

***Choros nº 6* de Heitor Villa-Lobos: Construção da performance musical do solo inicial por flautistas de orquestras brasileiras**

- Ms. Thais Fernandes Santos

thaisfrs@yahoo.com.br

UFRGS, Brasil.

- Dr. Any Raquel Carvalho

anyraque@cpovo.net

UFRGS, Brasil.

Abstract: This work presents a portion of a larger investigation with the purpose of understanding the construction of a performance by flutists of professional orchestras. We present a parallel study between three flutists and a study by Chaffin e Imreh (2001). Semi-structured interviews and recordings of the practice sessions revealed the frequency with which the flutists mentioned characteristics of the musical aspects during the study of the initial solo section of the *Choros nº 6* de Villa-Lobos, as compared to those used by Chaffin.

Keywords: Performance construction, Flute; Orchestral flutists.

Biografia das autoras: **Thais Fernandes**, bacharel em flauta transversal pela UFMG, mestre em Práticas Interpretativas pela UFRGS. Atualmente cursa o doutorado em Performance Musical pela UFMG e atua como flautista convidada da Orquestra Filarmônica do Espírito Santo. **Any Raquel Carvalho**, mestre e doutora em Música (órgão de tubos) pela University of Georgia, USA, é professora associada no PPG e Instituto de Artes do Departamento de Música da UFRGS. Possui 3 livros publicados sobre contraponto e vários artigos sobre estratégias de estudo envolvendo música para teclado e música brasileira para órgão.

Construção da performance

A presente comunicação é um recorte de uma pesquisa maior na qual temos como objetivo estudar a construção de uma performance e quais as estratégias de estudo são utilizadas por flautistas, que atuam profissionalmente em orquestras brasileiras, durante o estudo do solo inicial do *Choros nº 6* de Heitor Villa-Lobos. Contudo, neste artigo abordaremos somente alguns pontos do paralelo que traçamos entre os dados coletados com os três flautistas participantes da pesquisa e o estudo de Roger Chaffin e Gabriela Imreh (2001)

A comparison of practice and self-report as sources of information about the goals of expert practice, que nos serviu como modelo para assim verificarmos se poderia ocorrer alguma semelhança entre os estudos relacionados à construção da performance.

A temática da construção de uma performance musical vem sendo bastante discutida nas pesquisas em “Práticas Interpretativas”, dada a sua relação direta com a excelência musical. Para Chaffin e Lemieux (2004), o nível de excelência em uma performance está diretamente relacionado à quantidade e qualidade de tempo aplicado na sua elaboração. Sendo assim, é a partir dessa preparação que podemos compreender a expertise de um músico, e graças ao desenvolvimento dessas pesquisas pôde-se entender melhor como esses músicos se preparavam para uma performance e, finalmente, comprovar que a excelência musical pode ser conquistada.

Todavia, mesmo quando o nível de excelência é atingido, o estudo continua sendo necessário, uma vez que a prática musical deve ser contínua, para a manutenção da capacidade em nível elevado, definem Chaffin e Imreh (2001) baseados em Ericsson e Krampe (1996). Os autores ressaltam ainda que praticar durante um longo período possibilita a compreensão de características que, combinadas à prática do instrumento, as tornam mais eficazes.

Com isso, a melhora de uma performance exige a definição de objetivos específicos e adequados ao nível de habilidade que conduziu ao desenvolvimento de estratégias eficazes. O progresso deve ser monitorado e novas rotas para a melhoria devem ser continuamente exploradas, sendo esse um trabalho caracterizado como “prática deliberada” (Ericsson, Krampe e Tesch-Romer 1993).

Regina Santos mostra que esse tipo de prática é caracterizado por:

- (i) uma tarefa bem definida que representa um desafio pessoal;
- (ii) a presença de retroalimentação informativa;
- (iii) a persistência para repetir e corrigir erros.

A frequência e qualidade da prática é determinada por fatores como motivação, recursos pessoais e atenção. (Santos 2007, 29)

A autora aponta ainda para a definição de Ouellette (2002), a qual mostra que “prática deliberada” compreende três componentes, inter-relacionados:

- (i) engajamento pessoal em termos de esforço, determinação e concentração;
- (ii) quantidade de horas de prática suficientes para atingir tarefas que serão dependentes do nível de habilidades até então desenvolvidas;
- (iii) consciência sobre o desafio a ser enfrentado, pois a prática deliberada não é necessariamente agradável. (Santos 2007, 29)

Para Chaffin e Lemieux (2004), organizar uma performance musical é uma tarefa complexa e as habilidades necessárias para essa preparação são desenvolvidas ao longo de muitos anos com a prática musical, no momento em que o performer se torna mais conhecedor do assunto. Susan Hallam (1995a, 1995b) mostra que músicos experientes demonstram um entendimento mais específico dos fatores que determinam as suas decisões durante o estudo, e as informações obtidas através de pesquisas revelam que esse entendimento representa uma fonte importante de informações.

Os músicos profissionais com nível de expertise apresentam um entendimento maior sobre suas dificuldades e consequentemente sobre suas qualidades, além de um conhecimento sobre o planejamento da prática instrumental que, segundo Hallam (2001), é uma característica necessária para se tornar um músico de excelência. Sendo assim, o estudo da prática desses músicos pode muitas vezes atuar como um modelo, servindo como parâmetro para o ensino do instrumento, ou para, como é nosso propósito, entender melhor a construção da performance feita por ele.

Hallam (2001, 37) aponta que, ao analisar como os músicos realizavam a sua prática de estudo, percebeu que eles “aprendem como estudar”, em muitos casos, sob a influência da atuação em um meio competitivo, como, por exemplo, uma orquestra. Sabemos que os músicos que atuam profissionalmente em uma orquestra sinfônica necessitam exercer um desempenho em excelência, em um período de tempo extremamente pequeno, uma vez que as orquestras normalmente possuem concertos em curtos espaços de tempo. Sabemos que para conseguirem atingir esse nível, os músicos se dedicam ao estudo e prática do instrumento durante anos.

Sendo assim, a compreensão do processo de construção de uma performance através da observação do estudo de flautistas profissionais de orquestras, nos possibilitaria compreender melhor o estudo do instrumento e a atividade em questão. Entretanto, justificamos que nossa proposta não é

comparar o estudo dos participantes, mas sim, entender como cada um, de sua maneira, constrói suas performances. Para isso, foram selecionados três flautistas com o cargo de 1ª flauta, ou flauta solista, de orquestras brasileiras, e através de entrevistas semiestruturadas e gravações das sessões de estudo, nas quais foram incentivados a mencionar os problemas com os quais se deparavam e como faziam para resolvê-los, durante o estudo do solo inicial do *Choros nº 6* de Heitor Villa-Lobos.

Para analisar o processo de aprendizagem de cada participante da pesquisa, buscamos compreender com que frequência as características de cada aspecto musical aparecem no seu estudo e quais as semelhanças e/ou diferenças que cada flautista apresenta, usando como referência as dimensões e aspectos musicais propostos por Chaffin e Imreh (2001).

As dimensões encontram-se relacionadas a diferentes aspectos da música como, por exemplo, dificuldades técnicas, fraseado, expressões, etc. Chaffin buscou entender se era possível, com essa abordagem, identificar os efeitos, sob diferentes aspectos, da complexidade musical durante a prática e em que medida eles correspondiam às questões que o participante mencionou.

Os aspectos das dimensões estão sumarizados no quadro abaixo, o qual descreve as dimensões das decisões tomadas durante o estudo da obra. O autor esclarece que essas dimensões não são a única maneira de organizar as escolhas do músico durante a sua prática. Porém, a pianista participante de sua pesquisa, Gabriela Imreh, percebeu que elas descreveram adequadamente as suas decisões.

<ul style="list-style-type: none"> Três dimensões básicas: deve ser seguido simplesmente para se tocar as notas da partitura.
<i>Dedilhado</i> – decisões sobre dedilhados não usuais. <i>Dificuldades técnicas</i> – trechos que necessitam de maior atenção em habilidades motoras (exemplo: saltos). <i>Padrões</i> – escalas, arpejos, acordes e ritmos.
<ul style="list-style-type: none"> Quatro dimensões interpretativas: deve ser construído para moldar o caráter da obra
<i>Fraseado</i> – agrupamentos de notas que forma uma unidade musical. <i>Dinâmica</i> – variação sonora (<i>loudness</i>). <i>Andamento</i> – variação de velocidade. <i>Pedal</i> – uso do pedal.
<ul style="list-style-type: none"> Três dimensões da performance: aspectos que devem ser considerados durante a performance, com o objetivo de tornar cada performance única (Chaffin et al., 2003, p. 469).
<i>Básica</i> – Padrões familiares, dedilhados e dificuldades técnicas que necessitam de atenção. <i>Interpretativa</i> – Fraseado, dinâmicas, andamento, pedal que necessitam de atenção durante a

performance.

Expressiva – Emoção a ser transmitida ao público, por exemplo, surpresa.

Quadro 1 - Aspectos das decisões tomadas durante a prática, pela pianista Imreh. (Chaffin e Imreh 2001, 43)

Escolhemos esse trabalho por acreditar que esse quadro explicita com bastante clareza os aspectos musicais nos quais nos baseamos durante nosso estudo. Já que buscamos observar em nossa pesquisa, a recorrência ou não das dimensões durante o estudo dos flautistas. Contudo, tivemos a necessidade de modificar o aspecto da dimensão básica, substituindo o “dedilhado” por “afinação”. Entendemos que, para a execução de uma obra na flauta, não são necessárias grandes modificações de dedilhado, como ocorre mais frequentemente no piano. Em alguns momentos, é realmente necessário fazer uso de posições alternativas, porém, no solo inicial do *Choros nº 6*, nenhum dos participantes sentiu a necessidade de modificar o dedilhado. Também acrescentamos o aspecto “respiração”, já que ele foi discutido por todos os participantes e também por entendermos a sua importância para o estudo de um instrumento de sopro. E suprimimos o aspecto “pedal”. Como tivemos apenas uma sessão de estudo, dividimos a sessão gravada em períodos de estudo. E estes foram divididos da seguinte forma:

1º período de estudo: Sessão de estudo de 30 minutos.

2º período de estudo: Momento em que é solicitado ao participante que toque o excerto, sem interrupções após a sessão de estudo.

3º período de estudo: Lembrança do ensaio e apresentações com a orquestra.

O primeiro período é o momento em que o músico conhece ou reconhece a partitura, identificando as características rítmicas, as alturas, os padrões, entre outros. Já o segundo período de estudo é o meio do processo, no qual o performer, após ter entendido os códigos musicais, busca um entendimento das frases e das ideias musicais, já apresentando alguns trechos memorizados. O músico busca, agora, analisar a sua performance de forma mais ampla, observando aspectos como andamentos e conduções de frases. Esse período representa o momento no qual os músicos tiveram a oportunidade de tocar sem nenhuma interrupção, buscando revisar aquilo que haviam estudado.

O terceiro e último período de estudo é aquele em que o músico consegue perceber a obra de uma forma geral. Isso pode ocorrer durante ensaios (no caso de música de câmara) ou no final do estudo (no caso de peças com instrumento solo), quando o músico procura tocar a obra como um todo, sem necessidade de interrupções para ajustar ou corrigir algum problema básico. Buscamos, nesse período de estudo, relacionar as lembranças que ocorreram durante os ensaios e concertos com orquestra, os problemas identificados e as possíveis soluções.

O estudo dos flautistas participantes

Stefan Reid (2006) explica que, mesmo sabendo que as maneiras de estudar de um músico evoluem ao longo dos anos, enriquecendo, assim, a sua experiência musical, não é incomum observar que diferentes performers apresentam diferentes formas de praticar o mesmo instrumento, especialmente na parte de construção interpretativa. Entretanto, o autor mostra que

uma característica comum dos métodos de prática dos artistas mais experientes é uma abordagem sistemática ao aprendizado musical, demonstrado em uma tomada de consciência dos objetivos na prática e a habilidade de evocar estratégias musicais eficazes que lhes permitam atingir esses objetivos (Reid 2006, 109)

Durante a entrevista e as sessões de estudo buscamos verificar quais dimensões eram abordadas em cada período de aprendizagem, pois acreditamos que, desta maneira, poderíamos entender como as suas performances eram construídas. Contudo, como foi dito anteriormente, este artigo é apenas um recorte e, apesar do objetivo principal ser apresentar quais aspectos cada participante mencionou na maioria de seus comentários, apresentamos um breve exemplo de como foi a descrição do estudo dos participantes e seu diálogo com a pesquisa modelo.

Durante o estudo de um dos flautistas, após uma primeira leitura, ele recorre à estratégia de repetições para uma melhor compreensão das notas e dos padrões recorrentes no excerto, começando a se preocupar com as dimensões básicas, com o reconhecimento dos padrões musicais, assim como com as notas e a rítmica. Este flautista tocou todo o trecho intercalando sessões de repetição de alguns compassos variadas vezes, sempre tocando

uma sequência de trechos e repetindo novamente esses compassos. Chaffin e Imreh (2001) mostram que dificuldades técnicas, como saltos ou trechos complicados, podem muitas vezes ser resolvidas através de repetições da dificuldade motora.

Para Chaffin, existem duas maneiras de se classificar a prática do músico através de segmentos ou trechos: *works* e *runs*. O autor conceitua *works* como o momento em que o performer se concentra em repetições de um trecho curto, com o intuito de solucionar determinado problema ou dificuldade técnica, desenvolvendo, assim, a fluência do trecho. Os *runs* são definidos por ele como momentos em que o músico executa trechos longos com o mínimo de repetição e sem a ocorrência de soluções para problemas técnicos específicos, objetivando estudar as conexões entre as sessões e um maior entendimento das questões interpretativas em um trecho mais longo da obra. Sendo assim, notamos que o flautista apresentou alternância de *works* e *runs* durante o seu estudo, conforme descrito acima, sendo esta uma estratégia especializada na preparação da performance.

Observamos nesta descrição a preocupação de um dos participantes com os aspectos e dimensões descritas acima, e durante a pesquisa ocorrem inúmeras outras. Contudo, Chaffin e Imreh (2001) esclarecem que a ausência de um aspecto não significa que o músico não tenha percebido uma determinada dimensão, mas denota apenas que a dimensão não teve um efeito consistente durante o estudo do pesquisador. Algumas dimensões podem ter influenciado a prática do músico em pequenos períodos do estudo ou gerado diferentes efeitos em diversos momentos da prática. Conclui-se que os procedimentos, nos quais o pesquisador pode estudar como foi a prática do performer e como ela se relaciona com os autorrelatos, objetivam revisar a prática e entender quais eram os objetivos gerais dos participantes durante um significativo período de tempo.

Considerações finais

Identificamos vários pontos em que os estudos se assemelham e outros em que se diferem e, através desses dados, entendemos que a construção de

cada performance é única; entretanto, como estamos lidando com músicos em nível de expertise, vários aspectos são semelhantes.

Observando as características de cada participante vimos que existiram dois tipos de estudo: um que privilegiou a técnica do instrumento como ponto central e outro que teve o estudo da obra como ponto principal. Um dos flautistas se prendeu, muitas vezes, a exercícios de técnica tendo como objetivo antecipar a solução de possíveis problemas e/ou dificuldades, enquanto os outros dois flautistas se dedicaram, desde o início do estudo, a executar e praticar o excerto, buscando solucionar os problemas e/ou dificuldades à medida que fosse necessário.

Um fato relevante a ser mencionado é que, segundo Chaffin e Imreh, o performer, durante pesquisas como essa, tende a apontar apenas para o que ele considera como problema ou dificuldade. Sendo assim, só será mencionado por ele o que considera como tal.

Como o objetivo é identificar o número de vezes que cada aspecto de cada dimensão foi mencionado pelos participantes, para assim entender a construção da performance de cada um, através de uma análise resumida, concluímos que, entre as dimensões básica e interpretativa, o participante A se preocupou mais com os aspectos interpretativos, mais precisamente o aspecto “fraseado”, tendo este 10 comentários sobre o assunto; já o participante B mencionou igualmente as duas dimensões, entretanto, o aspecto mais mencionado foi “mudança de dinâmica”, com o número 6; enquanto o participante C despendeu maior atenção à dimensão básica, ao aspecto “dificuldades técnicas”, com 9 comentários sobre este aspecto. Após essa análise, entendemos que cada flautista, apesar de muitas semelhanças, construiu o seu estudo de forma diferenciada, uma vez que cada um deles se atentou para um aspecto diferente de cada dimensão.

	Participante A	Participante B	Participante C
Dimensão Básica			
Afinação	3	0	1
Dificuldades técnicas	6	5	9

Padrões	2	4	2
Respiração	3	5	2
Dimensão Interpretativa			
Fraseado	10	5	5
Mudança de dinâmica	4	6	4
Mudança de andamento	8	3	0
Dimensão de Performance			
Memorização	2	1	2
Concentração	4	4	2
Estrutura Musical	7	1	3
Uso da partitura	3	1	1

Quadro 2 - Número de vezes que cada aspecto das três dimensões foi mencionado pelos participantes durante o processo de aprendizagem

Acreditamos que o modelo utilizado como referência (Chaffin e Imreh 2001) nesta pesquisa foi de grande validade para a compreensão das dimensões musicais e, conseqüentemente, o entendimento da construção da performance de cada performer individualmente.

A necessidade de uma preparação tão eficiente e rápida é extremamente importante para esses músicos, solistas de orquestras. Notamos que os três participantes citaram terem estudado, no decorrer de suas trajetórias, com também flautistas profissionais de orquestras. Entendemos, assim, que os conhecimentos de orquestra e a prática foram estabelecidos desde cedo e que a própria experiência foi relevante, uma vez que todos relatam ter participado de orquestras jovens e/ou profissionais no início de suas carreiras.

Reid (2006) mostra que estudantes e músicos amadores são beneficiados por pesquisas que versem sobre o trabalho de músicos profissionais e professores de instrumento, uma vez que ele envolve um esforço mental consciente durante a prática, tornando-a ainda mais produtiva.

Acreditamos que pesquisas como esta proporcionam o conhecimento de caminhos válidos durante o estudo de outros músicos flautistas, já que estes poderão utilizar as estratégias aqui relatadas para a solução de problemas semelhantes. Esperamos que este trabalho possa agregar qualidade ao ensino do instrumento, uma vez que é baseado na vivência e na prática de especialistas do instrumento.

Referências bibliográficas:

Chaffin, Roger; Imreh, Gabriela. 2001. "A comparison of practice and self-report as sources of information about the goals of expert practice." *Psychology of Music*, v. 29: 39 – 69.

Chaffin, Roger; Lemieux, Anthony. 2004. "General perspectives on achieving musical excellence." In *Musical Excellence: Strategies and techniques to enhance performance*, editado por Aaron Williamson, 19-40. London: Oxford University Press.

Ericsson, K. Anders; Krampe, Ralf. 1996. "Maintaining excellence: deliberate practice and elite performance in young and older pianists." *Journal of Experimental Psychology: General*, v.125, n. 4: 331 - 359.

Ericsson, K. Anders; Krampe, Ralf; Tesch-Romer, Clemens. 1993. "The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance." *Psychological Review*, v. 100, n.3: 363 - 406.

Hallam, Susan. 2001. "The development of metacognition in musicians: implications for education." *British Journal of Music Education*, v.18, n.1: 27-39.

Hallam, Susan. 1995a. "Professional musicians' orientations to practice: implications for teaching." *British Journal of Music Education*, v. 12: 3-19.

Hallam, Susan. 1995b. "Professional musicians' approaches to the learning and interpretation of music." *Psychology of Music*, v. 23, n.1: 111-128.

Reid, Stefan. 2006. "Preparing to performance" In *Musical Performance: A Guide to Understanding*, editado por John Rink, 102-112. Cambridge: Cambridge University Press.

Santos, Regina Antunes Teixeira. 2007. "Mobilização de conhecimentos musicais na preparação do repertório pianístico ao longo da formação acadêmica: três estudos de caso." *Tese de doutorado em música*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.