

Aspectos de notação musical e performance de obras para violão de Heitor Villa-Lobos

Paulo Pedrassoli Júnior

INET-MD – Instituto de Etnomusicologia, centro de estudos em música e dança

Universidade de Aveiro / Portugal

pedrassoli2008@gmail.com

Resumo: Este trabalho almeja discutir alguns aspectos da relação entre notação musical e performance de obras para violão solo de Heitor Villa-Lobos [1887-1959] à luz dos conceitos de conhecimento tácito e conhecimento explícito. Pequenos trechos musicais foram escolhidos com o intuito de elucidar questões como: o que a partitura revela e o que nela permanece oculto? Ou ainda: pode a performance explicitar conteúdos tácitos do texto musical? De que maneira isso ocorre? A busca por respostas plausíveis resultou na elaboração de um sistema de notação desmembrada em seis pautas, onde são representadas respectivamente as seis cordas do violão, de modo a explicitar as durações reais de cada som produzido no âmbito da performance. Esse recurso se inspira na discussão proposta por Charles Seeger acerca das funções prescritiva e descritiva da notação musical, conforme se vê adiante.

Palavras-chave: notação musical; performance; violão; Villa-Lobos; conhecimento tácito e explícito.

Abstract: This paper aims to discuss some aspects of the relationship between musical notation and the performance of works for solo guitar by Heitor Villa-Lobos [1887-1959] in light of the concepts of tacit and explicit knowledge. Some brief musical excerpts were chosen in order to elucidate questions such as: what does the score reveal and what remains hidden in it? Or even: can the performance explicit tacit contents of the musical text? How does it happen? The search for plausible answers afforded the formulation of a notation system dismembered into six staves, where the six strings of the guitar are represented, respectively, in order to clarify the real duration of each sound produced within the performance. This resource is inspired in the discussion proposed by Charles Seeger about the prescriptive and descriptive functions of musical notation, as it follows.

Keywords: musical notation; performance; guitar; Villa-Lobos; tacit and explicit knowledge.

Parte I - Introdução e explanação dos conceitos.

Pode uma partitura - cuja objetividade e materialidade parecem ser evidentes - conter camadas de significados ocultos?

Essa questão coloca-se como ponto de partida para a investigação aqui proposta. A análise de excertos de peças para violão solo de Heitor Villa-Lobos pode trazer alguma luz à complexa relação que se estabelece entre a notação e a performance de uma obra musical. Tal análise, no entanto, far-se-á focada nas instâncias explícita e tácita do conhecimento, mais que em aspectos formais. Discute-se também o papel do intérprete frente a essa problemática. Nesta altura, é oportuna a explanação dos principais conceitos utilizados:

a) *Performance*.

Kuehn define performance como um evento sociocultural "atinente à experiência viva, ao *hic et nunc* do palco, à gestualidade e a aspectos corporais do músico-intérprete com relação ao modo e aos meios de sua apresentação com o instrumento" (2012: 16).

Diferencia-se, portanto, da ideia de interpretação, entendida como "a leitura singular de uma composição com base em seu registro que, representado por um conjunto de sinais gráficos, forma a 'imagem do som'. O intérprete decodifica os sinais gráficos, transformando-os de maneira mais fiel em parâmetros sonoros" (*ibid.*). Para Kuehn, interpretação e performance estão englobadas no amplo conceito adorniano de 'reprodução musical', que significa a realização "aqui e agora" de uma composição musical com base em seu texto ou partitura.

b) *Notação musical*.

A incompletude dos sistemas de notação musical é assunto já bastante estudado por autores como Cook (2006: 12), que trata a partitura como *script*, um guião com instruções mínimas e essenciais para a performance, e não como "texto musical", algo completo e acabado que o performer lê, interpreta e reproduz. Segundo Almeida (2011: 65), a excessiva valorização das atribuições da notação pode induzir a uma decepção com o resultado sonoro, já que o sistema tradicional de notação musical se desenvolveu como ferramenta de fixação de intervalos, distâncias e relações, e não como "descrição, representação ou determinação fiel e minuciosa dos diversos aspectos sonoros e musicais". Charles Seeger (1958: 184-195) esclarece a distinção entre os tipos prescritivo e descritivo de notação musical, sendo o primeiro uma planta indicativa de como uma peça musical deve ser executada, enquanto que o segundo é um relato de como uma performance específica realmente soou. Seeger alerta que o parâmetro auditivo não pode ser inteiramente representado pelo parâmetro visual, pois este dispõe de apenas duas

dimensões, insuficientes para dar conta da espacialidade do fenômeno sonoro (1958: 184). Apesar disso, a notação musical é capaz de especificar eventos que ocorrem simultaneamente, diferentemente do texto literário, que retrata os acontecimentos de forma sucessiva e sequencial (Sloboda 1974: 86).

Outra clara distinção é a que se estabelece entre a partitura e a obra musical à qual ela faz referência.

Nunca e em passagem alguma o texto notado é idêntico à obra; antes é sempre necessário captar, na fidelidade ao texto, aquilo que ele oculta dentro de si. Sem tal dialética, a fidelidade se transforma em traição (Adorno *apud* Carvalho 2007: 22).

Aquilo que a partitura oculta é justamente o imponderável, o inefável, o inconcluso que se realizam parcialmente a cada performance, devolvendo à obra musical a sua historicidade imanente, sua capacidade de manter-se viva pela via da atualidade dos intérpretes fiéis ao seu próprio tempo.

c) Conhecimento tácito e conhecimento explícito.

Michael Polanyi (1958) sustenta que todo conhecimento - bem como sua transmissão e assimilação - é assente nas experiências pessoais dos indivíduos e contém uma carga de conteúdos não explicáveis verbalmente e dos quais não possuímos plena consciência, embora recorramos a eles para processar e compreender aquilo que nos está sendo transmitido. A estes conteúdos, Polanyi associa o conceito de conhecimento tácito, cuja amplitude abrange tudo aquilo que é sabido internamente mas que não pode ser dito, em contraposição/interação à ideia do conhecimento explícito, aquele que pode ser formalizado e verbalizado. Polanyi retoma o assunto oito anos depois, com a publicação de *The Tacit Dimension* (1966), sua obra mais citada em artigos e teses (Grant 2007: 173).

Parte II - Análise de casos específicos em trechos de obras de Villa-Lobos.

a) Estudo n. 1 - O paradoxo da notação de arpejos no violão.

A análise do primeiro compasso do *Estudo n. 1* [figura I] para violão solo, de Heitor Villa-Lobos, revela uma discrepância entre o texto escrito e a expectativa de realização sonora do mesmo, especialmente naquilo que concerne às durações das notas grafadas.



Figura I: Heitor Villa-Lobos: Estudo n. 1 (compasso 1).

É sabido que o *Estudo n. 1* tem sua estrutura sedimentada numa sequência harmônica (Amorim 2009: 133) onde cada compasso representa um acorde, cujas notas são executadas de forma alternada pelos dedos da mão direita [indicados pelas letras *p*, *i*, *m*, *a*], criando uma atmosfera sonora plena de ressonâncias e reverberações internas, dadas à mescla resultante do somatório das vibrações das seis cordas do violão.

É provável que Villa-Lobos tinha consciência de que sua escrita, lida de acordo com as regras da teoria musical, delimitaria a duração de cada nota do arpejo em uma semicolcheia. No entanto, ao escrever para um violonista, ele sabia que obteria o efeito sonoro desejado baseado no entendimento implícito [assente na tradição da performance e no idiomatismo instrumental] de que o intérprete deixaria soar todas as notas do arpejo para além da duração escrita, criando o amálgama sonoro pretendido. Uma possível descrição desse efeito pode ser observada na figura II, onde se propõe uma notação desmembrada em seis vozes, respectivamente relacionadas às seis cordas do violão. O ritornelo foi realizado para demonstrar a diferença perceptível entre o compasso inicial e a sua repetição:



Figura II: Heitor Villa-Lobos: *Estudo n. 1* (compasso 1). Notação a seis vozes com o ritornelo realizado.

Vê-se que o resultado sonoro difere sobremaneira daquilo que foi escrito na edição Max Eschig. A notação utilizada por Villa-Lobos é precisa em relação às alturas e bastante clara quanto ao ritmo. No entanto, ela é evasiva no que tange à exata duração de cada nota e ao momento de sua extinção. E também é contraditória, posto que se baseia num paradoxo implícito: o de comunicar ao intérprete que as durações indicadas na partitura não devem ser executadas conforme estão indicadas!

O arpejo em questão envolve um caso típico de conteúdo tácito [na partitura] que se torna explícito pela performance.

b) *Prelúdio n. 3 - Conteúdo explícito ignorado.*

Nos compassos 14 e 15 do *Prelúdio n. 3* há uma informação explícita que diz respeito à duração do segundo acorde, que deve ser igual a dois tempos e meio [figura III]. A digitação adequada encontra-se na oitava posição, onde os dedos responsáveis pelo acorde podem permanecer fixos [deve-se utilizar a barra, ou pestana] enquanto se toca a melodia, de forma a não interromper a vibração das notas do acorde. Trata-se de uma digitação simples e perfeitamente condizente com o idioma instrumental.

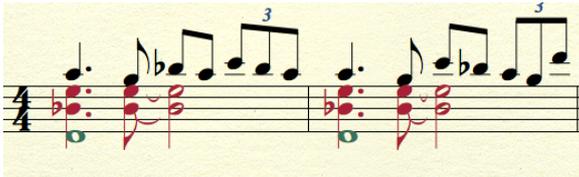


Figura III: Heitor Villa-Lobos: *Prelúdio n. 3* (compassos 14-15)

No entanto, uma rápida consulta na internet (Youtube) mostrou que a imensa maioria dos intérpretes pesquisados executaram o acorde na terceira posição⁹⁴, abandonando-a em seguida para tocar a melodia em posição mais aguda. Isso provoca, inevitavelmente, a interrupção da duração do acorde e o surgimento de uma pausa não pretendida pelo compositor [figura IV]. O resultado sonoro traz prejuízo evidente às aspirações de Villa-Lobos quanto a fazer soar o violão como uma pequena orquestra, através do aproveitamento inteligente das suas ressonâncias características. Zanon (2009: 75) lembra que o "uso da ressonância expressiva constitui uma contribuição inquestionável para o desenvolvimento da composição para violão".

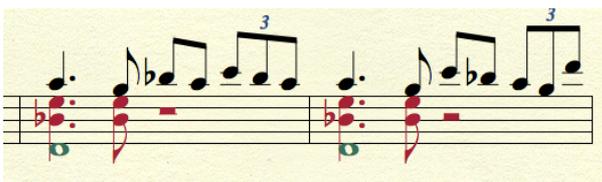


Figura IV: o mesmo trecho de acorde com a performance dos intérpretes pesquisados.

Por que motivos os intérpretes ignoram a indicação explícita do compositor, sendo que a mesma é plenamente realizável? É provável que a falha se dê devido àquilo que Collins chama de "proeminências incompatíveis" (2010: 95), situação que ocorre quando se transmite informações a alguém pressupondo que este conheça todos os detalhes do assunto em questão, quando de fato não conhece, gerando dificuldades na comunicação.

⁹⁴ A pesquisa no site www.youtube.com foi realizada através da busca pela expressão 'Villa-Lobos Prelude 3'. Dos resultados encontrados, foram avaliadas as cinco primeiras páginas, perfazendo um total de 68 performances. Desse montante, apenas três intérpretes realizaram a digitação na oitava posição.

c) *Prelúdio n. 5 - Timbre como conteúdo tácito*

Dos parâmetros sonoros pertinentes à notação musical tradicional, o timbre parece ter a grafia mais imprecisa e controversa. Não se pode grafá-lo diretamente, mas compositores costumam sugerir uma determinada qualidade sonora por meio de metáforas [como *dolce*, *scuro*, *aspro*, *affettuoso*, etc.] ou através de expressões que indiquem uma localização de ataque [no caso dos instrumentos de corda], como *sul tasto*, *alla buca*, *sul ponticello*, entre outras.

Há duas passagens no *Prelúdio n. 5*, de Villa-Lobos, onde o timbre não é grafado nem indicado pelas expressões mencionadas acima. No entanto, ele é um elemento de crucial importância, oculto numa dimensão tácita da partitura, mas que pode aflorar na performance do intérprete atento. O primeiro exemplo é o segundo acorde do compasso 11 [figura V], onde temos um *sol* na melodia [em semínima] em ataque simultâneo às notas *sol* e *mi* [em mínimas] do acorde que se completa com o prolongamento da nota *la#* do baixo. O algarismo 'zero' junto à nota *mi*, do acorde, indica que a mesma deve ser executada pela primeira corda solta do violão, o que pressupõe que o trecho deve ser tocado na quinta posição. Ocorre que a corda mais aguda do violão está sendo utilizada para fazer uma nota do acorde, enquanto que a nota mais aguda da passagem, o *sol* da melodia, é realizado por uma corda mais grave, a segunda corda. Essa mescla, característica da escrita villalobiana, tem por objetivo uma diferenciação timbrística em relação ao resultado sonoro obtido por uma digitação mais convencional.



Figura V: Heitor Villa-Lobos: *Prelúdio n. 5* (compassos 10 e 11).

O segundo exemplo é o acorde final do *Prelúdio n. 5* [figura VI], si menor, que poderia ser executado com a digitação mais óbvia, ou seja, na sétima posição com o uso da barra [pestanda]. O baixo [nota *si*] estaria na quarta corda, pulsado pelo polegar da mão direita, as notas restantes - *ré*, *fá#*, *ré* - ficariam distribuídas, respectivamente, nas terceira, segunda e primeira cordas. No entanto, há um detalhe intrigante na notação musical: Villa-Lobos escreve a nota do baixo com a haste virada para cima enquanto que as notas mais agudas apresentam a haste virada para baixo. Cabe indagar qual seria o motivo dessa inversão do sentido das hastes. E também por que razão a nota do baixo está desconectada do restante do acorde, quando o acorde precedente [ré maior] está grafado

de forma coesa, com apenas uma haste.

Parece evidente que tal detalhamento não se deva ao acaso. É como se o compositor quisesse transmitir a ideia de que a nota *si* não devesse soar com o timbre característico de um baixo. Tudo se torna mais claro na descoberta de uma digitação alternativa, na décima posição, onde a nota *si* corresponde à segunda corda solta, enquanto que as notas *ré*, *fá#* e *ré* são executadas na quarta, terceira e primeira cordas, respectivamente. O *si* está desconectado do acorde por ser a única nota tocada numa corda solta. E apesar de, harmonicamente, continuar sendo o baixo do acorde, já não soa como tal, posto que tal corda não é mais pulsada pelo polegar da mão direita, responsável pelo timbre encorpado comumente associado aos baixos. timbricamente, tal função agora é assumida pelo *ré* na quarta corda do violão, nota pulsada pelo polegar, cuja haste está virada, propriamente, para baixo.



Figura VI: Heitor Villa-Lobos: Prelúdio n. 5 (compasso final).

Estes exemplos evidenciam as intenções do compositor quanto ao timbre desejado, ao induzir uma determinada digitação [que não está explicitamente grafada] através do uso preciso da notação. O timbre em si permanece como um conteúdo tácito, que somente é explicitado na performance como consequência de uma digitação específica.

d) Estudo n. 11 - Notação idealizada

O caso a seguir atém-se a um aspecto da escrita que revela a idealização de um efeito sonoro. A terça *do - mi*, que abre o compasso 19, está grafada com a duração de quatro tempos.

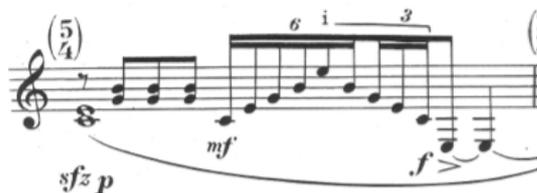


Figura VII: Estudo n. 11 (compasso 19).

Do ponto de vista instrumental tal duração é impraticável, pois o arpejo subsequente [no terceiro e quarto tempos] contém as mesmas notas mencionadas, cujo ataque necessariamente interrompe a vibração das cordas envolvidas ao dar-lhes novo impulso. A notação desmembrada deixa clara essa situação.

The image shows a musical score for six strings, labeled 'corda 1' through 'corda 6' on the left. The score is written in 3/4 time. Corda 1 has a triplet of eighth notes. Corda 2 has a quarter note followed by a triplet of eighth notes. Corda 3 has a quarter note followed by a triplet of eighth notes. Corda 4 has a quarter note followed by two sextuplets of eighth notes. Corda 5 has a quarter note followed by a triplet of eighth notes. Corda 6 has a quarter note followed by a triplet of eighth notes. The score is set against a light yellow background.

Figura VIII: Estudo n. 11 (compasso 19). Notação a seis vozes.

Curiosamente, a audição deste trecho em performance mostra que o resultado sonoro é percebido mais à semelhança do que mostra a notação idealizada do que àquilo que ocorre na realidade. Ao 'descrever' o efeito idealmente pretendido - mesmo que ele seja concretamente infactível - o compositor utiliza a notação musical de maneira oposta àquela do *Estudo n. 1*, quando 'prescreve' um esquema de notas em arpejo cuja existência sonora pouco tem a ver com o que está grafado em papel.

e) *Estudo n. 10 - Brasilidade*

A seção final [Vif] do *Estudo n. 10* [figura 9] é essencialmente rítmica e guarda algum parentesco estético e semântico com a seção central do *Choros n.5 - Alma Brasileira* (1925) para piano solo, de Villa-Lobos. A questão aqui é a carga de conteúdos afetivos implícitos que dizem respeito ao sentimento de brasilidade. Esses conteúdos são compreendidos tacitamente pelo intérprete brasileiro, sendo refletidos na performance sob a forma de um 'balanço' característico da música desse país. *Gingado, suingue e molho* são outras palavras usadas para designar essa rítmica desconcertante que subjaz em alguma instância tácita da notação.



Figura IX: Estudo n. 10 (compassos 66-70).

O exemplo acima tipifica o que Collins (2010: 119-138) classifica como conhecimento tácito coletivo, “que envolve as regras sociais, a educação, os costumes e tudo aquilo que faz com que indivíduos sintam-se parte de um coletivo, a partir do reconhecimento de elementos de identificação comuns”.

Conclusão

Está claro, a esta altura, que na notação musical subsistem camadas de conteúdos ocultos, implícitos, que forçosamente levam à consideração de uma possível dimensão tácita da partitura, alargando o entendimento comum de que tal objeto gráfico seja apenas um suporte para informações explícitas e objetivas, diretivas de ação ou mapa de instruções para a performance. O intérprete - com suas vivências, paixões e conhecimentos acumulados - também pode agregar novos significados à obra musical, alguns deles sequer imaginados pelo compositor. Nesse sentido, o ato da performance se converte numa dialética de expectativas e possibilidades, cujo resultado está muito além da mera decodificação de signos. O uso dos conceitos de conhecimento tácito e explícito como forma de abordar a notação musical e a performance parece mostrar-se pertinente e oportuno, a ponto de abrir novas vertentes de análise que poderão ser úteis à futuras investigações.

Referências

- Almeida, Alexandre Zamith (2011) "Por uma visão de música como performance". *Opus*, 17(2): 63-76.
- Amorim, Humberto (2009) *Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de

Música.

Carvalho, Mario Vieira de (2007) "A partitura como espírito sedimentado: Em torno da teoria da interpretação musical de Adorno" in: Francisco. Monteiro e Angelo. Martingo (eds.) *Interpretação Musical – Teoria e Prática*. Lisboa: CESEM / Colibri. (15-36).

Collins, Harry (2010) *Tacit and Explicit Knowledge*. Chicago: University of Chicago Press.

Cook, Nicholas (2006) "Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance". *Per Musi: Revista Acadêmica de Música*, 14 (5-22): Tradução de Fausto Borém.

Grant, Kenneth A. (2007) "Tacit Knowledge Revisited. We Can Still Learn from Polanyi". *The Electronic Journal of Knowledge Management*, 5(2): 173-180.

Kuehn, Frank M. C. (2012) "Interpretação - reprodução musical - teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s)". *Per Musi*, 26: 7-20.

Polanyi, Michael (1958) *Personal Knowledge*. London: Routledge & Kegan Paul.

_____. (1966) *The Tacit Dimension*. London: Routledge & Kegan Paul.

Seeger, Charles (1958) "Prescriptive and Descriptive Music-Writing". *Musical Quarterly*, XLIV:184-195.

Sloboda, John (1974) "The uses of space in musical notation". *Visible Language*, XV(1): 86-110. Tradução de Silvia Sobreira.

Villa-Lobos, Heitor (1925) *Choros n. 5 (Alma Brasileira)*. Rio de Janeiro: Casa Artur Napoleão.

_____. (1953) *Douze Études pour Guitarre* (Préface d'Andrés Segovia). Paris: Ed. Max Eschig.

Zanon, Fábio (2009) *Villa-Lobos*. Coleção Folha Explica. São Paulo: Publifolh