

**TIMBRE N.1 DE EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ: ANÁLISE COMO FERRAMENTA DE ENSINO PARA O INTÉRPRETE**

***TIMBRE N.1 DE EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ: EL ANÁLISIS COMO HERRAMIENTA DIDÁCTICA PARA EL INTÉRPRETE***

***TIMBRE N.1 BY EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ: ANALYSIS AS A TEACHING TOOL FOR THE PERFORMER***



Alfeu ARAUJO<sup>1</sup>  
e-mail: arafilho@uem.br

**Como referenciar este artigo:**

ARAUJO, A. Timbre n.1 de Edmundo Villani-Côrtes: Análise como ferramenta de ensino para o intérprete. **Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação**, Araraquara, v. 18, n. 00, e023030, 2023.  
e-ISSN: 1982-5587. DOI: <https://doi.org/10.21723/riace.v18i00.17771>



- | Submetido em: 21/06/2022
- | Revisões requeridas em: 07/08/2022
- | Aprovado em: 13/11/2022
- | Publicado em: 04/05/2023

---

**Editor:** Prof. Dr. José Luís Bizelli  
**Editor Adjunto Executivo:** Prof. Dr. José Anderson Santos Cruz

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá – PR – Brasil. Departamento de Música e Artes Cênicas (DMC). Coordenador adjunto do Curso de Música (2022/2024). Doutorado em Música (UNICAMP).

**RESUMO:** A temática deste artigo está em apresentar um material analítico sobre o Timbre n.1 de Edmundo Villani-Côrtes, cujo objetivo está em colocar o intérprete na posição ativa de suas escolhas interpretativas, baseadas na reflexão e associação de elementos direcionados para a performance musical. A investigação ocorre através de uma abordagem qualitativa baseada nas referências bibliográficas, entrevista semiestruturada com o compositor e os postulados de Ian Bent (1938). Dentro dos resultados temos: reflexões acerca da importância da construção do conhecimento para o processo de ensino/aprendizado; considerações e reconsiderações do compositor; reflexões sobre a área das práticas interpretativas e análise descritiva dos elementos empregados pelo compositor como ferramenta de descoberta e ensino para o intérprete. Considera-se que o conjunto de dados auxilie o equilíbrio entre a ação objetiva e subjetiva da interpretação musical, fortalecendo o intérprete no cenário da pesquisa acadêmica na área das práticas interpretativas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Villani-Côrtes. Timbre n.1. Análise. Ensino. Práticas Interpretativas.

**RESUMEN:** El tema de este artículo es presentar un material analítico sobre el Timbre n.1 de Edmundo Villani-Côrtes, cuyo objetivo es colocar al intérprete en la posición activa de sus opciones interpretativas basadas en la reflexión y asociación de elementos dirigidos a la interpretación musical. La investigación se lleva a cabo a través de un enfoque cualitativo basado en referencias bibliográficas, entrevista semiestructurada con el compositor y los postulados de Ian Bent (1938). Dentro de los resultados tenemos: reflexiones sobre la importancia en la construcción del conocimiento para el proceso de enseñanza/aprendizaje; consideraciones y reconsideraciones del compositor; Reflexiones sobre el área de las prácticas interpretativas y análisis descriptivo de los elementos empleados por el compositor como herramienta de descubrimiento y enseñanza para el intérprete. Se considera que el conjunto de datos ayuda al equilibrio entre la acción objetiva y subjetiva de la interpretación musical, fortaleciendo al intérprete en el escenario de la investigación académica en el área de las prácticas interpretativas.

**PALABRAS CLAVE:** Villani-Cortés. Timbre n.1. Análisis. Enseñanza. Prácticas Interpretativas.

**ABSTRACT:** The theme of this article is to present an analytical material on Timbre n.1 by Edmundo Villani-Côrtes, whose objective is to place the interpreter in an active position of his interpretive choices bases on the reflection and association of elements directed to the musical performance. The investigation takes place through a qualitative approach based on bibliographical references, semi-structured interview whit the composer and the postulates of Ian Bent (1938). Within the results we have: reflections on de importance of building knowledge for the teaching/learning process; composer's considerations and reconsiderations; reflections on the area of interpretive practices and descriptive analysis of the elements used by the composer as a discovery and teaching toll for the interpreter. It is considered that the data set helps the balance the objective and subjective action of musical interpretation, strengthening the performer in the scenario of academic research in the area of interpretive practices.

**KEYWORDS:** Villani-Côrtes. Timbre n.1. Analysis. Teaching. Interpretative Practices.

## Introdução

Esta investigação faz parte da trajetória de reflexões do autor deste artigo, cuja origem está em sua Tese de Doutorado, intitulada “Timbres e Ritmatas de Edmundo Villani-Côrtes: Conceito, Análise e Interpretação Pianística”, defendida no ano de 2011 pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) na área das Práticas Interpretativas.

A escolha do compositor está baseada em critérios de representatividade, de importância, de fronteiras estéticas e de uma profunda transformação no cenário de ensino/aprendizado nos últimos 60 anos, onde o experimentalismo cedeu espaço para um processo de aprendizagem fundamentado em premissas de bases científicas, concretizando o rumo da organização acadêmica na área das práticas interpretativas. Villani-Côrtes representa, dentro do processo atual da música erudita brasileira, uma das infinitas vertentes da música contemporânea, dialogando, sem barreiras, as linguagens do erudito e do popular dentro do mais alto grau de qualidade da literatura musical nacional.

O compositor enfatiza sua forte inclinação para a pesquisa de sons nos instrumentos, assim como o objeto analítico na compreensão das peças que executava. Descreve a vontade, o gostar, o senso de observação aliado à associação de acontecimentos do cotidiano, como as principais referências utilizadas no seu processo de criação e, como consequência, grande parte dos títulos de sua extensa obra musical tem relação direta com algo que ocorreu em sua vida.

É neste contexto que ocorreu a escolha do *Timbre n.1* para o processo de investigação deste trabalho. A criação desta peça aconteceu em meados de 1976, dentro de um processo de ensino e aprendizado vivenciado por Villani-Côrtes, motivado pelo compositor alemão Hans Joachim Koellreutter (1915-2005) em tratar o piano não como instrumento melódico harmônico, mas de características timbrísticas, ratificando o título de sua composição. É um diferencial de sua intensa produção musical marcada pelo diálogo entre o erudito e o popular baseado nas relações tonais. Exige do intérprete apurado desenvolvimento técnico, memorização e compreensão de um texto cujas referências estão totalmente atreladas no universo da diversidade sonora e profundos contrastes, exigindo compreensão e ferramentas de ensino para a construção da audição seletiva, fundamental para a riqueza das relações timbrísticas presentes na obra. Ratificando considerações de Sá Pereira (1888-1966), importante professor de piano, educador musical, escritor, compositor e pioneiro no ensino moderno de piano baseado no senso de atenção e reflexão, a obtenção da audição seletiva é

fruto de um conjunto organizado de instruções empregado no ato da execução instrumental, fortalecendo a educação como um processo dinâmico e consistente (SÁ PEREIRA, 1964).

O objetivo está em colocar o intérprete na posição ativa de suas escolhas interpretativas baseadas na reflexão e associação dos elementos direcionados para a *performance*.

Desta forma, o artigo será subdividido por seções, informando e orientando o leitor acerca de importantes quesitos, como: a relevância a respeito da construção do conhecimento, descrevendo a ação de interpretação musical como um guia de decisões conscientes no exercício contínuo de descobertas; Villani-Côrtes por Villani-Côrtes através de entrevistas semiestruturadas, esclarecendo e contextualizando a biografia musical do referido compositor; reflexões sobre a ação das práticas interpretativas como área de conhecimento; trabalho analítico do *Timbre n.1* de Edmundo Villani-Côrtes como ferramenta de ensino para o intérprete e considerações finais sobre o aporte desta perquirição.

### **Metodologia e Código de Ética**

A metodologia desta investigação apresenta uma abordagem qualitativa cujo levantamento de dados tem como suporte a fundamentação bibliográfica, expondo importantes referências sobre a construção do conhecimento para a área das práticas interpretativas. A respeito desta metodologia científica, Filippo *et al.* (2011, p. 384) explicam:

As respostas para essas perguntas geram dados denominados qualitativos: eles não podem ser medidos diretamente, e geralmente são obtidos por meio de entrevistas, documentos ou observações do próprio pesquisador sobre as ações dos usuários.

Minayo (2003, p. 21) afirma que a pesquisa qualitativa trabalha com uma realidade que não pode ser apenas quantificada, “porque essa realidade possui um universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes”.

A respeito deste universo de significados, ratificando a importância qualitativa de conteúdos, foi registrado, com o referido compositor, um conjunto de entrevistas semiestruturadas realizadas pelo autor deste artigo, obtendo originalidades acerca da biografia musical de Edmundo Villani-Côrtes. A estrutura do texto traz considerações e reconsiderações do compositor como eixo principal, fruto de uma série de encontros no período de 2007 a 2011, permitindo a gênese de um texto secundário de autoria do pesquisador. A base conceitual da entrevista semiestruturada seguiu as especificações de

Skalinski Júnior (2011), por meio de questões previamente elaboradas sobre estudos musicais, influências, convívio familiar, formação acadêmica, atividades profissionais, conceitos de composição, posição político-social e diversas considerações sobre Edmundo Villani-Côrtes, contextualizando, para o intérprete, a natureza musical e o pensamento criativo do compositor.

Os fundamentos teóricos do trabalho analítico terão como suporte os postulados propostos por Ian Bent (1938) em sua obra “Analysis”, onde “a análise pode servir como ferramenta de ensino para o intérprete, para o ouvinte e muitas vezes para o compositor, porém conserva sempre uma particularidade: o processo de descoberta” (BENT, 1988, p. 2), assim como a proposta de construção da interpretação musical segundo a Teoria da Formatividade elaborada pelo filósofo Luigi Pareyson (1928-1991), onde “interpretação” (PAREYSON, 1993, p. 172) é definida como forma de conhecimento em que receptividade e atividade são inseparáveis.

O processo metodológico do trabalho analítico será organizado a partir dos seguintes enfoques: Forma (organização textual); Harmonia (gramática); Andamento (movimento); Dinâmica, Timbre e Ressonância (relações sonoras), funcionalizando os achados e equilibrando as ações objetivas e subjetivas da interpretação musical com o objetivo de potencializar o conhecimento e a criatividade, importantes ferramentas das práticas interpretativas.

A pesquisa responde integralmente ao código de ética, valorizando a honestidade e integridade das informações, assim como a responsabilidade do autor. A objetividade é o carro chefe na condução do trabalho, tecendo os informes com clareza e responsabilidade. Não há julgamentos influenciados por conflitos de interesses, assegurando o direito de todos os envolvidos: compositor, pesquisador e periódico. A originalidade através da presença do compositor, as reflexões contínuas do pesquisador e o respeito integral às correções sugeridas pelos pareceristas apontam a conduta científica no desenvolvimento e resultados do referido trabalho, enfatizando a qualidade dos informes como critério prioritário. Finalizando, o autor assume a responsabilidade pública pelo trabalho, assim como sua contribuição intelectual.

## **Aquisição: construção do conhecimento**

Iniciamos o percurso desta investigação alertando sobre a importância da aquisição de informação para a construção do conhecimento, descrevendo a ação de interpretação musical como um guia de decisões não mecanizadas, ou seja, fruto de um trabalho consciente no exercício contínuo do processo de descoberta. Neste quesito vale frisar a atuação do intérprete na produção e não reprodução do texto musical, valorizando a tríade: análise, descoberta e associações. Os processos associativos constituem uma das maneiras de fixar o conhecimento. Permite a organização do material analisado, utilizando as analogias ou diferenças do texto musical.

Ao contrário do que muitos indagam como resultado do produto artístico, a compreensão amplia a criatividade das múltiplas percepções do processo de interpretação musical. Constitui fator de suma importância para a liberdade assistida e não libertinagem, uma vez que está baseada no conhecimento.

Fato é que a interpretação musical, ante o repertório pianístico ou de qualquer outro instrumento, nunca será apenas um manejo intelectual, racional. O comportamento subjetivo, baseado no exercício da intuição, é uma ferramenta necessária e valiosa que pode ser conjugada com maestria em relação aos procedimentos científicos. A sistematização de dados relativos aos planos cognitivo (intelectual), afetivo (motivação) e motor (movimento/corpo), fornecidos pela ação da pesquisa, sendo a análise uma dessas ferramentas, viabiliza a elaboração de uma metodologia de ensino e da execução que possibilite o desenvolvimento do complexo arsenal de potencialidades que permitirão superar as exigências de ordem musical que a interpretação das grandes obras da literatura musical demanda. É nesse sentido que a pianista Maria Eliza Risarto (2000, apud LIMA, 2005, p. 45) afirma:

[...] De repente, buscar o melhor toque, a melhor condução sonora, são fenômenos que não podem ser verbalizados e parecem seguir o caminho da intuição, mas, no fundo, eles pressupõem um trabalho técnico. [...] Neste trabalho eu entendi justamente a lógica da interpretação musical e conseqüentemente a minha intuição musical ficou bem mais forte.

Na área das práticas interpretativas, execução instrumental, nos deparamos com percepções e necessidades que não são construídas sem a ação da criticidade e do processo reflexivo. Por ser uma atividade altamente artesanal através do conhecimento de saberes subjetivos, uma vez que os fenômenos musicais não são objetivos e nascem da

experimentação diária sob o prisma individual, exige do indivíduo uma educação crítica, antagônica à padronização do comportamento.

Isto ratifica a posição da pianista Maria Eliza Risarto sobre a lógica da interpretação musical onde, através da educação crítica, desenvolve-se o comportamento reflexivo; valoriza-se o fundamento através da ação artesanal; imprime-se interesse pelo percurso; realiza-se o processo de integração pelo conjunto de associações; oferece ênfase ao resultado individual em detrimento da padronização, valorizando o indivíduo retroalimentado pela curiosidade e criatividade fundamentadas na luz da razão e do conhecimento.

A curiosidade como inquietação indagadora, como inclinação ao desvelamento de algo, como pergunta verbalizada ou não, como procura de esclarecimento, como sinal de atenção que sugere alerta, faz parte integrante do fenômeno vital. Não haveria criatividade sem curiosidade que nos move e que nos põe pacientemente impaciente diante do mundo que não fizemos, acrescentando a ele algo que fazemos (FREIRE, 2011, p. 33).

É neste sentido que partimos para tecer curiosidades e informes sobre o referido compositor através das entrevistas semiestruturadas realizadas pelo autor deste trabalho.

### **Villani-Côrtes por Villani-Côrtes**

Nascido em oito de novembro de 1930 em Juiz de Fora (MG), Edmundo Villani-Côrtes funde e confunde sua biografia com a vasta produção musical: “leio para dentro, é como se tivesse dentro de mim uma biblioteca e que escolhesse os assuntos de forma sonora e cromática” (VILLANI-CÔRTES, 2006)<sup>2</sup>. Nesse contexto, o compositor considera-se a principal fonte de informação e pesquisa que um intérprete de suas obras poderá obter, objetivando um resultado satisfatório.

Um intérprete para conseguir um resultado satisfatório, precisa participar da estrutura humana da minha vida. A referência do compositor é vital, porém, muitas vezes, desprezam a informação do compositor vivo. É uma pena, além do mais, quem perde é a música (VILLANI-CÔRTES, 2010)<sup>3</sup>.

Ao conhecê-lo, através das várias entrevistas semiestruturadas descritas no processo metodológico deste trabalho, é possível afirmar que sua vida e a sua música são indissolúveis,

<sup>2</sup> VILLANI-CÔRTES, E. Entrevista realizada em sua residência em 05 agosto de 2006. São Paulo (SP).

<sup>3</sup> VILLANI-CÔRTES, E. Entrevista realizada em sua residência em 06 de outubro de 2009, São Paulo (SP).

uma servindo de leitura para a outra: “faço música em função de um motivo pelo qual ocorreu na minha vida” (VILLANI-CÔRTEES, 2009)<sup>4</sup>.

Exatamente pela afirmação sobre a importância do intérprete em participar da estrutura humana da vida do compositor, o autor desta investigação inicia os informes abaixo, baseados nas considerações e reconsiderações de Edmundo Villani-Côrtes.

Este perfil foi realizado com o levantamento do início de seus estudos musicais, formação e influências, convívio familiar, atividade profissional como pianista, arranjador, compositor, regente e docente, formação acadêmica, conceitos de composição, posição político-social, entre outros. A organização metodológica respeita a ordem cronológica de sua vida musical, descrevendo e direcionando seus relatos autobiográficos.

Iniciamos descrevendo que o encontro com a música e a ação de compor teve sua origem através da necessidade de descrever sensações e lembranças de seu mundo interior. Deste modo, afirma Villani-Côrtes em entrevista realizada em 2008<sup>5</sup> pelo autor deste artigo:

Quando menino eu gostava de subir em árvores, via as árvores balançando e queria me juntar com aquilo. Quando sentia o vento ficava querendo me juntar a ele; quando via a água, ficava querendo ser a água; quando via uma nuvem, ficava querendo ser um urubu que voa lá em cima. Tinha vontade de descrever tudo isto, lembranças e sentimentos da infância. Encontrei na música a ferramenta para que isto fosse possível (VILLANI-CÔRTEES, 2008).

Seu aprendizado musical não obedeceu ao critério e à regularidade acadêmica, como afirma o próprio compositor: “Eu acho que não tive formação musical, eu tive informação musical” (VILLANI-CÔRTEES, 2008)<sup>6</sup>. Desta forma, o senso de observação, intuição, experimentação e sensação foram ferramentas metodológicas que fundamentaram seu trabalho e encontram-se presentes em todas as suas ações, seja como pianista, arranjador, professor e compositor, segundo relata: “Sempre tive dificuldade de seguir rigorosamente um determinado esquema, seja no aprendizado ou na composição” (VILLANI-CÔRTEES, 2008)<sup>7</sup>.

Villani-Côrtes (2008) é dono de forte personalidade e afirma que sua marca registrada foi ter mantido a sua identidade, evitando modismos e imposições. “Eu procuro no instrumento aquilo que eu tenho vontade de achar”<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada em sua residência em 06 de outubro de 2009, São Paulo (SP).

<sup>5</sup> VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada em sua residência em 13 de dezembro de 2008, São Paulo (SP).

<sup>6</sup> VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada em sua residência em 13 de dezembro de 2008, São Paulo (SP).

<sup>7</sup> VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada em sua residência em 13 de dezembro de 2008, São Paulo (SP).

<sup>8</sup> VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada em sua residência em 13 de dezembro de 2008, São Paulo (SP).



Embora tenha sido aluno de Camargo Guarnieri (1907-1993) e muitos relacionem sua música à corrente Nacionalista, Villani-Côrtes discorda de tal posição e reafirma que sua composição é o resultado de uma necessidade de expressão.

Nunca estudei nada de folclore. Nunca pesquisei nada e não me considero um nacionalista. Se eventualmente os recursos que utilizo coincidem com esta escola é algo puramente casual. Mesmo meu relacionamento com Camargo Guarnieri foi muito breve. Tive poucos meses de aula com ele, tive que interromper meus estudos para ganhar a vida como pianista de música popular (VILLANI-CÔRTEES, 2009)<sup>9</sup>.

O contato com Camargo Guarnieri e Koellreuter (1915-2005) permitiu ao compositor vivenciar dois movimentos que polarizaram a música brasileira na primeira metade do século XX: o Nacionalismo e a Escola Dodecafônica. O compositor ratifica que possui obras com estas características, porém não está atrelado e nem representa uma determinada linha de composição: “Tenho, dentro do meu acervo, músicas que têm essas características. Mas não quero ser atrelado a nenhuma escola, não faço música com o intuito de ser renovador” (VILLANI-CÔRTEES, 2009)<sup>10</sup>.

Valoriza o conhecimento científico, contudo, sem entusiasmo e vontade, acredita que o resultado musical perde conteúdo, expressividade e não flui. Com tais características subjetivas, Villani-Côrtes conclui que a vida e a inspiração são frutos de um resultado misterioso, difícil de ser descrito com precisão pelos meios científicos.

Para fazer composição muitas vezes é independente o fato de ter conhecimento, ter boa técnica, etc. Você pode analisar composições, conhecer música, ter conhecimento de contraponto, de harmonia, enfim, mas se você não estiver a fim de fazer a música, se você estiver sem vontade ou entusiasmo, não sai nada. A menos que você faça umas músicas como têm aparecido por aí, em que a pessoa reúne alguns clichês, uns cálculos matemáticos, usa a lei tal, multiplica por não sei o quê, faz um retrógrado no meio, ou o retrógrado da inversão... Não vou dizer que isso não seja composição, porque é uma coisa imaginada, mas feita em outro clima. Meu clima é outro. Eu vou pela emoção. Desta forma chego à conclusão de que a inspiração é um mistério, a vida é um mistério (VILLANI-CÔRTEES, 2009)<sup>11</sup>.

<sup>9</sup>VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada em sua residência em 03 de maio de 2009, São Paulo (SP).

<sup>10</sup>VILLANI-CÔRTEES, E.: Entrevista realizada em sua residência em 03 de maio de 2009, São Paulo (SP).

<sup>11</sup>VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada em sua residência em 03 de maio de 2009, São Paulo (SP).

Segundo Villani-Côrtes, a ação de compor é uma tarefa complexa que implica na soma da inspiração, concentração e experimentação. “Para compor é preciso haver uma confluência de disposição, da vontade de fazer e das ideias” (VILLANI-CÔRTEES, 2009)<sup>12</sup>.

A paciência, a pesquisa sonora, a profundidade na expressividade do texto, são ferramentas que caracterizam Villani-Côrtes como um compositor detalhista e perfeccionista.

Um acorde simples, uma tríade, as pessoas pensam que eu coloquei ali em um minutinho, mas eu passei muito tempo pensando. Mesmo quando a música é simples, para chegar ao simples, já tentei o complexo, o rebuscado. Esse simples veio de uma profunda pesquisa sonora com o objetivo de expressar o texto musical. Se o material expressado é simples, não interessa. O que interessa é o meio de expressão. Muitas vezes o rebuscamento deixa uma maquiagem pouco clara do verdadeiro (VILLANI-CÔRTEES, 2009)<sup>13</sup>.

Experimentalista e avesso a qualquer tipo de rotulação, Villani-Côrtes (2009, n.p.) afirma que é difícil calcular o ponto definitivo na feitura de uma obra e que toda a sua produção é realizada com muita seriedade, representando sempre um novo desafio: “Não dá para saber quando uma peça atingiu o ponto definitivo. Todas as peças que faço são um desafio, não encaro nada pelo lado menor, seja para quem for”<sup>14</sup>.

Com um estilo musical todo próprio, misturando elementos da música de concerto ao da música popular urbana, Villani-Côrtes (2009, n.p.)<sup>15</sup> faz questão de chamar sua arte de “simples e despretensiosa”. Curiosamente, talvez tenha sido justamente esta despretensão que, por fim, faz de Villani-Côrtes um dos compositores brasileiros vivos mais tocados da atualidade: “Nunca pretendi ser um compositor famoso, de uma escola, um gênio da música. O meu negócio sempre foi escrever o que eu gostava e o que achava interessante. Gostei, está aqui e pronto” (VILLANI-CÔRTEES, 2009)<sup>16</sup>.

Indagado sobre o que teria a dizer para um estudante de música que manifestasse interesse pela composição, Villani-Côrtes (2010, n.p.)<sup>17</sup> diz:

Não tenha vergonha de ser feliz. [...] Se você escolheu estudar música, é porque gosta de música. Então, se você gosta, é isso que deve ser feito. É a sua missão, a maneira mais agradável de deixar sua mensagem. Eu tenho seguido este exemplo e tenho me dado muito bem. Apesar de ter vários problemas neste percurso, mas, justamente por fazer aquilo que gosto,

<sup>12</sup>VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada em sua residência em 03 de maio de 2009, São Paulo (SP).

<sup>13</sup>VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada em sua residência em 03 de maio de 2009, São Paulo (SP).

<sup>14</sup>VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada em sua residência em 03 de maio de 2009, São Paulo (SP).

<sup>15</sup> VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada em sua residência em 09 de dezembro de 2009, São Paulo (SP).

<sup>16</sup> VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada em sua residência em 09 de dezembro de 2009, São Paulo (SP).

<sup>17</sup> VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada em sua residência em 17 de março de 2010, São Paulo (SP).

sempre aparece pessoas que compartilham isso comigo. O gosto está relacionado à sua necessidade, e a necessidade vai impulsionar o seu desejo de criação.

O compositor enfatiza que “no panorama da música atual, me coloco no lugar onde sempre estive e sempre estarei: este lugar é quando eu estou mais próximo de eu mesmo” (VILLANI-CÔRTEES, 2010)<sup>18</sup>.

Este autorretrato do compositor deixa claro o lado sensível de sua personalidade e a imensa necessidade de se expressar, utilizando a música como ferramenta descritiva. A naturalidade da origem de suas informações musicais permeou todo o universo de sua produção musical e atividade profissional, potencializando a prática e o senso de observação.

No cenário atual é quase impossível imaginar que isto seja possível. Villani-Côrtes é peça importante para que possamos refletir e observar as grandes transformações e as reais exigências no processo de formação musical traçados por uma diversidade de metodologias que não estão fundamentadas na intuição e na prática. O mecanismo é quase o inverso: através da educação reflexiva se potencializa a intuição e a criatividade em um contínuo diálogo entre a teoria e a prática.

Será que hoje, com todas as questões impostas no mundo contemporâneo, teríamos a possibilidade de não seguir um determinado esquema acerca do processo de ensino/aprendizado? Há espaço? Permitimos?

Villani-Côrtes afirma, com clareza, que não é um nacionalista, nunca estudou folclore e que sua composição é fruto de uma necessidade de expressão. Entretanto, nos tempos atuais, talvez em função das especializações e do aprofundamento dos saberes, observo que o rótulo é uma necessidade inquestionável: Você é Nacionalista? Contemporâneo? Inovador? Questiono o quanto ganhamos ou perdemos com tais carimbos. Será que com todas as atuais perspectivas, planejamentos e imposições, conseguimos ensinar a nós mesmos quem somos?

Outro fator que vale salientar é a relação do homem com o tempo e como isto pode influenciar no processo de educação, ensino e aprendizagem. O compositor frisa a diversidade de seus “temperos” para atingir a profundidade na expressividade do texto musical: paciência, concentração, inspiração e experimentação.

Seria ingênuo e incongruente não reconhecer as conquistas tecnológicas e as mais diversas formas de metodologias que todas as áreas de conhecimento, ao longo do tempo, ofertaram para a vida humana. O questionamento, nem de perto, deixa de reconhecer esta

---

<sup>18</sup> VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada em sua residência em 17 de março de 2010, São Paulo (SP).

importância, mesmo porque este é o resultado esperado e almejado pela comunidade científica e a sociedade como um todo. Entretanto, há inúmeras reflexões acerca de “como” este arsenal é utilizado no sentido de contribuir para uma educação que promova realmente o desenvolvimento humano e não a sua regressão. Neste contexto, salientamos alguns questionamentos:

- É possível refletir e reter sobre os mais diversos campos de conhecimento ofertados na velocidade dos novos meios de comunicação?
- Como isto impacta no corpo social sendo o estresse a doença do século?
- Qual o foco de atenção dos docentes e discentes quando estão conectados vinte e quatro horas por dia nas redes sociais, inclusive durante as próprias ações pedagógicas?
- Como lidar com a possibilidade de colagem e a impossibilidade das descobertas no campo da ciência e da pesquisa?
- A construção dos saberes, através do exercício da leitura, respeito ao tempo e paciência para absorver e refletir sobre um determinado assunto, em contratempo com a vida contemporânea baseada na diversidade de ações e no imediatismo?

A validade destas indagações tem o objetivo de questionar se o indivíduo, neste contexto, não é colocado à margem do que ele produz, do conhecimento necessário ao processo produtivo, do controle desse mesmo processo, bem como do que dele resulta. Se o propósito está em promover uma educação crítica e reflexiva e estas conquistas estão consumadas de forma irreversível, talvez o melhor caminho seja conciliar a utilização das diversas ferramentas da sociedade contemporânea através da consciência crítica, evitando a padronização do comportamento das relações humanas, minando as particularidades do indivíduo e, conseqüentemente, construindo inúmeros obstáculos no processo de ensino/aprendizado.

Impressiona o fato de que, quase próximo de seus 93 anos, o compositor salienta que o lugar em que se coloca no panorama da música atual é quando está mais próximo dele mesmo. Ele é o protagonista de sua história, ratificando a posição de um dos maiores educadores de todos os tempos: Paulo Freire (1921-1997).

A educação é uma resposta da finitude da infinitude. A educação é possível para o homem, porque este é inacabado e sabe-se inacabado. Isto leva-o à sua perfeição. A educação, portanto, implica uma busca realizada por um sujeito que é o homem. O homem deve ser o sujeito de sua própria educação. Não pode ser o objeto dela (FREIRE, 2011, p. 34).

Os questionamentos provocam reflexões acerca da formação e atuação de um importante compositor do cenário nacional, abrindo caminho para a continuidade desta investigação ao transferir para a área das práticas interpretativas, universo em que estamos inseridos, o processo formativo e a atuação deste campo de conhecimento.

Nesta perspectiva, o olhar será focado para a contemporaneidade baseada em um processo formativo que retrata a transformação salientada entre a formação/atuação de Edmundo Villani-Côrtes e o cenário atual.

### **Práticas interpretativas: formação e atuação**

O território das práticas interpretativas é um universo em construção. Ao comparar as áreas de conhecimento no terreno musical, esta área foi a última a ser inserida no exercício da epistemologia e da prática assistida. O resultado está na resistência de inúmeros instrumentistas e professores no desenvolvimento de um trabalho baseado na ação da pesquisa.

A pesquisa é a formalização de um raciocínio cuja seriedade dispensa argumentos poéticos. Prima pela ciência, pelo prazer em trazer ou provocar sugestões baseadas em uma possibilidade objetiva dentro do território subjetivo.

Ainda há questionamentos se o conhecimento racional não traz uma artificialidade para a produção artística. Entretanto, reais conquistas estão fundamentadas em bases epistemológicas através de um olhar interdisciplinar, discutindo diversos fenômenos que ocorrem no corpo humano durante a ação de preparação da execução instrumental: o processo.

A área dialoga com suas próprias ferramentas, como História da Música, Harmonia, Contraponto, Educação Musical, Propriocepção e Educação Motora, assim como com a Sociologia, a Filosofia, a Psicologia, a Matemática, a Física, a Informática, a Educação, entre outras.

Inúmeros questionamentos no terreno de formação e atuação da interpretação musical ocorrem:

- Como equilibrar a liberdade criativa do intérprete com a fidelidade do texto escrito?
- Será possível mensurar a intervenção do intérprete se estamos no domínio imponderável da subjetividade?
- Como fica a multiplicidade de sentidos através das infinitas possibilidades de leitura?
- Como estabelecer o limiar entre a imparcialidade e personalidade do intérprete?
- Como eliminá-la se ela é uma das ferramentas desta ação?
- Como sustentar a ideia de fidelidade na interpretação?
- Como definir como verdadeira a intenção do autor/compositor?

Talvez, tais questões expliquem a dificuldade de reflexão na área das práticas interpretativas. Contudo, temos a tradição como ponto de partida. Há um legado Histórico que possibilita os achados e estimula o movimento que nunca se interrompe. Isto significa que a forma de ver o mundo se transforma de acordo com o campo de visão do indivíduo e que depende do grau de conhecimento adquirido e a ser adquirido em contínua mutação: formação e atuação. É a provocação que contrapõe a “primeiridade”, intuitiva, à “terceiridade”, reflexiva.

A subtração da área é uma realidade de sua própria história, uma vez que, durante muitos anos, foi valorizado o talento ou o intérprete reproduzidor/adestrado. Ambos constroem um indivíduo sem rosto, inexistente.

Entretanto, o século XX representa um período de importantes mutações na valorização de duas forças da natureza humana: a racionalidade e a inteligência emocional. Como resultados, temos: a valorização do indivíduo no corpo social; a elaboração de novas metodologias de ensino; o olhar sobre o conhecimento para o desenvolvimento do ser humano, assim como o inatismo não é o cerne das novas propostas metodológicas. O intérprete ganha rosto no cenário da reflexão e construção do conhecimento na área das práticas interpretativas.

Diversos campos da ciência contribuem no enriquecimento de descobertas sobre o músico intérprete:

- Como funciona sua capacidade cerebral através da neurologia;
- Problemas de transtornos emocionais advindos da exposição pública através da psicologia e psiquiatria;

- Estudo dos problemas causados através do movimento repetitivo com a ortopedia e traumatologia, auxiliando na construção de inúmeros recursos como técnica de Alexander; percepção corporal; Eutonia; prática deliberada; autorregulação<sup>19</sup>; yoga, etc.
- Processos da educação auditiva e educação vocal através da otorrinolaringologia;
- Estudo das necessidades acústicas através da física;
- Legado da História e Filosofia para a compreensão estética;
- Diversidade de propostas de análise musical: fenomenologia; hermenêutica; semiologia e semiótica; teoria da formatividade, entre outras.

A proposta da análise está na busca de conciliar compositor e intérprete, evitando o processo unilateral que subtrai e desequilibra a receptividade e a atividade inerente do ciclo de produção de conhecimento, contrariando o agir e o operar humano. Vale frisar que a totalidade das descobertas é transitória e em desenvolvimento constante, eliminando atitudes extremistas: ponto final.

Em suma, o resultado é fruto de uma proposta ou uma possibilidade, uma vez que o conhecimento é mutável, o corpo é mutável, a percepção é mutável, o olhar é mutável e a obra permanece viva pelo movimento de sua própria interpretação.

Exatamente em função deste movimento é que apresentaremos uma proposta de análise do *Timbre n.1* de Edmundo Villani-Côrtes baseada nas descobertas que representam uma valiosa ferramenta de ensino para o intérprete.

### **Análise – *Timbre N.1*: Descoberta como ferramenta de ensino para o intérprete**

A reflexão sobre o *Timbre nr.1* é fruto do trabalho analítico em conjunto com as contribuições do compositor, valorizando a importância dos achados e sua funcionalidade para a prática interpretativa. A peça pertence a um ciclo de quatro timbres, cuja origem ocorreu em meados de 1976, quando Villani-Côrtes e uma classe de composição da Academia Paulista de Arte, sob sua orientação, participaram de algumas aulas do compositor alemão Hans Joachim Koellreutter (1915-2005).

---

<sup>19</sup> Autorregulação é a capacidade do intérprete em organizar seus movimentos fisiológicos e psicomotores, conhecido como propriocepção, de acordo com as demandas técnico-musicais da obra a ser executada e interpretada.

Segundo Villani-Côrtes (2010)<sup>20</sup>:

Koellreutter pediu para fazer uma peça com referência atonal e experimental, explorando o piano não como instrumento melódico-harmônico, mas de características timbrísticas. Pensei em criar, como resultado desta experimentação, um fundo musical ou uma trilha para um filme de terror.

Utilizando uma escrita musical menos convencional, Villani-Côrtes apresenta uma bula, convenção utilizada em larga escala nas partituras de música contemporânea. Sua importância está no esclarecimento ofertado pelo compositor como um guia de indicações a ser observado durante o processo de construção da execução, criando referências e autonomia para as decisões do intérprete.

Com relações intervalares diversificadas e vários tipos de textura, o compositor afirma que o *cluster* foi o principal recurso utilizado com o objetivo de obter efeitos timbrísticos: “não utilizei o dodecafonismo porque ficaria muito preso na estrutura da série, impedindo a feitura dos *clusters*. A obra não demonstrará, em nenhum momento, o tonalismo” (VILLANI-CÔRTEES, 2010)<sup>21</sup>.

Enfatizando que a interpretação musical é fruto do pensamento, quanto mais o mesmo estiver organizado, mais coerentes serão as decisões do intérprete. Bem verdade, a música não tem o poder de descrever seus acontecimentos com tamanha precisão. Os elementos que constituem o resultado musical são mutáveis pelo intérprete, pelo espaço físico, instrumento, dia, público, entre outros acontecimentos. Entretanto, a sugestão é propor a construção de um vínculo entre o trabalho analítico e a expressão, procurando equilíbrio entre os aspectos objetivos e subjetivos. Neste contexto, o trabalho analítico será organizado a partir dos seguintes enfoques: Forma (organização textual); Harmonia (gramática); Andamento (movimento); Dinâmica, Timbre e Ressonância (relações sonoras), elementos indiscutivelmente relevantes para a compreensão do texto musical, gerando aprendizado para o intérprete e, conseqüentemente, ampliando a possibilidade de se expressar com o máximo de significados.

<sup>20</sup> VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada em sua residência em 16 de março de 2010, São Paulo (SP).

<sup>21</sup> VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada em sua residência em 16 de março de 2010, São Paulo (SP).



## Forma

Segundo Schoenberg (2012, p. 33): “Forma significa que uma peça está organizada, isto é, que consiste em elementos funcionando como os de um organismo vivo”. Esta organicidade traz à reflexão o fato de que cada elemento musical, na sua unicidade, relaciona-se com o todo, formando a pluralidade que resulta na macroestrutura da obra. A visão da estrutura formal, representando o poder de síntese que ocorre após a compreensão do todo, auxiliará o instrumentista a lidar com a diversidade de elementos inerentes à prática de execução instrumental, tais como: escolha de andamentos, relações sonoras, articulações, pontos culminantes, estruturas fraseológicas, entre outros, utilizando como referência as divisões das partes e suas possíveis analogias e contrastes. A tomada integral do processo contribui, significativamente, no desempenho da memorização da obra, caracterizando a inseparabilidade da recepção e atuação no agir humano, potencializando e enriquecendo o processo criativo e expressivo do intérprete. O Quadro 1 demonstrará a estrutura formal da peça *Timbre n.1* e sua respectiva síntese.

**Quadro 1 – *Timbre n.1* – Estrutura Formal**

Seções	Gestos	Compassos	Características
S E Ç Ã O  1	1º gesto (1º elemento timbrístico)	c.1-4	- <i>Cluster</i> e oitavas formadas pelos intervalos de 2ªm, convergindo para a nota mi em dinâmica <i>ff</i> . -Coleção referencial cromática.
	Ausência de movimento	c.5	1”
	2º gesto (2º elemento timbrístico)	c.6-12	- <i>Clusters</i> formados pelos intervalos de 2ªm, intercalados em intervalos estruturados em movimentação de 4ªJ em dinâmica <i>f</i> , convergindo para a nota fá. -Coleção referencial cromática.
	Ausência de movimento	c.13	3”
	3º gesto (3º elemento timbrístico)	c.14-18	-Não há ocorrência de <i>clusters</i> . -Linha superior: movimento melódico baseado nos intervalos de 2ªs e 4ªs. -Linha inferior: intervalos de 2ªm, convergindo para a nota sol. -Coleção referencial cromática.
	Ausência de movimento	c.19	1”

P O N T E	Ponte	c.20-24	-Ponte geradora de tensão através das estruturas: rítmica, dinâmica, tessitura, jogo de contrastes e movimentação cromática.
S E Ç Ã O  2	“Menos” – movimento sonoro contínuo	c.25-42	-Apresenta material de contraste com a Seção 1 relativo ao ritmo, dinâmica, relações intervalares e ressonância. -Apresenta elementos que unificam ambas as seções: notas de formação do primeiro <i>cluster</i> e coleção referencial cromática.
C O D A	Coda: <i>Súbito</i>	c.43-46	-Apresenta e sintetiza uma série de recursos composicionais utilizados na construção da obra. Estes recursos estão relacionados com o ritmo, dinâmica, tessitura, <i>cluster</i> , jogo de contrastes e relação intervalar.

Fonte: Elaborado pelo autor

Os informes coletados, através da estrutura formal, auxiliam nas decisões e direcionam o intérprete a respeito da diversidade de acontecimentos, conforme já descrito. Entretanto, no quesito memorização, vale frisar que a concretização da fixação dependerá do nível de compreensão do significado e da maneira como são realizadas as repetições, atribuindo grande valor à memória lógica, aquela que responde por um esforço voluntário derivado da compreensão racional, a crítica e a escolha de dados. Dessa forma, a memória lógica retroalimentará todas as outras, visual, auditiva e cinestésica, integrando o processo perceptivo.

A memória é um conjunto de funções do psiquismo que nos permite conservar o que foi de algum modo, vivenciado. Se não fosse ela, a cada dia deveríamos recomeçar a aprender tudo: os gestos, as ações, a forma de raciocinar, etc. A memória é, pois, um elemento essencial no processo de aprendizagem (KAPLAN, 1987, p. 69).

Outro importante fator é que a forma apresenta ao intérprete a clareza das partes de uma obra, neste caso: duas seções interligadas por uma ponte e finalizando com a coda<sup>22</sup>. Cria um olhar objetivo, partindo da macroestrutura do texto, auxiliando o intérprete nas questões subjetivas, como: planejamento dos ambientes sonoros, articulações, contrastes, entre outros elementos que constituem cada parte, conforme descrição no Quadro 1.

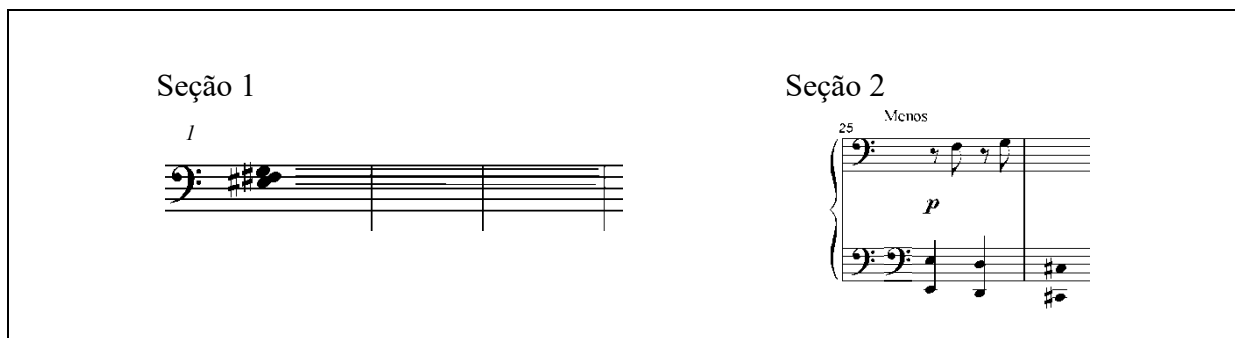
Na continuidade, daremos sequência para a análise do raciocínio composicional do compositor: Harmonia.

<sup>22</sup> Coda – parte final de um movimento. O propósito é servir de remate à peça.

## Harmonia

A gênese do *Timbre n.1* ocorreu através da ação experimental solicitada pelo compositor Koellreutter, explorando as características timbrísticas do piano em detrimento das recorrências melódico harmônicas. Villani-Côrtes afirma que o *cluster*<sup>23</sup> foi o principal recurso utilizado para a conquista dos efeitos timbrísticos. Ao observar o *cluster* inicial da Seção 1, construído com as notas Mi, Fá e Sol, compasso 1, detectamos a utilização do mesmo material para o início da Seção 2, unificando seu raciocínio composicional. Vide Figura 1:

**Figura 1** – Villani-Côrtes, Edmundo – *Timbre n.1*: c.1 (Seção1) e c.25 (Seção2) – *Cluster*



Fonte: Elaborado pelo autor

Tendo ciência que o compositor não fez uso do tonalismo e do dodecafonismo, surgiu a ideia de dispor em ordem sequencial as notas dos gestos (elementos timbrísticos) da Seção 1 e 2, resultando na descoberta de coleções cromáticas. Conclui-se que, nesta obra, o *cluster* e, consequentemente, as coleções cromáticas representam o eixo central do pensamento gramatical de Villani-Côrtes.

Um dado que merece ser ressaltado é que os elementos timbrísticos são originários das coleções cromáticas e atemáticos. Sendo assim, a análise das relações intervalares, como auxiliadora na elaboração sonora e na prática da memorização, torna-se essencial para o intérprete já que “a leitura com reflexão permite ao aluno, ao mesmo tempo, melhor visão da forma da composição da peça estudada” (LEIMER; GIESEKING, 1950, p. 15).

A descoberta das coleções cromáticas permitiu compreender a necessidade da pedalização e ratificou o *cluster* como carro chefe da estrutura harmônica, ou seja, a utilização do pedal, somando todas as notas das coleções cromáticas, propiciou um resultado sonoro

<sup>23</sup> *Cluster* – grupo de notas que se faz soar em conjunto através das mãos ou antebraço.

similar ao *cluster*. A clareza deste recurso potencializou a audição seletiva e contribuiu no controle das ressonâncias, componentes imprescindíveis para a interpretação desta peça.

Observe a sequência das coleções cromáticas através das Figuras 2, 3, 4 e 5.

**Figura 2** – *Timbre n.1* - coleção cromática decorrente do 1º elemento timbrístico da Seção 1 – c.1-4



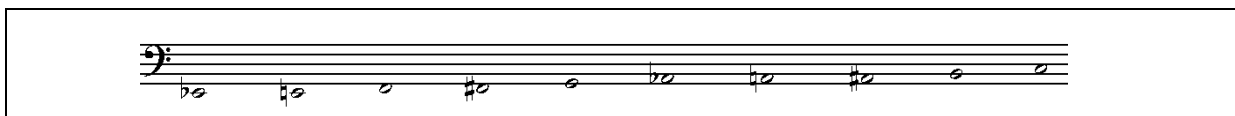
Fonte: Elaborado pelo autor

**Figura 3** – *Timbre n.1* - coleção cromática decorrente do 2º elemento timbrístico da Seção 1 – c.6-12



Fonte: Elaborado pelo autor

**Figura 4** – *Timbre n.1* - coleção cromática decorrente do 3º elemento timbrístico da Seção 1 – c.14-18



Fonte: Elaborado pelo autor

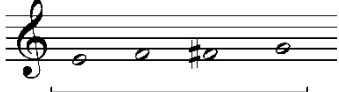
**Figura 5** – *Timbre n.1* - coleção cromática decorrente da Seção 2, fragmentada em duas partes – c.25-42




Fonte: Elaborado pelo autor

Ratificando o *cluster* e as coleções cromáticas como eixo central no processo de criação desta obra, observamos que as notas de finalização dos três elementos timbrísticos da Seção 1 são decorrentes da estrutura cromática que originou o *cluster* inicial. Vide Figura 6 e Figura 7.

**Figura 6 – Timbre n.1 – estrutura cromática – c.1-19**

GESTO 1 →	nota <i>mi</i>	
GESTO 2 →	nota <i>fá</i>	
GESTO 3 →	notas <i>fá#-sol</i>	

Fonte: Elaborado pelo pesquisador

**Figura 7 – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - Timbre n.1 - apresentação dos três gestos e as notas para os quais estão convergindo (*cluster* inicial) - c.1-19**


Fonte: Elaborado pelo autor

A compreensão da harmonia ofertou luz e, conseqüentemente, propiciou a utilização consciente de ferramentas de interpretação que validassem o raciocínio de Villani-Côrtes, uma vez que o *cluster*, em grande parte da peça, está implicitamente construído. A audição modifica conforme a clareza de significados. Aqui ocorre a confirmação de como o trabalho analítico serve como alicerce de ensino para o intérprete. “O bom entendimento nasce da boa inteligência; e a inteligência, da razão, derivada por sua vez das boas regras, nascidas da experiência, que é mãe de todas as Ciências e de todas as Artes” (DA VINCI, 1632, apud KAPLAN, 1966, p. 5).

Na seqüência, analisaremos a construção rítmica da peça, delimitando o andamento e, conseqüentemente, o movimento da peça. Requisito importante na questão interpretativa com mudanças bruscas e intencionais baseadas no informe do compositor: a obra foi construída sob o pretexto de ser uma trilha sonora para um filme de terror. Tal informação será desenvolvida no próximo item e trará reflexões sobre a fragilidade do texto musical.

## Andamento/Movimento

Há uma clara divisão de andamento entre as Seções 1 e 2, provocando o intérprete para a construção de dois planos distintos. A Seção 1, Tempo I (semínima = 60), é mais rápida e tem na semicolcheia a figura ritmo-motor. A Seção 2 é mais lenta por dois motivos concretos: pela indicação “*menos*” (c.25) e por apresentar, nesta seção, a semínima como figura ritmo-motor. Em consonância com a Teoria da Formatividade, ratificando a inseparabilidade da receptividade e atividade no agir humano, estas observações auxiliam o intérprete a elaborar as escolhas de andamento/movimento embasadas no conteúdo lógico. Posteriormente a decisão, por uma questão inerente na produção do resultado artístico, ganha maturidade e, conseqüentemente, naturalidade.

A ponte, que representa o meio de ligação entre as Seções, tem como principal objetivo a geração de tensão. É o único momento da obra que o compositor utiliza um símbolo presente na bula: corte nos colchetes, indicando execução mais rápida possível. Observe a Figura 8.

**Figura 8** – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - *Timbre n.1* – Ponte: geradora de tensão – c.20-24

Fonte: Elaborado pelo pesquisador

Entretanto, a informação mais relevante do andamento/movimento e de característica rítmica para a sua interpretação não foi detectada na partitura, mas, obtida através de uma entrevista do autor deste trabalho com o compositor: “a execução rítmica deverá ser interpretada através da leitura do impacto emocional provocado pelo objetivo que originou a obra: uma trilha sonora para um filme de terror” (VILLANI-CÔRTEES, 2010, n.p.)<sup>24</sup>. Por este motivo, a peça é dividida em pequenas partes denominadas, nesta análise, de gestos ou elementos timbrísticos que representam o movimento da cena. Tais cenas são separadas por

<sup>24</sup> VILLANI-CÔRTEES, E. Entrevista realizada em sua residência no dia 16 de março de 2010, São Paulo (SP).

silêncios com o objetivo de criar uma expectativa ou suspense para o próximo acontecimento. Importante frisar que a duração do silêncio não deve ser executada com absoluto respeito metronômico, ou seja, uma informação objetiva que produz uma ação subjetiva.

A trilha sonora representa a informação objetiva, entretanto, o impacto emocional é uma ação subjetiva, uma vez que dependerá do planejamento intuitivo de cada intérprete e, ao mesmo tempo, se ele detém esta informação não inserida na partitura. Essa problemática levanta algumas reflexões:

- A partitura, fonte de informação imprescindível para o executante, nem sempre fornece todas as referências necessárias para a prática da interpretação;
- A real dificuldade, nas práticas interpretativas, em conciliar arte e ciência.

Silvio Zamboni (1998), ao tratar do problema da produção de conhecimento na arte e na ciência, admite que, enquanto faces do conhecimento, elas se ajustam e se complementam perante o desejo de obter entendimento profundo. Não existe a suplantação de uma forma em detrimento da outra. Existem, sim, formas complementares do conhecimento.

A existência do caráter racional em arte se revela inegável quando se promove a interposição e a comparação entre a arte e a ciência enquanto formas de atividades do conhecimento humano. [...] Pesquisa é premeditação e essa, por sua vez, é racional. Entendo também que uma das características fundamentais da pesquisa é o grau de consciência e do pleno domínio intelectual do autor sobre o objeto de estudo e do processo de trabalho, mas com isso não pretendo negar a existência da força intuitiva e sensível contida em qualquer processo de trabalho, seja em arte, seja em ciência (ZAMBONI, 1998, p. 9-10).

Embora a interpretação em música seja um trabalho cunhado pela incompletude, de natureza aberta, a relação entre interpretação e conhecimento está sendo, cada vez mais, recolocada sob o viés epistemológico, provocando grandes mutações no campo das práticas interpretativas no quesito formação e atuação. Neste cenário, constata-se que o estudo analítico é uma importante ferramenta de ensino na elaboração de um trabalho promissor relacionado à interpretação musical, oferecendo ao executante a possibilidade de codificar o material composicional que será traduzido através de todos os elementos pertinentes à ação da execução instrumental, equilibrando ações objetivas e subjetivas da percepção humana.

Para além do que a partitura revela, assim como o que se consegue por meio do próprio compositor em seus depoimentos sobre a obra, considerados os *insights* que decorrem da própria intuição em cada uma das vezes que se toca, a tarefa de interpretar o *Timbre n.1*

segue uma direção múltipla de procedimentos interpretativos que não se esgotam. Essa multiplicidade caracteriza, ademais, a grande qualidade da música de Villani-Côrtes com a qual se pode estabelecer níveis cada vez mais criativos de interpretação e performance.

É verdade que tocar piano ou qualquer outro instrumento não será nunca uma ciência, nem pretendemos que o seja, mas não vemos razões suficientemente importantes que invalidem nossa pretensão de que a execução instrumental e seu ensinamento estejam alicerçados em premissas de caráter científico (KAPLAN, 1987, p. 13).

Com este propósito, seguimos para o último item, que representa a relação do instrumentista com o seu instrumento: sonoridade (dinâmica, timbre e ressonância).

### **Dinâmica, Timbre e Ressonância**

Iniciamos este percurso salientando que, de acordo com o próprio compositor, toda sua produção musical é fruto de uma experiência vivenciada. O título da peça é *Timbre n.1.* e representa uma resposta sobre a solicitação realizada na classe do compositor H. J. Koellreutter: tratar o piano como instrumento timbrístico e não melódico-harmônico.

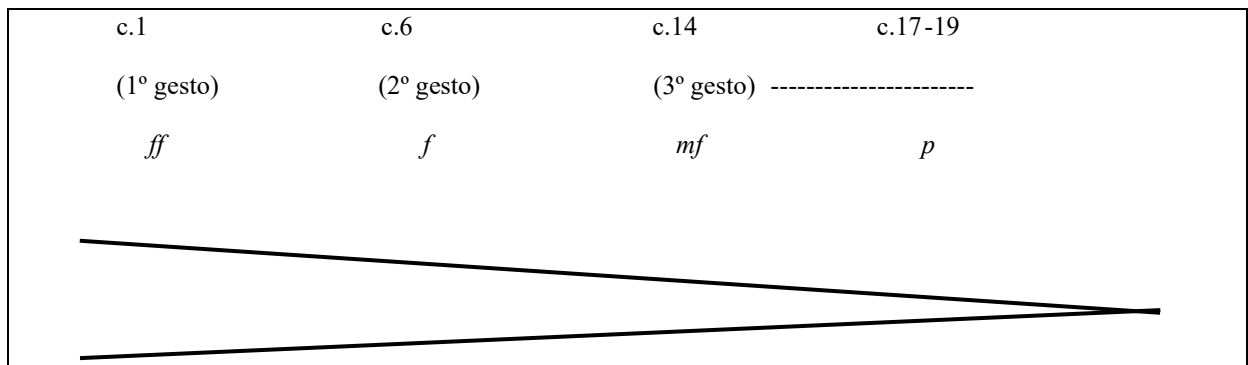
O compositor usa e abusa dos recursos de contrastes de sonoridade (*FF ao ppp*), assim como utiliza todo o espaço geográfico do piano através das regiões aguda, média e grave (tessituras) em conjunto com uma gama de articulações (*legato, staccato* e ressonância), criando uma diversidade de relações tímbricas.

Exige do intérprete domínio técnico, audição diferenciada e planejamento cognitivo que retroalimentará todo o processo criativo.

Observamos, pelo olhar analítico, que Villani-Côrtes constrói um grande contraste de ambientação sonora entre as Seções. O corpo sonoro da Seção 1 é indicado pela dinâmica *ff*, já o da Seção 2, no compasso 25, é *p*. A ressonância também é um ponto que difere ambas as seções: a Seção 1 é estruturada com a construção de três gestos com interrupção sonora (suspense), já a Seção 2 não há interrupção sonora. Contudo, há um elemento que unifica as duas Sessões: a desintensificação da dinâmica. Observe o Gráfico 1 e a Figura 9.

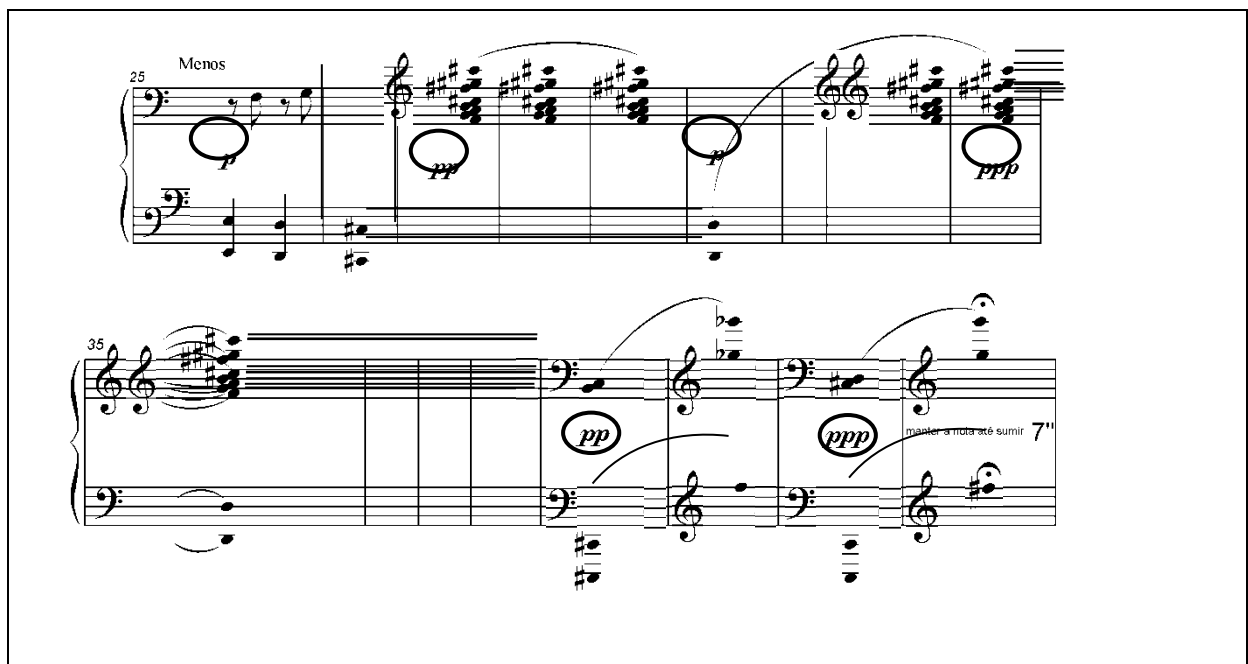


**Gráfico 1 – Timbre n.1 – Seção 1: construção dos três gestos e a desintensificação da dinâmica – c.1-19**



Fonte: Elaborado pelo pesquisador

**Figura 9 – VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo - Timbre n.1 – Seção 2: ressonância e desintensificação da dinâmica c.25-42**



Fonte: Elaborado pelo pesquisador

A Ponte, compassos 20-24, é geradora de tensão e ganha intensificação da dinâmica para o *ff*. Isto ocorre de forma súbita, provocando um grande impacto sonoro, preparando a Seção 2. Outro efeito timbrístico está na mudança da tessitura: região mais aguda do instrumento.

Levando em consideração que o texto musical é desenvolvido criando tensão e relaxamento, independente do período Histórico, ter clareza de como o compositor construiu a

relação entre estes dois elementos contrastantes auxilia o intérprete no direcionamento e na construção do potencial sonoro da peça. Observe a Figura 10.

**Figura 10** – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - *Timbre n.1* – Ponte: geradora de tensão – c.20-24

Fonte: Elaborado pelo autor

A Coda retoma o ambiente inicial da obra. Após passar pela Seção 2, com uma sonoridade rarefeita, vai subitamente do *ff* ao *fff*, enfatizando a geração de tensão com a intensificação da dinâmica, construindo uma proporcionalidade sonora na construção da peça no que se refere à geração e diluição da tensão. Observe a Figura 11.

**Figura 11** – VILLANI-CÔRTEES, Edmundo - *Timbre n.1* – Coda: intensificação da dinâmica – c.43-46

Fonte: Elaborado pelo autor

Através do Quadro 2 fica registrado o senso de proporcionalidade sonora criado por Villani-Côrtes no *Timbre n.1* e ratifica-se os informes sobre a elaboração do potencial da peça.

**Quadro 2** – Proporcionalidade sonora da obra em função da diluição e geração de tensão

<b>Seção1</b>	Diluição da Tensão
<b>Ponte</b>	Geradora de Tensão
<b>Seção2</b>	Diluição da Tensão
<b>Coda</b>	Geradora de Tensão

Fonte: Elaborado pelo autor

O arsenal de achados, organizado pelo trabalho analítico, enfatizando Forma, Harmonia, Andamento/Movimento, assim como Dinâmica, Timbre e Ressonância, potencializa a ação de ensino para o intérprete, concretizada pela aquisição do conhecimento.

A reflexão analítica enfatiza a “aquisição” (KAPLAN, 1987, p. 44), o contato com a informação, como uma das importantes etapas da aprendizagem, gerando mudança permanente no indivíduo através do exercício da observação. Os processos associativos, gerados pelo procedimento analítico, facilitam a atenção como um dos mais importantes estados de uma mente que deve permanecer sempre pronta e disponível para novos alcances. Um fato se fixa tanto mais em nossa consciência quanto maior seja nossa disponibilidade ao exercício do escrutínio, com atenção, o que em muito colabora para que os resultados não se condicionem apenas ao campo da intuição.

A execução musical pressupõe, por parte do executante, a aplicação de padrões cognitivos que extrapolam um fazer inconsequente. Ela traz à tona o próprio sentido do *verbo latino facere* (criar, eleger, estimar, ser conveniente), exigindo do intérprete escolhas pré-avaliadas que subsidiarão e legitimarão a sua exposição (LIMA, 2006, p. 11).

Dentro das constatações sobre o significado do termo análise, podemos dizer:

- É o exercício da tradução;
- É música continuada através de outros meios;
- É a busca de princípios que codifiquem e ampliem o potencial perceptivo do intérprete, compositor e ouvinte;
- É um conjunto de valores, em arte, sugeridos pelo objetivo do analista;
- É o significado direto da resposta à pergunta: como isto funciona?
- É um ramo da musicologia que procura compreender e explicar a estrutura de uma obra musical.

São inúmeras as indagações que permeiam a área das práticas interpretativas. Será possível construir ou encontrar um denominador comum que auxilie as inúmeras demandas que esta ação exige?

Arte e ciência da arte, pesquisa quantitativa e pesquisa qualitativa, tradição e performance histórica, historicidade e contemporaneidade são inquietações científicas que ocupam boa parte dos pesquisadores musicais da atualidade e não encontram uma solução uniforme na pesquisa de bases positivistas. Quem sabe critérios epistemológicos transdisciplinares não poderiam levar a performance a discutir seus contraditórios com mais propriedade? Sob esse olhar a uniformidade e diversidade interpretativa, a fidelidade e a liberdade interpretativa, a objetividade e a subjetividade poderiam talvez encontrar um denominador comum (LIMA, 2006, p. 21).

### **Considerações finais**

A trajetória histórica da figura do intérprete instrumental apresenta uma real subtração derivada de duas posições extremistas: é um ser iluminado, talentoso e dotado de forças divinas; ou é um músico inativo, adestrado e subserviente à fidelidade do texto musical.

O resultado do “Tudo ou Nada” marca um intérprete sem rosto, sem personalidade e sem reconhecimento de sua formação, posição e atividade.

Entretanto, o campo das práticas interpretativas, como a própria expressão esclarece, exige do instrumentista prática (técnica) e conhecimento (interpretação). É neste contexto que a investigação deste trabalho traça seu principal objetivo: colocar o intérprete na posição ativa de suas escolhas interpretativas baseadas na reflexão e associação de elementos direcionados para a performance, utilizando o olhar analítico como ferramenta de ensino.

Nesta pesquisa qualitativa, a amplitude da palavra “análise” oferta ao leitor uma diversidade de reflexões que abarcam os seguintes itens: a importância da aquisição do conhecimento, fortalecendo a ação da interpretação musical dentro de um contínuo processo de descobertas; autobiografia de Edmundo Villani-Côrtes e as profundas transformações no cenário formativo; contextualiza a área das práticas interpretativas no exercício da ciência e, por fim, apresenta a análise do *Timbre n.1* como ferramenta de ensino para o intérprete, potencializando sua participação ativa nas escolhas técnico-interpretativas fundamentadas pelo ensino, educação e conhecimento.

O esclarecimento, construído pela ação da pesquisa, transforma a visão do músico intérprete, potencializando um fazer consciente e com escolhas legitimadas pela ação

reflexiva, promovendo o real sentido da palavra “educação” e, conseqüentemente, vivenciando a liberdade e a criatividade que o fruto do aprendizado permite.

Entretanto, a resistência pela pesquisa na área das práticas interpretativas é uma realidade incontestável: foi a última área musical a entrar no cenário de investigação; há um olhar conservatorial de seu processo formativo; a academia não reconhece a prática como produto de reflexão, sem contar com as inúmeras indagações que abarcam os conceitos de uniformidade e diversidade na interpretação, fidelidade e liberdade, objetividade e subjetividade, razão e intuição, entre outros.

Como músico intérprete, reconheço a real diferença entre as ações direcionadas à prática de execução instrumental e à pesquisa sobre a prática da execução instrumental. Ambas passam por processos de profunda consciência e reflexão, entretanto com ferramentas absolutamente distintas. A soma das duas atividades, que mesmo traçando objetivos comuns, são diferentes em inúmeros procedimentos, aumenta o escopo perceptivo e educacional do músico intérprete e coloca a área das práticas interpretativas no cenário da pesquisa científica. Concilia os propósitos práticos e teóricos, não subtrai a criatividade e técnica, assim como fortalece a área. É neste cenário o resultado final deste trabalho, potencializando o exercício da ciência e estimulando outros intérpretes a contribuir com suas importantes reflexões, discutindo, observando e traçando considerações com maior apropriação mesmo diante da dificuldade em conciliar os inúmeros procedimentos das práticas interpretativas. Uma área é construída com a autoridade da educação e do conhecimento e isto tornasse possível através do hábito à prática da ciência, retroalimentada pelo contínuo processo de questionamentos.

## REFERÊNCIAS

BENT, I. **Analysis**. London: Macmillan, 1988.

FILIPPO, D. *et al.* Metodologia de Pesquisa Científica em Sistemas Colaborativos. *In*: PIMENTEL, M.; FUKS, H. **Sistemas Colaborativos**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

FREIRE, P. **Educação e Mudança**. 34. ed. Tradução: Lílian Lopez Martins. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2011.

FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2011.

KAPLAN, J. A. **Teoria da aprendizagem pianística**: Uma abordagem psicológica. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.

KAPLAN, J. A. **Reflexões sobre a técnica pianística**. Paraíba: Imprensa Universitária, 1966.

LEIMER, K.; GIESEKING, W. **Como devemos estudar piano**. Tradução: Tatiana Braunwieser. São Paulo: Ed. Mangione S.A., 1950.

LIMA, S. A. **Uma metodologia de interpretação musical**. São Paulo: Musa Editora, 2005.

LIMA, S. A. **Performance & interpretação musical: Uma prática interdisciplinar**. São Paulo: Musa Editora, 2006.

MINAYO, M. C. S. (org.). **Pesquisa Social Teoria Método e Criatividade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

PAREYSON, L. **Estética: Teoria da formatividade**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

SÁ PEREIRA, A. **Ensino Moderno de Piano**. São Paulo: Ricordi, 1964.

SCHOENBERG, A. **Harmonia**. 2. ed. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2012.

SKALINSKI JÚNIOR, O. Técnicas de Entrevista e sua aplicação em Pesquisas Científicas. *In: TOLEDO, C. A. A.; GONZAGA, M. T. C. (org.). Metodologia e Técnicas de Pesquisa nas Áreas de Ciências Humanas*. Maringá, PR: Eduem, 2011.

ZAMBONI, S. **A pesquisa em arte: Um paralelo entre arte e ciência**. Campinas, SP: Autores Associados, 1998

### ***CRediT Author Statement***

---

- **Reconhecimentos:** Ao compositor Edmundo Villani-Côrtes, pela confiança depositada pelo autor deste artigo.
  - **Financiamento:** Não há financiamento vinculado a nenhuma agência de fomento e instituição.
  - **Conflitos de interesse:** Não há julgamentos influenciados por conflitos de interesses, assegurando o direito de todos os envolvidos: compositor, pesquisador e periódico.
  - **Aprovação ética:** A pesquisa responde integralmente ao código de ética, valorizando a honestidade e integridade das informações, assim como a responsabilidade do autor. A participação do compositor Edmundo Villani-Côrtes em minha banca de Doutorado, em outubro de 2011 pela Universidade Estadual de Campinas, como membro titular, é a prova da veracidade das entrevistas e do processo científico realizado pelo autor deste artigo.
  - **Disponibilidade de dados e material:** Sim. O trabalho está devidamente documentado, assim com o registro das entrevistas concedidas pelo compositor Edmundo Villani-Côrtes.
  - **Contribuições dos autores:** O autor assume a responsabilidade pública pelo trabalho, assim como sua contribuição intelectual.
- 

**Processamento e editoração: Editora Ibero-Americana de Educação.**  
Revisão, formatação, normalização e tradução.

