

ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes

Fernando Vago Santana¹

Resumo

O processo de construção da performance musical exige que o intérprete coloque em diálogo habilidades e competências que transcendem sua proficiência na prática de um instrumento musical ou do canto. Exige conhecimentos de natureza musicológica, (auto) aplicação de ferramentas da pedagogia do instrumento, capacidade de colocar em diálogo a Música e áreas correlatas, tendo em vista a construção de sentido na interpretação musical. A performance é o produto, mas o trabalho do intérprete é eminentemente processual. É caracterizado por um somatório de diversos ATOS que culminam na apresentação pública, mas cujo teor não é suficientemente explicitado e, menos ainda, teorizado. Este trabalho ilustra alguns dos atos preparatórios de um pianista com data marcada para apresentar uma peça musical. O que faz esse pianista no interstício que decorre da decisão por tocar uma obra até sua apresentação pública? Refletiu-se acerca de quatro dimensões do trabalho do intérprete, representadas pelo anagrama ATOS, com o objetivo de elucidar a questão e propor estratégias de estudo e preparação de obras musicais para performance.

Palavras-chave: Atos preparatórios da performance musical. Práticas interpretativas. Pedagogia do Instrumento. Processos criativos em Música.

Abstract

The process of preparing a musical performance demands skill to establish dialogues that surpass the technical proficiency in musical performance. It requires knowledge of musicology, (self)application of music pedagogy, and the capacity to connect music and related areas, aiming to construct meaning in the musical interpretation. Performance is a product, although the craftsmanship of the interpreter is mostly procedural. It is a sum of several ACTS that have its climax during the performance itself. However, its content sometimes is not sufficiently exposed and theorized. This paper presents some of those preparatory acts of a pianist scheduled to perform a musical piece. What are the musicians' actions from the interstice between deciding to learn a piece of music and performing it publicly? Thoughts on four of those dimensions have been discussed in this paper, represented by the anagram ACTS, aiming to illuminate the question and propose strategies of practice and preparation of musical works for public performance.

Keywords: Musical performance preparation. Piano Performance. Piano Pedagogy. Creative processes in Music.

1

Doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2017). Professor de Piano da Universidade Federal de Juiz de Fora.



ATOS preparatórios na performance da *Schoenberguiana*, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

Introdução

Era um dia de trabalho comum, quando chegou por *e-mail* a gentil requisição de um amigo compositor. Após publicar suas *12 obras em linguagem moderna para piano*, escritas em 2015, Marcelo Rauta solicitava a este autor que redigisse um prefácio à sua obra, que apenas em 2019 seria disponibilizada pelo *Instituto Música Brasilis*.

As 12 peças em questão são caracterizadas pelas menções que fazem a compositores e estilos que perpassam a formação do pianista. Algumas de maneira mais explícita do que outras, conforme será apresentado em uma seção subsequente.

Uma das peças do conjunto despertou interesse para um estudo mais detalhado. Trata-se da *Schoenberguiana* (número 11). Foram identificadas dificuldades de aprendizagem e de performance que podem ser compartilhadas por outros pianistas. Descrita como uma fuga dodecafônica a 4 vozes (RAUTA, 2019), apresenta 3 páginas de extensão, totalizando 43 compassos que compreendem uma miríade de possibilidades de estudo, ensino e aprendizagem pianística.

O primeiro problema a ser vencido foi o gênero musical, pois tocar fugas no piano pode ser uma tarefa árdua. O segundo desafio foi a linguagem musical adotada, o serialismo, ainda pouco explorado na formação dos pianistas.

Ao estudar a *Schoenberguiana*, verificou-se a possibilidade de utilizá-la como uma propedêutica ao repertório serial. Merece menção a técnica contrapontística do compositor, que construiu uma fuga dodecafônica a 4 vozes, com 43 compassos de extensão, utilizando o tema original e três contrassujeitos, com exposição, desenvolvimento, *stretto* e *coda*.

Neste ponto, questiona-se: o que faz o pianista no interstício entre decidir aprender e interpretar uma obra musical até a apresentação pública? Responder “estuda” ou “estuda muito” revela muito pouco sobre o trabalho do intérprete. Serão comentadas quatro dimensões do trabalho do instrumentista, representadas pelo anagrama ATOS, consideradas ações preparatórias da performance musical, a fim de instruir outros intérpretes, especialmente os estudantes, nos seus próprios esforços de construção da performance musical.



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

Processos de construção da performance

Uma das principais ocupações do instrumentista é a preparação de peças para apresentação pública em recitais. Essa cultura já é longamente estabelecida no ambiente do teatro, remontando ao século XVIII (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2014, p. 466-467), mas as revoluções tecnológicas recentes, notadamente as que derivam do advento da internet, ampliaram as possibilidades de exposição pública do instrumentista. Agregaram as possibilidades de transmissão ao vivo ou gravada (*streaming*), compartilhamento de vídeos em redes sociais, além dos métodos de gravação para rádio, televisão, CDs e DVDs que já eram consolidados antes de 2005, quando o *Youtube* foi criado.

As audiências se acostumaram a ouvir os intérpretes na situação de performance, ou seja, a conhecer seu produto artístico. Entretanto, ainda não é comum conhecer os processos de construção da performance musical de muitos artistas, que não publicam essas experiências. Tal conduta corrobora a atmosfera de mistério que sustenta a doxa da genialidade e do talento. Processos não são suficientemente compartilhados. Quando muito, publicam-se entrevistas em que os artistas comentam sobre seus estudos, mas as informações prestadas não costumam ser o suficiente para formular princípios genéricos aproveitáveis por outros artistas, professores e estudantes da área.

Ouvem-se discursos sobre como estudar, mas se conhece pouco sobre o que de fato aconteceu na sala de estudos entre o momento em que se decidiu aprender determinada peça e o momento da apresentação pública dela. Existem exceções, como vídeos da pianista ucraniana Valentina Lisitsa (2016) em preparação para um de seus concertos. Entretanto, a impressão é de que se trata de um estudo para as câmeras, e não o real estudo da artista.

Um fenômeno que vem se multiplicando são os tutoriais de ensino de repertório pianístico. A aula gravada em formato de tutorial explicita os problemas de estudo de peças específicas, oferecendo a quem as assiste a possibilidade de acessar o conhecimento de outros artistas.

Este formato tem alguns limites. O primeiro é a ausência de interação em tempo real do professor e do aluno, que impede o esclarecimento



ATOS preparatórios na performance da *Schoenberguiana*, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes

Fernando Vago Santana

de dúvidas e o endereçamento de problemas específicos do estudante em questão. O segundo é seu caráter estático. É sempre a mesma aula, serão sempre as mesmas ênfases no repertório abordado. É como se a música existisse estanque, e ali estivesse, objetivamente, sem suscitar novas epifanias interpretativas. Isso sem falar na barreira do idioma, já que as plataformas de maior renome encontradas estão em língua inglesa e francesa.

Outra limitação é de ordem pedagógica. O pianista não necessariamente aborda como ele aprendeu a obra, mas como o interlocutor deveria aprender. O aluno assume um papel passivo, imitativo, o que é a antítese da arte. Há tutoriais que apresentam o pianista estudando passagens, peças inteiras, com ou sem partitura para acompanhamento do ouvinte (BARTON, 2014; 2017). Mas será que o aluno que se esforça para aprender terá exatamente as mesmas dificuldades e as mesmas habilidades de vencer os problemas explicitados? O formato também incentiva um autodidatismo exacerbado. Tais reflexões serão aprofundadas em um trabalho posterior.

Este estudo compartilha algumas das estratégias empregadas na aprendizagem de uma peça visando a performance pública. Saliente-se que a obra em si não é o elemento mais importante, apesar do seu inegável valor. O enfoque está no intérprete que aprende a obra, mais do que na obra, no compositor ou na performance, que é o produto que deriva da somatória desses esforços. Trata-se, portanto, de uma pesquisa musical, não musicológica (BORGES, 2019, p. 228-315).

Como o autor aprendeu a *Schoenberguiana*, de Marcelo Rauta? Outros intérpretes poderiam explorar outros recursos e possibilidades. Quanto mais esses processos forem compartilhados, melhores estarão munidos os professores e estudantes para intensificar e aperfeiçoar sua prática.

Não existe nenhuma pretensão de proclamar procedimentos indispensáveis, infalíveis e obrigatórios, e sim compartilhar processos empregados na esperança de que sejam úteis para outros intérpretes, especialmente estudantes, e de incentivar colegas a multiplicarem esforços nesse sentido, democratizando o acesso ao conhecimento do que ocorre dentro das suas salas de estudo.



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

A problemática da interdisciplinaridade e a performance musical

O que pesquisam as Práticas Interpretativas, ou a Performance Musical? A impressão que se tem é que os intérpretes de música, quando ingressam na academia, assumem uma interface que coloca em diálogo elementos de outras linhas de pesquisa em música. Ao mesmo tempo que também é possível observar que a performance musical se alimenta de influências de outras áreas do conhecimento, como a Pedagogia, a Psicologia, a Fisioterapia, os Estudos Literários, a Filosofia, a Teologia, as Artes Visuais, os estudos históricos, sociológicos, antropológicos, de ciência políticas, além claro, da própria Musicologia.

Algumas dessas questões passam despercebidas, mesmo pelos próprios intérpretes, já que muitas vezes as pesquisas acadêmicas que estes desenvolvem partem de referenciais teóricos musicológicos (BORGES, 2019, p. 228-315). Neste sentido, fica mais difícil purificar a perspectiva interpretativa, que possui natureza interdisciplinar. Ao buscar algumas proposições teóricas para a performance, foi mais fácil encontrar na área do Teatro do que na Música sistematizações conceituais.

Schechner (2013, p. 28-51) lança algumas luzes sobre o tema, ao discutir o conceito de performance, associando o termo à realização excelente de uma determinada atividade, dentro de um padrão, de um rigor previamente estabelecido. Significa, para ele, que a performance pressupõe o sucesso na empreitada. Alguns verbos no gerúndio são empregados para ilustrar as ações correlacionadas à performance: sendo, fazendo, mostrar fazendo e explicar mostrar fazendo.

A última designação, que no original em inglês é *explaining showing doing* é o domínio dos estudos relacionados à performance. Pressupõe que os atores envolvidos no processo sejam capazes não apenas de fazer, mas também de demonstrar o que fazem e ainda explicar o que fazem. Parece que o formato de recital-conferência (*lecture-recital*) poderia ser o método mais abrangente para comunicações de pesquisas musicais com essas características, pois permitem apresentar o produto artístico, demonstrar processos e o próprio produto em si, bem como explicar os caminhos traçados para se atingir os objetivos propostos no estudo.



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

Boris Berman, professor de piano da universidade de Yale, se refere à preparação do ator ensinada por Konstantyn Stanislavsky (BERMAN, 2017, p. 182-237) e incorpora alguns desses princípios à preparação do pianista, especialmente no que se refere à dimensão psicológica e à capacidade de incorporar estados afetivos para comunicar aos ouvintes as intenções emocionais da música.

Os escritos de Stanislavsky abordam a performance do ator no palco, mas alguns princípios são diretamente aplicáveis pelo músico. Quando afirma, por exemplo, que ter boa memória é um requisito indispensável para o ator, pode-se trazer essa assertiva também para o universo musical. Mesmo quem toca utilizando as partituras, precisa de boa memória para recobrar os reflexos desenvolvidos no estudo. O ator precisa ser capaz de recobrar os sentimentos vividos em uma cena anterior e reproduzi-lo novamente (STANISLAVSKY, 2011, p. 189-222). O mesmo pode-se dizer do músico.

Ao argumentar sobre a construção do personagem pelo ator (STANISLAVSKY, 2013, p. 22-35), é possível correlacionar as afirmações com a atividade do pianista, que precisa ser capaz de incorporar personagens ao tocar obras de Schubert, Schumann e Liszt, para citar alguns.

Stefan Reid, em obra organizada por John Rink, discute a preparação da performance em um capítulo específico (RINK, 2002, p. 118-129). O autor argumenta que, embora a apresentação musical tenha natureza pública, a preparação é reservada a um ambiente privado, de completo isolamento, no qual acontece a prática, que deve ser desenvolvida de maneira planejada, eficiente e eficaz para que se obtenham os resultados musicais almejados.

Cerqueira, Zorzal e Ávila (2012, p. 101-106) apresentam procedimentos de estudo comumente utilizados na preparação da performance musical. Integram recursos para o estudo presentes em autores ligados à performance e à pedagogia do instrumento.

A tradução que Fausto Borém realizou de Cook (2006, p. 7) traz ao centro dos debates a dualidade musical, que pode ser entendida como um processo e um produto. Este texto eleva o trabalho do intérprete à condição de cocriador, ao invés de um reproduzidor das ideias expressas na partitura. Além de revelar as estruturas composicionais, o intérprete revela a si mesmo quando toca.



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes

Fernando Vago Santana

Ray e Borém (2012, p. 159-162) estabeleceram uma taxonomia da pesquisa em performance musical no Brasil, na qual fica evidente o caráter versátil e interdisciplinar da área. É possível também perceber o aumento da relevância da pesquisa em performance no Brasil no século XXI e a inclusão de mais pesquisadores ligados à prática musical, ou seja, *intérpretes-pesquisadores*. Também assinalam os vieses musicológicos e educacionais nos trabalhos, faltando a afirmação de uma voz característica do campo da Performance Musical.

É importante salientar a ligação entre as Práticas Interpretativas com o ensino da performance. Uma parcela considerável dos músicos também atua como professores, constituindo a relação *intérprete-pedagogo*. Ray apresenta discussões sobre as implicações pedagógicas na performance musical. Segundo a autora, a pedagogia da performance musical nasce da interação entre a educação e os conhecimentos musicais. O fazer musical é que se constitui no suporte para a docência (RAY, 2015, p. 72). Em outras palavras, a tendência que se pode observar é um esforço no campo para integrar as atividades do *intérprete-pedagogo-pesquisador*, de modo que as três atividades se retroalimentem.

Contextualização do compositor e da obra

Marcelo Rauta é um premiado compositor brasileiro. Nascido em 1981, na cidade de Guarapari-ES, graduou-se e obteve seu título de mestre pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutorou-se pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Suas obras já foram executadas em salas de concerto brasileiras, nos Estados Unidos e Europa (INSTITUTO MÚSICA BRASILIS, 2009).

As *12 obras em linguagem moderna para piano* (2015) integram um projeto maior do compositor intitulado *Obras para a juventude*. Cada uma das peças é inspirada em um compositor identificado com o piano, na seguinte ordem:



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

Quadro 1: Índice das 12 obras em linguagem moderna para piano, de Marcelo Rauta

Número da peça	Título
01	Czernyiana
02	Clementiana
03	Hanoniana
04	Bertiniana
05	Mozartiana
06	Bachiana
07	Nazarethiana
08	Debussyiniana
09	Chopiniana
10	Villalobiana
11	Schoenberguiana
12	Glassiniana

Fonte: Rauta, 2019

Apenas duas peças não utilizam de maneira explícita elementos musicais associados à música do século XX, a *Hanoniana* e a *Debussyiniana*. Entretanto, é preciso lembrar que os exercícios de Charles-Louis Hanon foram amplamente utilizados por pianistas no século XX.

Embora a *Debussyiniana* se destaque pela sua melodia tonal, a ausência de cadências perfeitas nas seções externas, o emprego da escala de tons inteiros que conecta a primeira e a segunda seção, bem como o uso da escala pentatônica menor na melodia da segunda seção constituem elementos que podem ser associados à música moderna. A peça foi inspirada no *Clair de Lune*, do compositor francês, cuja estética pertence ao Modernismo.

A *Hanoniana*, por seu turno, é um estudo tonal com características de virtuosidade. Também não apresenta muitos elementos modernos, mas é possível indicar alguns traços do estilo. Sobreposições harmônicas realizando sequências descendentes, somadas ao humor neoclássico, lembram a escrita do século XX. Por outro lado, o uso dos paralelismos, que imitam os exercícios de Hanon afastam a possibilidade de harmonias



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

dissonantes. O final (compassos 31-33) poderia facilmente ser confundido com um estudo de Czerny. As 12 peças podem servir como introdução ao estilo modernista do piano. Nenhuma, contudo, utiliza técnicas estendidas.

ATOS preparatórios na performance de Schoenberguiana

A - Analisar

A Análise Musical orientada à performance preocupa-se menos com questões de ordem musicológica e mais com a compreensão da estrutura, a fim de orientar as realizações musicais e, sobretudo, facilitar a assimilação e a memorização da peça (GAERTNER, 2008, p. 3-7).

Marcelo Rauta foi professor de Análise Musical, Harmonia e Contraponto na Faculdade de Música do Espírito Santo. Sua atuação docente justifica sua preocupação didática em aclarar a forma de muitas das suas composições. A partitura da *Schoenberguiana* já vem analisada, o que acelera o estudo do pianista. Em geral as fugas não apresentam todos os elementos escolásticos em sua estrutura. O compositor optou nesta peça por utilizar a maior parte das seções típicas da fuga.

Os elementos apresentados na exposição são definidos pelo próprio compositor, a saber: Tema original (To), Contrassujeito 1 (tema em retrógrado, representado pela legenda Cs1Tr), Contrassujeito 2 (tema original inverso, representado pela legenda Cs2ToI) e Contrassujeito 3 (tema retrógrado inverso, representado pela legenda Cs3TrI).

A *Schoenberguiana* obedece à seguinte estrutura:

Quadro 2: Estrutura da *Schoenberguiana*, de Marcelo Rauta

Seção	Compassos	Elementos
Exposição	1-12	To; Cs1Tr; Cs2ToI; Cs3Tr1
Desenvolvimento	13-30	To; Cs1Tr; Cs2ToI; Cs3Tr1, partes livres.
<i>Stretti</i>	31-36	To e uso de notas-pedal.
<i>Coda</i>	37-43	To; Cs1Tr; Cs2ToI; Cs3Tr1 (uso da aumen- tação rítmica).

Fonte: Rauta, 2019



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

O entendimento da forma deve ser o ponto de partida para a compreensão e memorização de uma obra musical. O intérprete muitas vezes não desce a detalhes muito musicológicos em seu processo de análise, mas o entendimento da estrutura sempre deve existir, e, preferencialmente, preceder ao início do estudo no instrumento (NISSMAN, 2020).

O caráter abstrato de uma fuga, especialmente uma fuga escolástica, dodecafônica e a quatro vozes, exige que o ato preparatório de tocar seja muito mais analítico e menos imaginativo do que em uma peça característica do Romantismo, por exemplo. Por esse motivo, a maior parte dos comentários relativos à análise musical serão detalhados na seção sobre “tocar” a peça.

T - Tocar

Se, por um lado, a interpretação musical pode acontecer apenas a nível mental, pelo ouvido interno, a performance musical, para ser materializada, não pode prescindir do contato físico com o instrumento ou do uso da voz. A apresentação pública é o mecanismo de que o intérprete dispõe para comunicar sua mensagem musical a um ouvinte externo.

A *Schoenberguiana* apresenta diversos problemas de aprendizagem. O gênero fuga é temido por muitos pianistas, que, acostumados a pensar harmonicamente, precisam raciocinar melodicamente, controlando simultaneamente diversas vozes. A capacidade de compreender e executar bem a textura polifônica é considerada uma das tarefas mais complexas na realização musical.

Na peça em comento existe uma dificuldade adicional: sua linguagem serial. Não bastasse ser uma fuga a quatro vozes, é dodecafônica. Muitos pianistas não estão acostumados a lidar com o repertório serial, principalmente em uma fuga a quatro vozes.

Janina Fialkowska (NOYLE, 2000, l. 971-1265) comenta em entrevista sobre a forma como solicitava dos seus alunos o estudo das fugas de J. S. Bach. A pianista exigia que os alunos memorizassem cada uma das vozes separadamente e em combinações, como forma de assegurar que não haveria erros na execução pública. Segundo Fialkowska, todos os seus alunos a odiavam por tal exigência.



ATOS preparatórios na performance da *Schoenberguiana*, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

Em 2019, o autor deste trabalho encontrou as partituras de *O Cravo Bem-Temperado* editadas por Kyle Rother, em formato de partitura aberta (*open score*). Dessa maneira, a partitura de uma fuga para teclado adquire a aparência de uma obra coral polifônica, facilitando a leitura das vozes separadamente e em diferentes combinações. Isso facilita a tarefa de memorização de cada uma das vozes independentemente, porque as intrinsecas polifônicas ficam diluídas entre as pautas.

Utilizou-se essa mesma ferramenta na *Schoenberguiana*. No início do estudo, a primeira tarefa foi reescrever a partitura utilizando um software de musicografia, separando cada uma das vozes em uma pauta musical, em formato SATB. Isso permitiu ao pianista uma visualização mais clara das entradas do sujeito (tema original) e dos três contrassujeitos. O tema é bastante lírico em sua natureza, embora sua melodia guarde contornos angulares. Isso facilitou em partes o estudo utilizando o solfejo.

Um outro recurso empregado foi escrever as 4 vozes para instrumentos com timbres diferentes, para auxiliar na distinção das vozes durante a escuta. No piano essa tarefa fica dificultada, devido à homogeneidade sonora (Figura 1). Foi necessário escrever notas para além da tessitura dos instrumentos. Entretanto, como se trata apenas de uma partitura para auxiliar no estudo e aprendizagem da peça em abstrato, esse problema foi desconsiderado, tendo em vista que o objetivo era a performance no piano, cuja extensão de 88 teclas permite a execução da textura proposta sem dificuldades.



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

11 - Schoenberguiana (Fuga dodecafônica a 4 vozes)

Open score by Fernando Vago Marcelo Rauta

♩ = 80

Flute
Oboe
Clarinet in Bb
Bassoon

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.

Sve below sopra Sve below

Figura 1: Schoenberguiana, de Marcelo Rauta, partitura aberta.
Fonte: Acervo do autor

Antes de utilizar o piano, utilizou-se o estudo mental e o solfejo. David Junker usa a expressão auditar (JUNKER, 2013, p. 56); Josef Hoffman se refere às 4 formas de estudar piano: no piano com partitura, no piano sem partitura, fora do piano com partitura e fora do piano sem partitura (HOFMANN, 1976, p. 115). A prática mental é um importante recurso de preparação da performance (SOUSA, 2020, p. 29-39).

No que tange ao domínio do “tocar”, o primeiro passo foi, na verdade, mental. Poder-se-ia argumentar que esse ato preparatório faz parte dos procedimentos de análise, o que apenas reforça a noção de que os atos preparatórios da performance são interligados entre si.

ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

Entre os compassos 1 e 3, o soprano enuncia o tema original. A primeira tarefa consistiu em solfejar e repetir por incontáveis vezes esse tema, até que ele ficasse conscientemente memorizado e internalizado.

A seguir, nos compassos 4-6, o compositor repete exatamente o mesmo tema original, transposto uma quarta justa acima. Caso fosse uma fuga de J. S. Bach, o exemplo ilustraria uma resposta real, aquele em que as disposições intervalares são rigorosamente as mesmas do sujeito.

O segundo passo consistiu em memorizar conscientemente esse tema original transposto. Primeiro mentalmente e depois com o auxílio do piano. Concluída essa tarefa em alguns minutos, o pianista já podia contar com 6 compassos memorizados na parte do soprano.

Foi simples identificar que nos compassos 7-12 o baixo reafirmou a entrada do sujeito, exatamente como fora apresentada pelo soprano: em sua altura original e depois transposta uma quarta justa acima. Com mais alguns minutos, a partitura já era conhecida, estudada e memorizada até o compasso de número 12, pelo menos no que tange às apresentações do tema original.

Este número de compassos já apresenta uma quantidade razoável de informação musical. Era necessário deter o estudo e retornar para conhecer o conteúdo das vozes intermediárias. A parte do contralto se inicia com a apresentação do Contrassujeito 1, indicado pelo compositor como Cs1Tr (Contrassujeito 1 - tema em retrógrado). Este elemento é apresentado entre os compassos 4 com anacruse e 6 na parte do contralto. Logo a seguir reaparece no soprano, nos compassos 7 (com anacruse) a 9. Posteriormente, o Cs1Tr aparece na parte do tenor, entre os compassos 10 (com anacruse) e 12 (Figura 2).



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

Figura 2: Exposição da Fuga (compassos 1-12).
Fonte: Rauta, 2019

A partir do compasso 13 tem início a seção do desenvolvimento. Por esse motivo, decidiu-se não prosseguir até que os compassos 1-12 estivessem seguramente estudados.

O próximo elemento que aparece na exposição da fuga é o Contrassujeito 2 (Cs2Tol - tema original inverso, conforme indicação do compositor). São duas entradas, que ocorrem entre os compassos 7-9 no contralto e 7-12 no soprano. Também foi necessário gastar alguns minutos solfejando e memorizando conscientemente esse elemento, a fim de identificá-lo com maior clareza em suas posteriores aparições.

O último elemento que constitui a exposição é o Contrassujeito 3 (Cs3Trl - tema retrógrado inverso). Sua aparição ocorre no contralto, nos compassos 10-12.

Afora os 4 elementos musicais analisados acima, não há outro material musical empregado na exposição da fuga. Existe, portanto, um controle absoluto do compositor em relação ao material utilizado.



ATOS preparatórios na performance da Schoenbergiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

Recomenda-se aos instrumentistas e aos professores que não avancem no estudo da peça até terem certeza de que dominaram todos os elementos apresentados a ponto de memorizá-los, ainda que utilizem a partitura na execução. O primeiro dia de estudos da peça pode ser dedicado apenas à exposição.

Concluída a tarefa de auditar, solfejar e executar ao piano cada um dos quatro elementos que constituem a exposição da fuga, sugere-se mesclar as vozes gradativamente, até que se chegue ao ponto de tocar as quatro vozes nos doze primeiros compassos. Soprano e contralto podem ser o ponto de partida. Repitam-se os doze primeiros compassos com essas vozes até que haja uma internalização auditiva e sensorial do contraponto entre ambas. É necessário resistir à tentação de prosseguir para o compasso 13. Os protocolos recomendados para estudo serão reproduzidos ao longo de toda a fuga.

As próximas combinações de estudo serão dispostas no quadro a seguir, respeitando uma análise combinatória entre as 4 vozes:

Quadro 3: Ordem de estudo das vozes e suas combinações para obras polifônicas a quatro vozes

Vozes a serem tocadas:
Soprano apenas
Contralto apenas
Tenor apenas
Baixo apenas
Soprano + Contralto
Tenor + Baixo
Soprano + Tenor
Soprano + Baixo
Contralto + Tenor
Contralto + Baixo
Soprano + Contralto + Tenor
Soprano + Contralto + Baixo
Contralto + Tenor + Baixo
Todas as vozes

ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

Para o segundo dia de estudo, optou-se pelo estudo da *Coda*, compreendida entre os compassos 37-43. Nesta seção, o tema original aparece no baixo, o contrassujeito 1 aparece no tenor, o contrassujeito 3 aparece no contralto e o contrassujeito 2 no soprano. Todos com aumentação rítmica (Figuras 3 e 4).



Figura 3: *Coda* (compassos 37-43), versão original.
Fonte: Rauta, 2019

Figura 4: *Coda* (compassos 37-43), partitura aberta.
Fonte: Acervo do autor

Optou-se pelo estudo da *coda* antes do desenvolvimento porque ela também utiliza os mesmos elementos da exposição, aprendida no dia anterior. Após seu estudo, recapitulou-se a exposição, para sedimentar o trabalho prévio. Combinando as duas seções, o pianista conclui 19 dos 43 compassos da fuga.

ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

Deve-se estudar cada uma das vozes separadamente, como recomendado (Quadro 3). Na *coda*, pode-se inverter a ordem das vozes estudadas, já que o sujeito aparece no baixo. Mas é recomendável realizar todas as combinações possíveis, a fim de estimular a memorização. Janina Fialkowska chega ao ponto de afirmar que, além de tocar cada uma das vozes em qualquer uma das combinações possíveis, é necessário saber solfejá-las individualmente, substituindo qualquer uma das vozes do toque para o solfejo durante o processo de estudo, a qualquer momento (NOYLE, 2000, l. 971-1265).

O terceiro dia pode ser reservado para a aprendizagem dos *Stretti*. O compositor opta pelo plural porque, apesar de a seção ter apenas 6 compassos, há múltiplas entradas nas partes, sempre com o tema original. Primeiro, apresenta o tema no baixo, seguido pelo tenor, contralto e soprano. O baixo e o contralto realizam a primeira metade do sujeito, em sua altura original. O tenor e o soprano apresentam o tema transposto, como se fosse uma resposta real. Não são utilizados os contrassujeitos nesta seção. O baixo possui uma nota pedal. Esta seção deve ser de fácil assimilação se o pianista tiver estudado cautelosamente a exposição e a *coda* (Figuras 5 e 6).



Figura 5: *Stretti* (compassos 31-36), versão original.

Fonte: Rauta, 2019



Figura 6: *Stretti* e 1º compasso da *Coda* (compassos 31-37), partitura aberta.

Fonte: Acervo do autor

ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

O quarto dia de estudos pode ser dedicado à junção da exposição, do *stretti* e da *coda*. É possível memorizar essas seções antes de trabalhar o desenvolvimento da fuga.

No quinto dia pode-se iniciar o desenvolvimento. A seção é mais extensa e mais complexa do que aquelas estudadas previamente, compreendendo os compassos 13-30. Até então o pianista aprendeu 25 compassos, restando 18 do desenvolvimento. Especialmente para quem não dispõe de muito tempo para estudar o instrumento, pode ser uma boa estratégia dividir a seção em três grupos de 6 compassos, e trabalhar cada um desses grupos em um dia de estudos (Figuras 7 e 8).

The image displays a musical score for the development section of a fugue. It is divided into two systems. The first system covers measures 13 to 16, and the second system covers measures 17 to 19. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pn.). The piano part includes specific voicings for Cs1Tr and Cs2Tol. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Figura 8: Trecho do desenvolvimento (compassos 13-19), partitura aberta.

Fonte: Acervo do autor

O primeiro grupo (compassos 13-18) possui caráter episódico. Não se identificam afirmações do sujeito ou dos contrassujeitos, embora a natureza melódica de algumas das partes livres apresente similaridades aos elementos da exposição. O baixo, novamente, seria uma boa voz para começar o estudo, já que apresenta o elemento mais parecido com o tema original.

O tenor possui uma sequência melódica ascendente baseada no contrassujeito 1. Sugere-se estudar esta parte, tão logo se aprenda o baixo. O contralto apresenta uma sequência melódica ascendente, derivada do contrassujeito 2, que pode ser estudada a seguir. O contorno melódico do soprano também se assemelha ao contrassujeito 1, em sequência melódica ascendente. Recomenda-se estudar as partes e suas combinações conforme



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

disposições acima (Quadro 3). Após concluir os estudos reservados para o quinto dia, recomenda-se recapitular as seções estudadas anteriormente.

O sexto dia poderia ser reservado para os compassos 19-24, que é um trecho em que se observam entradas do tema original e dos contrassujeitos. Para os compassos 19-21, recomenda-se iniciar pela mão esquerda, devido ao paralelismo do baixo e do tenor, que durante o referido trecho, sempre executam o tema original em intervalos de quarta justa. O baixo prossegue com o tema original até o compasso 24, enquanto o tenor realiza o contrassujeito 1.

A seguir, deve-se estudar a mão direita. O soprano utiliza o contrassujeito 1 entre os compassos 19-22, seguindo com o contrassujeito 2 nos compassos 22-24. O contralto começa com o contrassujeito 2 no compasso 19 e depois utiliza o contrassujeito 3 nos compassos 22-24. Recomenda-se utilizar as combinações vocais do quadro 3 e repetir o trecho até estar memorizado, ainda que com a partitura. Ao final do estudo, seria importante recapitular os compassos 13-18 estudados no dia anterior.

O sétimo dia marca o término da leitura de material inédito na peça. Reservou-se para esse dia o estudo dos compassos 25-30. Mais uma vez o baixo pode ser o líder do contraponto, já que o trecho, também episódico, apresenta semelhanças com o tema original em sua voz mais grave. O soprano é baseado no contrassujeito 1, o contralto no contrassujeito 2 e o tenor no contrassujeito 1. Todos realizam uma sequência melódica descendente, invertendo o que ocorreu nos compassos 13-18.

Da mesma forma como abordado anteriormente, recomenda-se a aplicação das combinações do Quadro 3 e o estudo diligente desses compassos até o ponto de estarem memorizados, ainda que com partitura. Recomenda-se juntar os 6 compassos estudados com o restante do desenvolvimento. A partir da segunda semana de estudos, caso tenha sido possível trabalhar a peça todos os dias, sugere-se começar a colocar todas as seções em conjunto até memorizar.

As seções que precisarem de maior reforço podem ser revisitadas quantas vezes for necessário, até que a peça esteja segura o suficiente para a apresentação pública. Quanto mais exposições em público, melhor se poderá garantir a maturação da performance.



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

Marcelo Rauta revela sua vocação pedagógica. Ao identificar os elementos na partitura, facilita o trabalho de análise musical, o que permite ao intérprete economia de tempo na preparação da performance. Não há indicações expressas de pedal, dedilhado e articulações na partitura, o que permite ao pianista realizar muitas escolhas, possibilitando leituras distintas e execuções não estanques.

Merecem atenção os acentos escritos para indicar o tema original, que podem apenas indicar uma ênfase na melodia principal. Apesar da linguagem adotada e da angularidade melódica, o tema possui natureza lírica. Mesclar articulações em *portato* e *legato* nessa fuga podem trazer variedade e clareza de ideias. O sujeito pode ser articulado em *portato*, enquanto o contrassujeito 1 funciona bem com *legato*. Os contrassujeitos 2 e 3 permitem mesclar toques *portato* e *legato* (Figura 1).

O uso do pedal deve ser cauteloso, mas auxilia a resolução de passagens difíceis, como as que ocorrem no desenvolvimento e para auxiliar a ressonância da nota pedal dos compassos 34-36.

Todas as considerações apresentadas servem como um guia de preparação da performance para o pianista interessado em estudar a peça. Cada intérprete encontra novas soluções e desenvolve uma abordagem peculiar no seu trabalho, mas ainda há muita carência da comunicação entre instrumentistas sobre as estratégias utilizadas nas salas de estudo. As comunicações de pesquisa podem ser uma estratégia adicional para estimular esse diálogo entre pares.

O - Ouvir (escutar)

O ato preparatório de ouvir, ou escutar, pode ser entendido a partir de dois olhares distintos: a escuta pessoal, que consiste em como o intérprete concebe esteticamente a obra em estudo com seu ouvido interno, visando alcançar pela execução a materialização dessa imagem sonora; e pode se tratar de uma escuta externa, por meio de gravações ou apresentações públicas de uma dada obra.

Ambas as perspectivas são relevantes no processo da construção da performance, particularmente em uma era cuja tecnologia permite o acesso



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

a inúmeras gravações. Há professores que condenam a escuta de outros artistas, como se os estudantes ou profissionais fossem se limitar a copiar aquilo que ouvem de outro intérprete. A linguagem e a expressão artística são tão pessoais que, mesmo que alguém tente copiar outro artista, não passará de um simulacro.

Ouvem-se gravações com a mesma perspectiva de quem lê material bibliográfico. Da mesma forma que o livro inspira reflexões intelectuais, as gravações inspiram reflexões artísticas. Novas ideias interpretativas passam a ser consideradas, novos repertórios são conhecidos e a formação cultural do pianista se expande. Pode ser mais simples obter grande conhecimento da literatura pianística ouvindo a muitas gravações do que lendo manuais especializados.

Esse ato de ouvir externamente tem grande relevância, mas para o artista é ainda mais importante a capacidade de ouvir internamente, que consiste em auditar a partitura, estudando-a silenciosamente, longe do instrumento, tentando absorver as ideias musicais notadas pelo compositor e imaginando como trazê-las à vida por intermédio do instrumento musical.

Sá Pereira afirma que o ouvido precisa ser o melhor professor do pianista. Deve-se julgar pela escuta se o resultado musical obtido é ou não conveniente, e, caso não seja, a escuta se torna o guia para encontrar meios físicos de se alcançar o resultado musical almejado (SANTANA, 2016, p. 332). O “quê” determina o “como”, e não o contrário.

Estudar uma peça recente e ainda não tocada por outros intérpretes é uma experiência interessante, porque o único referencial sonoro é uma versão em *midi*, o que obriga o intérprete a estimular sua escuta interna muito além do que faria ao estudar uma obra que já dispõe de muitas gravações.

Embora os dois tipos de escuta sejam muito importantes, o ouvir internamente é essencial e indispensável para a boa construção da performance musical.

S - Sintetizar

Quando se discute a ideia de síntese para a performance, o que se quer dizer é que o intérprete precisa ter a capacidade de reunir o fruto do seu trabalho de horas intermináveis, dias, semanas, meses e até anos e



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

concentrar seus esforços no momento da apresentação pública. Para evitar que as sessões de estudo se tornem improdutivas, recomenda-se todo tipo de ação que retire a prática do piloto automático e a devolva para a esfera da consciência crítica e reflexiva. A síntese é a canalização de todos os esforços da produção artística em direção a um produto musical.

Uma ferramenta simples que pode ser utilizada é um diário de estudos (*practice journal*). Por meio de um caderno, aplicativo ou editor de textos, o intérprete pode planejar tudo o que fará em uma determinada sessão de trabalho. Pode registrar quanto tempo pretende estudar, quais peças irá trabalhar, quais trechos quer resolver, os objetivos que espera para aquela sessão de estudos, anotar o que conseguiu produzir, as dificuldades que teve e estabelecer metas para curto, médio e longo prazos com a peça.

O diário de estudos pode parecer simplório, mas seu objetivo consiste em organizar o caos que pode ser o período de estudos, especialmente de pianistas que possuem muitos compromissos, muitos alunos e acumulam outras atribuições para além da sua atuação como concertista. Ajuda a evitar a dispersão de energia entre o estudo concomitante de muitas obras, a falta de foco e estimula o cumprimento de prazos, auto determinados ou não. Não se trata de estabelecer um produtivismo artístico, mas de organizar para que a boa produção artística possa frutificar de maneira disciplinada.

Quando foi apresentado acima um planejamento para o estudo da *Schoenberguiana* em uma semana, destilou-se o conteúdo de um diário de estudos de alguém que experimentou pessoalmente esse processo de preparação da performance. Espera-se que essas informações contribuam para as atividades de outros pianistas.

Conclusão

O intérprete de música ligado à academia é constantemente confrontado com a necessidade de equilibrar sua prática musical com sua produção acadêmica e suas atividades pedagógicas, isso sem mencionar atribuições administrativas.

Para muitos, o equilíbrio entre essas diferentes e aparentemente desconectadas facetas é desafiador. Comumente se observa uma ênfase exacerbada em um dos pilares, dependendo das atividades prévias e do



ATOS preparatórios na performance da *Schoenberguiana*, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

perfil profissional de cada indivíduo. Entretanto, não há nenhum impeditivo para que todos os três aspectos sejam desenvolvidos concomitantemente e sem uma relação hierárquica entre si.

O pianista que toca tem mais experiências artísticas vivenciadas para ensinar melhor. O pianista que ensina possui mais vivências pedagógicas sobre as quais pesquisar. O pianista que pesquisa retroalimenta sua capacidade de tocar e ensinar, por estar em constante contato com leituras e reflexões de natureza teórica. As três atividades precisam estar interligadas, viabilizando o *intérprete-pedagogo-pesquisador*, um perfil consentâneo com as necessidades da academia.

Os processos de preparação da performance musical são um terreno fértil para fazer germinar as três facetas. O que acontece em aula pode ser sistematizado e compartilhado. Não deve ser propriedade intelectual exclusiva de um profissional, um grupo ou de uma escola de interpretação. Quanto mais as inteligências se coordenarem, maior será a democratização do campo.

Ainda é necessária muita sistematização sobre o fazer artístico. Espera-se que este trabalho impulse muitos pesquisadores a refletirem e a compartilharem os caminhos percorridos no seu processo de produção artística.

Espera-se também despertar o interesse pela obra do compositor Marcelo Rauta, cuja peça *Schoenberguiana* foi utilizada no desenvolvimento deste trabalho por agregar características que enfrentam resistência nos ambientes formais de ensino de piano: música serial, música de compositores ainda vivos e o estudo das fugas, gênero ainda temido por muitos estudantes.

Referências

BARTON, P. *Debussy - Toccata/Pour le Piano - Tutorial Q&A* - Paul Barton, piano, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=s501MhrtvsE>>. Acesso em: 25 de out. 2020.

_____. *Debussy "Doctor Gradus ad Parnassum"* Paul Barton, Feurich HP Piano, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8DsqghqJwIU>>. Acesso em: 25 de out. 2020.



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

BERMAN, B. *Notes from the pianist's bench*. 2.ed. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2017.

BORÉM, F; RAY, S. Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. In: *Anais do II SIMPOM* - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, n. 2, 2012. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/issue/view/99>>. Acesso em: 25 de out. 2020.

BORGES, R. P. T. *Repertório musicológico: conceituação e aplicações contemporâneas na pesquisa em música no Brasil*. 2019. 343 f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

BURKHOLDER, J. P.; GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *A History of Western Music*. 9. ed. New York: W. W. Norton Company & Company, 2014.

CERQUEIRA, D. L.; ZORZAL, R. C.; AVILA, G. A. Considerações sobre a aprendizagem da performance musical. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 26, p. 94-109, Dec. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151775992012000200010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 25 out. 2020.

COOK, N. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance (Trad. Fausto Borém). *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, p. 5-22, 2006.

GAERTNER, L. *Choro Pagão de Pixinguinha e Choros 2 de Villa-Lobos: Análise para intérpretes*. 2008. 91f. Dissertação (Mestrado em Música). - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

HOFMANN, J. *Piano Playing: With Piano Questions Answered*. Mineola, New York: Dover Publications, 1976.

INSTITUTO MÚSICA BRASILIS. *Marcelo Rauta*. Disponível em: <<https://musicabrazilis.org.br/compositores/marcelo-rauta>>. Acesso em: 25 de out. de 2020.

JUNKER, D. *Panoramas da Regência Coral - Técnica e Estética*. Brasília: Escritos de Histórias, 2013.



ATOS preparatórios na performance da Schoenberguiana, de Marcelo Rauta: para aprender e ensinar uma fuga dodecafônica a quatro vozes
Fernando Vago Santana

LISITSA, V. *Just a glimpse into my practice room - getting ready for my next gigs*, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LOfzPyNoFK4>>, Acesso em: 25 de out. 2020.

NISSMAN, B. *Barbara Nissman on memorization*. Webinar proferido para a plataforma Tonebase Piano. Disponível em: <<https://app.tonebase.co/piano/live/player/barbara-nissman-on-memorization>>. Acesso em: 25 de out. 2020.

NOYLE, L. Janina Fialkowska (Entrevista concedida a Linda Noyle). *Pianists on piano playing*. Lanham, Estados Unidos, posição 1089-1104, 2000.

RAUTA, M. *Obras para a juventude - 12 obras em linguagem moderna para piano (2015)*: Musica Brasílica, Rio de Janeiro, 2019.

RAY, S. *Pedagogia da performance musical*. 2015. 199f. Tese de Pós-doutoramento - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

RINK, J (org.). *Musical Performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

SANTANA, F. V. A pedagogia pianística de Antônio de Sá Pereira e a pertinência da sua adoção contemporânea para o ensino do piano. In: *Anais do SIMPOM*, n. 4, 2016. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/5648>>. Acesso em: 25 de out. 2020.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. 3.ed. New York: Routledge, 2013.

SOUSA, S. L. *A prática mental como estratégia pedagógica na preparação para a performance musical*. 2020. 118f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2020.

STANISLAVSKY, C. *An actor prepares*. Vancouver: Read Books Publisher, 2011.

_____. *Building a character*. Abingdon, United Kingdom: Routledge, 2013.

