O *portamento* de David Oistrakh na gravação de 1955 da cadência do *Concerto para Violino e Orquestra em Mi menor*, de Félix Mendelssohn

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Paula Cordeiro
Universidade Federal de Minas Gerais – paulaviolino@gmail.com

Edson Queiroz de Andrade
Universidade Federal de Minas Gerais – eqandra@musica.ufmg.br

Carlos Aleixo
Universidade Federal de Minas Gerais – aleixor@musica.ufmg.br

Resumo: Este trabalho consiste em uma investigação sobre o uso do *portamento* pelo violinista David Oistrakh na gravação de 1955 do *Concerto para Violino e Orquestra em Mi menor*, de Félix Mendelssohn. Para realização deste estudo, foram extraídos os dados por meio de análise espectrográfica e auditiva da gravação. Constatamos que o *portamento* foi utilizado por Oistrakh como recurso expressivo e, também, como ferramenta auxiliar na manipulação do *timing* da performance. Os dados utilizados neste trabalho serão aplicados na construção de uma *Edição Espectrográfica de Performance*, contendo um mapeamento da utilização desta e de outras práticas interpretativas por Oistrakh na gravação.

Palavras-chave: *Portamento* no violino. Análise espectrográfica de áudio. Práticas de performance. David Oistrakh.

David Oistrakh's *portamento* on the cadenza from the *Concerto in E minor for Violin and Orchestra*, by Félix Mendelssohn

Abstract: This paper consists in a research regarding the use of *portamento* by the violinist David Oistrakh on the 1955 recording of Mendelssohn's *Violin Concerto in E minor*. In order to conduct this study, the data was extracted through spectrographic and auditory analysis on the recording. During this work, we found out that the *portamento* was used by Oistrakh as an expressive resource and also as an auxiliary tool in the control of *timing*. The data used in this paper will be applied on the construction of a *Performance Spectrographic Edition*, containing an usage mapping of *portamento* and other interpretative practices by Oistrakh in this recording.

Keywords: *Portamento* on the violin. Audio spectrographic analysis. Performance practices. David Oistrakh.

1. Introdução

A análise de gravações históricas tem sido uma ferramenta adequada nos estudos que buscam a compreensão das práticas de performance de instrumentistas que construíram um legado em suas carreiras. O surgimento da indústria fonográfica permitiu a documentação de dados que dificilmente seriam acessados de outro modo, pois tornou possível o registro das sutilezas e particularidades individuais dos intérpretes em uma performance musical.

Este trabalho consiste em um recorte de uma pesquisa de doutorado em andamento, por meio da qual está sendo investigada a utilização de três práticas

interpretativas no violino, *portamento*, *vibrato* e *timing*, através de gravações de áudio históricas do século XX. Trataremos aqui de uma destas práticas, o *portamento*, que passou por intensas mudanças no princípio do século XX, condicionadas a transformações filosóficas, históricas, estéticas e sociais dos intérpretes:

> Situações de performance (...) serão sempre entendidas como manifestações interpretativas, condicionadas social e historicamente, portanto também inseridas em processos mais amplos de concepção estética ou mesmo da expectativa do intérprete e dos receptores dessa interpretação. Ou seja, não se entende a interpretação musical como pré-determinada pelo autor ou por uma época, pois, na visão subjetivista, a performance estará sempre sendo atualizada por novas escutas, novos entendimentos, novas concepções, novos momentos da história etc. Os próprios limites da performance são considerados relativos, pois alguns aspectos do ritual da interpretação, assim como a interação com os espectadores, entre outros aspectos, podem ser ou não incluídos nesses limites (FREIRE, 2010, p. 22)

O objeto de estudo deste trabalho consiste na gravação realizada pelo violinista David Oistrakh, no ano de 1955, do *Concerto para Violino e Orquestra em Mi menor*, Op. 64, de Félix Mendelssohn. Esta gravação foi realizada juntamente com a Orquestra da Filadélfia e o maestro Eugene Ormandy (MENDELSSOHN, 1955). Por meio da análise da gravação, foram obtidos dados relativos à realização do *portamento* por Oistrakh, com o objetivo de elaborar uma *EdEsP* (Edição Espectrográfica de Performance)[1]. A fim de destacar o trecho que possibilita maior flexibilização rítmica e interpretativa do solista, além de manter a padronização do texto musical escrito (permitindo posteriores comparações entre intérpretes distintos), utilizamos a cadência do primeiro movimento do *Concerto*. A cadência foi inserida pelo próprio compositor e contou com a ajuda de seu amigo violinista, Ferdinand David (GROVE, 1906, p. 611).

Os dados de *portamento* foram extraídos da gravação através de análises espectral e auditiva, utilizando o *software Adobe Audition*. Foram mensuradas as durações totais e proporcionais dos *portamenti* em relação à nota real. Além disso, cada *portamento* foi classificado de acordo com a tipologia sugerida por RIBEIRO (2017, p.6): *Portamento* Inicial (PI); *Portamento* Conclusivo (PC) e *Portamento* com nota intermediária (PNI) [2].

A fim de facilitar a visualização e organização dos dados examinados, a cadência foi dividida em nove trechos, que serão apresentados em conjunto com os resultados obtidos.

2. *Portamento* na gravação de 1955

O *portamento* consiste em um recurso expressivo, realizado pelo instrumentista ao deslizar o(s) dedo(s) na(s) corda(s) de uma nota a outra, de maneira que todas as notas de

passagem sejam audíveis (STOWELL, 2001). A utilização do *portamento* no violino acompanhou diretamente as transformações vividas na técnica do instrumento. A propagação da utilização do suporte, popularmente conhecido como espaleira, no princípio do século XX, facilitou as mudanças de posição no espelho do instrumento, uma vez que com o violino apoiado firmemente nos ombros, o intérprete consegue evitar o uso contínuo do deslizar dos dedos. David Oistrakh foi um dos violinistas que passaram a evitar o uso deliberado do *portamento*, sendo que o uso excessivo deste recurso passou a ser considerado por ele e seus contemporâneos uma interpretação de mau gosto (POTTER, 2006, p. 545).

Ao inserir a indicação *ad libitum* no princípio da cadência do primeiro movimento de seu *Concerto*, Mendelssohn concede ao violinista a possibilidade de aplicar mais livremente sua própria concepção do texto musical. O violinista, então, mune-se dos recursos técnico-interpretativos do instrumento, entre eles, o *portamento*. Observando as escolhas interpretativas dos mestres do instrumento, podemos compreender como a música era comumente interpretada em seu tempo e contexto, assim como constatamos como utilizavam estas práticas de performance. A seguir, abordamos as escolhas interpretativas referentes ao *portamento* de David Oistrakh, na performance da cadência do *Concerto* de Mendelssohn, gravada em 1955.

Os três primeiros trechos da cadência [7:05.434 – 7:36.599] são ritmicamente correspondentes, por este motivo, analisamos os resultados em paralelo. Por meio da Figura 1, notamos que a escolha da utilização do *portamento* não segue a correspondência rítmica entre os trechos, ocorrendo apenas uma vez no trecho 1, contra seis vezes no trecho 2 e quatro vezes no trecho 3.

Nos trechos 2 e 3, é possível notar que dois *portamenti* ocorrem no mesmo intervalo melódico. No trecho 2, ocorre *portamento* duas vezes no intervalo Lá-Dó, nas semicolcheias. No trecho 3, também ocorrem dois *portamenti* no intervalo Mi-Sol#, idem nas semicolcheias. Além disso, estes são os *portamenti* com menor duração dos trechos em questão (Tabela 1) e ocorrem nas figuras rítmicas de menor valor na cadência, as semicolcheias. Por este motivo, podemos hipotetizar que os *portamenti* no mesmo intervalo melódico, nestes trechos, acontecem devido a uma padronização para realização de mudança de posição.

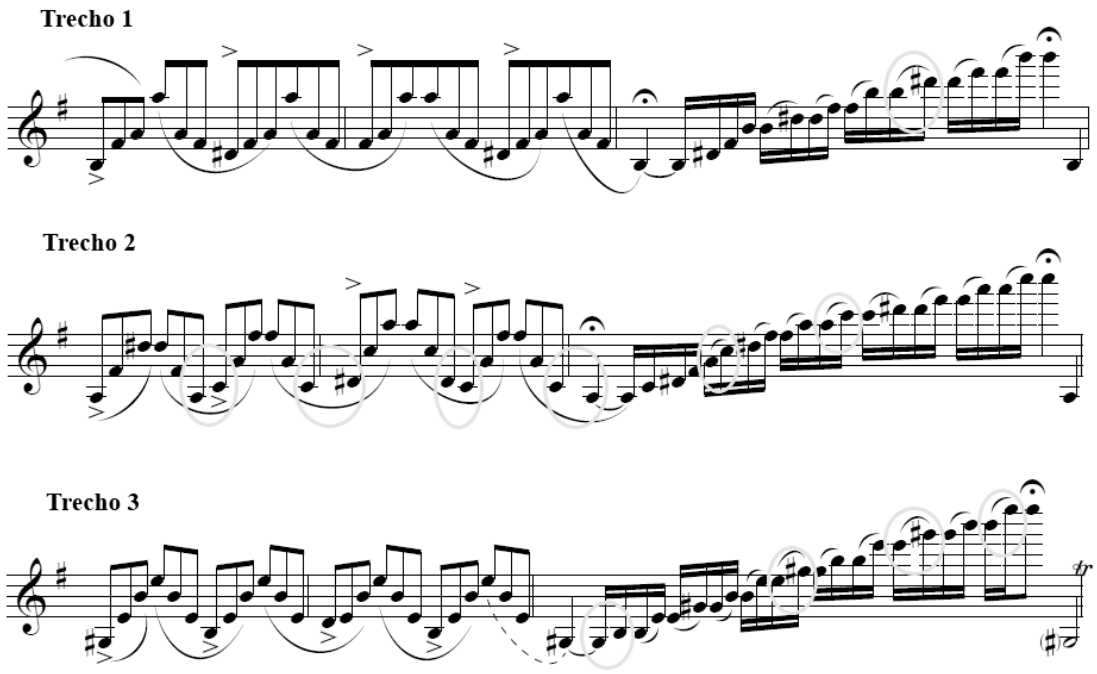

Figura 1: As circunferências em cinza indicam os intervalos em que ocorre *portamento* nos trechos em questão. Os trechos 2 e 3 iniciam na anacruse do compasso anterior.

Trecho 1

Figuras rítmicas	Intervalo	Duração do *portamento* (em ms)	Tipologia
semicolcheia para semicolcheia	Si4 - Ré#5	84	conclusivo

Trecho 2

Figuras rítmicas	Intervalo	Duração do *portamento* (em ms)	Tipologia
colcheia para colcheia	Lá2 - Dó3	71	conclusivo
colcheia para colcheia	Dó3 - Ré#3	125	conclusivo
colcheia para colcheia	Ré#3 - Dó3	126	conclusivo
colcheia para semínima	Dó3 - Lá2	178	inicial
semicolcheia para semicolcheia	Lá3 - Dó4	67	inicial
semicolcheia para semicolcheia	Lá4 - Dó5	47	inicial

Trecho 3

Figuras rítmicas	Intervalo	Duração do *portamento* (em ms)	Tipologia
semínima + semicolcheia para semicolcheia	Sol#2 - Si2	108	conclusivo
semicolcheia para semicolcheia	Mi4 - Sol#4	63	inicial
semicolcheia para semicolcheia	Mi5 - Sol#5	71	inicial
semicolcheia para semicolcheia	Si5 - Mi6	139	inicial

Tabela 1: As tabelas indicam os dados referentes aos *portamenti* nos trechos 1, 2 e 3. As colunas consistem nas figuras rítmicas nas quais foram realizados, o intervalo melódico, duração do *portamento* e tipologia.

No trecho 2, notamos a ocorrência de três *portamenti* conclusivos nas "colcheias para colcheias", finalizando em um *portamento* inicial da "colcheia para a semínima". As

durações totais dos intervalos, incluindo a duração dos *portamenti*, podem ser observadas da Tabela 2. Ao compararmos os valores, notamos um *ritardando* progressivo no andamento, uma vez que o violinista aumenta de forma gradual não só a duração do *portamento*, como o tempo para a conclusão do intervalo.

Intervalo	**Duração do *portamento* (em ms)**	**Duração total do intervalo (em ms)**
Lá2-Dó3	71	228
Dó3-Ré#3	125	269
Ré#3-Dó3	126	283
Dó3-Lá2	178	1.540

Tabela 2: Referente aos quatro primeiros *portamenti* do trecho 2 da cadência. Por meio dos valores crescentes na duração total dos intervalos e dos *portamenti*, notamos um *ritardando* progressivo como escolha interpretativa de Oistrakh.

Os trechos 4, 5 e 6 [7:36.600 – 7:55.314] também são ritmicamente correspondentes entre si. Nestes, notamos a utilização de dois *portamenti* em motivos rítmicos correspondentes em cada trecho, da "mínima para mínima" e da "semínima pontuada para a colcheia" (Figura 2). Apesar de serem trechos ritmicamente idênticos, a duração em milissegundos de cada um deles é contrastante. O trecho 4 [7:36.600 - 7:43.869] possui duração total de 7.269 milissegundos, o trecho 5 [7:43.870 – 7:50.644] dura 6.774 milissegundos e o trecho 6 [7:50.645 – 7:55.314], 4.669 milissegundos. Sendo assim, notamos que o trecho 6 é tocado 35,7% mais rápido que o trecho 4, representando um *accelerando* do andamento não descrito no texto musical.

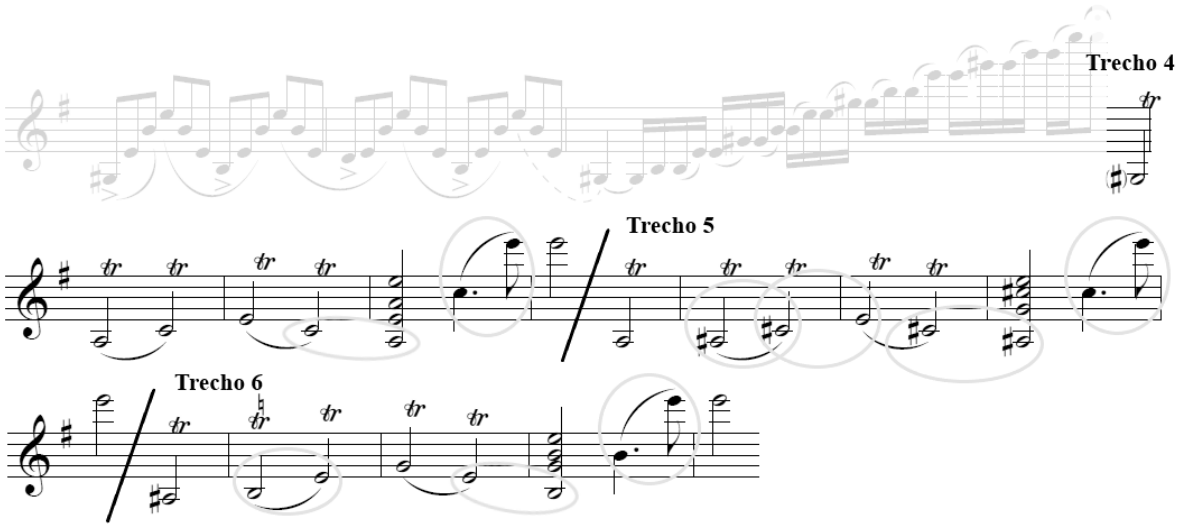

Figura 2: As circunferências em cinza indicam os intervalos onde ocorrem *portamenti* nos trechos 4, 5 e 6. Os trechos foram separados por linhas diagonais e o trecho anterior (3) foi apagado. Notamos dois *portamenti* em figuras rítmicas correspondentes nos trechos: "mínima para mínima" e "semínima pontuada para colcheia".

As escolhas relativas ao *portamento* não expressam por si só a sensação de aceleração do andamento (Tabela 3), uma vez que o *portamento* realizado da semínima pontuada para a colcheia no trecho 5 tem a duração maior, ou seja, é mais lento que no trecho 4, contrariando a direção do *accelerando*.

Trecho 4

Figuras rítmicas	Intervalo	Duração do *portamento* (em ms)	Tipologia
mínima para mínima	Dó3 - Lá2 (acorde)	62	inicial
semínima pontuada para colcheia	Dó4 - Mi5	156	inicial

Trecho 5

Figuras rítmicas	Intervalo	Duração do *portamento* (em ms)	Tipologia
mínima para mínima	Lá#2 - Dó#3	43	inicial
mínima para mínima	Dó#3 - Mi3	47	inicial
mínima para mínima	Dó#3 - Lá#2 (acorde)	76	inicial
semínima pontuada para colcheia	Dó#4 - Mi5	308	inicial

Trecho 6

Figuras rítmicas	Intervalo	Duração do *portamento* (em ms)	Tipologia
mínima para mínima	Si2 - Mi3	67	inicial
mínima para mínima	Mi3 - Si2	81	inicial
semínima pontuada para colcheia	Si3 - Mi5	133	conclusivo

Tabela 3: Referentes aos trechos 4, 5 e 6 da cadência. Por meio da análise, notamos que apesar de haver um *accelerando* progressivo entre os trechos, não é possível chegar a esta conclusão analisando somente a duração dos *portamenti* realizados da "semínima pontuada para a colcheia".

Ao analisarmos os trechos 7 e 8 [7:55.315 – 8:06.691], notamos a utilização do *portamento* no mesmo motivo rítmico, "semínima pontuada para colcheia" (Figura 3). O *portamento* neste motivo rítmico também foi encontrado nos trechos anteriores (4, 5 e 6). Nos trechos 7 e 8, o *portamento* realizado é conclusivo (Tabela 4) e a duração total dos trechos é de 2.999 milissegundos [7:55.315 - 7:58.314] e 8.376 milissegundos [7:58.315 – 8:06.691], respectivamente. Ainda que sejam ritmicamente idênticos, o trecho 8 é 64,5% mais longo do que o trecho 7, evidenciando um grande contraste no *timing* (realização rítmica efetiva na performance). Em relação aos trechos anteriores, notamos a continuidade do *accelerando* no trecho 7, porém, um repetino *ritardando* ocorre em seguida no trecho 8. Ainda que o valor da somatória das figuras rítmicas do trecho 8 sejam menores que as dos trechos 4, 5 e 6, este é significativamente mais longo, fato que deixa clara a intenção de desaceleração do andamento por Oistrakh. A duração dos *portamenti* segue em conformidade com a desaceleração do

andamento, uma vez que o *portamento* no trecho 7 dura 245 milissegundos e no trecho 8, tem a duração de 364 milissegundos.

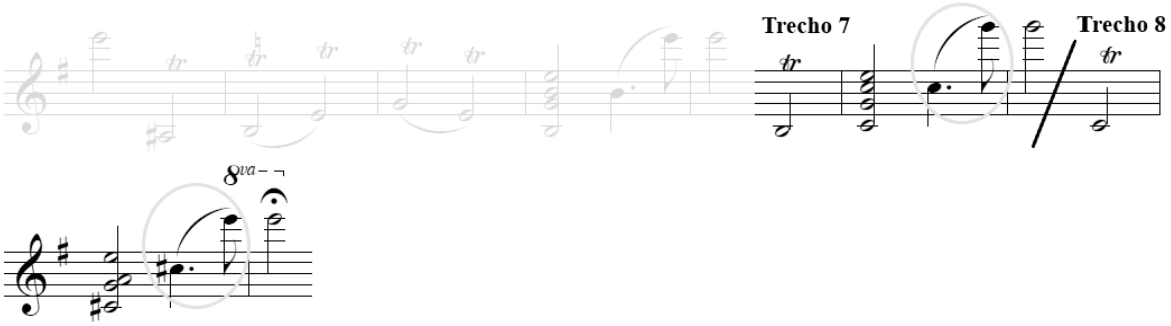

Figura 3: Trechos 7 e 8 da cadência. O trecho anterior encontra-se apagado a fim de facilitar a visualização. Em ambos os trechos ocorre *portamento* no mesmo motivo rítmico. Consistem em trechos com duração rítmica menor que os trechos anteriores.

Trecho 7

Figuras rítmicas	Intervalo	Duração do *portamento* (em ms)	Tipologia
semínima pontuada para colcheia	Dó4 - Sol5	245	conclusivo

Trecho 8

Figuras rítmicas	Intervalo	Duração do *portamento* (em ms)	Tipologia
semínima pontuada para colcheia	Dó#4 - Mi6	364	conclusivo

Tabela 4: Referentes aos trecho 7 e 8. Os *portamenti* foram realizados nos motivos rítmicos correspondentes em cada trecho, porém, a duração dos *portamenti* indicam um *ritardando* no andamento entre um trecho e outro, confirmado pela duração total dos dois trechos.

O trecho 9 [8:06.691 – 8:31.066] corresponde ao trecho final da cadência, onde há ocorrência de apenas um *portamento* (Figura 4). O *portamento* ocorre na terceira parte do trecho, justamente na transição rítmica de colcheias para semicolcheias, sendo um *portamento* conclusivo (Tabela 5). A partir deste momento, o violinista começa a preparar a entrada do *tutti* da orquestra. Esta decisão vai de acordo com a sugestão do compositor em carta enviada ao violinista Ferdinand David: "Quero que os arpejos comecem de imediato, rigorosamente a tempo, e em quatro partes até o *tutti*. Espero que isso não signifique uma precisão exagerada para o *performer*." (GROVE, 1906, p.614, tradução nossa).

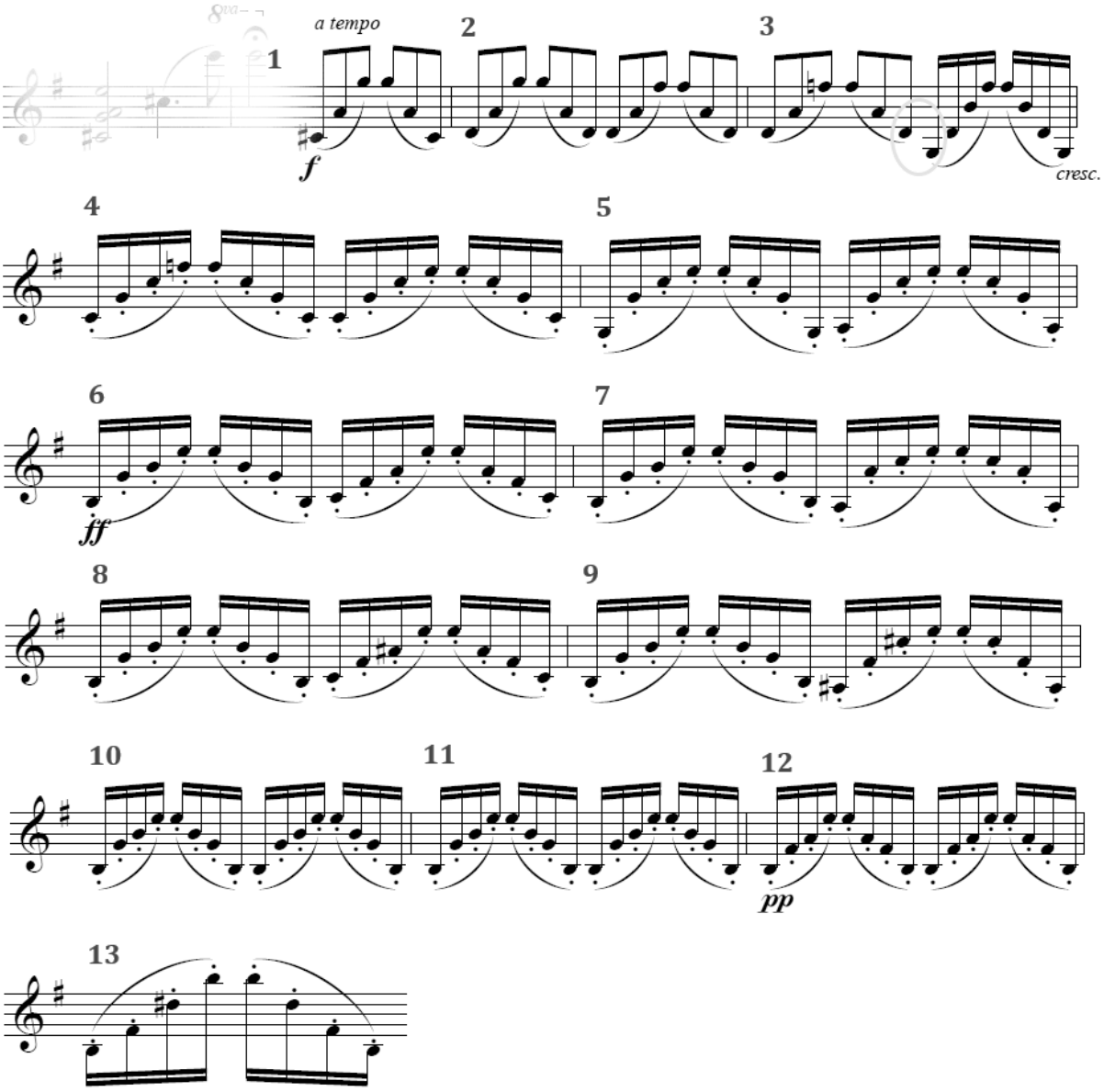

Figura 4: Trecho 9 da cadência, estando parte do trecho anterior apagada a fim de facilitar a visualização. O trecho foi subdividido em partes numeradas, facilitando a localização na partitura. Notamos a utilização de um único *portamento* no trecho, que ocorre na transição entre ritmos, da colcheia para a sequência de semicolcheias.

Trecho 9

Figuras rítmicas	Intervalo	Duração do *portamento* (em ms)	Tipologia
colcheia para semínima pontuada	Ré3 - Sol2	131	conclusivo

Tabela 5: Referente ao trecho 9, indica a duração do *portamento* conclusivo ocorrente neste trecho.

3. Notas Conclusivas

Os resultados da análise do *portamento* de David Oistrakh na gravação de 1955 nos permitem constatar que o violinista utiliza esta prática de performance não só como

recurso expressivo, mas também como ferramenta auxiliar na manipulação do *timing* da performance. Observamos a incidência moderada do *portamento* na cadência, sendo vinte e três no total, em conformidade com o contexto de meados do século XX, época em que o violinista atuou e, também, quando o *portamento* entrou em declínio. Os resultados deste trabalho estarão indicados na tese decorrente desta pesquisa de doutorado, na *Edição Espectrográfica de Performance* da performance de David Oistrakh, juntamente com os dados de *vibrato* e *timing*. Dessa forma, servirá como um mapeamento das escolhas interpretativas de David Oistrakh nesta gravação, fonte de conhecimento para violinistas e musicólogos.

Referências:

BORÉM, Fausto. *mAAVm*: um Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música e suas Ferramentas. Belo Horizonte: UFMG (Projeto de Pesquisa no CNPq), p.1-28, 2018.

FREIRE, Vanda. Pesquisa em música e subjetividade: bases filosóficas e pressupostos. In: FREIRE, Vanda (Org.). *Horizontes da Pesquisa em Música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. p. 21-24.

GROVE, George. Mendelssohn's Violin Concerto. *The Musical Times*, v.47, n.763, p.611-615, 1906.

MENDELSSOHN: Violin Concerto. Félix Mendelssohn (Compositor). David Oistrakh (Intérprete, violino). Naxos Classical Archives, 1955. Suporte [Arquivo Online]. Disponível somente online. Philadelphia Orchestra.

POTTER, John. Beggar at the door: the rise and fall of portamento in singing. In: *Music & Letters*, v. 87, n. 4. Oxford University Press, 2006. p. 523-550.

RIBEIRO, Alfredo. *O Andante do Concerto Op.3 de Serge Koussevitzky [manuscrito]*: práticas de performance na sua gravação histórica de 1929. Belo Horizonte, 2016. 84f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

STOWELL, Robin. Portamento (ii). In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (Org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ed. London: Macmillan Publishers, 2010.

Notas

[1] BORÉM (2018) define a *EdEsP*, Edição *Espectrográfica de Performance*, como o emparelhamento da partitura com o espectrograma sonoro da gravação. A *EdEsP* inclui elementos inexistentes ou imprecisos na notação tradicional, como o *portamento*, *vibrato* e *timing*, que representam as escolhas interpretativas do *performer* em determinada gravação.

[2] Segundo RIBEIRO (2017, p.6) o *portamento* inicial é aquele que começa simultaneamente à nota de origem. Já o *portamento* conclusivo, começa em uma parcela distinta da nota, não coincidente com o princípio dela. O *portamento* com nota intermediária começa em qualquer parcela da nota, porém, antes de atingir a nota alvo, alcança e valoriza uma nota durante o trajeto, ocorrendo, em geral, como resultado da troca de dedilhado.