

Estratégias de estudo como práticas deliberadas: A construção da performance do Concerto para Flauta e Orquestra de Villani-Côrtes*

JOSÉ EVANGELISTA DA SILVA JÚNIOR**, DANIEL JUNQUEIRA TARQUÍNIO***

Resumo

Villani-Côrtes vem se tornando um compositor conhecido no Brasil e exterior e no meio acadêmico. Devido à escassez de trabalhos acadêmicos, este texto se dedica ao processo de preparação da performance do Concerto para Flauta desse compositor, procurando situá-lo no contexto tradicional do instrumento. Como referencial teórico, o trabalho utiliza-se dos seguintes pilares do estudo da performance na atualidade: Rink e a relação entre performance musical e análise musical; Chaffin e as dimensões da performance; Ericsson com seu estudo sobre a prática deliberada; e Jørgensen com a aplicação das estratégias para a prática eficiente. Como metodologia de trabalho, o procedimento construído será um estudo de caso, ou seja, a preparação da performance do Concerto para Flauta, no qual há uma breve contextualização e análise da obra, escolha de trechos com base nos conceitos teóricos citados, como também a seleção de práticas e apresentação de estratégias de estudo para a preparação da performance desses trechos do concerto.

Palavras-chave: Villani-Côrtes, Concerto para Flauta, performance, prática deliberada, estratégias

Study strategies as deliberate practices: The performance construction of Villani-Côrtes' Concerto for Flute and Orchestra

Abstract

Villani-Côrtes has become a well-known composer in Brazil and abroad and in academia. Due to the scarcity of academic works, this text is dedicated to the process of preparing the performance of the Concerto for Flute by this composer, trying to place it in the traditional context of the instrument. As a theoretical reference, the work uses today's pillars of performance studies: Rink and the relationship between musical performance and musical analysis; Chaffin and performance dimensions; Ericsson's deliberate practice study; and Jørgensen with the application of strategies for efficient practice. As a work methodology, the constructed procedure will be a case study, that is, the preparation of the performance of the Concerto for Flute, in which there is a brief contextualization and analysis of the work, selection of excerpts based on the theoretical concepts mentioned, as well as the selection of practices and presentation of study strategies for preparing the performance of these excerpts from the concert.

Keywords: Villani-Côrtes, Concerto for Flute, performance, deliberate practice, strategies

* Artigo aprovado pelo pelo comitê científico do XV Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais - SIMCAM 15, em maio de 2021, e apresentado no evento.

** Universidade de Brasília, Brasil
E-mail: zevang@hotmail.com

*** Universidade de Brasília, Brasil
E-mail: dtarquinio21@gmail.com

Introdução

Este trabalho¹ apresenta estratégias de estudo (Jørgensen, 2004) como práticas deliberadas (Ericsson, 2008) de trechos selecionados do Concerto para Flauta e Orquestra do compositor brasileiro Edmundo Villani-Cortes (1930-). Tais trechos são inicialmente tratados através das “dimensões de performance” (Chaffin, 2002).

Edmundo Villani-Côrtes, compositor, arranjador e pianista, nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 8 de novembro de 1930, em uma família de músicos. No Rio de Janeiro, Villani estuda piano no Conservatório Brasileiro de Música de 1952 a 1954. Em 1956 ocorre a estreia de seu Concerto para Piano e Orquestra, também em Juiz de Fora. Entre 1960 e 1963 aperfeiçoou-se ao piano com José Kliass.

Já em São Paulo, Villani estudou composição com Camargo Guarnieri e com Hans-Joachim Koellreutter, músicos de diferentes orientações estéticas, claramente definidas.

Em 1982, Villani é convidado pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) para ser professor de contraponto e composição do Instituto de Artes. De 1985 a 1988, conclui o mestrado em composição na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Entre 1988 e 1991, atuou como pianista no programa “Jô onze e meia” e, além de pianista, foi regente da Orquestra Jazz Sinfônica, na cidade de São Paulo. O doutorado de Villani-Côrtes foi concluído em 1998, na UNESP, ano em que foi premiado por seu Concerto para Vibrafone e Orquestra.

Segundo Araújo Filho, Villani “não está atrelado e nem representa uma determinada linha de composição” (Araújo Filho, 2012, p. 1104); além disso, tem “um estilo musical todo próprio, misturando elementos da música clássica universal ao da música popular urbana, Villani-Côrtes faz questão de chamar sua arte de *simples e despreziosa*” (Araújo Filho, 2012, p. 1106).

Até os dias de hoje, Villani tem escrito uma obra musical numerosa com grande variedade de gêneros musicais e diferentes estilos.

Para flauta, escreveu obras solo, de música de câmara e, apresentando uma forma musical muito elaborada, o Concerto para Flauta. Esta é uma obra única, por explorar a fundo os recursos técnico-artísticos do instrumento e apresentar características da música brasileira em um gênero musical consagrado, de largo percurso histórico.

Objetivo

Este trabalho tem como objetivo contribuir com o processo de construção da performance do Concerto para Flauta de Villani-Cortes, apresentando estratégias de estudo como práticas deliberadas.

¹ Este trabalho está relacionado à pesquisa e à dissertação de mestrado do primeiro autor.

Referencial teórico e metodologia

Este trabalho está fundamentado no conceito de prática deliberada formulado por Ericsson (2008), no conceito de estratégias de estudo de Jørgensen (2004) nas dimensões de performance de R. Chafin (2003).

Ericsson (1993, p. 367) denominou o conjunto de atividades práticas mais efetivas para o aprimoramento de uma determinada performance como Prática Deliberada. Este autor (2008, p. 991) observou que prática deliberada é mais efetiva quando há:

- 1) Uma tarefa com uma meta clara (objetivo);
- 2) Motivação à melhora;
- 3) *Feedback*;
- 4) Oportunidades amplas para repetições e refinamento gradual de seu desempenho.

Ainda segundo Ericsson, a prática deliberada

é uma atividade altamente estruturada, cujo objetivo explícito é melhorar a performance. Tarefas específicas são inventadas para superar as fraquezas e a performance é cuidadosamente monitorada para fornecer maneiras de melhorá-la ainda mais. Afirmamos que a prática deliberada requer esforço e não é inerentemente agradável. Os indivíduos são motivados para a prática porque a prática melhora o desempenho. (Ericsson, 1993, p. 368, tradução nossa)

Segundo este autor (Ericsson, 2008), esforços deliberados, para melhorar a performance, exigem concentração, solução de problemas e métodos.

Como uma possibilidade de realização de práticas deliberadas, configuraram-se as estratégias de estudo, que, segundo Jørgensen, podem ser definidas como “pensamentos e comportamentos que os músicos adotam durante a prática, os quais têm a função de influenciar seu estado afetivo ou motivacional, ou a maneira pela qual eles selecionam, organizam, integram e ensaiam novos conhecimentos e habilidades” (Jørgensen, 2004, p. 85, tradução nossa). Para Jørgensen (2004), as estratégias podem ser esquematizadas, divididas, em:

- 1) Estratégias de preparação e planejamento;
- 2) Estratégias de performance;
- 3) Estratégias de avaliação;
- 4) Meta-estratégias.

Como estratégias iniciais de planejamento, para seleção e abordagem inicial dos trechos do Concerto para Flauta de Villani-Côrtes, empregam-se o conceito e a sistematização das “dimensões da performance” (Chaffin, 2003). Segundo Chaffin (2003), além das questões estruturais, outros aspectos e características da obra musical e de sua performance exigem atenção do performer durante os estudos e práticas que preparam, constroem uma performance musical. Tais aspectos e características podem ser qualificados em três dimensões:

- 1) dimensão básica – referente à execução das notas: padrões familiares como escalas, arpejos, acordes, ritmos, dedilhados, questões técnico-instrumentais;

- 2) dimensão interpretativa – formação do caráter musical da obra: fraseado, dinâmica, tempo, agógica; e
- 3) dimensão performática – aspectos e características das dimensões anteriores que requerem atenção consciente durante a performance assim como a expressão e a emoção a serem transmitidas.

Baseando-se nos referenciais teóricos expostos, adota-se o seguinte procedimento metodológico:

- 1) elaboração de uma visão geral da obra Chaffin (2003), através de uma contextualização histórica e uma análise formal-estilística, subsidiadas também pela visão de Cook (1987) e Rink (2002) em seus trabalhos sobre a análise musical e o estudo da performance, respectivamente;
- 2) seleção de trechos musicais estabelecendo as dimensões de performance (Chaffin, 2003) apresentadas em cada trecho; e
- 3) elaboração de estratégias de estudo (Jørgensen, 2004), como práticas deliberadas (Ericsson, 2008), para a preparação da performance dos trechos escolhidos, relativas a uma ou mais dimensões de performance. Tais estratégias serão concebidas e contextualizadas através de comparações com a tradição composicional para a flauta, ao trazer para a discussão obras de autores consagrados de concertos para o instrumento, bem como métodos e conceitos de pedagogos e instrumentistas e a experiência do próprio primeiro autor deste trabalho.

Resultados

Para J. Rink (2002), a análise musical de determinada obra pelo intérprete pode abranger os seguintes itens:

- a) Temporalidade – reside no cerne da performance e, portanto, é fundamental para a análise feita pelo intérprete.
- b) O objetivo principal da análise em questão é a descoberta da forma da música e a maneira de fazê-la soar em oposição à estrutura.
- c) A partitura não é música, ou seja, a música não está confinada dentro da partitura.
- d) Qualquer elemento analítico que aborde a performance será incorporado idealmente dentro de uma grande síntese sob a influência de considerações como:
 1. Estilo
 2. Gênero
 3. Tradição
 4. Técnica
 5. Tipo de instrumento
 6. Prerrogativas artísticas individuais do executante
- e) A intuição informada guia ou influencia o processo de análise do intérprete, embora uma abordagem analítica deliberada possa também ser útil. (Rink, 2002, p. 39, tradução nossa)

Considerando o pensamento de Rink exposto, realiza-se, a seguir, uma breve contextualização histórica e análise da obra de Villani, obtendo assim uma visão geral da obra (Chafin, 2002).

O Concerto para Flauta e Orquestra de Villani-Cortes foi estreado em 8 de abril de 2000 em Londres, encomendada pelo Flautista brasileiro Marcelo Barbosa. A obra apresenta as seguintes datas de composição dos seus três movimentos e características estruturais:

Escrito em três movimentos apresentam as seguintes estruturas e datas de composição:

- A. 1º Movimento (5 de fevereiro de 2000)
 - 1) Introdução – c.1-19;
 - 2) Exposição – Tema A c.20-37, Ponte c.38-43, Tema B c.44-58, Ponte c. 59 - 67 Tema A c.68-85;
 - 3) Desenvolvimento – Tema C c.86-123, Ponte 124-135;
 - 4) Reexposição – Tema B c.136-150, Ponte c.151-156; e
 - 5) Coda c.157-200.

- B. 2º Movimento (Novembro de 1999)
 - 1) Introdução – c.1-4;
 - 2) Parte A – c.5-31;
 - 3) Parte B – Seção 1 c.32-53, Seção 2 c.54-73, Seção 3 c.74-91, Ponte c.92-97;
 - 4) Parte A' – Seção 1 c.98-103, Seção 2 c.104-112 e Seção 3 c.113-125; e
 - 5) Coda – c.126-146.

- C. 3º Movimento (setembro de 1999)
 - 1) Parte A c.1-56 – introdução c.1-16, Seção 1 c. 17-30, Seção 2 c.31-42, Seção 3 c.43-56;
 - 2) Parte B c.57-88 – lento e melodioso;
 - 3) Parte C (A') c. 89-127 – Seção 1 c.89-96, Seção 2 c.97-104, Seção 3 c.105-127;
 - 4) Parte D c.128-196 – Seção 1 (1ª Cadência) c.128-136, Seção 2 c.137-143, Seção 3 c.144-168, Seção 4 c.169-191, Seção 5 (2ª Cadência) c.192-196;
 - 5) Parte A'' c.197-250 – introdução c.197-213, Seção 1 c.214-233, Seção 2 (3ª Cadência) c.234-250; e
 - 6) Coda – c.251-262.

Como citado, Villani mantém a conformação tripartite em seu concerto para flauta, reservando ao 2º Movimento os temas mais melodiosos e lentos (como encontramos nas modinhas ou nas serestas brasileiras), e aos outros dois movimentos, estruturas musicais muito ritmadas, agitadas e virtuosísticas (relacionadas às características do choro, do chorinho ou do baião), o que se verifica principalmente no 3º movimento. Entretanto, em um mesmo movimento, o compositor utiliza modificações de andamento. Essas modificações estão localizadas no 1º e 3º movimentos. No 1º Movimento, após a apresentação robusta do tema *Gingado*, Villani insere no c.38 um *Moderato Expressivo* com duração de 20 compassos (trecho correspondente ao Tema B). Logo em seguida, retorna o caráter do início do movimento. Já no 3º Movimento, há duas dessas modificações. Uma mais curta em andamento *Moderato*, que vai do c.57 até o c.88 (trecho da Parte B). A outra, bem mais longa, vai do c.128 ao c.196 (Parte D). Na verdade, ela é iniciada pela primeira das

3 cadências do solista, com uma transição que leva a outro *Moderato*, e o acompanhamento se junta novamente ao solo.

Após essa breve contextualização e análise do concerto, seguem estratégias de estudo de trechos selecionados do concerto.

Trecho musical nr.1

No 1º Movimento, em termos da dimensão básica, o tema principal inicia-se no c.4 (Figura 1) com uma pausa de semicolcheia, criando um ponto de atenção. A mesma situação se repete no c.17 (Figura 2). Por experiência do autor deste trabalho, como uma primeira estratégia, a duração da pausa deve ser estritamente observada, uma vez que a apresentação do tema se apoia na continuidade das semicolcheias seguintes. A harmonia em Sib (c. 4), no início, apresenta desafio do ponto de vista da execução dos intervalos (notas alteradas e seus respectivos dedilhados). Já a segunda intervenção, em Ré (c. 17), soa mais brilhante devido às notas mais agudas da flauta. A execução desse c.17 demanda maior controle da execução dos intervalos também por conta do dedilhado e da rapidez dos saltos intervalares, levando-se em conta a velocidade rápida do trecho. A estratégia de executar a sequência ascendente com ataque misto, do tipo “T-TK”, também é considerada. Isso resulta em maior clareza na execução das notas, principalmente por estarem caminhando na direção mais aguda da flauta. Em seguida, após as duas notas ligadas, já na parte descendente, a estratégia passa a ser o ataque duplo “T-K”, também buscando clareza.

Figura 1
Villani: 1o Mov., c.4.



Figura 2
Villani: 1o Mov., c.17.



Trecho musical nr.2

Ainda no 1º Movimento, no trecho entre os c. 177-186 (Figura 3), quanto à dimensão básica, destacam-se os saltos em oitavas, os intervalos grandes, as questões harmônicas, rítmicas e de articulação, que exigem do solista grande domínio técnico-artístico. Quanto à dimensão performática, observo que as características citadas e o aspecto gráfico do trecho (Figura 3) sugerem o tocar do pandeiro, em uma roda de samba ou choro. Executar lentamente é uma estratégia inicial de estudo. Uma segunda estratégia é realizar acentos em determinados pontos de cada compasso, durante a execução dos cc. 178-180:

- 1) Na primeira e na quarta semicolcheias do 1º Tempo.
- 2) Na terceira semicolcheia do 2º tempo.

Tais acentos evidenciam as notas mais agudas como uma segunda melodia, ressaltando uma das variações rítmicas do gênero baião (Figura 4), que em geral apresenta um caráter vivo e alegre, assim como este trecho. Essa estratégia aperfeiçoa a expressividade rítmica e a emoção, transmitidas através da performance do trecho (dimensão performática).

Figura 3

Villani: 1o Mov., cc.177-186.



Figura 4

Ritmo de baião.



Trecho musical nr.3

No 2º Movimento, entre os c. 138-146 (Figura 5), referente à dimensão básica e dimensão performática, verifica-se a dificuldade técnico-expressiva apresentada na última cadência do solista, na qual o movimento melódico caminha da região grave da flauta para a aguda, em *piano* e *pianissimo*.

Figura 5

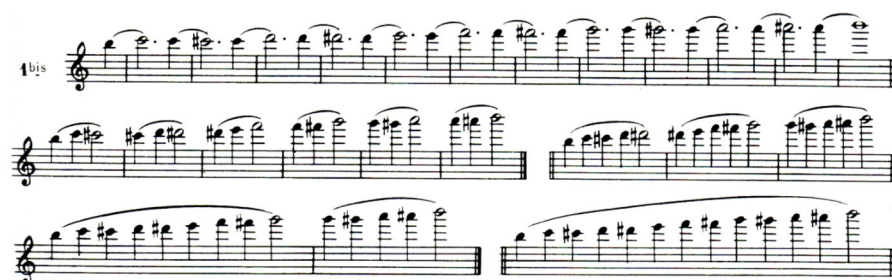
Villani: 2o Mov., cc.138-146.



Uma estratégia de estudo é a prática dos exercícios 1bis (Figura 6), 2bis, 3bis e 4bis da seção *Couleur et Homogénéité du Son* do método *De La Sonorité* de Marcel Moyse, (1934, p.9), pois proporcionam o domínio dos movimentos musculares labiais necessários para a execução de notas muito agudas em *pianíssimo*.

Figura 6

Marcel Moyse: *De La Sonorité - 1bis*



A memória muscular labial representa aqui papel preponderante no resultado da execução. Por isso, outra estratégia eficiente é a prática de exercícios de harmônicos da flauta. Os exercícios propostos abaixo (Figura 7) são relativos à maioria das notas escritas no trecho de Villani-Côrtes (Figura 5). A primeira nota de cada compasso é a nota base, natural, tocada na posição normal do dedilhado da flauta. As notas seguintes de cada compasso, os harmônicos dessa nota base, são anotadas na partitura com um sinal “o” logo acima delas. Para fazer soar as notas harmônicas, três princípios são necessários: 1) a utilização do dedilhado da nota base; 2) a mudança de direção do sopro, por meio do movimento labial e da projeção à frente do maxilar inferior; e 3) o apoio da musculatura abdominal para suporte da coluna de ar.

Figura 7
Práticas de harmônicos.

Harmônicos da nota Dó

Harmônicos da nota Sol

Harmônicos da nota Mi bemol

Harmônicos de Lá bemol

Trecho musical nr.4

Já no 3º Movimento, no c.22 (Figura 8), há uma sequência de intervalos que pode significar para o solista uma dificuldade para a execução. Sob o aspecto da dimensão básica, o c.22 pode ser um foco de estratégias de estudo, por causa do dedilhado mais complexo e intrincado desse compasso e também devido à velocidade mais rápida do movimento.

Figura 8
Villani: 3o Mov., cc.21–23.

Uma primeira prática pode ser a alteração de ritmos utilizando as notas do próprio compasso. Abaixo, nas figuras 9 e 10, há duas possibilidades para o exercício.

Figura 9
Prática 1.



Figura 10
Prática 2.



Outra prática que visa à melhor fixação das transições do dedilhado é a execução do trecho lentamente, com todas as notas ligadas, conforme a figura 11.

Figura 11
Prática 3.



Posteriormente às três práticas anteriores, pode-se avançar para a próxima estratégia, mostrada na figura 12: tocam-se as fusas de forma rápida e, na nota com fermata, há um descanso. Após várias repetições do compasso, treina-se o próximo, no qual uma nota é acrescentada, e assim por diante até o último compasso que representa todo o c.22 do trecho de Villani. A essa altura, a execução já deverá estar dominada.

Figura 12
Prática 4.



Trecho musical nr.5

Ainda no 3º Movimento, esse trecho contém a parte final do Tema A' (Figura 13), onde se encontra também a terceira e última cadência do solista. Devido à liberdade de execução possível dessa parte, tendo como parâmetro a dimensão interpretativa, foi adotada a estratégia de incluir indicações de dinâmica e de mudanças de andamento ao longo do trecho e, principalmente, na cadência. Essas marcações estão entre parênteses na figura 13.

Indicações de articulação, dinâmica e andamento que o compositor anotou na partitura manuscrita do piano, e que não estavam presentes na parte solista editada, foram copiadas para manter a coerência respeitando-se a vontade do compositor.

As sugestões incluídas no trecho abaixo, tanto em termos de articulações como andamentos, fazem relação com a expressividade presente na música brasileira em geral e, em particular, com os estilos composicionais dos quais Villani-Côrtes é um expoente.

Figura 13
Villani: 3o Mov., cc.230–251.

Considerações finais

O Concerto para Flauta de Villani-Côrtes surge numa época importante da atividade composicional desse autor. Concluído no ano 2000, mesmo ano de encerramento de seu *Te Deum*, outra obra de grande magnitude, o concerto foi uma encomenda do flautista brasileiro Marcelo Barboza para a comemoração dos 500 anos de descobrimento do Brasil e dos 250 anos do falecimento de Bach. Teve sua estreia por aquele flautista no mesmo ano de sua conclusão, no Convent Garden, em Londres.

É preciso notar que Villani imprime um estilo próprio para escrever autêntica música brasileira. A obra conta com diversos exemplos da brasilidade que estão sempre presentes na obra do compositor, tanto do ponto de vista rítmico-expressivo como do uso de temas típicos de nossa música, a exemplo do choro, o chorinho, a modinha e o ritmo do baião. Além disso, Villani-Côrtes inova ao proporcionar ao solista grande liberdade de expressão, pelo fato de escrever várias cadências (três, no 3º Movimento), com distintos e contrastantes caracteres expressivos.

As estratégias de estudo apresentadas colaboram, apresentam recursos performáticos, enriquecem o processo de construção da performance dos trechos selecionados. Em um contexto mais amplo, se colocado ao lado dos concertos

tradicionais para o instrumento, o Concerto do Villani caracteriza-se como uma obra única, muito representativa do gênero, apresentando qualidades artísticas que demandam profundo conhecimento técnico-expressivo-musical, para a sua execução. Os autores deste trabalho consideram que é de se esperar que o Concerto para Flauta de Edmundo Villani-Côrtes passe a ser considerado repertório obrigatório para o instrumento, em instâncias educacionais e artísticas em todo o país.

Referências

- Araujo, A. (2013). *Música Erudita Brasileira, Edmundo Villani-Côrtes: O Compositor e Seu Acervo*. Edição Biblioteca 24 Horas. São Paulo.
- Chaffin, R., Imreh, G., Lemieux A., Chen, C. (2003). Seeing the Big Picture: Piano Practice as Expert Problem Solving. In: *Music Perception*, 20 (pp. 465-490). University of California.
- Ericsson, K. A., Krampe R.T., Tesch-Römer, C. (1993). The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance. *Psychological Review Mag.* 100, 363-406.
- Ericsson, K. A. (2008). Deliberate Practice and Acquisition of Expert Performance: A General. *Academic Emergency Medicine*, 15, 988-994.
- Jørgensen, H. (2004). Strategies for Individual Practice. In: A. Williamon A. (org.), *Musical Excellence, Strategies and techniques to enhance performance* (pp. 85-103). Royal College of Music, London, Oxford University Press.
- Moyse, M. (1934). *De La Sonorite, Art et Technique, Método de Estudos*, Alphonse Leduc – Paris.
- Rink, J. (2002). Analysis and (or) Performance. In: J. Rink, J. (org.), *Musical Performance: A Guide to Understanding* (pp. 35-58). Cambridge: Cambridge University Press.