Memorial de performance dos *Cinco Estudos* para violão de Štěpán Rak

MODALIDADE: PÔSTER

SUBÁREA: PERFORMANCE

Jean Lopes
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – jeanlopesbaiano@gmail.com

Resumo: O presente trabalho trata do início do processo de construção da performance dos *Cinco Estudos* para violão solo, do compositor tcheco Štěpán Rak, cujo objetivo é documentar este processo, sem o auxílio de gravações destas músicas, sendo esta a dificuldade inicial. Trazendo a pesquisa artística e construção de performance como referenciais teóricos, o trabalho apresenta as primeiras etapas de aprendizagem e reflexões sobre a performance dos *Cinco Estudos*, uma obra que é pouco tocada.

Palavras-chave: Pesquisa artística. Construção de performance. *Cinco Estudos* de Štěpán Rak.

Performance Memorial of the Five Studies for Štěpán Rak

Abstract: The present work deals with the beginning of the process of the performance constructing of the *Five Studies* for solo guitar by the Czech composer Štěpán Rak, whose objective is to document this process, without the aid of recordings of these pieces, which is the initial difficulty. Bringing artistic research and performance construction as theoretical references, the work presents the first stages of learning and reflections on the performance of *Five Studies*, a work that is hardly played.

Keywords: Artistic Research. Performance construction. *Five Studies* by Štěpán Rak.

Introdução

O presente trabalho consiste em um memorial de construção de performance dos *Cinco Estudos* para violão solo do compositor Štěpán Rak. O principal objetivo do trabalho é documentar o processo de construção da performance desta obra, sem o auxílio de gravações em vídeo ou áudio destas músicas, sendo esta a dificuldade inicial. Outras propostas são a de relatar e refletir sobre os diferentes processos de aprendizagem de músicas que não possuem referências gravadas em áudio ou vídeo, apresentar propostas de preparação de performance desta obra e registrar em áudio e vídeo os *Cinco Estudos*. A dificuldade inicial é o não uso de recursos audiovisuais dos Cinco Estudos, as quais não foram encontradas até o presente momento. Por esta razão questiona-se qual é a melhor maneira de estudar um tipo de repertório que, provavelmente, nunca foi tocado em público sem a ajuda de recursos audiovisuais. Também será discutido de que maneira relatar o processo pode auxiliar a performance e se este relato deve ser focado em algum ponto ou aspecto específico. Apresentar estas músicas em público e analisar as performances são algumas das etapas do trabalho, sendo feitas as gravações depois disto. Neste caso, como que esta análise deve ser realizada? Como comparar uma performance com a outra?

A partitura pode ser definida como uma forma de escrita no qual "as pautas [e figuras musicais], ligadas por barras de compasso, são escritas umas sobre as outras, a fim de representar visualmente a música". (CHARLTON; WHITNEY, 2001, p. 2096) Analisar uma obra musical a ser aprendida sempre possibilita uma noção maior do que se trata o texto (musical) e como interpretá-lo. Entretanto, a análise para a interpretação da música pode gerar inúmeras possibilidades para quem irá interpretar o texto musical. A melhor forma de refletir sobre isso e de como lidar com estas possibilidades é documentando o processo todo, desde a primeira leitura até a fase de execução, preferencialmente de memória (a pretensão é que os Estudos sejam todos apresentados sem a leitura de partitura durante a performance). Esta documentação permite fazer uma reflexão sobre a construção da performance em si, sobre este processo como um todo e sobre a própria prática artística como intérprete e performer.

O interesse pelo tema não surgiu de imediato, nem como uma única ideia fixa. Em meu Recital de Graduação (bacharelado em violão clássico) toquei uma obra de Francis Kleynjans intitulada *A L'Aube Du Dernier Jour*, que conheci graças a um amigo que me mostrou o vídeo de uma execução da obra. Mecanicamente a peça não apresenta grandes dificuldades, mas algumas passagens criam a impressão de algo complicado ou virtuosístico. Sendo assim, maior dificuldade que encontrei na música foi com relação às técnicas expandidas utilizadas ao longo da peça, pois cada uma das técnicas têm o objetivo de representar um evento extramusical, como badaladas de um relógio, sinos e, até mesmo, a queda de uma guilhotina.

Durante o processo de seleção do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, apresentei a ideia de fazer algum tipo de análise voltada especificamente para as técnicas expandidas desta peça e, mais tarde, já no início do mestrado (março de 2018), ao longo de reuniões de orientação, a ideia sofreu modificações e acabou se transformando em uma análise para a performance de outra obra que eu já havia tocado, mas em meu Recital de Licenciatura, realizado em dezembro de 2014. A obra em questão eram os *Cinco Estudos* para violão de Štěpán Rak. Na época, eu toquei os estudos de números 4 (de memória, e apresentei no recital de 2014) e 3 (não apresentei publicamente e não toquei de memória). Sempre foi muito comum eu recorrer a gravações de músicas para ter alguma base auditiva, fator que me auxilia bastante no início do meu estudo com qualquer música. Entretanto, esse costume pode criar alguns vícios interpretativos em minha execução. Com relação aos *Cinco Estudos* de Rak, não consegui encontrar alguma gravação de nenhuma das músicas e, pela primeira vez na graduação, não tive nenhuma base auditiva para estudar. Esta foi a dificuldade inicial no meu processo de aprendizagem.

Poucas semanas depois de decidir pela análise desta obra, optei por um caminho diferente: um relato de construção da performance de todos os *Cinco Estudos*, tendo como primeiro fator de complicação para meu estudo a ausência de uma base auditiva. A escolha destas músicas para o trabalho, além de gosto pessoal, tem relação com a afetividade criada com os Estudos 3 e 4, que já toquei. O Estudo n. 3 me remete a momentos tristes da infância e o Estudo n. 4 costumo encarar como um momento de grande calmaria seguida de agitação causada por coisas boas e ruins ao mesmo tempo, com algo a ser resolvido, sem uma conclusão definitiva. Tais sentimentos são decisivos na tomada de decisões e, em muitos momentos, resolução de problemas mecânicos. Sendo assim, são parte fundamental na construção e reflexão da performance destas músicas.

Referenciais teóricos

Para a elaboração do trabalho, estão presentes referenciais teóricos referentes à pesquisa artística e construção da performance. Por se tratar de uma documentação centrada nos próprios processos de aprendizagem de músicas e relatos de performance, a mesma tem a característica de um tipo de pesquisa que entendemos como pesquisa artística.

Segundo López-Cano (2015, p. 71), "a pesquisa artística é, por definição, um processo de conhecimento a partir da experiência prática". Com relação aos problemas da pesquisa artística no âmbito musical, o autor diz que:

> A pesquisa artística no âmbito musical apresenta três problemas fundamentais. Inicialmente, a problemática inserção das artes no contexto das instituições de educação superior junto com a adaptação de suas peculiaridades às exigências acadêmico-administrativas das universidades. O segundo problema tem relação com a crise própria da música erudita ocidental (um público que envelhece ao mesmo tempo em que diminui, sua crise de representatividade como um dos pilares da cultura ocidental; sua estagnação num repertorio canônico e fechado; seus obsoletos rituais performáticos ancorados numa cultura pré-digital e pré-audiovisual pouco atrativas para a maioria dos espectadores contemporâneos. Definitivamente, parece se sufocar sob o peso da sua própria tradição). O terceiro problema é o da academização da música popular e da sua inserção nos programas de formação superior (LÓPEZ-CANO, 2015, p. 70).

Sobre a pesquisa artística como metodologia, o autor faz a seguinte colocação:

> [A pesquisa artística] não questiona os processos criativos no trabalho científico, nem os processos reflexivo-investigativos dos artistas. Tampouco pretende repensar ou reformular a distinção histórica entre as áreas científicas e artísticas, nem descrever seus traços ontológicos de identidade. Simplesmente, de maneira mais modesta, propõe caminhos de trabalho distintos para o desenvolvimento e a transformação crítica de um campo profissional específico: a arte. Por outro lado,

> nem tudo na arte é criação. Existe uma grande quantidade de reprodução acrítica de técnicas, cânones estéticos e clichês (LÓPEZ-CANO, 2015, p. 72).

O autor cita Borgdorff (2012) sobre a validação da prática artística como pesquisa. Para que ocorra essa qualificação, o objetivo do pesquisador necessariamente deve ser de aumentar nossa compreensão e conhecimento, "levanto adiante uma pesquisa original em e através de objetos artísticos e processos criativos" (BORGDORFF, 2012, apud LÓPEZ-CANO, 2015, p. 73). No caso desta pesquisa, o objeto, ou produto artístico resultante do relato deste processo criativo será uma gravação audiovisual dos *5 Estudos*.

Klein (2010) aponta que "se a arte é apenas um modo de percepção, a pesquisa artística deve ser o modo de um processo" (KLEIN, 2010, p. 4), portanto, não há como separar em categorias distintas pesquisas científica e artística neste sentido. A pesquisa artística pode, também, sempre ser considerada pesquisa científica e, por isso que a maioria dos projetos de pesquisa nesta área são interdisciplinares ou, até mesmo, indisciplinares (2010, p. 4).

Candy (2006) define dois tipos principais de pesquisa relacionadas à prática: a pesquisa *baseada* na prática e a pesquisa *conduzida* pela prática. A pesquisa *baseada* na prática é uma investigação original a fim de obter novos conhecimentos por meio da prática e dos resultados dessa prática; neste tipo de pesquisa, a contribuição para o conhecimento pode ser demonstrada através de resultados sob a forma de desenhos, música, mídia digital, performances e exposições. Enquanto o significado e contexto das reivindicações são descritos em palavras, um entendimento completo somente será obtido com referência direta aos resultados. A pesquisa *conduzida* pela prática preocupa-se com a natureza da prática e leva a novos conhecimentos com significados operacionais para esta prática. O objetivo é avançar o conhecimento sobre a prática ou avançar o conhecimento dentro da prática. Essa pesquisa inclui a prática como parte integrante do seu método e muitas vezes se enquadra na área geral de pesquisa-ação (2006, p. 3). Seguindo os conceitos anteriores, será realizada a pesquisa *conduzida* pela prática, na qual os resultados desta prática serão demonstrados por meio de performances e gravações, como produto artístico final.

Borém e Taglianetti (2016) realizaram um estudo sobre o processo de construção de uma performance cênica de Três Modinhas Imperiais, de Lino José Nunes do ponto de vista autoetnográfico. Os autores citam Sparkes (2000) e Pace (2012) no que se refere à metodologia do trabalho, por ser recente e ainda não consolidada e, por conta deste fator, estar

ganhando cada vez mais espaço como ferramenta de pesquisa dentro das artes criativas e performáticas (2016, p. 195).

Segundo Costa:

> Construir a interpretação de uma obra pode se tornar uma tarefa tão difícil quanto a composição da mesma, pois envolve escolhas complexas e pessoais. O intérprete precisa definir tamanho de frase, pontos de tensão e relaxamento, timbre(s), andamentos, respiração, dentre outros elementos que nem sempre estão explícitos na partitura. Ainda que estejam, tais elementos dependem de todo um contexto ideal que envolve o local de realização da *Performance*, a acústica, o instrumento utilizado e a orquestra ou pianista acompanhador quando for o caso. Para justificar tais escolhas, o intérprete busca fundamentar sua interpretação através de uma pesquisa sobre o compositor ou com alguém que tenha estudado com ele, análise da partitura, ideias musicais do intérprete adquiridas ao longo de sua carreira, público ouvinte e influência de uma "tradição interpretativa" (COSTA, 2014, p. 1)

Costa cita Gerling e Souza (2000) no que concerne à performance como parte de todo um sistema de comunicação, em três níveis: o compositor, o intérprete e o ouvinte. O compositor é responsável por conceber e registrar as ideias musicais, o intérprete por decodificar tais ideias e o ouvinte "decodifica o sinal acústico, transformando-o em ideias, conceitos e sentimentos." (COSTA, 2014, p. 3). Pozzi e Monteiro (2014) apontam que ao propor este tipo de estudo, o objetivo é:

> descrever algumas das escolhas interpretativos realizadas [...] durante o estudo e a execução dessas obras e refletir sobre os agentes formadores de sua *performance* musical, concluindo-se como através dessa reflexão pode-se alcançar um maior domínio técnico, intelectual e expressivo das mesmas. (POZZI; MONTEIRO, 2014, p. 1)

Por meio de relatos e reflexões, junto com um produto artístico no fim do trabalho, será possível observar, também, que tipo de habilidades mecânicas foram adquiridas ao longo e no fim do processo e quais tipos de decisões interpretativas foram tomadas com relação aos Estudos, partindo de diferentes estratégias de estudo, bem como a influência e contribuição que projetos musicais e acontecimentos do cotidiano podem ocorrer. Este tipo de relato também é importante ao estabelecer três principais níveis da performance (compositor, intérprete, ouvinte), já que pensar a construção da performance também requer um cuidado com cada um destes três níveis.

Metodologia

O trabalho será escrito no formato de pesquisa baseada na prática. Inicialmente, as peças passarão por um processo de aprendizagem. Utilizando diversos métodos de estudo de repertório, as músicas serão aprendidas de maneiras diferentes, porque dois destes estudos já

foram tocados por mim anteriormente, então o processo de aprendizagem naturalmente não poderá ser o mesmo para todos os Estudos. Com relação a tais processos de aprendizagem das músicas, os estudos de n. 1, 2 e 5 serão aprendidos do início. O Estudo n. 3 passará por um processo de releitura, e o Estudo nº 4 passará por um processo parecido com o número 3, já que foi apresentado sem uso de partitura e continuei tocando a música, mesmo que com intervalo de alguns meses entre uma execução e outra. Teoricamente, o processo de aprendizagem do Estudo 4 demandará menos trabalho por ter sido tocado de memória.

O processo inclui o início da aprendizagem das músicas e seu amadurecimento, performances para família e amigos(as), orientação artística das aulas de instrumento, relato de apresentações públicas (bem como uma análise comparativa das performances), entre outras etapas a serem definidas durante o desenvolvimento do trabalho. Tudo será documentado em um diário de campo. Os *Cinco Estudos* são parte integrante do repertório do meu próximo recital de mestrado a ser realizado em agosto ou setembro de 2019. Planeja-se que as músicas possam ser apresentadas em outras oportunidades anteriores e/ou posteriores, com locais e datas a serem definidos.

Depois de apresentadas as peças, será feita uma análise comparativa das performances para fazer uma reflexão de como cada performance dos Estudos foi realizada e como o processo de estudos influenciou nas performances. Logo após as performances, os estudos terão registro audiovisual como produto final da pesquisa artística.

Início do processo e reflexões iniciais

Com relação aos processos de estudos iniciais, os primeiros relatos são os dos Estudos n. 4 e n. 3, por já serem estudos familiares e cada um deles ter passado por um processo de aprendizagem diferente entre si; com relação a eventos do cotidiano, será feito um breve relato do Estudo n. 1. O Estudo n. 4 já está no início da fase da preparação da performance propriamente dita, uma vez que a preparação da performance e o aprendizado das músicas estarão dissociadas no trabalho.

Escolhi o Estudo n. 4 como a primeira música a ser estudada, por já ter tocado anteriormente e por poder ouvir minha própria gravação para comparação com a partitura. A primeira etapa da retomada de estudo da música foi pegar a partitura e ouvir a gravação, anotando no diário de campo (um caderno) somente os pontos que não condizem com o que foi escrito na partitura e em quais deles é preciso melhorar. Após estas anotações, ao ler novamente o Estudo n. 4, mas ainda sem pôr em prática a interpretação desejada, foquei nas notas que estavam erradas e em definir posições cômodas para as mãos. Nesta leitura foram

constatados mais erros de notas do que as anotadas anteriormente no diário de campo. Ao reler a música, a mão esquerda automaticamente é direcionada para as posições memorizadas, sendo algumas delas erradas (erros de notas ou falhas mecânicas). A hipótese levantada é de que o trabalho de aprendizado desta música não seria tão rápido e simples como esperado e não foi. Já no início do processo de construção da performance, algumas pequenas falhas na memória ainda estão presentes. A partir deste ponto em diante, começa a se pensar em gestos corporais e como unir a respiração com cada fraseado, para que o discurso musical seja realizado com clareza.

Sobre o Estudo n. 3, destaco um método de leitura que aprendi nos primeiros anos de violão, que é a leitura "de trás para frente" de uma música, ou seja, o último compasso é lido e memorizado (não há limite de tempo ou de vezes para execução de cada compasso, o que importa é ter o compasso memorizado), em seguida o penúltimo compasso é lido, memorizado e tocado junto com o último, em seguida o penúltimo, logo depois o antepenúltimo, e assim sucessivamente. Escolhi este método de estudo porque existe uma grande chance de haver falhas de memória da metade pro final da música quando eu toco, e a forma de evitar tais falhas é lendo a música de trás para frente, causando uma grande quantidade de repetições do final e segunda metade da música; em meu caso, a tendência é de sempre ter o início das músicas melhor memorizado do que outras partes, já que é mais familiar a mim começar a ler a partir do primeiro compasso. O resultado foi uma melhor execução e memorização de fragmentos similares entre si e, desde cedo, como conduzir a música ao seu final.

Até o momento, o Estudo n. 1 foi pouco trabalhado. Entretanto, é possível iniciar uma reflexão de como um acontecimento do cotidiano influenciou no processo de estudo, mesmo que a situação tenha ocorrido de forma indireta e o processo de estudo da música está no início. Ao entrar em uma fila, próximo do horário do almoço, eu estava escutando o disco *Underworld*, da banda estadunidense Symphony X (banda de metal neoclássico e progressivo, que inclusive me inspirou em uma de minhas composições) no aplicativo de streaming musical Spotfy. Decidi, então, trocar de artista, tendo como critério, um artista que eu estivesse seguindo, mas que nunca tinha ouvido. A lista de artistas (com nomes de bandas, grupos, cantoras(es), duplas, conjuntos de câmara, orquestras, instrumentistas, compositores, etc), organizada em ordem alfabética, continha o nome da cantora e compositora de jazz Alina Engibaryan, nascida na Rússia. Escolhi ouvir o álbum *Driving Down the Road*, no qual a primeira faixa dá nome ao disco, e me surpreendi logo com os 2 primeiros compassos de música, com relação à harmonia (é quase sempre o primeiro aspecto que me chama a atenção

nas músicas que estou conhecendo, seja ouvindo ou tocando; na composição, na maioria das vezes, é meu ponto de partida) e a combinação da melodia com a harmonia. É uma surpresa semelhante que tive ao ler a primeira seção do Estudo 1, que contem uma seção como base e que se repete, com variações e algumas adições. O ponto de partida para o aprendizado da obra será este.

Referências:

BORÉM, Fausto; TAGLIANETTI, Ana. Construção de uma performance cênica para as três modinhas imperiais de Lino José Nunes (1789-1847). *Opus*, v. 22, n. 2, p. 193-215, dez. 2016.
CANDY, Linda. Practice based research: a guide. Creative & Cognition Studios. 20 f. Artigo, University of Technology, Sydney. Nov. 2006. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/257944497_Practice_Based_Research_A_Guide?enrichId=rgreq-423032c68b7bcde8683c7c086721f077-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzI1Nzk0NDQ5NztBUzoxMDE5MjQyNjczNjQzNThAMTQwMTMxMjA0NzcwOA%3D%3D&el=1_x_2&_esc=publicationCoverPdf>. Acesso em 17 jul. 2018.
CHARLTON, David; WHITNEY, Kathryn in New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2001. Ed. Stanley Sadie.
KLEIN, Julian. What is Artistic Research? Brandenburgo. 2010. Disponível em <https://www.researchcatalogue.net/view/15292/15293>. Acesso em 26 mar. 2019.
COSTA, Márcio Miguel. O processo de construção de uma performance baseado no modelo tripartite da semiologia musical de Nattiez in SIMPÓSIO EM PRÁTICAS INTERPRETATIVAS, n. 1, 2014, Rio de Janeiro. *Portal de Conferências da UFRJ*, Rio de Janeiro, 2014.
LÓPEZ-CANO, Rubén. Pesquisa Artística, Conhecimento Musical e a Crise da Contemporaneidade. Tradução de Isaac Terceros. Art Research Journal, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 69-94, Jan. 2015. Disponível em <**https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7127**>. Acesso em 27 jun. 2018.
POZZI, Luiz Guilherme; MONTEIRO, Eduardo Henrique Soares. Johannes Brahms: a construção da performance em seus dois concertos para piano e orquestra. São Paulo. 2014. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Disponível em <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002659048.pdf>. Acesso em 28 mar. 2019.