

ANAIS

Performa Clavis Internacional - 2020



USP
Universidade
de São Paulo



É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais.

As opiniões e ideias veiculadas nos textos são de inteira responsabilidade de seus autores.

**Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

P438a Performa Clavis Internacional (6. : 2020)
Anais do VI Performa Clavis Internacional - 2020 [recurso eletrônico] : as práticas nos diferentes instrumentos de teclado e os desafios do século XXI / organização Fátima Corvisier & Mário Videira – São Paulo: ECA-USP, 2020.
191 p.

Trabalhos apresentados no simpósio realizado de 1 a 3 de dezembro de 2020.

ISBN 978-65-88640-17-3

1. Instrumento musical de teclado - Simpósios. 2. Música - Simpósios. I. Corvisier, Fátima. II. Videira, Mário.

CDD3. ed. – 786

Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado CRB-8/6194

Fátima Corvisier & Mário Videira
(Organizadores)

Anais do VI Performa Clavis Internacional

As práticas nos diferentes
instrumentos de teclado e os desafios
do século XXI

VI PERFORMA CLAVIS INTERNACIONAL

01 a 03 de dezembro de 2020

Tema do simpósio: As práticas nos diferentes instrumentos de teclado e os desafios do século XXI

Organização: Universidade de São Paulo

Departamento de Música FFCLRP-USP

Rua Profa. Maria M.C. Telles, s/n
Campus da USP
Monte Alegre - CEP 14040-900
Ribeirão Preto - SP - BRASIL

Programa de Pós-Graduação em Música ECA-USP

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Prédio CMU
Butantã - CEP 05508-020
São Paulo - SP - BRASIL

Programas de Pós-Graduação das Universidades Estaduais de São Paulo

USP / ECA – Programa de Pós-Graduação em Música
UNICAMP / IA – Programa de Pós-Graduação em Música
UNESP / IA – Programa de Pós-Graduação em Música

VI PERFORMA CLAVIS INTERNACIONAL

01 a 03 de dezembro de 2020

Tema do simpósio: As práticas nos diferentes instrumentos de teclado e os desafios do século XXI

Comissão organizadora

Fátima CORVISIER, Presidente – USP – Piano
Edmundo HORA – UNICAMP – Cravo e Forteplano
Eduardo MONTEIRO – USP – Piano
Fernando CORVISIER – USP – Piano
Luciana Sayure SHIMABUCO – USP – Piano

Comissão Científica:

Mario VIDEIRA – USP – Piano (coordenador)
Helena JANK – UNICAMP – Cravo
Luciana Sayure SHIMABUCO – USP – Piano
Rafael dos SANTOS - UNICAMP - Piano
Ricardo BALLESTERO - USP - Piano
Dorotéa KERR - UNESP - Órgão

Comissão Artística:

Alexandre ZAMITH – UNICAMP – Piano (coordenador)
Edmundo HORA – UNICAMP – Cravo e Forteplano
Fernando CORVISIER – USP – Piano
José Luís Prudente de AQUINO – USP – Órgão
Mauricy MARTIN – UNICAMP – Piano
Nahim MARUN – UNESP – Piano
Anna Cláudia AGAZZI - UNESP - Piano

Professores internacionais convidados

Luca CHIANTORE – Piano (*Escola Superior de Música de Catalunya, Espanha*)
Eliane RODRIGUES - Piano (*Royal Conservatoire of Antwerp, Bélgica*)
Martin GESTER - Órgão/Cravo (*Académie Supérieure de Musique de Strasbourg, França*)
Aline ZYLBERAJCH - Cravo/Forteplano (*Académie Supérieure de Musique de Strasbourg, França*)
Benjamin STEENS - Clavicórdio (*Académie Supérieure de Musique de Strasbourg, França*)
Albert NIETO – Piano (*Espanha*)
Chi-Chen WU - Forteplano (*University of Wyoming, EUA*)
Jerico VASQUEZ - Piano (*Shorter University, EUA*)

Fátima Corvisier & Mário Videira
(Organizadores)

Anais do VI Performa Clavis Internacional

As práticas nos diferentes
instrumentos de teclado e os desafios
do século XXI

São Paulo
ECA – USP
2020

SUMÁRIO

Apresentação

Fátima G. Monteiro Corvisier 13

A transcrição musical em Braille como meio de acesso ao repertório pianístico por pessoas cegas

Fabiana F. G. Bonilha, Deise M. Gouvêa, Luana R. Sanches 18

Tablaturas renascentistas com cifras numéricas, para cordas dedilhadas ou para teclas: relações e rudimentos para a leitura cruzada de repertórios polifônicos de alaúde e vihuela ao teclado

Fernando L. C. Pereira 29

Processos de ensino-aprendizagem com vistas a performance artística em duas obras para piano de Estércio Marquez Cunha: relato de projeto

Francine Daroz Cancian, Alexandre Zamith Almeida 43

Prelúdio Op. 28 n. 6 de Frédéric Chopin: considerações sobre timbre, dinâmica e pedal una corda a partir da performance ao pianino Pleyel histórico

Gabriella de Mattos Affonso, Eduardo H. S. Monteiro 50

O pedal na obra para piano de Heitor Villa-Lobos

Iracele V. Livero de Souza, Luiz Guilherme Pozzi 64

Peças didáticas de Guerra-Peixe: análise pedagógica da Suíte Infantil nº1 (1942) e das Minúsculas I - VI (1981)

Ísis Natali Cardoso 76

<i>A Baratinha de Papel</i> de Heitor Villa-Lobos: aspectos idiomáticos e interpretativos	
Lucas Santos Gonçalves, Luciana Sayure Shimabuco	88
A obra para piano de Cyro Pereira (1929-2011): catálogo e contextualização	
Luciana Sayure Shimabuco	100
As implicações agógicas dos termos <i>dolce</i> e <i>espressivo</i> na obra de Beethoven	
Luiz Guilherme Pozzi, Eduardo H. S. Monteiro	118
A construção de uma performance do Tema A da <i>Sonata n. 1 “Quedas do Iguaçu”</i>, de Dinorá de Carvalho	
Marina Figueira, Arthur Rinaldi	132
“<i>Valsa de Esquina nº 12</i>”, de Francisco Mignone: reconhecimento do idiomatismo de contexto chorístico com vistas ao processo de construção de performance ao piano – relato de desenvolvimento de projeto	
Mateus Santin Mendes, Alexandre Zamith Almeida	145
Implicações da atenção na prática pianística	
Michele Mantovani, Celso L. B. Santos Jr, Regina T. Santos	155
Os <i>partimenti</i> de Nicola Sala (1713-1801) como fonte para o estudo do contraponto prático imitativo ao teclado	
Roberto Cornacchioni Alegre, Mário Videira	165
Resumos/Abstracts	180

Apresentação

A sexta edição do Performa Clavis Internacional, em 2020, a primeira em formato virtual, totalmente on-line, comemorou os 10 anos de atividades desse simpósio bianual, que consolida-se como um dos eventos artístico-científicos mais importantes do país na área de música, notadamente na área da performance e das práticas interpretativas dos instrumentos de teclado: piano, cravo, órgão, fortepiano e clavicórdio. A excelente repercussão do Performa Clavis Internacional no meio musical é o resultado da cooperação trilateral dos três Programas de Pós-Graduação em Música das três Universidades Estaduais de São Paulo sediados no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP) e na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP) que desde 2014, também conta com a participação do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto (USP-RP).

Como Vice-chefe na ocasião do simpósio, e atualmente Chefe do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, quero agradecer ao Diretor da FFCLRP, Prof. Dr. Marcelo Mulato, pelo apoio da diretoria ao nosso Departamento de Música e às nossas atividades de Ensino, Pesquisa e Extensão. Agradeço especialmente à comissão organizadora do Performa Clavis 2020: ao Prof. Dr. Fernando Corvisier, cujo apoio e cumplicidade foram fundamentais para que eu pudesse aceitar essa tarefa; ao Prof. Dr. Eduardo Monteiro, diretor da Escola de Comunicações e Artes da USP, que com grande generosidade ofereceu todo o suporte logístico da ECA-USP para que o evento pudesse acontecer juntamente com a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto - USP; à Profa. Dra. Luciana Sayure Shimabuco pela inestimável ajuda; ao Prof. Dr. Edmundo Hora, pelo convite para presidir o evento e pela ajuda na organização das palestras. Agradeço aos coordenadores das comissões Artística e Científica do Simpósio, os Profs. Drs.

Alexandre Zamith e Mário Videira, que com sua extraordinária capacidade de organização nos ajudaram desde o início; a todos os nossos colegas das Universidades Paulistas que trabalharam nas comissões; a todos os participantes que enviaram trabalhos e vídeos de altíssima qualidade, o que enriqueceu sobremaneira nosso simpósio; a todos os mais de 160 inscritos de vários países e a todos os funcionários da ECA e do DM-FFCLRP que nos auxiliaram durante esses dois meses de preparação para o Simpósio. Por fim agradeço imensamente a todos os nossos convidados nacionais e internacionais que de forma altruísta concordaram em participar deste simpósio de boa vontade, tendo em vista a situação atual muito delicada por que passa a população mundial, e em especial, por que passa o Brasil e nossas Universidades públicas.

Para mim foi uma grande honra e agradeço ao Professor Edmundo Hora, idealizador do Performa Clavis, por ter sido convidada a presidir o simpósio deste ano. Aceitei o convite com a certeza de que poderia contar com o empenho de todos os meus colegas das áreas de instrumentos de teclado das três Universidades Paulistas, que muito contribuíram para o sucesso do evento de 2020.

Em um ano de muitas incertezas e dificuldades, principalmente financeiras e de distanciamento social, muitos foram os desafios enfrentados, mas a generosidade dos participantes foi determinante para que, apesar das adversidades, o simpósio acontecesse de maneira exitosa.

Foi pensando na atual situação mundial, em especial nos desafios tremendos que todos enfrentam por conta da pandemia de Covid-19, que decidimos pelo tema das “Práticas nos diferentes instrumentos de teclado e os desafios do século XXI.”

Como todos sabem, o Performa Clavis é um evento itinerante. Este ano o Performa Clavis, organizado pela USP, celebrou os 250 anos de nascimento de Beethoven, homenageou o compositor brasileiro José Antônio de Almeida Prado, que nos deixou faz 10 anos, mas também voltou-se aos desafios que nos cercam neste início de século XXI.

A palestra de abertura com o musicólogo e pianista italiano Luca Chiantore, cujo tema foi “Da pesquisa musicológica à pesquisa artística: Beethoven como um desafio em permanente transformação”, foi de grande relevância. Chiantore levou-nos a repensar as práticas interpretativas na obra de Beethoven, desvelou fontes ainda pouco visitadas e provocou questionamentos que certamente mudarão o rumo de muitas pesquisas e performances da obra de Beethoven. Sua performance da Sonata Op.27 no.2, “Ao Luar”, foi extraordinária e profundamente marcante.

A pianista brasileira, radicada na Bélgica, Eliane Rodrigues, encerrou o evento em um recital gravado exclusivamente para o Performa Clavis Internacional 2020. Sua total entrega ao fazer musical e sua musicalidade extrema proporcionaram momentos de êxtase musical que emocionaram a todos os ouvintes. Seu programa cuidadosamente escolhido, que terminou com a transcendente Sonata Op.111 de Beethoven, ainda permanecerá vivo na memória daqueles que tiveram a felicidade de assistir a este maravilhoso recital.

As participações do cravista, regente e organista Martin Gester, da cravista e fortepianista Aline Zylberajch, assim como do clavicordista Benjamin Steens, professores da Escola Superior de Música de Strasbourg, na França, abrilhantaram o evento sobremaneira, elucidando muitos pontos em relação à performance de obras-chave do período barroco para instrumentos de teclado históricos e compartilhando saberes fundamentais para os músicos de todos os instrumentos de teclado, em uma interação viva entre todos esses instrumentos e seus repertórios.

O professor e pianista espanhol Albert Nieto apresentou uma palestra na qual discorreu sobre “A renovação do formato dos concertos de música clássica e a gestualidade expressiva dos intérpretes de instrumentos de teclado”, um assunto diretamente relacionado com a formação de público, a desmistificação do intérprete, a popularização da música de concerto e o futuro das apresentações de música clássica.

O pianista Fernando Corvisier, especialista na obra pianística de Almeida Prado, apresentou-se em uma palestra-recital que abrangeu as principais obras do compositor e suas

fases composicionais, além de exibir partes de entrevistas do compositor gravadas e disponibilizadas pela Rádio Cultura de São Paulo, o que permitiu difundir ainda mais, em âmbito internacional, a genialidade desse compositor brasileiro excepcional.

A pianista Chi-Chen Wu, da Universidade do Wyoming (EUA), em sua palestra recital abordou as características sonoras do fortepiano e imagens auditivas nas Sonatas op.2 de Beethoven, demonstrando as qualidades sonoras e mecânicas desse instrumento antecessor do piano atual e sua influência nas práticas interpretativas das primeiras sonatas de Beethoven, op.2.

O pianista Jerico Vasquez (Shorter University, EUA), através de vídeo conferência, ministrou master classes de piano para os três jovens pianistas que se classificaram para essa apresentação. Esse formato diferenciado de aula, mostrou-se o mais eficaz para uma apresentação on-line.

As duas mesas-redondas apresentadas no Performa Clavis 2020 abordaram temas atuais e relevantes, questionando estratégias e soluções para problemas como: o “Desafio das aulas virtuais de instrumentos de teclado durante a pandemia” e “O fenômeno das *lives* e sua relação com a formação de público e o futuro dos recitais/concertos presenciais.” Discussões interessantes e propostas inovadoras surgiram através da participação de convidados como o Professor e Pianista João Paulo Casarotti, Coordenador da Área de Piano do Southern University A&M College em Baton Rouge, Louisiana (EUA), um dos pioneiros no ensino de piano remoto, via internet; o maestro Emiliano Patarra, fundador e diretor da Orquestra Jovem Municipal de Guarulhos, e da Orquestra GRU Sinfônica, pioneiras de concertos virtuais neste período de pandemia, e da presença de Diomar Silveira, Diretor Presidente do Instituto Cultural Filarmônica, ligado à Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, cuja atual temporada tem acontecido de maneira remota, via internet.

Por fim, gostaria de externar minha gratidão ao Prof. Dr. Mário Videira que organiza conosco os trabalhos de comunicação de pesquisa apresentados durante o Performa Clavis Internacional 2020 que compõem este exemplar dos

Anais. Seguindo o tema do Simpósio e as celebrações que o acompanham, os trabalhos selecionados abrangem uma miríade de assuntos pertinentes e relevantes para a performance e a pesquisa musical nesse início de século XXI, olhando para o futuro, sem, entretanto, negligenciar o passado, tecendo um elo de ligação entre as práticas interpretativas nos instrumentos de teclado históricos e nos atuais.

Obrigada a todos e boa leitura!

Profa. Dra. Fátima Graça Monteiro Corvisier

Presidente do Performa Clavis Internacional 2020
Vice-chefe do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo
Coordenadora do PianoLab - Laboratório de Piano e Pedagogia do Piano-USP ligado ao NAP-CIPEM
Membro da Academia Nacional de Música

A transcrição musical em Braille como meio de acesso ao repertório pianístico por pessoas cegas

FABIANA FATOR GOUVÊA BONILHA
Centro de Tecnologia da Informação Renato Archer

DEISE MARA GOUVÊA
Centro de Tecnologia da Informação Renato Archer

LUANA REGI SANCHES
Universidade Estadual de Campinas

1. Introdução

 avanço da tecnologia tem facilitado o acesso à literatura musical por todos os instrumentistas. Por meio de plataformas digitais, tem sido possível acessar diversas gravações de uma mesma obra assim como diferentes edições de sua partitura, caso esta esteja em domínio público. Os intérpretes têm dependido cada vez menos dos formatos físicos de gravações e de partituras e, cada vez mais, têm recorrido aos meios digitais para este acesso. O contato com esta variedade de materiais possibilita ao músico apropriar-se de múltiplos olhares sobre uma mesma obra, o que pode enriquecer a sua interpretação.

Embora as pessoas cegas também usufruam das consequências desse avanço, o acesso por parte delas não é tão amplo quanto o tem sido para as pessoas videntes.

Ainda que possam acessar plataformas digitais com o uso de programas leitores de tela (*softwares* de voz), estas plataformas não dispõem de partituras transcritas em Braille, código musical criado por Louis Braille e consolidado como o meio utilizado por cegos de todo o mundo para ler e escrever música.

Analogamente ao que acontece à produção de textos em Braille, processo descrito nas respectivas normas técnicas (BRASIL, 2018), o processo de transcrição das partituras é constituído por um conjunto de etapas que requer a participação ativa de especialistas, demandando uma estrutura no que se refere aos recursos humanos e tecnológicos envolvidos. Por isso, o acesso às partituras pelas pessoas cegas fica restrito àquelas obras transcritas no âmbito de um serviço especializado e estruturado.

A leitura e a escrita musical em Braille contêm normas e princípios suficientemente consistentes para que todos os elementos de uma partitura possam ser representados por meio desta notação, e esses princípios estão definidos no *Manual Internacional de Notação Musical em Braille* (KROLICK, 2004).

Entretanto, os códigos de notação musical em Braille e em tinta se diferem quanto à sua estrutura lógica, já que o Braille é um código horizontal e unidimensional (GIESTEIRA, 2019). Esta distinção demanda especificidades na transformação de uma obra de um código para outro, tornando complexo o processo de transcrição.

A despeito de já existirem *softwares* e *hardwares* apropriados para transcrever partituras, a transcrição não é um processo automatizado e instantâneo, pois cada uma de suas fases requer procedimentos e recursos específicos (BONILHA; NUNES, 2018).

Dada esta complexidade, os instrumentistas cegos tendem a enfrentar desafios durante a sua formação, relacionados, sobretudo, às dificuldades para encontrar as partituras do repertório estudado (BONILHA, 2010).

Giesteira (2019) destaca as dificuldades das pessoas cegas para terem acesso a um ensino musical qualificado, e os consequentes obstáculos à sua profissionalização.

Nota-se que, fora do Brasil, há instituições que são referências na produção de acervos de obras em Braille, como

entidades localizadas na Alemanha¹, Espanha², Estados Unidos³ e Itália⁴.

Entretanto, no Brasil, bibliotecas de conservatórios e universidades geralmente não dispõem de materiais didático-musicais em Braille, e poucas escolas têm em seu corpo técnico profissionais especializados em transcrição.

Observa-se também que alguns serviços especializados de transcrição oferecem obras pertencentes apenas ao nível básico de execução, não abrangendo todo percurso formativo dos alunos.

Por conseguinte, são recorrentes os casos em que os alunos sabem ler e escrever música em Braille, mas não incorporam esse conhecimento ao seu cotidiano. A falta de acesso às partituras faz com que o estudo pela escuta e pela imitação prevaleça sobre o estudo por meio da leitura.

20

Se, por um lado, o avanço da tecnologia acarreta em uma desigualdade de acesso das pessoas cegas em relação às videntes, por outro lado, este avanço traz um grande potencial para que sejam desenvolvidas ferramentas em prol do Braille e da otimização do processo de transcrição. Essa otimização resulta em uma maior equiparação de acesso entre os dois grupos e a um alcance maior na formação de repertório de partituras em Braille.

Posto este contexto, o problema de pesquisa do presente trabalho consiste no estudo sobre os métodos e as técnicas de transcrição de partituras, compreendendo-se o estado atual das ferramentas e dos procedimentos envolvidos e apontando para futuros aprimoramentos deste processo.

Este estudo é social e cientificamente relevante, uma vez que seus resultados e impactos contribuem para o acesso de pessoas com deficiência visual a bens culturais e à educação

¹ Verein zur Förderung der Blindenbildung gegr. 1876 e.V.

² Once – Organización Nacional de Ciegos de España.

³ Library of Congress.

⁴ Biblioteca Italiana per i Ciechi “Regina Margherita” - ONLUS.

musical qualificada. Ele representa também um avanço do conhecimento para a área da Tecnologia Assistiva, que compreende recursos voltados à autonomia e à ampliação de funcionalidades das pessoas com deficiência e com mobilidade reduzida (BERSCH, 2017).

O trabalho é motivado pela própria experiência vivenciada por uma das autoras, que possui cegueira congênita e que tem desenvolvido pesquisas sobre partituras em Braille, visando prover a melhoria do acesso de pessoas cegas ao ensino da música e à atuação profissional nesta área.

Esta pesquisa aponta para o potencial de transformação da realidade das pessoas com deficiência, mesmo diante de toda complexidade que os desafios da inclusão impõem.

2. Objetivo

O presente trabalho tem por objetivo compreender o estado atual dos procedimentos e das tecnologias envolvidas no processo de transcrição de partituras para o Braille, a fim de ampliar o acesso desse material por músicos cegos.

3. Metodologia

A transcrição de partituras em Braille é um processo que envolve algumas etapas, e que demanda a utilização de diferentes recursos tecnológicos (*software e hardware*) próprios a cada uma.

No intuito de investigar este processo e os caminhos que o otimizem, pretendeu-se, nesta pesquisa, identificar e comparar as funcionalidades de diferentes *softwares*, considerando-se cada fase que a transcrição abrange. Tais fases são as seguintes: escolha da partitura, digitalização da partitura, edição da partitura em tinta, edição ou conversão da partitura em Braille, revisão da partitura em Braille, impressão e publicação da peça musical.

Embora estas fases sejam sequenciais e caracterizem a transcrição, percebe-se que o modo de operação de cada etapa admite variações, conforme as ferramentas utilizadas. Isto se deve ao fato de que cada *software*, em interação com outras ferramentas, possui uma dinâmica própria de funcionamento. Por exemplo, com o uso de um editor de partituras em Braille, a partitura é editada diretamente em Braille ou importada de um arquivo XML editado em tinta. De outro modo, com o uso de um editor de partituras em tinta e de um conversor para o formato Braille, a partitura é editada em tinta e posteriormente convertida. Em um terceiro caso, a partitura pode ser digitalizada com o uso de um *scanner*, e desse modo essa fase precede a sua edição.

22

Assim, o uso destes diferentes *softwares* cria vários caminhos ou fluxos para a transcrição, dadas estas especificidades. Além disso, um único *software* não é suficiente para que, por meio dele, se complete o processo de transcrição, requerendo o uso de ferramentas simultâneas que interagem entre si.

Nesta pesquisa, foram primeiramente identificados os recursos tecnológicos próprios para a transcrição de partituras. Em seguida, foram adquiridos *softwares* proprietários (que não são de livre acesso), a saber: Braille Music Editor e Goodfeel, que vêm sendo usados ao longo do estudo.

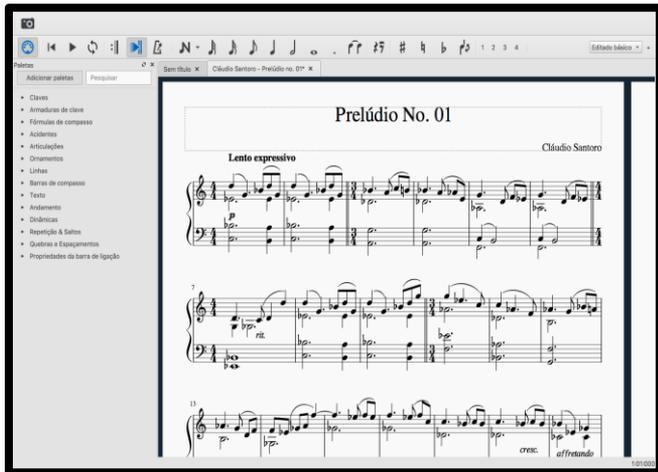
Além desses, têm-se utilizado os programas MuseScore (2002), para edição de partituras em tinta; o conversor Braille Freedots online (2003), para a conversão e a geração de arquivos em Braille; Braille Fácil (2008), Musibraille (2019) para leitura e edição de pequenos trechos, e Braille Fácil para edição, conversão de arquivos em Braille e impressão em Braille.

A investigação acerca do processo de transcrição de partituras tem sido feita tomando-se por base obras do repertório pianístico, pertencentes a diferentes estilos composicionais e a variados níveis de dificuldade.

A seguir são apresentados exemplos ilustrativos de interação com o Braille, envolvendo tecnologias usadas em dois

contextos na transcrição da partitura em Braille do Prelúdio N.º 01 de Cláudio Santoro:

Contexto 1:



23

Figura 1 – Partitura em tinta aberta no *software* de edição MuseScore



Figura 2 – Arquivo .musicxml sendo convertido para .brf na plataforma *online* FreeDOTS

*A transcrição musical em Braille como
meio de acesso ao repertório pianístico
por pessoas cegas*

24

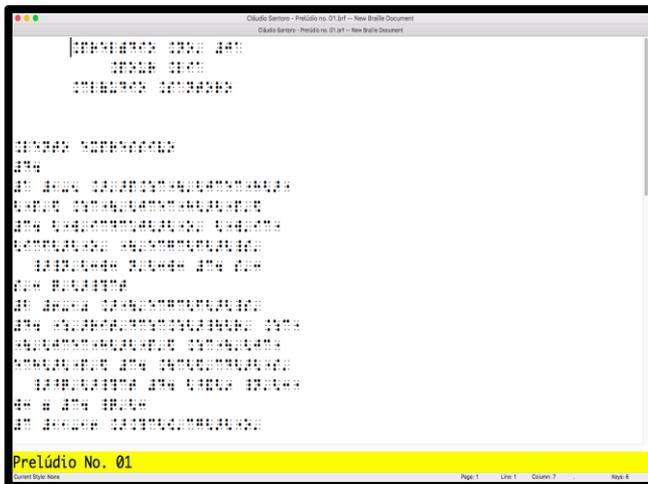


Figura 3 – Arquivo .brf, gerado na conversão sendo aberto no Duxbury em Braille negro

Contexto 2:

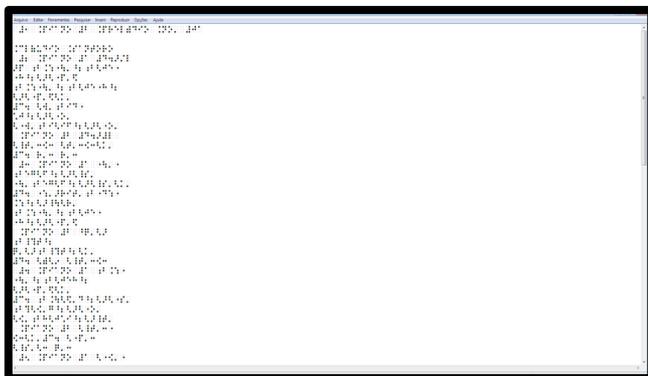


Figura 4 – Tela do programa BME 2 contendo obra editada em Braille

4. Análise Preliminar/Resultados

Até o presente, foram obtidos, nessa pesquisa em andamento, os seguintes resultados:

- Levantamento/aquisição de tecnologias para a transcrição de partituras em Braille e descrição de suas respectivas funcionalidades. Foram levantadas as principais tecnologias (*software* e *hardware*) atualmente existentes e descritas as funcionalidades dos programas de transcrição em Braille, com base em critérios previamente estabelecidos a partir da experiência de uso dessas ferramentas.
- Identificação e teste de fluxos/procedimentos de transcrição de partituras, com integração de ferramentas (*software* e *hardware*). Foram feitos testes e análise de diferentes caminhos ou fluxos para transcrever partituras com o uso de *softwares* livres e proprietários e de dispositivos de Tecnologia Assistiva, e assim foram identificados alguns contextos de transcrição, que variam conforme o modo de operação e de aplicação das ferramentas. Por meio da compreensão acerca desses diferentes contextos, revelou-se que a transcrição de partituras requer a integração entre diferentes *softwares* e *hardwares* (dispositivos). O desafio que se enfrenta, neste caso é, sobretudo, o que se refere aos formatos de conversão e impressão em Braille, e a compatibilidade entre os arquivos gerados por *softwares* distintos.
- Realização e análise de transcrições em Braille, considerando-se os princípios do *Novo Manual Internacional de Musicografia Braille*. Da experiência de se transcreverem em Braille obras de um variado repertório pianístico, decorreu o enfrentamento de diferentes desafios, que constituem casos concretos para aplicações de diversas normas constantes do *Novo Manual Internacional de Notação Musical em Braille*. Considera-se que não exista uma única solução

para a transcrição de uma obra em Braille, e a elaboração dela em Braille depende não só da tecnologia empregada como da capacidade analítica do transcritor, (do especialista vidente e do usuário cego, que atuam em conjunto). Aqui foram empregados diferentes métodos e processos de transcrição, que permitiram um avanço no conhecimento desta técnica.

- Criação de um acervo inédito de obras para piano transcritas em Braille. Um dos importantes resultados obtidos por esta pesquisa é a formação de um acervo de partituras em Braille, cujas transcrições são inéditas e cujas obras foram inteiramente editadas no âmbito deste projeto. Trata-se de um valioso material passível de ser disponibilizado para músicos cegos. O próximo passo que agora se almeja é criar uma plataforma que permita a disponibilização deste material, possibilitando não apenas o compartilhamento dos dados como também o mapeamento dos usuários que deles se utilizem.

5. Conclusões

Deve-se considerar que qualquer intérprete, cego ou não, tem a possibilidade de executar uma obra musical por meio da escuta e da imitação, mas este meio de acesso não equivale ao contato com a partitura, pela qual se pode apropriar de todos os elementos da peça. Para as pessoas cegas, este contato se dá pela transcrição das obras em Braille. Assim como a notação musical em tinta se universalizou e se consolidou como forma comum de representação das obras, o Braille também é um código consolidado e mundialmente adotado, não havendo a necessidade de recorrer a novos códigos ou a subterfúgios para a leitura. Então, a transcrição em Braille constitui o meio pelo qual as pessoas cegas podem acessar de forma autônoma e independente as partituras em sua íntegra. Para que este público tenha acesso a um acervo qualificado de obras musicais, é importante que haja uma variedade de edições transcritas em Braille, a fim de se garantir que os cegos tenham contato com diferentes concepções sobre uma mesma peça. Considera-se que

a transcrição de uma partitura em Braille é, por si mesma, uma obra. Cada transcritor busca soluções para transcrever uma peça em Braille, com base na sua capacidade analítica. Assim, pode-se dizer que o transcritor é coautor da obra, já que transcritores diferentes podem chegar a diferentes resultados na transcrição. As ferramentas tecnológicas, atualmente existentes, viabilizam a automatização cada vez maior do processo de transcrição, todavia ainda muito há que ser feito para que, por um lado, este processo se otimize e possibilite autonomia de acesso às pessoas cegas e, por outro, os transcritores tenham mais recursos para aplicar as técnicas de transcrição. O presente estudo aponta para a necessidade de continuidade da pesquisa e para o surgimento de novos trabalhos na área.

6. Agradecimento

Ao CNPq pelo financiamento e apoio a esta pesquisa.

Referências Bibliográficas

BERSCH, R. de C. R. *Introdução à tecnologia assistiva*. Porto Alegre, 2017. Disponível em: https://www.assistiva.com.br/Introducao_Tecnologia_Assistiva.pdf. Acesso em: 03 nov. 2020.

BIBLIOTECA ITALIANA PER I CIECHI "REGINA MARGHERITA" – ONLUS. Monza, Itália. Disponível em: <http://www.bibliotecaciechi.it/>. Acesso em: 04 dez. 2020.

BONILHA, F. F. G. *Do toque ao som: o ensino da musicografia Braille como um caminho para a educação musical inclusiva*. 2010. 261 p. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

BONILHA, F. F. G.; NUNES, M. D. Desafios e perspectivas da transcrição de obras pianísticas em Braille. In: SIMPÓSIO PERFORMA CLAVIS INTERNACIONAL, Campinas, SP, 2018, *Anais [...]*. Campinas: UNICAMP, 2018. p. 51-59.

BRILLE FÁCIL (Software): Versão 4.01: Instituto Benjamin Constant/MEC, 2008. Disponível em: <http://intervox.nce.ufrj.br/brfacil/>. Acesso em: 20 de ago. 2020.

BRASIL Ministério da Educação. *Normas Técnicas para a Produção de Textos em Braille*. Elaboração: SANTOS, Fernanda Christina dos Santos; OLIVEIRA, Regina Fátima Caldeira. MEC: Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão, Brasília-DF, 2018, 3. ed. 120p.

DUXBURY Systems, Inc. (Software): DBT Win 12.3 sr1. 1969. Disponível em: <<https://www.duxburysystems.com>>. Acesso em: 07 de mai. 2020.

FREEDOTS (Software). Versão 0.5: Mario Lang, 2003. Disponível em: <<http://musicxml2braille.appspot.com>>. Acesso em: 16 de abr. 2020.

GIESTEIRA, A. C. Procesos de decodificación de la partitura braille. *OPUS*, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 70-92, 2019.

KROLICK, B. (Comp.). *Manual Internacional de Musicografía Braille*. Brasília: MEC: Secretaria de Educação Especial, 2004.

LIBRARY OF CONGRESS. Washington, D.C., Estados Unidos da América. Disponível em: <https://www.loc.gov/>. Acesso em: 26 nov. 2020.

MUSESCORE (Software). Versão 2.3.2: Werner Schweer, 2002. Disponível em: < <https://musescore.org/pt-br>>. Acesso em: 23 de mar. 2020.

MUSIBRAILLE (Software): Versão 1.11b: Instituto Tércio Paciti – NCE/UFRJ, 2019. Disponível em: <http://intervox.nce.ufrj.br/musibraille/download.htm>. Acesso em: 20 de ago. 2020.

ONCE. ORGANIZACIÓN NACIONAL DE CIEGOS DE ESPAÑA. Barcelona, Espanha. Disponível em: <https://www.once.es/>. Acesso em: 11 nov. 2020.

VEREIN ZUR FÖRDERUNG DER BLINDENBILDUNG GEGr. 1876 e. V. Hannover, Alemanha. Disponível em: <https://www.deutscherhilfsmittelvertrieb.de/kontakt-projektfoerderung.html>. Acesso em: 02 nov. 2020.

Tablaturas renascentistas com cifras numéricas, para cordas dedilhadas ou para teclas: relações e rudimentos para a leitura cruzada de repertórios polifônicos de alaúde e vihuela ao teclado

FERNANDO LUIZ CARDOSO PEREIRA
Universidade de São Paulo

A investigação da música do século XVI faz uso frequente de edições modernas de obras de época, o que permite uma visão mais imediata de seu conteúdo, como no caso da chanson *Comme femme deconfortée* de G. Binchois (c. 1400 - 1460), apresentada no *Montchenu Chansonnier* (c. 1470), e publicada em edição moderna em 1991, por Thibault (Fig. 1).

The image displays two versions of the musical score for 'Comme femme deconfortée'. The upper portion is a photograph of a historical manuscript page, featuring two heart-shaped cutouts that reveal musical notation and lyrics. The lower portion is a modern musical score with three staves: Tenor, Contratenor, and a lower voice part. The lyrics are: 'Com - me fem - me des - con - for - té, Sur tou - tes aul - tes Com - me fem - me des - con - for - té - e, Sur bou - tes aul - tres Com - me fem - me des - con - for - té, Sur tou - tes'.

Fig. 1: Excertos de *Comme femme deconfortée* (Binchois): 1) Paris, MS 2973 (1470-7); 2) Thibault, G. (Ed.). *Chansonnier de Jean de Montchenu*. Paris: Société Française de Musicologie, 1991, pp. 58-59.

Tais edições, contudo, estão sujeitas a interferências discutíveis, como a indicação de inflexões *ficta*, não ocorrentes em fontes primárias. Indicações *ficta*, como visível na edição moderna da chanson (Fig. 1), derivam de prescrições em tratados de época, ocorrendo neste caso por coincidir com uma cadência textual em duas das vozes da chanson, ao fim da palavra “*desconfortée*”.

30

As edições modernas mais confiáveis apresentam aparato crítico detalhado para a comparação de concordâncias, não somente em notação mensural mas também em sistemas de tablatura diversos, seja para teclas ou para cordas dedilhadas. Contudo, no caso da recomposição de *Comme femme* (a três vozes) por Alexander Agricola (c. 1445 - 1506), o aparato crítico da *Opera omnia* editada por Edward Lerner (1970, p. 42) não inclui, entre suas diversas fontes primárias referenciais, a intabulação da mesma realizada por Francesco Spinacino (fl. 1507). Ao compararmos os compassos 6 e 7 da edição moderna de *Comme femme* (Fig. 2) com os correlatos compassos 13 e 14 da intabulação de Spinacino¹ (PETRUCCI, 1507, fol. 6v) (Fig. 3), observa-se uma discrepância, localizada junto à cadência (correlata à supracitada): a ausência de indicação *ficta* na cláusula melódica do Superius no compasso 6 da edição moderna, contraposta à sua ocorrência na tablatura. Portanto, a conferência de dados diretamente de fontes transcritas, como tablaturas, pode ser conveniente em determinadas situações, podendo ainda revelar outras informações pertinentes à pesquisa.

¹ A diferença de numeração de compasso entre a edição moderna e a tablatura mencionadas é fruto dos distintos métodos de transcrição adotados, tal que o material transcrito em cada compasso da edição moderna correspondente ao transcrito em cada dois compassos da tablatura.

Evidencia-se então uma situação comum ao pesquisador introduzido apenas à leitura em notação mensural: a dificuldade na interpretação de tablaturas para cordas dedilhadas, que a exemplo da Vihuela, contém um vasto repertório codificado em um número de edições por Luys Milan (c. 1500 - c. 1561), Luys de Narváez (fl. 1526-1549), Alonso Mudarra (c. 1510-1580), Enríquez de Valderrábano (c. 1500 - c. 1557), Diego Pisador (1509 - 1557), Miguel de Fuenllana (c.1500 - 1579) e Esteban Daza (c.1537 - c.1596). O objetivo principal deste trabalho é fornecer subsídio, tanto ao estudioso como ao performer de instrumento de teclas, para a leitura cruzada de tablaturas de alaúde e vihuela ao teclado.

A intabulação é uma prática que consiste na transcrição de música vocal em tablatura, e que remonta à polifonia do século XIV, vistos seus remanescentes mais antigos (Fig. 4): o manuscrito de Robertsbridge (c. 1325), que contém seis peças intabuladas para órgão e que inclui dois arranjos de motetos do *Roman de Fauvel* (APEL, 1948, p. 206); e o *Codex Faenza*, contendo onze peças intabuladas inclusive obras de Machaut, entre o final do séc. XIV e o início do séc. XV, porém sem indicação de instrumento (EBERLEIN, 1992, p. 461). Os registros desta prática se intensificam a partir da segunda metade do séc. XV, a exemplo do livro de órgão de Buxheimer, contendo mais de 250 peças em tablatura 'germânica-antiga', das quais uma pequena parte consiste em intabulações de peças vocais de Dunstable, Dufay, Binchois e Morton, entre outros (SOUTHERN, 1961, p. 47-50) e do manuscrito de Pesaro, álbum em formato de coração contendo nove intabulações para alaúde em tablatura francesa (RUBSAMEN, 1968, p. 287-289).



Fig. 4: Imagens de intabulações históricas. Em ordem: Manuscrito Robertsbridge; Codex Faenza; Livro de órgão de Buxheimer, Manuscrito de Pesaro.

Ao início do século XVI, sistemas de notação diversos serviam como meio de difusão para a recém criada imprensa musical. A notação mensural, destinada à transmissão de música vocal, era comumente utilizada por grupos instrumentais de câmara para a leitura da polifonia por cada um dos instrumentos. As primeiras publicações deste tipo, impressas no formato de livro de coro por Petrucci a partir de 1501, consistiam em uma série de álbuns de chansons e peças instrumentais, o *Harmonice Musices Odhecaton* (em 3 livros, *Canti A, B e C*), a exemplo da *Come Feme* arranjada por A. Agricola (Fig. 5), além de uma série sacra, os *Motetti A, B e C*, dos quais o último foi publicado em 1504 como 'livros de partes', mais adequado à leitura por grupos instrumentais (BROWN, 1965. p. 10-11).

33

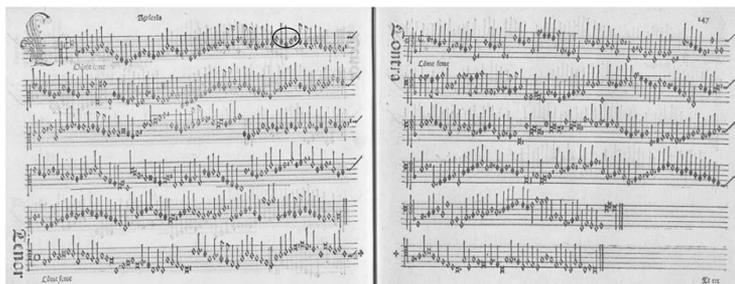


Fig. 5: *Come feme* (Alexander Agricola). Em: Ottaviano Petrucci, *Odhecaton C*. Veneza, 1504, fol. 146v-147r

Petrucchi também inaugurou a impressão de álbuns de tablaturas a partir de 1507 com suas *Intabulature de lauto*, compiladas pelos alaudistas Francesco Spinacino e Joan Ambrosio Dalza (fl. 1508) e que continham intabulações de chansons (vide Fig. 3), seções de missa (em especial *Kyrie, Christe, Benedictus e Agnus Dei*), motetos (principalmente de Josquin) e frotolas de diversos autores, além de ricercares de caráter prelúdico e improvisativo. (BROWN, 1965. p. 12-13).

Tablaturas de teclado passam a ser impressas na Itália a partir de 1517 por Andrea Antico (1480-1538), com seu *Frottole intabulate per organo* (BROWN, 1965. p. 22-23). Estas intabulações em muito lembram a partitura atual para teclado, com dois sistemas de cinco linhas, número que foi eventualmente acrescido em outros impressos ao longo do século XVI, como o *Intavolatura cioè ricercari... libro primo* (1542) de Girolamo Cavazzoni (1520-77) (BROWN, 1965. p. 66-67). O desalinhamento polifônico vertical é indicado na Fig. 6.

34

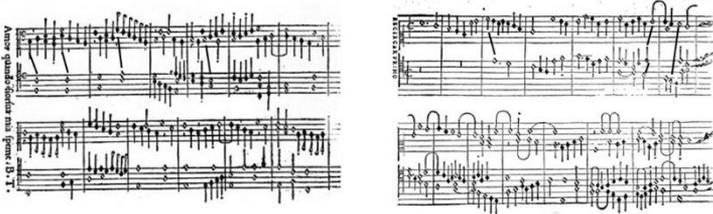


Fig. 6: Desalinhamento em tablaturas italianas de teclado. a) *Frottole intabulate per organo* (A. Antico, 1517); b) *Intavolatura cioè ricercari... libro primo* (G. Cavazzoni, 1542)

Também notamos que a notação é similar ao sistema mensural, e cabe aqui explicitar a natureza do mesmo. Neste sistema, retângulos, quadrados e losangos eventualmente preenchidos e/ou associados a uma haste vertical representam durações atreladas a um sistema de proporção, e sua posição dentro do sistema de cinco linhas permite a identificação da altura relativa a uma dada clave. Assim, o retângulo com haste corresponde à

duração *maxima*, o quadrado com haste, à *longa*, o quadrado sem haste à *brevis*, e o losango sem haste à *semibreve*; já o losango com haste corresponde à *minima*, mas quando preenchido de preto pode corresponder a uma série de durações inferiores pela adição subseqüentemente de bandeirolas. A *breve* é a referência de tempo, a *maxima* corresponde ao seu dobro e a *minima* à sua metade. De acordo com o tratadista germânico do início do século XVI Sebastian Virdung (BULLARD, 1993, pp. 135-136), as durações '*breve, longa e maxima*' correspondem a níveis 'positivo, comparativo e superlativo', similarmente às durações '*minima, semibreve e breve*', em proporção geométrica de dobros de tempo, progressivamente no sentido da *máxima* (Fig. 7). É importante observar que tais durações não são escalonadas graficamente, uma vez que as vozes não eram notadas em sistema de partitura aberta. Tais características induzem uma associação direta entre símbolo e memória melódica, atrelados pelo processo de solmização.

figura	<i>maxima</i>	<i>longa</i>	<i>breve</i>	<i>semibreve</i>	<i>minima</i>	<i>semiminima</i>	<i>fusele</i>	<i>semifusele</i>
notação mensural								

Fig. 7: Notação mensural. Durações das figuras em proporção geométrica de dobros de tempo

Já no caso da tablatura italiana para alaúde, linhas representam cordas ordenadas descendentemente do grave ao agudo (1^a à 6^a 'ordens': A, D, G, b, e, a')², em uma representação especular do próprio instrumento (Fig. 8).

² Alaúdes de tamanho variado, assim como vihuelas, apresentam afinações semelhantes, porém transpostas. A notação em letras é recomendável em relação à música antiga. Baseia-se no *gamut* medieval transmitido por Boécio, ordenado a partir de Sol como se segue: Γ (G), A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g, a', b', c', d', e'. A nota **c** destacada em negrito no *gamut* corresponde ao dó central.



Fig. 8: Ordenação das cordas do alaúde, em tablatura italiana

Cada número posicionado sobre uma coordenada ‘casa e ordem’ no espelho do instrumento determina um *locus* para cada altura de nota implícita na notação. Hastes ordenadas sobre a sequência numérica – próprias da tablatura italiana – ditam a duração das sonoridades verticais; a haste simples corresponde à semibreve, e cada bandeirola adicionada diminui a duração da figura em progressão geométrica, como descrito na figura 9.

36

figura	maxima	longa	breve	semibreve	minima	semiminima	fusele	semifusele
					┌	┌┌	┌┌┌	┌┌┌┌

Fig. 9: Ordenação das hastes no sistema de tablatura, em semelhança à notação mensural

Apesar da rítmica explícita na tablatura, a leitura melódico-harmônica é subordinação à mecânica muscular das mãos, ao menos em primeira instância. Entende-se, portanto, que há um compromisso modular entre a memória mecânico-muscular e a intelecção musical do executante, que em segunda instância seria capaz de apreender o significado musical pela visualização direta de uma tablatura, sem a intermediação da mecânica muscular.

Outros dois recursos distintivos das tablaturas para cordas são a delimitação de ciclos de tempo por meio de ‘compassos’ e a verticalização da polifonia. Tais dispositivos representam um avanço em relação à notação mensural, que permanece desprovida dos mesmos durante todo o século XVI.

Na medida em que os métodos de leitura destes sistemas são bem estabelecidos para seus instrumentos, parece haver uma lacuna pouco explorada que consiste na leitura e execução de repertórios para alaúde e vihuela diretamente a partir de um instrumento de teclado. Tal desafio foi proposto ao autor deste trabalho em um minicurso na Boston University (MA), ministrado pelo Prof. Ralph Maier (Universidade de Calgary, Canadá) em 2019. Na ocasião, foi sugerida a leitura da chanson *Mille regretz* (atribuída a Josquin) intabulada no *Tercero libro del Delphin de musica* de Narváez (Fig. 11), diretamente ao cravo.

38

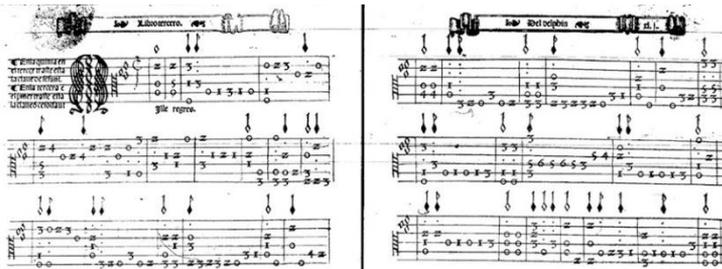


Fig. 11: *Mille regretz* (atrib. a Josquin). *Tercero libro del Delphin de musica* (Narváez, 1538)

Para a leitura e execução desta peça, foi necessário primeiramente reverter a concepção de ordenação diatônica do teclado para cromática, adotando os tons de cada ‘ordem’ (A, D, G, b, e, a’) como referência zero, tal que seus números subsequentes corresponderem às vizinhas cromáticas ascendentes. Desta forma, foi possível correlacionar os *loci* da tablatura de vihuela com as teclas. No exemplo a seguir (Fig. 12), cada ‘ordem’ progride até a cifra ‘7’ para melhor visualização da figura, mas é possível uma maior extensão das mesmas.

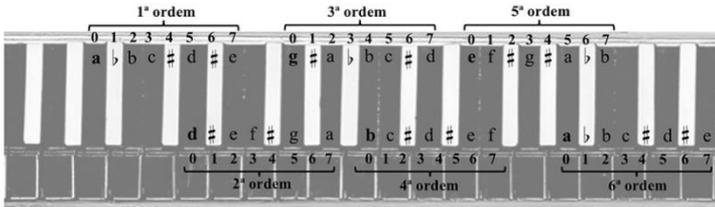


Fig. 12: ‘Ordens’ de alaúde (ou vihuela) em Lá, sobrepostas ao teclado

A leitura melódica da tablatura numérico-cromática pode ser praticada por meio de escalas como a de Lá menor, que faz uso apenas de notas brancas. Observa-se que uma mesma nota pode ocupar dois ou até três *loci* distintos na tablatura (Fig. 13).

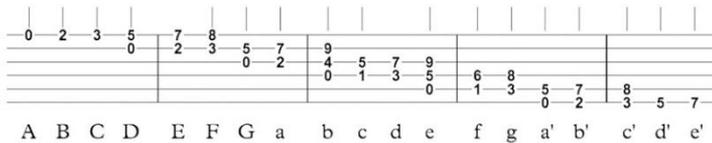


Fig. 13: Correspondência entre os *loci* da tablatura e as notas da escala de Lá menor

Acidentes alteram as cifras, especialmente bemóis sobre as notas Si e Mi, e sustenidos nas notas Fá, Dó, e Sol, como nas escalas de Si bemol e Lá maior, respectivamente (Fig. 14 e 15).

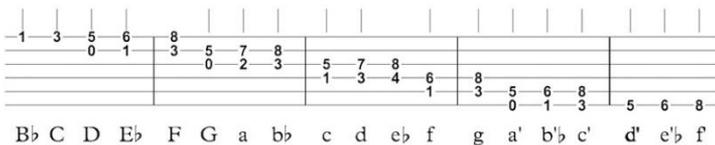


Fig. 14: Correspondência entre os *loci* da tablatura e as notas da escala de Si bemol maior

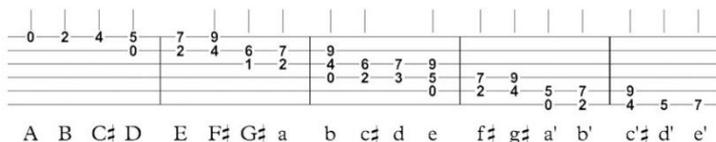


Fig. 15: Correspondência entre os *loci* da tablatura e as notas da escala de Lá maior

40

Já a leitura harmônica deve ser praticada a partir de intervalos entre cada duas 'ordens' vizinhas, inicialmente a partir das cifras 'zero' nas cordas soltas, para as quais se observam relações de terça maior entre as ordens centrais e de quarta justa entre as periféricas. Estas relações intervalares entre os '*loci* zero' serão recorrentes nos *loci* seguintes, por transposição nas mesmas ordens, tal que relações *n-n* (ex. 0-0, 1-1, 2-2) soarão sempre como uma quarta justa, exceto nas ordens centrais. Desta forma, relações *n-n-n* em cordas periféricas devem gerar tríades 'quartais', como nas cordas agudas soltas (0-0-0 = Si-Mi-Lá), a partir das quais podem se configurar acordes maior e menores, invertidos ou não, como os descritos na Fig. 16. No mesmo exemplo, são apresentadas as mesmas tríades, transpostas um tom acima e nas mesmas cordas; neste caso, o deslocamento por dois trastes acima resulta no acréscimo de duas unidades à cada posição da tríade.

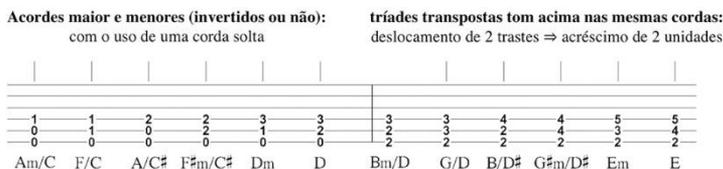


Fig. 16: Correspondência entre cifras acordes maiores e menores, invertidos ou não

A partir desta premissa, o tecladista encontrará as notas a serem tocadas pelo deslocamento cromático de notas a partir

dos *loci* zero, e com a prática será capaz de interpretar melodias e harmonias da tablatura para suprir demandas de seu estudo.

A execução da peça *Mille regretz* implicou ainda na análise de motivos melódicos e articulações cadenciais a partir da chanson original *a 4*, aspectos que devem ser explorados em artigo futuro.

A leitura adaptada ao teclado de tablaturas numéricas para cordas se mostrou bem sucedida em sua realização, tendo sido preparada em apenas dois dias, na ocasião mencionada. Espera-se que este texto inicial possa inspirar pesquisadores e performers no estudo da música antiga, na exploração de um repertório que pode ser contemplado por meio dos rudimentos aqui apresentados.

Referências Bibliográficas

- ALONSO, Francisco J. R. Tecla, arpa y vihuela: aspectos de la cultura material en la época de Cabezón. *Revista de Musicología*, v. 34, 2011, pp. 109-132.
- APEL, Willi. Early History of the Organ. *Speculum*, v. 23, 1948, pp. 191-216.
- BROWN, Howard M. *Instrumental music printed before 1600*. A Bibliography. Cambridge: Harvard University Press, 1965.
- BULLARD, Beth. *Musica getutscht: a treatise on musical instruments (1511) by Sebastian Virdung*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- EBERLEIN, Roland. The Faenza Codex: Music for Organ or for Lute Duet?. *Early Music*, v. 20, 1992, pp. 460-466.
- LERNER, Edward R. (Ed.) *Alexandri Agricola (1446-1506) Opera Omnia. V. Cantiones, Musica Instrumentalis, Opera Dubia*. American Institute of Musicology, 1970.
- NELSON, Bernardette. Bermudo's masters and models of excellence for keyboard players in sixteenth-century Spain. *Revista de Musicología*, v. 39, 2016, pp. 77-115.

RUBSAMEN, Walter H. The Earliest French Lute Tablature. *Journal of the American Musicological Society*, v. 21, 1968, pp. 286-299.

SOUTHERN, Eileen. An Index to Das Buxheimer Orgelbuch. *Notes*, v. 19, 1961, pp. 47-50.

Processos de ensino-aprendizagem com vistas a performance artística em duas obras para piano de Estércio Marquez Cunha: relato de projeto¹

FRANCINE DAROZ CANCIAN
Universidade Estadual de Campinas

ALEXANDRE ZAMITH ALMEIDA
Universidade Estadual de Campinas

 presente artigo apresenta resultados parciais de pesquisa voltada ao ensino-aprendizagem, acatando como objetos obras para piano do compositor Estércio Marquez Cunha: *Brincadeiras ao piano* e *Coragem! O piano não morde!*. Para tanto, vale-se de premissas de propostas metodológicas como pesquisa ação e pesquisa-guiada-pela-prática.

Justifica-se que as obras acatadas atendem a dois objetivos do projeto: 1) promover pesquisa que articule pedagogia a performance a partir de um repertório atual e 2) investigar sobre processos de ensino-aprendizagem a partir de repertório ao qual a acessibilidade é cara.

Quanto ao primeiro objetivo, destacamos o diagnóstico traçado pelo educador musical George Self:

Nas ciências e em outras formas de arte, os alunos trabalham com uma linguagem contemporânea e estão alinhados às mais recentes descobertas científicas ou as últimas produções artísticas, enquanto na aula de música, em seu país, sucede justamente o contrário: o foco musical da aula está voltado para a produção musical do passado e o aluno aprende a tocar

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, e do PICV.

e a ouvir quase exclusivamente a música de dois ou três séculos anteriores. (SELF apud FONTERRADA, 2008, p. 180).

44

Acerca do segundo objetivo, a acessibilidade se revela já nos títulos das peças – que contém expressões de incentivo e descontração, tais como *coragem* e *brincadeira*. Esta acessibilidade se revela de maneira mais concreta por meio da notação musical clara e simples, da ausência de demandas técnicas significativas, da exploração da dimensão cênica, de recursos notacionais lúdicos, da técnica estendida que subverte a noção de *metier*. São características que burlam a necessidade de uma *expertise* técnica ou de uma habilidade avançada de decodificação (leitura musical) para a abordagem destas peças. Trata-se, portanto, de propostas que subvertem o entendimento mais conservador e tecnicista de performance musical, fundamentado na relação de controle entre instrumentista e instrumento e na ênfase em técnica e treinamento. Criticamente, Stan Godlovitch (1998, p. 1-2) define este modelo tradicional de performance como uma tradição artesanal, uma prática governada por padrões de habilidades manuais e *expertise*, no qual habilidade física e proficiência instrumental emergem como elementos provedores de credibilidade à performance e como critérios de ranqueamento entre músicos. Decorre deste contexto a resistência a radicais inovações de recursos, de meios e de seus cultuados desafios a serem vencidos, vinculados ao que Godlovitch denomina de “rituais da vitória”² (GODLOVITCH, 1998, p.30-71).

Buscando contornar as exigências impostas por esse entendimento estreito e tradicional de performance, as peças elencadas por este projeto possibilita a participação de quaisquer indivíduos, desde que possuam um mínimo de leitura musical e estejam interessados na prática e aprendizado musical coletivo proposto, em ações que promovem também as relações sociais em um coletivo voltado a interesses comuns. Desta forma, pretende-se, por meio da investigação crítica e

² Pertinente lembrarmos aqui da comparação efetuada por Glenn Gould entre o concerto musical e a ferocidade das touradas (NATTIEZ, 2005, p. 104).

prática destas peças, explorar uma relação saudável entre duas áreas de pesquisa – Educação Musical e Performance Musical – que possa contribuir e transformar os envolvidos “em seres musicais aptos a ouvir e/ao fazer musical” (FONTERRADA, 2008, p.179).

Por meio de um planejamento de práticas sobre o repertório acatado, a partir de premissas de propostas metodológicas como pesquisa-ação e pesquisa-guiada-pela-prática, prevemos como resultados finais a proposição de práticas pedagógicas musicais a partir das ações sobre o repertório estudado, desenvolvidas durante todo o processo de pesquisa desde as ações pedagógicas iniciais até a performance artística pública. É importante esclarecer aqui que as premissas destas propostas metodológicas oferecem sólido suporte a esta pesquisa. Ao promover – nas palavras de David Tripp – “uma oscilação sistemática entre agir na prática e investigar a respeito dela”, a pesquisa-ação prevê um ciclo sistemático e iterativo que envolve agir para implantar a melhora desejada, descrever os efeitos da ação, avaliar os resultados, planejar uma melhora da prática, novamente agir para implantar a melhora desejada, e assim sucessivamente. De maneira similar, a *pesquisa-guiada-pela-prática* (*practice-led-research*) lida com problemas e questões emergidos da própria prática, e justamente por sua dimensão fundamentalmente empírica e criativa, é também conhecida como “prática criativa como pesquisa”, “performance como pesquisa”, “pesquisa de estúdio”. São, portanto, premissas metodológicas aplicáveis tanto às práticas performativas como às práticas pedagógicas.

Para um melhor desenvolvimento e organização da pesquisa, determinamos algumas linhas de estudo que suportarão a realização das ações e resultados esperados. Destacamos que, embora selecionadas quatro áreas com importantes convergências entre si – metodologias pedagógicas, análise musical, metodologia de pesquisa e performance – daremos ênfase a esta última, por prevermos como resultado o produto artístico (performance e registro das peças estudadas).

Para tanto, acataremos a concepção de performance definida por Paul Zumthor, e a entenderemos como ato de realização e concretização por meio de um corpo e seu contexto

situacional. A partir desta reflexão, acatamos o corpo vivo como objeto (ponto) de partida para a construção da prática performativa. Zumthor (2007, p. 24) salienta que o corpo possui “propriedade de propiciar um prazer, o qual emana de um laço pessoal estabelecido entre o leitor que lê e o texto como tal”. E vai além, reforça que:

[...] qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irredutível, a ideia da presença de um corpo. Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra. Ora, o corpo (que existe enquanto relação, a cada momento recriado, do eu ao seu ser físico) é da ordem do indizivelmente pessoal. A noção de performance (quando os elementos se cristalizam em torno da lembrança de uma presença) perde toda pertinência desde que a façamos abarcar outra coisa que não o comprometimento empírico agora e neste momento, da integridade de um ser particular numa situação dada. (ZUMTHOR, 2007, p.38-39)

46

Como medievalista, estudioso da poesia medieval e seu contexto de oralidade, Zumthor, ao enfatizar a corporeidade, reforça a dimensão sensível da performance (que está além do que o texto pode comportar). É importante considerar que a poesia medieval em seu contexto original necessitava de um orador (um leitor) para transmiti-la a um público não letrado e, com isso, impactá-lo pela manifestação sensível da mensagem poética. Transpondo essa concepção de performance para a música de concerto ocidental (expressão artística não diretamente tratada por Zumthor), percebemos que, tal qual a poesia medieval, a música de concerto ocidental também necessita de um mediador – o performer como leitor especialista – que decodifica um texto e o transmite ao público por meios sonoros, gestuais e expressivos. O performer, portanto, torna a obra acessível ao público ao mergulhar na dimensão concreta e sensível tudo o que há de abstrato em seu texto.

Planejamento inicial prático-pedagógico

Em termos práticos acata como ação estratégica fundamental o levantamento das demandas técnicas e musicais das peças acatadas, a partir das quais serão elencadas as habilidades a serem avaliadas nos participantes.

Prevê-se que, a partir desta ação, os participantes serão organizados em dois grupos, sendo:

1. Grupo de participantes já portadores das habilidades demandadas pelas peças.
2. Grupo de participantes ainda sem as habilidades demandadas, para os quais serão estabelecidas práticas voltadas ao desenvolvimento destas habilidades.

Com isso, garante-se que todos os que se voluntariaram a participar do projeto estarão - em algum momento - aptos, e nenhum deles será excluído.

Em uma análise inicial, percebe-se que a peça *Coragem! O piano não morde!* propõe como requisitos: familiaridade com os diversos registros do piano (grave, médio, agudo) e portanto com a extensão do teclado e ações de deslocamento de braços para acesso aos diferentes registros; princípios de condução e direcionalidade melódica; noções básicas de pedalização, de polirritmia e de relações de equalização entre planos texturais (melodia e acompanhamento).

Já a peça *Brincadeiras ao Piano* propõe três níveis distintos de familiaridades e habilidades com o piano, distribuídos pelas 3 partes de piano da partitura. Assim, o piano III é o mais acessível, requerendo ações de técnicas estendidas bastante intuitivas, e o piano I é o mais "especialista", exigindo ações que envolvem independência de vozes e camadas em uma mesma mão.

Considerações finais

As peças abordadas neste projeto trazem componentes performativos caros a Zumthor: a coletividade da performance (sobretudo em um instrumento historicamente vinculado à individualidade do instrumentista), a corporeidade e gestualidade (que avança para demandas assumidamente cênicas). Sobretudo, diminuem a distância (por vezes hierárquica) entre leitor e ouvinte (entre performer e público, especialista e leigo).

A peça *Coragem! O piano não morde!* incentiva, com sua simplicidade de escritura, a postura destemida diante do piano (o piano não morde!). Além disso, promove a dessacralização do conceito de “obra” musical, delegando ao intérprete opções a serem assumidas acerca do fluxo musical.

48



Fig. 1: Trecho da peça “Coragem! O piano não morde.”

Este recurso de aleatoriedade, de obra aberta, inclui inclusive uma “opção em branco” (IV), evidenciando que o “silêncio” é uma opção válida. Já a peça *Brincadeiras ao piano* propõe uma performance coletiva (3 instrumentistas), e apresenta igualmente uma escritura despojada. Ao explorar técnicas estendidas (stacatti, percussões e glissandi nas cordas, etc...), a peça evita as demandas técnicas tradicionais e propõe modos intuitivos de extração sonora ao piano. Entretanto, a maior especificidade da peça é sua dimensão cênica. Nas palavras do próprio compositor, “as crianças devem ser

induzidas à ação teatral em concordância com a ação musical". São previstas ações tais como: entrar no palco conversando, caminhar em volta do piano, procurar e descobrir de onde vêm os sons produzidos pelas outras crianças, surpreender-se.

Percebe-se que as peças apresentam forte aderência ao contexto inclusivo e abrangente de performance que delineamos a partir das proposições de Godlovitch e Zumthor. É esta aderência que pudemos reconhecer, a qual norteará as futuras ações empíricas e práticas do projeto³, com a perspectiva de frutífera integração entre as dimensões pedagógicas e performativas das peças estudadas.

Referências Bibliográficas

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

GODLOVITCH, Stan. *Musical performance: a philosophical study*. London: Routledge, 1998.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O Combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.

TRIPP, David. *Action Research: a methodological introduction*.

Disponível em:

https://www.scielo.br/pdf/ep/v31n3/en_a09v31n3.pdf. Acesso em: 25 ago. 2020.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

³ Salienta-se que, como as ações práticas (ensaios, preparos, etc.) envolverão participantes, o projeto já foi submetido e protocolado no Comitê de Ética em Pesquisa - CEP.

Prelúdio Op. 28 Nº 6 de Frédéric Chopin: considerações sobre timbre, dinâmica e *pedal una corda* a partir da performance ao piano Pleyel histórico

GABRIELLA DE MATTOS AFFONSO
Escola de Música da UFPA

EDUARDO HENRIQUE SOARES MONTEIRO
Universidade de São Paulo

1. Introdução

A valorização e utilização de pianos de época, por muitos intérpretes da atualidade, na execução de obras de Chopin têm contribuído significativamente para o campo da performance historicamente orientada. Especial atenção é dada, sobretudo, aos pianos da fábrica *Pleyel*, considerados por Chopin como “a última palavra quanto à perfeição” (CHOPIN, 1931, p.158, tradução nossa). Neste sentido, busca-se cada vez mais conhecer seu instrumento favorito, visando conceber, de uma maneira mais tangível e exitosa, os ideais sonoros e estilísticos do compositor. A experiência da performance em pianos *Pleyel* históricos permite melhor compreender aspectos relacionados ao refinamento sonoro de Chopin como pianista, sobretudo no que se refere às variações de dinâmica, à delicadeza da sonoridade e à riqueza de timbres, características de seu pianismo reiteradamente descritas nos relatos da época.

Os pianos atuais mais utilizados nas principais salas de concerto possuem uma sonoridade bem mais ressonante, homogênea e padronizada quando comparada àquela dos pianos do período romântico. Estes tinham características mais diversas quanto à sua construção e eram manufaturados. Consequentemente, os pianos franceses mais famosos da época de Chopin, *Érard* e *Pleyel*, são muito diferentes entre si e em relação aos pianos modernos. Em virtude deste fato, a pesquisa e experimentação dos pianos históricos se faz cada vez mais importante para se compreender a diversidade de timbres inerente aos instrumentos do século XIX. Conforme declara

Eigeldinger (1991, p.127), tocar em um *Pleyel* de época é certamente uma experiência educativa para qualquer intérprete de Chopin.

Dentro dessa perspectiva, após estudo em fontes bibliográficas sobre os pianos *Pleyel* da época de Chopin, um dos autores desse trabalho experimentou alguns destes instrumentos na Polônia (2018)¹ e na França (2019)². Nessas duas ocasiões, foram explorados diferentes modelos, quatro de cauda e um vertical, dos anos 1833 a 1868. Foi possível vivenciar o quão diferentes são em relação aos pianos modernos, no que se refere à mecânica, qualidade da sonoridade, diversidade de timbres e pedalização, entre outros aspectos. Vale ressaltar que, a despeito do estudo das referências bibliográficas e fonográficas, a experiência de tocar nesses instrumentos trouxe um outro nível de aprofundamento desse conhecimento.

Por ocasião da visita ao ateliê do restaurador Olivier Fadini, na França, em 2019, experimentou-se um *Pleyel* vertical (de armário) autêntico, modelo conhecido como *pianino*, n°7037, fabricado em 1839. Fadini é um renomado fabricante e restaurador de cravos e fortepianos na Europa, colecionador, autor e especialista em pianos *Pleyel*³. Ao discorrer sobre esse *pianino*, o restaurador ressalta algumas de suas características peculiares, notadamente o tipo de martelo e seu revestimento e o funcionamento diferenciado do pedal *una corda*. Essas propriedades são responsáveis pela sonoridade e timbres característicos do *pianino*, aspectos estes que Chopin tanto apreciava. Além disso, enfatiza sua importância, tendo em vista que suas propriedades mecânicas e sonoras são similares às do *pianino* n° 6668 de 1838 que pertenceu a Chopin e que foi utilizado especificamente para revisar e finalizar seus *Prelúdios*

¹ Curso de Performance em pianos históricos e modernos realizado pelo Instituto Chopin -NIFC, Polônia, 2018.

² Visita ao ateliê do renomado fabricante e restaurador de cravos e fortepianos Olivier Fadini, em 2019.

³ Fadini restaura pianos Pleyel para grandes intérpretes como Alexei Lubimov (um autêntico pianino que pertenceu à princesa Natalia Obreskof, de 1843, utilizado na gravação de seu recém lançado CD pelo selo do Instituto Chopin-NIFC).

Op.28 em Valldemossa, Maiorca ⁴. Fadini frisa ainda que restaurou o *pianino* nº7037 utilizando os materiais segundo a confecção original desse instrumento, o que preservou ao máximo suas características sonoras genuínas.

Tendo em vista a relevância desse instrumento para a interpretação da obra de Chopin, e especialmente dos *Prelúdios*, selecionou-se o referido *pianino* nº 7037 de 1839 como suporte para as reflexões aqui apresentadas sobre a interpretação do *Prelúdio op. 28 n. 6* referentes a questões de timbre e dinâmica, ao conceito de *sotto voce*, e ao emprego do pedal *una corda*. Esses aspectos são demonstrados por meio de gravação realizada por um dos autores no referido instrumento, com a típica sonoridade do *pianino*. E ainda, o trabalho detalha as propriedades sonoras, físicas e mecânicas do *Pleyel* (modelo de cauda e *pianino*).

52

Poli (2010), Eigeldinger (1991, 2000, 2001, 2019), Blom (2001), Benedicts (1970), Marmontel (1885) e Fadini (2019) fundamentam a discussão sobre *sotto voce*, utilização do pedal *una corda* por Chopin e características do *pianino* nº6668 do compositor. Foram ainda utilizados o manuscrito autógrafo, a edição Peters Urtext do *Prelúdio* (contendo anotações de Chopin dos exemplares de seus alunos) e algumas gravações de renomados intérpretes para corroborar os aspectos de interpretação discutidos.

2. O piano Pleyel

Um das principais particularidades do *Pleyel* é que seu mecanismo é extremamente sensível às variações de toque, por isso responde consideravelmente aos diferentes tipos de ataque. Segundo Eigeldinger (2001, p.393), esse tipo de ação do piano oferece maior possibilidade para o intérprete fabricar e moldar a sonoridade conforme o seu desejo, característica esta que agradava muito a Chopin. A preferência do compositor por esses pianos é ratificada na seguinte declaração:

⁴ O *pianino* nº6668 encontra-se na Cela nº4 do Museu Frédéric Chopin e George Sand, localizado no Mosteiro Real Cartuja de Valldemossa, Maiorca (FADINI, 2019).

Quando me sinto alerta, com os dedos prontos para trabalhar sem cansaço, então prefiro um *Pleyel*. A manifestação de meus pensamentos e sentimentos mais íntimos é mais direta, mais pessoal. Meus dedos se sentem em contato imediato com os martelos, o que possibilita traduzir de maneira mais precisa e fiel o sentimento que desejo produzir, o efeito que desejo obter (CHOPIN apud MARMONTEL, 1885, p.256, tradução nossa).

Essa grande sensibilidade do mecanismo se deve ao sistema de escape único (típico dos mecanismos inglês e vienense) utilizado pelos pianos *Pleyel*⁵, diferentemente do *Érard* que em 1821 passa a adotar o escapamento duplo⁶ (MONTAL, 1865, p.18, 390). Apesar de derivar do mecanismo inglês (cujo teclado é tipicamente mais pesado que o vienense), a mecânica do *Pleyel* sofre algumas alterações que tornam seu teclado mais leve (MONTAL apud EIGELDINGER, 1991, p.91-92). O instrumento favorecia o grande refinamento sonoro do compositor e permitia que percorresse as mais variadas gradações de dinâmica, sobretudo as mais suaves.

53

Nos depoimentos, os contemporâneos de Chopin são unânimes em apontar como características marcantes da performance deste a qualidade de seu *touché* e sua riqueza de nuances timbrísticas. A exemplo, Eliza Peruzzi (apud EIGELDINGER, 1991, p.56), aluna de Chopin, declara que a especialidade do mestre era a extrema delicadeza na sonoridade, sendo seu *pianíssimo* extraordinário. A cantora Emma Debussy-Bardac (apud EIGELDINGER, 1991, p.128), esposa de Debussy, relata que Chopin produzia uma sonoridade cheia e intensa, desprovida de rigidez no ataque, e que sua escala de nuances se estendia do triplo *piano* ao *forte*⁷.

5 Os pianos *Pleyel* permanecem com escapamento simples até a morte de Camille *Pleyel* em 1855 (EIGELDINGER, 2019, p. 27).

6 Patentado por Sébastien *Érard* em 1821, o sistema de escapamento duplo permite repetir uma nota sem precisar esperar que a tecla retorne à sua posição inicial. Assim, é possível repetir as notas com mais rapidez (ROWLAND, 2004, p. 44).

7 Esclarece-se que *Eigeldinger* acrescenta a palavra “[triplo?]” antes de “forte” a este trecho do depoimento de *Bardac*. No entanto, optou-se por manter o texto conforme a declaração original de *Bardac* endereçada a *M. Long*, presente no livro de *Janine Weill* (1969, p.71) intitulado

Tal atributo idiomático está diretamente relacionado à influência que Chopin obteve do *bel canto*, do qual foi um profundo admirador. Conforme enfatiza Stendhal (apud CELLETTI, 1987, p.231-237), nessa arte do canto lírico se prioriza tipicamente a diversidade de cores e nuances.

Ao experimentar esses pianos (cauda e *pianino*), constatou-se que suas teclas são realmente mais leves, mais estreitas e com menor profundidade quando comparadas àquelas dos pianos modernos. Assim, tocar o intervalo de 8ª em um *Pleyel* de época corresponde à sensação de tocar uma 7ª no piano atual. Isso implica executar as passagens rápidas e com grandes extensões com menos esforço e, sobretudo para mãos pequenas, com mais facilidade. Em relação à sonoridade, depreende-se um timbre lírico, suave e aveludado, sendo mais luminoso, de caráter argênteo, na região do agudo. Apresenta grande diversidade de timbres entre as diferentes tessituras. O encordoamento é do tipo paralelo (modelos de cauda e vertical), diferentemente do piano moderno cujas cordas são cruzadas.

54

Ao experienciar um *Pleyel*, verifica-se que esse atributo faz com que sua sonoridade seja bastante transparente. Possui menor volume sonoro que os pianos modernos, sendo tipicamente um instrumento a favor da expressividade e não de potência sonora, exatamente conforme o estilo performático de Chopin. Apresenta dois pedais, conforme a maior parte dos pianos construídos a partir da década de 1830: o esquerdo, *una corda*, e o direito, de sustentação. Além do modelo de cauda, Chopin também possuía e apreciava muito o *pianino Pleyel*. Utilizava-o frequentemente como um segundo piano durante as aulas em sua residência. Um técnico da época, Claude Montal (apud EIGELDINGER, 1991, p.93), também descreve o som do *pianino* como puro, suave (doce) e cantante, e o teclado leve e com boa repetição.

Marguerite Long: une vie fascinante, na qual se lê “do triplo piano ao forte.” Acredita-se que esta versão é mais coerente com o estilo de performance de Chopin.

3. *Pianino Pleyel n° 7037, de 1839*

O autêntico *pianino Pleyel* n° 7037 de 1839 foi restaurado por Fadini em 2016. Constituído de madeira mogno, seu teclado é menos extenso que o dos pianos modernos, sendo de 6 oitavas e meia (extensão típica da década de 1830): possui 78 notas, iniciando à esquerda no Dó⁰ estendendo-se até o Fá⁶ no extremo agudo (CC ao f⁴). Fadini (comunicação verbal)⁸ explica que utilizou cordas em ferro maleável (mole) (conforme as originais), e não em aço como as cordas modernas. Os martelos (similares aos do n° 6668) são menores que os do piano moderno e são revestidos de várias camadas de pele de animal (couro) (Fig.1), sendo a camada mais externa muito macia, diferentemente dos pianos atuais, cujos martelos são revestidos por uma única camada espessa e densa de feltro de lã. De acordo com o restaurador, Pleyel adiciona mais camadas de pele visando reduzir ao máximo o impacto dos martelos com as cordas e, conseqüentemente, obter um timbre mais aveludado e suave. Sendo assim, o tipo de martelo e seus respectivos revestimentos são responsáveis pela típica sonoridade delicada do *Pleyel* (FADINI, 2019, p. 113).



Fig.1: Martelos e revestimentos do *pianino* n°7037 de Olivier Fadini.
Imagens cedidas por Matthias Nauwelaerts.

⁸ Na ocasião da visita ao ateliê de Fadini na França, 2019.

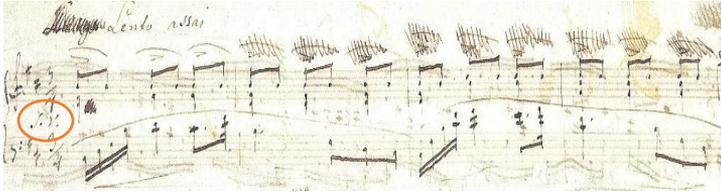
Conforme a imagem acima ilustra, o *pianino* é um instrumento a duas cordas apenas⁹, ou seja, apresenta uma corda por nota no registro mais grave (15 notas, Dó⁰ ao Ré¹) e duas cordas por nota no restante do instrumento (demais 63 notas, Ré#¹ ao Fá⁶), diferentemente dos modelos *Pleyel* de cauda (da mesma década), que já apresentam três cordas por nota (registro médio-agudo), assim como os pianos modernos. Outra particularidade é relativa ao pedal *una corda*. No piano vertical moderno, o pedal esquerdo aproxima o mecanismo das cordas para suavizar um pouco a sonoridade (o martelo golpeia todas as cordas). Já no *pianino*, quando o *una corda* é acionado ele provoca o deslocamento do mecanismo à direita. Consequentemente, o martelo passa a golpear efetivamente apenas uma corda em todas as regiões do teclado (nos modelos de cauda *Pleyel* de época e modernos, o teclado desloca, porém, o martelo golpeia duas cordas). Por isso, ao experimentar o *pianino* constata-se que o timbre de seu *una corda* é bastante especial, de extrema delicadeza, podendo ser comparado ao timbre de uma harpa. Esse efeito sonoro é muito sutil, por isso, é mais bem apreciado presencialmente. Não obstante, pode-se notá-lo na gravação disponibilizada na próxima seção deste trabalho, cujo vídeo apresenta a foto do *pianino* n°7037¹⁰.

4. *Sotto voce* e pedal *una corda*

O uso da expressão *sotto voce* (e *mezza voce*) ratifica a integração de elementos do *bel canto* à linguagem pianística de Chopin, sendo utilizada com frequência sobretudo nos Noturnos e Mazurkas. No manuscrito autógrafo do *Prelúdio n.6* o termo é indicado logo no c. 1 por meio da notação “s.v.” conforme ilustrado a seguir.

⁹ Tipicamente a duas cordas nas décadas de 1830-1840. A partir de 1850 o *pianino* passa a ter 3 cordas.

¹⁰ Esclarece-se que a gravação foi realizada por um dos autores do trabalho para fins experimentais, utilizando apenas um celular *iphone*. Na ocasião, não foi possível usar microfones externos para melhor captação de som nem realizar tratamento sonoro.



Ex. 1: F. Chopin: *Prelúdio Op. 28 n. 6*, manuscrito autógrafa, c. 1-4. *Sotto voce* “s. v.” no c. 1

O conceito de *sotto voce* é fundamental para determinar o tipo de sonoridade que se deve almejar para o início deste *Prelúdio*. Segundo o dicionário Grove, versão em inglês, o termo, oriundo do italiano, significa “voz baixa”, e denota que a passagem musical seja executada como um sussurro ou murmúrio, com som reduzido, contido (BLOM, 2001, p.753-4). De acordo com o dicionário Grove em português (1994, p. 890), *sotto voce* indica que determinada passagem seja executada “a meia voz, sem ênfase”. E ainda, Benedicts (1970, p.117) sugere que o termo faz alusão à uma voz soturna, indicando sons apagados, quase velados. Há instâncias em que *sotto voce* pode ser definido como equivalente ao *mezza voce*¹¹. Não obstante, Eigeldinger (2000, p.68) recomenda diferenciar os termos na música de Chopin, sugerindo que em *sotto voce* deve-se cantar muito suavemente, de maneira ainda mais contida que em *mezza voce*. A professora de canto Isabel Maresca (comunicação verbal)¹² também aconselha fazer essa distinção. Explica que enquanto *mezza voce* denota cantar a meia voz, de modo suave, na dinâmica *piano*, *sotto voce* indica cantar de modo mais contido e, sobretudo, sem ênfase, como um murmúrio.

Poli (2010, p.176-177) sugere que *sotto voce* em Chopin indica sobretudo uma determinada cor dentro do contexto da sonoridade *piano*. Está geralmente associado a uma mudança significativa de caráter na obra, ou de timbre, bem como também pode vir no início de um novo episódio. E ainda, é comum não

¹¹ Por exemplo, no Dicionário da música de 1768 Rousseau define *sotto voce* equiparando-o não apenas ao *mezza voce* mas também ao *mezzo forte* (BLOM, 2001, p. 753-4).

¹² Informação fornecida em fevereiro de 2017.

vir acompanhado de indicação complementar de dinâmica, como é o caso desse *Prelúdio*.

Dentro desta perspectiva, o emprego do pedal *una corda* nesses quatro primeiros compassos do *n.6* seria fortemente recomendável, visto que ele ajuda a conceder um timbre mais velado, dando à melodia da mão esquerda um caráter mais triste. A esse respeito, os relatos de contemporâneos de Chopin confirmam que ele, de fato, utilizava o *una corda* com maestria. Antoine Marmontel (1885, p. 355-356) afirma que Chopin o utilizava em razão de suas funções timbrísticas e expressivas e censurava o seu uso para fins exclusivamente de dinâmica, ou seja, com o objetivo de apenas facilitar a fabricação de sonoridades suaves. Portanto, usava-o para obter contrastes de timbres e para produzir uma sonoridade levemente velada, cantada e harmoniosa. O pianista Jan Kleczyński (apud EIGELDINGER, 1991, p.58) relata que Chopin utilizava o pedal *una corda* em passagens contendo especificamente a indicação *sotto voce* (como no c.25 do *Noturno Op.48 n.1*, no c. 21 do *Prelúdio n.13*, entre outros). Curiosamente, Chopin não deixou nenhuma indicação de *una corda* em seus manuscritos ou primeiras edições (POLI, 2010, p.175). No entanto, os exemplares do *Noturno Op. 15 n. 2* pertencentes às suas alunas, Ludwika Jedrzejewicz e Jane Stirling, confirmam sua utilização pois são os únicos registros de notação de *una corda* encontrados na obra do compositor, anotados a lápis (EKIER e KAMINSKI, 1995, p.10).

58

Ao experimentar o *pianino* nº7037 utilizou-se o *una corda* no c.1-4 para promover um timbre velado, sugerido pelo *sotto voce*, que reforça a atmosfera introspectiva e elegiaca da obra. Constatou-se que o *pianino* é um instrumento extremamente favorável para produzir diversas sonoridades na dinâmica *piano*. Graças a seu mecanismo e martelos, as variações de dinâmicas *p*, *pp* e *ppp* podem ser realizadas com muita facilidade (diferentemente do piano moderno). Também se verificou a extrema suavidade do timbre de seu *una corda*, que neste caso faz vibrar efetivamente apenas uma corda por nota. Tal sonoridade pode ser percebida na gravação a seguir que compreende o *Prelúdio* completo (QR code 1). Conforme aponta Fadini (2019, p.118), tal delicadeza lembra o timbre de uma harpa ou o murmúrio de uma voz. De fato, convém executar

o trecho como um murmúrio, justamente à maneira do canto, o que significa não proferir nenhuma ênfase sonora ao longo da passagem (c. 1 ao c. 4), criando um efeito como se o som viesse de um lugar distante. Eigeldinger (2019, p.39) até sugere que a repetição obstinada da nota Si (m.d.), agrupada a cada duas colcheias, faz alusão às batidas de um relógio de um convento que se encontra bem distante. Observou-se que a maior parte dos intérpretes realiza a melodia inicial do *Prelúdio* de forma um pouco mais pronunciada, projetada. Não obstante, as gravações de Blechacz (2007), Barenboim (2004) e Pollini (1990) corroboram o *sotto voce* com uma sonoridade, de fato, mais contida.



QR code 1: F. Chopin: *Prelúdio Op. 28 n. 6* executado por Gabriella Affonso ao pianino Pleyel nº 7037, 1839.

Nesse registro experimental, optou-se por utilizar também o pedal *una corda* no retorno do tema ao c. 8.3¹³ ao c. 10 (Ex.2), objetivando remeter à sonoridade velada do início da obra. Pollini (1990), Trifonov (2013) e Blechacz (2007) também executam esse trecho com um som mais contido. O *Prelúdio* revela um plano sonoro geral em torno da dinâmica *piano*. Além do *sotto voce* no c.1, o manuscrito contém algumas chaves de dinâmica ao longo da obra, mas só irá apresentar propriamente uma indicação *pp* no penúltimo compasso. Já a edição Peters Urtext complementa o texto de maneira interessante, reproduzindo, entre parênteses, as indicações de dinâmica (*f*, *cresc.*, *p*, *pp* e *ppp*) anotadas nos exemplares dos alunos de Chopin, provavelmente sugeridas pelo próprio compositor.

¹³ O segundo número decimal equivale ao tempo dentro do compasso, assim "8.3" significa 3º tempo do c. 8.

Assim, acionou-se o pedal esquerdo no c. 13.3 ao c. 14 para fabricar um efeito sonoro semelhante a um eco no momento em que há a dinâmica *p* (Ex.2), quando se dá a repetição do material apresentado em *f* do c. 13.1. As interpretações de Barenboim (2004), Blechacz (2007), Cortot (2012) e Koczalski (2011) revelam esta mesma acepção.

60

The image shows a musical score for Frédéric Chopin's Prelúdio Op. 28 n. 6, measures 13-14. The score is written for piano and includes both treble and bass clefs. In measure 13.1, the right hand plays a chordal accompaniment while the left hand plays a melodic line. In measure 13.3, the left hand's melodic line is repeated, and the dynamic changes from forte (*f*) to piano (*p*). A red circle highlights the *p* dynamic marking. The score includes fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks (accents, slurs). The page number 60 is visible on the left side.

Ex. 2: F. Chopin: *Prelúdio Op. 28 n. 6*, ed. Peters Urtext (Eigeldinger). C.8-14.

Nos c. 18.3 a 22 (Ex.3), indicados *pp* e *ppp*, utilizou-se o pedal *una corda* para propiciar uma cor distinta à melodia, cuja repetição se faz agora em caráter de resignação. O mesmo se dá em relação aos c. 23 a 26, quando o pedal *una corda* ajuda a promover a atmosfera de recordação nostálgica evocada pelo compositor nos compassos finais (alusão ao tema do início do *Prelúdio*). Observou-se que a maior parte dos intérpretes executa uma sonoridade mais velada nessa última seção, notadamente Barenboim (2004), Blechacz (2007), Kissin (2000), Pollini (1990) e Trifonov (2013).

18

22

Edition Peters 41007

Ex. 3: F. Chopin: *Prelúdio Op. 28 n. 6*, ed. Peters Urtext (Eigeldinger). C.18-final.

5. Considerações finais

Ao experimentar o *pianino* n°7037 verificou-se o quanto é possível explorar as sonoridades mais delicadas, a variedade de timbres, especialmente os mais velados, e os diversos graus de dinâmica na intensidade *piano*. Assim, essa investigação experimental é relevante à medida que permite apreender esses refinamentos de sonoridade, especialmente relacionados ao pedal *una corda* que, muitas vezes, só podem ser percebidos na prática, com o uso de um piano de época. A experimentação, somada aos relatos históricos e ao estudo da bibliografia referente ao estilo de Chopin, constituem importantes ferramentas para o intérprete. Permitem compreender melhor os ideais sonoros e a escrita do compositor em prol de uma interpretação criteriosa, fundamentada nas práticas interpretativas em Chopin. Salienta-se que os resultados aqui apresentados poderão ser aplicados à performance de qualquer obra do compositor, seja em um piano de época, seja em um moderno.

Por serem dotados de uma sonoridade mais homogênea, os instrumentos atuais apresentam desafios ao pianista para a fabricação de timbres variados. Neste caso, as diferenças de sonoridade ficam mais a cargo de seu toque e sensibilidade. Logo, cabe ao intérprete explorar tais variações,

inclusive a utilização do pedal *una corda*, tendo como referência para a performance da obra de Chopin os timbres e a sonoridade dos pianos de época *Pleyel*.

Referências Bibliográficas

ALFRED CORTOT ANNIVERSARY EDITION. Boxset. 40 CDs. Chopin 24 Preludes Op. 28. CD 11 1933. F. Chopin (Compositor). A. Cortot (Intérprete, piano). Paris: EMI Music France, 2012. CD.

BENEDICTS, Savino de. *Terminologia musical*. 4ª ed. São Paulo: Ricordi, 1970.

BLOM, E. Sotto voce. In: THE NEW GROVE DICTIONARY of music and musicians. S. Sadie (ed.). 2. ed. v. 23. New York: Oxford University Press, 2001. p. 753.

CELLETI, R. *Histoire du bel canto*. Trad. Hélène Pasquier. Paris: Fayard, 1987.

CHOPIN, Frédéric. *Chopin's letters*. H. Opienski (ed.). New York: Alfred, 1931.

_____. *24 Preludes Op. 28 pour le pianoforte* [...] Fac-símile do Manuscrito Autógrafo. Varsóvia: Biblioteka Nacional, 1999. 1 Partitura.

_____. *Preludes Op. 28, Op. 45*. Piano. Frankfurt: Peters Urtext, 2012. 1 Partitura.

_____. *The Complete Préludes*. F. Chopin (Compositor). R. Blechacz (Intérprete, piano). Berlin: Deutsche Grammophon, 2007. CD.

_____. *The Preludes*. F. Chopin (Compositor). D. Barenboim (Intérprete, piano). London: EMI, 2004. CD.

_____. *24 Preludes Op. 28; Sonata No.2 Op.35; Polonaise Op.53*. F. Chopin (Compositor). E. Kissin (Intérprete, piano). New York: BMG, 2000. CD

_____. *24 Preludes Op. 28*. F. Chopin (Compositor). M. Pollini (Intérprete, piano). Berlin: Deutsche Grammophon, 1990. CD.

EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Autour des 24 Preludes de Frédéric Chopin*. Majorca: Musée Frédéric Chopin, 2019.

- _____. Chopin and Pleyel. *Early Music*, v.29, n.3, p.388-396, 2001.
- _____. *Chopin pianist and teacher: as seen by his pupils*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- _____. *L'Univers musical de Chopin*. Paris: Fayard, 2000.
- EKIER, Jan; KAMINSKI, Pawel. Prefácio; Critical Notes. In: CHOPIN, F. *Nocturnes*. Piano. Cracóvia: PWM Edition, 1995. 1 Partitura.
- FADINI, Amerigo-Olivier. Le pianino Pleyel n° 6668 par Amerigo-Olivier Fadini. In: EIGELDINGER, J. J. *Autour des 24 Preludes de Frédéric Chopin*. Majorca: Musée Frédéric Chopin, 2019. Anexo 2. p.111-119.
- GROVE DICIONÁRIO DE MÚSICA. Edição Concisa. S. Sadie (ed.). Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.
- MARMONTEL, Antoine. *Histoire du piano et de ses origines*. Paris: Heugel et Fils, 1885.
- MONTAL, Claude. *L'Art d'accorder soi-même son piano*. Paris: Chez L'auteur, 1865.
- POLI, Roberto. *The secret life of musical notation*. Milwaukee: Amadeus Press, 2010.
- RAOUL VON KOCZALSKI: *Chopin, Mozart et al.* Chopin (Compositor). R Koczalski (Intérprete, piano). Kehl: Archiphon, 2011. CD.
- ROWLAND, David. *The Cambridge companion to the piano*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- TRIFONOV: *The Carnegie Recital*. A. Scriabin, F. Liszt, F. Chopin (Compositores). D. Trifonov (Intérprete, piano). Berlin: Deutsche Grammophon, 2013. CD.
- WEILL, Janine. *Marguerite Long: une vie fascinante*. Reedição Kindle. Paris: Julliard, 1969.

O pedal na obra para piano de Heitor Villa-Lobos

IRACELE VERA LIVERO DE SOUZA
Universidade Estadual Paulista

LUIZ GUILHERME POZZI
Universidade de São Paulo

1. Introdução

Se a técnica instrumental é a base necessária para uma boa interpretação de uma obra musical, nada mais fundamental do que incluir neste conjunto de pré-requisitos um completo domínio do uso do pedal no piano.

Muito se pode falar sobre pedalização, incluindo momentos precisos de acionar o pedal direito do instrumento, a velocidade com o qual se deve realizar esses movimentos, seus efeitos sobre o toque *legato*, *portato* e *staccato*, em conformidade com o estilo de cada compositor e época entre outras possibilidades. No entanto seu emprego vai muito além desse levantar-abaxiar desse mecanismo. No universo de indicações contidas nas partituras feitas pelo próprio compositor ou por algum editor, sejam estas cuidadosamente anotadas ou ambíguas, há ainda um fato a considerar que é a total ausência de quaisquer indicações de pedal. Fica igualmente claro que questões como estas, só serão entendidas tomando-se por base o conhecimento e a experiência do próprio intérprete.

Inicialmente cabe uma descrição dos pedais do piano e sua funcionalidade em modelos de cauda (em pianos verticais o funcionamento ocorre de maneira distinta). Os modelos iniciais, os Cristofori de 1709 contavam com alavancas manuais que agiam sobre os abafadores dos baixos e sobre os abafadores das cordas agudas. Os atuais pedais usados com os pés só foram implementados a partir de 1777 (BANOWETZ, 1985, p. 1-2).

O pedal posicionado à direita é acionado para levantar todos os abafadores, que estão localizados sobre as cordas do piano, liberando assim as cordas para vibrarem por simpatia, através dos sons da série harmônica da nota fundamental tocada. Efeitos acústicos muito utilizados com esse pedal dos abafadores são decorrentes do que será aqui chamado de pedalização fracionada, utilizando a nomenclatura proposta por POZZI (2011), ou seja, pedal inteiro, meio pedal e, segundo alguns autores, até $\frac{1}{4}$ de pedal (NEUHAUS, 1985). Além da distância entre os abafadores e as cordas, alguns efeitos também acontecem através da frequência com a qual ocorre a troca de pedal.

O pedal posicionado no centro é chamado de pedal tonal ou pedal *sostenuto*. Patenteado em 1874 pela firma Steinway (BANOWETZ, 1985, p. 4), o qual aciona individualmente cada um dos abafadores que são levantados previamente pela ação das teclas e faz com que permaneçam suspensos independentemente da ação do pedal direito.

O pedal da esquerda, ou mais comumente conhecido como pedal '*una corda*' é usado para recuar lateralmente o mecanismo do teclado e da marteleta do instrumento, a fim de que os martelos toquem uma corda a menos, com a exceção das notas graves que só possuem uma corda, modificando assim o timbre do som.

No estágio de evolução dos instrumentos atuais, o pedal adquiriu uma identidade musical própria, tornando possíveis características timbrísticas únicas, não somente em compositores do período impressionista e contemporâneo, mas em todas as obras executáveis ao piano. Qualquer discussão sobre as múltiplas propriedades do uso dos pedais deve vir sustentada pela escrita pianística do compositor e sua intenção de sonoridade que almeja.

2. Villa-Lobos e o Pedal

As afirmações de Heitor Villa-Lobos quanto à pedalização de sua obra para piano são notoriamente

paradoxais e instigantes. Tomemos como exemplos de estudos sobre uma interpretação da obra pianística de Villa-Lobos, os livros de SCHIC (1989) e LIMA (1968).

Os relatos feitos por Anna Stella Schic (1925 – 2009), grande intérprete de Villa-Lobos a respeito deste posicionamento nos sugere que o compositor tinha em mente uma técnica específica baseada em certas qualidades sonoras, podendo assim mencionar que ele pensava de maneira orquestral e não somente solístico-pianístico. Em conformidade com certas exigências sonoras do compositor, Schic (1989, p. 111 e 114) declara que “nada o irritava mais do que, em certas obras, a timidez de um toque percutido e seco, e sobretudo sem pedal”, ou ainda o desejo pela “cacofonia, mas, no entanto, tudo bem exposto”.

Enfatizamos aqui que este tipo de som desejável por Villa-Lobos é alcançável no piano com o uso abundante do pedal, quando os abafadores estão afastados das cordas, criando um ambiente sonoro de ressonância simpática, amplo e de diferentes timbres.

66

O compositor Souza Lima (1898-1982) que trabalhou próximo de Villa-Lobos comenta que mesmo não sendo um especialista do piano, seus trabalhos exibem uma maneira particular de tratar o instrumento, revelando processos novos, formulas diferentes de mecânica pianística, tudo sempre a serviço de efeitos sonoros inéditos e de finalidade expressiva (LIMA, 1968, p. 6).

Como exemplo citamos o *Coral (Canto do Sertão)*, que no *Grandeoso* (c.71) pretende provavelmente imitar o órgão através do efeito prescrito de “afundar as teclas sem deixar bater os martelos nas cordas.”

O pianista Homero Magalhães (1994, p. 25) declara ainda que “são notáveis os achados tímbricos advindos da necessidade de sugerir outros instrumentos como pandeiros e castanholas (*Alegria na Horta*) ou de lembrar sonoridades do mundo circundante, gritos de pássaros, ruídos da floresta (*Saudades das Selva Brasileiras*).” Neste sentido os sons como tais, a procura de novas belezas sonoras passam a ser mais importantes que a organização estrutural da obra.

Vários são os escritos, entre livros e teses sobre a obra de Villa-Lobos ¹, no entanto ainda há falta de ilustrações pormenorizadas sobre o assunto específico da pedalização nesses trabalhos.

Na ocasião em que o pianista e compositor Ernani Braga (1888 -1948) executou *A Fiandeira* para o professor e pianista Luigi Chiafarelli (1856 - 1923) na presença de Villa-Lobos, sabe-se que o compositor reagiu a esta execução dizendo não reconhecer aquela sua autoria como estava sendo interpretada. Braga explica aos ouvintes que o autor exigia na sua interpretação um pedal contínuo o que para ele soaria como insuportavelmente “cacofônico”. A pedido de Chiafarelli, “fiz a vontade do velho mestre e todos pareceram muito contentes com a cacofonia, inclusive Villa-Lobos que me abraçou entusiasmado.” (BRAGA, 1966, p. 69).

¹ KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na música brasileira*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL: Fundação Nacional Pró Memória, 1986. MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos. Compositor Brasileiro*, 7ª. ed, Editora Zahar, Rio de Janeiro, 1982. MACHADO, Maria Celia. *Heitor Villa-Lobos: tradição e renovação na música brasileira*. RJ: Francisco Alves/Editora UFRJ, 1987. PAES, E. *Villa-Lobos e a música popular brasileira*. Uma visão sem preconceito. São Paulo: Editora Tipografia Musical, 2019. NEGWER, Manuel. *Villa-Lobos. O florescimento da música brasileira*. Trad. Stefano Paschoal. SP: Martins, 2009. PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos, the music*. Londres: Kahn-Averill, 1991. REIS, Jose Carlos Vasconcellos. *A Natureza do Brasil no Piano de Villa-Lobos*. Itatiba: Editora Soares, 2017. SALLES, Paulo Tarso. *Villa-Lobos, processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. SHIMABUCO, L. S. *Cirandinhas de Heitor Villa-Lobos: inventividade textural em restrições impostas por propósitos didáticos*. In: SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, 2, 2012, São Paulo. Anais. São Paulo: ECA/USP, 2012. p. 32-51. Disponível em: http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/ppgmus/Anais_do_Simpósio_Villa-Lobos_rev_2014-libre.pdf. Acesso em: 09.11.2020.



Fig. 1: Trecho de *A Fiandeira*, com a marcação típica das ligaduras infinitas, porém sem uma marcação clara de pedalização.²

68

Com este relato e observando a Figura 1, percebe-se que a duração dos baixos e as ligaduras sugerem uma marcação de pedal do compositor, uma vez que não se encontra na partitura nenhuma escrita de pedal. A pianista Anna Stella Schic (1989, p. 111) menciona que o “compositor tinha grande admiração por Bach, e que o estudo constante desta obra o levou a impregná-lo do sentido polifônico e da clareza absoluta necessária.”

Neste contexto Schic revela ser um paradoxo do mestre: a exigência de muito pedal, mas ao mesmo tempo com muita clareza, sendo o problema do intérprete pois, “dosar sabiamente para criar essa espécie de ‘cacofonia’ brilhante que ele mencionava constantemente.”

Embora a música de Villa-Lobos exija uso extensivo do pedal, não há indicação de que ele tenha considerado a possibilidade do emprego do terceiro pedal (*sostenuto* ou tonal) na execução. O emprego deste pedal parece solução fácil para certas passagens na música de Villa-Lobos; no entanto o intérprete pode alcançar seus objetivos sem o emprego deste terceiro pedal. Os exemplos de execução em vídeo abaixo foram realizados por um dos autores e demonstram as possibilidades de interpretação da peça *Impressões Seresteiras* com e sem o

² A peça *A Fiandeira* executada pela pianista Anna Stela Schic está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=N0_XbhOkoXM. Acesso em 01.12.2020.

emprego do terceiro pedal, e com pedal fracionado. Os exemplos podem ser visualizados através do códigos QR.

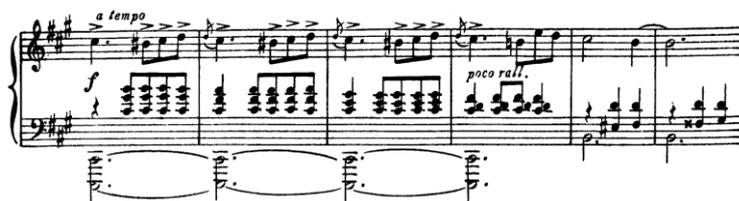


Fig. 2: Trecho da obra *Impressões Seresteiras* onde ocorre indicação de se segurar a oitava grave no por 4 compassos (c. 31 – 36).



Código QR: Exemplos de 3 tipos de pedalização. Pode ser visualizado também pelo link: <https://youtu.be/kXsLDWbkrDo>

A partir da escuta dos exemplos acima recomenda-se o uso fracionado do pedal direito sem o pedal tonal, pois com os abafadores totalmente suspensos as segundas menores tocadas pela mão direita fazem com que a sonoridade resultante fique muito turva. Porém quando o pedal é acionado a fim de que os abafadores se mantenham ligeiramente encostados sobre as cordas e quando houver trocas de pedal, estas também sejam feitas parcialmente, de forma que os abafadores liberem mais cordas para vibrar por simpatia. Isto gerará sonoridades ricas e nítidas, aludindo à “cacofonia brilhante” rica pretendida pelo compositor.

Na *Lenda do Caboclo* evidencia-se a escrita dos baixos ligados a cada dois compassos, simultaneamente aos acordes na mão direita, apresentando intervalos de segundas menores. Neste, como em casos semelhantes, indicamos o uso da

pedalização fracionada e a execução em dinâmica reduzida dos acordes, a fim de que não comprometam em demasia a clareza do trecho, ainda assim gerando uma sonoridade rica em harmônicos.



Fig. 3: Início da obra *A Lenda do Caboclo*.

70

Abaixo outro exemplo da indicação mais implícita para a pedalização em Villa-Lobos que diz respeito às notas longas ligadas na linha do baixo, em geral seguidas por ligaduras infinitas que atravessam compassos e que não podem ser sustentadas com os dedos. Ratificamos que em trechos assim grafados torna-se necessária a utilização do pedal dos abafadores, com trocas parciais sutis, dando clareza à “cacofonia”.



Fig. 4: Trecho com as ligaduras que ultrapassam o compasso em *Impressões Seresteiras*.

Existem poucas marcações convencionais de pedal nas peças de Villa-Lobos. Estas indicações não refletem sua técnica

de pedalização, sugere apenas o emprego deste, mas apenas em pontos específicos. Como exemplos temos uma indicação em *Dança do Índio Branco* e *Alma Brasileira* demonstrados nas figuras abaixo.



Fig. 5: Parte da peça *Dança do Índio Branco* onde há a indicação de pedalização.

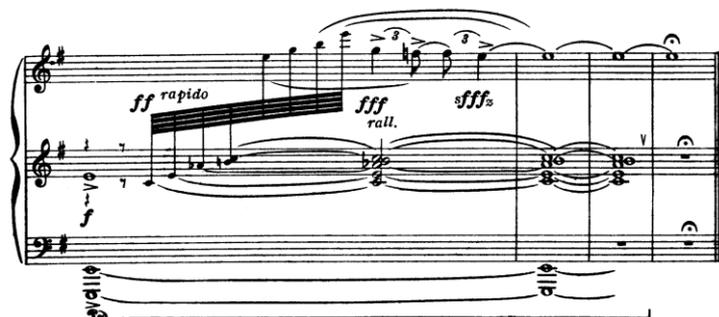


Fig. 6: Trecho final da obra *Alma Brasileira*, onde ocorre a marcação de pedalização.

Diferenciadamente, em *Branquinha* (peça da série *Prole do Bebê* nº 1), observa-se indicações de pedal (*Ped*) mais constantes, sugerindo eventualmente um ambiente impressionista. Em conformidade com isso, Ana Stella Schic (1989, p. 112) fala que na *Branquinha* “deve-se com a ajuda do pedal (assim como em Debussy), manter as notas em vibração.”

Muito animado e alegre
(Tres animé et gai)

PIANO.
Com delicadeza
(Avec délicatesse)

p

The score consists of three systems of music. The first system shows the beginning with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It features a piano part with delicate markings and a melody with triplets. The second and third systems continue the piece, with dynamic markings like *p* and *mf*, and include a 'pedal' symbol (a star with a vertical line) under the bass line. The tempo is marked 'Muito animado e alegre' and the mood is 'Tres animé et gai'. The performance instruction is 'Com delicadeza (Avec délicatesse)'.

Fig. 7: Trecho de *Branquinha* com a marcação de pedal.

O mesmo podemos dizer quanto ao emprego do termo *Una Corda*, raramente indicado, exemplificado abaixo na peça *Manha da Pierrette*, da obra *Carnaval das Crianças*:

Una corda

pp

rall.

Tre corde

mf meno

mf cresc.

The score is in 2/4 time and features a treble clef. It starts with a piano (*pp*) dynamic and a 'Una corda' marking. The tempo is marked 'rall.'. The score includes a 'Tre corde' marking and dynamic changes to *mf* meno and *mf* cresc. There are also performance markings like '3' and '4' under the notes.

Fig. 8: Trecho da peça *A Manha da Pierrette*, onde ocorre a indicação do uso do pedal esquerdo.

As indicações implícitas encontradas na partitura para o emprego do pedal também nos trazem informações. (1) Marcações de articulações (*tenuto*, *portato*, acentos, *staccatos*) (2) algumas terminologias que se referem diretamente ao tipo ou qualidade de som almejado (3) notação longas na região grave e com ligaduras atravessando compassos.

O *tenuto*, como por exemplo, às vezes empregado em todas as notas de uma melodia, indicando que deve ser tocado em evidência, precisam de um som claro e ressonante para distingui-las do resto da textura. Parece coerente tocar e liberar a sonoridade tornando-a mais longa, sustentando as com o pedal e conectando as linhas melódicas com a sonoridade. Como exemplo em *Mulatinha n. 4 da Prole do Bebê 1*.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The second system has a grand staff and a separate bass line. The score includes various dynamic markings such as *ff*, *pp*, *f*, *p*, *sf*, *rall.*, and *rit.*. There are also articulation markings like *bien doucement* and *tenuto*. The notation includes slurs, accents, and a triplet in the final measure of the second system.

Fig. 9: Trecho da peça *Mulatinha*, com indicação dos tenutos.

Em *Alma Brasileira*, Villa-Lobos dizia querer estes planos sonoros bem distintos: a melodia, as notas de base da

mão esquerda, a figuração da mão direita e os acordes da mão esquerda, o que significa valorizar diferentemente cada plano, o *Mi* do baixo deve soar e vibrar. (SCHIC, 1989, p. 131-2). Por esta razão o pedal deve ser empregado para obter a sonoridade almejada e vai depender também da dinâmica e articulação empregada. No caso pode-se sustentar o pedal até a pausa escrita na mão esquerda, porém deve-se executar a figuração em semicolcheias com articulação *non legato*, criando aqui neste trecho quatro planos sonoros.

74

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piece, featuring a more active right hand with sixteenth-note patterns and a bass line with sustained chords. Pedal markings are present at the beginning of each system, and curved lines indicate the duration of the pedal effect across measures.

Fig. 10: Trecho da peça *Alma Brasileira*, com quatro planos sonoros.

3. Considerações Finais

O interesse de Villa-Lobos pelo evocativo, pelas possibilidades que são manifestadas em sugestões naturais, como o rio, as aves, a floresta, entre outros padrões imagéticos, suscita o uso rico e diverso dos pedais, tanto dos abafadores como do pedal *una corda*.

A indicação implícita para pedal mais usada por Villa-Lobos diz respeito à notação dos valores de notas. Em geral, se enquadram todas as notas longas com ligaduras e passagens para outros compassos, notas do baixo com ligaduras infinitas e notas ou acordes que não podem ser sustentados apenas com os dedos. Embora na maioria dos casos seja o baixo quem determine a pedalização, há também de se observar a textura para que esses planos almejados possam ser evidenciados. No

entanto, toda indicação de pedalização, seja implícita ou explícita, deve ser ajustada a uma visão interpretativa do pianista que necessita conhecer a estrutura da obra do compositor, respeitando seu estilo próprio, permanecendo fiel as indicações dadas, porém sem uma interpretação rígida.

Referências Bibliográficas

BANOWETZ, J. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

MAGALHÃES, H. *A obra pianística de Heitor Villa-Lobos*. Tese de Doutorado. UNESP, 1994.

NEUHAUS, H. *El Arte del Piano*. Madrid: Real Musical, 1985.

POZZI, L. G. Reflexões sobre o uso dos pedais – Critérios usados na pedalização da peça ‘Guaratuba e Antonina’, de Harry Crowl. In: *Performa '11 – Actas e livro de resumos dos encontros de investigação em performance*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011.

SCHIC, A. S. *Villa-Lobos: O índio branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

SOUZA LIMA, J. *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1976.

Partituras:

VILLA-LOBOS, H. *A Fiandeira*. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, 1973.

_____. *A Lenda do Caboclo*. Boca Raton: Masters Music Publications, 1989.

_____. *Alma Brasileira*. The Piano Music of Heitor Villa Lobos. New York: Consolidated Music Publishers, 1973.

_____. *Carnaval das Crianças*. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, 1920 (?).

_____. *Dança do Índio Branco*. The Piano Music of Heitor Villa Lobos. New York: Consolidated Music Publishers, 1973.

_____. *Impressões Seresteiras*. The Piano Music of Heitor Villa Lobos. New York, 1973.

Peças didáticas de Guerra-Peixe: análise pedagógica da Suíte Infantil nº1 (1942) e das Minúsculas I - VI (1981)

ÍSIS NATALI CARDOSO
Universidade Estadual de Campinas

1. Introdução

As atividades musicais desempenhadas por Guerra-Peixe (1914-1993) eram múltiplas: compositor, arranjador, musicólogo, instrumentista e professor. Destacamos sua atuação como pedagogo e sua preocupação com o ensino e aprendizado da música brasileira. As composições de Guerra-Peixe apresentam um ótimo propósito didático, “mesmo como professor está sempre procurando, procurando soluções, caminhos, inovando e tentando tornar mais interessante o difícil mundo da composição” (ALIMONDA, 2007, p. 110).

Observando seu catálogo de obras notamos uma constante produção para piano solo, apresentando quarenta obras para o instrumento. De acordo com Hartmann (2018, p. 2), Guerra-Peixe detinha um bom domínio técnico do piano, conhecia suas particularidades e demonstrava profundo e sólido conhecimento do idioma para esse instrumento.

2. Composições para piano

No Catálogo de Obras de 1971 (elaborado pelo próprio compositor) constam quarenta obras para piano solo, as quais apresentam forma, finalidade e complexidade técnica distintas. Tendo isso em vista, podemos organizar suas composições para piano de acordo com os elementos mencionados. Em relação à forma: tendo peças de formas tradicionais, formas livres e inspiradas em obras literárias. Conforme a dificuldade técnica: peças mais e menos acessíveis tecnicamente, e de acordo com a finalidade: peças de concerto e obras com objetivo didático. Nos concentramos nas peças com menor dificuldade técnica e com finalidade instrutiva, as quais melhor representam as obras analisadas neste trabalho.

2.1. A *Suíte Infantil n°1* e as *Minúsculas I - VI*

A *Suíte Infantil n°1* é a primeira obra com finalidade didática de Guerra-Peixe. Os cinco movimentos que compõem a *Suíte* são escritos integralmente na Clave de Sol, com harmonia tonal e estrutura formal simples. Sendo eles: *Ponteio*, *Valsa*, *Choro*, *Seresta* e *Achechê*. As melodias presentes na *Suíte* são todas originais, à exceção da quinta peça, *Achêchê*, sendo esta uma citação de um tema folclórico que consta no Ensaio sobre a Música Brasileira de Mário de Andrade (HARTMANN, 2017, p. 9). São utilizados também aspectos da Cultura Nacional como a utilização de ritmos e gêneros característicos e criação de melodias inéditas. A textura contrapontística é constantemente utilizada, associada a frequentes mudanças de dinâmica exigindo algum grau de independência de dedos e entre as mãos.

As seis *Minúsculas* representam a última investida pianística na categoria de peças didáticas do compositor, e uma das últimas peças compostas para o instrumento. As *Minúsculas* são apresentadas no formato de seis pequenas suítes, todas intituladas de *Minúsculas*, cada uma contendo três curtos movimentos (entre doze e vinte compassos), estes tendo títulos específicos. Os movimentos exibem caráter contrastante, abordando temáticas variadas.

77

3. Nível de dificuldade e aspectos didáticos

A categorização por nível de dificuldade é bem vinda quando consultada com flexibilidade, não há necessidade de rigor. Tal abordagem pode ser interpretada como um guia que sistematiza peças por conterem similaridade nas exigências técnicas e musicais. Esta estrutura facilita a tarefa do professor na escolha de um repertório que atenda as demandas dos seus alunos. Além disso, tendo possibilidade de peças para escolha, evita-se repetir sempre as mesmas obras.

Elaborada por Hartmann (2017, p. 8), a tabela abaixo demonstra as habilidades e competências dos níveis básico e intermediário.

A partir das habilidades requeridas para cada nível conforme as autoras [Gandelmann, Ulszer e Smith, Barancoski e Zorzetti] recomendam, estabeleço aqui uma tabela geral (uma

vez que não diferencia sub-níveis internos) que associa cada competência (conjunto de habilidades) a uma ou mais habilidades requeridas em cada nível (básico e Intermediário)” (HARTMANN, 2017, p. 8).

	BÁSICO	INTERMEDIÁRIO
Articulação (técnica)	Legato e staccato na posição de pentacorde com extensão para sexta	Movimento relacionado a fraseados e ligaduras
Movimento da mão e do braço	Deslocamento lateral do teclado. Passagem do polegar	Expansão da posição de pentacordes. Uso de todo teclado
Polifonia	Notas duplas e simples (segundas, terças, quintas e sextas) Uso de tríades e inversões	Escrita em duas vozes independentes (na mesma mão). Acordes quebrados e em bloco - estado fundamental e inversões
Dinâmica e agógica	Extensão básica de dinâmica: do piano ao forte. Reconhecimento dos sinais de: cresc, dim, rit, fermata.	Variedade de andamento, dinâmica e textura. Independência de dinâmica e articulação entre as mãos.
Expressividade	-	Ornamentos. Pedal. Diversidade nos estilos de acompanhamento.

Tab. 1: Habilidades e competências dos níveis básico e intermediário.

De acordo com Smith (2000, p. 81) o aluno de nível intermediário já deve ser capaz de ler a notação musical, identificando a duração das notas, pausas, padrões rítmicos e entender a métrica básica. Também é esperado que este estudante possa localizar com prontidão as notas no teclado, tocar pequenas peças com fluência e consciência: com dedilhado correto, articulação, dinâmica e sinais de expressão de modo concentrado.

Examinando os aspectos técnicos e musicais das peças foi observado que tanto as peças da *Suíte Infantil n°1* quanto as seis *Minúsculas* pertencem ao nível intermediário.

Algumas características deste nível, apontadas por Ulzer e Smith e citadas por Barancoski (2004, p. 2-9) encontradas nas obras são: movimento relacionado a fraseados e ligaduras, uso de ampla extensão do teclado (além da posição em pentacordes), passagem de polegar, cruzamento de mãos, escrita a duas vozes, uso de tríades (em bloco ou quebradas, no estado fundamental e inversões), variedade de andamentos, dinâmica, texturas, diversidade dos estilos de acompanhamento e uso do pedal de sustentação.

79

4. Análise das peças

Barancoski (2004, p. 2) comenta que o repertório do século XX apresenta “uma profusão de elementos para o ensino, sejam esses exclusivos ou não deste período”. Há, portanto, a presença de elementos característicos dos períodos musicais anteriores acrescidos de linguagens e procedimentos composicionais característicos da música moderna.

Na *Suíte Infantil n° 1* e nas seis *Minúsculas* podemos observar mais um reforço de elementos tradicionais do que uma escrita não convencional. No entanto as peças trazem uma sonoridade diferente, principalmente nas *Minúsculas* que são quase todas atonais e com formas livres.

Para Alimonda (2007, p. 109) as *Minúsculas* são uma série de trechos musicais conduzidos por um sentido emocional, os quais se complementam ou mesmo se agriDEM

expressivamente. Alguns exemplos do reforço dos elementos tradicionais citados por Barancoski (2004, p. 2) nas peças:

- **Texturas contrapontísticas:**

1-Barroquinho

GUERRA - PEIXE



Fig. 1: *Minúsculas VI* - Barroquinho. Compassos 1 a 5.

80



Fig. 2: *Suíte Infantil nº1* - Choro. Compassos 5 a 7.

- **Mudanças de organização métrica, andamento, caráter e dinâmica:**



Fig. 3: *Minúsculas V* - Cruzamento de mãos. Compassos 4 a 7.



Fig. 4: *Minúsculas I* - Dramático. Compassos 1 a 8.

- **Notas duplas simples (segundas, terças, quintas e sextas):**



Fig. 5: *Suíte Infantil nº1* - Valsa. Compassos 54 a 59.



Fig. 6: *Minúsculas III* - Indiozinho Carnavalesco. Comp. 2 e 3.

- **Diversidade nos estilos de acompanhamento, tríades e inversões tocadas em bloco e em acordes quebrados:**

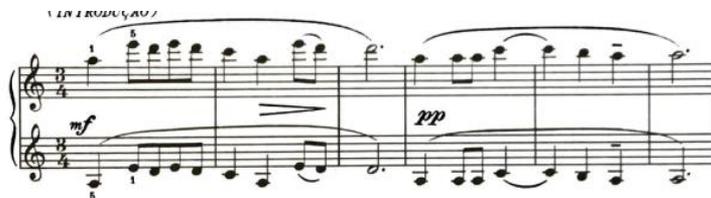


Fig. 7: *Suíte Infantil n°1 - Achechê*. Compassos 1 a 6.

82



Fig. 8: *Suíte Infantil n°1 - Achechê*. Compassos 36 a 40.

- **Uso de pedal:**



Fig. 9: *Minúsculas VI - Noturno*. Compassos 1 a 4.

De acordo com Suchoff (1971, p. 16), contraponto, combinação de articulações, contrastes de dinâmica e diferentes padrões de acompanhamento dizem respeito à independência das mãos requerida por uma obra musical. Tais elementos

citados por Suchoff são amplamente utilizados nas peças de Guerra-Peixe. Analisando as peças objeto deste trabalho concluímos que o potencial pedagógico contido em cada obra é imenso. Além dos conhecimentos aprendidos, é possível criar exercícios para vencer determinadas dificuldades e preparar o aluno para repertórios posteriores. Suchoff (1971, p. 11) comenta que Bartók propunha que o professor ao utilizar o *Mikrokosmos* encontre as necessidades individuais dos seus alunos, assim, quando necessário a ordem das peças pode ser alterada, assim como o andamento (podendo tocar mais ou menos rápido), caso haja necessidade o professor deve criar exercícios para solução de problemas ou apresentar a peça da melhor forma para a aprendizagem do estudante.

5. Sugestões de aplicação das peças em aulas de piano

Para a dimensão deste trabalho analisaremos em detalhe a primeira peça da *Suíte Infantil n°1: Ponteio* e a segunda peça da *Minúsculas III: Valseado*.

83

Suíte Infantil n°1: Ponteio

Uma perspectiva de aplicação da peça *Ponteio* (*Suíte Infantil n°1*) em aulas seria analisar a estrutura da peça com o aluno, propondo que este estude apenas o motivo de terças descendentes (observando as características de dinâmica que acompanham o motivo nas repetições), em seguida tocar apenas a melodia atentando as articulações.

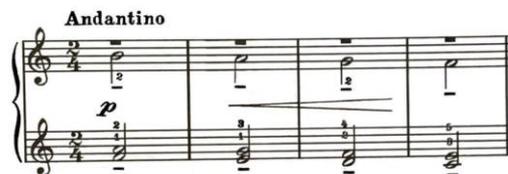


Fig. 10: *Suíte Infantil n°1* - Ponteio. Compassos 1 a 4.

Outra sugestão de estudo seria solicitar ao aluno que coloque os acordes em posição fundamental identificando-os. É

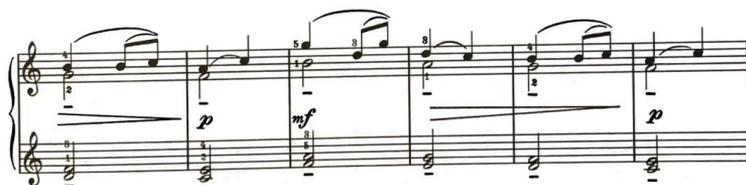
possível realizar este exercício em diversos trechos da peça, abaixo há um exemplo deste exercício realizado nos compassos 5 a 8.



Fig. 11: *Suíte Infantil n°1* - Ponteio. Acordes dispostos em posição fundamental relativos aos compassos 5 a 8.

84

Se necessário, é possível elaborar exercícios para construir a independência dos dedos, principalmente da mão direita que exhibe escrita polifônica, tais como: dividir as duas vozes superiores entre as mãos para primeiramente construir a sonoridade almejada e depois buscá-la ao tocar a música como está escrita; tocar cada nota da melodia do soprano repetindo a nota do contralto. Assim, buscamos conscientizar a realização de



dois movimentos distintos.

Fig. 12: *Suíte Infantil n°1* - Ponteio. Compassos 7 a 12. Exemplo de trecho polifônico da peça.

Procedimentos semelhantes podem ser aplicados às demais peças da *Suíte Infantil n°1*. Algumas possibilidades de repertório subsequente para *Suíte Infantil n°1* incluem: *Neo-Suíte* de Dawid Korenchender, *Miniaturas* de Estércio Cunha e *Minúsculas II*, de Guerra-Peixe.

Minúsculas III: 2- Valseado

De modo geral, as *Minúsculas I-VI* trabalham problemas polifônicos, diversidade nos estilos de acompanhamento, trocas da Clave de Fá para a Clave de Sol e figuras de expressão. As peças exigem do estudante prontidão e destreza para executar as mudanças abruptas de dinâmica e caráter.

Como exemplo, a segunda peça da *Minúscula III*, *Valseado* exibe melodia com acompanhamento típico de valsa. Nesta peça o professor pode analisar com o aluno a linha cromática do baixo e propor de tocar o pentagrama inferior com as duas mãos. Tocar apenas a mão esquerda e solfejar a direita também é possível nesta peça, além de estudar as vozes combinadas: baixo e soprano, tenor e soprano e tenor e baixo

Tempo de Valsa lenta ($\pm \text{♩} = 116$)

Fig. 13: *Minúsculas III* - Valseado. Compassos 1 a 6.

Um pouco mais adiante, há terças na mão direita e constantes mudanças da dinâmica e indicações de agógica:

Fig. 14: *Minúsculas III* - Valseado. Compassos 7 a 13.

Possibilidade de repertório subsequente das *Minúsculas I-VI: Suíte Infantil para Piano*, de Lorenzo Fernandez, *Acalanto da boneca*, de Cláudio Santoro e *Brinquedo de Roda*, de Villa-Lobos.

Considerações Finais

Pode-se concluir com a análise dos elementos técnicos e didáticos que as peças são excelentes materiais para aplicação pedagógica. Seu estudo beneficia professor e aluno, oferecendo diversas oportunidades de ensino de elementos musicais tradicionais construídos sob a perspectiva inovadora e criativa da música brasileira do Século XX.

Em relação a dificuldade técnica, tanto a *Suíte Infantil n°1* quanto as *Minúsculas* se encaixam melhor no nível de dificuldade intermediário, mas em momentos diferentes. Como não há uma delimitação exata de um nível para outro a classificação é bastante flexível e precisa adequar-se às demandas de cada estudante. Sendo assim, a *Suíte Infantil n°1* compreenderia a passagem no nível introdutório (básico) para o intermediário, e as *Minúsculas* já seriam repertório para um estudante que está no nível intermediário há um tempo.

Como foi demonstrado, as obras proporcionam múltiplas possibilidades de estudo e aplicação em aulas de piano. Além dos aspectos técnicos desenvolvidos, as peças fazem referência a diversos estilos que vão desde manifestações populares, representação de um *Ponto* e música europeia. Aspecto que torna o estudo e ensino das peças selecionadas ainda mais interessantes. Por apresentarem escrita e posições tradicionais de tríades e tétrades, as peças oportunizam uma abordagem progressiva da linguagem pós tonal.

Referências bibliográficas

ALIMONDA, Heitor. Variações em torno de um pedido do Guerra-Peixe. In: FARIA, Antonio Guerreiro; OLIVEIRA, Luitgard; SERRÃO, Ruth. *Guerra-Peixe um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2007, p.105-110.

BARANCOSKI, Ingrid. A literatura pianística do século XX para o ensino do piano nos níveis básico e intermediário. *Per Musi*, v. 9, 129 p, jan - jun, 2004.

GUERRA-PEIXE, César. *Composições para piano*. São Paulo: Irmãos Vitale S. A. Indústria e Comércio, 2012.

HARTMANN, Ernesto. O piano didático de César Guerra-Peixe – uma breve análise dos problemas estilísticos, técnicos e musicais da sua produção de 1942 até 1949. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.5, n.3, p.1-31, 2017.

_____. O piano didático de Guerra Peixe - Levantamento da produção de 1968 a 1981 e análise de características estilísticas, técnicas e musicais da Suíte nº 3 e das Miniaturas I a VI. *Modus*, v. 12, n. 1, p. 9-28, 2019.

SUCHOFF, Benjamin. *Guide to Bartok's Mikrokosmos*. Londres: Boosey & Hawkes, 1971.

USZLER, Marianne; GORDON, Stewart; SMITH, Scott McBride. *The Well-Tempered Keyboard Teacher*. 2.ed. New York: Schirmer Books, 2000.

A Baratinha de Papel de Heitor Villa-Lobos: aspectos idiomáticos e interpretativos

LUCAS SANTOS GONÇALVES
Universidade de São Paulo

LUCIANA SAYURE SHIMABUCO
Universidade de São Paulo

1. Introdução

Este artigo tem como objetivo realizar um estudo interpretativo da obra *A Baratinha de Papel* de Heitor Villa-Lobos, que abre a suíte para piano *A Prole do Bebê nº2 "Os Bichinhos"* de Heitor Villa-Lobos. Composta por nove peças, a suíte caracteriza-se pelo alto nível de complexidade textural resultante da sobreposição de múltiplos componentes¹.

Além disso, é notório o uso do piano em todas as suas possibilidades timbrísticas, tessituras e texturais, com dinâmicas que vão de **ppp-fff** (SHIMABUCO 2012, p.49).

Sobre *A Baratinha de Papel*, Lima (1969, p.50-51) comenta que:

[...] é empregada uma fórmula pianística criada pelo autor, que é, por assim dizer, básica em todas as suas composições [...]. Trata-se de uma sequência de sons que obedecem determinada simetria entre as teclas brancas e pretas. (LIMA, 1969, p.50-51).

Serão apresentadas sugestões técnico/interpretativas e reflexões a respeito da performance da obra, além de um estudo comparativo das relações metronômicas entre as seções da peça, com base em gravações de intérpretes selecionados.

¹Segundo Berry, (1987, p.186, tradução nossa), "o termo componente pode remeter genericamente a qualquer ingrediente textural".

Como referenciais teóricos, serão utilizadas as pesquisas de Nery (2012), Queiroz (2013), Salles (2009) e o livro *Structural Functions in Music* de Wallace Berry (1987) para aspectos texturais², considerando que:

[...] na Prole N°2 Villa-Lobos atingiu um estágio de máxima autonomia entre as camadas texturais, já que os componentes dessas camadas preservam suas propriedades e se chocam livremente entre si, gerando sonoridades ásperas, cheias de ressonâncias e rugosidades (SALLES, 2009, p. 81).

A conclusão revela que as características estilísticas do compositor atreladas a uma notação autêntica, tornando-se um desafio interpretativo aos pianistas na construção da performance.

Para facilitar a localização dos exemplos musicais, serão utilizadas a numeração de compassos e a estrutura formal, conforme concebida por Nery (2012, p.60-61):

SEÇÕES	A			B
SUBSEÇÕES	A1	A2	A1'	Melodia Folclórica
COMPASSOS	1-18	19-30	31-52	53-79

Tab. 1: Estrutura formal de *A Baratinha de Papel* por Nery (2012, p. 60-61).

2. Análise e sugestões interpretativas

- Seção A: A1 (c.1-18)

A peça tem início com uma introdução de quatro compassos, com um *ostinato* (Fig.1) concebido através do movimento ascendente e descendente, valendo-se da

² Para Berry “a textura em música consiste de seus componentes sonoros; ela é condicionada em parte pelo número destes componentes soando em simultaneidade ou concorrência.” (BERRY, 1987, p.184, tradução nossa).

configuração topográfica do teclado entre as teclas brancas (Mi-Fá-Sol-Lá-Sol-Fá) e teclas pretas (Sol#-Sib-Dó#-Ré#-Dó#-Sib):

O ritmo é insinuante e o compositor acentua de maneira exagerada as notas diatônicas [...]. Ao indicar **p** sobre o Sol# do primeiro compasso, ele nos faz supor que as notas da escala pentatônica entregues ao polegar devem soar todas **piano** (MAGALHÃES, 1994, p.212, grifo original).



Fig. 1: Seção A (A1) – *ostinato* na mão direita em *A Baratinha de Papel*: c.1-4.

90

Este *ostinato* é bastante específico, tendo em vista a notação utilizada por Villa-Lobos, com cunhas, **rf>** e ligaduras de frase. Além disso, nota-se a curiosa indicação de duas dinâmicas iniciais, um **mf** para a nota Mi (primeira tecla branca do *ostinato*) e um **p** para a nota Sol# (primeira tecla preta do *ostinato*). Reiterando o dito por Magalhães (1994, p.212), há uma supremacia sonora das teclas brancas do piano em relação às respectivas teclas pretas.

Cabe salientar que somente as teclas brancas acentuadas devem participar ativamente na condução melódica do *ostinato*, entretanto, tais notas irão exigir cuidado especial em relação ao fraseado, de maneira que as notas Mi e Fá soem mais leves do que Sol e Lá, em outras palavras, crescendo para o agudo e decrescendo para o grave. Salles (2009, p.178) comenta ainda que “na primeira peça desse ciclo, *A Baratinha de Papel*, há um *ostinato* que combina dois tetracordes repartidos entre as teclas brancas e pretas do piano”.

Fig. 2: **Seção A (A1)** – melodia na mão esquerda em *A Baratinha de Papel*: c.5-16.

No compasso 5 (Fig.2) temos, na mão esquerda, a entrada da primeira melodia da peça, com indicação *en dehors*³. No compasso 8, Villa-Lobos realiza, de forma insistente, um movimento melódico descendente entre as notas Lá-Sol-Fá (Fig. 2 em verde), com *cresc. e molto affret.*, junto a um *accelerando* presente na própria escrita musical (c. 9-12), em um processo de condensação e conseqüente iteração até culminar no *glissando* no compasso 13. Nesse contexto, é importante que a sonoridade do *ostinato* se torne igual à que foi concedida no compasso 5, e o mesmo vale para a relação de hierarquia/equilíbrio entre os dois componentes. Sobre o fraseado desse trecho, atenta-se aqui para o fato de que há uma tendência a iniciar o crescendo antes do momento indicado na partitura, portanto, torna-se essencial acuidade na execução dos compassos 8 e 9 de maneira que não ocorram acentos

³ Do francês "para fora". Em outras palavras, o componente textural que receber essa indicação deverá ser o mais evidenciado na textura. Nenhum outro componente poderá sobrepor sua sonoridade.

indesejáveis na melodia, tampouco um crescendo. Embora Villa Lobos tenha indicado, no compasso 13, a expressão *A Tempo*, após ouvir atentamente nove gravações de intérpretes que gravaram a suíte completa, notei que nenhum deles optou por realizar a indicação *Tempo* de forma súbita. Na maioria dos casos, o tempo se torna estável somente a partir do compasso 15, porém após alguns meses de contato com a obra, conclui-se que a indicação da partitura poderia ser realizada tal como está e que o efeito na performance era satisfatório.

- Seção A: A2 (c.19-30)

A **subseção A2** começa com o *ostinato*, idêntico à **subseção A1**. A única diferença será, desta vez, o *ostinato* tocado pela mão esquerda durante toda a **subseção**, exigindo do pianista a mesma qualidade de fraseado/sonoridade do *ostinato* tocado pela mão direita.

92



Fig. 3: **Seção A (A2)** - melodia na mão direita e *ostinato* na esquerda em *A Baratinha de Papel*: c.21-34.

No compasso 23 (Fig.3), um novo tema de oito compassos surge na mão direita e que, apesar de certa

familiaridade advinda das tercinas do início do tema apresentado na **subseção A1** (Fig.3 em vermelho), possui especificidades rítmicas, melódicas e intervalares bem distintas. Neste ponto, inclui-se na melodia o conjunto de teclas pretas presentes no *ostinato* (Fig. 3 em verde). Sugere-se para a anacruse Do#-Do (Fig. 3 em laranja) um sutil *rubato*, proporcionando uma escuta do intervalo cromático com calma, em caráter lamentoso. Sobre as notas Dó-Fá (Fig.3 em roxo), percebeu-se não ser necessário acentuar nem a rítmica, naturalmente já percebida, nem a divisão de vozes, diferenciando hastes para cima e para baixo.

- Seção A: A1' (c.31-52)

Esta **subseção** é, em suma, uma repetição da **subseção A1**, exceto o trecho entre os compassos 44-50, pois agora o *glissando* alcança o Ré mais grave do piano (Fig.4 em vermelho). Também há uma insistência dessa mesma nota grave estendida por mais um compasso. O aumento da densidade textural desse trecho é considerável e marca o clímax da **Seção A**. Assim, a indicação *poco a poco dim.* pode ser acrescida de um leve *rallentando* entre os compassos 51-52 (Fig.4 em azul) como uma sutil preparação para o *meno mosso*.

93

The image shows a musical score for the piano part of 'A Baratinha de Papel'. It consists of two systems of music. The first system shows measures 44-50, with a red box highlighting a specific passage. The second system shows measures 51-52, with a blue box highlighting a transition passage. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf', 'poco a poco', and 'dim.'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Fig. 4: **Seção A (A1')** – clímax e transição para **Seção B** em *A Baratinha de Papel*: c.45-52.

- Seção B (c.53-79)

A Seção B, iniciada com um *meno mosso*, é a melodia folclórica “Fui no Tororó”. O compositor a utiliza na tonalidade de Fá# Maior, provavelmente com o intuito de dar a esse tema uma luminosidade até então ausente.

Sobre isso, Queiroz (2013, p.81) comenta: a canção é claramente em modo maior com uma tônica clara no final. Como a maioria das canções folclóricas brasileiras, “Fui no Tororó” tem uma harmonia subjacente bem definida, mesmo se, normalmente, cantada sem acompanhamento”.

94

The image shows a musical score for the piece "A Baratinha de Papel" by Heitor Villa-Lobos, specifically Section B (measures 53-79). The score is in F# major and 2/4 time. It features a melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The tempo is "meno mosso" and the dynamics are "mf cantabile ed espressivo". A red box highlights the first two notes of the melody, and a blue box highlights a phrase of the melody in measures 59-60.

Fig. 5: **Seção B** - melodia folclórica “Fui no Tororó” em *A Baratinha de Papel*: c.53-60.

Enquanto fraseado, não há exercício mais eficiente do que cantar a melodia com a letra da canção folclórica. Assim como nos temas da **Seção A**, essa melodia se inicia com duas notas repetidas que conduzem para uma terceira mais longa (Fig. 5, em vermelho). Nos compassos 59-60 (Fig. 5, em azul), o compositor insere uma ligadura de frase e retira os *tenutos* até então colocados, sugerindo uma provável mudança de timbre para esse trecho.

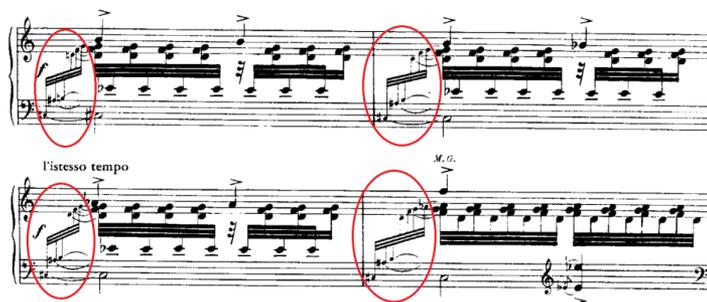


Fig. 6: **Seção B** - mudança no acompanhamento de “Fui no Tororó” em *A Baratinha de Papel*: c.61-64.

No compasso 61, ocorre uma súbita mudança no perfil do acompanhamento, o *ostinato* configura-se agora em trêmulos gerados através de um impulso ascendente notado como *apogiatura* em notas pequenas (Fig.6 em vermelho). Nota-se a diferença entre o ritmo empregado no antecedente da canção folclórica (c.53-60), que é concebido mais lento do que o original. “O ritmo da primeira parte [...] é aumentado, dando uma sensação de ritmo realmente lento quando comparado ao tempo original animado” (QUEIROZ, 2013, p. 82). No conseqüente (c.61-67), o tempo da melodia retorna à sua configuração original.

3. Andamentos: quadro comparativo de gravações

Aqui, escolhemos dar ênfase às relações metronômicas indicadas na partitura com aquelas escolhidas pelos intérpretes, onde os metrônimos escolhidos por eles encontram-se na linha horizontal de seus respectivos nomes. Villa-Lobos indicou o metrônomo para o *Quasi lento* (topo da tabela) e, para o *Meno mosso*, não há indicação de metrônomo.

Pianistas	Quasi lento Sem. = 76	Meno mosso	
	c.1-52	c.53-67	c.68-79
Bärenzzen	Sem. = 72	Sem. = 66	Sem. = 80
Brzezinska	Sem. = 78-100	Sem. = 96	Sem. = 100
Castro	Sem. = 85	Sem. = 83	Sem. = 99
Echániz	Sem. = 96	Sem. = 98	Sem. = 94
Krinsky	Sem. = 81	Sem. = 47	Sem. = 81
Monteiro	Sem. = 59	Sem. = 56	Sem. = 97
Rubinsky	Sem. = 76	Sem. = 73	Sem. = 84
Schic	Sem. = 68	Sem. = 74	Sem. = 92
Oliveira	Sem. = 79	Sem. = 77	Sem. = 77
Gonçalves 01/05/2020	Sem. = 66	Sem. = 66	Sem. = 76
Gonçalves 10/05/2020	Sem. = 80	Sem. = 69	Sem. = 74
Gonçalves 20/05/2020	Sem. = 72	Sem. = 70	Sem. = 72
Gonçalves 26/05/2020	Sem. = 78	Sem. = 66	Sem. = 78
Gonçalves 17/06/2020	Sem. = 75	Sem. = 65	Sem. = 73
Gonçalves 05/07/2020	Sem. = 78	Sem. = 63	Sem. = 74
Gonçalves 06/10/2020	Sem. = 78	Sem. = 66	Sem. = 76

Tab. 2: Comparação metronômica entre indicações e gravações.

Pela tabela acima, nota-se que as concepções de andamento em *A Baratinha de Papel* são muito variadas. Na **seção B** (meno mosso), há duas colunas que indicam uma variação considerável entre o antecedente e o conseqüente da melodia folclórica “*Fui no Tororó*” pela maioria dos intérpretes. Isso ocorre devido à dilatação rítmica que ocorre no antecedente e, principalmente, pela mudança no perfil do acompanhamento do conseqüente, em sextinas formadas pela alternância entre teclas pretas e brancas do teclado (Figura 7 em vermelho). Através da performance, percebe-se que essas sextinas

funcionam como geradoras de movimentação agógica se comparadas com os perfis de acompanhamento anteriores.



Fig. 7: **Seção B** – sextinas no acompanhamento de “Fui no Tororó” em *A Baratinha de Papel*: c.67-69.

4. Considerações finais

Esse artigo pretendeu demonstrar os relatos da construção da performance do ponto de vista do intérprete. Em *A Baratinha de Papel*, revelou-se que o uso deliberado de acentos, cunhas, *tenuto* e *rf>* no *ostinato* e nas melodias dá-se em detrimento da alta densidade textural e da expressividade/condução, reiterando que a topografia do teclado, utilizada aqui como procedimento composicional, está presente no *ostinato*. Notou-se ainda, que o acompanhamento (*ostinato*) alterna entre as mãos e deve soar com homogeneidade de condução e intensidade em ambas. Não obstante, *A Baratinha de Papel* imerge o pianista no universo composicional/interpretativo de Villa-Lobos e suas características que, em devido à sua poderosa criatividade, utilizou-se do piano em todos os seus recursos tessiturais, timbrísticos e texturais, colocando a suíte *A Prole do Bebê nº2* como uma importante obra pianística do modernismo.

97

Referências bibliográficas

BARENTZEN, Aline van. *A Prole do Bebê, no.2, w180: I. A Baratinha de Papel*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hyhDZ29YaIQ>. Acesso em: 30.08.2020.

BRZEZINSKA, Joanna. *A Prole do Bebê, no.2, "Os Bichinhos": I. A Baratinha de Papel*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ue9USqxfSeM>. Acesso em: 30.08.2020.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.

CASTRO, Fabiane de. *VILLA-LOBOS – A PROLE DO BEBÊ Nº2 (PART 1)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YQJNFy86wmU>. Acesso em: 30.08.2020.

GONÇALVES, Lucas. *H. Villa-Lobos – A baratinha de papel (01/05/20)*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JtYiEtcNtg>. Acesso em: 30.08.2020.

____. *H. Villa-Lobos – A baratinha de papel (10/05/20)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TYnusiXsY8>. Acesso em: 30.08.2020.

____. *H. Villa-Lobos – A baratinha de papel (20/05/20)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pselcp9tx0w>. Acesso em: 30.08.2020.

____. *H. Villa-Lobos – A baratinha de papel (26/05/20)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uxS02Q5sIlq>. Acesso em: 30.08.2020.

____. *H. Villa-Lobos – A baratinha de papel (17/06/20)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Eo7-nak7x-g>. Acesso em: 30.08.2020.

____. *Prole do Bebê n.2 "Os Bichinhos" (suíte completa)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xX-lb8eaY5I>. Acesso em: 30.08.2020.

____. *Prole do Bebê n.2 "Os Bichinhos" – Heitor Villa-Lobos (Piano: Lucas Gonçalves)*. Disponível em: <https://youtu.be/s8tuh0uGHDg>. Acesso em: 12.12.2020.

____. *Recital de Piano em Casa - 25 de junho de 2020. São Paulo: Laboratório de Piano USP, 2017*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5oyCN4VBVNo>. Acesso em: 30.08.2020.

LIMA, Souza. *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC, Museu Villa-Lobos, 1969.

MAGALHÃES, Homero de. *A obra pianística de Heitor Villa-Lobos*. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes da UNESP, 1994.

MONTEIRO, Sérgio. *Prole do Bebê n.1 e n.2: Villa Lobos*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DPI6X6PP6Wc&t=1121s>. Acesso em: 30.03.2020.

OLIVEIRA, Alda. *Piano (Heitor Villa-Lobos – Jamary Oliveira) – Album Completo*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LnxiQDSIIic&t=1223s>. Acesso em: 30.08.2020.

QUEIROZ, Rodrigo Miranda de. *A Prole do Bebê n.2 by Villa-Lobos: An Analytical Approach*. Tese (Doutorado em Música) - University of Connecticut, 2013.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: procedimentos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SHIMABUCO, Luciana Sayure. Cirandinhas de Heitor Villa-Lobos: inventividade textural em restrições impostas por propósitos didáticos. *Anais do 2º Simpósio Villa-Lobos, Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos*, p.32-51. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

RUBINSKY, Sonia. *VILLA-LOBOS – A BARATINHA DE PAPEL (No.1 de A Prole do Bebê No.2) (Sonia Rubinsky, piano)*. Brasília: Instituto Piano Brasileiro Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3SIPBAehWRs>. Acesso em: 30.08.2020.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Prole do Bebê n.2*. Paris: Max Eschig, 1927. Partitura.

A obra para piano de Cyro Pereira (1929-2011): catálogo e contextualização

LUCIANA SAYURE SHIMABUCO
Universidade de São Paulo

1. Introdução

O piano e seu repertório sempre estiveram presentes na trajetória musical de Cyro Pereira. Não por acaso, na estante de seu piano, invariavelmente encontrava-se um dos volumes das sonatas de Beethoven. Curiosamente, seu primeiro e único instrumento, um piano de armário do fabricante Rösler, foi adquirido apenas em 1952 (PERPETUO, 2005, p. 30).

Embora tenha recebido suas primeiras aulas de música em 1936 – aos sete anos de idade, no Liceu Salesiano de Artes e Ofício Leão XIII, em Rio Grande (RS) – seu contato com o piano se deu pela prática diária voluntária no instrumento deste colégio.

Cyro Pereira jamais frequentou o Conservatório da cidade, não teve um ensino musical sistemático, de maneira que foi sua atuação como pianista e arranjador em orquestras de baile, iniciada aos quatorze anos, que norteou seu desenvolvimento musical.¹

Foi o piano que possibilitou a transferência de Cyro Pereira para a capital paulista em 1950, quando atuou como

¹ As informações biográficas não referenciadas neste texto foram extraídas da dissertação de mestrado *Dá licença maestro: a trajetória musical de Cyro Pereira* (SHIMABUCO, 1998), primeiro trabalho acadêmico sobre o compositor.

pianista em hotéis e, mais tarde, nos regionais e na orquestra da Rádio Record. Nesta emissora, Cyro conheceria seu mais decisivo orientador musical, o maestro, arranjador e compositor Gabriel Migliori (1909-1975)², e desenvolveria um extraordinário aprimoramento musical proporcionado pela intensa produção de arranjos para canções populares, à qual os maestros tinham que atender em exíguos prazos de tempo. Sobre este período, Nascimento (2011, p. 61) comenta que com as demandas da rádio Record, Cyro aos poucos foi deixando de tocar piano, até o ponto de usar o instrumento apenas para consultas durante seu processo composicional e na elaboração de arranjos.

No final dos anos 50, Cyro Pereira já era reconhecido como uma das principais personalidades musicais da Rádio Record, tendo conquistado diversos prêmios como maestro e arranjador. No entanto, sua atividade composicional autoral assumiria maior fôlego apenas a partir da década de 60, quando o maestro iniciaria uma valiosa produção para as mais diversas formações instrumentais. Reconhecido como um dos maiores orquestradores brasileiros, Cyro Pereira participou do processo de estruturação da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, na qual assumiu as funções de compositor residente e regente. Pôde também transmitir seu *métier* por meio da atuação pedagógica, ministrando as disciplinas *Prática de Arranjo* e *Orquestração* no pioneiro Curso de Graduação em Música Popular da Universidade Estadual de Campinas, de 1989 a 1999.

Faleceu em 2011, deixando um legado composicional constituído de obras para diversas formações - instrumentos solo, música de câmara e grupos orquestrais -, bem como inúmeros arranjos. Até o presente momento, não há um acervo público (físico ou virtual) com as obras do maestro. A maior

2 Gabriel Migliori estudou com Savino Benedictis, Armando Pugliesi e Agostino Cantú e foi um dos maiores nomes da Rádio Record, emissora na qual atuou por mais de 30 anos. Considerado um dos maiores compositores do cinema brasileiro, compôs as trilhas para os filmes *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) e *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962) entre outros.

parte está concentrada com a família do compositor, no arquivo da *Orquestra Jazz Sinfônica* e com as pessoas às quais as obras foram dedicadas.

Emerge como justificativa deste trabalho o fato de a obra para piano de Cyro Pereira permanecer quase desconhecida, sobretudo se compararmos com o repertório sinfônico do compositor, representado por obras como a *Suíte Brasileira n. 1* (1962), a *Fantasia* para piano e orquestra (1963), a *Rapsódia Latina* (1977-79) e inúmeros arranjos tais como *O Fino do Choro*, *Jobimniana* e *Carinhoso*, divulgados por meio de concertos e gravações.

2. A obra para piano de Cyro Pereira

102

No primeiro catálogo da produção musical de Cyro Pereira apresentado na dissertação de mestrado “*Dá Licença Maestro: a trajetória musical de Cyro Pereira*” (SHIMABUCO, 1998, p. 55-58) constam 24 peças para piano solo. O presente catálogo apresenta 40 peças compostas entre 1948 e 2001, organizadas em 16 peças avulsas e 24 reunidas em 6 pequenos ciclos, a saber: *Canções sem palavras* (8 peças), *Esboços* (4 peças), *Estudos Rítmicos* (3 peças), *Miniaturas* (2 peças), *Pequena Suíte para grandes amigos* (5 peças) e *Prelúdios* (2 peças).

Optou-se por disponibilizar as peças em ordem cronológica para melhor entendimento do contexto no qual foram concebidas. As peças com destaque em azul na Tabela 1 foram compostas após a conclusão do levantamento de 1998 ou não foram localizadas na ocasião do primeiro catálogo.

TÍTULO	DATA
Saudade	1948
Nostálgica	1956
3 Estudos rítmicos	1960-1963
Cinzas	1965
2 Prelúdios n. 1 - Névoa	1975-2000 1975 2000

n. 2	
8 Canções sem palavras	1974 – 1999
I	1974
II	1978
III	1979
IV	1984
V	1986
VI	1998
VII	1999
VIII	1999
Musette	1975
Devaneio	1982
Meditação	1983
Peleando	1985
Enigma 45	1988
Pois é... nem parece!	1993
Valsa pro guri	1993
Extranha	1995
Postal porteño	1996
Pequena suíte para grandes amigos	1997 – 1998
Prelúdio	1997
Choro quase nissei	1997
Noturno	1997
Quase Nazareth	1998
Pesadelo	1997
Doas Miniaturas: Valsa e Choro	1998
Meu velho amigo Rösler	1998
Mas bah guri!	1999
Amigos amigos, choro à parte	1999
Pois é... continua não parecendo	1999
Esboços I- IV	2001

Tab. 1: Catálogo da obra para piano de Cyro Pereira (2020).

A produção composicional de Cyro Pereira teve início em 1948 com a valsa *Saudade...*, (Fig. 1), única peça

remanescente do período em que o compositor atuava como pianista em Rio Grande, sua cidade natal. Esta primeira incursão composicional não promoveu uma consequência imediata, de maneira que sua segunda composição ocorreria apenas em 1956, com a valsa *Nostálgica* (Fig. 2). Ambas propõem um tratamento pianístico que idiomática e harmonicamente remetem a valsas de Ernesto Nazareth e de Radamés Gnattali e desfrutam de muita liberdade agógica.

104



Fig. 1: Cyro Pereira, *Saudade...* (comps. 1-36). Foto da cópia fac-similar do autógrafo original.



Fig. 2: Cyro Pereira, *Nostálgica* (comps. 1-31). Foto da cópia autorizada original feita por Hatto Schinter, copista da rádio Record.

Durante a elaboração deste artigo, uma gravação de uma versão para piano e orquestra da valsa *Nostálgica*, com o próprio compositor ao piano e a orquestra da rádio Record, foi disponibilizada pela família do compositor. Nesta gravação, as passagens dos compassos 6-7 e 23-24 (Fig. 2) são realizadas pelas cordas, possibilitando assim a sustentação das notas longas que na versão para piano solo não é possível pela extensão da tessitura. Estas passagens podem indicar que desde as primeiras obras o compositor já pensava em orquestra ao escrever para piano.

Os três *Estudos Rítmicos* (1960-1963) foram concebidos no mesmo período da *Brasiliiana n. 1* para orquestra (1962), do *Concerto em Ré maior para piano e orquestra* (1963), do *Quarteto de Cordas n. 1* (1964) e da *Sonata para violino e piano* (1964)³. Apesar de terem sido compostas na mesa da TV Record, estas composições não tinham relação com as atividades profissionais de arranjador e regente que Cyro Pereira exercia na emissora: não eram encomendadas, editadas, e não havia nem mesmo a expectativa de serem executadas. Foram fruto da mais espontânea e abnegada necessidade de criação.

Os *Estudos Rítmicos* podem ser considerados estudos para piano e também estudos composicionais, exploram polimetrias e polirritmias geralmente conjugadas a um elemento ostinato. Pode-se observar polimetrias envolvendo as duas mãos do pianista na sobreposição dos metros 2/4 e 3/4 e 3/4 e 6/8 (Fig. 3 e 4), e as polirritmias em configurações como 4:3, 3:2, 7:4.

³ A *Brasiliiana n. 1* foi premiada no Concurso Nacional de Composição Cidade de São Paulo e estreada em 29 de abril de 1963, pela Orquestra Municipal de São Paulo, sob regência de Armando Bellardi. O *Concerto em Ré maior para piano e orquestra*, premiado pela Academia Brasileira de Música no Concurso de Composição Sinfônica “Ernesto Nazareth”, em 1963. Em 1964, com o Golpe Militar, muitos membros da Academia Brasileira de Música foram cassados e, por este motivo, o concerto de encerramento do ano do centenário de Nazareth não foi realizado. A obra, renomeada pelo compositor de *Fantasia para piano e orquestra sobre temas de Ernesto Nazareth*, teve sua estréia apenas em 1996, com a Orquestra Jazz Sinfônica regida por Mario Valério Zaccaro, tendo como solista o pianista Cláudio Richerme. Apesar de o título *Quarteto n. 1* sugerir que o compositor escreveria outros quartetos, esta foi sua única obra do gênero e teve sua estréia pelo Quarteto de Cordas Municipal, em 1970. A *Sonata para piano e violino* foi estreada pelo violinista Gino Alfonsi e o pianista Cláudio de Brito, em 1978.



Fig.3: Cyro Pereira, *Estudo rítmico n. 2* (comps. 39-46). Observa-se a mão direita em compasso 2/4 e a esquerda em 3/4.



Fig. 4: Cyro Pereira, *Estudo rítmico n. 3* (comps. 80-89). Observa-se o metro 3/4 sobre 6/8 e polirritmias.

A fase de efervescência composicional da década de 60 foi drasticamente comprometida nos 70 devido à grande instabilidade profissional vivida pelo compositor, gerada pela desativação do departamento de música da TV Record, que deixou desamparados muitos músicos que haviam se dedicado às emissoras de rádio e televisão⁴:

Toda essa instabilidade foi refletida em sua produção desta época, constituída de peças curtas e descompromissadas, com exceção da *Rapsódia Latina*, obra orquestral de grande envergadura mas que traduz, com seu final em suspenso, a grande incerteza vivida pelo compositor. (SHIMABUCO, 1998, p. 28)

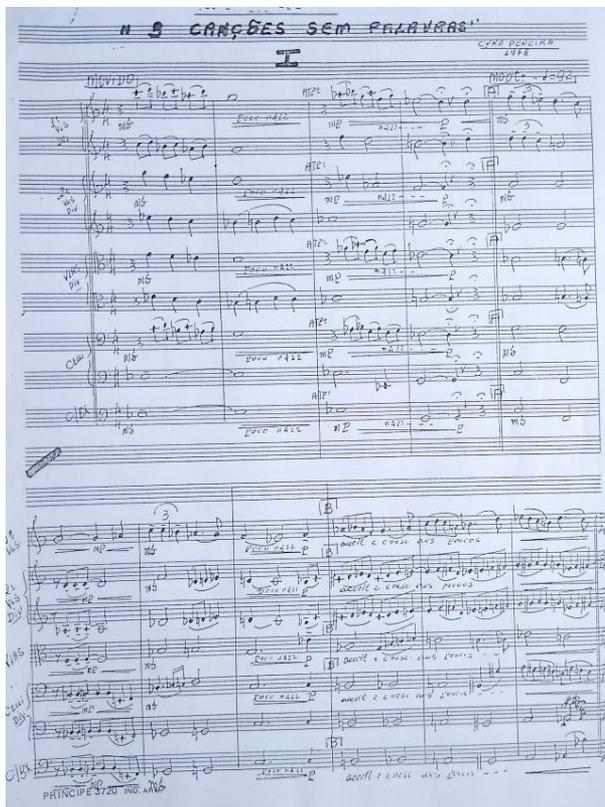
108

Neste contexto tem início a série de *Canções sem palavras* (1974-1999), formada por 8 pequenas peças para as quais o compositor faria, anos mais tarde, versões para orquestra de cordas ou para orquestra sinfônica para as três primeiras. As *Canções* para piano apresentam, em geral, escrita verticalizada em progressões de acordes, soando quase uma redução de orquestra, embora estas miniaturas tenham sido escritas inicialmente para piano solo (Fig. 5).

⁴ Com três filhos pequenos, Cyro Pereira voltou a atuar como pianista em orquestras de baile e em navio que fazia o trajeto Mar del Plata-Manaus - Mar del Plata, foi diretor musical dos Shows Ducal, professor no CLAM (Centro Livre de Aprendizagem Musical) entre outras atividades.

Fig. 5: Cyro Pereira, *Canção sem palavras I* (comps. 1-17), escrita verticalizada em progressões de acordes Foto do autógrafo original.

Sobre a versão orquestral da *Canção I* (Fig. 6), Nascimento (2011, p. 91) comenta que a obra “tem uma complexa harmonia camuflada nos recursos polifônicos empregados. São linhas bem ativas, movendo-se de todas as maneiras, explorando apojeturas, bordaduras e passagens que justificam o emprego sistemático do *divisi* na grade”, corroborando o entendimento que Cyro Pereira ouvia a orquestra ao escrever para piano.



110

Fig. 6: Cyro Pereira, *Canção sem palavras I* (comps. 1-11), versão de 1978 para orquestra de cordas. Foto da cópia fac-similar do autógrafo original.

Atuando no mercado publicitário a partir de 1980 - compondo trilhas de até 30 segundos e sincronizando os acontecimentos sonoros com as imagens do comercial - Cyro Pereira teve por um lado sua vida financeira reestruturada e, por outro, seu potencial criativo tolhido pela produção publicitária que impedia qualquer ousadia composicional. Este período coincidiu com as encomendas de vários arranjos pela Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas que estimularam Cyro Pereira

ao retorno à escrita orquestral e autoral⁵. A partir deste momento, o compositor avança por obras de pensamento harmônico mais expandido, a ponto de – em várias delas – abdicar da utilização de armaduras de clave. Conforme já indicavam as *Canções sem Palavras*, obras como o choro *Peleando* (1985) apresentam densidade textural indicadora de um pensamento composicional direcionado mais a formações instrumentais múltiplas do que ao piano propriamente dito, ainda que o compositor continue compondo peças com idiomática mais pianística como encontrada em *Meditação* (1983) salientado na Figura 7.

A um amigo desaparecido, "in memoriam" de Carlos Wagner Moraes 108

Meditação

Cyro Pereira

Lento $\text{♩} = 54$

The image shows a page of a musical score for the piece 'Meditação' by Cyro Pereira. The score is written for piano and consists of four systems of music. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 54 beats per minute. The first system starts with a dynamic marking of *mp* and the instruction 'uma corda'. The second system has a *cresc.* marking and a *poco rall.* instruction. The third system is marked 'a tempo' and *mp*. The fourth system has a *cresc.* marking and a *mf* dynamic. The score features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like slurs and accents.

Fig. 7: Cyro Pereira, *Meditação* (comps. 1-8), escrita idiomática pianística em três camadas.

⁵ Dentre as obras deste período estão o balé *Hora Zero*, para quinteto de trompas e orquestra de cordas (1986), o *Trio Instantâneos* (1987) e o *Concerto para Cordas* (1988-89).

O final dos anos 80 e início dos 90 trouxeram dois acontecimentos na vida do compositor que impactariam definitivamente sua produção: seu ingresso como professor de orquestração e arranjo na UNICAMP e sua contratação como maestro e compositor residente na recém criada *Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo*⁶.

Neste novo cenário, Cyro voltou a um ritmo intenso de criação de arranjos, de novas obras e adaptações de suas próprias obras para a formação da *Orquestra Jazz Sinfônica* e, aos 60 anos, consolidou um sonho de infância: "Desde que eu comecei a minha carreira, a minha grande meta foi essa: ser orquestrador.

Era um sonho da minha vida" (PEREIRA in MEDEIROS, 2012, p. 110). Assim, a produção de obras como o *Concerto para Cordas* (1988-89), o *Concerto para Violino* (1989) e os *Estudos para Piano* deram definitivamente lugar à produção de arranjos e novas obras autorais fundamentadas na música popular.

112

Obras para piano tais como a *Pequena Suite para Grandes Amigos* e *Amigos, amigos, choro à parte* (Fig. 8) continuaram a ser produzidas, a maior parte constituída de peças de pequenas dimensões.

São miniaturas em grande parte dedicadas a amigos e familiares, por meio das quais o compositor se expressava de maneira pessoal, valendo-se de seu veículo composicional mais íntimo – o piano.

⁶ A *Orquestra Jazz Sinfônica* nasceu com a proposta de estruturar um grupo nos moldes das antigas orquestras de rádio, unindo os instrumentos de orquestra sinfônica e de big-band, dedicando-se à música popular.

À "JAPINHA" SAYURI, E AOS "TEDESCOS" ALEXANDRE E MURICIO

" AMIGOS AMIGOS, CHORO À PARTE" CYRO PEREIRA

2º DECEBRO - $\text{♩} = 66$ (t ou -)

113

Fig. 8: Cyro Pereira, *Amigos amigos, choro à parte* (comps. 1-15), Foto do autógrafa original

3. Fontes

Todos os documentos levantados para a elaboração do catálogo e estudo das peças são autógrafos (manuscritos originais ou cópias), com exceção de quatro autorizados, cujas cópias foram confeccionadas por Hatto Schiniter, copista da Rádio Record, sob supervisão do compositor. Algumas peças trazem mais de um registro, grafados em diferentes datas e apresentando variantes. Tais informações podem ser aferidas na tabela abaixo:

TÍTULO DA OBRA	Nº de fontes	AUTÓGRAFOS		AUTORIZADAS	
		Original	Cópia	Original	Cópia
Amigos amigos, choro à parte	1	1			
Canção sem palavras I	2	1	1		
Canção sem palavras II	3	2	1		
Canção sem palavras III	1	1			
Canção sem palavras IV	2	2			
Canção sem palavras V	2	2			
Canção sem palavras VI	1	1			
Canção sem palavras VII	3	2	1		
Canção sem palavras VII	1	1			
Cinzas	1	1			
Devaneio	1		1		
Enigma 45	1	1			
Esboço I	1	1			
Esboço II	1	1			
Esboço III	1	1			
Esboço IV	1	1			
Estranha	1		1		
Estudo rítmico n. 1 (não localizado)	-	-	-	-	-
Estudo rítmico n. 2	1			1	
Estudo rítmico n. 3	3	1	1	1	
Marimel	1	1			
Mas bah guri!	1	1			
Meditação	1	1			
Meu velho amigo Rösler	1	1			
Miniatura I - Valsa	1		1		

Miniatura II – Choro	1		1		
Musette	1	1			
Nostálgica	1			1	
Peleando	2	1	1		
Pequena suíte para grandes amigos	1	1			
Pois é... nem parece!	1	1			
Postal porteño	1	1			
Prelúdio n. 1 – Névoa	1				1
Prelúdio n. 2	1	1			
Saudade	1		1		
Valsa pro guri	1		1		

Tab. 2: Fontes localizadas durante a elaboração do catálogo da Obra para piano de Cyro Pereira.

4. Considerações Finais

A produção composicional de Cyro Pereira reflete um processo criativo que está calcado nas atividades e práticas musicais que o compositor exerceu no decorrer de sua carreira. Contudo, seu repertório para piano - assim como a maior parte de suas obras de cunho autoral - percorreu um caminho quase que paralelo às suas demais atividades profissionais. Conforme salienta Medeiros, é preciso entender que Cyro Pereira foi:

[...] quase um autodidata pois, embora tenha tido algumas lições musicais em Rio Grande, sua formação aconteceu de fato na prática, ao se defrontar com os problemas musicais e ter que resolvê-los, especialmente quando se tornou arranjador na Rádio Record. É verdade que sempre recorria a Gabriel Migliori para pedir conselhos e ajuda em situações de difícil resolução, mas aquele se limitava a ajudá-lo conjuntamente, sem a formalização de uma aula. Seu conhecimento foi se aprimorando baseado na possibilidade de fazer e verificar o resultado quase que imediatamente. Naquela época, a Record era uma “fábrica de produção de arranjos”, ou seja, havia uma demanda muito grande de

trabalho, pois os programas eram ao vivo e sempre havia cantores para serem acompanhados pelas orquestras (MEDEIROS, 2012, p. 19).

Ainda que as obras no início de sua produção revelem uma escritura e textura idiomáticamente pianísticas, tais como *Saudade...* e *Meditação*, é possível identificar um pensamento orquestral predominante em suas obras para piano, como é o caso das *Canções sem Palavras* (1974 – 1999) e *Postal Porteño* (1996). Não raro peças compostas inicialmente para piano foram adaptadas para outras formações. Uma característica que perpassa a obra do compositor é seu bom humor revelado nos títulos curiosos, dedicatórias e comentários nas partituras⁷.

116 Chama atenção o fato de o compositor – apesar de apresentar uma estética composicional que absorve diversos elementos da chamada música popular – não propor em suas peças para piano qualquer espaço a liberdades características desta prática musical, tais como a improvisação. Todas as peças são notadas em sua totalidade. O pianista Amilton Godoy brinca ao comentar sobre a *Sonatina para Zimbo Trio* (1966)⁸ do compositor: “o Zimbo Trio tocando música 100% escrita era um privilégio só para Cyro Pereira”. (GODOY in PERPETUO, 2009, p. 63)

Os recursos utilizados na elaboração de sofisticados arranjos do repertório musical popular brasileiro - sendo a consciência da importância motívica uma das mais valiosas qualidades herdadas por Cyro de sua prática como arranjador -

⁷ Na última página do manuscrito da cantata Futebol (1969) o compositor registra: "Depois de uma luta titânica contra o relógio e o calendário, com a ajuda do nosso bom Deus, a boa vontade do Hatto e alguns palpites de Beethoven, conseguimos concluir o nosso joguinho de Futebol".

⁸ A pedido do Zimbo Trio, Cyro fez uma versão para piano e orquestra desta obra intitulada Concertino para Zimbo Trio e orquestra, com sua primeira audição no Teatro Colón, em Buenos Aires, sob regência de Simon Blech, "pela primeira vez entravam músicos populares tocando naquele teatro". (PERPETUO, 2005, p. 63).

não impactou sua obra para piano, que em geral não apresentam desenvolvimentos motivicos e recursos de variação.

Por fim, a obra para Piano de Cyro Pereira:

[...] percorre toda a trajetória do compositor, bem como revela fortes características e elementos tanto da tradição musical erudita quanto de gêneros da música popular urbana, apresentando um vocabulário harmônico que remete ao romantismo musical tardio, com constantes processos modulatórios, e a sonoridades oriundas da música jazzística e de gêneros nacionais como o choro e a valsa. (SHIMABUCO, 2009, s/p)

Referências bibliográficas

MEDEIROS, F. *O Carinhoso: arranjo ou composição?* 2012. 129 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

NASCIMENTO, H. G. *Recriaturas de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular.* 2011. 239 p. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

PERPETUO, I. F. *Cyro Pereira, maestro.* São Paulo: DBA, 2005.

SHIMABUCO, L. S. *Dá Licença, Maestro: a trajetória musical de Cyro Pereira.* 1998. 193 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 1998.

_____. Um olhar comparativo entre duas propostas de edição do Estudo Rítmico n.3 para piano solo de Cyro Pereira. In: Encontro de Análise Musical UNESP-USP-UNICAMP, 1., 2009, São Paulo. *Anais:* [...] São Paulo: UNESP, 2009. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/etam/iencontro/comunicacao/Luciana_Sayure_Shimabuco.pdf. Acesso em: 20 out. 2020.

As implicações agógicas dos termos *dolce* e *espressivo* na obra de Beethoven

LUIZ GUILHERME POZZI
Universidade de São Paulo

EDUARDO HENRIQUE SOARES MONTEIRO
Universidade de São Paulo

1. Introdução

Ⓞ compositor Ludwig van Beethoven alcançou uma profundidade de expressão inédita para sua época, sobretudo em suas obras para piano. Isso exigiu, tanto dos instrumentos quanto da escrita musical comumente utilizada no período clássico, um desenvolvimento e um refinamento que, até então, não se conhecia. Haydn e Mozart, por exemplo, raramente indicavam nas partituras sinais de mudanças de andamento como “acelerandos” e “ritardandos” (ROSENBLUM, 1988, p. 369), além de serem muito econômicos com as indicações dinâmicas. Foi Beethoven quem começou a anotar com maior precisão no texto musical a dinâmica e a articulação, bem como informações mais detalhadas quanto ao andamento. Importante lembrar que foi um entusiasta do metrônomo e um dos primeiros a utilizar indicações metronômicas. Apesar de ter deixado marcações para poucas obras, Beethoven buscava, com afincos, uma metronomização ideal, como é o caso das polêmicas escolhas para a 9ª Sinfonia¹.

Em carta à editora Schott diz que havia trabalhado nelas durante o verão de 1826, em Viena, e que as estava enviando

¹ Essas indicações são vistas como muito rápidas, Kolisch (1993) trata especificamente sobre o assunto.

(KOLISCH, 1993, p. 94)². Posteriormente, em outra carta à mesma editora, pede para que esperem pelas indicações de metrônomo para publicar sua *Missa Solemnis*, atribuindo, em grande parte, o sucesso que a nona sinfonia obteve em sua estreia às suas indicações metronômicas (COOPER, 1996, p. 323). Kolisch (1993) e Noorduyn (2016) apresentam um panorama detalhado das indicações de andamento utilizadas por Beethoven e de como, com o passar do tempo, estas são enriquecidas por adjetivos e mesmo aspectos descritivos que tentam transmitir ao intérprete, de forma precisa, o andamento pretendido e o caráter da obra. Como exemplo, pode-se citar *Cantabile con intimissimo sentimento* na Sonata Op. 109 ou *Adagio affetuoso ed appassionato* no quarteto Op. 18 nº 1. Segundo Barry Cooper: “Essas indicações qualificadoras de andamento e atmosfera estão estreitamente relacionadas ao número ampliado de termos e sinais utilizados para expressar volume, ataque e fraseado” (COOPER, 1996, p. 324).

2. A flexibilidade de tempo em Beethoven

Apesar de seu entusiasmo pelo metrônomo, o compositor era conhecido por não tocar de forma metronômica, o que foi amplamente documentado por seus contemporâneos. Noorduyn aponta que “em 1832, Ignaz von Seyfried, que era um conhecido de Beethoven, descreveu as execuções do compositor como contendo muitas nuances e um efetivo *rubato*” (NOORDUYN, 2016, p. 73). Nottenbohm também menciona que “Beethoven tocava suas composições com liberdade no tempo, e gostava que fossem tocadas dessa forma” (NOTTENBOHM, 1872, p. 134). Consciente de que uma execução inteiramente ‘no tempo’ era indesejável, chegou a escrever no manuscrito de sua canção “*Nord oder Süd*”: “100 conforme o metrônomo Mälzel, porém isso deve ser aplicado somente aos primeiros compassos, já que o sentimento também tem seu tempo e não pode ser expresso absolutamente por esse número” (ROSEN, 2002, p. 45).

² A Sonata Op.106 foi a única sonata para piano que teve indicação metronômica deixada por Beethoven.

Carl Czerny (1791-1857), pianista, compositor e pedagogo, começou a estudar com Beethoven muito jovem, em 1801, e manteve com este contato pessoal e frequente até a morte do compositor, em 1827. Czerny “muito fez para assegurar um interesse contínuo pela música para piano de Beethoven” (COOPER, 1996, p. 340). Em 1839 publicou seu Método para Piano (*Pianoforte-Schule*) Op. 500, sendo que um de seus capítulos leva o título “Sobre a correta execução das obras para piano de Beethoven” (*Über den richtigen Vortrag der Sämtlichen Beethoven’schen Klavierwerke*). Neste, o autor menciona, com detalhes, os andamentos que Beethoven utilizava para suas peças, através de indicações metronômicas, e faz inúmeras sugestões de interpretação indicando, inclusive, trechos em que deve haver flexibilização de tempo. Sobre a precisão desses relatos, Nottenbohm menciona:

Quem conheceu Czerny pessoalmente, e teve a oportunidade de estudar seu peculiar temperamento prático, teria confiança em sua habilidade de se lembrar vividamente dos tempos de uma peça que ouviu, e teria observado a certeza com a qual manifestava dominar esses detalhes musicais (KULLAK, 1901, p. 9).

120

Czerny nos dá fortes indícios de que as mudanças de tempo na obra de Beethoven poderiam não ser indicadas apenas por termos especificamente utilizados para esta finalidade, como as tradicionais expressões em italiano: *accelerando*, *affretando*, *stringendo*, *ralentando* ou *ritardando*, mas também poderiam ser sugeridas por indicações de caráter e sonoridade, como *dolce* e *espressivo*. Riemann (1900) nos traz as seguintes definições desses termos:

Dolce: con *dolcezza*, suave, amoroso; *dolcissimo*, o mais suave e terno possível.;

Espressione: Expressão; con *espr.*, *espressivo*, *espr.*, ‘com expressão’, indicação usual para vozes solistas em passagens orquestrais.

3. O termo *dolce*

Nos textos de Czerny as recomendações para se flexibilizar o andamento nas obras de Beethoven ocorrem muito frequentemente quando os termos aqui estudados aparecem na partitura. Apresentamos, como exemplo, o tema C do último movimento do Concerto nº 3 para piano e orquestra Op. 37, cuja interpretação gera frequentemente discussões entre solistas e regentes com relação ao relaxamento do tempo. No c.³ 181 há a indicação *dolce* e, segundo Czerny, a passagem deve ser tocada “suave e harmoniosamente, a melodia com um sentimento delicado, mas também sem soar arrastada” (CZERNY, 1839, p. 110), claramente indicando um andamento ligeiramente mais lento que o do início do rondó.



121

Fig. 1: Concerto nº 3, op. 37, para piano e orquestra de Beethoven. 3º movimento, Rondó: Allegro. (c. 177 a 191, Edição Baerenreiter, 2014, p. 33).

A fim de ilustrar essa mudança de tempo trazemos as execuções do trecho por cada um dos autores deste estudo que podem ser visualizadas através dos Códigos QR abaixo⁴. No

3 C. = compasso.

4 Código QR (sigla do inglês Quick Response, resposta rápida em português) é um código de barras bidimensional que pode ser facilmente escaneado usando a maioria dos telefones celulares equipados com câmera. Esse código é convertido em um endereço na internet que leva ao site que hospeda os exemplos aqui citados. Os exemplos podem ser acessados também através dos

exemplo tocado por Luiz Guilherme Pozzi o andamento inicial é de aproximadamente 132 bpm⁵, oscilando para 108 bpm onde se encontra a indicação *dolce*. No exemplo tocado por Eduardo Monteiro o andamento inicial é de aprox. 108 bpm e chega a 96 bpm no c. 181.



Cód. QR 1: Luiz Guilherme Pozzi acompanhado por Stefan Geiger e a Orquestra Sinfônica do Estado do Paraná.



Cód. QR 2: Eduardo Monteiro acompanhado por Emmanuele Baldini e a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.

122

Os musicólogos Clive Brown e Neal Peres Da Costa, em um volume sobre a execução das sonatas para piano e violino de Beethoven também sustentam que o termo *dolce* “sugeriria um tempo levemente mais alargado” (BROWN; COSTA, 2020, p. 104).

Conforme pudemos levantar, Beethoven usa o termo *dolce* em suas 32 sonatas para piano 65 vezes, e quando não transmitem uma clara necessidade de se alterar levemente o tempo, as indicações ocorrem em trechos onde essa flexibilização seria possível. A indicação acontece muitas vezes

endereços: <https://youtu.be/skyRdxM25Z4> (Pozzi) e https://youtu.be/yN_c3ACHKAI (Monteiro).
5 Bpm: batidas por minuto (índice de marcação metronômica).

em partes formalmente contrastantes de uma peça, como, por exemplo, um tema mais lírico.

Podemos perceber isso na parte C dos Rondós das Sonatas Op. 3 nº 2 (Fig. 2) e Op. 14 nº 2 (Fig. 3). O mesmo ocorre nos segundos temas do primeiro movimento das Sonatas Op. 53, 'Waldstein' (Fig. 4) e Op. 57, 'Appassionata' (Fig. 5):



Fig. 2: Início da Parte C do Rondó (c. 103, 4ª mov.) da Sonata Op. 3 nº 2 de Beethoven (c. 99 a 104, Editora Henle, 2016, p. 65).



Fig. 3: Início da parte C do Rondó (c. 73, 3ª mov.) da Sonata Op. 14 nº 2 de Beethoven (c. 67 a 80, Editora Henle, 2016, p. 189).



Fig. 4: Segundo tema (c. 35, 1ª mov.) da Sonata Op. 53 de Beethoven (c. 32 a 36, Editora Henle, 2016, p. 89).



Fig. 5: Segundo tema (c. 35, 1º mov.) da Sonata Op. 57 de Beethoven (c. 35 a 37, Editora Henle, 2016, p. 132)

O primeiro movimento da Sonata Op. 57 tem a indicação *Allegro assai*. Czerny indica o metrônomo de 108 bpm para a semínima pontuada, fazendo a recomendação de se “executar a melodia em oitavas do compasso 35 de maneira *cantabile* e *legatissimo* [assim como indica na parte C da Sonata Op. 3 nº 2, N.A.], como se fossem tocadas por ambas as mãos, enquanto o baixo acompanha *dolce* e *legatissimo*” (CZERNY, 1839, p. 61). Para exemplificar de forma mais clara a diferença de andamento tradicionalmente aplicada ao trecho que leva a indicação *dolce* da Sonata Op. 57 (Fig. 5) apresentamos abaixo um panorama de aferições metronômicas comparando o tempo empregado especificamente no compasso 35 e em outros 2 trechos da sonata, que se iniciam no compasso 24 (Fig. 6) e no compasso 51 (Fig. 7), onde muitos intérpretes retomam um andamento mais rápido. Para tanto utilizamos gravações de vários pianistas, de diferentes épocas, nacionalidades e escolas pianísticas.

124



Fig. 6: c. 23 e 24 (Editora Henle, 2016, p. 131).



Fig. 7: c. 51 (Editora Henle, 2016, p. 133).

Intérprete	Compasso 24	Compasso 35	Compasso 51
Arthur Schnabel (*1882)	132 bpm	114 bpm	120 bpm
Wilhelm Backhaus (*1884)	130 bpm	118 bpm	112 bpm
Yves Nat (*1890)	138 bpm	112 bpm	118 bpm
Wilhelm Kempff (*1895)	132 bpm	104 bpm	112 bpm
Claudio Arrau (*1903)	128 bpm	86 bpm	112 bpm
Solomon (*1902)	152 bpm	116 bpm	118 bpm
Sviatoslav Richter (*1915)	112 bpm	96 bpm	123 bpm
Emil Gilels (*1916)	108 bpm	88 bpm	106 bpm
Alfred Brendel (*1931)	143 bpm	102 bpm	118 bpm
Eric Heidsieck (*1936)	143 bpm	108 bpm	108 bpm
Daniel Barenboim (*1942)	122 bpm	88 bpm	118 bpm
Eduardo Monteiro (*1966)	132 bpm	112 bpm	112 bpm
Paul Lewis (*1972)	122 bpm	112 bpm	112 bpm
Yundi (*1982)	140 bpm	114 bpm	114 bpm

Tab. 1: Panorama com aferições metronômicas de diversos pianistas tocando os mesmos trechos do primeiro movimento da Sonata Op. 57 de Beethoven.

Pode-se ver claramente que todos os pianistas, uns mais outros menos, tocam o tema B, com a indicação *dolce*, em um andamento mais lento que os trechos anterior e posterior. Ainda sobre essa passagem, Barry Cooper ratifica Czerny e acrescenta a necessidade da flexibilidade do tempo: “o *dolce* no compasso 35 também sugere um leve alargamento do tempo, e essas notas graves devem ser tocadas o mais suavemente possível para que

a melodia *cantabile* acima delas possa ser cantada permanecendo delicada” (COOPER, 2007, p. 7).

4. O termo *espressivo*

Mencionando as indicações de Czerny e Schindler (1841), os pianistas Paul Badura-Skoda e Jörg Demus sugerem a flexibilização do tempo, mais precisamente em um trecho da Sonata Op. 2 nº 1, apontando que isso seria uma tradição: “Uma ideia de contraste aparece na exposição, descrita como *con espressione* por Beethoven, o que segundo a tradição demanda um tempo mais lento: Da mesma forma Czerny e Schindler exigem isso para o trecho” (BADURA-SKODA, DEMUS, 1970, p. 19).

126



Fig. 8: Trecho final da exposição da Sonata Op. 2 nº 1 de Beethoven, onde ocorre a indicação com *espressione* no compasso 41 (c. 36 a 48, Edição Henle, 2016, p. 7)

Brown e Costa afirmam que:

O *espressivo* de Beethoven pode ter instigado compreensões variadas nos artistas de seu tempo. Czerny ensina que o *espressivo* quase sempre implica alguma ampliação do tempo. Para um pianista, também pode encorajar alguma flexibilidade rítmica e talvez alguma quebra [arpejo] dos acordes (BROWN; COSTA, 2020, p. 113).

Para o pianista e ensaísta Charles Rosen “Essa indicação é às vezes interpretada como um *ritardando*, o que é incorreto; deveria ser um *ritenuto*; o *espressivo* é imediato e não

progressivo” (ROSEN, 2002, p. 98). O pianista Alfred Brendel procura definir a concepção de Beethoven tanto para o *dolce* quanto para o *espressivo* da seguinte forma, evidenciando a característica agógica do *espressivo*:

Gostaria de lembrar de três indicações *espressivo* nas últimas sonatas de Beethoven: No primeiro movimento da Sonata Op. 101 lemos *espressivo semplice*. O último movimento contém *dolce poco espressivo* e no segundo movimento da Sonata Op. 109 há um *poco espressivo* duas vezes, seguido alguns compassos depois por um *a tempo*. O que essas indicações nos dizem? Em primeiro lugar, é altamente revelador que *espressivo* e *semplice* não são reciprocamente excludentes (uma impressão, que a maneira expressiva usualmente impõe). Em segundo lugar, aprendemos que o *dolce* e o *espressivo* dão diferentes sinais emocionais. A cálida gentileza do *dolce* fica usualmente distante de tonalidades menores. Transmite tranquilidade ou deleite gentil e, sem perder a luminosidade, tende a ser introspectivo, enquanto o *espressivo* fala claramente para o exterior. Quando ambos aparecem lado a lado (como *dolce poco espressivo* na Sonata Op. 101 ou como *cantabile dolce ed espressivo* no primeiro movimento da Sonata Op. 106), o *dolce* deve receber um peso adicional. É isso que o *espressivo* exige: ênfase emocional que excede visivelmente o que precede. Filologicamente, pode ser visto pela indicação *a tempo* na Sonata Op. 109 que o tempo pode ser estendido por essa ênfase adicional. (BRENDL, 2007, p. 61).

127

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains several measures of music with a piano (*p*) dynamic marking and a circled instruction *un poco espressivo*. The bottom staff begins with a bass clef, the same key signature, and a common time signature. It also contains several measures of music with a piano (*p*) dynamic marking, a *cresc.* (crescendo) marking, and a circled instruction *a tempo*.

Fig. 9: Trecho do 2º mov. da Sonata Op. 109 citado acima onde aparece o termo *un poco espressivo* seguido por *a tempo* (Edição Henle, 2016, p. 277).

Assim como no trecho da *Sonata Op. 109* citado por Brendel, Brown e Costa apontam outro exemplo que denota a inquestionável utilização do termo *espressivo* como ferramenta agógica: no c. 97 do IV movimento da *Sonata Op. 96*, para piano e violino (Fig. 10) “Esperava-se evidentemente que o *espressivo* encorajasse um ritmo visivelmente mais amplo, uma vez que Beethoven o seguiu com a indicação *a tempo*” (BROWN; COSTA, 2020, 131):



Fig. 10: C. 97 a 101 da *Sonata Op. 96* para piano e violino de Beethoven, onde ocorre o termo *espressivo* seguido por *a tempo* (Edição Henle, 1974, p. 155).

5. Considerações Finais

Defendemos neste artigo, com base nas evidências históricas – testemunho de contemporâneos presentes nos estudos aqui citados –, na avaliação de estudiosos recentes, assim como nas interpretações de renomados intérpretes de diferentes épocas e ambientes culturais consultadas, que os termos *espressivo* e *dolce*, normalmente compreendidos apenas como indicações de caráter e sonoridade, sugerem também alteração no tempo, implicando em um andamento mais lento para o trecho em que são empregados. Esperamos com esse estudo difundir esse entendimento, chamando a atenção dos intérpretes para a importância da compreensão da escrita desse compositor, que tem uma enorme presença em programas de concerto, em diversos formatos de mídia e em conteúdos pedagógicos aplicados em instituições de ensino musical.

Referências bibliográficas

BADURA-SKODA, P.; DEMUS, J. *Die Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1970.

BRENDEL, A. *Über Musik*. Munique: Piper Verlag, 2007.

BROWN, C. *Classical & Romantic Performance Practice 1750-1900*. Nova Iorque, Oxford University Press, 1999.

_____; COSTA, N. P. *Beethoven - Sonatas for Pianoforte and Violin: Performance Practice Commentary*. Kassel: Baerenreiter-Verlag, 2020.

COOPER, B. (Org.). *Beethoven um Compêndio: guia completo da música e da vida de Ludwig van Beethoven*. Tradução de Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

_____. Commentaries. In: *Ludwig van Beethoven: The 35 Piano Sonatas*. Edited by Barry Cooper with fingerings by David Ward, Volume III. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, 2007.

CZERNY, C. Über den Richtigen Vortrag der Sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke. In: CZERNY, C. *Pianoforte Schule Op. 500*. v. 4, cap. 2, Viena: A. Diabelli u. Comp., 1839.

KOLISCH, R. Tempo and Character in Beethoven's Music. *The Musical Quarterly*, v. 77, n. 1, 1993, p. 90-131. Oxford University Press.

KULLAK, F. *Beethoven's Piano Playing*. Nova Iorque: G. Schirmer, 1901.

NEWMAN, W. S. Das Tempo in Beethovens Instrumentalmusik. Tempowahl und Tempoflexibilität. *Die Musikforschung*, 33. Jahrg., H. 2 (April-Juni 1980), p. 161-183. Baerenreiter.

_____. *Beethoven on Beethoven*. Nova Iorque, W. W. Norton & Company, 1988.

NOORDUIN, M. A. *Beethoven's Tempo Indications*. Tese (Doutorado em Música). School of Arts, Languages and Cultures, University of Manchester, 2016.

NOTTENBOHM, G. *Beethoveniana: Aufzätze und Mittheilungen*. Winterthur: Rieter-Biedermann, 1872.

RIEMANN, H. *Musiklexikon*. Leipzig, Max Hesse, 1900.

ROSEN, C. *Beethoven's Piano Sonatas*. Londres: Yale University Press, 2002.

ROSENBLUM, S. P. *Performance Practices in Classic Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

SCHINDLER, A. *The Life of Beethoven*. Edited by Ignaz Moscheles. Boston: Oliver Ditson Company, 1841.

WEGELER, F. G.; RIES, F. *Biographische Notizen über Beethoven*. Coblenz: Gebr. Becker, 1838.

Partituras:

BEETHOVEN, L, v. *Klaviersonaten*. Band I. Munique: Henle Verlag, 2016.

130

_____. *Klaviersonaten*. Band II. Munique: Henle Verlag, 2016.

_____. *Konzert Nr. 3 in c*. Kassel: Baerenreiter, 2014.

_____. *Sonaten für Klavier und Violine*. Band II. Munique: Henle Verlag, 1974.

Gravações:

BARENBOIM on Beethoven – *The Complete piano Sonatas live from Berlin*. Compositor: Ludwig van Beethoven. Piano: Daniel Barenboim. London: EMI, 2007. 6 DVD.

BEETHOVEN. *Complete Piano Sonatas & Concertos*. Compositor: Ludwig van Beethoven. Piano: Alfred Brendel. London DECCA, 2011. 12 CD.

BEETHOVEN. *Pathétique, Moonlight, Appassionata*. Compositor: Ludwig van Beethoven. Piano: Yundi Li. Hamburg: Deutsche Gramophon, 2013. 1 CD.

BEETHOVEN. *Piano Sonatas Vol. 3*. Compositor: Ludwig van Beethoven. Piano: Paul Lewis. Selo Harmonia Mundi, 2009. 1CD.

BEETHOVEN. *Piano Sonatas*. Compositor: Ludwig van Beethoven. Piano: Sviatoslav Richter. Regis, 2012. Disponível em <https://soundcloud.com/sviatoslav-richter/piano-sonata-no-23-in-f-4?in=sviatoslav-richter/sets/beethoven-piano-782844117>. Acesso em 09 de novembro de 2020.

CLAUDIO Arrau. *Beethoven Piano Sonatas*. Compositor: Ludwig van Beethoven. Piano: Claudio Arrau. Hamburg: Euroarts, 2011. 2 DVD.

DIE KOMPLETTEN Klaviersonaten. Compositor: Ludwig van Beethoven. Piano: Artur Schnabel. Hamburg: Membran, 2011. 10 CD.

LUDWIG van Beethoven. *Die Klaviersonaten*. Compositor: Ludwig van Beethoven. Piano: Wilhelm Kempff. Hamburg: Deutsche Gramophon, 1991. 9 CD.

LUDWIG van Beethoven. *Klaviersonaten*. Compositor: Ludwig van Beethoven. Piano: Emil Gilels. Hamburg: Deutsche Gramophon, 1996. 9 CD

LUDWIG van Beethoven. *Les 32 Sonates pour Piano*. Compositor: Ludwig van Beethoven. Piano: Eric Heidsieck. Selo EMI, 2007. 8 CD.

SES Enregistrements 1930-1956. Compositor: Ludwig van Beethoven. Piano: Yves Nat. London: EMI, 2007. 15 CD.

MONTEIRO, E. *Beethoven: Sonata Op. 57, Appassionata I Allegro assai – Più Allegro*. Disponível em <https://soundcloud.com/eduardomonteiro2/beethoven-sonata-op-57>. Acesso em 09 de novembro de 2020.

SOLOMON. *Concertos, Sonatas and Pieces*. Compositor: Ludwig van Beethoven. Piano: Solomon. Holzgerlingen: Profil – Haensler, 2020. 10 CD.

WILHELM Backhaus. *Beethoven Sonatas*. Compositor: Ludwig van Beethoven. Piano: Wilhelm Backhaus. London: DECCA, 2007. 8 CD.

A construção de uma performance do Tema A da Sonata n. 1 “Quedas do Iguaçu”, de Dinorá de Carvalho

MARINA FIGUEIRA
Universidade Estadual Paulista

ARTHUR RINALDI
Universidade Federal de Santa Maria/Universidade Estadual Paulista

1. Introdução

Este artigo é fruto de uma pesquisa em andamento sobre a Sonata n. 1 “Quedas de Iguaçu” (1974) de Dinorá de Carvalho (1895-1980). O objetivo do texto é apresentar o processo de construção de uma proposta de performance do segmento inicial da obra, denominado pela compositora de Tema A.

A escolha do objeto de pesquisa justifica-se por diversos fatores. Dinorá de Carvalho foi uma compositora e pianista de grande importância no cenário musical brasileiro do século XX: fundadora da Orquestra Feminina de São Paulo, primeira mulher a ter lugar na Academia Brasileira de Música e primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil, além de ser autora de várias obras premiadas (CARVALHO, 1996). Apesar de sua importância, há poucas pesquisas sobre sua produção musical, o que inclui a Sonata n.1 “Quedas de Iguaçu” (1974), uma peça premiada e particularmente instigante, mas praticamente desconhecida. Sua sonoridade atonal possui similaridades com a escrita composicional de Olivier Messiaen, assim como de Almeida Prado. Esse aspecto é corroborado por Carvalho (1996), já que Dinorá era muito próxima de Almeida Prado.

A Sonata n. 1 traz consideráveis dificuldades para a construção de uma performance. Além da dificuldade técnica, a peça se encontra com informações divergentes entre a versão editada e

manuscrita ¹. Optamos pela consulta apenas da versão manuscrita, onde também há poucas indicações de articulação e dinâmica apesar de conter anotações a lápis da compositora e da primeira intérprete e dedicatória, Isis Moreira, que em comunicação direta nos relatou ter trabalhado a peça junto com a compositora antes de sua estreia ². Considerando os fatos enumerados, observa-se que a Sonata n. 1 pode ser particularmente desafiadora, especialmente para pianistas que não possuem familiaridade com práticas musicais contemporâneas.

2. Metodologia

Há uma crescente valorização da performance musical enquanto objeto de pesquisa durante o século XXI, impulsionada pelo surgimento do *performative turn* na década de 1990 (COOK, 2013). Como resultado, o estudo musicológico tradicional, voltado para informações históricas e para a partitura escrita, vem sendo complementado por questões ligadas à prática do performer. Essa mudança de perspectiva apresenta um grande impacto na análise. Conforme Cook (2015, p. 46), uma performance é predominantemente uma arte da transição, orientada sobre a dimensão horizontal da música, a qual é colocada em segundo plano pelos modelos espaciais e hierárquicos das perspectivas analíticas tradicionais.

Para alcançar o objetivo deste trabalho, e visando um direcionamento nas macro e micro dinâmicas, foi realizada uma análise direcionada à performance do Tema A, focada nos aspectos texturais, rítmicos e melódicos. A principal fundamentação teórica é a Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson (1993), uma teoria progressista, na qual o intérprete é

¹ A versão editada possui notas, articulações, planos sonoros e marcações de oitava abaixo diferentes do manuscrito. O manuscrito consultado foi o da pianista Isis Moreira, que em comunicação direta nos informou que nunca consultou a versão editada.

² A estreia da Sonata ocorreu em 1975 no Museu de Arte Assis Chateaubriand (MASP).

ativo nas escolhas dos caminhos interpretativos a partir do entendimento das orientações internas da obra.

Na teoria de Pareyson, a interpretação da obra é ampla e aberta, mas é justificada pelo caminho traçado pelo intérprete, onde “‘formar’ significa ‘fazer’ e, simultaneamente, inventar o ‘modo de fazer’, de sorte que a execução seja a aplicação da regra individual da obra no próprio ato que é a sua descoberta, e a obra ‘saia bem feita’ enquanto, no fazê-la, se encontrou o modo como se deve fazer” (PAREYSON, 1993, p. 22).

Deste modo, sua teoria é aqui utilizada para nortear a realização de uma análise que busca delinear essa “lei interna de organização”, possibilitando a construção da performance musical a partir do elencar de problemas e de soluções, levando à tomada de decisões interpretativas.

Berry (1987) é uma referência complementar, que embasa algumas das terminologias empregadas neste texto. Berry traz uma abordagem ampla sobre textura, cujas classificações levam em consideração aspectos quantitativos, qualitativos e relacionam a densidade à dissonância. O autor também fornece definições e classificações de ritmo e métrica, enfatizando sua importância para a performance: “a análise métrica, em sua gama adequada de implicações, é uma base vital para a construção e interpretação de frases e articulações na performance. O estudo do ritmo, e especialmente da métrica, parte de questões verdadeiramente indispensáveis à interpretação crítica e perspicaz” (BERRY, 1993, p. 301).

134

3. Análise do Tema A

O tema A é composto por dois segmentos, *Allegro Brillhante* e *Cristalino*.

O *Allegro Brillhante* apresenta uma textura predominantemente a quatro vozes, agrupadas em duas linhas que, conforme nomenclatura de Berry (1993), interagem diagonalmente, com defasagem curta de uma semicolcheia entre mão esquerda (tempo) e mão direita (contratempo), tornando a interação entre elas tensa (Fig. 1). As quatro vozes são homodirecionais (as linhas seguem a mesma direção -

ascendente) e verticalmente heterointervalares (as linhas apresentam variedade no conteúdo intervalar, iniciando com intervalos mais amplos, de seis a oito semitons, e se estreitando entre três e quatro semitons) (Fig. 2). Os intervalos ocorrem quase uma imitação entre as duas linhas. Estes aspectos intervalares, juntamente com a curta defasagem entre as linhas, intensifica o movimento das frases, assim sendo inevitável um *crescendo*, que será interrompido por acordes.



Fig. 1: Primeira frase do *Allegro Brillante*. Entre parênteses, anotações a lápis do manuscrito.



Fig. 2: Separação das quatro vozes: conjuntos utilizados para cada voz e intervalos entre vozes

Para a interpretação da dinâmica e para as divisões métricas das frases levamos em consideração os acentos nos conjuntos de três notas presentes na primeira frase. Nas outras frases, a compositora não coloca os acentos, mas mantém os conjuntos de três notas de forma a fracionar as frases em proporções semelhantes à primeira. Assim, entendemos que os acentos devem ser empregados sempre que há conjuntos de três

notas nas frases do *Allegro Brillhante*, pois subdividem a frase, facilitando o estudo, memorização da parte e, principalmente o mapeamento da dinâmica. Embora entendamos que há um crescendo por conta de todos os aspectos texturais expostos acima, encontramos uma questão: como distribuir este crescendo em quatro frases sem antecipar o plano sonoro *fff* antes do ponto culminante? Devido a essas subdivisões rítmicas evidenciadas pelos acentos, é possível fracionar os *crescendi* de forma a controlar melhor a sua distribuição e não ultrapassar o plano sonoro desejado a cada frase. Em outras palavras, os agrupamentos de três notas foram interpretados como um fator para impulsionar a dinâmica até chegar ao final das frases, culminando em acordes mais amplos a cada frase.

136

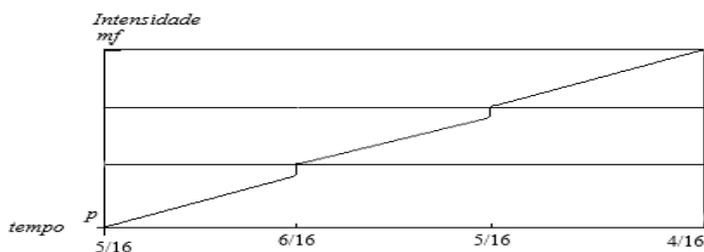
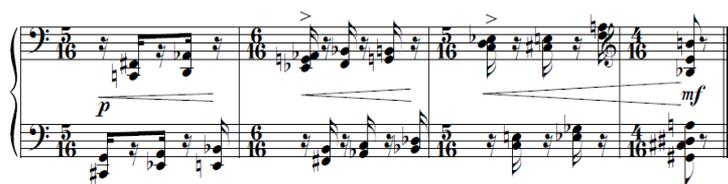


Fig. 3: Acima, fragmentação da primeira frase e distribuição da dinâmica de acordo com a acentuação. Abaixo, gráfico com a mudança de níveis de intensidade, justificando o impulso do acento para os *crescendi*.

A subdivisão métrica auxiliou a descartar outras possibilidades interpretativas, tais como enfatizar a mão esquerda mais do que a direita, expondo como figura de pulso a colcheia ao invés da semicolcheia. Teríamos, por exemplo, nesta primeira frase um compasso único de 10 por 8. Essa valorização da esquerda comprometeria a unidade do gesto ascendente que culmina no acorde, além de que, metricamente, perderíamos a subdivisão dos acentos (que ocorrem apenas na mão direita) e

não faria sentido adotá-los nos compassos seguintes, onde ocorrem os conjuntos de três notas (esses conjuntos acabariam não tendo função alguma).

Também descartamos a dinâmica empregada na partitura editada de 1977, onde as duas frases intermediárias possuem plano sonoro *mf*, pois nas próprias anotações do manuscrito (a lápis) há maior variedade, e concordamos.

Antes de apresentar as características e interpretação do *Cristalino*, é importante ressaltar que fizemos uma edição crítica do trecho, na qual as figuras rítmicas da mão esquerda não correspondem ao que deve ser executado. Isso também ocorre em outras peças da compositora, como *Uai ninim*, onde também houve necessidade de adaptação rítmica (CAMARA; CARVALHO, 2017, p. 355). Assim, adequamos ritmicamente a mão esquerda de semicolcheias para colcheias:



Fig. 4: Acima, o manuscrito com todas as figuras em semicolcheias. Abaixo, a edição com notas do pentagrama inferior em colcheias.

O *Cristalino* apresenta uma textura estratificada, onde a mão direita possui textura pontilhística e a esquerda uma melodia em contraponto. Devido aos intervalos mais amplos e à

ausência de uma das vozes, o *Cristalino* também é menos denso do que o *Allegro Brillante*.

Os intervallos possuem uma função de expansão da tessitura nesta parte, principalmente a partir do quinto compasso, onde a distância entre as mãos alcança duas oitavas, abrangendo a região média e extremo agudo do piano. Os intervallos predominantes, entre vozes, são de 9 a 11 semitons, parte deles compostos.

Mão Direita: textura pontilhística apesar de manter a defasagem de semicolcheia (o mesmo padrão do *Allegro Brillante* entre m. d. e m. e.).

Mão esquerda: melodia principal

* = intervallos compostos.

Fig. 5: *Cristalino* com as três vozes separadas. Entre parênteses, intervallos entre vozes.

No *Cristalino*, não há nenhuma marcação de dinâmica, mas por ser menos denso e possuir uma linha melódica marcante na mão esquerda, esse trecho pode ser interpretado com planos sonoros entre *p* e *mf*. Também se observa que o trecho está localizado no registro agudo do piano. Outro fator que influenciou a escolha dos planos sonoros entre *p* e *mf* foi o direcionamento final da sessão onde há um crescendo que culmina em um cluster na região grave do piano, um ponto culminante inferior. Para que o movimento de crescendo ganhe destaque é importante que todo o gesto musical que o antecede seja contrastante, logo temos *p* e *mf*. Para mapear a micro dinâmica, a maior dificuldade enfrentada foi que o *Cristalino* é um trecho extenso e sem mudanças na rítmica: mão esquerda sempre colcheias e direita sempre semicolcheias, o que pode dar margem a várias possibilidades interpretativas. Para encontrar

uma solução interpretativa, optamos por observar as mudanças de direção na melodia, bem como saltos. Assim, é possível mapear e fragmentar a melodia (mão esquerda) em padrões e subdividi-los ritmicamente para enfatizar e caracterizar estes padrões com articulações e micro dinâmicas específicas para que, quando repetidos (em sequências) possam apontar um direcionamento fraseológico. Além disso, este mapeamento nos dá a possibilidade de pequenas cesuras entre padrões, tornando o discurso musical mais coerente.

No *Cristalino* a teoria de Pareyson nos auxiliou no experimentar e pesar o melhor caminho interpretativo para 'formá-lo'. Um dos processos adotados foi a fragmentação rítmica, para uma melhor visualização do conteúdo e máximo detalhamento das propostas projetadas, principalmente na articulação. Para a escolha final, levamos em consideração o fator andamento: por ser rápido, foram priorizadas as ligaduras que incluem mais notas, pois nem todas as ligaduras inicialmente projetadas (ligaduras pontilhadas da Fig. 6) eram possíveis no andamento final.

Fig. 6: Processo de fragmentação rítmica para melhor visualização do conteúdo e direcionamento melódico. Uma das etapas para "formar o direcionamento e interpretação da obra".

A mão direita não acompanhará as ligaduras: por se tratar de uma textura pontilhista e possuir uma função secundária, quase um acompanhamento, ela não respira, é contínua e, apenas em alguns momentos (onde há tenutos) ela enfatizará o contorno semelhante à esquerda, mesmo assim sem ligaduras (Fig. 7).

140

Fig. 7: Edição do manuscrito (acima, à esquerda). Minha versão interpretada (abaixo, à direita), após o processo de fragmentação da figura 6.

Importante ressaltar que há momentos em que a mão direita, embora pontilhística, acompanha o contorno da esquerda, onde optamos por evidenciar essas relações com tenutos (Fig. 6). Observa-se que não colocamos ligaduras nas duas últimas notas do Cristalino da mão esquerda e colocamos ligaduras na tercina da mão direita (Fig. 6). Isto ocorre por entendermos tratar-se de uma antecipação e uma anacruse ao movimento crescente e descendente que se sucederá até *fff* na região grave. Nesse movimento, temos uma troca de funções: teremos a melodia principal na mão direita e a esquerda a acompanhará, ao mesmo tempo que antecipa e prepara para o cluster (ponto culminante) (Fig. 8).

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The right staff (treble clef) contains a complex, rhythmic passage with many beamed notes. The left staff (bass clef) contains a simpler accompaniment with block chords and moving lines. Dynamic markings *(f)* and *(fff)* are present. A cluster of notes is indicated at the end of the piece. The score is a clean, printed edition.

This image shows the same musical score as above, but it is a handwritten interpretation. The notation is more fluid and includes pencil markings in parentheses, such as *(f)* and *(fff)*, which correspond to the dynamic markings in the printed edition above. The overall structure and notation are identical to the top image.

Fig. 8: Acima, edição do manuscrito. Abaixo, partitura interpretada. Entre parênteses, notações a lápis do manuscrito.

Esse movimento descendente distribuído em células rítmicas agrupadas em semínimas também pode ser fragmentado para fins de distribuição de dinâmica em três

partes (três mínimas) – cada indicação de crescendo é um impulso para o plano sonoro seguinte, como no gráfico da Fig. 3. Há indicações (a lápis) no manuscrito para iniciar em *f* e terminar em *fff*, o que poderia ser interpretado como um diminuendo até a respiração e *fff* súbito, mas o cluster, que é o ponto culminante, é preparado e esperado durante todo o movimento, devido à sua presença na mão esquerda. Então, entendemos como um grande crescendo de *f* a *fff*, distribuindo a força a cada duas semínimas, ou seja, em três partes, sendo que na última optaremos por um rubato: na primeira semínima haverá uma leve aceleração e na segunda semínima, onde há a síncope e a respiração, uma compensação de tempo, com o objetivo de gerar expectativa e preparação para o ponto culminante inferior em *fff*. Lembramos que esse ponto culminante inferior remete a uma figura do início da música, a preparação para o *Allegro Brillhante*. Ela terá a mesma função aqui, porém proporcionalmente mais intensa do que antes.

142

Finaliza-se o trecho denominado Tema A com o retorno do *Allegro Brillhante*, agora exposto apenas como *Brilhante*, em uma frase única expandida, muito semelhante à primeira frase, e culminando em três acordes. A textura é a mesma do início e, portanto, as dinâmicas aqui serão tratadas da mesma forma, ainda que os acentos estejam mais espaçados (aqui, a compositora os grafou, pois não seguem o mesmo padrão de antes). Há anotações a lápis, indicando iniciar com *p*, crescer e chegar nos acordes em *f*, com o último acorde em *ff subito*. Esse é um dos trechos com a dinâmica mais detalhada. Contudo, isso não impede de se pensar sobre as micro dinâmicas entre *p* e *f*, de modo que o *crescendo* seja subdividido em relação às indicações de acento (Fig. 9 e 10), tal como realizada no *Allegro Brillhante*

The image shows a musical score for a piece titled "Brilhante". It consists of two staves: a piano (right) and a bass (left). The score is written in a complex rhythmic style with many beamed notes. Handwritten annotations in pencil are present: a large bracket under the first few measures, a "p" in parentheses, a "cresc." with a dashed line, and "f" and "ff" in parentheses at the end. The word "Brilhante" is written above the piano staff. The number "8^{va}" appears at the top right and bottom left of the score.

Fig. 9: Edição do manuscrito. Entre parênteses anotações a lápis.



Fig. 10: Interpretação do trecho para uma distribuição da dinâmica.

Apesar de mapearmos uma boa parte da articulação e da dinâmica com alguns recursos da análise tradicional, ainda permanece em aberto a questão da concepção da pedalização. Entretanto, isto será realizado em etapas futuras da pesquisa.

4. Conclusão

143

Os resultados apontados na seção anterior surgiram da combinação da experimentação prática ao piano e da reflexão analítica, tendo como objetivo dar forma ao fazer musical. A aplicação da Teoria da Formatividade evitou possíveis mapeamentos equivocados e impraticáveis sobre a interpretação pós-análise: as análises textural e métrica auxiliam na classificação, categorização, contraste e fragmentação da peça, mas é o intérprete quem define a sonoridade final, já que a função do performer não é apenas seguir orientações prontas, mas entendê-las, interpretá-las, expressá-las e, nessa margem subjetiva que é estabelecida, gerar a forma, o resultado final, o fazer musical:

Não se pode falar propriamente de sucesso quando o fazer é só um executar projetos acabados ou aplicar normas definidas, porque então falta o pressuposto necessário e o correlativo natural do bom êxito, a tentativa. Tentar significa, precisamente, figurar uma

determinada possibilidade e testá-la tentando realizá-la ou prevendo-a realizada. (PAREYSON, 1993, p. 61).

Em conclusão, a combinação das análises textural, rítmica e melódica à Teoria da Formatividade de Pareyson possibilitou o delineamento de leis internas que unem e fragmentam a obra. Foi feito um levantamento e experimentação de diversos caminhos, até chegar às escolhas interpretativas apresentadas no presente artigo, permitindo a construção de um caminho performático em relação ao Tema A: administrar e estabelecer planos sonoros que não são fornecidos na partitura e, mais detalhadamente, os pontos que impulsionam as macro e micro dinâmicas, as articulações na melodia do Cristalino e a estabelecer pontos culminantes.

Referências bibliográficas

144

BERRY, W. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1987.

CARVALHO, D. *Sonata n.1 Quedas de Iguaçu*. Para piano solo. Manuscrito. São Paulo: 1974. 1 partitura.

_____. *Sonata n.1 Quedas de Iguaçu*. Para piano solo. Editora Arthur Napoleão. Rio de Janeiro: 1977. 1 partitura.

CARVALHO, F. C. *Canções de Dinorá de Carvalho: uma análise interpretativa*. 1996. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 1996.

COOK, N. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

COOK, N. Performing Research: Some Institutional Perspectives. In: DOĞANTAN-DACK, M. (ed.). *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Surrey: Ashgate, 2015.

PAREYSON, L. *Estética: Teoria da Formatividade*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

“Valsa de Esquina nº 12”, de Francisco Mignone: reconhecimento do idiomatismo de contexto chorístico com vistas ao processo de construção de performance ao piano – relato de desenvolvimento de projeto¹

MATEUS SANTIN MENDES
Universidade Estadual de Campinas

ALEXANDRE ZAMITH ALMEIDA
Universidade Estadual de Campinas

1. Introdução

A *Valsa de Esquina nº 12* de Francisco Mignone apresenta especificidades musicais que, caso reconhecidas e consideradas durante o processo de construção interpretativa, podem propor estratégias e decisões performativas importantes. Portanto, o principal problema a ser percorrido é o reconhecimento das possibilidades performativas que a escritura pianística da peça propõe. Sendo a notação musical uma prescrição sucinta acerca da realização musical, delega vários aspectos sensíveis da realização sonora à performance. São aspectos que desvelam variáveis performativas que – ainda que intangíveis em termos notacionais – são definidoras da efetividade e das feições da obra a cada performance.

A valsa em questão apresenta especificidades relevantes. Articula sua escritura pianística – romântica, rapsódica e virtuosística – a materiais originários de práticas musicais nas quais a oralidade é prioritária. Ao absorver a

¹ Os autores agradecem à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por apoio e concessão de bolsa para a realização deste projeto.

gestualidade musical da tradição das serestas, acolhe aspectos que não são registráveis em partitura – quer pela sua oralidade, quer pelas limitações da própria notação musical. Disso se desprende o principal problema / impulso desta pesquisa: o reconhecimento de aspectos idiomáticos, gestuais e musicais característicos da tradição da seresta, insinuados – mas não explicitados – na partitura, com vistas à construção performativa.

A justificativa desta pesquisa reside em dois pontos: o primeiro diz respeito à própria condição da performance enquanto campo acadêmico e científico. Pois, se como prática artística a performance dissemina seus resultados finais, mas não seus processos, como campo de estudos científicos deve disseminar também seus processos investigativos (seu lastro teórico e reflexivo). O outro ponto de justificativa é a importância de mapearmos e compartilharmos recursos interpretativos não definidos em partitura, mas que podem contribuir para o delineamento das feições seresteiras propostas pela peça, oferecendo subsídios a quem futuramente deseje realizar essa obra específica ou mesmo outras de feições similares.

146

2. Contexto de compositor e obra

Visando impor feições nacionais à música de concerto, o nacionalismo musical brasileiro encontrou em Mario de Andrade seu principal mentor intelectual e contou com Francisco Mignone como um de seus principais expoentes criativos. Mignone destacou-se inicialmente como compositor popular – quando assinava sua produção como Chico Bororó – e posteriormente como um artista de teor mais erudito. Pela sua própria biografia, representa na música brasileira uma frutífera interseção entre a chamada música de concerto e a música popular, incorporando em suas propostas composicionais elementos característicos das tradições musicais nacionais (urbanas ou rurais), os quais, para além de suas características e configurações propriamente musicais (rítmicas, melódicas, etc...), carregam uma carga simbólica e semântica bastante relevante. Por consequência, tais elementos podem ser

compreendidos como tópicas, a partir das definições oferecidas por Acácio Piedade (2011 & 2013). As tópicas, segundo Piedade, são análogas às figuras de linguagem, e trazem “mais que uma mera ornamentação”: também conduzem um significado implícito, normalmente associado a uma cultura específica. Por outro lado, é notório que Mignone, tendo tanto vivenciado as práticas chorísticas e seresteiras como efetuado estudos musicais formais na Europa, efetuou uma comunhão entre estas tópicas e uma escritura pianística tipicamente romântica. Por isso, em sua obra pianística podemos notar claras aproximações também ao pianismo de Frédéric Chopin, já investigadas por Lúcia Barrenechea e Lucas de Paula Barbosa (2005), sobretudo nas suas valsas de caráter mais intimista e lírico.

3. Procedimentos

Visando a uma complementariedade de atributos artísticos e científicos, essa pesquisa traz em si componentes próprios às práticas pianísticas e outros característicos do meio científico. Por possuir uma dimensão artística, seu desenvolvimento contempla um estudo da peça em questão de âmbito essencialmente prático – o estudo diário do pesquisador ao piano, associado a discussões com o professor. Ao se propor também científico, este projeto acatou a uma metodologia já existente e que se adequa ao seu propósito para resolver seu impulso de pesquisa – a pesquisa-ação. Defendida por David Tripp, a realização dos ciclos iterativos de ações e avaliações (baseados, no nosso caso específico, na prática do pianista associada à sua documentação) permite uma análise detalhada e passível de ser reproduzida, aprendida, assimilada por outros pianistas/pesquisadores/professores. Logo, o desenvolvimento deste projeto tem contado com um registro sistemático de estudos e práticas, possibilitando avaliações e autoavaliações, as quais respaldarão tomadas de decisões que se revelarão provisórias ou definitivas. A referência para a aplicação de novos ciclos de melhorias vem por meio também de uma “pesquisa de campo”: a escuta analítica de outras interpretações de pianistas consagrados, incluindo o próprio compositor.

O projeto também deu início ao reconhecimento de materiais e gestos musicais característicos da musicalidade

seresteira, cujos resultados parciais já promovem visões analíticas sobre a construção da peça que têm importantes implicações performativas.

4. Flexibilidade agógica nas construções melódicas

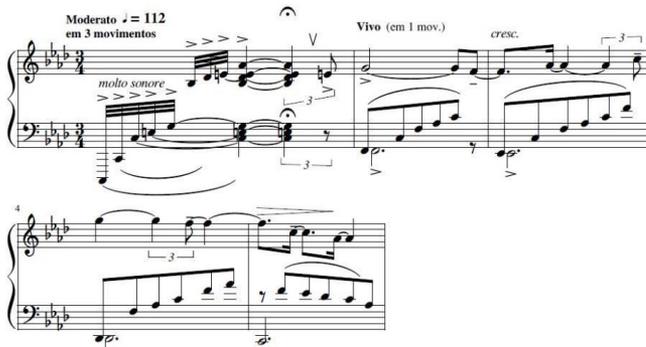


Fig. 1: Compassos 1 a 5.

Representativos deste aspecto são os primeiros cinco compassos da exposição temática, nos quais se observa uma variedade de valores duracionais que evita qualquer repetição de durações. Isso nos remete à flexibilidade agógica dos músicos seresteiros responsáveis pela realização das partes melódicas (flautistas, clarinetistas, cantores, etc.).

5. Figurações melódicas nas linhas de baixo

Citamos figurações que priorizam o caminhar por graus conjuntos e se atêm a uma única figura de valor.

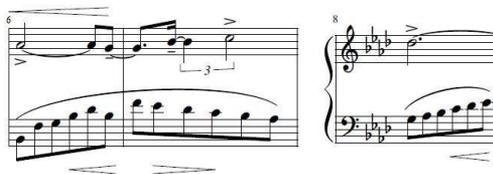


Fig. 2: Compassos 6 a 8.



Fig. 3: Compassos 54 a 56.

Representativos deste recurso são os trechos do compasso 6 ao 8 e do compasso 54 ao 56. A alusão à realização da condução da marcha harmônica de maneira horizontal (melódica) pela linha do baixo, constituindo uma relação contrapontística informal com a linha melódica, remete claramente ao idiomatismo do violão de sete cordas.

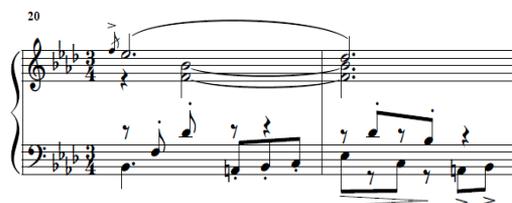


Fig. 4: Compassos 20 e 21.

A referência ao violão de sete cordas também é bastante explícita nos compassos 20 e 21. A própria escrita dos baixos no compasso 21 - em vozes separadas - no remete ao idiomatismo de um instrumento de cordas tangidas, no qual esse tipo de técnica é bastante acessível ao instrumentista.

6. Recursos idiomáticos instrumentais e aproximações timbrísticas

Outro recurso típico do violão seresteiro é a ornamentação de uma linha melódica por meio de acordes arpejados cuja direcionalidade aponta para a nota melódica.

Esse ornamento propõe um gesto muitas vezes realizado de forma antecipada ao tempo do compasso.

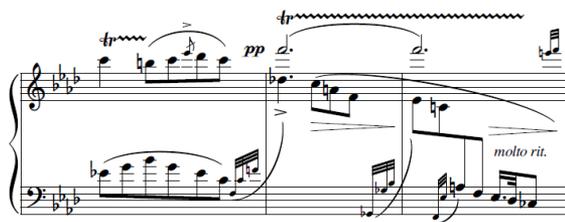


Fig. 5: Compassos 31 a 33.

Esse compasso ainda apresenta a tipicidade do trinado sustentado por mais de um compasso em uma região aguda, que nos remete ao idiomatismo da flauta transversal.

150

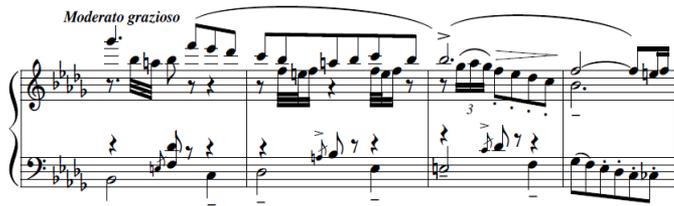


Fig. 6: Compassos 34 a 37.

Momentos flauteados também surgem quando a escrita contempla mais de um plano sonoro, referentes a mais de um instrumento. Citamos a seção *Moderato Grazioso*, na qual quatro vozes ocorrem simultaneamente – a melodia, que nos remete a um instrumento solista ou a um cantor; a ornamentação representada pelas notas com a haste voltada para baixo na clave de Sol, que traz à lembrança a flauta seresteira; e a escrita na clave de Fá contempla uma linha de baixo e uma linha ornamental, remetendo a um violão.

Após a exposição temática da peça recorrer a estes recursos seresteiros, a valsa surpreende e se expande para um

desenvolvimento assumidamente pianístico, de exuberância virtuosística e muito distante do contexto seresteiro da seção inicial da peça. Citamos o trecho dos compassos 70 a 73, que explora a rápida alternância entre as mãos do pianista:

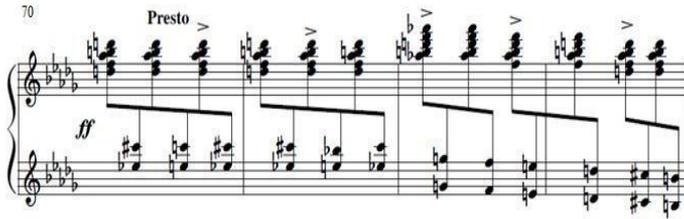


Fig. 7: Compassos 70 a 73.

Por fim, Mignone retoma o material temático inicial, em uma ação de reexposição, porém agora em uma textura claramente pianística:

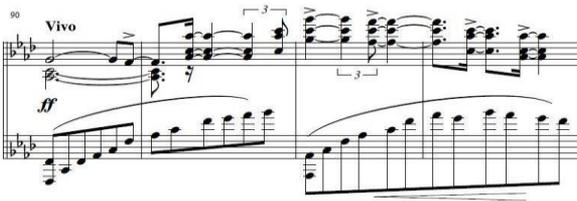


Fig. 8: Compassos 90 a 93.

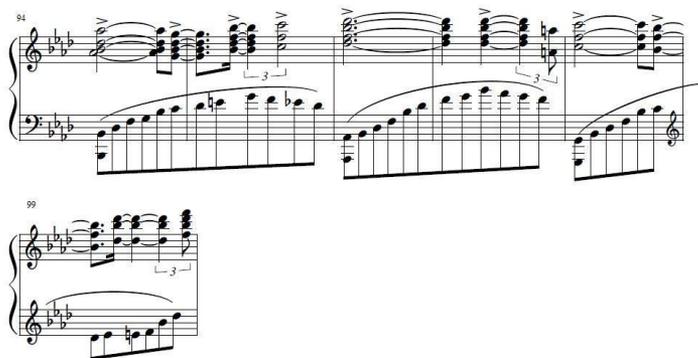


Fig. 9: Compassos 94 a 99.

7. Considerações Finais

152

Nossas conclusões preliminares apontam para um delineamento formal tripartite – A-B-A', no qual A apresenta o material temático (tese) em um idiomatismo nitidamente seresteiro, B propõe uma antítese, assumindo uma escritura pianística virtuosística, e A' promove a síntese, ou seja, conjuga o material de A e o contexto instrumental de B. Essa estruturação – Tese-Antítese-Síntese – pode estabelecer-se como uma referência importante à concepção interpretativa global da peça.

Enquanto seresteira e multi-instrumental, a seção A já contempla a flexibilidade agógica da seresta em sua escrita, reforçando esse caráter através do contraste entre uma mão esquerda mais constante e uma mão direita bastante livre. Enquanto pianística e virtuosa, a seção B nos traz recursos do pianismo romântico através de técnicas como alternância de mãos, texturas em blocos de acordes e efeitos percussivos e martelados próprios ao instrumento. E por fim, enquanto mediadora das duas seções, a síntese (A') nos contempla uma fusão das duas seções agora explorando toda a potencialidade de cores e luminosidades do instrumento, abrindo mais espaço para discussões e gamas performativas.

A perspectiva deste projeto é que esta concepção norteie as ações futuras, em suas fases mais empíricas guiadas

metodologicamente pela pesquisa-ação. Ao promover – nas palavras de David Tripp – “uma oscilação sistemática entre agir na prática e investigar a respeito dela”, a pesquisa-ação prevê um ciclo sistemático e iterativo que envolve agir para implantar a melhora desejada, descrever os efeitos da ação, avaliar os resultados, planejar uma melhora da prática, novamente agir para implantar a melhora desejada, e assim sucessivamente.

É isso que este projeto prevê: acatar os dados e análises acerca do reconhecimento descrito anteriormente para decisões performativas as quais – seguindo as premissas da pesquisa-ação – serão aplicadas, avaliadas, readequadas e aplicadas novamente em um ciclo iterativo, até que se alcance resultados efetivos.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno: um estudo sobre a influência da música de Chopin nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone. *Em Pauta*. Porto Alegre, v. 16, nº 26, 37-72, jan/jun.2005.

MACHADO, Marcelo Novaes. *As Doze Valsas de Esquina de Francisco Mignone: um estudo técnico-interpretativo a partir de suas características decorrentes da música popular*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2004.

MALAGUTI, Sigridur. Interpretando o imaginário de seresta na 7ª Valsa de Esquina para piano de Francisco Mignone. *Anais do IV SIMPOM*. Rio de Janeiro, 2016.

MIGNONE, Francisco. *12 Valsas de Esquina*. Editora Tipografia Musical, 1ª Ed. 2020. Partitura.

NASCIMENTO, Andreia Miranda de Moraes. *Mignone e as Valsas Seresteiras*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007.

PIEIDADE, Acácio. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El oído pensante*, vol. 1, n.1, 2013.

_____. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*: Belo Horizonte, n. 23, p.103-112, 2011.

REIS, Fernando Cesar Cunha Vilela dos. *O idiomático de Francisco Mignone nas 12 Valsas de Esquina e 12 Valsas-Choro*. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

TRIPP, David. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. *Educação e Pesquisa*, V.31, n.3, p. 443-466, set/dez, 2005.

Implicações da atenção na prática pianística

MICHELE ROSA MANTOVANI
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

CELSO LUIZ BARRUFI DOS SANTOS JR.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

REGINA ANTUNES TEIXEIRA DOS SANTOS
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

1. Introdução

A atenção é o meio pelo qual se processa ativamente uma quantidade limitada de informações a partir da enorme quantidade disponível por meio dos sentidos, da memória e de outros processos cognitivos (EGETH, 2000; GOPHER; IANI, 2003). Como um recurso cognitivo sabidamente limitado, a atenção pode variar de acordo com fatores autônomos (ex. cansaço físico e mental) e voluntários (ex. esforço e motivação individual) (GOPHER; IANI, 2003).

Por outro lado, a complexidade da tarefa pode exigir diferentes níveis de atenção consciente (isso é, estar sob foco) e de processamento de informação: enquanto tarefas simples e corriqueiras consomem poucos recursos da atenção (processos automáticos), tarefas novas e complexas tendem a exigir níveis elevados de atenção consciente (processos controlados) (STERNBERG, 2012). Porém, com a prática, tarefas complexas podem deixar de exigir níveis elevados de atenção consciente, liberando assim recursos da atenção para outras atividades ou para seu aperfeiçoamento (ANDERSON, 1983; LOGAN, 2000).

Nesse contexto, a prática instrumental (como treino/ensaio sistemático para obter/refinar habilidades) tem como propósito permitir que atividades físicas e cognitivas complexas sejam executadas com pouco dispêndio de controle consciente, liberando capacidade de processamento cognitivo

para outros aspectos como, por exemplo, a comunicação da interpretação (BARRY; HALLAM, 2002). Com a transição de processos controlados para automáticos, a prática permite que as informações musicais sejam processadas em conjuntos cada vez maiores e mais complexos:

Um músico iniciante, por exemplo, associa as notas isoladas da partitura musical com as correspondentes posições manuais no seu instrumento por processos controlados; com a prática, as associações entre notas da partitura e posições manuais são automatizadas e o foco de atenção dirige-se a outros padrões musicais maiores (*chunks*) e mais complexos (acordes e frases, por exemplo), que, por sua vez, também podem ser automatizados e executados com facilidade. (GRUSON, 1981/2000, p. 108).

156

De acordo com Sternberg (2012), os efeitos da prática sobre a automatização podem ser imaginados como uma curva de aceleração negativa e posterior estabilidade na qual inicialmente se observa avanços significativos e melhoras nos resultados, e, posteriormente, tais efeitos tornam-se menos visíveis. É sabido que a atenção contribui para uma prática deliberada e efetiva associada ao expert (ERICSSON, 1997); porém, ao nosso conhecimento, pouco se discute na literatura sobre como esse recurso cognitivo se dá na prática de níveis mais elementares de expertise. O foco, instabilidade e/ou perda da atenção seriam distintos em função do nível de expertise?

O objetivo desta comunicação é investigar como a atenção se apresenta na prática pianística de quatro participantes em diferentes etapas da formação musical, especialmente no que tange ao conteúdo do foco de atenção (o que é estudado) e aparentes limites; espera-se contribuir com conhecimentos empíricos que fomentem reflexões para a conduta e ensino de uma prática pianística mais efetiva e deliberada.

2. Metodologia

Com vistas a investigar a prática tal como ocorre, isto é, sem impor aos participantes o estudo de uma nova obra ou

condições divergentes de suas práticas habituais, tomaram-se por base os princípios fenomenológicos para a construção do delineamento metodológico. A Fenomenologia caracteriza-se como um método de investigação não intervencionista que permite observar e descrever o fenômeno tal como ele ocorre a fim de extrair as essências que distinguem diferentes fenômenos entre si e abstrair a objetividade das experiências subjetivas (DEPRAZ, 2007).

Do total de 18 participantes (nomeados P1 a P18), foram selecionados quatro casos dado a potencial representatividade de níveis distintos de expertise: P3, P9, P13 e P17, respectivamente, um aluno de extensão, graduação, pós-graduação e um profissional, gravaram a prática de duas obras de seus repertórios em etapa inicial de aprendizagem, sendo uma peça que lhes parecesse mais e a outra menos desafiadora - respectivamente, Peças 1 e 2; em seguida, participaram de uma entrevista semiestruturada com questões sobre suas práticas. Prezando por uma coleta não intervencionista, uma câmera filmadora digital Sony® modelo HDR-CX560 foi disponibilizada para que os participantes se gravassem, tivessem a flexibilidade de selecionar/descartar gravações que desejassem e evitar a inibição perante um observador externo. Os participantes foram orientados a sentir-se o mais à vontade possível durante as filmagens e a manter seus procedimentos habituais de prática. A Tabela 1 detalha o perfil dos participantes, peças selecionadas e o tempo de prática durante a coleta.

Os dados foram analisados em quatro etapas conforme a abordagem de análise fenomenológica de Giorgi e Giorgi (2008): (1) Descrição na íntegra (transcrição das entrevistas e práticas); (2) Constituição de unidades (designadas A, B, C, etc.) considerando o foco de atenção explicitado e/ou demonstrado pelos participantes; (3) Conexão das unidades para categorização e síntese dos aspectos recorrentes entre os casos (essências do fenômeno); foram estabelecidas nove *Categorias Psicossensoriais*, assim chamadas por englobarem aspectos de natureza psicológica e sensorial na percepção e interpretação mental de um estímulo (MILLER, 2003), a saber: *testar, repetir, isolar, alternar, explorar, ajustar, parar, dispersão* e *lapse*. A análise dos dados foi aprofundada quantitativamente no cômputo de incidências das categorias a cada unidade e

tratamento estatístico descritivo e inferencial com o auxílio do software OriginLab® 8.5. (4) Descrição do fenômeno e materializada na discussão dos resultados. O recorte aqui apresentado compreende os resultados sobre a atenção compreendida nas categorias *parar, dispersão e lapso*.

		P3 - Extensão (3º semestre)	P9 - Graduação (4º semestre)	P13 - Pós-Graduação (2º semestre/doutorado)	P17 - profissional/ docente (Doutor)
Perfil	Idade/sexo	16 anos / M	26 anos / M	25 anos / F	54 anos / M
	Estudo formal no instrumento	1,5 anos	8 anos	18 anos	41 anos
Peça 1	Obra/compositor	<i>Sonata</i> KV 545 – <i>Allegro</i> (W. A. Mozart, 1756-1791)	<i>Sonata</i> KV310 – <i>Allegro maestoso</i> (W. A. Mozart, 1756-1791)	<i>Pour le piano – Prélude</i> (C. Debussy, 1862-1918)	<i>Prélúdio</i> op. 23 n.1 (S. Rachmaninoff, 1873-1943)
	Tempo de prática (min)	19:06	22:47	32:54	33:05
Peça 2	Obra/compositor	<i>Consolação</i> S.172 (F. Liszt, 1811-1886)	<i>Balade</i> op.10 n.3 (J. Brahms, 1833-1987)	<i>Impromptu</i> op.90 n.1 (F. Schubert, 1797-1828)	<i>Sonata em Si menor</i> S.178 (F. Liszt, 1811-1886)
	Tempo de prática (min)	27:00	29:56	29:24	18:01

Tab. 1: Perfil dos participantes e detalhamento das obras gravadas.

158

3. Resultados e discussões

Diferentes focos de atenção foram delimitados conforme os objetivos identificados no conjunto de dados, consonantes à intencionalidade e atenção dos participantes em suas ações; estes balizaram a segmentação da prática em unidades detalhadas na Tabela 2. Como se observa na Tabela 2, P3 foi o único com evidências de ausência de foco relacionado ao conteúdo estudado em sua prática: 29% do tempo total de estudo para a Peça 1 e 20% para Peça 2. Apesar da prática de todos os participantes terem apresentado evidências sobre o conteúdo focado, houve momentos em que os participantes investigados desviaram/redirecionaram a atenção para outras informações, limites aparentes aqui discriminados nas categorias:

(1) *Parar*: pausa para fazer qualquer coisa que não seja tocar, relacionada ou não à prática (ex. alongar, fazer anotações, etc.);

(2) *Dispersão*: distração com fatores externos ou perda de atenção que afeta do resultado sonoro (ex. mexer no celular, ignorar compassos/dinâmicas antes realizados, etc.);

(3) *Lapso*: falha na atenção que permite o retorno à ação consciente (ex. erro de notas). Não se caracteriza especificamente como um desvio, pois quando este ocorre não há uma mudança de foco, mas sim uma ruptura deste que é imediatamente reestabelecida; contudo, a alta incidência desta categoria acompanhada das demais sugeriu uma atenção fragilizada.

P3						P9					
Página 1			Página 2			Página 1			Página 2		
Unidade	Foco	Mim.	Unidade	Foco	Mim.	Unidade	Foco	Mim.	Unidade	Foco	Mim.
A	Dinâmicas (c.1-12)	4'28"	A	Toque legato me e md (c.1-4; 2-3)	9'13"	A	Toque do colcheias me (c.13)	0'20"	A	Decodificação (c.46-61)	6'31"
B	Linha rítmica me (c.13-14)	2'07"	B	Trêchos alatorios sem foco	2'42"	B	Notas repetidas (c.7-8; 15-16)	5'21"	B	Decodificação (c.62-95)	3'08"
C	Trêchos alatorios sem foco	4'30"	C	"Sumindo" da md (c.51-54)	3'18"	C	Voz superior dos acordes da me (c.13-14)	4'47"	C	Memorização (c.46-95)	5'11"
D	Dedilhado (c.50-51)	4'31"	D	Respirando e perdendo os (c.59-61)	2'20"	D	Preciso rítmica das semicolcheias ms (c.16-22)	1'57"	D	Decodificação (c.96-127)	11'48"
E	Trêchos alatorios sem foco	1'08"	E	Simulando (c.5-6)	3'42"	E	Decodificação md (c.22-27) e dedilhado (c.26)	9'56"	E	Memorização (c.1-61)	4'06"
F	Tribó (c.70-71)	2'07"	F	Trêchos alatorios sem foco	2'10"	---	---	---	---	---	---

P13						P17					
Página 1			Página 2			Página 1			Página 2		
Unidade	Foco	Mim.	Unidade	Foco	Mim.	Unidade	Foco	Mim.	Unidade	Foco	Mim.
A	c.1-6: fraseado me, preciso rítmica md, diminuendo c.5	7'15"	A	c.1-41: sacacões (c.5-6), ornamento (c.19 e c.40); fraseado md (c.25-29) e me (c.18-21);	5'52"	A	c.1-11: notas (c.10); articulações e sacões (c.9-11);	2'10"	A	c.211-256: intervalos de oitavas me e preciso rítmica das semicolcheias md (c.221-232); clausura e fluência apressar (c.221-256);	18'01"
B	c.6-23[41]: fraseado me (c.6-23); preciso rítmica das semicolcheias md (c.14-23); acenas e diminuas (c.24-27);	5'39"	B	c.39-82: acenas me (c.41-51) e md (c.60-71); salios me e fraseado (c.74-78);	9'52"	B	c.13-23[8]: notas (c.16); vozes md (c.11-17); fraseado rítmica me (c.13-23); fraseado me (c.11-17); fraseado e articulações mj (c.14-23);	13'08"	---	---	---
C	c.41-59: preciso rítmica (c.41-49); glissando (c.43-47); salios me (c.55-57); voz diminuendo muito (c.57-59);	11'06"	C	c.83-120[132]: notas repetidas me (c.74-87) e c.96-99; voz inferior me (c.107-120);	5'48"	C	c.36-49: vozes md (c.36-44 e c.36-39); articulações (c.46-49);	13'12"	---	---	---
D	c.79-119[127]: tecun md (c.79-82); glissando (c.118-119);	3'07"	D	c.124-152[160]: vozes md (c.124-125); preciso rítmica da me (c.125-128 e c.148-152);	6'33"	D	c.46-81: intervalos de terças (c.46-47); arpejo mj (c.48-49); voz superior me (c.50-51);	4'06"	---	---	---
E	c.137-163: glissando e preciso rítmica da md (c.127-133); movimento acelar (c.150); arpejo final (c.163)	5'21"	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Tab. 2: Unidades de prática e focos de atenção (conteúdo estudado) nas Peças 1 e 2.

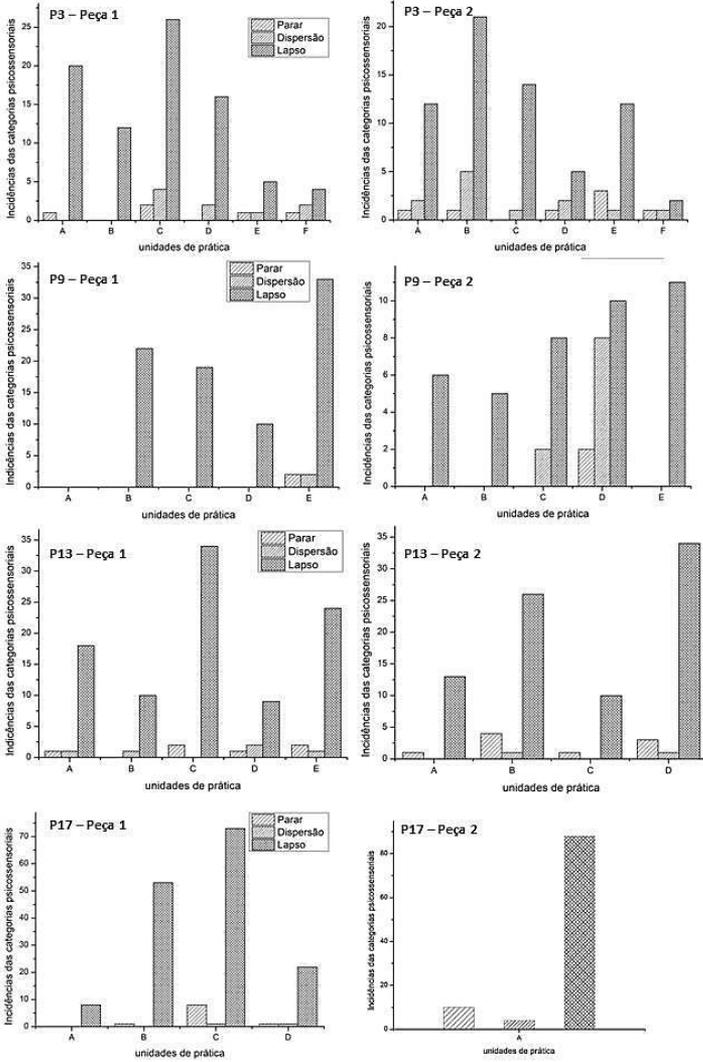


Fig. 1: Incidências das categorias psicossensoriais na prática das Peças 1 e 2 dos participantes.

A Figura 1 apresenta as incidências dessas três categorias a cada unidade de prática; nela, vê-se que P3 *parou* de tocar com certa frequência para organizar e fazer anotações ou para *dispersar* tocando coisas aleatórias não relacionadas às obras; outras *dispersões* ocorreram na execução (tocar notas a mais ou omiti-las), sugerindo uma atenção instável em todo (Peça 2) ou quase todo o estudo (Peça 1). É curioso observar que os picos de *dispersões* (Peça 1, C; Peça 2, B) ocorreram em unidades nas quais P3 tocou trechos aleatórios em que não se identificava foco e que também apresentam maior incidência de *lapsos*, dando indícios que a ausência de foco (saber o que estudar) aumenta a instabilidade da atenção para níveis mais elementares de expertise. Para P9, *parar* e *dispersar* estão restritas apenas a uma ou duas unidades (Peça 1, E; Peça 2, C, D), sugerindo uma atenção mais estável: *parar* para olhar a partitura e tirá-la do piano; *dispersões* ao tocar notas a mais, omiti-las ou mexer no celular. Contudo, a atenção de P9 torna-se acentuadamente fragilizada à medida que se aproxima do final da sessão e/ou ao investir maior tempo numa mesma unidade (Tabela 2), conforme visto na Peça 1-E (com mais incidências de *lapsos*) e Peça 2 -D (com aumento de *lapsos* e *dispersões* desde C). O aumento de incidências dessas categorias sugere um momento do estudo (unidade) em que a atenção fica mais fragilizada; contudo, quando esse momento ocorre e suas possíveis causas parecem variar de pessoa para pessoa (P3, P9).

P13 (Figura 1) *parou* ao organizar a partitura, marcar o pulso, reger, e balançar as mãos/braços para aliviar/evitar tensão; *dispersões* aconteceram por tocar notas a mais e mexer no celular. Nota-se que essas categorias ocorrem em quase todo o estudo (Peças 1 e 2), dando indícios que a atenção de P13 é instável, semelhante à de P3. Por outro lado, essa se assemelha à de P9 no que tange a instabilidade associada ao maior tempo de prática (Tabela 2): na Peça 1, vê-se alta incidência de *lapsos* em C e mais *dispersões* em D; na Peça 2, há *dispersão* e altas incidências de *lapsos* e *parar* em B e maior instabilidade relacionada ao final do estudo em D, onde há *dispersões* e pico de *lapsos*. Para P17, *parar* é frequente em toda (Peça 2) ou quase toda (Peça 1) sessão de prática com ações relacionadas ao estudo (balançar as mãos/braços, movimentos tipo “garras” para aliviar/evitar tensão, descansar, organizar partituras) e

dispersar ao celular, tocar notas a mais, ignorar pausas e dinâmicas. Na Peça 1, C, nota-se *dispersões* e maior incidência de *lapses*, bem como relação de maior instabilidade da atenção com o tempo investido numa unidade (Tabela 2) e/ou à medida que se aproxima do final da sessão; na Peça 2, essas categorias estão presentes em todo o estudo, sugerindo atenção instável, sujeita à situação de uma dada prática e/ou às características individuais.

A Tabela 3 sintetiza marcos de instabilidade da atenção constatado para cada participante em função das altas incidências de *parar*, *dispersão* (eventualmente, *lapses*) numa dada unidade. Observa-se que, para níveis mais elementares (P3 e P9), o marco de instabilidade ocorreu mais cedo na Peça 1 (considerada mais desafiadora) do que para a Peça 2 (menos desafiadora), enquanto o oposto aconteceu para os níveis mais elevados (P13 e P17), dando indícios que a impressão do desafio frente às peças praticadas fragilizou mais rapidamente a atenção de níveis mais elementares de expertise e contribuiu para manter a atenção mais estável para os níveis mais elevados de expertise.

162

Participante/peça	Indícios de instabilidade da atenção (unidade/tempo decorrido/obs)	Marco de maior instabilidade da atenção (unidade/tempo decorrido/obs)
P3 – Peça 1	--	C – 6:35 min Unidade com trechos em que não se identifica foco
P3 – Peça 2	A – 0 min Instabilidade constante	B – 9:13 min Unidade com trechos em que não se identifica foco
P9 – Peça 1	--	E – 12:34 min Unidade com mais tempo de prática / fim da sessão
P9 – Peça 2	C – 9:39 min	D – 14:50 min Unidade com mais tempo de prática próxima ao fim da sessão
P13 – Peça 1	A – 0 min Instabilidade constante, também associada ao maior tempo de prática em C	D – 24:00 min Unidade próxima ao fim da sessão
P13 – Peça 2	B – 5:52 min Instabilidade associada ao maior tempo de prática	D – 21:22 min Unidade final da sessão
P17 – Peça 1	B – 2:10 min Instabilidade associada ao maior tempo de prática	C – 15:18 min Unidade com mais tempo de prática próxima ao fim da sessão
P17 – Peça 2	A – 0 min Instabilidade constante	A – 0 min Unidade com mais tempo de prática

Tab. 3: Indícios e marcos de instabilidade de atenção dos participantes

Tais marcos (Tabela 3) foram ocasionados pelo tempo de prática investido numa dada unidade (P9, P17), pelo tempo despedido ao longo de toda a sessão de estudo (próximos ou no final da prática – P9, P13, P17) ou à ausência de foco sobre o que estudar (P3). Nota-se, ainda, que o tempo decorrido até alcançar tal marco foi maior para níveis mais elevados de expertise do que para aqueles mais elementares (exceto na Peça 2 de P17), dando indícios que a atenção torna-se um pouco mais resistente com a expertise.

4. Considerações Finais

Em síntese, atenção pode oscilar em menor e maior grau ao longo da prática, resultando num marco crítico de instabilidade visível nas sessões dos quatro participantes. No que tange o “quando”, as menores variações parecem mudar a cada sessão de prática/obra praticada, e estão sujeitas às características pessoais dos participantes (P9 em relação aos demais participantes, ou instabilidade constante para P17 e P13 em relação à P3); no que tange ao “como” (causas), essas parecem relacionadas à expertise dos sujeitos, visto que a impressão do desafio influenciou a prática de P3 e P9 distintamente da prática de P13 e P17.

Para os marcos críticos de instabilidade, o “como” também sugere relação com a expertise (tempo de prática numa unidade/fim de sessão – P9, P13, P17; ausência de foco sobre o quê estudar – P3), enquanto o “quando” parece relacionado às características pessoais por ser imprevisível, mas também relacionado à expertise por possivelmente tardar a acontecer ao passo que essa aumenta (P3, P9, P13 em ambas as peças; P17 na Peça 1). Futuras pesquisas podem investigar fatores intervenientes que acionem ou evitem marcos de instabilidade de atenção.

Referências bibliográficas

ANDERSON, J. R. *The Architecture of Cognition*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 1983.

BARRY, N. H.; HALLAM, S. Practice. In: PARNCUTT, R.; McPHERSON, G., E. *The science & psychology of music performance*. New York: Oxford University Press, 2002.

DEPRAZ, N. *Compreender Husserl*. Petrópolis, RJ: Vozes. 2007.

EGETH - Attention. In: KAZDIN, A. E.(Ed.) *Encyclopedia of Psychology Washington*, DC: American Psychological Association, 2000.

ERICSSON, A. Deliberate practice and the acquisition of expert performance: an overview. In: *Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music practice*. Oslo: Norges musikkhøgskole, 1997.

164 GIORGI, A.; GIORGI, B. Phenomenology. In: SMITH, J.(Ed.). *Qualitative Psychology: a practical guide to research methods*. London: SAGE, 2008.

GOPHER, D.; IANI, C. Attention. In: NADEL, L. *Encyclopedia of Cognitive Science*. New York: John Wiley & Sons, Inc., 2005.

GRUSON, L. Rehearsal skill and musical competence: does practice make perfect? In: SLOBODA, J. (Ed.). *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. New York: Oxford University Press.1981/2000.

LOGAN, G. Information-Processing Theories. In: KAZDIN, A. E.(Ed.) *Encyclopedia of Psychology*. Washington, DC: American Psychological Association, 2000.

MILLER, K. Psycosensory. In: *Encyclopedia and Dictionary of Medicine, Nursing and Allied Health*. 7ed. Elsevier. 2003. Disponível em: <<https://medical-dictionary.thefreedictionary.com/psychosensorial>>. Acesso em: 15 out. 2020.

Os *partimenti* de Nicola Sala (1713-1801) como fonte para o estudo do contraponto prático imitativo ao teclado

ROBERTO CORNACCHIONI ALEGRE
Universidade de São Paulo

MÁRIO VIDEIRA
Universidade de São Paulo

1. Introdução: *Partimento* e improvisação histórica

 Musicólogo Thomas Christensen (2017) indica o crescimento do interesse em estudos da improvisação histórica nos últimos anos. Essa efervescência provavelmente está relacionada com o esgotamento do paradigma moderno que cindiu o ensino da composição e interpretação. Segundo Christensen, os estudos sobre improvisação histórica extrapolam seu próprio campo e implicam em “reformular os modos de ensino da teoria musical” (CHRISTENSEN, 2017, p. 13).

Nesse sentido, o estudo da improvisação histórica passa obrigatoriamente por uma compreensão *historicamente orientada* da didática do ensino da composição e da teoria musical dos séculos passados. Nesse processo, a dualidade antitética entre *prática* e *teoria* nem sempre se sustenta e, em muitos casos, suas fronteiras são tênues, se não inexistentes. Isso é notável especialmente na tradição de *partimenti*, cuja prática floresceu nos conservatórios napolitanos do século XVIII e, mais tarde, transformou-se no ensino da harmonia prática por meio de *marches harmoniques*, *basses données* e *chants donnés* na França oitocentista (GJERDINGEN, 2020).

O ensino do *contraponto prático* implica em desafios que a pedagogia dos instrumentos de teclas não pode se esquivar, já que o teclado quase sempre foi o meio privilegiado para o aprendizado da linguagem musical, composição e improvisação. É por isso que, nos conservatórios napolitanos

setecentistas, todos os estudantes praticavam dezenas ou centenas de *partimenti* ao teclado. Desse modo, seu estudo nos dias de hoje pode ser uma ferramenta significativa para o ensino da teoria musical, bem como para o desenvolvimento de habilidades de improvisação de estudantes de piano, órgão ou cravo.

Apesar do crescente volume de publicações sobre a tradição napolitana de *partimenti*, a realização dessas lições ao teclado não é uma tarefa simples. Isso porque seu ensino contava com um componente intrínseco de tradição oral, de modo que os relatos escritos sobre essa prática são escassos, e as chamadas *regole*¹ são fragmentárias e lacônicas. Não é o objetivo nem o escopo desta comunicação discutir a natureza dos *partimenti*, nem sua variedade ou implicações no desenvolvimento e apropriação da linguagem musical tonal ou de estilo, mas sim discutir um elemento específico presente no estudo dessas lições: a imitação.

166

A imitação é, talvez, o aspecto de maior dificuldade na produção de música *ex-tempore* ao teclado e, por isso, ela representa o último nível na prática de *partimenti*, cujo objetivo final era a composição e/ou improvisação da *fuga*. Apesar disso, seu ensino era gradual e encontram-se exemplos de *partimenti* que podem ser acessíveis mesmo a um músico ou estudante com pouca experiência em improvisação. Entre os autores de *partimenti* dessa natureza destaca-se Nicola Sala (1713-1801).

Assim, o objetivo deste artigo é indicar caminhos para o estudo de alguns *partimenti* de Sala, a partir da análise e realização de exemplares *relativamente* simples que requerem o uso de contraponto imitativo. Dessa forma, pretende-se responder às seguintes questões: (1) Diante do contexto fragmentário de fontes verbais escritas, como delinear caminhos para a realização dos *partimenti* de Nicola Sala? (2) Seria

¹ *Regole del partimento* são textos curtos e introdutórios que ensinam as regras básicas para a realização de baixos de partimento sem cifras (*partimenti senza numeri*). Costumam abordar os axiomas básicos (intervalos, consonâncias e dissonâncias), a regra da oitava, cadências e *moti del basso*.

possível utilizar os *partimenti* para o ensino da improvisação de contraponto imitativo ao teclado nos dias de hoje?

2. *Il maestro Nicola Sala: breve contextualização do autor e de sua obra*

Nascido em uma pequena vila próxima a Benevento, Nicola Sala estudou no conservatório *La pietà de' Torchini* com Leonardo Leo (1694-1744) e Nicola Fago (1677-1745), tendo se tornado professor dessa mesma instituição (VAN TOUR, 2015, p. 78). Ele é, portanto, representante da escola *Leista*². Apesar de evidências mostrarem que a rivalidade entre tradições de ensino de Leo e Durante serem antigas (VAN TOUR, 2015), suas diferenças não são discrepantes e fáceis de se apontar. Apesar disso, pode-se dizer que a tradição *Leista* era mais conservadora em relação a questões teóricas e estilísticas e, nesse sentido, há um apreço pelo contraponto duplo e imitativo.

O reconhecimento da qualidade de Sala como professor e excelente contrapontista extrapolou as fronteiras italianas. Na Inglaterra, Charles Burney definiu suas *Regole del contrapunto pratico* como “*noble, splendid and admirable book on Counterpoint*” e o considerava “*one of the most learned contrapuntists of the Neapolitan school*” (BURNEY apud CAFIERO, 2020, p. 69). Na França, Alexandre Étienne Choron (1771-1834) foi o primeiro a publicar muitos *partimenti* de Nicola Sala em seu livro *Principes de composition d'écoles d'Italie* (1808) por reconhecer seu valor pedagógico — mesmo que fossem menos estimados, na Itália, do que aqueles de Francesco Durante (CAFIERO, 2020, p. 61-63).

A reputação de Sala como grande erudito em questões de contraponto certamente se deve à publicação das *Regole del contrapunto pratico* pela *Stamperia Reale* de Nápoles em 1794. Isso porque, nesse período, o sul da Itália ainda não possuía uma tradição consolidada de impressão musical, de modo que textos

² *Leista* (de Leonardo Leo) em contraposição a *Durantista* (de Francesco Durante).

teóricos, regras de contraponto, *partimento* e *solfeggio* tinham ampla circulação apenas por meio de manuscritos originais ou cópias outros manuscritos. No prefácio desse livro, Sala descreve sua empreitada como uma tentativa de expor regras que fossem acessíveis e úteis, seja a um principiante, seja a um *maestro* experiente, já que manuais de outros excelentes autores costumavam ser de interesse apenas para um ou outro desses grupos.

O que deve surpreender um leitor moderno que não possua intimidade com a tradição napolitana de ensino musical é o fato de uma obra como essa ser extremamente lacônica. Excetuando-se o prefácio, há uma única página de texto inicial com os axiomas básicos sobre consonância e dissonância e, mais adiante, duas páginas sobre contraponto duplo. Se faltam palavras, os exemplos são abundantes, já que o “ensino deveria ser implícito principalmente no exemplo, mais do que em preceptivas teóricas” (CAFIERO, 2020, p. 69).

168

Essa característica é condizente com a tradição pedagógica vigente nos conservatórios napolitanos, nos quais, apesar de institucionalizado, o ensino era marcado pela relação mestre/aprendiz, de modo que a cópia e a emulação eram fundamentais (GJERDINGEN, 2020). Nesse sentido, o contraponto deveria ser aprendido sobretudo pelo *fazer*. É curioso notar, também, que o objetivo de Sala era a formação de músicos profissionais, diferentemente de outros tratados mais prolixos do século XVIII, cujo público-alvo eram, principalmente, os amadores.

Se hoje o adjetivo *prático* não costuma ser associado ao estudo do contraponto, isso pode ser atribuído, em grande parte, ao abandono do estudo dos *partimenti*, uma vez que era na realização dessas lições que o contraponto era, de fato, apreendido como linguagem.

Apesar das semelhanças, note-se que baixo contínuo e *partimento* não devem ser usados como sinônimos. Segundo Sanguinetti (2012, p. 14), o *partimento* “é um croqui, escrito em uma única linha, cujo objetivo principal é guiar a improvisação de uma composição ao teclado”. Peter van Tour (2015, p. 19) complementa essa definição afirmando que o *partimento* é um

dispositivo notacional que pode ser realizado ao teclado (via improvisação), mas também escrito, tendo sido utilizado para o desenvolvimento de habilidades em improvisação, diminuição e, também, contraponto.

Assim, as duas principais características que diferenciam *baixo contínuo* e *partimento* são: (1) a realização do *partimento* deve ser uma composição autônoma, e não apenas um acompanhamento; (2) o *partimento* possui quase sempre um caráter pedagógico, de modo que frequentemente são chamados de *lições*. Além disso, fica claro o intercâmbio entre contraponto e *partimento*.

Graças ao trabalho de Peter van Tour (2017), atualmente temos acesso à íntegra dos 189 *Partimenti* de Sala em uma edição moderna. Van Tour identificou que os primeiros 131 estão organizados em cinco seções e são relativamente graduais, de modo que o último deles é uma longa fuga, com diferentes claves, que funciona como uma *apotheosis* de todo o conjunto (VAN TOUR, 2017). Essa coleção possui enorme relevância, não apenas pela qualidade didática e artística dessas lições, mas também pelo fato de que os *partimenti* de Sala são o maior conjunto desse tipo de lição de um autor *Leista* (além de existirem dois manuscritos autógrafos, algo raríssimo entre cadernos de *partimento*). Para a análise dos exemplos de *partimento* que requerem uso de imitação para sua realização e que serão apresentadas a seguir, serão identificadas as técnicas de notação e imitação elencadas por Sanguinetti (2012, Cap. 13), a saber: imitações escritas, indicadas e ocultas; e contraponto duplo, *faux-bordons*, imitação sequencial e imitação livre.

3. Análise de *partimenti* de Sala

Os *partimenti* de Sala são cifrados, diferentemente de lições de outros autores. As *regole* básicas de *partimento* lidam, primeiramente, com cadências e *regola dell'ottava* e, em seguida, movimentos sequenciais do baixo (*moti del basso*) e modulações (*terminazione di tono* ou *uscita di tono*). Assim, os dois primeiros *partimenti* de Sala são curtos e simples, uma vez que são organizados em torno de movimentos cadenciais de baixo. Entretanto, já no primeiro *partimento*, Sala utiliza suspensões de 4/2, seja para ir ao quinto grau da escala, seja para ir ao quarto,

pela sequência de duas suspensões. Esse tipo de movimento não costuma ser introdutório: Giovanni Furno, por exemplo, ensina as regras para o *partimento legato*, *puntato*, *sincopato*, o *pure raddoppiato* apenas em sua nona lição. Supomos que a recorrência do movimento desse baixo já nos *partimenti* mais básicos de Sala, tem relação com o seu apreço à imitação, já que esse tipo de suspensão é muito propícia para a composição de sujeitos em contraponto duplo.

O *partimento* N.º 3 (Fig. 1) é organizado em torno desse movimento de baixo. Note que nos compassos 14 e 15, Sala ensina uma quarta maneira de utilizar a suspensão: a *uscita di tono* ao sexto grau, completando as 4 maneiras básicas de usá-la: para permanecer no primeiro grau, para ir ao quarto, ao quinto ou ao sexto.

170

The image shows a musical score for a bass clef instrument, likely a lute or viola da gamba, in a 2/4 time signature. The score consists of three staves of music. The first staff contains measures 1 through 8. The second staff contains measures 9 through 16. The third staff contains measures 17 through 20. Above the notes are figured bass symbols (fingerings and accidentals). A red rectangular box highlights the first two measures of the first staff. Below the first two measures of the first staff, the text "contraponto duplo" is written in red. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Fig. 1: Nicola Sala, *Partimento* N.º 3 de Sala. Os dois primeiros compassos (em destaque) estão em contraponto duplo, assim como todos os compassos análogos.

Como foi dito, esse *moto del basso* possibilita a criação de interessantes linhas melódicas em contraponto duplo, de modo que, se observado com atenção, o compasso 2 pode ser tocado sobre o compasso 1, e vice versa (bem como todas as passagens análogas podem ser invertidas). Assim, esse tipo de prática desde o início do aprendizado colabora para a sua

memorização enquanto *schema* imitativo. Sua utilidade para a imitação fica clara (e está indicada) no *Partimento N^o 5* (Fig 2).

The image displays a musical score for Partimento No. 5 by Nicola Sala, consisting of two systems of music. Each system has a treble and bass staff. The first system (measures 1-6) features a 'soggetto' in the bass staff, highlighted with a red circle. The second system (measures 7-11) features a 'cala di terza e sale di grado' in the bass staff, highlighted with a blue circle. The third system (measures 12-16) shows the continuation of the piece. The fourth system (measures 17-21) features an 'imitação antecipada' in the treble staff, highlighted with a red circle. The fifth system (measures 22-24) shows the final measures of the piece. The score includes figured bass notation and various annotations such as ':S:' and 'imitação antecipada'.

Fig. 2: Realização a duas vezes do *Partimento No. 5*, de Nicola Sala. Em destaque o *soggetto* em contraponto duplo, a seqüência "*cala di terza e sale di grado*" e a imitação antecipada ("S:" indica o *signum congruentia*).

Neste *partimento*, o autor utiliza o *signum congruentia* para indicar a entrada da imitação na voz superior. Nicola Sala é o único autor de *partimenti* a usar esse antigo símbolo (VAN TOUR, 2015, p. 190), já que geralmente anotava-se *imitazione*

(ou, simplesmente, *imit.*). Essa técnica de notação enquadra-se na categoria de imitações indicadas (*marked imitation*) proposta por Sanguinetti (2012). Como se vê, a técnica de imitação utilizada é o contraponto duplo, justamente criado sobre o baixo sincopado estudado nas três primeiras lições. Na realização de *partimenti*, é possível que uma imitação ocorra antecipadamente (SANGUINETTI, 2012, p. 199) e, assim, apesar de não indicado, o conteúdo do c. 21 pode ser realizado uma oitava acima sobre o c. 20. Os compassos 6-8 apresentam uma outra forma de imitação recorrente, do tipo denominado por Sanguinetti (2012, p. 200-201) como imitação sequencial. Assim, o baixo realiza o movimento de cair uma terça e subir um grau (*partimento che cala di terza e sale di grado*), sendo que há uma diminuição na descida da terça. Uma das maneiras de realizar este *moto del basso* é alternar a utilização de terças e sextas (Fig. 3) sendo que, ao fazer isso, cria-se uma passagem canônica. Assim, se uma das vozes faz uma proposta de diminuição, é interessante que a outra voz responda da mesma maneira. Essa técnica foi utilizada por muitos compositores.



Fig. 3: Realização que alterna terças e sextas para o *moto del basso* "cala di terza e sale di grado".



Fig. 4: Exemplo de realização diminuída (Antonio Vivaldi, *Concerto para violino em Sol menor op.2 No. 1*, c. 55-62).

Ao lidar com um material como os *partimenti* de Sala, uma questão que costuma surgir é: os alunos eram, de fato, capazes de improvisar à primeira vista sobre essas linhas? Certamente a resposta é variável e, provavelmente, os *partimenti* mais complexos de Sala exigiam uma fluência idiomática que apenas um professor ou um aluno bastante experiente deveriam ter.

Entretanto, a chave para essa questão e, também, para explicar como os compositores daquele período eram capazes de compor em velocidades impressionantes está no fato de que a música era ensinada de modo análogo à linguagem. Assim, as disciplinas de contraponto, solfeggio e partimento agiam integradamente na construção de memórias musicais, as quais Gjerdingen (1989, 2007, 2020) chama de *schema* (pl. *schemata*).

O *Solfeggio* napolitano era bem diferente daquilo que se costuma chamar atualmente por *Solfejo*³ e Baragwanath (2020) é a principal referência a seu respeito. Seu estudo, porém, pode revelar como os estudantes se familiarizavam com o material trabalhado em diversos *partimenti*, já que, provavelmente, cantavam muitos *Solfeggi* antes de iniciarem seus estudos em partimento e, não à toa, existia o provérbio: “quem canta, toca” (BARAGWANATH, 2020, p. 2).

Assim, para uma compreensão mais adequada dos *partimenti* de Sala, pode ser interessante observar alguns *solfeggi* de Leonardo Leo⁴, que certamente foram usados no conservatório *La Pietà*.

³ Os *solfeggi* napolitanos são geralmente escritos em duas pautas, uma em clave de fá e outra de sol. É possível que fossem cantados em duos, mas também que o baixo fosse realizado como acompanhamento ao cravo. Para cantá-los utilizava-se sílabas de solmização (ut, re, mi, fá, sol, la).

⁴ A transcrição de alguns *Solfeggi* de Leo feita por Gjerdingen pode ser encontrada em www.partimenti.org.



Fig 5: Leonardo Leo, *Solfeggio* GJ5017 c. 41-47.



Fig. 6: Leonardo Leo, *Solfeggio* GJ5001.

Nos compassos 45-46 do *Solfeggio* GJ5017 (Fig. 5), a voz superior e o baixo realizam um movimento sequencial idêntico (mesmo que transposto) àquele encontrado no *Partimento N^o 5* de Sala, corroborando a nossa hipótese de que a proposta de diminuição do baixo deve ser imitada na voz superior. Já o *Solfeggio* GJ5001 (Fig. 6), é escrito em contraponto duplo sobre um motivo escalar do *hexacorde*, de modo que o aluno, ao cantar a voz superior, escuta simultaneamente o que deverá cantar em seguida.

Tudo isso colabora para a criação de *schemata* imitativas, uma memória que seria utilizada na realização de *partimenti*. Ainda em relação ao *Solfeggio* GJ5001, é importante notar que Johann Joseph Fux (c. 1660-1741) exerceu influência em Nápoles, como se vê pela adoção de suas *species* por Sala nas *Regole del contrapunto pratico* (1794). No entanto, Sala não abandonou a tradição napolitana de usar como *canto fermo* fundamental a escala diatônica, e não um *cantus firmus* litúrgico como os de Fux (CAFIERO, 2020, p. 70). A própria ideia de

seqüências pode ser entendida como uma expansão da escala e, por isso, o estudo da regra da oitava era tão essencial.

Outro tipo de imitação pode ser encontrado no *Partimento N.º 6*, de Sala (Fig 7).



Fig. 7: Nicola Sala, *Partimento N.º 6*, c. 1-14.

Nos compassos 3 e 4, as cifras 8 3 5 representam uma linha melódica que nada mais é do que a imitação do baixo dos dois primeiros compassos. A técnica utilizada para notação é, assim como a do *Partimento N.º 5*, aquela que Sanguinetti (2012, p. 194) denomina imitações indicadas (*marked imitations*). Entretanto, a imitação não está indicada pelo *signum congruentia*, mas sim, por cifras. Nesse exemplo fica clara a distinção entre a cifragem de *baixo contínuo* e a de um *partimento*: aqui, as cifras não correspondem a um acorde ou harmonia, mas propriamente a uma melodia. Além disso, as cifras em *partimenti* não seguem nenhuma convenção, que não a vontade do *maestro* de fornecer as informações que julga suficientes para que o aluno consiga fazer uma realização satisfatória, reforçando o caráter didático dessas lições. Tanto é assim, que as os compassos análogos aos c. 3 e 4 não possuem todas as cifras, pois seriam uma redundância e não estimulariam a mente do aluno.

O mesmo tipo de imitação ocorre no *Partimento N.º 4*:



Fig.8: Nicola Sala, *Partimento N.º 4*, c. 1-9.

Para um aluno com poucas habilidades técnicas ao teclado, a realização de imitações pode ser uma tarefa difícil. Entretanto, se a imitação ocorre sobre uma nota longa, isso se torna muito mais fácil, já que, dessa maneira, uma mão repousa enquanto a outra está ativa, facilitando a coordenação motora. Esse é provavelmente o motivo dos *maestri* napolitanos terem escrito tantos *partimenti* fáceis com esse tipo de imitação.

No quarto *Partimento* não há em nenhum momento cifras de todas as notas que devem ser tocadas sobre a nota longa; no entanto, a presença da cifra 8 (cp. 2 e 7) pode ser entendida como uma indicação de que a escala dos primeiros compassos deve ser imitada. Robert Gjerdingen (2020, p. 122) cunhou o termo “*boring-interesting*” para designar passagens nas quais há uma voz com notas longas (*boring passage*) enquanto outra voz, em outro plano, toca notas curtas (*interesting passage*). A alternância de compassos *boring* e *interesting* sugerem, portanto, o uso de imitação. Assim, um aluno mais experiente não precisará de nenhuma outra indicação para realizar uma imitação, ao se deparar com passagens em que há uma mudança drástica no valor de tempo das notas.

O *Partimento* Nº. 91 é bem mais complexo e mais longo que os anteriores (possui um total de 92 compassos). Como afirmamos anteriormente, Sala explora em sua obra didática diferentes maneiras de lidar com a suspensão de 4/2. Assim, no excerto a seguir (Fig. 9), o sétimo grau do tom (nota Mi no primeiro compasso) não resolve como de costume, e salta uma quinta descendente, criando uma sequência.

Depois da cadência em Dó, ocorre uma nova sequência. Para um aluno familiarizado com os partimenti iniciais, encontrar o contraponto duplo não é difícil, de modo que o baixo dos compassos 6-9 pode ser transposto e tocado sobre os compassos iniciais. Na realização proposta (Fig. 9), as diminuições que utilizamos remetem à diminuição do compasso 4, que é recorrente em todo o partimento. Esse tipo de imitação de pequenas passagens enquadra-se naquilo que Sanguinetti (2012, p. 202) denomina como “imitações livres”.

Note-se, ainda, que as cifras se referem alternadamente a uma e outra voz superior, de modo que a utilização de três vozes é obrigatória nesse trecho.

Fig. 9: Realização do *Partimento* N^o. 91 (c. 1-15), de Nicola Sala.

4. Considerações Finais

Por meio das análises propostas, buscamos evidenciar alguns caminhos para o uso de imitações na realização de *partimenti*. Além disso, buscamos indicar como esse material poderia ser utilizado em aulas práticas de instrumentos de teclado, a fim de desenvolver habilidades de contraponto, improvisação e, conseqüentemente, de percepção auditiva. Além disso, ao apresentar *partimenti* com nível de dificuldade relativamente baixo, indicamos que seu ensino não precisa restringir-se a alunos de nível avançado. Pelo contrário: acreditamos que seu estudo em fases iniciais de aprendizado do instrumento pode ser significativo sob o ponto de vista do desenvolvimento da coordenação motora.

Em resumo: nos *Partimenti* de Sala pode-se explorar (1) imitações indicadas (por *signum congruentia* ou cifras); (2)

imitações em contraponto duplo (muitas vezes não são indicadas e, por isso, devem ser identificados *schemas* como o do baixo sincopado e movimentos sequenciais); (3) imitações livres de passagens diminuídas; e (4) imitações no esquema *boring/interesting*. Para iniciantes, um bom começo seria: (1) estudo de seqüências canônicas (como o movimento *cala di terza e sale di grado*); (2) estudo do esquema *boring/interesting* (mantendo uma mão em repouso e a outra ativa); (3) estudo de padrões de contraponto duplo; e (4) estudo de *solfeggi*.

Referências bibliográficas

BARAGWANATH, Nicholas. *The Solfeggio Tradition: A forgotten art of melody in the long eighteenth century*. New York: Oxford University Press, 2020.

178

CAFIERO, Rosa. *La didattica del partimento*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2020.

CHRISTENSEN, Thomas. The improvisatory moment. In: GUIDO et al. *Studies in Historical Improvisation*. New York: Routledge, 2017.

GJERDINGEN, Robert. *A Classic Turn of Phrase: Music and Psychology of Convention*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.

_____. *Child Composers in the Old Conservatoires: How Orphans Became Elite Musicians*. New York: Oxford University Press, 2020.

_____. Counterpoint Written to Impart a Knowledge of Counterpoint and Composition. In: CHRISTENSEN, T. et al. *Partimento and Continuo Playing: in Theory and Practice*. Leuven: Leuven University Press, 2010.

_____. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, 2007.

LEO, Leonardo. 12 Solfeggi for Soprano Solo with Bass. Transcrição de Robert Gjerdingen disponível em www.partimenti.org. Acesso em 30 nov. 2020.

SALA, Nicola. *Regole del contrappunto pratico*. Napoli: Stamperia Reale, 1794.

SANGUINETTI, Giorgio. Partimento-fugue: the Neapolitan Angle. In CHRISTENSEN, T. et al. *Partimento and Continuo Playing: in Theory and Practice*. Leuven: Leuven University Press, 2010.

_____. *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*. New York: Oxford University Press, 2012.

VAN TOUR, Peter. *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2015.

_____. *The 189 Partimenti of Nicola Sala*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2017.

_____. Improvised and Written Canons in Eighteenth-Century Neapolitan Conservatories. *Journal of the Alamire Foundation*, Turnhout, v. 10, n. 1, p. 133-146, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1484/IJAF.5.116042>. Acesso em: 30 nov. 2020.

Resumos/Abstracts

A transcrição musical em Braille como meio de acesso ao repertório pianístico por pessoas cegas

Fabiana F. G. Bonilha, Deise M. Gouvêa, Luana R. Sanches

Resumo: A musicografia Braille é o código mundialmente adotado por pessoas cegas para ler e escrever partituras. O processo de transcrição de obras musicais em Braille é constituído por algumas etapas e demanda recursos tecnológicos específicos. Na presente pesquisa, abordam-se os métodos e as técnicas de transcrição de partituras em Braille, visando ampliar o acesso de pessoas com deficiência visual ao repertório pianístico. Seus resultados constituem o levantamento e a descrição das funcionalidades de tecnologias voltadas à transcrição, bem como a formação de um acervo de obras musicais em Braille para uso de músicos cegos e de instituições de ensino e pesquisa. Este estudo agrega conhecimentos ao campo da Música e às áreas de Tecnologia Assistiva e de Tecnologia da Informação.

Palavras-chave: Musicografia Braille. Deficiência Visual. Repertório Pianístico em Braille. Transcrição Musical. Tecnologia Assistiva.

Musical Transcription in Braille as a Means of Access to the Pianistic Repertoire by Blind People

Abstract: Braille musicography is the code worldwide adopted by blind people to read and write sheet music. The process of transcribing musical works in Braille consists of a few steps and requires specific technological resources. In this research, the methods and techniques of transcribing sheet music in Braille are addressed, aiming to expand the access of people with visual impairments to the pianistic repertoire. Its results constitute the survey and description of the functionalities of technologies aimed at transcription, as well as the formation of a collection of musical works in Braille for the use of blind musicians and educational and research institutions. This study adds knowledge to the field of Music, and to the areas of Assistive Technology and Information Technology.

Keywords: Braille Music Notation. Visual Impairment. Pianistic Repertoire in Braille. Musical Transcription. Assistive Technology.

Tablaturas renascentistas com cifras numéricas, para cordas dedilhadas ou para teclas: relações e rudimentos para a leitura cruzada de repertórios polifônicos de alaúde e vihuela ao teclado

Fernando Luiz Cardoso Pereira

Resumo: É apresentado aqui um método para leitura cruzada, ao teclado, de tablaturas para instrumentos de corda dedilhada. O trabalho deriva de ocasião onde a chanson *Mille regretz* (atribuída a Josquin) foi interpretada ao cravo, por leitura direta de sua intabulação em um álbum de tablaturas de vihuela de Luys de Narváez, de 1538. O método visa reverter a concepção de ordenação diatônica do teclado para cromática, e pode ser de utilidade tanto para estudos musicológicos como para o acesso a um repertório de polifonia renascentista exclusivo de cordas dedilhadas.

Palavras-Chave: Tablaturas renascentistas. Polifonia. Instrumentos de cordas dedilhadas. Instrumentos de teclado. Método de leitura.

Renaissance tablatures with numerical cipher, for strings or for keys: relations and rudiments for cross-reading lute and vihuela polyphonic repertoires at the keyboard.

Abstract: A method for cross-reading plucked strings tablatures on the keyboard is presented here. The work derives from a occasion where the chanson *Mille regretz* (attributed to Josquin) was interpreted on the harpsichord, by direct reading from its intabulation in a Luys de Narváez's vihuela tablature album from 1538. The method aims to revert the diatonic keyboard ordering concept to a chromatic one, and it may be useful both for musicological studies and for the access to an exclusive Renaissance polyphonic repertoire for plucked strings.

Keywords: Renaissance tablatures. Polyphony. Plucked string instruments. Keyboard instruments. Reading method.

Processos de ensino-aprendizagem com vistas a performance artística em duas obras para piano de Estércio Marquez Cunha: relato de projeto

Francine Daroz Cancian, Alexandre Zamith Almeida

Resumo: Este artigo propõe relato inicial de projeto de pesquisa que investiga a prática do ensino-aprendizagem voltada a obras musicais contemporâneas, com a previsão de resultados artísticos. Acata como objetos obras para piano do compositor Estércio Marquez Cunha, duas das quais serão tratadas neste artigo: *Brincadeiras ao piano* e *Coragem! o piano não morde!*. Por meio de um planejamento de práticas sobre o repertório acatado, e partindo de premissas de propostas metodológicas como pesquisa ação e pesquisa-guiada-pela-prática, o projeto prevê como resultados a proposição de práticas pedagógicas musicais a partir das ações sobre o repertório estudado, desenvolvidas durante todo o processo de pesquisa desde as ações pedagógicas iniciais até a performance artística pública.

18:

Palavras-chave: *Brincadeiras ao Piano. Coragem! O Piano não morde!*. Estércio Marquez Cunha. Pedagogia do piano. Performance musical. Pesquisa-ação.

Process of teaching-learning aiming artistic performance of two piano works by Estércio Marquez Cunha

Abstract: This article proposes an initial report of a research that investigates the teaching-learning practice focused on contemporary musical works, with the prediction of artistic results. It examines works for piano by the brasilian composer Estércio Marquez Cunha, two of which will be treated in this article: *Brincadeiras ao Piano (Games on the Piano)* and *Coragem! O piano não morde! (Courage! The piano doesn't bite!)*. Through a planning of practices on this repertoire, and starting from premises of Action Research and Practice-led-research, the project foresees as results the proposition of musical pedagogical practices from the actions on this repertoire, developed throughout the research process from the initial pedagogical actions until the public performance.

Keywords: *Brincadeiras ao Piano* (Games on the Piano). Coragem! O piano não morde! (*Courage! The piano doesn't bite!*). Estércio Marquez Cunha. Piano teaching. Musical performance. Action-Research.

Prelúdio Op. 28 n. 6 de Frédéric Chopin: considerações sobre timbre, dinâmica e pedal una corda a partir da performance ao pianino Pleyel histórico

Gabriella de Mattos Affonso, Eduardo H. S. Monteiro

Resumo: Este estudo apresenta reflexões sobre timbres, dinâmica, conceito de *sotto voce* e pedal *una corda* a partir da execução do *Prelúdio Op. 28 n. 6* em um autêntico piano *Pleyel* de época, cujas características físicas, sonoras e mecânicas também são descritas. Este artigo argumenta que conhecer o som de um piano *Pleyel* semelhante ao que Chopin possuiu e no qual desenvolveu parte do processo composicional de seus 24 *Prelúdios Op. 28* possibilita ao intérprete vivenciar, de forma concreta, uma sonoridade muito próxima daquela obtida pelo compositor durante a criação desta obra, contribuindo assim na construção de uma performance baseada em conhecimento histórico. Para a gravação apresentada neste trabalho, foi utilizado o *pianino Pleyel* (modelo vertical) nº 7037 de 1839. A bibliografia sobre o assunto, o manuscrito autógrafo, a edição Peters Urtext e gravações de outros intérpretes da mesma obra também foram consultados.

Palavras-Chave: Frédéric Chopin. *Prelúdios Op. 28*. Piano *Pleyel* de época. Práticas interpretativas. Performance historicamente orientada.

Frédéric Chopin's Prelude Op.28 n.6: Thoughts About Timbre, Dynamics and Una Corda Pedal Based on a Performance at a Period Pleyel Pianino

Abstract: This study presents reflections on timbres, dynamics, concept of *sotto voce* and pedal *una corda* out of the execution of *Prelude Op. 28 n. 6* on an authentic period *Pleyel* piano, whose physical, sound and mechanical characteristics are also

described. This article argues that knowing the sound of a Pleyel piano similar to the one Chopin possessed and in which he developed part of the compositional process of his 24 Preludes Op. 28 enables the interpreter to experience, in a concrete way, a sound close to the one obtained by the composer during the creation of this work, thus contributing to the construction of a performance based on historical knowledge. For the recording presented in this work, the Pleyel piano (vertical model) No. 7037 of 1839 was used. The bibliography on the subject, the autograph manuscript, the Peters Urtext edition and recordings of other interpreters of the same work were also consulted.

Keywords: Frédéric Chopin. Preludes Op. 28. Pleyel piano. Performance practices. Historically Informed Performance.

O pedal na obra para piano de Heitor Villa-Lobos

Iracele Vera Livero de Souza, Luiz Guilherme Pozzi

18.

Resumo: Neste trabalho abordamos a pedalização em uma seleção de peças representativas do estilo composicional de Heitor Villa-Lobos. Nosso objetivo é interpretar as possíveis indicações de pedal, assim como sugerir uma pedalização, amparados por depoimentos do próprio compositor e da experiência destes autores. O referencial teórico constará de SCHIC (1989), que relata suas experiências pessoais com o compositor, e BANOWETZ (1985), que apresenta sugestões para pedalização em diferentes compositores no repertório para piano.

Palavras-chave: Villa-Lobos. Piano. Pedal. Interpretação. Performance.

The Pedal in Heitor Villa-Lobos' Piano Music

Abstract: In this paper we study the pedalization in a series of piano pieces which embody the compositional style of Villa-Lobos. Our aim is to unravel possible pedal indications by the composer and to recommend some pedalizations based on the experience by the authors. The bibliography references are SCHIC (1989), in which the pianist testimonies the composer's personal view, and BANOWETZ (1985), which offers many

suggestions of pedalization to a vast diversity of composers and periods.

Keywords: Villa-Lobos. Piano. Pedal. Performance.

Peças didáticas de Guerra-Peixe: análise pedagógica da Suíte Infantil n°1 (1942) e das Minúsculas I - VI (1981)

Ísis Natali Cardoso

Resumo: Este trabalho investiga os aspectos técnicos e didáticos de duas composições para piano de Guerra-Peixe: a *Suíte Infantil n°1* (1942) e as *Minúsculas I - VI* (1981), contextualizando-as no processo de aprendizagem de estudantes e apresentando possibilidades de repertório subsequente. Para este objetivo foram analisados os elementos didáticos das peças expondo seu potencial em aulas de piano, bem como os benefícios para professor e aluno no estudo destas obras.

Palavras-Chave: Pedagogia musical. Piano. Guerra-Peixe. Minúsculas. Suíte Infantil n°1.

Guerra-Peixe's Didactic Pieces: Pedagogical Analysis of the Suíte Infantil n°1 (1942) and the Minúsculas I - VI (1981)

Abstract: This work investigates the technical and didactic aspects of two compositions for piano by Guerra-Peixe: the *Suíte Infantil n°1* (1942) and the *Minúsculas I - VI* (1981), contextualizing them in the students' learning process and presenting possibilities of subsequent repertoire. For this purpose, the didactic elements of the pieces were analyzed, exposing their potential in piano lessons, as well as the benefits for teacher and student in the study of these works.

Keywords: Musical pedagogy. Piano. Guerra-Peixe. Minúsculas. Suíte Infantil n°1.

***A Baratinha de Papel* de Heitor Villa-Lobos: aspectos idiomáticos e interpretativos**

Lucas Santos Gonçalves, Luciana Sayure Shimabuco

Resumo: Este artigo tem como objetivo realizar um estudo interpretativo da obra *A Baratinha de Papel* (1921) de Heitor Villa-Lobos. Para tanto, foram investigadas as características do pianismo do compositor que perpassam sua obra, com base em BERRY (1987), LIMA (1969), MAGALHÃES (1994), NERY (2012), QUEIROZ (2013), SALLES (2009) e SHIMABUCO (2012). Como metodologia, foi realizada a análise da partitura, a análise de gravações pré-selecionadas e, por fim, a performance da peça. A conclusão revela que as características estilísticas do compositor atreladas a uma notação autêntica se tornam um desafio interpretativo aos pianistas na construção da performance.

180 **Palavras-Chave:** Heitor Villa-Lobos. Piano. A Prole do Bebê nº2. *A Baratinha de Papel*. Performance musical.

***A Baratinha de Papel* by Heitor Villa-Lobos: Idiomatic Aspects and Interpretative Questions**

Abstract: The main objective of this article is to realize an interpretative study of the piece *The Little Paper Cockroach* (1921) by Heitor Villa-Lobos. Therefore, an investigation of the pianistic features that are present in his works was realized, based on BERRY (1987), LIMA (1969), MAGALHÃES (1994), NERY (2012), QUEIROZ (2013), SALLES (2009) and SHIMABUCO (2012). As methodology, we used an analysis of the score, an analysis of some selected recordings and, finally, the performance of the piece in public. The conclusion reveals that the composer's stylistic features allied to an authentic musical notation can be an interpretative challenge to the pianists when conceiving a performance.

Keywords: Heitor Villa-Lobos. Piano. Prole do Bebê nº2. *A Baratinha de Papel*. Musical Performance.

A obra para piano de Cyro Pereira (1929-2011): catálogo e contextualização

Luciana Sayure Shimabuco

Resumo: Este artigo apresenta um catálogo c da obra para piano solo de Cyro Pereira (1929-2011), contextualiza este repertório na produção do compositor e aponta suas principais características. Estabeleceu-se como base para a pesquisa a literatura sobre o compositor, destacando os trabalhos de MEDEIROS (2012), NASCIMENTO (2011), PERPETUO (2005) e SHIMABUCO (1998), a análise de seu repertório e o estudo das peças ao piano. A conclusão permite evidenciar o papel que o piano exerceu na vida e na obra do compositor e as principais características pianísticas do repertório de Cyro Pereira.

Palavras-chave: Cyro Pereira. Piano. Catálogo da obra pianística. Características pianísticas.

Piano Works by Cyro Pereira (1929-2011): Catalogue and Context

Abstract: This article presents an unprecedented catalog of the work for solo piano by Cyro Pereira (1929-2011). It contextualizes this work in the scope of composer's production and points out its main characteristics. This research is rooted on the literature on the out-of-work composer, based on MEDEIROS (2012), NASCIMENTO (2011), PERPETUO (2005) e SHIMABUCO (1998) the analysis of his repertoire and the study of piano pieces. The conclusion reveals the role of the piano in the life and work of the composer and the main piano characteristics of Cyro Pereira's repertoire.

Keywords: Cyro Pereira. Piano. Catalogue of pianistic work. Pianistic characteristics.

As implicações agógicas dos termos *dolce* e *espressivo* na obra de Beethoven

Luiz Guilherme Pozzi, Eduardo H. S. Monteiro

Resumo: No presente estudo, apontamos que as indicações *dolce* e *espressivo* na obra de Beethoven sugerem flexibilidade

agógica, especificamente um tempo mais lento na execução dos trechos nos quais ocorrem. Os referenciais teóricos utilizados são, principalmente, CZERNY (1839), bem como KOLISCH, 1993; NOORDUIN, 2016; COOPER, 2007 e BROWN e COSTA, 2020. Temos como objetivo refinar a compreensão do texto de Beethoven, chamando a atenção para uma característica frequentemente desconsiderada pelos intérpretes.

Palavras-chave: Tempo. Beethoven. Czerny. Piano. Práticas historicamente orientadas.

Agogical Meaning of Dolce and Espressivo in the Works of Beethoven

Abstract: In this paper we examine how the indications *dolce* and *espressivo* in the works of Beethoven suggest tempo flexibility, particularly a slower tempo in the segments it occurs. The bibliographic sources consist mainly on CZERNY (1839), as well as KOLISCH, 1993; NOORDUIN, 2016; COOPER, 2007 e BROWN e COSTA, 2020. We aim to refine the understanding of Beethoven's text, drawing attention to a characteristic that is often overlooked by interpreters.

Keywords: Tempo. Beethoven. Czerny. Piano. Historical Informed Practices.

A construção de uma performance do Tema A da Sonata n. 1 “Quedas do Iguaçu”, de Dinorá de Carvalho

Marina Figueira, Arthur Rinaldi

Resumo: Este artigo apresenta uma proposta de análise direcionada à performance do Tema A da Sonata n. 1 “Quedas de Iguaçu” (1974) de Dinorá de Carvalho (1895-1980). O texto combina uma análise focada nos aspectos texturais e rítmicos à Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson (1993). Após o levantamento e a experimentação de diversos caminhos, chegou-se às escolhas interpretativas aqui apresentadas. Elas resultaram da combinação entre experimentação prática ao piano e reflexão analítica, possibilitando a construção de um caminho performático capaz de dar forma ao fazer musical.

Palavras-chave: Performance musical. Teoria da Formatividade. Análise musical. Construção de performance. Dinorá de Carvalho.

The construction of a performance of Theme A of Sonata n. 1 “Quedas do Iguaçu”, by Dinorá de Carvalho

Abstract: This article proposes an analysis directed to the performance of Theme A of Sonata n. 1 “Quedas de Iguaçu” (1974) by Dinorá de Carvalho (1895-1980). The text combines an analysis focused on textural and rhythmic aspects to the Theory of Formativity by Luigi Pareyson (1993). After surveying and experimenting with different paths, we have come to the interpretive choices presented here. They resulted from the combination of practical piano experimentation and analytical reflection, enabling the construction of a performance path capable of giving form to musical making.

Keywords: Musical performance. Formativity Theory. Musical analysis. Performance construction. Dinorá de Carvalho.

“Valsa de Esquina nº 12”, de Francisco Mignone: reconhecimento do idiomatismo de contexto chorístico com vistas ao processo de construção de performance ao piano – relato de desenvolvimento de projeto

Mateus Santin Mendes, Alexandre Zamith Almeida

Resumo: Este artigo propõe compartilhar resultados parciais de projeto de pesquisa financiado pelo CNPq com a proposta de pesquisar o idiomatismo seresteiro implícito na Valsa de Esquina nº 12, de Francisco Mignone, visando não apenas seu reconhecimento, mas também sua consideração para a construção técnico interpretativa da performance ao piano. Para tanto, recorrerá a conceitos musicais como idiomatismo, gesto musical, tópicos e intertextualidade.

Palavras-chave: Francisco Mignone. Valsa de Esquina nº12. Tópicos. Intertextualidade. Pesquisa-ação.

“Valsa de Esquina nº12”, by Francisco Mignone: Recognition of Idiomaticism from choro context with a view to the process of a Piano Performance Construction – project development report

Abstract: This article proposes to share partial results of a research project funded by CNPq with the proposal of investigating the *choro* idiomaticism implicit in Valsa de Esquina nº 12, by Francisco Mignone, aiming not only its recognition, but also considerations for a piano performance technical interpretation construction. Therefore, the article will embrace musical concepts such as idiomaticism, musical gesture, topics and intertextuality.

Keywords: Francisco Mignone. Valsa de Esquina nº12. Topics. Intertextuality. Action research.

Implicações da atenção na prática pianística

190

Michele R. Mantovani, Celso L. Barrufi dos Santos Jr., Regina Antunes Teixeira dos Santos

Resumo: Este artigo tem por objetivo investigar como a atenção se apresenta na prática pianística em diferentes níveis de expertise. A metodologia abrangeu gravações (áudio-vídeo) da prática de duas obras do repertório de quatro casos e uma entrevista semiestruturada. Os dados foram analisados qualitativamente e quantitativamente, considerando a proposta de análise de Giorgi e Giorgi (2008). Os focos de atenção, limites e marcos de instabilidade mostraram-se distintos em função do nível de expertise e características individuais dos participantes.

Palavras-chave: Attention. Prática pianística. Nível de expertise.

Implications of Attention on Piano Practice

Abstract: This paper aims to investigate how attention presents itself in piano practice at different levels of expertise. The methodology included recordings (audio-video) of the practice of two musical works from the repertoire of four cases and a

semi-structured interview. Data was analyzed qualitatively and quantitatively, considering the proposal for analysis by Giorgi and Giorgi (2008). The focus of attention, limits and instability marks were different according to the level of expertise and individual characteristics of the participants.

Keywords: Attention. Piano practice. Expertise level.

Os *partimenti* de Nicola Sala (1713-1801) como fonte para o estudo do contraponto prático imitativo ao teclado

Roberto Cornacchioni Alegre, Mário Videira

Resumo: A redescoberta da tradição dos *partimenti* pode indicar novos (e antigos) caminhos para o ensino do contraponto prático ao teclado. Os *partimenti* de Nicola Sala (1713-1801) são a maior coleção de um autor Leista e representam uma fonte primorosa para o aprendizado do contraponto imitativo. Este artigo apresenta exemplos de *partimenti* de Sala com o objetivo de indicar quais eram os primeiros passos do ensino da imitação ao teclado e como podem ser abordados nos dias de hoje.

Palavras-Chave: Partimento. Contraponto prático. Nicola Sala (1713-1801). Improvisação histórica. Imitação.

Nicola Sala's partimenti as a source for studying practical counterpoint at the keyboard

Abstract: The Neapolitan tradition of *partimenti* can be a way to learn and teach practical counterpoint at the keyboard. The *partimenti* by Nicola Sala (1713-1801) are the biggest collection written by a Leista author, therefore it is a wonderful source to learn imitative counterpoint. This article aims to indicate the first steps at the learning of imitation according to Sala's approach, through analysis and discussion of some examples of his *partimenti*.

Keywords: Partimento. Practical counterpoint. Nicola Sala (1713-1801). Historical improvisation. Imitation.