



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**ABRAÃO PORTES SALES**

**A EXPRESSIVIDADE DO GESTO MUSICAL:**  
perspectivas para a práxis performática a partir de *Inner World*, de Carl  
Vine

**Natal/RN  
2019**

ABRAÃO PORTES SALES

**A EXPRESSIVIDADE DO GESTO MUSICAL:**  
perspectivas para a práxis performática a partir de *Inner World*, de Carl  
Vine

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa “Processos e dimensões da produção artística” como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música  
Orientador: Prof. Dr. Fabio Soren Presgrave

**NATAL-RN**  
**2019**

**Catálogo da Publicação na Fonte**  
**Biblioteca Setorial Pe. Jaime Diniz - Escola de Música da UFRN**

S163e Sales, Abraão Portes.

A expressividade do gesto musical: perspectivas para a práxis performática a partir de Inner World, de Carl Vine / Abraão Portes Sales. – Natal, 2020.

49 f. : il.; 30 cm.

Orientador: Fábio Soren Presgrave.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música 2020.

1. Gesto musical – Dissertação. 2. Performance musical – Dissertação. 3. Interpretação musical – Dissertação. 4. Música eletroacústica para violoncelo – Dissertação. I. Inner World (Carl Vine). II. Presgrave, Fábio Soren. III. Título.

RN/BS/EMUFRN

CDU 781.68

Elaborada por: Elizabeth Sachi Kanzaki – CRB-15/Insc. 293

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente à meus pais, que sempre acreditaram e investiram em mim, quando em muitos momentos nem eu mesmo acreditava na minha capacidade; ao meu orientador Fabio Presgrave por ser um grande professor; aos meus colegas da classe de violoncelo; ao professor e amigo Fred Nable, que me ajudou em inúmeras ocasiões; aos professores da Escola de Música da UFRN; aos colegas da classe de violoncelo e a todos os meus amigos de Natal.

## RESUMO

Esta pesquisa apresenta uma reflexão por parte do autor acerca do conceito de gesto musical e sua aplicação em seus diversos aspectos como elemento expressivo de importância vital na construção da *performance* a partir do estudo e *performance* da peça *Inner World*, de Carl Vine, para violoncelo e sons eletrônicos. Essa reflexão é fundamentada em uma análise de elementos composicionais e indicações marcadas na partitura; além de uma série de experiências de *performance* realizadas para diferentes públicos, que serviram de laboratório para a aplicação dos conceitos. Apesar do foco ser a *performance*, este trabalho não se limita a abordar o gesto musical apenas no âmbito de movimentos corporais do intérprete, mas também no campo da composição e análise com fins interpretativos.

**Palavras-chave:** gesto musical, *Inner World*, Carl Vine, música eletroacústica, violoncelo

## ABSTRACT

*This research presents thoughts of its author on the concept of musical gesture and its application in many aspects as an important element for building a performance after the study and performance of the piece "Inner World", by Carl Vine, for cello and electronic sounds. Then, there is a gestural analysis that considers compositional elements and others indications presented on the score, besides a series of performances that served to apply the concepts. Despite being on the field of performance, this article is not limited to approach the musical gesture on the range of body movements of the interpreter during the performance, but also in the perspective of composition and analyses with interpretative aims.*

**Keywords:** *musical gesture, Inner World, Carl Vine, electroacoustic music, cello.*

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Exemplo 1: Quatro primeiros compassos.....	22
<b>Figura 2</b> - Exemplo 2 – Ponto de diminuição sobre a última nota dos compassos 9 e 10.....	22
<b>Figura 3</b> - Exemplo 3 – Uso de figuras rítmicas cada vez mais longas.....	23
<b>Figura 4</b> - Exemplo 4: Compassos 17 e 18.....	24
<b>Figura 5</b> - Exemplo 5: Compassos 19 a 21.....	24
<b>Figura 6</b> - Exemplo 6: Grande quantidade de acentos escritos pelo compositor e repetição do termo “ <i>al niente</i> ”.....	25
<b>Figura 7</b> - Exemplo 7: Ritmo da melodia a partir do compasso 34.....	26
<b>Figura 8</b> - Exemplo 8: Imitação entre as vozes, porém com diferenças no ritmo.....	27
<b>Figura 9</b> - Exemplo 9 – Início da seção C.....	28
<b>Figura 10</b> - Exemplo 10: Escala cromática ascendente com crescendo até <i>fff</i> .....	28
<b>Figura 11</b> - Exemplo 11: Melodia em harmônicos artificiais e melodia na parte eletrônica.....	29
<b>Figura 12</b> - Exemplo 12: Emprego da técnica <i>flautando</i> .....	30
<b>Figura 13</b> - Exemplo 13: Imitação entre as vozes com dois compassos de diferença – efeito chamado de “eco”.....	30
<b>Figura 14</b> - Exemplo 14 – Início da seção D.....	31
<b>Figura 15</b> - Exemplo 15 – Notas longas e espaçadas na parte eletrônica.....	32
<b>Figura 16</b> - Exemplo 16 – Melodia escrita em compasso 7+7/8.....	33
<b>Figura 17</b> - Exemplo 17 – Emprego do golpe de arco Ricochet e uso do tampo do instrumento para percussão dos ritmos escritos.....	34
<b>Figura 18</b> – Melodia com ritmos sincopados e uso de acentos.....	35
<b>Figura 19</b> - Exemplo 19 - Grande crescendo em escalas que conduzem ao clímax.....	35
<b>Figura 20</b> - Exemplo 20 - Quatro últimos compassos de <i>Inner World</i> .....	35
<b>Figura 21</b> - Trecho não idiomático na escrita para o violoncelo.....	37
<b>Figura 22</b> - Mudança de compasso para a inserção de pausa de semínima.....	38
<b>Figura 23</b> - Final da G e início da seção H.....	39

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
O GESTO NA MÚSICA ELETROACÚSTICA.....	12
BREVE BIOGRAFIA DE CARL VINE.....	14
<i>INNER WORLD</i> : PROCESSO DE COMPOSIÇÃO.....	15
UMA VISÃO GERAL DOS GESTOS EM <i>INNER WORLD</i> .....	18
ANÁLISE ESTRUTURAL DE <i>INNER WORLD</i> .....	19
ANÁLISE GESTUAL.....	21
<i>PERFORMANCES</i> .....	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	40
REFERÊNCIAS.....	42
APÊNDICE.....	44

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa trata do estudo da expressividade gestual na peça *Inner World*, para violoncelo e sons eletrônicos de Carl Vine. Tratando-se de uma pesquisa artística<sup>1</sup> - uma vez que traz perspectivas práticas - a metodologia do trabalho buscou traçar uma linha entre as experiências que vivenciei nas *performances*, as referências bibliográficas existentes sobre o assunto e a análise musical da obra. Dessa forma, optei pela utilização do termo *práxis* no título do trabalho; uma vez que o termo em questão sugere um intérprete reflexivo, que continuamente questiona sua própria prática e seu impacto nos âmbitos sociais, culturais e intelectuais em que atua.

A motivação inicial e a escolha do tema de pesquisa surgiram após minhas reflexões acerca da concepção de gesto musical, um conceito que esteve constantemente presente durante minha formação, mas cuja definição sempre me foi vaga. Notei que esse conceito, apesar de ser muito usado, não tinha seu significado bem definido nem para mim nem entre outros colegas estudantes de música; me levando a considerar o meu não entendimento desse conceito como uma lacuna na minha formação. Essa falha de comunicação entre professor e aluno passou a ser tratada como o grande problema de pesquisa ao redor do qual foi realizado esse trabalho. O estudo de *Inner World* e a sua preparação para a *performance* me revelaram como os diversos elementos de expressividade na peça demandam do intérprete compreensão do conceito de gesto musical. Dessa forma, enquanto o objetivo geral desta pesquisa é trazer uma reflexão sobre o conceito de gesto musical de forma geral, por meio da revisão bibliográfica, seu principal objetivo específico consiste em trazer o conceito de gesto musical para a interpretação de forma empírica, observando sua aplicação em *performances*, tentando se desviar de uma abordagem que fosse demasiado teórica, refletindo sobre a bibliografia existente sobre o tema e buscando fundamentar as ideias em elementos musicais presentes na partitura da peça.

Pioneiramente elaborado no campo da composição e análise musical, o conceito de gesto musical foi adotado pela área da *performance* enquanto arcabouço conceitual para a descrição de suas ações, uma vez que a presença dos *performers*

---

<sup>1</sup> A pesquisa artística no meio acadêmico é definida como um processo de produção de conhecimento a partir de experiência prática (LÓPEZ-CANO, 2015, p. 71)

na academia é mais recente do que dos compositores e teóricos. Apesar disso, ele ainda não tem contornos muito bem definidos, como afirma Steuernagel:

A questão do gesto em música não é nova e tem sido elaborada, em maior ou menor grau, em vários círculos acadêmicos diferentes: no campo da composição, da cognição, da performance, entre outras áreas. A questão resiste, entretanto, a um tratamento simplista ou fugidio. Parte da gênese desta resistência parece estar ligada à trajetória cognitiva do fenômeno musical propriamente dito: o som se propaga, é ouvido, percebido e aprendido sem passar, necessariamente, por uma tentativa de notação ou teorização. (STEUERNAGEL, 2015, p. 147)

Todas estas questões, devidamente ponderadas, levantam dúvidas sobre se o diálogo entre as diferentes perspectivas efetivamente assume posições no estabelecimento do levantamento de um senso comum. Partindo dessa problemática, esta pesquisa procura entender a questão do gesto musical de forma mais ampla, expandindo o conceito de forma a abranger novos elementos, em uma concepção que já vem sendo defendida por autores da área:

Nas artes performativas o fenômeno gestual é encarado de diversos modos, sendo encontradas as mais variadas interpretações sobre o mesmo. Em algumas formas de expressão artística como a música, dança, pintura e teatro, os autores e intérpretes geralmente se apropriam de forma plural do conceito de gesto. (CHAIB, 2013, p.159)

Assim, como Chaib, outros autores da área refletem sobre a questão do gesto musical de forma plural, fazendo uso de diversas analogias com outras áreas, como música e linguagem e música e movimento (STEUERNAGEL, 2015, p. 3). Evidentemente, a complexidade dos estudos efetuados oferece uma interessante oportunidade para a comparação de diferentes pontos de vista. Um dos obstáculos para a compreensão do gesto pode ser a dificuldade de se estabelecer uma notação musical que possa descrever de forma satisfatória o fenômeno do gesto musical, uma vez que este evade a notação (STEUERNAGEL, 2015). Para certos autores, a partitura, nesse sentido, se reduz a simplesmente um guia para a interpretação; não sendo possível imprimir o gesto musical no papel, por mais que haja indicações apontadas pelo compositor (STEUERNAGEL, 2015). É importante lembrar, porém, que a notação musical contemporânea busca incessantemente ampliar as possibilidades de comunicação entre compositor e intérprete por meios além dos

tradicionais. Alguns exemplos podem ser apontados, como a tablatura<sup>2</sup> e a escrita de ações a serem executadas que fogem das já consolidadas pela tradição musical ocidental, como técnicas estendidas específicas. Logo, a metodologia deste trabalho se valeu não só da análise de todos os elementos composicionais notados na partitura, como indicações de articulação, dinâmica, timbre, ritmo, etc., mas também de perspectivas advindas de experiências de *performance* que serviram como instrumento de coleta de dados, feitos através de relatórios realizados após cada *performance*. As ferramentas de análise de dados se constituíram das técnicas de análise musical tradicional, como a investigação da estrutura formal da obra e o estudo de elementos fraseológicos, que formaram o embasamento necessário para uma análise capaz de mapear e descrever os gestos musicais em *Inner World*.

No repertório do violoncelo, a questão do gesto musical já foi abordada por autores como Orning (2012), que reflete especificamente sobre o gesto como elemento importante da *performance* na peça *Pression*, de Helmut Lachenmann, na qual o intérprete é levado a reverter a hierarquia musical tradicional, dando ênfase a maneira de como o som é produzido ao invés de como ele é ouvido e compreendido pelo público. Lachenmann trata o instrumento de maneira não tradicional, em ações como apertar, pressionar e golpear o instrumento, como é observado por Orning: Então, eu irei observar o significado dos gestos apresentados como material musical, apesar de que seu propósito primário não seja produzir um resultado sonoro. (ORNING, 2012, p. 13)<sup>3</sup>

A constatação de Orning deixa claro como o surgimento de novos paradigmas musicais foi ampliado de forma exponencial a partir do século XX. As diversas inovações da música contemporânea, como suas novas possibilidades de execução instrumental e diversidade de técnicas composicionais contribuíram para aumentar as capacidades expressivas dos instrumentos musicais, servindo a valorizar o momento da *performance* não só apenas como momento de execução de uma obra musical, mas como ocasião na qual o intérprete procura se apropriar da atenção do ouvinte para externar a intenção do compositor.

---

<sup>2</sup> Tablatura: tipo de notação musical na qual se representam ações físicas que tem como finalidade a execução instrumental: como colocar os dedos em um instrumento (como os trates de uma guitarra, por exemplo) e como produzir determinado tipo de som. A tablatura permite a execução por músicos sem formação especializada, e apesar de existir desde a Idade Média, se tornou comum apenas com o advento da internet nos anos 2000.

<sup>3</sup> *I will then look at the significance of gestures presented as musical material even though their primary purpose is not to produce an audible outcome.*

Ainda assim, existem dúvidas a respeito de como um diferente entendimento da noção de gesto pode gerar consequências na comunicação de uma *performance* para com o público. A busca por referências bibliográficas mostrou que a discussão sobre o tema na comunidade acadêmica tem se ampliado de forma significativa, especialmente em língua inglesa. A partir dessa perspectiva, este trabalho busca trazer essa concepção de gesto musical como um novo elemento na construção da *performance* de *Inner World* através da análise de componentes composicionais da obra e a partir de reflexões advindas de experiências de interpretação, que serviram como laboratório para a aplicação do conceito. É importante questionar o quanto a valorização de fatores subjetivos causa impacto direto na compreensão das diretrizes de construção da *performance* musical.

## 2 O GESTO NA MÚSICA ELETROACÚSTICA

Uma das questões que mais me desafiaram durante o estudo de *Inner World* e que contribuiu na escolha do tema de pesquisa foi como apresentar os elementos expressivos da peça considerando a pouca liberdade quanto a escolha de andamentos e necessidade de precisão rítmica para que não haja problemas de sincronização. Essas questões consistem em uma grande demanda da música eletroacústica, como afirma Andrade (2013):

Podemos observar que determinados padrões na organização da dimensão temporal neste repertório denotam diferentes graus de rigidez na articulação temporal de eventos sonoros, abarcando desde a elaboração de estruturas baseadas em pulso/métrica, até ações coordenadas entre sons instrumentais e eletroacústicos que sem impedimentos podem ocorrer dentro de uma margem de certa flexibilidade, sem estar associados à presença de um pulso perceptível. (ANDRADE, 2013, p 61)<sup>4</sup>

Após as minhas primeiras experiências de *performance*, o que pude notar foi que apesar dessa obrigação, é possível que o intérprete desfrute de certa autonomia, especialmente em determinados momentos nos quais o ritmo escrito pelo compositor é delineado de forma a dar a sensação de que o intérprete está improvisando ou que não está preso à parte eletrônica.

A interação entre intérprete e meios eletrônicos, que nomina esse gênero também como música eletroacústica interativa ou música eletroacústica mista, é objeto de estudo de diversos autores, que consideram a performance como elemento composicional indissociável na música eletroacústica:

Outro conceito que é importante ser apresentado na introdução, é o de “performance”, que, na maioria das vezes remete a representação musical do intérprete. Dada a natureza fortemente experimental da música eletroacústica interativa, é um termo que também será utilizado de forma mais ampla. Atualmente, as formas que o intérprete ou, eventualmente, um ouvinte tem de interagir com apresentação

---

<sup>4</sup>Podemos observar que determinados patrones en la organización de la dimensión temporal en este repertorio denotan diferentes grados de rigidez en la articulación temporal de eventos sonoros abarcando, desde la elaboración de estructuras basadas en un pulso y/o métrica, hasta acciones coordinadas entre sonidos instrumentales y electroacústicos, que sin embargo pueden ocurrir dentro de un margen de cierta flexibilidad, sin estar asociados a la presencia de un pulso perceptible. En este caso en particular, el modelo de organización temporal propio de la música instrumental se extiende hasta incorporar una noción más comprensiva en la que se puede incluir la coordinación de eventos sonoros fuera de un patrón de recurrencia periódica o la elaboración de un estrato rítmico sin la presencia de pulsos auditivamente perceptibles.

musical que utiliza sistemas musicais computacionais são inúmeras. (MISKALO, 2009, p. 4)

Tal interação é muito perceptível em *Inner World*, dada a forma em que foi escrita. Violoncelo e parte eletrônica (parte pré-gravada já disponibilizada pelo compositor juntamente com a partitura) frequentemente se imitam e alternam figuras rítmica e melódicas, em um material musical que dialoga consigo mesmo.

Haja visto a pluralidade de concepções existentes para gesto musical, se mostrou necessária a adoção de um conceito com o qual a pesquisa pudesse trabalhar de forma mais próxima. Evidentemente, o diálogo entre os diferentes referenciais teóricos auxilia a preparação e a composição de uma concepção individual de gesto musical. Desta forma, optei pela concepção de gesto musical como movimento corporal do intérprete durante o momento da *performance* que serve não somente à execução da mecânica instrumental, mas também como forma de comunicar uma determinada intenção musical e capaz de adicionar novas informações ao discurso musical. É importante lembrar que tais movimentos se relacionam diretamente com a escrita do compositor e com elementos musicais diversos.

### 3 BREVE BIOGRAFIA DE CARL VINE

Nascido em 1954 em Perth, Austrália, Carl Vine teve as primeiras lições de música muito cedo, começando a tocar a corneta aos cinco anos de idade. Mais tarde, estudou piano e composição na University of Western Australia, trabalhou como pianista *freelancer* e se tornou professor de composição e de música eletrônica no Conservatório de Queensland, em Brisbane. Sua diversa produção como compositor inclui, inclui sinfonias, concertos, música para filme, televisão e teatro, música eletrônica e eletroacústica e música de câmara. Durante os anos 70 e 80 Vine foi membro fundador de grupo de música contemporânea “*Flederman*”, no qual atou como pianista principal e compositor e no qual trabalhou de perto com o violoncelista David Pereira. O grupo, além de interpretar obras já muito celebradas na música contemporânea, estreou peças de diversos compositores; e se orgulhava de ser capaz de executar ritmos complexos com extrema precisão. Foram anos de intensa produção musical, nos quais Vine escreveu várias obras que incluíam David, explorando todas as suas habilidades como violoncelista. (VINE, 2019).

Entre os anos 2000 e 2019 Vine foi diretor do “*Musica Viva Australia*”, uma instituição que fomenta a música e promove, além de concertos por todo o país, festivais de música, programas educacionais como “*Musica Viva in Schools*”, que atende cerca de 280 mil crianças por ano e concursos para jovens músicos. Desde 2014 ele é também professor de composição do Conservatório de Música de Sydney.

Entre os diversos prêmios e honrarias recebidos pelo compositor, destacam-se o título de Doutor Honoris Causa em Música pela *University of Western Australia* em 2010, o *Sir Bernard Heinze Memorial Award* por sua excepcional contribuição pela música na Austrália e o título de Membro Honorário do Colegiado de Educadores Musicais Especializados, recebidos em 2012 e o título de *Officer of the Order of Australia*, recebido em 2014 pelo Governador Geral da Austrália.

#### 4 *INNER WORLD*: PROCESSO DE COMPOSIÇÃO

Composta em 1994, *Inner World* foi encomendada pela Rádio 2MBS-FM, financiada pelo *Performing Arts Board of the Australian Concil* e dedicada ao violoncelista David Pereira. Em 1997 David Pereira e Carl Vine receberam o prêmio de Melhor Performance de Composição Australiana, concedido pela *Australian Music Centre* e pelo *Australasian Performing Righth Association*.

A partitura é acompanhada por uma nota de programa na qual é possível perceber a busca por expressividade empreendida pelo compositor:

[...] Quando um grande músico está no palco, o público não somente testemunha uma reprodução de uma série de notas, mas uma relação íntima entre o artista e seu instrumento. Cada som é emitido dessa relação entre cordas, crina e madeira na busca por máxima expressividade. Meu propósito em *Inner World* é focar nessa incrível simbiose e criar um mundo de sons que tenta refletir alguns dos processos internos envolvidos em uma verdadeira *performance* musical.<sup>5</sup> (VINE, 1994)

Essa busca por uma interpretação rica em expressividade tão almejada por Vine é também possível de ser contemplada em diversos elementos musicais notados na partitura. É possível notar que muito do material temático que permeia a obra procede de um diálogo entre o violoncelo e a parte eletrônica, como é explicado pelo compositor:

Os sons que acompanham o violoncelo solo são derivados inteiramente de uma gravação de David tocando. O intérprete está não somente vivo, mas rodeado pela sua própria criação: dissecado, cristalizado, modificado e rearranjado. O violoncelo não é apenas um instrumento de materiais naturais, mas também um invólucro de sons – uma sala de espelhos na qual artifício e realidade colidem e na qual os sons que ouvimos podem não ser nada além da própria imaginação do intérprete.<sup>6</sup>(VINE, 1994)

---

<sup>5</sup> *When a great musician performs, one is not just witnessing the dutiful reproduction of a series of notes but rather the intimate relationship between a craftsman and his instrument. Every sound is carved from the string, hair and wood with loving care. My aim in Inner World is to focus on this amazing symbiosis and to create a sound world that tries to reflect some of the internal processes involved in a truly musical performance.*

<sup>6</sup> *The sounds that accompany the solo cello are derived entirely from a recording of David playing the cello. The performer is not only live, but also surrounded by his own creation: dissected, crystallized, modified and re-arranged. The cello is not only na instrument of natural materials but also na enveloping shroud of sound – a hall of mirros in which artifice and reality collide and in which the sounds we hear may be no more than a product of the performer's own imagination.*

Em entrevista que realizei com David Pereira, o violoncelista reafirma e detalha as ideias de Vine. Segundo ele, a composição da peça aconteceu por meio de um processo colaborativo entre compositor e intérprete. Para a gravação da parte eletrônica, Pereira foi convidado a dar exemplos de sons do violoncelo: “Eu não me lembro muito bem, mas devo ter tocado alguns sons fortes e suaves, com vibrato e sem e também eu toquei alguns sons estranhos, que se associam com certas técnicas estendidas.”(PEREIRA, 2019). Esses sons isolados e as técnicas estendidas foram usadas por Vine de forma a dialogar com o violoncelo, conforme será visto nos exemplos que se seguem. Todos os sons na parte eletrônica são sons que foram produzidos com o violoncelo, ou seja, não há sons gerados digitalmente, exceto aqueles sons acústicos que foram alterados por computador (PEREIRA, 2019).

Pereira conta também que as maiores exigências do compositor durante os ensaios para a estreia da obra e posteriormente a sua gravação comercial em estúdio, foram quanto a questão rítmica, esforço empreendido do Carl desde a época em que trabalharam junto no *Flederman Ensemble*. O intérprete ainda conta da pressão imposta por Vine para que tocasse ritmos sofisticados de forma muito precisa:

Então ela vinha ao meu lado e dizia: “o primeiro compasso está muito lento, ou muito rápido”, ou “você está desacelerando no final, e eu não quero isso.” Como um músico experiente você sabe como é quando você está sob pressão para fazer uma coisa muito precisa sobre um pulso constante e alguns aspectos da sua interpretação tendem a ser prejudicados, não acha? (PEREIRA, 2019)

A experiência que se seguiu, porém, revelou que provavelmente toda essa preocupação de Vine talvez tenha sido descomodada. Fato é que a composição de *Inner World* serviu como marco na carreira de Carl Vine, projetando seu nome de forma internacional. Em 1998 o violoncelista britânico Steven Isserlis entrou em contato com o compositor, demonstrando interesse em realizar uma gravação da obra. A gravação aconteceu na Europa com a presença de Vine, em junho de 1998, o álbum *Cello World*, com obras de diversos compositores foi lançado. Pereira relata que meses após a gravação, já de volta à Austrália, Vine descreve suas impressões sobre a gravação e sobre a interpretação de Isserlis. Vine dizia que Isserlis tocava de forma muito mais livre, e aparentemente apreciou sua interpretação. Pereira, apesar de não

ter acompanhado o processo de gravação da peça, reclama que tal liberdade apreciada por Vine, foi justamente aquela que ele não pôde ter durante sua gravação, e que a partir daí percebeu que muitas vezes o próprio compositor não sabe a melhor forma na qual sua música deve soar.(PEREIRA, 2019)

Tive a oportunidade de ouvir *Inner World* ao vivo em concerto em duas vezes, ambas executadas pelo violoncelista e professor Márcio Carneiro, importante figura em minha formação. A primeira ocasião foi em setembro de 2014 no concerto de encerramento da XXV Semana de Música de Câmara da Fundação de Educação Artística em Belo Horizonte, e a segunda em abril de 2017 no concerto de professores do IV Festival de Violoncelos de Ouro Branco. Em ambas as ocasiões a *performance* da música me impressionou quanto a expressividade, diversidade de técnicas empregadas ao longo da obra; e principalmente no impacto causado na plateia. Nos dois concertos, *Inner World* teve grande receptividade no público, que certamente não esperava muito de uma obra para violoncelo e sons eletrônicos.

## **5 UMA VISÃO GERAL DOS GESTOS EM *INNER WORLD***

A primeira leitura da peça e os primeiros ensaios com a parte eletrônica já foram capazes de permitir a compreensão de diversos tipos de gestos musicais. Logo no começo, já foi possível identificar, pelo tamanho das frases, que na primeira página duram um, dois, ou até mesmo apenas meio compasso, que os gestos, apesar de muito curtos e muitas vezes separados por pausas, estavam conectados por características que podiam ser melódicas ou rítmicas. Em outras seções, foram aspectos completamente diferentes que me chamaram a atenção, como uso de acentos em tempos fracos do compasso, emprego de certos tipos de articulação ou timbres específicos e uso de técnicas estendidas.

A recorrência e a variação de gestos musicais em diferentes seções da peça demonstram uma similaridade entre tais seções. Puder notar que para dar unidade à obra, o compositor fez uso de recorrências gestuais, em preferência ao uso de temas ou motivos musicais que se repetissem.

O cuidado em identificar a diversidade de gestos musicais me obrigou à análise dos procedimentos que deveriam ser adotados. Já foi possível vislumbrar o modo pelo qual o compositor organizou as ideias musicais, mas se mostrou importante uma análise um pouco mais aprofundada, capaz de mapear os gestos presentes na peça.

## 6 ANÁLISE ESTRUTURAL DE *INNER WORLD*

Com o objetivo de categorizar os gestos musicais em *Inner World*, mostrou-se necessário uma análise estrutural da peça, delimitando suas seções. Para tal, foram usados primariamente os seguintes critérios:

- Mudanças significativas de andamento e métrica.
- Mudanças de articulação entre *staccato* e *legato*.
- Mudanças significativas na textura (relação entre parte eletrônica e violoncelo).

Uma breve leitura ou escuta da peça já é capaz de revelar uma estrutura seccionada, isto é, uma forma livre na qual as seções são independentes. No entanto, não podemos esquecer que o modelo estrutural aqui apresentado talvez venha a ressaltar a análise do ponto de vista do intérprete. Desta forma foram utilizadas letras distintas para nomear cada seção, conforme se segue:

**Introdução:** compassos 1 – 16 – Recebeu esse nome devido à ausência da parte eletrônica, mas somente violoncelo em andamento lento em caráter de improvisação.

**Seção A:** compassos 17 – 31 – Mudança de andamento e entrada da parte eletrônica

**Seção B:** compassos 32 – 61 – Mudança de andamento e articulação (legato)

**Seção C:** compassos 62 – 78 – Mudança de andamento e de articulação (staccato)

**Seção D:** compassos 78 – 151 – Mudança de articulação (legato)

**Seção C:** (repetição): compassos 152 - 168

**Ponte:** Somente parte eletrônica por 28 segundos (a parte da eletrônica não está escrita na partitura)

**Seção E:** compassos 169 - 188 – Entrada do violoncelo

**Seção F:** compassos 189 – 216 – Mudança de andamento

**Seção G:** compassos 217 – 227 – Mudança de textura: parte eletrônica se torna mais importante e o intérprete somente percute o instrumento

**Seção H:** compassos 228 – 269 – Mudança de textura (parte eletrônica se torna mais importante do que o violoncelo)

A repetição idêntica da seção C logo após a seção D pode sugerir também uma forma binária de três seções enxertada entre as seções B e a Ponte.

Em alguns casos nota-se a existência de pequenos trechos que servem como ligação entre as seções, como é o caso dos compassos 55 a 61 no final da seção A; compassos 78 a 85 no princípio da seção C; entre outros. Porém, como essa delimitação mais específica não se mostrou irrelevante para o objetivo da pesquisa, a existência de tais trechos de ligação será ignorada.

A demarcação das seções se mostrou como método imprescindível para a compreensão da obra e o andamento do trabalho, uma vez que a predominância de determinados tipos de gestos musicais obedece a essa cronologia, apesar de haverem certas recorrências gestuais em seções diferentes ao longo da peça. A partir daí foram criadas categorias de gesto musicais.

## 6 ANÁLISE GESTUAL

Posso dizer que minha análise gestual de *Inner World* começou antes mesmo de que eu lesse a obra pela primeira vez. Como já era uma peça conhecida, que já havia ouvido ao vivo em concerto e também em algumas gravações, já tinha ideias de como certos trechos deveriam soar. Observei que em cada seção predomina um determinado tipo de gesto musical. Desta forma, a análise gestual apresentada a seguir obedecerá a sequência cronológica da obra. A partir de reflexões acerca de recursos expressivos ao longo da obra, como articulação, ritmo, dinâmica, timbre entre muitos outros elementos; criei adjetivos para descrever os gestos em cada seção. Tais adjetivos, que procuram tipificar os gestos musicais, apresentam uma junção entre a mecânica envolvida na execução de determinado trecho – o que se relaciona diretamente com a técnica instrumental do violoncelo - e a expressividade requerida pelo compositor através de elementos composicionais e outras indicações notadas na partitura.

**Introdução:** A peça se inicia com frases muito curtas que são repetidas e variadas. A articulação é em legato e os gestos terminam de forma abrupta e seguidos de uma pausa, como se desaparecessem no ar. O primeiro intervalo a aparecer é recorrente nas frases que se seguem, e serve de unidade dos gestos que compõem a primeira parte, como afirmou o compositor em entrevista:

As cinco primeiras frases são como o violoncelista respirando. O *ponticello* imediatamente faz soar como se um fantasma estivesse falando. O intervalo inicial de décima, repetido, é muito importante. Ele é repetido nos compassos 7, 8, 9, 10 e 12 e então expandido nos compassos 14 a 16. Tem muita melodia ali, apenas alongada para mais de uma oitava. (VINE, 2019).

**Figura 1** – Exemplo 1: Quatro primeiros compassos: figuras muito curtas seguidas de pausas e *diminuendos* muito rápidos. Uso de dinâmicas extremas: *ppp* com diminuendo e uso da expressão *al niente* (ao nada).

CELLO

## Inner World

Carl Vine

$\text{♩} = 40$   
*f* *al ponticello* *norm.* *f* *pppp*  
 13:8  
*pppp*  
 3 *sul pont.* *ppp* *ppp* *norm.* *pp* *(al niente)*

Fonte: Vine (1994)

Além de escrever figuras rítmicas muito rápidas e seguidas de pausas, é interessante notar que o compositor escreve um ponto de diminuição sobre a última nota dos compassos 1 e 2, reforçando a ideia de um gesto que desaparece de forma muito rápida. O mesmo acontece nos compassos 9 e 10.

**Figura 2:** Exemplo 2 – Ponto de diminuição sobre a última nota dos compassos 9 e 10

9 *p* 3  
 6 *pp* *mf* 3 3

Fonte: Vine (1994)

Todas as frases, sem exceção contém um diminuendo muito rápido no final. O ritmo também é um explorado: através de uso de figuras rítmicas cada vez mais longas, cria-se o efeito de desaceleração.

**Figura 3:** Exemplo 3 – Uso de figuras rítmicas cada vez mais longas



Fonte: Vine (1994)

É interessante notar que o compositor aliou esse recurso à escrita de uma escala cromática descendente e optou por utilizá-lo apenas no final da seção, logo antes da entrada da parte eletrônica. Concluí que esses elementos, juntamente com *diminuendo* dos compassos 14 e 15 funcionam como fechamento da seção, reforçando a ideia musical de algo que se afasta e expira.

Decidi chamar os gestos dessa seção de **Gestos Voláteis**<sup>7</sup>. Esse adjetivo, que não pertence ao campo da música, procura descrever os gestos ressaltando como sua principal característica a sua curta duração. Para ressaltar essa característica, em minha interpretação busquei valorizar as pausas entre as frases, tirando o arco da corda ao final de cada gesto e erguendo o arco de maneira a destacar o silêncio que segue.

**Seção A:** A entrada da parte eletrônica se dá após uma nota em trinado de segunda menor do violoncelo que dura dois compassos com grandes variações de dinâmica: de *sforzando* a *pianíssimo* e *fortíssimo*. O trecho soa como um grande zumbido. Em minha interpretação, optei por utilizar um trinado que fosse em geral muito rápido, mas cuja velocidade aumentasse e diminuísse em função das dinâmicas escritas.

<sup>7</sup> Volátil: Característica ou particularidade do que é volúvel; inconstante. Que não é sólido (fixo) nem permanente. Que, em temperaturas ambientes, se pode reduzir a gás ou a vapor. (Dicionário Online de Português, 2019)

**Figura 4:** Exemplo 4: Compassos 17 e 18 – Nota em trinado com duração de dois compassos e com grandes variações de dinâmica em curto intervalo de tempo

Fonte: Vine (1994)

Após um grande crescendo que culmina em uma nota em *tremolo*, o intérprete deve aguardar a entrada da parte eletrônica, que inicia uma imitação com o violoncelo, que será recorrente muitas outras vezes ao longo da peça.

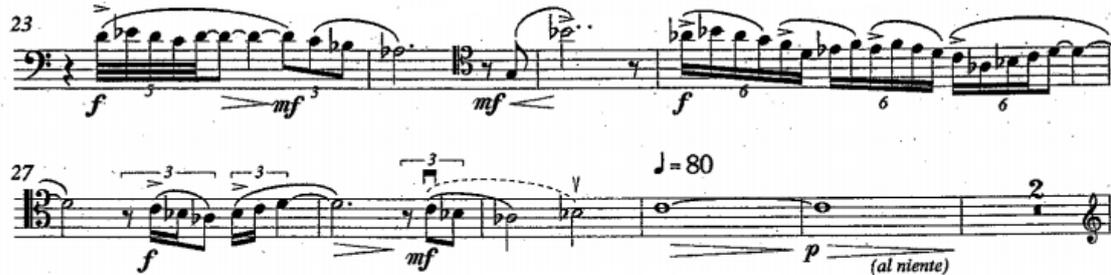
**Figura 5:** Exemplo 5: Compassos 19 a 21 – Imitação entre as vozes

Fonte: Vine (1994)

O que chama muito a atenção na seção é a grande quantidade de acentos usados. A grande maioria das trocas de arco possuem uma marcação de acentos. No compasso 26 a melodia em legato é seccionada pelos acentos, que em minha interpretação optei por realizar através do uso de uma maior velocidade de arco durante as mudanças de direção de arco, que recebem mais destaque.

Para encerrar a seção, o compositor faz uso de indicações de dinâmica cada vez menores e mais uma vez usa da expressão “*al niente*”, já usada no compasso 4, como uma lembrança da sensação de dispersão, tão presente nos gestos da primeira seção.

**Figura 6:** Exemplo 6: Grande quantidade de acentos escritos pelo compositor e repetição do termo “*al niente*”



Fonte: Vine (1994)

Tais características neste trecho, além das técnicas de arco que escolhi usar para interpretação me levaram a dar a estes gestos o nome de **gestos enérgicos**<sup>8</sup>.

**Seção B:** A seção contém melodias em legato que se alternam entre violoncelo e eletrônica. As figuras rítmicas são muito sincopadas e aparecem acentos em tempos fracos do compasso o que dão ao ouvinte uma falsa sensação de liberdade rítmica. A imitação entre as vozes acontece mais uma vez, mas o que mais chama a atenção é o ritmo da melodia que começa no compasso 34.

<sup>8</sup> Enérgico: Que tem energia (força física); muito forte; potente. Que exprime energia (vigor) (Dicionário Online de Português, 2019)

Figura 7: Exemplo 7: Ritmo da melodia a partir do compasso 34

The musical score consists of four staves of music. The first staff (measures 34-37) begins with a five-note group (mf) and ends with a three-note group (mp). The second staff (measures 38-41) begins with a three-note group (pp) and ends with a three-note group (mp). The third staff (measures 42-45) begins with a pizzicato (pizz.) articulation (mp) and ends with an arco articulation (mp). The fourth staff (measures 46-47) begins with a p (poco a poco rall.) articulation and ends with a (slow gliss.) articulation.

Fonte: Vine (1994)

A melodia de caráter muito lírico e expressivo tem como principal característica o ritmo muito sincopado e frases com terminação feminina, isto é, frases que terminam no tempo fraco do compasso. É interessante notar que nos compassos 46 a 48 Vine escreve uma articulação na qual a última colcheia do grupo de quiálteras está sempre ligada com a semínima que vem a seguir, assim como no compasso 50, no qual o compositor escolheu ligar a semicolcheia com a semínima que segue. Desta forma, a nota curta não serve como uma anacruse que daria uma maior sensação de movimento à melodia, e sim a lhe dar um caráter sincopado, afastando a melodia do lirismo tradicional. Essa sensação de balanço causada pelo ritmo e pela articulação me levou a dá-los o nome de **gestos flutuantes**<sup>9</sup>. No momento da *performance* procuro fazer com que os movimentos do arco sejam mais “redondos”, de maneira a dar ao público a sensação de leveza e as falsas sensações de improvisação e de liberdade em relação à parte eletrônica.

Me chamou muito a atenção nesta seção o fato da melodia dos compassos 34 e 35 ser imitada pela parte eletrônica quatro compassos depois com o ritmo ligeiramente diferente, um pouco mais “quadrado”.

<sup>9</sup> Flutuante: Indeciso, irresoluto. (Dicionário Online de Português, 2019)

**Figura 8:** Exemplo 8: Imitação entre as vozes, porém com diferenças no ritmo

The image displays three systems of musical notation for Violin (Vlc) and Tape. Each system consists of a Violin staff and a Tape staff. The first system begins at measure 33, featuring a violin melody with a quintuplet and triplets, and a tape accompaniment with 'harmonics' and a dynamic of *mf*. The second system starts at measure 37, showing a violin melody with dynamics *mp*, *pp*, and *mp*, and a tape accompaniment with 'harmonics' and a dynamic of *p*. The third system begins at measure 41, with a violin melody including a triplet and a dynamic of *ppicc*, and a tape accompaniment with 'harmonics' and a dynamic of *p*.

Fonte: Vine (1994)

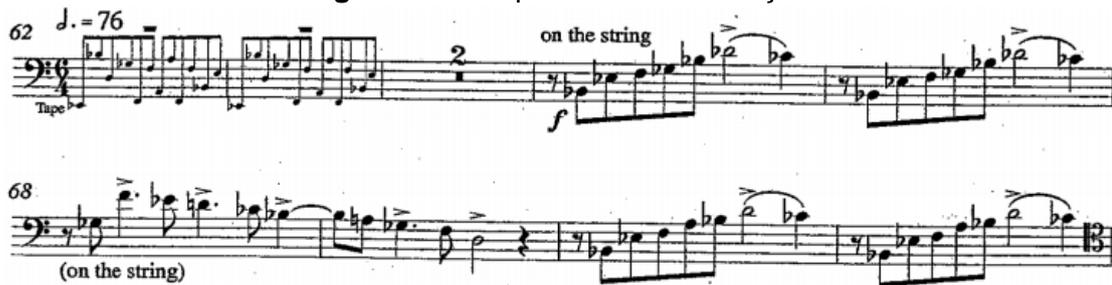
Em entrevista, pedi a Vine que falasse sobre a questão. De acordo com ele, a versão diferente foi desenhada deliberadamente para soar de forma mais “mecânica”, como se a parte eletrônica seguisse a parte feita ao vivo. (VINE, 2019)<sup>10</sup>

**Seção C:** Aqui, os ritmos são mais simples e articulação é em staccato. No compasso 66 o compositor escreve a instrução “*on the string*”. Em minha

<sup>10</sup> The different version of that little melody on the electronics at b49 is deliberately designed to sound more “mechanical” than David’s “original” version at b34. In music like this the live player always has to FOLLOW the recorded part. I wanted to make it feel as often as possible that the recording followed the live player - while knowing that this is impossible.

interpretação, entendi que essa indicação sugere que o trecho não deve soar de forma leve, e optei por usar a região da metade inferior do arco, mais próxima ao talão, na qual o peso do braço sobre o arco é muito maior. O adjetivo escolhido para os gestos dessa seção foi o de **Gestos Pesados**<sup>11</sup>.

**Figura 9:** Exemplo 9 – Início da seção C



Fonte: Vine(1994)

O compositor escreve a seção em compasso 6/4 em um andamento muito rápido: mínima pontuada igual a 76. Uma outra interpretação possível para a leitura da métrica nessa seção é considerando apenas dois pulsos por compasso, o que equivaleria a um compasso binário composto. É interessante notar que se consideramos de tal forma, os acentos colocados sobre as semínimas pontuadas dos compassos 68 e 69 recaem sobre tempos fracos do compasso, dando ao ouvinte um efeito de deslocamento da acentuação natural.

A seção termina com um grande crescendo de dois compassos em uma escala cromática com notas repetidas.

**Figura 10:** Exemplo 10: Escala cromática ascendente com crescendo até *fff*



Fonte: Vine (1994)

<sup>11</sup> Pesado: De demanda grande esforço físico; pouco educado; grosseiro. (Dicionário Online de Português, 2019)

**Seção D:** Após uma pequena transição de oito compassos nos quais toca apenas notas isoladas em *pizzicato*, o violoncelo apresenta duas melodias simples e muito líricas, que ganham uma decoração timbrística por meio das técnicas de harmônicos artificiais e *flautando*<sup>12</sup>. Enquanto isso, a parte eletrônica expõe uma outra melodia de caráter mais rítmico e com um timbre também muito característico. Na guia da parte eletrônica ele é descrito como “*quasi pizzicato*”. Na primeira das duas melodias existe uma linha pontilhada indicando legato, que é importante independente das arcadas a serem usadas. A simplicidade da melodia e o uso de timbres específicos a serem aplicados nesta seção me levou a intitular os gestos deste trecho de **gestos suaves**. Procurei fazer com que os movimentos de arco fossem delicados, apesar da grande velocidade de arco necessária para fazer com que os harmônicos soem.

**Figura 11:** Exemplo 11: Melodia em harmônicos artificiais e melodia na parte eletrônica

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 86, is titled 'Tranquillo'. It consists of a Violoncello (Vlc) staff and a Tape staff. The Vlc staff is marked 'arco' and 'mp', with a dotted line above it indicating legato. The Tape staff is marked 'quasi pizz'. The second system, starting at measure 91, continues the same notation. The Vlc staff has a dotted line above it, and the Tape staff continues with 'quasi pizz'.

Fonte: Vine (1994)

<sup>12</sup> *Flautando*: Técnica de arco na qual o violoncelo simula o som de uma flauta. Para tal, o violoncelista deve tocar muito próximo ao espelho do instrumento, aplicando o mínimo necessário de pressão e usar uma grande velocidade de arco. Dessa forma a corda não vibra em sua totalidade e o resultado é de um som com muito ar. É importante lembrar que essa técnica não permite obter grande volume sonoro.

É interessante notar que o compositor escreve acentos em todas as anacrusas na segunda melodia.

**Figura 12:** Exemplo 12: Emprego da técnica *flautando*

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled '100' and contains a melodic line with a dynamic marking 'p' and the instruction 'molto flautando'. The second staff is labeled '109' and continues the melodic line. The third staff is labeled '115' and also continues the melodic line. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: Vine (1994)

Nos compassos 122 a 139 as duas vozes se imitam, tocando a mesma melodia com dois compassos de diferença. O fato de a imitação ser feita pela parte eletrônica em uma dinâmica abaixo da dinâmica do violoncelo dá ao ouvinte uma ideia de eco.

**Figura 13:** Exemplo 13: Imitação entre as vozes com dois compassos de diferença – efeito chamado de “eco”

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Vlc' and starts at measure 122. It contains the instruction 'normale (mimic tape sound)' and a dynamic marking 'p'. The bottom staff is labeled 'Tape' and also starts at measure 122. It contains the instruction 'quasi arco'. Red circles highlight the imitative passages between the two staves, showing the Vlc part leading and the Tape part following two measures later.

Fonte: Vine (1994)

**Seção B:** (repetição)

**Ponte:** Somente parte eletrônica

**Seção E:** Chamei os gestos dessa seção de **gestos improvisativos heterogêneos**, uma vez que não existe um padrão gestual no trecho. Aqui, o violoncelo desfruta de grande liberdade rítmica, faz uso de escalas cromáticas e de efeitos timbrísticos e rítmicos já expostos anteriormente, o que pode levar o ouvinte a pensar que o intérprete está improvisando.

A seção se inicia com uma série de três efeitos *seagull*<sup>13</sup> em ambas as vozes. Esses efeitos são escritos sem uma preocupação com o ritmo ou velocidade a serem executados.

**Figura 14:** Exemplo 14 – Início da seção D

Fonte: Vine (1994)

<sup>13</sup> "Efeito *Seagull*": técnica estendida na qual o violoncelista deve tocar um harmônico artificial em registro muito agudo e realizar um *glissando* descendente com uma distância fixa entre os dedos que realizam o harmônico, isto é, sem alterar a distância entre os dois dedos, produzindo uma série de repetidos *glissandi*. O resultado é uma sonoridade que se assemelha ao canto de uma gaivota. O efeito foi usado pioneiramente pelo compositor George Crumb na peça "*Vox Balaenae*" em 1971. (FALLOWFIELD, 2009)

Nesta seção o violoncelo tem a oportunidade de não se ater estritamente ao ritmo escrito pelo compositor. A melodia do violoncelo sempre termina com sua última nota atravessando o compasso para terminar no próximo, após a nota tocada pela parte eletrônica (destacada em vermelho na imagem abaixo).

**Figura 15:** Exemplo 15 – Notas longas e espaçadas na parte eletrônica

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 179, features a Violoncello (Vlc) staff with a melodic line and a Tape staff with harmonic accompaniment. The Vlc dynamics are *p*, *mp*, *p*, *mp*, *mf*, *p*, and *pp*. The Tape part includes a circled note in the first measure and another in the fourth. The second system, starting at measure 184, continues the Vlc melody with dynamics *mf*, *mp*, *p*, and *ppp*. The Tape part includes a circled note in the first measure and a section labeled "harmonics" and "pp organum" starting in the fifth measure.

Fonte: Vine (1994)

**Seção F:** Nesta seção o violoncelo tem uma melodia muito simples e repetitiva, mas de grande expressividade em compasso 7+7/8, enquanto a parte eletrônica apresenta a harmonia e um ostinato em colcheias. O uso de surdina e a sonoridade *molto flautando* dão ao ouvinte a sensação de distância. Mais uma vez, assim como na seção D, os gestos são suaves. As terminações femininas das frases e as dinâmicas cada vez menores também aparecem mais uma vez. Apesar da

expressividade da melodia, o intérprete não tem a possibilidade de tomar qualquer liberdade rítmica, devido ao ostinato presente na parte eletrônica em todo a seção.

**Figura 16:** Exemplo 16 – Melodia escrita em compasso 7+7/8

The image shows a musical score for two parts: Violin (Vlc) and Tape. The score is divided into two systems, measures 191-196 and 197-202. The time signature is 7+7/8. The Violin part is marked 'con sord.' and 'p molto flautando'. The Tape part is marked 'p' and 'harmonic pizz'. The score shows a melodic line in the Violin and a complex, rhythmic accompaniment in the Tape.

Fonte: Vine (1994)

**Seção G:** Nesta seção, que é a mais curta de todas, o compositor escreve ritmos que devem ser percutidos na lateral e no tampo do instrumento e uma nota com a instrução “*long ricochet*” que deve ficar cada vez mais rápida, e é imitada pela parte eletrônica logo em seguida. Os ritmos percutidos no violoncelo são também imitados e variados pela parte eletrônica. Os gestos foram chamados de **gestos percussivos**.

**Figura 17:** Exemplo 17 – Emprego do golpe de arco Ricochet e uso do tampo do instrumento para percussão dos ritmos escritos

The musical score consists of two systems. The first system, measures 215-221, features a Violoncello (Vlc) part with a tempo change from  $\text{♩} = 45$  to  $\text{♩} = 90$ . It includes instructions for 'long ricochet' (mf), 'knock side of cello' (f), 'whisks' (p), 'drone' (p), and 'cluster'. The Tape part includes 'drone' (p), 'cluster', 'whisks' (p), and 'ricochet' (mf). The second system, measures 222-228, features a Violoncello (Vlc) part with instructions for 'slap low front of cello' (f) and 'knock' (ff). The Tape part includes 'knocks' (mp, p), 'slap' (f), and 'tremolo' (pp).

Fonte: Vine (1994)

É importante perceber que o compositor instrui o intérprete acerca das duas maneiras nas quais o ritmo deve ser executado: na primeira vez a instrução é “bater na lateral do violoncelo” enquanto a segunda é “bater com a mão aberta na parte inferior do violoncelo”. As diferenças entre formato da mão e lugar do instrumento a serem percutidos cria também diferenças de sonoridade: enquanto o primeiro som é mais seco, o segundo tem mais reverberação.

**Seção H:** Mais uma vez o compositor abusa do uso de acentos. Novamente ocorrem ritmos sincopados e acentuações deslocadas, além de polirritmia entre as vozes. Enquanto a parte eletrônica é valorizada e se torna mais importante do que a do violoncelo, as escalas conduzem ao clímax nos últimos compassos. Aqui se trata de uma recorrência dos **gestos enérgicos** da seção A, reforçada pelo emprego de uma articulação muito sincopada.

**Exemplo 18:** Figura 18 – Melodia com ritmos sincopados e uso de acentos

Fonte: Vine (1994)

A partir do compasso 254 se constrói um grande crescendo que culmina no desfecho, no qual o compositor escreve a instrução “*com tutta forza!*”. Desta vez o compositor escreve indicações de dinâmica opostas as que foram usadas em outras seções, como a introdução e a seção A.

**Figura 19:** Exemplo 19 - Grande crescendo em escalas que conduzem ao clímax

Fonte: Vine (1994)

É interessante notar que no último compasso Vine escreve no acorde de Do maior uma ligadura para uma pausa de semínima no último tempo do compasso. A parte eletrônica dura um pouco mais do que isso, sobrando por cerca de dois segundos.

**Figura 20:** Exemplo 20 - Quatro últimos compassos de *Inner World*

Fonte: Vine (1994)

## **7 PERFORMANCES:**

Como parte fundamental da metodologia deste trabalho, após a leitura e o estudo inicial da obra, foram realizadas seis performances em diferentes ocasiões e para um público diverso:

- Mostra de violoncelos de Natal – 14 de novembro de 2018
- Recital I de Mestrado – 22 de novembro de 2018
- Semana da Música da EMUFRN – 23 de novembro de 2018
- Aula Magna da UFRN – 22 de março de 2019
- Encontro de Música Contemporânea de Natal – 27 de abril de 2019
- Recital II de Mestrado – 26 de junho de 2019

Cada *performance* foi seguida de um relatório escrito detalhando as impressões acerca de três aspectos: expressividade, exatidão na sincronia com a parte eletrônica e impacto da performance no público. A análise das experiências de *performance* revelou como a concepção do gesto musical serviu de forma a intensificar a comunicação com o público. A partir da segunda e terceira *performances*, nas quais as categorias de gesto musicais em *Inner World* começaram a ser concebidas, pude notar maior sensibilidade do público quanto a ocorrência dos mais variados recursos expressivos ao longo da peça. Conforme as concepções foram se tornando mais claras, também notei novas preocupações na preparação para a *performance*: a partir de então, o cuidado era de tomar decisões interpretativas que fossem condizentes com as diferentes concepções de gesto de cada seção. Exemplos claros podem ser considerados, como a valorização das pausas entre as frases na primeira seção e o uso da região do talão na seção em que adjetivei os gestos como “gestos agressivos”.

O trecho que se mostrou como o mais complexo em todas as performances em termos de técnica de execução instrumental foi o dos compassos 260 a 263, nos quais a escrita não é idiomática para o violoncelo, tendo sido escrita pelo compositor ao piano (PEREIRA, 2019). Porém, apesar das dificuldades técnicas do trecho em questão, foi observado que tais dificuldades de execução na verdade não representam

grande transtorno, uma vez que a parte eletrônica se mostra mais importante do que o violoncelo na última seção, e o como afirma o próprio compositor em nota de performance que acompanha a partitura, o nível do acompanhamento deve abafar completamente o solista durante o clímax.<sup>14</sup>

**Figura 21** - Trecho não idiomático na escrita para o violoncelo

Fonte: Vine (1994).

A experiência de tocar na aula magna da UFRN foi a mais relevante quanto ao impacto da *performance* no público, uma vez que o autor teve a oportunidade de se apresentar fora da Escola de Música e para uma plateia leiga de cerca de 300 pessoas. Notou-se o grande impacto da obra no público, que se mostrou receptivo as novas sonoridades propostas pela peça, o que geralmente não é usual nesse gênero de música.

O trecho a seguir se mostrou como importante chance de valorizar o momento da *performance*. Das vezes em que já estava mais familiarizado com a música e não carecia de estar tão receoso em possíveis problemas de sincronização com a parte eletrônica que poderiam surgir, tive a oportunidade de perceber que a pausa no compasso 6 serve como uma espécie de suspensão. Enquanto o material rítmico é idêntico, o compositor usa intervalos mais dissonantes e diferenças de dinâmica e timbre (recomendação de usar a corda Sol no compasso 6). Aliado a isso, há uma

<sup>14</sup> The level of accompaniment may need to be adjusted during performance. If the cello is amplified the sound remain 'natural', while the accompaniment should be as loud as possible with the soloist still clearly audible. In the finale (bar 228 to the end) the accompaniment should be loud enough to completely drown out the soloist at its clímax. (VINE, 1994)

mudança de métrica exclusivamente para a inserção de uma pausa do final do compasso 6. Percebi a que essa pausa é de caráter muito expressivo e serve como oportunidade para o intérprete de prender a atenção do ouvinte, gerando uma expectativa do que se seguirá.

**Figura 22:** Mudança de compasso para a inserção de pausa de semínima



Fonte: Vine (1994)

O trecho a seguir se mostrou desafiador por carecer de grande precisão rítmica devido a dificuldades de sincronização com a parte eletrônica. Em algumas das *performances* a execução não foi satisfatória. Por não haver uma referência clara de andamento na parte eletrônica nos compassos da seção G e um ritmo muito complexo executado somente na parte eletrônica nos compassos 226 e 227 a entrada do violoncelo no compasso 228 se torna arriscada.



## 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS:

A abordagem dos elementos expressivos de *Inner World* a partir da perspectiva de gesto musical me levou a tomar decisões interpretativas, como escolhas por arcadas, golpes de arco, uso de certas velocidades de arco diferentes daquelas que havia tomado durante o estudo inicial e nas primeiras *performances* da obra. No entanto, é de vital importância lembrar que toda a atividade geral de formação de atitudes deve passar por modificações independentemente do investimento em abordagem performática, como é da própria natureza do intérprete comprometido e que reflete sobre a sua prática. Tais mudanças buscam uma interpretação na qual a técnica seja condizente com o discurso musical. As experiências acumuladas e as reflexões acerca do conceito de gesto musical e de uma técnica instrumental que esteja a serviço da expressividade musical foram certamente um aprendizado importante na minha formação, e se tornaram um novo elemento para minha *performance*. A partir dessa pesquisa passo a ter o conceito de gesto musical como importante ferramenta de expressividade em todo o repertório de violoncelo com o qual me confrontar. Da mesma forma, como professor de violoncelo, passo a ser capaz de expor e discutir a noção de gesto musical com meus alunos, de forma a estimular o debate em torno da questão, que como espero, ainda será tema de futuras pesquisas.

As adjetivações dos gestos musicais consistiram em uma tentativa de trazer para a *performance* sensações extra sonoras, tornando-a uma experiência mais rica, mais eficiente em transmitir as ideias do compositor e buscando aproximar o intérprete do público.

Pude notar que a noção de gesto musical e expressividade certamente ainda carece de maior investigação acadêmica em língua portuguesa. O lugar dessa pesquisa dentro de toda essa discussão se apresenta como uma reflexão do ponto de vista do *performer*, buscando contribuir de forma empírica para a literatura científica já existente sobre o tema e com o intuito de estimular a discussão acerca do conceito. Espero que a leitura deste trabalho o estudo da peça sob a perspectiva de gesto musical e da análise estrutural, gestual e interpretativa adicione novos elementos para a *performance* também dos futuros leitores deste trabalho que se interessem pelo tema e que haja contribuições para maiores avanços na área. É importante lembrar

que a atividade de músico e *performer* exige uma constante reflexão advinda não só de aperfeiçoamento técnico-instrumental, mas também como fruto de experiências vividas no palco e em contato com o público.

## REFERÊNCIAS

- GATI, T. **Anamorfoses na música eletroacústica mista** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015
- LOPEZ-CANO, R. **Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade** Art Research Journal, 2015
- DE ANDRADE, I. **La música electroacústica mixta: el intérprete y los desafíos de la praxis musical contemporânea** Revista Vórtex, Curitiba, 2013
- VINE, C. **Inner World**. Londres: Faber Music, 1997
- STEUERNAGEL, Marcell Silva. **O Gesto na composição musical**. Revista Vórtex, Curitiba, v.3, n.1, 2015, p.146-158
- CACHOPO, João Pedro **O que Escutamos, o que nos Fala: cinco variantes em torno do gesto musical** Revista Música Hodie, Goiânia, 2013
- WISHART, Trevor. **On Sonic Art**. Netherlands: Harwood Academic Publishers, 1996.
- MACHADO, Fernanda Rosa. **Abordagens de estudo e performance na obra Elegía de Edson Zampronha para violoncelo e eletroacústica** Natal, 2015
- CHAIB, Fernando **Três perspectivas gestuais para uma performance percussiva: técnica, interpretativa e expressiva** Revista Per musi no.27 Belo Horizonte, 2013
- MISKALO, Vitor Kisil **A performance enquanto elemento composicional na música eletroacústica interativa** São Paulo, 2009
- PEREIRA, David. **Entrevista concedida por correio eletrônico** em 07 de novembro de 2018
- PEREIRA, David. **Entrevista concedida por vídeo chamada** em 30 de março de 2019
- VINE, Carl. **Entrevista concedida por correio eletrônico** em 03 de abril de 2019
- ORNING, Tanja. **Pression – a performance study** Music Performance Research, Manchester, 2012
- FALLOWFIELD, Ellen. **Cello Map: A handbook for cello technique for performers and composers** University of Birmingham, 2009
- GRAMANI, J. E. **Rítmica Viva**, Editora da UNICAMP, 1996

<[www.carlvine.com](http://www.carlvine.com)> – Site oficial do compositor Carl Vine. Acesso em agosto de 2019

Dicionário Online de Português, 12 nov. 2019. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/>>. Acesso em 12 nov. 2019.

## APÊNDICE

Entrevista realizada em 30 de março de 2019 por vídeo chamada com David Pereira, violoncelista que participou de forma colaborativa no processo composicional de *Inner World* e para quem a obra foi escrita e dedicada. Tradução do autor

**A primeira vez que eu ouvi essa peça foi em um recital há quatro anos atrás e eu fiquei muito impressionado pela performance e também todo o público me pareceu apreciar a música. Eu ouvi a peça novamente tocada pelo mesmo violoncelista cerca de dois anos e meio depois, e mais uma vez, o público foi muito receptivo com a peça. Quando eu comecei o curso de mestrado, pensei em fazer minha pesquisa sobre essa peça. Como já te disse antes, as minhas maiores dificuldades nessa peça são em relação à sincronização com a parte eletrônica, porque o intérprete tem que ser muito estrito com o tempo e precisa estar muito focado para que não haja problemas. Porém, o curso da minha pesquisa me mostrou outros aspectos muito mais dignos de serem abordados do que essas dificuldades. Para começar, eu gostaria de saber um pouco mais sobre o processo de composição. Você já me disse que fez uma gravação em estúdio que o compositor uso como matéria prima que seria desenvolvida. Você pode falar um pouco mais?**

Então você quer que eu fale sobre a seção de gravação! Bem, eu fui com meu violoncelo para a casa de Carl, o seu apartamento. Ele tinha algum tipo de equipamento de gravação, eu não me lembro muito bem como eram as máquinas naquela época. Ele me convidou a lhe dar exemplos de sons de violoncelo, e então eu toquei algumas notas isoladas, de diferentes registros do violoncelo; eu não me lembro com certeza, mas provavelmente eu tenha tocado alguns sons fortes e suaves, com e sem vibrato, e então eu toquei alguns sons estranhos no violoncelo – sons que se associam com certas técnicas estendidas, e esses definitivamente incluíam harmônicos naturais e artificiais, *glissandi*, *sul ponticello*, *sul tasto* e efeitos *seagull*. Eu não me lembro precisamente, mas posso dizer que sem dúvida toquei alguns sons de batida no violoncelo, que você pode ouvir na gravação. Provavelmente alguns sons arranhando o violoncelo e também com certeza aquele truque engraçado que nós

fazemos de amassar a crina contra o fundo do violoncelo e tritura-lo com a madeira, você conhece?

**Não, você pode me mostrar?**

Nesse momento David pega o seu violoncelo e demonstra o efeito do qual falava.

Você pode ouvir o som de todos esses efeitos na parte eletrônica. Esse último por exemplo, quando você ouviu, sabia como era produzido?

**Não!**

Que ótimo, então esta entrevista está sendo realmente educacional!

**Então, todos os sons na gravação são sons emitidos pelo violoncelo?**

Absolutamente. Os únicos sons na parte eletrônica são sons que eu na verdade fiz como violoncelo, não há sons gerados digitalmente, exceto sons originalmente de violoncelo que receberam efeitos de computador, mas não há sons originalmente derivados de computador.

Carl Vine já foi um pianista muito habilidoso. Nós tocamos em um grupo de música contemporânea no começo dos anos 80 que se chamava “Flederman”. Nós tocamos uma grande quantidade de música nova com aquele grupo. Ele também escreveu para o grupo, e também era pianista do grupo, mas posso dizer que ele foi parando de tocar piano quando passou a se dedicar para a composição em tempo integral. Então ele escreveu muito da peça ao piano.

**Gostaria que você falasse sobre precisão rítmica em *Inner World*.**

Sim! Eu te contei a história de quando ele fez a gravação com Steven Isserlis? Você vai gostar disso! Vai valer a pena te contar essa história mesmo que você não a use em sua pesquisa, porque é muito engraçado. A peça foi escrita para mim, como você pode ver na nota de programa, sobre o mundo interno do violoncelista, o que é muito interessante.

Então, havia essa nova composição e eu tinha a oportunidade de estreá-la e gravá-la, o que é uma coisa ótima. Nessa época, a reputação internacional de Carl como compositor ainda era pequena. Como eu disse nós estávamos acostumados a trabalhar junto no grupo de música contemporânea, e um dos aspectos mais

característicos de Carl como colega de *performance* era o seu interesse em precisão rítmica. Em ensaios de música nova nos anos 80 geralmente era ele que enfatizava a necessidade de um ritmo muito preciso. O grupo na época que orgulhava de ser capaz de executar certas “ginásticas rítmicas”, e a música da época era daquele tipo que você tem que fazer com muita precisão um cinco contra sete ou um trinta contra doze, e algumas vezes em um andamento incrivelmente lento, quando era possível contar as subdivisões difíceis; enfim essa era uma característica que estava presente em nossa música naqueles dias. Então não foi nenhuma surpresa para mim quando tive minha primeira experiência com essa peça com Carl. Você sabe, eu nem me lembro ao certo se eu gravei antes de tocar em público, provavelmente não. A única experiência da qual eu me lembro dessa peça foi em um estúdio de gravação. Foi uma gravação em um estúdio pequeno e nós estávamos fazendo a primeira gravação comercial, foi logo depois da peça ser escrita. Eu devo tê-la tocado uma ou duas vezes, eu acho, mas não me recordo. O que eu me lembro mesmo é que eu estava fazendo uma gravação disso! Seria a sua primeira gravação! O Carl estava lá, e havia também o produtor em outra sala. Ele estava na verdade ao meu lado e atrás de mim enquanto eu gravava, e então as vezes na outra sala, pelo vidro assistindo o que acontecia enquanto eu gravava uma seção. Eu estava sobre muita pressão para que tocasse esses ritmos sofisticados na primeira página de forma precisa. Ele vinha até mim e dizia: “o treze contra oito está muito lento, ou muito rápido”, ou “você fica mais lento no final, e eu não quero isso”. Eu me lembro que era algo assim, porque não me recordo exatamente. Mas como você também é músico; pela sua experiência, você sabe como é quando você está sob pressão para fazer uma coisa de forma muito precisa, que você poderia aplicar, por exemplo, na Sonata em La maior de Beethoven, onde um pouco de *rubato* é requerido. Então a minha gravação foi feita com esse nível de rigor, e eu achei muito bastante difícil, porque quando você sob esse tipo de pressão para fazer esses ritmos muito precisos, como na página 1, alguns aspectos da sua interpretação tendem a ser prejudicados, não acha? Eu já vou terminar com você essa história: eu fiz essa gravação, e então, depois de um certo tempo Carl me ligou e disse: “Steven Isserlis está interessado em gravar essa peça na Europa, tudo bem pra você?” E eu disse: “Parabéns, isso é fantástico, porque até esse ponto o melhor violoncelista que você tem acesso é o melhor violoncelista da Austrália, mas de repente, você tem acesso ao melhor violoncelista do mundo! Vá e faça a gravação!” E então ele foi para a Europa, provavelmente Alemanha ou Inglaterra e gravou com

Steven Isserlis. E aqui está o ponto alto da história: mais tarde Carl volta a Austrália e me diz: “Sabe de uma coisa, Isserlis toca a peça muito diferente de você, David. Ele toca com muito mais liberdade!” Isso é tão hilário, você não acha? Eu não estava lá, mas suspeito que essa liberdade da qual Carl está falando é justamente aquela que ele não me deixou ter. Mas assim que ele está trabalhando com um músico com Isserlis, o músico faz a coisa que eu sempre quis fazer, que tocar com mais liberdade e expressividade. Eu acho que essa história nos ajuda a perceber que em alguns casos, os compositores nem sempre sabem o melhor jeito que sua música deve soar

**Sim, é verdade. É engraçado, porque o violoncelo está completamente sozinho na primeira página**

Sim. Você não acha também que o começo da peça de certa forma não se encaixa com o apelo com o grande público que você se referiu? Eu não acho que ele esteja presente no começo. Eu acho que os ouvintes de *Inner World* não ficam muito empolgados com o começo da peça; eles se aliviam quando a música se torna um pouco mais apelativa, depois do começo. Eu quero dizer, após a introdução, que não é muito bonita. As pessoas que estão satisfeitas no final não estão do mesmo jeito no começo. O começo soa como uma improvisação, mas é um pouco estranho, enquanto o restante da peça tem maior apelo popular. Essa é uma das razões pelas quais em minhas *performances* da peça eu geralmente tenho tentado enfatizar como o começo poderia ter esse apelo ou invés de como ele poderia soar estranho. Em outras palavras, tentar tocar com um lirismo romântico o quanto for possível ao invés de uma atmosfera estranha de música contemporânea. Na verdade, eu acho que o começo é um problema para a peça. Se eu tivesse coragem o suficiente eu teria sugerido a Carl um tipo de começo diferente. Eu gosto do jeito que Isserlis toca. Eu o vi tocar com a *Australian Chamber Orchestra* em uma versão onde a última seção tem algumas partes para cordas. Você conhece essa versão?

**Não!**

Isserlis fez uma turnê com essa peça com a Orquestra de Câmara da Austrália, provavelmente uns dez anos atrás. Essa é uma orquestra muito boa; para um solista que esteja vindo à Austrália é uma melhor opção, tão boa quanto qualquer outra orquestra do país, como *Sydney Symphony* ou a *Melborne Symphony*; enfim, é o nível mais alto que existe aqui. Nessa turnê ele esteve nas principais cidades e melhores

salas de concerto. Carl escreveu algumas partes para as cordas para as duas últimas páginas de *Inner World*. Confesso que foi um pouco curioso ver uma orquestra tão boa sentada no palco sem fazer nada até a última seção. Mas é uma versão que você pode tocar também.

Entrevista realizada por correio eletrônico com o compositor Carl Vine. Tradução do autor.

**Eu gostaria de saber mais sobre o processo de composição de *Inner World*, que parece ter sido um processo colaborativo. Além da gravação em estúdio, o que mais aconteceu? Você e Pereira tiveram discussões ou deram sugestões um ao outro?**

Eu confiei totalmente na perícia de David em coletar várias amostras de como ele toca violoncelo. Eu pedi a ele que me desse todos os sons que ele já tivesse feito no violoncelo, e isso me tomou muitas horas para ter toda a série de gravações. Uma vez que estava completa, porém, compus a peça sem a interferência de David até que a música estivesse completa. Não me lembro bem, mas eu devo ter mudado algumas arcadas, frases e melodias sob sua recomendação.

**Pereira me disse que você e ele tocaram em um grupo de música contemporânea. Você acha que isso influenciou na composição da peça?**

Nós trabalhamos juntos de perto por muitos anos no *Flederman contemporary ensemble*, e eu já havia escrito algumas peças antes que incluíam David. Então, eu sabia de suas habilidades. Isso me ajudou a escrever sem medo de fazer algo que fosse complexo demais.

**Eu percebi que tanto o violoncelo quanto a parte eletrônica têm a mesma melodia nos compassos 34 e 38 com uma pequena diferença em seu ritmo.**

**Como na música eletroacústica há tantas questões quanto á sincronização, eu me pergunto o porquê dessa diferença.**

A versão diferente dessa pequena melodia na parte eletrônica no compasso 49 foi deliberadamente desenhada para soar mais “mecânica” do que a versão original de David no compasso 34. Nesse tipo de música, o instrumentista sempre tem que seguir a parte gravada. Eu quis que ele sentisse sempre que possível que a gravação seguisse a parte feita ao vivo – mesmo sabendo que que isso é impossível.

**Falando sobre ritmo, Pereira também me contou que você determinou que as coisas deveriam ser feitas de forma precisa. Eu me pergunto o porquê você pensa assim, especialmente na primeira página, quando o violoncelo está completamente sozinho.**

Até que o CD comece, o violoncelo solo deve soar o mais livre possível. Eu escrevi ritmos exatos, então o músico deveria sempre soar livre, mesmo que eles estivessem precisos. Uma vez que o CD começa, não há escolha – o violoncelista deve ser exato, ou ficará perdido.

**Falando sobre gestos musicais e expressividade, como você pensa que a primeira página deve soar? Porque você decidiu por usar a sonoridade *sul ponticello*? Não há melodia nem harmonia nos primeiros compassos, eu estou correto?**

As cinco primeiras frases são como o violoncelista respirando. O *ponticello* imediatamente faz soar como se um fantasma estivesse falando. O intervalo inicial de décima, repetido, é muito importante. Ele é repetido nos compassos 7, 8, 9, 10 e 12 e então expandido nos compassos 14 a 16. Tem muita melodia ali, apenas alongada para mais de uma oitava.