

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM MÚSICA

Marcelo Vargas Cortina

**TEMPO E DINÂMICA NA *USHER WALTZ* DO VIOLONISTA-
COMPOSITOR NIKITA KOSHKIN: UM ESTUDO COMPARATIVO
ENTRE GRAVAÇÕES**

Santa Maria, RS.
2019

Marcelo Vargas Cortina

**TEMPO E DINÂMICA NA *USHER WALTZ* DO VIOLONISTA-
COMPOSITOR NIKITA KOSHKIN: UM ESTUDO COMPARATIVO
ENTRE GRAVAÇÕES**

Monografia apresentada ao curso de Pós-Graduação Especialização em Música – Músicas dos Séculos XX e XXI – Performance e Pedagogia – do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria, como requisito parcial para a obtenção do título de **Especialista em Música.**

Orientador: Prof. Dr. Marcos Kröning Corrêa

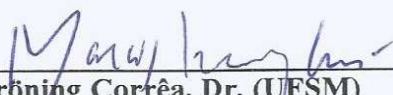
Santa Maria, RS.
2019

Marcelo Vargas Cortina

**TEMPO E DINÂMICA NA *USHER WALTZ* DO VIOLONISTA-COMPOSITOR
NIKITA KOSHKIN: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE GRAVAÇÕES**

Monografia apresentada ao curso de Pós-Graduação Especialização em Música – Músicas dos Séculos XX e XXI – Performance e Pedagogia – do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria, como requisito parcial para a obtenção do título de **Especialista em Música.**

Aprovado em 12 de dezembro de 2019:



Marcos Kröning Corrêa, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)



Claudia Fernanda Deltrégia, Dra. (UFSM)



Gérson Luís Werlang, Dr. (UFSM)

Santa Maria, RS
2019

AGRADECIMENTOS

A conclusão deste trabalho e desta etapa tão importante em minha vida ocorreu através do apoio, compreensão, dedicação e afeto de muitas pessoas. Agradeço de coração a todos que, de alguma forma, contribuíram para a concretização deste estudo e, em especial, agradeço:

- aos meus pais, Suely e Valdecir, minhas maiores inspirações, por todo o amor, luz e apoio em todos os momentos;

- a Chaiane Bilo da Jornada, minha amada companheira e incansável ouvinte, pelo amor, compreensão e amparo;

- ao meu orientador, Marcos Kröning Corrêa, pela paciência, incentivo e conhecimento compartilhado;

- ao grande amigo e colega José Rui Fernandes, por toda a força e apoio ao longo dessa e outras batalhas;

- a Maurício, Alessandra e Lara, pelo carinho em todos os momentos;

- a Universidade Federal de Santa Maria, pela oportunidade de desenvolver e concretizar este estudo;

- ao corpo docente do Curso de Especialização em Música da UFSM.

Enfim, muito obrigado a todos aqueles que me deram a honra de compartilhar parte de suas vidas e foram fundamentais na minha evolução intelectual e humana.

RESUMO

TEMPO E DINÂMICA NA *USHER WALTZ* DO VIOLONISTA-COMPOSITOR NIKITA KOSHKIN: UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE GRAVAÇÕES

AUTOR: Marcelo Vargas Cortina
ORIENTADOR: Marcos Kröning Corrêa

A presente pesquisa consiste em uma investigação em torno da obra *Usher Waltz*, composta em 1984 pelo violonista-compositor russo Nikita Koshkin (1956) e publicada em 1989 (*Editions Orphée*) e 1993 (*Edition Margaux*). A obra foi inspirada pelo conto *The Fall of the House of Usher* de Edgar Allan Poe (1809-1849), datado de 1839. A *Usher Waltz* ocupa posição de destaque entre as obras de Koshkin, entre outros fatores, em razão da utilização de técnicas expandidas e idiomáticas do violão para retratar o contexto programático da obra. A obra tem sido gravada por diferentes intérpretes, incluindo uma gravação realizada pelo próprio Koshkin. O objetivo do trabalho é investigar tempo e dinâmica em quatro gravações da *Usher Waltz* por diferentes intérpretes. Para análise e comparação das gravações, foi utilizado o software *Sonic Visualiser* como complemento à audição das mesmas, de acordo com os métodos de análise de gravações propostos por Cook (2009) e McAdams *et al.* (2004). A audição e comparação das gravações possibilitaram articular reflexões sobre a interpretação da *Usher Waltz*, através do diálogo entre os dados das gravações e a revisão bibliográfica, edições publicadas e relatos do próprio Nikita Koshkin.

Palavras-chave: Usher Waltz. Nikita Koshkin. Tempo. Dinâmica. Estudo discográfico.

ABSTRACT

TEMPO AND DYNAMICS IN *USHER WALTZ* BY THE GUITARIST-COMPOSER NIKITA KOSHKIN: A COMPARATIVE STUDY OF RECORDINGS

AUTHOR: Marcelo Vargas Cortina

ADVISOR: Marcos Kröning Corrêa

This research consists of an investigation of the work *Usher Waltz*, written in 1984 by the guitarist-composer Nikita Koshkin (1956) and published in 1989 (*Editions Orphée*) and 1993 (*Edition Margaux*). The work was inspired by Edgar Allan Poe's novel *The Fall of the House of Usher*, first published in 1839. The *Usher Waltz* has a prominent position among Koshkin's works, among other factors, due to the use of expanded and idiomatic guitar techniques to represent the programmatic context of the piece. The work has been recorded and performed by many guitarists, including a recording by Koshkin. The aim of this research is investigate tempo and dynamics in four recordings of the *Usher Waltz* by different performers. To description and comparison of the recordings, the *Sonic Visualiser* software was used as a complement to listening, according to the methods for analyzing recordings proposed by Cook (2009) and McAdams *et al* (2004). Listening and comparing the recordings made it possible to articulate reflections on the interpretation of the *Usher Waltz* through the dialogue between the data of the recordings and the literature review, published editions and statements by Nikita Koshkin.

Keywords: Usher Waltz. Nikita Koshkin. Tempo. Dynamics. Recording Study.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Usher Waltz</i> , Introdução e início da seção A, compassos 1-12.....	20
Figura 2 - <i>Usher Waltz</i> , excerto do início da seção B, compassos 80-90.....	20
Figura 3 - <i>Usher Waltz</i> , excerto do início da seção C, compassos 188-194.....	21
Figura 4 - Capa e contracapa do disco <i>John Williams: The Seville Concert</i>	24
Figura 5 - Capa e contracapa do disco <i>The Prince's Toys: Koshkin plays Koshkin</i>	25
Figura 6 - Capa e contracapa do disco <i>Elena Papandreou: Guitar Recital</i>	26
Figura 7 - Capa e contracapa do disco Elena Papandreou plays Koshkin.....	26
Figura 8 - Comparação de tempo entre Williams (1993) e Koshkin (1998), compassos 1-2.....	28
Figura 9 - Comparação de tempo entre Papandreou (1998; 2003), compassos 1-2.....	29
Figura 10 - Comparação de tempo entre Williams (1993) e Koshkin (1998), compassos 6-31.....	30
Figura 11 - Comparação de tempo entre Papandreou (1998; 2003), compassos 6-31.....	31
Figura 12 - Comparação de tempo entre Williams (1993) e Koshkin (1998), compassos 312-343.....	32
Figura 13 - Comparação de tempo entre Papandreou (1998; 2003), compassos 312-343.....	33
Figura 14 - Comparação dos gráficos das dinâmicas na obra completa.....	34
Figura 15 - Gráfico de dinâmicas de Williams (1993), compassos 6-31.....	36
Figura 16 - Gráfico de dinâmicas de Koshkin (1998), compassos 6-31.....	37
Figura 17 - Gráfico de dinâmicas de Papandreou (1998), compassos 6-31.....	37
Figura 18 - Gráfico das dinâmicas de Papandreou (2003), compassos 6-30.....	38
Figura 19 - <i>Usher Waltz</i> , excerto dos <i>rasgueados</i> , compassos 159-163.....	38
Figura 20 - Comparação das dinâmicas nos <i>rasgueados</i> , compassos 159-188.....	40
Figura 21 - <i>Usher Waltz</i> , excerto dos Bartók <i>pizzicato</i> , compassos 253-255.....	41
Figura 22 - Comparação dos <i>Bartók pizzicati</i> , compassos 248-276.....	42
Figura 23 - Comparação das dinâmicas, compassos 336-343.....	43
Figura 24 - <i>Usher Waltz</i> , compassos 344-346.....	45
Figura 25 - Comparação das dinâmicas, compassos 344-357.....	45

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Gravações da <i>Usher Waltz</i> em discos.....	23
---	----

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	12
3. NIKITA KOSHKIN – OBRA E A <i>USHER WALTZ</i>	17
3.1 <i>Usher Waltz</i> e <i>The Fall of the House of Usher</i>	17
3.2 Estrutura da <i>Usher Waltz</i>	19
3.3 Edições publicadas.....	22
4. GRAVAÇÕES DA <i>USHER WALTZ</i>	23
5. ESTUDO COMPARATIVO ENTRE AS GRAVAÇÕES	27
5.1 Comparação do tempo na introdução	27
5.2 Comparação do tempo no tema principal	29
5.3 Comparação do tempo na Coda.....	32
5.4 Comparação da dinâmica na obra.....	34
5.5 Comparação da dinâmica no tema principal	36
5.6 Comparação da dinâmica nos <i>rasgueados</i>	38
5.7 Comparação da dinâmica nos <i>Bartók pizzicati</i>	41
5.8 Comparação da dinâmica na Coda	43
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	49
REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS.....	51
PARTITURAS.....	52

1. INTRODUÇÃO

A pesquisa relacionada à obra de violonistas-compositores emergentes nas últimas décadas do século XX ainda é um fenômeno recente. Nos últimos anos, alguns pesquisadores têm realizado estudos voltados a violonistas-compositores contemporâneos que despontaram no cenário do violão nas últimas duas décadas do século XX, atraindo atenção internacional de público e crítica, enriquecendo o repertório para o instrumento e atuando como performers de suas próprias obras.

Entre os violonistas-compositores atuais, Nikita Koshkin destaca-se como uma das principais referências, emergindo no cenário do violão internacional a partir da década de 1980. Na mesma época, em diversos países despontavam outros violonistas-compositores contemporâneos reconhecidos pela literatura, tais como Roland Dyens (1955-2016), Dusan Bogdanovic (1955), Frederic Hand (1947) e Carlo Domeniconi (1947), entre outros. (BUDDS, 2005; CORRÊA, 2016; PAPANDREOU, 2014).

Nikita Koshkin é russo nascido em 1956, em uma região nos arredores da cidade de Moscou, na antiga União Soviética. Foi aluno de violão de Georgyi Emanov na Faculdade de Música de Moscou. Posteriormente, ingressou no Instituto Gnesin (Academia Russa de Música), estudando violão com Alexander Frauchi e composição com Victor Egorov. A obra para violão de Koshkin inclui diversas peças para violão solo, obras de música de câmara para diversas formações e concertos para violão e orquestra. Seu estilo composicional é influenciado principalmente por compositores russos do início do século XX, como Stravinsky, Prokofiev e Shostakovich (SUMMERFIELD, 1992; ANNALA; MÄTLIK, 2007).

Sua carreira internacional como compositor despontou a partir da colaboração com Vladimir Mikulka¹ (1950), violonista tcheco nascido na cidade de Praga. Mikulka apresentou obras de Koshkin em diversas salas de concerto da Europa, com destaque para a estreia e primeira gravação da suite *The Prince's Toys* no disco *The Prince's Toys: Works by Koshkin and Rak* (1986), lançado pela BIS Records². Koshkin desempenhou ainda uma carreira como concertista, atuando como performer de suas próprias obras em turnês pela Rússia, Europa Central e Ocidental, Grã-Bretanha, África do Sul e Estados Unidos, além de gravar três discos

¹ Vencedor do *Concours International de Guitare* da Radio France (1970).

² A BIS Records é uma das gravadoras mais conceituadas mundialmente entre os selos voltados à música clássica. Fundada em 1973, possui sede em Åkersberga, na Suécia. É responsável pelo lançamento e distribuição de discos de artistas de diferentes países. O repertório abrange desde a música renascentista até a contemporânea. Discos podem ser pesquisados a partir do nome do artista, compositor, instrumentos, períodos e gêneros em www.bis.se.

com ênfase em suas obras. Nesse mesmo segmento, diferentes intérpretes também têm gravado e tocado suas obras em concertos, tais como John Williams, Vladimir Mikulka, Elena Papandreou, Dimitri Illarionov, Gabriel Bianco, entre outros.

A relevância do objeto desta pesquisa justifica-se por estar diretamente relacionado à obra de um dos mais notáveis violonistas russos da segunda metade do século XX e atualmente o mais renomado compositor russo para o instrumento (PAPANDREOU, 2014). Apesar do crescente interesse da literatura e dos próprios violonistas sobre Koshkin, dada a sua extensa produção musical e publicação de partituras, além de suas obras estarem incluídas na produção discográfica de músicos de diversos países, ainda há poucas pesquisas voltadas diretamente ao seu trabalho, nenhuma delas ainda realizada em instituições brasileiras.

A motivação pela escolha da *Usher Waltz* de Nikita Koshkin como objeto deste estudo remete à minha trajetória acadêmica. A obra foi uma das que estudei em minha graduação e foi apresentada no programa do meu recital de formatura. Posteriormente, ainda apresentei a *Usher Waltz* em meu recital de pós-graduação, realizado durante o período de desenvolvimento deste trabalho. Logo, o conhecimento prévio da obra propiciou que eu pudesse melhor refletir sobre aspectos voltados à sua interpretação.

Ao longo da minha formação musical, a audição de gravações tem sido um dos recursos utilizados para apreensão e compreensão de parâmetros interpretativos, como tempo, dinâmicas, articulações, timbres, entre outros. Empiricamente, buscava perceber como esses parâmetros eram executados por intérpretes reconhecidos no meio do violão e, muitos deles, referências determinantes na minha forma de pensar em interpretação musical. Nesse contexto, pressupõe-se que as gravações da *Usher Waltz* de Koshkin podem apresentar dados relevantes para o melhor entendimento de sua interpretação. Conjuntamente, o conhecimento prévio do contexto programático da *Usher Waltz* instigou que o tempo e a dinâmica parecem representar um papel fundamental na consecução da obra.

Assim, este trabalho objetiva investigar tempo e dinâmica em interpretações registradas em quatro gravações comerciais da *Usher Waltz* de Nikita Koshkin por intérpretes reconhecidos pela literatura, incluindo uma gravação do próprio violonista-compositor. Os objetivos específicos são: analisar como os intérpretes executam os parâmetros tempo e dinâmica nas gravações; comparar os padrões de interpretação de cada gravação; promover reflexões acerca da interpretação da obra.

O software *Sonic Visualiser* foi utilizado neste trabalho como complemento à audição das gravações, buscando uma visualização mais clara dos parâmetros definidos ao longo da música. Os dados obtidos também foram relacionados à revisão bibliográfica,

contextualização da obra, edições de partitura, entrevistas publicadas e diálogos com o compositor através de mensagens eletrônicas.

A presente monografia encontra-se organizada em 6 capítulos. Na Introdução (Capítulo 1) apresenta-se o objeto de estudo, a motivação, os objetivos do trabalho, metodologia e a organização geral do trabalho. Na Revisão Bibliográfica (Capítulo 2) apresentam-se trabalhos relacionados diretamente a Nikita Koshkin, assim como estudos que empregam a utilização de gravações em seu desenvolvimento. Ainda são discutidos os referenciais teórico-metodológicos que tangem esta investigação e são apresentados trabalhos que utilizam metodologias afins.

O capítulo seguinte é dividido em quatro partes. Primeiramente, são apresentadas características gerais da obra de Koshkin, ordenadas em quatro períodos representativos. A seguir, é feita uma breve contextualização entre a *Usher Waltz* e o conto *The Fall of the House of Usher* de Edgar Allan Poe. Em seguida, são apresentadas considerações gerais acerca da estrutura da peça. Na última subseção, são apresentadas as edições publicadas da *Usher Waltz*.

O capítulo 4 apresenta um estudo discográfico da obra, através de um levantamento dos discos da obra e apresenta-se um levantamento dos discos em que foi gravada através de uma tabela de leitura direta. Nesse contexto, são discutidas as gravações de destaque que foram definidas para o estudo comparativo.

No capítulo 5, Estudo Comparativo entre as Gravações, são analisados os dados obtidos pelo *Sonic Visualiser* com contribuição da revisão bibliográfica, diálogos com o compositor e entrevistas publicadas. Por fim, nas Considerações Finais (Capítulo 6), são apresentadas as considerações gerais sobre a pesquisa.

2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Na revisão bibliográfica a seguir, podemos observar que ainda há poucas pesquisas relacionadas ao violonista-compositor Nikita Koshkin, considerando a relevância de sua obra para o cenário do violão contemporâneo.

O trabalho de Budds (2005) examina composições de diversos períodos representativos de Koshkin através de um ponto de vista analítico, promovendo reflexões sobre seu processo composicional e estilo, proporcionando uma visão geral de seu desenvolvimento composicional em seis obras escritas no período entre 1978 e 1997.

Papandreou (2014) explora possíveis problemas de performance, como dedilhado, andamento, articulação e dinâmica no *Concerto Megaron* para violão e orquestra de cordas de Nikita Koshkin, estreado e gravado pela autora, dedicatária da obra. A autora documenta o processo analítico através do qual as decisões interpretativas foram tomadas e destaca que na partitura original disponibilizada por Koshkin havia “poucas indicações de dedilhado e dinâmica, sem instruções sobre articulação [...] e, em geral, poucos detalhes sobre sua interpretação” (PAPANDREOU, 2014, p. 16, tradução nossa).

A citação acima converge com a ideia de que ao longo do processo composicional de uma obra podemos observar que, geralmente, procedimentos como a concepção e manipulação de ideias e materiais que dão origem à obra ficam a cargo do compositor. Tais ideias e materiais serão redigidos na partitura musical, a qual será lida, interpretada e executada pelo performer. Winter e Silveira (2006) observam que, em geral, apesar de não ser facultada ao intérprete a alteração da obra ou criação de materiais do ponto de vista composicional, deverá ser de consciência do compositor a “inevitabilidade da intervenção do intérprete no resultado final da sua obra” (WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 64).

Embora a partitura contenha elementos essenciais a partir dos quais o intérprete vai iniciar seu trabalho interpretativo, esta não tem a capacidade de fornecer a totalidade de informações que estão presentes em uma execução musical. Ao intérprete é reservado o papel de “complementar” as informações fornecidas pelo compositor com elementos vinculados às práticas interpretativas (WINTER; SILVEIRA, *Ibid.*).

Kraus (2001, p.75 apud WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 64) também destaca que “uma interpretação idealmente admissível não é inteiramente escrita em uma partitura” e que, dessa forma, “considerações extra partitura são requeridas para complementar a interpretação”. A partir disso, é possível constatar que o intérprete é o mediador entre o trabalho do compositor (materializado em forma de partitura) e o ouvinte, cabendo a ele interpretar as ideias e

materiais descritos no texto musical, assim como buscar e interpretar informações extra partitura que sejam relevantes para a construção da performance.

Vieira e Carvalho (2013) dizem que a audição de gravações como ferramenta colaboradora para o preparo de uma performance pode ser considerada como uma prática generalizada. Nesse contexto, realizam uma apreciação comparativa de sete gravações da peça para piano *O Lobosinho de Vidro* da série a prole do bebê de Heitor Villa-Lobos. Segundo os autores, “o contexto da audição de gravações como meio de assimilar diferentes padrões de interpretação pode vir a ser considerado como um instrumento para a apropriação e a constituição de uma personalidade própria” (VIEIRA; CARVALHO, 2013, p. 2).

Pesquisas também têm sido desenvolvidas a partir de estudos discográficos através de diferentes abordagens, tanto do “fazer musical” de violonistas-compositores como de intérpretes especializados (CORRÊA, 2016; MOLINA JÚNIOR, 2006). Este tipo de estudo nos dá uma nova visão sobre as práticas musicais do século XX em diante, uma vez que os registros fonográficos nos permitem consultar provas documentais da interpretação de músicos de diversas épocas e lugares.

A disseminação das gravações fez com que os músicos pudessem ouvir-se, e pudessem influenciar uns aos outros mais diretamente do que em períodos anteriores. A prática de performance de uma geração também foi preservada para estudo por gerações posteriores, dando-lhes uma visão sem precedentes para o desenvolvimento de sua própria prática de performance (PHILIP, 2001, p. 377, tradução nossa).

Corrêa (2016) investiga o “fazer musical” (*music-making*) dos violonistas-compositores Roland Dyens e Dusan Bogdanovic. A partir do estudo discográfico da totalidade da obra dos violonistas-compositores, realiza um estudo exploratório qualitativo e quantitativo observacional participante em festivais de violão na Europa em 2012 e 2013. Através da pesquisa empírica, o autor examina como Dyens e Bogdanovic articulam as diversas formas de “fazer musical” em situações presenciais e compara-as com suas respectivas discografias.

Molina Junior (2006) procura mostrar como o cânone do violão clássico é um fenômeno do século XX e, conseqüentemente, “bastante dependente de critérios sonoros fixados por seus intérpretes através das gravações” (MOLINA JUNIOR, 2006, p. x). Nesse segmento, considera que há relações entre a ascensão do violão enquanto instrumento de concerto e o desenvolvimento do disco. O autor destaca a “Era dos LPs” (aproximadamente 1950-90) como um evento central de um processo em que a audição de discos é considerada tão importante quanto a edição de partituras.

Morais e Gloeden (2017) utilizaram a gravação como fonte primária de pesquisa na *Sonata III* para violão de Manuel Maria Ponce. Os autores realizaram uma análise comparativa entre a versão editada da partitura, datada de 1927, e a gravação de Andrés Segovia (dedicatário e revisor da obra) de 1929, confrontando-as com abordagens analíticas e fontes historiográficas. Sugerem que a versão gravada é mais rica que a escrita, uma vez que a partitura foi publicada sem que Segovia tivesse tempo hábil de fazer uma revisão adequada, de acordo com o conteúdo das cartas trocadas entre compositor e intérprete. Por conseguinte, sustentam o argumento de que a gravação pode ser considerada uma versão revisada e final da obra.

Atualmente as tecnologias computacionais disponíveis nos proporcionam novas abordagens metodológicas para este tipo de estudo, uma vez que nos possibilitam coletar dados a partir do material sonoro. Para McAdams *et al.* (2004, p. 161, tradução nossa) o som é definido como “uma onda que propaga entre uma fonte e um receptor através de um meio”. Essa fonte pode ser a voz, um instrumento, uma orquestra completa ou até mesmo alto-falantes; o meio de propagação geralmente é o ar; e o receptor pode ser o ouvido humano ou um microfone. Baseados nisso, podemos também considerar o som como “um sinal que transmite informação de um instrumento ou alto-falante ao ouvido, que decodifica a informação ouvindo a evolução temporal da onda acústica”. Assim, o ouvinte é capaz de reconhecer desde a sonoridade de instrumentos, notas tocadas, até uma peça musical, por exemplo. Da mesma forma, é possível reconhecer performers específicos através da percepção dos parâmetros interpretativos. Nessa perspectiva, a utilização de recursos tecnológicos para analisar o material sonoro consiste em estruturar as informações de maneira semelhante ao processo auditivo, com a vantagem de que “tais análises geralmente proporcionam informações simbólicas ou representações gráficas” (McADAMS *et al.*, 2004, p. 162, tradução nossa). Essas representações “ajudam a aumentar o entendimento aural do que está acontecendo na música” (COOK, 2009, p. 221, tradução nossa).

Para Cook (2009, p. 222), softwares como o *Sonic Visualiser* possibilitam a criação de um ambiente que facilita ouvir eficientemente, pois permite visualizar e mover-se em torno de uma gravação, analisando diferentes partes, assim como comparar diferentes gravações simultaneamente. O *Sonic Visualiser* é um software gratuito desenvolvido pelo *Center of Digital Music* na Queen Mary, University of London. O software é uma das principais

ferramentas para análise de gravações utilizadas pelo *Center for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM)³.

Nos últimos anos, outros pesquisadores também têm utilizado essa ferramenta para análise e comparação a partir de diferentes abordagens. Matschulat (2011) analisou e comparou o tempo e a dinâmica em dez gravações do Ponteio nº 49 de Camargo Guarnieri com o auxílio do *Sonic Visualiser* para a coleta de dados. Sartor (2014) sobrepõe uma análise baseada nos espectros sonoros obtidos através do *Sonic Visualiser* a uma análise estrutural a partir da partitura da obra *Unanswered Questions* para flauta solo de Tristan Murail. Araújo (2018) visa colher subsídios para a interpretação de obras nacionalistas de Francisco Mignone. A partir de análises feitas com ajuda do *Sonic Visualiser*, compara elementos presentes nas gravações do próprio compositor com gravações mais recentes das mesmas obras.

Dessa forma, software *Sonic Visualiser* apresenta-se como uma ferramenta que auxilia no melhor entendimento dos parâmetros interpretativos presentes nas gravações. Uma vez que tempo e dinâmica são investigados nesta pesquisa, buscou-se conceituar esses parâmetros a fim de elucidar suas respectivas funções.

O termo ‘tempo’ é comumente usado para descrever a velocidade de determinada peça musical. Dentre a variedade de formas de descrever as indicações de tempo, as mais comuns são indicações metronômicas e descrições verbais convencionadas. As indicações metronômicas designam um valor quantitativo de tempo em batidas por minuto (bpm) para uma unidade de duração, geralmente a figura rítmica que representa a unidade de tempo da métrica (LONDON, 2001). Já as descrições convencionadas de tempo (*adagio*, *andante* e *allegro*, por exemplo), chamadas por Fallows (2001) de *expression marks*, são expressões usadas para definir o tempo na performance (FALLOWS, 2001). Em comparação, as indicações metronômicas são relativamente precisas, uma vez que há a designação de um valor exato que pode ser mensurado e reproduzido com o auxílio de um metrônomo. Por outro lado, as indicações de expressão são mais subjetivas e abrangentes, pois, além de descreverem a velocidade do pulso, também podem designar um caráter para a interpretação (LONDON, 2001).

Já a dinâmica em música é definida como o nível de intensidade sonora com que notas e sons são expressos. É um dos parâmetros fundamentais na composição musical no século

³ O programa de pesquisa do CHARM visa promover uma musicologia que reflita de maneira adequada a música do século XX em diante, considerando gravações musicais como evidências substanciais para o estudo musicológico ligado à performance.

XX e uma de suas principais funções é criar significado musical. É comum nos depararmos com casos em que as dinâmicas e suas variações não são explícitas na partitura, porém devem estar inferidas na compreensão do performer sobre a obra. Dessa forma, a presença da dinâmica é tão natural para a performance musical que podemos assumi-la mesmo quando suas indicações estão ausentes na notação (THIEMEL, 2001).

Os estudos apresentados nesta revisão coadunam diferentes tópicos que constituem o trabalho. Budds (2005) e Papandreou (2014) nos proporcionam um melhor entendimento sobre a obra de Koshkin. Papandreou (2014) ainda elucida a aplicação prática de diversos parâmetros na obra do compositor, entre eles, tempo e dinâmica. Winter e Silveira (2006) apresentam reflexões sobre a interpretação musical. Corrêa (2016), Molina Junior (2006), Morais e Gloeden (2017) e Vieira e Carvalho (2013) utilizaram as gravações em seus estudos em diferentes contextos. Cook (2009) e McAdams *et al.* (2004) apresentam possibilidades metodológicas essenciais para a condução desta pesquisa, como a utilização do software *Sonic Visualiser* como ferramenta complementar na análise e comparação de gravações. Nesse mesmo ensejo, Araújo (2018), Matschulat (2011) e Sartor (2014) utilizam o *Sonic Visualiser* em seus respectivos trabalhos como ferramenta para análise do material sonoro.

3. NIKITA KOSHKIN – OBRA E A *USHER WALTZ*

Compositores que também são exímios intérpretes e que escrevem primordialmente para o seu instrumento tendem a enriquecer a gama de possibilidades técnicas e musicais do repertório. “Como Koshkin diz, suas ambições originais eram expandir as capacidades técnicas do violão através do uso de efeitos de timbres e cores, e incorporar estas ideias em expressões musicais significativas” (BUDDS, 2005, p. 21), ou seja, que expressem ideias além da música propriamente dita, através de referências extramusicais como a literatura.

De acordo com Budds (2005), Koshkin sugere que sua obra pode ser ordenada em quatro períodos representativos:

- i. Obras mais antigas, consideradas por Koshkin como um período de estudo e aprendizagem composicional;
- ii. Obras de caráter programático e impressionista;
- iii. Obras influenciadas por diferentes estilos populares, como jazz, rock, ragtime e blues;
- iv. Obras mais recentes. Mais complexas tratando-se de desenvolvimento motivico e com o emprego mais sério de formas tradicionais.

A obra de Koshkin possui muitos exemplos de peças programáticas, com diversas referências extramusicais da literatura, contos de fadas, mitos ou histórias da Grécia antiga e até mesmo das artes plásticas. Papandreou (2014) considera como exemplos mais representativos desse período a suíte *The Prince's Toys* (inspirada na pintura do italiano Giorgio de Chirico) e a *Usher Waltz* (inspirada em um conto de E. A. Poe).

3.1 *Usher Waltz* e *The Fall of the House of Usher*

Escrita em 1984, *A Usher Waltz* é provavelmente a obra mais reconhecida e tocada de Koshkin. A obra é inspirada no conto *The Fall of the House of Usher*⁴ de Edgar Allan Poe, datado de 1839. Sobre a relação entre o conto e a *Usher Waltz*, Koshkin diz:

No conto de Poe, há um momento em que Usher está improvisando no violão sobre um tema de valsa. Esta foi a razão pela qual eu decidi escolher esta forma (valsa), pois era mencionada no conto. Mas minha primeira ideia foi de alguma forma criar esse momento de Usher improvisando no violão e ficando absolutamente louco, mais e mais louco, até o fim da peça (KOSHKIN, 2017, tradução nossa).

⁴ O conto foi publicado pela primeira vez em 1939 na *Burton's Gentleman Magazine* por Williams E. Burton e posteriormente incluído na coletânea de contos de Edgar Allan Poe, *Tales of the Grotesque and Arabesque*, em 1940 pela Lea & Blanchard.

Para refletirmos de maneira mais clara sobre as impressões estéticas de Koshkin na *Usher Waltz*, será feita uma breve descrição do enredo do conto de Edgar Allan Poe. Esse conto é uma obra-prima do conto universal, pertencendo à tradição do romance gótico. Uma das características dessa tradição é a utilização o espaço dos castelos na constituição do imaginário. Poe pertence a uma geração de escritores não europeus que causará uma revivescência do gótico, transferindo o imaginário dos castelos europeus para as grandes casas mal-assombradas nos Estados Unidos. O conto se inicia com o narrador (anônimo) descrevendo suas impressões na chegada ao território onde ficava a casa de seu amigo de infância, Roderick Usher, constituindo a atmosfera do conto desde o princípio. O narrador menciona que recebera uma carta de caráter urgente e ansioso de Usher, informando-o de que estava sofrendo de um problema físico e uma perturbação mental. Ressalta que Roderick pertencia a uma família bastante antiga, transmitindo de forma hereditária uma sensibilidade peculiar de temperamento, manifestada principalmente em obras de arte e, em especial, na música. Durante sua estadia na casa de Usher, na tentativa de aliviar os males de Roderick, os dois realizavam diversas atividades artísticas, como pintura e música, além da leitura. Menciona as estranhas improvisações de Usher ao violão que lembravam de longe uma espécie de ritmo de valsa, retratando sua progressiva instabilidade mental até a loucura.

Nestrovski (1986) observa como uma característica bastante recorrente na obra de Poe, personagens em frequentes crises de consciência, oscilando entre momentos de lucidez e loucura, refletindo na atmosfera geral da obra. Nesse segmento, apesar da concepção da *Usher Waltz* estar relacionada às impressões de uma passagem específica do conto, a peça de Koshkin retrata musicalmente sua atmosfera como um todo. Sob essa perspectiva, Koshkin tentou reproduzir as impressões desse momento na *Usher Waltz*, através de variações de caráter improvisado e em ritmo de valsa.

We painted and read together – or I listened, as if in a dream, to the wild improvisations of his speaking guitar. [...] Yet I should fail in any attempt to convey an idea of the exact character of the studies, or of the occupations, in which he involved me, or led me the way. An excited and highly distempered ideality threw a sulphurous lustre over all. His long improvised dirges will ring for ever in my ears. Among other things, I bear painfully in mind a certain singular perversion and amplification of the wild air of the last waltz of Von Weber⁵ (POE, 1839, p. 147-148).

⁵ Pintávamos e líamos juntos, ou eu escutava, como num sonho, suas extravagantes improvisações ao violão. [...] Contudo, falharei em qualquer tentativa de transmitir uma ideia do caráter exato dos nossos estudos ou das ocupações em que ele me envolveu. Um idealismo exaltado e altamente inquietante lançava um brilho cintilante sobre tudo. Suas longas e melopeias fúnebres andarão para sempre em meus ouvidos. Entre outras coisas, conservei penosamente a recordação de uma singular amplificação, ou antes perversão, de extravagante ária da última valsa de Von Weber (Tradução de José Paulo Paes).

Apesar da menção às improvisações de Usher lembrarem uma valsa de Carl Maria von Weber, Koshkin declara que não se inspirou nem fez citações musicais da obra de Weber.

Eu fiz a obra para criar uma imagem musical de Usher tocando violão. No texto de Poe, ele estava improvisando sobre a última valsa de Weber. Eu não consegui encontrar qual valsa de Weber era a sua última. Então, eu fiz meu próprio tema, que me deu a oportunidade de desenvolver a música de uma maneira muito dramática (KOSHKIN, 2019, tradução nossa).

Baseado nisso, Koshkin decidiu criar sua própria valsa, também inspirado pela tradição das valsas de concerto entre os compositores russos do século XX. Segundo Koshkin (1992)⁶, “há a possibilidade de grande expressão com esse ritmo”. Seguindo essa ideia, Koshkin buscou fazer essa combinação entre o texto literário e a valsa de concerto russa.

3.2 Estrutura da *Usher Waltz*

Apesar de ser considerada uma obra programática, a *Usher Waltz* também apresenta sinais de um estilo composicional guiado pelo desenvolvimento motivico, característico nas obras de Koshkin a partir de 1995 (BUDDS, 2005, p. 114).

Segundo análise de Koshkin (BUDDS, 2005), a obra é estruturada em três seções principais, além de introdução (compassos 1-5) e Coda (compassos 312-357). As seções principais correspondem aos seguintes compassos:

- Seção A (compassos 6-80);
- Seção B (compassos 81-189);
- Seção C (compassos 190-311).

Segundo Koshkin, a *Usher Waltz* pode ser considerada uma valsa não usual, uma vez que a obra não foi composta com uma estrutura clássica comum ao gênero. O desenvolvimento é contínuo e gradual desde o início na peça, com algumas pontes interligando os episódios de desenvolvimento do tema. Dessa forma, ressalta o aspecto programático das improvisações do personagem Usher evoluindo simultaneamente à sua condição mental.

A estrutura é principalmente desenvolvimento ininterrupto. Imagine Usher com o violão. Ele estava improvisando. Isso significa ir de uma ideia à outra, expressando

⁶ Entrevista a Chris Kilvington, pela *Classical Guitar Magazine* (1992).

seu estado que estava ficando mais e mais louco. No fim, antes da Coda, o tema principal aparece apenas como uma entoação curta. Apenas lembrando (KOSHKIN, 2019, tradução nossa).

Cada seção compõe-se de episódios que apresentam um desenvolvimento do material do *leitmotiv* apresentado na introdução e no tema dos primeiros compassos da seção A, como demonstra a Figura 1:

Figura 1 - *Usher Waltz*, Introdução e início da seção A, compassos 1-12

The musical score for Figure 1 shows the introduction and the beginning of section A of the Usher Waltz. The first staff is marked 'Lento' and contains a melodic line with ornaments and a 'rit.' marking. The second staff is marked 'Allegro agitato (♩. = ca. 66)' and contains a rhythmic accompaniment with chords and a 'rit.' marking. The score includes fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and dynamic markings (p., pp.).

Fonte: Edition Margaux (1993)

Segundo Budds (2005), a seção B (compassos 81-189) inicia com um episódio que desempenha essencialmente uma função de transição para o segundo episódio de desenvolvimento dessa seção, que apresenta um desenvolvimento do *leitmotiv*. O primeiro episódio da seção B apresenta fragmentos do material do motivo da introdução e do tema principal, como demonstra a Figura 2:

Figura 2 – *Usher Waltz*, excerto do início da seção B, compassos 80-90

The musical score for Figure 2 shows an excerpt from the beginning of section B of the Usher Waltz. The first staff is marked 'a tempo' and contains a melodic line with ornaments and a 'rit.' marking. The second staff is marked 'Allegro agitato' and contains a rhythmic accompaniment with chords and a 'rit.' marking. The score includes fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and dynamic markings (p., pp.).

Fonte: Edition Margaux (1993)

No início da seção C, um novo material melódico é apresentado. Segundo Budds (2005, p. 120), o objetivo desse tema é “representar um estado mental específico que o personagem está experienciando”. O tema contém saltos ascendentes e descendentes em torno das notas Re# e Mib, conforme demonstra a Figura 3. De acordo com Budds (2005), Koshkin diz que esses saltos sugerem o imaginário de uma espécie de limitação para uma alma presa. A Figura 3 apresenta o tema do início da seção C.

Figura 3 – *Usher Waltz*, excerto do início da seção C, compassos 188-194

Fonte: Edition Margaux (1993)

No último episódio de desenvolvimento da seção C, há a reiteração de fragmentos do tema principal em harmônicos oitavados, ligando a última grande seção da obra à Coda. Em entrevista a Budds (2000), Koshkin diz que sua intenção era apenas lembrar o tema ao ouvinte, ao invés de fazer uma reexposição literal. Esse é o motivo pelo qual Koshkin apresenta somente fragmentos.

Inicialmente, a Coda apresenta um pedal com a nota La no baixo repetindo-se em semínimas simultaneamente à melodia em semínimas pontuadas, formando uma polirritmia de três contra dois. O material utilizado na Coda faz referências a vários motivos utilizados no decorrer da obra. Por fim, reapresenta um motivo formado pelas notas La-Mi-Sib, utilizado diversas vezes na obra. Esse motivo alterna entre repetições e pausas, vai ficando menor a cada repetição e diminuindo progressivamente seu nível de dinâmica até o fim da peça, conforme indicado nas edições.

3.3 Edições publicadas

A primeira publicação da *Usher Waltz* foi em 1989 pela Editions Orphée⁷ no quinto volume da edição *The Russian Collection: Music by Soviet Composers*. Esse volume consiste em 19 obras para violão solo de 12 compositores russos. Foram publicadas nessa coleção duas obras de Nikita Koshkin: *The Elves, Suite for guitar, Op. 26* e *Usher Waltz, Op. 29*.

Nessa edição, os direitos autorais da *Usher Waltz* são da G. Schirmer, Inc.⁸, atuando como agente do V.A.A.P., agência soviética responsável por gerenciar os direitos autorais tanto de obras de autores estrangeiros na URSS, quanto das obras de autores soviéticos no exterior. Encontramos duas versões dessa edição agenciada pela G. Schirmer, uma americana e outra russa, ambas publicadas em 1989.

Na edição americana publicada pela Orphée, a *Usher Waltz* foi editada por Matanya Ophee e as digitações são de Nikita Koshkin. Já na versão russa, não há informações na partitura a respeito de quem foi o editor e de quem são as digitações. Doravante, essas edições serão referidas como Orphée (EUA) e Orphée (RUS), respectivamente.

Ambas as versões da Orphée possuem as mesmas indicações de tempo (*Lento; allegro agitato; meno mosso*) e suas variações (*ritardando; allargando; a tempo*). As versões não apresentam indicações metronômicas de tempo. Porém, em relação à dinâmica, a versão russa possui consideravelmente mais indicações do que a versão americana, tanto em relação aos níveis de intensidade (*pp, mf, ff*, por exemplo) quanto às suas variações graduais (*crescendos* e *descendos*).

Em 1993, a *Usher Waltz* foi publicada pela Edition Margaux⁹, na *Collection Alexander Tchekhov* sob o título de *Usher-Valse*. A edição e digitações são de Alexander Tchekhov. A edição Margaux apresenta as mesmas indicações de tempo que as duas versões da *Orphée*. No entanto, apresenta uma indicação metronômica para o *allegro agitato* (mínima pontuada = ca. 66).

⁷ Fundada em 1979 pelo violonista Matanya Ophee. A *Editions Orphée* é uma editora especializada em partituras e livros voltados para o violão clássico.

⁸ Fundada em 1861 por Gustav Schirmer, em New York, EUA. Representante norte-americano de algumas editoras europeias, assim como publicou obras de diversos compositores da Rússia e da antiga União Soviética. Atualmente pertence ao Music Sales Group.

⁹ Fundada em 1988 por Hans-Gerhard Fey e Peter Strack, em Kreuzberg, Alemanha. Ambos os fundadores são professores de violão. Atualmente possui sede na cidade de Brühl. Consolidou-se como uma editora de renome internacional com especialidade em obras para violão.

4. GRAVAÇÕES DA *USHER WALTZ*

Na revisão discográfica foi apurado que a obra de Koshkin, especialmente a *Usher Waltz*, tem sido gravada por violonistas de diferentes países, incluindo nomes reconhecidos pela literatura especializada como referências interpretativas não só em relação à obra de Koshkin, mas ao repertório violonístico em geral.

A Tabela 1 apresenta gravações da *Usher Waltz* em discos, listadas cronologicamente em relação aos seus respectivos anos de lançamento, selos discográficos e minutagem de cada gravação. Nesse levantamento, foram listadas apenas gravações lançadas comercialmente em mídia física (CD). Entretanto, ressalto que é crescente o número de produções lançadas em plataformas digitais de áudio e vídeo.

Tabela 1 - Gravações da *Usher Waltz* em discos

Artista	Disco	Selo	Ano	Duração
John Williams	The Seville Concert	Sony Classical	1993	5:46
Ricardo Cobo	Tales for Guitar	ESS.A.Y	1993	6:39
Nikita Koshkin	The Prince's Toys	Soundset	1998	6:08
Elena Papandreou	Guitar Recital	Naxos	1998	6:29
Craig Ogden	Tango Nuevo	Chandos	1998	6:19
Michael Partington	20th Century Guitar	Rosewood Music	1998	6:29
Stein-Erik Olsen	Sonata Mongoliana	Simax Classics	2000	6:37
Vladislav Bláha	Chitarra Poetica	Roton Music	2000	7:32
Tom Hawkins	Soliloquy	Mayo Audio	2000	6:13
Brandon Yip	Global Impressions	Joplin & Sweeney	2001	6:30
Simon Dinnigan	Debut	P3 Music	2002	6:44
Elena Papandreou	Nikita Koshkin	BIS Records	2003	6:43
Jeff LaQuatra	Twilight	IGW	2003	6:58
Randy Pile	Visitations & Explorations	Randy Pile	2003	6:31
Marina Alexandra	A Moment of Magic	Guitar Muse	2006	6:19
Asya Selyutina	Guitar Solo	Kreuzberg	2009	6:21
Marc Teicholz	Valseana	GSI	2010	6:51

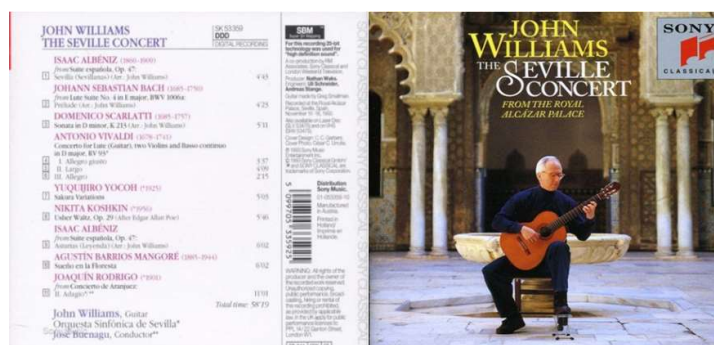
Fonte: Autor.

A partir da Tabela 1, constatamos que a *Usher Waltz* está incluída em gravações de 17 discos de diferentes intérpretes no período de 1993 a 2010. Na revisão, não foram encontradas gravações em discos no período de 2010 até o presente momento. Podemos observar que cada gravação foi lançada por um selo diferente. Essa lista inclui desde selos de menor abrangência até selos de referência em relação à música clássica, como Sony Classical, Naxos e BIS Records.

Dentre os intérpretes listados, a gravação do violonista John Williams contribuiu significativamente para que a *Usher Waltz* fosse mundialmente conhecida visto que Williams é reconhecido como um dos principais intérpretes da música para violão do século XX, além da relevância do selo Sony Classical para o meio musical. As gravações para o disco foram realizadas no Royal Alcázar Palace, em Sevilla, Espanha, entre os dias 10 e 18 de novembro de 1992.

Além de Koshkin, o álbum *The Seville Concert* (1993), lançado em CD e VHS/DVD, inclui obras de outros compositores, como Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, Isaac Albéniz, Augustín Barrios Mangoré e Joaquín Rodrigo, como é demonstrado na Figura 4:

Figura 4 - Capa e contracapa do disco *John Williams: The Seville Concert*

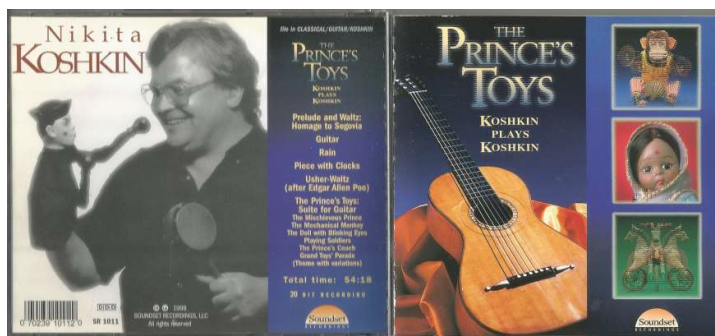


Fonte: Williams (1993)

Já em 1998, o próprio violonista-compositor Nikita Koshkin registra sua interpretação da *Usher Waltz* no CD *The Prince's Toys: Koshkin plays Koshkin* pela Soundset. O disco foi gravado na cidade de Scottsdale, Arizona, EUA, em outubro de 1997.

O disco reúne exclusivamente obras de sua autoria de diferentes épocas, de acordo com os períodos representativos sugeridos por Koshkin em Budds (2005). São elas: *Rain* (1974); *The Prince's Toys: Suite for Guitar* (1980); *Piece with Clocks* (1980); *Usher Waltz* (1984); *Guitar* (1986); *Prelude and Waltz: Homage to Segovia* (1987), como é demonstrado na Figura 5:

Figura 5 - Capa e contracapa do disco *The Prince's Toys: Koshkin plays Koshkin*



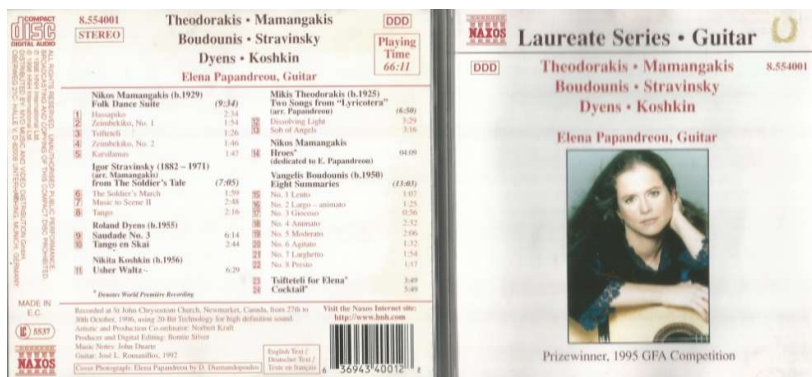
Fonte: Koshkin (1998)

A violonista grega Elena Papandreou também é uma referência artística e acadêmica em relação à obra de Koshkin. Além das obras de Koshkin estarem presentes em três de seus discos (dois deles integralmente com obras do compositor), Papandreou foi dedicatária e estreadora de várias de suas obras. Em 2014, Papandreou defendeu sua tese voltada para o *Concerto Megaron* de Koshkin, enfatizando a exploração de possíveis problemas de performance, resultando em uma edição para performance e a gravação do CD *Elena Papandreou plays Nikita Koshkin – Megaron Concerto*, lançado em 2012 pela BIS Records.

A *Usher Waltz* já foi gravada por Papandreou em dois discos. A primeira gravação foi lançada em 1998, no CD *Elena Papandreou: Guitar Recital* da Naxos, referente à conquista do Prêmio Naxos, juntamente com o segundo prêmio da Competição da *Guitar Foundation of America (GFA)*¹⁰ em 1995. O disco foi gravado na igreja St. John Chrysostom, em Newmarket, Canadá, de 27 à 30 de outubro de 1996.

Além de Koshkin, o disco também inclui obras de outros compositores do século XX, tais como Mamangakis, Stravinsky, Dyens, Theodorakis e Boudounis. Alguns deles são contemporâneos de Koshkin, conforme demonstra a Figura 6:

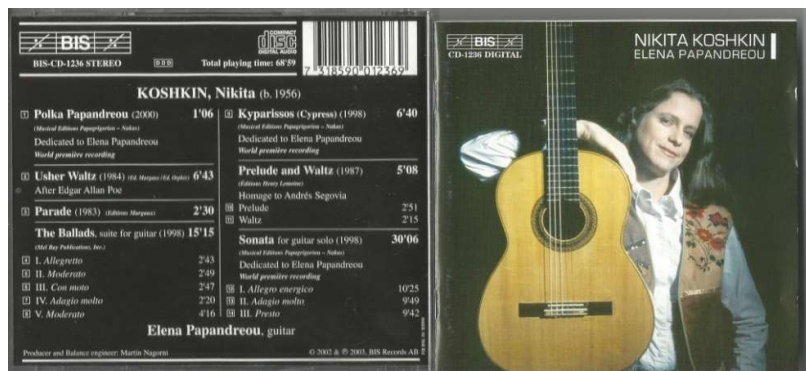
¹⁰ Fundada em 1973, a *Guitar Foundation of America* é atualmente a maior organização multinacional voltada para o violão. Além de possuir um grande acervo de partituras livros e manuscritos, todos os anos faz diversas publicações periódicas como a revista *Soundboard*, a *Soundboard Scholar* e a *Prodigies*. Anualmente, organiza a convenção e competição da GFA, que inclui a *International Concert Artist Competition*, *International Youth Competitions* e a *International Ensemble Competition*.

Figura 6 - Capa e contracapa do disco *Elena Papandreou: Guitar Recital*

Fonte: Papandreou (1998)

Sua segunda gravação da obra está presente no CD *Elena Papandreou plays Nikita Koshkin* (2003) pela BIS Records. O disco contém integralmente obras de Koshkin, três delas dedicadas a Papandreou e gravadas pela primeira vez. Não há informação sobre a data e local de gravação no encarte do disco. A capa e contracapa do disco são demonstradas na Figura 7:

Figura 7 - Capa e contracapa do disco Elena Papandreou plays Koshkin



Fonte: Papandreou (2003)

O propósito da descrição das informações apresentadas é delimitar o escopo de gravações a serem utilizadas no procedimento metodológico desta investigação, assim como apresentar o contexto de cada gravação designada. Nesse ensejo, as gravações de Williams (1993), Koshkin (1998) e Papandreou (1998; 2003) serão comparadas em diferentes passagens da obra, a partir dos parâmetros tempo e dinâmica. Nas comparações, as gravações serão referidas pelo nome do intérprete e seu respectivo ano de lançamento.

5. ESTUDO COMPARATIVO ENTRE AS GRAVAÇÕES

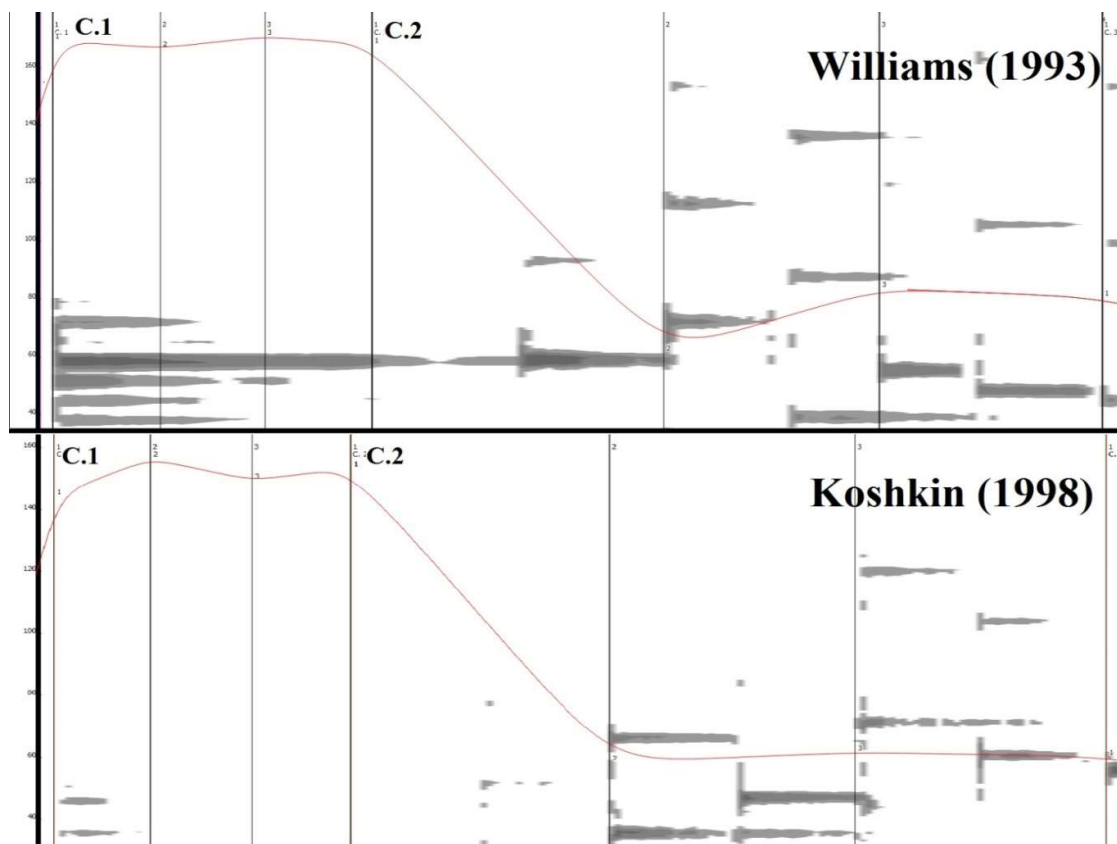
A seguir serão analisadas algumas audições das interpretações da *Usher Waltz* auxiliadas pelos dados obtidos pelo *Sonic Visualiser* das quatro gravações selecionadas e comparadas entre si. Conjuntamente, também são discutidas suas relações com as edições de partituras publicadas, revisão bibliográfica e relatos do compositor. Apesar desta investigação estar delimitada aos parâmetros tempo e dinâmica para a comparação das gravações, outros aspectos pertinentes à interpretação musical não foram desconsiderados, como articulação e timbre.

5.1 Comparação do tempo na introdução

A introdução da *Usher Waltz* consiste em duas frases em harmônicos oitavados: a primeira frase tocada nas cordas primas do violão e a segunda nos baixos. O material melódico apresentado representa o *leitmotiv* que reaparecerá ao longo da obra. A indicação de tempo para a introdução é *Lento*.

A Figura 8 compõe-se de uma imagem espectrográfica em que as primeiras linhas horizontais representam as frequências das notas tocadas e, paralelamente, seus respectivos harmônicos nas linhas superiores. Esse tipo de representação nos permite mapear manualmente e com relativa precisão o ataque de cada nota tocada através da ferramenta *time instants* do *Sonic Visualiser* e, conseqüente estimar as variações de tempo nas gravações. A ferramenta *time instants* também emite um sinal sonoro (semelhante a um metrônomo) nos instantes marcados durante a reprodução das gravações. Utilizando a audição e a partitura como referências, optei por fazer as marcações nas notas correspondentes a cada tempo dos compassos. As linhas verticais representam cada um desses tempos. As curvas em vermelho representam as flutuações de tempo realizadas pelos intérpretes.

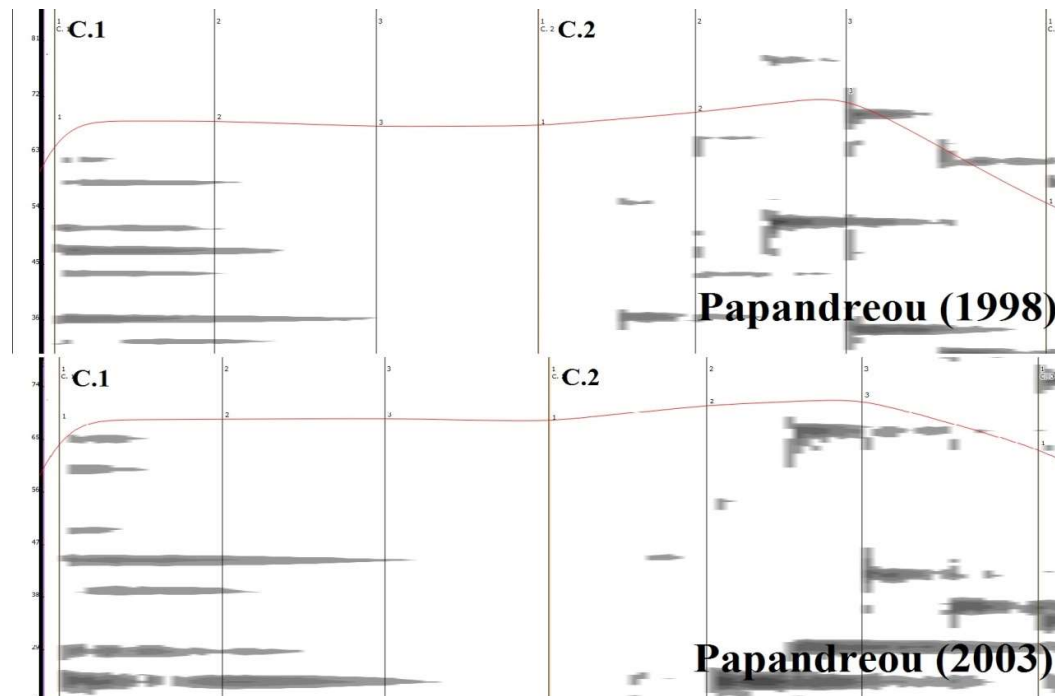
Figura 8 - Comparação de tempo entre Williams (1993) e Koshkin (1998), compassos 1-2



Fonte: Autor.

Como podemos observar na Figura 8, as gravações de Williams (1994) e Koshkin (1998) apresentam escolhas semelhantes nos primeiros compassos da introdução. A redução súbita do tempo registrada entre os compassos 1 e 2 remete a um andamento mais acelerado no compasso 1 que logo se estabelece no compasso 2 em um andamento mais próximo ao *Lento* indicado nas edições. Observando as marcações de tempo registradas, vemos que o espaço temporal que abrange os três tempos do compasso 1 é equivalente à duração do primeiro tempo do compasso 2 em ambas as gravações. Logo, entende-se que não ocorre redução no tempo entre os compassos 1 e 2, mas que Williams (1993) e Koshkin (1998) não executam estritamente o valor rítmico teórico (mínima pontuada) escrito no primeiro compasso. Por outro lado, Papandreou (1998; 2003) mantém certa regularidade métrica entre os compassos 1 e 2, conforme demonstra a figura 9:

Figura 9 - Comparação de tempo entre Papandreou (1998; 2003), compassos 1-2



Fonte: Autor.

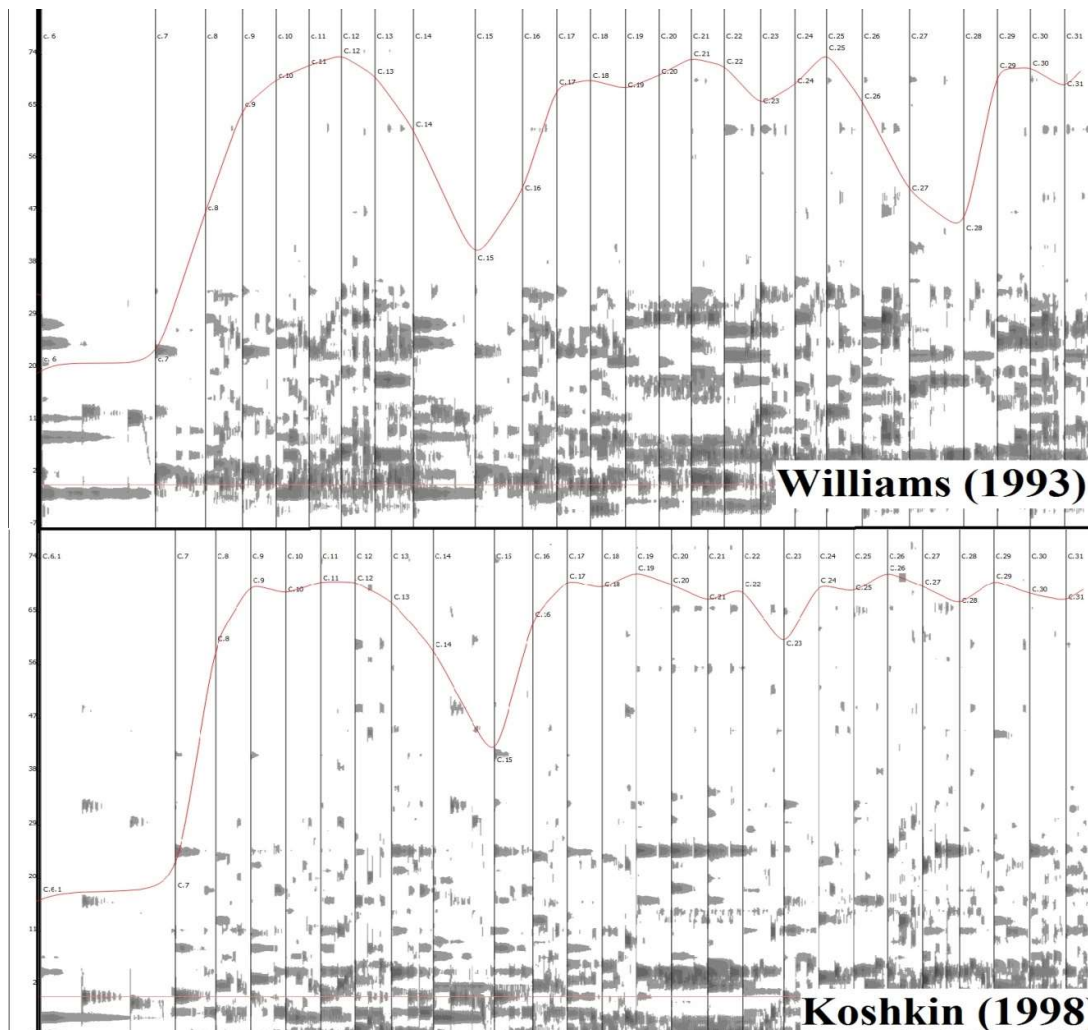
Apesar de ser comum nas quatro gravações um prolongamento da duração da nota Mi no primeiro tempo do compasso 3, foi observado maior prolongamento nas duas gravações de Papandreou (1998; 2003), enfatizando ainda mais a divisão da apresentação do *leitmotiv* e sua repetição a uma oitava abaixo.

Baseados nisso, observamos uma tendência dos intérpretes a realizar a passagem de maneira mais livre do que está escrito, mesmo sem indicações na partitura que sugiram tal execução (*ad libitum*, *ritardando*, *fermatas*, etc.). As únicas indicações para variação de tempo encontram-se no último compasso da introdução, após a conclusão das duas frases e cujo material melódico conduz para o tema principal.

5.2 Comparação do tempo no tema principal

As Figuras 10 e 11 apresentam os gráficos de tempo na exposição do tema principal no início do *allegro agitato*, nos compassos 6-31. As linhas azuis verticais representam as marcações de tempo. Optou-se por utilizar a mínima pontuada como figura de tempo. Uma vez que a métrica é $\frac{3}{4}$, cada linha vertical coincide com o primeiro tempo de cada compasso.

Figura 10 - Comparação de tempo entre Williams (1993) e Koshkin (1998), compassos 6-31



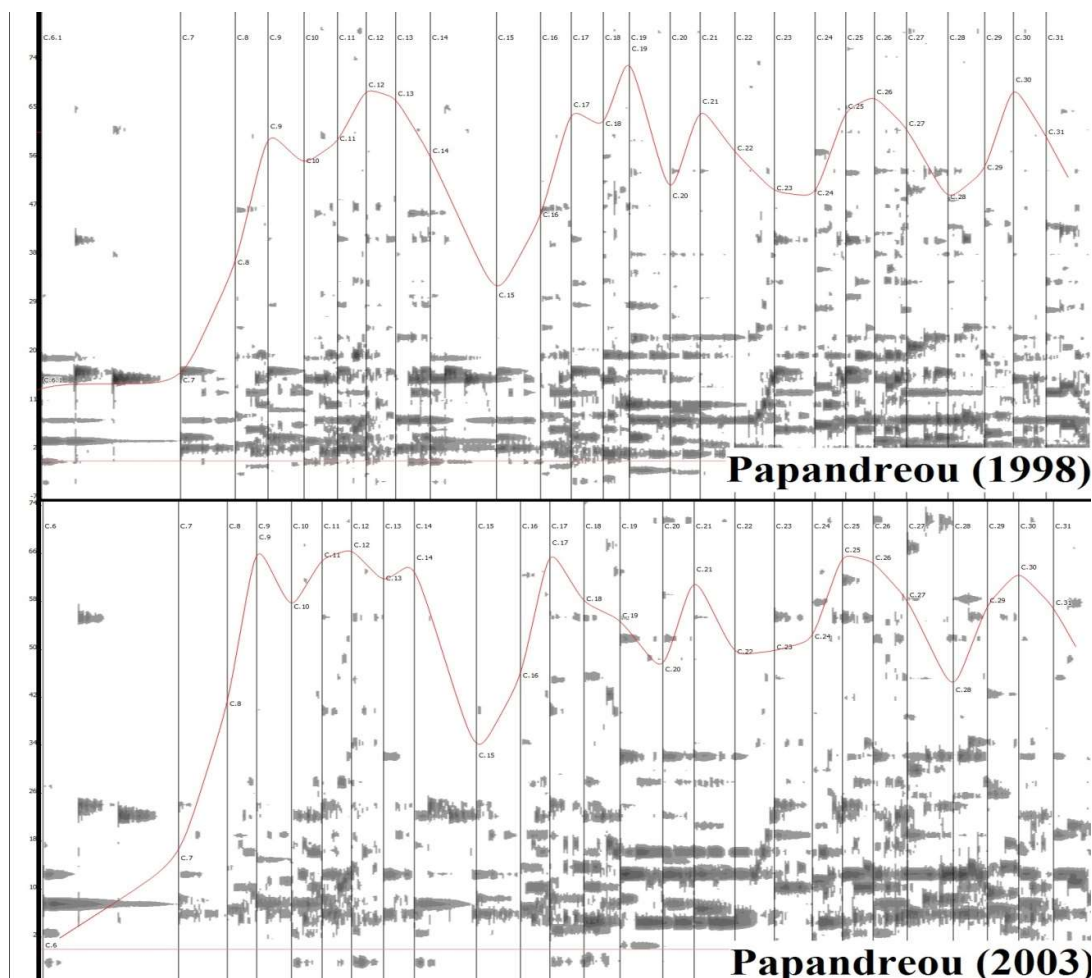
Fonte: Autor.

A curva ascendente observada nos primeiros compassos dos quatro gráficos coincide com as primeiras notas do tema no compasso 6 (ainda em *Lento*) conduzindo para o *allegro agitato* no compasso 7. Apesar de a representação gráfica sugerir que o tempo acelera gradualmente, a audição das gravações revela que essa mudança de tempo é súbita. As gravações também apresentam uma redução no tempo nos compassos 12-15 em Williams (1993), Koshkin (1998) e Papandreou (1998), e nos compassos 14-15 em Papandreou (2003), coincidindo com o *ritardando* no fim da frase indicado nas edições.

De uma perspectiva geral da passagem analisada, não foram observadas grandes variações de tempo em Williams (1993), com exceção do *ritardando* supracitado e outro nos compassos 26-27. As curvas menores observadas no gráfico representam variações de tempo quase imperceptíveis ao ouvido. Segundo London (2001, tradução nossa), “mudanças

superficiais das durações não necessariamente levam a uma mudança de tempo, pois o aumento ou diminuição dos valores duracionais pode ter pouco efeito na taxa de pulso percebido”. Baseado nisso, entende-se que mesmo com essas pequenas variações apresentadas pelo gráfico, Williams (1993) mantém a regularidade no tempo nessa passagem. Sob essa mesma perspectiva, Koshkin (1998), em geral, também mantém o tempo regular.

Figura 11 - Comparação de tempo entre Papandreou (1998; 2003), compassos 6-31



Fonte: Autor.

Já em Papandreou (1998; 2003), a audição e observação dos gráficos evidenciam uma interpretação mais livre em relação ao tempo (Figura 11). A intérprete faz uso do *rubato* com frequência ao longo da passagem nas duas gravações. Isso ocasiona em uma irregularidade na percepção no tempo. London (2001, tradução nossa) diz que “o tempo está entrelaçado com nosso senso de pulso e métrica, pois sem uma série regular de pulsos, é difícil imaginar qualquer senso de tempo”. Dessa forma, o uso excessivo *rubato* dificulta a percepção e

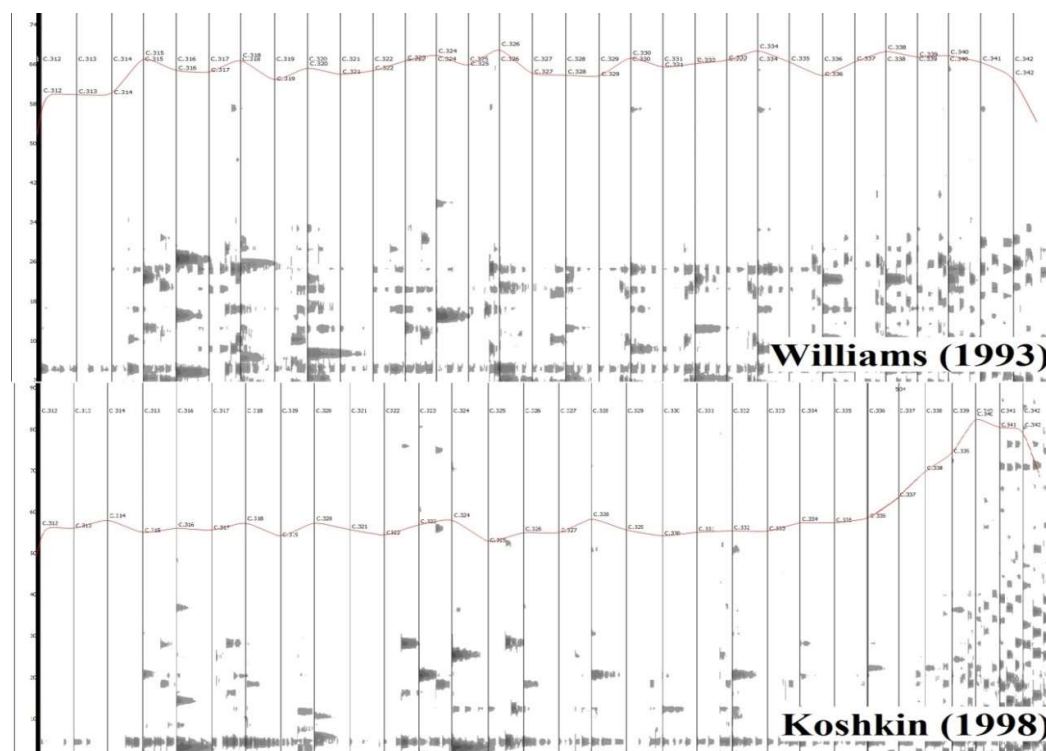
definição do tempo por parte do ouvinte. No contexto da *Usher Waltz*, em que o tempo rápido é considerado por Koshkin como fundamental para criar tensão desde o princípio da peça, a irregularidade do tempo pode enfraquecer esse tipo de efeito.

5.3 Comparação do tempo na Coda

A Coda da peça tem início no compasso 312 e se estende até o compasso 357. As edições indicam uma mudança de tempo para *meno mosso*. A Coda inicia com um *ostinato* com a nota La repetindo-se em semínimas, acompanhando uma melodia em que inicia em semínimas pontuadas. Isso acarreta em uma polirritmia de três contra dois. Essa passagem se estende do compasso 312 ao compasso 343.

Williams (1993), Koshkin (1998) e Papandreou (2003), no geral, interpretam o tempo com bastante regularidade. Papandreou (1998) interpreta *rubatos* sutis na melodia, porém é o suficiente para interferir na regularidade do *ostinato*. As Figuras 12 e 13 demonstram o tempo nas gravações nos compassos 312-343.

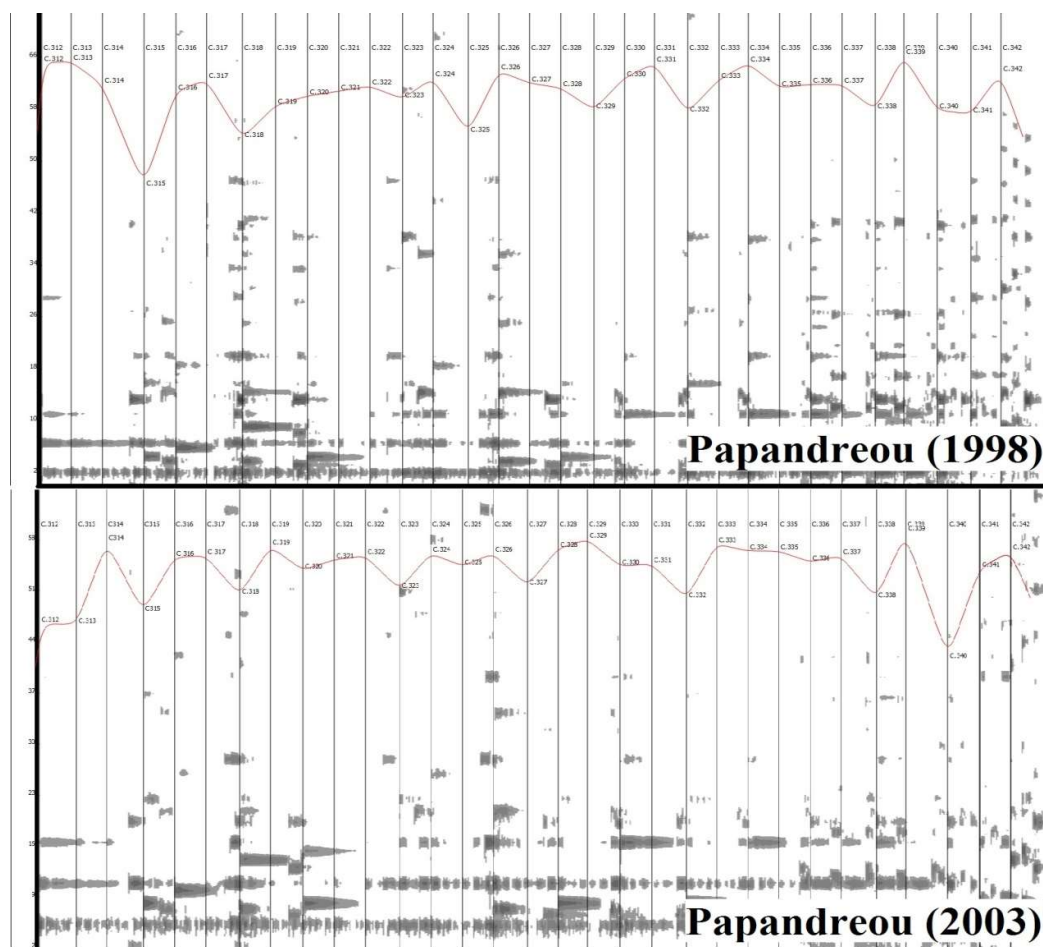
Figura 12 - Comparação de tempo entre Williams (1993) e Koshkin (1998), compassos 312-343



Fonte: Autor

Confrontando os gráficos com as audições, foi constatado, novamente, que as pequenas curvas observadas não resultam em irregularidades no tempo, no trecho caracterizado pela melodia acompanhada pelo *ostinato* de La. As maiores variações de tempo foram observadas entre os compassos 335-343. Apesar das edições indicarem apenas um *ritardando* no compasso 342, Koshkin (1998) acelera muito o tempo desde o compasso 335 e ainda interpreta o *ritardando* indicado no fim da frase, porém em um tempo mais rápido que o anterior. Já Williams (1993) mantém o mesmo tempo e interpreta o *ritardando* conforme indicado nas edições.

Figura 13 - Comparação de tempo entre Papandreou (1998; 2003), compassos 312-343



Fonte: Autor

A Figura 13 apresenta os gráficos de tempo em Papandreou (1998; 2003) na passagem da Coda que compreende os compassos 312-343. Tanto a audição quanto a análise do gráfico evidenciam variações de tempo em Papandreou (1998). Nessa gravação, a intérprete utiliza

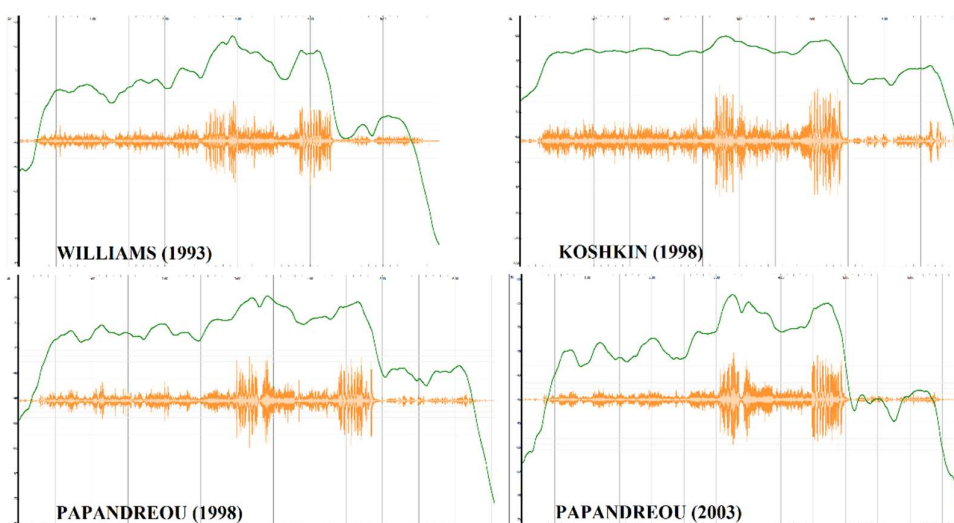
bastante *rubato* na melodia. Isso ocasiona na irregularidade rítmica do *ostinato* de La, que se repete em semíminas. Por outro lado executa um pequeno *ritardando* no final da passagem exatamente como descrito nas edições, ou seja, do compasso 342 ao 343. Já Papandreou (2003) interpreta essa passagem de maneira pouco mais regular do que na gravação anterior, porém ainda com uso de *rubato*.

5.4 Comparação da dinâmica na obra

Na audição das gravações foi observado que a performance de Koshkin (1998), em relação a Williams (1993) e Papandreou (1998; 2003) é a que apresenta em média os maiores níveis de dinâmica. Utilizando a partitura como referência e comparando-a com os gráficos obtidos através do software, percebemos que as maiores variações são observadas em trechos cujas técnicas exigidas para a execução de determinadas passagens soam mais suaves (harmônicos oitavados) ou mais fortes (*rasgueado* e *Bartók pizzicato*).

A Figura 14 apresenta uma comparação dos gráficos das dinâmicas no decorrer de toda a *Usher Waltz*. As formas de onda apresentam os níveis da intensidade sonora no decorrer da obra. As curvas de dinâmica foram esboçadas pelo *plugin PowerCurve* no *Sonic Visualiser* a partir do nível de decibéis em função do tempo e representam as variações de dinâmica executadas pelos intérpretes.

Figura 14 - Comparação dos gráficos das dinâmicas na obra completa



Fonte: Autor.

Os gráficos da Figura 14 mostram que as variações de dinâmicas das quatro gravações no decorrer de toda a obra apresentam contornos semelhantes em uma perspectiva geral das dinâmicas nas gravações de Williams (1993), Koshkin (1998) e Papandreou (1998; 2003). Entretanto, foram observadas diferenças na amplitude das dinâmicas e na extensão entre os níveis de menores e maiores intensidades. Williams (1993) e Papandreou (2003) apresentam as maiores variações. Papandreou (1998) apresenta menores variações em comparação à Papandreou (2003), porém o nível médio da amplitude dinâmica é maior. Já o gráfico de Koshkin (1998) confirma o que foi percebido nas audições. A amplitude geral das dinâmicas é maior que as demais gravações, assim como os picos de dinâmica observados. Por outro lado, a extensão entre os níveis de menor e maior dinâmica é menor do que em Williams (1993) e Papandreou (1998; 2003).

Nas práticas interpretativas, sabe-se que os níveis de dinâmica sugeridos na partitura baseiam-se em indicações subjetivas de intensidade, sem correspondência direta a determinado valor quantitativo de decibéis. À vista disso, um mesmo nível de dinâmica pode ser executado com menor ou maior intensidade em interpretações de diferentes intérpretes, assim como em diferentes passagens de uma mesma interpretação. A respeito disso, Papandreou (2014), em estudo sobre Koshkin, discorre sobre a dinâmica e a função do intérprete:

É importante notar que toda marcação dinâmica (por exemplo *p*, *mf*, *f*) não é apenas um nível de som; ao contrário, inclui uma gama de nuances de dinâmicas. Então, mais uma vez, cabe ao intérprete decidir onde tocar *f* mais alto ou suave ou um *mp* mais alto ou suave. Depende do papel que cada fragmento desempenha na estrutura geral e se deve adicionar ou liberar tensão. (PAPANDREOU, 2014, p. 87, tradução nossa)

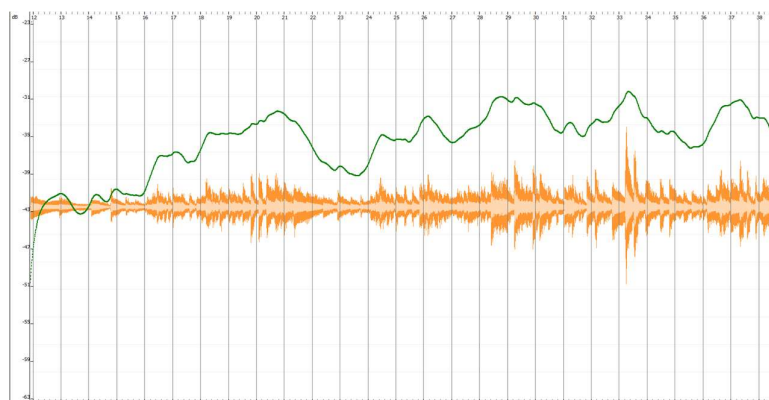
Tendo isso em vista, podemos descrever que os intérpretes executam os primeiros compassos em um nível de dinâmica suave, tendendo ao *piano*, crescendo gradualmente até o clímax da peça, em acordes tocados em dinâmica intensa, tendendo ao *fortissimo*, e decrescendo continuamente até o fim da obra, mesmo em diferentes níveis de intensidade.

A tendência à realização do contorno geral descrito se dá implicitamente, entre outros fatores, através da escrita do compositor. Técnicas como harmônicos oitavados, *rasgueados* e *Bartók pizzicato* são utilizadas para manifestar dinamicamente as impressões estéticas do compositor.

5.5 Comparação da dinâmica no tema principal

Os gráficos a seguir apresentam as interpretações das dinâmicas de uma perspectiva mais detalhada. O trecho analisado corresponde ao início do *allegro agitato* na seção A (compassos 6-30) após a introdução, apresentando o tema principal da obra. Não contém indicações de dinâmica na edição Margaux e na edição Orphée (EUA). A edição Orphée (RUS) sugere iniciar o trecho em *mp*, executar um *crescendo* a partir do compasso 22 até *ff* no compasso 27 e indica um *piano* no compasso 29. Nesse trecho, Williams executa as frases um contorno que lembra proporcionalmente o realizado no contexto da obra inteira (Figura 15).

Figura 15 - Gráfico de dinâmicas de Williams (1993), compassos 6-31

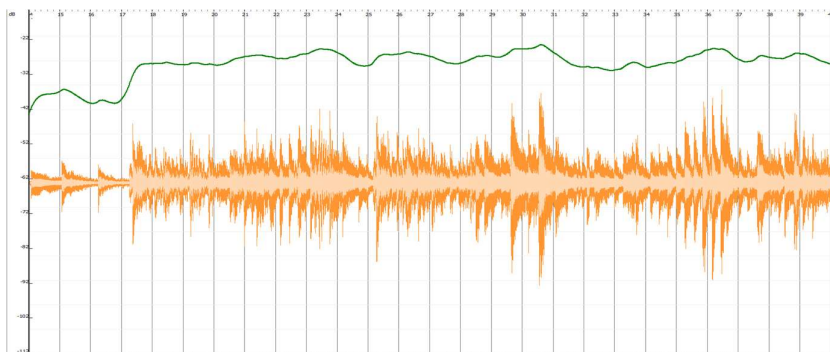


Fonte: Autor.

Williams inicia com dinâmica suave (em torno de um *mezzo piano*), crescendo gradativamente até um *forte* e decrescendo na resolução da frase. Entretanto, ao decrescer a intensidade entre cada frase, Williams não retorna ao nível de dinâmica inicial. O nível de dinâmica com que inicia a frase seguinte é aproximadamente o nível médio entre a menor e a maior intensidade da frase anterior: em torno de um *mezzo forte*, nesse caso. Assim, realiza um *crescendo* bastante sólido e gradativo em uma perspectiva mais ampla.

Na Figura 16 observamos que Koshkin executa o mesmo trecho com menos variações de dinâmicas do que Williams. O crescimento gradual das dinâmicas é menos aparente. As maiores variações são derivadas principalmente de acentos executados na melodia. Entretanto, o gráfico mostra que o nível médio de intensidade executado por Koshkin é maior que o de Williams.

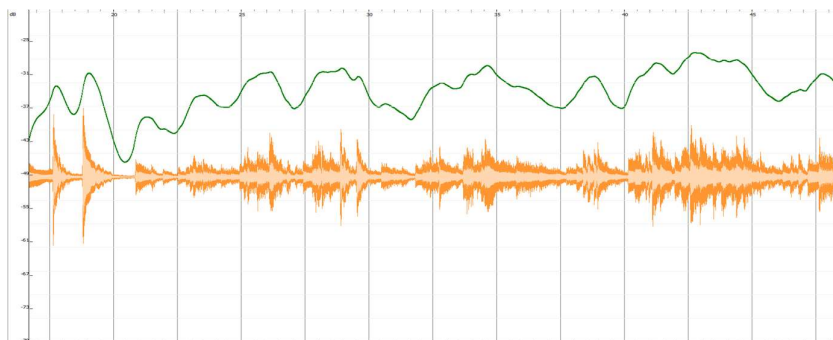
Figura 16 - Gráfico de dinâmicas de Koshkin (1998), compassos 6-31



Fonte: Autor.

A gravação de Papandreou (1998) evidencia variações de dinâmicas mais exíguas em relação a Williams (1993) e Koshkin (1998). Ou seja, são executados pequenos *crescendos* e *decrescendos* na extensão dos motivos. Entretanto, em uma perspectiva mais ampla, foi observado um crescendo sutil em direção aos fins de frase. Em relação ao início da seção, executa o compasso 6 com dinâmica tendendo ao *mezzo forte* e subitamente decresce para um *piano* no compasso 7. Também executa um *decrescendo* no trecho dos compassos 19 ao 21, diferindo do *crescendo* interpretado por Williams (1993) e Koshkin (1998), como demonstra a Figura 17:

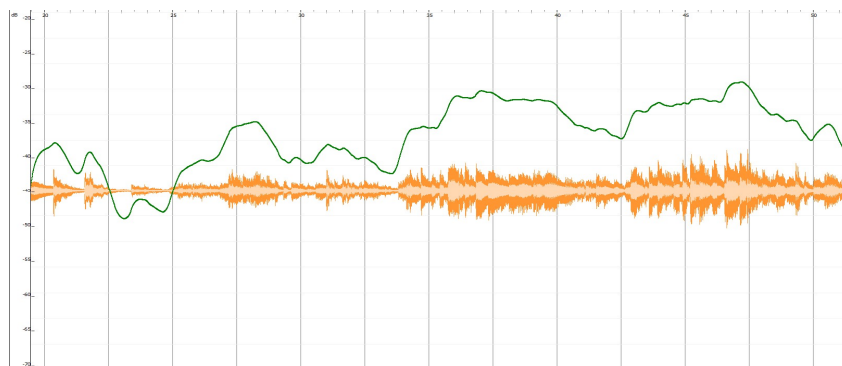
Figura 17 - Gráfico de dinâmicas de Papandreou (1998), compassos 6-31



Fonte: Autor.

Na gravação de Papandreou (2003), foram observadas tanto semelhanças quanto diferenças em relação à Papandreou (1998). A escolha pelo *piano* súbito entre os compassos 6 e 7 permanece. Entretanto, as variações exíguas na extensão dos motivos não são evidentes como na gravação anterior. Por outro lado, na interpretação das frases, foram identificadas semelhanças com o contorno descrito na análise do mesmo trecho na gravação de Williams (1993), conforme demonstra a Figura 18:

Figura 18 - Gráfico das dinâmicas de Papandreou (2003), compassos 6-30



Fonte: Autor.

5.6 Comparação da dinâmica nos *rasgueados*

A passagem que compreende os compassos 159-187 é uma das que apresenta maiores volumes dinâmico na obra. Consiste em acordes de seis notas e com um novo motivo apresentado no baixo, um *ostinato* com as notas La-Mi-Sib (Figura 19).

Figura 19 - *Usher Waltz*, excerto dos *rasgueados*, compassos 159-163

Fonte: Edition Margaux (1993).

Esse nível de dinâmica ocorre principalmente pelos intérpretes tocarem esses acordes com o uso de *rasgueado*, técnica que tem como característica uma sonoridade percussiva e de forte dinâmica, como ressalta Papandreou (2014):

A maneira mais efetiva de se extrair os volumes mais altos do violão é através do uso do rasgueado. Mesmo com uma orquestra completa [...] o violão é capaz de competir dinamicamente quando toca acordes rasgueados altos. Essa técnica, mais frequentemente usada por músicos flamencos, usa o lado externo das unhas para atacar os acordes percussiva e rapidamente. Mais especificamente, tanto os dedos i, m, a dedilham sucessivamente da sexta à primeira corda, quanto o *p* da primeira à sexta. Os acordes geralmente consistem de seis notas, porém podem conter menos (PAPANDREOU, 2014, p. 71-72, tradução nossa).

Nas edições, são indicados acentos para a execução dos acordes. Nos primeiros acordes dessa passagem, não há indicações explícitas de *rasgueado* para a execução dos mesmos, como há nos acordes do compasso 162, por exemplo. A audição atenta evidencia que essa é uma prática comum entre os intérpretes nas quatro gravações. Entretanto, são executados com diferentes tipos de articulação.

Koshkin (1998) faz uso do *rasgueado* articulando os dedos anelar, médio e indicador (a-m-i) sucessivamente. Sua articulação é executada com um movimento sucessivo e ritmicamente simétrico dos dedos da mão direita, ou seja, a duração rítmica entre o ataque de cada dedo nas cordas é a mesma.

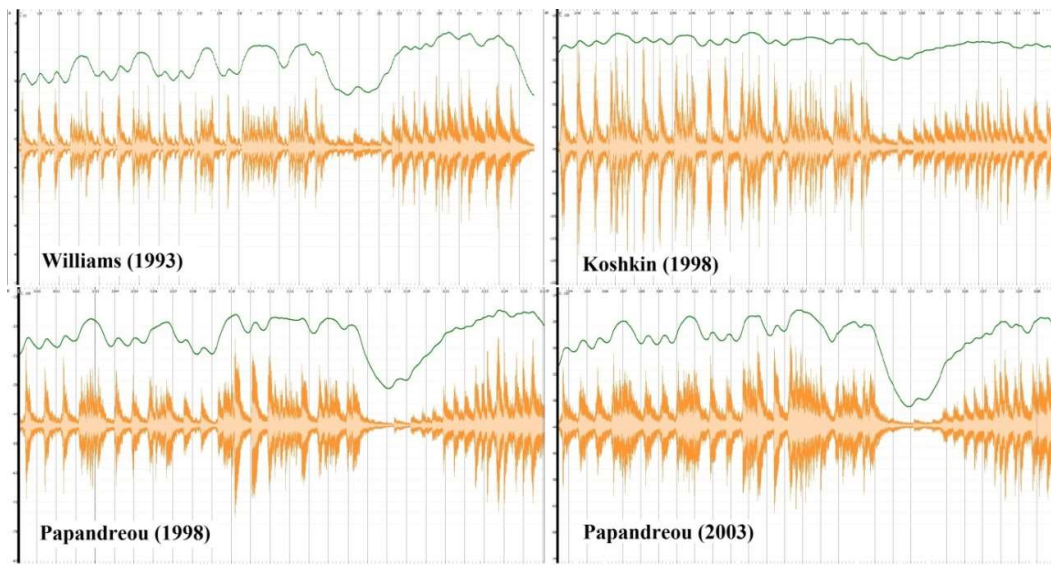
Já em Williams (1993), essa articulação rítmica é menos presente. Williams (1993) interpreta os *rasgueados* em um único movimento, sem aparente sucessão de a-m-i. Nesse caso, a execução dos acordes pode ter acontecido apenas com um dedo, possivelmente o indicador, utilizando a parte externa da unha, prática bastante usual nesse contexto. Consequentemente, os acordes são executados com maior controle do tempo e mantendo a regularidade rítmica. Papandreou (2014) discorre sobre essa prática:

O dedo indicador pode ainda ter uma boa qualidade de som – apesar do fato dele tocar nas cordas com a parte de cima da unha. Isso pode ser realizado passando o dedo mais profundamente entre as cordas, além de dar um pouco mais de tempo ao acorde sem perder o tempo geral (PAPANDREOU, 2014, p. 186, tradução nossa).

Por outro lado, Papandreou (1998) combina essas duas formas de articulação. Entretanto, em alguns acordes, o ataque nas primeiras cordas se dá mais lento, acelerando o movimento em direção às cordas primas. Isso ocasiona em uma espécie de atraso na execução completa do acorde e, consequentemente um pequeno atraso no tempo geral. Já em Papandreou (2003), também combina essas duas articulações, porém não há atraso aparente.

Em entrevista a Budds (2005, p. 119, tradução nossa), Koshkin diz que esse trecho “é o momento que você começa a sentir que Usher começa a ficar louco” e complementa que “a principal coisa aqui é o baixo”, cuja repetição em *ostinato* das notas La-Mi-Sib é utilizada pelo compositor para representar esse estado, além dos acentos indicados para a execução dos acordes. Baseado nisso, uma escolha interpretativa conveniente para essa passagem seria evitar interferir na regularidade do tempo e, consequentemente, do *ostinato*, assim como enfatizar dinamicamente os acordes, representando a loucura de Usher. A Figura 20 apresenta uma comparação das dinâmicas na passagem dos *rasgueados*, entre os compassos 159-188:

Figura 20 - Comparação das dinâmicas nos *rasgueados*, compassos 159-188



Fonte: Autor.

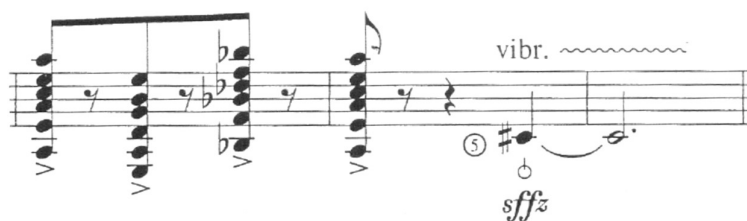
Os gráficos da Figura 20 demonstram os altos níveis de dinâmicas executados nessa passagem. A queda súbita na amplitude das dinâmicas observada nos gráficos coincide com a indicação *sub. p* (*piano* súbito) no compasso 179 das edições, seguida da indicação *crescendo* ainda no mesmo compasso. A diminuição das dinâmicas nos gráficos de Williams (1993) e Papandreou (1998; 2003) é bastante evidente. Koshkin (1998) também registra uma diminuição na intensidade, porém sua curvatura é menos evidente. Papandreou (1998; 2003) interpreta um *crescendo* bastante gradual do compasso 179 ao 188. Williams, após o *piano* súbito, cresce até o próximo compasso, retorna a *piano* no seguinte, cresce rapidamente e mantém o nível de dinâmica nos acordes finais da seção. Já Koshkin (1998) não cresce muito, apesar do *crescendo* ser perceptível. Um dos fatores que influenciam isso é a pouca ênfase no *piano* súbito que precede o *crescendo*. Os últimos acordes de Koshkin (1998) também não são tão fortes quanto os interpretados por Williams (1993) e Papandreou (1998; 2003). Isso acontece pela forma como Koshkin (1998) articula seus acordes. Enquanto Williams (1993) e Papandreou (1998; 2003) articulam esses acordes com o uso do *rasgueado*, Koshkin (1998) executa-os *plaqué*¹¹. Isso corrobora o argumento de Papandreou (2014) de que o uso do *rasgueado* é uma das formas mais efetivas de reproduzir os volumes mais altos no violão.

¹¹ Quando todas as notas do acorde são tocadas ao mesmo tempo.

5.7 Comparação da dinâmica nos *Bartók pizzicati*

De acordo com Budds (2005, p. 122) o episódio da seção C que contém os *Bartók pizzicati*¹² representa o clímax da *Usher Waltz*, “no qual o ritmo de valsa é interrompido [temporariamente] ou dificultado”. Isso ocorre pelo ritmo sincopado atribuído aos *Bartók Pizzicati*, o qual dificulta a percepção da métrica $\frac{3}{4}$ da valsa. A passagem entre os compassos 250 e 276 caracteriza-se pela utilização dessa técnica em sua execução. A passagem consiste na alternância entre acordes acentuados e notas tocadas com o *Bartók pizzicato*. A indicação de dinâmica na partitura para as notas tocadas utilizando essa técnica é de *sffz* (*sforzato*), como demonstra o exemplo da Figura 21:

Figura 21 - *Usher Waltz*, excerto dos *Bartók pizzicato*, compassos 253-255

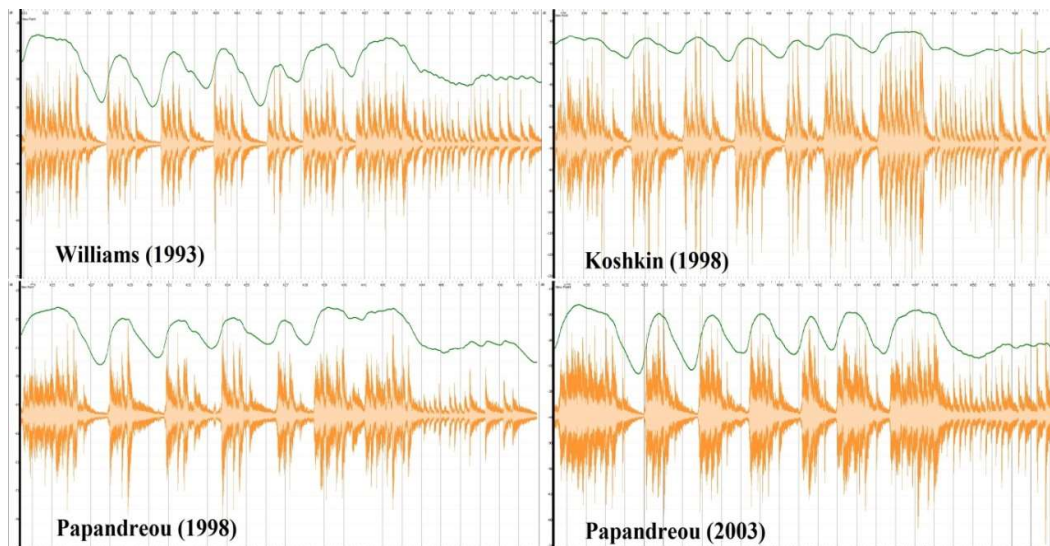


Fonte: Edition Margaux (1993)

A audição das gravações e a observação da curva de dinâmica evidenciam que os acordes apresentam seus níveis de dinâmica consideravelmente mais fortes que as notas tocadas com *Bartók pizzicato*, apesar do nível de dinâmica indicado na partitura (Figura 21). Isso pode ocorrer por dois motivos. Primeiramente, pelo volume de intensidade causado pela textura de seis cordas soando ao mesmo tempo. Por outro lado, pelo golpe da corda contra a escala do violão no *Bartók pizzicato*, podendo afetar parte da ressonância da nota. Sua sonoridade, no entanto, causa um efeito percussivo e de timbre estridente, contribuindo para transmitir as impressões estéticas da peça. A Figura 22 apresenta os gráficos das dinâmicas na passagem dos *Bartók pizzicati*, nos compassos 248-276.

¹² O termo faz referência ao compositor Béla Bartók, idealizador da técnica. Sua execução consiste em beliscar a corda, levantando-a acima da escala do violão e liberando-a, fazendo com que golpeie a escala do instrumento. O resultado sonoro é um efeito percussivo e de timbre e estridente.

Figura 22 - Comparação dos *Bartók pizzicati*, compassos 248-276



Fonte: Autor.

As curvas mais elevadas, observadas na Figura 22, representam os acordes que se alternam com os *Bartók pizzicati*. Foi observado que a cada nota executada em *Bartók pizzicato* há um decrescimento na curva de dinâmica, da mesma forma que as amplitudes das ondas nos ataques das notas são, em geral, relativamente menores do que nos acordes. Devido às características sonoras desta técnica citadas anteriormente, as notas tocadas em *Bartók pizzicato* não mantêm sua ressonância por muito tempo. Logo, seus níveis de dinâmica decaem rapidamente, o que explica o decrescimento da curva de dinâmica.

Dentre as gravações comparadas, Papandreou (1998) é a que apresenta menor dinâmica no ataque das notas em *Bartók pizzicato*. A audição sugere que Papandreou (1998) não belisca a corda tão fortemente, o que faz com que o efeito percussivo seja mais fraco.

Papandreou (2003) interpreta com dinâmica mais forte que em sua gravação anterior. A audição e observação dos gráficos evidenciam que a amplitude das dinâmicas em Papandreou (2003) nas notas tocadas em *Bartók pizzicato* se aproxima da amplitude dos acordes. Nessa mesma gravação, também foi observado um crescimento nas dinâmicas dos últimos *Bartók pizzicati*, nos compassos 274-276. Já Williams (1993) executa essas notas em um nível médio de dinâmica, porém o efeito percussivo é bastante perceptível.

Foi observado que a gravação de Koshkin (1998) é a que apresenta os *Bartók pizzicati* tocados com os maiores níveis de dinâmica e possui bastante ênfase no efeito percussivo da técnica. Por vezes, a amplitude dos *Bartók pizzicati* chega a equivaler à dos acordes.

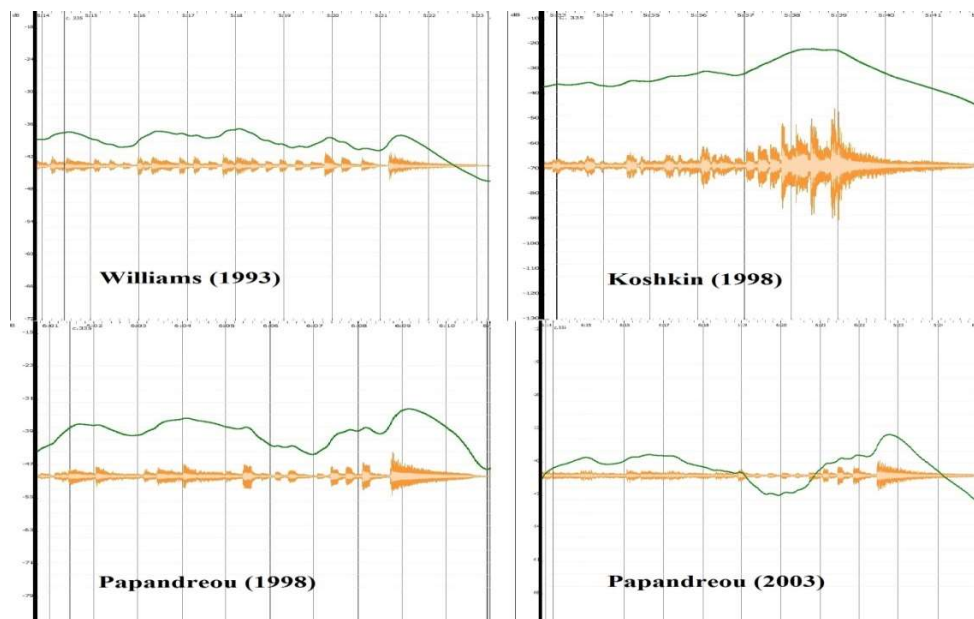
A respeito dessa passagem, em entrevista a Budds (2000), Koshkin diz que “o desenvolvimento está ficando cada vez mais dramático e, em seguida, é o momento em que Usher se torna completamente louco e ele está arrebatando as cordas com esse Bartók pizzicato”. Baseado nisso, a o uso de dinâmicas mais fortes, assim como a ênfase no efeito percussivo e estridente do *Bartók pizzicato* pode contribuir para melhor representar esse momento do contexto programático na interpretação musical.

5.8 Comparação da dinâmica na Coda

A Coda da *Usher Waltz* tem início no compasso 312 e se estende até o compasso 357. A Coda inicia com um pedal nota La repetindo-se em semínimas, acompanhando uma melodia que inicia em semínimas pontuadas. Isso acarreta em uma polirritmia de três contra dois (compassos 312-343). Em relação à dinâmica, as gravações não apresentam grandes divergências nesse trecho.

No trecho da Coda que compreende os compassos 336-343, Koshkin (1998) cresce a dinâmica. Já Williams (1993) não executa um *crescendo* aparente. Papandreou (1998; 2003) executa o *crescendo* conforme o indicado nas edições, ou seja, do compasso 341 ao 343. A Figura 23 demonstra as dinâmicas nos compassos 336-343.

Figura 23 - Comparação das dinâmicas, compassos 336-343



Fonte: Autor.

A Figura 23 demonstra as dinâmicas das quatro gravações, iniciando no compasso 336 e seguindo até o compasso 343, cujo primeiro tempo é representado pelo último pico de dinâmica observado em cada gráfico. As quedas registradas nas curvaturas nos fins dos gráficos não representam um *decrescendo* executado pelos intérpretes propriamente dito, senão o decaimento natural da vibração das notas.

O gráfico de Williams (1993) confirma o que foi atentado pela audição. Williams (1993) mantém um nível estável de dinâmica. Apesar disso, a observação do gráfico evidencia um pequeno decréscimo de dinâmica em direção ao compasso 343, pouco perceptível ao ouvido.

Papandreou (1998) interpreta essa passagem com a dinâmica mais alta do que em Papandreou (2003). Entretanto, as duas gravações apresentam contornos semelhantes. Papandreou (1998; 2003) reduz a dinâmica no compasso 340, enfatizando o *crescendo* interpretado a partir do compasso 341, sem que isso resulte em um nível de dinâmica muito forte em sua conclusão no compasso 343, conforme indicação *mf* nas edições.

Como já foi observado em comparações anteriores, Koshkin (1998) toca em níveis mais elevados de dinâmica que Williams (1993) e Papandreou (1998; 2003). Observando o gráfico, percebemos um aumento substancial em sua amplitude, resultando em um crescimento considerável da dinâmica. Logo, a interpretação de Koshkin vai de encontro ao que é indicado nas edições.

As três edições indicam o *crescendo* somente a partir do compasso 341 e um *ritardando* a partir do compasso 342. Observou-se que o *crescendo* executado por Koshkin (1998) coincide com a reparação do motivo La-Mi-Sib no baixo. Koshkin (2017) diz que sua ideia inicial indicada na partitura era finalizar a obra em *piano*. Porém, depois de seguidas performances em recitais ao longo dos anos, preferiu finalizar com dinâmica forte, assim como acelerando o tempo. Essa interpretação se aplica tanto para esse trecho quanto para o trecho a seguir.

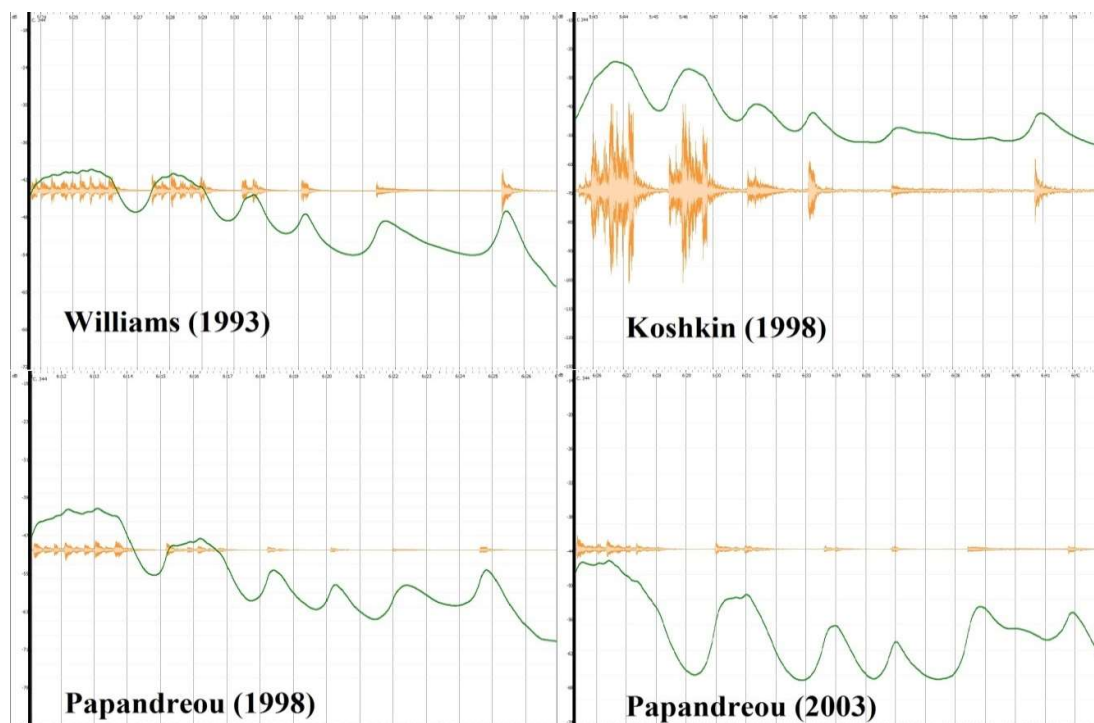
A partir do compasso 344 o motivo La-Mi-Sib (6ª corda) aparece repetindo-se simultaneamente ao pedal de La (5ª corda), resultando nos intervalos harmônicos de uníssono, quarta justa e segunda menor, respectivamente (Figura 24). Essa repetição causa um efeito de alternância entre relaxamento e tensão, representando a decadência de Usher à loucura. A partir disso, sugere-se buscar um equilíbrio de intensidade dinâmica entre as duas cordas, visando manter a clareza na execução dos intervalos harmônicos.

Figura 24 - *Usher Waltz*, compassos 344-346

Fonte: Edition Margaux (1993).

A indicação de dinâmica nas três edições é *pp* no compasso 344, diminuindo até *ppp* nos últimos compassos da peça. Como demonstra a Figura 25, Williams (1993) decresce a dinâmica gradualmente, conforme a indicação da partitura. Papandreou (1998; 2003), também executa o *decrescendo*. Já Koshkin (1998) inicia esse trecho em *pp* e executa um *crescendo* súbito. Um *diminuendo* é tocado conforme indicado no compasso 349, porém em um nível de dinâmica mais forte que o indicado na partitura. A Figura 25 apresenta as variações de dinâmicas nas quatro gravações do compasso 344 ao 357.

Figura 25 - Comparação das dinâmicas, compassos 344-357



Fonte: Autor

Koshkin relaciona a primeira aparição do motivo La-Mi-Sib com “o momento em que você percebe que Usher começa ficar louco” (BUDDS, 2005, p. 119). Nesse segmento, um crescimento de intensidade em sua reaparição pode acentuar a tensão que o compositor deseja criar nesse momento. Dessa forma, ressalta-se um último momento de loucura do personagem no contexto programático da obra.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa possibilitou investigar os parâmetros tempo e dinâmica na *Usher Waltz* de Nikita Koshkin a partir de um estudo comparativo entre quatro gravações de diferentes intérpretes por meio de audições e visualizações do material sonoro, obtidas através do software *Sonic Visualiser*. O estudo também permitiu articular algumas reflexões sobre a interpretação da obra, a partir do diálogo entre os dados das gravações e a revisão bibliográfica, contextualização da obra, edições publicadas e relatos do próprio Nikita Koshkin.

A audição e comparação de gravações como ferramentas disponíveis no âmbito das práticas interpretativas permitem que o intérprete assimile diferentes interpretações. A escolha por seguir ou não determinada interpretação terá relação com as experiências musicais prévias do intérprete, assim como dependerá da sua compreensão dos demais elementos relacionados à obra, sejam eles teóricos ou práticos. Nesse ensejo, as gravações de Williams (1993), Koshkin (1998) e Papandreou (1998; 2003) desempenharam uma importante função na apreensão e compreensão da obra, possibilitando a assimilação de interpretações de violonistas reconhecidos como referências interpretativas no meio violão e em relação à obra de Koshkin.

A análise das gravações através do software *Sonic Visualiser* desempenhou um papel complementar significativo à prática aural realizada ao longo do trabalho. Da mesma forma, as imagens obtidas possibilitaram comparar as gravações simultaneamente, o que seria inviável apenas com a audição de cada gravação isoladamente. Desse modo, foi uma importante ferramenta para que os objetivos deste trabalho fossem alcançados.

Este trabalho proporcionou compreender a interpretação musical em gravações através de uma perspectiva diferente. Sempre que utilizei audição de gravações como uma das ferramentas para o melhor entendimento da interpretação, o fiz de maneira empírica. Entretanto, a fundamentação da metodologia e o diálogo com a bibliografia e os relatos do compositor, mostraram que é possível aprofundar essa prática.

Como foi observado na sua gravação, anos depois da criação e publicações da obra, o próprio Koshkin desenvolveu interpretações diferentes de sua ideia inicial indicada na partitura em determinadas passagens. Como exemplo dessas mudanças, cito o *accelerando* e *crescendo* interpretado nos compassos 336-343 da Coda. Essas mudanças só puderam ser apreendidas e compreendidas através da gravação e justificadas a partir dos relatos do compositor em entrevistas e diálogos diretos com o autor. No mesmo segmento, a associação

do material sonoro das gravações com a tese de Papandreou (2014) elucidou algumas técnicas instrumentais aplicáveis à interpretação para alcançar resultados práticos próximos aos interpretados nas gravações.

Em relação ao tempo, a ferramenta *time instants* do *Sonic Visualiser* contribuiu para a percepção auditiva de como esse parâmetro é articulado nas gravações. Além de possibilitar a marcação dos instantes exatos dos ataques das notas, o sinal sonoro emitido auxiliou na melhor apreensão de como cada intérprete executa o tempo em determinadas passagens da obra, facilitando a percepção de variações como *rubatos*, *accelerandos* e *ritardandos*.

A respeito da dinâmica, as visualizações gráficas obtidas pelo software contribuíram para uma melhor percepção das variações desse parâmetro. Os gráficos também viabilizaram comparar os níveis de dinâmica entre diferentes gravações em uma mesma passagem musical. No entanto, deve-se ter em vista que devido aos diferentes contextos de cada gravação, a análise dos níveis gerais da dinâmica pode apresentar imprecisões. Portanto podemos considerar que a dinâmica é contextual. Nas gravações, além das escolhas individuais do intérprete, dependerá de variáveis como o instrumento utilizado e o local de gravação, dentre outros fatores.

Este trabalho vem a acrescentar à produção de conhecimento referente à compreensão da interpretação musical a partir de estudos comparativos de interpretações gravadas em discos. Da mesma maneira, este trabalho amplia parcialmente a produção bibliográfica relacionada à obra de Nikita Koshkin, ainda pouco investigada até o presente momento. Por fim, espera-se que as reflexões aqui apresentadas ofereçam alternativas ao performer acerca da interpretação da obra, fornecendo subsídios através do qual o músico poderá conceber sua própria interpretação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, F. Francisco Mignone, o intérprete: estudo de aspectos do seu estilo interpretativo por meio da análise de gravações. Anais do XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Manaus, 2018.
- BUDDS, G. C. Nikita Koshkin: Insights Into Compositional Process and Style. Tese (Doutorado), Arizona State University, Tempe, 2005.
- COOK, N. Methods for analysing recordings. In: COOK, N; CLARKE, E.; LEECH-WILKINSON, D.; RINK, J. (Ed.). The Cambridge Companion to Recorded Music. Cambridge University Press, Cambridge, 2009. p. 221-245.
- CORRÊA, M. K. O *fazer musical* dos violonistas compositores Dyens e Bogdanovic – Relações entre performance, composição, arranjo e improvisação. Tese (Doutorado), Universidade de Aveiro, Aveiro, 2016.
- FALLOWS, D. Tempo and expression marks. In: Grove Music Online. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27650>. Acesso em: 10 de Novembro de 2019.
- KOSHKIN, N. Entrevista a Gregory Cain Budds. Tempe, 2000. In: BUDDS, G. C. Nikita Koshkin: Insights Into Compositional Process and Style. Tese (Doutorado), Arizona State University, Tempe, 2005.
- KOSHKIN, Nikita. In: ANNALA, H.; MÄTLIK, H. Handbook of Guitar and Lute Composers. Melbay Publications, Pacific, 2007. p. 91-92.
- KOSHKIN, N. Entrevista a Chris Kilvington. Classical Guitar Magazine, 1992. In: COOPER, C. (Ed.). Guitar Interviews: The Best of “Classical Guitar” Magazine, Melbay, Pacific, 2008, v. 1, p. 50-53.
- KOSHKIN, N. Transcrição de fonte audiovisual. Diálogo com Koshkin através de mensagem pessoal enviada ao autor em 27 de setembro de 2017.
- KOSHKIN, N. Citação de textos eletrônicos [on-line]. Mensagem pessoal enviada ao autor em 9 de outubro de 2019.
- LONDON, J. Tempo (i). In: Grove Music Online. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27649>. Acesso em: 10 de Novembro de 2019.
- MATSCHULAT, J. Gestos Musicais no Ponteio Nº 49 de Camargo Guarnieri: Análise e Comparação de Gravações. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- McADAMS, S.; DEPALLE, P.; CLARKE, E. Analysing Musical Sound. In: CLARKE, E.; COOK, N. (Ed.). Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects. Oxford University Press, New York, 2004. p. 157-196.

MOLINA JÚNIOR, S. J. O Violão na Era do Disco: interpretação e desleitura na arte de Julian Bream. Tese (Doutorado), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

MORAIS, L. C.; GLOEDEN, E. Duas versões da *Sonata 3*, de Manuel Ponce: o uso da gravação como construção de uma fonte primária. Anais do XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Campinas, 2017.

NESTROVSKI, A. R. Debussy e Poe. L&PM Editores, Porto Alegre, 1986.

NIKITA Koshkin. In: SUMMERFIELD, M. J. *The Classical Guitar: Its evolution, players and personalities since 1800*. 3ª ed. Ashley Mark Pub. Co., Newcastle, 1992. p. 115.

PAPANDREOU, E. The ‘Megaron’ Concerto For Guitar and String Orchestra by Nikita Koshkin: An Exploration of Performance Issues, a Performing Edition and a CD Recording. Tese (Doutorado), Dublin Institute of Technology, Dublin, 2014.

PHILIP, R. Performing Practice: The 20th Century. In: SADIE, S. (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Mcmillian, New York, 2001.

POE, E. A. The Fall of the House of Usher. In: BURTON, W. E.; POE, E. A. (Ed.). *Burton’s Gentleman’s Magazine*. Philadelphia, 1839. v. 5, p. 145-152.

POE, E. A. A queda da Casa de Usher. In: *Histórias Extraordinárias*. Seleção, tradução e apresentação de José Paulo Paes. Companhia das Letras, São Paulo, 2008. p. 156-176.

SARTOR, J. B. Música Espectral: análise musical de *Unanswered Questions* (1995) para flauta solo de Tristan Murail. II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical, Vitória, 2014. p. 221-230.

THIEMEL, M. Dynamics. In: *Grove Music Online*. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08458>. Acesso em: 25 de Abril de 2019.

VIEIRA, D.; CARVALHO, A. R. A audição de gravações como ferramenta colaboradora para o preparo de uma performance: um estudo de caso. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Natal, 2013.

WINTER, L. L.; SILVEIRA, F. J. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.13, 2006, p. 63-71.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

- ALEXANDRA, Marina. *A momento of Magic*, violão, Guitar Muse, Columbia, 2006.
- BLÁHA, Vladislav. *Chitarra Poetica*, violão, Roton, Bucareste, 2000.
20th Century Guitar, Michael Partigton, violão, Rosewood Music, Seattle, 1998.
- COBO, Ricardo. *Tales for Guitar*, violão, ESS.A.Y, Dobbs Ferry, 1993.
- DINNIGAN, Simon. *Debut*, violão, P3 Music, Dundee, 2002.
- HAWKINS, Tom. *Soliloquy*, violão, Mayo Audio, 2000.
- KOSHKIN, Nikita. *The Prince's Toys: Koshkin plays Koshkin*, violão, Soundset Recordings, Scottsdale, 1998.
- LAQUATRA, Jeff. *Twilight: Guitar Music at the End of the Century*, violão, IGW, Denver, 2003.
- MIKULKA, Vladimir. *The Prince's Toys: Works by Koshkin and Rak*, violão, BIS Records, Åkersberga, 1986.
- OGDEN, Craig. *Tango Nuevo*, violão, Chandos, Colchester, 1998.
- OLSEN, Stein-Erik. *Sonata Mongoliana*, violão, Simax Classics, Olso, 2000.
- PAPANDREOU, Elena. *Elena Papandreou: Guitar Recital*, violão, Naxos, Hong Kong, 1998.
- PAPANDREOU, Elena. *Elena Papandreou plays Koshkin*, violão, BIS Records, Åkersberga, 2003.
- PAPANDREOU, Elena. *Elena Papandreou plays Nikita Koshkin – Megaron Concerto*, violão, BIS Records, Åkersberga, 2012.
- PILE, Randy. *Visitations & Explorations*, violão, Randy Pile, San Marcos, 2003.
- SELYUTINA, Asya. *Guitar Solo*, Kreuzberg Records, Bruehl, 2009.
- TEICHOLZ, Marc. *Valseana*, violão, Guitar Salon International, Santa Monica, 2010.
- WILLIAMS, John. *John Williams: The Seville Concert*, violão, Sony Classical, New York, 1993.
- YIP, Brandon. *Global Impressions*, violão, Joplin & Sweeney Music Company, Los Gatos, 2001.

PARTITURAS

KOSHKIN, N. *Usher Waltz, Op. 29*. In: *The Russian Collection: Music by Soviet Composers*. Matanya Ophee (Ed.) Editions Orphée. Columbus, 1989. v. 5, p. 36-43.

KOSHKIN, N. *Usher Waltz*. Edition Margaux, Berlin, 1993.