

Manipulações rítmicas na peça *El Paño Moruno* de Manuel de Falla: propondo um estudo técnico instrumental através de excertos musicais

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: XXXII

Eduardo Moreira de Medeiros
Universidade Federal de Roraima
moreira2211@gmail.com

Resumo. O presente trabalho, irá tratar de aspectos que sugestionam a otimização da memória racional, técnica e musical através da aplicação de diferentes modelos rítmicos celulares em dois excertos pertencentes à canção *El Paño Moruno*, que, juntamente com outras seis, forma o compêndio das *Siete Canciones Populares Españolas*-, de Manuel de Falla. O texto inicia com uma breve análise que envolve o estudo da técnica violonística na atualidade. Na sequência, são descritos aspectos da memória responsáveis pela aprendizagem, e possíveis variáveis que contribuem para a absorção insuficiente dos conteúdos instrumentais e musicais. Na penúltima parte, é realizada a análise macroformal e rítmica da peça. Ao final, são apresentados os dois excertos musicais nos quais foram aplicados, de forma prática, os diferentes modelos rítmicos celulares escolhidos, bem como a teorização e impactos do seu uso.

Palavras-chave. Memória musical, Modelos rítmicos celulares, Técnica violonística, Manuel de Falla

Title. Rhythmic manipulations in Manuel de Fallas' *El Paño Moruno*: proposing an instrumental technical study through musical excerpts

Abstract. The present work deals with aspects that suggest the optimization of rational, technical and musical memory through the application of different rhythmic cellular models in two excerpts from the piece *El Paño Moruno*, which, alongside six other pieces, form the compendium of *Siete Canciones Populares Españolas*-, by the composer Manuel de Falla. Firstly, the study provides a brief analysis that involves the study of the guitar technique the current days. Following the introduction, aspects of the memory that are responsible for learning are described, as well as possible variables that may contribute to the insufficient absorption of instrumental and musical content. In the penultimate part, this study conducts a macroformal and rhythmic analysis of the piece. The final part of the study presents the two musical excerpts to which the different cellular rhythmic models chosen were applied in a practical way, and, as a conclusion, the theorization and impacts regarding the use of these models are discussed.

Keywords. Musical memory, Cellular rhythmic models, Guitar technique, Manuel de Falla.

As perspectivas norteadoras que envolvem o estudo da técnica e performance violonística têm se direcionado na busca por soluções pontuais que residem em obras e excertos musicais. Tais abordagens têm como propósito trabalhar *in loco* os aspectos que envolvem a memória, técnica mecânica e repertório musical.

O corolário dessa integralização faz com que qualquer obra musical seja uma ferramenta em potencial para o desenvolvimento dos aspectos supracitados, afastando-se assim de categorias de estudo que abarquem somente a execução técnica de exercícios que não apresentem sentido musical. Dentro do universo do violão, destacam-se os quatro cadernos de estudo de Abel Carlevaro como exemplo de modelo que propõe o trabalho isolado da técnica mecânica.

Não se pretende, com isso, emitir aqui, um parecer que ateste qual abordagem proporciona melhor aproveitamento no desempenho instrumental. Para que algo do tipo fosse possível, seria necessária a aplicação de um modelo piloto de natureza experimental para, a partir da análise e descrição dos resultados, apontar quais os ganhos e perdas apresentados por cada modelo.

No nosso caso, optou-se por trabalhar com excertos musicais oriundos da primeira canção que constitui o compêndio das *Siete Canciones Populares Españolas*, de Manuel de Falla, visto que tal abordagem é a que tem permeado os escritos científicos atuais. Nesse sentido, podem-se citar as pesquisas de Matos (2009), Malta (2012) e, Madeira e Scardueli (2013).

Além das pesquisas supracitadas, o repertório violonístico conta com inúmeras obras que podem servir como ferramenta para a abordagem em questão. O *Estudo número 7* para violão de Heitor Villa Lobos por exemplo, possui um movimento escalar descendente que deve ser executado em alta velocidade, por conta disso, até hoje representa um grande desafio para muitos violonistas. *Recuerdo de Allambra*, do compositor Francisco Tarrega, trabalha durante o decurso integral da peça com a técnica de trêmulo, e promover a regularidade na ação dactilar se torna o *quid* a ser solucionado. Destaca-se também a peça *Invocación y Danza*, de Joaquim Rodrigo; esta, sem dúvida, pode ser considerada um dos maiores desafios a ser enfrentado na performance violonística, pois faz uso da ação de todas as técnicas tradicionais do violão, além de contar com uma complexa estrutura musical devido à alternância das fórmulas de compassos e polifonia com diferentes células rítmicas.

Memória e suas implicações para performance

Sem dúvidas, a escolha por uma abordagem que alvitra trabalhar de forma integrada as diferentes faculdades responsáveis para a realização da performance não é fortuita, pois esse modelo de estudo visa integrar o performer nos mais íntimos detalhes da obra, e, com isso, otimizar o processo de memorização de suas partes.

Segundo o modelo de Atkinson e Shiffrin (1968), nossa memória está dividida em três estágios: sensorial, curto prazo e longo prazo. Como o interesse aqui é sugerir alternativas de estudo que têm por objetivo fortalecer o processamento racional e musical, focaremos nos aspectos que circundam a memória de longo prazo.

Essa memória, dentre as três mencionadas, é a que possui melhor capacidade na organização dos dados armazenados, pois as informações podem ser salvas nela de forma ilimitada nas esferas que compreendem o tempo e o espaço, e, com isso, todo o quantitativo de informações pode durar toda uma vida (BRAZ, 2013).

Dentro da esfera da memória de longo prazo, temos o modelo de Tulving (1972), que a divide em dois tipos, e está categorizada por Braz (2013) como memória declarativa e memória não declarativa. A memória declarativa está relacionada com o:

[...] saber consciente e voluntário. [...] armazena e evoca informações de fatos que chegam pelas vias sensoriais (visão, audição, tátil) e, também, aquelas vindas de processos internos do cérebro, como dedução, associação de ideias. Nela, são processados todos os fragmentos do conhecimento que fomos adquirindo ao longo de nossas experiências, vivências e aprendizagens. Para ser consolidado, o processamento de tais informações depende do significado afetivo que tais informações carregam. (BRAZ, 2013, p. 75)

Dentro dessa esfera, o tipo de memória que trabalha com as questões de nosso interesse será a não declarativa, que têm como ponto nevrálgico a busca no curso do “saber como” das ações. Aqui, a computação dos dados é externada através da execução do sujeito em uma determinada ação. Essa memória se caracteriza por ser inexorável e estar ligada às circunstâncias de aprendizagem que não são rapidamente acessadas pelo intelecto. Exemplos como andar de bicicleta, dirigir um automóvel e ligar o computador compreendem sua atuação. Ela está calcada na forma como realizamos alguma coisa; ou seja, o fato de sabermos todos os procedimentos teóricos para desempenhar uma tarefa não garante que poderemos realizá-la plenamente (BRAZ, 2013).

Nesse sentido, a otimização dessa memória ocorre através da prática de uma determinada ação. Se trouxermos para o âmbito musical, podemos imaginar o conglomerado de protocolos utilizados por um instrumentista durante o aprendizado de uma técnica instrumental específica ou de uma peça. Isso significa que a fluência performática só irá ocorrer quando ele tiver aplicado um determinado grau de estudo sobre o objeto pretendido, devendo ser levada em consideração ambas a qualidade e a quantidade do tempo empregado durante o processo.

Assim, podemos deduzir que o esquecimento de determinadas partes de uma peça, ou a não ativação orgânica de uma técnica mecânica no instante temporal exigido durante a performance, podem ser resultado da utilização de protocolos que não proporcionam uma absorção neurológica suficiente para o desempenho da ação. Dessa forma, podem-se elencar algumas variáveis que podem ser responsáveis por promover tais debilidades: baixo nível de estudo empregado; não compreensão integral de algum movimento mecânico ou trecho musical; falta de protocolos e estratégias que visem à otimização do aprendizado; complexidade da obra excede a condição técnica instrumental do performer, entre outras.

Estrutura macroformal e rítmica

Como já mencionado anteriormente, algumas variáveis atuam de forma negativa para um baixo aproveitamento no desempenho instrumental do performer, comprometendo, em muitos casos, todo o discurso e decurso musical de uma obra. Nesse sentido, a manipulação de células rítmicas pode ser uma alternativa para a promoção de um estudo dinamizado, e, com isso, atuar como uma espécie de antídoto contra os diversos fatores que originam os problemas de natureza racional, técnica e musical.

A peça escolhida para este trabalho foi *El Paño Moruno*, primeira canção da coletânea que integra as *Siete Canciones Populares Españolas*, de Manuel de Falla, escritas em Paris entre os anos 1914-1915, inicialmente para a formação instrumental voz e piano. São dois os motivos que levaram à escolha dessa peça: (i) não exigência de uma alta condição no desempenho técnico do performer, facilitando assim a aplicabilidade da proposta e, posteriormente, seu uso em outras situações instrumentais; (ii) o desafio de ter que desempenhar uma ação conjunta com outro performer exige maior capacidade de descontração racional, por esse motivo, torna-se necessário adquirir maior processamento e relaxamento neurológico durante a ação conjunta no momento musical.

El Paño Moruno, na versão para violão e voz, é constituída por uma estrutura macroformal que pode ser dividida em cinco partes: (i) nos primeiros vinte e três compassos, o violão executa em caráter solístico a introdução; a voz, por sua vez, terá seu início a partir do terceiro terço do compasso vinte e três; (ii) a partir do terceiro terço do compasso vinte e três até o compasso trinta e sete, teremos ação conjunta entre os dois instrumentos, em que o violonista irá realizar com a mão direita toques arpejados – em sentido descendente – e em plaqué durante o acompanhamento; (iii) entre os compassos trinta e oito e quarenta e seis, o violão executa novamente uma seção solo – que é a repetição do trecho que compreende os compassos nove a dezesseis – no entanto, a parte final da seção conta com uma pequena

diferença que reside no compasso quarenta e cinco, qual tem a ver com a diferente ação dactilar que a mão direita irá realizar devido à alteração na escrita rítmica do acorde de F \sharp (b9), em comparação ao compasso dezesseis; (iv) essa parte é iniciada no terceiro terço do compasso quarenta e seis, momento em que os dois instrumentos voltam a atuar em conjunto até a conclusão no compasso sessenta; (v) a última seção da peça está compreendida entre os compassos sessenta e um e setenta e seis, em que o violão atua novamente em formato solo entre os compassos sessenta e um e sessenta e sete – repetindo mais uma vez o trecho entre os compassos nove a dezesseis; no compasso sessenta e oito, a voz realiza uma pequena ação monossilábica que tem sua conclusão no compasso setenta e cinco, e o violão encerra a peça no compasso adjacente.

Tratando de aspectos rítmicos, a peça está norteada por uma fórmula de compasso $\frac{3}{8}$ com a indicação de uma semínima pontuada a uma velocidade de setenta e dois BPM para sua condução métrica. O amálgama formado por essas duas diretrizes altera a forma de pensar a condução da pulsação e acentuação métrica; agora, temos um pulso dividido em três partes equidistantes, o que torna *sine qua non* a cristalização da intenção rítmica e melódica instrumental proposta pelo compositor.

É claro que existem inúmeras possibilidades de se modificar a forma de aplicar a marcação do metrônomo durante o estudo de uma obra ou excerto musical. No nosso caso, poder-se-ia, por exemplo, multiplicar por três o valor inicial indicado para o andamento da peça, obtendo uma nova velocidade no valor de duzentos e dezesseis BPM. Nessa velocidade, cada pulso do metrônomo seria responsável pela marcação de cada terço de tempo; no entanto, perder-se-ia a intenção acentual-interpretativa original, a qual utiliza a aplicação da unidade de compasso como coluna central métrica.

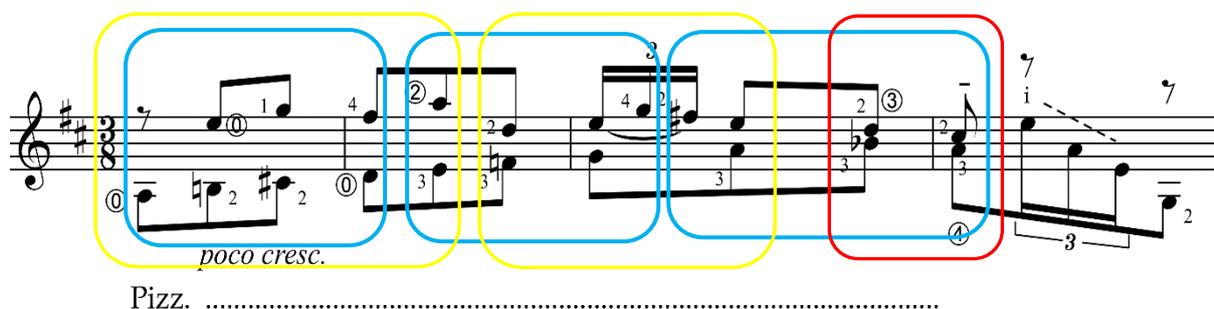
Manipulações rítmicas na peça *El Paño Moruno*

Foram extraídos dois excertos da parte que compreende o violão, pois acredita-se que o traslado instrumental realizado pela mão esquerda que ocorre nessas passagens é passível de ocasionar problemas de natureza técnico mecânica. O primeiro excerto está compreendido entre o compasso de número cinco e termina no primeiro terço do compasso de número oito. O segundo excerto inicia no compasso treze e vai até o primeiro terço do compasso dezesseis.

O primeiro excerto (Figura 1) apresenta uma sucessão de traslados verticais em sentido ascendente e descendente, conjuminados com o acionamento da técnica de ligados na quiáltera de três notas presente no primeiro terço do compasso sete. Sugere-se que as notas que

compreendem o primeiro terço do compasso oito sejam realizadas com o uso da pestana, devido ao evento musical que ocorre posteriormente nesse compasso.

Figura 1 – Excerto formado pelos compassos 05 a 08a

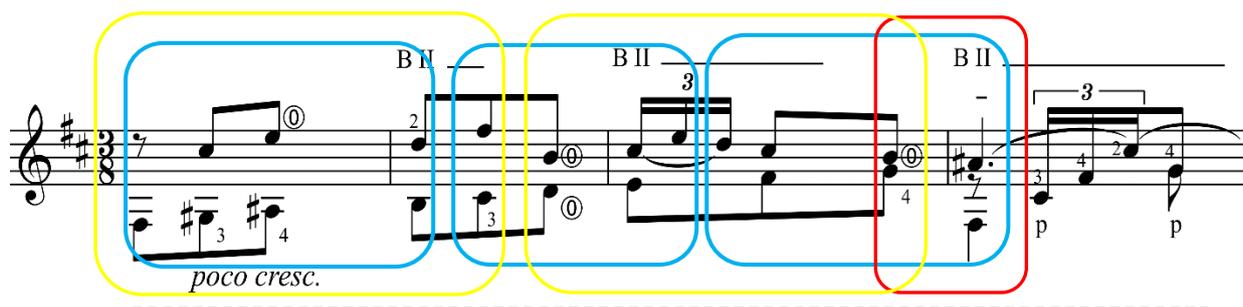


poco cresc.
Pizz.

Fonte – Trilha sonora de sete canções populares espanholas (1957)

O segundo excerto (Figura 2) oferece uma sequência de combinações digitais realizadas pelos dedos dois, três e quatro da mão esquerda aliados ao uso da pestana em praticamente todo esse decurso musical. A micro parte desse trecho que tende a dificultar a realização mecânica instrumental encontra-se no primeiro terço de tempo do compasso dezesseis. Esse fragmento de tempo específico contém a ação conjunta da técnica de ligado descendente feita pelos dedos dois e quatro juntamente com a pestana.

Figura 2 – Excerto formado pelos compassos 13 a 16a



poco cresc.

Fonte – Trilha sonora de sete canções populares espanholas (1957)

Será realizada a aplicação prático instrumental de dois diferentes modelos celulares rítmicos em ambos excertos. A primeira será a do grupo de quatro semicolcheias, o qual é submetido ao valor e pulso métrico do compasso simples (Figura 3); o segundo grupo rítmico é composto por uma figuração de cinco notas, o qual será regido pelo pulso métrico original da

peça – semínima pontuada; a composição desse grupamento rítmico possui uma colcheia unida a quatro semicolcheias (Figura 4). Os mesmos modelos celulares rítmicos serão aplicados nos dois excertos, a fim de clarificar a compreensão da presente proposta.

Figura 3 – modelo celular rítmico I



Fonte – Elaborado pelo autor (2022)

Figura 4 – modelo celular rítmico II



Fonte – Elaborado pelo autor (2022)

Os trechos que se encontram compreendidos pelos retângulos em cor azul, serão realizados pelo primeiro modelo celular já citado (Figura 3). Percebe-se que cada um dos retângulos azuis é agrupado pelo quantitativo de quatro notas, o que significa que dever-se-á visualizar esse conglomerado como um grupo de quatro semicolcheias durante a execução instrumental.

As áreas inseridas dentro dos retângulos em cor amarela serão realizadas pelo segundo modelo celular indicado (Figura 4). O pensamento a ser aplicado é o mesmo utilizado para realizar a execução prática dos retângulos em cor azul, só que, agora, o grupamento rítmico que entra em vigência está composto por cinco notas.

Vale ressaltar que a aplicação do modelo celular rítmico de cinco notas desencadeia uma situação peculiar que reside na parte final de ambos os excertos. Nas duas situações, temos um quantitativo de dois terços de tempo inseridos no retângulo de cor vermelha. A solução prático-instrumental para essa situação pode ser pensada de duas formas: (i) podemos realizar a execução pensando nesses dois terços de tempo como um simples par de colcheias,

subordinadas ao pulso e valor métrico do compasso simples. Dessa forma, teríamos apenas dois grupamentos a serem executados com o modelo celular de cinco notas, e um terceiro grupo composto apenas por esse par de colcheias; (ii) podemos imaginar que o intervalo que compõe o terceiro terço do compasso sete venha a ser a primeira colcheia que irá formar o novo grupo celular de cinco notas; no entanto, entraríamos em uma espécie de circularidade, inicialmente, irregular. Isso porque ocorreria uma sequência de deslocamento métrico horizontal que iria necessitar de um número determinado de repetições para fazer com que o conjunto de notas inseridos no primeiro retângulo seja executado em sua ordem inicial.

Espera-se que, com essa proposta, seja possível vislumbrar novos horizontes que tenham por objetivo solucionar problemas de natureza técnica-instrumental-musical. São vários os desafios que nos são imputados diariamente, e, em um mundo que exige a combinação da alta velocidade com o máximo de excelência para o cumprimento de tarefas, é indispensável a idealização de modelos, ainda que protótipos, que visam proporcionar melhor desempenho em um curto espaço de tempo.

Referências

ATKINSON, R.C.; SHIFFRIN, R. M. Memória humana: um sistema proposto e seus processos de controle. In: SPENCE, K. W.; SPENCE, T. J. (Orgs.). *A piratologia da aprendizagem e motivação: avanços na pesquisa e na teoria*. Nova York: Acadêmico, v. 2, 1968, p. 89-195.

BRAZ, A. L. N. Memória: tipos e atributos. In: LIMA, S. R. A. (Org.) *Memória, performance e aprendizado musical: um processo interligado*. Jundiaí, SP: Paco editorial, 2013. 192 p. p. 65-94.

FALLA, M.D. *Sete canções populares espanholas*. Transcrito para o violão por Miguel Llobet. Paris: Max Eschig, 1957. 33 p.

MADEIRA, B.; SCARDUELLI, F. *Ampliação da técnica violonística de mão esquerda: um estudo sobre a pestana*. Per Musi, Belo Horizonte, n. 27, 2013, p. 182-188.

MALTA, L. N. *Regularidade e simultaneidade na técnica violonística de mão direita: uma abordagem quantitativa de arpejos, sons plaqué e tremolos*. 2012. 74 fls. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais. 2012.

MATOS, B. R. *CHORO: uma proposta de ensino da técnica violonística*. 2009. 230 fls. Tese (doutorado em Música) Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2009.