

DIALOGISMO E ATO RESPONSIVO NA INTERPRETAÇÃO MUSICAL: UMA ANÁLISE DE “ESTUDIO SIN LUZ” DE ANDRÉS SEGOVIA

Caio Cezar Braga Bressan¹ e William Teixeira²

Resumo: Essa pesquisa aborda as questões dialógicas em um contexto analítico na obra para violão denominada “Estudio Sin Luz”, do violonista e compositor espanhol Andrés Segóvia. A hipótese para a via interpretativa adotada baseia-se na imagem proposta pelo título da peça, isto é, a ausência de luz. Discutiremos, assim, como as tomadas de decisões expressivas pode ser modificadas por meio dessa interpretação, entendida como posição responsiva do músico. Nota-se que o nome da obra se deu a partir de uma cirurgia que o compositor fez nos olhos, sofrendo uma cegueira temporária. As implicações da falta de luz podem, então, ser analisadas também a partir do idiomatismo instrumental, fundamentado pelo posicionamento de mãos e escolhendo menor utilização de saltos no braço do instrumento. A partir dessa perspectiva, questionamos os meios técnicos a serem adotados para efetivar a imagem na dimensão timbrística da interpretação, discutindo aspectos motores que viabilizam tais decisões, considerando regiões tonais e possíveis “cores” que a execução pode externar. Como aparato teórico e metodológico utilizaremos os livros *Para uma Filosofia do Ato Responsável* de Mikhail Bakhtin, partindo do pressuposto do ato responsivo do intérprete imanente à obra, e *Problemas da Poética de Dostoiévski* e *Estética da Criação Verbal*, do mesmo autor, de onde adotamos o conceito de dialogismo.

Palavras-chave: dialogismo; ato responsável; expressividade; interpretação musical; violão clássico.

¹ Doutorando em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul sob a orientação de William Teixeira. Mestre em Música pela Universidade Estadual de Maringá sob a orientação de Flávio Apro e graduado em música pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Atualmente faz parte dos grupos de pesquisa “Os Problemas da Interpretação” da Universidade Estadual de Maringá e “Oficina de Pesquisa em Práticas Musicais Experimentais” da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

² Professor Adjunto no Curso de Música da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul desde 2016. É Bacharel em música com habilitação em violoncelo pela UNESP (2012) e completou seus estudos de Pós-Graduação sob a orientação do compositor Silvío Ferraz, sendo bolsista FAPESP. Obteve os títulos de Mestre em música pela UNICAMP (2014) e Doutor em música pela USP (2017), realizando estágios de pesquisa na Paul Sacher Stiftung (Suíça) e na Akademie der Künste, Berlim (Alemanha). Prosseguiu sua formação por meio de Pós-Doutorado em Filosofia na PUC-RS, concentrando-se na pesquisa sobre filosofia analítica da arte.

DIALOGISM AND RESPONSIVE ACT IN MUSICAL INTERPRETATION: AN ANALYSIS OF "ESTUDIO SIN LUZ" BY ANDRÉS SEGOVIA

Abstract: This article considers dialogic issues in an analytical context in the guitar piece "Estudio Sin Luz" by the Spanish performer and composer Andrés Segovia. The hypothesis for the interpretative path adopted is based on the image proposed by the title of the piece, that is, the absence of light. We discuss how expressive decision-making can be modified through this interpretation, understood as the musician's responsive position. It should be noted that the work was named after the composer went through an eye surgery, that caused temporary blindness. The implications of the lack of light can thus also be analyzed from the point of view of instrumental idiomatism, based on the positioning of the hands and favoring less jumps on the instrument's neck. From this perspective, we question the technical means to be adopted to make the image effective in the timbral dimension of the interpretation, discussing the motor aspects that make such decisions possible, taking into account the tonal regions and possible "colors" that the performance can express. As a theoretical and methodological apparatus, we use the books *For a Philosophy of the Responsive Act* by Mikhail Bakhtin, based on the assumption that the interpreter's responsive act is immanent to the work, as well as *Problems of Dostoevsky's Poetics and Aesthetics of Verbal Creation*, by the same author, from which we will borrow the concept of dialogism.

Keywords: Dialogism; Responsive Act; Expressiveness; Musical Interpretation; Classical Guitar.

DIALOGISMO Y ACTO RECEPTIVO EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL: UN ANÁLISIS DEL 'ESTUDIO SIN LUZ' DE ANDRÉS SEGOVIA

Resumen: Esta investigación aborda cuestiones dialógicas en un contexto analítico en la pieza para guitarra «Estudio Sin Luz» del músico y compositor español Andrés Segovia. La hipótesis para el camino interpretativo adoptado se basa en la imagen propuesta por el título de la pieza, es decir, la ausencia de luz. A continuación, discutiremos cómo la toma de decisiones expresivas puede modificarse a través de esta interpretación, entendida como la posición receptiva del músico. Cabe señalar que la obra debe su nombre a una intervención quirúrgica a la que se sometió el compositor en los ojos, experimentando una ceguera temporal. Las implicaciones de la falta de luz pueden entonces analizarse también desde el punto de vista del idiomatismo instrumental, basado en la posición de las manos y el menor uso de saltos en el mástil del instrumento. Desde esta perspectiva, cuestionamos los medios técnicos a adoptar para hacer efectiva la imagen en la dimensión tímbrica de la interpretación, discutiendo los aspectos motrices que posibilitan estas decisiones, dialogando con sus regiones tonales y los posibles «colores» que la interpretación puede expresar. Como aparato teórico y metodológico, utilizaremos los libros "Para una filosofía del acto receptivo", de Mikhail Bakhtin, basado en el supuesto del acto receptivo del intérprete inmanente a la obra, así como "Problemas de la poética de Dostoievski" y "Estética de la creación verbal", del mismo autor, del que utilizaremos el concepto de dialogismo.

Palabras clave: dialogismo; acto responsable; expresividad; interpretación musical; guitarra clásica.

1. Introdução

A expressividade na *performance* musical é um tema abrangente, que pode ser explorado a partir de diversos contextos, épocas e abordagens metodológicas. Contudo, frequentemente, essa expressividade é analisada de maneira estrutural, focando em seus dados objetivos e deixando de lado a reflexão artística. Para uma interpretação adequada do repertório, é essencial compreender suas particularidades e potenciais. A busca por um significado sensível pode ir, assim, além dos conceitos formais e analíticos tradicionais, sem ter que extrapolar os limites impostos pela própria obra (BRELET, 1951, p. 43).

Neste artigo exploraremos os potenciais da obra “Estudio Sin Luz” por meio dos conceitos de dialogismo e ato responsivo propostos pelo filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin (1895 – 1975), partindo do título da obra como dado orientador, que, além de elucidar uma dificuldade física do compositor no período, pode se referir à construção de uma narrativa que o intérprete, em relação dialógica com a obra, pode ofertar. Por meio do título, também sabemos que além da característica da ausência de luz, se trata de uma obra do gênero “estudo”, o que possibilita uma noção mais precisa sobre sua estrutura.

“Estudio Sin Luz” é uma peça para violão escrita pelo violonista e compositor espanhol Andrés Segovia. Com uma carreira importante para a difusão do instrumento nas salas de concerto de todo o mundo, o violonista escreveu poucas obras, fato que não diminui sua relevância no repertório violonístico. O curioso título da peça aqui analisada originou-se da experiência de uma cegueira temporária vivida por Segóvia, após uma cirurgia de catarata no final dos anos de 1950. Ainda, conforme Miller (1994, p. 84), esta foi a única peça própria que Segovia gravou.

Partindo dessas perspectivas, questionamos em quais dimensões musicais essa ausência de luz se manifesta, seja a partir dos aspectos motores ou mesmo no campo da expressividade, ao percebermos suas regiões tonais e as possíveis “cores” (ou ausência delas) que a execução pode externar. O conceito de dialogismo será aplicado a partir das relações estabelecidas entre o intérprete e a obra, sendo que sua abertura é um ponto fundamental para as escolhas interpretativas e os perfis expressivos presentes na peça. Os aspectos motores serão analisados a partir dos saltos de mão esquerda e mudanças de posições no decorrer da peça, de forma a elucidar se a obra contém recursos idiomáticos que facilitem ao intérprete em uma condição de dificuldade na visão. O principal objetivo do texto é explorar o potencial expressivo da obra, mas, devido ao contexto em que ela é inserida, essa análise também se faz necessária para compreender o processo de construção da interpretação.

Como subsídio teórico, utilizaremos obras de Mikhail Bakhtin para justificar os conceitos de ato responsável e de dialogismo, apresentados nos livros *Para Uma Filosofia do Ato Responsável* (2017), *Estética da Criação Verbal* (2003) e *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2008). As obras ajudarão na fundamentação teórica, uma vez que os conceitos de atos responsivos e dialogismo auxiliam na construção de uma interpretação expressiva.

Utilizamos também como indícios para análise a gravação feita por Segovia em 1960, porém, o processo dialógico ocorre dentro do desenvolvimento do caráter expressivo entre o intérprete e a abertura que a obra oferece. Aspectos técnicos puros da obra, como o nível de dificuldade, não são relevantes para esse momento. Buscaremos neste artigo compreender os potenciais expressivos da música a partir de seu título e das relações internas que nela ocorrem.

Para auxiliar na compreensão do complexo de cores e sua relação com os sons, pautaremos a discussão por dois referenciais. Primeiramente, o *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, de Oliver Messiaen, especificamente o volume 7, no qual trata das cores. Também nos apoiaremos nas discussões sobre o som e as cores presentes no livro *Entre o audível e o visível* (2015) de Yara Borges Casnok. Mesmo que a teoria de Messiaen busque basear a relação das cores apenas em sua própria obra, as pistas deixadas sobre claridade e escuridão nos ajudarão a pautar nossas discussões voltadas para a interpretação musical.

Com a relevância de Segovia para o cenário do violão mundial e o potencial encontrado na música para esta discussão, esperamos que o processo dialógico que será aqui descrito contribua para novas interpretações da peça, respeitando o contexto de cada intérprete e de seu posicionamento junto à obra.

2. Dialogismo e Ato Responsivo

Para justificar epistemologicamente a metodologia utilizada na análise e a proposta interpretativa deste artigo, utilizaremos os conceitos de ato responsável e dialogismo, ambos baseados nos escritos de Mikhail Bakhtin. O conceito de ato possui em si uma relação dialógica e responsiva, e auxilia na construção da interpretação. Empregaremos seu significado a partir da premissa de que:

[...] cada um de meus pensamentos, com o seu conteúdo, é um ato singular responsável meu; é um dos atos de que se compõe a minha vida singular inteira como agir ininterrupto, porque a vida inteira na sua totalidade pode ser considerada como uma espécie de ato complexo: eu ajo com toda a minha vida, e cada ato singular e cada experiência que vivo são um momento do meu viver-agir. Tal pensamento, enquanto ato, forma um todo integral: tanto o seu conteúdo-sentido quanto o fato de sua presença em minha consciência real de um ser humano singular, precisamente determinado e em condições determinadas – ou seja, toda a historicidade concreta de sua realização – estes dois momentos, portanto, seja o do sentido, seja o histórico-individual (factual), são dois momentos unitários e inseparáveis na valoração deste pensamento como meu ato responsável. (BAKHTIN, 2017, p.40)

Pensar a expressividade musical a partir do ato auxilia no processo criativo, levando em consideração o processo entre ato singular e o viver-agir. A produção de sentido na interpretação pode ser relacionada a partir de uma relação dialógica entre o sujeito que interpreta e suas relações com seu mundo individual e o mundo cultural no qual esse sujeito se encontra inserido. Para esclarecer a função do ato, Bakhtin descreve essa relação como:

[...] dois mundos se confrontam, dois mundos absolutamente incomunicáveis e mutuamente impenetráveis: o mundo da cultura e o mundo da vida (este é o único mundo em que cada um de nós cria, conhece, contempla, vive e morre) – o mundo no qual se objetiva o ato da atividade de cada um e o mundo em que tal ato realmente, irrepetivelmente, ocorre, tem lugar. (BAKHTIN, 2017, p.39)

Partindo dessa ideia, podemos perceber que cada interpretação é única e ao se tratar de um objeto artístico, é impossível de ser reproduzida ou copiada, mesmo que haja essa tentativa. Também é possível considerar que toda tomada de decisão do intérprete constitui um ato, sendo este, um ente capaz de estabelecer um diálogo, tanto do pensamento para a sua realização, quanto do mundo da vida e do mundo da cultura. A construção de uma interpretação expressiva se dá a partir do diálogo ontológico do ato entre os mundos.

As formas de compreender o ato dialógico dependem do objeto a ser tratado. Podemos encontrar o dialogismo dentro de uma polifonia³, na verbalização, na obra de arte em geral. Segundo Marcuzzo (2008), “é importante ressaltar que o conceito de dialogismo em Bakhtin não está atrelado à ideia de um diálogo face a face entre interlocutores, mas sim entre discursos”. Sendo assim, toda forma de comunicação do sujeito, seja com outro ou consigo mesmo, é dialógica. Para tratar de uma obra de arte, é importante refletir acerca de sua subjetividade, como Bakhtin pontua:

O ato artístico opera seu acabamento sem levar em conta o objetivo e o sentido, numa esfera em que estes deixam de ser as únicas forças motrizes de minha atividade; ora, isso só é possível, e internamente fundamentado, no tocante ao ato do outro, quando meu horizonte completa e acaba seu horizonte desagregado pelas necessidades coercivas do objetivo que o ato persegue. (BAKHTIN, 2003, p. 65-66)

No livro *Problemas na Poética de Dostoiévski*, ao discutir a voz do herói e do autor, Bakhtin determina a independência de ambos, assim como a pluralidade de vozes entre os outros heróis, estabelecendo assim um diálogo complexo entre todos os sujeitos que permeiam a obra.

A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor, não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 2008, p. 5)

O dialogismo para essa análise nos guia a partir do que a obra construída deixa em aberto para o nosso posicionamento como intérpretes. A expressividade como criação é dada a partir da relação dialógica da obra de arte, pois estaremos posicionados a partir de duas vozes que representam as suas perspectivas de possibilidades, sendo elas a voz da obra e a voz do intérprete. As indicações dadas pelo título e o contexto em que o compositor escreveu não nos remetem a recriar

³ Não utilizaremos o conceito de polifonia musical, pois a obra claramente se encaixa em um perfil de melodia acompanhada.

as intenções do autor, mas sim, a pensá-lo como um sujeito imanente à obra, pois, para Bakhtin, “A palavra do herói e a palavra sobre o herói são determinadas pela atitude dialógica aberta face a si mesmo e ao outro” (2008, p. 291).

3. O Gênero Estudo: definições breves

O título “Estudo” remete a diversas formas de tratar esse tipo de obra. Peças desse gênero podem ser relacionadas ao fazer técnico, com enfoque na resolução de dificuldades por meio de repetições de padrões e exercícios direcionados. No violão, os estudos com essas características podem englobar arpejos, ligados, escalas, salto de cordas, entre outros:

A essência do gênero nos é revelada pelo título de uma das coleções de J. B. Cramer, “Dulce et utile” (doce e útil), como uma forma diferente de “exercício”, que só tem utilidade. O estudo foi pensado principalmente para incentivar os amadores a praticarem a técnica necessária em uma peça interessante de tocar e tolerável ao ouvido, enquanto um profissional pode preferir trabalhar em exercícios puramente mecânicos (...) Normalmente, cada peça centra-se num aspecto particular da técnica ou da composição instrumental, muitas vezes através da repetição da mesma figura ou motivo em diferentes alturas⁴. (LATHAM, 2008, p. 558. Tradução nossa.)

Também é possível que os estudos sejam um direcionamento para a *performance*, onde podem ser trabalhadas as as conduções de fraseados em várias vozes, os meios de se alcançar determinados aspectos expressivos na obra ou as interrelações entre as possibilidades da obra com o pensamento do intérprete, de forma a demonstrar o que pode ser dito por meio daquela música, naquele momento.

No início do século XIX, foram publicados estudos de piano por Clementi (*Gradus ad Parnassum*), Hummel e Hanselt, entre outros. À medida que o século avançava, estudos começaram a ser escritos tanto para uso profissional de concertos quanto para a prática privada, produzindo obras de tal virtuosismo como os dois *Estudos de concerto* de Liszt e *Estudos em forma de 12 exercícios* (primeiro revisado como *Grandes études* e mais tarde como *Études d'exécution transcendente*), dedicado a Czerny; os *12 Grandes Estudos op. 10* de Chopin, dedicado a Liszt e seus *12 estudos op. 25*; bem como os *Études Symphoniques op. 13* de Schumann, dedicado a Sterndale Bennet. Liszt também transcreveu para o piano algumas peças virtuosísticas escritas para violino por Paganini, como os *Études d'exécution transcendente d'après Paganini*. Compositores posteriores que escreveram séries importantes de estudos para piano incluíram Alkan, Saint-Saëns e Debussy. Entre os estudos para violino solo estão os brilhantes *24*

⁴ Traduzido de: La esencia del género nos la revela el título de una de las colecciones de J. B. Cramer, “Dulce et utile” (dulce y útil), como una forma diferente de un “ejercicio”, el cual solamente es útil. El estudio fue designado principalmente para animar a los aficionados a practicar la técnica necesaria en una pieza interesante de tocar y tolerable al oído, en tanto que un profesional quizá preferiría trabajar ejercicios puramente mecânicos (...). Por lo general, cada pieza se concentra en un aspecto particular de la técnica instrumental o de la composición, a menudo por medio de la repetición de la misma figura o motivo en diferentes alturas.

Caprichos de Paganini, que têm sido fonte fértil de inspiração para outros compositores⁵. (LATHAM, 2008, p. 558. Tradução nossa)

Em sequência temporal, os estudos de Chopin categorizam também uma forma diferente de pensar o gênero. O estudo não serve somente à técnica instrumental, mas auxilia no trabalho expressivo e no desenvolvimento musical, como uma espécie de fuga do formalismo e da prática mecanicista:

Chopin renova o gênero submetendo o mecanismo instrumental à ideia musical e à escuta, de maneira a realizar uma ampla investigação sonora, através de novas perspectivas de articulação, contraste, densidade, textura, registro, agógica, etc. (SERRÃO, 2019, p. 158)

É possível identificar, no *estudo 7, op. 25* por exemplo, que “para além do trabalho expressivo sugerido por uma harmonia expandida, o intérprete pode deparar-se com um desafio de declamar uma polifonia a duas vozes de modo *cantabile* e *legato* – à maneira do *bel canto* italiano” (SERRÃO, 2019, p. 159).

Os 12 estudos para violão de Heitor Villa-Lobos são um exemplo de peças deste gênero utilizadas para concerto, que, de acordo com Latham (2008, p. 545), continuou sendo composto no século XX tanto para concertos quanto para práticas de músicos amadores.

A obra *Estudio sin Luz* de Segovia pode ser incluída nas duas categorias: em primeiro caso, podemos visualizar técnicas de melodia acompanhada na primeira parte, além de arpejos em diversas tonalidades na segunda. São aspectos importantes para a técnica do violão, porém, o caráter expressivo da obra agrega de fato ao estudo interpretativo, e, uma *performance* direcionada, que estabelece o movimento dialógico entre a obra e o intérprete, pode ser bem aproveitada em um repertório de concerto para violão.

4. A Ausência de Luz e os Aspectos Motores

Para discutir os saltos e mudanças de posição, dividiremos a peça nas seguintes partes: parte A com dois temas, parte B dividida entre tema com pedais e arpejos e a Coda final, que retorna para a primeira parte. Os saltos que utilizam cordas soltas, ou dedo guia para facilitar o processo de identificação da região serão considerados idiomáticos, termo utilizado para a noção de gestos que são

⁵ Traduzido de: A principios del siglo XIX, publicaron estudios para piano Clementi (Gradus ad Parnassum), Hummel y Hanselt, entre otros. Conforme fue avanzando el siglo, los estudios comenzaron a escribirse tanto para el uso profesional de concierto como para la práctica privada, produciendo obras de tal virtuosismo como los dos Études de concert y Études en forme de 12 exercices de Liszt (revisados primero como Grandes études y después como Études d'exécution transcendante), dedicados a Czerny; los 12 Grandes études op. 10 de Chopin, dedicados a Liszt y sus 12 études op. 25; así como los Études symphoniques op. 13 de Schumann, dedicados a Sterndale Bennet. Liszt también transcribió al piano algunas piezas virtuosas escritas para violín de Paganini como los Études d'exécution transcendante d'après Paganini. Entre los compositores posteriores que escribieron importantes series de études para piano se encuentran Alkan, Saint-Saëns y Debussy. Entre los estudios para violín solo se encuentran los brillantes 24 caprices de Paganini, los cuales han constituido una fértil fuente de inspiración para otros compositores.

exclusivos de um instrumento e podem levar a percepções relativas do processo poético, e ainda, podem ser influenciadas pelos hábitos do compositor (HURON, BEREC, 2009).

Os primeiros compassos da obra delimitam o uso de apenas três casas do instrumento (segunda posição), além das cordas soltas que levam o instrumentista a produzir um efeito de padrões gestuais que se repetem, em um processo quiromórfico⁶. Um novo tema ocorre expandindo o uso do braço do violão com o dedo 4 na quinta casa da segunda corda (nota Mi), e, mesmo com um perfil melódico e harmônico diferente, ainda mantém-se na segunda posição.

O trecho de ligação para a parte B mantém o padrão, porém, o motivo explora outro recurso que auxilia o intérprete para se guiar nas nuances melódicas da peça: o baixo em pedal, como podemos verificar na imagem abaixo:

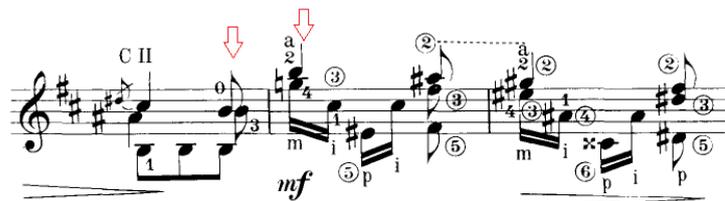
Figura 1 - Motivos com baixo em pedal. Compassos 32 – 34.



Fonte: Segovia, 1954.

Apesar das mudanças de posição (segunda posição no c. 32, quarta posição no c. 33 e retorno para a segunda posição no c. 34), o baixo em pedal auxilia o posicionamento de mão do instrumentista, além de guiar a audição sempre com a mesma nota. A quebra de padrão da obra ocorre a partir do compasso 45, ponto onde é necessário um cuidado para as mudanças de posição:

Figura 2 - mudança de posição da mão esquerda. Compassos 44 – 46.



Fonte: Segovia, 1954.

⁶ Segundo Teixeira (2017, p. 229), em um processo quiromórfico a gestualidade funciona como elemento fundamental ela mesma, de maneira que o movimento precede em importância a própria organização da resultante sonora de seu toque no instrumento.

Apesar de observarmos recursos idiomáticos no tema principal, a parte B da obra exige saltos de posição e linhas de arpejo desconfortáveis se levarmos em consideração a falta de visão, portanto, essas dificuldades são relacionadas a construção da *performance* por meio das relações entre as harmonias, acordes, modulações e rubricas interpretativas. Assim podemos verificar que, possivelmente, o título dá maior ênfase ao caráter expressivo da obra – tema deste texto – o que exploraremos a seguir, baseados nos conceitos apresentados anteriormente. Ressaltamos que os aspectos observados acima são de fundamental importância para a compreensão do contexto completo da obra, e que, muitas vezes, a manifestação interpretativa se relaciona com as características abordadas.

5. A Ausência de Luz como Potencial Expressivo

Iniciaremos a busca pela expressão por meio das rubricas interpretativas contidas na edição publicada (SEGOVIA, 1954) como recursos potenciais para embasar as escolhas na *performance*. O primeiro conceito analisado se refere ao “colorido” que o instrumento é capaz de produzir, pois:

Em todas as formas de relacionamento audiovisual, a correspondência entre os sons e as cores é a mais antiga e comum, e geralmente refere-se aos timbres ou às alturas (frequências). Muitos termos integrantes do vocabulário cotidiano dos músicos explicitam a relação entre sons e cores: tom, tonalidade, cromatismo, color, coloratura, entre outros. (CAZNOK, 2015. p. 25 – 26)

As indicações para a escolha do timbre refletem essa característica. Chamaremos timbre metálico também de claro ou aberto, enquanto o timbre doce de escuro ou fechado, parâmetros que são comumente associados à prática violonística. Segundo Caznok (2015, p. 26), “os adjetivos ‘brilhante’ e ‘escuro’, por exemplo, ‘soam’ em nosso ouvido interno e ajudam a qualificar com maior precisão os atributos timbrísticos de um trompete e de um violoncelo, respectivamente.” Esses mesmos adjetivos auxiliam na percepção das nuances apresentadas pela obra para um instrumento solista.

Dentro do conceito de luz ou de sua ausência, as discussões voltadas para a música, os sons e as cores nos ajudam a pautar parte da análise, a saber, a coloração de tessituras, que ultrapassa a ideia de coloração timbrística.

Oliver Messiaen descreve em seu *Traité de Rythme, de Couleur, et d’Ornithologie* (2002, sétimo tomo) as questões pertencentes em sua teoria e obra musical à aproximação entre o som e as cores. Quando questionado acerca de suas obras no livro/entrevista “Music and Color: conversations with Claude Samuel” (1994), o compositor afirma que:

Minha linguagem harmônica não inclui apenas modos. Além disso, e sobretudo, utilizo acordes: os acordes de ressonância contraída, os acordes giratórios, acordes de cromatismo total, acordes de inversões transpostas na mesma nota de baixo, e milhares de acordes inventados para reproduzir os timbres do canto dos pássaros. Enquanto os

modos têm cores globais correspondentes às suas várias transposições (três cores para o Modo 2, quatro cores para o Modo 3, seis cores para os Modos 4 e 6), todos os acordes têm doze cores correspondentes às doze transposições possíveis. No entanto, quando movo o mesmo acorde uma oitava acima da faixa média, a mesma cor é reproduzida, tendendo em direção ao branco – o que equivale a dizer, mais claro. Quando movo o mesmo acorde de uma oitava para baixo, a mesma cor é reproduzida, atenuada pelo preto – ou seja, mais escuro⁷. (MESSIAEN, 1986, p. 64. Tradução nossa.)

Apesar da complexidade da teoria das cores de Messiaen estar direcionada para seus modos e suas composições, percebemos que seu conceito entre a dicotomia claro e escuro se apoia nas notas graves ou agudas.

Antes de Messiaen, é possível exemplificar o mesmo contexto a partir da teoria do padre Marin Mersenne (1588 – 1648). Em sua obra, “está presente a analogia entre a cor preta e os registros mais graves, a cor branca e os registros mais agudos” (CAZNOK, 2015, p. 30). A autora ainda enfatiza que “é interessante notar que a qualidade “escura” ou “clara” das tessituras permanecerá na história da música como um dado quase inquestionável” (CAZNOK, 2015, p. 26). A partir dessas concepções, as análises abarcarão as tessituras, demonstrando se as notas mais agudas são pautadas nas partes mais “claras” enquanto os trechos mais graves se encontram nos fragmentos mais “escuras”.

Também serão analisados os parâmetros utilizados de dinâmicas, articulações e mudanças de andamento. Ao relacionar sua teoria em tópicos, Messiaen ainda afirma que:

[...] outros fatores de mudança (das cores) são: a duração e a brevidade dos sons, as diferentes intensidades (do pianíssimo ao fortíssimo), os ataques (*legato*, *staccato*, mergulho agudo, *louré*, *snatch*, etc.), e especialmente os timbres e as combinações de timbres. Tudo isso influencia a cor musical e a torna perpetuamente comovente⁸. (MESSIAEN, 2002, p. 104. Tradução nossa)

O segundo passo se dá a partir da análise das tonalidades das partes, elemento que, somado aos recursos interpretativos, nos guiará para uma *performance* fundamentada no conceito de ausência de luz.

Na primeira parte da obra, dentro da tonalidade de Si Menor, há registro dos movimentos dinâmicos com constantes sinais de crescendo e decrescendo, além das indicações de *piano*, *forte* e *sforzando*. A imagem a seguir demonstra o primeiro tema da parte A na íntegra:

⁷ Traduzido de: My harmonic language doesn't include only modes. In addition, and above all, I use chords: the chords of contracted resonance, the revolving chords, chords of total chromaticism, chords of transposed inversions on the same bass note, and thousands of chords invented to reproduce the timbres of bird songs. Whereas the modes have overall colors corresponding to their various transpositions (three colors for Mode 2, four colors for Mode 3, six colors for Modes 4 and 6), the chords all have twelve colors corresponding to the twelve possible transpositions. However, when I move the same chord from midrange up one octave, the same color is reproduced, shaded toward white - which is to say, lighter. When I move the same chord from midrange down one octave, the same color is reproduced, toned down by black-which is to say, darker.

⁸ Traduzido de: autres facteurs de changement sont: la longueur et la brièveté des sons, les différentes intensités (du pianíssimo au fortíssimo), les attaques (*legato*, *staccato*, piqué sec, *louré*, arraché, etc.), et surtout les timbres et les combinaisons de timbres. Tout cela influe sur la couleur musicale et la rend perpétuellement mouvante.

Figura 5 - primeiro tema da parte A. Compassos 1 – 9.

Fonte: Segovia, 1954.

Podemos perceber que não existe mudança de dinâmica direta no primeiro tempo, mas o direcionamento das frases aponta para um constante movimento. É possível pensar em um timbre *dolce* no primeiro tema, somando o início em piano com a tonalidade em Si Menor e a pouca movimentação melódica do trecho. A união desses elementos possibilita uma narrativa “escura”, e apresenta a obra de forma apropriada ao seu título.

O segundo tema apresentado na parte A mantém o movimento dinâmico nas frases, porém, tem um perfil diferente. Sua primeira indicação é de *forte* e se encontra na tonalidade relativa à do início (Ré Maior). Esse tema possui uma sonoridade mais aberta, tanto por sua tonalidade quanto pelo uso de notas mais agudas. Uma abertura de claridade para um retorno à ausência de luz? No compasso 13, a partitura indica novamente o *forte*, mas agora com o texto de expressão “deciso”. Essa passagem retoma aos poucos o perfil inicial, chegando em um sinal de *sforzando* e *poco ritenuto* no acorde de tensão para a retomada do tema inicial. Para finalizar a repetição do tema inicial, a obra enfatiza a última frase com um *ritenuto*, direcionando para o acorde de Si Menor.

Antes de iniciar a parte B, a obra apresenta uma ponte com a indicação de *sul ponticello* em uma região aguda⁹. Neste trecho observamos também uma tentativa de abertura, com timbre metálico, nos indicando um curto caminho aclarado.

⁹ Aguda em relação aos motivos anteriores, pois o trecho citado está na segunda região do instrumento. Essa relação será feita no percorrer de toda a peça, com o intuito de representar as aberturas sonoras provenientes da tessitura utilizada em cada trecho, seja nas linhas melódicas, nos baixos ou no acompanhamento.

recursos melódicos utilizados dialogam com uma característica *dolce* e *expressiva*. Essa perspectiva se acentua ao verificar o próximo tema (variação dos baixos em pedal, c. 58 – 61) em mi bemol maior, fazendo, mais uma vez, a abertura sonora após um trecho fechado. Apesar da abertura de tonalidade, o trecho conta com a indicação de *pianíssimo*, seguindo com um movimento de sonoridade menos ampla, tendo em vista que o trecho anterior conta com a indicação de *piano*.

É importante ressaltar que a nova seção apresentada muda de região e de perfil harmônico e melódico, logo, o jogo das tessituras graves e agudas se dá em um formato diferente. Para cada frase apresentada, a resposta se dá gradativamente pela região que está sendo exposta naquele mesmo trecho, modificando a tessitura conforme a conclusão de cada frase.

Analisando por essa perspectiva, os arpejos alcançam as mesmas alturas que serão apresentadas nos pedais, porém, os compassos 56 e 57 fazem uma linha descendente de dois compassos, para que se tenha uma ambientação da região mais grave. Os pedais se apoiam em uma tonalidade maior, primeira característica de contraste com os arpejos dispostos nos motivos anteriores.

O que talvez seja um elemento surpresa é que, apesar de continuar a alternância entre as sonoridades abertas e fechadas, a próxima seção de arpejos (c. 60 – 70) inicia com o perfil próximo ao trecho anterior, porém deixa de lado o brilho aos poucos. O mesmo ocorre com os próximos pedais (c. 71 – 78), onde ao iniciar com timbre claro e aberto, vai se fechando no decorrer dos compassos até encontrar a *coda* que retornará ao tema inicial.

A *coda* apresenta características próprias com caráter improvisativo, indicação de *ritenuto* e uma fermata ao final. Mantém um perfil fechado, escuro, até encontrar seu retorno para a parte A, onde, apesar de um maior movimento rítmico, continua com uma sonoridade próxima.

Figura 8 - trecho improvisativo da Coda. Compassos 78 – 81.



Fonte: Segovia, 1954.

A primeira parte se repete, mantendo o padrão do jogo que ocorre em toda a obra, finalizando em um acorde fechado e escuro, como o esperado ao relacionar o título com a construção da obra.

. Após a análise, em relação ao caráter expressivo da obra, considerando as rubricas interpretativas que acompanham a edição e o processo dialógico entre

obra/intérprete e as relações entre os mundos do sujeito e da cultura como atos responsivos ao processo artístico, podemos afirmar que, em suas inúmeras tentativas de alcançar a luz, a obra acaba fechando seus caminhos na ausência dela.

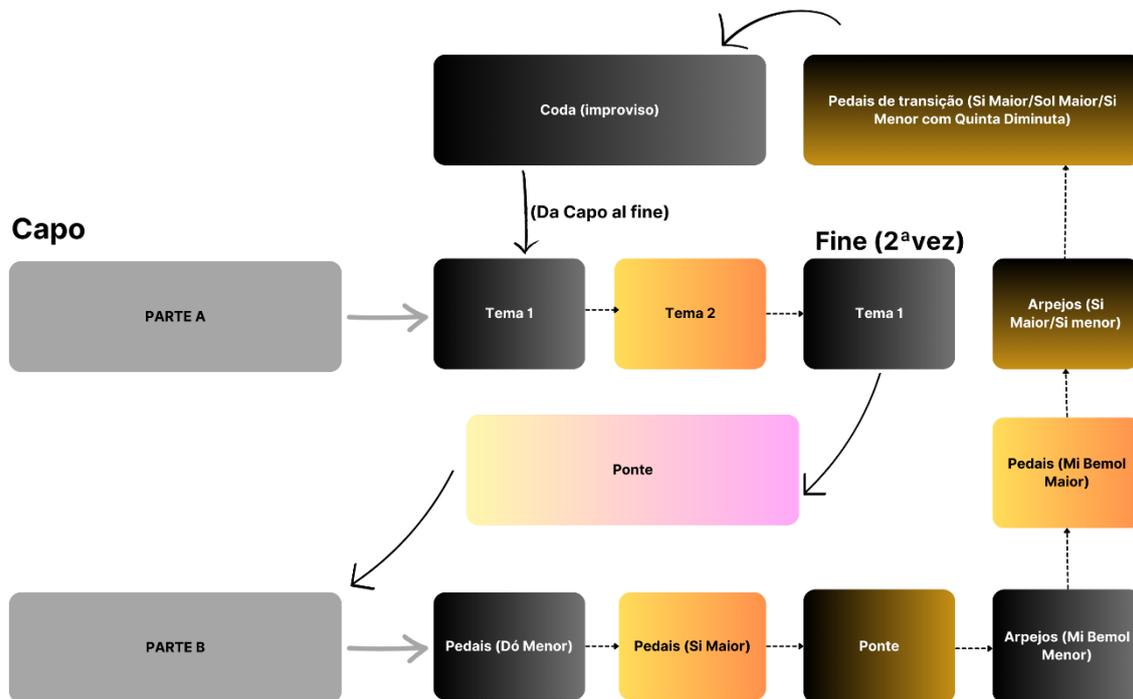
6. Dialogismo Interpretativo: a relação do sujeito com a obra

A partir da exposição anterior em função do caráter expressivo, as interrelações do sujeito com a obra podem se dar de indeterminadas formas. Aqui, focaremos em uma proposição, buscando dentro do dialogismo entre intérprete e a peça, quais possibilidades são oferecidas.

Ainda que a gravação realizada pelo compositor¹⁰ seja uma fonte importante para situar a interpretação, as relações estabelecidas pelo sujeito interpretante são pessoais, pensando assim na ocorrência do ato, de acordo com o mundo da vida do sujeito e mundo externo a ele, determinado por Bakhtin como mundo da cultura.

A expressividade na interpretação se dará acompanhando o jogo de cores especificado, buscando sempre a retomada das sonoridades mais escuras, conforme o fluxograma a seguir:

Tabela 1 - Fluxograma estrutural/expressivo da peça.



Fonte: Elaboração dos autores (2024)

Apesar do fluxograma apresentar a peça de forma circular, começaremos da parte A, início da música, para embasar a proposta de *performance* buscando as

¹⁰ Gravação disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=z8cb6Z3SAIs>.

cores ou sua ausência como potencial expressivo. O contraste entre os temas é capaz de demonstrar as nuances interpretativas da obra em uma visão macro, sendo que os temas com escala de preto e cinza são escuros, de amarelo para alaranjado claros, a ponte do branco para o rosa como claro e metálico, as nuances de preto para amarelo como uma progressão do escuro para o claro e vice-versa.

Ainda na perspectiva apresentada pelo fluxograma, vemos que os temas iniciais carregam um sentido de forte contraste, em que o potencial expressivo, além de pautado nas rubricas interpretativas do texto musical, podem apresentar as mudanças de tema como divergentes, de forma a aumentar a expectativa na audição da obra. Cabe aqui ao intérprete apontar para as variações de timbre com exagero, para que este caminho proposto seja percebido mais facilmente. A ponte posterior aos temas possibilita a demonstração de uma quebra de seção, onde o intérprete pode também ser enfático na demonstração deste trecho que demarca o início de uma nova ideia.

A parte B é iniciada com o movimento de pedais, como já descrito anteriormente. É possível buscar características expressivas próximas das que foram encontradas nos primeiros temas, pois o primeiro pedal tem característica escura, enquanto o segundo tem uma abertura de som pela tessitura e pela tonalidade. A ponte que precede os pedais não deve ser interpretada da mesma forma que a anterior, pois nela é possível encontrar uma mescla de “cores” que alcançam a próxima etapa da obra. Ao analisar o fluxograma, percebemos que ela inicia com uma variação timbrística escura, conduzindo aos poucos para uma sonoridade mais clara. Nesse ponto, é importante um caráter de cisão do trecho melódico para iniciar a seção de arpejos, tendo em vista que há um corte abrupto tanto no perfil da peça, quanto na textura e na expressão das cores apresentadas.

O padrão é repetido mais uma vez: a seção de arpejos tem caráter mais escuro, enquanto os pedais clareiam a sonoridade. Os próximos arpejos iniciam com uma característica expressiva parecida com a seção de pedais, porém, escurecem a sonoridade com o passar dos compassos, sendo esse um movimento contrário ao acontecido na segunda ponte. Aqui é importante possibilitar as mudanças timbrísticas pelo movimento de mão direita do violonista, enfatizando o “colorido” que o violão é capaz de apresentar. Os pedais de transição para a *coda* fazem o mesmo movimento expressivo, e a *coda* mantém-se com traços escuros para retomar ao tema 1 da parte A.

A retomada da parte A possibilita alcançar os timbres iniciais novamente, como uma reexposição temática, demonstrando que todos os esforços de reconfiguração “colorística” da obra acabam retomando para um mesmo lugar.

Analisar a peça por subseções, de acordo com o fluxograma, nos auxilia a compreender quais movimentos expressivos são possíveis ao intérprete quando se pensa na totalidade da obra, deixando de lado o processo fragmentado de se analisar trechos específicos. Não defendemos que uma dessas formas de visualizar a peça seja correta, mas sim, o movimento circular entre as duas, pois, para a

compreensão da obra, é importante enxergar o todo para entender as partes, e as partes para entender o todo.

7. Considerações Finais

Neste artigo buscamos compreender as relações dialógicas por meio do título da peça com os aspectos motores e, principalmente, os potenciais expressivos que advém dessa relação, ao considerarmos a imagem da ausência de luz como um dado a informar a construção da interpretação.

Apesar de podermos ter assegurado a utilização de recursos idiomáticos para o violão, os aspectos motores não foram suficientes para comprovar uma relação com o título, devido às dificuldades apresentadas nos trechos de passagens com saltos e sem relações de dedo guia. Enfatizamos que essas afirmações não demonstram que a obra possui um nível de dificuldade inalcançável, mas, dentro do contexto proposto, demonstram que possivelmente a intenção do título se assegura nas características interpretativas.

A análise da expressividade demonstra que é possível construir uma interpretação que proporcione uma experiência não só de ausência de luz, mas de busca de uma clareza que, em todas as suas tentativas, é em vão, retomando sempre para uma escuridão que pontua as finalizações da obra. Cabe ressaltar também que essa proposta dialógica se dá pela abertura que a obra oferece, e não tenta esgotar suas possibilidades. Cabe a cada intérprete compreender sua posição a partir dos recursos expressivos oferecidos para tirar suas conclusões do processo de construção de uma (sempre nova) *performance* da obra.

Ao refletir em como o conceito dialógico atravessa os sujeitos envolvidos no processo, ressaltamos uma incessante busca por um perfil iluminado, mas que sempre se resolve em um caminho escuro.

A representação da obra em um fluxograma que possibilita enxergá-la como uma macro-escrita alternativa também auxilia na busca das características expressivas que estão disponíveis ao sujeito que se relaciona com ela.

Retomando o questionamento inicial, se a ausência de luz se dá a partir dos aspectos motores ou se a mesma pode ser apoiada no campo da manifestação da expressividade na *performance* da obra, podemos considerar que os aspectos expressivos são, neste caso, de grande importância para o conceito expresso no título, apontando para uma interpretação que faça sentido com a ideia inicial.

Referências

- ALÍPIO, Alisson. *Teoria da Digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão*. Tese (Doutorado em Música), Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Para Uma Filosofia do Ato Responsável*. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 3ª ed. São Carlos: Pedro e João Editores, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 4ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BRELET, Gisèle. *L'Interprétation Créatrice: L'exécution et l'œuvre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.
- CARLEVARO, Abel. *Escuela de la Guitarra: exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry editorial, 1979.
- CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. 3ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- HURON, David; BEREC, Jonathon. Characterizing Idiomatic Organization in Music: A Theory and Case Study of Musical Affordances. *Empirical Musical Review*. V. 4, n. 3, 2009.
- LATHAM, Alison. *Diccionario Enciclopédico de La Música*. México: Fondo de Cultura Económica Carretara Picacho-Ajusco, 2008.
- MARCUZZO, Patrícia. Diálogo inconcluso: os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.º 36, junho de 2008. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil/>.
- MESSIAEN, Oliver. *Music and Color: conversations with Claude Samuel*. Oregon: Amadeus Press, 1994.
- MESSIAEN, Oliver. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Paris: Alphonse Leduc & Cie, 2002.
- MILLER, Shaun, F. *The Development of the Solo Classical Guitar Repertoire 1800 - 1950*. Kansas: Emporia State University, 1994.
- SEGOVIA, Andrés. *Estudio Sin Luz*. Londres: Schott & Co. Ltd., 1954.
- SEGOVIA, Andrés. Andrés Segovia - Tema. Segovia: *Estudio sin luz*. YouTube, 13 de dez. de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z8cb6Z3SAIs>. Acesso em 10/03/2024.

SERRÃO, R. H. O som nos Estudos para piano de Chopin: premissas à música do século XX. *Debates - Cadernos Do Programa De Pós-Graduação Em Música*, (23). Recuperado de <https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/9716> , 2020.

TEIXEIRA, William. *Por uma performance retórica da música contemporânea*. Tese (Doutorado em Música) –Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.