações para compreender o contexto do quadro total.
- ✓ A variedade e a diferenciação tímbrica é um dos aspectos necessários no organismo musical. O material é destacado através de sonoridades particulares, adquirindo significância quase estrutural.
- ✓ A dinâmica (intensidade) e a inflexão são preocupações constantes na interpretação. O estudo do processo narrativo é a base imperativa para decisões em relação à inflexão dinâmica. A interação entre o direcionamento musical e a dinâmica é fundamental para efeitos expressivos.
- ✓ A análise resolve dilemas em relação às passagens problemáticas, quando o conteúdo musical (tempo, inflexão dinâmica e articulação), os elementos expressivos e gestuais e o direcionamento musical não estão engrenados e interconectados. A *Performance* provinda da análise sugere uma perspectiva interpretativa coerente, mesmo causando um radical impacto expressivo. A análise da estrutura, particularmente nas vozes condutoras, instrui o *performer* a distinguir interpretativamente entre elementos essenciais e auxiliares.
- ✓ A textura é considerada preponderante por ser um elemento básico, e tem sido um dos pontos críticos para solucionar aspectos em relação a elementos estruturais e prolongamentos, os quais determinam o direcionamento da atividade musical.

- ✓ O tempo é um item que predomina a análise e a *performance*. Considera-se como referência a pulsação (tempo metronômico), mas também a relação entre o volume sonoro e a distribuição da atividade rítmica na superfície. As mudanças de tempo metronômico são feitas quando a configuração rítmica é claramente funcional e expressiva. Decisões acerca de tempo como acelerar e desacelerar, devem ser feitas de maneira lógica e demonstrada através da análise.

Em resumo, uma *performance* musical é ricamente informada pela análise – uma ferramenta indispensável e base pragmática para resolver problemas de decisões interpretativas.

Desta maneira, a identificação analítica é um pré-requisito imperativo para muitas variedades das escolhas interpretativas. Apesar de poder fazer uma comparação estilística entre outras composições musicais, toda estrutura é única, particularmente nas funções e nas interações dos elementos do processo narrativo, influenciando de modo significativo a *performance*. No caso das obras pianísticas de Ricardo Tacuchian, mesmo entre as peças com superfície semelhantes, as questões performáticas são estritamente diferentes.

Espera-se que este trabalho possa incentivar a linha de investigação interdependente – a interação entre análise e *performance* – abrindo uma nova forma de comunicação e deixando o velho clichê em que os *performers* são aqueles que fazem música e os analistas, aqueles que falam meramente sobre a obra.

Ao mesmo tempo em que análise clareia as escolhas intuitivas direcionando o caminho para aplicações interpretativas, toda a decisão do *performer* é analítica, tendo efeito sobre a projeção estrutural. Os *performers* comunicam a estrutura musical através da *performance* e não através de palavras e gráficos, trazendo a mesma importância interpretativa como na notação analítica. Assim, é necessário ouvir o que o *performer* faz e considerar como sua *performance* revela uma diferente estrutura do que achou em sua

análise e ainda avaliar a consequência desta circunstância, procurando equilíbrio interpretativo.

As reflexões e considerações elaboradas neste trabalho são tentativas de inteirar as duas atividades, permitindo desenvolver um estilo artístico de *performance*, o que faz dessa linha de investigação um ponto de partida que abre para novas pesquisas.

BIBLIOGRAFIA

- BARRY, Wendell. *Short Cuts in Piano Technique*. Etude, vol.57, nov., 1939.
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987.
- BENT, Ian. *Analysis*. The New Grove: The Macmillan Press, 1988.
- BERRY, Wallace. *Musical structure and performance*. Yale University Press, 1989.
- BOWEN, York. *Simplicity of Piano Technique*. London, Augener, 1961.
- BRÉE, Malwine. *The Groundwork of The Leschetizky Method*. New York: Schirmer, 1902.
- BREITHAUPT, Rudolp Maria. *La Technique Naturelle du Piano*. Vol. 2, Paris: Durdilly, (sem ano).
- BRUGNOLI, Atilio. *Dinâmica Pianística*. Milano: Ricordi, 1961.
- BUSONI, Ferruccio. *The Essence of Music*. London: Rockliff, 1957.
- COGAN, R./ESCOT, P. *Sonic Design: The nature and sound of music*. New Jersey: Prentice Hall, 1976.
- CONE, Edward. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. Norton, 1998.
- COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. New York: W.W.Norton & Company, 1987.
- CROMBIE, David. *Piano*. New York: Barnes & Nobles, 1995.
- DUNSBY, Jonathan & WHITALL, Arnold. *Music Analysis in Theory and Practice*. London: Faber Music, 1988.
- ECO, Humberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da Arte*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- ELDER, D. *Pianists at play*. Evanston, Illinois: The Instrumentalist Company, 1982.
- ELGELGINGER, J.J., *Chopin Vu par Ses Elèves*. A la Baconnière – Neuchated, 1988.

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira Popular, Erudita e Folclórica. 3ª ed., São Paulo: Art Editora, Publifolha, 2000.

EPSTEIN, David. *Beyond Orpheus: Studies in Music Structure*. Cambridge: Mit Press, 1979.

EPSTEIN, David. *Shaping Time: Music, Brain and Performance*. New York: Schirmer Books, 1995.

ERICSSON, K.A./KRAMPE, R.Th./TESCH-RÖMER, C. *The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance*. Psychological Review 100/3, 1993, pp.363-406.

FERRY, Luc. *Homo Aestheticus: A invenção do gosto na Era Democrática*. São Paulo: Editora Ensaio, 1994, pp.325-334.

FORTE, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.

GANDELMAN, Saloméa. *36 Compositores Brasileiros – Obras para Piano (1950-1988)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

GAT, Josef. *The Technique of Piano Playing*. London, Collet's, 1974.

GORDON, Stewart. *Etudes for Piano Teacher*. New York: Oxford University Press, 1995.

HART/FULLER, Harry C./Melville W. & LUSBY, Walter S. *A Precision Study of Piano Touch and Tone*. Journal of Acoustical Society of America, 1934.

HENRIQUE, Luís. *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

HOFMANN, Josef. *What is the purpose of music study?*. Etude: November, 1944.

HOWAT, Roy. *The Practice of Performance: What do we perform?*. Cambridge University Press (Edited by John Rink), 1995.

JAELL, Marie. *Problemes D'Esthetique et de Pedagogie Musicales*. Editions de l'Arche, 1989.

KAPLAN, José Alberto. *Teoria da Aprendizagem Pianística, uma Abordagem Psicológica*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1985.

KOCHEVITSKY, George. *The Art of Piano Playing*. Illinois: Summy Bichard Co, 1967.

- KOSTKA, Stefan. M. *Materials and Techniques of twentieth-century music*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1999.
- KRAUSZ, Michael. *Rightness and reasons in Musical Interpretation*. Oxford University Press, 1993.
- LEIMER/GIESEKING, Karl/Walter. *Piano Technique*. New York: Dover, 1972.
- LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth Century Music*. New York: Norton, 1989.
- LESTER, Joel. *How theorists relate to musicians*. Yale University: Society for Music theory, Volume 4, Number 3, May/1998.
- LEVINSON, Jerrold. *Performative vs. Critical Interpretation in Music*. Oxford University Press, 1993.
- LEWIS/RUBENSTEIN, Paul/David. *O Corpo Humano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1970,
- LHEVINE, Josef. *Basic Principles in Pianoforte Playing*. New York: Dover, 1972.
- LIMA, Sonia Albano de. *Performance, prática e interpretação musical: significados e abrangências*. São Paulo: Musa Editora, vol.9, 2006.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- MATTHAY, Tobias. *The Visible & Invisible in Pianoforte Technique*. Oxford University Press: New York. 1988.
- MORGAN, Robert. *Twentieth Century Music*. New York: Norton, 1991.
- NEUHAUS, Heinrich. *The Art of Piano Playing*. London: Barrie & Jenkins, 1973.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. 1ª ed., São Paulo: Ricordi, 1977.
- NEWMAN, William S. *The Pianist's Problems*. New York: Da Capo Press, 1984.
- ORTMANN, Otto. *The Physical Basis of Piano Touch and Tone*. New York: E.P.Dutton, 1925.
- PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

PASCOAL, Maria Lúcia. *A Prole do Bebê n.1 e n.2 de Villa-Lobos: estratégias da textura como recurso composicional*. Per Musi-Revista Acadêmica de Música, n.11, Belo Horizonte: UFMG, 2005. pp.95-105.

PASCOAL, Maria Lúcia. *Breve histórico do estudo de análise*. Acervo particular, 2005.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth Century Harmony*. New York: Norton, 1961.

PEREIRA, Antônio Sá. *Ensino Moderno de Piano*. Ed. Ricordi, 1933.

RICHERME, Cláudio. *A Técnica Pianística – Uma Abordagem Científica*. São Paulo: Ed. Air Musical, 1996.

RIEMANN, Hugo. *Manual Del Pianista*. 2ª ed., Barcelona: Ed. Labor, 1935.

ROSEN, Charles. *The Classical Style*. New York: W.W.Norton, 1988.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: W.W.Norton, 1988.

ROTHSTEIN, William. *The Practice of Performance: Analysis and the act of performance*. Cambridge University Press (Edited by John Rink), 1995.

ROWLAND, David. *Piano*. New York: Cambridge University Press, 1998.

SALZER, Felix. *Structural hearing*. New York: Dover, 1982.

SCHAPE, R.A. *Type, Token Interpretation and Performance*. Mind, 1979.

SCHENKER, Heinrich. *The art of performance*. New York: Oxford University Press, 2000.

SIMMS, Bryan. *Music of the Twentieth Century*. New York: Schirmer Books, 1986.

SCHMALFELDT, Janet. *On the relation of analysis to performance: Beethoven's Bagatelles Op.126, n.2 and 5*. Yale University: Journal of Music Theory 29:1, 1985, pp.1-31.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. Tradução Eduardo Seicman.

SLOBODA, J.A./HEMELIN, B./O'CONNOR, N. *An excepcional musical memory*. Music Perception 3/2, 1985, pp.155-70.

- SCHAPE, R.A. *Type, Token Interpretation and Performance*. Mind, 1979.
- STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 3 ed. Upper saddle River: Prentice-Hall, 2005.
- STRAUS, Joseph. *Remaking the Past: Musical modernism and the influence of the tonal tradition*. Harvard University Press, 1990.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 Lições*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996. Tradução Luia Paulo Horta.
- TACUCHIAN, Ricardo. *Memorial*, 1995.
- TACUCHIAN, Ricardo. *Obras para piano de Ricardo Tacuchian*. Acervo Particular.
- TACUCHIAN, Ricardo. “*Pesquisa Musicológica e Vida Musical Contemporânea*”. Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea ,1994, pp.93-105.
- TIMBRELL, C. *French Pianism: An Historical Perspective*. London: Kahn and Averill, 1982.
- WHITE, John D. *Comprehensive Musical Analysis*. London: The Scarecrow Press, 1994.
- TAKEUCHI, A./HULSE, S.H. *Absolute pitch*. Psychological Bulletin 113/2, 1993, pp.345-61.
- TEIXEIRA, Edson A. *De Cor e Salteado*. Rio de Janeiro: Best Seller, 2005.
- TIMBRELL, C. *French Pianism: An Historical Perspective*. London: Kahn and Averill, 1982.
- TUREK, Ralph. *The elements of music: concepts and applications*: New York: The McGraw-Hill Companies Inc., 1996.
- WIDMER, Ernst. *Bordão e Bordadura*. Salvador: ART.004, jan./mar.,1982.
- WIDMER, Ernst. *Cláusulas e Cadências*. Salvador: ART.011, ago.,1984.
- WHITE, John D. *Comprehensive Musical Analysis*. London: The Scarecrow Press, 1994.
- WHITE, William Braid. *The Human Element in Piano Tone Production*. Journal of Acoustical Society of America, 1930.

ANEXOS

ANEXO 1: GLOSSÁRIO

Bossa Nova: São características musicais da composição brasileira do final da década de 1950, principalmente com Tom Jobim e João Gilberto, entre outros. “O complexo estilístico musical chamado *bossa nova* não surgiu ao acaso, mas da necessidade de renovação da música urbana (...). Objetivamente, data da construção de Brasília, que, como um grande fato de alcance social assinala a nossa vontade de libertação econômica e cultural. Teve o mérito, portanto, de, aos poucos, reavivar o interesse público pela música brasileira, e, sempre ganhando terreno, passou a ocupar o melhor lugar no geral das programações musicais (...). Em 1959, veio a proporcionar a maior promoção internacional para o Brasil nos campos artísticos e políticos (...). Quando a *bossa nova* apareceu (...) parecia vincular como qualquer idéia ou movimento novo, mas já predominavam valores positivos como a interpretação vocal. O velho cantar empostado ou quase, a choradeira nos versos mais díspares e o interpretar simplesmente meloso deram lugar ao canto esteticamente quase primitivo pela simplicidade, ao canto ritmicamente organizado num balanço mais geral. (...) Letra – anti piegas, por excelência, começou por assinalar um nível quase sempre categorizado, evitando o exotismo de certos regionalismos para se tornar sempre compreensível a todos os brasileiros. (...) Melodia – ganhou liberdade rítmica e linha mais plástica como em algumas melodias antigas da melhor qualidade, ricas de contornos; Harmonia – os acordes, (...) são agora mais amplos e organizados em sucessões que lhes dão forma e se torna uma constância. (...) Ritmo acompanhante - embora inicialmente submetido a um esquema elementar (mas não primário), era a simples adoção de conhecido toque dos cultos religiosos afro-brasileiros, (...); Violão – (...) Com a *bossa nova*, o preferido voltou a ser o violão de madeira, ponteadado como determina o figurino nacional, o que proporciona maior riqueza de nuances; Instrumentação – o anterior estilo bombástico-demagógico foi substituído por valores simples e claros. Em lugar da orquestra

numerosa, preferiu-se o conjunto de sonoridade leve e colorida. Neste ponto, há afinidade com o antigo *choro*”.¹⁸³

Em suma, as suas características originais foram: “o intimismo da interpretação, a harmonia repleta de acordes alterados, saltos melódicos inesperados com frequentes modulações, a economia de instrumentos e da duração de cada música, a letra lírica e coloquial, e, acima de tudo, o leve ritmo quaternário com deslocamentos independentes da melodia”.¹⁸⁴

Conjunto: “A música atonal apresenta unidade através do uso recorrente de um novo tipo de motivo. Esse motivo possui várias denominações, como *célula*, *célula básica*, *conjuntos*, *conjunto de alturas* *conjunto com classes de alturas e sonoridade referencial*. Os conjuntos podem aparecer melodicamente, harmonicamente ou em ambas as combinações”.¹⁸⁵

Idiomatismo: Conjunto de procedimentos e de elementos que formam e caracterizam a linguagem.

Linguagem: “A forma de expressão pela linguagem própria de um indivíduo, de um grupo, de uma classe (...) Tudo quanto serve para expressar idéias, sentimentos (...) Todo sistema de signos que serve de meio de comunicação entre indivíduos e pode ser percebido pelos diversos órgãos dos sentidos, o que leva a distinguir-se uma linguagem visual, uma linguagem auditiva, uma linguagem tátil, etc., ou, ainda, outras mais complexas, constituídas, ao mesmo tempo, de elementos diversos”.¹⁸⁶ “O conjunto com classes de alturas são elementos básicos da maior parte da música pós-tonal e é uma coleção não ordenada de classes de alturas. É o motivo cujas características de identidade – registro,

¹⁸³ GUERRA-PEIXE, César. *A Bossa nova segundo Guerra-Peixe*. Jornal Monte Verde (Guanabara – nº 9), 1997, pp.60-61.

¹⁸⁴ *ENCICLOPÉDIA da música brasileira*. Soa Paulo: Art Editora, Publifolha, 1998, p.108.

¹⁸⁵ KOSTKA, Stefan. 1999, Op.cit., p.178.

¹⁸⁶ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Editora Nova Fronteira, 1ª Edição, p.841.

ritmo, ordem – se dissiparam. O que permanece é simplesmente uma classe de alturas básica e uma identidade de classes de intervalos de uma idéia musical”.¹⁸⁷

Linguagem musical: O meio de expressão através da utilização dos materiais.

Modernismo: “Moderno sempre esteve ligado ao novo, na música já fora aplicado a compositores de épocas anteriores e no século XX, o termo Moderno é utilizado então, para definir grande parte da composição musical. Apesar de polêmico e tentar abranger a pluralidade já citada do pensamento musical relativo a período tão amplo, é possível seguir uma subdivisão em três aspectos que apontaram significativas mudanças, no seguinte recorte: (...) 1) Depois da Tonalidade – lançamento das bases de uma nova linguagem. (...) Consistiu principalmente, no uso de centros no lugar de tônicas; acordes de variadas configurações em movimentos paralelos, formando texturas em camadas; escalas de variadas formações; novos contornos rítmico-melódicos, constituídos por pequenos conjuntos de sons; repetições de movimentos em ostinatos. (...) 2) A técnica de doze sons – conhecido como dodecafonismo (...) O processo consiste no uso constante e exclusivo de um conjunto de doze sons diferentes. Usa os sons da escala cromática, porém formando uma série criada especialmente para cada composição. (...) 3) Outras tendências: Acaso e Indeterminação – experimentavam-se as tendências musicais mais avançadas do pós-guerra (...) Duas tendências desenvolviam-se na década de 50: o *Serialismo Integral* e a *Indeterminação* (...) efetuando uma completa dissolução da linha de orientação na estrutura das alturas e no ritmo organizado metricamente”.¹⁸⁸

Nacionalismo: “Termo aplicado ao movimento musical, de meados do século XIX, que defendia a incorporação de elementos nacionais característicos à música. A expressão da nacionalidade em música é mais antiga do que isso: teóricos e compositores dos séculos XVII e XVIII, por exemplo, tinham bastante consciência dos aspectos de sua música que

¹⁸⁷ STRAUS, Joseph. 2005, Op.cit., p.33.

¹⁸⁸ PASCOAL, Maria Lúcia. *Notas sobre Moderno e Pós-Moderno nas técnicas de compositores brasileiros*. Texto ainda não publicado, 2006, pp.2-16.

refletiam a nacionalidade (...) e os compositores incorporavam as melodias folclóricas (ou supostamente folclóricas) à sua música. (...) O propósito do movimento nacionalista de meados do século XIX era uma tentativa mais consciente de afirmar a tradição nacional”.¹⁸⁹ “Além da máxima consciência da expressão nacional da melodia e do ritmo das canções e danças folclóricas, deveria conter também o sentimento político nacional na música”.¹⁹⁰

Neoclássico/Neoclassicismo: “Termo usado para descrever o estilo de certos compositores do século XX que, (...) reviveram as formas equilibradas e os processos temáticos explícitos dos estilos antigos (...) O controle da expressividade como resultado da atitude anti-romantismo e anti-expressionismo”.¹⁹¹ “O neoclassicismo buscou recuperar a pureza da forma, da harmonia e dos padrões de beleza em que os compositores do período clássico (século XVIII ao princípio do século XIX, aproximadamente) haviam inspirado”.¹⁹²

Neo-nacionalismo: “ É o estilo musical que utiliza elementos de linguagens populares nacionais”.¹⁹³

Neo-romantismo: “Constitui uma reação (...) ao dodecafonismo, (...) um regresso a linguagens mais simples, ecléticas, do agrado do público”.¹⁹⁴ “Corrente surgida em decorrência do Neoclassicismo, buscava voltar a re-valorizar os ideais românticos”.¹⁹⁵ “Surge nos meados dos anos 60, (...) uma atitude de reconsideração das possibilidades da tonalidade tradicional”.¹⁹⁶ “O retorno da tríade harmônica no estilo chamado neo-

¹⁸⁹ DICIONÁRIO Grove de música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor (Edição Concisa), 1994, p.641.

¹⁹⁰ SCHOLLES, Percy A. *The Oxford Companion to music*. Oxford University Press, 1938, p.607.

¹⁹¹ WHITTALL, Arnold. Neo-classicism. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª Ed. Vol 17. London: Mcmillan, 2001, pp.753-754.

¹⁹² DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário dos temas e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004, p.225.

¹⁹³ GROUT, Donald J./PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2001, p.697.

¹⁹⁴ GROUT, Donald J./PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2001, p.697.

¹⁹⁵ DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário dos temas e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004, p.225.

¹⁹⁶ MORGAN, Robert P. *Twentieth-century Music*. W.W. Norton, 1991, p.434.

romantismo ou nova tonalidade. É tratado também como neo-tonalidade, na qual estabelece o centro tonal no sentido não tradicional”.¹⁹⁷

Pós-moderna/Pós-modernismo/Pós-modernidade: Segundo Jann Pasler, “Na década de 70, começa-se a considerar o termo Pós-Moderno, significando também várias linhas de pensamento musical, tanto continuação, como reação e contestação ao internacionalismo do que era Moderno. Há a preocupação com o que é novo, porém não exclusiva; a comunicabilidade é procurada e principalmente, existe uma busca de síntese, tornando possível práticas de várias tendências em uma mesma peça e mesmo de discursos contrastantes”.¹⁹⁸

Toccata: A origem da palavra *toccata* é oriunda do verbo *toccare* que significa tocar. São peças exclusivas principalmente para teclado, geralmente livres, de andamento rápido e o idioma característico da *toccata* consiste em figuras de breve duração que se alternam de uma mão a outra, formando textura característica. Sobre a *toccata*, Willi Appel observa que: “considerá-las como meras peças de virtuosismo – como acontece com frequência – é muito pouco apropriado, uma vez que têm decididamente um caráter expressivo, especialmente se tocadas livremente, como é típico na *toccata*”.¹⁹⁹

Virtuosismo: Desenvolvimento técnico instrumental e vocal ao extremo. Refere-se à habilidade técnica excepcional e ao domínio da técnica de uma arte em alto grau. “A palavra foi amplamente usada por músicos italianos de todos os tipos, no norte da Europa. No final do séc. XVIII, significava um músico que seguia a carreira solista, mas no séc.XIX passou a aplicar-se cada vez mais a intérpretes de brilhantismo notável”.²⁰⁰

¹⁹⁷ KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-century Music*. Prentice-Hall: Upper Saddle River, 1999, p.302.

¹⁹⁸ Apud PASCOAL, Maria Lúcia. *Notas sobre Moderno e Pós-Moderno nas técnicas de compositores brasileiros*. Texto ainda não publicado, 2006, p.2.

¹⁹⁹ APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Massachusetts, Harvard University Press, p.749.

²⁰⁰ DICIONÁRIO Grove de música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor (Edição Concisa), 1994, p.1002.

**ANEXO 2: ARTIGO DE RICARDO TACUCHIAN SOBRE
SISTEMA-T²⁰¹**
(com permissão do autor)

²⁰¹ TACUCHIAN, Ricardo. *Debates, nº 1*. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio, CLA/Uni-Rio, 1997, pp.45-68.

FUNDAMENTOS TEÓRICOS DO SISTEMA-T

Ricardo Tacuchian

RESUMO: O Sistema-T é uma nova proposta metodológica do tratamento das alturas, tanto do ponto de vista horizontal como vertical da música. Ele oferece um instrumento de trabalho que permite a obtenção de diferentes atmosferas de acordo com a necessidade expressiva do compositor. O seu núcleo é um conjunto de nove notas que podem ser organizadas escalarmen- te (a escala nonatônica), serialmente (a série nonatônica) ou do qual pode ser extraída uma célula que se desenvolve segundo as relações intervalares entre suas classes de altura, duas a duas (organização celular do sistema-T).

O sistema-T é uma técnica de controle de alturas no processo de estruturação musical. É baseado num conjunto de nove classes de altura que podem se organi- zar escalarmente ou serialmente. As vezes, as duas formas de organização podem coexistir simultaneamente. A organização celular também é factível no sistema-T.

Procuraremos codificar este conceito a partir de uma reflexão teórica e de uma análise dos resultados já obtidos em nossa prática composicional mais recente. Na verdade, o *corpus* do artigo é o Capítulo IV da Tese por nós defendida na Univer- sidade do Rio de Janeiro, como requisito do Concurso Público para Professor Titu- lar daquela instituição ao qual nos submetemos em 1995¹.

A rigor, o presente texto deveria ser precedido por uma contextualização esté- tica da música do final do século na qual se insere e se justifica o Sistema-T. Além disso, as diferentes formas de controle de altura usadas no século XX (Debussy, Stravinsky, Hindemith, Schoenberg, Bartok, Strauss, Britten, Messiaen, Scriabin, Webern, Perle, Babbitt e Forte, para citar apenas alguns que contribuíram para a teoria do controle das alturas na música do século XX) deveriam ser revistas para a melhor compreensão do momento histórico onde surgiu o Sistema-T.² Esta tarefa será o tema de nova abordagem em futuro trabalho a ser publicado por nós. Por fim, uma rica e recente bibliografia que versa sobre diferentes formas de controle de alturas poderia ser selecionada e comentada.

Os três itens referidos acima já foram razoavelmente apresentados na Tese *Sistema-T: Novo Método de Controle das Alturas*, citada anteriormente, não ha- vendo espaço para serem repetidos aqui. Portanto, entraremos diretamente no objeto de estudo, sem outras preocupações contextuais. Antes, porém, faremos um breve comentário sobre a trajetória de nossas idéias até chegar ao ponto atual em que se encontra a Teoria do Sistema-T.

Em 1988 escrevemos uma suíte para violão, *Profiles*, onde, no 1º movimento, usá- vamos uma escala nonatônica (com 3ª e 6ª maiores e menores e sem a dominante

¹ Ricardo Tacuchian, *Sistema-T: Novo Método de Controle das Alturas*. Tese de Professor Titular (Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1995).

² Cf. Ricardo Tacuchian, "Música Pós-Moderna no Final do Século", *Pesquisa e Música*, v. 1, nº 2, dez/1993: 25-40.

dos modos correntes), na qual qualquer altura pudesse ser eleita como "centro tonal". Era uma tentativa de superar as polaridades maior/menor, tonal/modal e, mesmo, tonal/atonal. Esta escala de nove sons foi chamada de escala-T. Prosseguiu-se a experiência com o noneto *Rio/L.A.* (1989) onde a superposição acórdal que servia de elemento unificador da obra derivava da escala-T e que foi chamado de acorde-T. Em 1990 escrevemos o ballet *Hayastan*, para orquestra sinfônica, todo ele estruturado sobre a escala-T e o acorde-T.

A partir dos resultados estéticos obtidos, após a *première* de cada uma daquelas peças, verificamos que estas pesquisas deveriam ser aprofundadas uma vez que o material se mostrava extremamente flexível e polimorfo, podendo atender a diferentes necessidades expressivas do compositor, no campo do controle das alturas. A esta sistematização teórica foi dada o nome de Sistema-T sendo ampliada sucessivamente, a medida que compunhamos novas peças, usando aquele arsenal técnico. Assim, surgiram *Cono Sur* (1992) para xilofone, *Giga Byte* (1994) para 14 sopros e piano *obligato*, *Alcaparra* (1995) para flauta, *Pimenta do Reino* (1995) para clarineta e *Omaggio a Mignone* (1997), para quinteto de sopros e piano. Todas essas obras já foram estreitadas, algumas representadas várias vezes ou mesmo gravada no exterior, em cidades como New York, Los Angeles, Rio de Janeiro, São Paulo e Buenos Aires.

Este artigo sintetiza algumas idéias sobre o tema. As três formas possíveis de organização do Sistema-T (escalar, serial e celular) serão estudadas separadamente, apenas com objetivo de maior clareza sobre o assunto. Porém, na prática, estas formas de organização estão presentes simultaneamente ou recorrentemente na mesma peça.

ORGANIZAÇÃO ESCALAR DO SISTEMA-T Tratamento Tonal da Escala-T

A escala-T é uma escala nonafônica, distinguindo-se dos tradicionais modos maior e menor, não só pelo fato de possuir nove classes de altura ao invés de sete, mas também pela presença simultânea das terças maior e menor e das sextas maior e menor, em relação ao 1º grau da escala. Além disso, a escala-T, no seu 1º modo (ou modo padrão), não possui a 5ª justa superior a partir do 1º grau da escala (dominante), uma diferença fundamental em relação às tradicionais escalas maior e menor e às escalas modais.



Ex. 1: Escala-T de Dó

Ex. 2: Escala-T de Fá#

Como se depreende do exemplo, a escala-T pode sofrer um "tratamento tonal" ao ser transportada para as 12 alturas contidas no âmbito de uma oitava. Assim, podemos formar 12 escalas-T, diferentes entre si, mas com a mesma estrutura interna, a partir de qualquer um dos 12 sons da escala cromática, uma vez que esta escala não é de transposição limitada como ocorre com os Modos de Messiaen.



Ex. 3: A escala-T em suas 12 transposições

A escala-T padrão possui as seguintes relações intervalares entre seus nove graus: st-st-st-st-st-st (st=semiton; =tom). As enarmonias são usadas de acordo com as conveniências da escritura musical.

Os primeiros sete compassos da peça *Alcaparra*, para flauta solo, mostram as classes de altura (e só essas) da escala-T em Dó, sobre a qual esta 1ª seção está estruturada.

Allegro Moderato ca 76



Ex. 4: *Alcaparra* para flauta (7 primeiros compassos na escala-T em Dó)

Eventualmente, num trecho musical, pode aparecer uma nota que não faz parte da escala-T em uso. Essa nota é chamada de alteração. Cada escala-T pode ter, no máximo, três notas de alteração. O exemplo 5 mostra um trecho de *Profíles*, para violão, escrito sobre a escala-T de Dó mas que apresenta duas alterações: o Sol (3º compasso do exemplo) e o Ré (5º e 6º compassos). Aqui, o idioma do instrumento (cordas soltas de Sol e Ré) prevaleceu sobre o sistema de controle das alturas. Outros critérios de ordem musical poderão subverter a lógica do sistema.

Ex. 5: Profiles, para violão (alterações dentro da escala-T de Dó)

Relações Tonais entre Duas Escalas-T

Uma escala-T em relação a outra qualquer sempre possuirá duas ou três classes de altura que a outra escala não possui. Por exemplo, a escala-T de Dó possui as classes de altura Mib, Lab e Si que não se encontram na escala-T de Dó#. No sentido oposto, a escala-T de Dó# possui as classes de altura Ré, Sol e Lá# que não se encontram na escala-T de Dó. Esta relação cria o maior grau de diferenciação possível entre duas escalas-T (no caso, as escalas-T de Dó e Dó#).

De outro lado, comparando a escala-T de Dó com a de Mib, a primeira possui duas classes de altura (Réb e Fá) não encontráveis na segunda. Enquanto isso, a escala-T de Mib possui duas classes de altura (Sol e Ré) não encontráveis na escala-T de Dó. Esta relação cria o menor grau de diferenciação que pode existir entre duas escalas-T. Nesta hipótese, sempre haverá uma classe de altura dentro da oitava que não aparecerá nem numa nem na outra escala. No exemplo citado acima, esta classe de altura é o Sib.

Essas relações entre duas quaisquer escalas-T revelam que;

a) Toda vez que uma escala-T x apresenta três classes de altura que não aparecem na escala-T y, esta última também apresentará três classes de altura que não aparecerão na escala-T x. Neste caso, as duas escalas-T apresentarão, entre si, 6 classes de altura coincidentes e cada uma delas mais 3 classes de altura diferentes não encontráveis na outra escala. De qualquer forma, todas as classes de altura

dentro da oitava, estarão presentes, numa ou noutra escala pelo menos.

b) Toda vez que uma escala-T x apresenta duas classes de altura que não aparecem na escala-T y, esta última também apresentará duas classes de altura que não aparecerão na escala x. Neste caso, as duas escalas-T apresentarão, entre si, 7 classes de altura coincidentes e cada uma delas com mais 2 classes de altura diferentes. Assim, dentro da oitava, haverá uma classe de altura que não aparecerá em nenhuma das duas escalas-T.

Não existe outro tipo possível de relação entre duas escalas-T. No primeiro caso, chamamos de escalas-T afastadas e, no segundo, de escalas-T vizinhas. A escala-T de Dó é afastada das escalas-T de Dó# (2m), Ré (2M), Fá# (4A), Sib (7m) e Si (7M). A mesma escala-T de Dó é vizinha das escalas-T de Mib (3m), Mi (3M), Fá (4j), Sol (5j), Sol# (6m) e Lá (6M). Podemos concluir que duas escalas-T são afastadas entre si quando os seus primeiros graus formarem um intervalo de 2m, 2M, 4A, 7m ou 7M, isto é, intervalos considerados dissonantes pelo sistema tonal clássico. Ao contrário, serão vizinhas quando os intervalos forem 3M, 4j, 5j, 6m ou 6M, isto é, intervalos considerados consonantes pelo sistema tonal clássico. O exemplo a seguir mostra uma modulação da escala-T de Fá# para a sua vizinha de Dó#, na passagem do compasso 20 para 21 da peça Como Sur, para xilofone solo.

Ex. 6: Como Sur, para xilofone (Passagem modulatória da escala-T de Fá# para a de Dó#). Compasso 20 para 21)

Tratamento Modal da Escala-T

Qualquer um dos nove graus da escala-T pode ser tratado hierarquicamente como um centro tonal, sem transposição da escala. Assim, a escala-T padrão (1º modo) poderá apresentar mais oito modos diferentes conforme a nota inicial da escala que passa a ser considerada o novo centro tonal (rotação da escala). A escala-T analisada até agora estava no seu modo padrão ou 1º modo. A escala-T de Dó apresenta os seguintes modos: 1º modo ou modo padrão, 2º modo em Réb, 3º modo em Mib, 4º modo em Mi, 5º modo em Fá, 6º modo em Fá#, 7º modo em Sol#, 8º modo em Lá e 9º modo em Si.

Dó

1º modo ou modo pário

Ré#

2º modo

Fá

3º modo

Sol#

4º modo

Si

5º modo

6º modo

7º modo

8º modo

9º modo

Ex.7: Os nove modos da Escala-T de Dó

Assim como uma mesma escala-T pode ter nove diferentes centros tonais (os nove modos de cada escala-T), um mesmo centro tonal pode existir em diferentes escalas-T. O exemplo que segue mostra nove diferentes escalas-T mas todas elas com o centro tonal Dó.

escala-T de Dó
1º modo em Dó

escala-T de Mib
2º modo em Dó

escala-T de Fá
3º modo em Dó

escala-T de Sol
4º modo em Dó

escala-T de Lá
5º modo em Dó

escala-T de Si
6º modo em Dó

escala-T de Dó
7º modo em Dó

escala-T de Ré
8º modo em Dó

escala-T de Mi
9º modo em Dó

Ex.8: Nove diferentes escalas-T com o mesmo centro tonal (Dó)

Mesmo trabalhando dentro da organização escalar do sistema-T, nem sempre o centro tonal é evidente. Ele poderá ser múltiplo, ambíguo ou ausente. Será múltiplo quando existirem duas ou mais escalas-T soando simultaneamente ou sempre que houver harmonias paralelas. Será ambíguo quando não se conseguir definir com precisão um único grau hierarquicamente mais importante que os demais. Será ausente quando o grau de ambigüidade for extremo. E o caso do exemplo 9 (trecho de *Giga Byte*).

Fl

Ob

Cl (Bb)

Fg

Tpa (F)

Tpa (Bb)

Trib

Piano

Ex.9: *Giga Byte*, para 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetas em Sib, 2 fagotes, 2 trompas em Fá, 2 trompetas em Sib, 2 trombones e piano obbligato. Apesar deste trecho estar escrito na escala-T de Mib, existe uma completa indefinição do modo, não permitindo caracterizar nenhum centro tonal

O tratamento tonal da escala-T (12 transposições) e o tratamento modal (9 centros tonais para cada transposição) geram um total de 108 escalas monofônicas.

A Harmonia na Organização Escalar do Sistema-T

A textura homofônica não é a predominante nas obras que usam o sistema-T. Entretanto, uma estrutura acórdal aparece principalmente nos pontos culminantes e nos pontos cadenciais, daí a necessidade de se definir alguns parâmetros harmônicos no sistema-T. Em raras ocasiões, um trecho musical pode se apresentar em estilo coral e, neste caso, a textura harmônica é bastante evidente, conforme mostra o exemplo 10, onde todos os sons geradores da harmonia advêm da escala-T de Ré, com o centro tonal ambigüamente em Sol (5º modo da escala-T de Ré).



Ex. 10: *Giger Byrc*, redução de trecho para duas trompas, um trombone e um tuba. Toda a harmonia é gerada pelas alturas da escala-T.

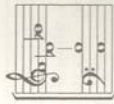
Qualquer combinação com as classes de alturas da escala-T pode gerar acordes de diferentes graus de tensão ou estabilidade. O exemplo 11 mostra algumas possibilidades de estruturação acórdal, com alturas retiradas da escala-T de Dó.



Ex. 11: Diferentes combinações acórdais baseadas na escala-T de Dó

O compositor, entretanto, poderá eleger um acorde motivico dentro da escala-T que servirá de elemento de estruturação de toda uma obra. O acorde de 5 sons mais dissonante do sistema-T (e por isso chamado de acorde-T) é o de 7M, 9m 11J (4f) e 12d (5d). Esta tensão é provocada pelos intervalos de 7M e 9m em relação ao baixo e pelo choque de 2m (entre a 4f e a 5d), especialmente quando esta 2m está em posição explícita, isto é, no limite superior do acorde (veja exemplo 12). Mas qualquer outra combinação harmônica diferente do acorde-T, pode ser usada desde que conheçamos as leis de tensão e relaxamento destes acordes. Não se trata, aqui, de uma harmonia funcional, com toda uma graduação hierárquica de diferentes funções. Mas, também não se trata de um desprezo da possibilidade

geradora de movimento que um acorde pode ter, independentemente de suas qualidades colorísticas particulares. Mais adiante voltaremos a comentar sobre o acorde-T padrão e suas variantes.



Acorde-T

Ex. 12: O acorde-T padrão

O grau de tensão de um acorde depende dos seguintes fatores:

- Intervalos dissonantes. Quanto maior o número de intervalos dissonantes mais dissonante será o acorde. O exemplo 13 mostra dois acordes distribuídos numa tessitura muito próxima (diferença de apenas um semitom). Entretanto, o segundo é muito mais tenso ou instável que o primeiro devido à presença de duas 2ms (Sol#/Lá e Ré/Mib) e uma 9m (Dó#/Ré). O primeiro acorde também apresenta uma 9m (Dó/Mib) mas duas 2Ms (Fá/Sol e Réb/Mib), intervalo bem menos dissonante que a 2m. A prova do ouvido é insofismável.



Ex. 13: O segundo acorde é mais tenso ou instável que o primeiro devido à maior qualidade dissonante de seus intervalos

- Região. A região onde o acorde é executado também pode influir no seu grau de tensão. Deste modo, o mesmo acorde executado numa região aguda terá sua tensão diminuída, aumentando à medida que é transportado para regiões mais graves.

- Espaçamento. Espaçamento de um acorde é a posição mais afastada ou ajuntada que suas notas adquirem entre si. Quanto mais afastada for a posição das notas do acorde menos tenso ele será. No exemplo 14, o mesmo acorde em posição ajuntada é mais tenso que o segundo acorde em posição mais afastada.

A posição que o intervalo dissonante tem dentro do acorde também é um fator que altera o grau de tensão do acorde. Assim, no exemplo 15, o acorde-T na sua primeira disposição é mais tenso que na segunda, pelo fato de a 2m (Fá/Solb) estar numa posição explícita do acorde (no extremo superior). O acorde-T do 1º grau da escala-T de Dó perde toda a sua aspereza quando a 2m é colocada no meio do acorde, dando ao acorde, assim disposto, uma suave sonoridade. A aspereza do acorde seria ainda maior se a dissonância estivesse nas vozes extremas inferiores, devido ao maior choque de dissonâncias entre os harmônicos dos respectivos sons fundamentais.

Ex. 14: Dois espaçamentos diferentes no mesmo acorde-T (1º grau da escala-T de Dó: o segundo em posição mais afastada é menos tenso)

Ex. 15: O mesmo acorde-T apresenta maior tensão na 1ª disposição porque o intervalo 2d é mais explícito que na 2ª

d) Vozes extremas. Quando as notas extremas (superior e inferior) do acorde formam um intervalo consonante, especialmente a 5J, o acorde tende a ficar mais estável (como se fosse um acorde perfeito, com notas ajustadas). Este fator é o de menor pregnância, quando está em jogo outro ou outros fatores de tensão harmônica. Uma 5J nas partes extremas do acorde sugere uma certa estabilidade com apoio tonal no baixo mas não atenua seu grau de dissonância, como nos casos anteriores. No exemplo 16, o acorde do 1º grau da escala-T de Dó, é igualmente dissonante em ambas as disposições mas sugere mais estabilidade na segunda disposição devido ao intervalo de 5J que existe entre as vozes extremas. Neste caso, a nota Si poderia funcionar como um centro tonal ou nota conclusiva.

Ex. 16: Acorde do 1º grau da escala-T de Dó. Existe maior estabilidade na 2ª disposição que na primeira devido ao intervalo de 5J entre as vozes extremas

e) Número de sons formadores de acorde. Embora a tendência seja o acorde ficar mais tenso com o maior número de sons de que é formado, essa relação pode ser invertida dependendo dos intervalos em jogo. Assim, no exemplo 17, o primeiro acorde a é mais tenso que os acordes b e c apesar de possuir apenas dois sons. Da mesma forma, o acorde b é mais tenso que o c (as terças vão paulatinamente abrindo a tensão do acorde, provocada pela 7M que, no primeiro caso, aparece isolada).

Ex. 17: Acordes progressivamente menos tensos apesar de aumentado o número de notas

f) Timbre e Dinâmica. Este tema extrapola os limites deste estudo, entretanto, é bom lembrar que uma dissonância fica abrandada quando ela é executada por instrumentos de timbres diferentes e, ao contrário, acentuada quando executada por instrumentos iguais. Da mesma forma, o grau de tensão é maior quando a dinâmica é mais forte e vice-versa.

Todos os fatores descritos anteriormente interagem harmonicamente entre si e, muitas vezes, um anula o outro, pois, na verdade, dificilmente eles existem isoladamente. De qualquer forma, tê-los em mente é um roteiro que pode servir para os objetivos expressivos do compositor.

O Acorde-T

Como dissemos antes, o acorde de 5 sons mais dissonantes do sistema-T é aquele que denominamos de acorde-T. Analisando o acorde-T em sua forma escalar (veja o exemplo 18), constatamos a presença de 3 semitons, separados por um intervalo de 4J e 4A respectivamente.

Ex. 18: Disposição escalar do acorde-T padrão

O acorde-T padrão apresenta variantes (com diferentes graus de tensão) de dois modos: por mudança de posição (e de espaçamento) e por mudança do grau gerador do acorde. No primeiro caso, além do estado fundamental, temos as diferentes mudanças de posição, tendo, cada uma delas, diferentes espaçamentos entre os sons (exemplo 19).

Ex. 19: Variantes do acorde-T padrão, por mudança de posição e espaçamento

Os graus da escala-T, formadores do acorde-T padrão são 1-9-2-5-6. Mantendo esta mesma relação numérica mas formando o acorde a partir de graus diferentes da escala-T (por exemplo, 2-1-3-6-7, 3-2-4-7-8 e assim por diante), teremos as variantes do acorde-T por mudança de seu grau gerador. Os novos acordes formados terão suas relações intervalares internas modificadas como se vê no exemplo 20.

Ex. 20: Acordes-T variantes, formados em cada grau da escala-T de Dó e, por isso, apresentando relações intervalares internas diferentes entre si

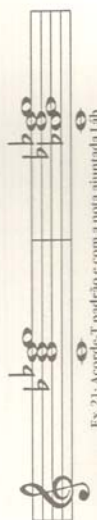
As novas relações intervalares internas dos acordes-T variantes de cada grau da escala-T são:

ACORDE-T PADRÃO	
1º grau (Dó): 7M-2m-4]-5d	
Acordes-T Variantes	
2º grau (Réb): 7M-2M-4]-5]	3º grau (Mib): 7m-2m-4]-5d
4º grau (Mi): 7m-2m-4]-5]	5º grau (Fá): 7M-2m-4A-5]
6º grau (Solb): 7M-2M-4A-5]	7º grau (Láb): 7m-2m-4]-5]
8º grau (Lá): 7M-2M-4A-5]	9º grau (Si): 7m-2m-4]-5d

Quadro 1: Relações intervalares dos acordes-T padrão e Variantes

Dos nove acordes-T dois pares apresentam estrutura intervalar idêntica: o 3º com o 9º e o 6º grau com o 8º. Portanto, existem 7 estruturas intervalares diferentes para o acorde-T.

Eventualmente, pode-se acrescentar uma nota no acorde-T, aumentando para seis o número de notas (a nota ajuntada). É o caso da nota Láb no acorde-T de Dó-Si-Reb-Fá-Solb.



Ex. 21: Acorde-T padrão e com a nota ajuntada Láb

Este tratamento harmônico é o que ocorre no c.49 da obra *Giga Byte* de Ricardo Tacuchian.

Outro desvio do acorde-T é a substituição de uma das notas por outra contígua (alteração). É o caso da nota Mi, no lugar de Fá, no acorde-T alterado de Dó-Si-Reb-Mi-Solb.



Ex. 22: Acorde-T padrão e acorde-T alterado (Mi no lugar do Fá)

Este tratamento harmônico ocorre no c.65 da obra *Giga Byte*. Mais adiante veremos que o acorde-T (e qualquer outra coleção de alturas da escala-T) pode ser tratado como um conjunto independente da escala que lhe deu origem (organização celular do sistema-T).

Concluindo, a harmonia na organização escalar do sistema-T pode ser estruturada por qualquer tipo de combinação intervalar a partir de um acorde padrão e suas variantes chamado acorde-T. Como o sistema-T é aberto, qualquer compositor poderá propor outro acorde padrão, dentro do sistema, que sirva de base para uma nova estruturação harmônica. Portanto, este breve estudo do acorde-T não esgota as possibilidades harmônicas do sistema-T.

O acorde-T foi o acorde básico da estruturação de parte das peças *Rio/L.A.* e *Hayastan*.

No primeiro compasso do exemplo 23, retirado do noneto *Rio/L.A.*, vemos o acorde-T padrão incompleto Dó-Fá-Solb-Si (falta o Ré), distribuído entre os metais e o piano. No compasso seguinte, o piano executa outro acorde-T, também incompleto, Ré-MibSol#-Lá (falta a nota Sol).



Ex. 23: Rio/L.A. Trecho que emprega o acorde-T padrão (incompleto) da escala-T de D6

Ao contrário do exemplo anterior, no terceiro compasso do exemplo 24, um trecho do balé *Hayastan*, o acorde-T aparece completo (7º grau da escala-T de Fá#). O acorde-T completo geralmente é reservado para pontos culminantes ou pontos cadenciiais.

Ex. 24: Trecho de Hayastan, com o acorde-T variante do 7º grau da escala-T de F#

A polifonia na organização escolar do sistema-T, é inteiramente livre, dependendo da densidade textural que se pretenda e do grau de tensão/instabilidade ou relaxamento/estabilidade que se deseje numa determinada passagem. As linhas melódicas usarão as classes de altura da escala-T que servem de base para o trecho em questão.

ORGANIZAÇÃO SERIAL DO SISTEMA-T

O Sistema-T, baseado em nove classes de altura, pode ser organizado serialmente. Neste caso, tomamos de empréstimo os princípios serials estabelecidos por Schoenberg a partir de 1921-23. A diferença fundamental entre as duas propostas é o fato da série do sistema-T conter apenas nove sons ao invés de doze. Por esta razão, o grau de reiteração de cada classe de altura desta série notônica é maior, criando uma estruturação musical "menos atonal" do que aquela criada por uma série dodecafônica. Com este tipo de organização serial, o sistema-T oscilará numa zona limítrofe entre o tonal e o atonal, numa tentativa de síntese daquelas polaridades ou, em outras palavras, a superação das antinomias, uma das características do comportamento pós-moderno.

Tomemos como exemplo a seguinte série notônica, usada na peça *Giga Byte*.

Mib Sol F# Dó# Sol# Fa Si Ré Sib

A série notônica é sempre construída a partir das notas de uma escala notônica. Usando a mesma técnica do sistema dodecafônico, podemos construir uma matriz notônica (ver o quadro 8), criando uma série inversa, a partir da 1ª classe de altura (Mib) e dispostos-a no sentido vertical. A partir de cada classe de altura da nova série, será construída uma série original como a primeira, porém com alturas diferentes.

Este comportamento gera 9 séries principais ou originais (séries P com transposições diferentes) e 9 séries inversas (séries I, também com transposições diferentes). Ambos os grupos de séries, lidas de trás para frente, gerarão, respectivamente, as séries retrogradadas (R) e as séries retrogradadas-inversas (RI).

Habitualmente, na teoria dodecafônica, o índice usado para denominar as séries corresponde ao número de semitons que uma série transportada está afastada daquela que lhe deu origem (0 a 11). dentro desta norma, P0 é a série principal propriamente dita. P5 é a série principal transportada uma 4ª acima (5 semitons). No sistema-T usaremos um critério de indexação diferente uma vez que nem todas as transposições dentro da oitava ocorrem, mas apenas 8, além da série notônica principal que dá origem à matriz. Nada impede que, no futuro, a série notônica tenha 12 transposições diferentes ao invés de 9. Os índices vão de 1 a 9 e representam a ordem em que as séries aparecem na matriz. O exemplo de matriz notônica usada em *Giga Byte* esclarecerá melhor a questão.

I 1	I 2	I 3	I 4	I 5	I 6	I 7	I 8	I 9
Mib	Sol	Fa#	Do#	Sol#	Fa	Si	Re	Sib
Si	Mib	Re	La	Mi	Reb	Sol	Sib	Fa#
Do	Mi	Mib	Sib	Fa	Re	Lab	Si	Sol
Fa	La	Lab	Re#	Sib	Sol	Reb	Mi	Do
Sib	Re	Reb	Lab	Mib	Do	Fa#	La	Fa
Reb	Fa	Mi	Si	Fa#	Mib	La	Do	Lab
Sol	Si	Sib	Fa	Do	La	Mib	Fa#	Re
Mi	Sol#	Sol	Re	La	Fa#	Do	Mib	Si
Sol#	Do	Si	Fa#	Do#	Sib	Mi	Sol	Mib
RI 1	RI 2	RI 3	RI 4	RI 5	RI 6	RI 7	RI 8	RI 9

Quadro 2: Matriz nonatônica usada em Giga Byte

As séries P e R sempre serão superponíveis a uma escala-T. Entretanto, como a escala-T não é simétrica (palindrômica) as séries I e RI gerarão classes da altura que não se superporão a uma determinada escala-T.

A organização serial do sistema-T usa os mesmos recursos metodológicos do dodecafonismo quanto ao manejo das classes de altura para a estruturação harmônica e/ou polifônica. Vejamos alguns exemplos de organização serial do sistema-T, tirados da peça Giga Byte. O exemplo 25 mostra a série P_1 distribuída entre a flauta, a clarineta e o fagote.

Ex. 25: Giga Byte. A série P_1 distribuída entre a flauta, clarineta e fagote

No exemplo 26, são apresentadas 3 séries simultaneamente: P_1 (na flauta), R_3 (na clarineta) e RI_8 (nos dois fagotes).

Fig. 26: Giga Byte. Apresentação simultânea de 3 séries: P_1 (na flauta), R_3 (na clarineta) e RI_8 (nos dois fagotes)

Como o grau de reiteração das classes de altura da série nonatônica é relativamente grande, podemos sair da organização serial para a escala de modo brando sem nenhum choque. No exemplo que segue, a organização serial com apresentação das séries R_5 (na flauta e terminando no oboé) e RI (nas clarinetas e no fagote), muda para uma organização escalar (escala-T de La), a partir do compasso 142. Como a escala-T de La é usada sem uma definição cabal de centro tonal, a passagem da organização serial para a escala é mais natural. Somente o cânone à oitava entre o fagote e a clarineta II e o *ostinato* no oboé, e depois na clarineta I, poderiam sugerir um ambiente não serial. Este é um exemplo radical da oscilação tonal/atonal do sistema-T.

Ex. 27: *Giga Byte*. Transição da organização serial para a organização escalar no Sistema-T

Existe, ainda, no sistema-T, a possibilidade de uso simultâneo das duas formas de organização, a escalar e a serial. Pelas características internas do sistema-T, esta combinação é absolutamente orgânica, podendo ser usada, inclusive, em passagens de bastante suavidade. Vejamos o exemplo 28, onde a série P1, distribuída na flauta, oboé e clarineta, se desenvolve sobre o piano em arpejos da escala-T de Ré.

Ex. 28: *Giga Byte*. As madeiras são trabalhadas sobre a série P1, enquanto o piano cria uma textura em arpejos da escala-T de Ré (simultaneidade entre organização serial e escalar)

ORGANIZAÇÃO CELULAR DO SISTEMA-T

Quando nos referimos à harmonia, na organização escalar do sistema-T, mostramos que ela poderia ser concebida pela combinação de quaisquer classes de alturas da escala-T, tendo por critério os objetivos de maior ou menor tensão do trecho. A outra forma de estruturação seria através do acorde-T padrão e suas variantes. Na realidade, o acorde-T pode ser abordado sob a ótica da teoria dos conjuntos e não mais como pertencente a determinada escala-T.

Assim, o acorde-T poderia ser transformado num conjunto {0,1,6,7,8}⁸, que serviria de base para a estruturação melódica e harmônica, agora não mais ligada a uma determinada escala-T.

Ex. 29: O conjunto {0,1,6,7,8} em duas transposições

⁸ A forma prima deste conjunto é {0,1,2,6,7,1}.

Na peça *Pimenta do Reino* (para clarineta solo), o 1º compasso do exemplo está estruturado sobre um conjunto tirado do acorde-T padrão. O 3º compasso está estruturado com o mesmo conjunto, mas transportado um tom acima.

Allegro vivace

Como vimos, no processo criativo, a norma é frequentemente subvertida e a expressão deve sempre merecer prioridade. Nenhum método ou sistema composicional deverá inibir a natureza do artista nem impossibilitar que diferentes personalidades possam trilhar diferentes caminhos. Cada obra de arte é única, mesmo que concebida dentro de uma mesma técnica. Se esta técnica não oferece múltiplas possibilidades de estruturação e estilo ela não terá razão de ser.

O sistema-T é uma proposta nova que instrumentaliza o compositor na organização e controle das alturas, tanto horizontal quanto verticalmente. Na realidade o sistema-T retoma diferentes conceitos já apresentados anteriormente e os integra num novo formato que multiplica as possibilidades de seus antecessores tomados isoladamente. O sistema-T apresenta duas características principais. A primeira é que ele oferece um sem número de possibilidades de estruturação musical, atendendo às diferentes necessidades expressivas do compositor. A segunda característica é que o sistema-T apresenta uma arquitetura aberta, isto é, não se trata de uma proposta fechada, mas com amplas possibilidades de expansão.

A proposta do sistema-T é o resultado de uma reflexão teórica sobre as diferentes técnicas composicionais de nosso século e um esforço de sistematizá-la num todo orgânico, seguido de experiências no mundo real da música profissional. O crivo do concerto público foi um teste diante dos intérpretes e dos ouvintes. Além disso, a análise posterior das gravações e das partituras permitiu a proposição de novos conceitos.

O sistema-T surgiu num momento histórico determinado. Não poderia ter surgido há 20 anos, quando as posições estéticas eram muito compromissadas e rígidas com polarização cristalizada das respectivas posturas. Politicamente, talvez, a queda do muro de Berlim simbolize este novo momento de superação de uma conduta maniqueísta que foi tão comum no mundo das artes. A tecnologia digital, criando uma era de informação automática, contribuiu para as mudanças da sociedade contemporânea e suas formas de vida, expressão e poder. Esta sociedade vem sendo chamada de pós-industrial e sua face cultural de pós-moderna. O pós-moderno é, antes de tudo, caracterizado por uma atitude de síntese, de superação das polaridades, de abolição de compromissos estéticos rígidos e de transformações de antigas estéticas em novas técnicas ou instrumentos de ação. Enfim, uma busca do novo sem rejeitar a tradição.

Verificamos que o século XX foi muito rico no número de opções estéticas, mas cada uma delas se fechava numa cidadela da verdade única. Os movimentos se sucederam numa velocidade nunca vista antes. Foi um século que se caracterizou principalmente pelo radicalismo de uma atitude de ruptura com a tradição. A arte deste século é genericamente chamada de moderna ou modernismo. Na realidade, o modernismo abraça diferentes movimentos radicais, muitos até opostos entre si, e que são considerados as diferentes vanguardas do século.

No caso da música, a ruptura e as vanguardas começam no início do século, quando Schoenberg propõe a superação das dissonâncias (a passagem da tonalidade para a atonalidade) e, mais tarde, uma nova forma de organização dos sons - serialismo. A organização serial dos sons passou a competir com a milenar organi-

zação escalar. Entretanto, não foi só a forma de organização das alturas que sofreu profundas modificações. Outros parâmetros da estruturação musical, tais como o timbre, a textura, a dinâmica, a articulação, o grau de determinação prévia da forma musical (determinismo X aleatoriedade), o sistema de afinação dos sons, tiveram um considerável desenvolvimento neste século.

A tecnologia eletrônico-digital também trouxe consequências antes não suscitadas para a linguagem musical.

Considerando apenas o ponto de vista do parâmetro altura este texto mostra que ainda é possível trabalhar com novas técnicas composicionais que estruturam o som acústico afinado dentro do temperamento. E o sistema-T é justamente a proposta que atende àquele objetivo. A proposta do sistema-T sintetiza os princípios tonal/modal, maior/menor, tonal/atonal e escalar/serial. Como já foi referido antes, é uma proposta aberta, pois possibilita inúmeras formas de abordagem.

A escala nonatônica apresenta ambiguidade tonal porque possui, a partir do 1º grau da escala-T, as duas terças (M e m) e as duas sextas (M e m) que seriam os graus diferenciadores dos modos maior e menor do sistema tonal clássico. Além disso, a escala-T padrão não possui a dominante ou 5º do 1º grau, porque a oitava é dividida ao meio pelo tritono. A consequência disso é a criação de possibilidades melódicas e harmônicas diferentes dos tradicionais sistemas tonais ou modais. Entretanto, de dentro da escala nonatônica podemos extrair as escalas maior (a partir do 4º grau da escala-T) e menor (2º grau), a escala pentatônica padrão (4º grau) e outras atípicas, as escalas modais, como por exemplo a dórica (6º grau), escala híbrida lídio-mixolídia ou "natural" de Bartók (9º grau), escala de seção aurea (1º grau), além de inúmeras outras escalas artificiais. Nenhum dos sete modos de transposição limitada de Messiaen é encontrado no sistema-T.

As nove notas da escala-T podem sofrer um tipo de organização diferente da escalar - a organização serial. Neste caso a série só terá nove sons e, por isso, o grau de reiteração será maior do que no dodecafonismo. Este fato gera uma atmosfera que mescla a dimensão tonal e atonal. Além desses dois tipos de organização do sistema-T, uma célula tirada da escala-T ou da série nonatônica pode ser trabalhada segundo os princípios da teoria dos conjuntos. É o que denominamos de organização celular do sistema-T. O acorde-T, por exemplo, pode ter dois tipos de abordagem: como uma expressão harmônica de determinada escala-T ou como uma célula independente de qualquer escala-T. Uma forma de abordagem poderá oscilar para a outra, criando uma grande riqueza de possibilidades expressivas e de ambiguidades de grande força musical, da mesma forma que um tipo de organização do sistema-T pode passar para o outro. Este é um dos pontos capitais na manipulação do sistema-T - a articulação orgânica que existe nas três formas de organização do sistema-T, o escalar, o serial e o celular. Esta articulação, além de permitir a passagem de uma forma de organização para outra, permite também o seu uso simultâneo, sem contudo provocar qualquer incoerência estrutural.

Pelo seu caráter de superação das tradicionais polaridades da música de prática corrente neste século, podemos concluir que o sistema-T atende a muitos postulados da assim chamada música pós-moderna, embora outras opções ainda sejam possíveis. O sistema-T enquanto supera as formas tradicionais de controle das alturas, ao

ao mesmo tempo retoma os seus princípios.

Este artigo conclui pela proposta de um novo sistema de controle de alturas, a partir de uma reflexão estética, histórica e analítica. Sua legitimação, entretanto, não é alcançada pelo seu metadiscorso mas pelo resultado musical das obras que foram compostas, baseadas no sistema-T.

RICARDO TACUCHIAN é regente e compositor, Professor Titular da UNIRIO Doutor em Composição pela University of Southern California e membro da Academia Brasileira de Música.

ANEXO 3: TEXTOS ORIGINAIS

INTRODUÇÃO.

8. BENT, Ian. *Analysis*. The New Grove: The Macmillan Press, 1988, pp.1-5. “ *Underlying all aspects of analysis as an activity is the fundamental point (...) Analysis may serve as a tool for teaching, though it may in that case instruct the performer or the listener at least as often as the composer; but it may equally well be a private activity – a procedure for discovering.(...) Analysis (...) determines the structural elements and discovers the function of those elements*”.

10. HESS, Myra. Apud MATTAY, Tobias. *The visible & invisible in pianoforte technique: foreword*. Oxford University Press, 1988, p.vii. “*We are all creatures of habit: therefore how important it is that we should form good ones, so that we may avoid an endless wast of time in hopeful but thoughtless work. We all know that it is not possible to play perfectly always; but the habit if right thinking and practicing will enable us to approach more often our ideal in performance*”.

11. BERRY, Wallace. *Musical structure and performance*. Yale Unicersity Press, 1989, p.xi. “*Broad principles by which musical structure is meaningful, and by which structure and content can be understood, and illuminated in performance*”.

CAPÍTULO II. ANÁLISE DA OBRA PIANÍSTICA

31. HOWAT, Roy. *The Practice of Performance: What do we perform?*. Cambridge University Press (Edited by John Rink), 1995, p.4. “*Above all, analysis needs to clarify our relationship to the music, not congest it with information which we cannot relate to our listening or playing (...) Alalytical diagrams are yet another notational category*”.

34. SIMMS, Bryan R. *Music of twentieth century*. New York: Schirmer Books, 1986, pp.25-6. “*Schoenberg discusses the nature and use of motives in tonal music in his textbook Fundamentals of Musical Composition; these remarks serve equally well to describe his use of the motive in atonal music*”.

37. ROTHSTEIN, William. *The Practice of Performance: Analysis and the act of performance*. Cambridge University Press (Edited by John Rink), 1995, p.219. “*(...)It is ‘the meaning of the voice-leading’ that Schenker takes to be the real meaning of the work, the meaning that the performer’s hand must not violate*”.

40. STRAUS, Joseph. *Introduction to post-tonal theory*. 3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005, p.vii. “*A broad consensus has emerged among music theorists regarding the basic musical elements of post-tonal music – pitch, interval, motive, harmony, collection*”.

46. STRAUS, Joseph. *Remaking the Past: Musical modernism and the influence of the tonal tradition*. Harvard University Press, 1990, p.96. “*The polarity of contrasting harmonic areas as the essencial form-generating element*”.

49. WHITE, John D. *Comprehensive Musical Analysis*. London: The Scarecrow Press, 1994, p.100. “*The concept of two or more different ideas with their contrasting tonal areas presented in the exposition, the working out or elaboration of their conflicts in the development, and their resolution in the recapitulation – all of this forms a matrix of great dramatic potencial*”.

53. ROSEN, Charles. *Sonata Forms*, New York: W.W.Norton, 1988, p.320. “*The composers from 1825 to 1850 preferred open forms, and they sought for the effect of improvisation*”.

54. STRAUS, Joseph. Op.cit., 1990, p.97. *"In the nineteenth century the sonata form changed as the nature of the musical language changed. (...) The generating force of the harmony became dulled. As boundaries between tonal areas blurred, they grew less effective in delimiting the formal sections"*.

56. KOSTKA, Stefan. M. *Materials and techniques of twentieth-century music*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1999, p.146. *"Some of them even make use of the traditional key relationship in the exposition of tonic-dominant (as Piston's Quintet for Flute and Strings [1942], I) or tonic-relative major (as in Ravel's Sonatina [1905], I) (...) More problematical, however, are those movements in sonata form - and there are many - in which the tonality of one or both of the main themes is unclear. Obviously, a struggle between tonalities cannot occur if the tonalities are not firmly established"*.

57. KOSTKA, Stefan. 1999, Op.cit., pp.146-7. *"Tonal uncertainty is obviously a problem, in regard to sonata form, (...) compositions are highly organized in their own ways. (...) What is interesting here from a formal point of view is the effort to make a tonal form function in an increasingly nontonal environment"*.

66. KOSTKA, Stefan. 1999, Op.cit., p.234. *"Sometimes textures are complicated by harmonizing the individual lines, and we will refer to these as 'compound textures'"*.

68. Embora "estrato" signifique geralmente camadas uma sobre a outra, o estrato neste caso quer dizer próxima uma da outra. Qualquer mudança abrupta de textura ou da sonoridade básica é um exemplo de estratificação, mas este termo é usado nas peças onde os contrastes de textura ou timbre são elementos fundamentais. KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit., p.237. *"Though 'strata' usually means layers on top of each other, the strata in this case are next to each other. Any abrupt change of texture or basic sound is an example of stratification, but this term is generally used in connection with pieces in which contrasts of texture or timbre are the primary elements in shaping the form of the piece"*.

79. Coleção diatônica constitui qualquer transposição das sete notas brancas do piano (forma a classe de conjuntos 013568T) e abrange todas escalas maiores, menores (naturais) e os modos eclesiásticos. Entretanto, na música pós-tonal, a coleção diatônica é utilizada sem a harmonia funcional e a tradicional condução de vozes da música tonal. STRAUS, Joseph N. 2005. Op.cit., p.140. *"the diatonic collection is any transposition of the seven 'white notes' of the piano. It is set class 7-35 (013568T). All the major scales, (natural) minor scales, and church modes are diatonic collections. Diatonic collections also are common in twentieth-century music. (...) In post-tonal music, however, the diatonic collection is used without the functional harmony and traditional voice leading of tonal music"*.

123. Segundo Salzer, acordes pivôs são acordes estruturais: pontos estáveis que determinam o curso do movimento musical. SALZER, Felix. *Structural hearing*. New York: Dover, 1982, p.47. *"(...) Pivots. They are the stable points which determine the course of the musical motion on the way to its objective"*.

CAPÍTULO III . ASPECTOS DE PREPARAÇÃO PIANÍSTICA PARA A PERFORMANCE

131. MOSCHELES, Ignas. Apud KOCHÉVITSKY, George. *The Art of Piano Playing*. Illinois: Summy Richard Co, 1967, p.15. *"More than a century earlier the pianist Ignaz Moscheles said that the mind should practice more than fingers"*.

132. RIEMANN, Hugo. *Vergleichende Klavierschule*. Leipzig: Fr.Kistner, 1883, p. 25. *"It is impossible to develop velocity otherwise than through exercise of the telegraphic apparatus from brain to muscles. The process from within-outward cannot be replaced by anything"*.

133. BUSONI, Ferruccio. *The Essence of Music*. London: Rockliff, 1957, p.94. *"Busoni wrote in 'The Requirements Necessary for a Pianist': Technique in the truer sense has its seat in the brain and it is*

composed of geometry – an estimation of distances – and wise coordination (...) The acquirement of a technique is nothing else than fitting a given difficulty to one's own capacities. That this will be furthered to a lesser extent though physical practicing and to a greater extent through keeping an eye on the task mentally is a truth which perhaps has not been obvious to every pianoforte pedagogue, but surely is obvious to every player who attains his aim through self-education and reflection".

134. LEIMER/GIESEKING, Karl/Walter. *Piano Technique*. New York: Dover, 1972, p.31. *"It is needless to say that (...) should be conscious of the fact that illimitable possibilities exist for improvement"*.

135. HOFMANN, Josef. *What is the purpose of music study?*. Etude: November, 1944, p.617. *"Playing is simply the manual expression of something [a pianist] knows"*.

136. Apud KOICHEVITSKY, George. 1967. Op.cit., p.17. *"Heinrich Neuhaus, teacher of Svyatoslav Richter, Emil Gilels and many other outstanding Russian pianists, reminds us of Michelangelo's simple expression of idea: 'la mano che obbedisce all'intelletto' ('the hand which obeys the intellect'). Neuhaus uses this quotation to explain that the clearer one's aims, the clearer one sees how to accomplish them"*.

137. MATTHAY, Tobias. 1988. Op.cit., p.3. *"To acquire Technique therefore implies that you must induce and enforce a particular mental-muscular association and co-operation for every possible musical effect"*.

138. KOICHEVITSKY, George.1967. Op.cit., pp.30-1. *"gradually, under ear control, (...) everything irrelevant is omitted and only purposeful movement is fixed by inhibition which encircles the excited centers of the motor region of the cortex. The guiding principle here is the evaluation of the result of the motor act – namely, the sound"*.

140. KOGAN, Grigori. *U vrat mastertva (At the gates of mastery; psychological prerequisites for successful pianistic work)*. Moscow: Sovetski Kompozitor, 1961. Apud KOICHEVITSKY, George.1967. Op.cit., p.17. *"Grigori Kogan (...) in his small book U vrat mastertva (At the Gates of Mastery) put forward as psychological prerequisites of successful pianistic work three basic principles: (1) The ability to hear inwardly the musical composition – to hear it extremely clearly as a whole, as well as exact in all its details. (2) The most passionate and persistently intense desire to realize that glowing musical image. (3) The full concentration of one's whole being on his task in everyday practice as well as on the concert stage"*.

146. ORTMANN, Otto. *The Physical Basis of Piano Touch and Tone*. New York: E.P.Dutton, 1925, pp.50-171. *"When playing the piano, is to produce sounds of various pitch, intensity, and duration. (...)A certain finger-stroke produces a certain note, not because that stroke is correct and all other strokes are incorrect, but because the finger reaches the key with an appropriate force. (...)The quality of a sound depends upon its intensity. (...)For the purpose of determining the normal effect of various marks of expression, a number of records of pianists were obtained and measured for variations in key-speed and time-interval, or, in musical terms, variations in intensity and tempo. (...)In other words, always resulted in variation in the intensity and duration of tones. (...)Consequently, the control of key-speed, dynamically and agogically, becomes of vital importance, since it is the technical means of securing artistic effects"*.

152. NEWMAN, William S. *The Pianist's Problems*. New York: Da Capo Press, 1984, p.133. *"Liszt was hardly the first performer to play from memory, but one can understand from the wide leaps and extended range of his music why he found this manner of playing necessary"*.

153. NEWMAN, William S. 1984, Op.cit., p.132-134. *"It is well known that several kinds of memory contribute to secure memorization – among them, auditory, visual, touch, and intellectual memory. (...) Auditory memory is the kind that enables us to hear what comes next in the music. (...)Visual memory is the kind that leaves us a mental image of the way the notes look on the printed page or, more commonly, the way*

they look on the keyboard. (...)Touch memory is the sort that allows us to play the piece by physical feel and momentum. In other words, it is habit”.

154. ELDER, D. *Pianists at play*. Evanston, Illinois: The Instrumentalist Company, 1982, pp.45-6. “Analysis is equally vital for reliable memorising, the ‘analytical memory’ described by performers like Claudio Arrau”.

155. Recomenda-se a solução das dificuldades (interpretação e principalmente a técnica) afastada do instrumento. LEIMER/GIESEKING, Karl/Walter. 1972. Op.cit., p.11. “By further development (...), one acquires the ability even to prepare the technical execution through visualization, so that, without studying at the instrument itself, the piece can be perfectly performed and this in a most astonishingly short time”.

159. SCHMALFELDT, Janet. *On the relation of analysis to performance: Beethoven’s Bagatelles Op.126, n.2 and 5*. Yale University: Journal of Music Theory 29, n.1, 1985, p.28. “There is no single, one-and-only performance decision that can be dictated by an analytic observation”.

160. TIMBRELL, C. *French Pianism: An Historical Perspective*. London: Kahn and Averill, 1982, p.184. “The Russian-trained French pianist Brigitte Engerer commented: ‘you might ask a Russian pianist and a French pianist to play the same work with an exact observation of the nuances, and you would get two very different interpretations”.

164. O primeiro passo para interpretar uma composição musical da maneira mais rápida e correta, é analisar a peça musical para compreender claramente os elementos que formam sua estrutura. KOCHVITSKY, George. 1967. Op.cit., p.50. “To be able to play a musical composition correctly the very first time, one should observe (...): Analyze the musical composition and clearly comprehend all its elements”.

169. ROTHSTEIN, Willian. 1995. Op.cit., p.238. “Analysis (...) gives the performer a firm basis upon which to build a convincing re-creation”.

170. COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. New York: W.W.Norton & Company, 1987, p.1. “When you analyze a piece of music you are in effect recreating it for yourself; you end up with the same sense of possession that a composer feels for a piece he has written. (...)You develop a kind of intimacy with it that can hardly be achieved in any other way”.

171. LEVINSON, Jerrold. *Performative vs. Critical Interpretation in Music*. Oxford University Press, 1993, p.35. “Interpretative questions: (a) Is the score correct, i.e. is it what the composer wrote or intended it to be? (...) (c) How should performing indications that are apparently impossible to realize be dealt with? (...) (g) How should various prescriptions of rhythm, tempo, dynamics, and so on be precisely realized within their permissible ranges?”.

172. KRAUSZ, Michael. *Rightness and reasons in Musical Interpretation*. Oxford University Press, 1993, p.86. “Each [interpretation] may provide good, though inconclusive, reasons for their interpretation”.

173. BERRY, Wallace. 1989. Op.cit., pp.217. “The purely spontaneous, unknowing and unquestioned impulse is not enough to inspire convincing performance”.

176. Cone sugere que a interpretação de uma peça musical não deve ser permanente e que uma específica interpretação torna-se entediante através da repetição. CONE, Edward. *Musical form and musical performance*. New York: W.W. Norton, 1998, p.35. “Such choices need not be permanent (...) they ought to be(...) and that particular interpretation may become boring through repetition”.

177. SCHENKER, Heinrich. *The art of performance*. New York: Oxford University Press, 2000. p.54. "*The principle may be formulated as follows: what was taken away earlier must be returned later. Or in reverse: what is to be taken later must be returned in advance*".

178. CONE, Edward. 1968. Op.cit., pp.38-9. "*We must first discover the rhythmic shape of a piece (...) and then try to make it as clear as possible to our listeners*".

179. SCHENKER, Heinrich. 2000. Op.cit., p.90. "*The term Rahmenanschlag, literally translated as 'framing touch', refers to a kind of touch that brings greater emphasis to certain notes in order to distinguish these,(...) from the lighter 'embellishing' tones that are being framed, as it were*".