UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes – Música

O USO DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA NA INICIAÇÃO AO PIANO

CLAUDIA FERNANDA DELTRÉGIA

VOLUME I

CAMPINAS – 1999

exemplar

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DE
COLEÇÃO
UNICAMP

UNIDADE BC
N.º CHAMADA:
T UNICAMP
D 388u
V. 01 Ex.
TOMBO BC/ 40270
PROC. 278/00
C [ ] D [X]
PREÇO R$ 11,00
DATA 02/02/00
N.º CPD

CM-00130620-9

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

Deltrégia, Claudia Fernanda
D388u O uso da música contemporânea na iniciação ao piano / Claudia Fernanda Deltrégia. – Campinas, SP: [s.n.], 1999.

Orientador: Maria Lúcia Senna Machado Pascoal.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes.

1. Música para piano. 2. Catalogação – Música. 3. Música – Brasil – 1960-1998. I. Pascoal, Maria Lúcia Senna Machado. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.Título.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes – Música

O USO DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA NA INICIAÇÃO AO PIANO

CLAUDIA FERNANDA DELTRÉGIA

Este exemplar é a redação final da tese defendida pela Sra. Cláudia Fernanda Deltrégia e aprovada pela Comissão Julgadora em 05/07/1999.

Universidade Estadual de Campinas – Programa de Pós Graduação em Artes – Instituto de Artes

Profa. Dra. Maria Lúcia Machado Senna Pascoal

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes (Música) do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes (Música) sob a orientação da Profª. Drª. MARIA LÚCIA SENNA MACHADO PASCOAL do Departamento de Música / IA.

VOLUME I
CAMPINAS – 1999

BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DE
COLEÇÃO

Aos meus dois grandes amores: Orlando, companheiro que torna o meu viver cada vez mais feliz, e Giovanna, minha filha, cujo sorriso me renova a cada dia.

AGRADECIMENTOS

• À FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela bolsa de estudos durante o desenvolvimento desta pesquisa. Deve-se, especialmente, ressaltar o apoio dos recursos da reserva técnica, que possibilitou o envolvimento de tantos compositores neste trabalho.

• À Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal, pela excelente orientação recebida. Sempre me estimulando, soube compreender os momentos delicados, tanto da minha vida pessoal quanto profissional.

• Ao meu marido, Orlando Martinelli Júnior, por compreender, tantas vezes, a minha ausência na presença, o meu mau humor, e os meus desabafos. Sua ajuda valiosa na discussão de idéias, na revisão dos textos e, enfim, nos problemas do cotidiano da casa (que, por sinal, tumultuada com a *pessoinha* recém chegada) o tornaram, definitivamente, o meu porto seguro.

• Ao Prof. Dr. Mauricy Martin, pelas suas brilhantes aulas de piano. O seu estímulo constante, equilibrando sempre um alto nível de profissionalismo e humanidade, a sua objetividade, a sua paciência, enfim, as suas numerosas qualidades o fazem um dos grandes exemplos que procurarei seguir na minha vida profissional.

• Aos meus amigos do mestrado, em especial, Ignácio de Campos, Domênico Coiro e Luciana Sayuri, pelo incentivo ao meu trabalho.

• Aos meus amigos, Adriana Lopes da Cunha, Maria Flávia Silveira Barbosa, Mônica Hassan, Rosane e Roberto Monti, que me ajudaram, simplesmente com o prazer da convivência, a enfrentar os momentos de tensão e desânimo.

• Aos compositores que se envolveram com a pesquisa, em especial, Rodolfo Coelho de Souza, Nestor de Hollanda Cavalcanti, Álvaro Guimarães, Ignácio de Campos Júnior, Domênico Coiro, Hersz Dawid Korenchendler e Marisa Rezende, que colaboraram também com idéias, muitas vezes inusitadas, mas profundamente valiosas.

• Aos meus pais, Emília B. Deltrégia e Amilton Deltregia Sobrinho que me ajudaram a cuidar da minha filha, enquanto eu me encontrava com as partituras.

• Ao meu irmão Luís Gustavo Deltrégia, por me salvar tantas vezes de problemas com a informática.

• Aos meus alunos, fonte de inspiração para o projeto inicial.

• Aos funcionários do Departamento de Música da UNICAMP, e das bibliotecas pesquisadas, que me ajudaram, direta ou indiretamente, para a concretização deste trabalho.

• Ao Prof. Dr. Rafael dos Santos, pelas sugestões elaboradas na ocasião da minha prova de qualificação.

• Ao Marcelo Mello, que me poupou tantas dores de cabeça com a digitação das partituras e me ajudou a "desmistificar" o programa Finale.

• Ao Prof. Homero Magalhães (*in memorian*), professor e amigo, pelo constante estímulo ao longo da minha vida profissional. Sua sensibilidade e leveza nunca serão esquecidas.

ABREVIATURAS

acomp. = acompanhamento
ant. = antecedente
ascend. = ascendente
aum. = aumentada
cap. = capítulo
comp. = compasso
cons. = consequente
contr. = contrário
contral. = contralto
crom. = cromática
D = dominante maior
d = dominante menor
desc. = descendente
desenvol. = desenvolvimento
dobr. = dobramento
ECA = Escola de Comunicações e Artes
elabor. = elaboração
ex. = exemplo
exten. = extensão
frag. = fragmento
harm. harmonia
imit.= imitação
inf. = inferior
introd. = introdução
j. = justa
linh. = linha
M. = maior
m. = menor
mat. = material
melód.= melódico(a)
mov. = movimento
N = acorde de napolitana
O = série original
pág. = página
R = série retrógrada
rep. = repetição
S.A. = Sociedade Anônima
sequ. = sequência
sopr. = soprano
st = semitom
sup. = superior
t = tom
T = tônica

tem. = temático
ten. = tenor
trans. = transição
transp. = transposição
UNIRIO = Universidade do Rio de Janeiro
USP = Universidade de São Paulo
var. = variação

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 1

CAPÍTULO 1. A COMPOSIÇÃO MUSICAL E A INICIAÇÃO AO PIANO NO BRASIL: UMA BREVE REFLEXÃO 12

CAPÍTULO 2: ANÁLISE DAS PEÇAS 20

2.1. SINAIS UTILIZADOS 20

2.2. CATÁLOGO TEMÁTICO E ANÁLISE ESTRUTURAL DE PEÇAS 22

Amaral VIEIRA (1952)
12 Pequenas Danças para Piano 23

Brenno BLAUTH (1931)
Suíte Paulistinha 29

Carlos CRUZ (1936)
A Marquesa de Santos 33

César GUERRA-PEIXE (1914-1994)
Mimúsculas I, II, III, IV, V e VI 34
*Suíte Infantil nº*1 .....
*Suíte Infantil nº*3 .....

Claudio SANTORO (1919 – 1989)
Peças infantis para Piano nºs 1 a 9 58

Edino KRIEGER (1928)
Choro Manhoso 67
Estudo Seresteiro 68

Edmundo VILLANI CORTES (1930)
*Prelúdio nº*9 69

Eduardo ESCALANTE (1937)
*Suíte nº*1 70

Emílio TERRAZA (1929)
Oito Miniaturas 75

Ernst MAHLE (1928)
As Músicas de Cecília 83

SUMÁRIO

Heitor ALIMONDA (1922)
Acalanto 89
Modinha 90
Movimento Perpétuo 91
10 Peças Fáceis para Piano (1° volume) 92
*Peças Infantis n°*1 97

Henrique de Curitiba MOROZOWICZ (1959)
Pequena Suite 100
Sonatina 104

José PENALVA (1924)
Mini-Suite 106

Kilza SETTI (1932)
Duas Peças para Piano 110

Lina Pires de CAMPOS (1918)
Coleção de Peças Infantis 112
Estorietas I, II e III 117

Maria Helena ROSAS FERNANDES (1933)
Modinda 120
Polca 121
Sinhá Marreca 122

Najla Jabôr (1915)
O Casamento da Baratinha 123
Série Uma vez 124

Nilson LOMBARDI (1926)
Homenagem a Ravel 129

Osvaldo LACERDA (1927)
Cromos para Piano (caderno n°1) 130
Cromos para Piano (caderno n°2) 134
Pequena Canção 138
Pequenas Lições 139

Ricardo TACUCHIAN (1939)
A Bailarina e o Bêbado 143

SUMÁRIO

Sandra ABRÃO (1949)
Marchinha em Do 144
O Rabo do Gatinho 145

Sérgio de Vasconcellos CORREA (1934)
Ponteios op. 2 – nos 8, 19, 12, 10 e 4 146
Suíte Infantil 151

Willy Correa de OLIVEIRA (1938)
7 ou 8 Peças mais Fáceis 156
9 Peças Fáceis 160
Pequena Peça Zen 169

Yves Rudner SCHMIDT (1933)
Ai, Marilú 170
Chorinho 171
Coleção de Peças Infantis nos. 1, 2, 4, 5, 9 e 10 172

2.3. ANÁLISE ESTRUTURAL DAS PEÇAS AINDA NÃO PUBLICADAS COMERCIALMENTE E DAS PEÇAS ESCRITAS ESPECIALMENTE PARA A DISSERTAÇÃO (PEÇAS DO ANEXO) 178

Alda de Jesus OLIVEIRA (1945)
Báfrica 179

Álvaro GUIMARÃES (1956)
4 Aprontos para Piano 180

Celso MOJOLA (1960)
As Cinco Meninas 184

Cláudia ALVARENGA (1968)
(coletânea de peças) 185

Cyro PEREIRA (1929)
Choro 194
Valsa 195

Domênico COIRO (1961)
Ressonâncias 196

SUMÁRIO

Ernani AGUIAR (1950)
Cinco Passos 197

Estércio Marquez CUNHA (1941)
Seis Pequenas Peças para Piano 202

Gilberto MENDES (1922)
Prelúdios n°s 1 e 2 208
Melodia Folclórica (nº2 do *Pequeno Álbum para Crianças*) 210

Hersz Dawid KORENCHENDLER (1948)
Néo-Suite 211

Ignacio de CAMPOS (1965)
Emmi 219

José Antônio Rezende de Almeida PRADO (1943)
Duas Peças Infantis para Piano 220
Adeus 222

Marco PADILHA (1955)
Três Vidraças Coloridas op. 16 223

Marcos MESQUITA (1959)
5 Esnadas 226

Marcus FERRER (1963)
Cinco Peças para Piano 231

Marisa REZENDE (1944)
O Grilo Grande 237

Nestor de Hollanda CAVALCANTI (1949)
Invenção Esquisita 243
Invenção Branda 244

Rafael dos SANTOS
Três Estudos 245

Rodolfo Coelho de SOUZA (1952)
Quatro Peças Fáceis 248

SUMÁRIO

Sérgio Di SABBATO (1955)
Três Prelúdios Modais 252

CAPÍTULO 3 – A ABORDAGEM DA NOVA LINGUAGEM NO CONTEXTO DIDÁTICO 255

3.1. A INTRODUÇÃO DE UMA NOVA LINGUAGEM: ALGUMAS DIFICULDADES 255

3.2. SUGESTÃO AOS PROFESSORES 264

CONCLUSÃO 267

GLOSSÁRIO 278

BIBLIOGRAFIA 291

BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DE
COLEÇÃO
UNICAMP

RESUMO

Esta Pesquisa fornece uma catalogação do repertório pianístico voltado para o aluno iniciante e uma coletânea de composições inéditas, escritas neste final de século no Brasil.

O trabalho também pretende discutir algumas dificuldades enfrentadas pelos profissionais da área pedagógica na introdução da nova linguagem musical e colocar as diversas características , assim como possíveis tendências composicionais no contexto atual brasileiro.

ABSTRACT

The purpose of this work is to pffer a repertory list for the piano beginner and to make available scores of unpublished brazilian piano pieces composed in the last part of this century.

This work also discusses some of difficulties piano teachers face when presenting New Music to their estudents, to introduce specific elements to new music, and also expose the student to brazilian contemporary tendencies in music

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo principal fornecer uma catalogação de peças, uma coletânea de composições inéditas formada por peças ainda não publicadas comercialmente e por outras escritas sob encomenda para esta pesquisa e uma análise do repertório pianístico brasileiro voltado para alunos com até três anos de estudo aproximadamente. Procura assim, promover a aproximação entre compositores brasileiros atuais e estudantes de piano. Esta dissertação também pretende levantar questões pertinentes às dificuldades enfrentadas pelos profissionais da área pedagógica na introdução da linguagem da nova música e apresentar as principais características e tendências da composição musical brasileira no contexto atual.

A idéia desta pesquisa nasceu da necessidade de renovação de repertório brasileiro voltado para a pedagogia do piano, uma vez que a linguagem musical sofreu grandes mudanças nos últimos anos. Novos recursos sonoros e técnicas foram incorporados ao discurso musical, buscando elementos diferentes daqueles próprios à linguagem tonal, o que, conseqüentemente, mudou as técnicas de leitura e execução das novas obras.

Apesar de tantas mudanças, é comum deparar-se com instrumentistas sem nenhum preparo para a interpretação de peças do repertório contemporâneo. No Brasil, diversos motivos têm colaborado para esta situação: a formação tradicional de professores e intérpretes, que criou um ciclo didático-pedagógico vicioso, propagando-se ao longo do tempo e na atitude dos novos professores; o mercado editorial restrito para essas peças, que impõe dificuldades financeiras na edição e na divulgação de novas obras; e, o fato de a maioria dos compositores atuais estar distante da área pedagógica voltada para a iniciação instrumental.

Uma das principais características das artes na atualidade é a presença de várias tendências estéticas.Esse aspecto multifacetado das artes e a própria difusão de um certo refinamento cultural não pode ser associado facilmente ao comportamento das classes sociais. Pelo menos no Brasil, mesmo quando se considera o processo de "globalização", verificam-se diferenças gritantes em diversas áreas e, no tocante à educação, observa-se também um contexto caótico, que, ao contrário do que se possa imaginar, nem sempre está diretamente vinculado às classes sociais mais baixas. No que tange a área musical,

percebe-se que não existe –por uma série de fatores– uma identificação ampla entre as denominadas elite econômica e a elite cultural. Infelizmente, o mais comum é encontrar a difusão do ensino musical nas camadas economicamente mais elevadas, sem que isso seja identificado com maior requinte intelectual. A massificação cultural atinge e afeta amplamente todas as classes sociais.

Desse modo, o professor de música freqüentemente enfrenta uma situação desfavorável em meio a essa massificação cultural, especialmente da presença em grande escala da música tonal nos principais meios de comunicação de massa como o rádio e a TV, dificultando, ou mesmo bloqueando esteticamente a introdução de uma outra linguagem sonoramente mais sutil e/ou mais diferenciada. Assim, um estudante iniciante, inserido nesse contexto sócio-cultural, tem, na maioria das vezes, uma "idéia de música" limitada à tonalidade. Essa direcionalidade imposta pelo meio (ou pelo ambiente) no sentido de (re)conhecer um único sistema musical (o tonal) pode ocasionar o desinteresse dos alunos para diferentes abordagens musicais, restringindo o conhecimento (e mesmo a difusão) de novos sistemas musicais.

Como a importância da mídia é grande na identificação, na formação e na difusão de novas estéticas musicais, não é fácil mudar esse quadro. Vale dizer, a introdução da nova linguagem musical em uma perspectiva didática, além de exigir profissionais e métodos atualizados, enfrenta também uma grande dificuldade inerente a esse contexto sócio-cultural conservador e massificante.

Considerando esses aspectos mais amplos, esta pesquisa não seria satisfatória se fosse restringida ao rastreamento de repertório contemporâneo para a iniciação ao piano e não discutisse também alguns problemas que a própria divulgação da nova linguagem enfrenta.

Para a realização da seleção de peças que seriam o enfoque principal deste trabalho, foi necessário um acurado procedimento metodológico. De início, nos deparamos com a problemática da delimitação do corpo de compositores e das respectivas peças que seriam enfocadas. A proposta inicial foi considerar peças escritas a partir de 1960, data em que são situados, de acordo com a bibliografia musical brasileira, os chamados grupos de renovação, que substituíram, ou pelo menos questionaram as idéias do período nacionalista. Porém, ao estudarmos a trajetória da história da música brasileira –e mesmo, em certo

sentido, também da história da música ocidental–, observamos que uma corrente estética não é substituída por outra obedecendo uma trajetória linear: as inovações são marcadas, a princípio, por ações individuais, que pela sua força e coerência acabam por influenciar o processo criativo coletivo, caracterizando, definitivamente, uma época.

Em virtude disso, entendemos que, dado seus objetivos iniciais, a pesquisa seria melhor conduzida se focalizássemos os compositores presentes no panorama da música brasileira, a partir do que Vasco Mariz chama de "primeira geração de compositores pós-nacionalistas"[1], sem levar em consideração uma data específica no processo seletivo das peças. Dessa forma, com o auxílio do catálogo de compositores brasileiros contemporâneos[2] e das principais publicações musicológicas que abrangem o período histórico a que nos referimos[3], chegamos à delimitação do corpo de compositores e das peças consideradas neste trabalho.

O levantamento desse material foi realizado a partir de duas etapas: na primeira, pesquisamos o material disponível em bibliotecas de Universidades e centros artísticos relacionados abaixo:

a) na Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP);

b) no Centro de Documentação de Música Contemporânea - CDMC da UNICAMP;

c) no Centro Cultural São Paulo - Divisão de Pesquisa em Música;

d) na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP);

e) na Biblioteca da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO);

f) na Biblioteca da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ);

g) na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.[4]

---

[1] MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil.* Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1994 (4ª edição).p. 303.

[2] CDMC- Unicamp. *Musicon - Guia da Música Contemporânea Brasileira 1995 - 1996.* Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

[3] MARIZ, 1994. op. cit. e NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira.* Ricordi Brasileira: São Paulo, 1981.

[4] Aqui cabe chamar a atenção para alguns pontos referentes a noss pesquisa de campo: pouquíssimo material com as características propostas foi encontrado nas bibliotecas da UNICAMP, UFRJ, UNIRIO e UNESP. O destaque ficou para a biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da USP, cujo acervo de partituras é grande e extremamente organizado. O Centro Cultural São Paulo, apesar de possuir um acervo razoavelmente grande, enfrentava problemas tanto em organização quanto em atendimento. A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, embora possuindo um grande acervo musical e um bom atendimento, pecava na conservação das partituras. O serviço de xerox era de má qualidade, além de cobrar um preço comparativamente abusivo.

Após esse trabalho de "garimpo" nas bibliotecas, a segunda etapa foi a consulta nos catálogos das principais editoras especializadas do país, objetivando o levantamento das partituras publicadas comercialmente e pertinentes aos objetivos da pesquisa. Os resultados desta consulta foram os seguintes:

a) *Editora Ricordi Brasileira*: possuía um catálogo de partituras bastante extenso, porém com uma lista muito pequena de composições brasileiras, e com níveis de dificuldade técnica acima do proposto. Além disso, fomos informados que essa editora se desfez recentemente das suas partituras de música brasileira, as quais foram adquiridas pela Musimed ;

b) *Editora Irmãos Vitale*: de acordo com seu catálogo, publica uma quantidade de partituras brasileiras muito grande. Porém, em visita à loja da editora em São Paulo, é possível constatar que apenas um número muito reduzido das peças que constam do catálogo são ainda publicadas ou estão disponíveis para a venda;

c) *Editora Musimed* (Brasília): não possui um catálogo, mas possui uma relação das partituras publicadas. Fomos informados que essa editora comprou os estoques de partituras de música brasileira da antiga Editora "Novas Metas" e da Editora Ricordi, atuando assim, também, como distribuidora. Entretanto, as partituras adquiridas dessas editoras não tinham sido ainda catalogadas, tornando impossível o acesso para a verificação das mesmas;

d) *Editora Música Nova* (Rio de Janeiro): foi contactada, porém não houve retorno.

e) *Editora Movimento* (Porto Alegre): não publica partituras de música brasileira.

d) *Fermata do Brasil* (vinculada com a Editora Arthur Napoleão): continha apenas uma peça que interessava à pesquisa, sendo que pouquíssimas obras do seu catálogo são de música erudita brasileira.

e) editoras estrangeiras não foram consideradas, devido à dificuldade de rastreamento das mesmas e de seus respectivos catálogos.

Não foram considerados os métodos para iniciação que reúnem composições de um mesmo autor e que visam um desenvolvimento gradativo para os iniciantes, pois procura-se aqui dar uma visão panorâmica da produção musical pianística brasileira. Mesmo assim, cabe lembrar a inegável contribuição de Ernst Widmer na renovação do repertório pianístico para iniciantes, através de seus *Ludus Brasiliensis*. A fim de manter a integridade das peças enfocadas, estão incluídas no trabalho suítes que apresentam pelo menos uma

peça dentro do nível técnico de dificuldade proposto, a fim de manter a integridade das peças enfocadas.

Nesse levantamento foram encontradas peças para a iniciação ao piano dos seguintes compositores: Amaral Vieira, Brenno Blauth, Carlos Cruz, César Guerra Peixe, Cláudio Santoro, Edino Krieger, Edmundo Villani Côrtes, Eduardo Escalante, Emílio Terraza, Ernst Mahle, Heitor Alimonda, Henrique de Curitiba, Henrique de Curitiba Morozowicz, José Penalva, Kilza Setti, Lina Pires de Campos, Maria Helena Rosas Fernandes, Najla Jabôr, Nilson Lombardi, Osvaldo Lacerda, Ricardo Tacuchian, Sandra Abrão, Sérgio Oliveira de Vasconcelos Corrêa, Willy Corrêa de Oliveira e Yves Rudner Schimdt. Nesse rastreamento, as partituras encontradas nas bibliotecas, publicadas por editoras comerciais, fazem parte, de uma maneira geral, do repertório dos compositores adeptos da corrente nacionalista; o folclore ainda está bastante presente nas composições e também nos títulos das mesmas; algumas peças mais progressistas estão em cópias fotocopiadas dos manuscritos, ou publicadas por instituições governamentais ou privadas sem fins lucrativos; há uma ausência generalizada de obras de compositores jovens; a grafia musical usada nas obras encontradas é, na sua quase totalidade, tradicional.

Além disso, foi possível constatar que o conjunto de peças levantado não refletia a heterogeneidade presente na composição musical brasileira atual. Os motivos que explicam essa lacuna serão discutidos no decorrer do texto, especialmente no primeiro capítulo. Essa constatação, por sua vez, conduziu a pesquisa a tentar ampliar seus procedimentos metodológicos através da colaboração direta de compositores no envio ou elaboração de partituras inéditas.

Cabe esclarecer que os compositores convidados para a participação do projeto, entre o segundo semestre de 1997 até setembro de 1998, não foi escolhido aleatoriamente, mas obedeceu critérios que achamos relevantes. Em primeiro lugar, com a finalidade de mostrar peças o quanto mais heterogêneas entre si, decidimos prioritariamente convidar compositores, cujos nomes não constavam do levantamento de peças feito na primeira fase da pesquisa. Em seguida, convidamos os compositores: a) que foram citados na bibliografia escolhida de música brasileira[5], b) que possuíam algum vínculo com uma

[5] A seguinte bibliografia de música brasileira serviu de base para o estabelecimento do corpo de compositores: MARIZ, op.cit.; NEVES, op. cit. *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*. Art Editora: São Paulo, (2 vol.),1977.

universidade, c) que tiveram peças apresentadas, pelo menos uma vez, nos Festivais de Música Nova ou em Bienais de Música Brasileira no decorrer desta década. O convite foi formalizado por uma carta padrão, explicando os objetivos da pesquisa e as informações a respeito das possibilidades técnicas dos iniciantes.[6] Essas informações, elaboradas a partir da própria experiência pedagógica e da observação de alguns métodos destinados ao iniciante do piano[7], fizeram-se necessárias, pois, em conversas informais com alguns compositores, esses mostraram-se relutantes em aceitar o convite proposto, justamente por possuírem muitas dúvidas em relação às condições técnicas e perceptivas dos iniciantes do piano. Os compositores não pianistas dispostos a colaborar com a pesquisa mantiveram, de uma maneira geral, um contato constante para solucionar eventuais dúvidas.

Dentre os compositores contatados, a maior parte manifestou interesse pela pesquisa, sendo que a não participação de alguns foi justificada pelos seguintes motivos: falta de tempo; pouca identificação ou familiaridade com a linguagem técnica elementar do piano; cachê abaixo do esperado[8]. Outros, ainda, comprometeram-se com a pesquisa, porém não enviaram suas composições por motivos que desconhecemos.

Nessa segunda etapa do levantamento de repertório contamos com a colaboração dos seguintes nomes: Alda de Jesus Oliveira, Almeida Prado, Álvaro Guimarães, Celso Mojola, Ciro Pereira, Domênico Coiro, Ernani Aguiar, Estércio Marquez, Gilberto Mendes, Hersz Dawid Korenchendler, Ignácio de Campos Júnior, Marco Padilha, Marcos Mesquita, Marcus Ferrer, Mariza Rezende, Nestor de Holanda Cavalcanti, Rafael dos Santos, Rodolfo Coelho de Souza Sérgio Di Sabato. Esses compositores colaboraram com a pesquisa enviando peças inéditas ou compondo especialmente para a dissertação.

---

[6] Esse contato com os compositores foi dificultado por vários problemas tais como: falhas do correio; excesso de correspondências recebidas pelos profissionais, tornando a leitura destas lentas, o que, algumas vezes ultrapassou o prazo de entrega das composições; mudanças de endereço. Essas dificuldades foram contornadas, à medida do possível por contatos pessoais, pelo telefone e através do correio eletrônico.

[7] SCHENEIDER, Willy. *Die Klavier Fibel* , 1959. GAINZA, Violeta Hemsy de Gainza. *A Jugar e Cantar com el Piano - Iniciación a la enseñanza Instrumental*. Buenos Aires: Gráfica Guadalupe, 1973. GAINZA, Violeta Hemsy de Gainza. Método para Piano - *Introducción a la Música*. I b; II a; II b; e III. Buenos Aires:Barry, 1974. PACE, Robert. *Musica para Piano 1*. New York: Lee Roberts Musics Publications, 1961. BASTIEN, James W. *How to Teach Piano Successfully*. (2 ed.) Illinois: General Words and Music Co., 1977.

[8] O cachê foi pago com a parte da bolsa referente à reserva técnica da FAPESP. Nesse aspecto, apesar das dificuldades impostas por uma verba limitada, deve-se louvar a iniciativa dessa instituição, pois possibilita maior flexibilidade na administração do material utilizado durante a confecção da pesquisa e melhores recursos financeiros aos pesquisadores e aos departamentos, quando devidamente empregados.

As partituras conseguidas foram organizadas da seguinte maneira: aquelas publicadas comercialmente estão citadas na forma de um catálogo temático. Já as partituras enviadas pelos compositores estão reunidas na forma de uma coletânea em anexo.

Todas as partituras foram analisadas seguindo uma metodologia no que diz respeito às suas macroestruturas, numa leitura adaptada do modelo sugerido por John D. White em *Comprehensive Musical Analysis*[9]. Na análise melódica, recorreu-se à terminologia utilizada por Arnold Schoenberg em *Fundamentos da Composição Musical*[10]. No decorrer dessas análises, foram incluídos alguns gráficos baseados nas reduções harmônicas propostas por Felix Salzer em *Structural Hearing – Tonal Coherence in Music* e por Wallace Berry em *Structural Functions in Music*[11]. Cabe esclarecer que esses gráficos, quando incluídos, abordam trechos musicais específicos e de interesse dentro do contexto geral da peça. Portanto, não possuem a intenção de representar a totalidade da composição, o que se constituiria numa análise voltada para as microestruturas. A realização deste tipo de estudo, mais significativo para a formação de compositores do que para intérpretes, tornaria o trabalho exaustivo, comprometendo o desenvolvimento de outros tópicos, a nosso ver, mais relevantes aos objetivos desta dissertação. Mesmo assim, por se tratar de uma pesquisa que focaliza o iniciante do piano, este entendido como um "músico" iniciante, consideramos oportuna a colocação de alguns destes gráficos.

Nessa perspectiva, as análises, salientam os seguintes itens da organização estrutural das peças:

- macroestrutura: seções ou partes;
- média estrutura: aborda frases, suas derivações (seqüências, imitações e outros processos) e as inter-relações entre as diversas vozes; alguns gráficos representam a harmonia vinculada aos seus diversos aspectos; altura, que descreve o sistema de organização predominante na peça; ritmo (ritmo harmônico, particularidades rítmicas entre as frases, entre outros), articulação (referente ao tipo de toque), métrica (colocada apenas

---

[9] WHITE, John D. *Comprehensive Musical Analysis*. London: The Scarecrow Press, Inc., 1994

[10] SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. (trad. Eduardo Seincman). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

[11] os gráficos foram construídos a partir dos modelos propostos por: BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1952. e SALZER, Felix. *Structural Hearing – Tonal coherence in Music*.(1ªed) New York: Dover Publications, 1982.

como uma sugestão por envolver conceitos extremamente subjetivos)[12] e andamento; intensidade, necessária ao conhecimento do professor antes da escolha da peça, a fim de conhecer o grau de sutilezas sonoras exigido; textura.

• microestrutura: motivos, células rítmicas; ocorrências intervalares predominantes.

No final de cada análise, achamos oportuno incluir o registro da extensão do teclado atingido pela peça, pois é importante para a dedução do grau de dificuldade de leitura das alturas. Foi incluído também o tópico "Dificuldades Técnicas e de Leitura", que faz um parecer pedagógico das dificuldades enfrentadas pelo iniciante em cada peça. Devido ao fato de que as peças apresentadas visam sempre à iniciação ao piano enfocando os três primeiros anos de estudo, e que o nível de dificuldade de uma determinada obra é, inegavelmente, um dado extremamente discutível, decidiu-se apenas indicar os principais obstáculos enfrentados pelos iniciantes, sem estabelecer níveis de dificuldade. Justificando esta posição, podemos citar Salomea Gandelman:

> "· A avaliação do grau de dificuldade de uma obra é consideravelmente subjetiva e aponta, inclusive, para as dificuldades do próprio professor.
>
> · Cada aluno apresenta potencialidades, gostos, dificuldades e necessidades particulares; a percepção desse conjunto e a orientação a ser imprimida ao processo ensino-aprendizagem (específica para cada aluno) apresentam, da mesma maneira um alto grau de subjetividade.
>
> · A avaliação do grau de dificuldade de uma obra e de sua aplicabilidade no ensino, além de subjetiva, passa, pois, pelo crivo da relativização"[13].

Considerando também que a nova música enfrenta algumas dificuldades na sua introdução, sobretudo ao aluno iniciante com desenvolvimento neurológico suficiente para

---

[12] O conceito de métrica muitas vezes é definido por fraseado. Este trabalho procura destacar, neste ítem a problemática, descrita por Wallace Berry, inerente à irregularidade e discordância dos apoios, que procuram destacar os pontos expressivos das linhas ou motivos melódicos, em relação àqueles sugeridos pelas fórmulas de compasso. Robert Jourdain (pág. 168) também destaca essa discordância: "...Falando de forma geral, o metro organiza o tempo musical na pequena escala, enquanto o fraseado o organiza na grande escala. Sem metro, a música assume a característica estática do canto gregoriano. Sem fraseado, ela se torna repetitiva e banal. Mas, como veremos, quando um tipo de ritmo é enfatizado, ele tende a obscurecer o outro. Os dois tipos de ritmo não estão inteiramente em paz um com o outro."

[13] GANDELMAN, Salomea. *36 Compositores Brasileiros - obras para piano (1950 - 1988)*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997. pág. 29.

apresentar certas preferências musicais tonais, procuramos também discutir algumas dessas dificuldades, com o auxílio de experiências práticas com alguns alunos.

O trabalho foi, assim, desenvolvido em três capítulos e uma conclusão.

O primeiro capítulo faz uma breve reflexão sobre a educação musical dirigida à pedagogia do piano no Brasil, procurando descrever os principais obstáculos enfrentados pelos professores na introdução da nova linguagem musical, principalmente no âmbito das aulas individuais de instrumento.

O segundo capítulo faz a catalogação e a análise de partituras que se enquadram nas característica inicialmente descritas, fazendo as respectivas análises, considerando os procedimentos metodológicos citados anteriormente. Obviamente, as partituras publicadas comercialmente, não puderam constar de maneira íntegra na dissertação. Já as peças inéditas, enviadas diretamente pelos compositores, foram revisadas e estão agrupadas no anexo I. Esse capítulo é precedido de uma lista de sinais utilizados nas tabelas e gráficos.

O terceiro e último capítulo trata das dificuldades na abordagem da nova linguagem musical no contexto didático, assim como das particularidades na experiência de aplicação dessas peças. Os resultados dessa experiência foram obtidos pela aplicação de parte das peças do repertório em alunos de professores de Campinas e região e, posteriormente, em alunos da Universidade Federal de Santa Maria – RS. Na impossibilidade de aplicar todas as peças, foram escolhidas aquelas mais progressistas e sem referências tonais explícitas.

Após a conclusão que segue o terceiro capítulo, o trabalho apresenta um pequeno glossário, que pretende elucidar tanto as eventuais dúvidas, bem como esclarecer certas discordâncias terminológicas presentes entre alguns musicólogos. Os termos que estão definidos no glossário aparecem no texto sempre em negrito.

Numa visão panorâmica, a análise das peças permitiu verificar a presença de composições construídas a partir da utilização de diversas técnicas. As características inerentes a essas composições possibilitaram também refletir sobre as possíveis tendências da composição atual no Brasil.

No repertório levantado, observamos a presença de peças que são explicitamente tonais; que fazem uso de um sistema tonal expandido; que são construídas a partir de séries dodecafônicas; que empregam sistemas de organização de intervalos; que utilizam a

indeterminação ou a aleatoriedade; que apresentam características minimalistas; ou ainda, peças concebidas a partir da utilização simultânea de diversas técnicas composicionais.

Além disso, dentro de cada uma dessas várias maneiras de conceber música encontramos: peças nacionalistas, que ainda utilizam melodias folclóricas de maneira explícita e em estruturas tradicionais; peças de caráter também nacionalista, mas que apenas fazem uso de características, no que diz respeito aos vários elementos musicais; peças tipicamente brasileiras, sem uma alusão explícita à música folclórica e/ou popular; e peças que visam à "universalidade" da linguagem musical, sem referências nacionais.

Ainda inseridas nas ramificações acima descritas estão composições com finalidades "explicitamente didáticas". A expressão "explicitamente didática" foi ressaltada porque embora o repertório inserido neste trabalho possui –de maneira direta ou indireta– a intenção de acrescentar habilidades técnicas ou de leitura aos estudantes, algumas dessas peças são extremamente claras neste aspecto, direcionando o aprendizado para o desenvolvimento de um certo tipo de habilidade técnica, ou sonoridades e grafias não tradicionais.

Durante a aplicação de parte das composições em alunos iniciantes, o entusiasmo pelas novas partituras foi bastante variado e, como era de se esperar, a abertura para a aceitação do novo repertório dependia em parte do contexto cultural familiar. O ensino do novo repertório exigiu, na maioria das vezes, uma preparação didática, amplamente baseada na história da música, uma vez que permitia a compreensão temporal da expansão e a ruptura do sistema tonal e o surgimento de novas experiências musicais. Isso facilitava a abordagem musical das principais correntes composicionais surgidas desde o início do século.

Para os iniciantes com menos vivência musical, partiu-se de experiências estritamente musicais, em que a percepção era aguçada a fim de fazer com que os alunos percebessem ou "abrissem os ouvidos" para explorações timbrísticas do instrumento, assim como para os diversos aspectos que introduziam "novidades", tanto no que diz respeito à grafia, quanto aos aspectos sonoros.

Finalizando, devemos ressaltar que a contribuição deste trabalho deve ser entendida não apenas no esforço de catalogação e de fornecimento de repertório para a introdução da linguagem contemporânea brasileira, mas também no sentido de refletir sobre aspectos

pertinentes à temática da pedagogia contemporânea do piano e seu papel social. Vale dizer, pretende-se aqui contribuir para o avanço de uma visão do ensino musical em que esteja contemplado o elo entre a educação/aprendizado e a criatividade, rompendo assim com a massificação cultural e estética observada na maioria das práticas pedagógicas aos iniciantes não apenas do piano, mas dos instrumentos musicais de um modo geral. Sem isso, acreditamos que os aspectos criativos do cidadão –cada vez mais importantes na sua formação humana, na sua diferenciação da massa– comprometem a formação do indivíduo crítico de seu mundo e de seu tempo. Nesse sentido, deixar de lado as novas linguagens não significa apenas limitar as possibilidades de escolha do estudante, mas também impedir a sua formação completa nos diversos aspectos musicais e sociais.

CAPÍTULO 1: A COMPOSIÇÃO MUSICAL E A INICIAÇÃO AO PIANO NO BRASIL: UMA BREVE REFLEXÃO

Durante o final do século XIX e início do século XX, surgiram novas formas de conceber música no mundo ocidental, em substituição não apenas ao sistema tonal, mas também às estruturas inerentes a esse sistema.

Segundo Donald Grout[1], em *História de La Música Occidental*, a expressão "nova música", como se habituou a chamar a maior parte da produção musical do século XX, não é um termo recente, pois já fora utilizada em outros períodos da história da música, para descrever uma linha divisória entre um estilo antigo e um novo (como exemplo: a *ars nova* do séc. XIV e a *nuove musiche* de 1602). No entanto, esse autor entende que jamais houve uma ruptura tão radical entre duas etapas da criação musical como a ocorrida nas décadas de 50 e 60 deste século, e "nova música" teria, assim, uma identificação particular com este período.

Cronologicamente, Grout define, inicialmente, três principais orientações estéticas na música ocidental do século XX: o nacionalismo, vinculado à valorização do material folclórico de cada país; o neoclassicismo, que procurava reorganizar as transformações da linguagem musical, conectando-as aos princípios de organização do passado; e o dodecafonismo, que rompe com o sistema tonal. Em seguida, o autor destaca a pluralidade de correntes composicionais que se intensificam (ou se radicalizam) ainda mais a partir da segunda metade do século. Entre outras, são citadas: o serialismo, resultado da extensão do princípio dodecafônico para os outros parâmetros musicais; o politonalismo; a aleatoriedade; a indeterminação; a utilização de recursos eletrônicos; exploração de timbres inusitados dos instrumentos musicais tradicionais. Todas essas tendências procuraram, ao mesmo tempo, o distanciamento de estruturas e/ou referências composicionais do passado, e oferecer, alternativamente, uma gama de possibilidades novas nesses campos.

No Brasil, essa diversidade também pode ser constatada, porém a primeira orientação estética, citada por Grout, o nacionalismo (um movimento idealizado na

---

[1] GROUT, Donald Jay. *Historia de la Música Occidentall* , vol. 2. Madrid: Alianza Editorial (2ed.), 1988, p. 725-727.

Europa), incorporou-se à segunda, o neoclassicismo, tornando-se tão forte que ofuscou as outras correntes composicionais existentes no país. Entretanto, esse movimento que se aproveitava de elementos musicais, de maneira direta ou indireta, presentes na música popular e folclórica, enfrentou, em sua fase inicial, a grande resistência por parte da sociedade brasileira. De acordo com Vasco Mariz[2], a reação contrária ao movimento foi observada nas classes dominantes, pois estas tinham como referência a arte européia, privilegiando-a e desprezando a cultura das classes mais baixas, formadas, em grande parte, por negros. Esse quadro passa a mudar após a adesão de vários intelectuais provenientes da burguesia tradicional ao movimento nacionalista, fortalecendo-o enquanto corrente cultural. O ponto culminante desse movimento foi a Semana de Arte Moderna de 1922 que, ao obter grande respaldo pela imprensa, tornou-se um marco no cenário artístico brasileiro.

Dessa forma, o nacionalismo musical brasileiro, embora iniciado timidamente, acabou se transformando num movimento extremamente marcante e hegemônico, no sentido de criar e estabelecer uma identidade musical nacional. Isso, de outro lado, refreou o surgimento e o desenvolvimento de outras correntes composicionais presentes no Brasil, conforme podemos notar nesta declaração do principal líder intelectual do movimento nacionalista, Mário de Andrade:

"Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta[3]".

É interessante notar, contudo, que a imposição dessa orientação estética por parte dos nacionalistas com a finalidade de estabelecer a identidade cultural nacional, ao mesmo tempo em que gerou grandes compositores, proporcionou, ao mesmo tempo, um entendimento superficial e leviano dos próprios elementos musicais folclóricos. É possível observar, em muitas obras nacionalistas um caráter fortemente populista, estruturado a partir de modelos fornecidos pela música européia do passado. Podemos citar José Maria Neves:

---

[2] MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. p. 115 – 116.
[3] ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Editora Martins: São Paulo, 1972, p 19.

> "O nacionalismo brasileiro foi essencialmente neoclássico, tanto no emprego das formas consagradas – suite, sonatina, sonata,etc. - , quanto ao apego as estruturas melódicas, harmônicas e contrapontísticas do passado próximo. Mas, como se pode ver também no neoclassicismo europeu, a presença de elementos correntes no romantismo é fundamental para o nacionalismo brasileiro. O culto da inspiração e da sensibilidade primária aproximou aqueles compositores dos grandes modelos do romantismo e, por outro lado, desenvolveu-lhes o gosto pelo contato imediato com o público, num populismo que sacrifica freqüentemente o valor das obras.(...) Por outro lado, não se pode esquecer que a falta de contato vivencial com os elementos constitutivos do folclore brasileiro, a falta de experiência direta deste gênero de música, dava a tais elementos um caráter tão exótico e exterior ao compositor quanto, guardadas as proporções, qualquer tema construído segundo critérios puramente racionais, como seria o caso de uma série dodecafônica"[4] .

A hegemonia dos nacionalistas, porém, não foi eterna. Apesar do relativo isolamento dos compositores não nacionalistas, a partir da segunda metade deste século, pode-se notar um processo de fortalecimento dos chamados *grupos de renovação*, liderados por compositores que buscavam novas soluções musicais para suas respectivas obras. O trabalho desses grupos irá proporcionar –a exemplo do ocorrido na Europa– suficiente liberdade para ampliar a produção musical de diversas correntes composicionais, tais como o dodecafonismo, o minimalismo, o politonalismo, a aleatoriedade, a música eletroacústica, entre outras. Ao contrário do que se possa imaginar, essas novas correntes não fizeram o nacionalismo desaparecer, mas, certamente, o modificaram, redimensionando-o esteticamente, ao torná-lo apenas uma opção a mais e, no plano crítico, questionando os seus reais objetivos.

Neste final de século, entretanto, parece que a produção musical torna-se, a exemplo das outras artes, altamente individualizada. Os diversos sistemas composicionais e as várias orientações estéticas que chegaram a gerar escolas de composição perdem sua unidade e passam a representar, simplesmente, elementos a serem utilizados numa determinada peça musical. A heterogeneidade da produção musical brasileira, antes existente apenas entre as tendências estéticas, passa a existir também entre os compositores.

---

[4] NEVES, José Maria . *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977. p. 192 – 193.

Mais do que isso, essa heterogeneidade passa a ser parte integrante da obra de um mesmo compositor.

Esse breve histórico nos mostra a amplitude das mudanças ocorridas na produção musical brasileira, no âmbito da composição. O que se constata, porém, é que essas transformações não foram incorporadas pela grande maioria dos instrumentistas o que, conseqüentemente, impediu o seu acesso pelo público de concerto.

As causas são diversas, porém a formação tradicional dos músicos é bastante decisiva. Um exemplo disso é o que ocorre na pedagogia do piano no Brasil, que, de uma maneira geral, não incorporou esse novo repertório. É o que podemos notar em programas de apresentações e concursos de alunos.

É comum a idéia de que num país com tantos problemas sócio-econômicos e culturais como o Brasil, se as pessoas tivessem pelo menos o acesso à educação musical tradicional, um grande passo já teria sido dado em nossa formação cultural. Essa visão erra ao não considerar a complexidade e a heterogeneidade de nossa sociedade e que, portanto, as soluções para a produção e difusão da produção cultural (e da música em particular) não passam por uma trajetória linear, na qual os problemas seriam solucionados passo a passo e seqüencialmente. Em geral, essa postura há tempos vem justificando a incompetência e a falta de atualização dos educadores de diversas áreas.

No caso da música, a ausência de uma orientação pedagógica de bom nível nos conservatórios e nas universidades obriga os novos professores a realizar uma atividade profissional viciada e conservadora, que pouco se aproxima do interesse do aluno, ou então, condena-os a realizar uma tarefa pedagógica solitária, com base em experiências nas quais os alunos tornam-se cobaias. No âmbito da pedagogia do piano, uma das conseqüências dessa situação é a grande ausência de profissionais capacitados a orientar os alunos dentro da estética da nova música. Muitos trabalhos pedagógicos que tratam de uma abordagem não tradicional são desenvolvidos em grupos de musicalização, porém os professores de instrumento, cada vez mais, são obrigados a desenvolverem trabalhos individuais, pois nas circunstâncias atuais, há um mercado para os profissionais de ensino musical que exige do professor aulas a domicílio. Além disso, muitas vezes os alunos querem ser introduzidos ao instrumento de sua escolha sem uma prévia participação em grupos de musicalização. Nestes casos, toda a iniciação musical é feita através do piano e individualmente.

Essa situação não impede, porém, que o repertório de música contemporânea seja inserido no estudo do instrumento desde o início do aprendizado. Experimentalismos em aulas coletivas, com novas grafias e inusitados timbres de diversas fontes sonoras auxiliam o desenvolvimento da criatividade dos alunos, desbloqueando a sensibilidade auditiva para o reconhecimento de novas sonoridades e novos princípios de ordem. Entretanto, frequentemente observamos que, devido à ausência do estudo e da audição do repertório da música atual, os novos instrumentistas interpretam essas experiências sonoras como simples exercícios de criatividade ou brincadeiras, sem conectá-las a uma nova forma de fazer música. O estudo do novo repertório auxilia diretamente na compreensão das várias maneiras de compor e consequentemente, na interpretação desse repertório, tão rico em sua diversidade, principalmente se este estiver inserido dentro de um programa de estudo que busca partir do todo para o particular, sem privilegiar um período ou um tipo de música. Segundo observa o compositor Jorge Antunes:

"O mundo sonoro da música contemporânea abrange o restrito mundo sonoro da música tradicional. O conjunto sonoro da música tradicional é um caso particular daquele da música contemporânea. E somos dos que crêem que o mais producente é partir do geral para o particular".[5]

Nesse contexto, é fundamental que o aluno iniciante conheça a música mais recente, não apenas para enriquecer suas possibilidades de escolha e ter contato com a estética musical de sua época, mas também para desenvolver precocemente o potencial criativo que a interpretação desse repertório possibilita, tanto por estar liberto dos clichês da música tonal, como por requisitar, diversas vezes, a participação do intérprete diretamente na composição.

Acreditamos que esse desenvolvimento é de extrema importância nos dias de hoje, considerando-se o ponto de vista do papel social que a educação musical deva exercer. Numa sociedade massificada e com problemas econômicos, sociais, culturais e educacionais tão complexos como a nossa, os aspectos criativos do cidadão devem ser cada vez mais valorizados para a formação de indivíduos questionadores de seu meio, de seu tempo, e de sua ação.

---

[5] ANTUNES, Jorge. *Criatividade na Escola e Música Contemporânea.* Cadernos de estudo: Educação musical 1, Atravez: São Paulo, 1990.p. 58.

Nesta perspectiva, peças de música brasileira contemporânea com finalidades didáticas são imprescindíveis. Porém, o mercado editorial brasileiro publica cada vez menos as novas composições. Os motivos para essa situação são variados. Atualmente, uma editora é, na maioria das vezes, uma empresa como outra qualquer, visando margem de lucro cada vez maior. Dessa forma, não há interesse comercial nas novas composições, justamente devido à falta de mercado para essas partituras .Uma das causas para essa quase ausência de consumidores é a situação anacrônica da pedagogia musical, como foi discutida rapidamente acima. Outra causa seria a reprodução ilegal de obras, restringindo ainda mais o mercado editorial. Editoras mais compromissadas com a sociedade musical como a "Novas Metas", por exemplo, estão simplesmente desaparecendo.

Infelizmente, cria-se assim uma situação pouco animadora em que os compositores não conseguem publicar suas obras porque não há mercado, não há mercado porque os professores de piano não integram as novas obras no repertório e por sua vez, os professores não sugerem novas partituras porque não há material publicado dos novos compositores.

Estes últimos, freqüentemente, têm suas peças interpretadas nos Festivais de Música Nova e nas Bienais de Música, porém, ao mesmo tempo em que esses eventos foram idealizados a fim de permitir uma aproximação entre público, intérpretes e compositores, ajudaram a proporcionar, talvez, uma postura exageradamente despreocupada com os novos músicos. Compõe-se difícil para apresentações específicas, muitas vezes para determinados intérpretes e para públicos extremamente restritos (um público constituído basicamente por profissionais da área, diga-se de passagem). Obviamente, essa situação reflete o abismo criado entre a música nova e a comunidade, devido à incapacidade desta em compreendê-la. As causas são diversas e não possuem solução a curto ou a médio prazo. É preciso fingir que essas novas obras estão sendo compreendidas, enquanto há uma completa alienação de grande parte da sociedade em relação a música erudita contemporânea. Nessa visão podemos citar Adorno:

> "A perda de 'interesse absoluto' não afeta somente o destino exterior dessas obras na sociedade, a qual no fundo, pode furtar-se à rebelião que aquelas expressam e com um encolher de ombros permitir que a nova música continue no mundo como uma extravagância, mas a música compartilha o destino das seitas políticas que, por sua

desproporção com os poderes constituídos, se vêem impulsionadas em direção à falta de verdade, pondo-se a serviço do estabelecido..."[6].

É ilustrativo anotar também que, para Adorno, no que diz respeito ao aspecto econômico, os compositores estão novamente compondo sob encomenda, como acontecia antes da revolução burguesa. Porém, a burguesia que conquistou o direito ao concerto, hoje o troca por apresentações de música popular. Novamente a música passa a ser encomendada por mecenas e, também, por instituições. Nas palavras de Adorno,

"(...) mais do que nunca o artista e o mecenas se estranham e o primeiro é patrocinado pelo segundo apenas por uma simples "obrigação cultural"[7].

O compositor paulista Flo Menezes[8], em palestra realizada durante a Segunda Semana de Música Brasileira, organizada por alunos e professores da UNICAMP, comentou que é comum, no Brasil, existir a falta de respeito por parte dos músicos frente a uma obra musical inédita. O compositor ressalta que, na Europa , quando um músico assiste a uma estréia e percebe algum problema na recepção desta, tende a se sentir limitado diante da peça, enquanto que no Brasil, a mesma situação levaria o músico a imediatamente descartar a mesma. Essa colocação é real e reflete, verdadeiramente, o contexto em que a música contemporânea brasileira está inserida.

Acreditamos que a responsabilidade por essa situação não cabe apenas ao professor, que deveria, na visão de alguns compositores, estar preparado para compor peças para iniciantes que enfoquem diversas tendências e correntes estéticas da composição e preparar os virtuoses do futuro. Isso faz sentido para o educador musical, contudo, é importante ressaltar que o professor de instrumento é um instrumentista. Não devemos esquecer que, num enfoque atual, a iniciação ao piano deve ser realizada por instrumentistas de bom nível e cabe a ele inevitáveis especificidades com relação ao desenvolvimento e aprimoramento técnico, tanto de seus alunos como de si próprio. Sendo assim, este se depara com suas próprias limitações na área composicional, assim como os

---

[6] ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música*. Editora Perspectiva - Coleção "estudos". São Paulo, 1989. p. 22-23.

[7] ibdem, pág. 26.

compositores se deparam, frequentemente, em limitações técnicas, ao tocarem ou regerem as suas próprias obras. A verdade é que, infelizmente, a maioria de nós não pode se colocar entre os gênios e que, se por um lado precisamos desenvolver outras especificidades, por outro, precisamos priorizar algumas delas para nos tornarmos músicos completos com a ajuda de outros músicos, que possuam especializações diferentes.

Como podemos notar, a dificuldade na formação de um público para a música contemporânea passa por problemas complexos e pela coletividade da classe musical. Porém, sendo a pedagogia musical uma das grandes responsáveis pela formação de um público para música de concerto, é claro que ela pode colaborar amplamente na mudança deste quadro, principalmente em se tratando do piano, um dos instrumentos mais populares do país, e, conseqüentemente, bastante procurado pelas pessoas que desejam aprender música. Sabemos que a "pianolatria" é bastante passível de críticas e que, em diversos casos, reflete, mais uma vez, a falta de vivência musical sofrida pela sociedade brasileira. Entretanto, sempre é necessário partir de um determinado contexto, de uma situação raramente ideal para abrir novos caminhos. Não desconhecemos também que raramente o ensino básico musical resulta na formação de profissionais. Freqüentemente, ele forma um público amador que ouve, toca e lê sobre música em seus momentos de lazer. O nível deste público pode e deve ser elevado, tanto quantitativa como qualitativamente. Nesse ponto, podemos citar Koellreuter:

> "o diletantismo foi sempre o ponto de partida e frequentemente, a base de um profissionalismo de alto nível"[9].

Além disso, num programa diversificado, poderíamos também incluir a música popular. Porém, esta geralmente é mais acessível em sua compreensão e divulgação. Mesmo assim, a inclusão da música popular num repertório abrangente teria, sem dúvida, a função de levar o aluno a uma audição progressiva, justamente por tratar de estruturas e sistemas composicionais mais assimilados perceptivamente. Acreditamos que somente uma atitude não discriminatória tornaria o ensino da música mais completo e acessível.

---

[8] "Debate sobre Música Contemporânea". *Segunda Semana de Música Brasileira.* (Transcrição do debate gravado em fita cassete por alunos do Departamento de Música da UNICAMP), 1996.

[9] KOELLREUTER, H. J. *Educação Musical no Terceiro Mundo: Função, Problemas e Possibilidades.* Cadernos de Estudo - Educação Musical, Atravez: São Paulo, 1990. p. 6.

CAPÍTULO 2: ANÁLISE DAS PEÇAS

2.1. SINAIS UTILIZADOS

Sinais utilizados nas tabelas:

1) números com expoentes, como por exemplo 3^2, indicam o tempo específico que uma frase ou cadência começa ou termina. No caso acima deve ser interpretado : segundo tempo do compasso 3. Essa especificidade é descartada quando a unidade estrutural a ser descrita é iniciada no primeiro tempo do compasso ou se existe um anacrusi cujo primeiro apoio também é colocado no primeiro tempo do compasso.

2) Flechas dentro das tabelas indicam mudança de direção da frase (do soprano para o baixo, por exemplo) ou imitações e semelhanças entre as frases.

3) Os intervalos indicados, quando não são especificados, podem ser interpretados de forma generalizada. Por exemplo: 2as devem ser entendidas como 2^{as}maiores e menores, enquanto 4as ou 5as, incluem os intervalos justos , diminutos e aumentados.

Sinais utilizados nas reduções (gráficos), baseados na terminologia utilizada por Wallace Berry[1]:

1) Figuras representativas das durações foram utilizadas para indicar a hierarquia entre os graus e/ou alturas dentro de uma estrutura:

𝅗𝅥 - mínimas e figuras de duração longa representam graus importantes como tônica, subdominante ou dominante.

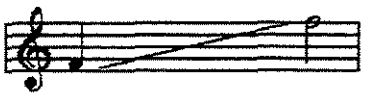
♩ - semínimas representam graus também importantes mas já com uma função de passagem.
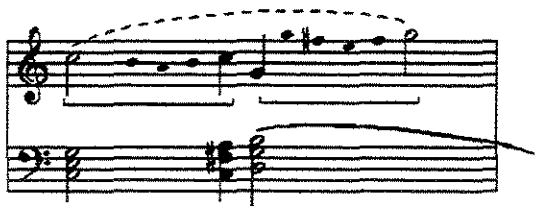
---

[1] BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music.*. New York: Dover Publications, 1976, pág. 179.

notas pretas sem hastes representam, em geral, meras notas de passagem, principalmente quando estiverem num tamanho diminuído.

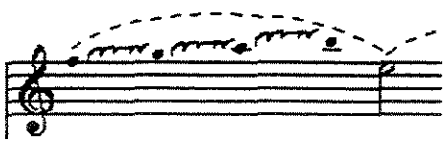
2) notas de passagem são mostradas por uma linha na diagonal, indicando omissão de alturas. Ex:



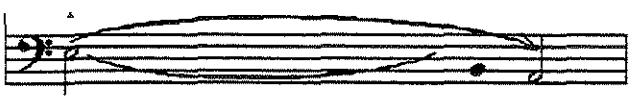
3) colchetes sublinham trechos que necessitam de algum tipo de comparação (transposições, repetições, etc.):



4) linhas onduladas indicam corte de um trecho musical considerado redundante. Ex:



5) flechas indicam alturas que levam ou saem para uma determinada nota mais importante (quando pontilhadas) ou bastante importantes (quando cheias) dentro de uma hierarquia definida. Ex:
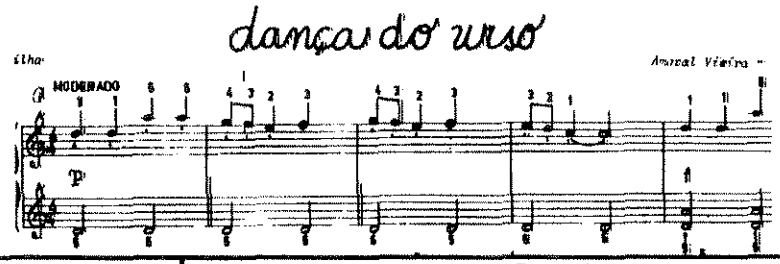


Para indicações de graus harmônicos, foi empregada a terminologia estabelecida por Salzer.[2]

[2] SALZER, Félix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, 1952.
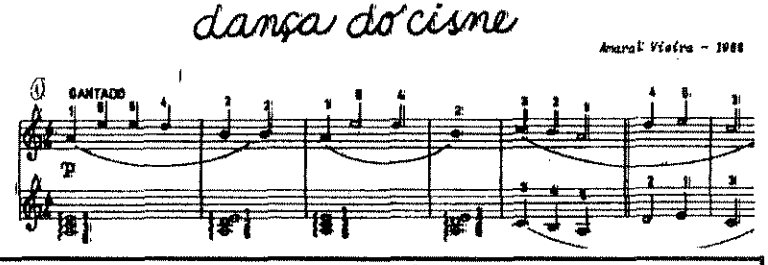
2.2. CATÁLOGO TEMÁTICO E ANÁLISE ESTRUTURAL DE PEÇAS

Autor: Amaral Vieira (1952)
Peça: *12 Pequenas Danças para Piano*
Data: 1982
Editora: Cultura Musical Ltda
Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

1 - Dança do Urso



2. Dança do Cisne



Peça		*1. Dança do Urso*				*2. Dança do Cisne*					
Macro análise	**Seções**	Única				A		B		A'	
Média análise	Com-passo	1 – 4	5 - 8	9 - 12	13 – 17	1 - 4	5 - 8	9 – 12	13 - 16	17 - 20	21 – 24
	Frases (linha sup.)	a^1**(ant.)**	a^2**(cons.)**	b **(ant.)**	a^3 **(cons.)**	a^1	b^1	c	d	a^2	b^2
	baixo	**período** Ostinato **bordão:** ré		**período** Dobramento **em 8ª** da melodia	**Ostinato bordão: ré** e lá	**período** acordes de 3 sons arpejados	dobr. em 8ª	**período** **acordes de** 3 sons	dobr. em 8ª	**período** acordes de 3 sons	dobr. em 8ª
	altura	Ré dórico				Lá eólio					
	ritmo	Ostinato rítmico				**Homorritmia** entre as linhas do baixo e do soprano nas frases "b" e "d"					
	métrica	O ostinato e o contorno melódico da melodia do soprano sugerem compasso 2/2				As ligaduras colocadas pelo compositor sugerem comp. 4/2.					
	anda-mento	*Moderato*				Não definido					
	articu-lação	*Legato* e *staccato*				*Legato*					
	inten-sidade	*p – f*				*p – mf*					
	textura	**Homofônica:** linha melódica com ostinato e **monofônica** (comp. 9 – 12)				**monofônica** (frases "b" e "d") e **homofônica**: melódica com acompanhamento					
Micro análise		células rítmicas motívicas: ♩♩♩♩ e♪♪♩♩ 5ª e 2ª melódicas				Durações: ♩, ♩ e ♪ 5ª e 2ª melódicas					
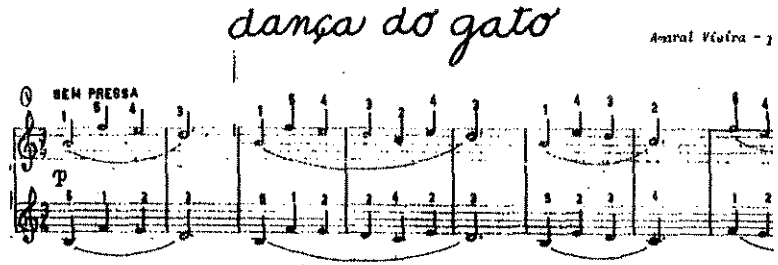
Dificuldades técnicas e de leitura: linha superior escrita em registro agudo; *legato;* e *staccato* .
Registro: ré 3 – lá 4

Dificuldades técnicas e de leitura: acordes de três sons arpejados; *arpejos; legato*
Registro lá 2-mi 4

3. Dança do Coelho



4.Dança do Gato



		3. Dança do Coelho										*4.Dança do Gato*				
Macro análise	**Seções**	A				B		A'				Única				
Média análise	compasso	1 -4	5 - 8	9 -12	13-16	17-24	25-31	32-35	36-39	40-43	44-46	1 – 5	6 - 9	10 - 14	15 – 19	20 – 24
	frases (linha sup.)	a^1	a^2	a^3	a^4	b^1	b^2	a^5	a^5	a^2	C	a^1	b^1	a^2	c^1	a^3
	baixo	Inserções com células rítmicas percussivas (do – sol harmônico) pontuando o final de cada frase.				Dobramento em 8ªs.		Idem comp. 1 – 16		Dobramento em 8ªs.		peça construída monotematicamente a partir do motivo apresentado nos comp. 1 e 2 dobramento em 8ªs				Estilo imitativo seguido de uníssono
	altura	Do M										Ré dórico				
	ritmo	**Isorritmia** entre as frases "a": ♩♩♩♩♩♩ (*staccato*)										**Homorritmia** entre as linhas do baixo e soprano				
	métrica	regular: compasso binário										a articulação proposta pelo compositor define a métrica irregular com apoios de 2 em 2 e 3 em 3 compassos: Ex: comp. 1 – 5 				
	andamento	*Vivo*										"Sem pressa"				
	articulação	*legato* e *staccato*										*Legato*				
	intensidade	*p – ff*										*P*				
	textura	**Homofônica e monofônica** (seção B)										**Monofônica**				
Micro análise		Célula rítmica percussiva (baixo): ♩♩ 2ªs melódicas										Célula rítmica motívica: ♩♩♩♩. 2ªs e 5ªs melódicas				

Dificuldades Técnicas e de Leitura: andamento rápido; *staccato.*

Registro: do 3 – sol 4
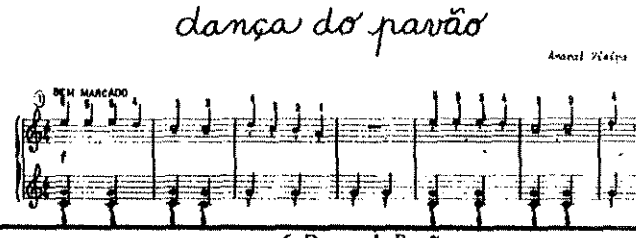
Dificuldades Técnicas e de Leitura: textura monofônica, exigindo movimentos assimétricos da mão.

Registro: si 2 – fá 4

5. Dança do Galo



6. Dança do Pavão
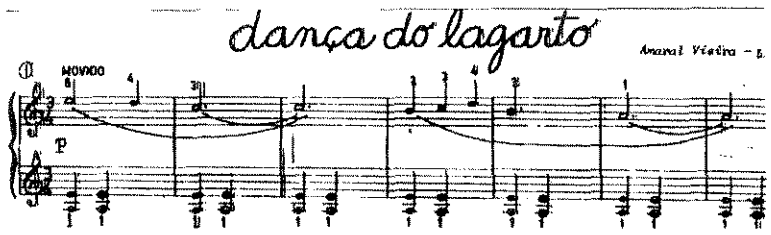


Peças		*5. Dança do Galo*							*6. Dança do Pavão*						
Macro análise	**Seções**	A		B		A'			A				B		A
	compasso	1 - 4	5 - 8	9 - 10	13 - 16	17 - 20	21 - 24	25 – 26	1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 – 16	17 – 20	21 - 24	1-25
	frases (linha sup.) e baixo	a melodia	a(rep.) elaborada a partir de intervalos de 5ª	b^1 frase elabor. com 2ª	b^2 mov. contr. de b^1	a^1	a^1 (rep.)	codetta	a^1 (ant.)	a^2(cons.)	A^3 (ant.)	a^4 (cons.)	b^1 (Sol M – D de Do M)	b^2	rep. de A
									período		**período**		acomp. em **homorritmo** num **quasecontraponto**		
									(Do M) ostinato, sendo que o último compasso de cada **antecedente** é realizado pelo baixo. Ex: comp. 3 – 4 						
Média análise	altura	sistema de organização de intervalos (2ª e 5ª)							Do M						
	ritmo	ritmos complementares em ♩							O segundo período da parte A é formado a partir de uma intensificação rítmica do primeiro período. **Homorritmia** na seção B.						
	métrica	o bicorde em intervalo de 5ª que finaliza cada frase, desloca o tempo forte para o 3º tempo. Ex. comp. 4: 							Na seção B, há um deslocamento do apoio principal para o terceiro tempo. Ex. comp. 17: 						
	andamento	"rápido"							não definido						
	articulação	*staccato*							*Staccato*						
	intensidade	*p – f*							*p – f*						
	textura	**monofônica**							**homofônica**						
Micro análise		2ª e 5ª melódicas 5ª harmônicas							ostinato rítmico (baixo): ♩ ♩ 2ª e 5ª						
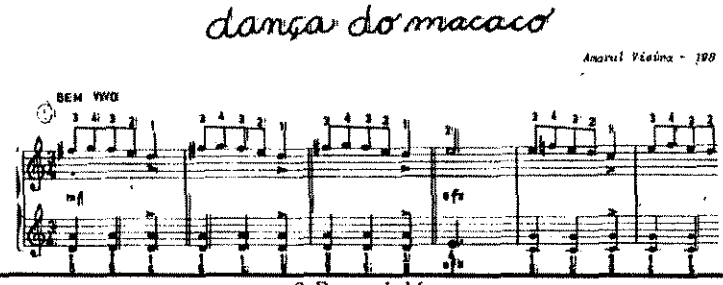
Dificuldades técnicas e de leitura: andamento rápido; *staccato* .
Registro: si 2 – fá 4

Dificuldades Técnicas e de Leitura: notas repetidas em *stccato* e diferenças na articulação entre as mãos.
Registro: do 3 – mi 4

7. Dança do Lagarto



8. Dança do Macaco

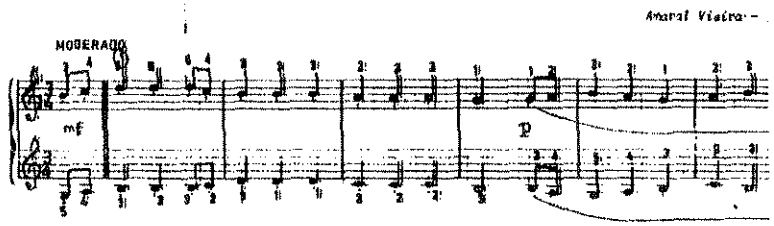


peças		*7. Dança do Lagarto*								*8. Dança do Macaco*						
Macro análise	**Seções**	A		B				A'		A		B		A'		
	compasso	1 - 7	8 - 14	15 - 18	19 - 22	23 - 26	27 - 30	1 - 14	15; 31 – 33	1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 - 16	1 - 8	9 – 12	13; 14 – 19
	frases (linha sup.)	a^1	ostinato	b^1	c^1	b^1	c^2	rep. da seção A	coda material temático da seção B	a^1	a^2 sequência real de a^1 2ª M abaixo	b^1	b^2	rep.	b^1(ant.)	b^3 (cons.)
				período		período									período	
	baixo	ostinato em 5as harmônicas	a^1 (imit. de a^1 uma oitava abaixo)	ostinato rítmico em 5ª harmônica		ostinato rítmico em tríades			dobramento da linha do sopr.	ostinato rítmico com gestos conclusivos no final de cada frase.						
Média análise	altura	**La m**								Do M						
	ritmo	ostinato								ostinato **isorritmia** entre as frases a^1 e a^2.						
	métrica	regular: compasso ternário								acentos no terceiro tempo deslocam os apoios .						
	andamento	"movido"								"Bem Vivo"						
	articulação	*legato*								*non legato*						
	intensidade	*p – f*								*p – f*						
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato								**homofônica:** melodia com ostinato						
Micro análise		ostinato (seções A e A'): ♩♩ 2as e 3as melódicas ostinato (seção B): ♩ ♩ (5as justas harmônicas)								ostinato rítmico: ♩♩♩ (5as justas harmônicas) célula rítmica motívica: 						

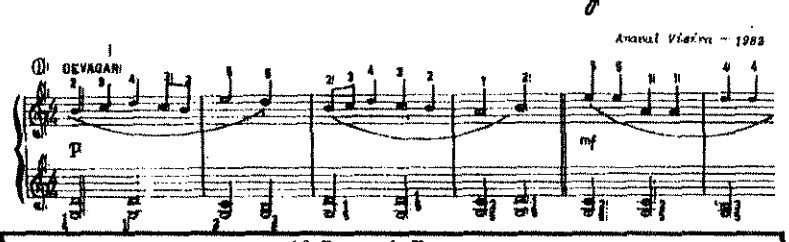
Dificuldades técnicas e de leitura: acordes de 3 sons; *legato*.
Registro: la 2 – mi 4

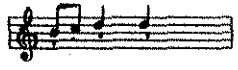
Dificuldades técnicas e de leitura: acentos; andamento rápido; 5as harmônicas.
Registro: do 3 – sol 4

9. Dança do Carneiro



10. Dança da Tartaruga
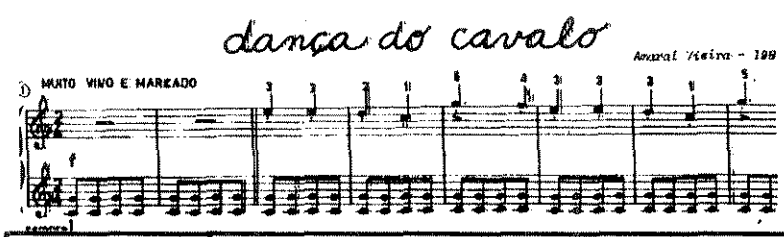


peça		*9. Dança do Carneiro*					*10. Dança da Tartaruga*							
Macro análise	**Seções**	Única					A						A'	
Média análise	compasso	1 - 4	5 - 8	9 – 12	13 - 16	17 – 21	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9 - 10	11-12	13 -16	17 –20
	frases (linha sup.)	a^1	b^1	b^2	a^2**(ant.)**	a^3 **(cons.)**	a^1	a^2	b^1	c^1	b^1	c^2	rep. dos comp. 1 - 4	d^1
	baixo	dobramento em 10as da linha melódica					ostinato rítmico- sol **bordão**					ponte para A'	ostinato rítmico	
	altura	Sol mixolídio- 10as e 6as em movimentos diretos e contrários					sol mixolídio							
	ritmo	**homorritmia** entre o baixo e o soprano					ostinato							
	métrica	regular: compasso ternário					regular: compasso quaternário							
	andamento	*Moderato*					"Devagar"							
	articulação	*staccato* e *legato*					*legato*							
	intensidade	*p – f*					*p – mf*							
	textura	**homorrítmica** a duas vozes					**homofônica:** melodia com ostinato							
Micro análise		**motivo:**  e suas derivações melódicas **(formas- motivo)**					ostinato (baixo): ♩ ♩ 2as e 4as melódicas							

Dificuldades técnicas e de leitura: *staccato; legato*; homorritmia.
Registro: sol 2 –ré 4
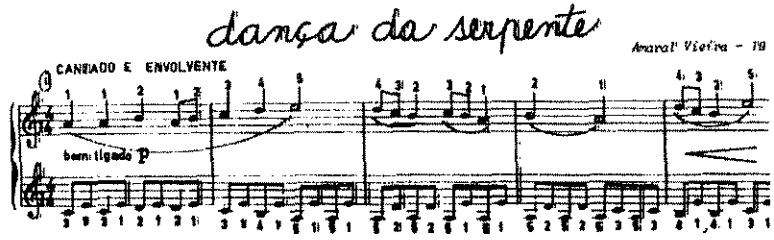
Dificuldades técnicas e de leitura: *legato;*acordes de 2 sons.
Registro: sol 2 – mi 4

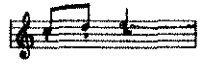
BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DE
COLEÇÃO
UNICAMP

11. Dança do Cavalo



12. Dança da Serpente
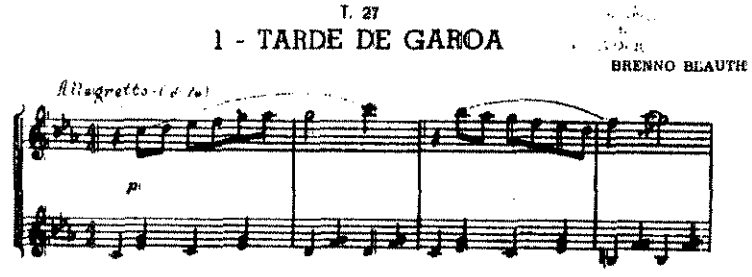


peças		*11. Dança do Cavalo*						*12. Dança da Serpente*									
Macro análise	**Seções**	A			ponte	A'		Única									
Média análise	com-passo	1 -2	3 - 11	12 - 20	21 - 23	24 - 32	33 – 36	1-2	3-4	5-6	7-8	9-10	11-12	13 - 14	15 - 16	17 - 18	19 – 21
	frases (linha sup.)	introdução	a^1	a^2 sequência 3^a M abaixo de a^1	ponte rítmica (dobramento do ostinato)	a^3 **repetição dos comp. 2 – 8** seguida de desenho descendente em 2as concluindo em Do M	extensão	a^1	b^1	ponte melódica	a^1	b^2	5as harm.	ponte melódica	5as harm	a^1	a^2
								período			**período**					**período**	
	baixo	ostinato em 5as harmônicas						**ritmo motor**				5as harm	b^2	5as harm	ponte melódica	**ritmo motor**	
	altura	Do M						La m									
	ritmo	ostinato						predomínio de ♪									
	métrica	nos finais das frases a^1 e a^2, **acentos colocados na última nota das respectivas frases**, deslocam os apoios para o Segundo tempo. Ex. comp. 10: 						regular: compasso quaternário									
	anda-mento	"Muito vivo e marcado"						"Cantado e envolvente"									
	articu-lação	staccatto						*legato*									
	inten-sidade	*f – ff*						*p – f*									
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato						**homofônica:** melodia acompanhada (baixo com **componentes sonoros**, sendo um oculto)									
Micro análise		ostinato rítmico : ♪♪♪♪ (5as ♩) 2as e 5as melódicas						2as e 3as melódicas									

Dificuldades técnicas e de leitura: andamento rápido; 5as harmônicas; *sataccatto*.
Registro: do 3 – sol 4

Dificuldades técnicas e de leitura: *legato;* 5as harmônicas.
Registro: lá 2 – mi 4

Autor: Brenno Blauth (1931)
Peça: *Suite Paulistinha*
1. Tarde de Garoa
2. A Capelinha de Juquitiba
3. Nisseizinha Triste
4. Valsa do Brotinho
Data: 1968
Editora: Ricordi Brasileira S. A.
Fonte: Biblioteca da UNIRIO
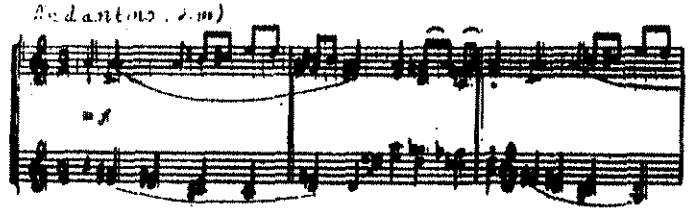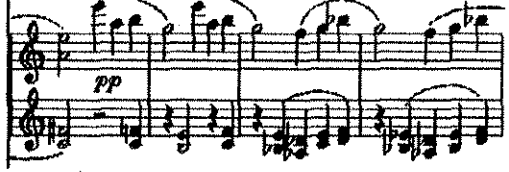


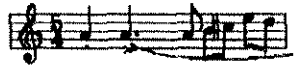
Macro análise	Seções	A			B		A	C				B	A
Média análise	compasso	1 - 2	3 – 4	5 - 9	10 - 11	12 - 14	1 - 9	15 - 18	19 - 22	23 - 26	27 - 30	31 - 35	36 – 44
	frases (linha sup.) baixo	a^1	a^2	a^3 desenv. e **liquidação** **sentença** **ritmo motor** com acordes desmembrados	b^1 acomp. **acordal** e **quase contrapontístico**	b^2	repetição de a	c^1	c^2	c^1 8ª acima de c^1	c^3 concusiva em Do m **período duplo**	repetição de B	repetição de A
	altura	Do m											
	ritmo	**Isorritmia** entre as frases c **Homorritmia** entre baixo e soprano nas frases c.											
	métrica	regular: comp. quaternário, sendo que a escrita do compositor sugere compasso binário.											
	andamento	*Allegretto* (M.M. ♩= 76)											
	articulação	*legato* e *staccato*											
	intensidade	*p – mf*											
	textura	**homofônica:** melodia co acompanhamento em **ritmo motor** na seção A; e **acordal** (seções B e C)											
Micro análise		**ritmo motor no baixo (com função harmônica) na seção A:**  **2ªs** melódicas e **3ªs** melódicas e harmônicas.											

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; passagens de polegar; acordes de duas e três notas; teclas presas; textura acordal.
Registro: do 2 – do 4

2. A Capelinha de Juquitiba

2 - A CAPELINHA DE JUQUITIBA
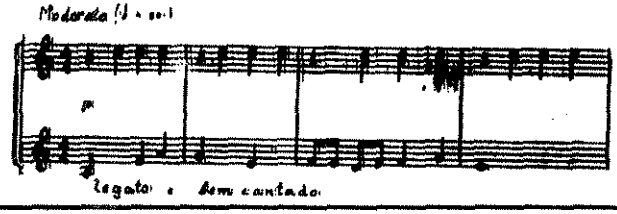


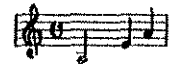
Macro análise	Seções	A					B	A'		
Média análise	compasso	1 – 2	3 - 5	6 - 8	8^2 - 9	10 - 12	12^3 - 18	18^2 - 20	21 - 22	23 – 26
	frases	a^1	a^2	a^3	a^4	b^1	inserção contrastante- formada por células melódicas de quatro notas e sua repetição imediata. Ex. comp. 14-17:	a^5	a^6	codetta motivo melódico repetido e **liquidado**
	(linha sup.)									
	baixo	acompanhamento com **acordes de 2 sons**								
	altura	lá como centro – explora acordes de 4as sem conexão tonal.								
	ritmo	**Isorritmia** entre as células melódicas da seção B. **Homorritmia** entre as linhas superior e inferior nos comp. 9 – 13.								
	métrica	acentos colocados na seção A e na codetta deslocam os apoios para o Segundo tempo.								
	andamento	*Andantino* (M.M. ♩= 100)								
	articulação	*legato*								
	intensidade	*pp – mf*								
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento em acordes de 2 sons e **acordal** dos comp. 9 – 13.								
Micro análise		motivo:  2as melódicas; 3as e 4as harmônicas.								

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; acordes de 2 sons em *legato*; uso intenso de acidentes ocorrentes; textura acordal, em 3as e 4as.
Registro: si 1 - mi 5

3. Nisseizinha Triste

3 - NISSEIZINHA TRISTE

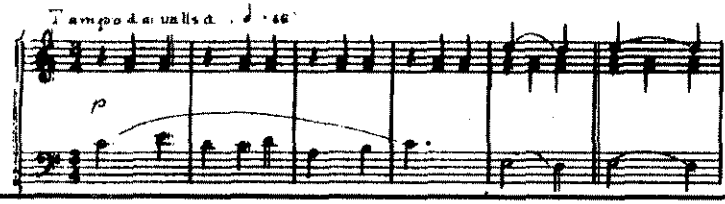


Macro análise	Seções	A		B							A	coda
Média análise	compasso	1 - 4	5 – 8	9 - 12	12^3 - 15	15^2 - 19	20 - 24	24^2 - 27	27^2 - 30	30^2 - 33	34 - 41	42 – 47
	frases (baixo)	a^1	a^2	ostinato rítmico melódico	c^1	a^1	a^2	b^2	d^1	**contra-melodia**	repetição de A	coda – b^1 8ª abaixo
	linha superior	ostinato rítmico – 3as harmônicas		b^1	**contra-melodia**	ostinato rítmico – 2as harmônicas		**quase contraponto**		c^1		com ostinato rítmico
	altura	lá eólio										
	ritmo	ostinatos ritmos complementares em ♩										
	métrica	regular: compasso quaternário.										
	andamento	*Moderato* (M.M. ♩ = 80)										
	articulação	*legato; staccato* e *non legato*										
	intensidade	*pp – p*										
	textura	**homofônica:** melodia acompanhada.										
Micro análise		ostinatos rítmicos (linha superior – acompanhamento): ♩ ♪ ♪ ♪ (comp. 1 – 8; 15 – 23; e 34 - 41) motivo: 										

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; passagens de polegar; intervalos melódicos de até uma 8^a ; *legato* e *cantable*.
Registro: lá 1 – mi 5

4. Valsa do Brotinho
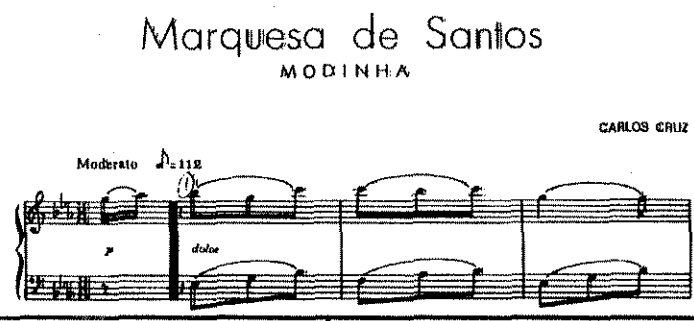
4. - VALSA DO BROTINHO



Macro análise	Seções	Única																		
	compasso	1 - 4	5-6	7-9	10-13	14 - 18	19 – 23	24 - 25	26 - 28	29 - 32	33 - 34	37 - 40	41	42 - 48	49	50 - 53	54 - 56	57 - 58	59 - 64	65 - 68	1 - 14	69 – 74
	frases (linha sup.)	pausas	dobr. do baixo	**pausas**	b^2	a^2	c^1	pausas	dobramento do baixo	e^1		f^1	ponte	dobramento do baixo seguido por pausas	ponte	**contramelodia**		dobramento		e^2	(repetição)	codetta
	contr. e tenor	ostinato rítmico										pausas		ostinato rítmico		ostinato rítmico						
	baixo	a^1	b^1		pausas	a^2 – dobr. em 8ª	**contramelodia**	d^1		**com–tramelodia**	a^1	a – companhamento		b^3		g^1	g^2		b^1			
Média análise	altura	**Do M**																				
	ritmo	ostinato (contralto e tenor)																				
	métrica	regular: comp. ternário																				
	andamento	"tempo de valsa" (M.M. ♩. = 66)																				
	articulação	*legato*																				
	intensidade	*p – f*																				
	textura	**homofônica:** com quatro **componentes sonoros** , mas apenas três **componentes sonoros reais** (o contralto é sempre um desdobramento do tenor).																				
Micro análise		2ªs e 3ªs melódicas										ostinato rítmico (contralto e tenor): 𝄽 ♩ ♩										

Dificuldades técnicas e de leitura: passagens de polegar; notas das linhas suplementares; acordes de três sons; intervalos harmônicos de até uma 7ª; *legato*.
Registro: do 2 – si 4.

Autor: Carlos Cruz (1936)
Peça: *Marquesa de Santos*
Data: 1984
Editora: Irmãos Vitale S/A
Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro



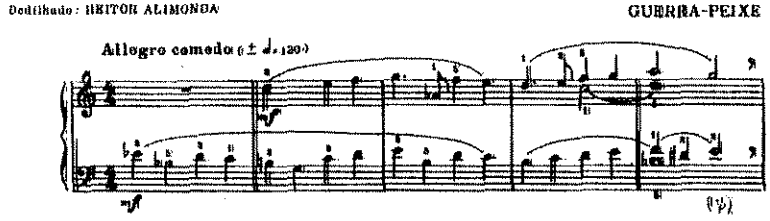
Macro análise	Seções	A				B	
Média análise	compasso	1 – 3	4 - 8	9 - 12	13 – 15	18 - 25	26 – 34
	frases (linha sup.)	a¹(ant.)	b¹(cons.)	a²(ant.)	c¹(cons.)	d melodia dobrada através de 3ª e 6ª	e melodia é iniciada na linha do baixo, passando para o soprano a partir do compasso 31, com acompanhamento de **contramelodia** em ♪
		período – conclusivo em Mi bM		**período** – conclusivo em Do m			
	baixo	acompanhamento com função harmônica – acordes desmembrados				**quase contraponto**	
	altura	Mi b M					
	ritmo	Ritmo motor (baixo) em ♪ na seção A, com gestos conclusivos em ♩ ao final de cada período.					
	métrica	regular: compasso Ternário					
	andamento	*Moderato* (M.M. ♪ =112)					
	articulação	*legato*					
	intensidade	*p*					
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento					
Micro análise		**forma motivo**:  , 2ª, 3ª e 4ª melódicas					

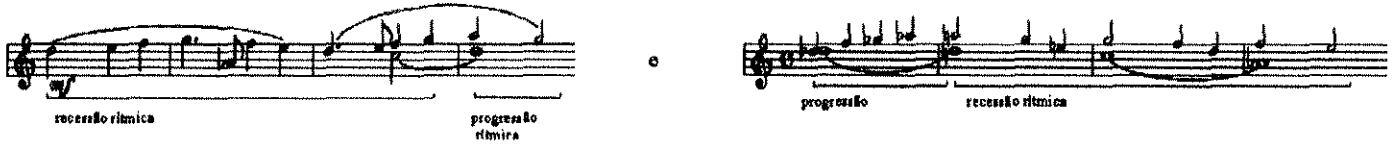
Dificuldades técnicas e de leitura: notas nas linhas suplementares; *legato;* terças harmônicas na linha superior; arpejos.
Registro: sol 1 – do 4

Autor: Guerra Peixe (1914-1994)
Peça: *Minúsculas I – II – III – IV – V - VI*
Minúsculas I – 1.Introdução
Data: 1981
Editora: Irmãos Vitale Editores Brasil (coleção "Opus")
Fonte: Loja Vitale

MINÚSCULAS - I

1.- Introdução
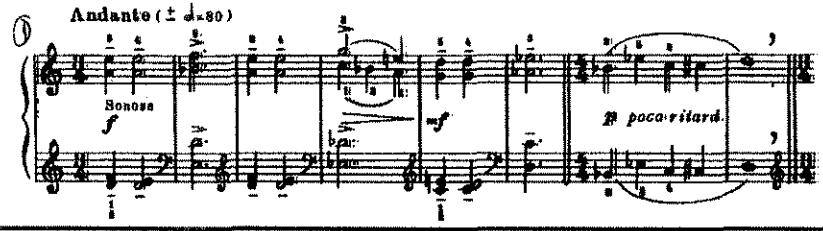


Macro análise	Seções	A		A'		
Média análise	compasso	1 - 5	6 - 9	10 – 13	14 - 17	18 – 19
	frases (linha sup.) baixo	a^1 **Quase contraponto**	b acomp. acordal (acordes de 3 sons)	a^2 **quase contraponto**	c acomp. acordal (acordes de 3 sons)	cadência incompleta N (acorde de napolitana) →D
	altura	do como centro na linha superior				
	ritmo	Frases simétricas com quatro compassos cada , sendo que as frases a^1 e a^2 apresentam 3 comp. de **progressão rítmica** e 1 comp. de **recessão rítmica.** As frases b e c apresentam **1 comp. de progressão rítmica e 3 de recessão rítmica. Ex. comp. 2 – 5 e comp. 6 – 9 – a^1 e b respectivamente:** 				
	métrica	Regular: compasso quaternário				
	andamento	*Allegro comodo* M.M. ♩= + ou - 120				
	articulação	*legato*				
	intensidade	*p – f*				
	textura	**Homofônica:** melodia com acompanhamento em **quase contraponto**				
Micro análise		Células rítmicas motívicas: ♩ ♩♩; ♩. ♪♩♩ e ♩ ♩predomínio de 2as, 3as 7as melódica e 8^{a}				

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; intervalos melódicos de até uma oitava; duas vozes na mão direita implicando em notas presas; acordes de 3 sons.
Registro: ré 2 – do 5

Minúsculas I – 2. Dramático
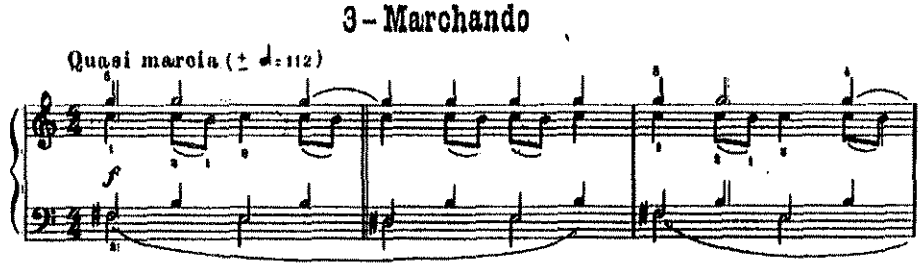
2 – Dramático



Macro análise	Seções	A		A'	
Média análise	compasso	1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 – 16
	frases (linha sup.)	a^1	b^1	a^2	b^2
	baixo	Acompanhamento em **homorritmia** , dobrando em oitavas os compassos 7 – 8 e 15 – 16			
	altura	Do como centro			
	ritmo	**Isorritmia** entre as seções A e A' **Homorritmia** entre as linhas superior e inferior.			
	métrica	Mudança do compasso ternário para o quaternário nos compassos 7 e 15.			
	andamento	*Andante*			
	articulação	*legato*			
	intensidade	*p – f*			
	textura	**Acordal homorrítmica** e monofônica (comp. 7 – 8 e comp. 15 – 16)			
Micro análise		Célula rítmica motívica: ♩♩ |♩			

Dificuldades técnicas e de leitura: acidentes ocorrentes; acordes de 2 sons em intervalos de até uma 7^a; *legato* .
Registro: si b 1 – sol 4

3. Marchando



Macro análise	Seções	Única				
Média análise	com-passo	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 10	11 - 15
	frases (contralto)	a^1	a^2	a^3 sequência real 2ª M abaixo de a^2	desenho cromático descendente com ritmo derivado da frase a	coda material temático de a
	soprano	notas repetidas no soprano (sol **bordão**) e desenhos cromáticos descendentes			b^1	
	tenor	**quase contraponto** dobramento do baixo e 2ªs ascendentes				
	baixo	**quase contraponto** - 2ªs melódicas em **homorritmia** com o tenor, com exceção da frases b^1				
	altura	Bitonal: Do como centro (soprano e contralto) e Mi como centro (baixo e tenor0				
	ritmo	**Isorritmia** entre as frases a^2 e a^3. **Homorritmia** entre tenor e baixo, com exceção da frases b.				
	métrica	Regular: compasso quaternário				
	Andamento	"quasi marcia (M.M. ♩ = + ou – 112)				
	Articulação	*legato*				
	inten-sidade	*mf – ff*				
	textura	**Homofônica:** melodia com acompanhamento com quatro **componentes sonoros**				
Micro análise		Motivo (contralto – comp. 1):				

Dificuldades técnicas e de leitura: textura a quatro vozes; acordes de 3 sons; notas presas; melodia principal na voz intermediária; intervalos harmônicos de até uma 7ª

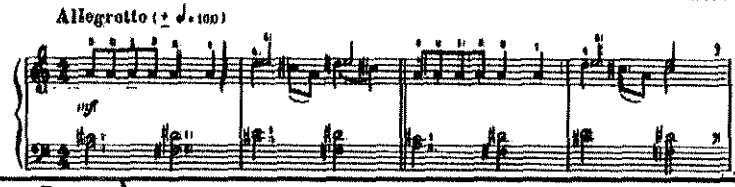
Registro: si 0 – lá b 4
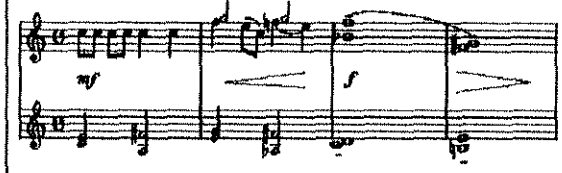
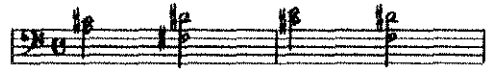
Errata: a terceira nota do - compasso 4 é sustenido.

MINÚSCULAS - II

1 - Caminhando
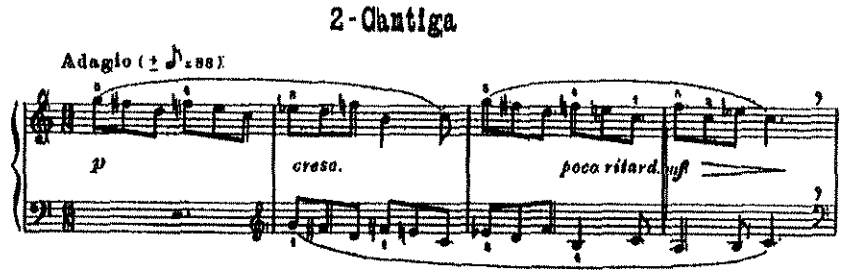
GUERRA-PEIXE

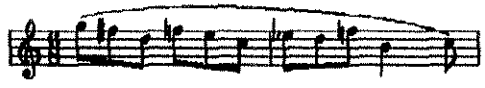


Macro análise	Seções	A	B	A'	
Média análise	compasso	1 - 4	5 - 8	8 – 11	12 – 14
	frases (linha sup.)	a[1] frases estendidas através da repetição dos comp. 1 e 2. Nos comp. 2 e 4 há a inserção de mais uma voz (superior) sustentando a nota mi..	b final em **elisão** com a[1]	a[1] **Recessão rítmica** nos compassos 10 – 11 pelo uso de **semibreves em homorritmia.** Ex. comp. 8 – 11:  	Coda Repetição da linha melódica dos comp. 1 e 2 com mudanças na harmonia do baixo. conclui em La.
	baixo	Ostinato rítmico – melódico em acordes de 2 sons	Acompanhamento **acordal**		
	altura	La como centro – cromatismo			
	ritmo	Frases assimétricas (4 e 3 compassos).			
	métrica	Regular: compasso quaternário			
	andamento	*Allegretto* (M.M. ♩ = + ou – 100)			
	articulação	*non legato* e *legato*			
	intensidade	*mf – f*			
	textura	**Homofônica:** melodia com acompanhamento.			
Micro análise		Motivo:  Ostinato do baixo (frases a[1]): 			

Dificuldades técnicas e de leitura: uso intenso de acidentes ocorrentes; acordes de 3 sons; notas presas; andamento rápido; notas repetidas.
Registro: do 1 – sol 4

2. Cantiga

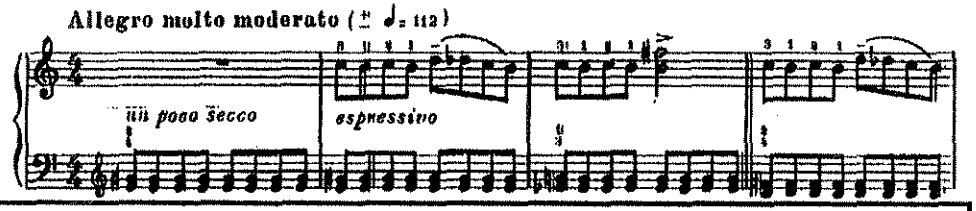


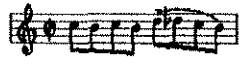
Macro análise	Seções	Única					
	com-passo	1	2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9 – 12
	frases (linha sup.)	a^1 Motivo elaborado a partir de 2ªm e 3ªm		a^3	b		a^4 (concui em Do M)
	contralto	(pausas)			dobramento em 3ª da linha superior	linha melódica em contraponto com o soprano	
	baixo		a^2 (imitação de a^1)		c - material temático do a		dobramento em 8ª da linha superior
	altura	Do como centro – com cromatismo					
Média análise	ritmo	Frases assimétricas Ritmos complementares em ♪ , com exceção dos comp. 4, 11 e 12					
	métrica	Regular : compasso binário					
	anda-mento	*Adagio* (M.M. ♪ = + ou – 88)					
	articu-lação	*legato*					
	inten-sidade	*p – f*					
	textura	Contrapontística , caracterizada por uma progressão na **densidade da textura** (até comp. 8) e posterior recessão até o final da peça: 1 1 2 1 2 1 1 1 1 comp. 1 2-4 5-6 7-8 9 –10					
Micro análise		Motivo: 					

Dificuldades técnicas e de leitura: uso intenso de acidentes ocorrentes; textura contrapontística; notas presas; sutilezas de dinâmicas.
Registro: do 1 – sol 4

3. No Estilo Carioca

3 - Na Estilo Carioca
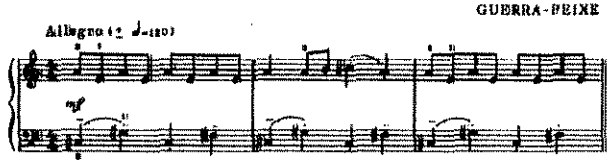


Macro análise	Seções	Única								
Média análise	compasso	1	2 – 3	4 - 5	6 - 7	8 - 9	10 - 11	12 - 13	14 - 17	17- 18
	frases (linha sup.)	(introdução)	a^1	a^2	a^3	a^4 - liquidação	a^1	a^5	a^6 - liquidação	Cadência
			sentença				sentença			
	baixo	ostinato em terças cromaticamente descendentes				acordes de 2 sons com desenhos cromáticos	ostinato em terças cromaticamente descendentes		acordes de 2 sons	acordes de 3 sons
	altura	Mi como centro com cromatismo								
	ritmo	Ostinato **Isorritmia** entre as frases a, com exceção de a^6: ♪♪♪♪ ♪♪♪♪ | ♪♪♪♪ ♩ |								
	métrica	Os acentos colocados nas últimas mínimas de cada frases criam um novo apoio no final de cada frase.								
	andamento	*Allegro molto moderado* M.M. ♩ = + ou – 112)								
	articulação	*legato* e *non legato*								
	intensidade	*mf – ff*								
	textura	**Homofônica:** melodia com ostinato								
Micro análise		Ostinato (baixo): ♪♪♪♪ motivo melódico: 								

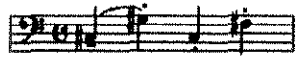
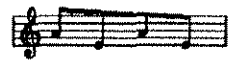
Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; andamento rápido, ostinato em terças; intervalos harmônicos de até uma 7ª; variações de andamento.
Registro: mi 1 – si b 4

MINUSCULAS - III

1 - Fanfarra

GUERRA-PEIXE
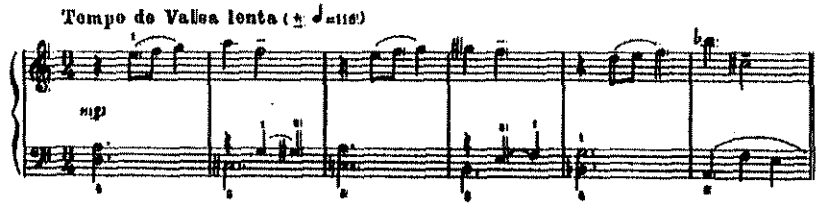


Macro análise	Seções	A		B	A'	
Média análise	compasso	1 - 2	3 - 4	5 - 7	8 - 9	10 12
	frases (linha sup.)	a^1	a^2	b	a^1	a^3
	baixo	ostinato rítmico melódico		dobramento **homorrítmo** da linha superior	ostinato rítmico melódico – comp. 1 - 4	acomp.
	altura	Lá como centro com cromatismo				
	ritmo	**Isorritmia** entre as frases a **Homorritmia** entre as linhas inferior e superior na seção B				
	métrica	Regular: compasso quaternário				
	andamento	*Allegro* M.M. ♩ = + ou – 120				
	articulação	*stataccato* e *non legato*				
	intensidade	*P – f*				
	textura	**Homofônica:** melodia com ostinato (seção A e A') e **acordal** (seção B)				
Micro análise	**Ostinato rítmico melódico – baixo (seção A e A'):**  4as melódicas e harmônicas				**motivo melódico:** 	

Dificuldades técnicas e de leitura: *sataccato*; andamento rápido; textura **acordal** (seção B).
Registro: si 1 – ré 4

2. Valseado

2 - Valsoada



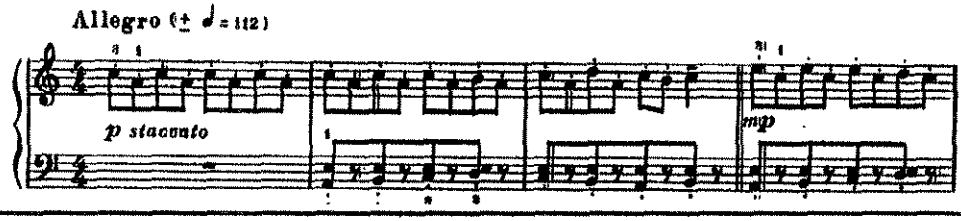
Macro análise	Seções	A				A'			
	com-passo	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9 - 10	11 - 12	13 - 14	15 – 20
	frases (linha sup.)	a^1	a^2	a^3	b	a^4 a^1 e a^2 ornamentadas, respectivamente	a^5	c	coda terças harmônicas
	contr.	Desenho melódico em 2as							
Média análise	baixo	**quase contraponto**							
	altura	re como centro com cromatismo							
	ritmo	**Isorritmia** entre as frases a . passagens **homorrítmicas** entre as linhas do contralto e baixo							
	métrica	cada frases é finalizada com apoio no segundo tempo. Ex. comp. 1 – 2: 							
	anda-mento	"tempo de valsa lenta" (M.M. ♩= + ou – 116)							
	articu-lação	*legato* e *non legato*							
	inten-sidade	*mp – f*							
	textura	**Homofônica:** melodia com acompanhamento.							
Micro análise		Célula rítmica motívica: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥 2as e 4as melódicas							

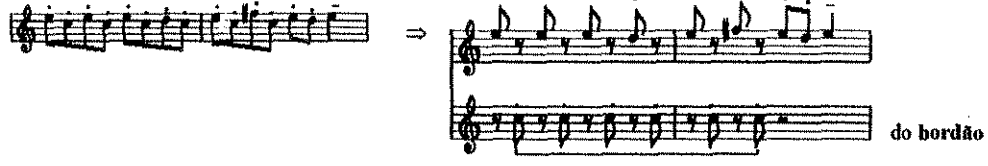
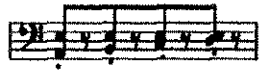
Dificuldades técnicas e de leitura: uso intenso de acidentes ocorrentes; terças duplas; *legato*; andamento lento exigindo controle sonoro; intervalos melódicos de até uma 7ª.

Registro: lá 1 – do# 5

3. Indiozinho Carnavlesco

3 - Indiozinho Carnavalesco(*)
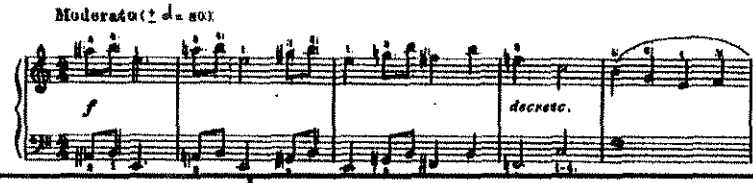


Macro análise	Seções	Única						
Média análise	compasso	1	2 – 3	4 - 5	6 - 7	8 - 9	10 -11	12
	frases (linha sup.) baixo	(introdução)	a^1	a^2 seqüência 3ª acima de a^1	b^1	a^1 repetição de a^1 uma oitava acima	b^2	Cadência D -T (expandida)
			Ostinato rítmico melódico		**semicontraponto**	Ostinato rítmico melódico	dobramento da linha superior em oitavas	
	altura	Lá dórico						
	ritmo	Ostinato **Isorritmia** entre todas as frases da peça. Frases simétricas, com dois compassos cada.						
	métrica	Regular: compasso quaternário						
	andamento	*Allegro*						
	articulação	*sttaccatto e legato*						
	intensidade	*p – ff*						
	textura	**Homofônica:** melodia acompanhada e monofônica (comp. 10 – 11). Nas frases a^1 e a^2 existem um **componente sonoro real** e um **componente sonoro oculto**, tendo uma estrutura da textura 1 na linha superior: Ex. comp. 4 – 5: (1)  **do bordão**						
Micro análise	Ostinato (baixo): 			3ªs melódicas				
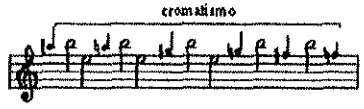
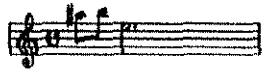
Dificuldades técnicas e de leitura: andamento rápido; *staccato;* grande amplitude entre as intensidades pedidas pelo compositor; *legato;* notas presas.
Registro: lá 0 – fá # 5

MINUSCULAS - IV

1 - Prelúdio
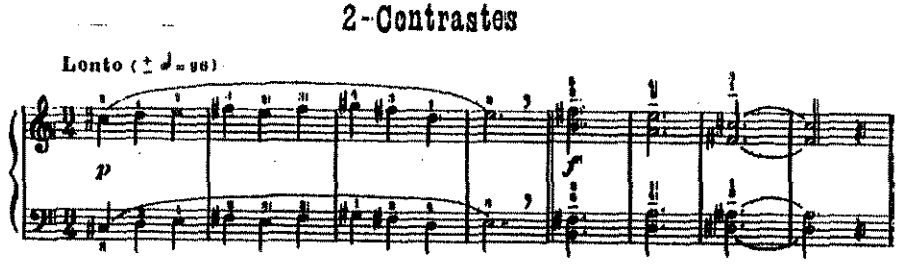
GUERRA - PEIXE



Macro análise	Seções	A	B	A'		
	compasso	1 - 4	5 - 7	8	9 - 14	15 - 16
	frases (linha sup.)	a[1] - **sentença.** Considerando-se que os compassos 1 e 2, respectivamente, mostram duas frases. Podemos considerar a continuação (comp. 3 – 4), uma **liquidação. Sentença** construída a partir de um desenho cromático intercalado com si e mi bordão: 	b – inserção contrastante	(introdução)	a[2] - **sentença**	codetta
	baixo	dobramento em oitavas	acordes de2 sons	ostinato rítmico com 6[m], 5[m] e 4[m] harmônicas com desenhos melódicos cromáticos		Dobramento em oitavas
Média análise	altura	Mi como centro com cromatismo				
	ritmo	Ostinato (A')				
	métrica	Regular: compasso quaternário				
	andamento	*Moderato* (M.M. ♩ = + ou – 80)				
	articulação	*legato e non legato*				
	intensidade	*mp – f*				
	textura	**Monofônica (frases a[1]) e homofônica**				
Micro análise		Motivo melódico: 		ostinato do baixo (A'): ♩♩♩♩		

Dificuldades técnicas e de leitura: acordes de2 sons em intervalos harmônicos de até uma sexta; saltos; constantes mudanças de posição das mãos.
Registro: mi 1 – si

2. Contrastes
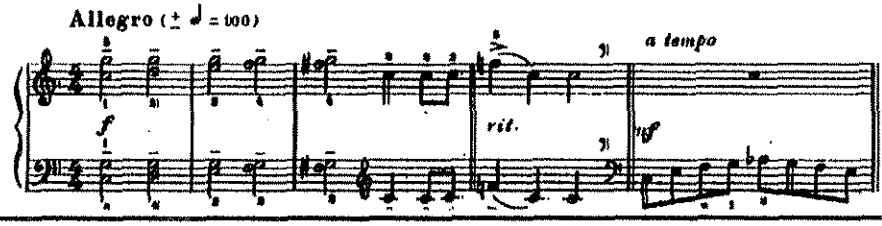


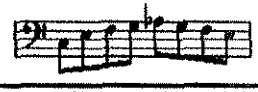
Macro análise	Seções	Única				
	com-passo	1 – 4	5 - 8	9 - 12	13 - 16	17 – 20
	frases (linha sup.)	a^1	b^1 **dois componentes sonoros na linha superior – 5as harmônicas**	a^2 **seqüencia 3ª acima de de a^1**	b^2 **dois componentes sonoros na linha superior – 5as harmônicas**	Coda Material temático dos compassos 3 e 4
	baixo	dobramento em oitavas	**5as harmônicas em homorritmia e movimento contrário em relação a linha superior**	**desenho cromático descendente com a presença de um segundo componente sonoro**	**5as harmônicas em homorritmia e movimento contrário em relação a linha superior**	
	altura	Do # frígio como centro – cromatismo				
Média análise	ritmo	**Isorritmia entre as frases a e entre as frases b.** **Homorritmia entre as linhas superior e inferior em toda a peça.**				
	métrica	A peça torna-se mais fluente quando os apoios das frases estão sincronizados com os seus respectivos pontos culminantes em relação à altura: Frase a: ♩♩♩ | ♩♩♩ | ♩♩♩ | 𝅗𝅥 ; frases b: ♩. | 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. | ♩				
	anda-mento	*Lento(* M.M. ♩ = + ou – 96)				
	articu-lação	*Legato*				
	inten-sidade	*p- f*				
	textura	**Monofônica e Acordal**				
Micro análise		**2as melódicas e 5as harmônicas**				

Dificuldades técnicas e de leitura: *legato;* 5as harmônicas; notas presas; contrastes de dinâmica.
Registro: si b 1 – si 5

3. Caipira

3 - Caipira
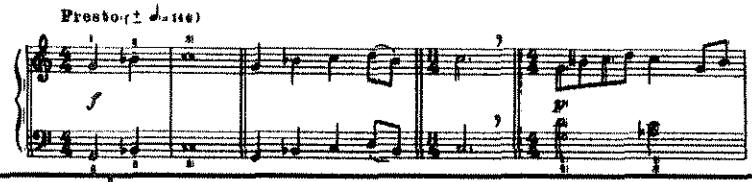


Macro análise	Seções	Única			
Média análise	com-passo	1 – 4	5 - 9	10 - 14	15 – 20
	frases (linha sup.) baixo	a^1 função de introdução dobramento em oitavas da linha superior	b^1 Movimento rítmico contínuo em ♪ (ritmo motor)	b^2 repetição de b^1 com dobramento da melodia com terças.	a^1 repetição de a^1, finalizando com uma 5ª harmônica dobramentos e 8ªs da linha superior
	altura	Do M lídio e mixo-lídio com cromatismo			
	ritmo	**Homorritmia** entre as linhas superior e inferior nas frases "a". Ritmo motor			
	métrica	Regular: compasso quaternário			
	anda-mento	*allegro*			
	articu-lação	*legato* e *non legato*			
	inten-sidade	*mf – ff*			
	textura	**acordal e homofônica**			
Micro análise		Ritmo motor (baixo) com variações melódicas do motivo : 		4ªs descendentes e 2ªs melódicas	

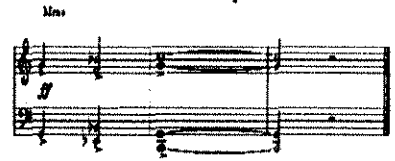
Dificuldades técnicas e de leitura: intensidade forte; regularidade na realização das colcheias do movimento contínuo da mão esquerda; terças harmônicas; passagens de polegar na mão esquerda.
Registro: mi 1 – si 4

MINÚSCULAS-V

1- Canto Negro

GUERRA-PEIXE

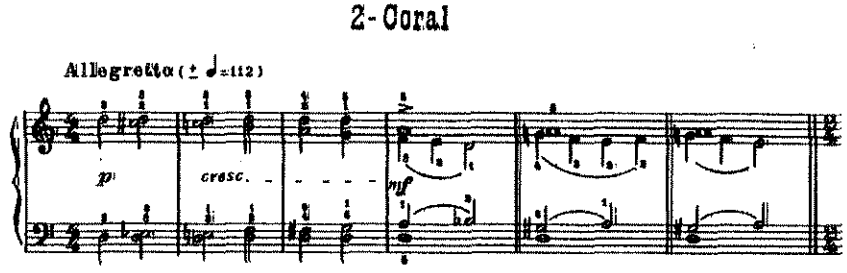


Macro análise	Seções	A			A'			
	compasso	1 - 2	3 - 4	5 - 8	9 - 10	11 - 12	13 - 14	15 – 17
	frases (linha sup.)	a^1	a^2	a^3 - **liquidação**	a^3	b	a^2	a^1 – codetta frase acrescentada de 4ª e 5ª descendentes **harmônicas**. Ex. comp. 15 – 17: 
		sentença – a **liquidação** é realizada através de uma **progressão** (comp. 5-6) e **recessão** (comp. 7 –8) rítmica e da textura.			**recessão rítmica** e da textura			
	baixo	bobramento da linha superior em 8ª	acordes de 2 sons	dobramento da linha superior em 8ª	acordes de 2 sons		dobramento da linha superior em 8ª	
	altura	do eólio como centro – cromatismo						
Média análise	ritmo	as frases são simétricas (com dois compassos cada) o motivo principal (sol – si b – do), sofre uma **progressão rítmica**, sendo apresentado em ♩, 𝅗𝅥, e ♪ nas frases a^1, a^2 e a^3, respectivamente.						
	métrica	nas frases a^3, há uma **hemíola**, aqui indicadas na estrutura rítmica da respectiva frase com ligaduras. Ex. comp. 5 –6 (linha superior): 						
	andamento	*Presto (* M.M. ♩= + ou – 144)						
	articulação	*legato* e *non legato*						
	intensidade	*p – ff*						
	textura	dobrada e **homofônica** : melodia com acompanhamento nos comp. 9 – 12.						
Micro análise		motivo: 						

Dificuldades técnicas e de leitura: acordes de 2 sons; *legato*; uníssono entre as linhas inferior e superior exigindo movimentos assimétricos das mãos; andamento rápido; amplitude entre as intensidades mais fracas e as mais fortes

.**Registro:** do 1 – sol 4

2. Coral

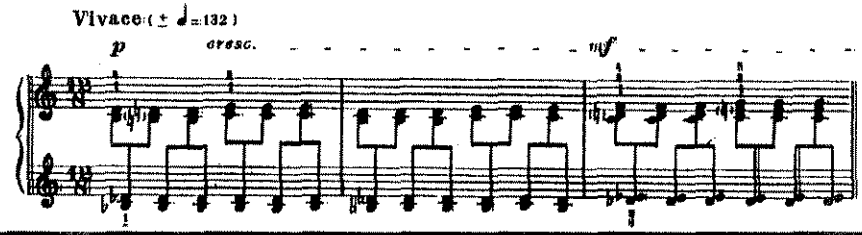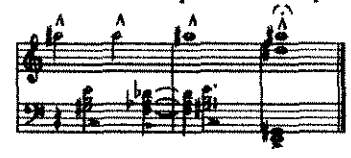


Macro análise	Seções	Única		
Média análise	com-passo	1 – 3	4 - 8	9 – 13
	frases	a^1	b	a^2
	(linha sup.) contr. tenor baixo	frase com função de introdução – re **bordão** desenhos cromáticos descendentes. desenhos cromáticos ascendentes ré – **bordão**	lá **bordão** linha melódica em 2as descendentes desenhos cromáticos ré **bordão**	retrógrado de a^1 Seguida de uma pequena codetta ou final com acorde.
	al tura	ré como centro – cromatismo		
	ritmo	**homorritmia** entre as frases a^1 e a^2		
	métrica	regular: compasso 4/4 com mudnças de compasso (2/4 e 3 /4) nos comp. 7 e 8.		
	anda-mento	*Allegretto* (M.M. ♩ = + ou – 112)		
	articu-lação	*legato*		
	inten-sidade	*p – f*		
	textura	**acordal e homofônica** (comp. 4 - 8)		
Micro análise		2as melódicas		

Dificuldades técnicas e de leitura: acidentes ocorrentes; notas presas; acordes de 2 sons, textura acordal.
Registro: re 2 -ré 4

3. Mãos cruzadas

3 - Mãos Cruzadas



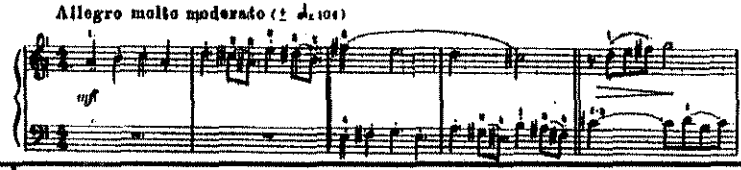
Macro análise	Seções	A			B	
Média análise	compasso	1 – 2	3 - 6	7 – 10	11 – 16	17 – 20
	frases	a^1	a^2	a^3	b^1	c **la # bordão na linha superior. Ex. comp. 18 – 20:** 
		acordes de 2 sons e acordes de 3 sons tocados alternadamente pelas mãos esquerda e diretita a frase a^3 é uma sequência não real de a^2				**baixo acorde de 3 sonss**
	altura	Do como centro – cromatismo				
	ritmo	**Isorritmia** entre as frases a^1 e a^2.				
	métrica	compasso quaternário com subdivisão ternária com mudança de compasso na seção B para quaternário com subdivisão binária.				
	andamento	*Vivace* (M.M. ♩ = + ou – 132)				
	articulação	*non legato* e *staccato*				
	intensidade	*p – ff*				
	textura	**acordal e homofônica** (seção B)				
Micro análise		ritmo com predominiância de ♪ na seção A 3as e 4as harmônicas e 2as melódicas				

Dificuldades técnicas e de leitura: uso intenso de acidentes ocorrentes; acordes de 2 sons; acordes de 3 sons; mãos cruzadas, andamento rápido; *staccato*; textura acordal.
Registro: mi 1 – lá # 4

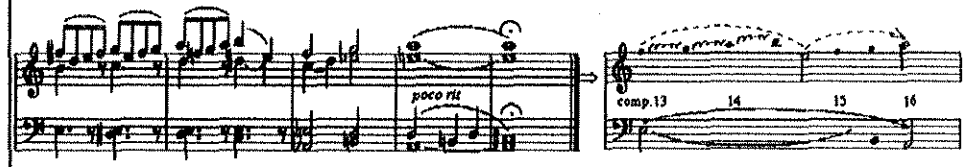
MINÚSCULAS-VI

1-Barroquinho

GUERRA-PEIXE



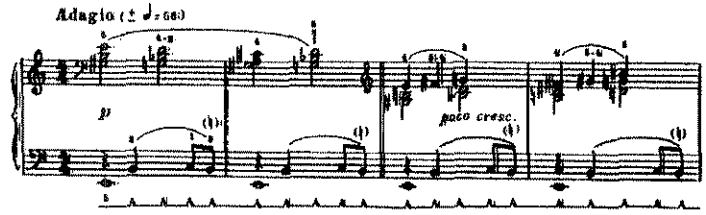
Macro análise	Seções	EXPOSIÇÃO		DESENVOLVI-MENTO	REEXPO-SIÇÃO	CODA
Média análise	com-passo	1 - 2	3 - 4	5 - 10	11 - 12	13 – 17
	frases (linha sup.)	a^1 (sujeito)	b^1 – contra sujeito	c^1 – desenvolvimento com material temático da frase a com sequências do comp. 5 seguidas de desenvolvimento melódico com centro mi (dominante de la)	a^1 - reexposição	d^1 - coda
	baixo		a^2 (sujeito) - imitação à 5ª	linha melódica com material temático de a em movimento contrário ao soprano	uníssono	material temático dos comp. 5-7, a quatro vozes com progressão harmônica em direção à Tônica. Ex. comp. 13 – 17, seguido de sua respectiva redução:
	altura	Lá como centro – cromatismo				
	ritmo	ritmos complementares em ♪♪ nos compassos 5 – 7				
	métrica	regular: compasso quaternário				
	anda-mento	*Allegro molto moderato* (M.M. ♩= + ou – 104)				
	articu-lação	*staccato* e *legato*				
	inten-sidade	*mf – f*				
	textura	contrapontística e monofônica (comp. 11 – 12)				
Micro análise		célula rítmica motívica: ♩ ♪♪		2ªs e 3ªs melódicas		



Dificuldades técnicas e de leitura: textura contrapontística; *staccato*; notas presas; intervalos harmônicos de até uma 6ª; andamento rápido.
Registro: la 1 – la 4

2. Noturno

2-Noturno
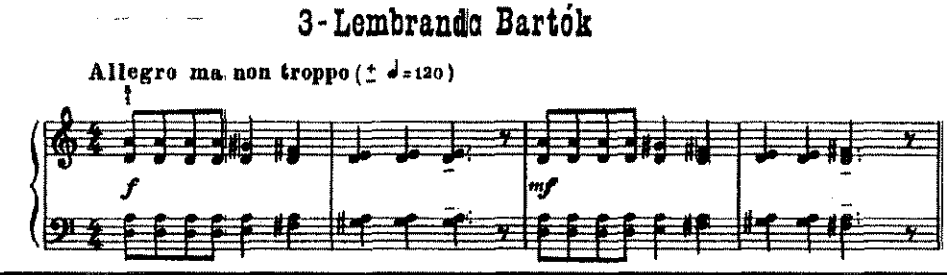


Macro análise	**Seções**	A		B	A'
Média análise	com-passo	1 - 2	3 - 4	5 - 9	10 – 12
	frases (linha sup.)	a^1 acordes de 3 sons, , sendo que a melodia é formada pelas notas mais agudas.	b linha melódica	c frase extendida através de duas sequências da célula melódica do comp. 5 em 2ª ascendentes	a^2 acordes de 3 sons, , sendo que a melodia é formada pelas notas mais agudas
	contr.		acordes de 2 sons em mínimas	acordes de 2 sons em semibreves	
	tenor	ostinato rítmico melódico		variação rítmica e melódica do ostinato anteriormente apresentado	ostinato rítmico –melódico dos comp. 1 – 4
	baixo				
	altura	Mi M como centro			
	ritmo	ostinato			
	métrica	na seção B, o terceiro tempo poderá ser um pouco mais destacado a fim de definir melhor o contorno melódico			
	anda-mento	*Adagio* (M.M. ♩ = + ou – 56)			
	articu-lação	*legato*			
	inten-sidade	*p – mf*			
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento somando quatro **componentes sonoros.**			
Micro análise		**ostinato rítmico melódico:**  2ª melódicas			

Dificuldades técnicas e de leitura: textura a quatro vozes; acordes de 3 sons, notas presas; uso de grande extensão do teclado; *cantabile* nas notas superiores dos acordes.

Registro: do # 1 – mi 4
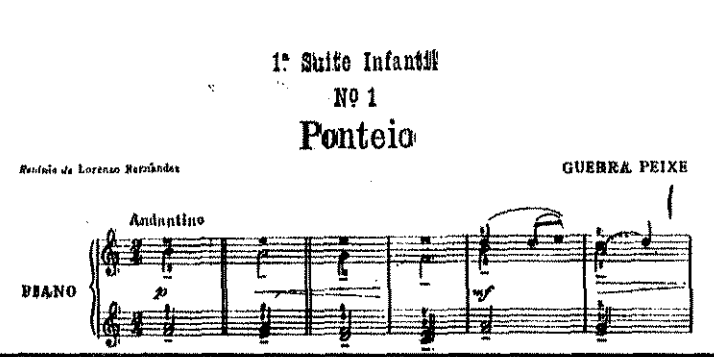
3. Lembrando Bartók

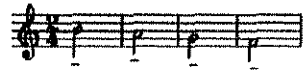


Macro análise	Seções	A			B		coda
	compasso	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9 - 10	11 – 15
	frases (linha sup.)	a^1 ré lídio	a^2	a^3 fá lídio	b^1	b^1	a^4 do lídio
		movimento se iniciando com 5as harmônicas e movimento em espelho entre as mãos. Ex. comp. 1 –2:					movimento se iniciando com 5as harmônicas e movimento em espelho entre as mãos (ré lídio superposição)
	linh. inferior				acomp. harmônico	dobramento da linha superior em 8as	
Média análise	altura	modal – ré lídio transposto em fá , do e ré					
	ritmo	**isorritmia e homorritmia** nas frases a.					
	métrica	regular: compasso 4/4					
	andamento	*Allegro ma non troppo* (M.M. ♩ =+ ou – 120)					
	articulação	*non legato* e *legato*					
	intensidade	*p – f*					
	textura	**acordal e homofônica**					
Micro análise		2as melódicas					

Dificuldades técnicas e de leitura: textura acordal, notas presas, andamento relativamente rápido; acordes de 2 sons; intervalos melódicos de até uma 6ª.
Registro: do # 1 – sol # 4.

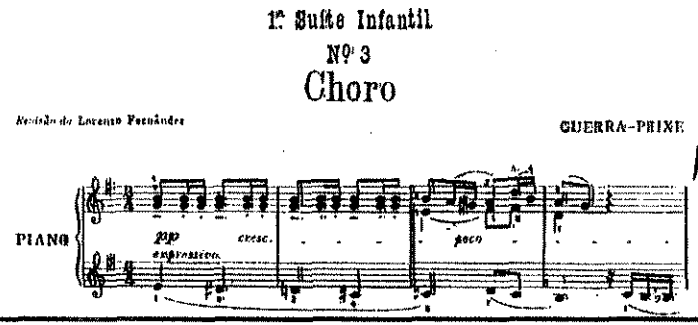
Autor: César Guerra Peixe
Peça: *1ª. Suite Infantil*
1. Ponteio
Data: 1944
Editora: Irmãos Vitale S/A
Fonte: Musimed Editora e Distribuidora
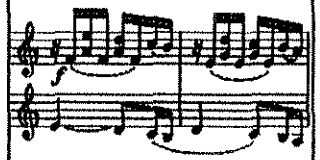


Macro análise	Seções	A								A'							
	compasso	1 – 4	5 - 8	9 - 12	13 - 16	17 - 20	21 - 22	23 - 24	25 - 28	29 - 32	33 - 36	37 - 40	41 - 44	45 - 46	47 - 48	49 - 50	51 – 56
	frases	Introd. (pausas)	a^1	b^1	a^1	b^1	o^1	c^1	b^2	quase		repetição dos		c^1	c^1	c^1	c^1
	soprano							rep. de c^1				comp. 29 - 36			rep. de $c^1 8^a$ acima		rep. de $c^1 8^a$ acima com liquidação
	contralto	ostinato rítmico melódico					acompanhamento		semi-contraponto	contraponto				quase contraponto			
	baixo	ostinato rítmico melódico em 3as harmônicas					em quase contraponto		bicordes	a^1	b^1	a^1	b^1 (rep. de b^1 dos comp. 33 – 36	acorde de 2 sons convergindo para do. Ex. comp. 			
Média análise	altura	Do (como centro)															
	ritmo	isorritmia entre as frases a e b (entre suas células melódicas de dois compassos) ostinatos															
	métrica	regular; comp. quaternário															
	andamento	*Andantino*															
	articulação	*legato*															
	intensidade	*pp – f*															
	textura	**homofônica**; melodia acompanhada **semicontrapontisticamente**. Três **componentes sonoros.**															
Micro análise		célula rítmica motívica: ♩ ♪♪ 2as melódicas e 3as harmônicas ostinato rítmico melódico do contralto (seção A):  ; ostinato rítmico melódico do baixo (seção A): 															

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares, teclas presas; *legato*; textura semicontrapontística a três vozes; intervalos melódicos e harmônicos de até uma 6^a.
Registro: sol 2 – si 4
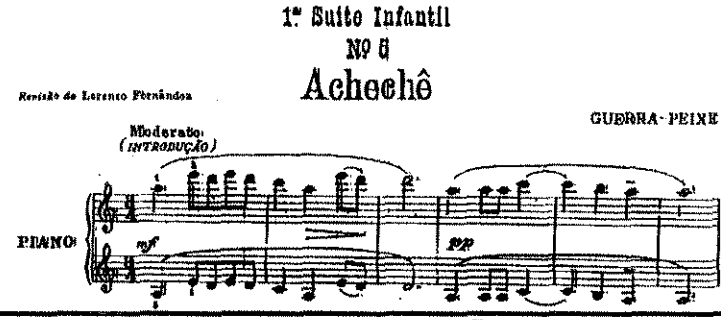
Autor: César Guerra Peixe
Peça: *1ª. Suite Infantil*
3. Choro
Data: 1943
Editora: Irmãos Vitale S/A
Fonte: Musimed Editora e Distribuidora



Macro análise	Seções	A				B							A
	compasso	1 - 5	6 - 8	1 - 5	9 – 12	13 - 16	17 - 20	21 - 24	25 - 28	29 - 32	33 - 36	37	1 – 12
	frases	a^1	b^1	a^1	c	Ex. comp. 13 – 14:	e^1	f^1		e^1	f^1	ponte para A ponte para retomar a A	repetição de A
	(linha sup.)	a frase a^1 é iniciada com um pequeno ostinato rítmico em 3as que dá origem a melodia		rep. de a^1			frase construída a partir de derivações melódicas do comp. 17	conclusiva em Do M	repetição dos comp. 13 - 24				
		período				frase d^1 construí-da a partir de sequ. 2ª abaixo da célula melódica do comp. 13	**período**		repetição de d^1				
	baixo	**quase contraponto**				d^1	**quase contraponto**		d^1				
	altura	mi m											
Média análise	ritmo	**Isorritmia** entre os comp. 13 , 14 e 15 e entre os comp. 16, 17 e 18.											
	métrica	regular: compasso binário											
	andamento	não indicado											
	articulação	*legato* e *staccato*; acentos											
	intensidade	*pp – f*											
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento **quase contrapontístico. Três componentes sonoros.**											
Micro análise		célula rítmica motívica : ♪♪♪ 2as e 3as melódicas											

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; intervalos melódicos de até uma 7ª m; acordes arpejados; *legato; staccato*; uso intenso de acidentes ocorrentes; sutilezas de dinâmica e expressão.
Registro: sol 2 – fá 4

Autor: César Guerra Peixe
Peça: *1ª. Suite Infantil*
5. Achechê
Data: 1943
Editora: Irmãos Vitale S/A
Fonte: Musimed Editora e Distribuidora Ltda.
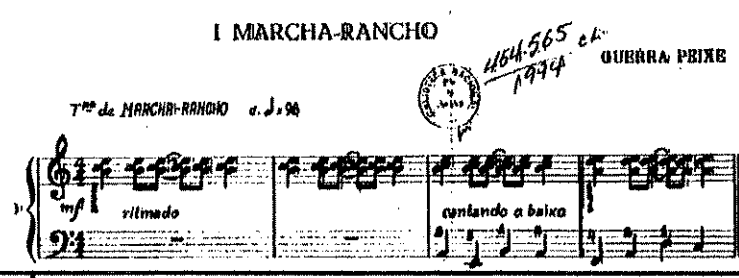


Macro análise	Seções	A - função de introdução								B											
	compasso	1-3	4-6	7-9	10-13	14-16	17-20	21-23	24-27	28-33	34-35	36-37	38-39	40-41	42	43-44	45-46	47-48	49-50	51-52	53-54	55-56	57-59	60-72
	frases	a^1	b^1	a^2	c^1	a^3	b^2	acorde de 2 sonss		intr. da parte B	d^1	d^2	e^1	e^2		f^1	g^1	f^2	h^1	d^1	d^2	e^3	e^2	liquidação de e^2
	(linha sup.)	período				transp. 7ªm abaixo de a^1 e b^1		transp. 5ª J abaixo de a^1 e b^1		5ª harmônica (la-mi) em progressão rítmica até o ostinato ser estab.	período – conclusivo em lá					período				período				
	baixo	dobramento 2 oitavas abaixo da linh. sup.				acorde de 2 sonss		a^4	b^3		ostinato rítmico melódico													
Média análise	altura	lá eólio como centro – cromatismo																						
	ritmo	**isorritmia** entre as frases a ostinato																						
	métrica	mudança de compasso de Ternário para binário da seção A para B																						
	andamento	*Moderato* (seção A) ; e *Allegretto* (seção B)																						
	articulação	*legato*; *non legato*; e *staccato*																						
	intensidade	*ppp – ff*																						
	textura	dobrada (comp. 1 – 13) e **homofônica:** melodia com acompanhamento (seção A) e melodia com ostinato (seção B) Três componentes sonoros.																						
Micro análise		2as; 3as e 5as melódicas								ostinato rítmico melódico do baixo (seção B): 													

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; diferenças de articulação entre as linhas superior e inferior; sutilezas de dinâmica; terças harmônicas em *legato*; teclas presas; textura com três componentes sonoros. **Registro:** lá 2 -mi 5

Autor: César Guerra Peixe
Peça: *Suite Infantil nº3*
1. *Marcha –Rancho*
2. *Toada*
3. *Frevo*

Data: 1973
Editora: Arthur Napoleão Ltda.
Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
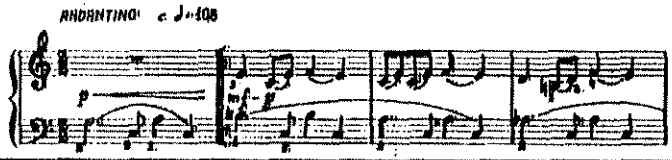

SUITE INFANTIL Nº 3
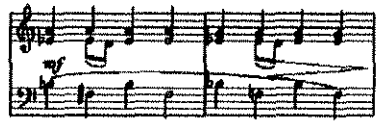
I MARCHA-RANCHO

GUERRA PEIXE
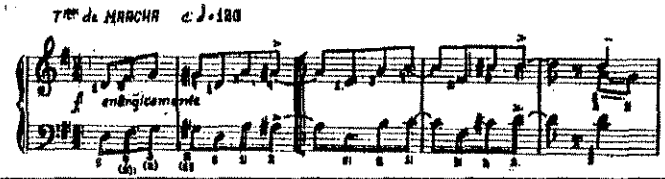
Macro análise	Seções	A			B				A'
	compasso	1 - 2	3 - 6	7 - 10	11 - 14	15 - 18	19 - 22	23 - 26	1 – 10
	frases (linha sup.)	introdução (ostinato rítmico na linha superior em acordes com 2ªs acrescentadas	a^1(ant.)	a^2(cons.)	b^1(ant.)	c^1(cons.)	b^2 (ant.)	c^2 (cons.)	repetição de A A seção A' tem função de coda
			período		**período** (Lá M)		**período** (neste período, o **antecedente** (b^2) é idêntico a b^1, porém escrito em Lá m . O **consequente** é mantido em Lá M		
	baixo	linha melódica no baixo . A seção A tem função de introdução			tenor: **quase contraponto** baixo: **lá bordão**				
	altura	Lá m como centro							
Média análise	ritmo	**Isorritmia** entre as frases a^1 e a^2 e entre os primeiros três compassos das frases da seção B. Ostinato. Na seção B, o baixo é escrito em ♩, com gesto conclusivo dos períodos em ♩.							
	métrica	regular: compasso quaternário							
	andamento	*Tempo de Marcha* (M.M. ♩ = 96)							
	articulação	*legato*							
	intensidade	*p – f*							
	textura	**homofônica**; melodia com ostinato e melodia acompanhada							
Micro análise		Ostinato rítmico (linha superior): ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♩ 2ªs e 3ªs melódicas e harmônicas							
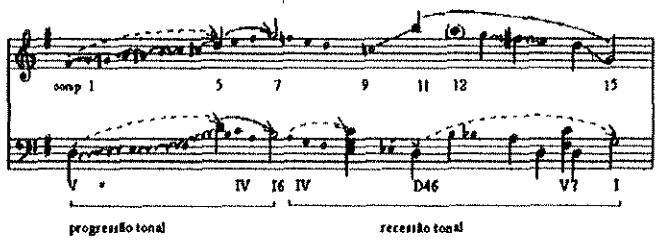
Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; acordes de três sons; textura a três vozes na seção B; notas presas; *legato*.
Registro: mi 1 – do 5



Macro análise	Seções	A			B	A'		
	compasso	1	2 - 3	4 - 5	6 - 11	12 – 15	16 – 20	21 – 23
	frases	introdução	a^1 (ant.)	b^1(cons.)	c	repetição dos comp. 2 - 5	coda	frase a^3
	(linha sup.) contr. baixo		**período** ostinato rítmico		o soprano está escrito em **homorritmia** com o baixo, enquanto o contralto repete um mesmo motivo melódico ostinato rítmico – melódico a frase é escrita de maneira vertical. Ex: comp. 6-7: 		Na coda, é usado o material temático das duas seções de maneira intercalada. A coda é iniciada com material temático da seção B com compassos com material temático da seção A inseridos. A partir do compasso 21, o primeiro **período** da peça é apresentado nos três últimos compassos	
Média análise	altura	Do como centro – cromatismo						
	ritmo	Ostinato Na seção B, há **homorritmia** entre o soprano e o baixo.						
	métrica	regular: compasso binário.						
	andamento	*Andantino* (M.M. ♩ = 108)						
	articulação	*legato*						
	intensidade	*p – mf*						
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato.						
Micro análise		ostinatos (baixo): ♩. ♪ ♩ ♩(seções A e A') e ♩ ♩ ♩ ♩(seção B) 2ª, 3ª e 4ª melódicas célula rítmica motívica: ♩ ♪♪♩ ♩						

Dificuldades técnicas e de leitura: intervalos melódicos e harmônicos de até uma 7ª; *legato* de duas em duas notas; notas presas; textura a três vozes na seção B; acordes de três sons.
Registro: do 2 – lá 3
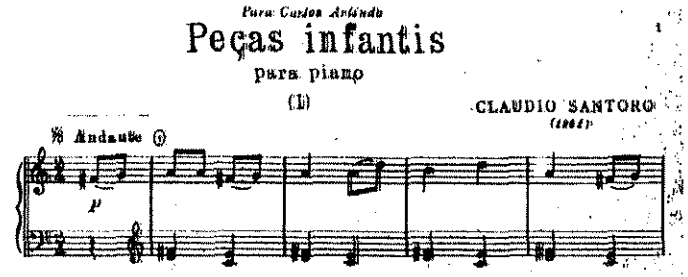


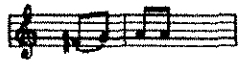
Macro análise	Seções	A – função de introdução	B			A	
	compasso	|: 1 – 14 :|	17 - 18	19 - 32	33 - 34	|: 35 – 50 :|	51 - 52
	frases (linha sup.)	**sentença a – progressão e recessão tonal.** Ex: comp. 1 – 14: 	ponte para B	**sentença b**	ponte para retornar a B	repetição de A	final
	baixo	dobramento em oitavas , acorde de 2 sonss e acorde de 3 sonss		acompanhamento	acordes M cromáticos		acorde final , concluindo em Sol M
Média análise	altura	Sol como centro – cromatismos					
	ritmo	síncopes					
	métrica	As síncopes com acentos deslocam os apoios para as notas colocadas no momento do impulso.					
	andamento	*Tempo de marcha* (M.M. ♩ = 120)					
	articulação	*legato*; *legato* de duas em duas notas; *non legato*					
	intensidade	*p – ff*					
	textura	**homofônica e monofônica.**					
Micro análise		predomínio de ♪ 2as melódicas 3as e 4as harmônicas e melódicas					

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; síncopes; terças harmônicas; acordes de três sons; acentos; diversidade de dinâmicas; andamento rápido; articulações variadas.
Registro: do 2 – do 5.

Autor: Claudio Santoro (1919 – 1989)
Peça: *Peças Infantis para Piano* (n°s 1 a 9)
Data: 1951
Editora: Ricordi Brasileira S. A. (copyright 1954)
Fonte: Musimed Editora e Distribuidora
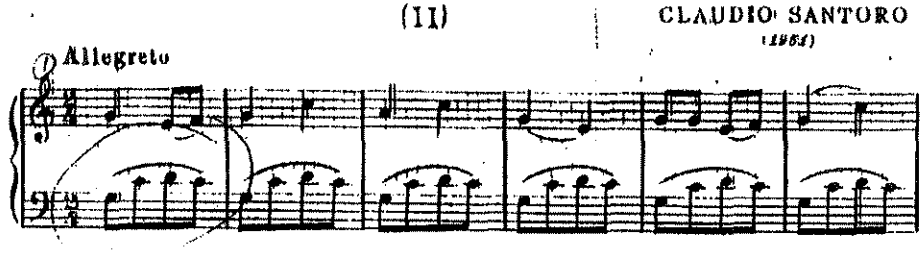
Peça Infantil n° 1



Macro análise	Seções	A				B			A'	
	compasso	1 - 4	5 - 8	8² - 10	10² - 15	16 - 22	23 - 27	28 – 47	1 - 15	48 – 54
	frases (linha sup.)	a¹	a²	acordes de 3 sons **período**		b¹	Ostinato rítmico melódico em terças duplas a frase b² é construída a partir de variações e seqüências dos comp. 23 e 24		Repetição literal de A	Coda a³ e a¹ em desenho descendente terças harmônicas em desenho desc. cromático
	baixo	Ostinato rítmico melódico em terças duplas		b¹	b²	Ostinto em terças duplas	c¹	b²	Ostinato rítmico melódico em terças	
Média análise	altura	Ré (como centro) - cromatismo								
	ritmo	Ostinato **Isorritmia** entre as frases "a"								
	métrica	**Na linha superior, acentos colocados em notas da segunda metade do segundo tempo na seção B, deslocam os apoios do compasso binário. Ex. comp 21 – 23:** 								
	andamento	*Andante* (seções A e A'); *Allegro* (seção B) ; e *"ancora Meno"* (coda)								
	articulação	*legato, non legato* e *staccato.*								
	intensidade	*p – f*								
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato								
Micro análise		**forma-motivo:**  ostinato rítmico: ♩ ♩								

Dificuldades técnicas e de leitura: *legato* e *staccato* ; acordes de 3 sons; uso do pedal (último compasso); acidentes ocorrentes; cruzamento das mãos.
Registro: ré 1 – ré 5

Peça Infantil nº 2
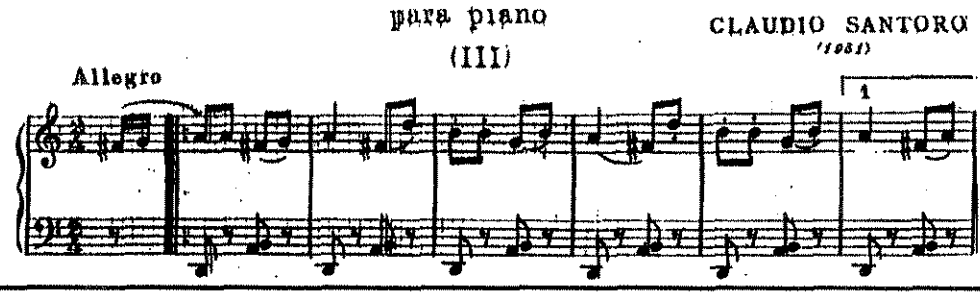


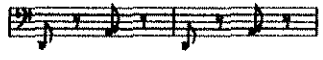
Macro análise	Seções	A											B					
	compasso	1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 – 16	17 - 20	21 - 24	25 - 28	29 - 31	32 - 38	38[1] - 50	51 - 55	56 - 59	60 - 63	64 - 75	76 - 91	92 - 94	95 - 104
	frases (linha sup.)	a^1	a^2	b^1	b^2	c^1	c^2	a^3	extensão de a^3	d^1	e^1	f^1	g^1	g^2	desenv rítmico melód. dos comp. 64-65	f^1 - fa como centro	f^2 reduçã o de f^1	codetta finali-zando em Do
	baixo	ostinato rítmico-melódico com desenhos cromáticos descendentes																
	altura	Do M (linha melódica), sendo que o ostinato do baixo descaracteriza a tonalidade.																
	ritmo	Ritmo motor: ♪♪♪♪																
	métrica	Regular: compasso binário																
	articu-lação	*Legato*																
	inten-sidade	não indicada																
	textura	**Homofônica:** melodia com ostinato																
Micro análise		Célula rítmica motívica (linha superior): ♩ ♪♪ | ♩ 3[as] , e 2[as] melódicas Ostinato rítmico melódico (baixo):  e suas derivações.																

Dificuldades técnicas e de leitura: acidentes ocorrentes; *legato*; extensão da peça (3 páginas); ritmo motor na mão esquerda; cruzamento das mãos; acordes de 2 sons.

Registro: do 1 – do 5

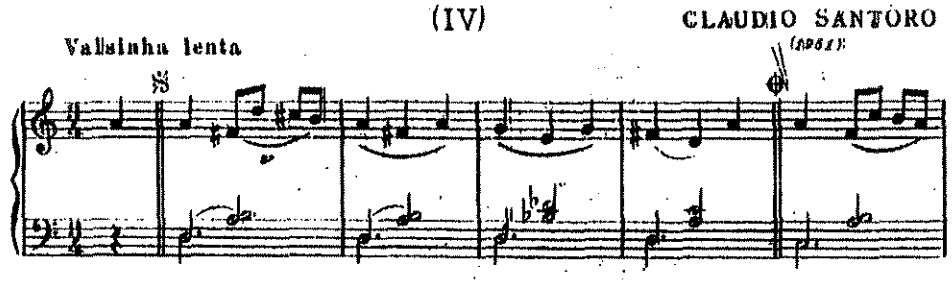
Peça Infantil n^{0}3



Macro análise	Seções	Única – sentença					
Média análise	compasso	1 - 4	5 – 6	6^2 - 8	1 – 5, 9	9^2 - 11	15 – 35
	frases (linha sup.)	a^1	extensão de a^1 através da repetição dos comp. 3 – 4	b^1	a^1	b^2	**liquidação** da sentença feita através de pequenas frases com elaboradas a partir de recessões e progressões rítmicas finalizando em Ré
	baixo	ostinato rítmico melódico				Ostinato melódico sobre pedal de fa#	
	altura	Re M					
	ritmo	Ostinatos					
	métrica	Regular: compasso binário					
	andamento	*Allegro*					
	articulação	*legato*					
	intensidade	não indicada					
	textura	**Homofônica:** melodia com ostinato					
Micro análise		**Ostinatos (baixo):**  (comp. 1 – 10) 3as melódicas  (comp. 11 – 35)					

Dificuldades técnicas e de leitura: notas presas; *staccato; legato*; intervalos melódicos e harmônicos de até uma 6.
Registro: ré 1 – ré 4

Peça Infantil nº4

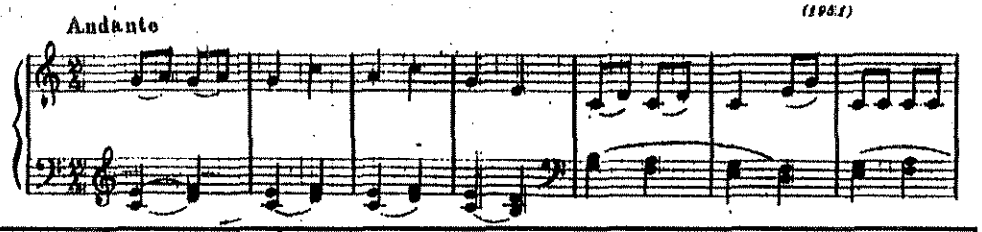


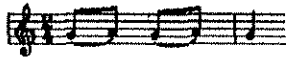
Macro análise	Seções	Única					
Média análise	compasso	1 – 4	5 – 10	11 - 14	15 - 17	1 - 14	15 – 17, 18 – 22
	frases (linha sup.)	a^1	a^2	a^3	b^1	(repetição)	b^2
		período duplo - a linha melódica utiliza material temático da melodia folclórica brasileira *"O Cravo Brigou com a Rosa"*					
	baixo	Ostinato rítmico			acomp. harmônico	ostinato rítmico	cromatismo asc.
	altura	Re (como centro)					
	ritmo	Ostinato rítmico					
	métrica	As fermatas colocadas nos compassos 15 e 17 provocam variações na fluência métrica.					
	andamento	"Valsinha lenta"					
	articulação	*Legato*					
	intensidade	*f*					
	textura	**Homofônica:** melodia com ostinato					
Micro análise		Ostinato rítmico (baixo): 𝄽 (♩) ♩ 3as melódicas					

Dificuldades técnicas e de leitura: acidentes ocorrentes; notas presas; intervalos de até uma 10ª (é possível arpejar); *legato;* variações de andamento.
Registro: ré 1 – mi 4

Peça Infantil nº5
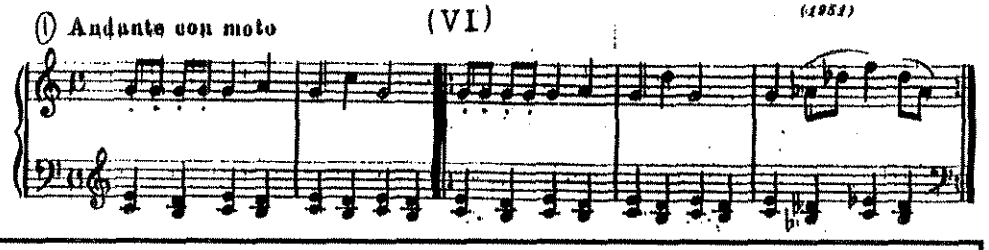
(V) CLAUDIO SANTORO (1958)

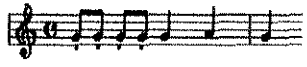


Macro análise	Seções	A				B	A			
Média análise	compasso	1 - 4	5 - 8	9 -12	13 - 14	15 - 16	17 - 23	1 - 8	26 - 29	30
	frases (linha sup.)	a^1(ant.)	a^2 (cons.)	a^3 (ant.)	b^1(cons.)	ponte ou introdução para B	Ostinato rítmico em oitavas melódicas (do **bordão**)	(repetição)	a^3	cadência em Do M
		período		período						
	baixo	3ªs harmônicas					c^1 –frase extendida através da repetição imediata do comp. 17 e dos comp. 20 – 21.	(repetição	terças harmônicas em 2ªs descendentes	
	altura	Do M								
	ritmo	**Isorritmia** entre as frases a^1 e a^3 Ostinato								
	métrica	Na seção B, o contorno melódico da linha do baixo (frases c) define os apoios nas notas mais agudas . Ex. comp. 17 e 18:  etc.								
	andamento	*Andante*								
	articulação	*Legato*								
	intensidade	Não indicada								
	textura	**Homofônica:** melodia acompanhada (seção A) e melodia com ostinato (seção B)								
Micro análise		**forma motivo** (secão A): 		ostinato (seção B): 			5ªs melódicas (seção B)			

Dificuldades técnicas e de leitura: 3ªs harmônicas em *legato*; intervalos melódicos de até uma oitava; variações de andamento.
Registro: do 1 – do 3
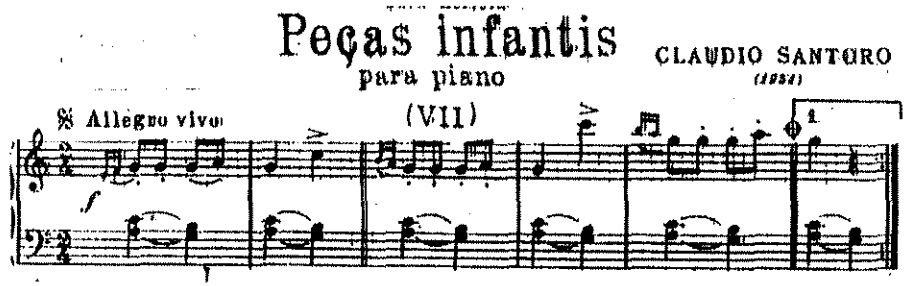
Peça Infantil nº6

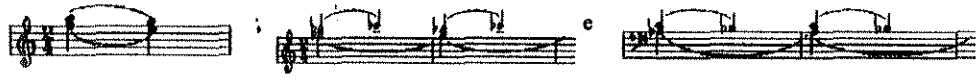
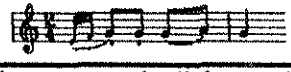


Macro análise	Seções	Única											
Média análise	compasso	1 - 2	|: 3 - 4	5 :|	6 - 8	9	10	11 - 13	13 - 14	15- 16	17 - 18	1 - 18	19 – 22
	frases	a^1	a^2	ponte	a^3 **liquidação** – material temático dos comp. 1 e 2 em recessão e progressão rítmica – sentença não conclusiva	b^1	b^2	b^3 **liquidação** – material temático de b^1	a^4 – transposição 4ª justa acima de a^1	c^1	d^1	(repetição)	Coda – terças harmônicas (material temático do ostinato do baixo
	(linha sup.)	**sentença**				**sentença** - Mi b como centro			**sentença** – Mi b como centro				
	baixo	3as harmônicas em ritmo motor em *staccatto*: ♩ ♩ ♩ ♩											
	altura	Do como centro											
	ritmo	Ritmo motor (baixo): ♩♩♩♩											
	métrica	Regular: comp. quaternário											
	andamento	*Andante com moto*											
	articulação	*staccato* e *legato*											
	intensidade	não indicada											
	textura	**Homofônica:** melodia com ostinato.											
Micro análise		Motivo: 											

Dificuldades técnicas e de leitura: acidentes ocorrentes, arpejos; *staccato* e *legato*; articulações diferentes entre as mãos; acordes de 3 sons.
Registro: do 1 – do 5

Peça Infantil n° 7
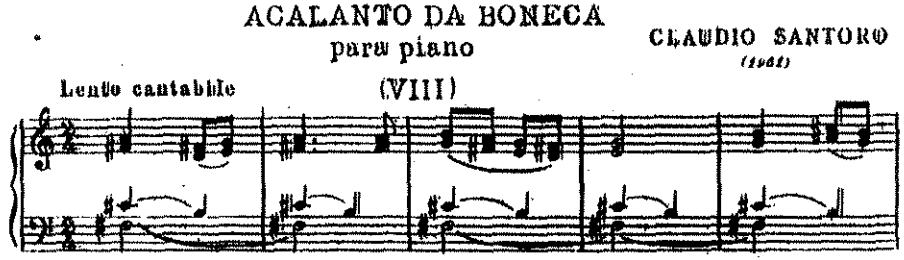


Macro análise	Seções	A		B		A'	
Média análise	compasso	1 - 6	1 – 5, 7 - 10	11 - 21	22 - 32	1 – 5; 35	36 – 38
	frases (linha sup.)	a^1	a^2	a^3	b^1	a^4	codetta
	baixo	Do M como centro ostinato rítmico melódico com 3as harmônicas		Ostinato – si b bordão	Ostinato – lá b bordão	Ostinato com 3as harmônicas	Conclusiva em Do M
	altura	Do M					
	ritmo	Ostinato, apojaturas					
	métrica	Os acentos colocados nos segundos tempos dos comp. 2, 3, 7, 14, 15, 16, 33 e 35 deslocam os apoios do primeiro para o segundo tempo. Ex. comp. 14 – 16: 					
	andamento	*Allegro vivo*					
	articulação	*staccato* e *legato*					
	intensidade	*f*					
	textura	**Homofônica:** melodia com ostinato					
Micro análise		Ostinatos rítmicos-melódicos (baixo):  motivo: 					

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; acidentes ocorrentes; 3as harmônicas em *legato*; notas presas; andamento rápido; apojaturas, saltos.

Registro: do 1 – do 5
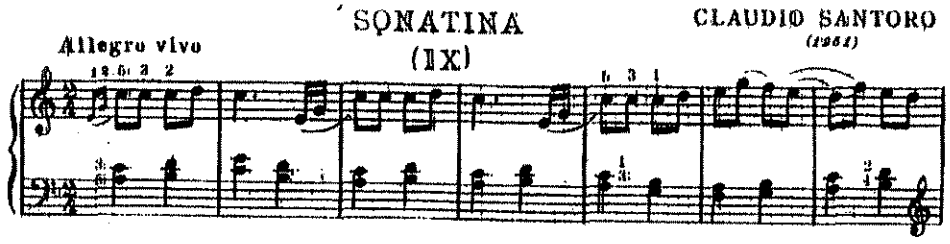
Peça Infantil n^{0}. 8 – Acalanto da Boneca

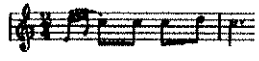


Macro análise	Seções	Única								
Média análise	compasso	1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 - 16	16^{2}- 19	20 - 23	1 - 4	5 - 7	24 - 25 | 26 -29
	frases (linha sup.)	a^1	b^1	a^2	b^2	a^3	b^3	a^1	b^4	extensão de b^4
	baixo	linha melódica com material temático da cantiga folclórica brasileira *"Nana, Neném"*				elisão com a^3				
		Ostinato rítmico melódico com 2as melódicas e fá # **bordão**				ostinato rítmico		ostinato rítmico melódico com 2as melódicas e fá # **bordão**		
	altura	Ré como centro								
	ritmo	**Isorritmia** entre as frases "a" e entre as frases "b". Ostinato								
	métrica	Regular: compasso binário								
	andamento	*Lento cantabile*								
	articulação	*legato*								
	intensidade	Não indicada								
	textura	**Homofônica:** melodia em terças com ostinato								
Micro análise		Ostinato rítmico- melódico (baixo):  com derivações a partir do comp. 16 3as e 2as melódicas								

Dificuldades técnicas e de leitura: acidentes ocorrentes; melodia em terças harmônicas; acordes de três sons; notas presas; *legato cantabile.*
Registro: ré 1 – sol 5
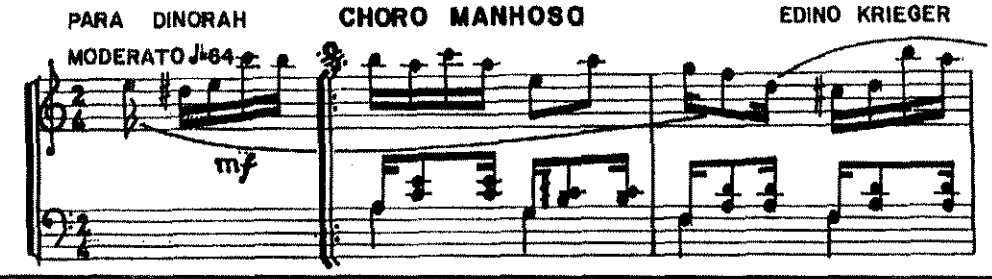
Peça Infantil nº9 - Sonatina



Macro análise	Seções	Única								
Média análise	compasso	1 - 4	5 - 9	10 - 22	23 - 26	27 - 30	32 – 40	1 - 26	27 - 30	41 – 46
	Frases (linha sup.)	a^1	a^2	**Iliquidação** utilizando material temático dos comp. 8 – 9 em **recessão e progressão rítmica**	a^3 transposição 3ª abaixo de a^1 com variação rítmica	b^1	Acordes de 3 sons – continuação do ritmio motor	(repetição)	b^1(repetição) extendida através da prolongação da nota do	extensão de b^1 concluindo em Do M.
		sentença			**período**			**período**		
	baixo	Ritmo motor (♩) em terças duplas					a^4 material temático de a^1 invertido	Ritmo motor (♩) em terças duplas		
	altura	Do M como centro								
	ritmo	Frases assimétricas Ritmo motor								
	métrica	Os acentos colocados nas colcheias dos compassos 17 – 21, provocam uma centuação métrica conflitante com o compasso indicado (2/4)								
	andamento	*Allegro vivo*								
	articulação	*non legato* e *legato*								
	intensidade	não indicada								
	textura	**Homofônica:** melodia com acompanhamento.								
Micro análise		Ritmo motor: ♩♩ motivo: 								

Dificuldades técnicas e de leitura: apojaturas; acidentes ocorrentes; andamento rápido; acorde de três sons; terças harmônicas; acentos.
Registro: do 1 – sol 4
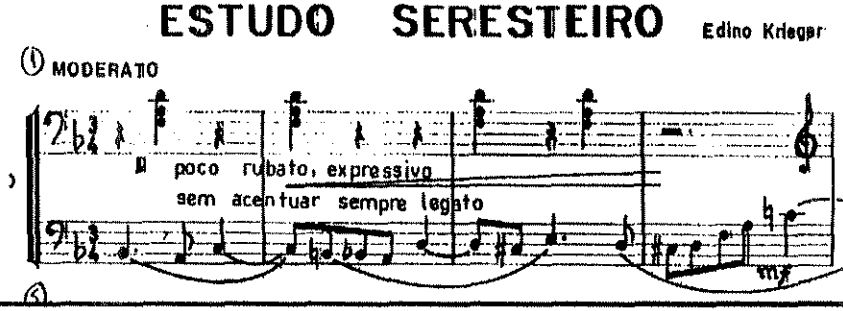
Autor: Edino Krieger (1928)
Peça: *Choro Manhoso*
Data: 1973
Editora: LK Produções Artísticas
Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro



Macro análise	Seções	A				B					
	compasso	1 - 4	4^2- 8	8^2- 12	13 – 16	17 - 21	21^2 - 25	26 - 29	30 – 33	34	1 – 16
	frases (linha sup.)	a^1	a^2	a^3	b	c^1	d	c^2	e	ponte para A	repetição de A
		ant.		cons.		ant.		cons.		**retransição** para A com 2ªs melódicas ascendentes	
		período duplo				período duplo					
	tenor baixo	ostinato rítmico com função harmônica ostinato rítmico – 2ªs melódicas em **quase contraponto**									
Média análise	altura	lá m									
	ritmo	**Isorritmia** entre as frases a e b Ostinato Frases simétricas com quatro compassos cada.									
	métrica	As últimas notas de cada frase estão, geralmente, no primeiro tempo do compasso, exigindo leveza. Portanto, os apoios devem-se guiar pelo contorno melódico.									
	andamento	*Moderato*									
	articulação	*legato*									
	intensidade	*mf – f*									
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato.									
Micro análise	forma- motivo:  (seção A) e  (seção B) Ostinato rítmico (tenor): ♪♪ ♪										

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; intervalos melódicos de até uma 8ª.; uso contínuo de semicolcheias; *legato*.
Registro: mi 2 – sol 5

Autor: Edino Krieger
Peça: *Estudo Seresteiro*
Data: 1983
Editora: L K Produções Artísticas
Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro



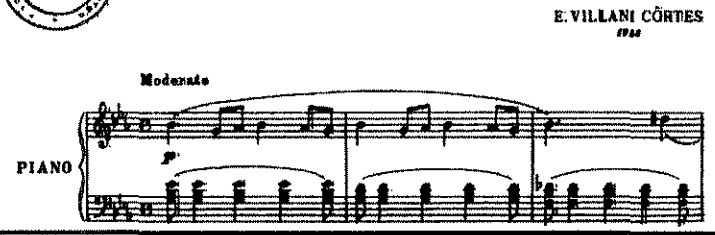
Macro análise	Seções	A	A'
Média análise	compasso	1 – 16	17 – 34
	frases (baixo)	**sentença** a – construída partir de **elisões (2)** de frases elaboradas a partir do material temático derivado da mesma **forma motivo.**	**sentença a'**, sendo comp. 17 – 20 = repetição dos comp. 1 e 4. entre os comp. 22 a 31, há elaboração da harmonia, dentro do contexto tonal da peça.
	linha sup.	acordes com três e quatro notas	
	altura	ré m	
	ritmo	Ritmos complementares em ♪ a partir do comp. 22.	
	métrica	As emíolas sugerem uma estrutura métrica irregular. Ex: estrutura rítmica dos comp. 1- 5 : **emíolas:**	
	andamento	*Moderato*	
	articulação	*legato*	
	intensidade	*mf – crescendo*	
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento	
Micro análise		**forma motivo:**	

Dificuldades técnicas e de leitura: textura a 3 vozes na seção B; acordes de três e quatro notas; *legato* na mão esquerda; arpejos; a mesma linha melódica (voz) passando de uma mão para outra.
Registro: mi 2 – sol 5

Autor: Edmundo Villani Côrtes (1930)
Peça: *Prelúdio nº. 9*
Data: 1979
Editora: Irmãos Vitale
Fonte: Biblioteca da ECA



PRELÚDIO N.º 9



Macro análise	Seções	A		B		codetta
Média análise	compassos	1 -4	5 – 8	9 - 15	16 -21	21 - 24
	frases (linha sup.)	a^1	a^2 trans. 2ª abaixo de a^1	b conclui na V46 e atrave's de uma sucessão de acordes leva ao clímax da peça (Aº 7)	c repetições de uma única frase com mudanças de registro	a^2 conclui em Mi b M
	baixo	tríades (ostinato rítmico)			acordes de quatro sons (ostinato) - arpejo Mib	
	altura	Mi b M				
	ritmo	ostinato rítmico (baixo) Seção A: rítmico harmônico variando a cada compasso Seção B: rítmico harmônico lento				
	Métrica	regular: compasso quaternário				
	Anda-mento	*Moderato*				
	articu-lação	*Legato*				
	inten-sidade	*pp – ff*				
	textura	**homofônica:** melodia acompanhada com ostinato				
Micro análise		células rítmicas (baixo): ♪♩♩♩♪ e ♪ ♩♪ ♪♩♪ 2ª e 3ª melódicas				

Dificuldades técnicas e de leitura: pedal; acordes de 3 e 4 sons; sutilezas de dinâmica; acidentes ocorrentes; notas das linhas suplementares; registro extenso.
Registro: mi 1 - do 5

BIBLIOTECA CENTRAL CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DE COLEÇÃO
UNICAMP
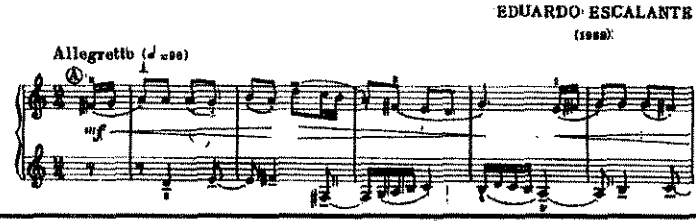
Autor: Eduardo Escalante (1937)
Peça: ***Suíte nº 1***

1. *Cantiga de Roda*
2. *Acalanto*
3. *Cururu*
4. *Tanguinho*
5. *Embolada*

Data: 1968
Editora: Irmãos Vitale S/A
Fonte: Musimed Editora e Distribuidora

1. *Cantiga de Roda*

1-Cantiga de roda

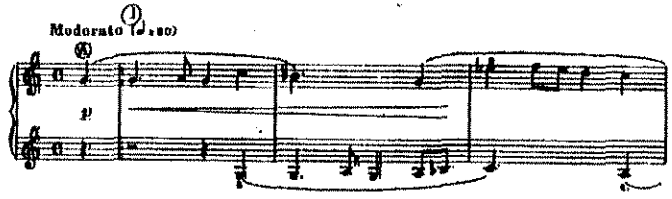


Macro análise	Seções	A				B					A'	
Média análise	compasso	1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 - 17	18 - 19	20 - 21	22 - 23	24 - 25	26 - 30	31 - 42	43 – 46
	frases (linha sup.) baixo	a^1	a^2	b^1	c^1	d^1	d^2 seq. a 2ªm de d^1	d^3	d^4	**liquidação da sentença**	repetição dos comp. 1 – 12	e^1 final. em ré
		período duplo				**Semicontraponto**						
	altura	Ré Mixolídio										
	ritmo	síncopes e contratempos										
	métrica	os apoios colocados na linha do baixo no momento do contratempo tomam , as vezes,a estrutura métrica não sincronizada.										
	andamento	*Allegretto* (♩ = 96)										
	articulação	*legato* e *staccato*										
	intensidade	*pp – f*										
	textura	**homofônica:** melodia acompanhada **semicontrapontisticamente.**										
Micro análise		célula rítmica motívica: ♪♪♪ 2ªs melódicas										

Dificuldades técnicas e de leitura: acidentes ocorrentes; notas das linhas suplementares; textura semicontrapontística; alterações freqüentes de articulação (*legato* e *staccato)* exigindo indepedência das mãos ; sutilezas de dinâmica.
Registro: mi 2 – si 4

2. Acalanto

2-Acalanto

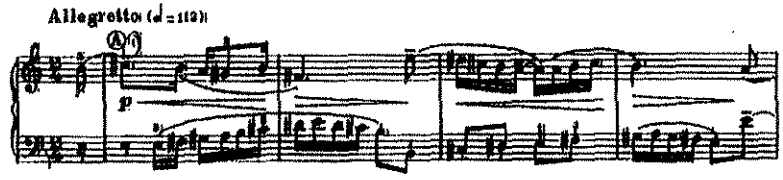


Macro análise	Seções	A								A'					
Média análise	compasso	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9 - 10	11 - 12	13 - 14	15 - 16	17 – 18	19 – 20	21 - 22	23 - 24	25 - 26	27 – 28
	frases (linha sup.)	a^1	b^1	c^1	d^1	a^2	b^2	e^1	d^2	a^1	b^3	c^2	d^3	a^3	f^1
		período duplo				período duplo				período duplo				período	
	baixo	imitações livres à oitava da linha superior preservando muitas vezes o ritmo													
	altura	sol eólio													
	ritmo	Imitações com intervalo de quatro tempos, muitas vezes em **isorritmia** *Anacrusi*													
	métrica	Regular													
	andamento	*Moderato* (♩= 80)													
	articulação	*Legato*													
	intensidade	*p – mf*													
	textura	contraponto livre a duas vozes													
Micro análise		célula rítmica motívica delimitadora dos períodos : ♩♩ ♪♩ 2as melódicas													

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; textura contrapontística; *legato*.
Registro: ré 2 – sol 4

3. Cururu

3-Cururu
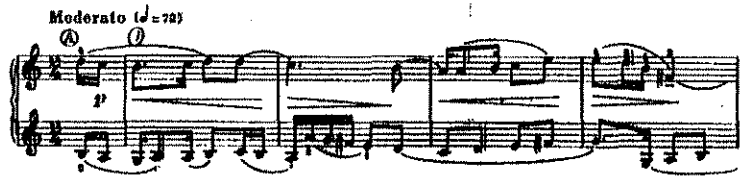


Macro análise	Seções	A					B					A'		
	compasso	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9 - 12	13 - 14	15 - 16	17 – 18	19 - 20	21 - 24	25 - 32	33 - 36	Coda
	frases (linha sup.)	a^1	b^1	a^2	c^1	extensão da frase c^1 - célula rítmica: ♪♪♪ (refrão)	d^1	e^1	d^2	f^1	extensão da frase f^1 (motivo rítmico melódico dos comp. 9 - 12	repetição dos comp. 1-8	Extensão da frase utilizando a mesma célula rítmica dos comp. 30-31	cadência em MiM
		período duplo					período duplo							
	baixo	acompanhamento **semicontrapontístico**												
Média análise	altura	Mi M												
	ritmo	a unidade da peça é conseguida através da pouca variação rítmica entre os **períodos.**												
	métrica	síncopes, apoios e diferenças nas articulações causam uma não sincronia entre as duas vozes.												
	andamento	*Allegretto* (♩=112)												
	articulação	*Legato*, e *staccato*												
	intensidade	*p - mf*												
	textura	**homofônica**; com acompanhamento **semicontrapontístico**												
Micro análise		células rítmicas : ♪𝅘𝅥𝅯♪ ♪♪♪ 2ª, 4ªe 8ª melódicas ♪♪♪♪, ♪ ♪♪, ♪♪ ♩ e suas derivações												

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; uso intenso de acidentes ocorrentes; textura contrapontística; *legato* e *staccato;* diferentes articulações entre as duas mãos; sutilezas de dinâmicas; andamento rápido.
Registro: mi 5 – lá 0

4. Tanguinho

4 - Tanguinho



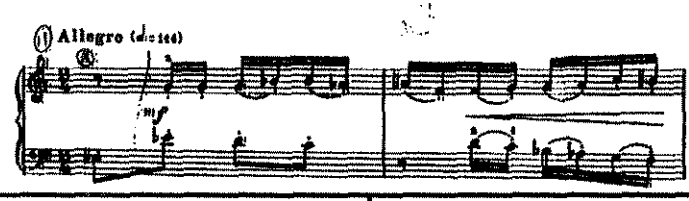
Macro análise	Seções	A												A'				
	Com-Passo	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9 – 10	11 - 12	13 - 14	15 - 16	17 - 18	19 - 20	21 - 22	23 - 24	25 - 26	27 - 28	29 – 30	31 –32	33 – 41
	Frases (linha sup.)	a^1	b^1	c^1	d^1	a^2	b^2	b^3	d^2					a^1	b^3	a^3	f^1	Coda
		período duplo				período duplo				(contraponto inversível dos comp. 9 – 16) período duplo				período duplo				
	Baixo	Contraponto				Contraponto				a^2	b^2	b^3	e^1	contraponto				
Média análise	Altura	Sol jônio																
	Ritmo	A unidade da peça é obtida através da pouca variação rítmica entre os períodos.																
	métrica	Não sincronizada entre as vozes devido ao uso intenso de ligaduras de articulação.																
	anda-mento	*Moderato* (♩= 72)																
	articu-lação	*legato* e *non legato* com apoios.																
	inten-sidade	*pp – mf*																
	textura	Contrapontística a duas vozes.																
Micro análise		células rítmicas motívicas: ♪♪𝅘𝅥𝅯. ♪; ♪♪♪; ♪♪; ♪♪♪ e outras derivações. 2ªs, 4ªs, e 8ªs melódicas																

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; articulações não sincronizadas entre as mãos; textura contrapontística; *legato*; sutilezas de dinâmica.

Registro: fá# 2 -mi 5

5. Embolada

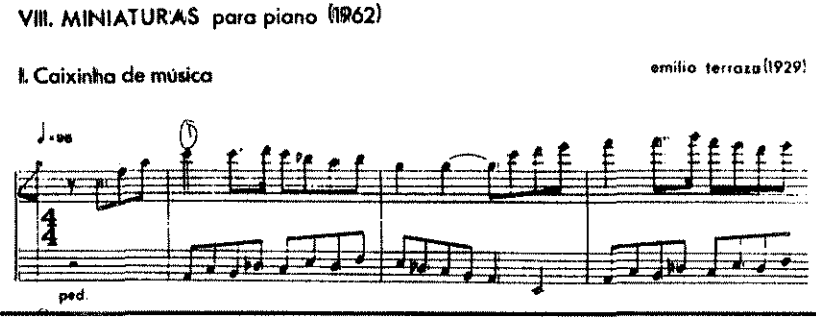
5 - Embolada

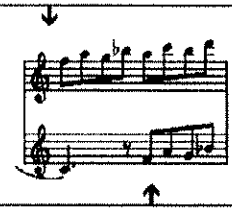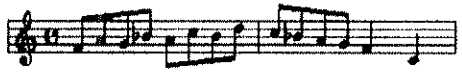


Macro análise	Seções	A						A'			
Média análise	compasso	1 - 3	4- 5	5^2 - 7	7^2 - 9	9^2– 11	12 – 13	14 - 15	16 - 17	18 - 19	20 – 23
	Frases (linha sup.) baixo	a^1 / b^1	b^2 / a^1	(contraponto) a^2 / c^1	c^1 / a^2	a^3 Imitações livres	a^4	a^1	d^1	c^1	e^1
								contraponto			
	altura	Mi b M									
	ritmo	Ritmos complementares em ♪♪ Articulações de duas em duas ♪♪ **Isorritmia** entre as frases "a".									
	métrica	Diferentes articulações causam uma não sincronia entre as duas vozes									
	andamento	*Allegro* (♩ = 144)									
	articulação	*Statccatto, legato , legato* de duas em duas ♪♪ e *non legato*									
	intensidade	*p – mf*									
	textura	Contrapontística a duas vozes									
Micro análise		Célula rítmica motívica: ♪♪ ♪♪♪♪ 2ªm e 3ªm melódicas									

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; uso intenso de acidentes ocorrentes; *staccato;* mudanças constantes de articulação; não sincronia métrica entre as mãos; andamento rápido; textura contrapontística.
Registro: mi b – si b 4

Autor: Emílio Terraza (1929)
Peça: *Oito Miniaturas I – Caixinha de Música*
Data: 1969
Editora: Ricordi Brasileira (Coleção "Nova Música Brasileira")
Fonte: Musimed Editora Distribuidora Ltda

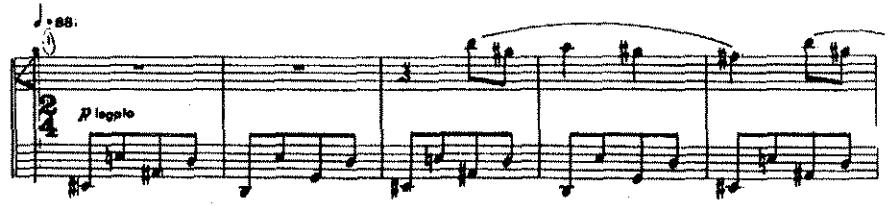


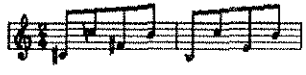
Macro análise	Seções	Única						
Média análise	compasso	1 – 2	3 – 4	5	5^3 – 6	7 – 8	9	9^3 - 11
	frases (linha sup.)	a^1	a^2- sequência não real de a^1	b- frase ostinato	apresentada pelo baixo	a^1- repetição de a^1		b (imitação)
	baixo	b	b		b – (imitação) do soprano	b	b	conclui em Fa M
	altura	Fa M						
	ritmo	predomínio de ♪						
	métrica	No comp. 5, o início da frase b é deslocado para o terceiro tempo, o que não deve alterar os apoios. Ex: comp. 5: 						
	andamento	♩ = 96						
	articulação	não indicada						
	intensidade	não indicada						
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato. Imitações sugerindo textura contrapontística nos compassos 5-6 e 9 – 10.						
Micro análise		a frase b é um ostinato rítmico melódico construído sobre o pentacorde de Fa M: 						

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; arpejos; imitações; regularidade rítmica. **Registro:** fá 1 – sol 5

II – Prelúdio Lacônico
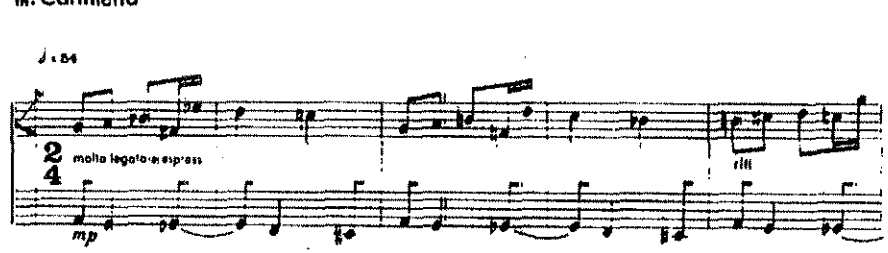
II. Preludio lacónico

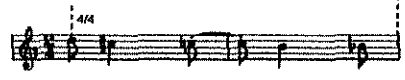
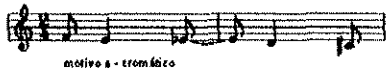
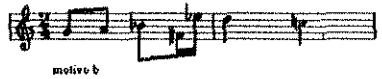


Macro análise	**Seções**	Única							
Média análise	com-passo	1 - 3	3^2 – 5	5^2 - 7	7^2 - 9	9^2 - 11	11^2 - 13	13^2 - 15	15^2 - 17
	frases (linha sup.)	introdução	a^1	a^2 a^1ornamentado			a^1	a^3	b^1
	tenor	ostinato melódico em ritmo motor em ♪							acordes de 3 sons em **isorritmia** com a linha do soprano
	baixo				b^1	b^2			
	altura	Mi mixolídio (como centro)							
	ritmo	ritmo motor. **Isorritmia** a cada 4 compassos : ♪♪|♩♩|♩ ♪♪|♪♪♪♪|♩							
	métrica	os finais das frases a ocupam o primeiro tempo do compasso, porém , a ligadura pode indicar ausência de apoio. Ex; comp. 11 – 13 (linha superior): 							
	anda-mento	♩= 88							
	articu-lação	*legato* e *non legato* com apoios							
	inten-sidade	*p – ff*							
	textura	**homofônica** : melodia com ostinato.							
Micro análise		**ostinato (linha do tenor):**  costruído por 4as ascendentes:  **intercaladas com do e si bordões,** que se consituiem em elementos expressivos em toda a peça.							

Dificuldades técnicas e de leitura: intervalos melódicos de até uma nona; *legato* e *non legato* com apoios; cruzamento das mãos; acordes de 3 sons ; um tetracorde no último compasso.
Registro: mi 1 – si 4

III – Cantilena

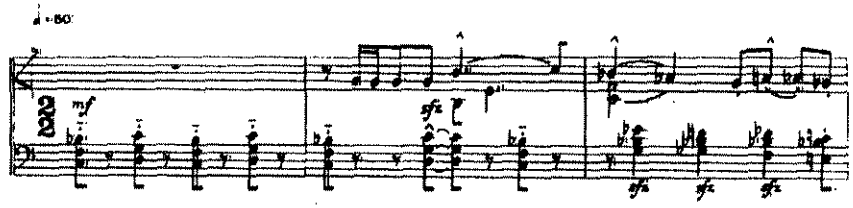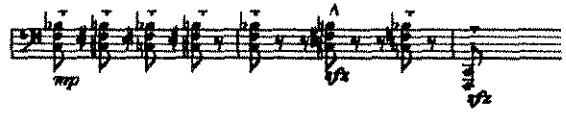


Macro análise	Seções	A			B		A			B'			
Média análise	compasso	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9 - 10	11 - 12	13 - 14	15 - 16	17 - 18	19 - 20	21 - 22	23
	frases (linha sup.)	b^1	b^2 transp. de b^1	b^3 transp. de b^3	a^2 transp. de a^1	a^2	b^1	b^2	b^3	a^2	a^1		acorde final
	baixo	a^1	a^1	a^1	c	c	a^1	a^1	a^1	c		b^4	
	altura	organização cromática											
	ritmo	ritmos complementares em ♪ até o comp. 18.											
	métrica	Perceptivamente, a estrutura métrica do motivo c sugere ser em compasso quaternário. Ex. 											
	andamento	♩ = 54											
	articulação	*molto legato*											
	intensidade	*p – mp*											
	textura	contrapontística a duas vozes.											
Micro análise		A peça é constituída, basicamente pelos seguintes motivos:    4a aum 5a. j. 6a m. 4a j. 6a M 2a. m analisando melodicamente, observa-se que: 4a. aum. + 1 ST = 5a. j. 5a. j + 1 ST = 6a. m 4a. j + 2 T = 6a. M, 6a. M + 2 T = 9a. m = 2a. m e suas respectivas formas motivos											

Dificuldades técnicas e de leitura: acidentes ocorrentes, notas das linhas suplementares; uso intenso de intervalos maiores que uma quinta, *molto legato.*
Registro: sol 1- sol 4

IV – Tango
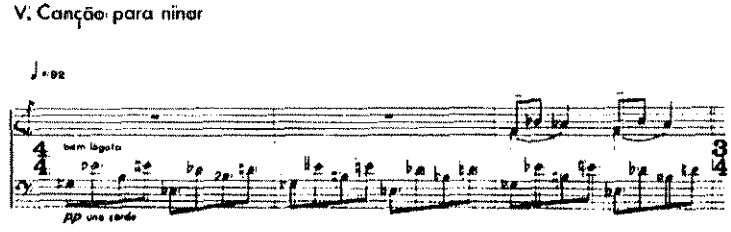
IV. Tanga
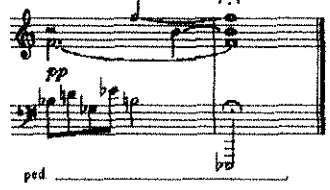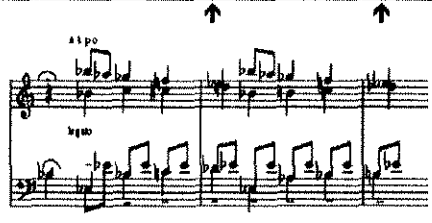
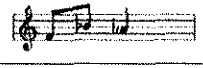


Macro análise	**Seções**	Única				
Média análise	com-passo	1	2 - 4	5 - 6	7 - 11	12 – 14
	frases (linha sup.) baixo	introdução acordes de 3 sons	a acordes de 3 sons	b , sendo o compasso 6 sequência do comp. 5 **quasecontraponto**	o soprano conduz os acordes de 3 sons (formados a partir de quartas sobrepostas)descendentes	codetta – material melódico dos compassos 1 e 2
	altura	Sistema de organização de intervalos: segundas melódicas e quartas harmônicas. Considerando-se uma leitura sempre horizontal das linhas e dos acordes, cada nota forma com o som posterior, anterior ou no sentido vertical, um interva.lo de 2ª . As únicas exceções (dissonâncias dentro da estrutura) estão nos compassos 5 (sol) e 13 (lá #). Já os agrupamentos de notas, relacionam-se entre si sempre através de 4as harmônicas.				
	ritmo	Rítmo do baixo com carácter percussivo nos comp. 1 – 4 e 12 – 14: 				
	métrica	Em toda a peça, existem apoios deslocados através de sinais de articulação (ligaduras, acentos , *staccatos* e *sforzandos.*				
	anda-mento	♩= 50				
	articu-lação	*staccato, legato* ,acentos e *sforzandos.*				
	inten-sidade	*mf – f*				
	textura	**homofônica:** melodia acompanhada **quase contrapontisticamente.**				
Micro análise		2as melódicas e 4as harmônicas				

Dificuldades técnicas e de leitura: não é uma peça para iniciantes.
Registro:la – 0 – do 6

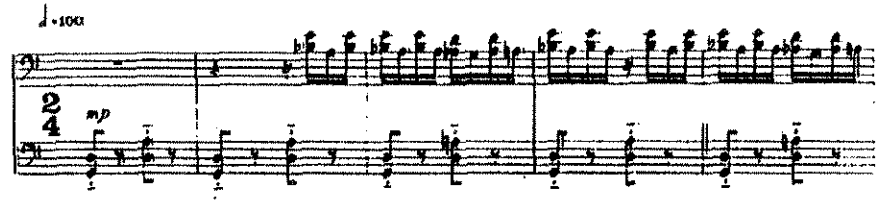
V – Canção para ninar

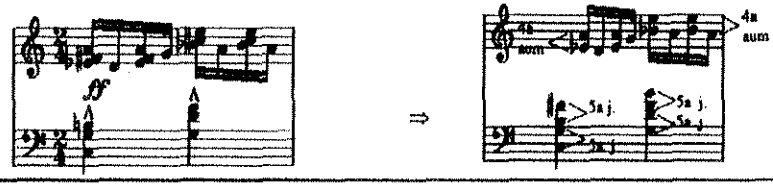
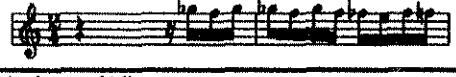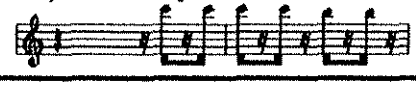
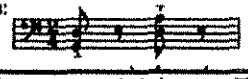
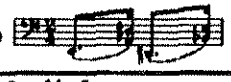


Macro análise	Seções	A			B				A		
	compasso	1 - 2	3 – 5	5 - 8	8^2- 9	9^2- 10	10^2- 11	11^2- 13	14 - 15	16 - 18	19 – 21
	frases (linha sup.)	introdução	a^1 repetição do motivo a (com 1 transp.)	a^2	b^1	b^2	b^3	extensão de b^3	introdução	a^1	a^3
					frases geradas a partir de variações do motivo a. (**formas-motivos**) Na extensão da frase, há um fá **bordão** . Terças descendentes cromaticamente levam a peça para a seção A'				o último compasso mostra a ambiguidade em relação à organização das alturas: 		
	baixo	ostinato em ritmo motor em ♪			ritmo motor – mi b **bordão**				ostinato – idem seção A		
Média análise	altura	linha superior: fá eólio como centro linha inferior: mi b m como centro									
	ritmo	ritmo motor (baixo									
	métrica	Na **seção B**, o contorno melódico , juntamente com o baixo, definem os apoios . Ex. comp. 8 –9 									
	andamento	♩= 92									
	articulação	*legato*									
	intensidade	*pp*									
Micro análise	textura	**Homofônica:** melodia com ostinato (seções A e A') e melodia acompanhada (seção B) . A seção A está escrita com três **componentes sonoros** e a seção B com **quatro componentes sonoros.** célula motívica: 									

VI – Dança Brasileira nº 1

VI. Dança brasileira nº1
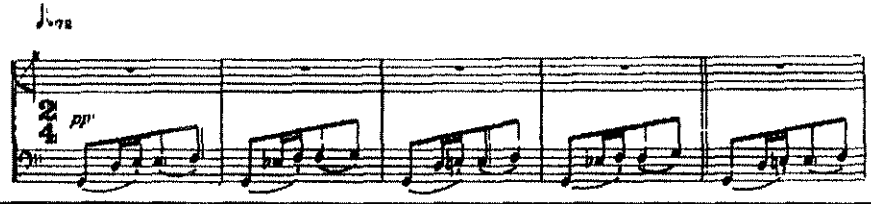


Macro análise	Seções	A									B			A'		
	compasso	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9 - 10	11 - 12	13 - 14	15 - 16	17 - 23	25-26	27 - 32	33-37	38 - 42	43 – 45	46 – 49
	frases (linha sup.)	introdução	a	a	b	b	c	c	d	extensão de d	introdução	e	f	repetição dos comp. 38 - 42	dupla repetição de a com Terças dobrando a linha do soprano seguida de uma codetta tetracordes	
	baixo	ostinato rítmico melódico – motivo 1					5ªs harmônicas – função percussiva - com variações rítmicas sobre o motivo do ostinato 1			tricordes	motivo rítmico melódico		5ªs harmônicas			
	altura	sistema de organização de intervalos: 4ªs e 2ªs com centro mi na linha superior 5ªs na linha inferior Ex. comp. 17: considerando –se a grafia exposta à direita , observa-se a predominância de 4ªs e 2ªs na linha superior e 5ªs na linha inferior. 														
Média análise	ritmo	ostinatos contratempos e síncopes														
	métrica	regular: compasso binário														
	andamento	♩= 100														
	articulação	*staccatos*; *staccatos* com acentos e *non legato*														
	intensidade	*p – fff*														
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento. Considerando –se a melodia no contralto, há a presença de uma **componente sonoro oculto** na linha superior. Ex. comp. 2 –3: melodia:  **componente sonoro oculto:** 														
Micro análise		**ostinatos rítmico- melódicos:**  (seção A)  (seção B)														

Dificuldades técnicas e de leitura: não é peça para iniciantes. **Registro:** sol 0 – lá 5

VII – Dança Brasileira n° 2

VII. Dança brasileira nº2

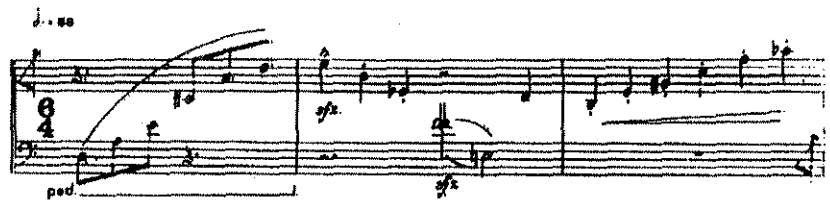


Macro análise	Seções	A										B	
	compasso	1 - 6	7 - 8	9 - 10	11 - 12	13 – 14	15 - 16	17 - 18	19 - 20	21 - 23	25 – 26	27 - 37	38 – 46
	frases (linha sup.)	introdução	a^1	a^2	a^3	b^1	b^2	a^4	b^3	b^4	a^5 transposição tonal 5ª acima de a^2.	a seção B é estruturada a partir de variações rítmicas dos comp. 27 e 28. Observa-se, na linha superior, tríades descendentes à distância de 2ªm, com lá **bordão**. Na linha inferior, há intervalos harmônicos de 4ªs em sequências ascendentes à distância de 2ªm. Ex. comp. 27 – 28:	b^5 b^2 com extensão realizada através do prolongamento da última nota
			frases distintas entre si apenas pela modificação do último tempo			período			período				
	baixo	ostinato rítmico com motivos melódicos 1 e 2 alternados a cada compasso	ostinato rítmico com motivo melódico 1					ostinato rítmico com motivo melódico 2			dobramento à 9ª m da linha do soprano.		ostinato rítmico com motivo melódico 3
Média análise	altura	sistema de organização de intervalos com sol como centro : 2ªs (linha superior) 5ªs e 2ªs (linha inferior)											
	ritmo	ostinato frases simétricas : dois compassos cada											
	métrica	Nas frases b , há o delocamento dos apoios em uma ♪ através de acentos no contratempo. Ex, comp12 – 13:											
	andamento	♩= 72											
	articulação	*legato* e *staccato*											
	intensidade	*pp – ff*											
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato											
Micro análise		motivos do ostinato rítmico (baixo): motivo 1 motivo 2 motivo 3											

Dificuldades técnicas e de leitura: não é peça para iniciante Registro: ré 0 – lá 5

VIII. Final

VIII. Final



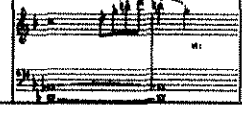
Macro análise	Seções	A				B							A		
Média análise	compasso	1 - 2	3 - 4^1	4^2 - 5^1	5^2 - 6^1	6^2 - 8	8^2 -10	10^2- 12	12^2 - 14	14^2 - 16	16^2 - 18	18^2 - 22	22^2 - 24	25 - 26	27 – 28
	frases (linha sup.)	a^1	a^2 epetição de parte de a^3 8ª acima	a^3	a^4	b^1	b^2 sequências ascendentes e não reais de b^1 2ª acima		b^4	b^5 transposições de b^1 e b^2 2^a M abaixo, respectivamente	b^6	b^7 **liquidação** de b, com repetições 8ª acima	a^1 repetição dos comp. 1 - 4	a^2	codetta material melódico de a
	baixo		sequência real 6ª abaixo de a^1 no comp. 3-4			ostinato rítmico melódico 1		ostinato rítmico melódico 2		ostinato rítmico melódico 3		ostinato rítmico			
	altura	sistema de organização de intervalos: 5as, 4as, e 2as.													
	ritmo	ostinatos													
	métrica	Na seção B, os apoios são determinados pelas ligaduras de articulação.													
	andamento	♩ = 88													
	articulação	*legato* e *staccato*													
	intensidade	*p – fff*													
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento.													
Micro análise		célula rítmica motívica (seção A): ♪♪♪♪♪♪♪ ♩ ♩													
		ostinatos 1, 2, e 3 do baixo (seção B): 													

Dificuldades técnicas e de leitura: não é peça para iniciantes
Registro: lá 0 – ré 5

Autor: Ernst Mahle (1929)
Peça: *As Músicas de Cecília*
Editora: Ricordi (coleção "Nova Música Brasileira")
Fonte: Biblioteca da ECA/USP

1 - Marcha dos Cavaleiros
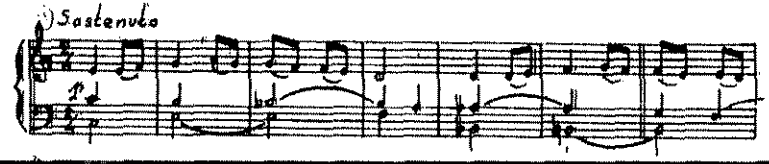


Macro análise	Seções	A					A'					
Média análise	compasso	1 – 4	5 - 8	9 – 12	13 - 16	17 - 20	21 - 24	25 - 28	29 - 31	32 - 38	39 - 42	43 – 46
	frases	a^1 (ant.)	b^1 (cons.)	a^2 (ant.)	b^2 (cons.)	codetta	a^3 (ant.)	b^3 (cons.)	Ponte	inserção contrastante:	a^4 (ant.)	B^4 (cons.)
	(linha sup.)	período 1		período 2		Do M (D de Fa M)–Fa M	período 3		(rep. dos comp. 17 – 19)	motivo escrito no arpejo de Sol M	período 4	
	baixo	Predominância de acordes de três sons, sendo que cada nota faz parte de uma linha horizontal que se desloca por segundas ou se mantêm. Ex: comp. 1 e 2 				Linha melódica explorando nova célula rítmica	repetição da mesma harmonia dos comp. 1 – 8, no estilo **D'Alberti** entre os comp. 23 e 28				mesma harmonia dos comp. 1 – 8, ampliando o registro da peça através da exploração das notas graves do piano.	
	altura	Fa M ampliado										
	ritmo	ritmo motor **isorritmia** entre os períodos.										
	métrica	regular : comp. 4/ 4										
	andamento	não definido										
	articulação	*legato* e *non legato*										
	intensidade	*p – ff*										
	textura	**Homofônica** com 4 componentes sonoros, sendo que três destes componentes sonoros da linha do baixo estão em **homorritmia** entre si na maior parte da peça.										
Micro análise		baixo: uso de ♩ e ♪; célula rítmica motívica das "pontes": ♩ ♪. ♪ 2as melódicas										

Dificuldades técnicas e de leitura: registro amplo; notas das linhas suplementares; acordes de 3 sons; saltos de até uma 10ª; *trilos*; notas presas na mão esquerda.

Registro: do 1 - do 5

II – Sostenuto

II – Sostenuto
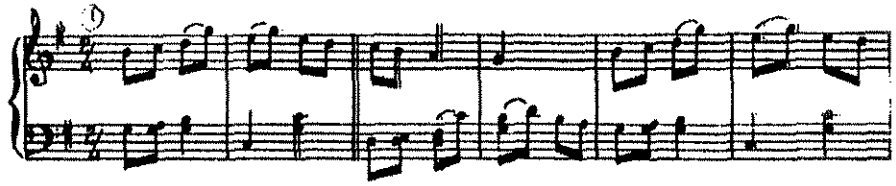


Macro análise	seções	A								B				A'				
	comp.	1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 - 16	17	18 - 20	21	22 -25	26 – 33	34 – 41	42 - 48	49 – 51	52-55	56-59	60-63	64-68	69-72
	frases	a^1	a^2	a^1	a^2		a^1		a^2	c		rep. comp. 26-32	exten -são	a^1	a^2	a^1	a^2	Coda
	(linha sup.)	**período**		**período**			imitações			extensão da frase feita através de uma transp. 3ª acima dos comp. 26 e 27	transposições e variações do motivo melódico - comp. 26 –27 **quase contraponto**	**repetição** com prolongação da nota conclusiva		**período**		**período**		mat. temá-tico-seção B
	contr.	ausente							ausente					ausente				
	tenor	b^1		b^2 transp. de b^1			b^3 transp. de b^1			acordes de 2 sons em intervalos de 4as e 5as	a^1 a^2 **período**	rep. dos comp. 26 – 32 com deslocamento de acordes uma 8ª baixo		2as descendentes **semi contraponto**				
	baixo	**Semicontraponto**				a^1		a^2			pedal – 5ª harmônica mi – si			**semicontraponto**				
Média análise	altura	Do M ampliado																
	ritmo	**Isorritmia** entre as frases "a" ritmo harmônico rápido																
	métrica	na seção A, o autor sugere apoio de duas em duas colcheias através de ligaduras																
	anda-mento	Sostenuto – Poco più mosso (seção B) – Sostenuto (seção A')																
	articu-lação	*legato* e *non legato*																
	inten-sidade	*p – ff*																
	textura	**contrapontística** e **semicontrapontística** (seção A e A') **homofônica acordal**																
Micro análise		células rítmicas motívicas: ♩ ♪♪ (seção A) ♪♪ ♪ ♪ ♪ e ♪♪ (seção B) 2as melódicas																
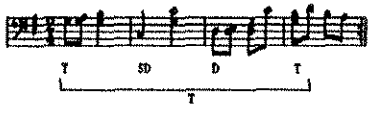
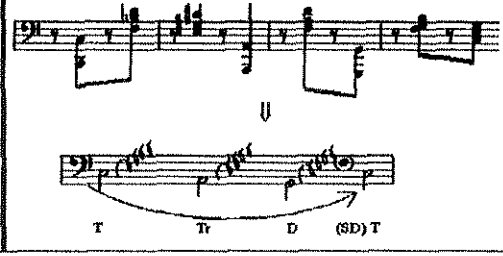
Dificuldades técnicas e de leitura: polifonia; saltos; notas das linhas suplementares; acidentes ocorrentes; acordes de 2 sons e acordes de 3 sons. Não é uma peça para iniciantes.

Registro: do 1- la 3

III – Vivo
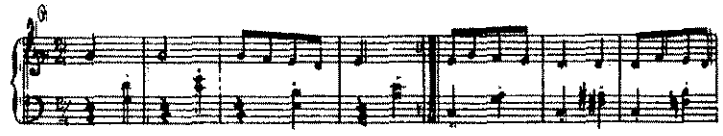
III – Vivo

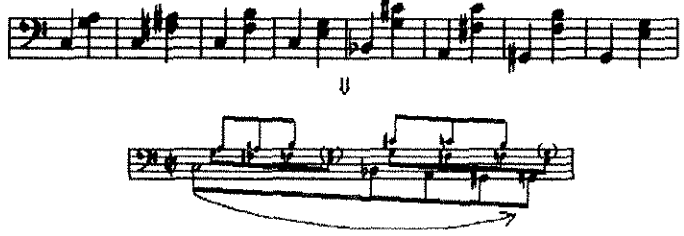


Macro análise	Seções	A			B		A'			B'		
	compasso	1 - 4	1 - 8	9	10 - 13	14 – 18	19 - 20	21 - 24	25 – 28	29 - 32	33 - 36	37 – 39
	frases (linha sup.)	a^1	a^1 (repetição de	a^1)	b^1	b^1 Do M expandido	(pausas)	a^2	a^2	b^1 (repetição dos compassos 10 –18)	b^2	Extensão de b com finalização em oitavas harmônicas (Do M)
	baixo	Baixo define a tonalidade de Sol M: 			as oitavas do baixo definem a tonalidade de Do M: 		acordes fragmentados			8ªharmônicas em registro grave e acordes		
Média análise	altura	Do como centro										
	ritmo	Ritmo harmônico rápido, variando de compasso em compasso ou tempo em tempo. Ostinato										
	métrica	Na seção B, a linha inferior faz uso dos registros médio e grave, dando uma sensação perceptiva de uma estrutura métrica irregular.										
	andamento	Vivo (definido pelo título)										
	articulação	*Legato* e *non legato*										
	intensidade	*p – ff*										
	textura	**Homofônica**: melodia com acompanhamento.										
Micro análise		Ostinato rítmico (seção B):  2ª e 3ª melódicas										

Dificuldades técnicas e de leitura: saltos, acordes de três sons e intervalos de até uma oitava na linha inferior; *legato* e *staccato*. **Registro:** sol 0 – sol 4

IV – Bartokiana

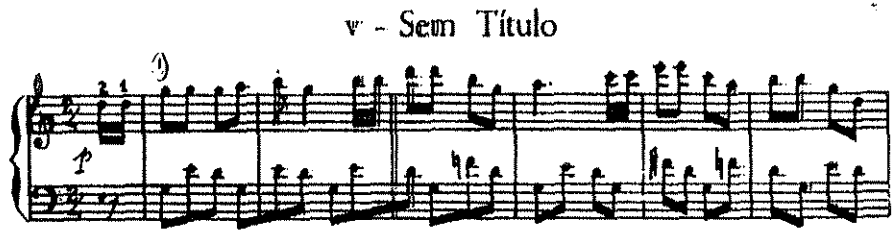


<table>
<tr><td>Macro análise</td><td>Seções</td><td>Única</td></tr>
<tr><td rowspan="10">Média análise</td><td>Com-passo</td><td>1 – 4 | 5 - 8 | 9 - 12 | 13 – 16 | 17 – 20 | 21 – 24 | 25 - 28 | 29 – 32 | 33 - 36</td></tr>
<tr><td>frases (linha sup.)
baixo</td><td>a^1(ant.) b^1(cons.) b^2 (cons.) a^2 (ant.) b^3 (cons.) a^3 (ant.) a^4 (ant.) b^4 (cons.) b^5(cons.)
período período período duplo
acomp. acordal
Considerando-se três componentes sonoros na linha do baixo, existem desenhos cromáticos. Ex. comp. 5 – 12:
 
sugestão de baixo D'Alberti
baixo com figurações cromáticas descendentes</td></tr>
<tr><td>altura</td><td>Lá eólio e Do como centro</td></tr>
<tr><td>ritmo</td><td>Ritmo harmônico rápido estabelecido pelo baixo
Isorritmia entre as frases "a" (♩ ♩ ♪♪♪♪ ♩) e "b" (♪♪♪♪♩ ♩ ♪♪♪♪♩ ♩)</td></tr>
<tr><td>métrica</td><td>O contratempo utilizado pela linha inferior, desloca os apoios do baixo para o segundo tempo de cada compasso na primeira frase.</td></tr>
<tr><td>anda-mento</td><td>não definido</td></tr>
<tr><td>articu-lação</td><td>non legato e stacato</td></tr>
<tr><td>inten-sidade</td><td>p – ff</td></tr>
<tr><td>textura</td><td>Homofônica: melodia com acompanhamento</td></tr>
<tr><td colspan="2">Micro análise</td><td>Células rítmicas (baixo): 𝄽♩♩ ; 𝄽♩ e ♪♪♪♪ 2as e 3as melódicas</td></tr>
</table>

Dificuldades técnicas e de leitura: acordes de 3 sons e saltos no baixo; *staccato;* uso intenso de acidentes ocorrentes.

Registro: sol 1 – sol 4
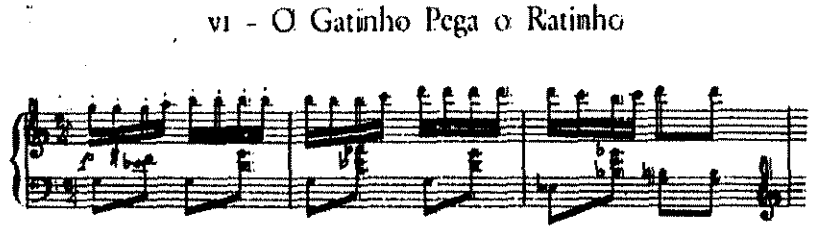
V – Sem Título



Macro análise	Seções	A					A'			
Média análise	compasso	1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 - 16		17 - 20	21 - 24	25 - 28	29 – 32
	frases (linha sup.)	a^1	b^1	a^1	b^1	frases (baixo)	a^2	b^2	a^3	b^3
		período		período (linha melódica dos comp. 1 - 8 uma oitava abaixo)			período		período	
	baixo	Acompanhamento desenvolvido a partir do motivo:  variando a segunda nota, forma desenhos cromáticos.				Linha superior	**quasecontraponto** a duas vozes			
	altura	Sol M expandido								
	ritmo	**Isorritmia** entre os períodos Pulsação interrompida de oito em oito compassos através da colocação de fermatas no final de cada período								
	métrica	A grafia do compositor, unindo as colcheias de três em três, sugere compasso 3/8 no baixo em toda a seção A, causando uma não sincronia entre as mãos.								
	anda-mento	Não definido								
	articu-lação	*non legato* com acentos								
	inten-sidade	*p – ff*								
	textura	**Homofônica:** melodia acompanhada com acordes desmembrados e **quase contrapontisticamente.**								
Micro análise		Seção A – ritmo motor (baixo): ♪♪♪ 3as melódicas Célula rítmica motívica (frases): ♪♪♪								

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; acidentes ocorrentes; notas presas; escrita com características contrapontísticas ; acordes de três sons; não sincronia métrica entre as mãos.
Registro: ré 2 – mi 5

VI – O Gatinho Pega o Ratinho



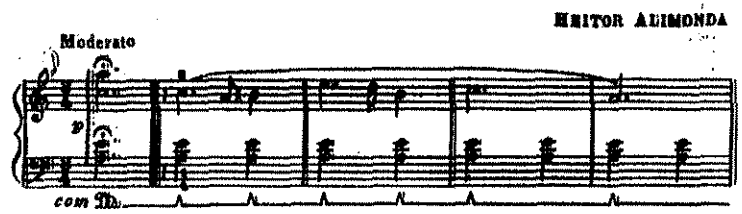
Macro análise	Seções	Única							
Média análise	compassos	1 - 3	4 - 5	6 - 8	9 - 10	11-13	13^2–15^1	15^2 - 16	17
	frases	a^1	b^1	a^1	b^1	a^2	extensão de a^2	acorde de 3 sonss em crometismo	finalização em sol
	(linha sup.)	período		período		2ª voz inserida em **homorritmia** com a primeira		Melódico	
	baixo	acomp. com desenhos cromáticos				a^1 (imit.)	a^1 (oitava acima)	Acomp.	b^1
	altura	Sol (como centro)							
	ritmo	Ritmos complementares em ♪							
	métrica	Regular: compasso binário							
	andamento	não definido							
	articulação	*staccato* e *non legato*							
	intensidade	*p – f*							
	textura	**Homofônica:** melodia acompanhada **semicontrapontisticamente.**							
Micro análise		célula rítmica motívica: ♪♪♪♪				2as melódicas e harmônicas			

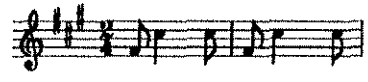
Dificuldades técnicas e de leitura: *staccato*; notas das linhas suplementares; acordes de três sons, apojatura; saltos na linha do baixo; acidentes ocorrentes.
Registro: sol 1 - mi 5

Autor: Heitor Alimonda
Peça: *Acalanto*
Data: 1958
Editora: Carlos Wehrs & Cia Ltda.
Fonte: Biblioteca da UNIRIO

CENTRO DE ARTES UNI-RIO BIBLIOTECA Reg. Nº 2.946 Data 26/jul/1999
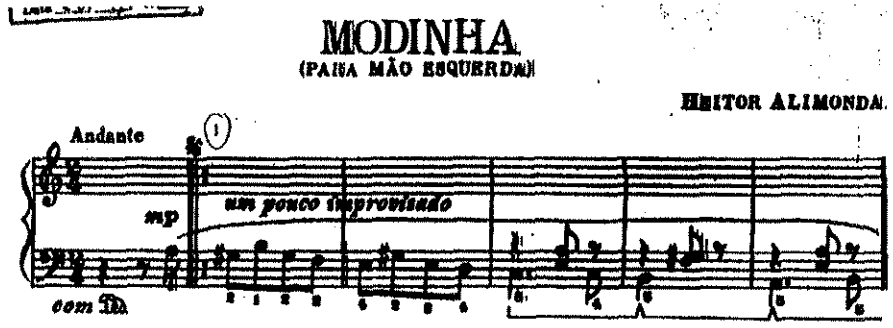
ACALANTO



Macro análise	Seções	A									B				A				
	compasso	1	2-5	6 – 9	2 -5	6-8; 10	11-14	15-18	19-22	23-26	27-30	31-34	35-38	39-42	42 - 45	46 – 49	50 - 53	54 - 57	58 - 61
	frases (linha sup.)	intro/ dução acorde de	a^1	b^1	a^1	b^2	c^1	c^2	c^3	c^4	d^1	e^1	d^2	f^1	a^1	b^1	a^1	b^2	extensão através da rep. de b^2 8ª acima
			(antecedentes)			(cons.)	ant.	cons.	ant.	cons.	antecedentes			cons.	antecedentes		consequentes		
		la m	período duplo				período		período		período duplo – conclusivo em la m em elisão com a frase a^1				período duplo				
	baixo	ostinato rítmico 1 em acorde de 2 sons									ostinato rítmico 2				ostinato rítmico 1 em 5ªJ e 3ªm				
Média análise	altura	la m																	
	ritmo	frases simétricas (com quatro compassos cada) ostinato																	
	métrica	regular: comp. temário nas seções A e A' e binário na seção B.																	
	andamento	seções A e A': *Moderato* ; seção B : "mais vagaroso"																	
	articulação	*legato*																	
	intensidade	*pp – mf*																	
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato.																	
Micro análise		2ª e 3ª melódicas ostinato rítmico 1:  ostinato rítmico 2:  com derivações melódicas.																	

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; terças em *legato* com passagem de polegar; uso do pedal.
Registro: mi 1- sol 4

Autor: Heitor Alimonda
Peça: *Modinha (para mão esquerda)*
Data: 1958
Editora: Carlos Wehrs & Cia. Ltda.
Fonte: Biblioteca da UNIRIO

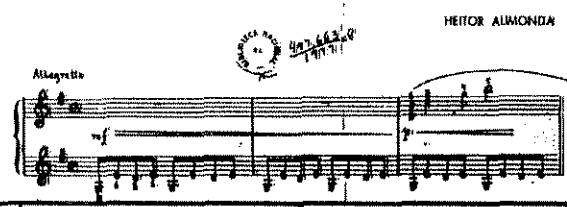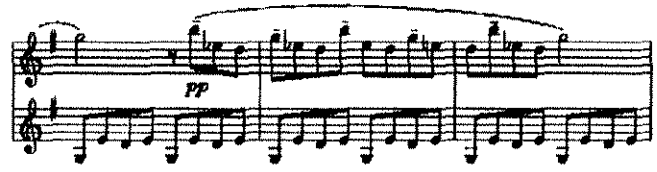


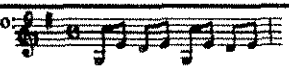
Macro análise	Seções	A							B		A'	
Média análise	compasso	1 - 7	8 - 11	12 - 18	1 - 7	8 – 10; 19-20	21 - 24	25 - 33	34 - 47	48 - 61	1 - 18	63 – 70
	frases linha melódica	a^1	a^2	b^1	a^1 repetição de a^1	a^3	c^1	d^1	e^1	e^2	(repetição)	coda conclusiva em Ré M (picardia)
		linha melódica desenvolvida num registro amplo, passando de um registro para outro com acompanhamento – as notas do acompanhamento completam os acordes										
	altura	ré m										
	ritmo	**isorritmia** entre as frases d^1 e d^4; e e^1 e e^2.										
	métrica	regular: comp. 2/4.										
	andamento	*Andante*										
	articulação	*legato*										
	intensidade	*mp – f*										
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento.										
Micro análise		2ª e 3ª melódicas.										

Dificuldades técnicas e de leitura: passagens de polegar; notas das linhas suplementares; linha melódica passando de uma pauta para outra em *legato*.
Registro: ré 0 – lá 4

Autor: Heitor Alimonda
Peça: *Movimento Perpétuo*
Data: 1966
Editora: Ricordi Brasileira
Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

MOVIMENTO PERPÉTUO



Macro análise	Seções	A^1									A^2								trans.	A^3				Co-da
	compasso	1-2	3-4	5-6	7-9	9-11	12-14	15-16	17-18	18-20	21-22	23-24	25-26	27-29	30-31	32-33	34-35	35-36	37-42	43-44	45-46	47-49	50-52	53-60
	frases (linha sup.)	in tr.	a^1	a^2	b^1	b^2	c^1	c^2	d^1	d^2	a^3	a^4	e^1	e^2	f^1	f^1	g^1	g^2	material melódico da frase a.	a^5	a^6	c^3	c^4	
		as frases formam pares, sendo que uma idéia é apresentada e repetida em seguida com pequenas modificações melódicas.									a frase e^2 é uma transposição 2ª abaixo de e^1									(redução de A)				
	baixo	ostinato																						
	altura	tonal expandido: Sol como centro																						
Média análise	ritmo	ritmo harmônico rápido; ritmo motor (baixo).																						
	métrica	Embora a linha do baixo mantenha a métrica estabelecida pelo compasso 4/4, a linha melódica, em vários trecho, apresenta uma estrutura métrica distinta devido à colocação de apoios ou à presença de um terceiro **componente sonoro**. A partir do comp. 18, as notas mib e ré passam a ter função de **bordão**, entre as principais notas da melodia (si e sol).Ex: 																						
	anda-mento	*Allegretto*																						
	articu-lação	*legato*																						
	inten-sidade	*pp – f*																						
	textura	seção A: **homofônica** - melodia sobre ostinato (**2 componentes sonoros**) seção A^2 e A^3: melodias sobre ostinato (**3 componentes sonoros**) - em alguns momentos da seção A^3, o terceiro componente sonoro está implícito. Ex: comp. 51 –52 																						
Micro análise		ostinato rítmico melódico: 																						

Dificuldades técnicas e de leitura: duas vozes na mão direita; extensão; intervalos melódicos exigindo boa abertura e flexibilidade da mão; notas das linhas suplementares **Registro:** sol 2 - lá 5

Autor: Heitor Alimonda

Peça: *10 Peças Fáceis para Piano* (1° volume)

1. *Quase Triste*
2. *Barquinho de Papel*
3. *Pica-Pau*
4. *Moinho de Vento*
5. *Samba-lê-lê*
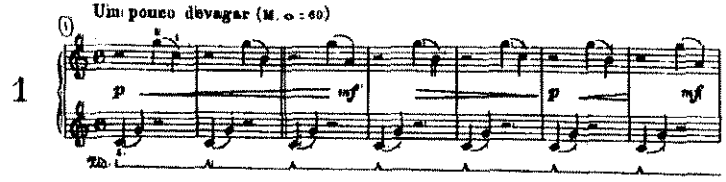
Data: 1959
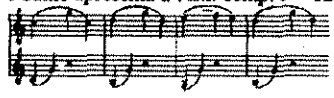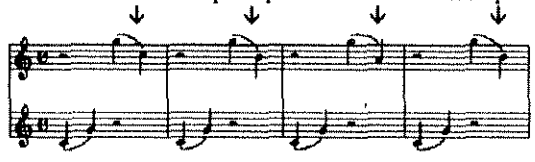
Editora: Irmãos Vitale

Fonte: Centro Cultural São Paulo

1. Quase Triste

Quase triste
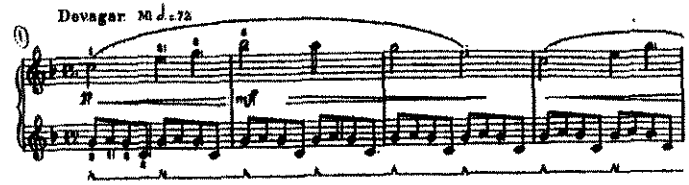


Macro análise	Seções	Única										
	compasso	1 – 4	5 – 8	9 - 12	13 - 16	17 - 19	19 – 21	21^3 - 24	24^3 - 29	29^3 - 33	33^3 - 37	37 – 41
	Frases (linha sup.)	a^1	a^1 (rep.)	b^1	b^1(rep.)	c^1	c^1(rep.)	d^1	d^1(rep.)	e^1	e^1(rep.)	Codetta
		Linha melódica formada pelas últimas notas de cada compasso:		inversão de a : sol bordão com linhas melódicas em mov. contrário, sendo que **o baixo apresenta a^1. Ex. comp. 9 – 12:** 		elisão						ostinato (comp.1)
	baixo	ost. ritm. 5ª ♩				ostinato rítmico						
	altura	Do M										
Média análise	ritmo	ritmo harmônico lento um acorde a cada compasso; ostinato rítmico (baixo): ♩♩										
	métrica	Na frase a^1, a melodia formada pela última nota de cada compasso provoca um deslocamento perceptivo da métrica. Ex: Comp. 1 – 4 (linh. do baixo e soprano) 										
	andamento	"um pouco devagar" (M.M. ♩ = 60)										
	articulação	*Legato*										
	intensidade	*P – mf*										
	textura	**homofônica** com tratamento **semicontrapontístico** da voz do baixo										
Micro análise		células rítmicas motívicas: ♩♩ e ♩♩♩										

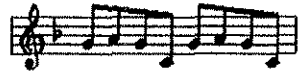
Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; *legato*. **Registro:** sol 2 – do 5

2. Barquinho de Papel

Barquinho de papel
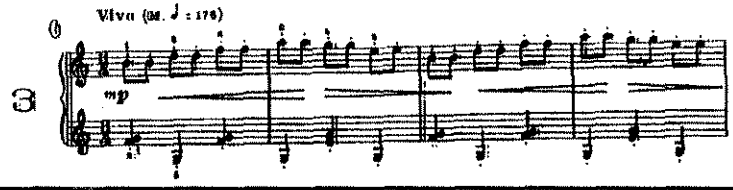
2

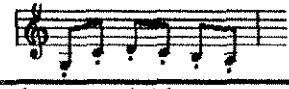


Macro análise	Seções	A						B				A'	
	compasso	1 - 3	4 - 6	7 –11	12 –13	14 - 16	17 - 22	23 - 26	27 - 30	31 – 34	35 - 38	1 – 22	39 - 42
	Frases (linha sup.)	a^1	a^2	a^3	exten. sequ. à 3ª dos comp. 10 –11	Dobr. Em 3as dos comp. 10 –11	trans. para B Terças	b^1	b^1 (rep.)	trans. Rep. comp. 19 –22	para A Exten.	repetição de A	codetta 3as e 6as duplas
	baixo	ostinato		ostinato	Ostinato		Ostinato em sequ. à 2ª desc.	Ostinato		ostinato em sequ. em 2as			
Média análise	altura	Do mixolídio / Fá como centro											
	ritmo	Ostinato Seção A: progressão rítmica através da intensificação do uso de ♩ com posterior recessão rítmica											
	métrica	O compasso é 4/4 , porém o desenho melódico (principalmente o baixo) sugere uma estrutura métrica em 2/2.											
	andamento	"devagar" M.M. ♩= 72											
	articulação	*Legato*											
	intensidade	*pp – f*											
	textura	melodia com acompanhamento de *ostinato*, sendo que a linha superior está escrita com dois componentes sonoros na maior parte da peça											
Micro análise		ostinato rítmico melódico :  2as e 3as melódicas											

Dificuldades técnicas e de leitura: terças e sextas duplas; notas presas; notas das linhas suplementares.
Registro: fá 2 – ré 5

Pica-Pau



Macro análise	Seções	A					B			A'	
Média análise	compasso	1 – 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9 - 13	14 - 21	22 - 31	32 – 35	36 - 43	44 – 48
	Frases	a^1	a^1	a^2	a^2	desenvol. e conclusão da **sentença**	b^1**(ant.)**	b^2**(cons.)**	trans. não reais do ostinato (baixo) em estilo Imitativo	(rep. dos comp. 1 –8)	desenv. da sentença
	(linha sup.) Baixo	**sentença** ostinato rítmico					**período** ostinato rítmico - melódico			**sentença** Ostinato rítmico	acomp. em **homorritmia**
	altura	Seção A e A': Do M ; Seção B: sol mixolídio									
	Ritmo	*Ostinato;* **isorritmia** entre as frases a e b.									
	métrica	Na seção B, a estrutura métrica da linha melódica sugere 6/4: 									
	andamento	"vivo" M.M. ♩= 176									
	articulação	*staccato* e *legato*									
	intensidade	*mp – f*									
	textura	**homofônica:** melodia acompanhada por ostinato									
Micro análise		Ostinatos rítmico no baixo: ♩♩♩ (seção A e A') e rítmico melódico (seção B):  2ª e 3ª melódicas									
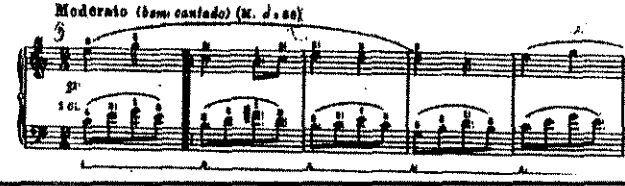
Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; *stacatto*; andamento rápido; notas repetidas; independência entre as mãos para realizar o *staccato* no baixo juntamente com o *legato* na linha superior.

Registro: do 2 – ré – 5

4. Moinho de Vento

Moinho de vento

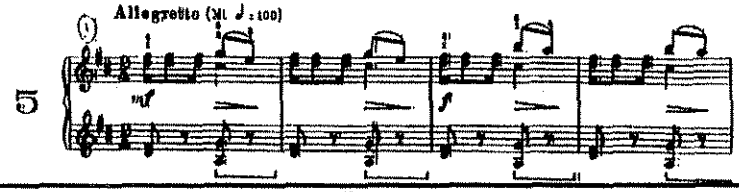
4



Macro análise	Seções	A					B				A'			
Média análise	compasso	1 -4	5 - 8	9 - 12	13 – 16	18	19 - 22	23 - 26	27 - 30	31 - 34	35 - 38	39 - 42	43 – 46	47 - 51
	frases (linha sup.) baixo	a^1	a^2	b^1	b^2	b^3	c^1	d^1	c^2	d^2	a^1	a^2	b^1	b^3 (cadência em Mi M)
		baixo d'Alberti (Mi eólio)					**período** (centro Mi) **baixo d'Alberti** (Mi M)		**baixo d'Alberti** (centro mi)		**baixo d'Alberti** (Mi eólio)			
	altura	Mi (como centro)												
	Ritmo	**Isorritmia** entre todas as frases: ♩ ♩ ♩ ♪ ♪ ♩ ♩ ♩ (♩) ritmo motor (baixo) = ♪												
	métrica	o contorno melódico das frases sugerem o seguinte apoio: ♩ ♩ | ♩ ♪ ♪ | ♩ ♩ | ♩												
	Andamento	Moderato M.M. ♩ = 66												
	articulação	*Legato*												
	intensidade	*pp – mf*												
	textura	**homofonia:** melodia acompanhada												
Micro análise		Ritmo motor (baixo): ♪♪♪♪												

Dificuldades técnicas e de leitura: uso do pedal; notas das linhas suplementares; passagens do polegar; sutilezas de dinâmica.
Registro: mi 2 – sol # 5

Samba-lê-lê
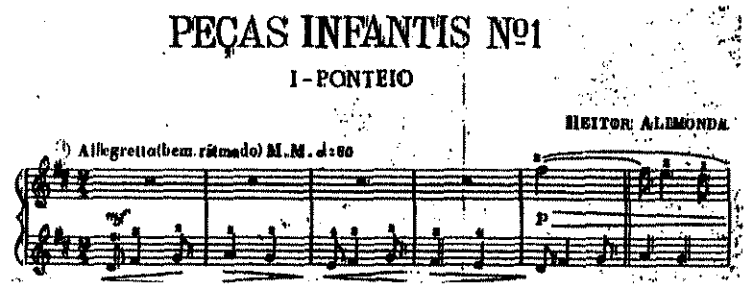


Macro análise	Seções	A (introdução)				B								A'	
	compasso	1 - 4	5 - 8	9 – 11	12 – 17	18 -19	20 –21	22 -23	24 –25	26 - 27	28 - 29	30 -31	32 – 39	40 -47	48 –49
	frases (linha sup.)	a^1	a^2	b^2	c^1	d^1	d^2	e^1	f^2	e^1	f^2	f^2	extensão com progressão rítmica através da intensificação do uso de ♪	rep. dos comp. 1 – 8	codetta cadência em Ré M
		Frases formadas a partir da repetição e transp. do fragmento melódico do comp. 1 .			Frase formada a partir de sequências de um mesmo frag. melódico e sua **liquidação**	presença de notas complementando a harmonia nas vozes do contralto e tenor									
	baixo	ostinato		Semi-contraponto	**Quase contra-ponto**	**Semicontraponto**								Ostinato	
Média análise	altura	Ré M													
	ritmo	célula rítmica motívica: ♪♪♪													
	métrica	o baixo desloca a acentuação métrica no comp. 10. Ex: ↓ ↓ ♪♪ ♪♪♪♪♪ (linh. sup.) ♪. ♪. ♪ (baixo)													
	andamento	*Allegretto* M.. M. ♩=100													
	articulação	*legato* e *non legato*													
	intensidade	*mp – ff*													
	textura	**homofônica** com tratamento **semicontrapontístico** das vozes secundárias													
Micro análise		célula rítmica motívica: ♪♪♪ ; 2ª, 3ª, e 6ª melódicas e harmônicas													

Dificuldades técnicas e de leitura: não é uma peça para iniciantes **Registro:** ré 1 – do 5

Autor: Heitor Alimonda
Peça: *Peças Infantis nº*. 1
I - Ponteio
II - Cantiga
III - Dansa
Data: 1958
Editora: Carlos Wehrs & Cia. Ltda.
Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

I - Ponteio

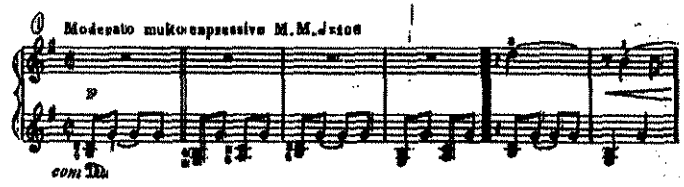


Macro análise	Seções	A					A'	
	com-passo	1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 - 16	17 - 24	25 - 44	45 - 54
	frases (linha sup.)		a	a	b^1	b^2	repetição dos comp. 5 - 24 **sentença 2** - linha melódica duas oitavas abaixo (mãos cruzadas)	Coda - **homorritmia** em terças paralelas sobre o ostinato, seguida de uma repetição conclusiva em Ré.
			sentença 1 - elaborada sobre o acorde de tônica: Ex: 					
	baixo		ostinato rítmico melódico				ostinato rítmico melódico	
Média análise	altura	Ré M						
	ritmo	**Isorritmia** entre as frases a e b^1						
	métrica	apoios da melodia estão na primeira nota do motivo rítmico						
	anda-mento	*Allegretto* (bem rítmado) M.M. ♩ = 80						
	articu-lação	*legato*						
	inten-sidade	*p – f*						
	textura	ostinato com linha melódica						
Micro análise		ostinato rítmico (baixo): ♪ ♩♪ | ♩ ♩ motivo rítmico (soprano): ♩ ♩♭ ♩ ♪ ♩						
		intervalos melódicos de 2ª						

Dificuldades técnicas e de leitura: síncopes; cruzamento das mãos.
Registro: re 2 - re 5

II – Cantiga

II-Cantiga
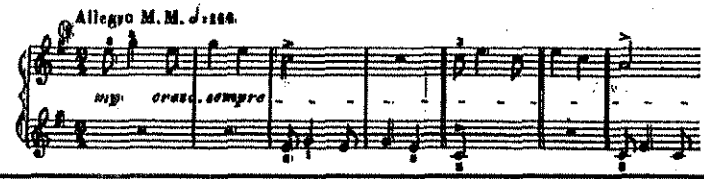


Macro análise	Seções	A					trans.	B		A'	
	compasso	1-4	5 -11	12-20	5-11 (repetição)	12 -16;21 -24	:: 25 - 28 ::	29 - 36	37 - 44	45 - 51	52 - 60
	frases (linha sup.)	introdução	A	b^1	a (ant.)	b^2 (cons.)	c	d^1 (baixo)	d^2 (baixo)	a	b^3
					período			tríades	tríades	período conclusivo em Sol M	
	baixo	Acompanhamento harmônico com pedal de Sol					tríades desc.	Frases formadas a partir de transposições do mesmo motivo		acomp. Com pedal de sol	
Média análise	altura	Sol M melodia baseada na canção folclórica brasileira "Capelinha de Melão"									
	ritmo	Síncopes									
	métrica	regular: compasso binário									
	andamento	*Moderato muito expressivo* M.M. ♩= 108									
	articulação	*Legato*									
	intensidade	*p – mf*									
	textura	melodia com acompanhamento									
Micro análise		células rítmicas motívicas: 𝅗𝅥. ♪|♩♩ (seções A e A') ; ♪♩♪ |♩ ♩(seção B)									
		intervalos melódicos de 2as e 3as									

Dificuldades técnicas e de leitura: síncopes; contratempos; intervalos melódicos de até uma 8^a. ;acordes de três sons.
Registro: fá# 2 - sol 4

III - Dansa

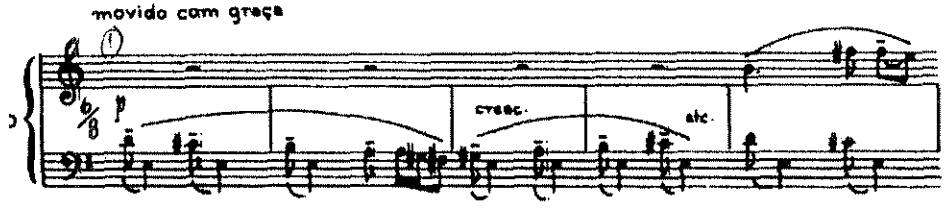
III-Dansa



Macro análise	Seções	A					B							CODA		
Média análise	compasso	1-4	5-8	9-12	13-16	17-28	29 -32	33 - 35	36 - 43	43 - 44	45 - 48	49 - 51	52 - 59	60 -63	64 - 67	68 -70
	frases (linha sup.)	a^1	A^2	a^3	a^4	redução de a^1 e sequências em 2as	b^1	b^2	b^3	inserção contrastante	b^1	b^2 (baixo)	b^3	c^1 (baixo) imitação com intervalo de ½ tempo	c^2	inserção contrastante e cadência conclusiva em Sol M
		transposições de a^1					sentença				dobramento em ♩		dobramento			
	baixo	imitações à oitava com intervalo de tempo de dois e um compassos.				dois tempos	dobramento em ♩		acomp. pedal de sol		sentença			período		
	altura	Sol M														
	ritmo	**Isorritmia** nas frases a^1, a^2, a^3 e a^4 e nas frases b^1 e b^2														
	métrica	regular: compasso binário														
	andamento	*Allegro* M.M. ♩ =144 ("pouco menos" - seção B)														
	articulação	*non legato* com apoios e *legato*														
	intensidade	*p – ff*														
	textura	contrapontística imitativa à duas vozes (seção A); homofônica (seção B)														
Micro análise		célula rítmica motívica: ♪ ♩♪ ; 3as melódicas e harmônicas														

Dificuldades técnicas e de leitura: andamento rápido; independência das mãos; terças harmônicas; mudanças de andamento.
Registro: sol 1 - si 4

Autor: Henrique de Curitiba (1959)
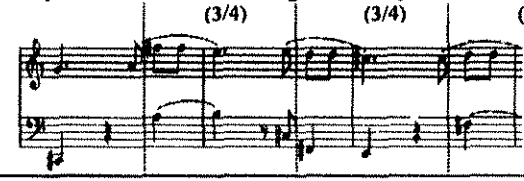


Peça: *Pequena Suíte*
1.movido com graça
2.bem marcado e vivo
3. suave e expressivo
4. balançando: quase caipira

Data: 1960

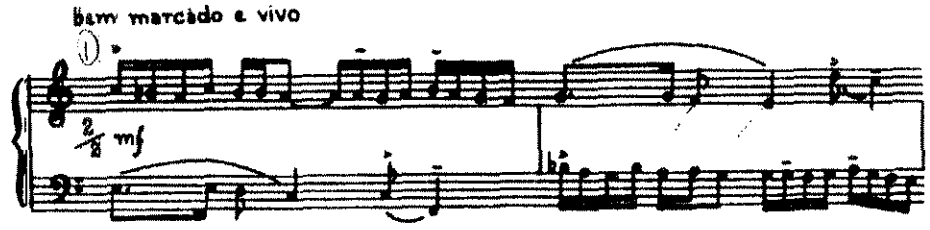
Editora: Ricordi Brasileira S/A
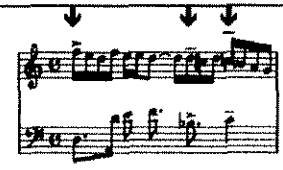
Fonte: Musimed Editora e Distribuidora

Macro análise	Seções	A			B			(final)
Média análise	compasso	|: 1 -4	5 - 8	9 - 13	13 - 17	17 - 21	21 - 24 :|	21 - 22, 25 -28
	frases (linha sup.) baixo	introdução	a^1 (ant.) a^2 (cons.) período conclusivo em Mi M ostinato rítmico melódico -ex. comp. 1 – 4 		b^1	b^2 repetição de b^1 **quase contraponto**	material rítmico - comp. 1 (mi **bordão**)	conclui em la M
	altura	La M						
	ritmo	ritmo harmônico lento, com mudanças harmônicas a cada dois tempos em média.						
	métrica	Há uma superposição métrica: apesar da indicação de compasso binário (6/8), a escrita do compositor na linha melódica sugere um compasso ternário simples em toda a peça. Na seção B, o compasso ternário simples é sugerido nas duas vozes. Ex. comp. 13 – 15: 						
	andamento	Não definido. As indicações sugerem o caráter: seção A, "movido com graça"; seção B, "menos rápido".						
	articulação	*Legato*						
	intensidade	*p – cresc.*						
	textura	**homofônica:** melodia acompanhada						
Micro análise		células rítmicas motívicas : ♪♩ (baixo) e ♩ ♪♪♪ (soprano) 2as melódicas						

Dificuldades Técnicas e de Leitura: intervalos melódicos em *legato* de 7as e 8as;métrica não sincronizada entre as vozes na seção A; acidentes ocorrentes;
Registro: do# 1 - fá # 4

II - bem marcado e vivo
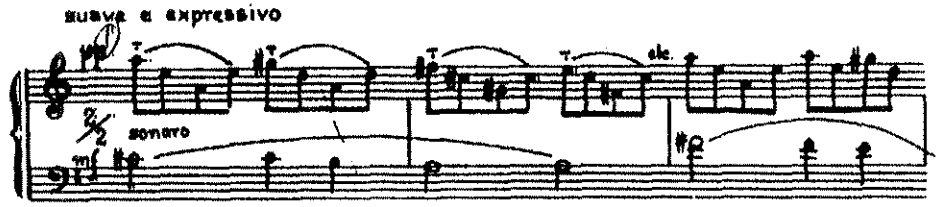


Macro análise	**Seções**	Única							
Média análise	com-passo	1	2	3	4	5	6	7	8
	frases (linh. Sup.)	A^1 – constituída duas principais idéias: a^1 b^2 conclui em Do (V de Fá M)		A^2 a^3 (imitação 4ª acima de a^1)	b^4 (conclui em do numa **elisão** que leva à **frase** A^3	A^3 a^1 (repetição de a^1)	$b^{2'}$	A^4 a^3 (repetição conclusiva em Fa M))	
	baixo	(contraponto inversível) b^1	A^2 (imitação 9ªm abaixo de a^1)	b^3	a^3 imit.à 8ª	dobramento em 10ªs	a^2 (imitação)	b^5	codetta
	altura	Fa M							
	ritmo	**Isorritmia** entre as idéiaas melódicas "a"							
	métrica	o motivo rítmico principal apresenta os apoios sincronizados com a outra voz com exceção dos comp. 1 e 2. Ex –com. 3: 							
	anda-mento	Não definido. Sugere apenas o caráter "bem marcado e vivo".							
	articu-lação	*legato* e *non legato*							
	inten-sidade	*mf – f*							
	textura	contrapontística a 2 vozes (imitação à 9ª e 8ª)							
Micro análise		Motivo rítmico- melódicos: 							

Dificuldades Técnicas e de Leitura: andamento rápido; síncopes; intervalos melódicos e harmônicos de 8ªs ; textura contrapontística; notas das linhas suplementares.

Registro: do 1 - re 5

Errata: no comp. 2, na linha do baixo, a segunda nota sol é ligada com a terceira em conformidade com o ritmo do tema (motivo principal) repetido em todos os compassos da peça.

III - suave e expressivo

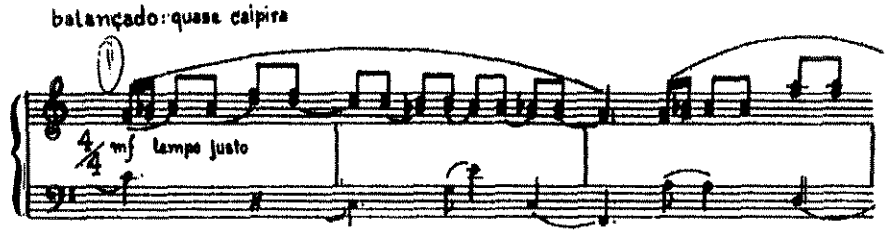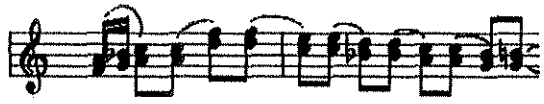


Macro análise	Seções	A		B	
Média análise	compasso	1 – 4	5 - 8	1 - 4	5 -6; 9 - 12
	frases (baixo)	a^1	a^2	a^1 (repetição de a^1)	a^3
		período duplo (conclusivo em lá) a linha melódica construída a partir de transposições da primeira idéia melódica (comp. 1 e 2)			
	linh. sup.	Acordes desdobrados			
	altura	lá como centro			
	ritmo	ritmo harmônico rápido, variando a cada pulsação **isorritmia** entre as frases: ♩ ♩♩𝅘𝅥𝅯 ♩𝅘𝅥𝅯 ♩ ♩♩𝅗𝅥.			
	métrica	os apoios da linha superior estão na cabeça de cada tempo e possuem a intenção de destacar a nota mais aguda de cada harmonia proposta.			
	andamento	"suave e expressivo"			
	articulação	*Legato*			
	intensidade	*pp – mf*			
	textura	**homofônica:** melodia acompanhada			
Micro análise		ritmo motor: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯			

Dificuldades Técnicas e de Leitura: acidentes ocorrentes; intervalos melódicos de até uma 7ª em *legato*; independência das mãos para destacar a linha melódica.
Registro: do 1 - lá 4

BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO E
COLEÇÃO

IV - balançando quase caipira
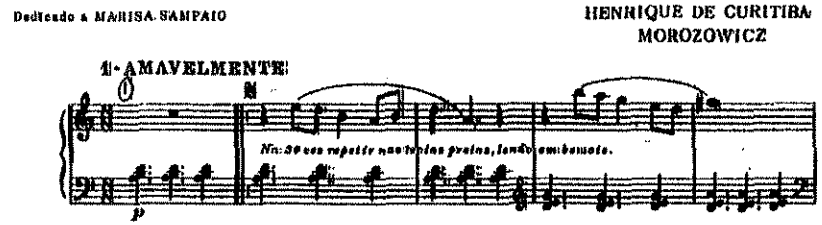


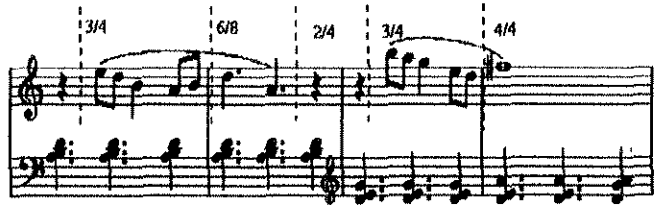
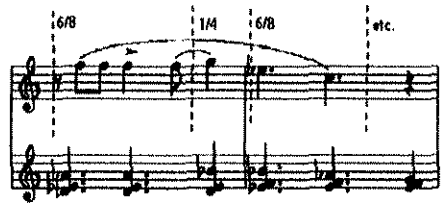
Macro análise	Seções	A				B			
Média análise	compasso	1 -3	3^3 - 5	5^3 - 7	7^3 - 9	10 - 11	12 - 13	14 - 15	16 - 17
	frases	a^1 (ant.)	A^2 (ant.)	a^1 (cons.)	a^3 (cons. /cad. Perf.)	b^1	b^2	b^1	b^2
	(linha sup.)	**período duplo**				**período duplo**			
	baixo	linha melódica em terças **quase contraponto**				melodia em terças **quase contraponto**			
	altura	Fá M							
	ritmo	**isorritmia** entre as frases "a"; "b^1" e "b^2" **recessão rítmica** a partir do compasso 9							
	métrica	na seção A, o compositor sugere o deslocamento dos apoios através de ligaduras. Ex. comp. 1: 							
	andamento	não definido							
	articulação	*legato* e *legato* de duas em duas notas							
	intensidade	*mf – f*							
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento (tratamento **quase contrapontístico**)							
Micro análise		célula rítmica motívica: ♪♪ ♪ ♪ 3ªs e 6ªs harmônicas e 2ªs melódicas							

Dificuldades Técnicas e de Leitura: acidentes ocorrentes, terças e sextas duplas
Registro: do 1 – lá 4.

Autor: Henrique de Curitiba Morozowicz
Peça: *Sonatina I*
1.Amavelmente
2. Sarapateando
Data: 1978
Editora: Irmãos Vitale S/A
Fonte: Musimed Editora e Distribuidora

SONATINA I
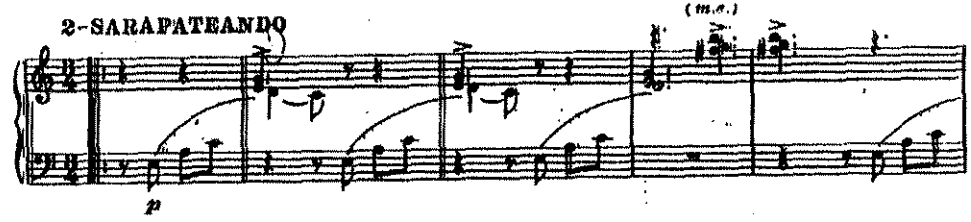


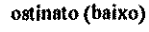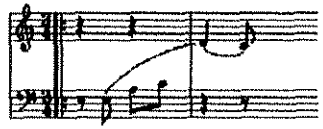
Macro análise	Seções	A					B		A'			
Média análise	compasso	|: 1	2 - 5	6 - 9	2 – 5	6 - 9	10 - 13	14 - 17	18 - 21	22 – 27 :|	28	
	frases (linha sup.)	introdução	a^1 ant.	a^2 cons.	a^3 ant.	a^4 cons.	b^1 ant.	b^2 cons.	a^5 ant.	a^6 cons.	cadência final	
			período		período – repetição do período anterior, porém com todas as notas abaixadas um semitom (nas teclas pretas)		período		período			
	baixo	ostinato rítmico										
	altura	Do como centro										
	ritmo	**Isorritmia** entre o antecedente e o consequente do primeiro período A unidade da peça é, basicamente, conseguida através do ostinato rítmico e da semelhança rítmica entre as frases. Ostinato.										
	métrica	Embora o compasso 8/ 8 seja comum para as duas pautas, o tipo de escrita do compositor sugere as seguintes estruturas métricas para a linha superior: Ex.1 – comp 2 – 5:  Ex. 2 – comp. 10 – 11:  Baixo: 3/8 +3/8 +2/8										
	andamento	não definido										
	articulação	*legato*										
	intensidade	*p – f*										
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato										
Micro análise		ostinato rítmico (baixo): ♩. ♩. ♩ 2ª, 3ª e 4ª melódicas										

Dificuldades técnicas e de leitura: acordes de três sons; dificuldade rítmica , exigindo independência entre as mãos (ver ítem "métrica")

Registro: ré b 2 – do 5

2. Sarapateando
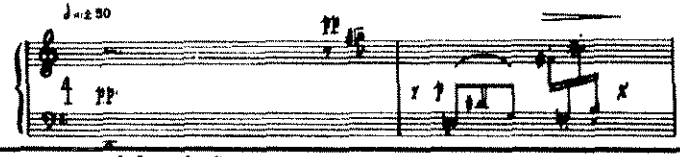


Macro análise	Seções	A		B			A	
	compasso	1 - 4	5 – 8	9 - 12	13 - 16	17 - 21	22 - 30	31 – 32
	frases (linha sup.)	acordes de dois e três sons **frases** formadas a partir do motivo melódico exposto no compasso 1 repetido três vezes, seguido de um gesto conclusivo com **acorde de 3 sonss.** Obs: na primeira frases,a nota ré possui a função de suspensão para completar o acorde de Do M. Na Segunda frase, a suspensão é feita pela nota do# para completar o acorde de Si m.		b^1	b^2	b^3	repetição dupla de A	final acordes de três sons
	baixo	a^1	a^2	ostinato rítmico			A	acordes de três sons
Média análise	altura	Do como centro						
	ritmo	Novamente, o que proporciona unidade neste movimento é a repetição dos mesmos motivos rítmicos **Isorritmia** entre as frases "a" e "b".						
	métrica	regular: compasso quaternário						
	andamento	não definido						
	articulação	*legato*						
	intensidade	*p – ff*						
	textura	**homofônica:** linhas melódica completada com acordes e outras combinações						
Micro análise	ostinato (baixo) na seção B:  **forma – motivo:** Ex: 							

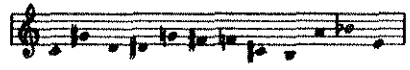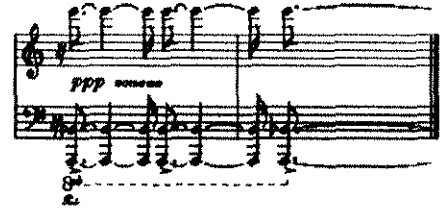
Dificuldades técnicas e de leitura: uso de grande extensão do teclado; acordes de dois e três sons; cruzamento das mãos; *legato*.

Registro: mi 2 – si 4

Autor: José Penalva (1924)
Peça: *Mini-Suite - 1. Introdução*
Data: 1968
Editora: Ricordi Brasileira S. A
Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

I - INTRODUÇÃO

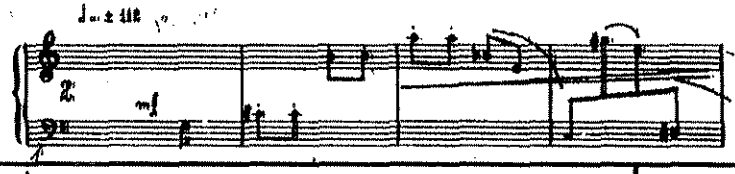


Peça		*1. Introdução*	
Macro análise	**Seções**	Única	
Média análise	Compasso	1 - 4^1	4^3 - 6
	linha melódica única	série original é apresentada uma única vez, sendo que a única linha melódica se desenvolve entre os registros grave e agudo	repetição da célula apresentada no primeiro tempo do 4º compasso uma oitava abaixo. Essa repetição é seguida de três tricordes com as três últimas notas da série dispostas harmônicamente.
	altura	Sistema dodecafônico. Série: 	
	ritmo	♪,♪ , e quiálteras de ♪	
	métrica	Mudança de compasso no comp. 3 e 4, de quaternário para ternário. Os acentos colocados no momento do impulso deslocam a métrica em uma ♪.Ex. comp. 6 e 7: 	
	andamento	M.M. ♩ = + ou - 50	
	articulação	*legato* e *staccato*	
	intensidade	*ppp – pp*	
	textura	monofônica	
Micro análise		célula rítmica predominante: 	

Dificuldades técnicas e de leitura: 9ª m harmônica na mão esquerda; uso do pedal; e amplo registro.
Registro: lá 0 – mi 5
Errata: o último si da peça (linha do baixo) é bemol.

2. Ciranda

2 - CIRANDA



Macro análise	Seções	A			A'	
	compasso	1 - 5	5^2 - 9	10 - 13	14 – 25	26 – 27
	Frases Linha mélodi-ca única	a^1 A frases a^1 apresenta a série original de maneira completa, porém as notas 7-12 é que iniciam a série: série original: 1-6 7-12	b^1 A Segunda metade da série é apresentada novamente, sendo que até o mi 5 – comp. 7 (ponto culminante da frase) as seis notas são colocadas de maneira direta. O mesmo mi dá início à apresentação das mesmas notas, porém de maneira retrógrada. Ex. comp. 5 – 9:	b^2 Repetição de b^1 com algumas mudanças de registro	Repetição de A	codetta Material rítmico e melódico do início da peça em bicordes com 2as menores harmônicas.
Média análise	Altura	Sistema dodecafônico. Utilização da série original e retrógrada				
	Ritmo	A peça utiliza o ritmo da melodia folclórica brasileira *Ciranda, Cirandinha.*				
	métrica	A peça utiliza o mesmo ritmo da canção *Ciranda, Cirandinha*, porém com deslocamentos de uma ♪, formando contratempos nos compassos 9, 21 e 26, acrescentam um elemento novo para o ritmo, deslocando os respectivos apoios.				
	anda-mento	M.M. ♩= + ou – 112				
	articu-lação	*staccato* e *legato* de duas em duas notas				
	inten-Sidade	*pp – f*				
	textura	Monofônica				
Micro análise		Predominância de ♪				

Dificuldades técnicas e de leitura: notas nas linhas suplementares ; notas distantes entre si impedindo a leitura relativa; acidentes ocorrentes; *staccato;* sutilezas de dinâmica.
Registro: sol 1 – fa 5

3. - MODINHA

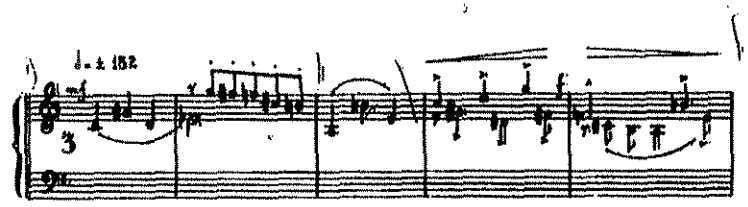


Macro análise	Seções	A				A'		
Média análise	Compasso	1	1^4- 2^3	2^4- 3^3	3^4- 4^3	4^4- 5^3	5^4- 7	8
	Frases linha melódica única	a^1	a^2	b^1	a^1	a^2	b^2	codetta
		As 3 frases juntas apresentam a série original completa duas vezes de maneira direta. As frases a^1 e a^2 estão relacionadas entre si **homorritmica** e **homodirecionalmente**, se colocadas sobrepostas.			Novamente a série original é apresentada duas vezes de maneira direta . A frases b^2 é estendida através a inserção de um repetição de quatro notas no compasso 6.		Elaborada a partir de 7 notas da série
	altura	Sistema Dodecafônico: utilização da série original.						
	ritmo	**Isorritmia** entre as frases "a".						
	métrica	Regualar						
	andamento	M.M. ♩ = + ou - 80						
	articulação	*legato*						
	intensidade	*p - mf*						
	textura	**Monofônica**						
Micro análise		Predomínio de ♪						

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; acidentes ocorrentes; *legato* entre a mão esquerda e a direita; uso do pedal; utilização de registro amplo; saltos melódicos, exigência de domínio da extensão do teclado..
Registro: re –1 – re# 6

4. Valsa

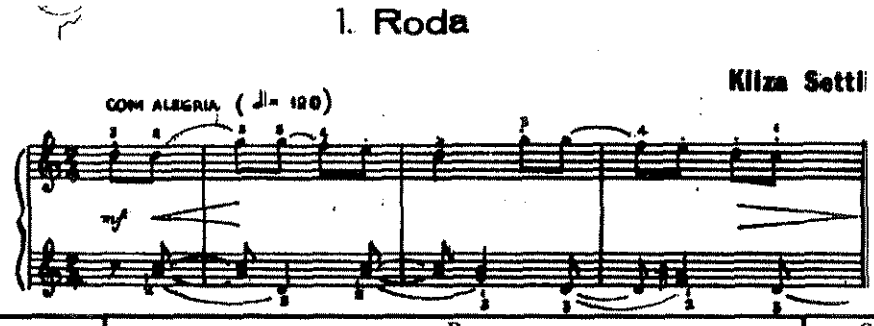
4 - VALSA



Macro análise	Seções	A			A'	
Média análise	compasso	1 - 2	3 - 5	6 - 8	9 - 16	17 - 24
	frases linh. inf.	a^1 A seção A apresenta a série original completa três vezes	b^1	extensão de b^1 através de uma repetição modificada de b^1	Repetição de A uma oitava abaixo	coda Elaborada a partir do fragmento da série em desenho descendente sobre um pedal de lá. Nos dois últimos compassos, há, novamente a apresentação das seis primeiras notas da série
	Linh. sup.	Contraponto livre				
	Altura	Sistema dodecafônnico – utilização da série original				
	ritmo	Frases assimétricas (com 2 e 6 compassos)				
	métrica	Regular: compasso ternário				
	anda-mento	♩= + ou –132				
	articu-lação	Acentos, *legato* e *staccato.*				
	inten-sidade	*mp – f*				
	textura	contrapontística a duas vozes				
Micro análise		Predomínio de ♩ e ♪				

Dificuldades técnicas e de leitura: acidentes ocorrentes; notas presas; textura contrapontística; andamento rápido; articulações variadas, *staccato.*
Registro: do 0 - sol 5

Autor: Kilza Setti (1932)
Peça: *Duas Peças para Piano*
1. Roda
2. Tanguinho
Data: 1978
Editora: Novas Metas
Fonte: Musimed Editora e Distribuidora Ltda.
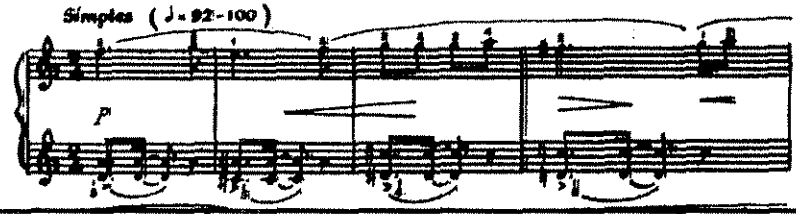


Macro análise	Seções	A				B				Codetta
	compasso	1 - 4	5 - 8	9 -12	13 - 16	17 - 20	21 - 24	24 - 29	30 - 33	34 - 38
	frases (linha sup.)	a^1	a^2	b^1	b^2	a^3	c	(extensão através da dupla repetição dos comp. 21 e 22)	b^3	conclui em Sol
		período duplo				ant.		cons.		
						período				
	baixo	tratamento **quase contrapontístico**								
Média análise	altura	Sol como centro. A linha melódica sugere sol mixolídio , porém a harmonia descaracteriza a peça como modal ou tonal através de acidentes ocorrentes								
	ritmo	**Isorritmia** entre as frases a^1 e a^2; b^1 , b^2 e a^3. Síncopes								
	métrica	Apoios irregulares devido ao uso intenso de síncopes								
	andamento	"com alegria" M.M. ♩= 120								
	articulação	*Legato e staccato* nos comp. 24 - 29, há uma repetição dos comp. 21 - 22 com mudanças na articulação								
	intensidade	*p – f*								
	textura	**Homofônica** com **três componentes sonoros** (sendo apenas dois **componentes reais**): linha superir (voz principal), baixo e tenor (que apenas dobra o baixo ocasionalmente em terças), num tratamento **quase contrapontístico.**								
Micro análise		Motivo melódico. Ex  motivo rítmico (baixo). Ex: ♪ ♩ ♪								
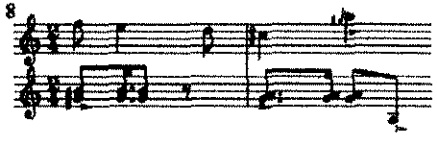
Dificuldades técnicas e de leitura: métrica irregular com síncopes; articulação em *legato* e *stacatto* alternadas e não sincronizadas entre as duas mãos; acidentes ocorrentes.
Registro: sol 2 - sol 4

2. *Tanguinho*

2. Tanguinho

Kilza Setti

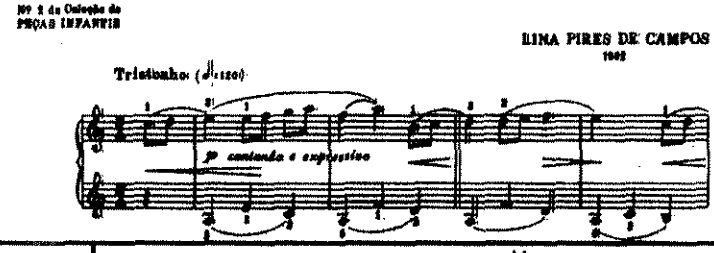


Macro análise	Seções	A				B			A'		
	com-passo	1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 - 16	17 – 20	21 - 23	24 - 27	28 - 31	32 - 35	36 - 39
	frases (linha sup.)	a^1	b^1	a^2	b^2	**quase contraponto**			b^3	a^3	b^3
			ant.		**cons.**				**ant.**		**cons.**
				período duplo							**período**
	baixo	ostinato - acordes de 2 sons				c	d	extensão de d			**quase contraponto**
Média análise	altura	Ré como centro.									
	ritmo	ostinato (seções A e A') ritmo harmônico com mudanças a cada compasso									
	métrica	apoios irregulares e não sincronizados entre as vozes através de síncopes e acentos colocados pela compositora. Ex: comp. 7 – 8 									
	anda-mento	Simples M.M. ♩ = 92 – 100									
	articu-lação	*legato* com acentos									
	inten-sidade	*p – f*									
	textura	homofônica com três **componentes sonoros** sendo uma voz principal (linha superior - seções A e A' e linha inferior - seção B) e duas secundárias elaboradas com tratamento **quase contrapontístico.**									
Micro análise		ostinato presente na figuração do acompanhamento:				voz principal: 2ª e 3ª melódicas					

Dificuldades técnicas e de leitura: notas presas; notas das linhas suplementares ; acidentes ocorrentes; apojaturas; intervalos harmônicos de até uma sétima.
Registro: fá 2 - ré 5

Autor: Lina Pires de Campos (1918)
Peça: *Menina Triste* (n°. 1 da *Coleção de Peças Infantis*)
Data: 1962
Editora: Irmãos Vitale S/A
Fonte: Loja Vitale
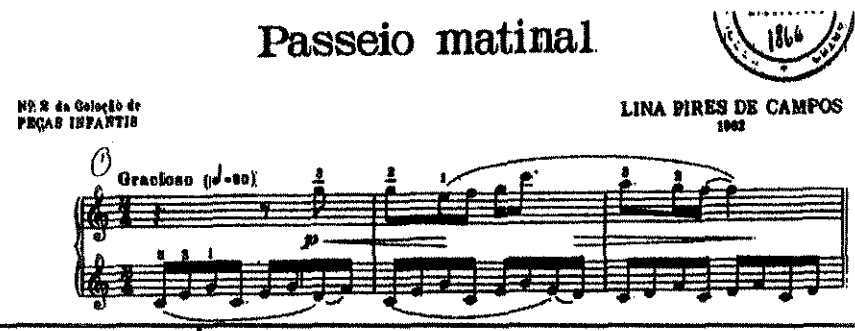
Menina triste

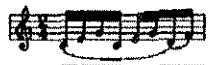


Macro análise	Seções	A					A'					
Média análise	compasso	1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 - 16	16[2] - 20	21 - 24	25 - 28	29 - 32	33 - 36	37 - 40	40 – 44
	frases (linha sup.)	a[1]	a[1]	b	c[1]	c[2]	a[1]	a[1]	b	c[1]	c[2]	codetta material temático do comp. 1
		antecedentes – finalizam em mi			**cons.**		**ant.**			**cons.**		
		período duplo - conclusivo em Lá					**período duplo** - conclusivo em lá					
	baixo	ostinato rítmico – acordes desmembrados com função harmônica - nota lá **bordão** nos primeiros tempos de cada compasso.										
	altura	Lá eólio										
	ritmo	Ostinato.										
	métrica	regular: compasso ternário										
	andamento	"Tristonho" (M.M. ♩=120)										
	articulação	*legato*										
	intensidade	*pp – mf*										
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato										
Micro análise		ostinato rítmico (baixo): ♩♩♩ com exceção dos comp. 20 e 40 (♪♪♪♪♩) e 25,27 e 43 (♩ ♪♪♪♪)										
		motivos:  2[as] melódicas										

Dificuldades técnicas e de leitura: *legato*; passagens de polegar; *cantabile.*
Registro: lá 2 – si 5
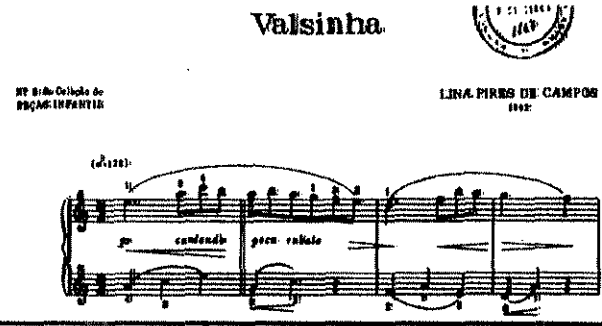
Autor: Lina Pires de Campos
Peça: *Passeio Matinal* (nº 2 da *Coleção de Peças Infantis)*
Data: 1962
Editora: Irmãos Vitale S/A
Fonte: Loja Vitale
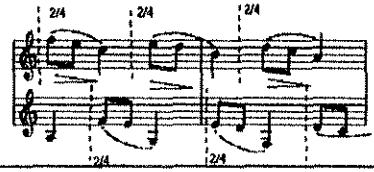


Macro análise	Seções	A					A'				
Média análise	compasso	1	2 - 5	6 - 9	10 - 13	13 - 19	20 - 23	24 - 27	28 - 30	31 - 36	37 – 43
	frases (linha sup.)		a^1 (ant.)	a^2 (ant.)	b^1(cons.)	c^1(cons.)	a^3(ant.)	a^4 (ant.)	b^2(cons.)	c (cons.)	c(cons.)
			período duplo (Do M) - a frase b está em **elisão** com a frase c e os compassos 17 e 18 são uma variação dos comp. 11 e 12				**período duplo** – as frases a^3, a^4 e b^2 são iguais às frases a^1, a^2 e b^1 respectivamente, apresentadas na primeira seção, porém estão agora em Do eólio				
	linha inferior	ritmo motor em ♪ com variações do mesmo motivo melódico									
	altura	Do M / Do eólio									
	ritmo	**ritmo motor** em ♪ na linha inferior									
	métrica	regular: compasso binário									
	andamento	"Gracioso" (M.M. ♩ = 80)									
	articulação	*legato* e *non legato*									
	intensidade	*p – f*									
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento em ritmo motor.									
Micro análise		célula motívica (baixo):  motivo (soprano): 									

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; exigência de ritmo regular; *legato*; ritmo motor .
Registro: do 3 – do 5

Autor: Lina Pires de Campos
Peça: *Valsinha* (nº3 da *Coleção de Peças Infantis)*
Data: 1962
Editora: Irmãos Vitale S/A
Fonte: Loja Vitale

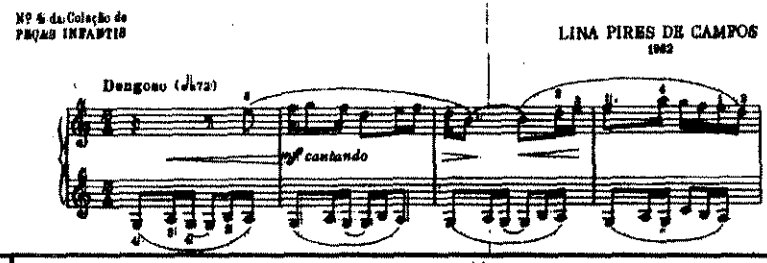


Macro análise	Seções	A				A'			
Média análise	compasso	1 – 4	5 - 8	9 - 12	13 - 16	17 - 20	21 - 24	25 - 28	29 – 34
	frases (linha sup.) baixo	a^1	a^2	b^1	c^1	a^3	a^4	b^2	d
		quasecontraponto							
	altura	lá eólio							
	ritmo	**frases simétricas** predomínio de ♩ e ♪							
	métrica	as ligaduras de articulação colocadas em ambas as vozes nos comp. 11 – 12 e 27 – 28, sugerem apoios de dois em dois tempos de maneira não sincronizada. Ex. comp. 27 – 28: 							
	andamento	♩= 128							
	articulação	*legato*							
	intensidade	*pp – mf*							
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento **quase contrapontístico**							
Micro análise		célula rítmica motívica: ♩. ♪♪♪ 2ª, 3ª e 4ª melódicas							

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; passagens de polegar; *legato* ; *rubato*; notas presas, independência entre as mãos.
Registro: ré 2 – do 5

Autor: Lina Pires de Campos
Peça: *Menina Dengosa* (nº 4 da *Coleção de Peças Infantis*)
Data: 1967
Editora: Irmãos Vitale S/A
Fonte: Loja Vitale

Menina dengosa

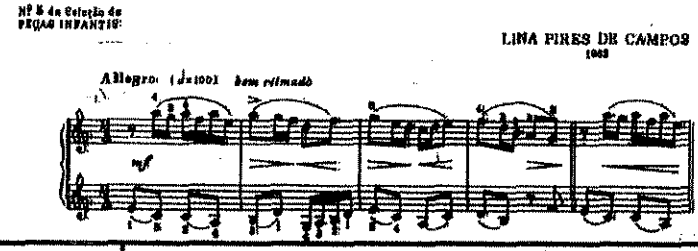


Macro análise	Seções	A				A'			
Média análise	compasso	1 - 5	6 - 9	10 – 15	16 - 17	18 - 21	22 - 25	26 - 31	32 - 35
	frases (linha sup.)	a^1	b^1	b^2 repetição de b^1 com **progressão rítmica** e extensão	extensão de b^2 através da repetição dos comp. 14 – 15	a^1 (repetição de a^1)	b^1 (repetição de b^1)	b^3 repetição de b^2 com modificações apenas na extensão da frase	extensão de b^3 fragmentos temáticos sequenciados a partir da **nova célula rítmica no soprano.** Ex. comp. **31 – 35:** 
	baixo	**ostinato rítmico melódico com derivações do material temático expostas nos finais de cada seção**							
	altura	Sol mixolídio							
	ritmo	Ostinato. **Progressão rítmica** nas extensões de frase através da intensificação do uso de ♪.							
	métrica	compasso binário , com mudanças para ternário nos comp. 13 e 29.							
	andamento	"Dengoso" (M.M. ♩ =72)							
	articulação	*legato*							
	intensidade	*p – f*							
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato.							
Micro análise		célula rítmica motívica: ♪ | ♪♪ ♪ **Ostinato rítmico melódico:**  **e sua variações.**							

Dificuldades técnicas e de leitura: estruturas rítmicas distintas entre as mãos exigindo independência entre elas; regularidade rítmica no ostinato; *legato*;
Registro: sol 2 – si 4
Errata: o ostinato (baixo) do comp. 1 é, obviamente, igual ao do comp, 2 em diante.

Autor: Lina Pires de Campos
Peça: *Regresso Feliz* (nº. 5 da *Coleção de Peças Infantis)*
Data: 1967
Editora: Irmãos Vitale S/A
Fonte: Loja Vitale
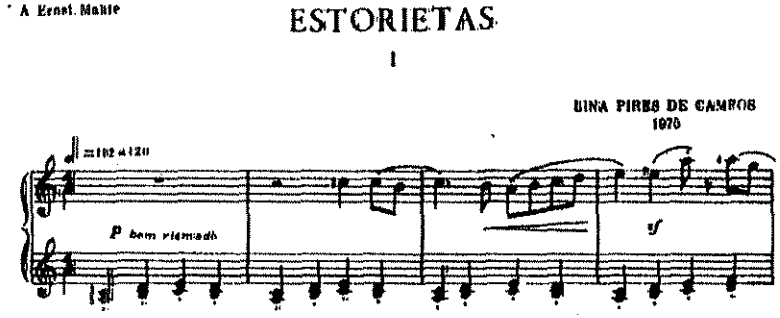
Regresso feliz
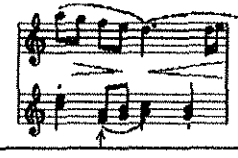
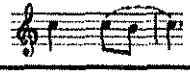


Macro análise	Seções	A					A'					
Média análise	compasso	1 - 4	5 – 8	9 – 12	13 - 18	19 – 20	21 - 24	25 - 28	29 - 32	33 - 38	39 - 45	45^2- 47
	frases	a^1	a^2	b^1	b^2	extensão de b^2 com a repetição dos comp. 17 – 18 (semicadência)	a^1	a^2	b^1	b^3	extenção de b^3 com três repetições dos comp. 37 e 38	codetta – material temático de a^1, com cadência perfeita em Do M
	(linha sup.)	**período duplo**					**período duplo** – conclusivo em do M no comp. 45 pelo baixo					
	baixo	**semicontraponto**										
	altura	Do M										
	ritmo	Com exceção de b^2 e b^3, que sofrem extensões, as frases são simétricas (quatro compassos cada)										
	métrica	regular: compasso binário										
	andamento	*Allegro* (M.M. ♩ = 100)										
	articulação	*non legato; legato* e *legato* de duas em duas notas										
	intensidade	*p – mf*										
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento **semicontrapontístico.**										
Micro análise		**motivo:**  * ostinato rítmico melódico (baixo):  uas derivações rítmicas e melódicas										

Dificuldades técnicas e de leitura: uso intenso de semicolcheias; *legato* ;*legato* de duas em duas notas.
Registro: sol 2 – do 5
Errata: no comp. 13, a primeira nota "do" (linha superior) é, na verdade, um ré.
* nesta peça, a relação de uma 3ª descendente e outra ascendente é que forma o motivo principal. As notas iniciais são apenas anacrúsicas. Segundo Schoenberg, o motivo não precisa necessariamente estar no início da peça. (SCHOENBERG, op.cit. cap. 1)
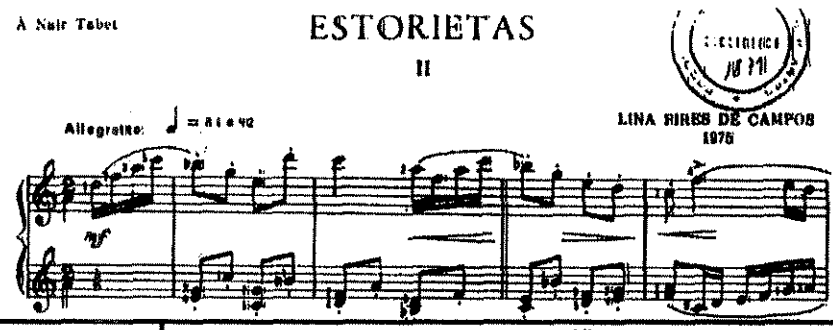
Autor: Lina Pires de Campos
Peça: *Estorietas 1*
Data: 1975
Editora: Musicália S/A
Fonte: Biblioteca da ECA - USP
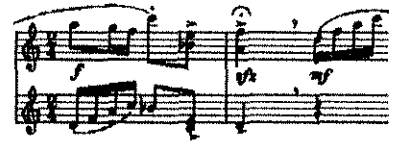


Macro análise	Seções	Única					
Média análise	compasso	1 -2	2[3] - 8	9 - 16	17 - 22	22[3] - 25	26 – 28
	frases (linha sup.)	introdução	a[1]	a[2] frases conclusivas em Lá m	a[1]	b[1]	codetta
	baixo	3[8] harmônicasem ostinato rítmico com exceção dos comp. 10 – 12 e 4 - 25					
	altura	lá m melódico					
	ritmo	ostinato					
	métrica	As ligaduras de articulação nos comp. 10 – 13, sugerem a não sincronia de apoios entre as linhas superior e inferior. Ex. comp. 10:  Acentos a cada dois tempos nos comp. 22 – 24, sugerem uma mudança para compasso binário.					
	andamento	♩= 112 a 120					
	articulação	*legato* e *staccato*					
	intensidade	*pp – f*					
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento.					
Micro análise		motivo:  2[as] melódicas e 3[as] harmônicas					

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; passages de polegar, terças harmônicas em *staccato* e *legato*; andamento rápido.
Registro: fá 2 – ré 5
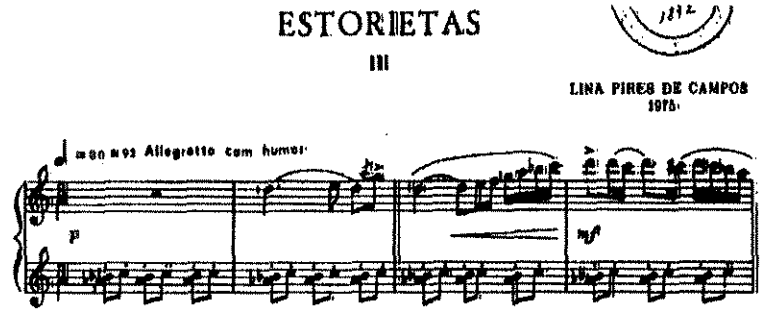
Autor: Lina Pires de Campos
Peça: *Estorietas II*
Data: 1976
Editora: Musicália S/A
Fonte: Biblioteca da ECA –USP

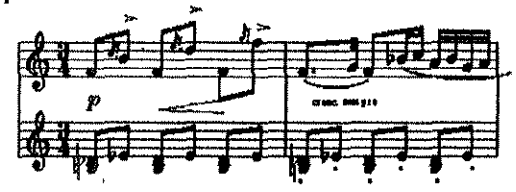


Macro análise	Seções	A			B			A''		
Média análise	compasso	1 - 4	4 - 10	10 - 14	15 - 18	19 - 26	27 - 34	34 - 38	38 - 46	46 – 50
	frases (linha sup.)	a^1	b^1	a^2	c^1	d^1	c^2	a^3	b^2	a^4
		frases construídas por **elisão (2)**							frase concluída com uma cadência interrompida. Ex. comp. 45 – 46: 	conclusiva em Fa M
	baixo	acompanhamento com função harmônica e **semicontraponto**			ostinato rítmico					
	altura	Fa M								
	ritmo	ostinato rítmico na seção B frases assimétricas								
	métrica	Embora o baixo, de maneir geral, apresente métrica regular de acordo com a fórmula de compasso, os acentos e as ligaduras de articulação nos contratempos sugerem uma não sincronia entre os apoios.								
	andamento	*Allegretto* (M.M. ♩ = 84 a 92)								
	articulação	*legato* e *staccato*								
	intensidade	*mf – f*								
	textura	**Homofônica:** melodia com ostinato e melodia com acompanhamento **semicontrapontístico.**								
Micro análise		ostinato rítmico (baixo) na seção B: 						2as melódicas e 3as harmônicas e melódicas		

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; diversidade de articulações de toque; arpejos, terças harmônicas; intervalos melódicos de até uma 8ª, textura semicontrapontística.
Registro: ré 2 – fá 5

Autor: Lina Pires de Campos
Peça: *Estorietas III*
Data: 1975
Editora: Musicália S/A
Fonte: Biblioteca da ECA - USP
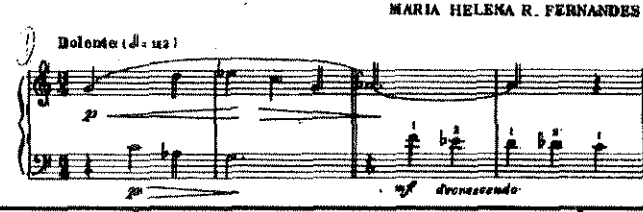


Macro análise	Seções	A			B		A'	
Média análise	compasso	1	2 - 6	6 - 9	9 - 14	14 - 21	21 - 26	26 – 30
	frases (linha sup.) linha inferior		a^1	b	c	d	a^2	b^2
			frases construídas unidas por **elisão**,sendo que os motivos rítmicos melódicos são unidos também por **elisão (2)** na estruturação das respectivas frases.					
		ostinato rítmico com motivo melódico sequenciado descendentemente até o compasso 20 . No compasso 20, o baixo é modificado , apresentando uma escala ascendente, cuja função é levar a linha inferior à altura do compasso 1 para retornar a A'					ostinato rítmico com variações do motivo melódico	
	altura	linha superior: Ré m melódico e eólio baixo: ostinato rítmico em sequências descendentes em **2as** descaracterizando a tonalidade, ou a modalidade.						
	ritmo	ostinato frases assimétricas						
	métrica	embora a linha inferior obedeça , de madeira geral, uma métrica regular, com acentos nos contratempos apenas nos comp. 15 – 17, a linha melódica sugere apoios nos contratempos através de acentos e ligaduras de articulação. Ex. comp. 26 – 27: 						
	andamento	*Allegretto* com humor (M.M. ♩ = 80 a 92)						
	articulação	*legato* e *staccato*						
	intensidade	*p – f*						
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato.						
Micro análise		ostinato rítmico com variações e sequências do motivo melódico (linha inferior):  **3as** harmônicas , **2as** melódicas e harmônicas						

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; articulações variadas (acentos, *legato* ,*staccato*,) e distintas entre as mãos; andamento rápido. **Registro:** lá b 2 – si b 5

Autor: Maria Helena Rosas Fernandes (1933)
Peça: *Modinha*
Data: 1981
Editora: Irmãos Vitale S/A
Fonte: Musimed Editora e Distribuidora
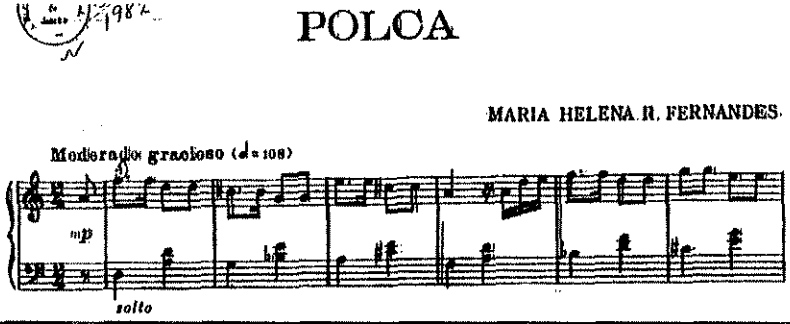
MODINHA



Macro análise	Seções	A			B		A'	
Média análise	com-passo	1 – 4	5 8	9 – 16	17 - 20	21 - 28	1 - 8	9 – 13; 29 – 32
	frases (linha sup.)	a^1	a^2 sequência 2ª abaixo de a	a^3 – **liquidação** repetição de a^1 com extensão melódica usando material temático do comp. 2	b	c com extensão elaborada a partir de duas seqüências 2ª abaixo dos comp. 21 – 22	(repetição) das frases a^1 e a^2	a^4 – **liquidação** feita a partir de elementos melódicos do comp. 2 – conclusiva em Do
		sentença					**sentença**	
	baixo	**quase contraponto** com 2ªs melódicas			ritmo motor em ♪ com crometismos		**quase contraponto** com 2ªs melódicas	
	altura	Do como centro						
	ritmo	ritmo motor em ♪ ritmos complementares em ♩ nos comp. 1 – 10						
	métrica	regular: comp. ternário						
	anda-mento	"dolente" (M.M. ♩ =112)						
	articu-lação	*legato*						
	inten-sidade	*pp – f*						
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento.						
Micro análise		5ªs, 3ªs e 2ªs melódicas						

Dificuldades técnicas e de leitura: uso intenso de acidentes ocorrentes; muitas passagens do polegar; intervalos melódicos de até uma 8ª; *legato*.
Registro: do 2 - mi b 4

Autor: Maria Helena Rosas Fernandes
Peça: *Polca*
Data: 1981
Editora: Irmãos Vitale S/A
Fonte: Musimed Editora e Distribuidora
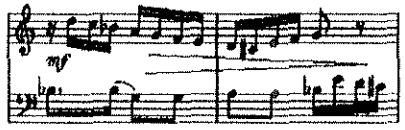

POLCA

MARIA HELENA R. FERNANDES

Moderado gracioso (♩= 108)
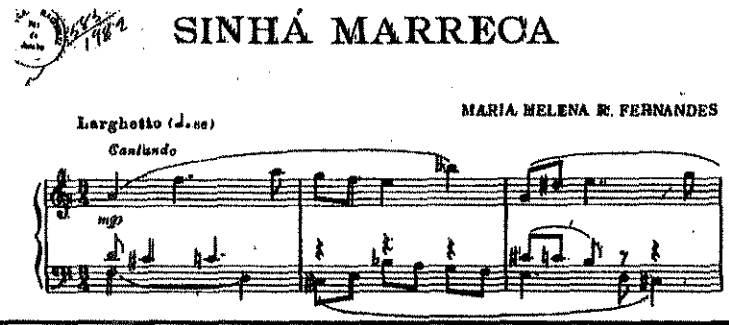
mp

solto

Macro análise	Seções	A				B				A'		
Média análise	compasso	1 - 4	5 - 8	9 - 15	15² - 23	24 - 27	28 - 31	32 - 35	36 - 39	39 - 43	44 - 47	48 – 55
	frases (linha sup.)	a¹	a²	b	c	acordes de três e quatro notas		contramelodia		a³	a⁴	b²
	baixo	período duplo acompanhamento com função harmônica				d	e	f	g	As frases sofreram uma elaboração rítmica e melódica em relação à seção A acompanhamento com função harmônica		
	altura	re m										
	ritmo	A peça faz uso de uma **progressão rítmica** à medida que se aproxima do final , através da intensificação do uso de ♪										
	métrica	regular: compasso binário.										
	andamento	*Moderato gracioso* (M.M. ♩ =108)										
	articulação	não indicada										
	intensidade	*p –mf*										
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento. com exceção dos comp. 32 a 39, quando as duas vozes possuem linhas independentes em ritmos complementares. Ex. comp. 32-33:  etc.										
Micro análise		célula rítmica motívica: ♪. ♪ ♪ ♪ 2ª e 3ª melódicas										

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; andamento rápido; ritmo contínuo em semicolcheias nas seções B e A'; intervalos melódicos de até uma oitava; textura contrapontística entre os comp. 32 e 39.
Registro: lá 1 – fá 5
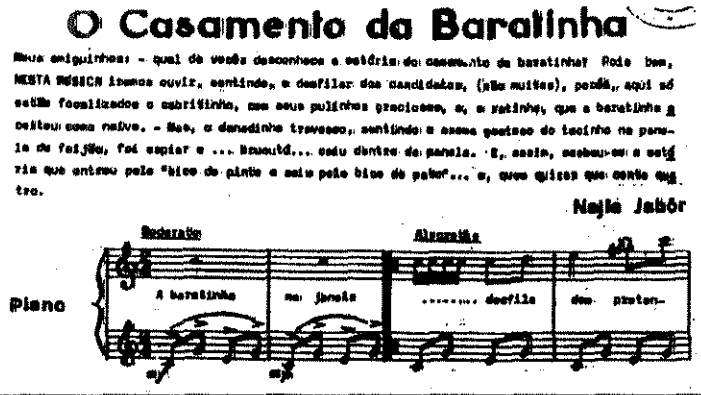
Autor: Maria Helena Rosas Fernandes
Peça: *Sinhá Marreca*
Data: 1981
Editora: Irmãos Vitale S/A
Fonte: Musimed Editora e Distribuidora



Macro análise	Seções	A			B				A'		
Média análise	compasso	1 - 2	3 – 4	5 – 10	𝄆 11 - 12	13 - 14	15 - 16	17 – 18 𝄇	19 - 20	21 - 22	23 – 27
	frases (linha sup.)	a^1	a^2-sequência tonal ornamentada de a^1	a^3- **Ilquidação**	b^1	c^1	b^2	c^2	a^1	a^2	a^4 – **Ilquidação**
		sentença			**período**		**período**		**período**		
	tenor	**quase contraponto**			acordes de dois sons				**quase contraponto**		
	baixo	**quase contraponto**							**quase contraponto**		
	altura	Re m									
	ritmo	ritmos complementares em ♪ (seção A e A') ostinato (seção B)									
	métrica	regular: compasso ternário									
	andamento	*Larghetto* (M.M. ♩ = 66)									
	articulação	*legato* e *staccato*									
	intensidade	*p – mf*									
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento em **quase contraponto** e melodia com ostinato.									
Micro análise		ostinatos rítmicos (seção B): ♩♩♩𝄽 e ♩♩𝄽♩ 6ªe 2ª melódicas									

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; intervalos melódicos de 6ªs; *legato*; diferenças de articulação entre as duas mãos (*legato* e *staccato*; notas presas.
Registro: re 1 – mib 5

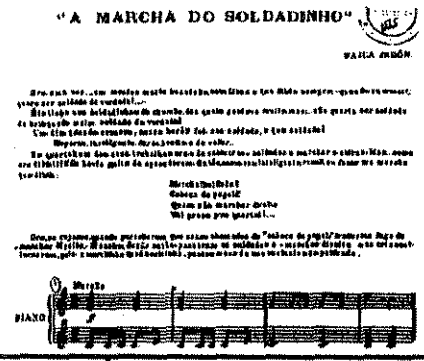
Autor: Najla Jabôr (1915)
Peça: *O Casamento da Baratinha*
Data: 1974
Editora: Edições Guanabara
Fonte: 1974

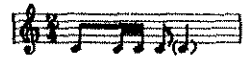


Macro análise	Seções	A					B	A'		B'	C						
Média análise	compasso	1 - 2	3 - 6	7 - 10	3 - 6	7 - 13	14 - 17	18 - 21	22 - 25	26 – 29	30 - 32	33 - 35	30 - 32	33 – 37	38 – 40	41 - 43	44 – 46
	frases	introdução	a^1	a^2	a^1	a^4	b^1	a^1	a^5	b^2	c^1	c^2	c^1	c^3	c^1	c^4	extensão de c^4 - rep. dos comp. 44 – 46
	(linha sup.) baixo		**período duplo** acomp. no estilo **baixo D'Alberti**				tríades	**período** ostinato – acordes demembrados (T e D7)		tríades	**período**		**período**		**período** ostinato rítmico – acordes desmembrados		
	altura	Do M															
	ritmo	**isorritmia** entre as frases a ostinato															
	métrica	regular: comp. 2/4															
	andamento	introdução: *Moderato;* seção A e A' : *Alegretto*; seção C: *Alegro.*															
	articulação	*staccato* e *legato*															
	intensidade	*mp – mf*															
	textura	**homofônica: melodia com acompanhamento**															
Micro análise		motivo melódico: 					ostinato rítmico (seções A' e C): 				com variações na harmonia.						

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; apojaturas; acordes de três sons; passagens de polegar; *legato*; *staccato.*
Registro: do 1 – lá 6

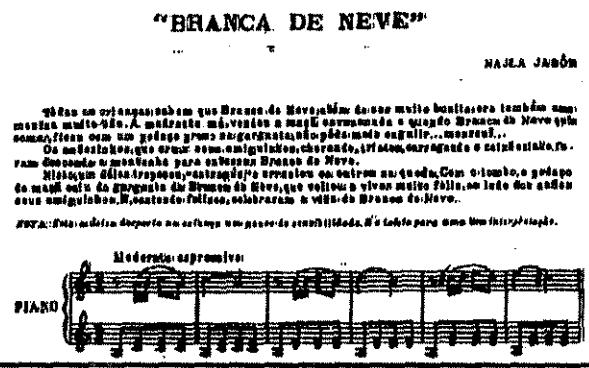
Autor: Najla Jabor
Peça: *Série Era Uma Vez...*
1. A marcha do Soldadinho
2. Branca de Neve
3. O ratinho e o Gatinho
4. Um "Burrinho" Vendedor de Água"
5. Um Sonho
Data: 1962
Editora: Editorial Mangione S.A. Sucessora de E.S. Mangione
Fonte: Biblioteca da ECA – Escola de Comunicações e Artes.


"A MARCHA DO SOLDADINHO"

Macro análise	Seções	A								B		A'	
	compasso	1 - 4		5 - 8		9 - 14		15 - 17		18 – 21	22 - 25	26 - 29	30 – 37
	frases (linha sup.)	acordes	continuação de a^1	acordes	continuação de a^1	b^1	b^2	ponte- repetição do motivo principal		c^1	c^2	a^1	a^3
	linh. inferior	a^1	acordes	a^2	acordes	acordes de três sons		terças harmônicas em 2as descendentes		**período** – conclusivo em Fa M ostinato rítmico sobre acordes desmembrados na tonalidade de Fa M		**período** – conclusivo em Do M acompa. acordal	
		período		**período**		**período**							
Média análise	altura	Do M											
	ritmo	ostinatos											
	métrica	regular: compasso 2/4											
	andamento	não indicado, caráter "Marcha"											
	articulação	não indicada											
	intensidade	*pp – f*											
	textura	**homofônica:** melodia acompanhada de ostinato rítmico em acordes											
Micro análise		ostinatos rítmicos: ♩ ♩ (seções A e A') e ♪♪♪♪ (seção B)								motivo rítmico melódico: 			

Dificuldades técnicas e de leitura: acorde de 3 sonss; rítmica marcada.
Registro: si b 2 – sol4

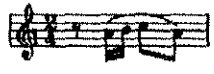
2. Branca de Neve


"BRANCA DE NEVE"

NAIR JABÔR

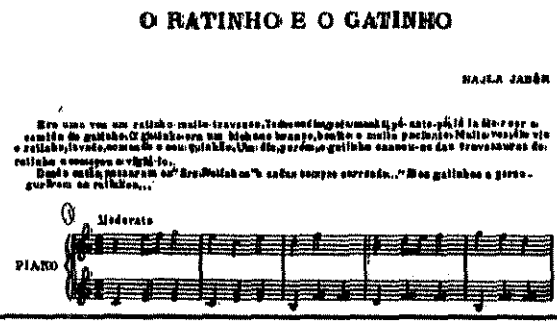
Moderato expressivo
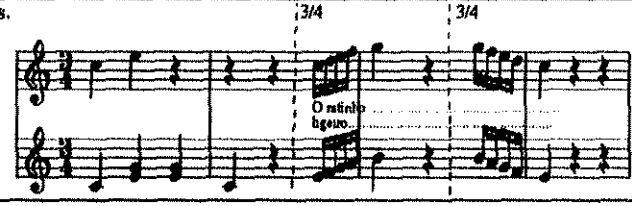
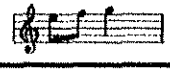
PIANO

Macro análise	Seções	A										B		A'					
Média análise	compasso	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9 - 10	11 - 12	13 - 14	15 - 16	17 - 19	20 - 22	23 - 27	28 - 31	32 - 33	34 - 35	36 - 37	38 - 39	40 - 41	42 – 54
	frases (linha sup.)	a^1	a^2 sequências à 2ª de a^1	a^3	b^1	c^1	c^1 repetição de a^1	a^1	a^2	b^2	b^3	d^1	d^2	a^4 sequências à 4ª e 5ª	a^5	a^4	a^4	a^6	coda
												período – desenho cromático						conclusiva em Lá M	repetição dos comp. 1-10 em andamento mais rápido
	baixo	ostinato rítmico com função harmônica (acordes desmembrados – com lá **bordão**)					acordes desmembrados no estilo **baixo D'Alberti** – lá **bordão**					acorde desmembrado de Re m		ostinato rítmico com função harmônica com desenho cromático na linha do baixo					
	altura	lá m																	
	ritmo	ostinato frases simétricas (sempre com dois compassos) nas seções A e A'																	
	métrica	regular: compasso 2/4																	
	andamento	*Moderato expressivo*, seção A; *Andantino*, seção B; *Poco mais movido*, seção A; e *Allegro gracioso*, coda																	
	articulação	*legato* e *non legato*																	
	intensidade	*pp – f*																	
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento.																	
Micro análise		motivo:  ostinato rítmico (baixo): ♪♪♪♪ 2ªs e 3ªs melódicas																	

Dificuldades técnicas e de leitura: arpejos; intervalos melódicos de até uma 7ª, *legato*; acordes de três sons.
Registro: sol # - lá 4

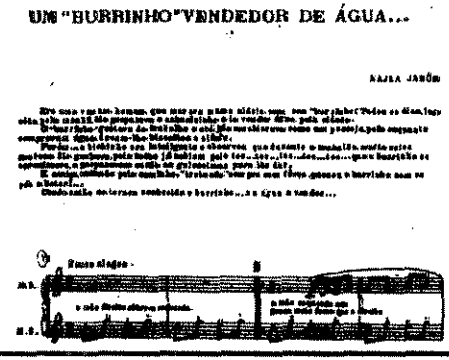
3. O Ratinho e o Gatinho



Macro análise	Seções	Única												
Média análise	compasso	1 – 3	4 - 8	8[3] - 10	11 - 13	14 - 17	18 - 20	21 - 23	24 - 27	27[3] - 29	30 - 33	34 - 38	39 - 43	44 – 45
	frases (linha sup.)	a[1](ant.)	b[1](cons.)	inserção contrastante	a[2] (ant.)	c[1](cons.)	inserção contrastante repetição dos comp. 8 – 10 2ª abaixo dobr. em 6as	a[3](ant.)	d[1](cons)	inserção contrastante repetição dos comp. 8 - 10	e[1]	e[2]	f[1]	codetta
		período			período			período						
	baixo	acordes desmembrados		dobr. em 6as	acordes desmembrados			acordes desmembrados		dobr. em 6as		sequência a 3ª de e[1] dobr. em 3as	a partir do material temático das inserções contrastantes dobr. em 6as	
	altura	Do M												
	ritmo	ritmo de valsa no acompanhamento com acordes desmembrados do baixo: 												
	métrica	Nas inserções contrastantes, o uso súbito de semicolcheias , nos remete a um deslocamento dos apoios. Ex. comp. 7 – 10: 												
	andamento	*Moderato*												
	articulação	não indicada												
	intensidade	*p – f*												
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento e **dobrada** (nas inserções contrastantes e a partir do comp. 27.												
Micro análise		motivo:  2as melódicas												
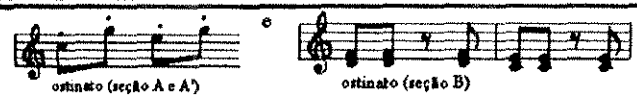
Dificuldades técnicas e de leitura: acorde de 3 sonss; textura dobrada; igualdade rítmica.
Registro: si 2 – lá 4

4. Um "Burrinho" vendedor de Água


UM "BURRINHO" VENDEDOR DE ÁGUA...

RAZIA JANÚN

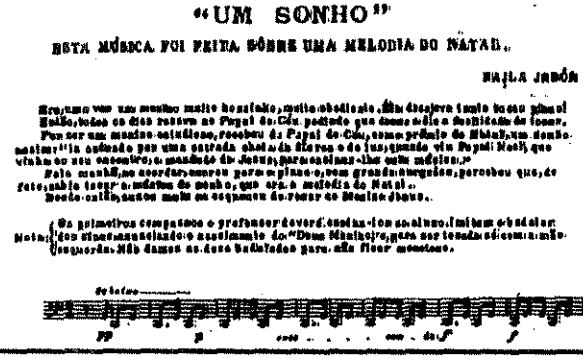
Pouco alegre

Macro análise	**Seções**	A									B			A
	com-passo	1 - 2	3 - 5	6 - 7	7^2 - 9	10 - 11	11^2 - 13	14 - 15	15^2 - 18	19 - 20	20^2 - 24	24^2 - 28	29 - 32	1 – 20
	frases (linha sup.)	introdução	a^1	a^2	a^3	a^4	a^1	a^5	b^1	c^1	d^1	e^1	ponte para retornar à seção A – material melódico do ostinato rítmico	repetição de A
			sequ. de a^1 e a^2, respectivamente, 2ª acima											
			período duplo								**período**			
	baixo	ostinato rítmico com acordes desmembrados									ostinato em acorde de 2 sons			
Média análise	altura	Do M												
	ritmo	ostinato **isorritmia** entre as frases a												
	métrica	regular: comp. 2/4												
	anda-mento	não definido, caráter "Pouco Alegre"												
	articu-lação	*staccato* e *legato*												
	inten-sidade	não indicada												
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato												
Micro análise		**ostinatos (baixo):**  ostinato (seção A e A') e ostinato (seção B)									**2ªs** melódicas			

Dificuldades técnicas e de leitura: mãos cruzadas; acordes de 2 e 3 sons; diferenças de articulação entre as duas mãos; ostinato em ritmo motor na mão esquerda.

Registro: si 2 – do 5

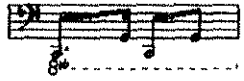
5. Um Sonho



"UM SONHO"

ESTA MÚSICA FOI FEITA SÔBRE UMA MELODIA DO NATAL.

HAILA JARDIM
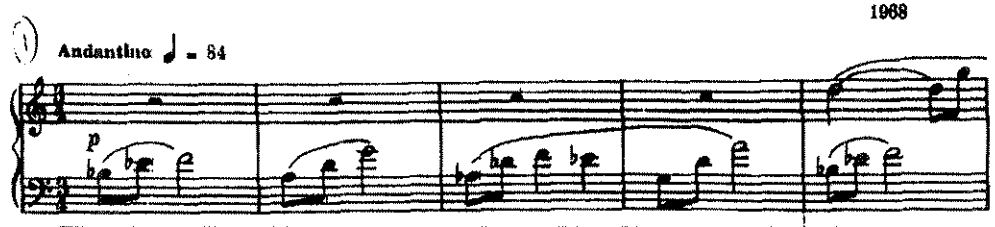
Macro análise	Seções	Única									
Média análise	compasso	1 - 15	31 - 34	35 - 38	39 - 42	43 - 45	46 - 50	51 - 54	55 - 58	59 - 66	67 – 74
	frases (linha sup.)	introdução – registro grave do piano sobre o motivo a e notas sustentadas imitando as badaladas de um sino	a^1(ant.)	a^2(cons.) sequência 2ª abaixo de a^1	a^3 (ant.)	b^1(cons.)	b^2(cons.)	c^1	c^1 repetição de c^1	d^1(ant.)	d^2(cons.)
			período		período duplo					período	
	baixo		ritmo motor com função harmônica (acordes desmembrados)								
	altura	Do M									
	ritmo	ritmo motor(baixo) **isorritmia** entre as frases a^1, a^2 e a^3									
	métrica	regular: compasso ternário.									
	andamento	*Alegro gracioso*									
	articulação	não indicada									
	intensidade	*p – ff*									
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento em ritmo motor.									
Micro análise		motivo a (introdução)  ritmo motor (baixo): ♩♩♩ 2ª e 3ª melódicas									

Dificuldades técnicas e de leitura: passagens de polegar; intervalos melódicos de até uma 6ª; ritmo motor; acordes de três sons.
Registro: lá 0 – lá 5

Autor: Nilson Lombardi (1926)
Peça: *Homenagem a Ravel*
Data: 1976
Editora: Arthur Napoleão Ltda.
Fonte: Biblioteca da Unesp - SP

HOMENAGEM A RAVEL

NILSON LOMBARDI
1968
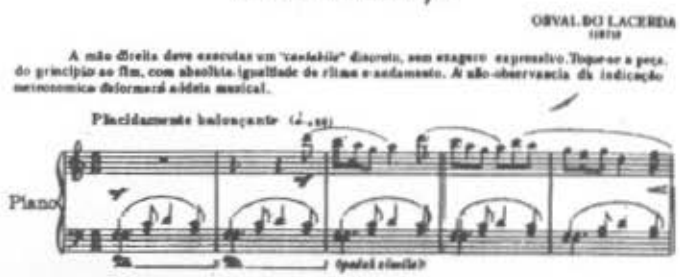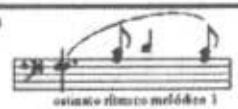


Macro análise	Seções	A							A'		
Média análise	compasso	1 - 4	5 - 8	9 - 15	16 - 20	21 - 24	25 – 26	27 - 30	31 - 34	35 – 41	42 – 48
	frases (linha sup.)		a^1	b^1	c^1	d^1		ponte para A' material melódico do comp. 3	a^2	b^2	codetta material temático de c^1
	baixo	introdução	repetição dos comp. 1 – 4	transposições reais da introdução 4^aj, 5^aj. e 8^a. abaixo		transposição da introd. 7^a m abaixo.	repetição dos comp. 1-2		repetição dos comp. 5 a 15		
	altura	fá como centro (dórico, eólio e com cromatismos)									
	ritmo	frases assimétricas variando entre 4 e 7 compassos.									
	métrica	compassos variando entre bimário e quaternário de acordo com o contorno melódico.									
	andamento	*Andantino* (M.M. ♩ = 84)									
	articulação	*legato*									
	intensidade	*p – mf*									
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento.									
Micro análise		2as, 3as e 4as melódicas material melódico do baixo sobre o qual toda a linha inferior é desenvolvida: 									

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; passagens de polegar; acidentes ocorrentes; uso do pedal; frases longas em *andantino; legato*
Registro: sol 1 – mi 5

Autor: Osvaldo Lacerda (1927)
Peça: *Cromos para Piano* (1° Caderno)
1. No Balanço
2. Pequeno Estudo
3. Lamurias
4. Sanfoneiro em Ré
Data: 1971
Editora: Irmãos Vitale S/A
Fonte: Biblioteca da ECA - USP

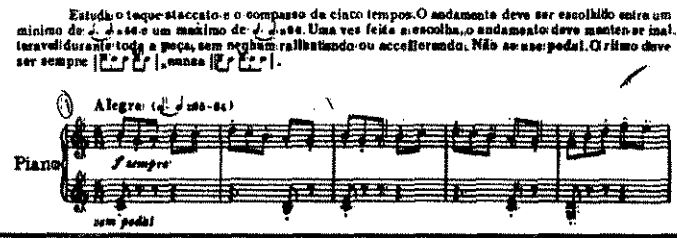
1-No balanço



Macro análise	Seções	A				B	A'		
	compasso	1 - 2	3 – 8	9	10 – 14	15 - 23	24 - 29	30 - 35	36 - 40
	frases (linha sup.)	introdução	a^1		a^2	b	a^1 (repetição de a^1)	a^3	extensão de a^2 através de repetições das últimas três notas nas oitavas superiores
	linha inferior		ostinato rítmico melódico 1 – fá **bordão**		ostinato rítmico melódico 2	acompanhamento com material temático dos ostinatos 1 e 2	ostinato rítmico melódico 1	ostinato rítmico melódico 2	acompanhamento da linha melódica no registro superior
Média análise	altura	fá lídio com ostinato descaracterizando o modo.							
	ritmo	ostinato **isorritmia** entre as frases a^1 e a^3.							
	métrica	regular: compasso 6/8.							
	andamento	"*Placidamente balouçante*" (M.M. ♩. = 56)							
	articulação	*legato*							
	intensidade	*p – mf*							
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato.							
Micro análise		ostinatos (baixo), com dois **componentes sonoros**  e  e suas derivações melódicas.							

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; teclas presas; uso do pedal nos bordões; *legato*; compasso binário com subdivisão ternária.
Registro: *fá1 – do6*

2-Pequeno estudo



Macro análise	Seções		A'						B				A'	
Média análise	com-passo	1 - 2	3 - 4	5 - 8	9 - 12	13 - 16	17 - 18	19 - 20	21 - 27	28 - 35	36 - 40	42 - 45	1 - 20	46 – 56
	frases	a^1	a^1	b^1	c^1	**extensão de** c^1 construída a partir de sequências tonais descen. à 2ª do comp. 13	a^2	a^2	d^1	e^1	d^2	ponte melódica para A'- material temático de d com cromatismos	repetição de A	coda
	(linha sup.)		(repeti-ção dos comp. 1 – 2)						notas alteradas em toda a seção B					material temático exposto em 8ª asc.
	baixo	acordes de 2 sons		**quase contraponto**		acordes de 2 sons			**quase contraponto**				acordes de 2 sons e acordes de 3 sons	
	altura	sol mixolídio												
	ritmo	**ritmo motor** na linha superior = ♪												
	métrica	o compasso é 5/8 e a escrita do compositor sugere apoios na primeira e quarta notas. Isso é enfatizado pelo autor numa observação no início da partitura.												
	anda-mento	"Alegre" (M.M. ♩. + ♩ = 66 – 84)												
	articu-lação	*staccato* (linha superior) e *legato*												
	inten-sidade	*p – f*												
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento												
Micro análise		**ritmo motor (linha superior):** 												

Dificuldades técnicas e de leitura: ritmo motor em *staccato*; diferenças de articulações entre as mãos (*staccato* e *legato*); arpejos; acidentes ocorrentes.
Registro: sol 0 – si 4

3. Lamurias

3-Lamurias

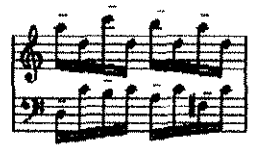


Macro análise	Seções	Única								
Média análise	compasso	1 - 3	3^2 - 4	4^2 - 9	10 - 17	18 - 21	22 - 23	24 - 28	29 - 37	38 – 47
	frases	apresentação das duas células motívicas da peça (a e b)	a^1	b^1	c^1	d^1	células a^2 e b^2	e^1	desenhos cromáticos ascendentes e descendentes	coda apojaturas em intervalos de trítono e cromatismos
			frases finalizadas com variações, transposições ou repetições das células melódicas a e b							
	altura	sistema de organização de intervalos: 2^{as}m (cromatismos) e 4as aum.								
	ritmo	.frases assimétricas formadas por **elisão (2)**								
	métrica	fórmulas de compasso variando entre binário e ternário. apoios definidos pelos acentos ligaduras de articulação e contorno melódico.								
	andamento	"sem pressa, lamuriante" (M.M. ♩ = 76), até o comp. 37 "bem mais depressa" (M.M. ♩ =116), a partir do comp. 38								
	articulação	*legato*								
	intensidade	*pp – ff*								
	textura	**monofônica**								
Micro análise		células rítmicas motívicas:  e 								

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; uso intenso de acidentes ocorrentes devido à figuração cromática; apojaturas; andamento rápido, passagens da linha melódica de uma mão para outra; escalas cromáticas.
Registro: lá # 0 – mi 5

4-Sanfoneiro em Ré

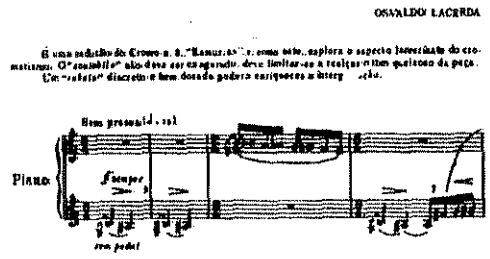


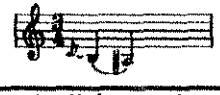
Macro análise	Seções	Única										
Média análise	compasso	1 – 5	7 - 12	12^2 - 16	17 - 20	21 - 26	27 - 33	34 - 36	37 – 41	41^2 - 47	50 - 51	52 – 53
	frases (linha sup.) linha inferior	introdução	a^1	b^1	c^1	d^1	e^1	extensão de e	ponte material melódico da introdução	a^2	material temático de a	coda idéia rítmica nova finalizando em Ré dobramento em 8ª
		ostinato rítmico melódico – do **bordão**										
	altura	ré mixolídio										
	ritmo	**ritmo motor** em ♪♪ ostinato da linha inferior . **homorritmia** entre as linhas superior e inferior entre os comp. 20 – 31. **progressão rítmica** até a frase e, através da intensificação do uso de semicolcheias. **recessão rítmica** da frase e até o final da peça (rarefação das semicolcheias, substituídas gradativamente por semínimas e mínimas)										
	métrica	a fim de destacar as linhas melódicas inseridas no desenho rítmico juntamente com os bordões, os apoios das frases c, d, e e e^1 podem ser feitos de duas em duas notas. Ex. comp. 17: os apoios podem ser assim: 										
	andamento	"Alegre" (M.M. ♩ = 112 – 132)										
	articulação	*legato* e *non legato*										
	intensidade	*p – ff*										
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento, com dois **componentes sonoros reais** e dois **componentes sonoros ocultos.**										
Micro análise		**ritmo motor:** ♪♪♪♪ ♪♪♪♪ 2as e 3as melódicas.										

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; ritmo motor em semicolcheias; diferenças de articulação entre as linhas inferior e superior; andamento rápido.
Registro: ré 1 – mi 5

Autor: Osvaldo Lacerda
Peça: *Cromos para Piano* (2° Caderno)
5. Menino Manhoso
6. Valsinha Sincopada
7. A Flauta do Indiozinho
8. Tagarelice
Data: 1971
Editora: Irmãos Vitale
Fonte: Biblioteca da ECA - USP

5-Menino manhoso
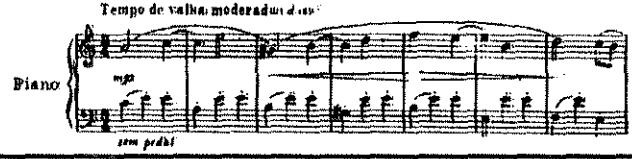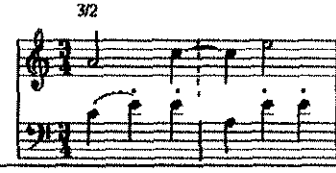


Macro análise	Seções	Única							
	compasso	1 – 2	3 - 4	5 - 6	7 - 10	11 - 18	19 - 20	21 - 27	28 – 33
	frases	apresentação e repetição da célula motívica a	a^1	b^2	a^2	c^1	b^2	d^1	codetta
			essas frases apresentam melodias cromáticas, todas sendo finalizadas pel o motivo a			apojaturas em trí-tono	variação de b^1	cromatismos ascend. e desc. finalizando com a	fragmentos de b^1
Média análise	altura	sistema de organização de intervalos: 2ª m (cromatismos) e tritonos							
	ritmo	frases assimétricas, variando de dois a seis compassos.							
	métrica	mudanças frequentes de compasso binário para ternário e vice-versa.							
	anda-mento	"Sem Pressa" (M.M. ♩= 76)							
	articu-lação	*legato*							
	inten-sidade	*p – f*							
	textura	monofônica							
Micro análise		motivo rítmico melódico: 							

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; passagens de polegar; uso intenso de acidentes ocorrentes devido aos cromatismos; apojaturas.
Registro: do# 1 – fá 5

6 - Valsinha sincopada

Deve ser tocada numa atmosfera evocativo, quase saudosista. Para tanto, torna-se imprescindível uma obediência estrita às gradações dinâmicas. As síncopas se encontram na melodia da mão direita.



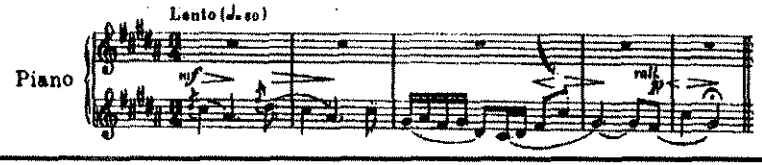
Macro análise	Seções	A						B					A		
	compasso	1 - 7	8 - 9	10 - 15	16	17 - 23	24	25 – 31	32	33 - 41	42	43 - 48	49 - 50	1 - 22	51 – 62
	frases (linha sup.)	a^1	ponte	b^1	ponte	a^2	ponte	c^1	ponte	c^2	ponte	d	ponte	repetição dos comp. 1 - 22	coda cadên-cia em lá m
		período duplo – conclusivo em lá								**período** - cconclusico em Do m					
	baixo	**quase contraponto** em ritmo motor em ♩													
Média análise	altura	lá m com cromatismos.													
	ritmo	**ritmo motor** (baixo) síncopes													
	métrica	as síncopes delocam os apoios para o 2º e 3º tempo, freqüentemente na linha superior, sugerindo um compasso 3/2: Ex: 													
	andamento	"Tempo de Valsa Moderada" (M.M. ♩. = 69)													
	articulação	*legato* e *staccato*													
	intensidade	*p – f*													
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento **quase contrapontístico.**													
Micro análise		**ritmo motor** (baixo): ♩♩♩, com variações na articulação (*legato* e *staccato*) 2ª e 3ª melódicas													

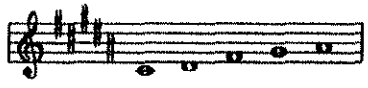
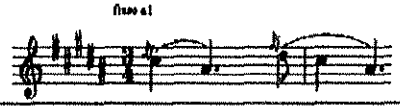
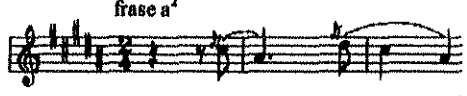
Dificuldades técnicas e de leitura: defasagem rítmica entre as duas mãos (causada pelas síncopes); articulações diferentes entre as mãos; linhas suplementares.
Registro: sol 1 – si b 4

7. A Flauta do Indiozinho

7-A flauta do indiozinho

Tocada só nas teclas pretas. É construída sobre a escala de cinco notas, chamada "pentafônica" que aparece em diversos folclores: chinês, japonês, escocês, afro-americano, amerindio, etc..
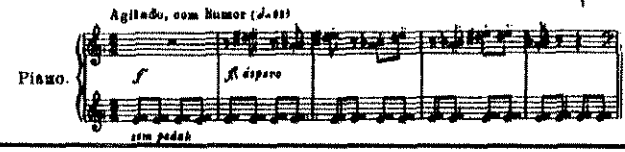


Macro análise	Seções	Única														
	compasso	1 - 5	6 - 7	8 - 9	9^2 - 10	10^3 - 13	14 - 15	16 - 19	19^2- 22	23 - 24	24^3 - 27	28 - 33	34 - 35	36 - 38	39 – 40	41
	frases (linha sup.)	(pausas)	(pausas)	b^1	c^1	d^1	e^1	f^1	d^2	f^2	e^2	extensão de e^2 através de uma **liquidação**		continuação de a^2		tetracorde com as notas da escala pentatônica
	baixo	frase a^1 – com função de introdução	apresentação do ostinato rítmico mel.	ostinato rítmico melódico									a^2		continuação de a^2	
	altura	escala pentatônica (teclas pretas). Ex: 														
Média análise	ritmo	ostinato frases assimétricas construídas por **elisão (2)**														
	métrica	Entre as frases a^1 e a^2, o compositor sugere uma sutil diferença nos apoios através da mudança de compasso no início das respectivas frases: Ex. comp. 1 – 2 e 34 – 35: frase a^1  frase a^2 														
	andamento	"Lento" (M.M. ♩ = 60), na introdução e "Movido, gracioso" (M.M. ♩= 116)														
	articulação	*legato*														
	intensidade	*pp – f*														
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato														
Micro análise		2as 3as e 4as melódicas														

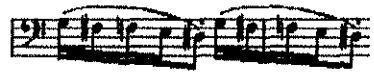
Dificuldades técnicas e de leitura: a peça usa somente as teclas pretas; uso de grande extensão do piano; regularidade no ostinato; apojaturas.
Registro: do 3 – fá 6

8. Tagarelice

8-Tagarelice

Para melhor se interpretar esta peça, imaginem-se três pessoas falando, a do meio, mais esquerda, repete obstinadamente a mesma coisa; a de cima, tagarela frivolamente, enquanto a de baixo interpõe sempre o mesmo comentário e acaba por ilidir as outras duas.

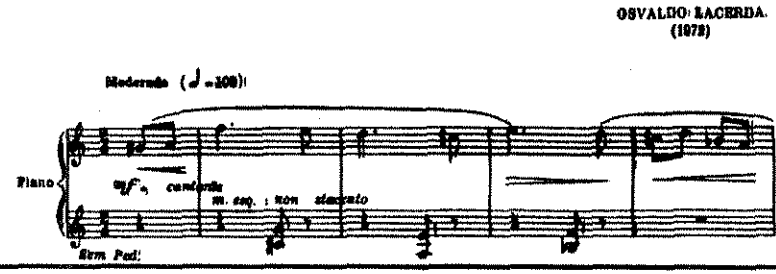


Macro análise	Seções	Única																		
Média análise	compasso	1 – 5	6 - 8	9 - 16	17 - 19	20 - 25	26 - 35	36 - 44	45 - 48	49 - 51	52 - 55	56 - 58	59 – 60	61	62	63	64	65 - 66	67	68-70	71 – 80
	frases	a^1		a^2		a^3 – disposto melódicamente	c^1	d^2	ponte com cromatismos		a^4		a		a		a	pausas		a	
	contr. baixo.		b^1		b	ostinato rítmico melódico (ritmo motor)com 2as				b		b		b		a			b		b
		A peça é construída a partir de dois motivos principais, a e b unidos em forma de frases (comp. 1 a 55) ou apresentados em fragmentos. O primeiro motivo usa o registro agudo do piano, enquanto o seguinte explora o registro grave. Esses dois motivos se alternam simulando uma discussão ou uma "tagarelice", sendo que existe uma intensificação nessa alternância., simultaneamente à **liquidação** dos elementos motívicos. Os dois motivos sobre o ostinato de 2as.																			
	altura	sistema de organização de intervalos: 2^{as}m (cromatismos)																		
	ritmo	ostinato																		
	métrica	regular: compasso binário.																		
	andamento	"Agitado com humor" (M.M. ♩= 92)																		
	articulação	*legato* e *staccato*																		
	intensidade	*p – ff*																		
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato.																		
Micro análise		motivos:  e  Ostinato rítmico melódico (contralto): 																		

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; uso intenso de acidentes ocorrentes; mãos cruzadas; andamento rápido, *staccato*.
Registro: re# - fá 5

Autor: Osvaldo Lacerda
Peça: *Pequena Canção*
Data: 1972
Editora: Ricordi Brasileira
Fonte: Biblioteca da ECA - USP
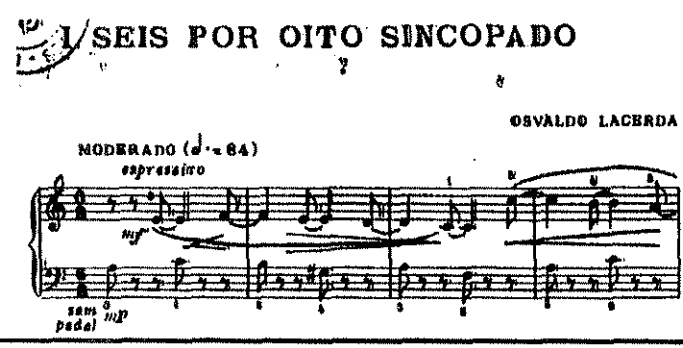
PEQUENA CANÇÃO
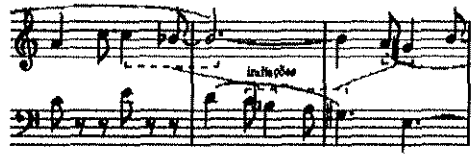


Macro análise	Seções	Única					
Média análise	compasso	1 - 7	8 - 15	16 - 23	24 - 27	28 - 31	32 – 38
	frases (linha sup.)	a^1	a^2 – idéia melódica de a^1 com notas de passagem	b^1	b^2	material temático dos com. 22-23	coda
	baixo	acordes de 2 sons em 3ªs harmônicas		quase contraponto	idéia melódica de b^1 com notas de passagem acordes de 2 sons e acordes de 3 sons	quase contraponto	cadência em Ré m imitação dos comp. 29 – 31 (linha superior)
	altura	Ré m					
	ritmo	frases assimétricas					
	métrica	regular: compasso binário					
	andamento	*Moderato* (M.M. ♩ = 100)					
	articulação	*legato*					
	intensidade	*p – f*					
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento quase contrapontístico.					
Micro análise		célula rítmica motívica: ♩. ♪					

Dificuldades técnicas e de leitura: acordes de 3 sons; notas das linhas suplementares; passagens de polegar; intervalos melódicos de até uma 7ª.
Registro: lá 1 – lá 5

Autor: Osvaldo Lacerda
Peça: *Pequenas Lições*
1. Seis por Oito Sincopado
2. Polegares Presos
3. Mudança de Compasso
4. Mãos Cruzadas
Data: 1971
Editora: Mangione e Filhos
Fonte: Biblioteca da ECA - USP



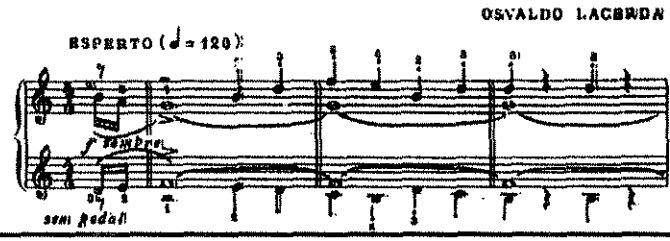
Macro análise	Seções	Única							
	compasso	1 - 3	4 - 5	6 - 9	10 - 13	14 - 17	18 -23	24 - 27	28 – 33
	frases (linha sup.)	a^1	a^2 transp. dos comp. 2 e 3 uma 5ª acima	a^3	b^1	a^4	c^1	d	coda material rítmico da peça em arpejo de tônica com 7ª
	baixo	ostinato rítmico		acomp.	ostinato rítmico	**semi contraponto** – com algumas imitaçãoes. Ex. comp. 20 – 22 			
Média análise	altura	la m							
	ritmo	síncopes na linha superior ostinato (baixo)							
	métrica	as síncopes da linha superior deslocam os apoios.							
	andamento	*Moderato* (M.M. ♩. = 84)							
	articulação	*legato*							
	intensidade	*p – mf*							
	textura	**homofônica:** textura com acompanhamento **semicontrapontístico.**							
Micro análise		2ªs e 3ªs melódicas		ostinato rítmico (baixo):					
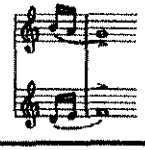
Dificuldades técnicas e de leitura: arpejos; passagens de polegar; notas das linhas suplementares; síncopes.
Registro: lá 0 – lá 4

2.Polegares Presos

II. POLEGARES PRESOS

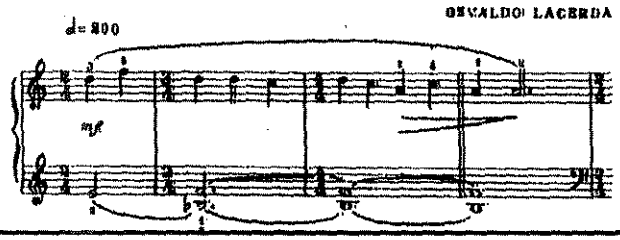
OSVALDO LACERDA



Macro análise	Seções	Única								
Média análise	compasso	1 - 4	5 - 8	9 - 16	17 - 19	19² - 21	22 - 23	23² - 25	26 - 30	31 – 34
	frases sopr.	a^1	a^2	a^3	(pausas) imitação entre baixo e soprano	a^5	a^6 (ant.)	(pausas)	a^8	final
	contr.	sol **bordão**								
	tenor	fá **bordão**								
	baixo	**homorritmia** com o soprano			a^4	(pausas)	(pausas)	a^7 (cons.)	(pausas)	
	altura	Sol mixolídio								
	ritmo	**homorritmia** entre baixo e soprano nas frases a^1 e a^2.								
	métrica	as notas sustentadas do tenor e contralto, sempre que renovadas (tocadas novamente) são acentuadas.								
	andamento	"Esperto" (M.M. ♩ = 120)								
	articulação	*legato* e *staccato*								
	intensidade	*mf – f*								
	textura	contrapontística com quatro **componentes sonoros,** sendo que o contraponto acontece apenas entre o baixo e o soprano.								
Micro análise		célula rítmica motívica (tenor e contralto):  célula motívica predominante no baixo e no soprano: 								

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares ; notas presas, *legato, staccato,* intervalos melódicos e harmônicos de até uma 8ª.
Registro: sol 2 – sol 4

III. MUDANÇA DE COMPASSO
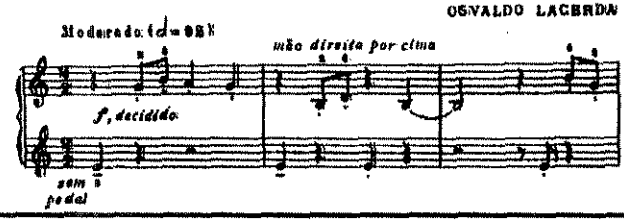


Macro análise	**Seções**	Única							
	com-passo	1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 - 16	17 - 20	21 - 24	25	26 – 29
	frases (linha sup.) baixo	a^1 **quase contraponto**	b^1	c **homorritmia** em movimento contrário ao soprano	b^2 **quase contraponto**	(pausas)	**quase contraponto** b^1	(pausas) ponte melódica	a^2 conclui em Ré sol **bordão**
Média análise	altura	ré eólio							
	ritmo	**isorritmia** entre as farses a^1 e b^1.							
	métrica	os compassos variam constantemente entre binário, ternário e quaternário, causando irregularidade métrica nos apoios.							
	anda-mento	♩= 200							
	articu-lação	*legato*							
	inten-sidade	*p – f*							
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento quase contrapontístico.							
Micro análise		**2ªs e 3ªs melódicas**							

Dificuldades técnicas e de leitura: uso de grande extensão do piano; mudanças de compasso; *legato;* passagens de polegar.
Registro: ré 1 – fá 4

BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO
COLEÇÃO
UNICAMP
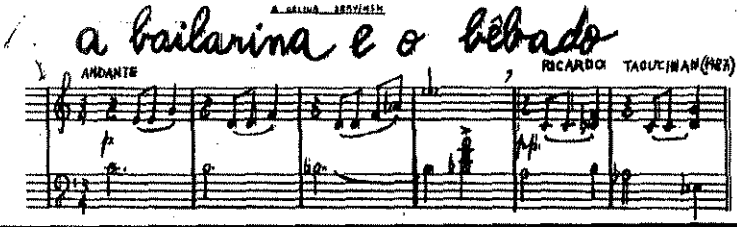
IV. MÃOS CRUZADAS

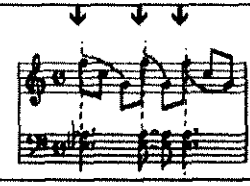
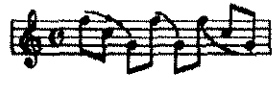


Macro análise	Seções	Única					
Média análise	compasso	1 - 5	5^2 - 10	11 - 18	18^2 – 21	21^3 – 28	26^2 – 31
	frases	a^1	b^1	c	a^2	b^2	coda
	linha superior	desenvolve a linha melódica mudando o registro (cruzamento das mãos)	idem		variação de a^1 com predomínio de mudanças rítmicas	repetição de b^1 com variações melódicas e rítmicas apenas nos comp. 26 – 28, finalizandi em mi	material melódico
	linh. inferior	a linha inferior toca apenas notas "mi" que fazem parte da melodia por se tratar de uma textura **monofônica**.	notas "ré" e mi , finalizando a frase com 2as ascen.	notas sol, que fazem parte da melodia com gesto conclusivo através de 2as descen. finalizando em mi.			
	altura	Escala pentatônica:  (mi como centro) e as notas do e fá# como notas ornamentais.					
	rítmo	frases assimétricas variando entre três e sete compassos de extensão, usando **elisão (2)** na sua estruturação.					
	métrica	regular: compasso binário (2/2).					
	andamento	*Moderado* (M.M. ♩ = 92)					
	articulação	*legato, staccato* e *non legato* com apoios.					
	intensidade	*p – ff*					
	textura	monofônica					
Micro análise		motivo rítmico melódico: 					

Dificuldades técnicas e de leitura: uso de grande extensão do piano; cruzamento das mãos com textura monofônica; notas das linhas suplementares; diversidade de articulações (*staccato, legato* e *non legato* com apoios).
Registro: mi 0 – mi 4

Autor: Ricardo Tacuchian (1939)
Peça: *A Bailarina e o Bêbado*
Data: 1987
Editora: (manuscrito)
Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro



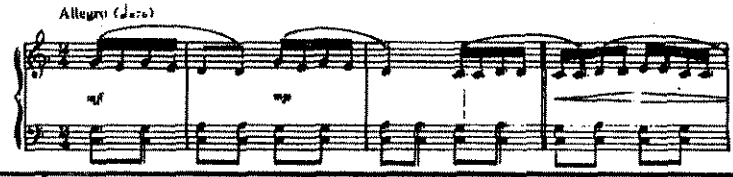
Macro análise	Seções	A				B					A'	C							A''
	compasso	1-4	5-8	9-12	13-15	16-17	18-36	37-43	44-47	48-54	55-59	60	61	62	63	64	65	66	67 – 69
	frases (linha sup.)	a^1	a^2 sequ.3ª abaixo de a^1 c/ modificações melód.	b^1	**liquidação**	introdução (pausas)	c^1	d^1	d^2	c^2	a^3 transp. de a^1 4ª justa acima	d^1	d^2	d^3	d^4	d^5	d^6	d^7	repetição de A', porém, concluindo em Do
			sentença					linha melódica contruída a partir de 4as justas explorando sempre o mesmo desenho rítmico e melódico com características de ostinato				frases explorando o mesmo desenho apresentado em d^1 com pequenas variações melódicas Indeterminação quanto ao ritmo utilizado.							
	baixo	linh. descend. cromática				Ostinato rítmico com 4as harmônicas		ostinato rítmico-melódico em 4as		Ostinato rítmico com 4as harmônicas	linha cromática desc.	linha melódica explorando desenhos cromáticos e células motívicas apresentadas pela linha superior							
Média análise	altura	Do como centro																	
	ritmo	**Isorritmia** nas frases "a". Indeterminação da seção C com grafia específica sugerindo acelerandos e retardandos.																	
	métrica	A sobreposição dos ostinatos rítmicos da seção B, sugere apoios de irregularidade métrica. Ex. comp. 18: 																	
	andamento	*Andante* (seção A, A' e A''); *Allegro* (seção B); e *Ad Libitum* (seção C)																	
	articulação	*Legato*																	
	intensidade	*pp – ff*																	
	textura	**Homofônica**																	
Micro análise		Ostinatos rítmicos – melódicos da seção B: .  (baixo) e  (linha superior) , e suas derivações melódicas. 3as, 4as e 2as melódicas, 4as harmônicas.																	

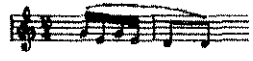
Dificuldades técnicas e de leitura: notas nas linhas suplementares; acidentes ocorrentes; acordes de três e quatro sons; intervalos melódicos de até uma 7ª; células rítmicas variadas; exigência de maturidade musical do intérprete a fim de realizar satisfatoriamente a indeterminação rítmica pedida na parte C.
.Registro: fá # 0 - sol 5

Autor: Sandra Abrão (1949)
Peça: *Marchinha em Dó*
Data: 1985
Editora: Cultura Musical Ltda.
Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

MARCHINHA EM DÓ

SANDRA ABRÃO

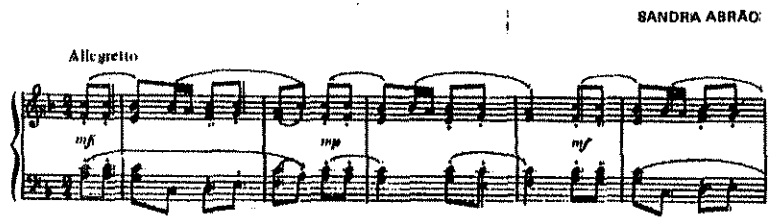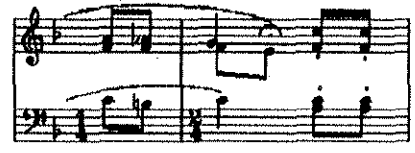


Macro análise	Seções	A				B	A'	
Média análise	compasso	1 - 2	2^2 - 4	4^2 - 6	6^2 - 8	9 – 12	12^2 – 20	20 – 22
	frases	a^1	b^1	a^1	b^2	c – inserção de uma segunda idéia baseada no intervalo de 2ª m (fa # - sol) Essa idéia é repetida imediatamente uma oitava acima	repetição de A	codetta
	(linha sup.)	ant.		ant.				material temático da seção B
	baixo	período duplo ostinato rítmico com do bordão						
	altura	Do M						
	ritmo	**Isorritmia** entre as frases "a" e "b". Ostinato. A seção B explora a célula rítmica do ostinato e do motivo, porém com as mãos alternadas.						
	métrica	regular: compasso 2/4						
	andamento	*Allegro* (M.M. ♩ = 76)						
	articulação	*legato*						
	intensidade	*p – f*						
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato.						
Micro análise		ostinato (baixo): ♪♪♪♪ (seções A e A') 2ª e 3ª melódicas						
		forma-motivo: 						

Dificuldades técnicas e de leitura: uso do pedal; *legato*, uso de grande extensão do teclado.
Registro: do 0 – sol 5

Autor: Sandra Abrão
Peça: *O rabo do Gatinho*
Data: 1985
Editora: Cultura Musical Ltda.
Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

O RABO DO GATINHO
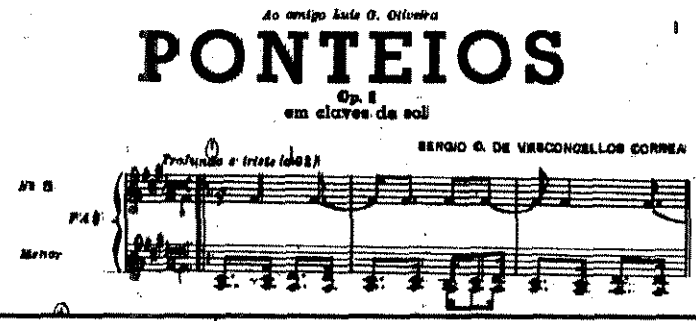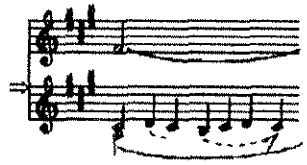


Macro análise	Seções	A				B				A'	
	compasso	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9 - 11	12 - 14	15 - 17	18 - 21	22 - 28	29
	frases (linha sup.)	a^1	a^2	a^1	b	c^1	c^2	c^1	c^3	repetição dos comp. 1 - 6	extensão de b^2 elaborada a partir de uma escala ascendente conclusiva em FáM
		período duplo				período		período – a frase c^3 é prolongada na fermata co compasso 21, concluindo por **elisão** com a frase seguinte em Fa M. Ex. comp. 20 – 21:  ↑ fim da seção B e início de A'			
	linh. inferior	**semicontraponto** predominando o movimento contrário em relação à linha superior									
Média análise	altura	Fa M									
	ritmo	**Isorritmia** entre as frases b e c.									
	métrica	compassos variando entre binário e quaternário, com mudanças concomitantes com o contorno melódico.									
	andamento	*Allegretto*									
	articulação	*legato* ; *non legato* e *staccatto*.									
	intensidade	*p – f*									
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento **semicontrapontístico**, com quatro **componentes sonoros**.									
Micro análise		célula rítmica motívica: ♪ ♪♪ 2as melódicas e 4as e 5as harmônicas									

Dificuldades técnicas e de leitura: textura com quatro componentes sonoros; variedade de articulações; sutilezas de dinâmicas; andamento rápido; acordes de dois sons.
Registro: do 2 – fá 5

Autor: Sérgio O. Vasconcellos Correa (1934)
Peça: *Ponteios op.2 em Clave de Sol*
Data: 1955
Editora: Ricordi Brasileira
Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
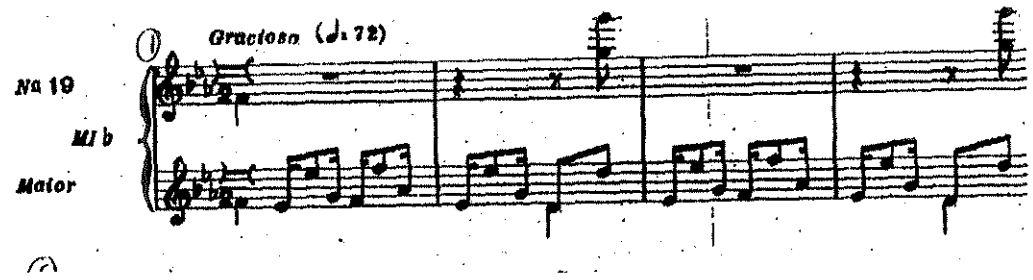
Ponteio n°. 8



Macro análise	Seções	Única						
	com-passo	1 -2	3 – 4	5	6	7	8	9 -10
	frases contral/to	a	a	b	b	c	c	codetta cadência em fá# m
		(as frases são unidas através de **elisões**)				(soprano)		
	soprano	do# como centro: 		Redução: 		linha melódica define fa #		
	baixo	**fá # bordão**	**quase contraponto**	**la bordão**		**quase contraponto**		
	altura	fa # m e fá # eólio						
Média análise	ritmo	progressão rítmica até o comp. 8, através da intensificação do uso de ♪ síncopes						
	Métrica	as síncopes deslocam os apoios em uma ♪ na linha do soprano . No comp. 7, a escrita do compositor torna esse deslocamento evidente: 						
	anda-mento	"profundo e triste" M.M. ♩ = 92						
	articu-lação	não definida						
	inten-sidade	não definida						
	textura	**homofônica com três componentes sonoros**: soprano, contralto e tenor						
Micro análise		célula rítmica motívica: ♪♪						

Dificuldades técnicas e de leitura: síncopes; exigência de um razoável controle das mãos para cantar a linha melódica do contralto.
Registro: fa # 2 - fá # 4

Ponteio nº. 19 - Mi b M
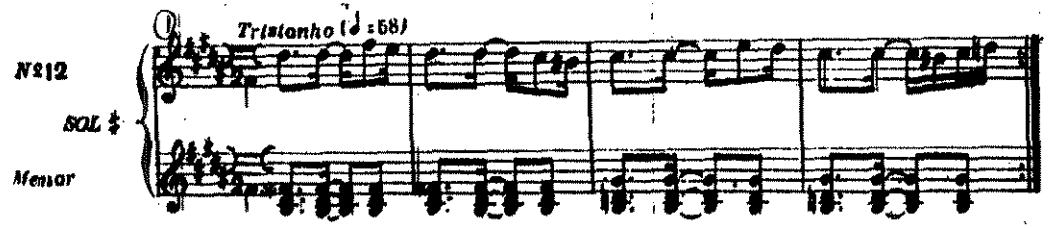


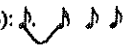
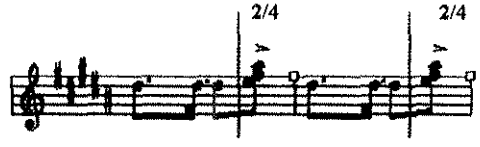
Macro análise	Seções	Única				
Média análise	compasso	1 – 4	5 – 9	10 - 15	16 - 21	22 - 27
	frases (linha sup.)	introdução intervenção percussiva	a	b^1 (re b como centro)	b^2 Transp. de b^1 (si m como centro)	c extensão - comp. 24 – 25 cadência ambígua : do m/ Mi b M
	baixo	ostinato			V7/ vi vi vii	I
	altura	Mi b como centro				
	ritmo	Ostinato **isorritmia** entre as frases b^1 e b^2				
	métrica	nos comp. 7 - 9 há síncopes deslocando a métrica da linha melódica em uma ♪. Ex comp. 7 – 9: 				
	andamento	"gracioso" M.M. ♩= 72				
	articulação	não definida				
	intensidade	não definida				
	textura	melodia com ostinato				
Micro análise		célula rítmica do ostinato: ♪♪♪				

Dificuldades técnicas e de leitura: intervalos melódicos e harmônicos de uma oitava; precisão rítmica; acidentes ocorrentes; notas das linhas suplementares

Registro: sol 2 - sol 5

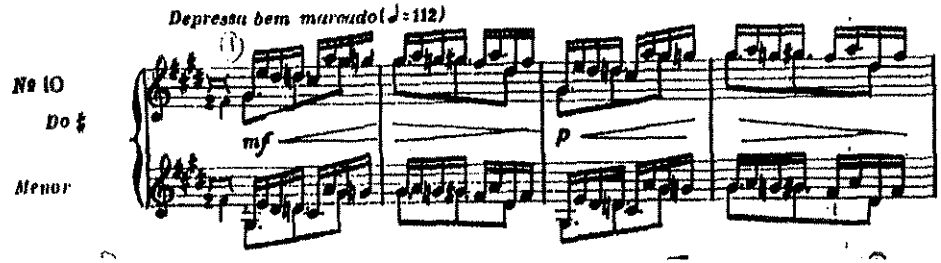
Ponteio nº 12 - Sol # m



Macro análise	Seções	A		B		coda
Média análise	compasso	1 - 4	5 - 8	9 – 12	13- 19	20 - 23
	frases (linha sup.)	|: a :|	b	c^1	c^2 transp. 4ª abaixo de c^1 mi b como centro (V de sol #m por enarmonia)	repetição dos comp. 20 e 21 seguida de cadência não conclusiva. :Ex. comp. 22 – 23 
	baixo	tríades (III+ e i° de sol # m)		dobramento em 10ª da linha superior		
	altura	Embora a tonalidade de Sol # m esteja definida pelo próprio compositor, Sol # é apenas centro, indefinido pela harmonia.				
	ritmo	Seção A - ostinato rítmico (baixo): 				
	métrica	Os apoios da frase b estão deslocados em uma colcheia: Ex: comp. 5 				
	andamento	"tristonho" M. M. ♩=58				
	articulação	Acentos e legato				
	intensidade	Não definida				
	textura	Seção A e Coda : **homofônica**- melodia com ostinato Seção B: dobrada: duas vozes relacionadas **homodirecionalmente, homorritmicamente e homointervalicamente.**				
Micro análise		Células rítmicas motívicas:  e 2ª e 3ª melódicas				

Dificuldades técnicas e de leitura: acorde de 3 sonss; síncopes; contratempos; acidentes ocorrentes; notas das linhas suplementares.
Registro: sol 2 - re # 5
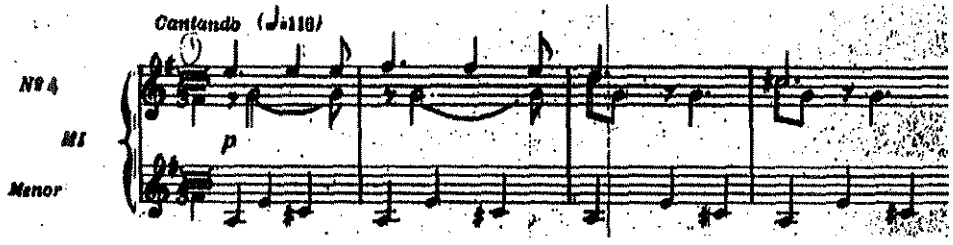
Ponteio nº 10 - Do # menor

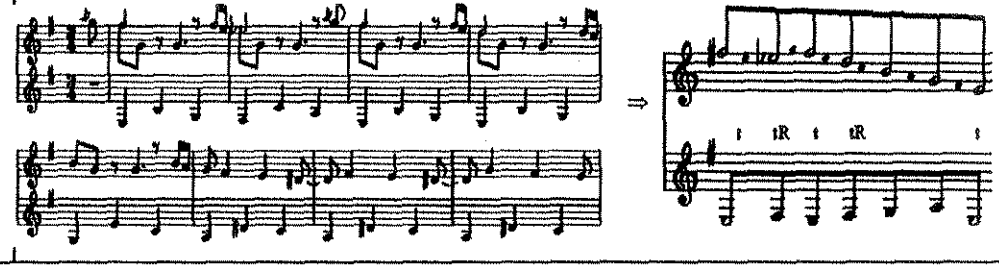


Macro análise	Seções	Única			
Média análise	com-passo	1 –2	3 -4	5 –7	8 -10
	frases (soprano 1 e 2) contralto 1 e 2	a^1	a^2	a^3	a^4
		dobramento	em	8ªª i - iv - vii/ V	V - i
	Altura	do#m como centro			
	Ritmo	movimento contínuo			
	métrica	o soprano 2, cujas alturas coincidem com o soprano 1, sugere apoios metricamente irregulares . Ex -comp. 1: ↓ ↓ ↓  obs: a pauta inferior dobra a superior em oitavas			
	anda-mento	"depressa bem marcado" M.M. ♩ = 112			
	articu-lação	não definida			
	inten-sidade	não definida			
	textura	dois componentes sonoros reais em quatro componentes sonoros (2/2)			
Micro análise		ritmo motor – soprano 1 e c.2: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 2ªª e 4ªª melódicas soprano 2 e c.1: 𝅘𝅥𝅯. 𝅘𝅥𝅯. 𝅘𝅥𝅯			

Dificuldades técnicas e de leitura: andamento; clareza das vozes com linha interna a ser salientada, uníssono; notas presas; acidentes ocorrentes; notas das linhas suplementares.**Registro:** mi# 2 - do# 4

Ponteio nº. 4 - Mi menor
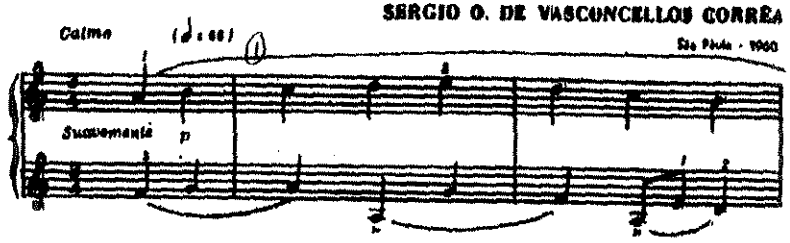


Macro análise	Seções	Única				
Média análise	compasso	1 -4	5 -10	7 -10	11 - 19	codetta
	frases	a^1	a^2	extensão de a^1	b – **recessão tonal seguida de seu resumo** Ex. comp. 11 –19: 	cadência conclusiva em Mi m
	(sopr.)					
	contr.		Sol bordão			
	baixo	ostinato - La M		cromatismo		
	altura	Mi como centro				
	ritmo	Ostinato no baixo e contralto (até comp. 15)				
	métrica	A escrita do soprano (comp. 1 - 6) sugere um comp. Binário (6/8), contrariando o compasso temário.				
	Andamento	"cantando" M.M. ♩= 116				
	articulação	não definida				
	intensidade	não definida				
	textura	**homofônica** variando entre 2 e 4 componentes sonoros, sendo o soprano a voz principal. As demais vozes estão escritas **quase contrapontisticamente.**				
Micro análise		células rítmicas: ostinato (baixo): ♩ ♩ ♩ (contr.): 𝄾♩ ♪ e ♪♪𝄾♩				

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; acidentes ocorrentes; clareza das vozes; utilização do pedal; intervalos melódicos de nonas.
Registro: mi2 - lá 4

Autor: Sérgio O. de Vasconcellos Corrêa
Peça: *Suite Infantil*
1. Acalanto
2. Chorinho
3. Modinha
4. Moda Caipira
5. Baião
Data: 1961
Editora: Ricordi Brasileira S/A
Fonte: Biblioteca da ECA – USP

Acalanto
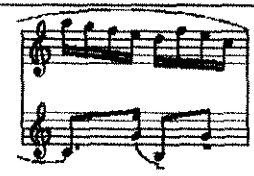


Macro análise	Seções	A				B				A'		
Média análise	compasso	1 - 4	4^4 - 8	8^4 - 11	12 - 16	16^4	17^3-20	20^2	21^4 - 23	24 -25	25^2 - 29	29^2 - 33
	frases (linha sup.)	a^1	a^2	a^3	c^1		a^1 imitações à 8ª		a^4		a^1	c^1
	baixo	b^1	b^2	b^3	a^1	a^1		a^3		ponte melódica para A'	b^1	material melódico de b^1
	altura	lá eólio										
	ritmo	predomínio de ♪ e ♩										
	métrica	acentos colocados no segundo tempo da linha inferior causam uma não sincronia nos apoios. Ex. comp. 9 – 10:  (lá bordão)										
	andamento	"Calmo" (M.M. ♩ = 66)										
	articulação	*legato*										
	intensidade	*pp – f*										
	textura	contrapontística										
Micro análise		2ª melódicas										

Dificuldades técnicas e de leitura: textura contrapontística; *legato*; não sincronia nos apoios entre as mãos causada por acentos.
Registro: lá 2 – fá 4

2. Chorinho

Chorinho
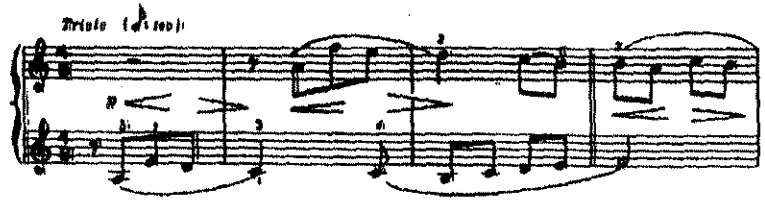


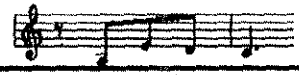
Macro análise	Seções	A				A'				
Média análise	compasso	1 - 2	3 - 4	4^2 - 6	7 - 8	9 - 10	11 - 12	12^2 - 14	15 - 16	17 – 20
	frases (linha sup.)	a	b^1	c	b^2	a	d	c^2	e	coda material melódico de a
		a (ant.)		b (cons.)		a^2 (ant.)		b^2 (cons.)		
		período				período				
	baixo	semicontraponto								
	altura	Do M								
	ritmo	ritmos complementares em ♪								
	métrica	os apoios e as ligaduras de articulação colocadas no baixo causam uma não sincronia métrica. Ex. comp. 5: 								
	andamento	♩= 100								
	articulação	*legato* e *non legato* com apoios								
	intensidade	*mf – f*								
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento **semicontrapontístico.**								
Micro análise		célula rítmica motívica (baixo): ♪. ♪ ♪ ♪								

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; ritmo motor em semicolcheias; *legato*; textura semicontrapontística; andamento rápido.
Registro: sol 2 – dó 5

3. Modinha

Modinha

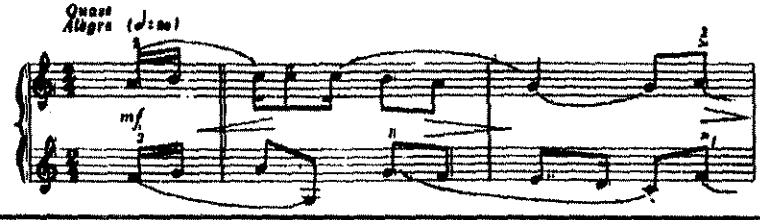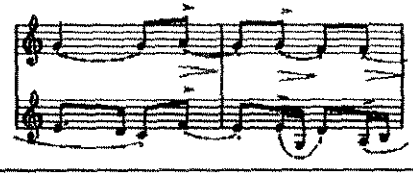


Macro análise	Seções	Única							
Média análise	compasso	1	2 – 4	5	6 - 9	9^2	10 - 13	13^2	14 - 20
	frases (linha sup.)		a^2 imitação		c^1		e		f
	baixo	a^1		b^1		d		c^2	
	altura	lá eólio							
	ritmo	ritmos complementares em ♪							
	métrica	regular: compasso quaternário. As ligaduras de articulação sugerem , muitas vezes, apoios no segundo tempo do compasso.							
	andamento	♪ = 100, caráter "triste"							
	articulação	*legato*							
	intensidade	*pp – p*							
	textura	contrapontística a duas vozes.							
Micro análise		célula rítmica motívica: 							

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; textuta contrapontística, *legato.*
Registro: lá 2 – lá 4

4. Moda Caipira
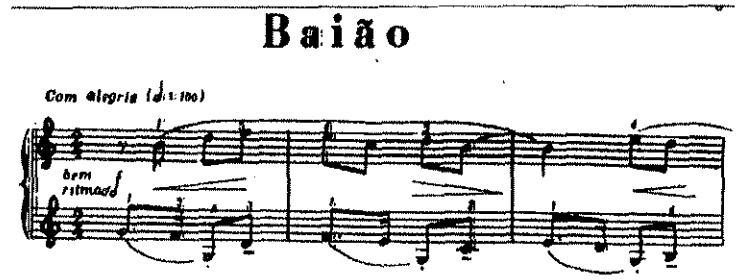
Moda Caipira



acro análise	Seções	A					B		A'		C		A''	
Média análise	compasso	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9 - 10	11 - 12	13 - 14	15 - 16	17 - 18	19 - 20	21 - 23	24 – 25	26 – 27
	frases	a^1	b^1	c^1	b^1	extensão de b^1	b^2	d^1	a^1	b^1	a^2	b^2	a^1	b^1
	(linha sup.)	período		período					período				período	
	baixo	semicontraponto												
	altura	Do M												
	ritmo	frases simétricas contratempos												
	métrica	as ligaduras de articulação e os acentos colocados pelo compositor; deslocam os apoios para o contratempo diversas vezes, porém de ,maneira sincronizada entre as duas vozes. .Ex. comp 2 – 3: 												
	andamento	"Quase Alegre" (M.M. ♩= 80)												
	articulação	*legato* ,*staccato* e acentos												
	intensidade	*pp – f*												
	textura	**Homofônica:** melodia acompanhada **semicontrapontisticamente**												
Micro análise		**2[as] melódicas**												

Dificuldades técnicas e de leitura: intervalos melódicos de até uma nona; notas das linhas suplementares; diversidade de articulações de toque (*legato; staccato;* e acentos); textura semicontrapontística.
Registro: sol 2 - fá 4

5. Baião

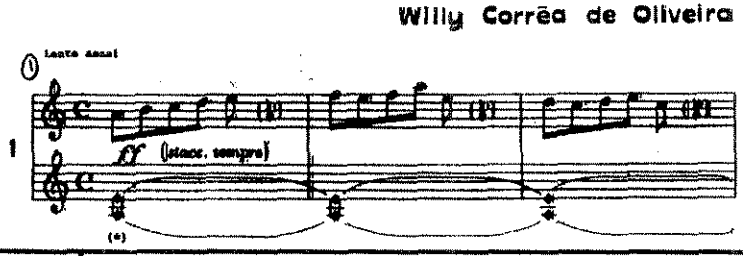


Macro análise	Seções	A				B			A'	
Média análise	compasso	1 - 4	5 - 9	10 - 12	17 - 20	21 - 24	25 - 30	31 - 34	35 - 38	39 – 48
	frases (linha sup.)	a^1	b^1	c^1	d^1 extensão da frase feita através de 4as melódicas sequênciadas a 2ª	e	f	ponte melódica- 6as melódicas descendentes sequenciadas à 2as.	a^2	b^2 extensão da frase feita através de 7as melódicas descendentes sequenciadas à 2as.
	baixo	ostinato rítmico – sol **bordão**				ostinato rítmico			ostinato rítmico – sol **bordão**	
	altura	sol mixolídio								
	ritmo	ostinato								
	métrica	acentos e ligaduras de articulação no contratempo deslocam os apoios principalmente no ostinato.								
	andamento	"Com Alegria" (M.M. ♩= 100)								
	articulação	*legato, staccato* e acentos								
	intensidade	*pp – f*								
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato								
Micro análise		ostinato rítmico (baixo):  e derivações melódicas.								
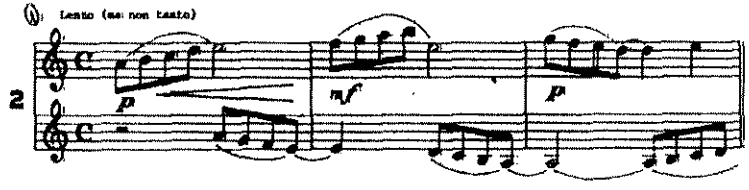
Dificuldades técnicas e de leitura: diversidade de articulações de toque (*legato, staccato;* acentos) ; andamento rápido; exige de independência das mãos.
Registro: sol 2 – sol 4

Autor: Willy Corrêa de Oliveira (1938)
Peça: *7 ou 8 peças mais fáceis* (Variações sobre *Sapatinho Branco*)
Data: 1987
Editora: Editora Novas Metas Ltda.
Fonte: Musimed Editora e Distribuidora

Variação 1



Variação 2
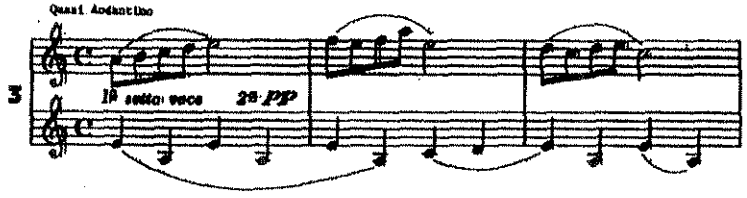


variações		*variação n° 1*	*variação n° 2*
Macro análise	**Seções**	Única	Única
Média análise	compasso	1 - 4 | 5 – 6	1 - 6 | 1 – 5; 7
	frases (linha sup.) baixo	a^1 | b^1 **período** notas do pentacorde de lá m pressionadas –sem produzir som apenas para liberar os harmônicos.	a^1 | a^2 **período** – conclusivo em lá M (picardia) contraponto em ritmos complementares
	altura	la eólio	lá m
	ritmo	**isorritmia** entre as células que compõem a linha supeior: ♪♪♪♪ ♪.	**isorritmia** entre as frases a^1 e a^2 ritmos complementares em ♪
	métrica	regular: comp. quaternário.	regular: comp. quaternário, sendo que a escrita do compositor sugere 2/2.
	andamento	*Lento assai*	*Lento (ma non tanto)*
	articulação	*staccato*	*legato*
	intensidade	*ff*	*p – f*
	textura	**monofônica** com ressonâncias	contrapontística
Micro análise		2ªs e 3ªs melódicas célula rítmica motívica: ♪♪♪♪ ♪.	2ªs e 3ªs melódicas célula rítmica motívica: ♪♪♪♪♩
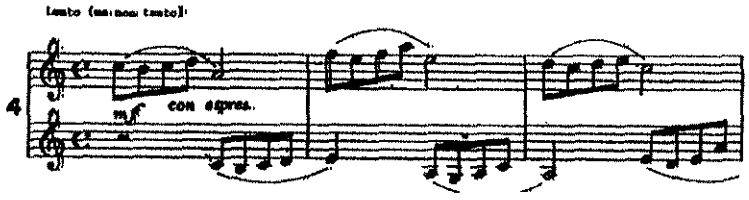
Dificuldades técnicas e de leitura: pressionar cinco teclas sem produzir som; *staccato*.
Registro: la 2 – lá 4

Dificuldades Técnicas e de leitura: textura contrapontística; *legato*.
Registro: lá 2 – si 4

Variação 3



Variação 4



variações		*variação nº 3*	*variação nº 4*
Macro análise	**Seções**	Única	Única
Média análise	compasso	𝄆 1 - 4 | 5 - 6 𝄇	1 - 4 | 5 - 6 | 1 - 4 | 5; 7
	frases (linha sup.) baixo	a^1 | b^1 **período** ostinato rítmico com desenvolvimento melódico **quase contrapontístico**	a^1 | b^1 | a^1 | b^2 **período duplo**
	altura	lá eólio	lá eólio
	ritmo	ostinato (baixo) **Isorritmia** entre as quatro células melódicas da frase a^1	**Isorritmia** entre as quatro células melódicas que compõem a frase a. **homorritmia** entre as linhas inferior e superior nas frases b^1 e b^2. imitações à distância de dois tempos na frase a. ritmos complementares.
	métrica	regular: comp. quaternário, sendo que a escrita sugere 2/2.	regular: comp. quaternário, sendo que a escrita sugere 2/2.
	andamento	*Quasi andantino*	*Lento (ma non tanto)*
	articulação	*legato*	*legato*
	intensidade	*sotto voce – pp*	*mf*
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato	contrapontística a duas vozes com imitações.
Micro análise		2ª e 3ª melódicas ostinato (baixo): ♩♩♩♩	2ª, 3ª e 4ª melódicas célula rítmica motívica: ♪♪♪♪♩
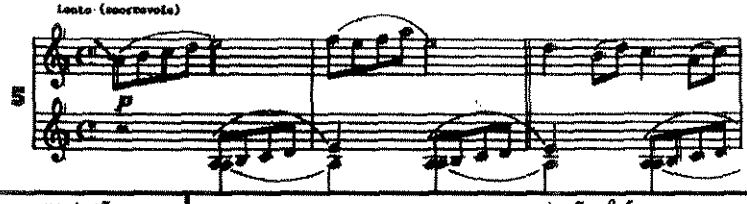
Dificuldades técnicas e de leitura: *legato*

Registro: lá 2 – lá 4
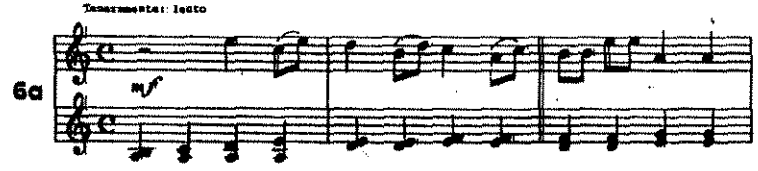
Dificuldades técnicas e de leitura: textura contrapontística com imitações; *legato.*

Registro: lá 2 – lá 4

Variação 5



Variação 6a
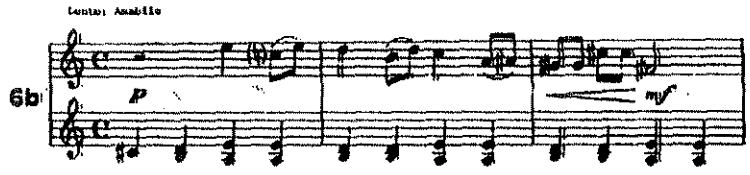


variações		*variação nº 5*			*variação nº 6 a*	
Macro análise	**Seções**	Única			Única	
Média análise	com-passo	1 – 2	3 – 4	5 – 6 – 7	1 - 3	4 – 6
	frases (linha sup.)	a¹	b¹	a²	**antecedente**	**consequente**
		antecedente		**consequente**	**período** – conclusivo em lá m	
		período - conclusivo em la				
	baixo	ostinato rítmico melódico	retrógrado do ostinato	imitação à **distância de dois** tempos	ostinato rítmico em acordes de 2 sons descaracterizando a tonalidade	
	altura	lá eólio			lá eólio	
	ritmo	ritmos complementares em ♪			ostinato	
	métrica	regular: compasso quaternário sendo que a escrita sugere 2/2.			regular: compasso quaternário	
	anda-mento	*Lento (scorrevole)*			*teneramente: lento*	
	articu-lação	*legato*			*legato* de duas em duas colcheias e *non legato*	
	inten-sidade	*p*			*p – f*	
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato.			**homofônica:** melodia com ostinato.	
Micro análise		ostinato rítmico melódico (baixo) e seu retrógrado presente no comp. 4:			3ª melódicas **ostinato em acordes de 2 sons. Ex. comp. 1:**	
		2ª e 3ª melódicas				
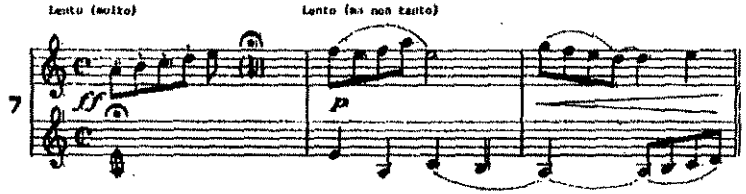
Dificuldades técnicas e de leitura: teclas presas; *legato*; intervalo melódico de até uma 8ª
Registro: lá 2 – lá 4

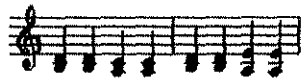
Dificuldades técnicas e de leitura: acordes de 2 sons; l*egato*.
Registro: lá 2 – mi 4

Variação 6b



Variação 7



variações		*variação nº 6 b*			*variação nº 7*					
Macro análise	**Seções**	Única			Única					
	compasso	1 – 3	4	5 - 6	1	2	3	4	5	6 - 7
	frases	a^1	extensão de a^1, através da sequência não real do comp. 3	a^2	a^1				b^1	
	(linha sup.) linh. inferior	**período** considerando duas vozes, temos um ostinato rítmico melódico no baixo (si-si-la-la) e um ostinato rítmico no tenor, com desenhos melódicos em 2ªs. Ex. comp. 4 – 5: 			**período** – conclusivo em lá					
					repetição do comp. 1 da var. 1	**semínimas em quase contraponto** – acompanhamento utilizado na var. 3	repetição do comp. 3 da var. 2	repetição do comp 4 da variação 4b	repetição do comp. 5 da variação 4	repetição dos comp. 6 – 7 da var. 5
	altura	lá como centro.			lá eólio					
Média análise	ritmo	**Isorritmia** entre os comp. 2 –3 e 5 – 6. ostinato			**homorritmia** entre as linhas inferior e superior no comp. 5.					
	métrica	regular: compasso quaternário.			regular: compassoquaternário					
	andamento	*Lento: ambile*			*Lento (molto)* , comp. 1; *Lento (ma non tanto),* comp. 2 e 3; *com spirito,* comp. 4.					
	articulação	*legato* de duas em duas colcheias e *non legato.*			*legato* e *staccatto*					
	intensidade	*p – f*			*p – ff*					
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato.			**homofônica:** melodia acompanhada					
Micro análise		ostinato rítmico (linha inferior): ♩♩♩♩ 2ªs e 3ªs melódicas			2ªs e 3ªs melódicas.					
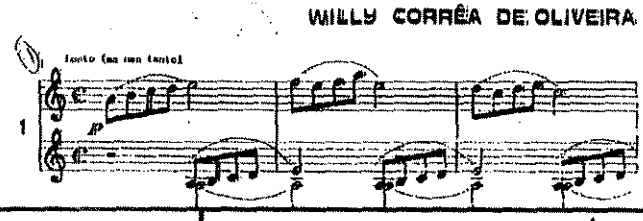
Dificuldades técnicas e de leitura: acordes de 2 sons; *legato* de duas em duas notas. sons; teclas presas.
Registro: la 2 – fá 4

Dificuldades técnicas e de leitura: *legato;staccato*; acordes de dois

Registro: lá 2 – lá 4

Autor: Willy Corrêa de Oliveira
Peça: *Nove Peças Fáceis*
Data: 1987
Editora: Novas Metas Ltda.
Fonte: Musimed Editora e Distribuidora Ltda.
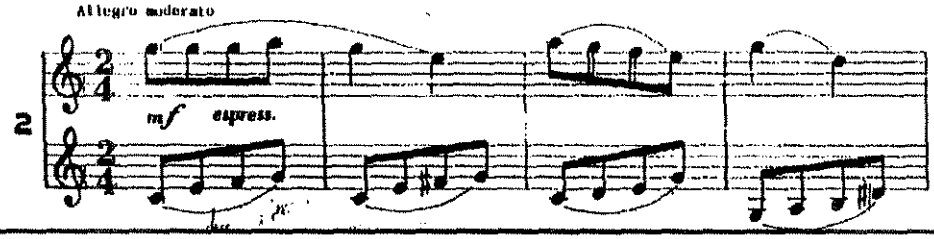
1. Sapatinho Branco



Macro análise	Seções	A		A	
Média análise	compasso	1 - 4	5 - 6	1 - 4	5 – 7
	frases (linha sup.) baixo	a^1	b^1	a^1	a^2
		período		**período**	
		ostinato rítmico melódico com seu retrógrado no comp. 4	ostinato rítmico melódico com um ponto de imitação no comp. 6	repetição dos comp. 1 – 6	
	altura	lá eólio			
	ritmo	ostinato **isorritmia** entre as células melódicas que compõem a frase a. ritmos complementares em ♪			
	métrica	regular: compasso quaternário com escrita sugerindo comp. 2/2.			
	andamento	*Lento (na non tanto)*			
	articulação	*legato*			
	intensidade	*p – mf*			
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento.			
Micro análise		2ª e 3ª melódicas	baixo : com ostinato igual ao da var. 5 das *7 ou 8 mais pecças mais fáceis* (variação sobre *"Sapatinho Branco"*.		

Dificuldades técnicas e de leitura: teclas presas; *legato.*
Registro: lá 2 – lá 4
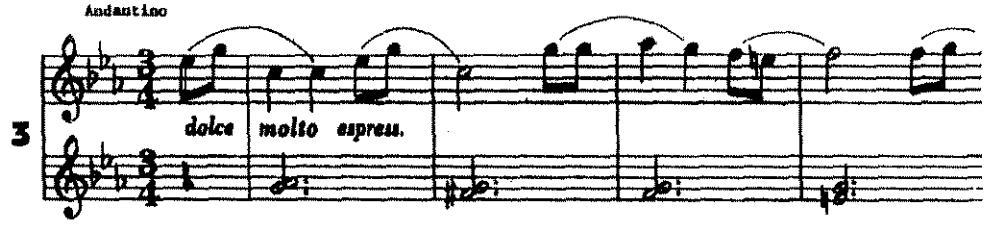
2. Pombinha Branca
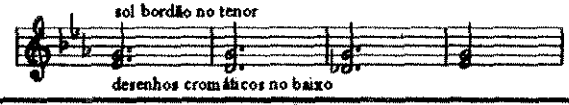


Macro análise	Seções	Única
Média análise	com-passo	1 - 4 | 5 – 8
	frases (linha sup.) baixo	a^1 | a^2 **período** ostinato rítmico descaracterizando a tonalidade.
	altura	Do como centro
	ritmo	**Isorritmia** entre as frases ritmo motor em ♪
	métrica	regular: compasso binário
	anda-mento	*Allegro moderato*
	articu-lação	*legato*
	inten-sidade	*mf*
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato
Micro análise		ostinato rítmico no baixo: ♪♪♪♪ e suas derivações melódicas 2ª e 3ª melódicas.

Dificuldades técnicas e de leitura: regularidade rítmica; notas das linhas suplementares; *legato*.
Registro: sol 2 – lá 4
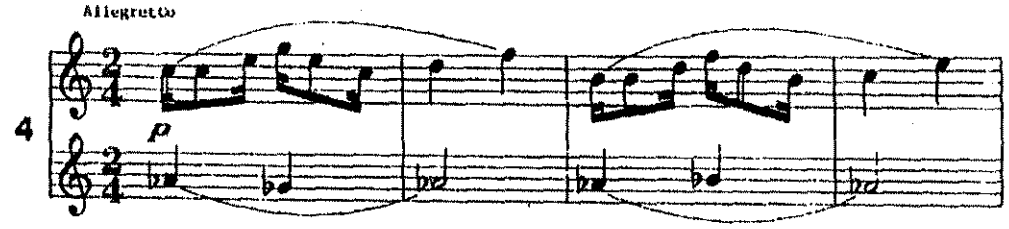
3. Terezinha de Jesus

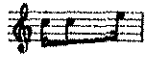
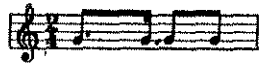


Macro análise	**Seções**	Única					
Média análise	com-passo	1 - 2	3 - 4	5 - 8	9 - 10	11 - 12	13 – 16
	frases (linha sup.)	a^1	b^1	b^2	a^1	b^1	b^2
		antecedentes		**consequente**	**antecedentes**		**consequente**
		período			**período**		
	linh. inferior	ostinato rítmico com desenhos cromáticos e sol **bordão** (considerando- se dois **componentes sonoros**)			ostinatos (ritmo de valsa) com do **bordão**		
	altura	Do como centro					
	ritmo	**isorritmia** entre as células melódicas que compõem as frases a e b. ostinatos					
	métrica	regular: compasso ternário					
	anda-mento	*Andantino*					
	articu-lação	*legato*					
	inten-sidade	não indicada					
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato					
Micro análise		célula rítmica motívica: ♪♪♩ ♩ ; **ostinatos da linha inferior**: Ex. comp. 5 – 8:  Ex. comp. 9-10: 					

Dificuldades técnicas e de leitura: intervalos harmônicos de até uma 8ª; teclas presas; acordes de três sons; acordes arpejado; *legato.*
Registro: do 3 – lá 4
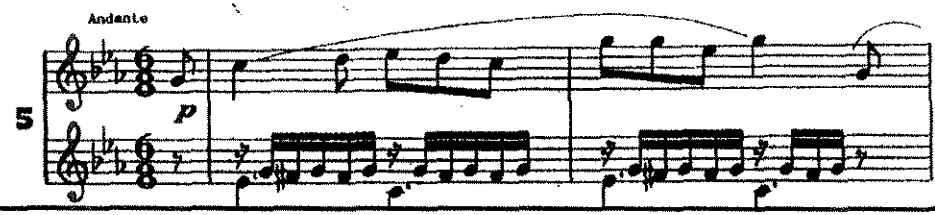
4. Samba Lelê



Macro análise	Seções	A				B			
Média análise	compasso	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9 - 10	11 - 12	13 - 14	15 – 16
	frases (linha sup.)	a^1	a^2 sequência 2ª abaixo de a^1	a^1 (repetição de a^1)	a^2	b^1	b^2 sequência 2ª abaixo de b^1	b^1	a^1
		período				**período**			
	linha inferior	**quase contraponto** descaracterizando a tonalidade		ostinato - sol **bordão**		**homorritmia** com a linha do soprano em movimento contrário		**quase contraponto**	acordes de três sons
	altura	Do como centro							
	ritmo	**Isorritmia** entre as frases a e entre as frases b **homorritmia** entre as linhas superior e inferior nos comp. 9 – 12.							
	métrica	regular: comp. binário							
	andamento	*Allegretto*							
	articulação	*legato* e *staccato*							
	intensidade	*p – f*							
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento em ostinato e **acordal** (dos comp. 9 – 12)							
Micro análise		motivo:  ostinato rítmico do baixo (comp. 5 – 8): 							

Dificuldades técnicas e de leitura: textura acordal; acordes de três sons; *legato*; *sataccatto;* 3ªs harmônicas.
Registro: do 3 – sol 4
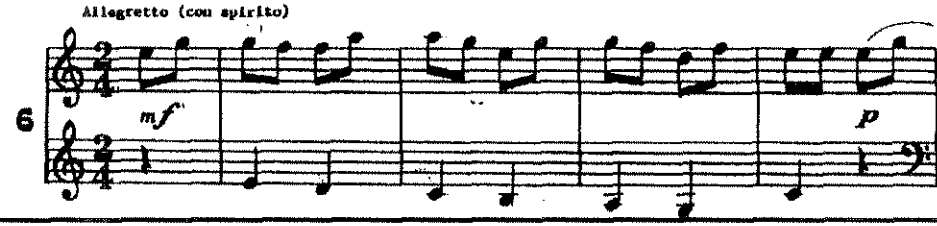
5. Você gosta de mim?



Macro análise	Seções	Única			
Média análise	compasso	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 – 8
	frases (linha sup.)	a^1	a^2	a^3	b^3
		período duplo			
	tenor	ostinato rítmico com figurações melódicas com 2ªs m			
	baixo	**quase contraponto** - reforçando a tonalidade			
	altura	do como centro			
	ritmo	ostinato **isorritmia** entre as frases a^2, a^3 e b^1			
	métrica	regular: compasso binário com subdivisão ternária			
	andamento	*Andante*			
	articulação	*legato*			
	intensidade	*p – f*			
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato			
Micro análise		2ªs, 4ªs e 5ªs melódicas.	ostinato rítmico (baixo e tenor): 		e suas derivações melódicas

Dificuldades técnicas e de leitura: teclas presas; *legato*; intervalos harmônicos de até uma 6ª.
Registro: sol 2 – lá 4

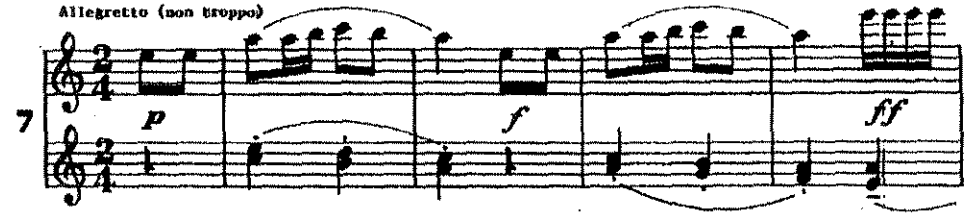
6. Peixe Vivo



Macro análise	**Seções**	Única					
Média análise	com-passo	1 - 4	5 - 8	9 - 10	11 - 12	13 - 16	17 – 20
	frases (linha sup.) baixo	a^1 **quase contraponto**	a^2 repetição de a^1 em *legato*	b^1 acordes de quatro notas arpejados	b^2 repetição de b^1 em *legato* pequeno ostinato melódico	a^3 repetição de a^1 em *legato* de duas em duas notas acomp. com função harmônica	a^2
	altura	Do como centro					
	ritmo	predominância de ♩ na linha inferior e de ♪ na linha superior. **isorritmia** entre as frases a e entre as frases b.					
	métrica	regular: compasso binário					
	anda-mento	*Allegretto (com spirito)*					
	articu-lação	*legato; non legato; non legato* com apoios; *legato* de duas em duas notas.					
	inten-sidade	*p – mf*					
	textura	**homofônica:** melodia com **quase contraponto.**					
Micro análise		2ªs e 3ªs melódicas					

Dificuldades técnicas e de leitura: teclas presas; notas das linhas suplementares; intervalos melódicos de até uma 8ª; diversidade de articulações de toque.
Registro: sol 2 – do 5

7. Machadinha

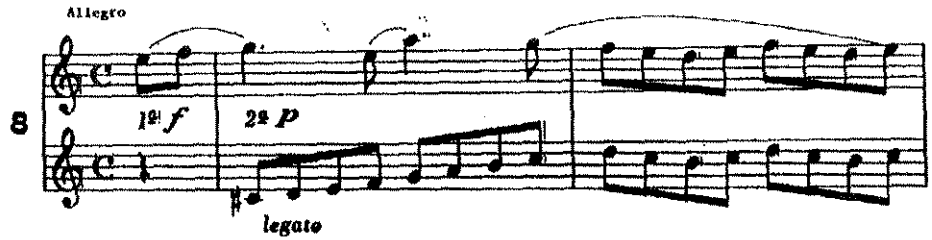


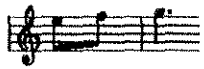
Macro análise	Seções	Única			
Média análise	compasso	1 - 2	3 – 4	5 - 6	7 – 8
	frases (linha sup.)	a^1	a^1 repetição de a^1	b^1	b^1 repetição de b^1
		período duplo			
	baixo	**quase contraponto em terças duplas**			
	altura	lá m			
	ritmo	frases simétricas (dois compassos cada) e em anacrusi			
	métrica	regular: compasso binário			
	andamento	*Allegretto (non troppo)*			
	articulação	*legato* e *non legato*			
	intensidade	*p – ff*			
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento **quase contrapontístico.**			
Micro análise		motivo: 			

Dificuldades técnicas e de leitura: diferenças de articulação de toque entre as linhas superior e inferior; notas repetidas, terças harmônicas; dinâmica em fortíssimo.

Registro: mi 3 – mi 5

8. Carneirinho, Carneirão
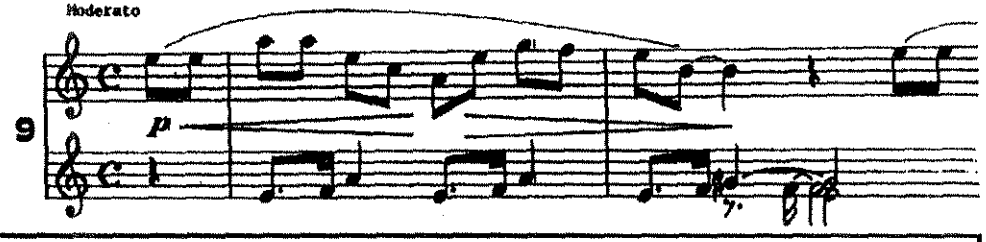


Macro análise	Seções	Única			
Média análise	compasso	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 – 8
	frases (linha sup.) baixo	a^1	a^2	a^3	a^4
		sequências 2ª abaixo de a^1, sendo que a^4 é interrompida para finalizar em Do			
		contramelodia em **ritmo motor**			
	altura	Do M			
	ritmo	ritmo motor em ♪ **isorritmia** entre as frases da peça.			
	métrica	regular: compasso quaternário			
	andamento	*Allegro*			
	articulação	*legato*			
	intensidade	*p – f*			
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento semicontrapontístico.			
Micro análise		motivo: 			

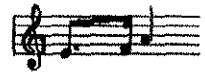
Dificuldades técnicas e de leitura: *legato;* contramelodia; passagens de polegar.

Registro: lá 2 – lá

BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DA
COLEÇÃO
UNICAMP

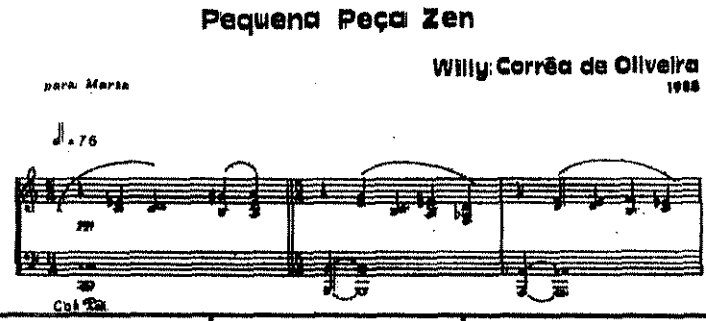
9. Nesta Rua
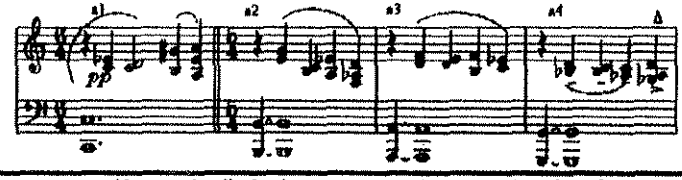


Macro análise	Seções	Única							
Média análise	compasso	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7; 9 – 10
	frases (linha sup.)	a^1	b^1	a^2	b^2	a^1	b^1	a^2	b^2
		período duplo				**período duplo,** repetição do primeiro período com extensão no comp. 10 através da colocação de um lá no registro grave			
	baixo	ostinato rítmico com exceção dos comp. 2; 6; 8 – 10							
	altura	lá m							
	ritmo	ostinato frases simétricas (dois compassos cada)							
	métrica	regular: compasso quaternário							
	anda-mento	*Moderato*							
	articu-lação	*legato*							
	inten-sidade	*p – ff*							
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato							
Micro análise		ostinato rítmico (baixo) :  e com derivações melódicas feitas através de modificações apenas da última nota. 2ª, 3ª 4ª e 5ª melódicas							

Dificuldades técnicas e de leitura: teclas presas; notas das linhas suplementares; *legato*;
Registro: lá 0 – do 5

Autor: Willy Corrêa de Oliveira
Peça: *Pequena Peça Zen*
Data: 1988
Editora: Novas Metas
Fonte: Musimed Editora e Distribuidora Ltda.
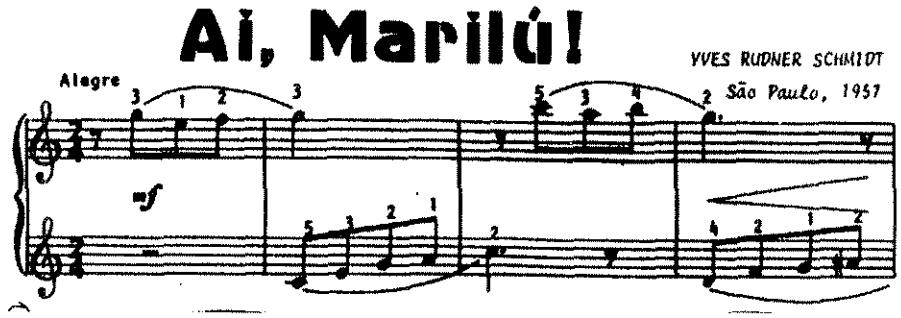


Macro análise	Seções	A					B							A'				C				codetta		
	compasso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
	frases	a^1	b^1	c^1	d^1	inserção contrastante	a^1	b^1	c^1	d^2	c^1	b^1	a^1	a^1	b^1	c^1	d^1	a^1	c^1	b^1	d^3	a^1	a^1	fragmento de a^1
	(linha sup.)	apresentação direta dos quatro fragmentos melódicos (a, b, c, e d) a serem usados em toda a peça					os quatro fragmentos melódicos em posição retrógrada, sendo que os comp. 6 e 12 devem ser repetidos de 3 a 5 vezes e de 2 a 4 vezes, respectivamente.							repetição dos comp. 1 a 4, sendo que o fragmento a^1, anteriormente apresentado em compasso 6/4, é aqui mostrado em compasso 5/4				apresentação dos quatro fragmentos melódicos com inversão entre b e c				dupla repetição de a, com uma Terceira repetição interrompida no quarto tempo		
	baixo	8ª em segundas descendentes					8ª em segundas descendentes e ascendentes							repetição dos comp. 1 - 4				8ª em segundas descendentes completando a uma escala de Do M				do **bordão**		
Média análise	altura	Do (M/m) como centro																						
	ritmo	**Isorritmia** entre os fragmentos melódicos com exceção de a.																						
	métrica	mudanças de compasso de 6/4 para 5/4, obedecebdo o contorno melódico dos fragmentos temáticos.																						
	andamento	M.M. ♩= 76																						
	articulação	*legato*																						
	intensidade	*pp – ff*																						
	textura	**homofônica:** com dois **componentes sonoros** com acompanhamento.																						
Micro análise		A peça explora os seguintes fragmentos melódicos as seguintes **formas-motivo**																						



Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; sutilezas de dinâmica e expressão; acordes de três sons; *legato*; intervalos harmônicos de até uma 8ª; uso do pedal. **Registro:** do 0 – sol 5

Autor: Yves Rudner Schimdt (1933)
Peça: *Ai, Marilú!*
Data: 1957
Editora: redijo, Gráfica e Editora Ltda.
Fonte: Biblioteca da ECA – Escola de Comunicações e Artes - USP

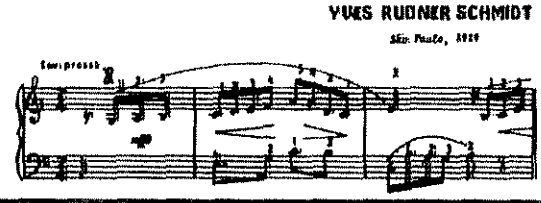


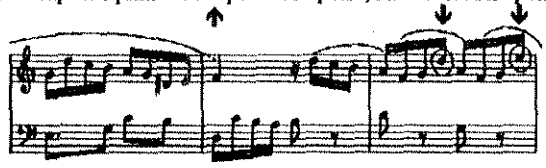
Macro análise	**Seções**	A									B									A'
	compasso	1-2	3-4	5-7	8-10	11-13	14-16	17-19	20-22	23-26	27-30	31-33	34-36	37-39	40-42	43-45	46-48	49-51	52-54	55-68
	frases (linha sup.)	a^1	a^2 trans. 3ª acima de a^1	b^1	b^2	b^3	a^4	b^1	b^2	b^4 concui em Do M	c^1	c^2	c^3	d^1	d^2 transp. 2ª abaixo de d^1	e^1	e^2 conclui em Do m	e^1	e^2	repetição dos comp. 14 – 26
		A nota da apojatura do comp. 14 encerra a frase b^3, enquanto a nota real inicia a^4. Ex. comp. 13 – 14: 																extensão da sentença através da repetição dos comp. 43-48, sendo e^2 transposto 8ª acima.		
	baixo	**período duplo** **semicontraponto** – ritmos complementares em ♪													**sentença** **semicontraponto**					
Média análise	altura	Do com cromatismos																		
	ritmo	ritmos complementares em ♪ nas seções A e A' frases assimétricas																		
	métrica	regular: compasso binário com síncopes																		
	andamento	não indicado, caráter "alegre"																		
	articulação	*legato*																		
	intensidade	*mp – mf*																		
	textura	**Homofônica:** melodia com acompanhamento **semicontrapontístico.**																		
Micro análise		**motivo:** 																		**2ª e 3ª melódicas**

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; arpejos; utilização de grande extensão do piano; *legato*.
Registro: sol 2 – fá 5

Autor: Yves Rudner Schmidt
Peça: *Chorinho*
Data: 1979
Editora: Redijo, Gráfica e Editora Ltda.
Fonte: Biblioteca da ECA - USP
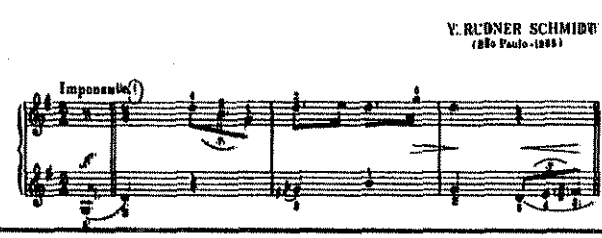
Chorinho

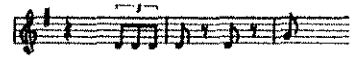


Macro análise	Seções	A					B		A
Média análise	compasso	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9 - 12	13 - 16	17 - 20	1 – 12
	frases (linha sup.) baixo	a^1	b^1	c^1	d^1	e^1 conclusiva em Do M	f^1 (ant.)	f^2(cons.)	repetição de A
		semicontraponto					período		
	altura	Do M							
	ritmo	**Isorritmia** entre as frases a, b, c e d: 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 | 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 | 𝅗𝅥 , e entre seus respectivos acompanhamentos. ritmos complementares em 𝅘𝅥𝅯							
	métrica	Finais de frases, embora ocupem o primeiro tempo do compasso, não devem ser apoiados. Saltos melódicos ascendentes tendem apoiar perceptivamente as notas mais agudas: Exs. comp. 3 – 5: 							
	andamento	"sem Pressa"							
	articulação	*legato*							
	intensidade	*mp – mf*							
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento **semicontrapontístico.**							
Micro análise		células rítmicas motívicas: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 (seção A) e 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 (seção B)							

Dificuldades técnicas e de leitura: passagens de polegares; textura semicontrapontística; intervalos melódicos em *legato* de até uma 7ª.
Registro: sol 1 – do 5
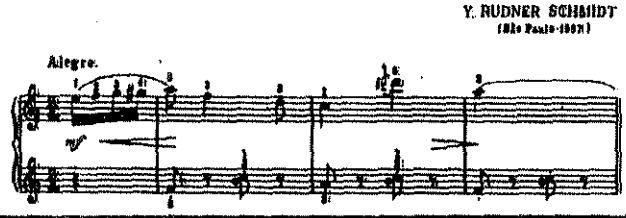
Autor: Yves Rudner Schimdt
Peça: *Fanfarrinha* (n° 1 da *Coletânea de Peças Infantis)*
Data: 1968
Editora: Irmãos Vitale S/A
Fonte: Centro Cultural São Paulo

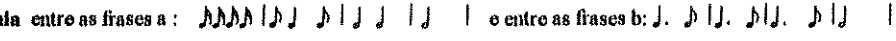


Macro análise	Seções	Única					
Média análise	compasso	1 - 3	4 - 11	12 - 19	20 - 27	28 - 35	36 – 39
	frases (linha sup.) baixo	introdução	a^1	a^2	a^1	a^3	codetta
			período duplo				
		quase contraponto – desenvolvido através de uma célula rítmica melódica característica da fanfarra					dobramento em **homorritmia** com o soprano
	altura	Sol M					
	ritmo	**homorritmia** entre as frases e entre as linhas superior e inferior na codetta					
	métrica	regular: compasso binário					
	andamento	não definido caráter "Marcial"					
	articulação	não indicada					
	intensidade	*mf – ff*					
	textura	**homofônica: melodia acompanhada quase contrapontisticamente.**					
Micro análise		células rítmica motívica (linha superior): ♪♪. ♪♩ motivo rítmico melódico (baixo) : 					

Dificuldades técnicas e de leitura: quiálteras com subdivisões do tempo em 3 e 4; linha superior escrita com dois componentes sonoros; terças; regularidade rítmica.
Registro: sol 2 – sol 4

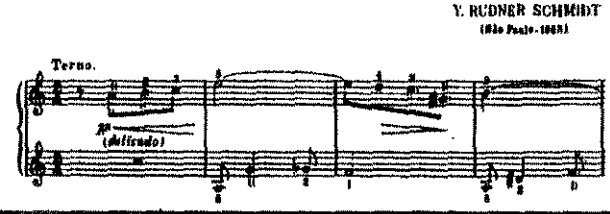
Autor: Y. Rudner Schimdt
Peça: *A Caminho da Escola* (n°2 da *Coletânea de Peças Infantis)*
Data: 1967
Editora: Irmãos Vitale S/A
Fonte: Centro Cultural São Paulo

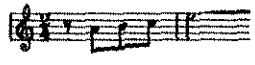


Macro análise	Seções	A				B		A'			
	compasso	1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 - 15	16 - 19	20 - 24	25 - 28	29 - 32	33 - 36	37 – 40
	frases (linha sup.) baixo	a^1	a^2	a^3	a^4	b^1	b^2	a^1	a^2	a^3	a^5
		período duplo ostinato rítmico				contra melodia		período duplo ostinato rítmico			
Média análise	altura	ré como centro									
	ritmo	ostinato (baixo) **Isorritmia** entre as frases a :  e entre as frases b:									
	métrica	regular: compasso binário.									
	andamento	não definido caráter "Alegre"									
	articulação	*legato* e *staccato*									
	intensidade	*mp – f*									
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato.									
Micro análise		ostinato rítmico (baixo):  motivo melódico: 									

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; *legato; staccato*; saltos melódicos em *staccato*; apojaturas.
Registro: fá 2 – mi b 5
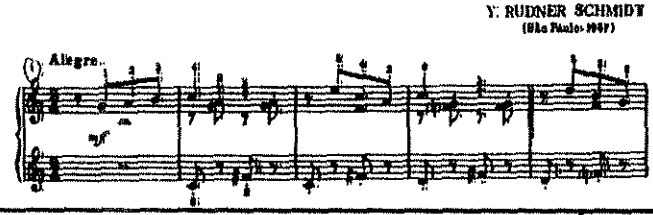
Autor: Y. Rudner Schimdt
Peça: *A Canção do Negrinho* (n° 4 da *Coletânea de Peças Infantis*)
Data: 1967
Editora: Irmãos Vitqale S/A
Fonte: Centro Cultural São Paulo



Macro análise	Seções	A			B	
Média análise	compasso	1 - 8	8^2 - 15	16 - 22	23 – 30	31 – 38
	frases (linha sup.)	a^1 ant.	a^2 ant.	b cons.	c	d conclusiva em lá
		período				
	baixo	semicontraponto				
	altura	lá m como centro (com notas cromáticas)				
	ritmo	**isorritmia** entre as frases a				
	métrica	compasso binário . Os apoios podem estar de acordo com o contorno melódico das frases (pontos culminantes).				
	andamento	não indicado, caráter "terno" e "gracioso"				
	articulação	*legato*				
	intensidade	*p – mf*				
	textura	**Homofônica:** melodia com acompanhamento **semicontrapontístico.**				
Micro análise		motivo: 		célula rítmica motívica (baixo): ♪ ♩ ♪		

Dificuldades técnicas e de leitura: uso intenso de intervalos melódicos maiores que 2da e 3as exigindo boa flexibilidade das mãos, passagens de polegar; *legato;* acidentes ocorrentes.
Registro: sol # 2 – lá 4

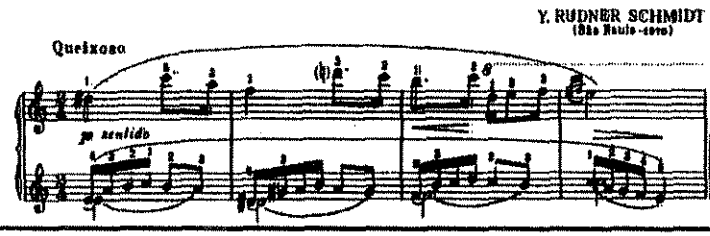
Autor: Y. Rudner Schimdt
Peça: *Passeio no Parque* (n° 5 da *Coletânea de Peças Infantis*)
Data: 1967
Editora: Irmãos Vitale S/A
Fonte: Centro Cultural São Paulo



Macro análise	Seções	A		B		A'
Média análise	compasso	1 - 8	9 - 16	17 - 24	25 – 31	32 – 47
	frases (linha sup.) baixo	a período ostinato rítmico	b	c^1 dobramento **homodirecional** , em **homorritmia** e ostinato	c^2	repetição de A com cadência conclusiva em Do M ostinato rítmico
	altura	Do M				
	ritmo	ostinato				
	métrica	regular: compasso binário, ritmos complementares em ♪				
	andamento	não indicado, caráter "Alegre" (seção A) e "resoluto" (seção B)				
	articulação	*staccato e non legato*				
	intensidade	*mf*				
	textura	**homofônica :** melodia com ostinato e dobrada (comp. 17 – 20 e 25 – 28)				
Micro análise		ostinato (baixo) : célula rítmica motívica: 𝄾 ♪♪♪ 𝅗𝅥		2ª e 3ª melódicas		

Dificuldades técnicas e de leitura: apojaturas; *staccato*; alternância entre as mãos; regularidade rítmica.
Registro: si 2 – lá 4

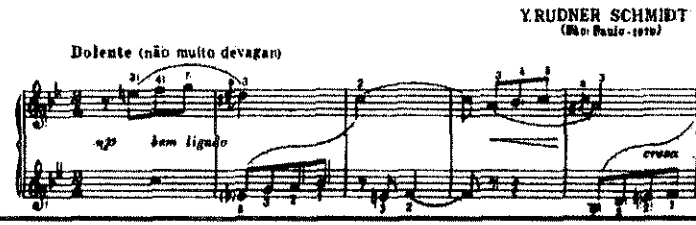
Autor: Y. Rudner Schmidt
Peça: *Ternurinha* (n°9 da *Coletânea de Peças Infantis*)
Data: 1970
Editora: Irmãos Vitale S/A
Fonte: Centro Cultural São Paulo



Macro análise	Seções	Única			
Média análise	compasso	1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 - 16
	frases (linha sup.)	a	b	c	d
	contr.	ostinato rítmico – variações melódicas da célula 1		ostinato rítmico com variações da célula melódica 2	
	baixo	ostinato rítmico			
	altura	ré m como centro			
	ritmo	ostinatos (baixo e contralto)			
	métrica	regular: compasso : compasso binário			
	andamento	não indicado, caráter "queixoso"			
	articulação	*legato*			
	intensidade	*p – mf*			
	textura	homofônica: melodia com ostinato rítmico			
Micro análise		células rítmicas motívicas (linha superior): ♩ ; ♪. 𝅘𝅥𝅯 ; 𝅘𝅥𝅯 ♪ 𝅘𝅥𝅯; e 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ostinato rítmico (baixo): ♩ ostinato (contralto), baseado em variações melódicas das seguintes células melódicas:  célula 1 e  , célula 2			

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; acidentes ocorrentes, intervalos melódicos de até uma 7ª m, notas presas, com intervalos harmônicos de até uma 6ª.
Registro: sol # 2 – sol 5

Autor: Y. Rudner Schmidt
Peça: *Cantilena* (n° 10 da *Coletânea de Peças Infantis*)
Data: 1970
Editora: Irmãos Vitale S/A
Fonte: Centro Cultural São Paulo



Macro análise	Seções	Única				
Média análise	compasso	1 - 4	5 - 7	8 - 14	14^2 - 16	17 – 21
	frases (linha sup.) baixo	a^1	a^2 – transposição 4ª abaixo de a^1	b - liquidação	a^3	c
		sentença				
		semicontraponto				
	altura	Fa como centro				
	ritmo	frases assimétricas				
	métrica	regular: compasso binário. Os apoios podem estar de acordo com o contorno melódico (pontos culminantes).				
	andamento	"não muito devagar", caráter "dolente"				
	articulação	*legato*				
	intensidade	*p – mf*				
	textura	homofônica: melodia com acompanhamento semicontrapontístico.				
Micro análise		motivo: 		2as, 3as e 4as melódicas		

Dificuldades técnicas e de leitura: uso intenso de acidentes ocorrentes; arpejos exigindo flexibilidade das mãos; textura semicontrapontística; apojaturas.
Registro: lá 2 – ré 5

2.3. Análise Estrutural das Peças ainda não publicadas comercialmente e das peças escritas especialmente para a dissertação (peças do Anexo)

Autor: Alda de Jesus Oliveira
Peça: *Báfrica*
Data: 1998
Fonte: manuscrito enviado pela autora

Macro análise	Seções	A				B				A'	
	compasso	1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 - 16	17 - 18	19 - 20	21 - 22	23 - 26	27 - 42	43 - 45
	frases (linha sup.)	a^1 – nos comp. 3 e 4 a frase é extendida através da prolongação do mi.	a^2 - a frase finaliza com o lá no último tempo do compasso 6 . A sustentação dessa nota é substituída pela sua repetição em **homorritmia** com o ostinato	a^1 - repetição dos compassos 1 – 4	a^3 - frase conclusiva em Do.	b^1	b^2	b^3	b^4	repetição dos comp. 1 - 16	extensão feita através da repetição dos comp. 41 – 42 cadenciada em Do .
	tenor e baixo	ostinato rítmico (linhas do baixo e tenor em **homorritmia**) **lá bordão**	ostinato rítmico **lá bordão**	ostinato rítmico com variações melódicas em relação aos comp. anteriores. **lá bordão** – do **bordão**	ostinato rítmico A progressão harmônica no comp. 14 é IV – V7, sendo que a conclusão em Do M é diluída pela substituição da 3ª por notas extranhas ao acorde	Nesta seção, as frases são delimitadas pelo contorno melódico do tenor, que possui frases regulares de dois em dois compassos. do **bordão**					
Média análise	altura	Do como centro									
	ritmo	ostinato contratempos **homorritmia** praticamente constante entre os vários **componentes sonoros.** **frases regulares**: quatro em quatro compassos (seção A) e dois em dois compassos (seção B)									
	métrica	regular: compasso quaternário									
	andamento	*Moderato*									
	articulação	*non legato*									
	intensidade	*ppp - ff*									
	textura	**homofônica**: melodia com ostinato									
Micro análise		**ostinato (seção A) :**  ostinato (seção B – numa leitura vertical): 									

Dificuldades técnicas e de leitura: regularidade rítmica no ostinato; acordes com três sons; notas presas.
Registro: do 1 – lá # 3
Nota: segundo a autora, essa peça procura traçar um paralelo entre a Bahia e a sua herança negra, conforme o próprio título sugere.

Autor: Álvaro Guimarães
Peça: *4 Aprontos para Piano – iniciação para pequenos e grandes*
Data: 1998
Fonte: manuscrito enviado pelo autor (peças feitas especialmente para a dissertação)

Aprontão I : para cima, para baixo , ou ao contrário

Trata-se de um exercício para iniciantes, num enfoque bastante inovador, onde o aluno é introduzido às qualidades básicas do som: altura; duração; intensidade e timbre.

Utilizando apenas as notas "do" em toda a extensão do piano, o aluno se familiariza com as diferenças de alturas de uma mesma nota, é introduzido às notas das linhas suplementares, utiliza toda a extensão do piano e também exercita os primeiros saltos com e sem cruzamentos entre as mãos.

São colocadas duas durações básicas: "longa" e "curta" que, combinadas com os diversos andamentos sugeridos, oferecem as primeiras noções relativas de duração do som.

Os sinais indicativos das dinâmicas também são dois: *p* (*piano*) e *f* (*forte*). Essas duas intensidades sugeridas podem ser constantes ou alternadas entre si. Há também sinais de *crescendo* e *diminuendo.*

A possibilidade de usar o pedal direito de maneira sustentada, interrompida a cada nota ou ainda de não usá-lo, combinada com três tipos básicos de articulação(*non legato, legato* e *staccato*) e duas colocações de caráter (*dolce* e *furioso*) oferecem ao aluno noções preliminares de diferenciação de timbres no instrumento.

Todos esses parâmetros acima colocados, segundo o autor, devem ser combinados entre si, tornando o exercício mutante: a mesma página remete o aluno a muitos estudos diferentes.

O principal objetivo parece claro: habituar o iniciante a trabalhar com os diversos aspectos sonoros que um mesmo som envolve, sem os estudos prévios de cada um destes aspectos de maneira isolada.

Aprontão 2: outro para cima, para baixo ou ao contrário

Este segundo exercício é a continuação do primeiro. Porém o autor , apesar de continuar a trabalhar com as quatro propriedades básicas do som, exige, em cada um dos parâmetros sonoros, maiores sutilezas em relação ao primeiro exercício.

Enquanto o primeiro exercício trabalhava apenas com uma duração (do), este propõe uma nova altura : "fá". Desta forma, todas as notas "do" e "fá" em toda a extensão do piano serão utilizadas.

As durações "longa" e "curta" e os andamentos propostos no primeiro exercício são mantidos.

As indicações de dinâmica se tornam mais sutis: além do *p* (*piano*) e *f* (*forte*) , o autor pede *mp* (*mezzo piano*)e *mf* (*mezzo forte*) . Os sinais de *crescendo* e *diminuendo* são novamente colocados.

O pedal novamente pode ser colocado de maneira sustentada (sem ser interrompido em todo o exercício) ou com trocas a cada nota. Porém , este exercício também se abre para a possibilidade de trocá-lo a cada duas alturas distintas. As opções de articulação de toque (*non legato, legato* e *staccato*) são mantidas em relação ao primeiro exercício, assim como as indicações de caráter.

Novamente, todos esses parâmetros são combinados entre si , multiplicando o mesmo exercício em vários outros estudos.

Aprontão 3 : para cima e para baixo, mais complicado

Neste terceiro exercício, o autor propõe novamente o trabalho com duas alturas básicas: "sol" e "do", colocadas inicialmente no registro médio – agudo e posteriormente nos registros médio - grave. As duas mãos tocam em uníssono, sendo que as dinâmicas e articulações devem ser escolhidas entre aquelas sugeridas nos exercícios anteriores. A ordem de leitura das pautas é indeterminada , podendo seguir uma sequência vertical ou horizontal.

O principal enfoque aqui é rítmico. Enquanto nos *Aprontos 1* e *2* o autor sugeriu durações não exatas (longa e curta), neste exercício as subdivisões básicas, binária e ternária são estudadas e combinadas horizontalmente entre si numa introdução à polirritmia. No final do exercício, algumas tabelas com durações básicas são colocadas, reescrevendo alguns rítmos utilizados com durações de menor valor.

O dedilhado sugerido (2) deve ser idêntico entre as mãos, enfatizando que o exercício tem como objetivo solucionar principalmente princípios musicais essencias expandindo talvez o conceito da técnica pianística.

Aprontão 4: para cima e para baixo, ao mesmo tempo e com pé de valsa

Este quarto *Apronto* procura resumir e expandir os elementos musicais trabalhados nos exercícios anteriores dentro de uma peça musical.

Neste *Apronto*, os elementos relativos à intensidade e timbre, colocados nos *Aprontos 1,2* e *3*, devem ser "livremente utilizados", segundo o autor.

Todas as teclas brancas do piano são utilizadas abrangendo a extensão do 0 – do 6. Porém, a leitura é bastante simples para os alunos que estudaram os exercícios anteriores , pois apenas as notas anteriormente fixadas (do- fá – sol) juntamente com a altura aqui apresentada – si – é que são escritas. Essas possuem a função de limitar a extensão dos *clusters* constantes em toda a peça. Dessa maneira, muitas notas são tocadas, mas poucas delas são escritas.

Quanto ao aspecto rítmico, as subdivisões ternária e binária, estudadas no *Apronto 3*, são expandidas para a noção de compasso. O compositor sugere um "tempo de valsa" (compasso ternário) e um "tempo de marcha" (compasso binário). Qualquer escolha pode ser tocada tanto em andamento lento quanto em andamento rápido.

Nesta peça, assim como nos exercícios anteriores, o iniciante se depara com as dificuldades de deslocamento rápido das mãos que as constantes mudanças de registro exigem. Porém, desta vez, as mãos trabalham de maneira cruzada e em homorritmia oferecendo uma dificuldade técnica bastante particular dentro da literatura pianística tradicional.

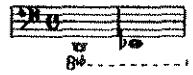
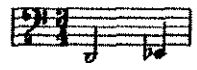
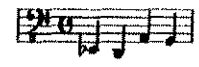
Autor: Celso Mojola
Peça: *As Cinco Meninas*
Data: 1998
Fonte: manuscrito enviado pelo autor (peça feita especialmente para a dissertação)

peças		I			II		III	IV		V	
Macro análise	Seções	Única			Única		Única	Única		Única	
Média análise	com-passo	1 - 4	5 - 8	9 – 12	1 - 4	5 – 11	não há barras de compasso	1 - 5	6 – 11	1 - 4	5 – 11
	frases	pausas	dobr. em	c	a	**quase contraponto**	três frases melódicas, indicadas pelas ligaduras colocadas pelo compositor. A compressão de cinco teclas no baixo, sem emitir som, provoca a liberação de sons harmônicos	a^1	imitação (comp. 7 e 8) seguida de **quase contraponto**	pausas	b
	(linha sup.)		6as	mov. contr. comp. 11 - 12						peça construída a partir de inversões da peça I	
	baixo	a	b		mi **bordão**	b		**semi contraponto**	a^2	a	**Quase contraponto**
	altura	fá como centro (lídio)									
	ritmo	**homorritmia** n os compassos 5 – 7 entre as linhas superior e inferior n apeça I ritmos complementares em ♩ nos comp. 6 – 11 e7 - 11 nas peças II e V, respectivamente imitações com intervalos de 4 tempos na peça IV									
	métrica	regular: compasso quaternário, com exceção da peça III, onde a ausência de barras de compasso produz uma métrica livre.									
	anda-mento	a execução deve ocorrer em 2'30"									
	articu-lação	*legato; non legtao*									
	inten-sidade	não indicada									
	textura	**homofônica com acompanhamentos quase e semicontrapontístico**									
Micro análise		2as melódicas									

Dificuldades técnicas e de leitura: síncopes (peças 2 e 5) e *cluster diatônico*de cinco sons sem emitir som (peça III)
Registro: ré 2 – do 4
Notas: Com exceção da peça n^0. 3, as outras peças nos remete ao *Mikrokosmos* de B.Bártok, em especial o n°16 do primeiro volume. pela maneira com que estão construídas.Segundo o autor, a tarefa de compor uma peça com muitas limitações técnicas e ao mesmo tempo passar uma informação nova é bastante difícil. Apesar de preferir uma interpretação integral das cinco peças, não descarta a hipótese de uma execução de partes isoladas da suíte. Sobre a obra, o autor afirma que "o material harmônico e motívico está distribuído de modo equilibrado e simétrico por todos os cinco fragmentos. Essa buscade uma simetria relativamente assimétrica é uma das minhas presenças mais fortes como compositor".

Autor: Cláudia Alvarenga
Peça: *Extremidades*
Data: 1998
Fonte: manuscrito enviado pela compositora (peça feita especialmente para a dissertação)

1. Extremidades

Macro análise	Seções	A	A'	A''
	compasso	1 - 13	14 - 22	23 – 28
	frases	permutações do motivo principal caracterizadas por uma **progressão rítmica**	**progressão rítmica** construída com intervalos de 2ª harmônicasdas	2ª harmônica sobre a nota do (re motivo principal) intercalada das notas ré e mib (utilizadas pelos ostinatos das seções A e A'. Nesta seção também podemos notar uma **progressão rítmica**
	(linha sup.) baixo	**bordão** de dois sons	**bordão** de dois sons com mudança rítmica em relação à seção A	derivação rítmica melódica do **bordão** de dois sons da seção A
	altura	ré frígio		
Média análise	ritmo	ostinatos (baixo) **progressão rítmica** em cada sessão feita através da diminuição das pausas e dos valores musicais. Na seção A'' há também um *accelerando*.		
	métrica	mudança de compasso quaternário para temário do comp. 13 para 14 e de Ternário para quaternário no comp. 23.		
	andamento	*Lento* (M.M. ♩= 66)		
	articulação	*legato* e *staccato*		
	intensidade	*pp – sf2*		
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato		
Micro análise		motivo principal:  **bordão de dois sons (seção A):**  e suas derivações (seções A' e A'', respectivamente):  e 		

Dificuldades técnicas e de leitura: utilização de grande extensão do piano; saltos de até três oitavas; diversidade de articulações entre as mãos (*legato/staccato*).
Registro: ré 0 – mib 6

2. Pé-de-Valsa

<table>
<tr><td>Macro análise</td><td>Seções</td><td colspan="5">Única</td></tr>
<tr><td rowspan="9">Média análise</td><td>com-passo</td><td>1 - 8</td><td>9 – 16</td><td>17 – 19</td><td>20 - 24</td><td>24^2 – 30</td></tr>
<tr><td>frases

(linha sup.)
baixo</td><td>a^1</td><td>a^2</td><td>extensão de a^2</td><td>b^1- construída por uma única idéia sequenciada a 2^a</td><td>b^2</td></tr>
<tr><td colspan="5">as frases a^1 e a^2 são construídas por um desenho melódico ascendente seguido de seu retrógrado , levando , através de uma linha ascendente a uma nota dissonante dentro da estrutura.
quase contraponto</td></tr>
<tr><td>altura</td><td colspan="5">sistema de organização de intervalos: 2as melódicas dentro do âmbito diatônico. Os finais das frases a^1, a^2 (também a extensão de a^2), e b^2 são concluídos com intervalos com notas diferentes dentro do sistema utilizado, causando surpresa.</td></tr>
<tr><td>ritmo</td><td colspan="5">síncopes
ostinato rítmico no baixo</td></tr>
<tr><td>métrica</td><td colspan="5">a insistência no uso de síncopes produz deslocamentos dos apoios da linha superior em relação à linha inferior.</td></tr>
<tr><td>anda-mento</td><td colspan="5">M.M. ♩= 120</td></tr>
<tr><td>articu-lação</td><td colspan="5">legato (segundo esclarecimentos da autora)</td></tr>
<tr><td>inten-sidade</td><td colspan="5">p – f</td></tr>
<tr><td>textura</td><td colspan="5">homofônica: melodia com acompanhamento quase contrapontístico em ostinato rítmico.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Micro análise</td><td colspan="5">ostinato (baixo) : ♩.

motivo rítmico melódico:  </td></tr>
</table>

Dificuldades técnicas e de leitura: síncopes, *legato*.

Registro: mi 2 – mi 4

3. Composição

<table>
<tr><td>Macro análise</td><td>Seções</td><td colspan="4">Única</td></tr>
<tr><td rowspan="8">Média análise</td><td>com-passo</td><td>1 – 5</td><td>6 - 10</td><td>11 – 14</td><td>15 – 16</td></tr>
<tr><td>(linha sup.) baixo</td><td>introdução
ostinato rítmico melódico (célula rítmica melódica a) com uma derivação melódica em espelho em alternância entre as linhas</td><td>frases a

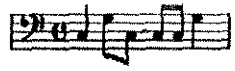
ostinato (célula rítmica motívica a)</td><td>derivação rítmica da célula rítmica melódica a

frase(s) com permutação livre das notas que abrangem a extensão fá 1 – do 1, e das durações sugeridas pela autora: ♪♪♩ ♩</td><td>coda conclusiva em fá</td></tr>
<tr><td>altura</td><td colspan="4">fá lídio</td></tr>
<tr><td>ritmo</td><td colspan="4">ostinato
indeterminação nos comp. 11 – 14 através da livre ordenação de notas dadas com permutação do ritmo sugerido : ♪♪ ♩ ♩</td></tr>
<tr><td>métrica</td><td colspan="4">regular: compasso quaternário</td></tr>
<tr><td>anda-mento</td><td colspan="4">M.M. ♩= 96</td></tr>
<tr><td>articu-lação</td><td colspan="4">legato e staccato</td></tr>
<tr><td>inten-sidade</td><td colspan="4">não indicada</td></tr>
<tr><td>textura</td><td colspan="4">homofônica: melodia com ostinato</td></tr>
<tr><td colspan="2">Micro análise</td><td colspan="4">ostinato rítmico:  com derivações melódicas e rítmicas

célula rítmica motívica (frase a): ♪♪♩</td></tr>
</table>

Dificuldades técnicas e de leitura: intervalos harmônicos de quintas e sextas , diferenças de articulação entre as mãos : *staccatto/legato*; improvisação.
Registro: mi 1 – ré 4

4. Funkeando

Macro análise	**Seções**	Única							
Média análise	com-passo	1 - 2	3 - 6	7 - 10	11 - 13	14 - 17	18 - 21	22 - 25	26 – 30
	frases	introdução	a^1	a^2	a^3	a^4	**liquidação** de a	**liquidação** de a – resíduoos melódicos em sequências ascendentes à distância do uma 2ª.	a^5
	(linha sup.)	toda a linha melódica é realizada a partir de dobramentos de 6as							
	baixo	ostinato rítmico melódico – do **bordão**			sequências do motivo do ostinato em 2as descendentes		ostinato rítmico com derivação melódica – ré **bordão**	ostinato rítmico com derivação melódica – sol **bordão**	ostinato rítmico – do **bordão**
	altura	Do como centro							
	ritmo	ostinato síncopes							
	métrica	regular: compasso quaternário (as síncopes não alteram os principais apoios)							
	anda-mento	*Moderato*							
	articu-lação	*non legato* e *legato*							
	inten-sidade	*p – f*							
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato							
Micro análise		motivo (linha superior):  motivo do ostinato (baixo):  e suas derivações melódicas.							

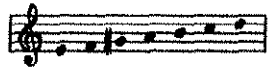
Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; síncopes; 6as harmônicas; uso de grande extensão do teclado.

Registro: ré 1 – sol 4

5. Do Oriente

<table>
<tr><td>Macro análise</td><td>Seções</td><td colspan="8">Única</td></tr>
<tr><td rowspan="8">Média análise</td><td>com-passo</td><td>1 - 5</td><td>6 - 11</td><td>12 - 17</td><td>18 - 23</td><td>26 – 30</td><td>26 – 28, 31</td><td>|: 32 – 36 :|</td><td>37 – 38</td></tr>
<tr><td>frases

(linha sup.)
baixo</td><td>a^1 - ant.</td><td>a^2 - cons.</td><td>a^3 – ant.</td><td>a^4 – cons.</td><td>a^1</td><td>a^4</td><td>a^5 – material melódico de a^1

imitação com intervalo de tempo de 2 𝅗𝅥-inversão de a^5</td><td>cadência em Mi</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2">período
ostinato - célula rítmica melódica b</td><td colspan="2">período
ostinato – célula rítmica melódica c</td><td colspan="3">período-
imitação da linha superior à 6ª com intervalo de tempo de 2 𝅗𝅥</td></tr>
<tr><td>altura</td><td colspan="8">mi como centro. A peça é baseada na seguinte escala:
  </td></tr>
<tr><td>ritmo</td><td colspan="8">ostinato
isorritmia entre as todas as frases da peça.
imitaçãoes com intervalo de tempo de 2 𝅗𝅥 nos comp. 26 – 38</td></tr>
<tr><td>métrica</td><td colspan="8">Nos finais de cada período, coincidentes com o primeiro tempo de cada compasso; os apoios podem ser suprimidos, de acordo com o que sugere o contorno melódico.</td></tr>
<tr><td>anda-mento</td><td colspan="8">Andante</td></tr>
<tr><td>articu-lação</td><td colspan="8">legato (segundo esclarecimentos da própria compositora)</td></tr>
<tr><td>inten-sidade</td><td colspan="8">p – mf</td></tr>
<tr><td>textura</td><td colspan="8">homofônica: melodia com ostinato rítmico melódico
contrapontística (comp. 26 – 38)</td></tr>
<tr><td colspan="2">Micro análise</td><td colspan="8">motivo (linha melódica): a
 
células rítmico melódicas do ostinato: b e c
  </td></tr>
</table>

Dificuldades técnicas e de leitura: textura contrapontística, *legato*.

Registro: mi 2 – sol # 4

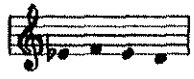
6. Alternância

<table>
<tr><td>Macro análise</td><td>Seções</td><td colspan="12">Única</td></tr>
<tr><td rowspan="9">Média análise</td><td>com-passo</td><td>1 - 2</td><td>3 - 4</td><td>5 - 6</td><td>7 - 8</td><td>9 – 10</td><td>11 - 12</td><td>13 - 14</td><td>15 – 18</td><td>19 - 23</td><td>24 - 25</td><td>26 - 27</td><td>28 - 29</td><td>30 – 31</td></tr>
<tr><td>frases (linha sup.) baixo</td><td colspan="2">a^1 a^2
alternância entre as mãos</td><td>b^1</td><td>a^3</td><td>a^4</td><td colspan="2">semi contraponto
a^5 a^6</td><td>c
semi contraponto</td><td>d</td><td>a^7 a^8
alternância entre as mãos</td><td>a^9
cromatismo ascendente</td><td>d</td></tr>
<tr><td>altura</td><td colspan="12">Do como centro</td></tr>
<tr><td>ritmo</td><td colspan="12">Isorritmia entre as frases a</td></tr>
<tr><td>métrica</td><td colspan="12">mudanças de compasso constantes : compassos variam entre 3/8, 4/8 e 6/8 com ♪=♪</td></tr>
<tr><td>anda-mento</td><td colspan="12">Allegro (M.M. ♪ = 208)</td></tr>
<tr><td>articu-lação</td><td colspan="12">legato (segundo esclarecimentos da autora)</td></tr>
<tr><td>inten-sidade</td><td colspan="12">mp – mf</td></tr>
<tr><td>textura</td><td colspan="12">monofônica e homofônica: melodia com acompanhamento.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Micro análise</td><td colspan="12">motivo rítmico: ♪♪♪|♩ ♩</td></tr>
</table>

Dificuldades técnicas e de leitura: andamento rápido; mudanças de compasso; alternância entre as mãos; *legato.*

Registro: ré 2 – do 4

7. Discussão

<table>
<tr><td>Macro análise</td><td>Seções</td><td colspan="6">Única</td></tr>
<tr><td rowspan="9">Média análise</td><td>com-passo</td><td>1</td><td>2 - 3</td><td>4</td><td>5 - 6</td><td>7</td><td>8 – 10</td></tr>
<tr><td>frases (linha sup.)</td><td>célula a</td><td>frase a
(registro agudo)</td><td>mi bordão</td><td>frase b
registro médio</td><td>célula a</td><td>coda
clusters nas teclas brancas sobreposto de outro cluster nas teclas pretas concluindo em Do</td></tr>
<tr><td>baixo</td><td>do bordão</td><td>2ª e 3ª harmônicas</td><td>célula a'</td><td>5ª harmônicas paralelas descendentes</td><td>do bordão seguido de uma escala descendente de Do M</td></tr>
<tr><td colspan="6">A peça é contruída a partir de duas idéias : alternância entre as mãos com uma nota bordão e a célula melódica a e pequenos trechos melódicos acompanhados de 2ª e 3ª harmônicas (comp. 2 – 3) ou 5ª harmônicas (comp. 5 e 6).</td></tr>
<tr><td>altura</td><td colspan="6">Do como centro</td></tr>
<tr><td>ritmo</td><td colspan="6">accelerandos e fermatas que provocam indeterminação rítmica.</td></tr>
<tr><td>métrica</td><td colspan="6">métrica inconstante através de variações de andamento.</td></tr>
<tr><td>anda-mento</td><td colspan="6">Senza tempo , nos trechos onde há alternância das mãos e acclerandos e M.M. ♩ = 60 nas demais partes.</td></tr>
<tr><td>articu-lação</td><td colspan="6">non legato e sataccto</td></tr>
<tr><td>inten-sidade</td><td colspan="6">pp – ff</td></tr>
<tr><td>textura</td><td colspan="6">homofônica</td></tr>
<tr><td colspan="2">Micro análise</td><td colspan="6">célula a:  </td></tr>
</table>

Dificuldades técnicas e de leitura: utilização de grande extensão do teclado; mudanças de andamento; sutilezas de dinâmica; *cluster. accelerandos rítmicos.*

Registro: do 1 – do 5

8. De Passagem

<table>
<tr><td>Macro análise</td><td>Seções</td><td colspan="8">Única</td></tr>
<tr><td rowspan="10">Média análise</td><td>com-passo</td><td>1</td><td>2 - 3</td><td>4 - 6</td><td>6 - 9</td><td>10 - 12</td><td>13 - 15</td><td>16 - 17</td><td>18 – 19</td></tr>
<tr><td>frases

(linha sup.)

baixo</td><td>(introdução)

motivo a do ostinato em

accelerando</td><td>a¹</td><td>b¹</td><td>motivo b em progressão rítmica

ostinato rítmico melódico</td><td>2as ascendentes com ré bordão

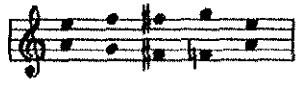
formando também uma progressão tonal
2as descendentes com si bordão</td><td>motivo b

notas lá – si em recessão rítmica</td><td colspan="2">ostinato com o motivo b

recessão rítmica

b²- b¹ invertido | b³</td></tr>
<tr><td>altura</td><td colspan="8">sistema de organização de intervalos 2as.</td></tr>
<tr><td>ritmo</td><td colspan="8">ritmo motor em ♪

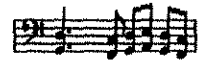
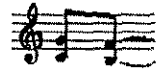
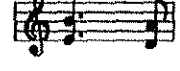
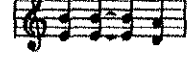
o primeiro e o último compassos apresentam um accelerando e um ritardando indeterminados, respectivamente, com a duração de 15 segundos cada.</td></tr>
<tr><td>métrica</td><td colspan="8">a peça a apresenta uma progressão rítmica, cujo ponto culminante são os comp. 9 – 12, seguida de uma recessão rítmica.</td></tr>
<tr><td>anda-mento</td><td colspan="8">M.M. ♩ = 76</td></tr>
<tr><td>articu-lação</td><td colspan="8">legato (segundo esclarecimentos da própria autora.</td></tr>
<tr><td>inten-sidade</td><td colspan="8">pp com cresc. e dimi.</td></tr>
<tr><td>textura</td><td colspan="8">Podemos considerar uma progressão na densidade da textura, sendo que nos comp. 9 – 13, é possível ouvir as linhas do soprano e baixo desmembradas das notas ré e si N bordão:

soprano
baixo  </td></tr>
<tr><td colspan="2">Micro análise</td><td colspan="8">2as melódicas</td></tr>
</table>

Dificuldades técnicas e de leitura: regularidade no ritmo motor em semicolcheias; utilização do pedal; controle do *accelerando* e desacelerando.

Registro: do 3 – si 4

9. Longe

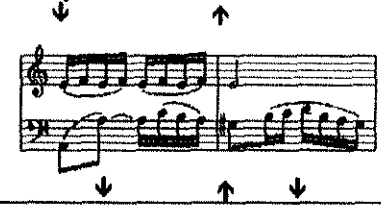
Macro análise	**Seções**	Única						
Média análise	com-passo	1 - 4	5 - 7	8 – 9	10 - 12	13 - 17	17 – 21	22 – 25
	frases	a	b^1	inserção contrastante condensação dos elementos melódicos da frase b com mudança súbita de dinâmica e andamento	b^2	c	d (**elisão** com c) – nova idéia melódica	extensão de d , com **liquidação** dos elementos temáticos
	(linha sup.) baixo	ostinato rítmico (motivo a)		dobramento da linha superior 14ª abaixo	ostinato rítmico melódico - motivo a em 5as paralelas.		apresentada com alternância entre as mãos	derivação rítmica do motivo a
	altura	Sol mixolídio e sistema de organização de intervalos: 5as j.						
	ritmo	ostinato síncopes						
	métrica	regular: compasso quaternário						
	anda-mento	*Adagio*						
	articu-lação	*non legato* e *legato*						
	inten-sidade	*pp – mf*						
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato						
Micro análise	motivo a (ostinato do baixo):  **e suas respectivas formas motivo:**  ;  (esta última derivação, produziu uma nova idéia melódica)							
	motivo b (linha superior)  5as. paralelas descendentes **e suas respectivas formas motivo:**  ;  e 							

Dificuldades técnicas e de leitura: síncopes; utilização do pedal; controle dos movimentos nas 5as justas paralelas; sutilezas de dinâmica.

Registro: fá 1 – mi 4

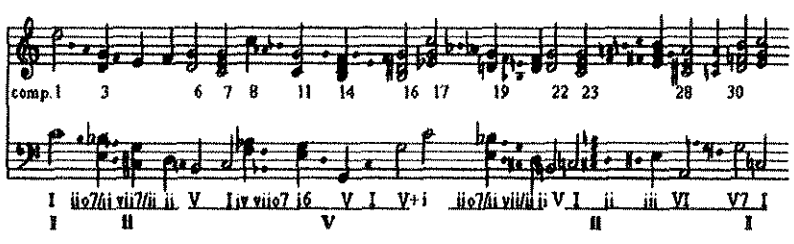
Nota: Segundo a autora, a não indicação de sinais de articulação deve ser entendida como a indicação de um *legato* nessas peças.

Autor: Cyro Pereira
Peça: *Chôro*
Data: 1998
Fonte: manuscrito enviado pelo autor (peça feita especialmente para a dissertação)

Macro análise	Seções	A									B									A'
Média análise	compasso	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9 - 10	11-12	13-14	15-16	17	18-19	20-21	22-23	24-25	26-27	28-29	30-31	32-33	33[2]	1 – 16 34-35
	frases (linha sup.)	a^1	b^1	c	d	a^2	e	f	g	ca-dênci aem lám	h^1	h^2	h^3	i	j^1	k^1	j^2	k^2	domi-nante de Am obtida atra-vés de 2ªm des-cen-dente em Fm	repeti-ção de A
		antecedente				consequente					antecedente		consequente		antecedente		consequente			
		período duplo									período				período					
	baixo	semicontraponto em ritmos complementares																		
	altura	Lá m																		
	ritmo	ritmos complementares em ♪♪ frases simétricas : dois compassos de extensão cada uma. síncopes contratempos																		
	métrica	na maioria das vezes, o contorno das frases tanto da linha superior como inferior pode obedecer ao contorno melódico. Ex. comp. 1 – 2: 																		
	andamento	tempo de chôro (M.M. ♩= ou – 108)																		
	articulação	*legato*																		
	intensidade	*p – mf*																		
	textura	homofônica: melodia com acompanhamento semicontrapontístico																		
Micro análise		motivo: 																		

Dificuldades técnicas e de leitura: *legato*; uso frequente de acidentes ocorrentes; intervalos melódicos arpejados; síncopes; contratempos. **Registro:** lá 1-ré 4

Autor: Cyro Pereira
Peça: *Valsa*
Data: 1998
Fonte: manuscrito enviado pelo autor (peça feita especialmente para a dissertação)

Macro análise	Seções	A								B								A
	compasso	1 - 4	5 – 8	9 - 12	13 - 16	17 - 20	21 - 24	25 - 28	29 - 32	33 - 36	37 - 40	41 - 44	45 - 48	49 - 52	53 - 56	57 - 60	61 - 64	1 – 32
	frases (linha sup.)	a^1	b^1	a^2	c^1	a^3	b^2	d^1	e^1	f^1	g^1	h^1	h^2	f^1	g^1	h^1	h^3	repetição de A
		antecedente					consequente							(repetição dos comp. 33–36)				
		período duplo								período duplo								
	baixo	quase contraponto																
		redução harmônica: 								seção na tonalidade de Mi m (iii/Do M)								
Média análise	altura	Do M expandido																
	ritmo	**isorritmia** entre o **antecedente** e o **consequente** do segundo **período** da peça simetria entre as frases: quatro compassos cada ritmo harmônico mais rápido na seção A do que na seção B																
	métrica	regular (tempo de valsa): compasso ternário																
	andamento	*Moderato* (expressivo)																
	articulação	*legato*																
	intensidade	*p – mf*																
	textura	**homofônica:** melodia acompanhada **quase contrapontisticamente** com quatro componentes sonoros.																
Micro análise		2ª melódicas 3ª e 4ª harmônicas																

Dificuldades técnicas e de leitura: uso intenso de acidentes ocorrentes na primeira seção; notas presas; textura quase contrapontística a quatro vozes; intervalos harmônicos de até uma 8ª. **Registro:** mi 1 – ré 4

Nota: Durante o primeiro contato com o compositor Cyro Pereira, este mostrou-se relutante em aceitar o convite de escrever uma peça para iniciantes por causa das limitações técnicas que isso implicaria. Pediu-me para mostrar alguns exemplos de peças para iniciação e acabou por ver várias composições inéditas então recém escritas para a dissertação. Depois de alguns dias, o compositor me entregou essas duas composições e disse: "Olha, minha filha, entre tudo o que você me deu, não existia nada de música tradicional popular brasileira. Então eu resolvi fazer alguma coisa nesse sentido porque eu acho importante." (afirmação num encontro pessoal com o autor no Departamento de Música da UNICAMP em 1998).

Autor: Domênico Coiro
Peça: *Ressonâncias*
Data: 1998
Fonte: manuscrito enviado pelo autor (peça escrita especialmente para esta dissertação)

Segundo o próprio autor, a preparação para a concepção desta peça foi feita a partir de "interações improvisatórias no piano com algumas crianças", quando algumas características, que interessaram tanto as crianças como o compositor, foram selecionadas e submetidas a improvisos com o objetivo de organizar as várias idéias musicais preliminarmente escolhidas.

O autor considera a sua peça o resultado de uma colagem de pequenos motivos de ressonância. Ao lado desses motivos que estão escritos na partitura, há "espaços abertos, dirigidos à improvisação musical dos intérpretes, para que a composição apresentasse também um caráter lúdico e exploratório. A abertura à improvisação foi introduzida gradualmente, organizada em três grandes regiões do piano, e após a exposição de motivos musicais prévios totalmente escritos, para que houvesse um equilíbrio entre direcionamento e liberdade do intérprete."

Nos motivos escritos, que se intercalam com módulos improvisatórios, após a nota inicial no registro grave de cada pauta (pauta aqui também pode ser considerada como uma pequena seção), é possível discernir a 5^{a} e a 3^{a} ,respectivamente, dessa nota grave inicialmente colocada. Essa ordem nos remete à série harmônica. As excessões são as duas últimas pautas. Há também o predomínio de intervalos de 2as (7as e 9as) entre as alturas escritas o que seria a continuação da série harmônica.

Autor: Ernani Aguiar
Peça: *Cinco Passos*
Data: 1998
Fonte: manuscrito enviado pelo autor (peça feita especialmente para a dissertação)

Macro análise	Seções	A			B				A'		
	compasso	1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 - 14	15 - 16	17 - 18	19 - 20	21 – 24	25 - 28	29 - 32
	frases (linha sup.) baixo	a^1 **semicontraponto** em ritmos complementares	b^1	a^2	c^1	c^2	c^3	**liquidação** do motivo da frase c **sentença** **semicontraponto** em ritmos complementares	a^1	b^2	coda
	altura	lá m									
Média análise	ritmo	ritmos complemenatares frases simétricas na seção A (quatro compassos cada)									
	métrica	regular: compasso ternário									
	andamento	M.M. ♩= 60									
	articulação	*legato* e *non legato* com apoios									
	intensidade	*mp – più f*									
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento **semicontrapontístico**									
Micro análise		2ª e 4ª melódicas células rítmicas motívicas: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 e 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯									

Dificuldades técnicas e de leitura: acidentes ocorrentes; textura semicontrapontística ; diferença de articulações entre as mãos na seção B (*legato* e *non legato* com apoios; síncopes.

Registro: lá b 2 – sol 4

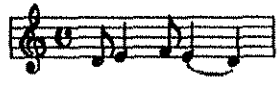
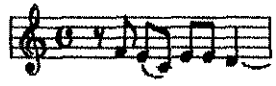
n^0. 2

Macro análise	Seções	A						B		A'				
	compasso	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9 - 10	11 – 12	13 - 16	17 - 20	21 - 22	23 – 24	25 - 26	27 - 28	29 – 31
	frases (linha sup.)	a^1	a^1	b^1	b^2	c^1	c^2	d^1	d^2	**2ª e 3ª harmônicas em quase contraponto**				coda – material melódico de c na linha superior e de d no baixo
	baixo	**quase contraponto** em terças harmônicas						ostinato rítmico em terças harmônicas		c^3	c^3	a^1	a^2	
	altura	do como centro												
Média análise	ritmo	**Isorritmia** entre as frases a, entre as frases b, entre as frases c e entre os compassos que constituem a seção B ritmos complementares em ♩												
	métrica	regular: compasso quaternário												
	andamento	M.M. ♩= 100												
	articulação	*non legato*, *legato* , *staccato* e apoios												
	intensidade	*mp – mf*												
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento **quase contrapontístico**												
Micro análise		**2ª, 3ª e 5ª melódicas, 3ª harmônicas** células rítmicas predominantes: ♪. 𝅘𝅥𝅯 e síncopes												

Dificuldades técnicas e de leitura: contratempos; síncopes; acidentes ocorrentes; terças harmônicas; diversidade de articulações de toque.

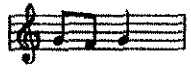
Registro: sol 2 – sol 4

n^0. 3

Macro análise	Seções	A						trans.	A'					
	compasso	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 – 8	9 - 10	11 – 12	13 - 15	16 - 17	18	19	20 - 21	22 - 24	25 – 30
	frases	a^1	a^2	$a^{1'}$	$a^{2'}$	a^3	a^4	ponte para A'	a^1 (a^1 oitava acima)	fragmento de a^2	inserção contrastante – fragmento melódico nos remetendo à seção B da peça 1	**quase contra-ponto**	a^5	coda com a^1 – motivo a é apresentado alternadamente entre as linhas .No comp.29 há um espelho .
	(linha sup.)	A peça é construída com os motivos a e b, sendo o compasso 19 o único em que não aparece nenhum dos dois motivos.												
	baixo	quase contraponto com o predomínio de 2as melódicas										a^1	2as melódicas ascendentes	
Média análise	altura	ré dórico												
	ritmo	**Isorritmia** entre as frases a da seção A predomínio de ♩ no acompanhamento. síncopes e contratempos												
	métrica	As síncopes que acontecem frequentemente , deslocam o acento do primeiro tempo para o contratempo, conforme acontece na linha superior dos comp. 2 para 3; 6 para 7, etc.												
	andamento	M.M. ♩ = entre 60 e 65												
	articulação	*non legato* ; *non legato* com apoios e *legato.*												
	intensidade	*mp – ff*												
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento **quase contrapontístico.**												
Micro análise	motivo a:  motivo b: 													

Dificuldades técnicas e de leitura: síncopes; diferenças de articulação entre as mãos (*legato* e *non legato* com apoios); sutilezas de dinâmica, variando as dinâmicas numa grande amplitude.
Registro: do 2 – si 4

n° 4

Macro análise	Seções	A									B	A		
	compasso	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9 - 10	11 - 12	12^2 - 14	15 - 16	17 - 20	20 - 24	25 - 26	27 - 28	29 – 32
	frases	a (ant.)	b(cons.)	a(ant.)	b (ant.)	c (ant.)	d (cons.)	acompanhamento **semicontrapontístico**			inserção contratante concluindo na Sexta italiana	a (ant.)	b(cons.)	coda – material temático da seção B (comp. 29 – 30) e da seção A (comp. 31 – 32)
	(linha sup.)	**período**		**período** – repetição dos comp. 1 - 4		**período**		**sentença**				**período**		
	baixo	5as harmônicas paralelas				**quase contraponto**		e^1	e^2	e^3- desenvolvimento e **liquidação** do material temático das frases anteriores	**semi contra-ponto**	5as harmônicas paralelas		**semi contra-ponto**
Média análise	altura	Do e sol como centros com alterações cromáticas												
	ritmo	**Isorritmia** entre as frases da seção A												
	métrica	regular: compasso binário												
	andamento	M.M. ♩= 70												
	articulação	*non legato* e *legato*												
	intensidade	*f*												
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento **semicontrapontístico**												
Micro análise		motivo rítmico melódico:  com derivações melódicas.												

Dificuldades técnicas e de leitura: 5as paralelas em *legato* ; andamento rápido ; diferença de articulações entre as mãos; terças harmônicas em *legato*; andamento rápido.

Registro: do 2 – mi 4

n° 5
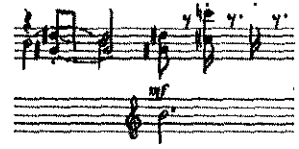
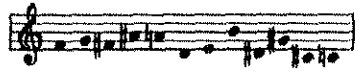
Macro análise	Seções	A										A'				B				A''					
Média análise	compasso	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9 - 10	11- 12	13 - 14	15	16	17	18-21	22 - 23	24 - 27	28 - 30	31 - 32	33 - 34	35 - 36	37	38 - 41	42 - 43	44 - 45	46 - 47	48	49- 50
	frases	a^1⁄	a^2⁄	a^3⁄		a^5⁄	a^6⁄	a^7⁄	2ªs mel.			rep. dos comp. 1 – 4	a^9⁄	rep. dos comp. 5 - 8	li-qui-da-ção de a	b^1	b^2	b^3	tran si-ção p/ A''	rep. comp. 1 - 4	quase contrapon to		a^3	a^{11}	ca-dên-cia em Lá M
	(linha sup.)	As seções A, A' e A'' são construídas a partir da apresentação de uma célula melódica e a sua repetição imediata, enquanto o acompanhamento é feito em 2ªs																							
	baixo	quase contraponto com 2ªs melódicas			a^4⁄	quase contraponto com 2ªs melódicas				a^8 com repetição dobrada em 2ªs						quase contraponto				a^{10} ⁄	a^{10} ⁄	a^1⁄	quase contrapon to		
	altura	Lá como centro																							
	ritmo	**Isorritmia** entre as células rítmicas motívicas																							
	métrica	regular: compasso binário																							
	anda-mento	M.M. ♩ = 60 – *pocchissimo meno*(seção B)																							
	articu-lação	*legato* e *non legato*																							
	inten-sidade	*mp* – *f*																							
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento **quase contrapontístico**																							
Micro análise		célula rítmica motívica a: ♪♪ ♪ ♩ com derivações melódicas célula rítmica motívica (presente no **quase contraponto**): ♩♪♪																							

Dificuldades técnicas e de leitura: notas repetidas; diferenças de articulações entre as mãos; notas das linhas suplementares.

Registro: mi 2 – mi 4

Autor: Estércio Marquez Cunha
Peça: *Seis Pequenas Peças para Piano*
Data: 1985
Fonte: manuscrito enviado pelo autor

n° 1

Macro análise	Seções	Única
Média análise	com-passo	não utiliza barras de divisão de compassos
	frases	A peça está construída sobre uma série de 12 sons (dodecafônica). Apenas a série original é utilizada e apresentada três vezes. A apresentação inicial da série é iniciada com bicordes, cada um seguido de sua respectiva repetição. No final dessa primeira exposição, há a repetição das cinco últimas alturas: Ex:  A Segunda exposição da série é realizada em textura acordal com quatro componentes sonoros simultâneos. Na terceira vez que a série é apresentada, há a volta do motivo rítmico predominante (ver na microanálise), que procura sublinhar as notas da série que são repetidas. Nesta última exposição, a nona nota (sol#) sofre um atraso, sendo colocada apenas no final da exposição. A peça é concluída com as três notas iniciais da série.
	altura	Peça dodecafônica baseada na série: 
	ritmo	**homorritmia** entre os grupos de sons na terceira apresentação da série.
	métrica	ausência de fórmula de compassos e de barras de divisão
	anda-mento	"Muito Lento" (M.M. ♩ = 44)
	articu-lação	*staccato*; *legato*; *staccatto* martelado
	inten-sidade	*pp – ff*
	textura	variando entre monofônica e acordal.
Micro análise		motivo rítmico: 

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; uso do pedal; dinâmicas contrastantes ; *staccatto* ,,*staccatto* martelado e *legato*; tricordes; notas presas.
Registro: lá 0 – fá # 5

Peça n⁰ 2

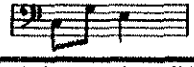
<table>
<tr><td>Macro análise</td><td>Seções</td><td colspan="3">A</td><td colspan="2">B</td><td colspan="2">A'</td></tr>
<tr><td rowspan="9">Média análise</td><td>com-passo</td><td>1 - 5</td><td>6 - 10</td><td>11 - 13</td><td>14 - 16</td><td>17 - 18</td><td>19 - 28</td><td>29</td></tr>
<tr><td>frases (linha sup.)</td><td colspan="2">a¹ a²
frases escritas numa escala pentatônica nas teclas brancas . Fá bordão na linha do contralto</td><td>liquidação dos elementos utilizados na seção A</td><td>b</td><td>clusters nas teclas pretas e brancas intercalados</td><td>repetição dos comp. 1 - 10</td><td>codetta
cluster nas teclas brancas</td></tr>
<tr><td>baixo</td><td>quase contraponto (escrito na pentatônica das teclas pretas)</td><td>transposição real dos comp. 1 – 5 uma 5ª justa acima</td><td></td><td>clusters nas teclas brancas</td><td></td><td></td><td>cluster nas teclas pretas</td></tr>
<tr><td>altura</td><td colspan="7">Peça escrita através da alternância entre duas escalas pentatônicas : uma nas teclas pretas e outra nas teclas brancas:
 

Nas seções A e A', há um fá bordão (estranho para ambas as escalas)</td></tr>
<tr><td>ritmo</td><td colspan="7">ritmos complementares em ♩ nas seções A e A'</td></tr>
<tr><td>métrica</td><td colspan="7">Apresenta compassos de tamanhos variados : 2,3,4,5 e 6 tempos respectivamente nos compassos das frases a¹ e a².
A seção B é mais estável: há o predomínio do compasso quaternário.</td></tr>
<tr><td>anda-mento</td><td colspan="7">Allegretto (M.M. ♩=168)</td></tr>
<tr><td>articu-lação</td><td colspan="7">non legato, staccatto; legato</td></tr>
<tr><td>inten-sidade</td><td colspan="7">pp – f</td></tr>
<tr><td>textura</td><td colspan="7">homofônica: melodia acompanhada quase contrapontisticamente.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Micro análise</td><td colspan="7">ritmos complementares em ♩ nas seções A e A'
2as M e 3as m melódicas e harmônicas (graus conjuntos das escalas pentatônicas)</td></tr>
</table>

Dificuldades técnicas e de leitura: acidentes ocorrentes; *clusters*; intervalos harmônicos de até uma 6ª; diferenças de articulações entre as mãos; *legato* ,*staccatto* e *non legato;* mãos sobrepostas.

Registro: do 2 - do # 5

Peça n^{0}3

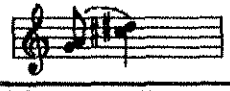
Macro análise	Seções	
Média análise	Única	
	compasso	não utiliza barras de divisão de compassos
		A peça deve ser executada na parte interna inferior do piano vertical e possui como objetivo uma exploração dos timbres nesta região específica do piano. As notas definidas (que também devem ser tocadas diretamente nas cordas do piano e, portanto, previamente marcadas , conforme sugere o autor) exploram um motivo rítmico melódico em comum.
	altura	indeterminada, explorando os harmônicos do piano
	ritmo	indeterminado: pulsação básica de ♩
	métrica	pulsação básica de ♩ frequentemente interrompida pela colocação de fermatas.
	andamento	"Muito Lento"
	articulação	*pizzicatto* nas cordas; *glissandos*; raspar as coprdas com as unhas; sons percussivos na caixa do piano.
	intensidade	*pp – f*
	textura	elaborada principalmente a partir de ressonâncias
Micro análise		motivo: 

Dificuldades técnicas e de leitura: decodificar com fluência sinais diversos não tradicionais de grafia musical.

Registro: indeterminado

BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DE
COLEÇÃO
UNICAMP

Peça nº4

Macro análise	**Seções**	Única		
Média análise	com-passo	1 – 8	9 - 12	13 - 14
		apresentação do motivo melódico, repetido no segundo e terceiro compassos. No comp. 5, o motivo é transposto uma 2ª m acima. No compasso 7, o ritmo motívico se mantém, porém o intervalo melódico sobre o qual o motivo principal foi construído (2ªM) é substituído por uma 2ª m., enquanto que o intervalo melódico (4ªj.) é mantido. Esses fragmentos melódicos que expõem os doze sons do piano , porém sem alusão à série original ou suas derivações, são intercalados por *clusters* nas teclas pretas e brancas.	No compasso 9, os doze sons, anteriormente revelados em derivações do motivo principal são condensados em 2ªm harmônicas em uma sequência retrógrada àquela que aconteceu entre os compassos 1 – 8.intercaladas entre as mãos. Segue um elemento rítmico percutido na tampa do piano que imita o ritmo do compasso anterior. Este é seguido por *clusters* nas teclas pretas e brancas.	reapresentação do motivo principal.
	altura	sistema de organização de intervalos: 2ªm harmônicas		
	ritmo	**recessão rítmica** nos comp. 1 – 8 e 9 – 14		
	métrica	o compasso quaternário é descaracterizado pela irregularidade com que os elementos rítmicos melódicos são apresentados		
	anda-mento	"Lento" (M.M. ♩= 40)		
	articu-lação	*legato, staccatto* martelado		
	inten-sidade	*pp – ff*		
	textura	**homofônica** fragmentos melódicos acompanhados de ressonâncias proporcionadas pelos *clusters* que intercalam esses fragmentos.		
Micro análise		motivo: 		

Dificuldades técnicas e de leitura: mudanças constantes de registro; *clusters*; sinais de grafia não convencionais; *legato* em intervalos harmônicos; ritmo irregular.

Registro: indeterminada – sol b 5

Peça n^{0}5

Macro análise	**Seções**	cinco seções colocadas na forma de trechos musicais independentes, sendo que o intérprete escolhe a ordem de execução.				
Média análise	com-passo	1 - 5	6 - 12	13 - 15	16 - 17	18 - 19
	frases	A série utilizada na primeira peça desta coleção é retomada nesta peça. Nesta primeira seção ou trecho musical independente, o retrógrado da série original é apresentado duas vezes na forma de linha melódica acompanhada por bicordes e tricordes.	Novamente o retrógrado da série original é apresentado duas vezes . Explora uma textura predominantemente monofônica em *staccatto*	retrógrado da série apresentado uma vez com textura **homofônica:** melodia em *staccato* acompanhada **quase contrapontisticamente**	Retr´grado da série original apresentado apenas uma vez com predomínio de grupos sonoros. O uso de pedal explora as ressonâncias.	Retrógrado apresentado apenas uma vez. Esse é o único trecho musical que o compositor sugere repetições imediatas . Predomínio de 2as harmônicas.
	altura	Peça dodecafônica : retrógrado da série original utilizada na primeira peça desta coletânea.				
	ritmo	predomínio de figuras de curta duração.				
	métrica	regular: compasso binário				
	anda-mento	Cada seção possui seu próprio andamento: *Lento, Allegretto; Allegretto; Lento; Allegretto* , na ordem das seções escrita pelo compositor, respectivamente.				
	articu-lação	*legato; staccato; staccatto* martelado				
	inten-sidade	*pp – f*				
	textura	variando entre **homofônica**; monofônica e com a exploração de ressonânoias.				
Micro análise		não há uma célula rítmica ou melódica recorrente, com exceção do predomínio de colcheias na seção 2.				

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; uso intenso de acidentes ocorrentes; tricordes; intervalos melódicos de até uma 7ª; *legato*

Registro: fá 1 – fá 5

Peça nº6

<table>
<tr><th>Macro análise</th><th>Seções</th><th colspan="3">A</th><th colspan="2">B</th><th colspan="2">A'</th></tr>
<tr><td rowspan="10">Média análise</td><td>com-passo</td><td>1 - 5</td><td>6 - 10</td><td>11 – 15</td><td>16 - 19</td><td>21 - 25</td><td>26 - 29</td><td>30 – 40</td></tr>
<tr><td>frases

(linha sup.)</td><td>introdução</td><td>a^1

exposição do retrógrado invertido (RI – 10) da série original apresentada na primeira peça desta coleção. Esta exposição está na forma de uma frase.</td><td>a^2

frase escrita com o mesmo ritmo de a^1 (isorritmia) expondo a série original invertida (I – 10)</td><td>b

frase invertida (I – 10) em textura acordal com três componentes sonoros</td><td>c

série original invertida (I – 10) em textura polifônica a duas vozes</td><td>trans. para A
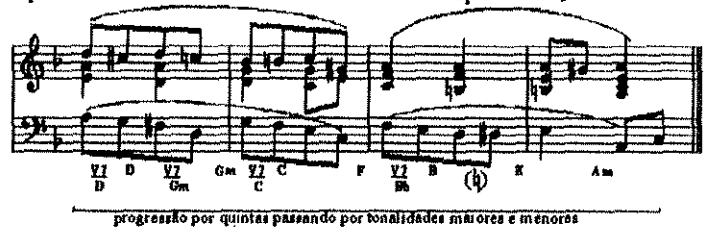
ritmo – fita magnética</td><td>repetição dos comp. 1 – 10
repetição das frases a^1 e a^2 uma 8ª acima e com mudança de articulação para non legato</td></tr>
<tr><td>baixo</td><td colspan="2">dobramento 8ª abaixo da linha superior</td><td>baixo em homorritmia com a linha do soprano</td><td>contraponto com imitações</td><td></td><td>dobramento da linha superior uma 8ª abaixo.</td></tr>
<tr><td>fita magné-tica</td><td colspan="7">ritmo percussivo gravado pelo próprio intérprete que deve escolher pelo menos dois timbres distintos para realizar a gravação. Na execução final da peça , a gravação da linha da percussão deve ser ouvida juntamente com o pianista.</td></tr>
<tr><td>altura</td><td colspan="7">peça dodecafônica. Utiliza duas derivações da série original apresentada na primeira peça desta coleção: retrógrado Invertido (RI – 10) e inversão (I 10)</td></tr>
<tr><td>ritmo</td><td colspan="7">fita magnética com ritmo percussivo.
Isorritmia entre as frases a , no que diz respeito ao ritmo das frases e da fita magnética
homorritmia entre os três componentes sonoros da frase b
imitações a distância de três tempos na frases c</td></tr>
<tr><td>métrica</td><td colspan="7">regular: compasso ternário</td></tr>
<tr><td>anda-mento</td><td colspan="7">"Tempo de valsa"</td></tr>
<tr><td>articu-lação</td><td colspan="7">legato ; non legato</td></tr>
<tr><td>inten-sidade</td><td colspan="7">p – f</td></tr>
<tr><td>textura</td><td colspan="7">dobrada (seções A e A'); acordal (frase a); contrapontística com imitações (frase c).</td></tr>
<tr><td colspan="2">Micro análise</td><td colspan="7">não há um motivo rítmico ou melódico predominante</td></tr>
</table>

Dificuldades técnicas e de leitura: utilização de grande extensão do piano; intervalos melódicos e harmônicos de até uma 6ª; texturas variando entre monofônica dobrada; acordal e contrapontística; *legato* e *non legato*; eventual dificuldade de entrosamento entre a fita magnética e o intérprete no momento da execução.

Registro: si b 1 – si b 5

Nota: Para o compositor, essas "*Seis Pequenas Peças*" atingem níveis de dificuldade não tão fáceis. Cada peça , segundo o autor, procura enfocar "uma atitude, uma técnica do século XX".

Autor: Gilberto Mendes
Peça: *Prelúdio nº*1
Data: 1945
Fonte: manuscrito enviado pelo autor

<table>
<tr><td>Macro análise</td><td>Seções</td><td colspan="3">Única</td></tr>
<tr><td rowspan="11">Média análise</td><td>com-passo</td><td>1 - 2</td><td>3 - 4</td><td>5 – 8</td></tr>
<tr><td>frases
contr. e tenor</td><td>a</td><td>b</td><td>c
As linhas do contralto e baixo preenchem a harmonia com progressão em 5ªˢ, sendo que as linhas do baixo e soprano modificam a harmonia num intervalo de tempo de uma ♪:
 
progressão por quintas passando por tonalidades maiores e menores</td></tr>
<tr><td>baixo</td><td colspan="3">semicontraponto</td></tr>
<tr><td>altura</td><td colspan="3">La m e Fa M como centros</td></tr>
<tr><td>ritmo</td><td colspan="3">ritmos complementares em ♪

ritmo harmônico rápido, variando a cada tempo nas frases a e b e a cada colcheia na frase c</td></tr>
<tr><td>métrica</td><td colspan="3">regular: compasso binário.</td></tr>
<tr><td>anda-mento</td><td colspan="3">Andantino com anima (M.M. ♩= 60)</td></tr>
<tr><td>articu-lação</td><td colspan="3">legato</td></tr>
<tr><td>inten-sidade</td><td colspan="3">p</td></tr>
<tr><td>textura</td><td colspan="3">polifônica com quatro componentes sonoros sendo dois componentes sonoros reais: baixo e soprano</td></tr>
<tr><td colspan="2">Micro análise</td><td colspan="3">2ª e 4ª melódicas</td></tr>
</table>

Dificuldades técnicas e de leitura: notas presas; uso intenso de acidentes ocorrentes; acorde arpejado no últiltimo compasso; intervalos harmônicos de até uma 8ª; uso do pedal.

Registro: lá 1 – fá 4

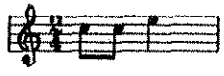
Autor: Gilberto Mendes
Peça: *Prelúdio n^{0}. 2*
Data: 1950
Fonte: manuscrito enviado pelo autor

Macro análise	Seções	A	B		A'	
	compasso	1 - 7	8 - 9	10 - 12	13 - 19	20 – 23
	frases (linha sup.) linha inferior	a ostinato rítmico	b linha melódica baseada na tríade de RéM Tríades de Ré M e Do M intercaladas. Quando a tríade de Do M é executada pela linha inferior, forma um **pollcorde** (Do M com Ré M) com a linha inferior	c repetição dos comp. 1 - 7 tríades: Bbm C#m Bb° A extensão da frase c é feita pela linha superior no comp. 12 através do acréscimo de 3as ao acorde de Bb° - à repetição da 3^{a} e da 5^{a} do acorde, seguem a 7^{a} e 9ª diminutas	a^{1} repetição dos comp. 1 - 7	a^{2} transposição real 2^{a} M acima dos comp. 16 - 19 ostinato rítmico
Média análise	altura	sistema de organização de intervalos: 3as M, m e dim. harmônicas e 2as M e m melódicas				
	ritmo	ostinato rítmico na linha inferior nas seções A e A'				
	métrica	mudança de compasso binário para temário entre as seção A e B				
	andamento	*Andantino* (seções A e A') e *Grave* (seção B)				
	articulação	*legato*				
	intensidade	*pp – mf*				
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato (seções A e A') e melodia com acordes (seção B)				
Micro análise		3as M, m e dim. harmônicas 2as M e m melódicas ostinato do baixo (linha inferior): ♩. ♩.				

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares ; notas presas; *legato* em 3as harmônicas ; acordes arpejados ; uso do pedal; trinados, variações de andamento.

Registro: mi b 2 - si 5

Autor: Gilberto Mendes
Peça: *Melodia Folclórica* (peça nº 2 do *Álbum para crianças*)
Data: 1951
Fonte: manuscrito enviado pelo autor

Macro análise	Seções	Única			
Média análise	com-passo	1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 – 16
	frases (linha sup.)	a^1	a^2	b^1	b^2
	baixo	contraponto inversível entre as duas vozes. Cada par de frase (a^1 e a^2 ; b^1 e b^2) forma um **período**			
		b^1	b^2	a^1	a^2
	altura	Do M			
	ritmo	ritmos complementares em ♪ **Isorritmia** entre as frases b			
	métrica	regular: compasso binário			
	anda-mento	M.M. ♩ = 120			
	articu-lação	não indicada			
	inten-sidade	não indicada			
	textura	contrapontística a duas vozes			
Micro análise		motivo: 			

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; saltos melódicos de até uma 8ª; andamento rápido; textura contrapontística a duas vozes.

Registro: sol 1 – sol 4

Autor: Hersz Dawid Korenchendler

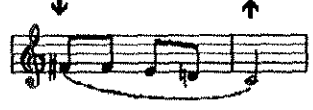
Peça: *Néo-Suite*

1. Prelúdio quase em Do M *2. Sinos da Meia-noite*
3. Dança com basso ostinato *4. Cânone Diatônico*
5. Marcha "Light" *6. Romanza*
7. Valsa do "pé quebrado" *8. Gran Finale?*

Data: 1998

Fonte: manuscrito enviado pelo autor

1. Prelúdio quase em Do M

Macro análise	Seções	A					B					Coda		
Média análise	compasso	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9 - 10	11 - 12	13 - 14	15 - 16	17 - 18	19 - 20	21 - 22	23 – 24	25 – 26
	frases (linha sup.)	a^1	b^1	b^1	a^1	c^1	**quase contraponto** (contraponto inversível dos compassos 1 – 10) as frases apresentadas pelo baixo são uma inversão das frases a^1, b^1, b^1, a^1 e c^1, respectivamente.					a^1	b^1	c^1
		período – conclusivo em do										os **períodos** apresentados anteriormente são reduzidos e se apresentam em espelho		
	baixo	**quase contraponto**					a^2	b^2	b^2	a^2	c^2	a^2	b^2	c^2
	altura	Do como centro – tons inteiros e semitons												
	ritmo	**Isorritmia** entre as linhas melódicas das seções A e B **homorritmia** entre as linhas superior e inferior na coda frases simétricas entre si, com dois compassos cada												
	métrica	Os finais de frase nos comp. 10 e 26, que coincidem com os tempos fortes do compasso podem obedecer o contorno melódico natural da frase na colocação dos apoios, no momento da execução. Ex. comp. 9 e 10: 												
	andamento	*Allegretto* (M.M. ♩ = + ou – 96)												
	articulação	*legato* e *stacatto*												
	intensidade	*p – f*												
	textura	contraponto inversível, com dois **componentes sonoros.**												
Micro análise		células rítmicas motívicas: ♩ ♪ | ♩ ♩ e ♪ ♪ ♪ ♪ | ♩ ♩										2ª e 3ª melódicas		

Dificuldades técnicas e de leitura: acidentes ocorrentes; diferenças de articulação entre as mãos (*legato* e *stacatto*) com sutilezas de dinâmica; textura contrapontística a duas vozes .

Registro: sol# 1 – lá b 3

2. Sinos da Meia- noite

<table>
<tr><td>Macro análise</td><td>Seções</td><td colspan="4">A</td><td>ponte</td><td colspan="6">B</td></tr>
<tr><td rowspan="11"></td><td>com-passo</td><td>1 - 2</td><td>2^{2} - 3</td><td>4 - 5</td><td>6 - 7</td><td>8 - 9</td><td>10 – 13</td><td>14 - 15</td><td>16 - 17</td><td>18 - 19</td><td>20 - 21</td><td>21^{2} – 22</td></tr>
<tr><td>frases (linha sup.)</td><td>a^{1}</td><td>a^{2}</td><td>b^{1}</td><td>b^{2}</td><td>ponte</td><td>c^{1}</td><td>c^{2}</td><td>c^{3}</td><td>c^{4}</td><td>c^{5}</td><td>final</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="5">Do como centro</td><td colspan="6">Fa # M como centro</td></tr>
<tr><td>baixo</td><td colspan="2">quase contraponto</td><td>contraponto inversível com a linha superior entre os comp. 4 e 5</td><td colspan="2">dobramento oitava abaixo da linha superior</td><td colspan="4">acordes de três sons</td><td>dobramento oitva abaixo da linha superior</td></tr>
<tr><td>altura</td><td colspan="11">tonal livre com Do e Fa # M como centro</td></tr>
<tr><td>ritmo</td><td colspan="11">Isorritmia entre as frases dos comp. 16 a 22
predomínio de ♩, 𝅗𝅥, e 𝅝</td></tr>
<tr><td>métrica</td><td colspan="11">Como na peça anterior, os finais de frase que coincidem com os tempos fortes do compasso podem obedecer o contorno melódico em relação aos aapois, no momento da execução. Ex. comp. 14 – 15 (linha superior): ↓ ↑
  </td></tr>
<tr><td>anda-mento</td><td colspan="11">Andante Sostenuto (M.M. ♩ = + ou – 60)</td></tr>
<tr><td>articu-lação</td><td colspan="11">legato</td></tr>
<tr><td>inten-sidade</td><td colspan="11">p – f</td></tr>
<tr><td>textura</td><td colspan="11">homofônica: melodia com acompanhamentos quase contrapontístico e acordal</td></tr>
<tr><td colspan="2">Micro análise</td><td colspan="11">3as harmônicas e melódicas (arpejos)</td></tr>
</table>

Dificuldades técnicas e de leitura: acordes de três sons; arpejos; uso do pedal; *legato*; sutilezas de dinâmicas.

Registro: la # 1 – lá # 3

Nota: Segundo o autor, essa segunda peça da suíte foi escrita durante a sua infância, quando o compositor tinha apenas seis anos de idade. Portanto, a estrutura e principalmente a progressão harmônica dessa peça não possuem muita explicação. (depoimento do compositor pelo telefone em 1998)
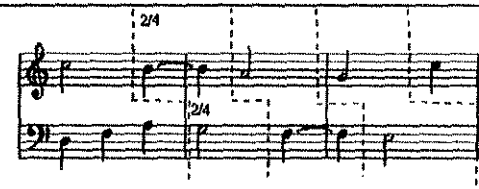
3. Dança com basso ostinato

<table>
<tr><td>Macro análise</td><td>Seções</td><td colspan="3">A</td><td colspan="3">B</td><td>ponte</td><td colspan="2">A"</td></tr>
<tr><td rowspan="9"></td><td>com-passo</td><td>1 - 2</td><td>3 - 5</td><td>6 – 9</td><td>10 - 11</td><td>11 - 13</td><td>14 - 16</td><td>17</td><td>18 - 22</td><td>23 – 24</td></tr>
<tr><td>frases (linha sup.) baixo</td><td>(introdução)
ostinato - célula rítmica melódica a (fá bordão)</td><td>a^1</td><td>a^2</td><td>a^3
ostinato – célula rítmica melódica b (ré bordão)</td><td>b^1</td><td>b^2</td><td>ponte
linha melódica ascendente</td><td>$a^{2'}$
ostinato – célula rítmica melódica a (fá bordão)</td><td>$a^{3'}$</td></tr>
<tr><td>altura</td><td colspan="9">Fá como centro . A seção A é construída baseada na seguinte escala diatônica, cujo centro é fá:
 
A seção B está construída a partir de uma transposição da escala acima, cujo centro é ré.</td></tr>
<tr><td>Média análise</td><td>ritmo</td><td colspan="9">ostinato</td></tr>
<tr><td>métrica</td><td colspan="9">regular: compasso binário</td></tr>
<tr><td>anda-mento</td><td colspan="9">Andantino (M.M. ♩ = + ou – 72)</td></tr>
<tr><td>articu-lação</td><td colspan="9">legato e staccato</td></tr>
<tr><td>inten-sidade</td><td colspan="9">p – f</td></tr>
<tr><td>textura</td><td colspan="9">homofônica: melodia com ostinato</td></tr>
<tr><td colspan="2">Micro análise</td><td colspan="9">linha superior: 2ª m melódicas
baixo: ostinatos rítmico- melódicos: célula rítmica melódica a  e célula rítmica melódica b  </td></tr>
</table>

Dificuldades técnicas e de leitura : regularidade rítmica ; passagens de polegar; sutilezas de dinâmica ; *legato*.

Registro: fá 1 – fá 4

4. Cânone Diatônico

Macro análise	Seções	Única						
Média análise	compasso	𝄆 1	2 - 4	5	6 - 9	10	11- 13 𝄇	15 – 16
	frases (linha sup.)	a^1			b^1		extensão da frase b^1	codetta (conclusiva em Do M)
		a linha do baixo realiza um cânone à 4ª à distância de 3 ♩						
	baixo		a^2		b^2		extensão da frase b^2	
	altura	Do M						
	ritmo	cânone num intervalo de três tempos						
	métrica	As mudanças nos apoios através das síncopes causa uma mudança perceptiva da métrica nos comp. 9 – 11. Ex: 						
	andamento	*Com moto* (M.M. ♩ = + ou – 120)						
	articulação	*legato*						
	intensidade	*p – f*						
	textura	contrapontística: imitação a duas vozes.						
Micro análise		célula rítmica motívica: ♩♩♩ ♩						

Dificuldades técnicas e de leitura: andamento rápido; textura contrapontística; *legato*; intervalos melódicos de até uma 6ª.

Registro: si 1 – fá 4

Nota: Segundo o compositor esta peça , justamente por ser um cânon, não possui sincronia entre as duas vozes. (depoimento do próprio autor pelo telefone em 1998)

5. Marcha "Light"

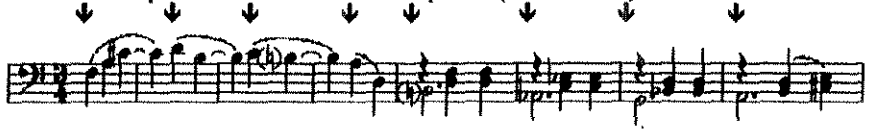
Macro análise	Seções						
Média análise	compasso	1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 - 16	17 - 20	21 - 24
	frases (linha sup.)	a	b	ponte	acordes de três sons		e conclusiva nos dois centros: ré e sol
	baixo	encadeamento por terças maiores com acordes maiores: G Eb G Eb F Db Eb M G Db B Láb M G			c	d	
	altura	Sol e ré como centros					
	ritmo	ostinato rítmico no baixo (seção A) **homorritmia** entre as frases a e b **homorritmia** entre as linhas inferior e superior.					
	métrica	regular: compasso binário					
	andamento	*Allegretto* (M.M. ♩ = + ou – 96)					
	articulação	*staccato* e *legato*					
	intensidade	*p – ff*					
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento.					
Micro análise		3as harmônicas motivo rítmico melódico:  acordes de três sons sem conexão tonal					

Dificuldades técnicas e de leitura: acordes de três sons; mudanças constantes de articulação (*legato/staccatto*); diferenças de articulação entre as mãos; uso intenso de acidentes ocorrentes; andamento rápido.

Registro: mi b 1 – sol 4

Nota: O encadeamento por 3as M nos remete à obra de Shostakovitch.

6. Romanza

<table>
<tr><td>Macro análise</td><td>Seções</td><td colspan="6">Única</td></tr>
<tr><td rowspan="9">Média análise</td><td>com-passo</td><td>1 - 4</td><td>5 - 8</td><td>9 - 13</td><td>14 - 18</td><td>19 - 22</td><td>23 – 24</td></tr>
<tr><td>frases (linha sup.)</td><td>a^1</td><td>b^1</td><td>a^2</td><td>b^2</td><td>a^3</td><td>codetta</td></tr>
<tr><td>baixo</td><td>contraponto livre em ritmos complementares</td><td>acordes desmembrados de três sons</td><td>contraponto livre em ritmos complementares</td><td>acordes desmembrados de três sons</td><td colspan="2">contraponto em ritmos complementares</td></tr>
<tr><td>altura</td><td colspan="6">sistema de organização de intervalos: 2as e 3as</td></tr>
<tr><td>ritmo</td><td colspan="6">ritmos complementares em ♩</td></tr>
<tr><td>métrica</td><td colspan="6">Na linha do baixo, há duas idéias intercaladas: uma idéia melódica ,que torna a métrica irregular, de acordo com as articulações sugeridas pelo compositor e a outra em ritmo de valsa que fortalece o compasso ternário indicado. Ex. comp. 1 – 9 (linha do baixo):
  </td></tr>
<tr><td>anda-mento</td><td colspan="6">Cantabile (M.M. ♩= + ou – 60)</td></tr>
<tr><td>articu-lação</td><td colspan="6">legato</td></tr>
<tr><td>inten-sidade</td><td colspan="6">p – mf</td></tr>
<tr><td>textura</td><td colspan="6">contrapontística a duas vozes (frases a^1, a^2 e a^3)
homofônica: melodia com acompanhamento harmônico (frases b^1 e b^2)</td></tr>
<tr><td colspan="2">Micro análise</td><td colspan="6">célula rítmica motívica: ♩♩

2as e 3as melódicas</td></tr>
</table>

Dificuldades técnicas e de leitura: uso intenso de acidentes ocorrentes; *legato* em *cantabile*; textura contrapontística; notas presas no baixo; articulações não sincronizadas entre as duas vozes; passagens de polegar.
Registro: sol b 1 – sol 4

7. Valsa de "pé quebrado"

Macro análise	Seções	A				trans.	B		A'			Coda
Média análise	compasso	1 - 3	4	5 – 7	8 - 14	14 – 16	17 - 20	21	22 - 24	25	26 - 29	30 – 32
	frases (linha sup.)	a^1	ponte	b	a^2	trans.	a^2	ponte	a^1	ponte	b^1	coda
	baixo	acompanhamento harmônico com acordes desmembrados										
	altura	Do como centro										
	ritmo	frases assimétricas variando entre três e seis compassos predomínio do ritmo de valsa (♩♩♩) no baixo										
	métrica	as articulações sugerem não sincronia entre os apoios da s linhas superior e inferior. mudanças constantes entre o compasso binário e ternário										
	andamento	*Allegro* (M.M. ♩= + ou – 108)										
	articulação	*legato*										
	intensidade	*p – f*										
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento harmônico										
Micro análise		célula rítmica motívica: ♩. ♪♪♪ 2ª M e m										

Dificuldades técnicas e de leitura: uso intenso de acidentes ocorrentes; mudanças de compasso; andamento rápido; acodes de até três sons; notas presas no baixo; sutilezas de dinâmica.

Registro: lá b 1 - sol 4

8. Gran Finale?

Macro análise	Seções	A						B		A'				
Média análise	compasso	1 - 2	3 - 4	5 - 8	9 - 10	11 - 12	13 - 15	16 - 20	21 - 24	25 - 26	27 - 28	29 - 30	31 - 33	34 – 37
	frases	a^1	a^2	a^3	a^1	a^2	a^3	b^1	b^2	a^1	a^2	a^3	extensão de a^3	codetta
	(linha sup.) baixo		ant.	cons.		ant.	cons.				ant		cons.	conclusiva em
			período			cons.					período			
		quase contraponto em ritmos complementares em ♩						3as harmônicas		quase contraponto em ritmos complementares em ♩				Do M
	altura	Do como centro – cromatismos												
	ritmo													
	métrica	Os acentos na linha do baixo sugerem um eventual apoio no segundo tempo do compasso. A seção B possui frases maiores, cuja indicação de articulação sugere poucos apoios, talvez unindo compassos (ex. comp. 18 – 20)												
	andamento	*Vivo* (M.M. ♩= + ou – 120)												
	articulação	*non legato* com acentos e *legato*												
	intensidade	*p – ff*												
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento **quase contrapontístico** e acordal (seção B)												
Micro análise		célula rítmica motívica: ♩ ♪♪												

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; uso intenso de acidentes ocorrentes ; intervalos melódicos de até uma oitava; 3as harmônicas; *legato.*

Registro: do 1 – si b 3

Nota: Segundo o compositor; seu objetivo nesta suíte foi a desvinculação da idéia de peças para iniciante numa linha não tradicional. O compositor afirma que possui influências de Bártok, Prokofiev, Straninsky e Shostakovitch. Afirma: "eu sou neo neo neo, ou seja, neobarroco pela polifonia, neoclássico no que diz respeito à forma, e neo romântico pela linguagem em si".
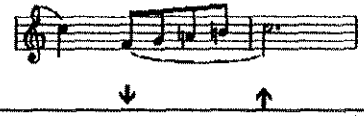
Autor: Ignácio de Campos Júnior
Peça: *Emmi*
Data: 1998
Fonte: manuscrito enviado pelo autor (peça escrita especialmente para esta dissertação)

Segundo o próprio compositor, as alturas utilizadas nesta peça foram extraídas de uma única nota, o do mais grave do piano, tocada por um piano Steinway mod. D. Os espectros sonoros foram obtidos pelo computador através de uma análise FFT (Fast Fourier Transform) feita a partir da gravação da nota citada[1]: "Pedi uma análise diferente para cada seis milisegundos de som e obtive centenas de análises que varreram o espectro de 0 a 22050 Hz. A escolha das análises, que , em geral, dependem muito da experiência com a tradução de dados desse tipo e gosto pessoal, foi intuitiva. Traduzi pelo menos uma dezena dessas análises para pitch[2] (C D E F G A B) e experimentei-as ao piano para sentir a sonoridade e acabei escolhendo algumas delas, ou seja, alguns instantes congelados no tempo do som do piano em distâncias de poucos milisegundos[3]. Num segundo momento, busquei configurações harmônicas ao piano que me suscitassem um estímulo estético ao mesmo tempo em que estas pudessem ser facilmente tocadas, sem grandes aberturas. Cheguei ao acorde que está presente no início da peça: C# D# E C Db Eb e algumas variantes. A partir daí, houve uma busca por interpolações entre esses e os resultados harmônicos derivados de seleções das análises. Várias coisas surgiram como sugestão sonora a partir dos sons dados e foram incorporadas sempre que levassem a uma situação sonora fenomenologicamente mais interessante. Alguns pequenos algoritmos foram criados para originar micro-texturas que acabaram tornando-se articulações na peça. Por exemplo, a cascata de sétimas maiores descendentes em desacelerando e nonas menores descendentes em acelerando. As recorrentes apogiaturas são um recurso para sugerir uma determinada "harmonia" sem explicitá-la demais. É sabido que a percepção das alturas também depende do tempo de execução, assim diminuindo seus valores posso torná-las incorporadas ao discurso musical (por isso a repetição) sem banalizá-las (com o tempo curto). Dessa forma, posso destacar e criar um diálogo com duas sonoridades simultâneas de formas diferentes. As escritas diferentes foram criadas com o intuito de estimular a quebra de padronização de leitura musical permitindo a ampliação dos limites interpretativos e sonoros que a escrita necessariamente nos impõe. Os ritmos e as formas surgiram apenas como consequências naturais da estrutura melódico-harmônica. Da mesma maneira que o surgimento da forma dependeu das elaborações estruturais das alturas, também o fiz com os ritmos."
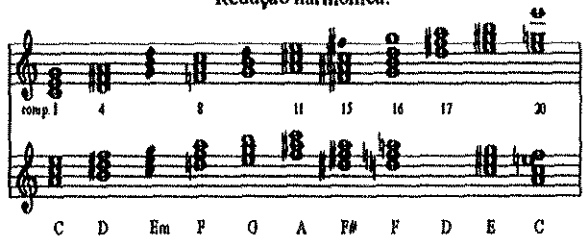
---

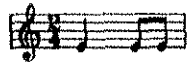
[1] Esse processo, FFT, é definido pelo autor da seguinte maneira: "um procedimento matemático bastante complexo que permite saber quais são os parciais (espécie de harmônicos, mas não necessariamente ligados à série harmônica), ou seja, as frequências e amplitude. É um mapeamento frequencial e dinâmico.
[2] referência ao termo pitch-class.
[3] O espectro de qualquer som natural é dinâmico e é por isso que em cada instante podemos encontrar "situações" harmônicas diferentes.

Autor: Almeida Prado
Peça: *Duas Peças Infantis para piano*
** Uma Valsinha para a Vivian*
** Dança dos Gnomos e das Fadas*
Data: 1995re
Fonte: manuscrito enviado pelo autor

Macro análise	Seções	A										B				A	B	Coda
Média análise	compasso	1 - 5	6 - 8	9 - 11	11^2 – 13	14 - 18	19 - 23	24 - 29	30 - 32	33 - 36	37 - 38	39 - 41	42 - 46	47 - 56	58 – 68	2 - 38	1 - 56	58 – 65, 69 – 74
	frases	a^1	b^1	a^2	c^1	a^3	d^1	e^1	f^1	a^4	extensão de a^4	F# m	Gm	tríades em em desenhos ascendentes em 2as		repetição de A	repetição de B	coda cionclusiva em Do M
	(linha sup.)			do # frígio		Do m	Si M			DoM	passagem por Do m							
	baixo	harmonia: C- D –E ostinato rítmico										g^1	g^2	h^1	ponte para A			
	altura	Do M (como centro)																
	ritmo	ostinato ritmo harmônico variando entre um e três compassos																
	métrica	vários de frases, especialmente da seção A exigem que os apoios naturais do primeiro tempo do compasso sejam ocultados. Ex. comp. 35 – 36: 																
	andamento	"Alegre,mas sem pressa" (seção A) e "pouco mais rápido" (seção B)																
	articulação	*legato* e *non legato* com apoios e acentos																
	intensidade	*p – ff*																
	textura	homofônica																
Micro análise		tríades ostinato (baixo): ♩♩♩ motivo (seção A):  motivo rítmico (seção B): ♩ ♪♪ ♩																

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; intervalos melódicos de até uma sexta; uso frequente de acidentes ocorrentes; *legato*, acentos e apoios; tríades. **Registro:** do 1 – si 4

Dança dos gnomos e das Fadas

Macro análise	Seções	A					B						A
	compasso	1 – 4	5 - 8	9 - 11	12 - 15	16 - 20	21 - 24	25 - 27	28 - 32	33 - 35	36 - 39	40 – 43	1 - 20
	frases	a^1	a^2	a^3	a^4	extensão de a^4	b^1	b^2	b^3	c^1	c^2	extensão com	repetição de A
	(linha sup.)	O material básico utilizado nesta seção são 3as harmônicase 3as melódicas formadas partir de tríades maiores desmembradas (motivo a) . As tríades utilizadas formam progressões ascendentes e descendentes com intervalos de 2as. Redução harmônica:  C D Em F G A F# F D E C					linha melódica desenvolvida com Mi M (como centro) em toda a seção B , sendo que o baixo descaracteriza a tonalidade através de uma harmonia em tríades e desenho melódico em 2as: E F G –F –E – Dm			frases formadas a partir da repetição da célula rítmica melódica c Bb B		apojaturas sobre a nota mi	
	baixo	tríades					ostinato rítmico com acordes desmembrados			tríades com mudanças de registro			
Média análise	altura	Do M (expandido)											
	ritmo	**Isorritmia** entre as frases a^1 e a^2 ritmo harmônico variando entre um e quatro compassos											
	métrica	regular: compassio binário											
	andamento	"Muito Alegre"											
	articulação	*legato* e *non legato* com apoios											
	intensidade	*p – ff*											
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhmento											
Micro análise		Terças melódicas e harmônicas motivo a (seção A):  célula rítmica melódica c (seção B):  ostinato rítmico do baixo (seção B): ♩♩											

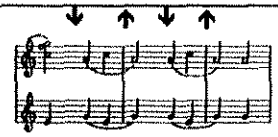
Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; uso intenso de acidentes ocorrentes; acordes de três sons; apojaturas; saltos de até uma oitava; *legato* e *non legato* com acentos e apoios.
Registro: si 1 – do 5

Autor: Almeida Prado
Peça: *Adeus*
Data: 1952 (primeira composição de Almeida Prado feita aos nove anos de idade . Cópia feita de memória pelo autor no dia 2° deabril de 1991)
Fonte: manuscrito enviado pelo autor

Macro análise	Seções	A						B				A
Média análise	compasso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1 – 6
	frases (linha sup.)	a^1	b^1	b^2	c^1	b^3	d	e^1	e^2	e^3 desenvolvimento da idéia melódica dos tempos 8^4- 9^1	d repetição de d (comp. 6 – 7) com cadência conclusiva em Do M	repetição de a
		período										
	baixo	8as melódicas em ostinato rítmico										
	altura	Do M										
	ritmo	**Isorritmia** entre as frases b^2, c^1 e b^3 simetria- frases com quatro tempos de extensão, com exceção da frase d ostinato										
	métrica	mudança de compasso: 4/4 para 6/4 no compasso 5 para o comp. 6 e do comp. 10 para o comp. 11										
	andamento	"Calmo" (M.M. ♪ = 80 ou 72)										
	articulação	*legato* e *non legato* com apoios										
	intensidade	*pp – p*										
	textura	**homofônica**: melodia com acompanhamento										
Micro análise		ostinato do baixo: ♪♪ ♪♪ ♪♪ ♪♪ motivo: 										

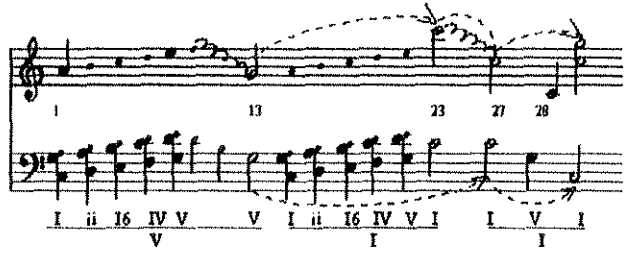
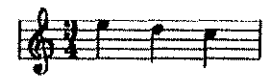
Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; intervalos melódicos de até uma 13^a na mão esquerda. ; *legato;* acordes de três sons.
Registro: do 0 – do 5

Autor: Marco Padilha
Peça: *Três Vidraças Coloridas op. 16*
1. Um Sonho
2. Um Olhar
3. Um Sorriso
Data: 1998
Fonte: manuscrito enviado pelo autor (peça escrita especialmente para a dissertação)

Macro análise	Seções	Única											
Média análise	compasso	1 - 3	4 - 7	8 - 9	10 - 11	12-14	15 - 19	20 - 22	22^3 - 24	25 - 26	27 - 28	29 - 30	30^3 – 31
	frases	a^1	a^2	resíduos condensados de a^2	acordes com 2ªs acrescentadas	$a^{1'}$	$a^{2'}$ - elaborada a partir do material melódico de a^2 com uma **progressão rítmica**	acordes com 2ªs acrescentadas	inserção contrastante	**formas motivo** (repetição dos comp. 1 e 4)	material melódico dos comp. 22 – 23	**formas motivo** apresentadas nos comp. 25 – 26 sobrepostas	cadência – acordes de dó e de lá sobrepostos
	(linha sup.)	**sentença**				**sentença**							sem as respectivas terças
	baixo	2ªs harmônicas			imitação à 2ª dos comp. 8 e 9	2ªs harmônicas		linha melódica repetição dos comp. 10 – 11	movimento contrário em relção à linha superior	acomp.	(mov. contrário)		
	altura	Segundo o próprio compositor, a sensação de tonalidade é suprimida através do uso de 2ªs harmônicas isoladas ou dentro de tríades tradicionais sem a Terça. O pensamento é modal com dois centros: dó e lá.											
	ritmo	**homorritmia** nos comp. 22 – 24 e 27 – 31 entre as linhas superior e inferior; **progressão rítmica** nos comp. 12 – 21 em relação ao começo da peça, através da intensificação no uso de ♪; ritmo harmônico estático – ocorrência de mudanças harmônicas numa média de quatro compassos											
	métrica	As ligaduras de articulação sugerem leveza de toque no 1° tempo, causando um deslocamento métrico nos comp. 22 – 24. Ex Ex 											
	andamento	M.M. ♩ = 60											
	articulação	*legato*											
	intensidade	*pp – mf*											
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento											
Micro análise		**formas – motivo:**  e 											

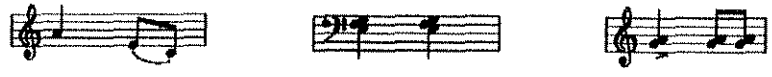
Dificuldades técnicas e de leitura: acordes de três sons; uso do pedal; *legato* com *cantabile*. **Registro:** lá 2 – lá 4

2. Um olhar

Macro análise	Seções	A		A'		CODA
	compasso	1 - 9	10 - 13	14 – 22	23 - 27	28 – 33
	frases	a^1 – construída a partir de sequências ascendentes à 2ª da célula melódica *a*	b^1 - construída a partir de sequências descendentes à 2ª da célula melódica *b*	a^2 – sequências ascendentes a partir da célula melódica *a'*	b^2 – construída a partir de sequências descendentes da célula melódica *b* , concluindo em do	acorde de três sons – do **bordão**
	(linha sup.)	período duplo				(dominante de Do acrescida de uma 2ª ascendente, concluindo em do no registro grave 2ªs harmônicas
	baixo	ostinato rítmico – sequências melódicas ascendentes à 2ª	2ªs harmônicas	ostinato rítmico – o baixo repete os comp. 1 – 9	acorde de 3 sonss – com 2ªs harmônicas	
	altura	Do como centro . Como na peça anterior, as 2ªs alteram as tríades tonais. No entanto o sentido tonal se mantém forte, conforme pode-se observar no seguinte gráfico: 				
Média análise	ritmo	ritmos complementares em ♩ com exceção da coda				
	métrica	regular: compasso ternário				
	andamento	M.M. ♩ = 100				
	articulação	*legato*				
	intensidade	*p – mf*				
	textura	**Homofônica:** melodia com acompanhamento				
Micro análise		motivo : 		célula melódica *a* : 		célula melódica *b* 

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; acorde de 3 sonss; *legato*; uso do pedal.
Registro: do 0 – do 5

3. Um Sorriso
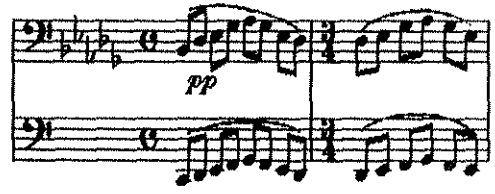
Macro análise	**Seções**	Única				
	com-passo	1 - 6	7 - 12	13 – 18	19 - 29	30 – 35
	frases (linha sup.)	a^1	a^1	ostinato em acorde de 2 sonss (célula rítmica melódica *c*)	resíduos melódicos da frase a^1 (**liquidação**) com ênfase nas 2as harmônicas.	linha descendente concluindo em lá
	baixo	harmonia: i ostinato (célula rítmico melódica *a*)	i ostinato em acorde de 3 sonss de 2as sobrepostas (célula rítmico melódica *b*)	i a^1	i v dobramento em oitavas	i
	altura	lá m eólio				
Média análise	ritmo	ostinato ritmo harmônico estático				
	métrica	regular: compasso binário				
	anda-mento	M.M. ♩= 104				
	articu-lação	*non legato; legato; legato* com acentos				
	inten-sidade	*mf – f*				
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento.				
Micro análise		células rítmico melódicas *a, b* e *c* (ostinato): a b c 				

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; acorde de 3 sonss; andamento rápido; articulação em *legato* e *non legato* alternadas.

Registro: sol 1 – mi 6

Autor: Marcos Mesquita
Peça: *5 Esnadas*
1. Doctor Hanon
2. Dottore Herz (ou Pischna?)
3. Doktor Clementi
4. Docteur Czerny
5. Doutor Coda
Data: 1998
Fonte: manuscrito enviado pelo autor (peça fita especialmente para a disssertação)

1. Doctor Hanon

Macro análise	Seções	Única	
Média análise	compasso	1 – 2	3 – 18
	(linha sup.)	lá b tocado quatro vezes em *ff*	A peça é construída a partir de sequências do fragmento melódico abaixo, referindo-se a um típico estudo de Hanon. A linha superior se mantém nas teclas pretas, enquanto a linha inferior é tocada nas teclas brancas. Ambas as linhas são iniciadas no registro grave e caminham para a região aguda do teclado. Há um crescendo, que atinge seu clímax no comp. 11 e um diminuindo gradativo até o final da peça. Ex: comp. 3 – 4 :
	baixo	mi (natural) em **isorritmia** com a linha superior	
	altura	linha superior: escala pentatônica (teclas pretas) linha inferior: escala diatônica (Do M)	
	ritmo	ritmo motor em ♪ ou com as durações sugeridas pelo compositor: ♪. ♪ e ♪ ♪. **homorritmia** entre as linhas superior e inferior.	
	métrica	mudanças de compasso alternadas em 4/4 e 3 / 4 , porém levando-se em conta os sinais de dinâmica, podemos ter grandes compassos de sete tempos.	
	anda-mento	M.M. ♩ = entre 88 e 120	
	articu-lação	*legato* e *staccato*	
	inten-sidade	*pp – ff*	
	textura	**homorrítmica; homodirecional** , porém **heterointerválica** a duas vozes	
Micro análise		2ª e 3ª melódicas	

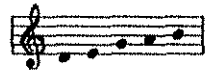
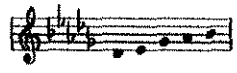
Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; andamento rápido; mãos sobrepostas; sutilezas de dinâmica (numa grande amplitude de intensidades); **Registro:** do 1 – si b 3

2. Dottore Herz (ou J. Pischna?)

Macro análise	Seções	Única
Média análise	compasso	1 - 10
	linha sup e linh. inferior	A linha superior está escrita nas teclas pretas e a linha inferior nas teclas brancas. A característica principal das células melódicas utilizadas é o aumento e a diminuição da **densidade da textura**. Cada célula parte de uma única nota, à qual acrescenta-se outra nota e outra, até totalizar cinco **componentes sonoros**. Em seguida, é extraída uma nota de cada vez dos grupos sonoros até restar apenas uma nota. Através do deslocamento de um compasso da linha inferior em relação à superior, o número de **componentes sonoros** é sempre igual a cinco, numa leitura vertical, com exceção , é claro, dos comp. 1 e 9.
	altura	linha superior: escala pentatônica (teclas pretas) linha inferior: escala diatônica (teclas brancas)
	ritmo	ritmo motor em ♩, com anacrusi e final em ♪ **homorritmia** entre as linhas superior e inferior
	métrica	regular: compasso quaternário
	andamento	M.M. ♩= 63
	articulação	*non legato* e *staccatto*
	intensidade	tudo *f* ou tudo *p* , de acordo com nota do compositor no início da peça.
	textura	acordal **homorrítmica**
Micro análise		2ª e 3ª harmônicas ritmo em ♩

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; mão direita tocando exclusivamente nas teclas pretas; uso do pedal a cada grupo sonoro; aglomerados de cinco sons numa única mão; sobreposição das mãos.
Registro: fá 1 – sol b 4

3. Doktor Clementi

<table>
<tr><td>Macro análise</td><td>Seções</td><td colspan="4">A</td><td colspan="4">A'</td></tr>
<tr><td rowspan="9"></td><td>com-passo</td><td>1 - 3</td><td>4 - 6</td><td>7 - 9</td><td>10 – 14</td><td>15 - 17</td><td>18 - 20</td><td>21 - 23</td><td>24 – 30</td></tr>
<tr><td>frases (linha sup. e baixo)</td><td>a^1</td><td>a^2</td><td>a^3</td><td>a^4 - extensão nos comp. 13 - 14 feita através do prolongamento da ultima nota da frase com stacattos na linha superior com função percussiva.</td><td>a^5 – retrógrado de a^4</td><td>a^6 – retrógrado de a^3</td><td>a^7 – retrógrado de a^2</td><td>a^8 – retrógrado de a^1. A extensão da frases é feita através da prolongação da última nota com staccattos na linha inferior com função percussiva</td></tr>
<tr><td colspan="5">As frases se desenvolvem com a alternância entre as mãos: a linha superior é construída através de células melódicos de três graus conjuntos descendentes(dentro da escala utilizada) e a linha inferior se utiliza de células melódicas também constituídas de três graus conjuntos, porém descendentes. A delimitação das frases é estabelecida pela repetição da mesma célula melódica de três em três compassos. No início da seção, as linha estão a uma distância de três oitavas entre si e seguem , em movimento contrário até o cruzamento das mãos.</td><td colspan="4">A seção A' é o retrógrado da seção A, porém as duas linhas utilizam as escalas da primeira seção de maneira invertida. As duas linhas agora caminham da região média do piano para os extremos.</td></tr>
<tr><td>altura</td><td colspan="8">Seção A : escala pentatônica de ré na linha superior:  e escala pentatônica de réb na linha inferior: 

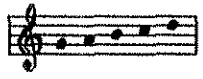
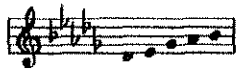
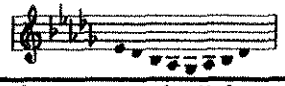
Seção A' : inversão das escalas utilizadas acima entre as duas linhas melódicas
Dentro das escalas utilizadas, há uma ênfase para os centros sol e sol b.
As escalas utilizadas podem ser trocadas entre si em ambas as seções, segundo sugestão do compositor.</td></tr>
<tr><td>Média análise</td><td>ritmo</td><td colspan="8">ritmos complementares em ♪

frases simétricas com três compassos cada.</td></tr>
<tr><td></td><td>métrica</td><td colspan="8">regular: compasso binário composto</td></tr>
<tr><td></td><td>anda-mento</td><td colspan="8">M.M. ♩. = entre 80 e 108</td></tr>
<tr><td></td><td>articu-lação</td><td colspan="8">legato e stacatto</td></tr>
<tr><td></td><td>inten-sidade</td><td colspan="8">p (uma corda) – f</td></tr>
<tr><td></td><td>textura</td><td colspan="8">monofônica</td></tr>
<tr><td colspan="2">Micro análise</td><td colspan="8">2ªs e 3ªs melódicas
ritmo em ♪</td></tr>
</table>

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; utilização dos extremos do teclado (regiões agudas e graves); movimento contínuo com valores iguais entre si exigindo controle rítmico; uso dos pedais esquerdo e direito; sobreposição e cruzamento das mãos; alternativas propostas pelo compositor.

Registro: sol 1 – sol 4

4. Docteur Czerny

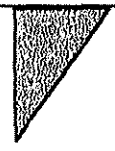
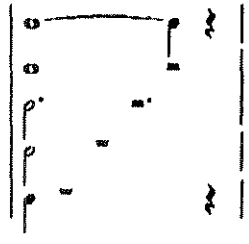
Macro análise	Seções	Única
Média análise	com-passo	1 – 12
		peça tipicamente minimalista, construída a partir de dois motivos melódicos: um na linha superior , construído com 2as ascendentes e descendentes do pentacorde de Sol M (motivo a) e o outro, na linha inferior, escrito na escala pentatônica formada pelas teclas pretas (motivo b). Sendo a extensão do primeiro motivo menor em um tempo em relação ao segundo, a simples repetição contínua dos mesmos produz pequenas, porém constantes mudanças a cada compasso. Podemos citar Wisnik comentando o minimalismo: "paradoxalmente, portanto, a música feita só de repetições, produz gradualmente só diferenças"[1]
	altura	linha superior: pentacorde de Sol M:  linha inferior: escala pentatônica (teclas pretas): 
	ritmo	ritmo motor em ♪
	métrica	regular: compasso quaternário
	anda-mento	M.M. ♩ = entre 96 e 132
	articu-lação	tudo *stacatto* ou tudo *legato* , de acordo com a sugestão do compositor
	inten-sidade	*mf*
	textura	monofônica
Micro análise		motivo a:  motivo b: 

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares ; sopreposição das mãos; *stacatto* ou *legato*; regularidade rítmica.

Registro: sol b 2 ré 3

[1] WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: uma outra história das Músicas.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pág. 185

5. Doutor Coda

<table>
<tr><td>Macro análise</td><td>Seções</td><td colspan="3">Única</td></tr>
<tr><td rowspan="9">Média análise</td><td>com-passo</td><td>1 – 2</td><td>3 - 6</td><td>7</td></tr>
<tr><td rowspan="3">linha sup. e baixo</td><td rowspan="3">introdução-notas em staccatto delimitam logo no início a extensão do teclado utilizada durante a peça</td><td rowspan="3">A peça é construída a partir do mesmo motivo, iniciado por um cluster de 10 sons que utiliza as teclas pretas e brancas situadas no intervalo sol b – mi b. A esse cluster segue uma interrupção de duas notas de cada vez, das mais graves para as mais agudas até restarem apenas dois componentes sonoros. As respectivas derivações do motivo que seguem, são construídas da mesma maneira, variando apenas as notas que serão interrompidas.</td><td>stacatos</td></tr>
<tr><td>0</td></tr>
<tr><td></td></tr>
<tr><td>altura</td><td colspan="3">linha superior: pentacorde de Sol M
linha inferior: escala pentatônica
as mesmas alturas utilizadas na peça anterior.</td></tr>
<tr><td>ritmo</td><td colspan="3">interrupção gradativa dos componentes sonoros</td></tr>
<tr><td>métrica</td><td colspan="3">mudança do compasso ternário para o compasso de seis tempos do comp. 2 para 3 e vice-versa do comp. 6 para 7</td></tr>
<tr><td>anda-mento</td><td colspan="3">M.M. ♩= 69</td></tr>
<tr><td>articu-lação</td><td colspan="3">sataccatto e legato através de notas presas</td></tr>
<tr><td>inten-sidade</td><td colspan="3">p – f</td></tr>
<tr><td>textura</td><td colspan="3">a interrupção gradativa dos 10 componentes sonoros , nos oferece uma estrutura da textura que nos remete ao seguinte desenho geométrico, conforme modelo utilizado por Boulez para ilustrar alguns exemplos musicais[2]:
  </td></tr>
<tr><td colspan="2">Micro análise</td><td colspan="3">O motivo é construído a partir de durações, diferentes entre si em um tempo:
  </td></tr>
</table>

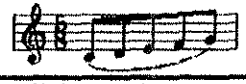
Dificuldades técnicas e de leitura: notas presas, uso de grande extensão do piano; blocos sonoros de cinco sons que devem ser tocados com uma única mão.
Registro: sol b 1 – ré 4

Nota: Segundo o compositor, "Esnadas" é um nome arcaico que quer dizer "estudos". Já a dissociação entre a nacionalidade dos homenageados, Hanon, Pischna, Clementi e Czerny , e a Palavra "doutor" em diversas línguas que precede cada compositor, procura fazer uma espécie de contraponto entre os nomes.

[2] BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. (trad. Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros) 3ed..São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. pág. 55

Autor: Marcus Ferrer
Peça: *Cinco Pequenas Peças para Piano*
Data: 1998
Fonte: manuscrito enviado pelo autor (peça feita especialmente para a dissertação)

Peça I

Macro análise	**Seções**	A			B – do eólio		Coda – do eólio
Média análise	compasso	1 - 4	5 - 11	12 – 18	19 – 20	21 - 31	32 – 40
	frases (linha sup.) baixo	(introdução)	a^1	a^2 conclusiva em Do	ostinato rítmico melódico – célula a em do eólio		
		ostinato rítmico melódico – célula a			(introdução) para seção B	b	dobramento do ostinato em 6ª dentro da escala de dó eólio
	altura	Do M/ Do eólio					
	ritmo	ostinato / ritmo motor em ♪					
	métrica	a escrita do compositor pressupões que o compasso utilizado (5/8) é resultante d e 2 +3. Os comp. 14 e 16 são exceções.					
	anda-mento	"Cômodo"					
	articu-lação	*legato* no ostinato e não indicada na linha melódica					
	inten-sidade	*p – mf*					
	textura	**Homofônica:** melodia com ostinato com inversão entre as linha a partir do compasso 19.					
Micro análise		2ª melódicas ostinato do baixo (célula a):  também transposta para Mi b a partir do comp. 32 (linha do baixo)					

Dificuldades técnicas e de leitura: notas nas linhas suplementares; utilização de grande extensão do piano; mudanças constantes de registro através do cruzamento das mãos; intervalo harmônico de uma 8ª na última nota.; *legato*

Registro: do 1 – do 5
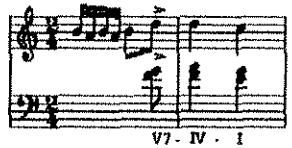
Peça I b

<table>
<tr><th>Macro análise</th><th>Seções</th><th colspan="3">A</th><th>B</th><th>coda</th></tr>
<tr><td rowspan="8">Média análise</td><td>com-passo</td><td colspan="5">não há barras de divisão de compassos</td></tr>
<tr><td>frases (linha sup.)</td><td colspan="3">introdução | a¹ | a²</td><td colspan="2">ostinato rítmico melódico – Do eólio</td></tr>
<tr><td colspan="6">As seções A, B e Coda, possuem alturas idênticas àquelas presentes nas respectivas seções da peça I desta coleção. Porém, nesta peça, o autor inova na escrita tornando as durações indeterminadas.</td></tr>
<tr><td>baixo</td><td colspan="3">ostinato rítmico melódico – Do M</td><td>(introdução)</td><td>b</td><td>dobramento em 6as abaixo dentro da escala de do eólio</td></tr>
<tr><td>altura</td><td colspan="5">Do M/ do eólio</td></tr>
<tr><td>ritmo</td><td colspan="5">ostinato
ritmo indeterminado</td></tr>
<tr><td>métrica</td><td colspan="5">A ausência de barras de compasso e o ritmo indeterminado tornam a métrica subordinada às escolhas de apoios e contornos melódicos do intérprete.</td></tr>
<tr><td>anda-mento</td><td colspan="5">"Cômodo"</td></tr>
<tr><td>articu-lação</td><td colspan="5">legato</td></tr>
<tr><td>inten-sidade</td><td colspan="5">mp – f</td></tr>
<tr><td>textura</td><td colspan="5">homofônica: melodia com ostinato com inversão entre as linhas a partir da seção B.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Micro análise</td><td colspan="5">2as melódicas
ostinato rítmico melódico no baixo - célula a (idem primeira peça da coleção)</td></tr>
</table>

Dificuldades técnicas e de leitura: notas nas linhas suplementares; utilização de grande extensão do piano; mudanças constantes de registro através do cruzamento das mãos; intervalo harmônico de uma 8ª na última nota.; *legato*

Registro: do 1 – do 5

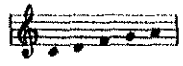
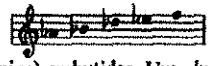
Peça II

<table>
<tr><td>Macro análise</td><td>Seções</td><td colspan="5">Única</td></tr>
<tr><td rowspan="9">Média análise</td><td>com-passo</td><td>1 - 8</td><td>9 - 12</td><td>13 - 16</td><td>17 - 18</td><td>19 – 20</td></tr>
<tr><td>frases</td><td>introdução
apresenta os motivos utilizados na peça. Os intervalos que predominam são as 2as e as 3as . Esses intervalos, quando dispostos melodicamente, são escritos com colcheias ou semicolcheias. Os mesmos intervalos numa escrita harmônica são escritos com colcheias ou semínimas.</td><td>a^1
extendida através de duas repetições do comp. 9. Considerando –se nos comp. 11 – 12 apenas três componentes sonoros (retirando o que podemos considerar de "linha do contralto"), conforme consta no ex. abaixo , a harmonia define Do M:
 
V7 - IV - I
de Do M</td><td>a^2
transposição de a^1 5ª abaixo . A exemplo do que ocorre nos comp. 9 – 12, considerando-se apenas três componentes sonoros nos acordes dos comp. 15 – 16, temos uma progressão harmônica clara na tonalidade de Fá M . Portanto a tonalidade de Do M, fixada nos comp. anteriores pode ser considerada a Dominante de Fá M</td><td colspan="2">coda
elemento melódico exposto no comp. 1
cadência em Fá</td></tr>
<tr><td>altura</td><td colspan="5">Fá (como centro) em conjunto com sistema de organização de intervalos: 2as e 3as.</td></tr>
<tr><td>ritmo</td><td colspan="5">isorritmia entre as frases a^1 e a^2.
predomínio de ♪ e 𝅘𝅥𝅯 nos intervalos melódicos e de ♪ e ♩ nos intervalos harmônicos.
<u>homorritmia</u> entre os componentes sonoros , quando existem intervalos harmônicos.</td></tr>
<tr><td>métrica</td><td colspan="5">a regularidade dos apoios do compasso binário é quebrada pelas fermatas colocadas na introdução e na coda . Acentos colocados no contratempo do segundo tempo do compasso nas frases a^1 e a^2. também tornam a métrica irregular.</td></tr>
<tr><td>anda-mento</td><td colspan="5">"Rápido"</td></tr>
<tr><td>articu-lação</td><td colspan="5">não indicada.</td></tr>
<tr><td>inten-sidade</td><td colspan="5">p – ff</td></tr>
<tr><td>textura</td><td colspan="5">variando entre monofônica e acordal (quando vários componentes sonoros relacionam-se entre si homorritmicamente .</td></tr>
<tr><td colspan="2">Micro análise</td><td colspan="5">2as e 3as melódicas e harmônicas
células rítmicas motívicas:
  </td></tr>
</table>

Dificuldades técnicas e de leitura: utilização de grande extensão do teclado; notas das linhas suplementares; 2as e 3as harmônicas; alternância entre as mãos; andamento rápido; acentos.

Registro: ré 0 – lá 7

Peça III – Coral

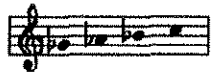
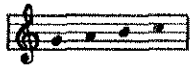
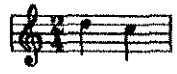
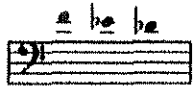
<table>
<tr><td>Macro análise</td><td>Seções</td><td colspan="4">Única</td></tr>
<tr><td rowspan="10">Média análise</td><td>com-passo</td><td>1 - 5</td><td>6 - 10</td><td>11 - 17</td><td>18 – 22</td></tr>
<tr><td>frases</td><td>a^1</td><td>a^2</td><td>b</td><td>coda – formada através de duas escalas pentatônicas. A primeira,  é apresentada melodicamente na extensão de duas 8ª.</td></tr>
<tr><td colspan="3">frases constituídas de acordes com quatro componentes sonoros com relação intervalar de 4ªs, 5ªs e 3ªs sem relações tonais</td><td>A segunda escala penatônica,  , é apresentada harmônicamente no comp. 21 com as notas sol e do (dominante e tônica) embutidas. Um cluster com todas as notas da escala de Do M encerra a peça.</td></tr>
<tr><td>altura</td><td colspan="4">Do (como centro)
escalas pentatônicas na coda</td></tr>
<tr><td>ritmo</td><td colspan="4">predomínio de ♩</td></tr>
<tr><td>métrica</td><td colspan="4">regular: compasso binário</td></tr>
<tr><td>anda-mento</td><td colspan="4">"Lento"</td></tr>
<tr><td>articu-lação</td><td colspan="4">legato</td></tr>
<tr><td>inten-sidade</td><td colspan="4">não indicada</td></tr>
<tr><td>textura</td><td colspan="4">acordal</td></tr>
<tr><td colspan="2">Micro análise</td><td colspan="4">4ªs e 5ªs harmônicas</td></tr>
</table>

Dificuldades técnicas e de leitura: uso do pedal (optativo); notas nas linhas suplementares; intervalos harmônicos de até uma 7ª; intervalos harmônicos em *legato* ; textura acordal.

Registro: do 2 – sol 4

BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DE
CONTEÚDO
UNICAMP

Peça IV

<table>
<tr><td>Macro análise</td><td>Seções</td><td colspan="7">Única</td></tr>
<tr><td rowspan="9">Média análise</td><td>com-passo</td><td>1 - 4</td><td>5 - 8</td><td>9</td><td>10 -11</td><td>12 – 16</td><td>17</td><td>18</td></tr>
<tr><td>frases linha sup</td><td colspan="2">entre os comp. 1 e 9, a peça é formada pela repetição das células motívicas indicadas, que se modificam após o "encontro" das duas vozes em uníssono num intervalo de tempo igual a uma colcheia. A diferença de tamanho entre as células produzindo constantes mudanças dentro de fragmentos constantemente repetidos é uma característica minimalista.
   </td><td>idem comp. 1</td><td>mesma idéia rítmica desenvolvida nos comp. 1 – 9 porém agora com o mesmo fragmento melódico:
  </td><td>desenho mel´dico a partir da célula melódica dos comp. 10 e 11 com pedal de ré e linha cromática descendente.</td><td>repetição do compasso 1</td><td>grupo de três sons</td></tr>
<tr><td>baixo</td><td colspan="2">   </td><td>idem comp. 1</td><td>dobramento da linha melódica do soprano com deslocamentos de tempo de uma ♪</td><td>variações dos fragmentos melódicos apresentados</td><td></td><td>grupo de três sons</td></tr>
<tr><td>altura</td><td colspan="7">Do (como centro)</td></tr>
<tr><td>ritmo</td><td colspan="7">ritmo motor em ♩ sendo que a voz inferior está defasada em uma ♪ em relação à voz superior, resultando em ritmos complementares em ♪.</td></tr>
<tr><td>métrica</td><td colspan="7">O contorno melódico sugere uma estrutura métrica com apoios nas primeiras notas de cada célula melódica descrita acima. Devido à diferença de tamanho dessas células, os apoios tornam-se irregulares e não sincronizados.</td></tr>
<tr><td>anda-mento</td><td colspan="7">M.M. ♩ = 60 ou mais</td></tr>
<tr><td>articu-lação</td><td colspan="7">não indicada</td></tr>
<tr><td>inten-sidade</td><td colspan="7">mp</td></tr>
<tr><td>textura</td><td colspan="7">a duas vozes</td></tr>
<tr><td colspan="2">Micro análise</td><td colspan="7">2as melódicas</td></tr>
</table>

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; acidentes ocorrentes; alternância entre as mãos; ritmo motor constante.

Registro: si b 2 – ré 4

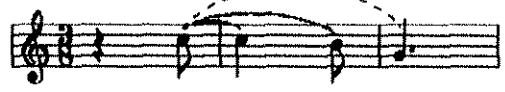
Peça V

<table>
<tr><td>Macro análise</td><td>Seções</td><td colspan="5">Única</td></tr>
<tr><td rowspan="10">Média análise</td><td>com-passo</td><td>1 - 6</td><td>8 - 11</td><td>12 - 16</td><td>17 - 18</td><td>codetta</td></tr>
<tr><td>frases</td><td>a^1 – frase formada a partir de formas-motivo formadas a partir de transposições de um motivo comum. registro médio - agudo</td><td>a^2 – formada a partir de duas formas motivo com mudanças rítmicas. Registro médio.</td><td>b – pequeno desenvolvimento a partir do material temático de a. Registro médio - agudo</td><td>cluster nas teclas brancas</td><td>material temático de a^1 seguido de tríade de Do M acrescentada de 2ª

dobramento em 6ª da linha superior seguido de tríade de Do M acrescentada de 2ª</td></tr>
<tr><td>acom-panha-mento</td><td colspan="5">clusters nas teclas brancas e pretas</td></tr>
<tr><td>altura</td><td colspan="5">Do (como centro)</td></tr>
<tr><td>ritmo</td><td colspan="5">Isorritmia entre as formas-motivo da frase a^1
Isorritmia entre as formas-motivo da frase a^2</td></tr>
<tr><td>métrica</td><td colspan="5">mudança de compasso ternário para binário no comp. 17.</td></tr>
<tr><td>anda-mento</td><td colspan="5">M.M. ♩ = + ou – 80</td></tr>
<tr><td>articu-lação</td><td colspan="5">não indicada</td></tr>
<tr><td>inten-sidade</td><td colspan="5">mp – f</td></tr>
<tr><td>textura</td><td colspan="5">homofônica: melodia acompanhada por clusters</td></tr>
<tr><td colspan="2">Micro análise</td><td colspan="5">motivo:
  </td></tr>
</table>

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; execução de *clusters* com o antebraço;acordes de quatro e cinco sons; diferenças de intensidade entre as mãos.
Registro: do 3 – do 5

Autor: Marisa Rezende *1.O Menino*
Peça: *O Grilo Grande*
Data: 1998
Editora: peça não publicada
Fonte: manuscrito enviado pela autora

Macro análise	Seções	Única
Média análise	compasso	1 – 20
	(linha sup.)	linha melódica desenvolvida a partir do motivo melódico *a* , cujas derivações melódicas são construídas através de modificações rítmicas. Nos comp. 9 – 12 , o motivo *b* é apresentado e seguido pela sua repetição melódica com variações de ritmo e articulação. Essa repetição também sofre modificações harmônicas: a harmonia que anteriormente parecia tonal, cede lugar a uma expansão através de alguns acidentes ocorrentes apresentados pelo baixo nos comp. 14 – 15. Em seguida, o motivo *a* é reapresentado e a peça é finalizada com 2as melódicas com dobramento em 4as justas pelo baixo. Essa finalização pode ser compreendida como uma preparação para a peça seguinte da suíte (*O Grilo*), construída basicamente com 2as
	baixo	**quase contraponto**
	altura	Sol como centro
	ritmo	derivações dos motivos *a* e *b* , conseguidas através de modificações rítmicas. **homorritmia** nos comp. 10 -11 e 19 – 20 entre as linhas superior e inferior.
	métrica	os apoios no motivo *a* e nas suas derivações podem obedecer ao contorno melódico: Ex. comp. 1 – 3: 
	andamento	*Alegre* (M.M. ♩. = + ou – 72)
	articulação	*legato* e *sataccatto*
	intensidade	*p – f*
	textura	**homofônica** com acompanhamento **quase contrapontístico** (dois componentes sonoros)
Micro análise		motivo a  motivo b 

Dificuldades técnicas e de leitura: *legato* e *sataccatto* , com diferenças de articulações entre as mãos; acordes de três sons; sutilezas de dinâmica; andamento rápido.
Registro: mi 2 – do 4

2. O Grilo

Macro análise	Seções	A	B	codetta
	com-passo	1 - 10	11 - 17	18 – 19
		Nos comp. 1 – 3, o canto do grilo é descrito através de **2as** m harmônicas em *staccato* com mudanças súbitas de registro. Nos comp. 4 - 7, os intervalos de **2as** harmônicas cedem lugar aos intervalos de **2as** e **3as** melódicas unidas em pequenos fragmentos melódicos interrompidoss por pausas. A partir do terceiro tempo do comp. 7, a peça se desenvolve novamente com **2as** harmônicas em *staccato.*	Seção construída a partir das notas lá –sib – si natural, formando intervalos harmônicos e melódicos de **2as**,com alternância entre as mãos. O mesmo desenho melódico, no comp. 14, é transformado em trêmulo com acelerandos e *rallentandos* de duração indeterminada. A seção é encerrada com uma **recessão rítmica**.	fragmento melódico iniciado por lá – si – sib interrompido por uma pausa. A peça conclui com as primeiras notas do motivo *a*, da primeira peça da suíte e que será retomado na peça seguinte.
Média análise	altura	sistema de organização de intervalos: **2as** menores		
	ritmo	**progressão e recessão rítmica** nos trêmulos de duração indeterminada da seção B.		
	métrica	A métrica utilizada pela compositora sugere sugere apoios a cada semínima nos comp. 15 – 18.		
	anda-mento	*Livre e Saltitante* (M.M. ♩. = + ou – 72)		
	articu-lação	*staccato* e *legato*		
	inten-sidade	*p – f*		
	textura	**monofônica**		
Micro análise		**2as** menores		

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; acidentes ocorrentes; saltos com mudanças súbitas de dinâmicas; *staccatto; legato* com alternância entre as mãos; trêmulos de duração indeterminada; variações de andamento no decorrer da peça; andamento rápido.
Registro: lá 2 – ré 5

3. O Menino e o Grilo

Macro análise	Seções	A	B	codetta
Média análise	com-passo	1 – 10	10 – 24	25 – 31
	(linha sup.)	A seção reapresenta o motivos *b* e derivações do motivo *a* de *O menino* (primeira peça da suíte). Novamente, as derivações do motivo *a* são feitas a partir de variações rítmicas, conservando inalteradas as alturas. Já o motivo *b* reaparece idêntico aos comp. 12 – 14 de *O Menin.*, Apenas a nota final do baixo inclui uma 2ª m harmônica em alusão a seção seguinte que retoma o material rítmico melódico apresentado em *O Grilo.*	Nesta seção existe a volta do material rítmico melódico explorado em *O Grilo*. Porém, agora as 2ªm harmônicas também são bastante exploradas. Nos comp. 13 – 16, o motivo *b* de *O Menino* está presente, embutido nas 2ªm harmônicas, material melódico principal de *O Grilo.* O discurso musical segue com uma **progressão da textura,** acompanhada de um aumento na intensidade passando para três e quatro **componentes sonoros** respectivamente. Os sons soprepostos estão separados entre si, de maneira geral, por intervalos de 2ªm M, intervalo também predominante nas relações melódicas.	Nesta parte final da peça, há a continuação do aumento gradativo da **densidade da textura** através de 2ªm sobrepostas que acabam por finalizar a música em *clusters* nas teclas pretas e brancas no registro grave.
	baixo	**quase contraponto**		
	altura	Sol como centro na seção A e sistema de organização de intervalos: 2ªm M (seção B).		
	ritmo	ritmos complementares nos comp. 1 – 7 em ♪		
	métrica	sugere apoios a cada ♪ nos comp. 12 – 13 ; 17 – 18.		
	anda-mento	"Contente" (M.M. ♩. = + ou – 72)		
	articu-lação	*legato* e *staccatto*		
	inten-sidade	*p – ffff*		
	textura	**homofônica** (seção A): melodia com acompanhamento **quase contrapontístico** e predominantemente **acordal** (seção B)		
Micro análise		motivos *a* e *b* (os mesmos da primeira peça da suíte – *O Menino*) 2ªm M harmônicas e melódicas		

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; acidentes ocorrentes; utilização do pedal ; *legato*; *staccatto;* saltos com 2ªsharmônicas; grupos de até cinco sons; *clusters*; grande amplitude nas dinâmicas utilizadas.
Registro: do 0 - si 4

4. A Fuga

Macro análise	**Seções**	Única
		A peça explora a indeterminação tanto das alturas quanto das durações. A autora sugere que, nos módulos improvisatórios das alturas, a mão direita trabalhe nas teclas brancas e a mão esquerda nas pretas. Porém, nos *clusters* propostos, há uma inversão: a mão direita nas teclas pretas e a mão esquerda nas teclas brancas. As mãos passeiam quase sempre em movimentos paralelos entre os registros grave, médio e agudo. Os módulos de improvisação das alturas e os *clusters* são alternados por trechos de alturas definidas onde as mãos se alternam em intervalos predominantemente constituídos de 2as menores. Na pauta final, há também a utilização de terças. Vários parâmetros como registro, altura, ritmo (andamento) e dinâmica determinam os momentos de tensão e repouso. Exploração de ressonâncias através do uso do pedal.
	altura	intervalos predominantes: 2as e 3as.
Média análise	ritmo	indeterminação das durações
	métrica	ausência de fórmula de compasso . Contorno melódico definido pelas alturas, variações de andamento e dinâmicas.
	anda-mento	"Muito rápido e confuso" (M.M. ♩ = + ou - 60), constantes variações de andamento através das indicações "menos agitado"; "agitado ainda"; "acalmando"; "mis calmo ainda"; "calmo".
	articu-lação	*legato* e *staccato*
	inten-sidade	*pp – ff*
	textura	textura de ressonâncias harmônicas devido ao uso intenso do pedal
Micro análise		2as harmônicas e melódicas e 3as melódicas.

Dificuldades técnicas e de leitura: mudanças constantes de registro; uso do pedal; agilidade necessária para as indicações que pedem aumento do andamento; uso alternado das mãos; *clusters*; agrupamentos sonoros arpejados; *legato* ; *staccato*; sutilezas de dinâmica; alternância de indeterminação/determinação por módulos.
Registro: do 0 - si 5

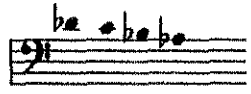
5. A Tartaruga, o Grilo e a Floresta

Macro análise	**Seções**	Única – com alternância de elementos contrastantes .									
Média análise	com-passo	1 - 5	6	7 - 9	10 - 13	15 - 17	18	19 -21	22 - 24	25 - 26	27 – 28
	frases	a^1	b	a^2	c	d	e^1	f	a^3	e^2	codetta
		A peça é construída com elementos ou frases contrastantes entre si, sendo que o principal elemento musical que delimita estas frases é a mudança de compasso, acompanhada, na maioria das vezes, de mudanças na pulsação. Há a exploração dos diversos timbres do piano, conseguida através de constantes mudanças de registro, intensidade e articulação. Porém, há a recorrência de um mesmo motivo melódico (*a*) cujas derivações exploram os diversos elementos musicais e aparecem em frases alternadas nos compassos: 4, 9, 15 – 17, 19 – 20 e 24.									
	altura	sistema de organização de intervalos: predominância de 2as e 3^{As}									
	ritmo	exploração de diversas células rítmicas completamente distintas entre si frases ou trechos musicais assimétricos entre si, variando de um a cinco compassos.									
	métrica	constantes mudanças de compasso e de unidade de pulsação.									
	anda-mento	"Vagaroso" (M.M. ♩= + ou - 48)									
	articu-lação	*non legato* com apoios e acentos; *legato*; *legato* com alternância entre as mãos; *staccato.*									
	inten-sidade	*p – ff*									
	textura	**monofônica:** frases a^1, a^2, e, a^3, e^2 e codetta.] à duas vozes: frases d e f									
Micro análise		motivo *a*: linha superior  linha inferior: 									

Dificuldades técnicas e de leitura: não é peça para iniciantes.

Registro: si b 0 – do 7

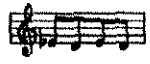
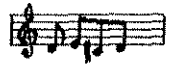
6. O Rio, a Bromélia, o Memino, e o grilo

Macro análise	Seções	A	B
	compasso	1 – 16	17 – 27
	frases	Nos comp. 1 a 10, há ao predomínio de desenhos melódicos ascendentes e descendentes, sendo que os intervalos de 2ª e de 3ª dominam todo o trecho. A partir do compasso 11, se estendendo até o comp. 16, os desenhos ascendentes ,com predomínio de quiálteras de cinco notas se encontram na mão esquerda, tocados no registro médio, enquanto a mão direita desenvolve uma linha melódica baseada nas seguintes notas: 	A partir do comp. 17 se estendendo até o comp. 23, uma linha melódica é desenvolvida, passando na linha superior , enquanto a linha inferior faz um acompanhamento construído com o predomínio de intervalos de 2ª e 3ª - do mixolídio. Com uma mudança para andamento "Lento", a partir do comp. 24, há a continuação do desenvolvimento de uma linha melódica na linha superior enquanto a linha inferior continua com um acompanhamento elaborado, sendo que os intervalos melódicos são expandidos , aparecendo 4ª e 5ª. Nos compassos 25-26, a linha superior apresenta algumas 2ª harmônicas, elemento marcante de "O Grilo", Segunda pea da suíte. Os compassos 27 e 28, podem ser considerados uma pequena codetta que utiliza material temático do comp. 6. A peça é encerrada com um *cluster* nas teclas pretas e brancas abrangendo a extensão de do 6 – sol 6.
Média análise	altura	sistema de organização de intervalos: 2ª e 3ª	
	ritmo	predomínio de quiálteras de três, cinco , seis e sete notas	
	métrica	mudanças de compasso : ¾, ¼ e 6/8	
	andamento	"Tranquilo" (M.M. ♩ = +ou – 66), com mudanças para "mais movido" no comp. 7; "menos movido e expressivo" no comp. 10; e "Lento" no comp. 24. É frequente o uso de *rallentandos* em todas as peças.	
	articulação	*legato*, *legato* com apoios e *staccato*	
	intensidade	*ppp – f*	
	textura	**monofônica**: comp. 1 – 10 e codetta **homofônica** com acompanhamento **quase contrapontístico** a partir do compasso 11.	
Micro análise		quiálteras 2ª e 3ª	

Dificuldades técnicas e de leitura: não é peça para iniciantes

Registro: fá 1 – do 5

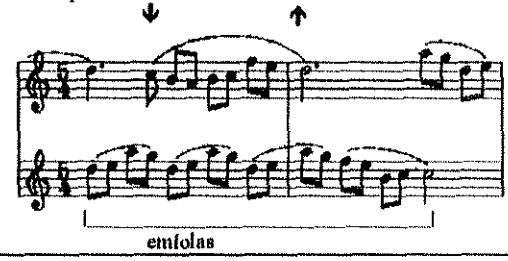
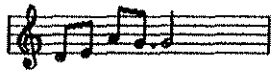
Autor: Nestor de Hollanda Cavalcanti
Peça: *Invenção Esquisita*
Data: 1973
Fonte: manuscrito enviado pelo autor

Macro análise	Seções	EXPOSIÇÃO		DESENVOLVIMENTO E CODA	
Média análise	compasso	1 - 8	8^2 - 12	14^3 - 21	22 – 29
	frases	a^1	b^1	fragmento melódico seguido de imitação à oitava da linha do baixo com intervalo de 5 tempos	a^1(repetição de a^1)
	(linha sup.)	As **formas-motivo** transpostas e derivadas do motivo a, introduzem uma linha melódica oculta entre as notas do motivo b. Essa linha melódica torna-se evidente através dos acentos colocados pelo compositor.			
	compasso	1 - 11		13 – 20^1	20^2 - 25	25^3 - 29
	baixo	imitação à oitva da linha do soprano com intervalo de cinco tempos.		a^2 – transposição à 5ª dos comp. 1 - 8	b^2 – transposição à 5ª dos comp. 8^2 - 12	a^1
	altura	sistema de organização de intervalos: 2as m com ré como centro.				
	ritmo	ritmo motor em ♪ imitações com intervalo de 5 tempos				
	métrica	Os acentos colocados nas notas do motivo a provocam uma estrutura métrica e não sincronizada entre as vozes.				
	andamento	"Andante Esquisito" (M.M. ♩. = 63)				
	articulação	*legato* com acentos				
	intensidade	*f*				
	textura	contrapontística a duas vozes; imitações.				
Micro análise		motivo a:  com suas derivações melódicas motivo b:  motivo c:  . As **formas motivo** de c possuem a função de concluir pequenos trechos da melodia.				

Dificuldades técnicas e de leitura: textura contrapontística; frequente uso de acidentes ocorrentes; irregularidade métrica provocada pelos acentos.
Registro: fá # 1 – sol 4
Nota: Segundo o autor, o adamento indicado, *"Andante Esquisito"* é apenas para combinar com o título da peça, sem intenção alguma de incomodar o intérprete. Porém "um olhar meio esquisito para a platéia durante a sua execução combina bem com a peça". (depoimento do autor pela internet em 1998)

Autor: Nestor de Holanda Cavalcanti
Peça: *Invenção Branda (em notas brancas)*
Data: 1973
Fonte: manuscrito enviado pelo autor

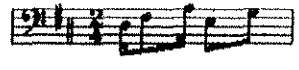
<table>
<tr><td>Macro análise</td><td>Seções</td><td colspan="7">Única</td></tr>
<tr><td rowspan="11">Média análise</td><td>com-passo</td><td colspan="2">1 - 7</td><td>7 - 10</td><td>11 - 13</td><td>14 - 15</td><td>16 – 19</td><td>20 – 23</td></tr>
<tr><td>frases
(linha sup.)</td><td colspan="2">sujeito</td><td>sujeito (transposição 4ª acima do sujeito)</td><td>sequências em 2as do comp. 10</td><td>transposição e sequências do motivo invertido</td><td>imitação da linha do baixo (sujeito invertido à 8ª.)</td><td>codetta</td></tr>
<tr><td colspan="8">A peça toda é construída a partir de derivações (formas motivo) do motivo a</td></tr>
<tr><td>com-passo</td><td>1 – 2</td><td>3 – 7</td><td colspan="2">8 – 12</td><td colspan="2">13 – 19</td><td>20 - 23</td></tr>
<tr><td>baixo</td><td></td><td>sujeito – imitação à 8ª da linha superior com intervalo de 11 tempos</td><td colspan="2">fragmentos do sujeito (derivações do motivo invertido)seguidos de imitação da linha superior com intervalo de 11 tempos)</td><td colspan="2">sujeito invertido</td><td>material melódico extraído do motivo a (único)</td></tr>
<tr><td>altura</td><td colspan="7">sol mixolídio e sistema de organização de intervalos: 2as e 4as.</td></tr>
<tr><td>ritmo</td><td colspan="7">ritmos complementares em ♪

imitações com intervalo de 10 tempos.</td></tr>
<tr><td>métrica</td><td colspan="7">as ligaduras de articulação e o contorno melódico sugerem apoios que, muitas vezes negam o compasso quinário:. Ex. comp. 12 – 13:
 
emfolas</td></tr>
<tr><td>anda-mento</td><td colspan="7">Moderato Brando (M.M. ♩ = 88)</td></tr>
<tr><td>articu-lação</td><td colspan="7">legato</td></tr>
<tr><td>inten-sidade</td><td colspan="7">mf</td></tr>
<tr><td>textura</td><td colspan="7">contrapontística a duas vozes; imitações</td></tr>
<tr><td colspan="2">Micro análise</td><td colspan="7">motivo a:  e suas respectivas formas-motivo.</td></tr>
</table>

Dificuldades técnicas e de leitura: textura contrapontística a duas vozes; *legato*; ligaduras de articulação não sincronizadas.
Registro: sol 1 – lá 4

Autor: Rafael dos Santos
Peça: *Três Pequenos Estudos*
Data: 1998
Fonte: manuscrito enviado pelo autor (peça feita especialmente para a dissertação)

nº 1

Macro análise	Seções	INTRODUÇÃO			A					B		A'		
Média análise	compasso	1 – 3	3[1] - 5	5[2] - 9	10 – 11	12 - 15	16 - 17	19 - 23	24 - 27	28 - 31	32 - 35	36 - 38	39 – 42	44 – 48
	frases (linha sup.)	motivo a		a^1		a^1	a^3	a^4 repetição de a^3 e a^4 respectivamente em lá frígio	a^5	**quase contraponto**		a^7	a^8	resíduos melódicos de a em **homorritmia** e movimento contrário entre soprano e baixo
	baixo		imitação (motivo a invertido)	a^2 (movimento contrário em **homorritmia** em relação a a^3	apresentação do ostinato no baixo	ostinato – célula rítmica motívica b (pentacorde de Ré M)		ostinato - célula rítmica motívica b (pentacorde de ré eólio)		a^6	a^1 – repetição dos comp. 5 – 9)	ostinato – célula rítmica motívica b (Ré M)		
	altura	linha superior: lá como centro linha inferior: ré como centro												
	ritmo	ostinato assimetria entre as frases: as frases *a* são extendidas ou reduzidas, variando a sua extensão entre dois e 5 compassos. **homorritmia** nos comp. 5 – 8 e 44 – 48 entre as linhas do baixo e do soprano.												
	métrica	regular: compasso binário												
	andamento	"Comodo" (M.M. ♩= 86)												
	articulação	não indicada												
	intensidade	*f*												
	textura	a duas vozes com imitações (introdução) **homofônica:** melodia com acompanhamento em ostinato (seções A e A') e melodia com acompanhamento **quase contrapontístico** (seção B)												
Micro análise		motivo a: 								célula rítmica motívica b (ostinato do baixo): 				

Dificuldades técnicas e de leitura: imitações; movimento contrário; acordes de três sons; ostinato .

Registro: ré 2 – mi 4

n° 2

<table>
<tr><td>Macro análise</td><td>Seções</td><td colspan="6">Única</td></tr>
<tr><td rowspan="10"></td><td>com-passo</td><td>1 - 8</td><td>9 - 12</td><td>13 – 16</td><td>17 - 20</td><td>21 - 25</td><td>26 – 32</td></tr>
<tr><td>frases</td><td>introdução 2ªharmônica com inserções melódicas</td><td>a¹</td><td>a²</td><td>b</td><td>c</td><td>codetta – resíduos melódicos de a e da introdução</td></tr>
<tr><td>(linha sup.)</td><td colspan="5">período</td><td></td></tr>
<tr><td>baixo</td><td colspan="3">ostinato</td><td>rítmico</td><td>melódico</td><td></td></tr>
<tr><td>altura</td><td colspan="6">sol mixolídio</td></tr>
<tr><td>Média análise</td><td>ritmo</td><td colspan="6">ostinato
Isorritmia entre as frases do período</td></tr>
<tr><td>métrica</td><td colspan="6">no ostinato do baixo, acentos reforçam as síncopes que deslocam o primeiro tempo. Staccatos precedidos de uma ligadura de articulação sugerem ausência de apoio no primeiro tempo. Ex. com. 1 – 2 (linha do baixo):
 
Tendo a linha melódica (linha superior) uma métrica regular, as duas linhas não são sincronizadas em relação aos apoios.</td></tr>
<tr><td>anda-mento</td><td colspan="6">M.M. ♩ = 88</td></tr>
<tr><td>articu-lação</td><td colspan="6">staccito e legato</td></tr>
<tr><td>inten-sidade</td><td colspan="6">p</td></tr>
<tr><td>textura</td><td colspan="6">homofônica: melodia com ostinato</td></tr>
<tr><td colspan="2">Micro análise</td><td colspan="6">2ªs e 3ªs melódicas e 5ªs harmônicas (linha do baixo)</td></tr>
</table>

Dificuldades técnicas e de leitura: 5ªs harmônicas em *legato*; síncopes; métrica não sincronizada entre as mãos (ver ítem métrica).

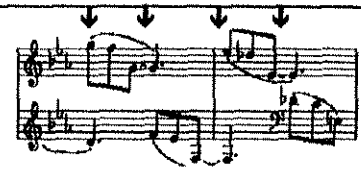
Registro: fá 2 – fá 4

n° 3

Macro análise	Seções	A								B								A'									
Média análise	compasso	1-2	3-4	5-6	7-10	11-12	13-14	15-16	17-21	22-26	27-28	29-30	31-34	35-36	37-38	39-40	41-44	45-48	49-50	51-52	53-54	55-56	57-60	61-62	63-64	65-66	67-70	71-76
	frases (linha sup.)	intr.	a^1	a^1	a^3	ponte	ostinato rítmico (do **bordão**)			motivo b	b^1	b^2	repetição de b^1 e b^2	ostinato rítmico melódico (motivo b 2ª m acima). Sendo que a partir do comp. 45, há uma intercalação entre as linhas, apresentado o motivo b e sua respectiva transposição 2ª m acima					introdução para A' (pausas)		a^5	a^5	a^6	ostinato rítmico – (do **bordão** com dobramento em 2ª M					coda
			sentença				**[sentença]** - imitação														**sentença**								
	baixo		ostinato rítmico (do **bordão**)				a^3	a^3	a^4		ostinato rítmico melódico (motivo b)			b^3	b^4	repetição de b^3 e b^4			ostinato rítmico da seção a, porém agora com dobramento em 2ª M (ré)					a^7	a^7	a^8		
	altura	do como centro																										
	ritmo	ostinato **Isorritmia** entre as sentenças das seções A e A'																										
	métrica	regular: compasso binário																										
	andamento	M.M. ♩= 80																										
	articulação	*staccato* e *legato*																										
	intensidade	*mf*																										
	textura	**homofônica:** melodia com ostinato; imitações entre as linhas do baixo e do soprano.																										
Micro análise	ostinato do baixo: ♪♪ ♪♪ ♪♪♪ ♪♪ (seções A e A') ostinato rítmico melódico do baixo – motivo b: ♪♪♪♪ (seção B) 2ª M melódicas e harmônicas																											

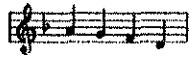
Dificuldades técnicas e de leitura: saltos em *staccato* ;acordes com segundas; *legato*; passagens melódicas com as mãos alternadas.
Registro: sol 1 – si b 4

Autor: Rodolfo Coelho de Souza
Peça: *Quatro Peças Fáceis – Peça n° 1*
Data: 1998
Fonte: manuscrito enviado pelo autor (peça feita especialmente para a dissertação)

<table>
<tr><td>Macro análise</td><td>Seções</td><td colspan="3">A</td><td colspan="5">B</td><td colspan="3">A'</td></tr>
<tr><td rowspan="6">Média análise</td><td>com-passo</td><td>1 - 6</td><td>7 - 12</td><td>13 - 18</td><td>19 - 21</td><td>22 - 24</td><td>25 - 27</td><td>28 - 30</td><td>31 - 33</td><td>34 - 38</td><td>39 - 43</td><td>44 – 54</td></tr>
<tr><td>frases</td><td>a¹</td><td>a²</td><td>a³</td><td>b¹</td><td>b²</td><td>trans.</td><td>b¹</td><td>trans.</td><td colspan="2">ritmo motor em ♪</td><td>codetta</td></tr>
<tr><td>(linha sup.)</td><td colspan="3">Essa três frases são sempre iniciadas com o motivo a e seguidas por um desenho melódico de dois compassos. Esses desenhos melódicos, embora constituam uma sequência em 2ª ascendente nas frases a² e a³ (sendo que em a³ essa extensão é realizada pelo baixo nos comp. 16 e 17) em relação à frase a¹, sempre convergem para a nota sol.</td><td colspan="5">As frases b são construídas a partir do motivo b com imitações entre as linhas superior e inferior num desenho melódico descendente. As transições também são construídas a partir de imitações de fragmentos melódicos.</td><td colspan="2"></td><td>material melído de A em contraponto inversível</td></tr>
<tr><td>baixo</td><td colspan="2">ritmo motor em ♪</td><td>complementação da linha melódica da frase a³</td><td colspan="5">contraponto – imitações</td><td>a⁴</td><td>a⁵</td><td></td></tr>
<tr><td>altura</td><td colspan="11">do e sol (como centro)</td></tr>
<tr><td>ritmo</td><td colspan="11">ritmo motor (seções A e A')
ritmos complementares em ♪ (seção B)</td></tr>
<tr><td>métrica</td><td colspan="11">na seção B, as imitações provocam apoios no segundo tempo dos compassos. Ex. comp. 20 – 21:  </td></tr>
<tr><td>anda-mento</td><td colspan="11">Allegreto</td></tr>
<tr><td>articu-lação</td><td colspan="11">legato ; legato com acentos</td></tr>
<tr><td>inten-sidade</td><td colspan="11">ppp – mf</td></tr>
<tr><td>textura</td><td colspan="11">homofônica: melodia com acompanhamento em ritmo motor (seções A e A')
contrapontística a duas vozes com imitações (seção B)</td></tr>
<tr><td colspan="2">Micro análise</td><td colspan="11">motivo a:  motivo b:  </td></tr>
</table>

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; textura contrapontística; ritmo motor; intervalos melódicos de até uma 7ª; textura contrapontística; *legato*. **Registro:** mi 1 – réb 5
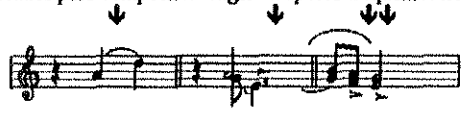
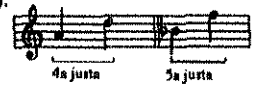
Peça nº2

Macro análise	Seções	Única														
Média análise	compasso	1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 - 16	17 - 18	19 - 20	21 - 22	23 - 24	25 - 26	27 - 28	29 - 30	31 - 32	33 - 37	38 - 42	43 - 46
	frases (linha sup.)	a^1	a^1	b^1	b^1	c^1	c^1	d^1	d^1	e^1	e^1	d^2	d^2	a^2	b^2	extensão de b^2 através da
	baixo	a^1 dobramento à 8ª	encadeamento acordal a 4 vozes	b^1 dobramento à 8ª.	encadeamento acordal a 4 vozes	c^1 dobramento à 8ª	encadeamento acordal a 4 vozes	d dobramento à 8ª	encadea-mento acordal a 4 vozes	e	encadeamento acordal a 4 vozes	d^2 dobramento à 8ª	encadeamento acordal a 4 vozes			liquidação do material melódico
	altura	Ré eólio														
	ritmo	ritmo motor em ♩ **homorritmia** entre as quatro vozes														
	métrica	regular: compasso quaternário														
	anda-mento	*Andante*														
	articu-lação	*legato*														
	inten-sidade	*pp – f*														
	textura	monofônica e acordal intercaladas a cada quatro ou dois compassos. até o comp. 31. Após o comp. 31, a textura é sempre acordal.														
Micro análise		O motivo  presente no final da frase a dá origem a outras **formas motivo** (derivações melódicas) que também aparecem na linha do baixo durante os encadeamentos.														

Dificuldades técnicas e de leitura: textura monofônica; textura acordal em *legato* com quatro vozes; uso do pedal; contrastes nas intensidades entre uma frase e outra; dinâmica *p* nos acordes.

Registro: lá 1 – fá 4

Peça 3

Macro análise	Seções	A									B	A'	
Média análise	compasso	1	2 - 4	5 - 7	8 - 10	11 - 13	14 - 16	17 - 18	19 - 21	22 - 23	24 - 29	30 - 36	37 – 38
	frases soprano e contralto	introdução	a^1	b^1	a^1	b^1	a^3	b^2 – condensação dos elementos melódicos de b	a^4	b^2 – repetição dos comp. 17 – 18 (linha superior) com baixo escrito 4ªj acima	inserção contrastante -= 2as melódicas como acompanhamento na linha superior derivações melódicas do motivo b	repetição dos comp. 1 - 6	cadência conclusiva em ré eólio
	tenor e baixo	ostinato rítmico com a permanência de intervalos de 2ª na linha do tenor										ostinato rítmico	
	altura	Ré eólio											
	ritmo	ostinato rítmico nas linhas do tenor e baixo síncopes											
	métrica	as ligaduras de articulação e os centos colocados pelo compositor sugerem apoios frequentes no segundo tempo de cada compasso na linha superior. Exs: comp. 2 – 4 e 9: 											
	andamento	*Andantino*											
	articulação	*legato* e *legato* com acentos											
	intensidade	*p – mf*											
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento em ostinato **(3 componentes sonoros)**											
Micro análise		motivos (a e b, respectivamente):  2as m melódicas no tenor ritmo motor em ♪ ostinato rítmico (baixo): 𝅗𝅥.											

Dificuldades técnicas e de leitura: notas presas seguidas de intervalos melódicos de até uma sétima; terças duplas em *legato* ; acidentes ocorrentes; textura com três componentes sonoros; *legato; legato* com acentos; uso do pedal.
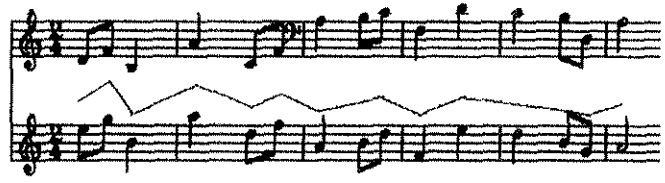
Registro: fá 1 – lá 4

Peça nº. 4

Macro análise	Seções	A	B	C	D	D'	C'	B'	A'
	compasso	1 - 7	8 - 13	14 - 20	21 - 26	27 - 32	33 - 39	40 - 45	46 – 53
	frases (linha sup.)	a^1	a^2	b^1	a^3	d^2	c	b^2	a^1
	baixo	a^1	b^2	c	d^1	a^3	b^2	a^2	b

contraponto inversível em relação as seções A, B, C e D

A peça é elaborada na forma de espelho sendo que, quando há semelhança entre as frases (a^1 e a^2 ou b^1 e b^2, por exemplo), notamos que essas frases são heterofônicas entre si, ou seja, estão em **homorritmia**, e se relacionam **homodirecionalmente**, porém não intervalicamente. Ex. frases a^1 (comp. 1 – 7 – baixo) e a^2 (comp. 8 – 13 – soprano):



Média análise		
	altura	la eólio
	ritmo	**isorritmia** entre as frases a, b, c e d vozes com entradas a distância de um compasso.
	métrica	regular: compasso binário
	andamento	*Moderato*
	articulação	*legato*
	intensidade	*p – f*
	textura	contrapontística a duas vozes – contraponto inversível
Micro análise		célula rítmica motívica: ♪♪ ♩

Dificuldades técnicas e de leitura: notas das linhas suplementares; textura contrapontística; intervalos melódicos de até uma 7ª; *legato.*

Registro: mi 1 – do 5
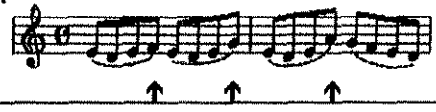
Autor: Sérgio Di Sabbatto
Peça: Três Prelúdios Modais
Data:1998
Fonte: manuscrito enviado pelo compositor (peça enviada especialmente para a pesquisa)

Macro análise	Seções	A										B	A'		
Média análise	compasso	1 - 2	3 - 4	5 - 6	7 - 8	9 - 12	13 - 17	18 - 22	23 - 24	25 - 26	27 - 28	29 - 30	30 - 36	37 - 44	50
	frases (linha sup.)	a^1	a^2	a^3	a^4	b	c	d	a^5	a^6	a^7	a^8	d	repetição dos comp. 1 – 18 acrescentados de sol **bordão**	extensão da peça através da repetição de um fragmento melódico de a^4
	baixo	**quase contraponto**				derivações harmônicas a partir da célula rítmica motívica		acordes de três sons	**contramelodia**				**quase contraponto**		
	altura	do eólio													
	ritmo	**Isorritmia** entre as frases a **ritmo motor** na seção B													
	métrica	regular: compasso binário													
	andamento	*Moderato* M.M. ♩= 66													
	articulação	*legato* e *staccato*													
	intensidade	*pp – f*													
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento **quase contrapontístico**													
Micro análise		motivo: 													

Dificuldades técnicas e de leitura: notas presas; articulações diferentes entre as linhas superior e inferior (*legato/staccato)*; acordes de dois sons em *legato*; acidentes ocorrentes.

Registro: si b 1 – do 4

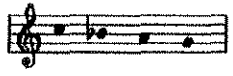
n° 2

Macro análise	Seções	A					A'			
Média análise	com-passo	1 - 3	4 - 5	6 - 8	9 – 13	14 - 16	17 - 20	21 - 24	25 - 28	29 – 31
	frases (linha sup.)	a^1	a^2	a^3	b^1	a^4	a^1 contraponto inversível	ostinato rítmico **quase contraponto** a^1	extensão de a^1 através de derivações do motivo melódico	codetta
	baixo	ostinato rítmico em **quase contraponto**			contraponto – material temático de a	ostinato rítmico – quase contraponto	**quase contraponto** (repetição dos comp. 1 – 4)			
	altura	do jônio, dórico e eólio								
	ritmo	**ritmo motor:** ♪♪♪♪								
	métrica	Na maioria das frases, a repetição de uma mesma célula melódica intercalada de alturas que formam entre si um desenho ascendente, causam um deslocamento perceptivo da métrica. Ex. comp. 1 – 2: 								
	anda-mento	*Andante Moderato* (M.M. ♩ = 60)								
	articu-lação	*legato*								
	inten-sidade	*p – f*								
	textura	**homofônica** com contraponto inversível na seção A'								
Micro análise		ritmo motor em colcheias motivo: 								

Dificuldades técnicas e de leitura: passagens de polegar; sutilezas de dinâmica; acordes de três sons ; intervalos harmônicos de até uma 6^{a}.; exigência de independência das mãos.

Registro: si b 1 – do 4

n° 3

Macro análise	Seções	A					B		A'					
Média análise	com-passo	1 - 5[1]	5[2] - 8	8[2] - 12	12[2] - 16	16[2] - 23	24 – 29	30 - 37	38 - 43	43[2] - 46	47 - 51	52 - 56	56[2] - 60	61 – 62
	frases (linha sup.)	a^1	a^2	a^3	a^4	a^5	a^6	b – os comp. 30 – 33 fazem uma alusão explícita à frase do segundo *Prelúdio*	a^7	a^8	a^9 (redução rítmica de a)	c^1	c^1 (repetição de c^1)	codetta
	baixo	**quase contraponto**					ostinato rítmico melódico		**quase contraponto**			acordes de tr^}es sons com intervalos de 2[as]		mov. contrário à linha do soprano
	altura	Do dórico e eólio												
	ritmo	síncopes predominância de ♩ na linha do baixo nas seções A e A' ostinato (seção B)												
	métrica	As frases a; são construídas a partir de derivações do motivo principal. Essas derivações sofrem principalmente modificações rítmicas com o predomínio de síncopes que deslocam os apoios para o segundo tempo compasso. Essa idéia é reforçada pela colocação de acentos no segundo tempo pelo compositor.												
	anda-mento	*Allegretto* (M.M. ♩ = 104)												
	articu-lação	*legato* e *legato* com acentos.												
	inten-sidade	*p – ff*												
	textura	**homofônica:** melodia com acompanhamento **quase contrapontístico** e melodia com ostinato.												
Micro análise		motivo :  ostinato da linha do baixo (seção B): 												

Dificuldades técnicas e de leitura: síncopes; andamento rápido na seção B; *legato*; não sincronia métrica entre as linhas através do uso intenso de síncopes .
Registro: do 2 – do 4

Nota: segundo o próprio compositor, este pelúdio faz uma alusão à *Invenção a Duas Vozes n°* 6 de J.S. Bach

CAPÍTULO 3: A ABORDAGEM DA NOVA LINGUAGEM NO CONTEXTO DIDÁTICO

3.1. A introdução de uma nova linguagem: algumas dificuldades

Uma das propostas deste capítulo é discutir possíveis dificuldades na introdução da nova linguagem musical para iniciantes com idade superior a sete anos. A escolha dessa idade procurou levar em consideração estudos de educadores musicais que traçam uma cronologia para o entendimento dos elementos musicais pela criança. Esses estudos, geralmente, afirmam que a aculturação tonal em termos melódicos ocorre por volta dos sete anos.

Inicialmente, em especial na fase de elaboração do projeto desta pesquisa, pensamos em desenvolver o tema deste capítulo tendo como referência predominante o contexto sócio-cultural massificado da sociedade moderna e a deterioração do sistema educacional brasileiro. No entanto, novas leituras nos remeteram a estudos sobre uma área ainda pouco considerada pelos musicólogos, mas que acreditamos ser de grande valia neste tipo de assunto: a psicofísica da música. Cabe advertir que, por ser um assunto extremamente fascinante –e complexo–, não iremos aprofundá-lo nesta dissertação. Isso seria objeto, sem dúvida, de uma nova dissertação. Portanto, as eventuais referências feitas nesse campo pretendem apenas vislumbrar uma outra dimensão, que também deva ser considerada em estudos na introdução da nova linguagem musical para iniciantes e de suas possíveis dificuldades.

Como já foi dito anteriormente, parte do repertório levantado por esta pesquisa foi aplicado a iniciantes de piano. Na impossibilidade de envolver um grande número de pessoas, optou-se por aplicar peças mais progressistas, que apresentassem inovações na grafia e não mantivessem referências tonais explícitas. O resultado, tendo como enfoque principal o interesse dos alunos, foi bastante heterogêneo. Essa constatação deveu-se, provavelmente, ao fato de que raramente a mesma peça musical foi aplicada em mais de um aluno. Porém, quando isso ocorreu, houve muita semelhança na receptividade dos alunos envolvidos.

Numa etapa inicial os alunos pareceram entusiasmados com a "novidade" que a nova peça representava. Isso foi bastante marcante quando esta utilizava sinais de grafia não convencionais como por exemplo, as *Seis Pequenas Peças para Piano* de Estércio Marquez Cunha. O estímulo inicial era substituído, contudo, por um posterior estranhamento. A aplicação em um aluno (oito anos, bastante habituado a ouvir música erudita tradicional) foi significativa. Ao ouvir o professor tocar a peça dodecafônica, com inserções de *clusters* que estudaria, chegou a afirmar: "até eu posso inventar uma música assim". Torna-se claro que, com essa expressão, esse aluno não pretendia salientar seus próprios talentos. Ao contrário, demonstra desdém, fruto da incompreensão pelo que acabara de ouvir.

Posturas como essa em crianças nessa idade não são incomuns e contrariam as afirmações de que a criança, de um modo geral, possui os "ouvidos abertos" para novas experiências sonoras. Esse tipo de visão se deve, em grande parte, porque se baseiam em resultados de experiências sonoras em crianças muito pequenas, ou em exercícios de criatividade coletivos. Além disso, normalmente essas experiências não fazem uma conexão direta com as aulas práticas de instrumento.

O exemplo específico do aluno, citado acima, ressalta que a vivência musical de um determinado indivíduo envolve a incorporação de elementos inerentes aos diversos aspectos musicais possíveis de serem recordados. No caso do desenvolvimento musical pelo sistema tonal, a possibilidade por exemplo, de prever a chegada da tônica ou sentir a surpresa de uma cadência de engano, sempre, entretanto, com uma expectativa de resolução, ao mesmo tempo que acarreta um grande prazer e entendimento no ouvinte, isola-o de outros tipos de música.

A música do século XX, por não representar uma direção unilateral, tal qual acontecia no período denominado tonal, e por estar colocada, simultaneamente em um contexto de forte herança tonal, exige do ouvinte, talvez, uma desestabilização permanente que ele, por sua vez, pode ou não estar disposto a enfrentar num dado momento. O compositor H. Dawid Korenchendler, que colaborou com esta pesquisa enviando uma composição de sua autoria, afirmou não acreditar na escuta de qualquer música sem uma

referência tonal do ouvinte[1]. No livro *Música, Cérebro e Êxtase,* de Robert Jourdain[2], há uma transcrição, nesse sentido, de uma afirmação de Paul Hindemith, sobre os compositores de sua época que ignoravam o sistema tonal:

"(...) eles mais ou menos se aproveitam do mesmo truque que aqueles maravilhosos e nauseantes carrosséis das feiras e parques de diversões, nos quais o visitante em busca de prazer é atirado de um lado para outro, em círculos, para cima e para baixo, ou de lado, tudo simultaneamente, a tal ponto que até o espectador inocente sente suas vísceras darem um nó.

A idéia é, naturalmente, perturbar o senso de gravidade do cliente, combinando, a toda hora, tantas formas diferentes de atração que seu senso de localização não consegue mais ajustar-se com rapidez suficiente".

Dessa forma, o peso da herança tonal tende a levar o aluno e/ou o ouvinte, quando este(s) se inicia(m) na interpretação ou apreciação de uma peça não tonal, a um estado inicialmente caótico. A mente naturalmente tende a evitar esse estado confuso, buscando o controle e a limitação do suspense. Dizemos limitação e não excesso, porque a música não tonal, produzindo o excesso de suspense (para ouvidos tonais) acaba gerando o efeito contrário: a ausência de expectativa. Isso porque o ouvinte é guiado pelas suas experiências e vivências musicais passadas[3], que possuem um profundo enraizamento na música tonal. Essas vivências musicais talvez sejam mais antigas do que possam parecer. Experiências recentes com bebês recém-nascidos provam a capacidade deles, não apenas de reconhecer sons que tornaram-se familiares em sua vida intra-uterina, mas também de preferí-los a outros, menos familiares.[4]

Paralelamente a essas questões que enfatizam a herança cultural musical, os recentes estudos interdisciplinares envolvendo a física, a psicofísica e a neuropsicologia e que

---

[1] Afirmação obtida em conversa informal com o compositor pelo telefone, durante o primeiro semestre de 1998.

[2] JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase.* (trad, de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1998. p. 138.

[3] GROSSI, Cristina de Souza. *O Processo de Conhecimento em Música: Constatações de uma Abordagem Não-Tonal na Aprendizagem.* (orientador: Prof. Doutor Raimundo Martins), tese de mestrado defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1991.p. 21.

procuram abordar o entendimento musical a partir de uma visão científica, também podem auxiliar na compreensão da problemática da dificuldade de aceitação de certos tipos de música (ou elementos musicais) por um grande número de pessoas. Aliás, provavelmente, essas duas vertentes se unem em algum estágio do conhecimento.

Um primeiro elemento que poderia ser explicado em parte pela neurologia é o fenômeno da dissonância. Jourdain[5] afirma que, embora a história da música tenha transformado certas dissonâncias em consonâncias no decorrer dos séculos, existem certos limites para os graus próximos. Isso aconteceria porque as células receptoras, associadas a uma freqüência particular, quando são estimuladas, também ativam os receptores vizinhos, que , por sua vez, estão associados a uma freqüência próxima àquela inicialmente acionada. Sendo assim, a percepção de um som atrapalha a percepção do outro. Dessa forma, mesmo considerando a equivalência das oitavas, uma nona menor é perceptivamente muito menos dissonante que uma segunda menor. Já nos registros graves, entretanto, esse tipo de dissonância é inerente a intervalos de até uma Quinta, porque quanto mais grave o som, maior é a extensão de receptores de outras freqüências que ele envolve. Isso explicaria, segundo o autor, a preferência por graus mais afastados nesse registro por parte dos compositores, sobretudo do período barroco. Juan Roeder[6] confirma essas colocações ao citar as experiências de dois cientistas, Plomp e Levelt[7], mas acrescenta ainda que as combinações timbrísticas também são essenciais para determinar o grau de dissonância de dois sons. Assim, mesmo um intervalo de terça maior pode soar dissonante se tocado por dois intrumentos diferentes que não se fundem bem. Isso acontece por causa das diferenças, entre os instrumentos, de periodicidade dos sons harmônicos liberados. Se o primeiro intervalo dissonante (na definição científica exposta no início deste parágrafo, ou seja, quando os receptores se atrapalham na audição de dois sons próximos) formado pelos harmônicos liberados pelos dois instrumentos acontecer já no início dos respectivos espectros, o ouvido humano é capaz de sentir a "batida". Isso vai ao encontro dos tratados de orquestração, anteriormente baseados apenas na vivência orquestral dos compositores.

---

[4] KLAUS, M. e KLAUS, P. *O Surpreendente Recém-Nascido.* (trad. De Maria Cristina Goulart Monteiro). Porto Alegre: Artes Médicas, 1989. cap. 3.

[5] JOURDAIN, op. cit. p. 140-141.

[6] ROEDER Juan G. *Introdução à Física e Psicofísica da Música.* (trad. Alberto Luís da Cunha. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. p 242 – 244.

Outro elemento que é objeto desses estudos interdisciplinares é a existência de escalas. Foi constatado que as escalas de alturas fixas, de maneira geral sempre existiram em diferentes civilizações e diferentes épocas. Juan G. Roeder, em *Introdução à Física e Psicofísica da Música*[8] procura descrever as várias explicações para esse fenômeno. Primeiro explica a incapacidade do cérebro em processar sons deslizantes (que mudam constantemente de freqüências), depois passa pelo que o autor denomina de "campo das sensações de direção". Isso significaria que, numa sequência de duas ou mais notas existiria uma relação de dominação de uma determinada nota sobre as demais, e a atribuição de uma direção ascendente ou descendente natural. Nas palavras do autor,

"por exemplo: temos a tendência de atribuir uma direção "natural" a uma seqüência de duas notas, que será ascendente (em altura) se a distância entre elas for de um semitom, e descendente se a distância for de um tom inteiro"[9].

Outro fenômeno que poderia ter contribuído para o aparecimento das escalas seria o que é denominado de *fissão* da melodia, ou seja, quando uma única linha melódica utiliza graus distantes entre si, a melodia passaria a se fragmentar naturalmente, tentando agrupar os sons de alturas próximas. Isso levaria o ouvinte a sentir a existência de várias vozes. Esse recurso foi bastante utilizado no período barroco para dar a sensação perceptiva de mais de uma voz num texto musical monofônico. (ver **componente sonoro oculto** no glossário desta dissertação).

As considerações acima, além de nos remeterem a um fenômeno comum entre as várias culturas, apontam para uma tendência natural em usar alturas próximas. Isso talvez explicaria a boa aceitação da música modal, que, por sua vez, também está inserida num contexto cultural tonal. A aplicação de peças modais nos alunos, mesmo quando essas não expunham elementos presentes no folclore brasileiro (esse dado é relevante se considerarmos a possibilidade de identificação por parte dos iniciantes), foi transcorrida, de maneira geral, sem comentários marcantes. Mesmo assim, um iniciante adulto (idade

[7] PLOMP, R. & LEVELT, W.J.M. *Tonal Consonance and Critical Bandwidth*. J. Acoust.Coc.Amer.nº. 38, pág. 548, 1965.
[8] ROEDER, op. cit. págs.259 – 261.
[9] ibdem, pág. 260.

BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DE
COLEÇÃO
UNICAMP

por volta de cinqüenta anos) fez o seguinte comentário: "Parece que a peça quer chegar a um clímax, mas não chega". Seria completamente dispensável acrescentar que esse aluno sentiu a falta das hierarquias tonais.

Após a concordância entre os cientistas da música de que a concepção de escalas pode, de maneira geral, ser considerada um denominador comum nas diversas civilizações, resta saber se alguma delas é mais inata do que a outra. Neste sentido há o relato, no artigo intitulado *Essência e Utilidade da Música – cientistas tentam entender a capacidade humana de escutar e apreciar os sons*[10], de uma pesquisa realizada por Sandra Trehub, da Universidade de Toronto que descobriu que ao se tocar uma escala seguidas vezes a um bebê e mudar uma única nota em uma das execuções, a criança aparenta ter a tendência maior de perceber a alteração se a escala for diatônica em comparação à uma escala de tons inteiros. Isso poderia explicar uma tendência natural de alguns tipos de música serem mais populares do que outros.

Embora o desenvolvimento do sistema tonal tenha levado em conta principalmente as alturas, formadoras das harmonias, o modelo rítmico é considerado extremamente importante na percepção das melodias. Segundo José Miguel Wisnik,[11] o ritmo primitivo é, sem dúvida, o elemento mais marcante desde o aparecimento da música, mas este foi reprimido em prol de uma métrica da frase a partir do canto gregoriano, que procurava tanto a clareza do texto como a possibilidade de evitar qualquer tipo de ruído dentro da música. Portanto, essa paralização de uma tradição rítmica teria sido feita pela igreja.

Pesquisas relatadas no texto de Jourdain[12], afirmam que podemos reconhecer melodias familiares ouvindo apenas o seu respectivo ritmo percutido. O contrário, porém, não ocorre. Não é atoa que os compositores da história, desde Marchaut, utilizaram muito mais o **isorritmo** do que o isomelo com o objetivo de reforçar a unidade estrutural de suas composições.

Confirmando as colocações acima, podemos afirmar que outro ponto convergente notado na aceitação das peças pelos alunos foi quanto à estrutura rítmica. Certa insistência em determinadas células rítmicas numa peça musical tornam, na maioria das vezes, a

---

[10] GAZETA MERCANTIL *Essência e Utilidade da Música – cientistas tentam entender a capacidade humana de escutar e apreciar os sons.*(Caderno "Fim de Semana"), São Paulo, 14/15 de junho de 1997. p.2

[11] WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido – uma outra história das musicas.*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. págs. 38 – 39.

música marcante para os estudantes. Essa característica, bastante explorada pela música popular, revelou-se muito importante na aceitação dos alunos na fase experimental dessa pesquisa. Independente do sistema composicional adotado e das principais características timbrísticas utilizadas, foi notado que, de maneira geral , um ritmo "marcado" tornava a peça imediatamente aceita. Uma aluna (treze anos), ao tocar uma peça que utilizava em sua estrutura referências ao minimalismo e construída através de um sistema de organização de intervalos, gostou dos momentos em que as fórmulas rítmicas eram repetidas e sincopadas, independente das alturas utilizadas. Um outro aluno (nove anos), ao ser indagado pelo professor qual era a sua concepção de uma "música moderna", respondeu que esta deveria ser rápida e com o ritmo bem marcado. Nessa mesma perspectiva, é interessante observar que diante de meu comentário, no qual realçava a essência rítmica de suas peças, o compositor Paulo Costa Lima fez a seguinte colocação: "Mas quem é que se importa com as alturas?"[13]

Uma das explicações para esse fato talvez seria a ordem cronológica em que detectamos as várias propriedades de um som. Para registrar um som qualquer necessitamos ouvi-lo durante um curtíssimo espaço de tempo. Porém, para identificar a altura é necessário um prolongamento considerável (cerca de 13 vezes mais). Já o timbre só é percebido posteriormente.[14] Durante a experiência com os alunos na aplicação das novas peças, essa ordem cronológica na percepção: ritmo, alturas e timbres foi bastante significativa. Tornou-se muito mais necessário, por parte do professor, "abrir os ouvidos" para os timbres do que para enfatizar as síncopes, por exemplo.

Numa outra experiência com alunos iniciantes, foi estudada novamente uma peça dodecafônica. Um aluno (nove anos) com conhecimentos ainda bastante elementares, chegou a tocar a partitura com boa desenvoltura, porém afirmou que "a peça era esquisita porque as notas eram muito espalhadas" . Após tocar numa apresentação pública, na qual a professora fez uma pequena explicação antes da performance, o irmão mais novo (sete anos) desse aluno comentou "foi bom que a professora explicou, senão todo mundo iria achar feio". É claro que, ao afirmar que "as notas eram muito espalhadas", o aluno em questão não quis apenas reclamar da dificuldade de leitura a que estava sendo submetido,

---

[12] JOURDAIN, op. cit. p. 117.
[13] Conversa informal com o compositor pelo telefone ocorrida durante o primeiro semestre de 1998.
[14] JOURDAIN, op. cit. p. 188.

mas também ao estranhamento sonoro, confirmado posteriormente pelo irmão. Caberia neste caso, sem dúvida, as considerações a respeito do elo cultural com a tonalidade que atinge os iniciantes. Porém, somado a essas considerações, talvez algumas explicações científicas fossem oportunas. Segundo Jourdain[15], a memória de curto prazo, captada pelo córtex auditivo primário é responsável por uma espécie de "memorização" ou "classificação" de pequenos fragmentos sonoros de acordo com os vários componentes do som e é a partir dessa etapa que evoluímos para a compreensão de estruturas maiores. Esse entendimento da música passaria também pelo reconhecimento de elementos ou estruturas familiares que anteciparíam a nossa audição. Sendo assim, o mesmo autor afirma que a música dodecafônica e principalmente a serial, além de estarem destituídas de "pontos de ancoragem" tonais, viabilizados pela herança musical ocidental, também evitam qualquer tipo de repetição (em especial a serial). Esses dois componentes, então, obrigariam a memória de curto prazo a um esforço enorme, estressando o ouvinte. Jourdain, depois de citar que músicos profissionais saem-se muito mal em testes com a música serial, afirma:

"Há consideráveis evidências de que muitas técnicas serialistas, como tocar sequências em marcha à ré ou de cabeça para baixo, tornam as estruturas musicais inidentificáveis. O que o intelecto de um compositor pode imaginar não é necessariamente algo que o sistema auditivo de um ouvinte seja capaz de perceber[16]"

Essa afirmação, extremamente discutível, de maneira alguma invalida esse tipo de música, mas talvez nos obriga a refletir sobre pelo menos dois aspectos: a maneira apropriada de apreciar diferentes tipos de música e a falta de um refinamento auditivo de alto nível para ouvir qualquer tipo de música, que atinge até músicos profissionais.

Nesse sentido, Jourdain[17] destaca a responsabilidade da invenção do fonógrafo na banalização da música. Assim como a TV, o rádio e, mais recentemente, o computador através da internet, os meios de comunicação democratizaram extremamente, entre outras coisas, o ato de ouvir música. O indivíduo, que antes teria que ir a muitas apresentações musicais para "correr o risco" de ouvir a sua canção predileta, (e, portanto, sempre acabava

[15] JOURDAIN, op.cit., págs 84; 138-139.
[16] JOURDAIN, op. cit. p. 138.
[17] JOURDAIN, op. cit. págs 312 – 313.

conhecendo outras "novidades" musicais), passa, a partir do fonógrafo, a ouvir, em casa, as suas canções prediletas quantas vezes quiser. É assim que, numa sociedade massificada, a repetição de determinados modelos mascarados de "novidades" para satisfazer apenas os aspectos econômicos em questão (para vender novamente), passa a agir inteiramente contra essa enganosa democratização, possibilitada pelos meios de comunicação, já que passa a perturbar as possibilidades de escolha dos indivíduos.

Umberto Eco[18], em seu livro *Apocalípticos e Integrados*, discute bastante essa dicotomia presente nos meios de comunicação de massa e cita:

"(...)assobiar todas as manhãs o mesmo motivo, ou reler todos os dias a mesma estória....não constitui degeneração da sensibilidade e entorpecimento da inteligência, mas um saudável exercício de normalidade. *Quando representa o momento de descanso*. O drama de uma cultura de massa é que o modelo do momento de descanso se torna norma, faz-se o sucedâneo de todas as outras experiências intelectuais, e portanto o entorpecimento da individualidade, a negação do problema, a redução ao conformismo dos comportamentos, o êxtase passivo requerido por uma pedagogia paternalista que tende a criar sujeitos adaptados".

Voltando novamente para a área musical, poderíamos completar com a seguinte citação de Jourdain[19]:

"Embora possa ser mal interpretada a prática moderna de manter platéias prisioneiras para ouvir música que não compreendem, existe algo admirável nessa submissão cega à autoridade musical. Num mundo onde tantas pessoas estão esquecidas da qualidade na música, e são até hostis à própria idéia de qualidade, é animador ver pessoas reconhecerem que a música pode conter mais do que aquilo que encontra o ouvido inexperiente, e que vale a pena um esforço para aprender a ouvir com mais profundidade".

É preciso um certo tempo e, principalmente, desprendimento para apreciar novas estéticas. A pedagogia do piano pode ajudar de maneira importante, neste sentido.

---

[18] ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. (trad. Pérola de Carvalho). São Paulo: Editora Perspectiva, 1993, pág. 303.

[19] JOURDAIN, op. cit. p. 341.

Cada indivíduo traz consigo as próprias vivências e as leva para a escola. No caso da pedagogia do piano isso não é diferente e, como na escola, há a intenção de trazer as suas experiências intuitivas e reproduzi-las. Porém, se o ensino se restringir a esse fato, não se preocupando em abrir novos caminhos ao conhecimento, existirá a perpetuação das desigualdades que existiam antes da escola, o menosprezo da capacidade intelectual que cada pessoa possui para mudar e atingir níveis de compreensão mais sofisticados.

Para concluir, podemos citar ainda Maura Penna[20]:

"Se a transformação da educação como um todo não se opera pela ação isolada de um professor ou em uma matéria, ela TAMBÉM se realiza através dessas instâncias..."

3.2. Sugestões aos professores

Evidentemente, este tópico não possui a intenção de fornecer soluções definitivas para as dificuldades encontradas na introdução da linguagem musical contemporânea, mas sim visará a elaboração de algumas sugestões formuladas e experimentadas com algum êxito durante as aulas.

O ensino do novo repertório exigiu, na maioria das vezes, uma preparação amplamente baseada na história da música, a fim de que os alunos pudessem compreender a expansão e a ruptura do sistema tonal e a passagem para novas experiências musicais. Isso foi feito quando os alunos já possuíam boas noções gerais do sistema tonal. Algumas análises, principalmente no que diz respeito às modulações, foram feitas, de peças simples e curtas que representavam importantes períodos da história da música. Após essas análises, procurava-se anotar as modulações acontecidas nas peças acima descritas e situá-las em um quadro representativo do ciclo das quintas. Sendo assim, os alunos observavam a "distância" entre a tonalidade principal da peça e as tonalidades atingidas através de modulações. Ao observar o aumento gradativo do distanciamento entre a tonalidade principal e as modulações relacionado à "idade" das peças, assim como a resolução de acordes primeiramente relacionados em intervalos de quintas e depois em intervalos terças,

---

[20] PENNA, Maura. *Reavaliações e Buscas em Musicalização*. São Paulo: Edições Loyola, 1990, p. 31.

segundas e trítonos, os alunos podiam entender o esgotamento desse sistema que o levou à ruptura. A partir daí tornava-se mais fácil abordar as principais correntes composicionais surgidas no início do século. Obviamente, esta explicação foi viável apenas para alunos com algum embasamento musical e foi utilizada para iniciantes com pelo menos um ano e meio de estudo.

Para iniciantes com pouca vivência musical partiu-se de experiências estritamente musicais, nas quais a percepção era aguçada, a fim de fazer com que os alunos percebessem ou "abrissem os ouvidos" para explorações timbrísticas do instrumento, assim como para os diversos aspectos que introduziam "novidades", tanto no que diz respeito à grafia , quanto aos aspectos sonoros. Nesse sentido, as idéias contidas no livro *O Ouvido Pensante* de Murray Shafer, ajudaram decisivamente.[21]

As novas grafias podem, também, ser introduzidas a partir de idéias do próprio aluno, por meio de um pequeno exercício de composição em que os alunos possam descobrir as suas próprias grafias na representação de uma determinada idéia musical.

A exploração da musicalidade sempre foi fundamental para a apreciação das peças. Não foi permitido que os alunos se despreocupassem com a qualidade de som, ou com a exploração expressiva de elementos musicais. Intervalos compostos (aqueles que abrangem mais de uma oitava), por exemplo, foram explorados expressivamente através da diminuição da(s) oitava(s), e depois tocados no local estabelecido pela escrita com a mesma expressividade.

Muitas vezes, o professor também percebeu a necessidade de estudar a peça paralelamente ao aluno para ajudar a solucionar questões interpretativas. A música não tonal, por estar liberta de certos "vícios" ou "clichês" de interpretação, é, às vezes, mais difícil para o professor do que para o aluno, no que tange à interpretação e à leitura de novas grafias. Isso porque o professor, em geral, possui uma trajetória musical longa e, conseqüentemente, mais viciada nos princípios tradicionais.

Finalizando esse tópico, que não possui a intenção de ir além de destacar algumas idéias surgidas em nossa pesquisa e vivência como professora de piano e de musicalização, devemos ressaltar que acreditamos que um professor jamais será mais influenciado por

---

[21] SHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante* (trad. Marisa T. de O . Fonterrada; Magda R. Gomes da Silva; Maria Lúcia Pascoal.) São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

métodos ou sugestões, do que pela sua prática e pela sua vivência musical. Esta última pode e deve ser completada pelo contato com outros músicos no sentido de se obter auxílio em novas idéias, na procura do objetivo fundamental: o desenvolvimento do potencial criativo do iniciante.

CONCLUSÃO

Uma pesquisa não segue, geralmente, a trajetória linear traçada pelo projeto inicial. Muitas vezes, a direção tomada durante o desenvolvimento surpreende o pesquisador, com questões inusitadas, especialmente quando se vislumbra um grande número de ramificações possíveis acopladas ao caminho a ser tomado. Dessa forma, o curso tomado pode nos levar a assuntos que pareciam distantes anteriormente e que, embora pareçam essenciais e um campo de estudo atraente, acabam ficando apenas subdesenvolvidos (enquanto esperam se tornar o foco de um novo estudo) por razões puramente práticas, isto é, da necessidade de se delimitar o trabalho.

A introdução e sobretudo os parágrafos iniciais do terceiro capítulo desta dissertação procuraram esclarecer esses aspectos. A necessidade: a) de pedir a colaboração dos compositores no envio de novas peças foi resultado da constatação de que o repertório publicado pelas editoras brasileiras está extremamente defasado com a atual produção musical do país; b) de orientar a maioria dos compositores sobre as possibilidades técnicas e perceptivas do iniciante surgiu da observação de que grande parte deles, apesar de se preocuparem com este aspecto, não possuíam experiência com o repertório para esta finalidade; c) de citar alguns estudos sobre a psicofisica da música foi decorrente da aplicação do repertório nos alunos, a fim de explicar certas preferências musicais dos iniciantes, aparentemente inexplicáveis apenas pelos fatores esgotadamente citados em trabalhos afins e em debates com os profissionais da área (herança tonal, contexto sócio cultural conservador, entre outros).

Assim como os assuntos colocados acima, outros detalhes revelaram-se exigências no decorrer da pesquisa que, entretanto, procurou não se afastar dos principais objetivos traçados no projeto inicial: a realização de um estudo sobre as composições brasileiras contemporâneas que ofereçam possibilidades didáticas ao iniciante do piano enfocando, numa visão panorâmica, as principais correntes composicionais, assim como discutir alguns problemas na introdução da nova linguagem musical nos alunos e identificar possíveis tendências estéticas na composição brasileira para piano.

No repertório levantado, que está colocado na forma de um catálogo temático no segundo capítulo e agrupado no anexo desta dissertação (quando se trata das peças não publicadas, enviadas diretamente pelos compositores), foi possível verificar a presença de peças[1]:

a) são explicitamente tonais - Amaral Vieira (*12 Pequenas Danças para Piano – Dança do Coelho, Dança do Pavão, Dança do Macaco, Dança do Cavalo, Dança da Serpente*); Almeida Prado* (*Adeus*); Brenno Blauth (*Suite Paulistinha – Tarde de Garoa, Valsa do Brotinho*); Carlos Cruz (*Marquesa dos Santos*); César Guerra-Peixe (*1ª Suíte Infantil – nº3*); Claudia Alvarenga* (*Funkeando*); Cláudio Santoro (*Peças Infantis –nºs3, 5 e 7*); Cyro Pereira* (*Choro*); Edino Krieger (*Choro Manhoso, Estudo Seresteiro*); Eduardo Escalante (*Suite nº1 – Cururu, Embolada*); Edmundo Villani Côrtes (*Prelúdio nº9*); Emílio Terraza (*Oito Miniaturas – nº 1*); Gilberto Mendes* (*Melodia Folclórica*); Heitor Alimonda (*Acalanto, Movimento Perpétuo, 10 Peças Fáceis para Piano – nºs1, 2, 3 e 5, Peças Infantis nº1*); Henrique de Curitiba (*Pequena Suíte*); Hersz Dawid Korenchendler* (*Néo-suite* – nº4); Lina Pires de Campos (*Regresso Feliz, Estorietasl, Estorietas II*); Najla Jabor (*Casamento da Baratinha*); Osvaldo Lacerda (*Cromos para Piano – nºs4 e 6, Pequena Canção, Pequenas Lições – nº1*); Sandra Abrão (*Marchinha em Dó, O Rabo do Gatinho*); Willy Correia de Oliveira (*Nove Peças Fáceis* – nºs.7, 8 e 9, *Sete ou Oito Peças Mais Fáceis – nº2*); Yves Rudner Schimdt (*Chorinho, Fanfarrinha, Passeio no Parque*) e Willy Correia de Oliveira.

b) que fazem uso de um sistema tonal expandido por cromatismos e/ou outros processos – Alda de Jesus Oliveira* (*Báfrica*); Almeida Prado* (*Uma Valsinha para Vivian* e *Dança dos Gnomos e das Fadas*); César Guerra-Peixe (*Minúsculas I, II–nºs1* e 2, IV–nº1, *V–nºs2* e 3, VI–nºs1 e 2, *Suíte Infantil nº1- nº1, Suíte Infantil nº3*); Cyro Pereira* (*Valsa*); Brenno Blauth (*Suite Paulistinha – A Capelinha de Juquitiba*); Claudia Alvarenga* (*Alternância, Discussão*); Cláudio Santoro (*Peças Infantis para Piano – nºs* 1, 2, 4, 6, 8 e 9); Gilberto Mendes* (*Prelúdio nº1*); Ernani Aguiar* (*Cinco Passos* – nºs. 1, 2 e 5); Ernst Mahle (*As*

[1] Várias das peças citadas nesta dissertação encontram-se separadas, de acordo com o sistema composicional empregado, no livro recente de Saloméa Gandelman.: GANDELMAN, Salomea., 1997. op. cit. págs. 331 – 334.

Músicas de Cecília – n°s 1, 2, 3, 5 e 6); Heitor Alimonda (*Modinha, 10 Peças Fáceis para Piano – n°4*); Henrique de Curitiba (*Sonatina*); Hersz Dawid Korenchendler* (*Néo-Suite – n°s 1,2,5,7 e 8*); Kilza Setti (*Roda, Tanguinho*); Lina Pires de Campos; Marco Padilha* (*Três Vidraças Coloridas – Um Olhar*); Marcus Ferrer* (*Cinco Pequenas Peças para Piano*); Maria Helena Rosas Fernandes (*Modinha,Polca, Sinhá Marreca*); Marisa Rezende* (*O Grilo Grande – O Menino, O Grilo);* Nestor de Hollanda Cavalcanti* (*Invenção Esquisita*); Nilson Lombardi (*Homenagem a Ravel)*; Osvaldo Lacerda (*Cromos para Piano - n°2*); Rafael dos Santos (*Três Pequenos Estudos – n°s 1 e 3*); Ricardo Tacuchian (*A Bailarina e o Bêbado*); Rodolfo Coelho de Souza* (*Quatro Peças Fáceis para Piano*); Sérgio Oliveira de Vasconcellos Correia (*Ponteios n°s 10, 12, 4 e 19*); Ricardo Tacuchian (*A Bailarina e o Bêbado*); Willy Corrêa de Oliveira (*Nove Peças Fáceis – n°s 2, 3, 4, 5 e 6, Pequena Peça Zen, 7 ou 8 Peças mais Fáceis – n°6b*); Yves Rudner Shimdt (*Ai, Marilú, A Caminho da Escola, A Canção do Negrinho, Ternurinha, Cantilena*).

c) que utilizam modalismos – Amaral Vieira (*12 Pequenas Danças para Piano – Dança do Urso, Dança do Cisne, Dança do Gato, Dança do Carneiro, Dança da Tartaruga*); Brenno Blauth (*Suíte Paulistinha – Nisseizinha Triste*); Celso Mojola* (*As Cinco Meninas*); César Guerra-Peixe (*Minúsculas II-n°3, V-n°1, V-n°3, IV-n°s 2 e 3, 1ª Suíte Infantil – n°5*); Cláudia Alvarenga* (*Extremidades, Composição e Longe*); Eduardo Escalante (*Suíte n°1 - Cantiga de Roda, Acalanto, Tanguinho*); Ernani Aguiar* (*Cinco Passos* – n°s 3 e 4); Ernst Mahle (*As Músicas de Cecília – n°4*); Emílio Terraza (*Oito Miniaturas – n°s 2 e 5*); Lina Pires de Campos (*Menina Triste, Passeio Matinal, Valsinha, Menina Dengosa, Estorietas II*); Marco Padilha* (*Três Vidraças Coloridas –Um Sonho e Um Sorriso);* Nestor de Hollanda Cavalcanti* (*Invenção Branda*); Nilson Lombardi (*Homenagem a Ravel*) ; Osvaldo Lacerda (*Cromos para Piano – n°1, Pequenas Lições – n°s 3 e 4*), Rafael dos Santos* (*Três Pequenos Estudos- n°2*); Rodolfo Coelho de Souza * (*Quatro Peças Fáceis para Piano*); Sérgio de Oliveira de Vasconcelos Correia (*Ponteio n° 8*); Sérgio Di Sabbato* (*3 Prelúdios Modais*) e Willy Correia de Oliveira (*Nove Peças Fáceis – n°s 1, 7 e 8, Sete ou Oito Peças Mais Fáceis* – n°s 1, 3, 4, 5, 6ª e 7).

---

* peças enviadas pelos compositores e colocadas integralmente no Anexo.

d) que são escritas na técnica de doze sons (dodecafônicas) – José Penalva (*Mini-Suite*); Estércio Marquez Cunha* (*Seis Pequenas Peças para Piano- nºs* 1,5 e 6).

e) que empregam sistemas de organização por intervalos – Amaral Vieira (*12 Pequenas Danças para Piano- Dança do Galo*); Cláudia Alvarenga* (*Pé-de Valsa, De Passagem*); Gilberto Mendes* (*Prelúdio nº*. 2); Emílio Terraza (*Oito Miniaturas – nºs* 3, 4, 6, 7 e 8); Estércio Marquez Cunha* (*Seis Pequenas Peças para Piano – nº*4); Hersz Dawid Korenchendler* (*Néo-suite* – nº 6); Marcus Ferrer* (*Cinco Pequenas Peças para Piano – nº*2); Mariza Rezende* (*O Grilo Grande – O Grilo, O Menino e o Grilo, A Fuga, A Tartaruga, o Grilo e a Floresta* e *O Rio, a Bromélia, O menino e o grilo)*; Osvaldo Lacerda (*Cromos para Piano - nºs* 3, 5 e 8); Ricardo Tacuchian (*A Bailarina e o Bêbado*); Nestor de Hollanda Cavalcanti* (*Invenção Branda e Invenção Esquisita*).

f) que utilizam escalas incomuns (pentatônicas, hexafônicas, ou outras criadas pelo próprio compositor) – Cláudia Alvarenga* (*Do Oriente*); Osvaldo Lacerda (*Cromos para Piano – nº*7, *Pequenas Lições* – nº2); Hersz Dawid Korenchendler* (*Néo-suite - nº*3); Estércio Marquez Cunha* (*Seis Pequenas Peças para Piano - nº*2); Marcos Mesquita* (*5 Esnadas*); Marcus Ferrer* (*Cinco Pequenas Peças para Piano – nº*3).

g) que utilizam a indeterminação – Ricardo Tacuchian (*A Bailarina e o Bêbado*); Cláudia Alvarenga* (*Composição*); Domênico Coiro* (*Ressonâncias*); Marcus Ferrer* (*Cinco Pequenas Peças para Pinao - nº* 1b); Marisa Rezende* (*O Grilo Grande – O Grilo, A Tartaruga, O Grilo e a Floresta*).

h) construídas em *forma mobile*: Estércio Marquez Cunha* (*Seis Pequenas Peças para Piano – nº5).*

i) que utilizam fita magnética: Estércio Marquez Cunha* (*Seis Pequenas Peças para Piano- nº*6).

j) que utilizam grafias não tradicionais: Álvaro Guimarães* (*4 Aprontos para Piano* – nº. 4*)*; Domênico Coiro* (*Ressonâncias*); Cláudia Alvarenga* (*Discussão*); Estércio Marquez

Cunha* (*Seis Pequenas Peças para Piano – nºs* 3 e 4); Ignácio de Campos Júnior* (*Emmi*); Marcus Ferrer* (*Cinco Pequenas Peças para Piano – nºs* 1b e 5); Marisa Rezende (*O Grilo Grande*); Ricardo Tacuchian (*A Bailarina e o Bêbado*).

k) que utilizam a parte interior do piano ou sons percutidos em sua caixa: Estércio Marquez Cunha* (*Seis Pequenas Peças para Piano – nºs* 3 , 4 e 6).

l) que possuem referências minimalistas: Marcos Mesquita* (*5 Esnadas – nº*4); Marcus Ferrer* (*Cinco Pequenas Peças para Piano - nº*4).

m) que possibilitam ao intérprete a pré escolha de micro-elementos musicais (células rítmicas ou melódicas, dinâmicas, pedal, entre outros.) estabelecidos e limitados pelo compositor - Álvaro Guimarães* (*4 Aprontos para Piano*); Marcos Mesquita* (*5 Esnadas*).

m) que se utilizam da ressonância de espectros sonoros: Ignácio de Campos Júnior* (*Emmi*).

o) que utilizam processos aleatórios: Domênico Coiro* (*Ressonâncias*); Marisa Rezende* (*O grilo Grande – A Fuga*).

Dentro de cada uma dessas várias maneiras de conceber música temos, basicamente:

a) peças nacionalistas que utilizam melodias folclóricas de maneira explícita dentro de estruturas da tradição tonal – Heitor Alimonda (*Acalanto; 10 Peças Fáceis para Piano – nº*5).

b) peças nacionalistas que também utilizam melodias folclóricas de maneira explícita, porém dentro de um contexto harmônico e estrutural não tradicional – Cláudio Santoro (*Peças Infantis para Piano*), Willy Corrêa de Oliveira (*7 ou 8 Peças Fáceis –Variações sobre "Sapatinho Branco"; Nove Peças Fáceis*).

c) peças de caráter nacionalista, que fazem uso de características tipicamente brasileiras, no que diz respeito aos vários elementos musicais, porém sem uma alusão explícita às

músicas folclórica e/ou popular – Alda de Jesus Oliveira* (*Báfrica*), Breno Blauth (*Suíte Paulistinha*); Carlos Cruz (*A Marquesa de Santos*); Cyro Pereira* (*Valsa* e *Choro*); Guerra Peixe (*Miniísculas II; Miniísculas III –No Estilo Carioca; Suíte nº*1 - *Choro e Achechê; Suíte Infanti nº*3); Edino Krieger (*Choro Manhoso; Estudo Seresteiro*); Eduardo Escalante (*Suíte nº*1); Ernani Aguiar* (*Cinco Passos*); Ernst Mahle (*As Músicas de Cecília*); Gilberto Mendes* (*Melodia Folclórica*); Heitor Alimonda (*Movimento Perpétuo; 10 Peças Fáceis para Piano – nºs*1,2 e 3; *Peças Infantis nº1*); Henrique de Curitiba (*Pequena Suíte; Sonatina*); José Penalva (*Mini-suite – nºs* 2, 3 e 4); Kilza Setti (*Duas Peças para Piano*); Lina Pires de Campos (todas as peças); Maria Helena Rosas Fernandes (todas as peças); Najla Jabôr (todas as peças com exceção de *Um Sonho*); Osvaldo Lacerda (*Cromos* nºs 2 ,4 e 6; *Pequena Canção; Pequenas Lições*); Rafael dos Santos* (*Três Pequenos Estudos)*; Sandra Abrão (*Marchinha em Dó; O Rabo do Gatinho*) Sérgio de Vasconcellos Correa (*Ponteios op. 2 nºs* 8, 19 e 12; *Suite Infantil*); Sérgio Di Sabbato* (*3 Prelúdios Modais-nº*1) e Yves Rudner Schimdt (todas as peças, com exceção de *Ternurinha* e *Cantilena*).

d) peças que visam a "universalidade" da linguagem musical, sem referências nacionais – Álvaro Guimarães* (*4 Aprontos para Piano*); Amaral Vieira (*12 Pequenas Danças para Piano*); Almeida Prado* (todas as peças); César Guerra Peixe (*Miniísculas I, III – Caminhando e Cantiga; Miniísculas IV; V e VI; Suíte nº*1 – *Ponteio*); Domênico Coiro* (*Ressonâncias*); Celso Mojola* (*As Cinco Meninas*); Claudia Alvarenga* (todas as peças); Edmundo Villani Côrtes (*Prelúdio nº*9); Estércio Marquez Cunha* (*Seis Pequenas Peças para Piano*); Gilberto Mendes* (*Prelúdios nºs*. 1 e 2); Heitor Alimonda (*10 Peças Fáceis para Piano – nº*4); Hersz Dawid Korenchendler (*Néo-suite);* Ignácio de Campos Júnior* (*Emmi*); José Penalva (*Mini-suite- nº*1); Marco Padilha* (*Três Vidraças Coloridas*); Marcos Mesquita* (*5 Esnadas);* Marcus Ferrer (*Cinco Pequenas Peças para Piano*); Najla Jabôr (*Um Sonho*), Osvaldo Lacerda (*Cromos* – nºs 1 ,3 5 7 e 8); Ricardo Tacuchian (*A Bailarina e o Bêbado*); Rodolfo Coelho de Souza* (*Quatro Peças Fáceis para Piano*); Sérgio de Vasconcellos Correa (*Ponteios op. 2 nºs* 4 e 10), Sérgio Di Sabbato* (*3 Preludios modais*) ;Willy Corrêa de Oliveira (*Pequena Peça Zen*).

Ainda inseridas nas ramificações acima descritas, podemos colocar obras com finalidades explicitamente didáticas que possuem, como objetivo, a introdução ou fixação de determinados aspectos técnicos, interpretativos ou de leitura. Podem ser inseridas nesse contexto:

- as *12 Pequenas Danças para Piano* de Amaral Vieira, pela abordagem de diferentes tipos de toque;
- a série *Era Uma Vez...* de Najla Jabôr que pretende abordar a questão interpretativa nas crianças, através da colocação de textos narrativos no início da peça;
- os *Cromos para Piano* e as *Pequenas Lições* de Osvaldo Lacerda que, em cada peça, procura enfatizar uma ou duas dificuldades técnicas ou de leitura, ao mesmo tempo em que mostra estruturas composicionais distintas entre si;
- a *Marchinha em Do* e *O Rabo do Gatinho* de Sandra Abrão que, através de um pequeno texto na própria partitura, esclarece o objetivo de fixar principalmente estruturas rítmicas;
- *A Bailarina e o Bêbado* de Ricardo Tacuchian deixa claro, através da colocação "cada criança inventará uma história para esta música", que também pretende ser uma peça programática, enquanto mostra diferentes procedimentos composicionais e introduz o aluno, no meio da peça, a um tipo de grafia não convencional.
- As *5 Esnadas* de Marcos Mesquita*, que fornece exercícios técnicos numa homenagem a quatro feitores das escolas de técnica tradicional: Hanon, Pischna, Clementi e Czerny);
- os *4 Aprontos para Piano* de Álvaro Guimarães*, que possuem uma função didática na fixação de alturas, ritmos, intensidades e diferentes timbres obtidos com o auxílio do pedal, além de introduzir o iniciante em grafias não usuais.

Num primeiro momento, no que diz respeito às correntes composicionais, é possível observar, nos tópicos colocados acima, que as peças obtidas com a ajuda dos compositores possuem uma heterogeneidade muito maior entre si, se comparadas com aquelas que constituem o catálogo temático e que são ou foram, portanto, publicadas comercialmente. (com exceção da *Bailarina e o Bêbado* de Ricardo Tacuchian, encontrada na forma de um xerox do manuscrito). Essa constatação deixa claro que, de maneira geral, as publicações

comerciais estão bastante defasadas com a produção musical erudita recente. Nesse sentido, alguns compositores, como Celso Mojola [2]ou José Augusto Mannis[3] defendem que cada autor torne-se seu próprio editor, com o auxílio dos novos meios tecnológicos de impressão gráfica.

Embora este trabalho não pretendesse colocar cada peça analisada no contexto da obra como um todo de cada compositor participante, notamos, num segundo momento, que grande parte dos compositores convidados a participarem do trabalho utilizaram-se de várias técnicas composicionais do século XX. Isso foi particularmente visível em suítes ou grupos de peças. Porém, a escolha destas técnicas não foi, na maioria das vezes, determinada por uma "fase" de cada compositor. Ao contrário, percebemos que essas técnicas faziam parte de um leque de possibilidades que o autor procurava manipular imprimindo, porém, sua personalidade. Os compositores Estércio Marquez Cunha, Gilberto Mendes, Marcus Ferrer, Marisa Rezende e Cláudia Alvarenga podem ser destacados nesse sentido.

Esse aspecto nos remete à duas orientações estéticas básicas, que parecem as mais marcantes na música brasileira atual: o denominado pós-modernismo em música, e uma outra linha estética, considerada abstrata, e ligada profundamente aos movimentos experimentais da vanguarda das décadas de 50 e 60.

A primeira dessas tendências, o pós-modernismo em música, é discutida brevemente na introdução do trabalho de Saloméa Gandelmann[4] e também no artigo *Pós-modernismo na Música Latinoamericana* de João Guilherme Ripper. Desse segundo texto, podemos extrair a seguinte citação sobre a definição de música pós-moderna:

"Nem nacionalismo ou *universalismo* são excluídos (assim como não o são elementos do passado), mas reinventados e incorporados como parte de um novo e estimulante discurso musical. Como consequência, há um esvaziamento ideológico das escolas de composição e o sucesso individual de compositores substitui a antiga proeminência de uma ou outra tendência estética"[5]

---

[2] Conversa informal com o compositor durante o congresso da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música) realizado na UNICAMP, em 1998.

[3] Colocado no "Debate sobre Música Contemporânea", realizado durante a "Segunda Semana de Música Brasileira" na UNICAMP, em 1996.

[4] GANDELMANN, 1997. op. cit. pág. 31.

[5] RIPPER, João Guilherme. *Pós Modernismo na Música Latinoamericana.* Revista da "Sociedade Brasileira de Música Contemporânea – ano 4, n°4. Goiânia: SBMC, 1997.p. 76.

Dentro desta concepção não deducionista, o mesmo autor também inclui a música popular como agente revigorador da música erudita. Nesse sentido, poderíamos destacar as peças *Funkeando* de Claudia Alvarenga e *Báfrica* de Alda de Jesus Oliveira, integrantes na coletânea colocada no Anexo desta dissertação.

O conceito de pós-moderno também abrangeria uma atitude não revolucionária às propostas vanguardistas intensificadas nas décadas de 50 e 60 e uma exaltação da individualidade de cada compositor. Dentro deste contexto, torna-se interessante a transcrição de um trecho da fala do compositor Gilberto Mendes, durante a Segunda Semana de Música Brasileira:

"Ultimamente tem gente que me enquadra. Tem um compositor belga que me enquadra no pós modernismo. Não tenho nada a ver com pós-modernismo. Eu sempre fui assim. Pode coincidir com algo, agora, de uma estética dita pós-moderna por aí que mistura tudo. Mas eu não misturo por misturar, por achar que deve ser. É minha natureza. Mesmo porque eu posso ser completamente radical no dia seguinte. Eu posso de repente fazer uma música absolutamente naquele espírito de vanguarda, mas curiosamente as pessoas vão dizer: 'Essa tua música lembra as músicas dos anos 60'. Então a música de vanguarda tem sabor de anos 60! Engraçado. Quando a gente faz uma música tonal e repetitiva hoje em dia...não... "Essa é moderna. Essa é de vanguarda!". Se a gente faz a vanguarda mesmo é anos 60".[6]

As peças de Almeida Prado, Cláudia Alvarenga e do próprio Gilberto Mendes apresentadas no anexo desta dissertação, podem ser consideradas exemplos dessa estética pós-moderna.

A outra corrente estética, considerada mais abstrata, também prezaria o universalismo, a individualidade de cada compositor, e a utilização de várias técnicas composicionais, porém estas ainda estão em pleno desenvolvimento e se caracterizam sobretudo pelos fortes vínculos com os movimentos da vanguarda das décadas de 50 e 60. Nessa linha abstrata, a mistura de elementos populares, comum numa abordagem pós-moderna, é considerada completamente incompatível.

Uma definição melhor pode ser encontrada neste texto de Augusto de Campos:

---

[6] Colocado pelo compositor Gilberto Mendes no "Debate sobre Música Contemporânea", realizado durante a "Segunda Semana de Música Brasileira" na UNICAMP, em 1996.

"Trata-se aqui não da música como entretenimento ou veículo de emoções e de tensões motoras, que cumpre outros desígnios, mas de música entendida como fenomenologia do som e sua percepção artística... Sob essa perspectiva, a encruzilhada voltou a se abrir. A música, felizmente, é de novo um enigma. Sem nostalgia a não ser a do futuro."[7]

Nessa perspectiva, podemos colocar as peças de Ignácio de Campos Júnior e Domênico Coiro como exemplos.

Outro aspecto a ser ressaltado nas peças feitas especialmente para esta pesquisa é quanto à dificuldade técnica. Conforme foi colocado na introdução desta dissertação, os compositores sentiram-se, inicialmente, inseguros com as limitações técnicas impostas e essa situação foi contornada, na maioria das vezes por uma freqüente comunicação entre eles e a pesquisadora. Contudo, o que observamos no resultado final é que algumas composições ultrapassam o nível técnico sugerido mas, ao contrário do que se possa imaginar, isso ocorreu de maneira consciente, por parte dos criadores envolvidos, na maioria das vezes. O compositor Rodolfo Coelho[8] revelou que a tarefa compor para iniciantes o remeteu à sua iniciação ao piano, quando sentia-se completamente frustrado em tocar peças tão simples, enquanto aguardava ansioso por harmonias elaboradas. Para ele, importava muito mais ouvir as harmonias, sentir as estruturas do que ser um bom pianista durante a sua execução e a insistência de sua professora em escolher peças muito simples o fez desistir das aulas. Mariza Rezende[9] confessou que passou a se sentir muito limitada nas peças finais de sua suíte e acabou deixando sua imaginação fluir. A compositora também observou que tocava peças difíceis quando criança, sem porém ter registrado má experiência como pianista em decorrência desse fato, pelo contrário. Depoimentos como esses não são isolados e, de certa forma, vem de encontro a depoimentos de instrumentistas que chegaram a sofrer lesões físicas, num determinado momento de seus estudos, resultantes de um esforço muscular posteriormente considerado exagerado. Sendo assim, cabe aos professores isolar cada caso e ponderá-lo de maneira responsável, levando em consideração os principais interesses do aluno.

---

[7] CAMPOS, Augusto de. *Pós-música: Ouvir as Pedras.* Folha de São Paulo (Caderno "Mais!"). São Paulo, 2 de fevereiro de 1997. p. 3.

[8] Em conversa por correio eletrônico durante o primeiro semestre de 1998.

Com os depoimentos acima, procuramos apenas reforçar o que já foi dito: a necessidade de encarar o pianista iniciante como um músico iniciante.

Dentro dessa visão pedagógica é necessário ressaltar também que as dificuldades na introdução da linguagem contemporânea podem ser resultantes não apenas da problemática social-histórica, mas também podem estar conectadas a outros fatores que ainda carecem de estudos por parte da classe musical.

Finalmente, encerramos o nosso trabalho na perspectiva de que outras pesquisas o complementem. Como sugestão para que as tendências composicionais brasileiras atuais sejam abordadas de maneira mais profunda, sugerimos a ampliação do repertório inédito obtido, de maneira a atingir o maior número de compositores possível, contextualizando essas peças em estudos que focalizem a obra de cada autor como um todo.

Estudos na área de psicofisica da música, diretamente ligados a soluções composicinais e pedagógicas, também seriam de extrema importância.

Para terminar, esperamos que, de alguma forma, esta pesquisa possa contribuir para a renovação e ampliação do repertório pianístico de música brasileira e para a conscientização dos profissionais da área musical –sobretudo professores de instrumento– da necessidade de se abraçar também a nova estética artística, contribuindo, no presente, para a história da música brasileira do futuro.

---

[9] Em conversas informais pelo telefone e durante o encontro da ANPPOM na UNICAMP em 1998.

GLOSSÁRIO

acordal: textura de uma peça ou trecho musical constituída essencialmente de acordes, cujas vozes, portanto, estão relacionadas **homorritmicamente.** (ver **homorritmia**).

antecedente: segundo Schoenberg, é a primeira parte do **período** e se constitui geralmente de duas frases: a primeira é elaborada a partir do(s) motivo(s) principais enquanto a segunda quase sempre se utiliza de derivações temáticas mais remotas , constituindo-se de um contraste em relação à primeira frase, porém sem provocar desequilíbrio. Muitas vezes, para obter este contraste "equilibrado", o compositor repete o ritmo (**isorritmia**) ou então explora novas células rítmicas preservando parte do material melódico apresentado inicialmente[1]. Nas peças tonais, geralmente termina no grau de dominante. (ver o exemplo em **período)**

baixo D'Alberti: figuração, geralmente na linha inferior e dentro da música tonal consistindo de tríades quebradas, cujas notas são tocadas na seguinte ordem: mais grave, mais aguda , média e mais aguda. Esse tipo de figuração é assim chamada por levar o nome de Domenico Alberti (1710 – 1740), primeiro compositor a fazer uso frequente desse tipo de acompanhamento.[2]

bicorde: duas notas tocadas simultaneamente, dentro de uma estrutura serial.

bordadura: segundo Ernst Widmer, enquanto o **bordão** é geralmente caracterizado pela imobilidade ou pela "mobilidade efetiva", cuja característica principal é a repetição de uma ou mais alturas dentro de um fragmento musical, a bordadura seria caracterizada pela "pseudo-mobilidade", quando temos um afastamento insistente ou isolado do som ou agrupamento sonoro predominante. "Poder-se-ia considerar como bordadura mínima o
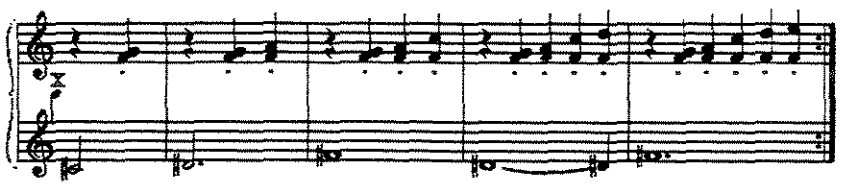
---

[1] SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical.* (trad. de Eduardo Seincman). São Paulo: Edusp, 1991. cap. 5

[2] SADIE,Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan Publishers Limited, 1980. p. 213, vol. 1.

assim chamado vibrato; como bordadura normal o mordente (inferior e superior) e, no seu prolongamento, o trinado...". A bordadura também pode ser harmônica: esta é caracterizada pelo vaivém de acordes. Segundo o mesmo autor, pode-se considerar como "macrobordadura", trechos que partem de um determinado tom e após uma **progressão** e **recessão harmônica**, retornam ao ponto de partida, como acontece geralmente nas cadências dos concertos com solistas[3]

bordão: nota ou acorde (aqui entendido por agrupamento de sons) sustentado através de prolongamentos ou repetições em intervalos de tempo geralmente curtos e regulares. O bordão pode ser também uma nota comum entre dois acordes. É geralmente caracterizado pela imobilidade (estabilidade), ou pelo que Ernst Widmer chama de "mobilidade efetiva". A "mobilidade efetiva" seria caracterizada pela mudança do ritmo melódico através do aparecimento de novos sons ou quando o ritmo harmônico se faz presente através da mudança harmônica (vertical), embora conte com a sustentação de determinada(as) nota(s). Em seu artigo "Bordão e Bordadura", Ernst Widmer explica esse termo baseando-se em vários autores e na análise reflexiva de vários trechos da literatura musical de diferentes épocas estabelecendo a diferença entre bordão e **bordadura**.[4]
Na segunda das *Seis Pequenas Peças para Piano* de Estércio Marquez Cunha, temos o exemplo de um fá **bordão** na linha superior. Ex.(comp. 1 – 5):



componente sonoro: pode ser interpretado como voz, porém num sentido mais amplo: não apenas uma linha melódica clara como uma das vozes de uma *Fuga* ou a linha melódica de um **quasecontraponto** ou **semicontraponto (componente sonoro real)** , mas também a altura isolada de uma tríade do acompanhamento de uma peça **homofônica.**

---

[3] WIDMER, Ernst. *Bordão e Bordadura.* Salvador: ART, jan./mar. 1982. Pág 9 -46
[4] Ibdem, pág. 9 - 46

componente sonoro oculto: é uma voz que está implícita em um **componente sonoro real.** Isso acontece freqüentemente em peças do período barroco para diversos instrumentos solo. É quando temos, aparentemente uma única linha melódica, porém esta se utiliza, simultaneamente, de dois registros distintos nos quais as notas se alternam. Esse recurso nos oferece a sensação perceptiva de estar ouvindo duas vozes, embora a escrita não deixe isso explícito.

Dentro do repertório abrangido por esta dissertação, podemos citar como exemplo o *Indiozinho Carnavalesco,* das *Minúsculas III* de César Guerra-Peixe. A linha melódica dessa peça poderia ser desmembrada em duas vozes: uma constituída por lá **bordão** e a outra, que podemos considerar como a voz principal, composta pelas notas que intercalam o lá **bordão.** Ex:

comp. 1 - 3 - linha superior



Podemos representar o trecho acima da seguinte maneira:

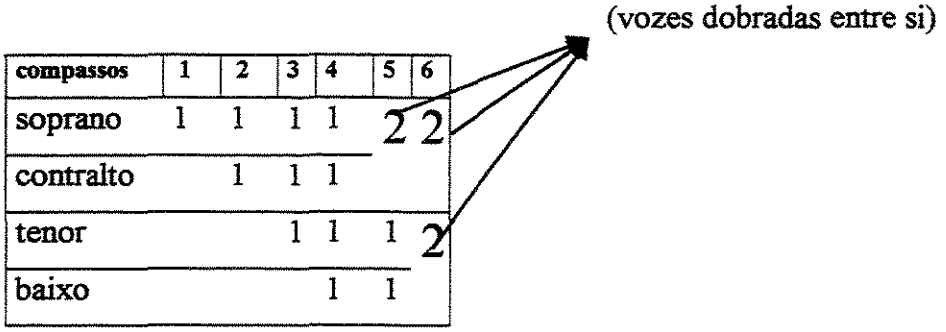
$$\frac{1}{(1)}$$

Ou seja, **dois** componentes sonoros, sendo um componente **real,** (representado pelo número superior) e o outro, **implícito** ou **oculto**[5] (representado pelo número entre parênteses).

componente sonoro real: segundo Wallace Berry, um componente sonoro real é aquele que se mostra independente tanto rítmica como direcionalmente das demais vozes. O número de componentes sonoros reais não determina apenas a **densidade da textura,** mas principalmente as relações de progressão e recessão da textura. Por exemplo: se temos uma peça a quatro vozes que, como uma *Fuga* de Bach, onde há, inicialmente, a entrada de

[5] BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music.* New York: Dover Publications, 1976

cada voz a um intervalo de tempo de um compasso, temos um crescimento na **densidade da textura** até o comp. 4. Porém, se na continuidade do trecho musical, as duas vozes superiores são dobradas rítmica e direcionalmente (por exemplo em terças) no compasso 5 e, em seguida, no compasso 6, as vozes inferiores também se fundem num movimento paralelo, podemos representar a textura da seguinte maneira:



Ou seja, temos, no início da peça, quatro componentes sonoros **reais** com uma entrada de voz de cada vez e prosseguimos passando para **três** e **dois** componentes sonoros **reais** respectivamente, embora continuem a existir quatro vozes, ou seja, quatro componentes sonoros .[6]

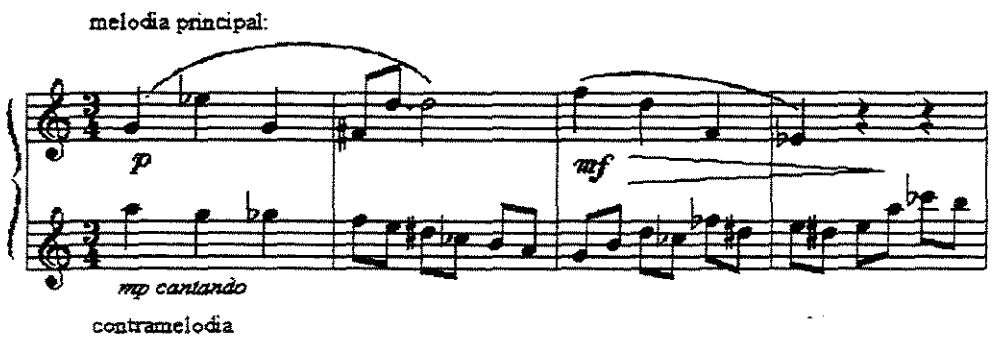
conseqüente: segundo Schoenberg, é a segunda parte do **período** e é constituído de uma variação do antecedente, conservando muitos de seus elementos principais. Quando o **período** é uma peça completa, o conseqüente é sempre concluído através de uma cadência perfeita sobre o grau de tônica. Porém, se o **período** é apenas parte de uma estrutura maior, o conseqüente pode ser finalizado em um outro grau, desde que este não represente uma tensão harmônica maior do que aquele sobre o qual a finalização do **antecedente** foi realizada. Essa particularidade determina, na maioria das vezes, mudanças no perfil melódico da segunda frase do conseqüente, cujo gesto conclusivo pode tanto utilizar-se de um incremento rítmico através do aumento no número de notas curtas, como uma diminuição na intensidade rítmica com a utilização de notas longas[7]. (ver o exemplo em **período**).

---

[6] Idem. Págs 187-188.
[7] SHOENBERG. op. cit. Págs. 55 – 57.

contramelodia: segundo Walter Piston, uma contramelodia apresenta materiais rítmicos e/ou melódicos contrastantes com uma melodia principal[8]. Podemos esclarecer que a contramelodia se diferencia do **semicontraponto** por este último apresentar material temático semelhante ao da melodia principal. Já o **quase contraponto** poderia ser considerado, na maioria das vezes, uma contramelodia, desde que contenha um explícito interesse melódico em sua estrutura .

Dentro do repertório abrangido por esta dissertação, podemos citar como exemplo de uma contramelodia a linha do baixo da peça *Modinha* de Maria Helena Rosas Fernandes, a partir do compasso 17. Ex. comp 17 – 20:



densidade da textura: é determinada pelo número de vozes e as inter-relações entre estas.(ver **componente sonoro real** e **componente sonoro oculto**) .
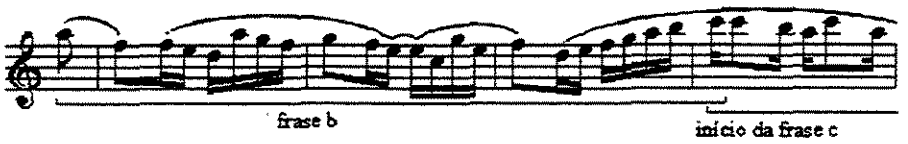
elisão (1): segundo o glossário de termos analíticos escrito por William Drabkin no capítulo *Analysis*[9], há dois significados para o termo **elisão**: o primeiro indica a coincidência do final de uma frase com o início da frase seguinte, omitindo a sensação de repouso ou a respiração entre duas frases; o segundo, **elisão (2)**, consiste na técnica em alternar elementos de tensão e repouso para construir uma determinada frase, retirando a frequente sensação de progressão e recessão melódica. Essa técnica torna a frase assimétrica, retirando a definição de contorno melódico entre um conjunto de frases assim construídas.

---

[8] PISTON, Walter. *Harmony. 5 ed.* (revisão de Mark Devoto). London: W.W. Norton & Company, Inc.,1987.pág. 92 .

[9] BENT, Ian; DRABKIN, William. *The New Grove Handbooks in Music.* London: The Macmillan Press, 1988. Pág. 114

Na peça *Passeio Matinal* da *Coleção de Peças Infantis* de Lina Pires de Campos, este trecho da linha superior, compreendido entre os comp. 9 e 13, ilustra o primeiro tipo de elisão descrito acima: o final da frase b coincide com o início da frase c. Ex:



Na peça *Estudo Seresteiro* de Edino Krieger, há o segundo tipo de elisão: apesar de existir uma sutil progressão, causada por uma linha melódica ascendente, a fluência rítmica é constantemente quebrada por durações relativamente longas. Essas durações fragmentam a linha melódica retirando o sentido de tensão e repouso. Isso pode ser notado neste trecho da linha inferior, entre os comp. 1 – 5. Ex:



forma-motivo: segundo Schoenberg, o motivo é considerado o "germe" da idéia, sendo que quase todos os elementos musicais de uma peça são gerados por ele. Porém, um motivo muito repetido torna a música desinteressante , sendo necessária a sua variação. Essas derivações do motivo básico são denominadas de "formas-motivo" pelo autor. Essas "formas- motivo" devem conservar alguns elementos importantes do motivo básico e descartar outros, considerados menos importantes na hierarquia de elementos. Essa hierarquia porém, deve ser estabelecida de acordo com o propósito da composição. Para Schoenberg, "a música homofônica poderia ser denominada de estilo "variação progressiva". Isso significa que na sucessão das formas-motivo, obtidas pela variação do motivo básico, há algo comparável ao desenvolvimento, ao crescimento de um organismo"[10].

[10] SCHOENBERG, op. cit. págs 35 – 37.

frase: segundo Schoenberg[11], a frase é a "menor unidade estrutural" , sendo que a sua delimitação é, geralmente, bastante clara . Pode ser finalizada com algum tipo de pontuação: rítmica, harmônica ou melódica.

heterofonia: textura **homodirecional** porém que utiliza intervalos diferentes nas duas vozes.

homodirecional: é a relação que se estabelece entre duas ou mais vozes que seguem sempre a mesma direção, porém sem manter um paralelismo entre os intervalos. O exemplo a seguir é o proposto por Wallace Berry em seu livro *Structural Functions in Music*:[12]
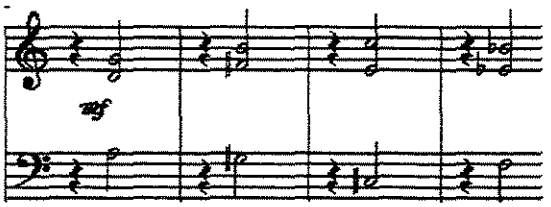


homofonia: segundo Walter Piston em *Harmony* [13], um exemplo puro da textura homofônica seriam os primeiros escritos de harmonia do século 16, quando cada voz possuía um movimento bastante limitado e completamente subordinado à voz principal. No presente trabalho consideramos a definição de Wallace Berry em *Structural Functions in Music*[14] e de Arnold Schoenberg em *Fundamentos da Composição Musical*[15]. De acordo com esses autores, podemos considerar a textura de uma determinada peça homofônica, quando, independente do número de vozes, temos sempre uma voz principal. As demais vozes, blocos sonoros ou acordes, teriam uma função de subordinação à voz principal. Schoenberg, ao afirmar que " a adição de imitações canônicas ou livres é, principalmente, um método de acompanhamento desta voz principal" e ao propor terminologias como **quase contraponto** ou **semicontraponto** para as vozes secundárias, procura estabelecer os limites entre a textura homofônica e a contrapontística. (ver **quase contraponto** e **semicontraponto**).
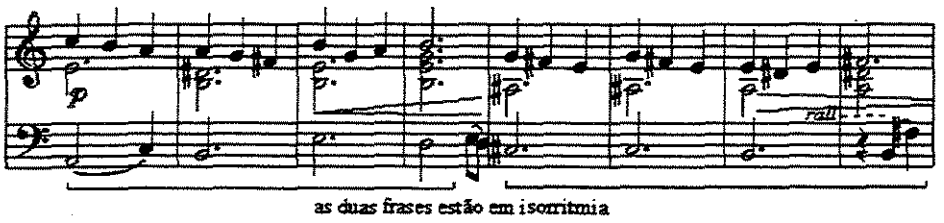
---

[11] idem, pág. 29.
[12] BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1976. Pág. 194
[13] PISTON, op. cit. Pág 284 – 285.
[14] BERRY, op. cit. pág. 192.
[15] SCHOENBERG, op. cit. págs 110 – 111.

homorritmia: acontece quando duas ou mais vozes sobrepostas, possuem o mesmo ritmo, embora possam permanecer melodicamente independentes entre si. Na peça n°. 6 das *Seis Pequenas Peças para Piano* de Estércio Marquez Cunha, há um exemplo de homorritmia entre os comp. 16 – 19:



isorritmia: é a repetição do ritmo de uma frase ou de um determinado trecho musical utilizando uma outra sequência melódica. Uma das principais finalidades da isorritmia é manter a unidade estrutural de uma determinada peça ou seção musical. Na *Valsa* de Cyro Pereira , os compassos 41 – 44 e 45 – 48 estão em isorritmia entre si. Ex:



liquidação: segundo Schoenberg, é um processo que procura limitar uma estrutura através da progressiva neutralização dos elementos motívicos. Isso é feito geralmente através da exploração de apenas uma parte dos elementos característicos do tema que "são substituídos até que permaneçam apenas aqueles não característicos que, por sua vez, não exigem mais uma continuação. Em geral, restam apenas elementos residuais que pouco possuem em comum com o motivo básico". Esse processo é usado principalmente no desenvolvimento e delimitação da **sentença.** [16]
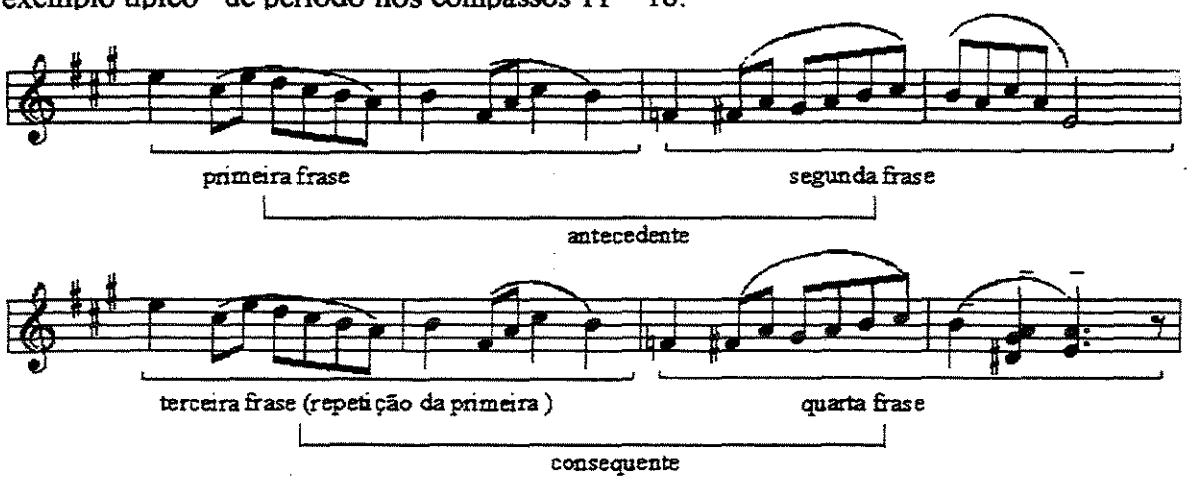
monofonia: textura de uma peça ou trecho musical composta de apenas uma voz ou mais de uma, realizando uma única linha melódica.

---

[16] Idem. pág. 59

período: segundo Schoenberg, o período é dividido em **antecedente** e **conseqüente** e difere da **sentença** principalmente por adiar a repetição. Normalmente, a primeira parte de um período (**antecedente**) é constituída por duas frases contrastantes entre si e finalizada num momento de maior tensão harmônica (freqüentemente na dominante). A segunda parte (**consequente**) é constituída de outras duas frases, sendo que, em geral, a primeira delas é uma repetição do início do período e a segunda possui como função principal concluir o período numa cadência de maior repouso harmônico (freqüentemente na tônica) em relação ao **antecedente**[17].

Na primeira peça da *Suíte Infantil nº* 3, *Marcha Rancho* de César Guerra Peixe, há um exemplo típico de período nos compassos 11 – 18:



período duplo: segundo John D. White, o período duplo é formado por um conjunto de quatro ou mais frases[18], sendo que as primeiras frases possuem a função de **antecedente** e as últimas, de **conseqüente.** Muitas vezes, a unidade de um período duplo é conseguida através da semelhança entre a primeira e a terceira frases (quando o período é composto de quatro frases) e, em muitos casos, o **antecedente** modula para um tom vizinho da tonalidade predominante, cabendo ao **conseqüente** retornar à tonalidade principal. Períodos longos, isolados e com cadências bastante pronunciadas são considerados formas binárias primitivas por muitos teóricos[19]. Um exemplo de uma forma binária que pode ser

[17] SCHOENBERG, op. cit. cap. 5

[18] WHITE, JOHN D. *Comprehensive Musical Analysis*. London: The Sacarecrow Press, Inc. Metuchen, N.J., 1994. Pág. 86 – 89.

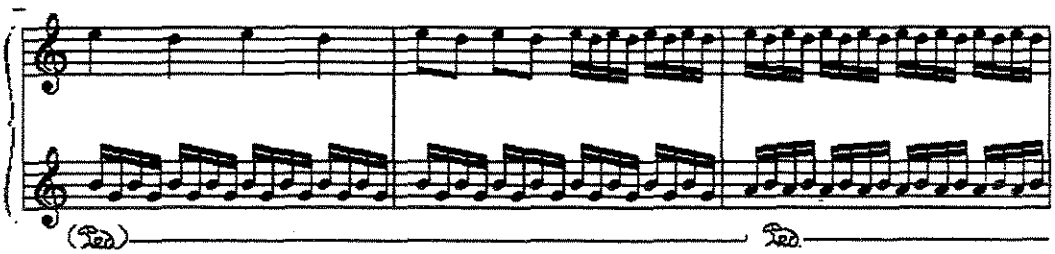
[19] Cabe salientar aqui que há uma diferença nas terminologias utilizadas por Jonh White e por Shoenberg para definir o que é uma frase. Para Scoenberg, enquanto uma frase é a "menor unidade estrutural" ou

considerada também de um período duplo é a peça n° 2 , *Um Olhar*, da suíte *Três Vidraças Coloridas* de Marco Padilha .

policorde: segundo Persichetti, policorde é a combinação de duas ou mais tríades de diferentes regiões tonais.[20]

progressão rítmica: termo utilizado por Wallace Berry[21]. Segundo esse autor, a progressão rítmica é caracterizada pelo aumento, geralmente gradativo, de figuras de pouca duração. Muitas vezes, uma progressão rítmica também é acompanhada de elementos com apoios não sincronizados verticalmente e de células rítmicas assimétricas entre si.

A peça *De Passagem* de Cláudia Alvarenga, mostra entre os comp. 7 – 10 uma clara progressão rítmica. Ex:



progressão tonal: segundo Wallace Berry[22], progressão tonal é o afastamento da tonalidade principal de um determinado trecho musical, resultando num aumento de tensão. Esse afastamento da tonalidade é geralmente acompanhado de outros elementos musicais que viriam a auxiliar na sensação de tensão (com espectativa de repouso) tais como: **progressão rítmica, densidade da textura,** aumento das dissonâncias e aceleração do ritmo harmônico.

quase-contraponto: para Schoenberg, o tratamento "quase contrapontístico" conferido a um acompanhamento é a maneira de tornar uma voz secundária de uma peça **homofônica** mais melodiosa ou ornamentada, porém sem implicações temáticas. O mesmo autor

---

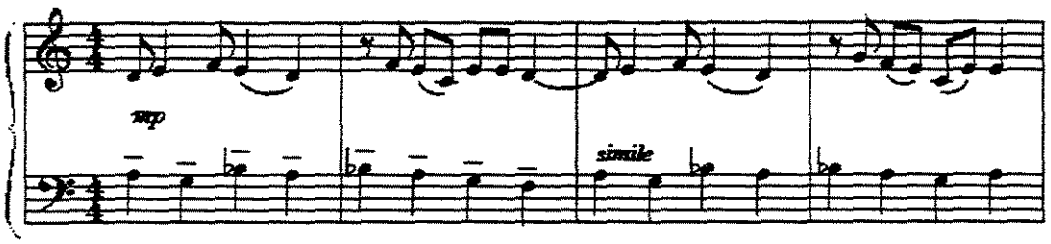
"aquilo que se pode cantar em um só fôlego", no texto de John White está claro que uma frase seria uma unidade maior, o que Schoenberg considera um **antecedente** ou **conseqüente.**

[20] PERSICHETTI, op. cit. p. 135
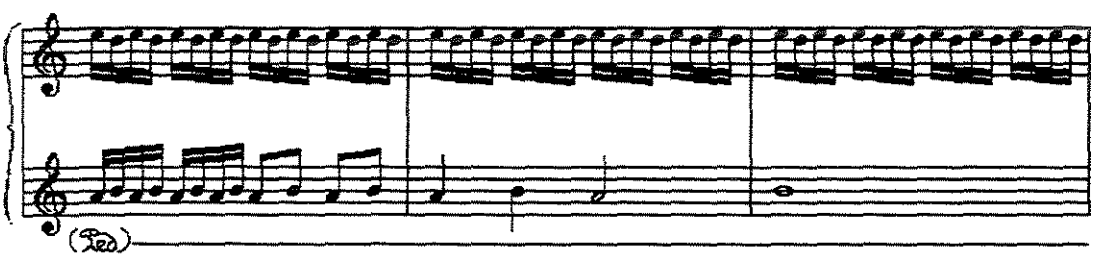
[21] BERRY, op.cit. Cap. 3.

esclarece que um verdadeiro tratamento contrapontístico é somente aquele empregado em fugas ou fugatos e, portanto, quando as vozes que constituem um determinado trecho musical possuem igual importância em termos melódicos[23].

Na peça n° 3 da suíte *Cinco Passos,* de Ernani Aguiar, há um exemplo de quase contraponto na linha inferior. Nesta peça, o baixo possui uma linha melódica bastante clara em *non legato*, porém é indiscutível que sua verdadeira função é acompanhar a linha melódica principal que está na voz superior com contornos melódicos definidos, formando as frases. Desta forma a melodia que se desenvolve no baixo é apenas uma maneira de torná-lo mais interessante ou ornamentá-lo. Ex. comp. 1 – 4:



recessão rítmica: segundo Wallace Berry, uma recessão rítmica é caracterizada pelo aumento gradativo de figuras de longa duração, muitas vezes acompanhadas de um *ritardando* ou fermatas. A recessão rítmica é bastante comum em cadências e também em introduções[24]. A peça *De Passagem* de Cláudia Alvarenga possui uma **progressão rítmica** seguida de uma recessão rítmica que pode ser ilustrada nos comp. 13 - 15 .Ex:



recessão tonal: Wallace Berry[25] define recessão tonal como a reaproximação gradativa da tonalidade principal. Assim como a **progressão tonal**, a recessão tonal também é

---

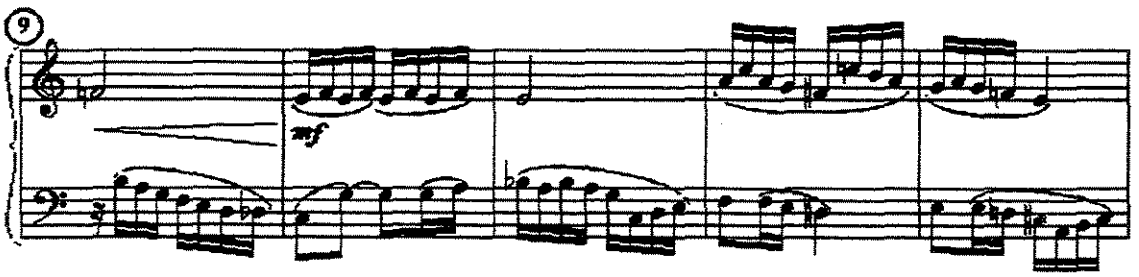
[22] Ibidem. Págs 84 – 86.
[23] SCHOENBERG, op. cit. págs 110 – 111.
[24] BERRY, op. cit. cap. 3
[25] Idem. págs 84-86.

acompanhada de outros elementos musicais. Uma diminuição na **densidade da textura**, no ritmo harmônico, na atividade rítmica (**recessão rítmica**) e melódica também ajudam a levar o ouvinte de volta ao repouso.

retransição: segundo Schoenberg, é um trecho musical acoplado a uma seção contrastante que possui a função de retornar a uma seção anteriormente apresentada. Essa espécie de "ponte", promove a **liquidação** dos motivos secundários para relembrar o ouvinte dos temas previamente expostos, além de estabelecer harmonicamente o retorno à tonalidade principal da seção a ser reapresentada.
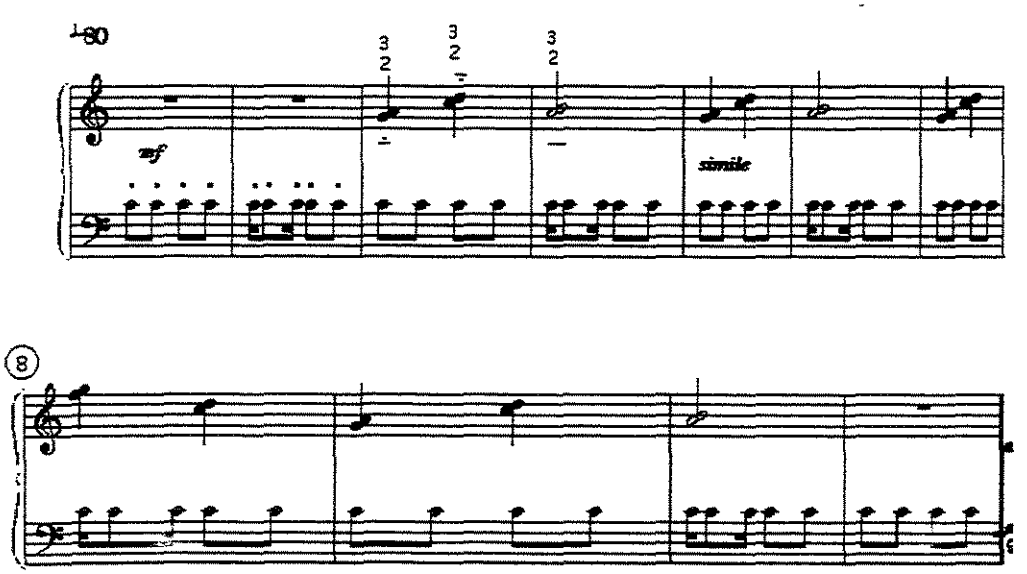
ritmo motor ou movimento perpétuo: expressão que se usa para designar uma figura rítmica constante, que dinamiza a peça.

semicontraponto: segundo Schoenberg, assim como no **quase-contraponto**, o tratamento semicontrapontístico acontece nas vozes secundárias, dentro da música **homofônica**, quando estas são vitalizadas e ornamentadas[26]. Porém, ao contrário do primeiro, o semicontraponto se utiliza de motivos e dos vários materiais temáticos, embora essa apropriação temática aconteça de maneira extremamente livre. Na peça *Chôro* de Cyro Pereira, há um exemplo claro de semicontraponto . Apesar da linha superior ser a voz principal com contornos melódicos bastante definidos, o baixo é bastante ornamentado e se utiliza constantemente do material temático da linha superior elaborando imitações, conforme pode ser notado no trecho abaixo:



[26] SCHOENBERG, op. cit. págs 110 - 111

sentença: segundo Schoenberg[27], o que chamamos de tema é escrito, quase sempre, na forma de um **período** ou sentença. Assim como o período, a sentença é construída ao redor de uma tônica e finalizada de maneira bastante clara. Geralmente, há uma primeira frase (que apresenta o motivo principal), seguida de uma repetição imediata. A repetição pode ser literal, transposta, variada, ou ainda, com modificações harmônicas. A essa repetição, segue uma espécie de desenvolvimento que tanto expande como condensa o material temático anteriormente apresentado. Para finalizar, geralmente há um gesto conclusivo que conclui numa cadência (completa, plagal, semicadência, frígia, perfeita ou imperfeita). No *Estudo n°* 3 de Rafael dos Santos, apesar de ser utilizada uma linguagem não tradicional com frases igualmente não usuais, é possível detectar uma estrutura de sentença : A primeira frase está nos comp. 3 – 4, a segunda frase é constituída de uma repetição da primeira nos comp. 5 – 6 e a terceira frase, colocada nos comp. 7 – 11, é uma espécie de desenvolvimento do material melódico anteriormente apresentado. A sentença é finalizada pela linha inferior, que interrompe o ostinato para dar lugar ao que se pode considerar um gesto conclusivo. Ex. comp. 1 – 11:



[27] ibdem. Págs. 48, 49 , 58 e 59.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música*. Editora Perspectiva - Coleção "Estudos". São Paulo, 1989.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira* , São Paulo: Martins,1972.

ANTUNES, Jorge. *Criatividade na Escola e música Contemporânea*. Cadernos de Estudos: Educação Musical 1, Atravez: São Paulo, 1990.

BARRAUD, Henry. *Para Compreeder a Música de Hoje*, (trad. por. J.J. de Morais e Maria Lúcia Machado), São Paulo: Perspectiva, 1975.

BASTIEN, James W. *How to Teach Piano Successfully*. (2 ed.) Illinois: General Words and Music Co., 1977

BÉHAGUE, Gérard. *Music in Latin America: an Introduction*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979.

BENT, Ian; DRABKIN, William. *The New Grove Handbooks in Music*. London: The Macmillan Press, 1988.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*.. New York: Dover Publications, 1976.

BOULEZ, P. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*, 2 ed, São Paulo: Perspectiva, 1981.

CDMC - Centro de Documentação de Música Contemporânea, *Guia da Música Contemporânea Brasileira 1995 - 1996*, Campinas: Editora da UNICAMP, 1995-1996

DEMUTH, Norman. *Musical Trends in the 20th Century*, Westport: Greenwood Press Publishers, 1975.

DUNSBY, Jonathan, WHITTALL, Arnold. *Music Analisys in Theory and Practice*, London: Faber & Faber,1988.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. (trad. Pérola de Carvalho). São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

ECO, Umberto. *Como se Faz uma Tese*, 13 ed, trad. port. Gilson César Cardoso de Souza, São Paulo: Perspectiva, 1996.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: ERUDITA FOLCLÓRICA E POPULAR, 2v, São Paulo: Art, 1977.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*, New Haven: Yale University Press, 1973.

GAINZA Violeta Hensy de. *Fundamentos, Materiales y Técnicas de la Educacion Musical: Yos y Conferencias -1967 - 1974*, Buenos Aires: Ricordi, 1966.

GAINZA, Violeta Hemsy de Gainza. *A Jugar e Cantar com el Piano - Iniciación a la enseñanza Instrumental*, Buenos Aires: Gráfica Guadalupe, 1973.

GAINZA, Violeta Hemsy de. *Estudos de Psicologia Musical*, São Paulo: Summus Editorial, 1988.

GAINZA, Violeta Hemsy Método para Piano - *Introducción a la Música*. I b; II a; II b; e III. Buenos Aires: Barry, 1974.

GAINZA, Violeta Hemsy de. *La Iniciación Musical del Niño*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1964.

GANDELMAN, Salomea. *36 Compositores Brasileiros - obras para piano (1950 - 1988)*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

GAZETA MERCANTIL, *Essência e Utilidade da Música – cientistas tentam entender a capacidade humana de escutar e apreciar os sons*.(caderno "Fim de Semana"), São Paulo, 14/15 de junho de 1997.

GROSSI, Cristina de Souza. *O Processo de Conhecimento em Música: Constatações de uma Abordagem Não-Tonal na Aprendizagem*. (orientador: Prof. Doutor Raimundo Martins), tese de mestrado defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1991.

GROUT, Donald Jay. *Historia de la Musica Occidentall* , vol. 2. Madrid: Alianza Editorial (2ed.), 1988.

HENRY, Earl. Music Theory, 2v, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1985.

JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase*. (trad, de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1998.

KLAUS, M. & KLAUS, P. *O Surpreendente Recém-Nascido*. (trad. De Maria Cristina Goulart Monteiro). Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

KOELLREUTER, H. J. *Educação Musical no Terceiro Mundo: Função, Problemas e Possibilidades*. Cadernos de Estudo - Educação Musical, Atravez: São Paulo, 1990.

KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with John Cage*, New York: Limelight Editions, 1991.

LAKATOS, Eva Maria. MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia de Trabalho Científico,* 4 ed, São Paulo: Atlas, 1992.

MACHLIS, Joseph. *Introduction to Contemporary Music*, 2 ed, New York: W.W. Norton, 1979.

MARIZ, Vasco. *Figuras Brasileiras da Música Contemporânea*, Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1970.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil.* Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1994 (4ª edição).

MITCHEL, Donald. *El Linguaje de la Música Moderna*, Barcelona: Lumen, 1972.

MORGAN, Robert P. *Twentieth - Century Music - A history of Musical Style Modern*, 1 ed, New York: W.W. Norton & Company, 1991.

NEVES, José Maria . *Música Contemporânea Brasileira.* São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977.

PACE, Robert. *Musica para Piano 1*. New York: Lee Roberts Musics Publications, 1961

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à Música de Nosso Tempo*, São Paulo: Duas Cidades, 1976.

PENNA, Maura. *Reavaliações e Buscas em Musicalização.* São Paulo: Edições Loyola, 1990.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-Century Harmony – Creative Aspects and Practice.* New York : W.W. Norton & Company, 1961. cap 4 – 6.

PISTON, Walter. *Harmony. 5 ed.* (revisão de Mark Devoto). London: W.W. Norton & Company, Inc.,1987.

PLOMP, R. & LEVELT, W.J.M. *Tonal Consonance and Critical Bandwidth.* J. Acoust.Coc.Amer.n°. 38.

PRUETT, James W. SLAVENS, Thomas P. *Research Guide to Musicology*, Chicago: American Library Associations, 1985.

RISATTI, Howard. *New Music Vocabulary - A Guide to Notational Signs*, 2 ed, s. 1, University of Illinois Press, 1976.

ROEDER Juan G. *Introdução à Fisica e Psicofisica da Música.* (trad. Alberto Luís da Cunha. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DE
COLEÇÃO
UNICAMP

SALAZAR, Adolfo. *La Musica Moderna: las Corrientes Directrices en el arte Musical Contemporânea,* Buenos Aires: Losada, 1944.

SALZER, Felix. *Structural Hearing – Tonal Coherence in Music.*(1ªed) New York: Dover Publications, 1982

SALZMAN, Eric. *La Musica del Siglo XX,* Buenos Aires: Victor Lerú, 1972.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los Objetos Musicales,* trad. Araceli Cabezón de Diego, Madrid: Alianza, 1988.

SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante* (trad. Marisa T. de O . Fonterrada; Magda R. Gomes da Silva; Maria Lúcia Pascoal.) São Paulo: Editora UNESP, 1991.

SCHENEIDER, Willy. *Die Klavier Fibel* , 1959.

SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony,* editada, revista e corrigida por Lonard Stein, New York: W.W. Norton, 1954.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical.* (trad. de Eduardo Seincman). São Paulo: Edusp, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. *Theory of Harmony,* trad. Roy E. Carter, Berkeley: University of California Press, 1983.

SIMMS, Bryan R. *Music of Twentieth Century,* New York: Schimer, 1986.

SPINA, Segismundo. *Normas Gerais para os Trabalhos de Grau: Um Breviário para o Estudante de Pós -Graduação,* São Paulo: Fernando Pessoa, 1974.

SQUEFF, Ênio. WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira,* 2 ed., São Paulo: Brasiliense, 1983.

TRAGTENBERG, Lívio. *Artigos Musicais,* "Coleção Debates", São Paulo, Perspectiva,1991.

WATANABE, Ruth. *Introduction to Music Research,* Englewood Cliffs: Prentice- Hall, 1967.

WHITE, JOHN D. *Comprehensive Musical Analyisis,* London: The Sacarecrow Press, Inc. Metuchen, N.J., 1994.

WIDMER, Ernst. *Bordão e Bordadura.* Salvador: ART, jan./mar. 1982.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido – uma outra história das musicas..* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes – Música

O USO DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA NA INICIAÇÃO AO PIANO

CLAUDIA FERNANDA DELTRÉGIA

VOLUME II

CAMPINAS – 1999

BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DE
COLEÇÃO
UNICAMP

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes – Música

O USO DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA NA INICIAÇÃO AO PIANO

CLAUDIA FERNANDA DELTRÉGIA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes (Música) do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes (Música) sob a orientação da Profª. Drª. MARIA LÚCIA SENNA MACHADO PASCOAL do Departamento de Música / IA.

VOLUME II
CAMPINAS – 1999

BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DE
COLEÇÃO
UNICAMP

TERMO DE APROVAÇÃO

CLAUDIA FERNANDA DELTRÉGIA

O USO DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA NA INICIAÇÃO AO PIANO

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação , Mestrado em Artes (Música) da Universidade Estadual de Campinas, pela Comissão Julgadora Formada pelos professores:

Orientadora: Prof[a]. Dr[a]. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal
Departamento de Música – Instituto de Artes – UNICAMP

Prof. Dr. Mauricy de Mattos Martin
Departamento de Música – Instituto de Artes – UNICAMP

Prof. Dr. Claudio Richerme de Oliveira Azevedo
Departamento de Música – UNESP

Data de Aprovação:_____

SUMÁRIO

Coletânea de Peças Inéditas

Alda de Jesus OLIVEIRA
Báfrica 6

Álvaro GUIMARÃES
4 Aprontos para Piano 10

Celso MOJOLA
As Cinco Meninas 19

Cláudia ALVARENGA
(coletânea de peças) 23

Cyro PEREIRA
Choro 42
Valsa 45

Domênico COIRO
Ressonâncias 47

Ernani AGUIAR
Cinco Passos 51

Estércio Marquez CUNHA
Seis Pequenas Peças para Piano 63

Gilberto MENDES
Prelúdios n°s 1 e 2 76
Melodia Folclórica (n°2 do *Pequeno Álbum para Crianças*) 80

Hersz Dawid KORENCHENDLER
Néo-Suite 83

Ignacio de CAMPOS
Emmi 100

José Antônio Rezende de Almeida PRADO
Duas Peças Infantis para Piano 104
Adeus 112

Marco PADILHA
Três Vidraças Coloridas op. 16 114

Marcos MESQUITA
5 Esnadas 121

Marcus FERRER
Cinco Peças para Piano 129

Marisa REZENDE
O Grilo Grande 142

Nestor de Hollanda CAVALCANTI
Invenção Esquisita 158
Invenção Branda 161

Rafael dos SANTOS
Três Estudos 164

Rodolfo Coelho de SOUZA
Quatro Peças Fáceis 174

Sérgio Di SABBATO
Três Prelúdios Modais 183

ALDA DE JESUS OLIVEIRA

BÁFRICA
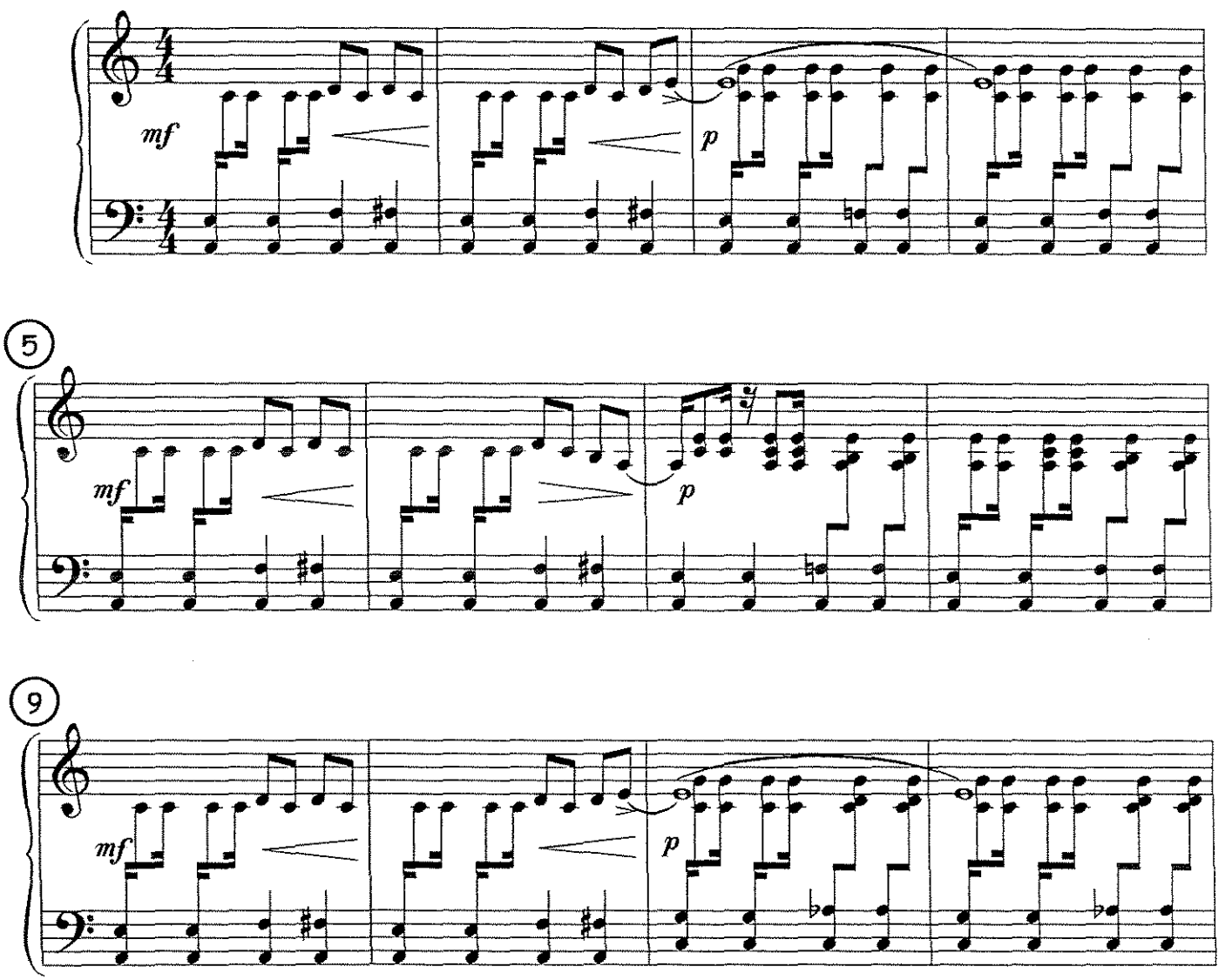
para piano
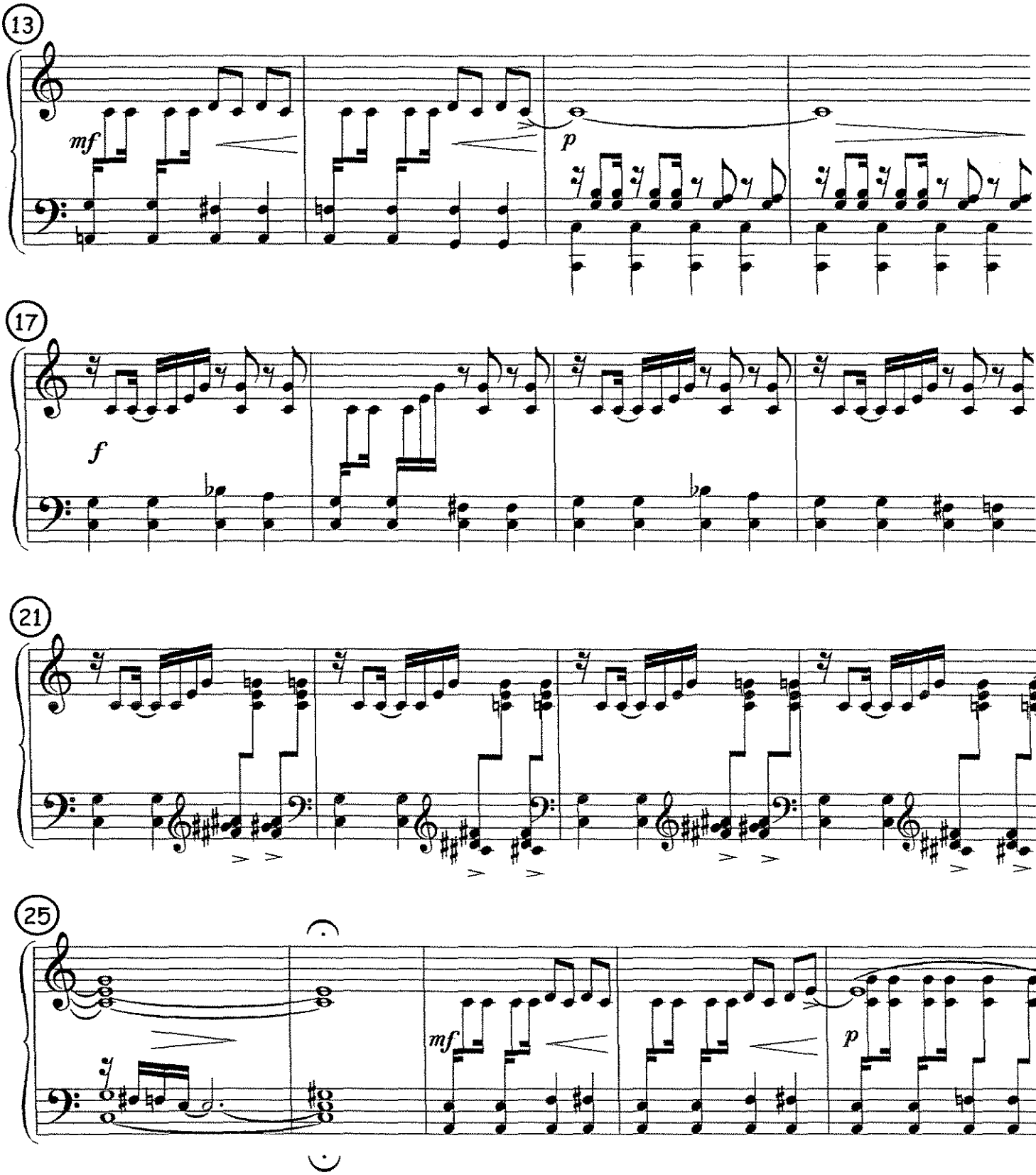
BÁFRICA
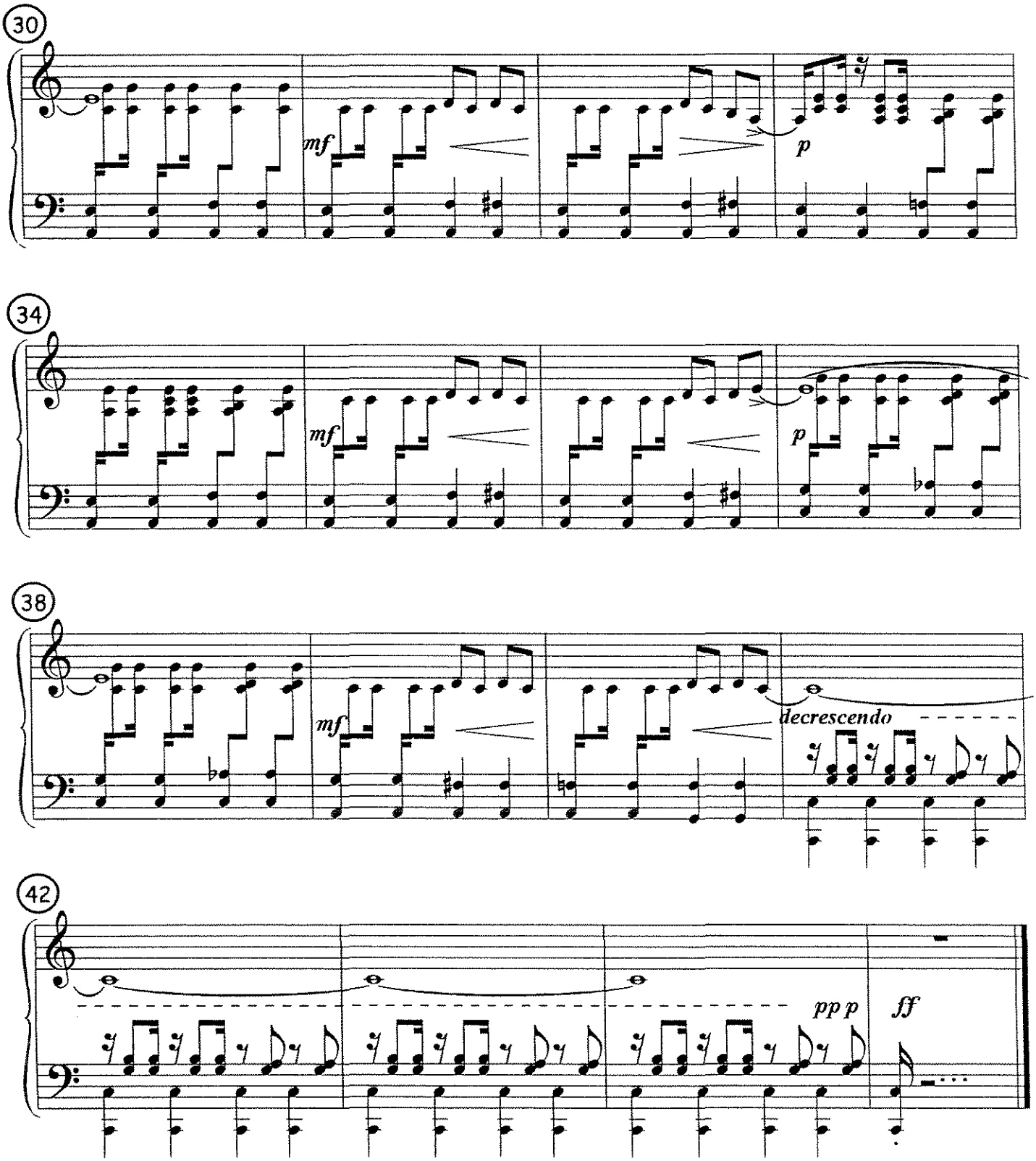
para piano

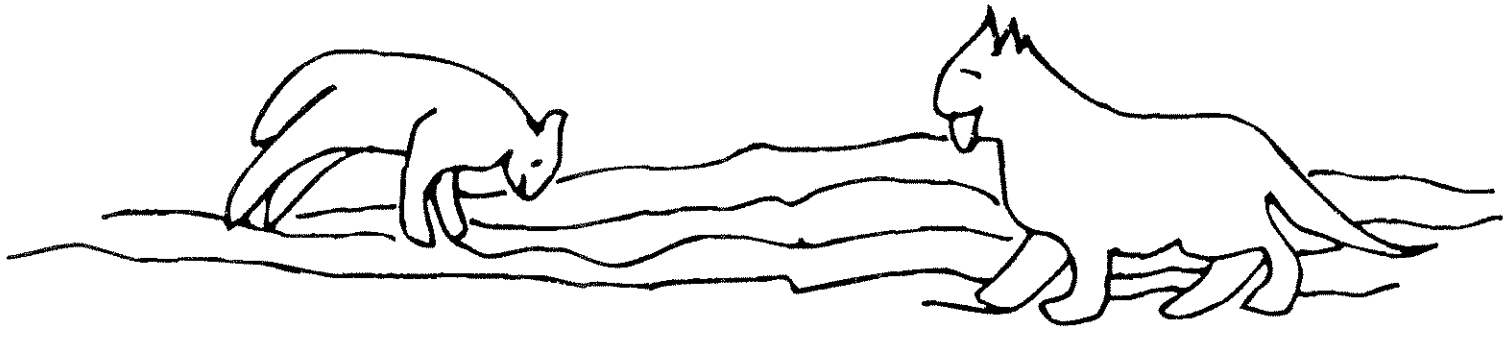
ALDA DE JESUS OLIVEIRA

Moderato




13
mf
p
17
f
21
25
mf
p


30
mf
p
34
mf
p
38
mf
decrescendo
42
pp p
ff



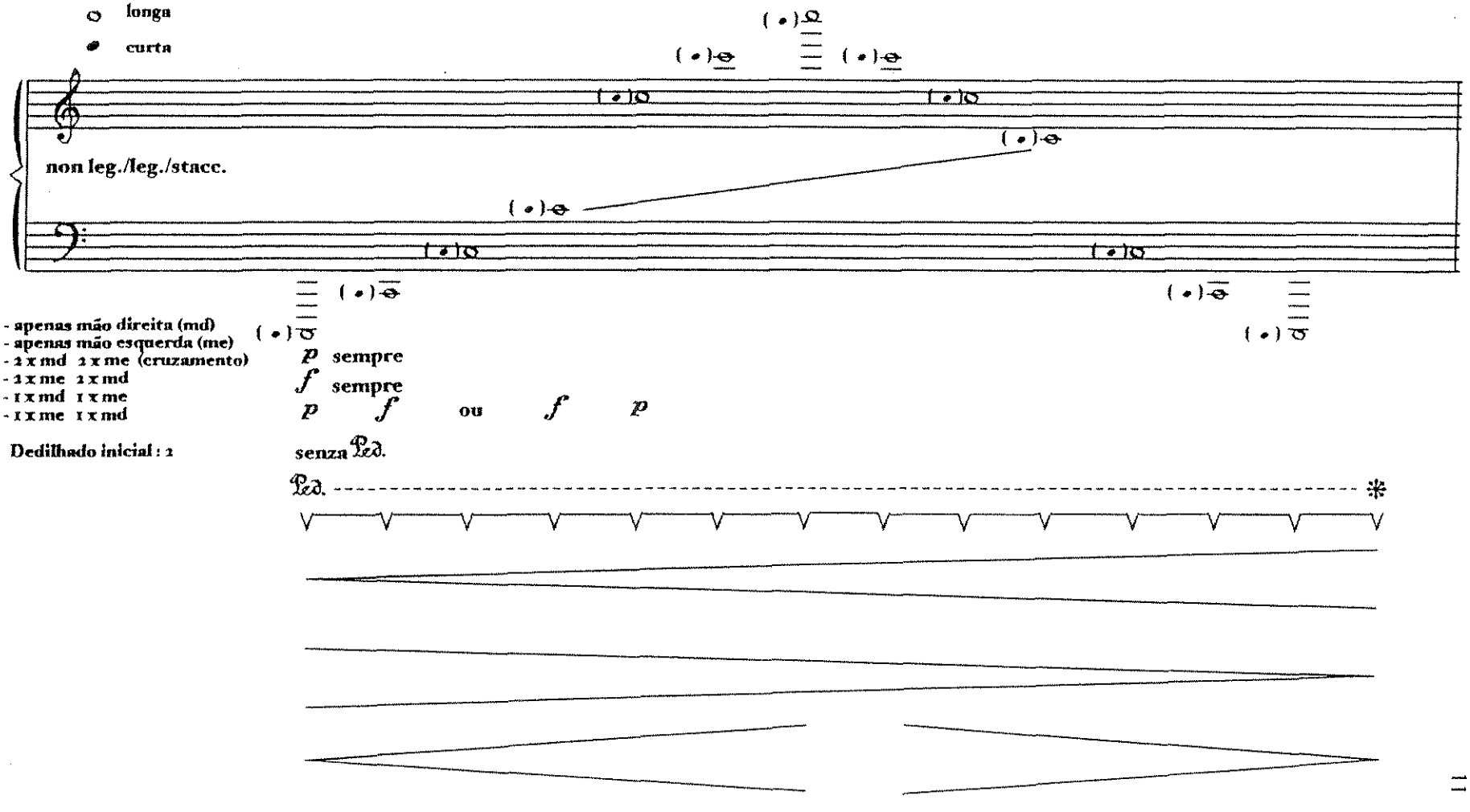
4 APRONTOS PARA PIANO

iniciação para pequenos e grandes

Álvaro Guimarães
1998

Aprontão 1 : para cima, para baixo, ou ao contrário *

Lento-moderato-vivo-presto
dolce-furioso

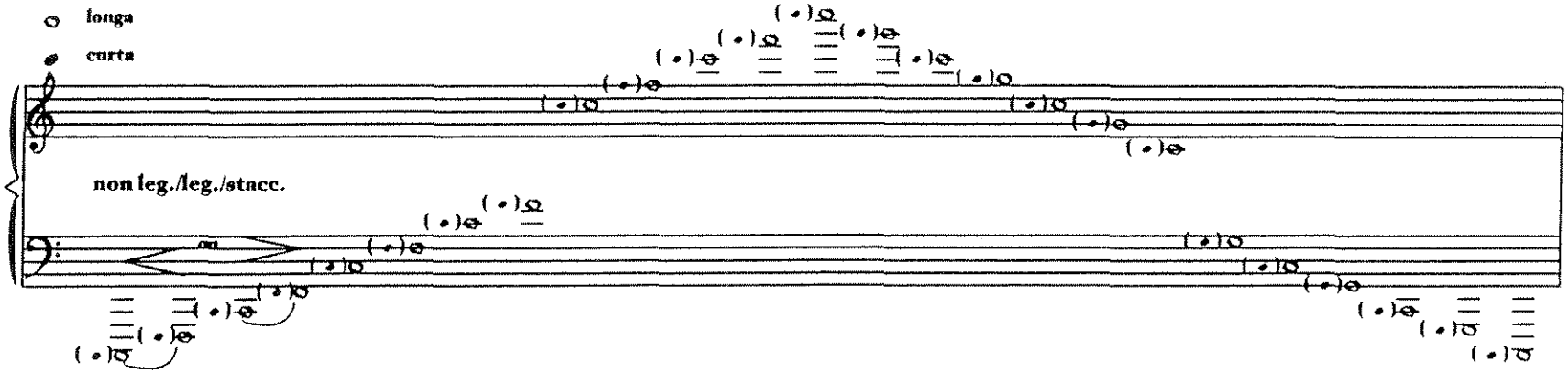


* iniciar com o som + agudo

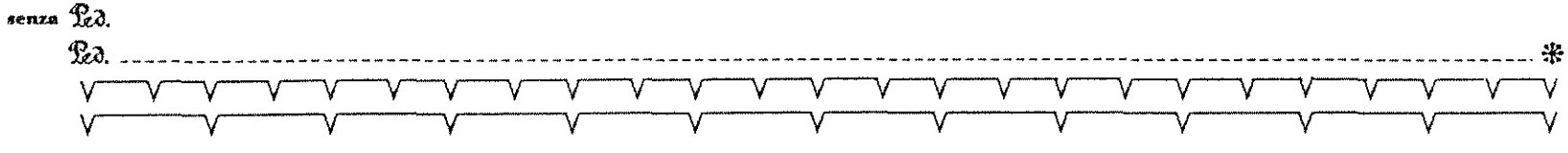
Álvaro Guimarães, 1998

Aprontão 2 : outro para cima, para baixo ou ao contrário *

Lento-moderato-vivo-presto
dolce-furioso



p sempre
mp sempre
mf sempre
f sempre
f *p* ou / e *p* *f*



sempre crescendo
decrescendo sempre
cresc.
decresc.

decresc.
cresc.

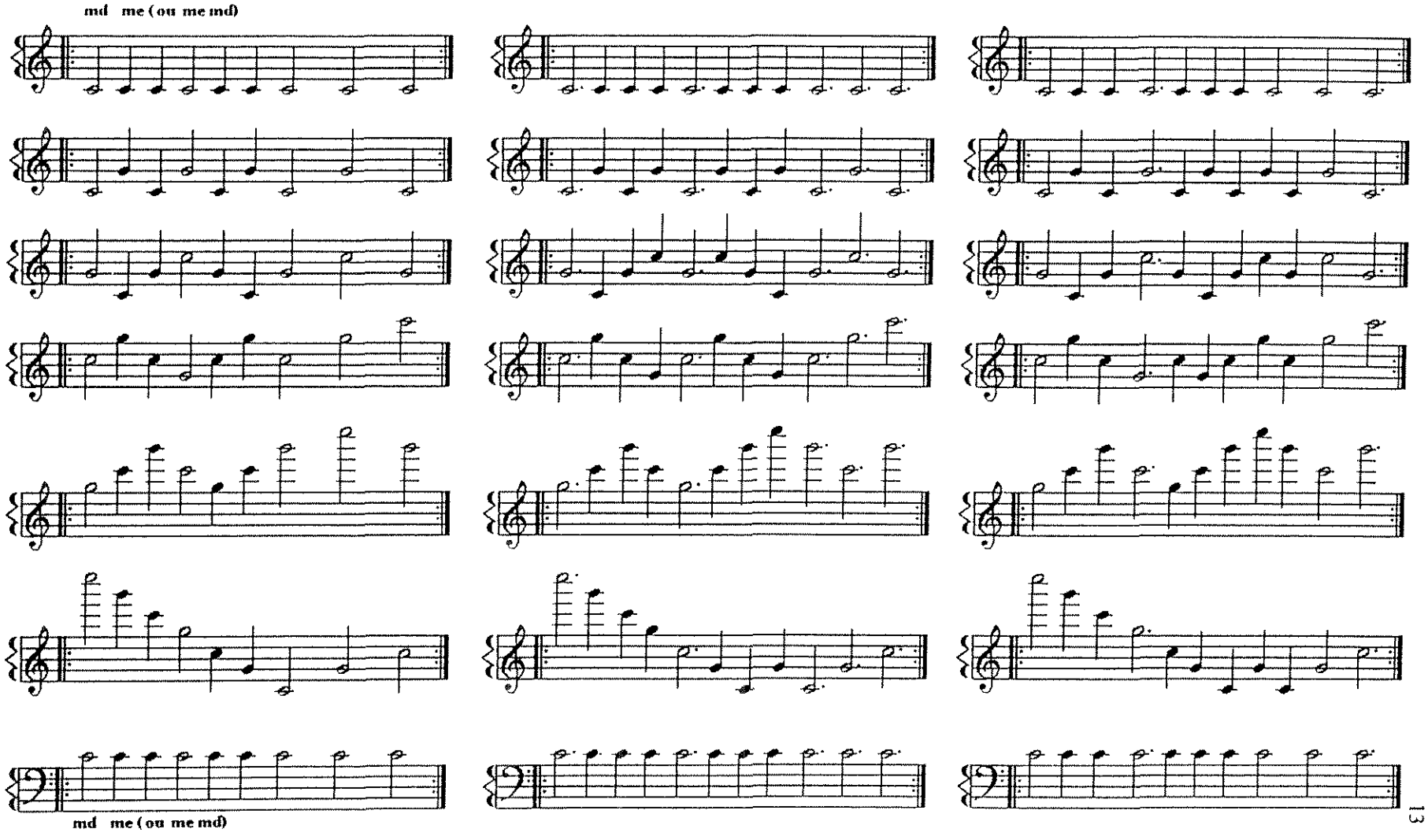
- apenas mão direita (md)
- apenas mão esquerda (me)
- 2 x md 2 x me (cruzamento)
- 2 x me 2 x md
- 1 x md 1 x me
- 1 x me 1 x md

Dedilhado inicial : 2
- 2 x md : 2/5 ou 1/4
- 2 x me : 5/2 ou 4/1
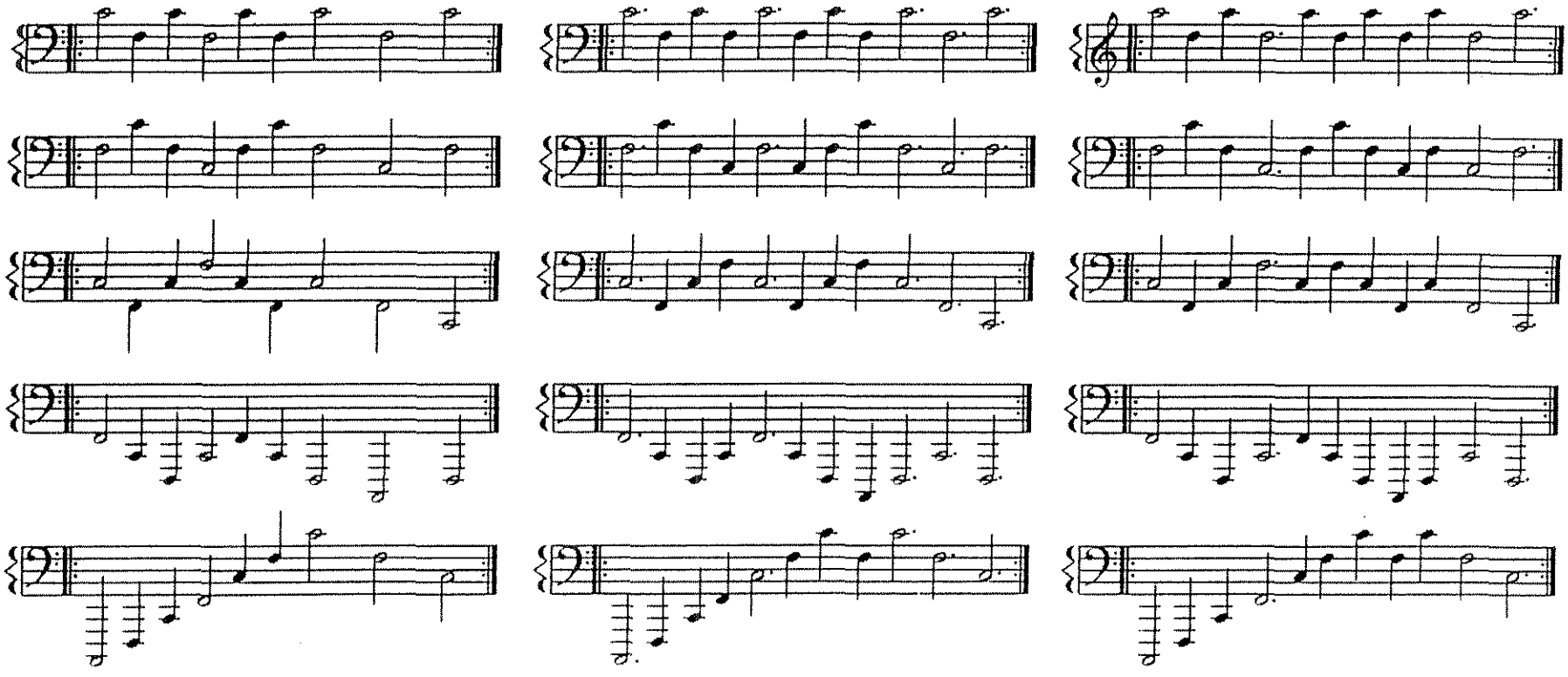
* iniciar com o som + agudo

Aprontão 3 : para cima e para baixo, mais complicado.

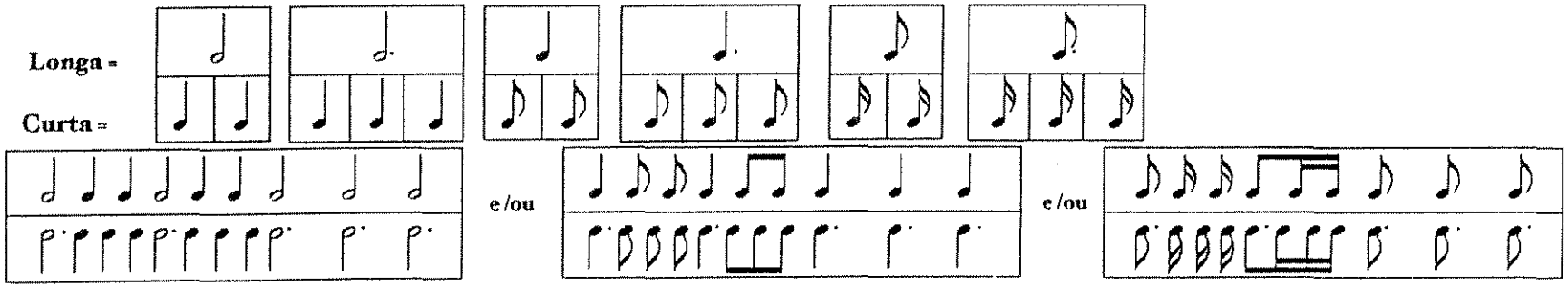
Leitura vertical ou horizontal. Dinâmicas e articulações como nas peças anteriores, devendo ser decididas à priori. O trabalho rítmico deve atender à capacidade do estudante. A relação rítmica 2-3 é de ordem polirítimica, podendo ser adequada posteriormente ao estudo das quiálteras. Dedilhado idêntico para ambas as mãos : inicial 2/2.



13

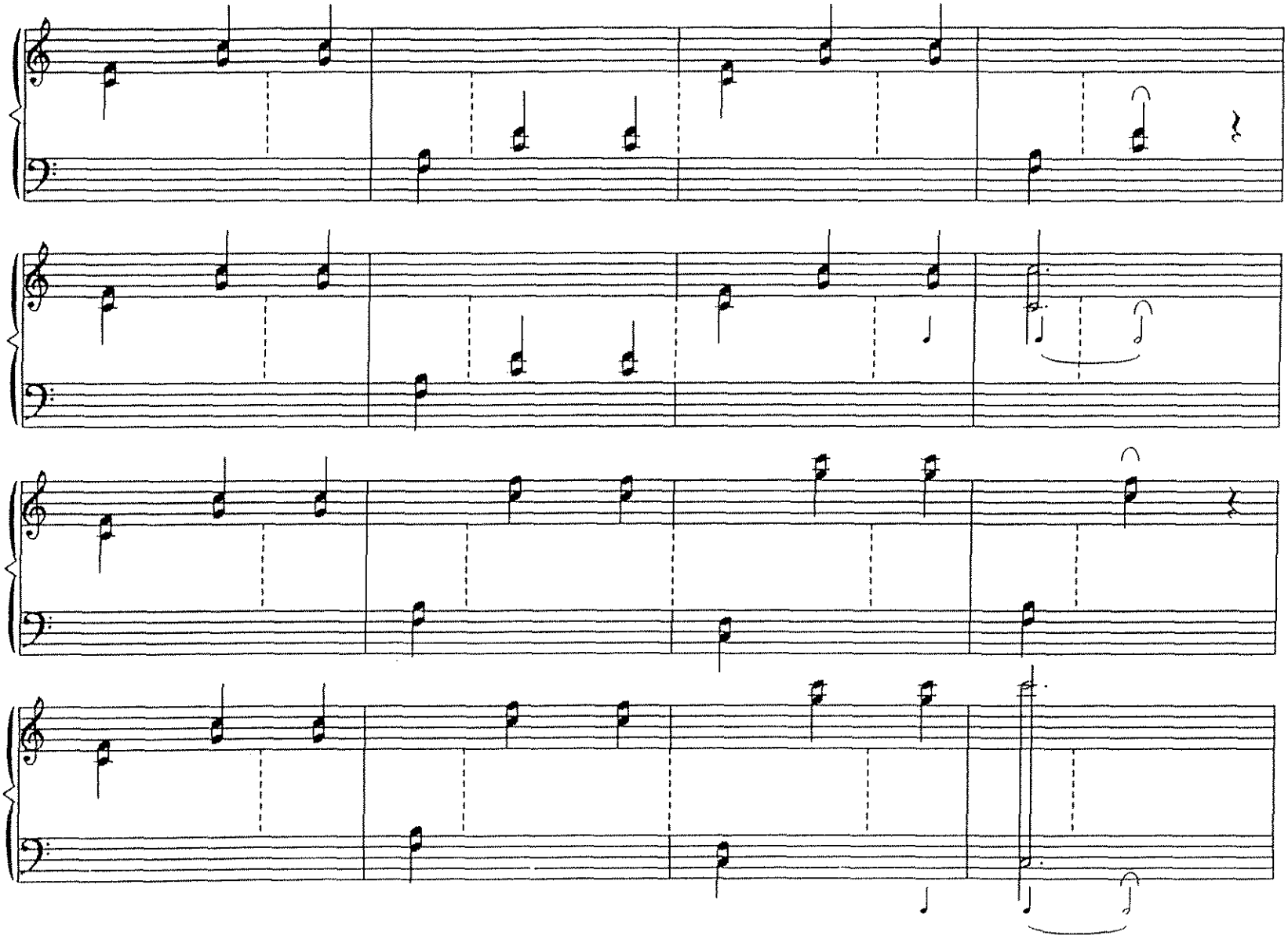


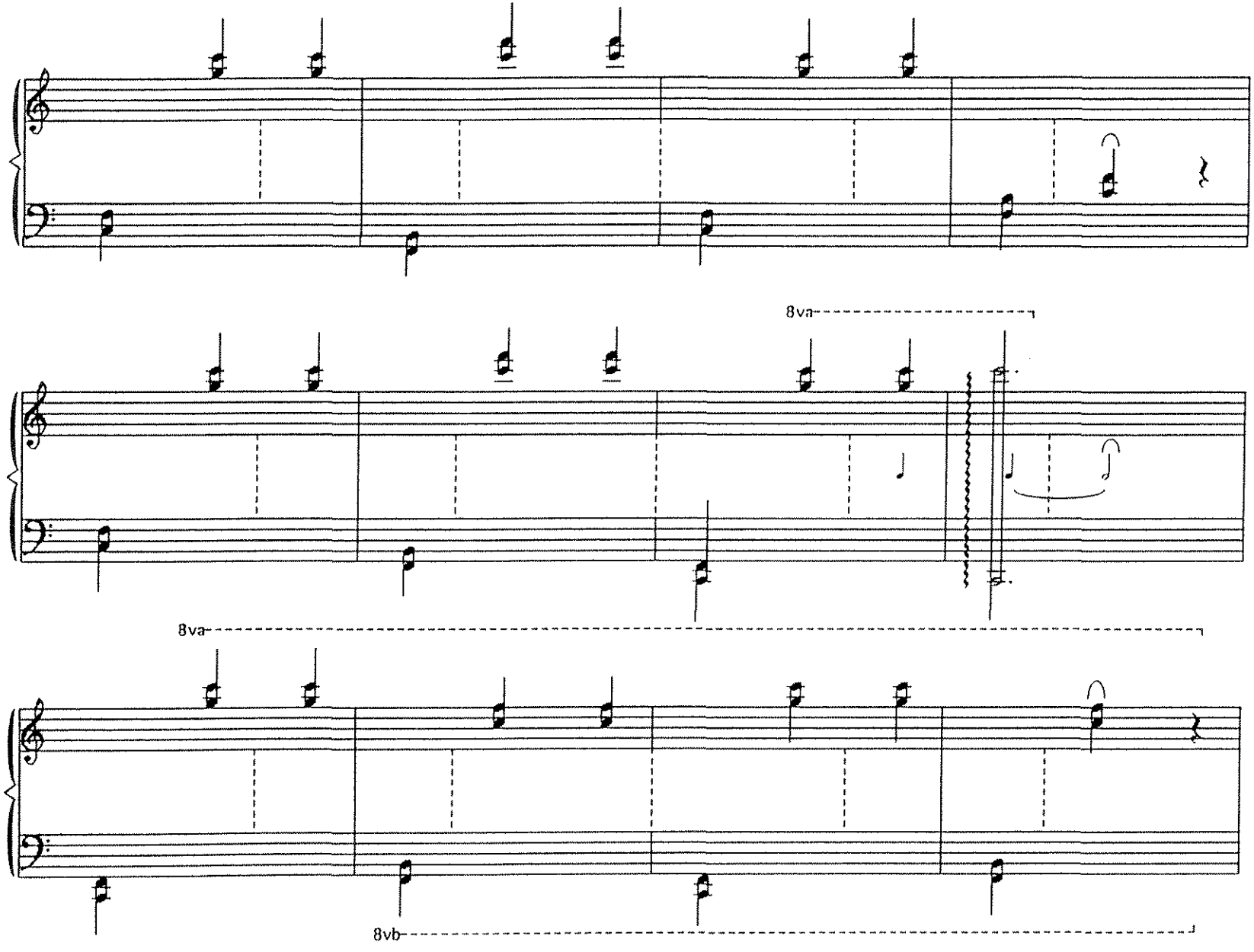
Outras possibilidades : todo o uso deve ser antecedido de jogos de eco (echolalia), pergunta e resposta, etc.

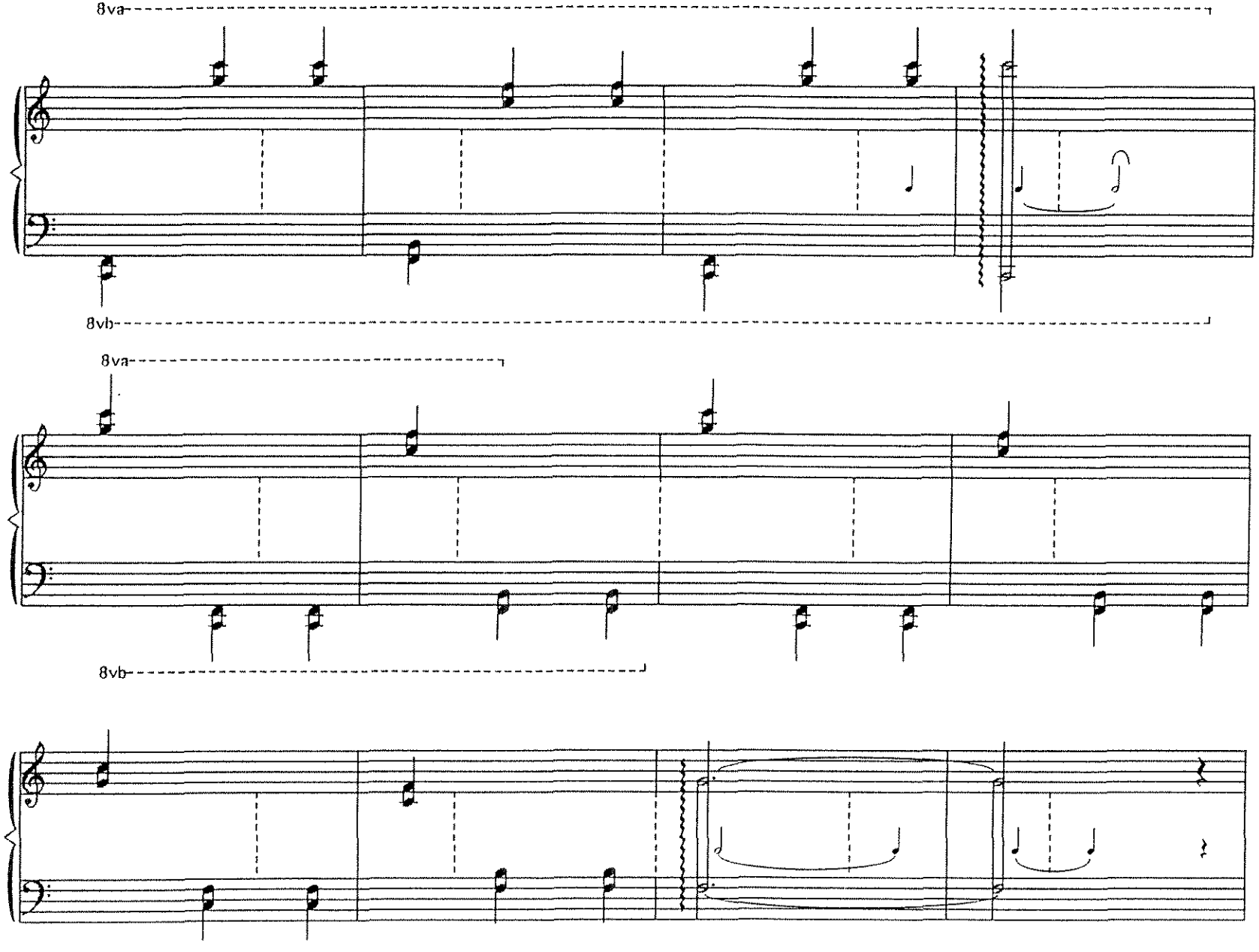


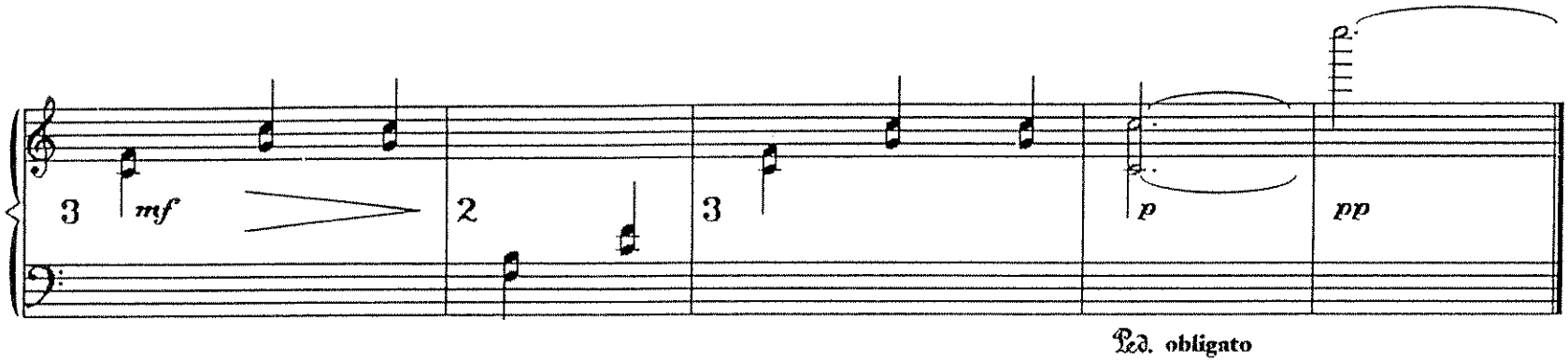
Aprontão 4 : para cima e para baixo, ao mesmo tempo e com pé de valsa

Tempo de valsa- allegro (tempo de valsa triste-lento)
Tempo de marcha- lento (tempo de marcha-allegro)




8va
8va
8vb


8va
8vb
8va
8vb



cluster com notas brancas no âmbito indicado.
haste para cima = md haste para baixo = me

prolongar o som ligeiramente

Os elemenos apresentados nas peças anteriores (dinâmica, articulação, acentuação, pedal) podem ser livremente utilizados. A métrica pode ser escolhida entre 3 (barra de compasso normal),2 (barra de compasso pontilhada. Difícil) ou mesmo a combinação 2 e 3. Os últimos cinco compassos (coda) são de execução rigorosa. Os arpejos-cluster de grande extensão são executados com as mãos (correndo pelo teclado) ou com os braços, para cima ou/e para baixo, livremente. Atenção com o cluster fa-SOL, dois últimos compassos da página 7 : dedilhado me 5 4 2 3 1 e md 2 3 4 5 ou me 4 3 2 1 e md 1 2 3 4 5 !

CELSO MOJOLA

AS CINCO MENINAS

para piano
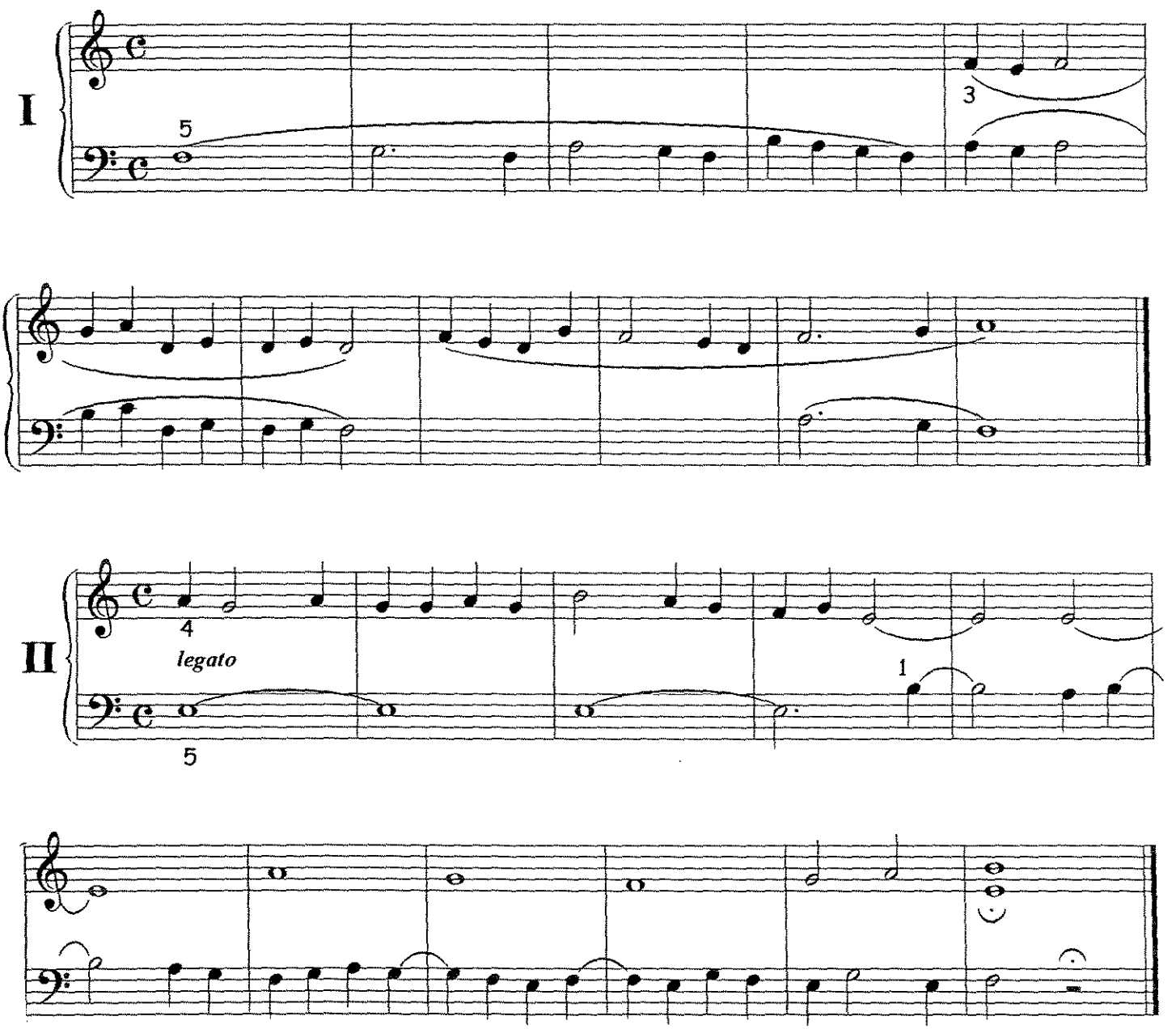
JUN. 1998

AS CINCO MENINAS

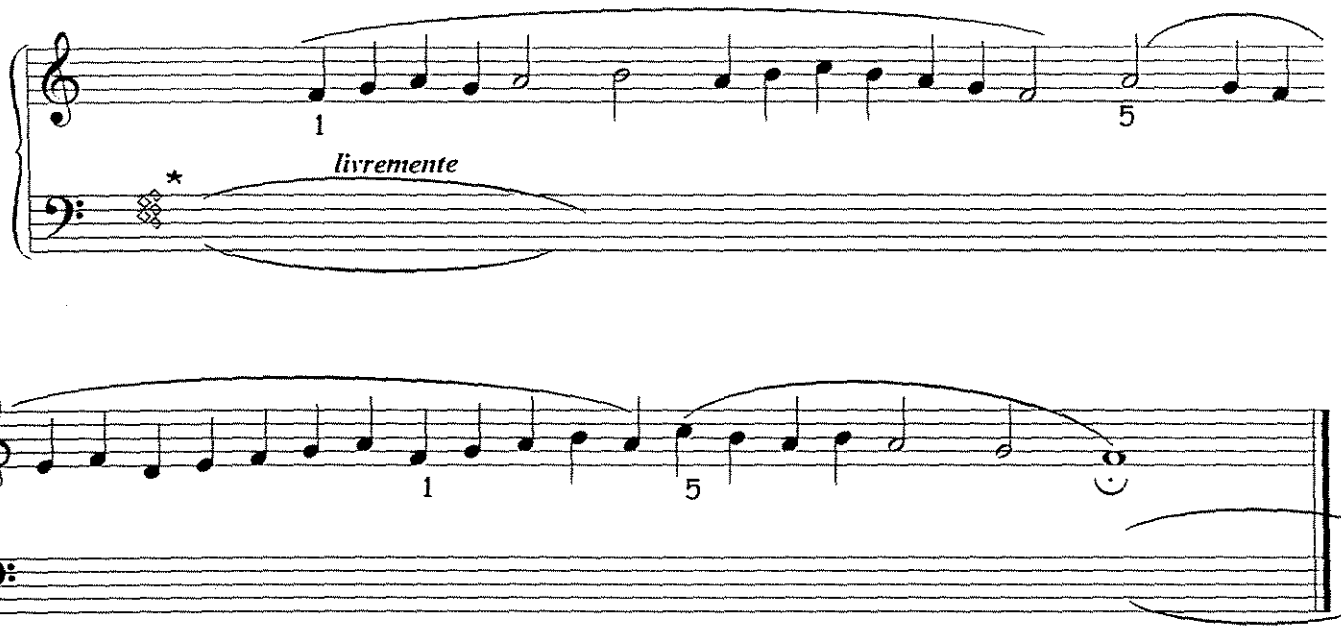
para piano

CELSO MOJOLA

1998

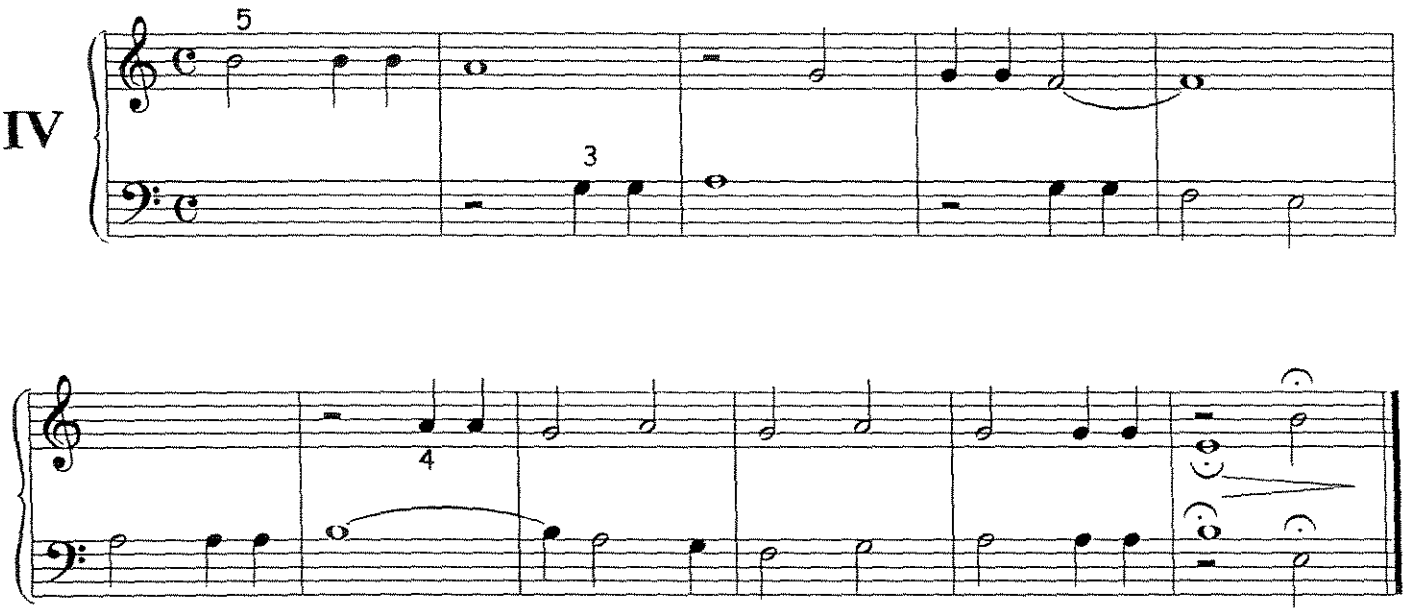


III

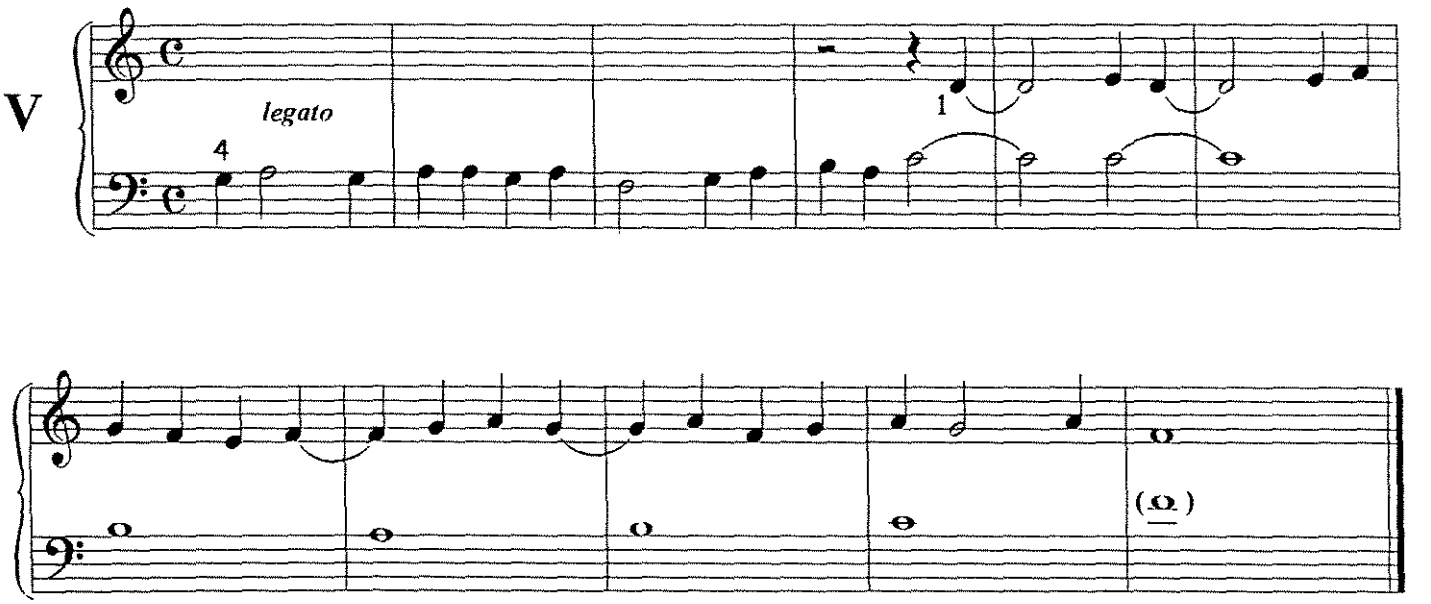


* - comprimir as teclas do piano sem emitir som. Manter as teclas abaixadas até o final da peça.

IV



V



2'30"
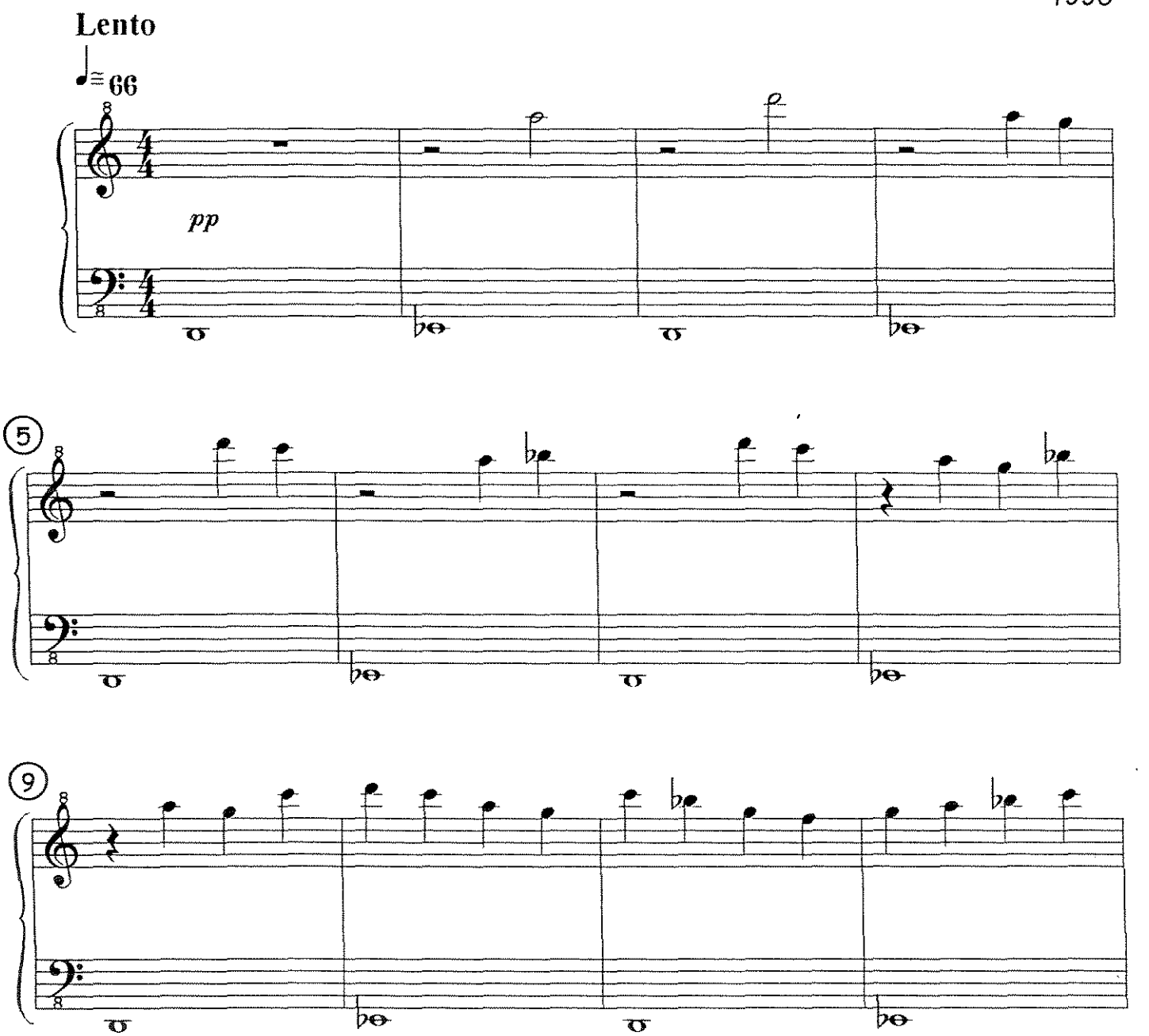
CLÁUDIA ALVARENGA
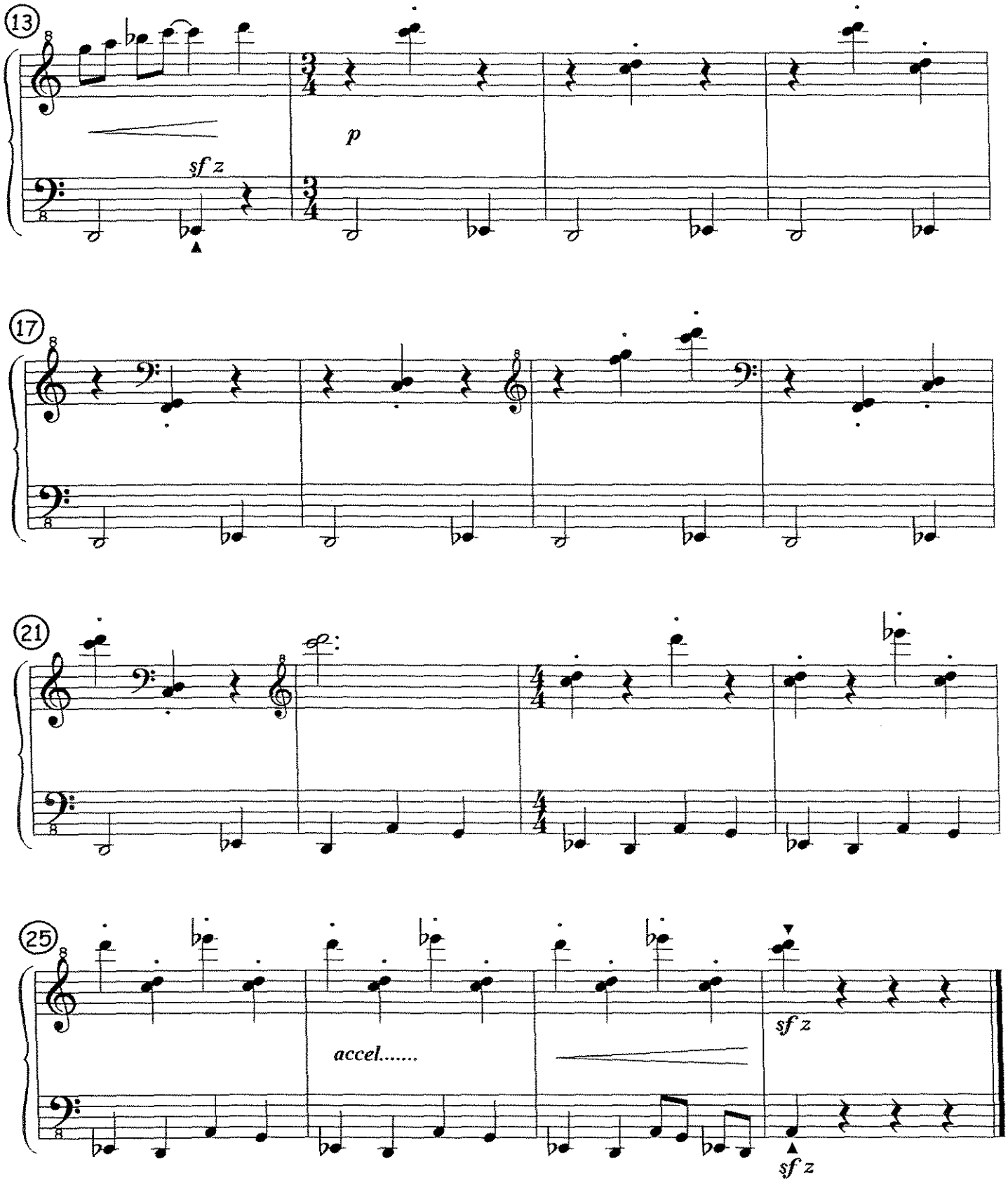
PEÇAS PARA PIANO

1998

1 - EXTREMIDADES

1998

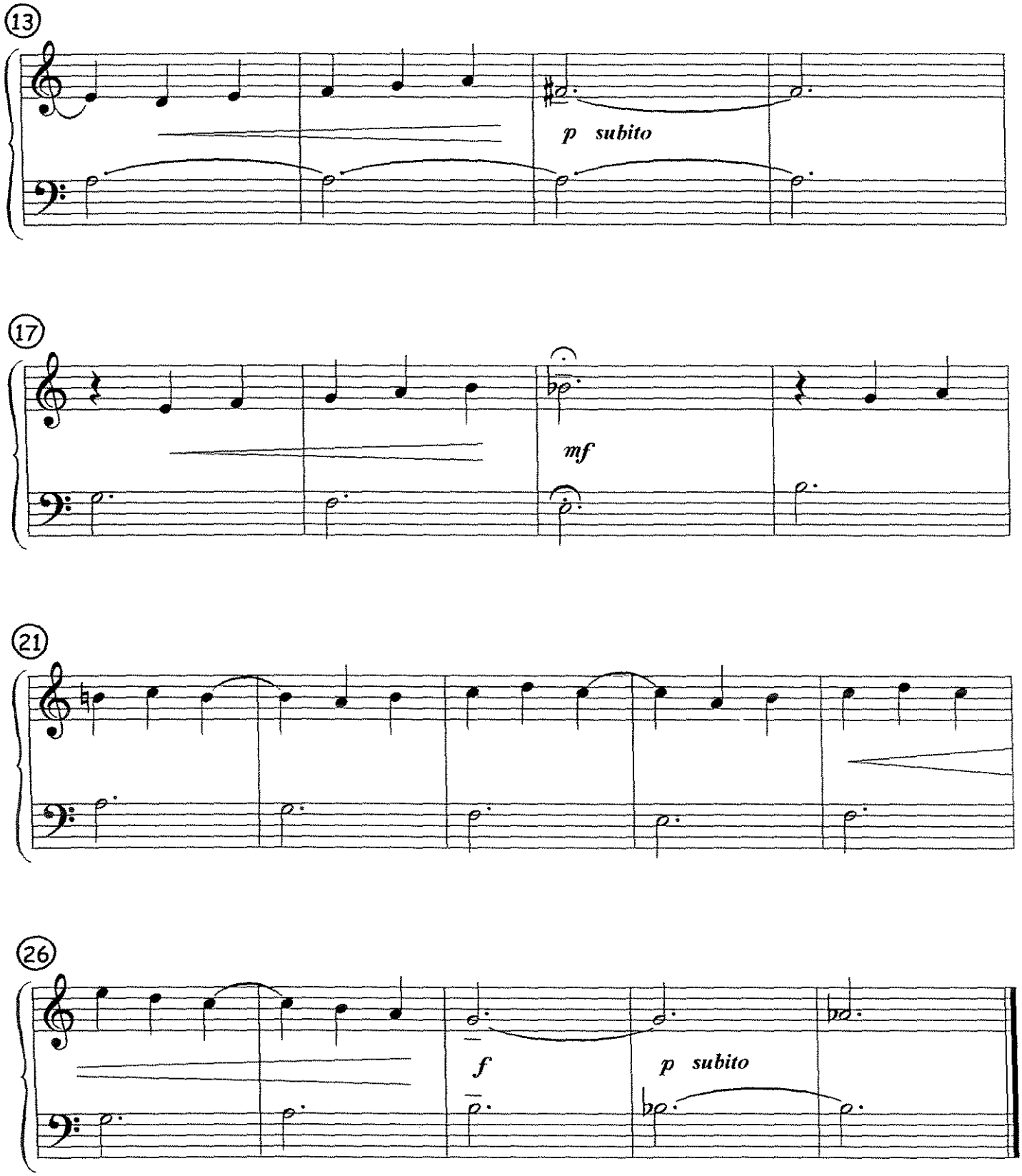



13
sf z
p
17
21
25
accel.....
sf z
sf z

2 - PÉ-DE-VALSA
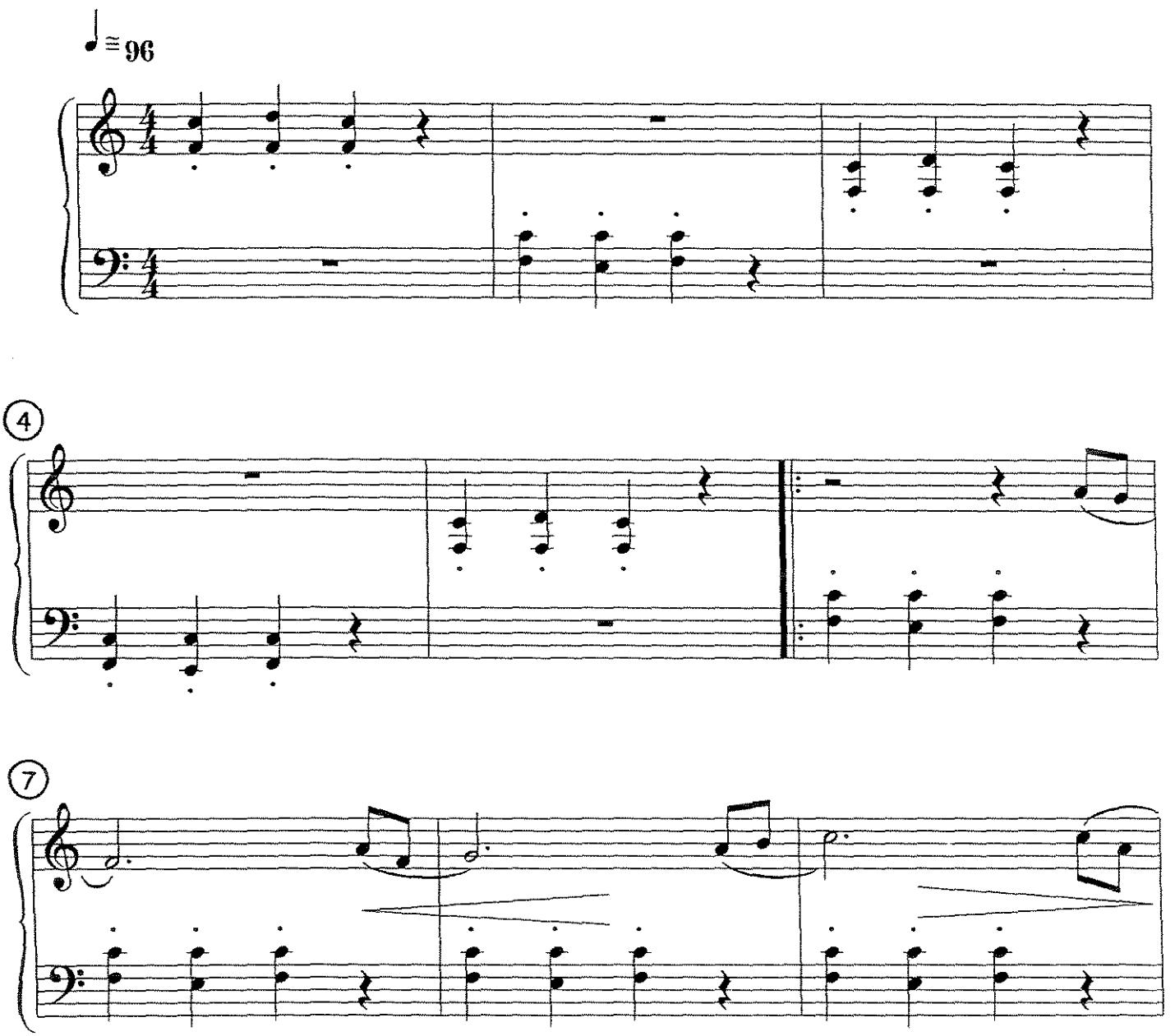
1998
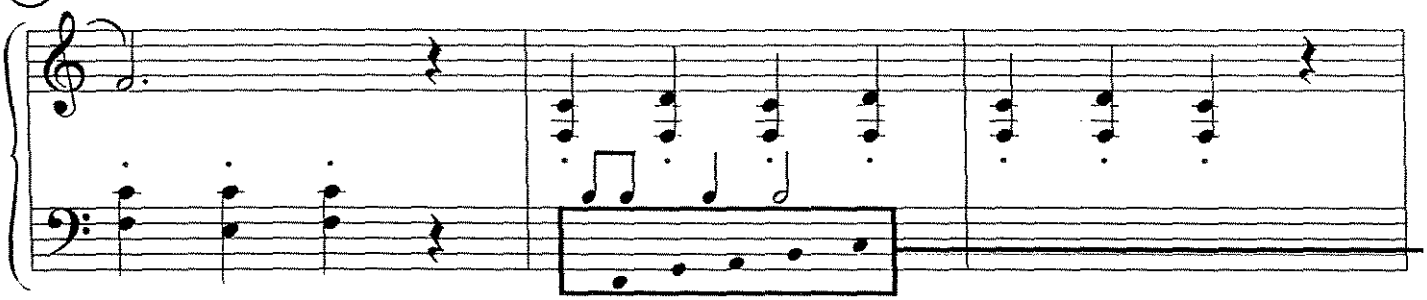



13
p subito
17
mf
21
26
f
p subito

3 - COMPOSIÇÃO
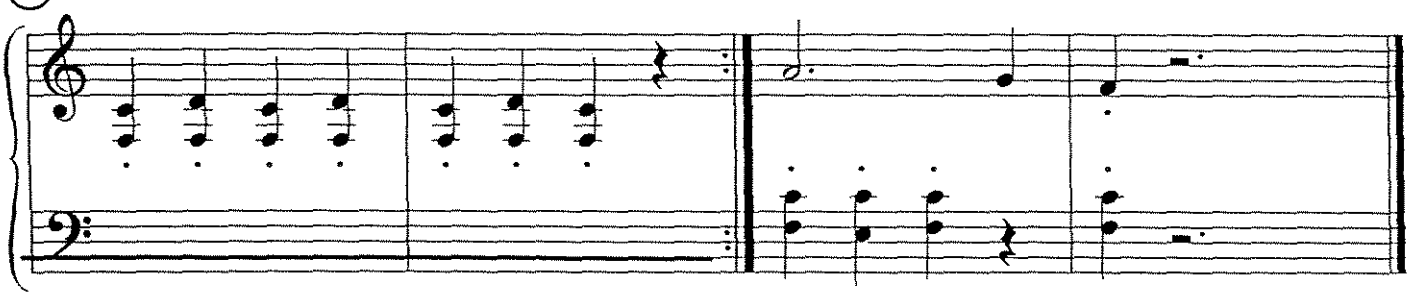
1998



10



13
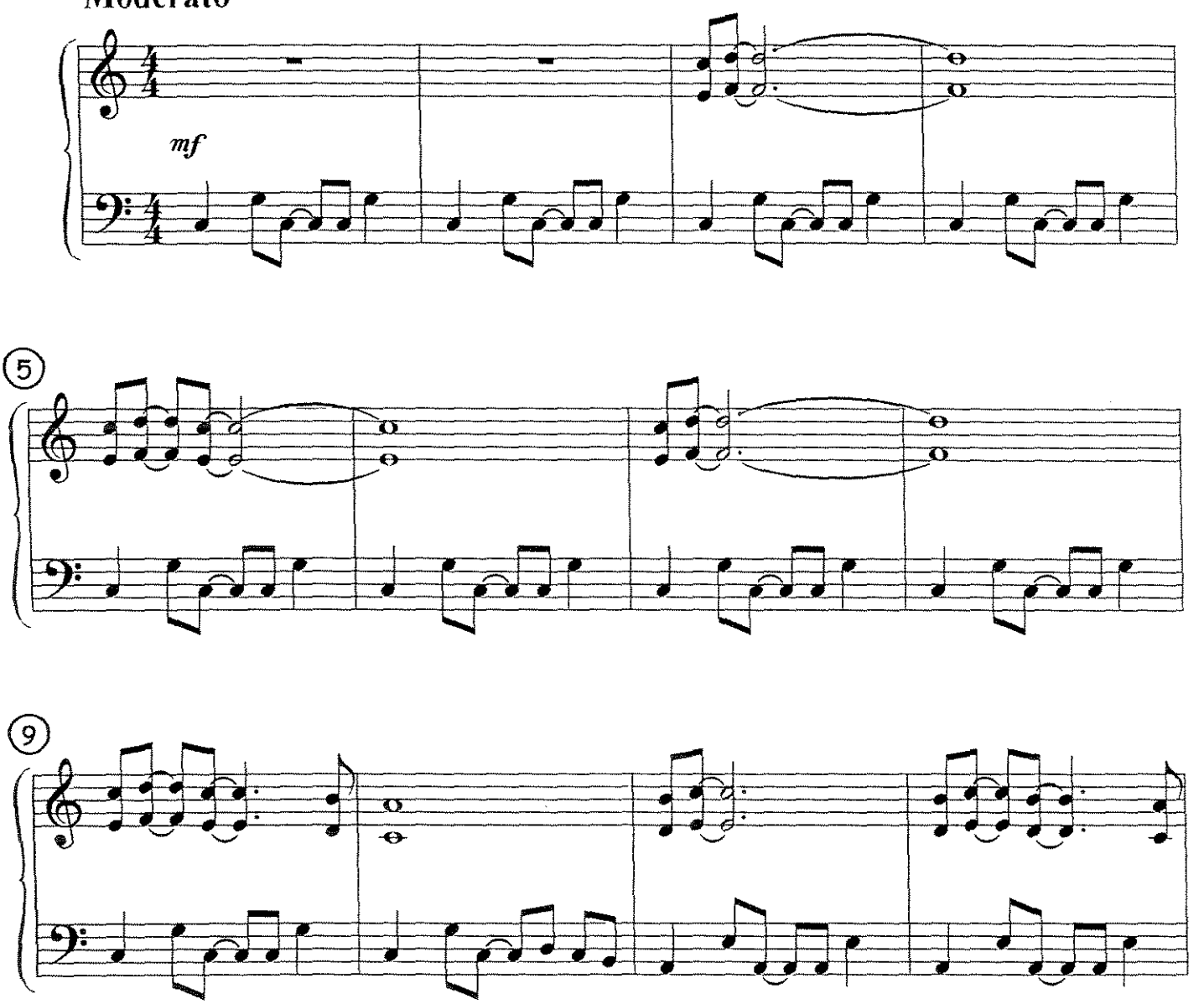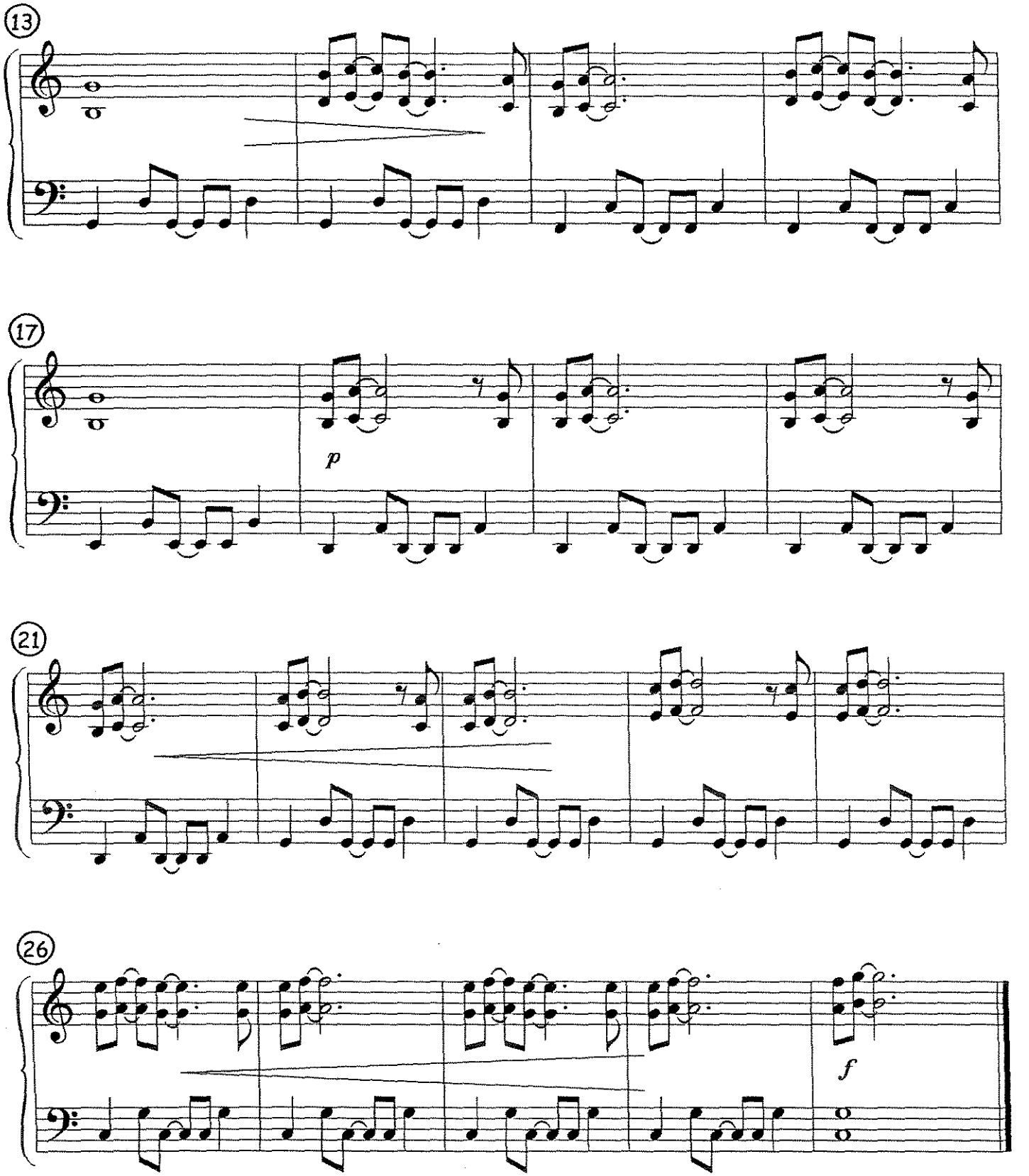




Improvisação com permutação livre das notas dadas e das durações sugeridas, durante o tempo indicado pelo traço horizontal.

4 - FUNKEANDO

1998

Moderato
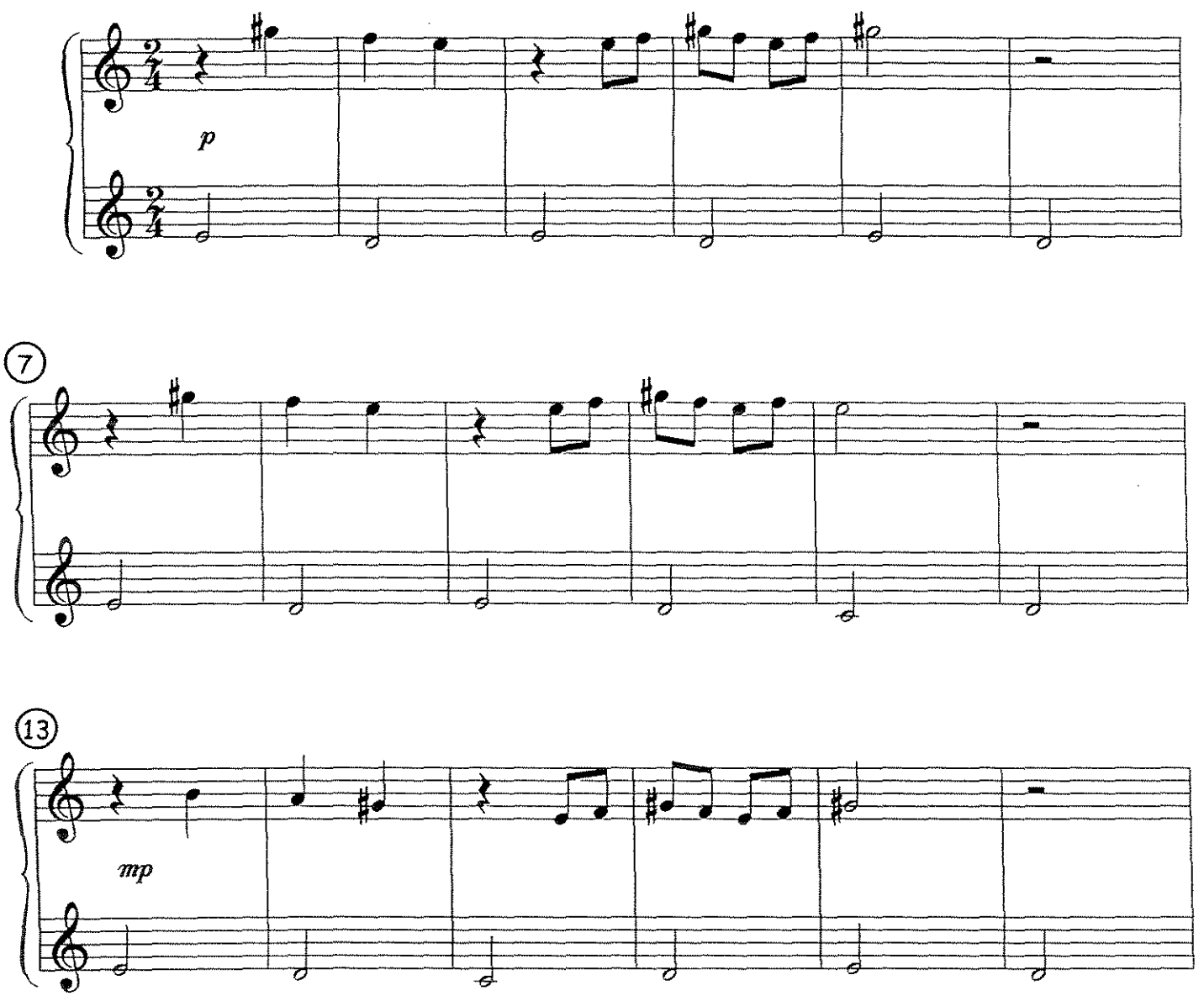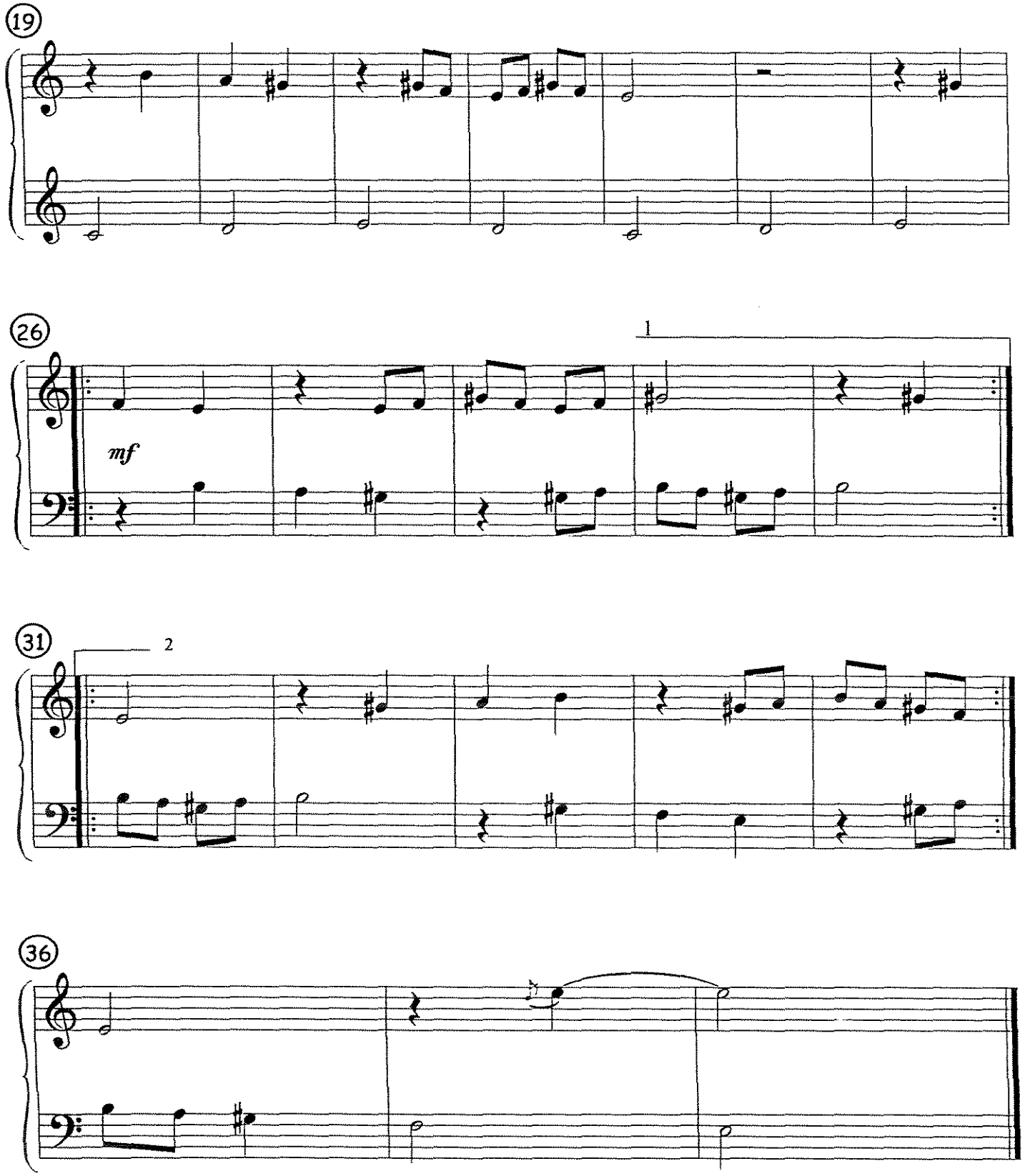



13
17
p
21
26
f

5 - DO ORIENTE

1998

Andante
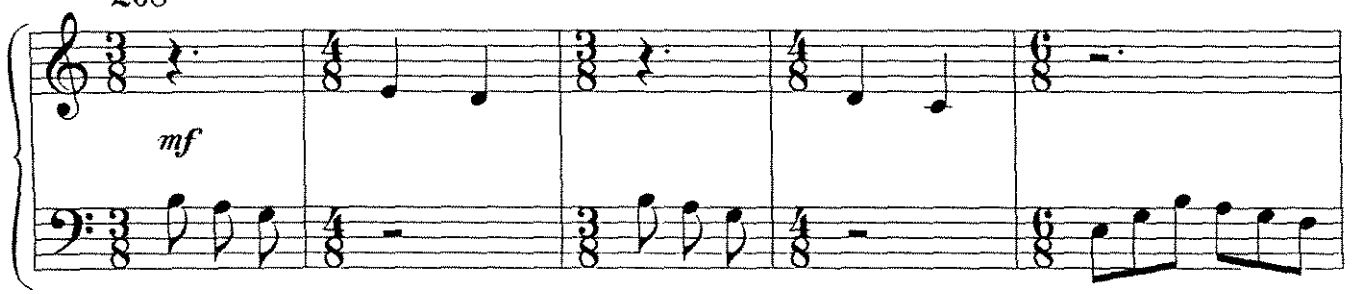



19
26
1
mf
31
2
36
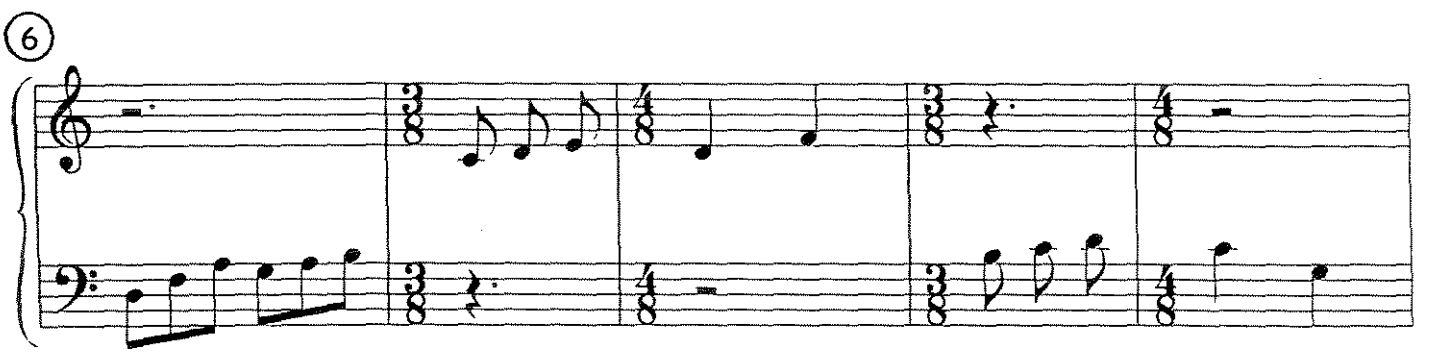
6 - ALTERNÂNCIA

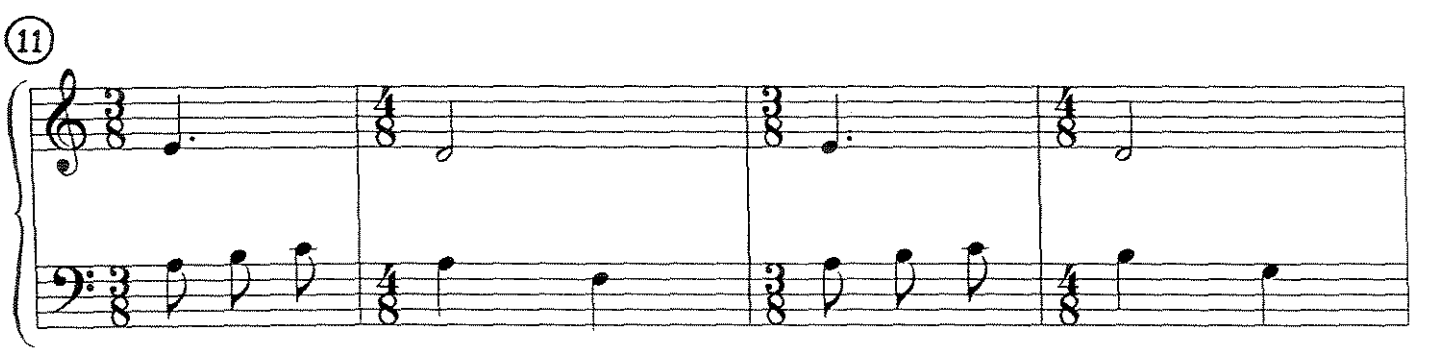
1998

Allegro
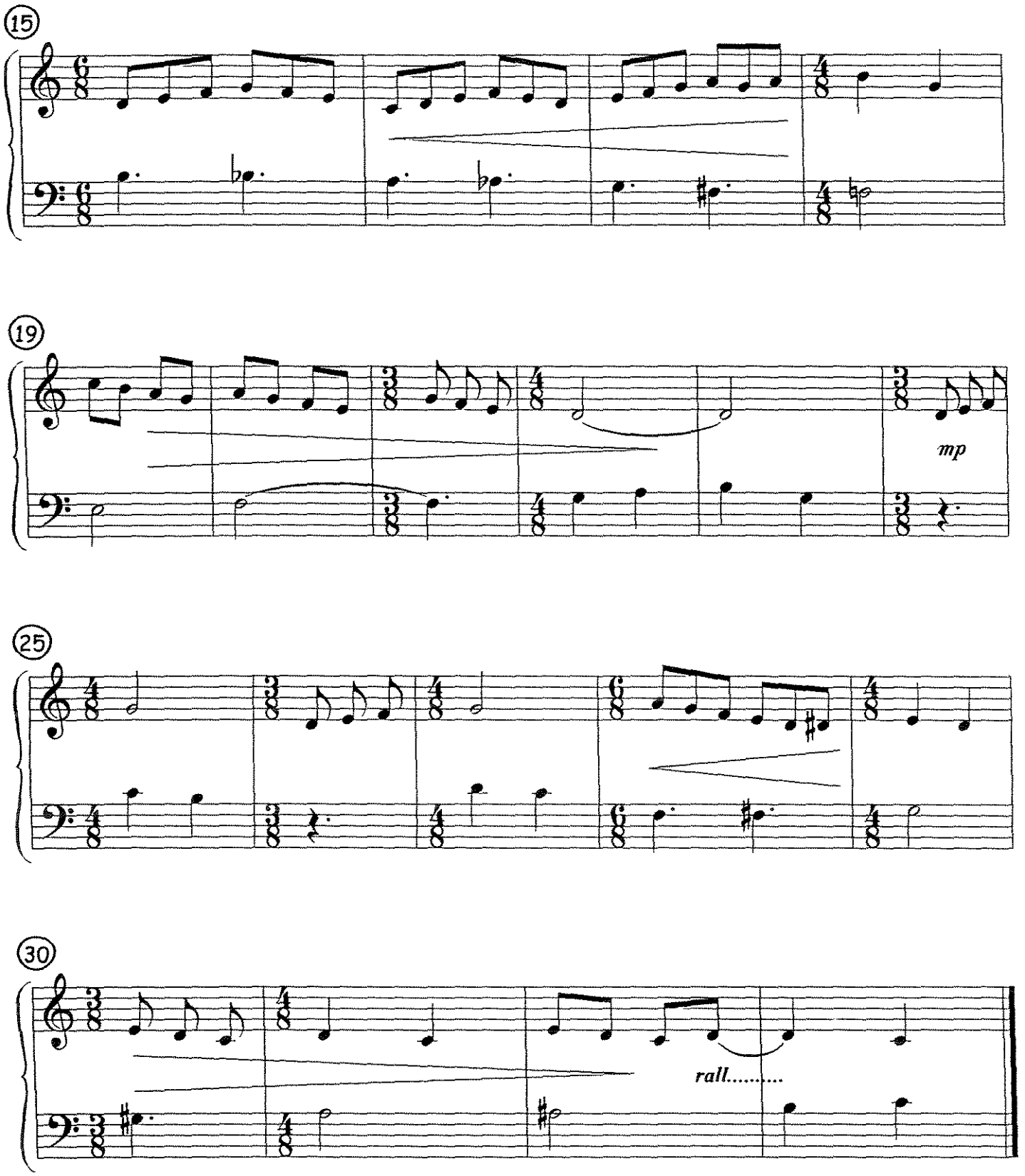
♪ ≅ 208





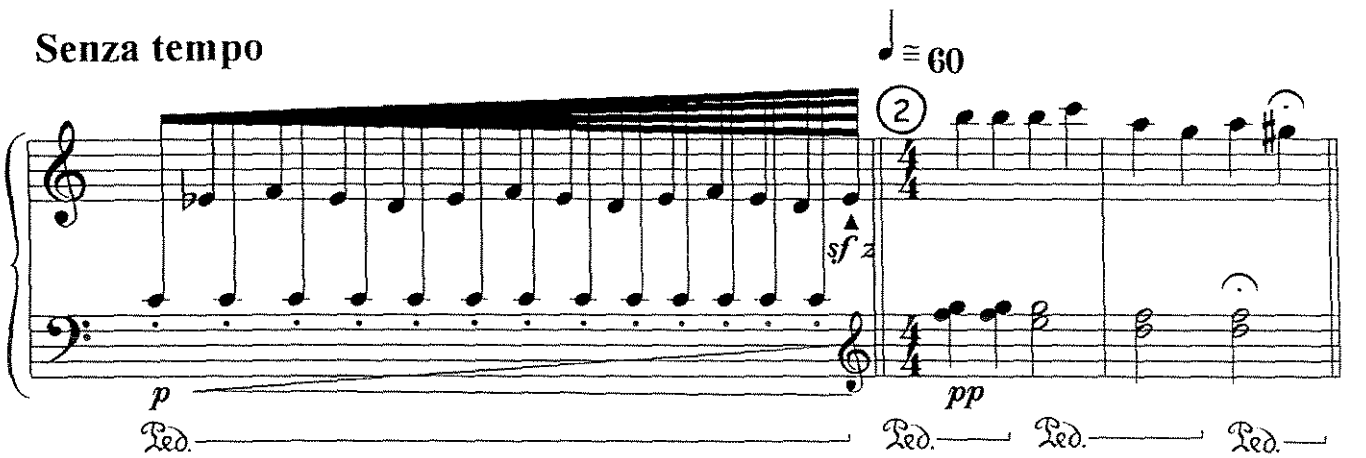


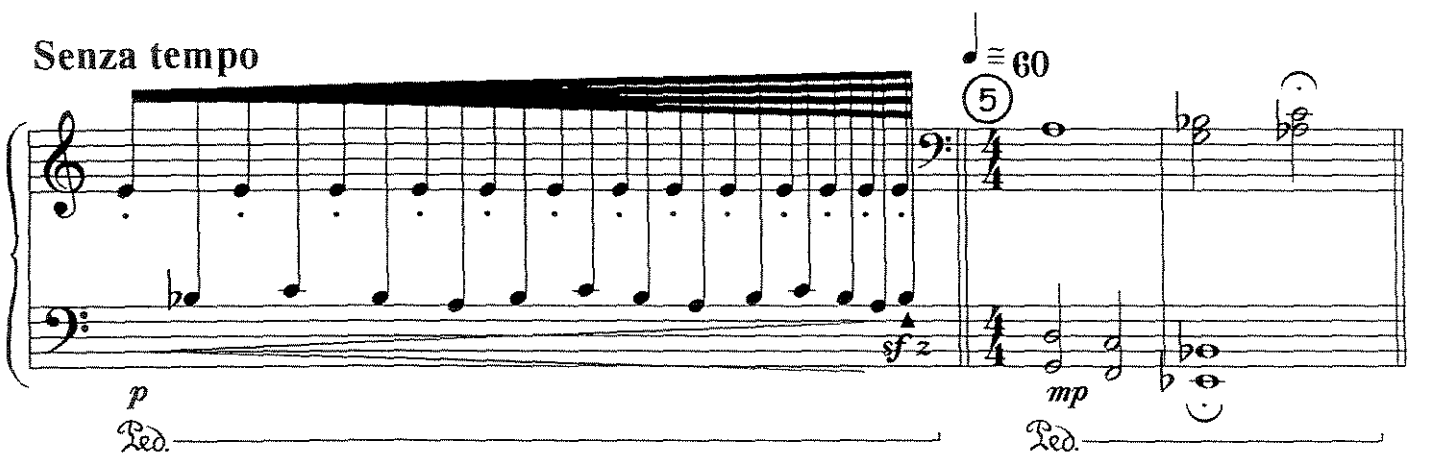
BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DE
COLEÇÃO

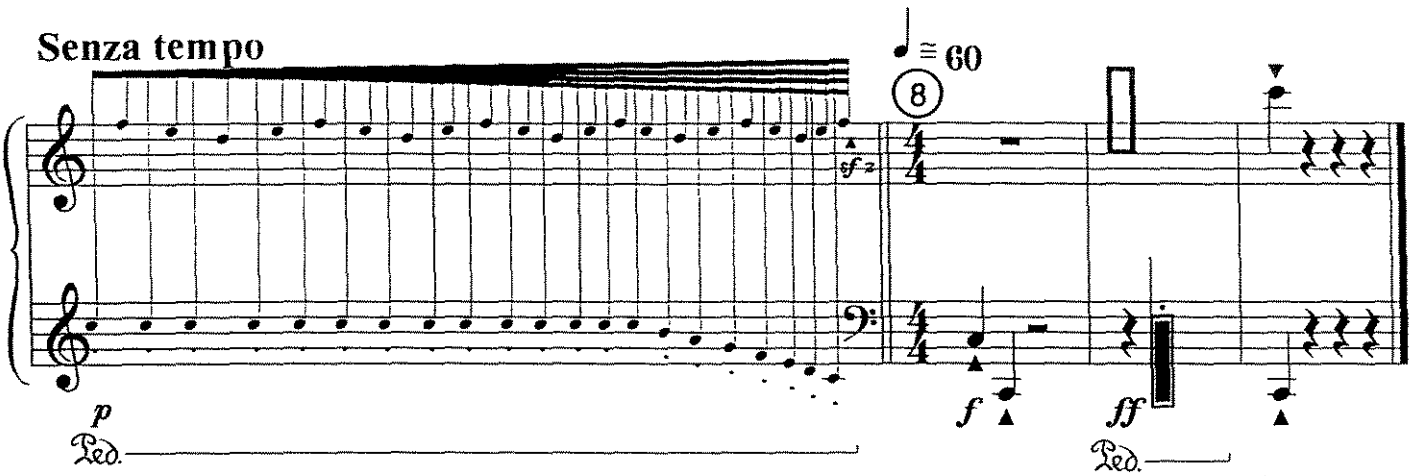

15
19
mp
25
30
rall.....

7 - DISCUSSÃO

1998









-acelerar gradativamente



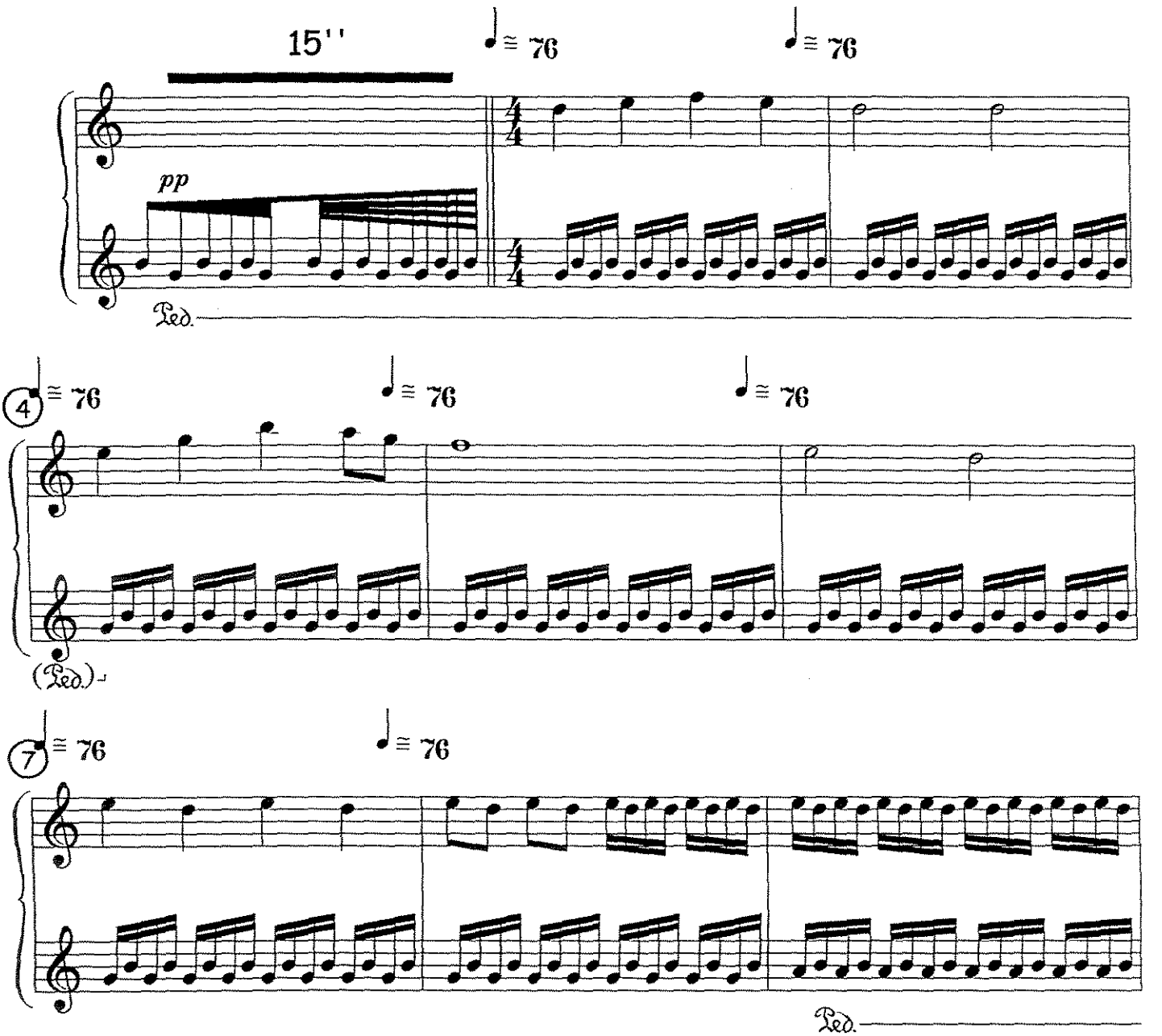
- cluster nas teclas brancas (semibreve)

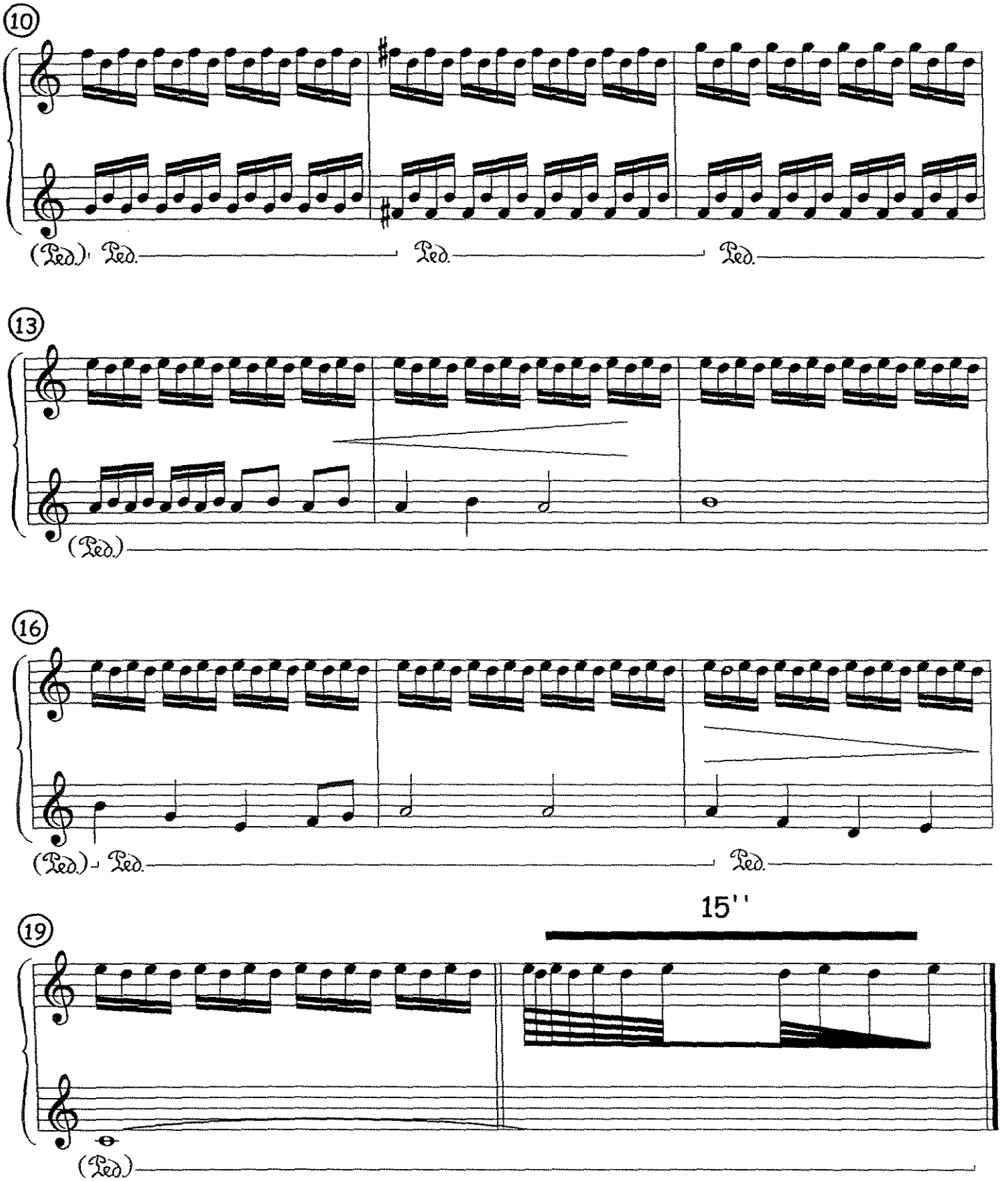


-cluster nas teclas pretas (mínima pontuada)

8 - DE PASSAGEM

1998

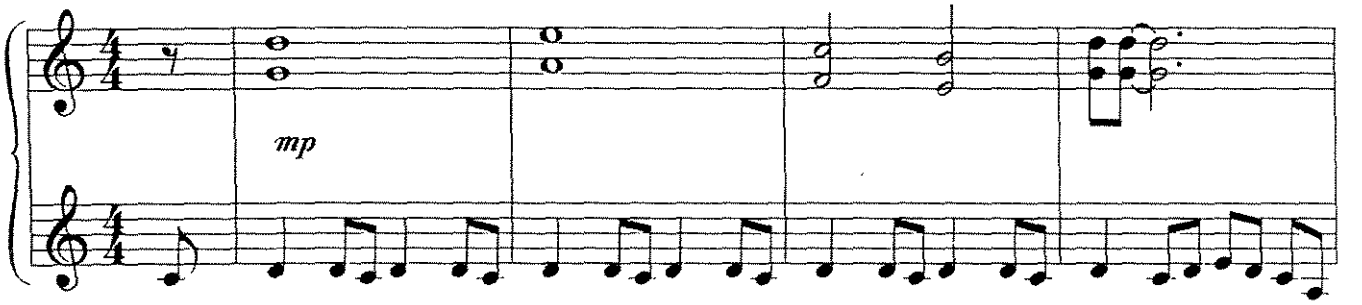


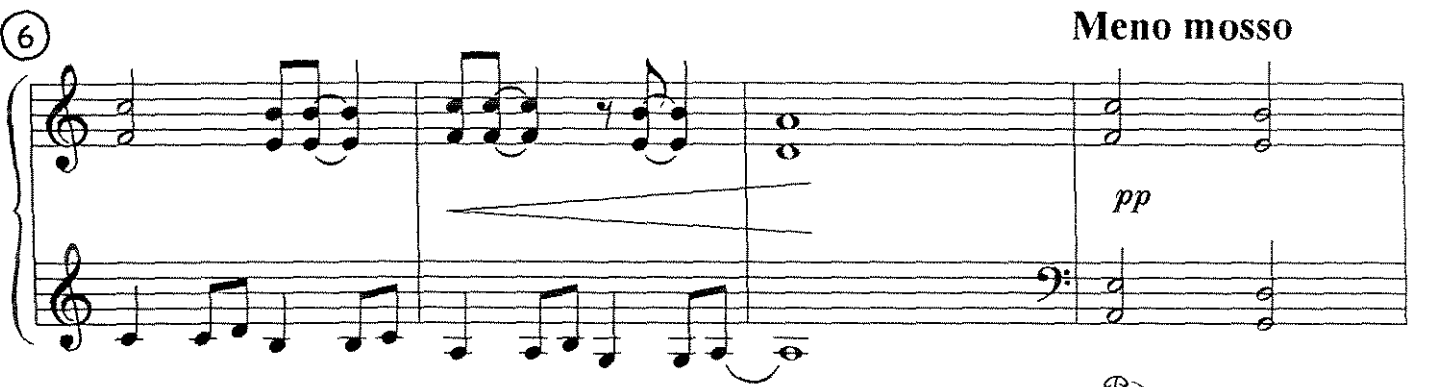

10
(Ped.) Ped. Ped. Ped.
13
(Ped.)
16
(Ped.) Ped. Ped.
15''
19
(Ped.)
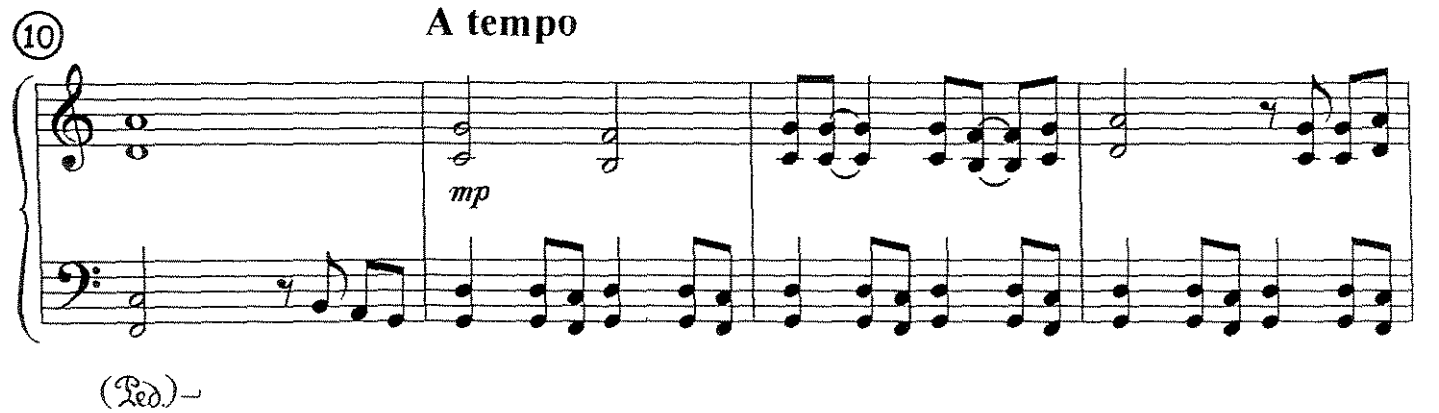
9 - LONGE
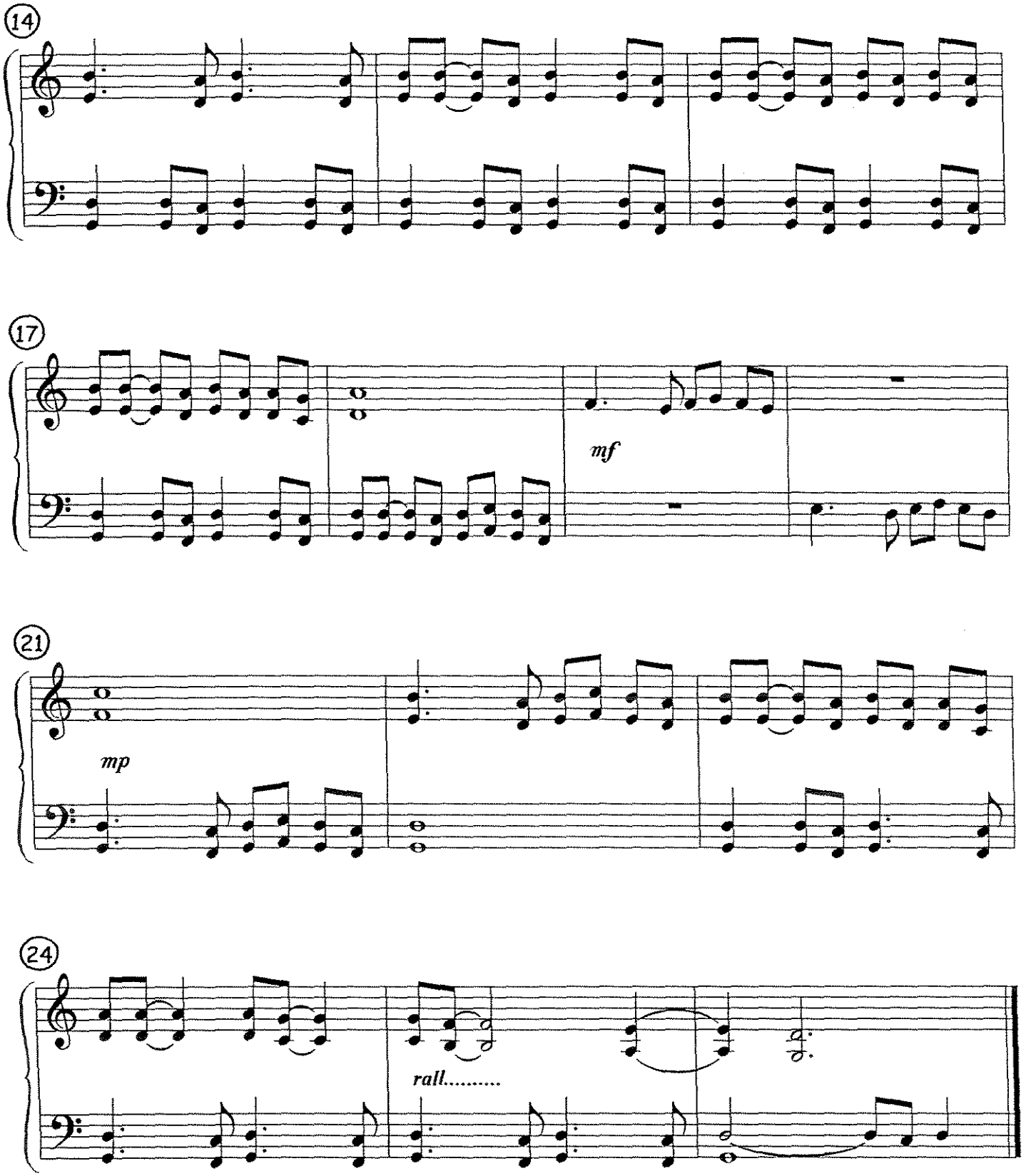
1998

Adagio








14
17
mf
21
mp
24
rall.....

CYRO PEREIRA

CHORO
VALSA

para piano
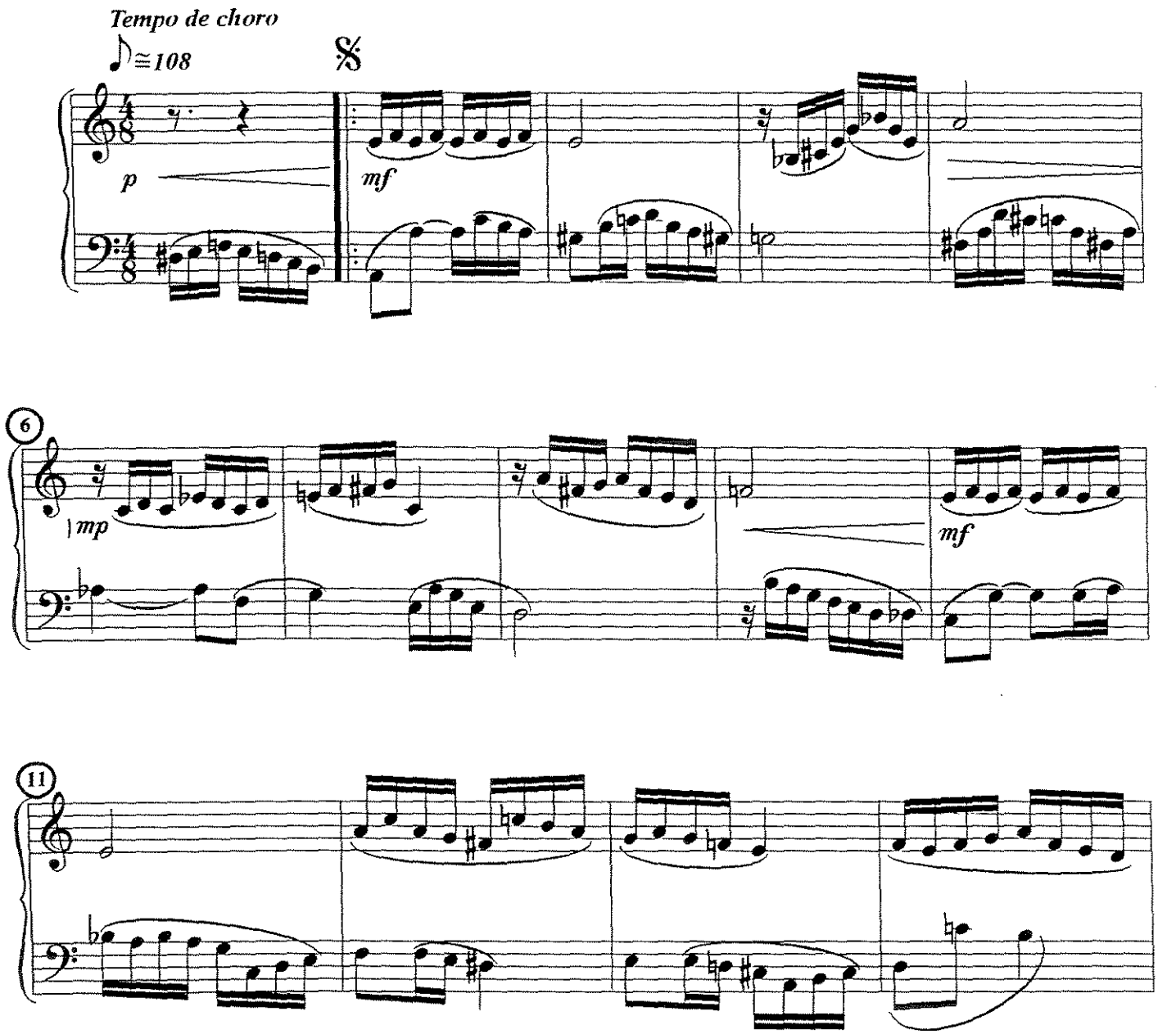
08/1998
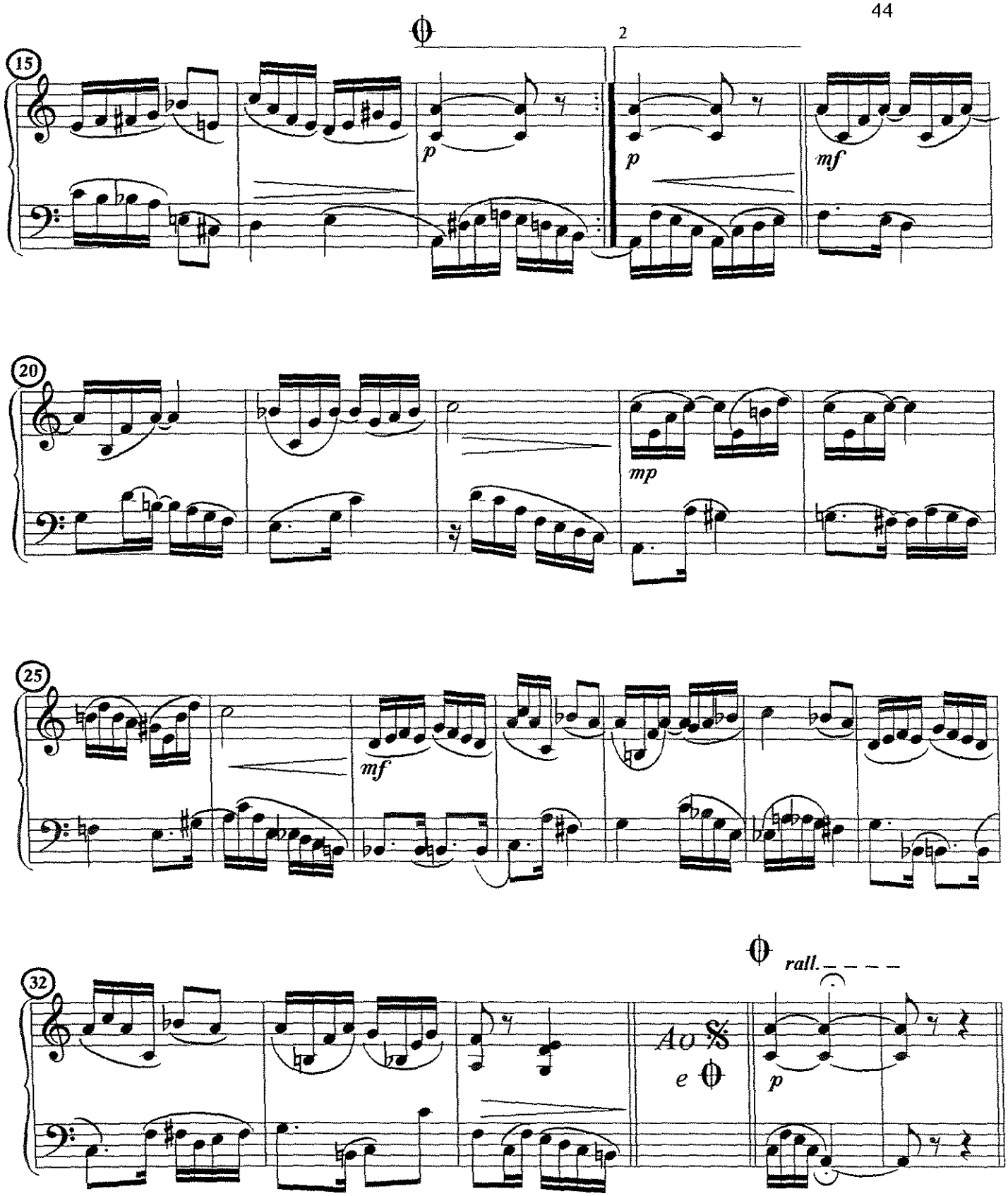
CHORO

para piano

CYRO PEREIRA

08/1998
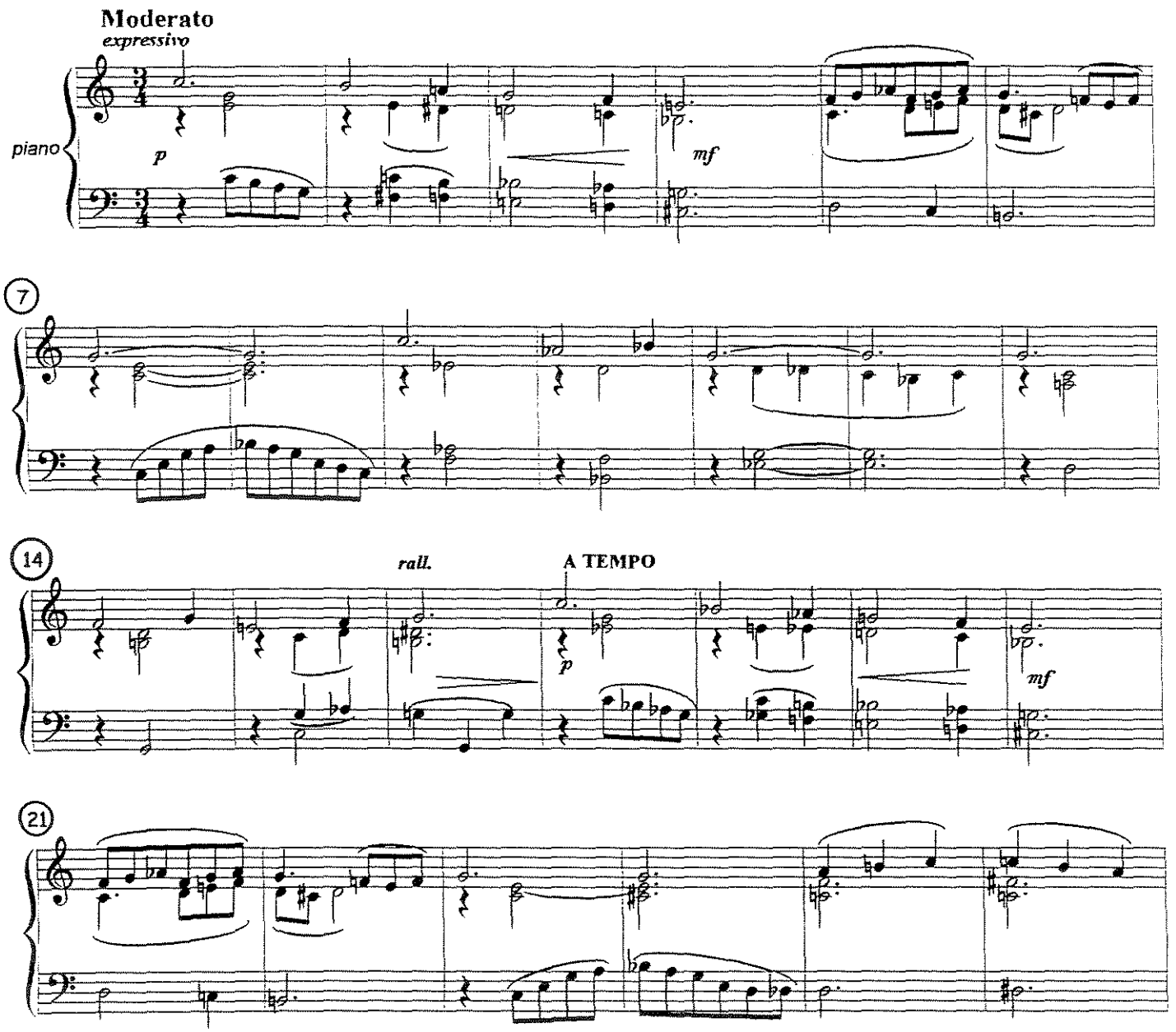



15
2
p
p
mf
20
mp
25
mf
32
rall.
Ao %
e
p

VALSA
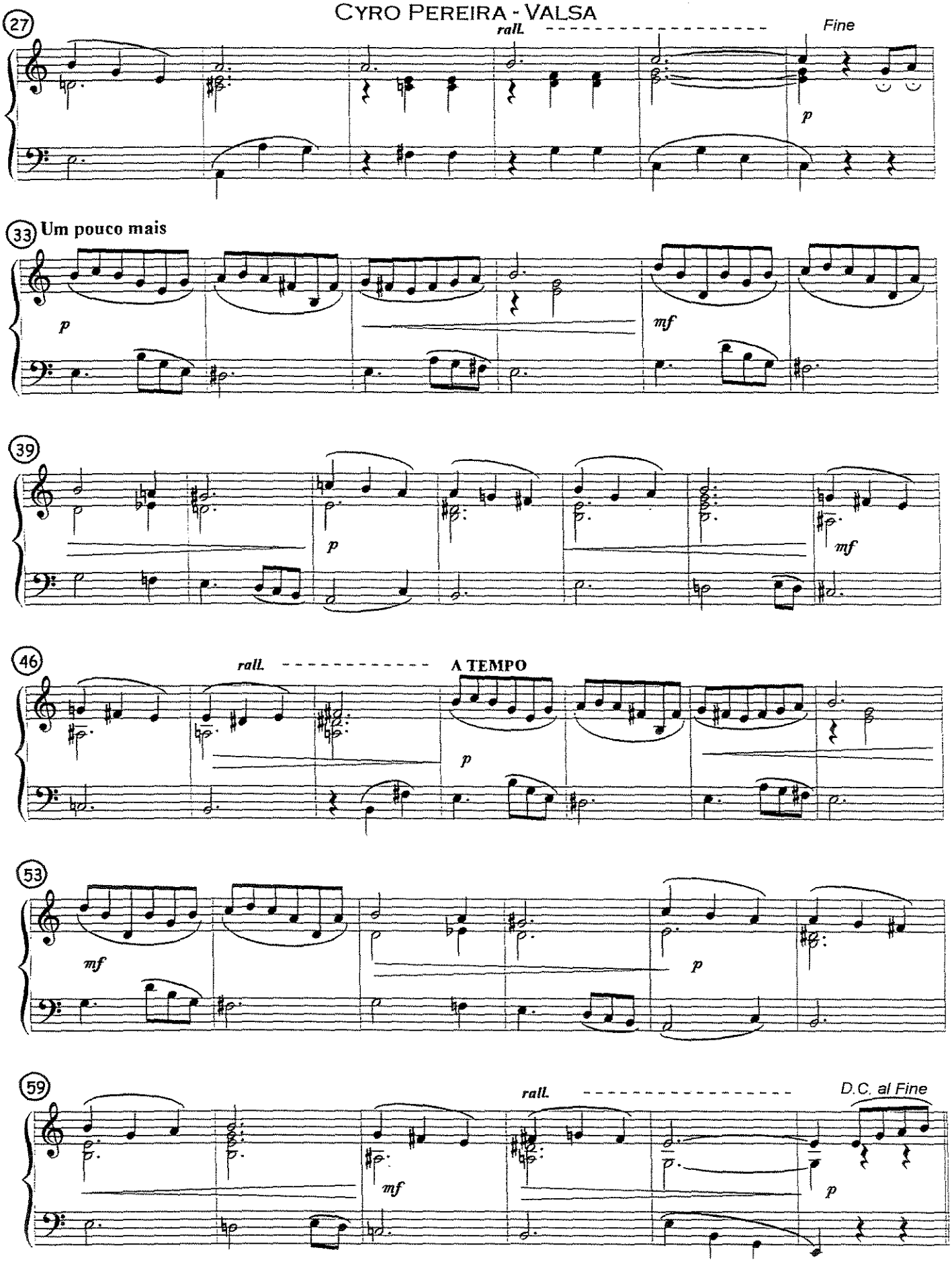
para piano

CYRO PEREIRA

08/1998



CYRO PEREIRA - VALSA



DOMENICO COIRO

RESSONÂNCIAS

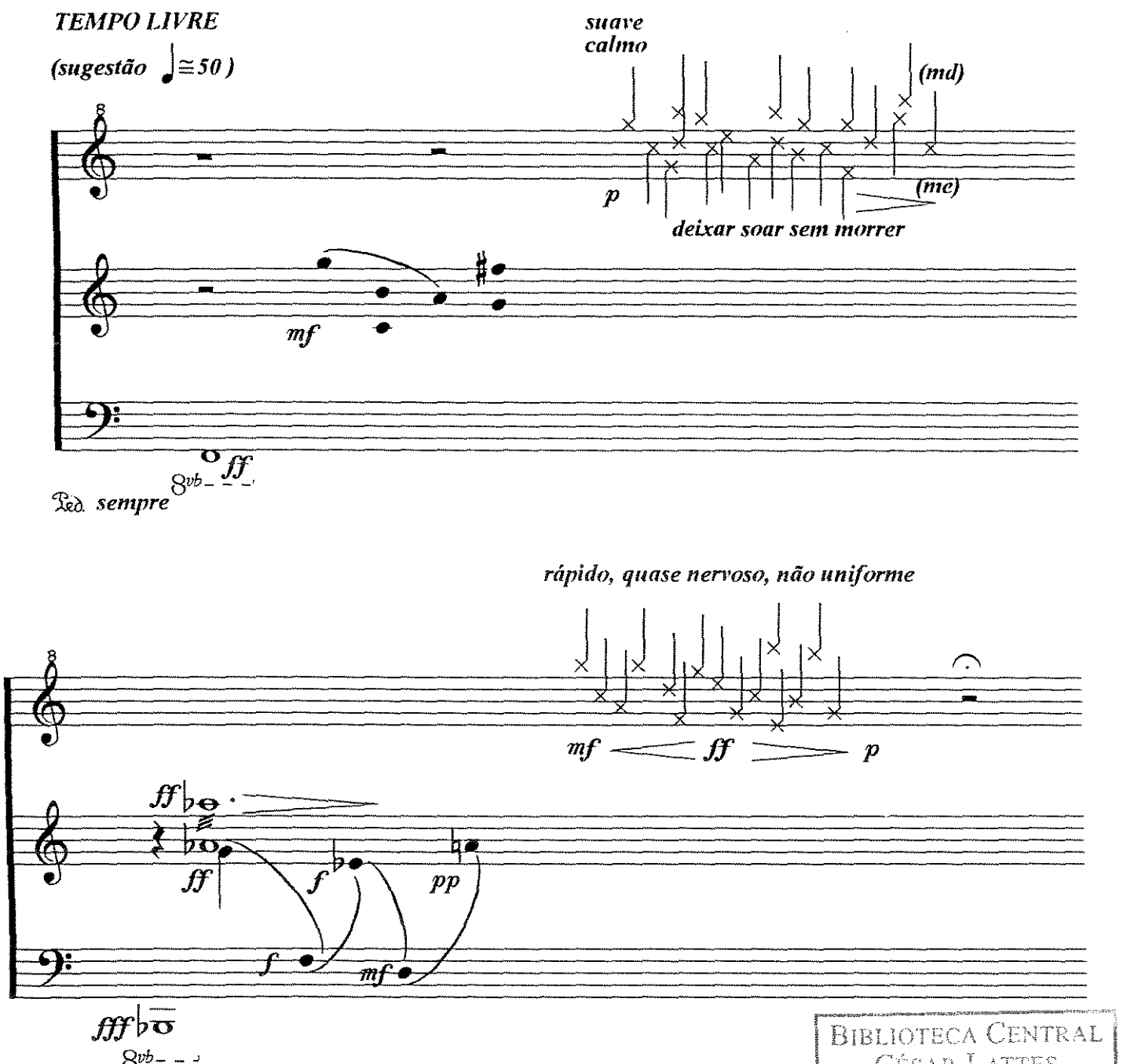
para piano

SÃO PAULO, 9/1998

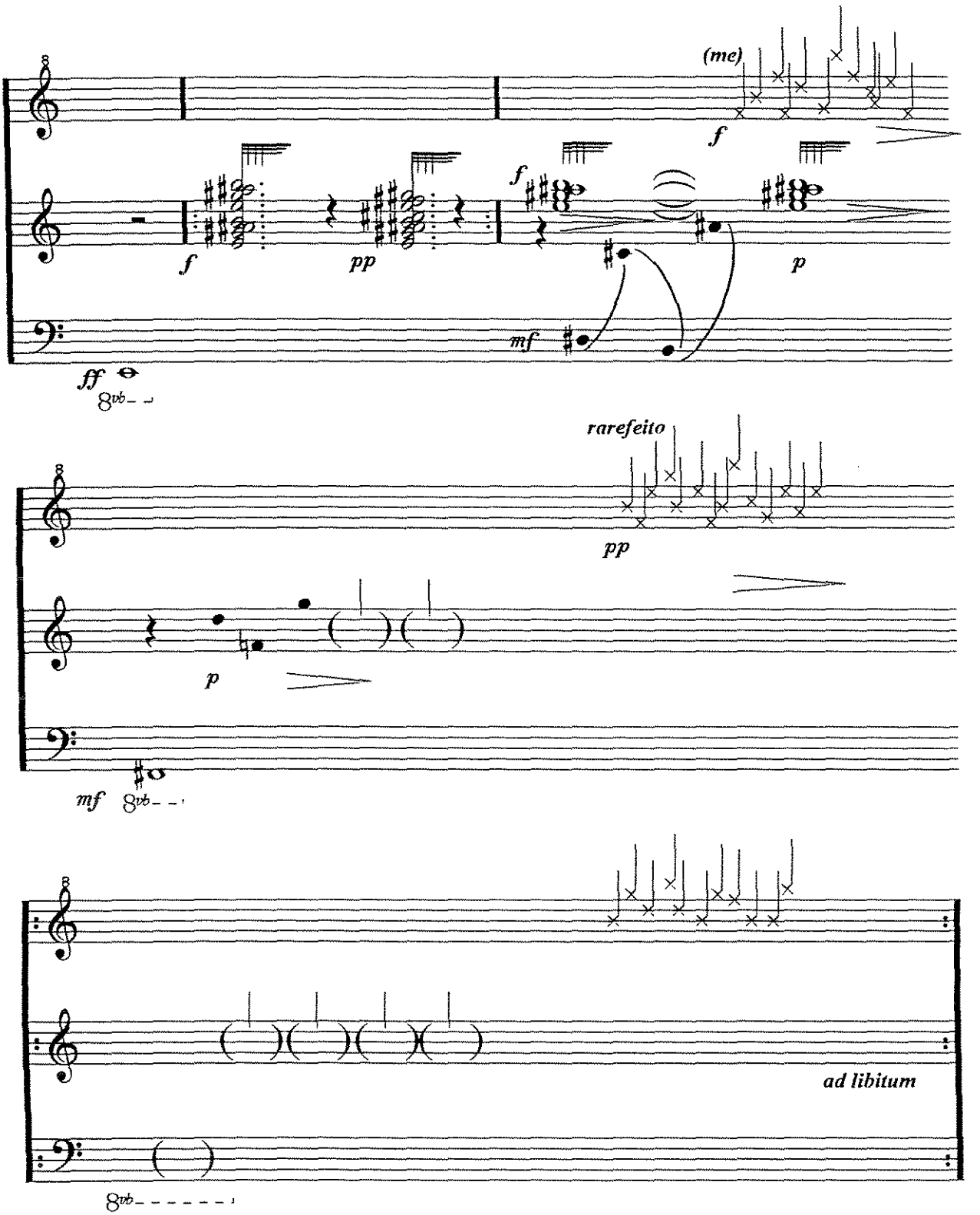
RESSONÂNCIAS

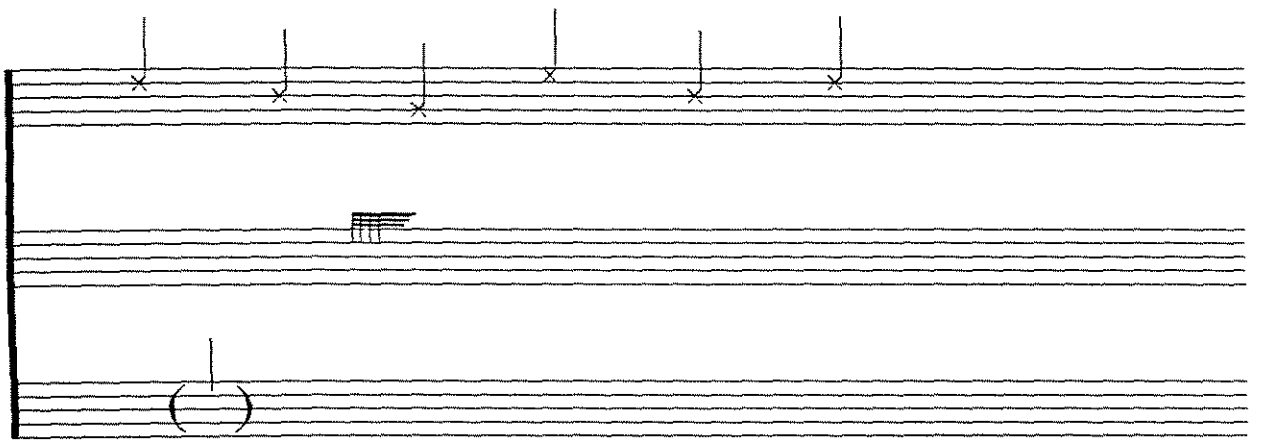
para piano

DOMENICO COIRO
São Paulo, 9/1998



BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DE
COLEÇÃO


(me)
f
f
pp
f
p
mf
ff
8vb
rarefeito
pp
p
mf
8vb
ad libitum
8vb



Instruções

-Nota a ser preenchida pelo intérprete, com dinâmica livre. Somente a região do teclado é definida.

-Arpejo rápido, sem direcionalidade definida,independência das mãos.

-Nota a ser preenchida pelo intérprete, com dinâmica livre. Somente a região do teclado é definida.

ERNANI AGUIAR
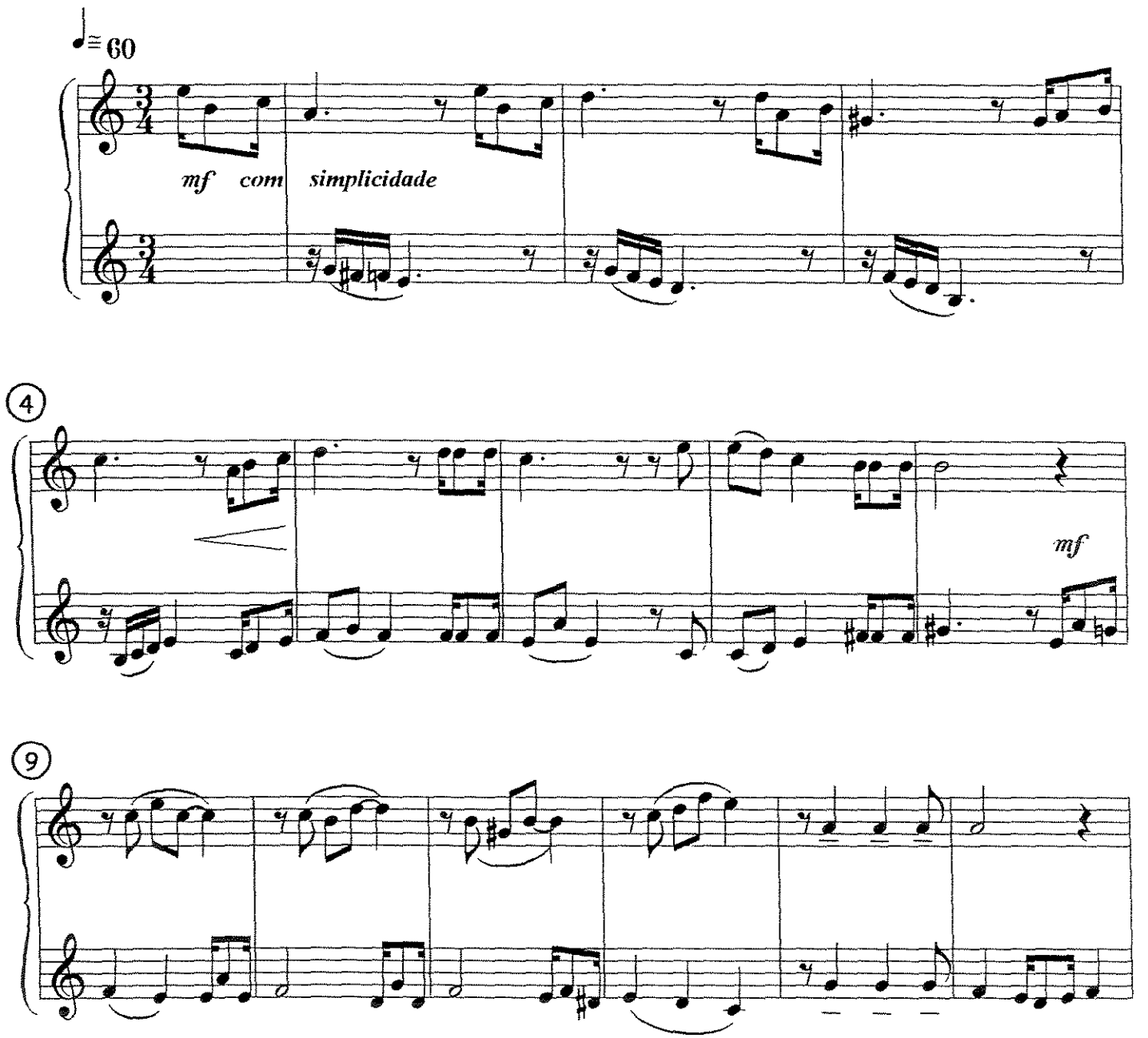
CINCO PASSOS
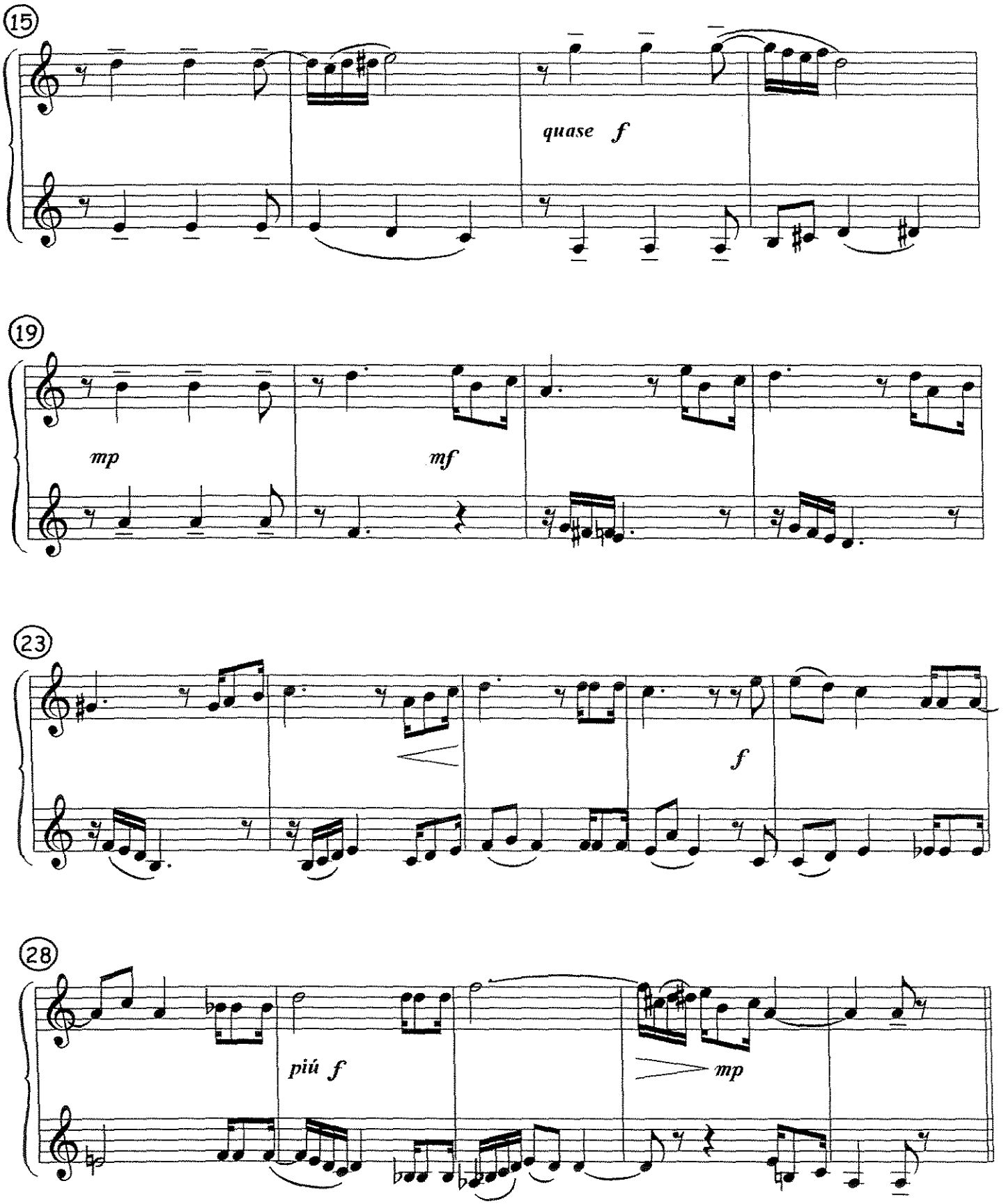
para piano

1998

I
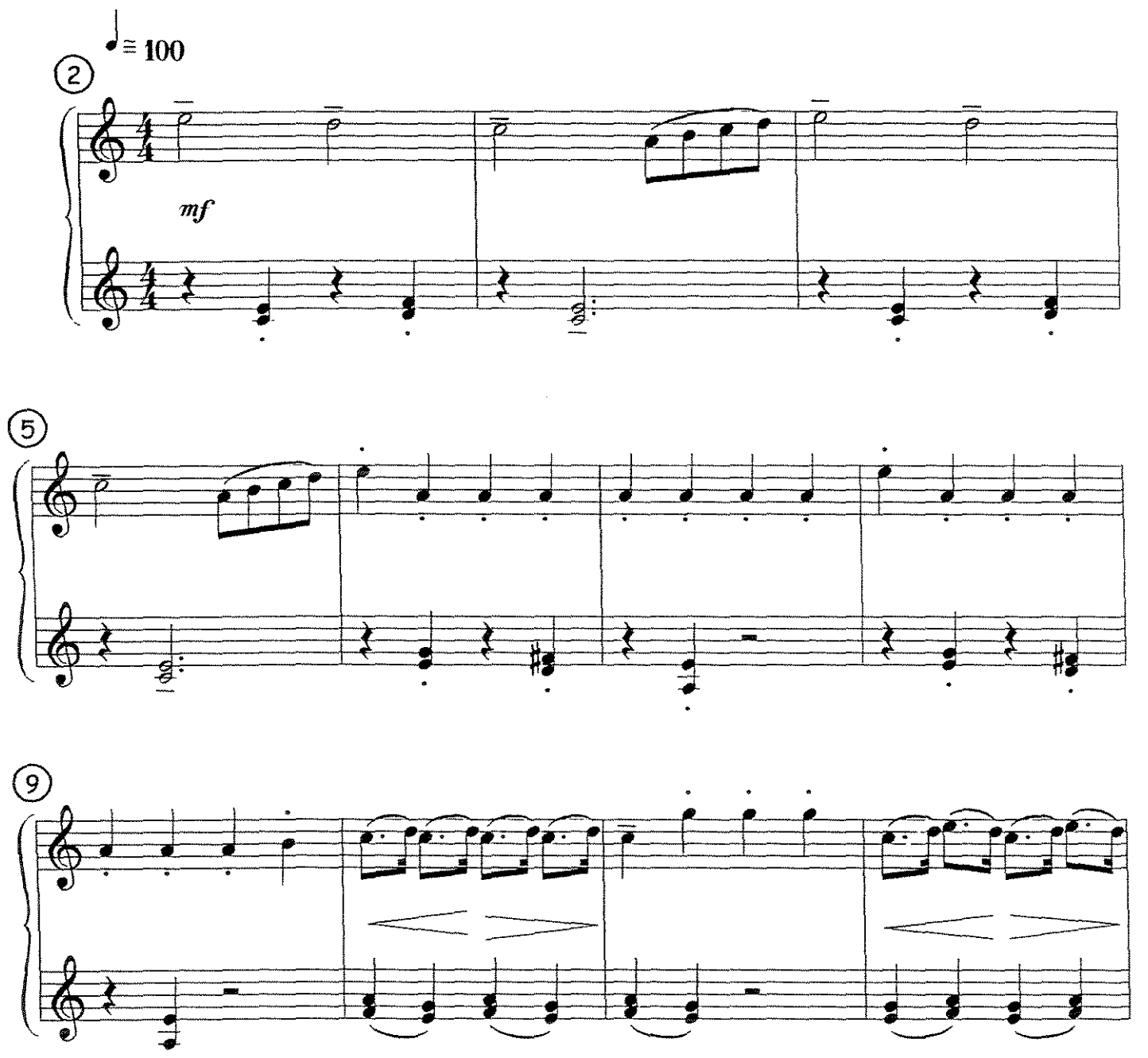
para piano 1998
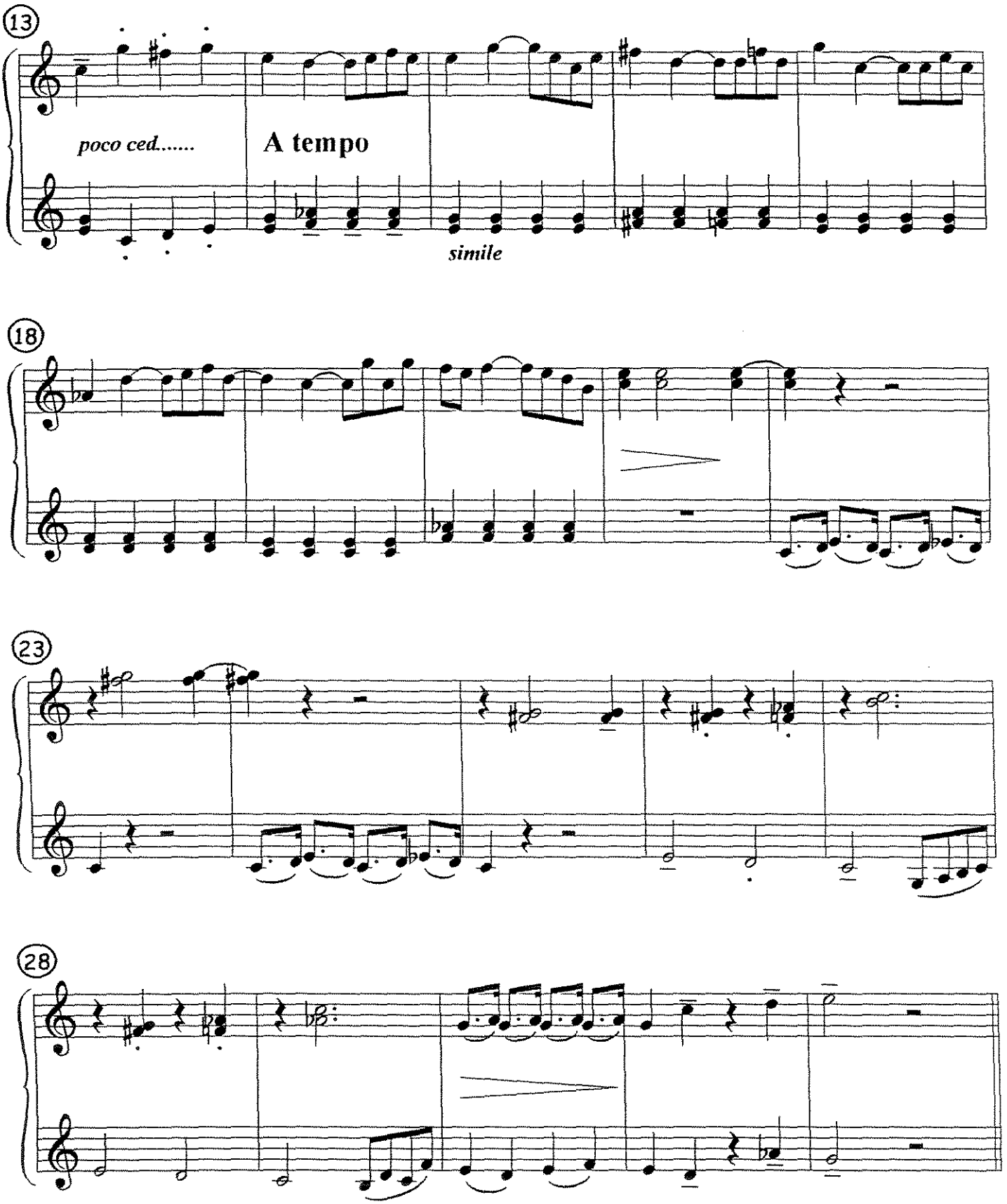



15
quase f
19
mp
mf
23
f
28
piú f
mp

II
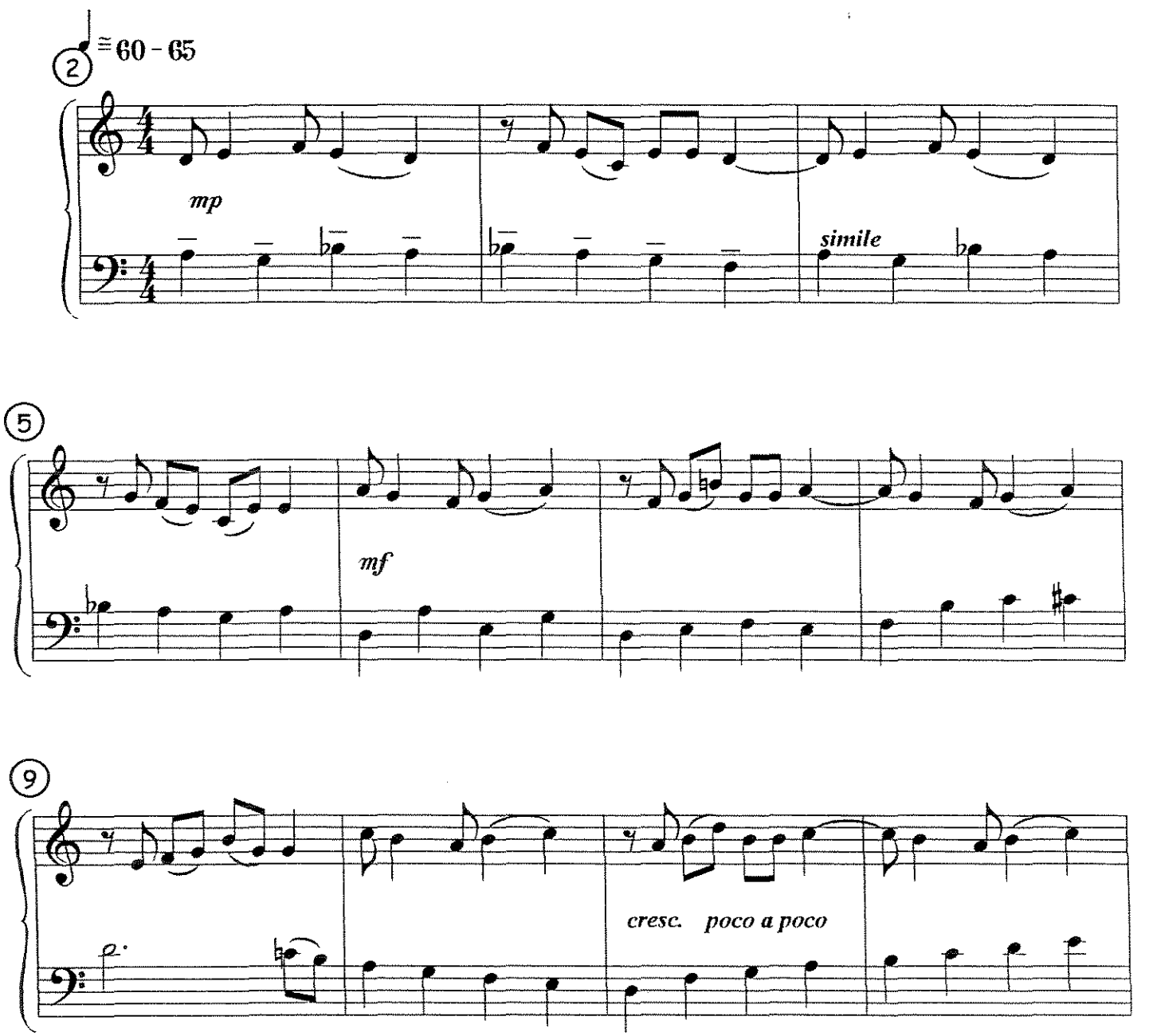
para piano 1998
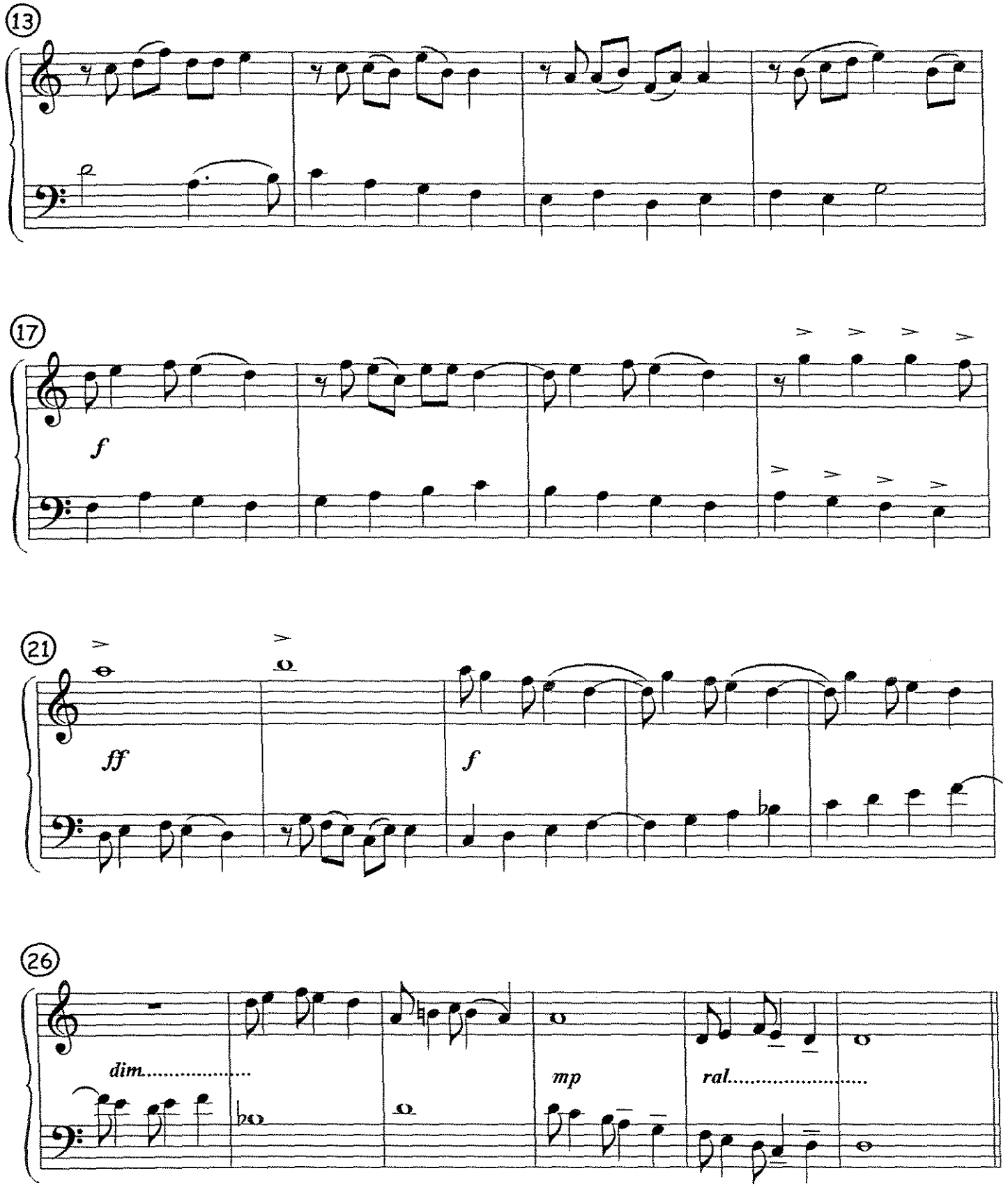



13
poco ced.....
A tempo
simile
18
23
28

III
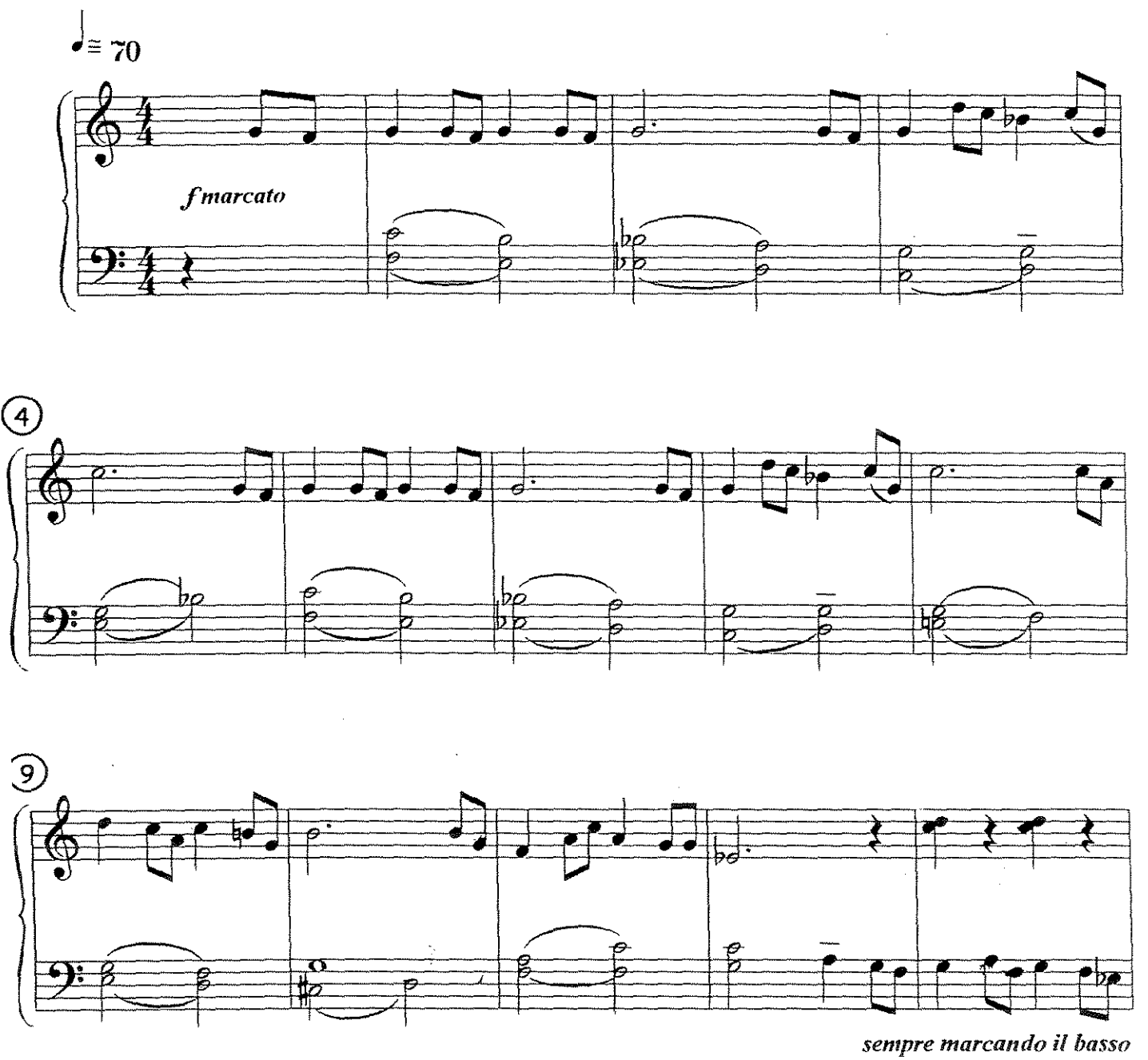
para piano 1998
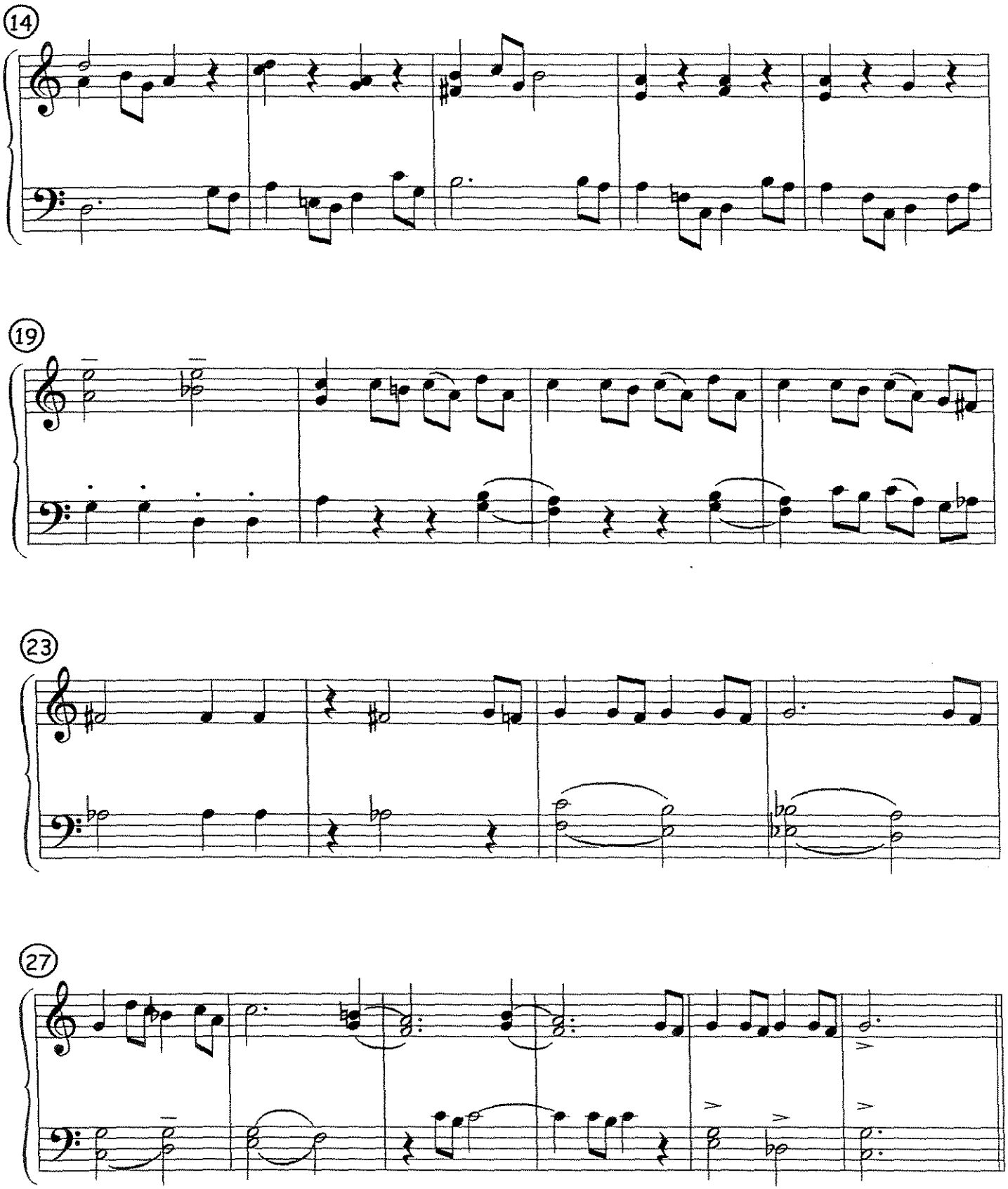



13
17
f
21
ff
f
26
dim.....
mp
ral.....

IV
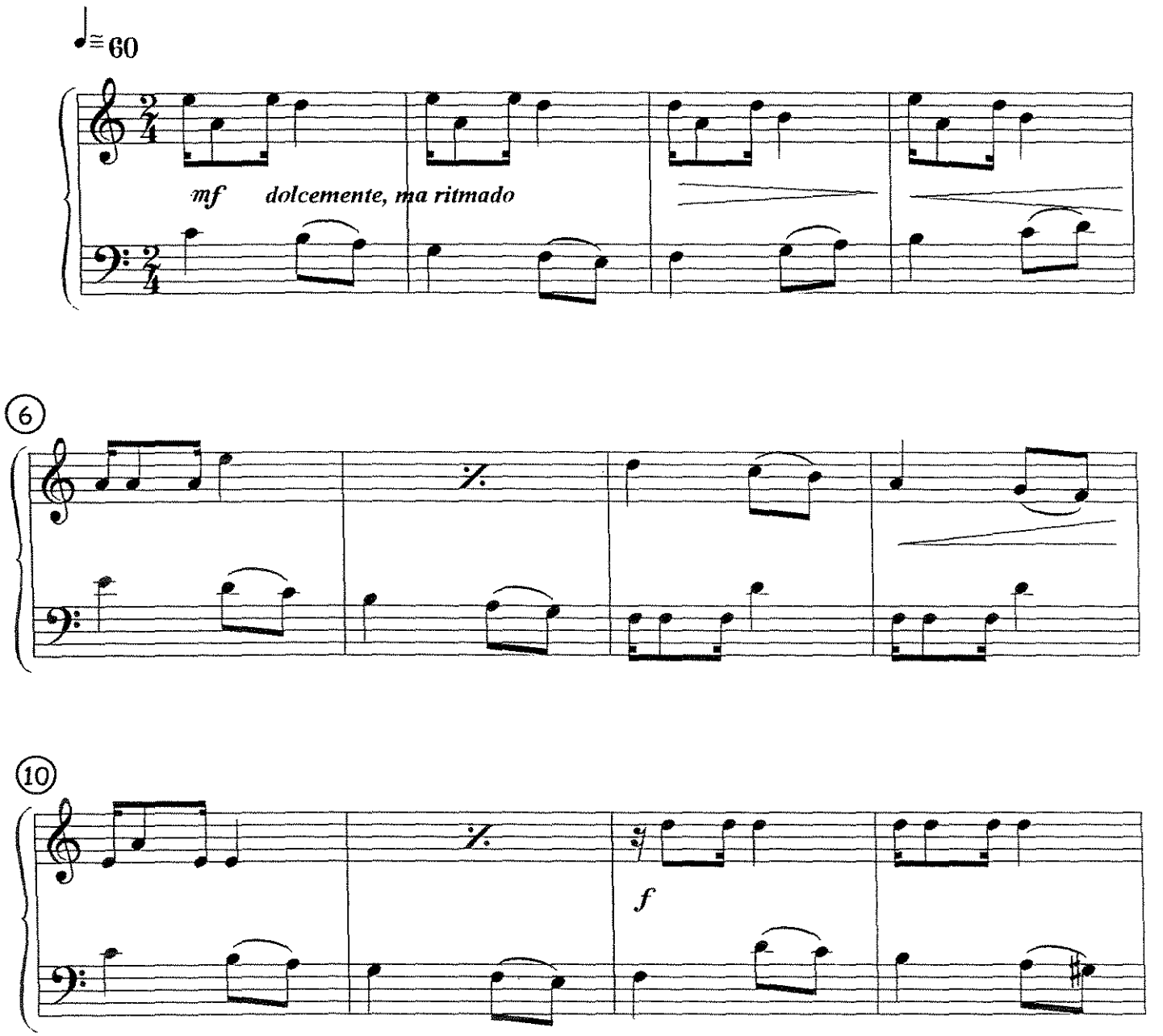
para piano 1998
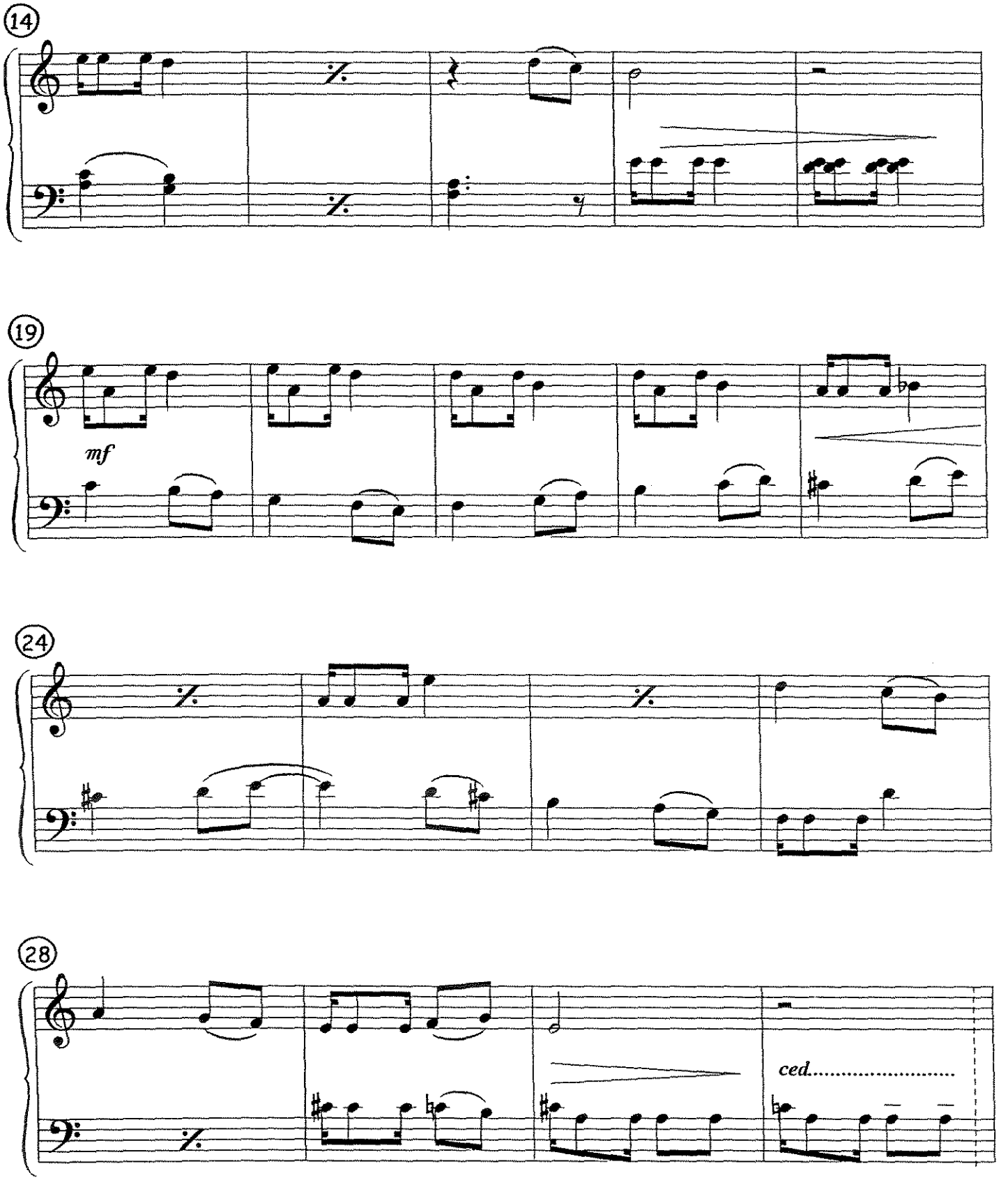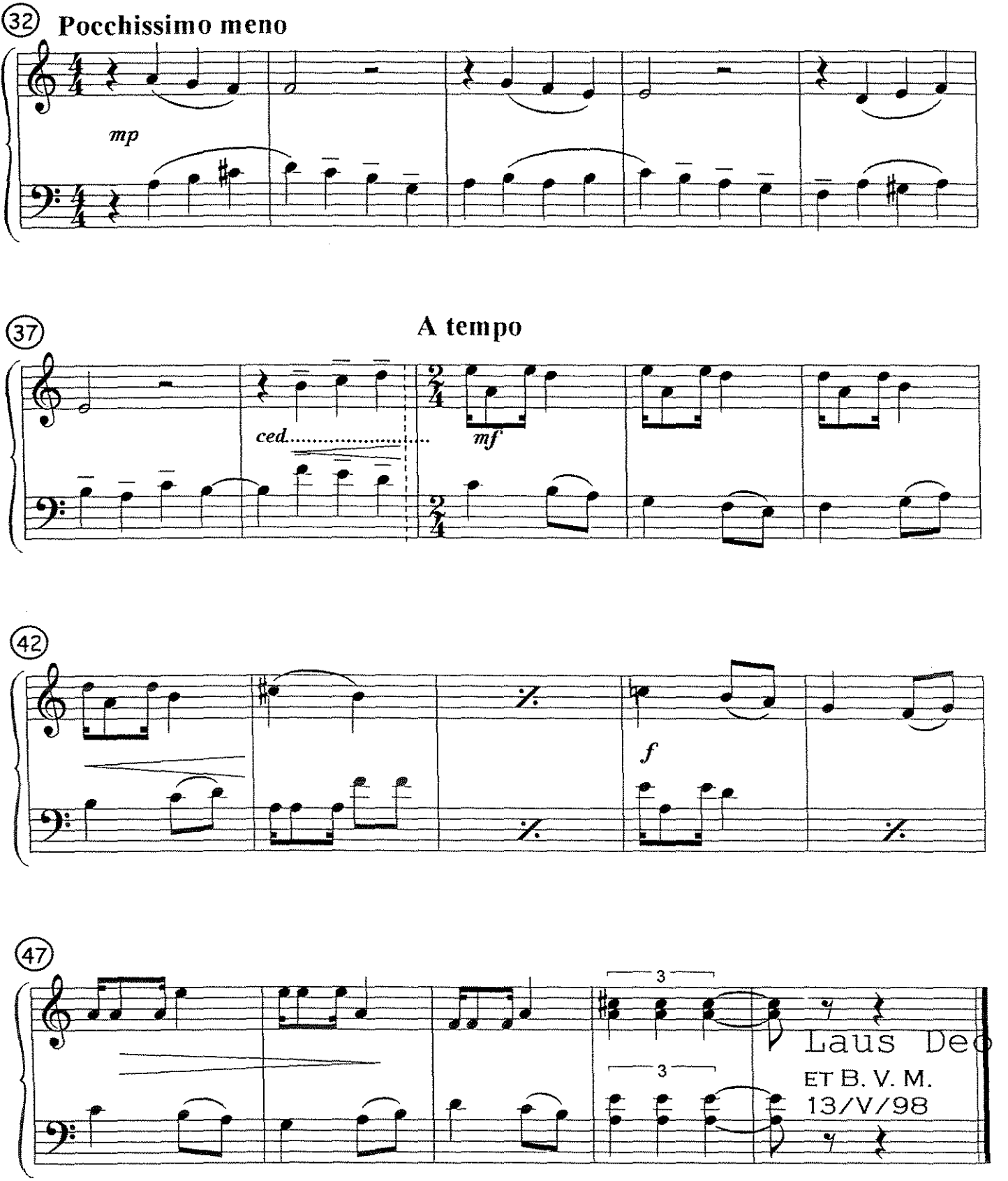



14
19
23
27

V

para piano 1998




14
19
mf
24
28
ced.....


32
Pocchissimo meno
mp
37
A tempo
ced.
mf
42
f
47
3
3
Laus Deo
ET B. V. M.
13/V/98

ESTERCIO MARQUEZ CUNHA

SEIS PEQUENAS PEÇAS PARA PIANO

JULHO DE 1985

SEIS PEQUENAS PEÇAS PARA PIANO
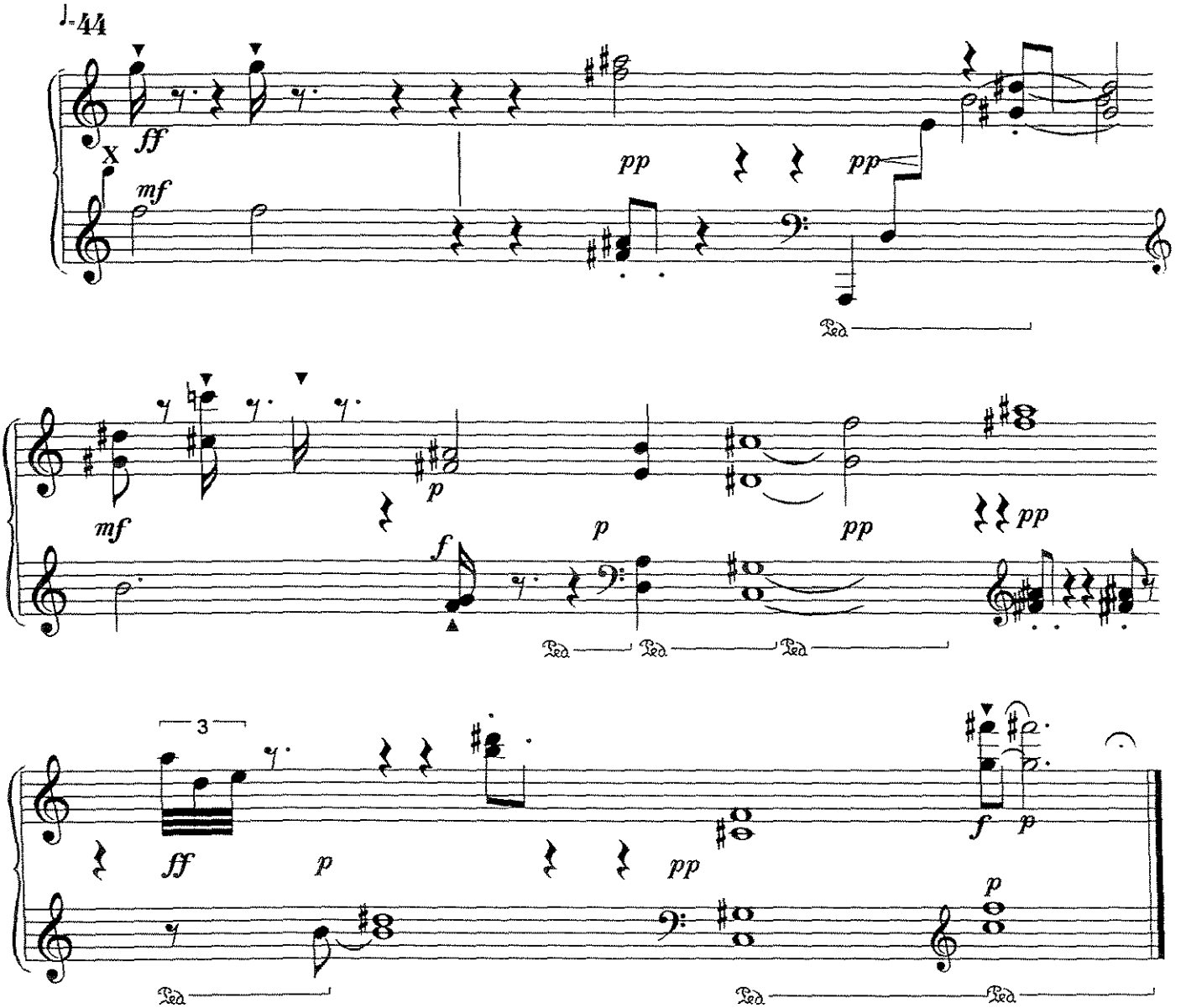
1

ESTERCIO MARQUEZ CUNHA

julho de 85

Muito lento

♩=44



Obs.: cada nota tem seu próprio acidente.

SEIS PEQUENAS PEÇAS PARA PIANO
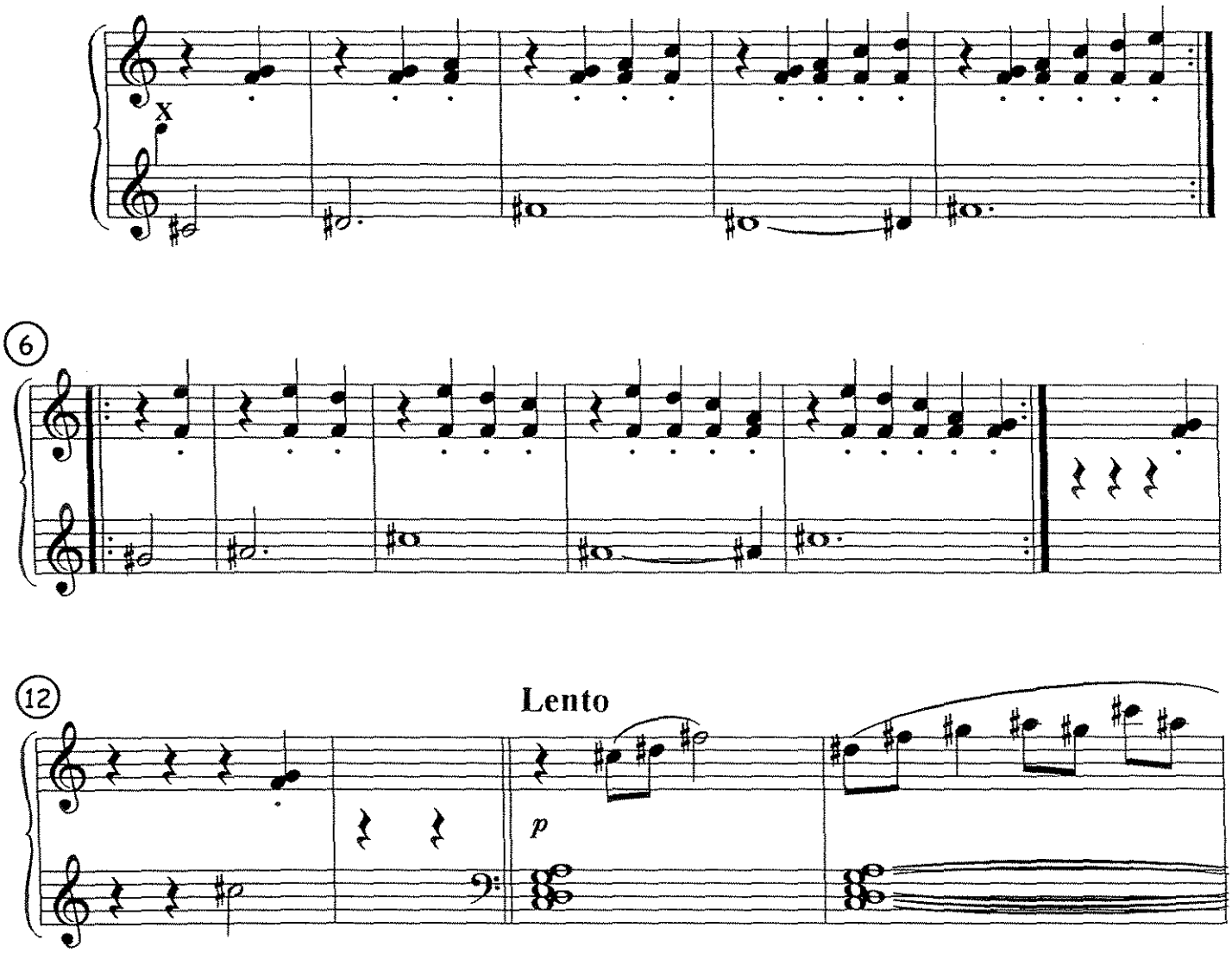
2
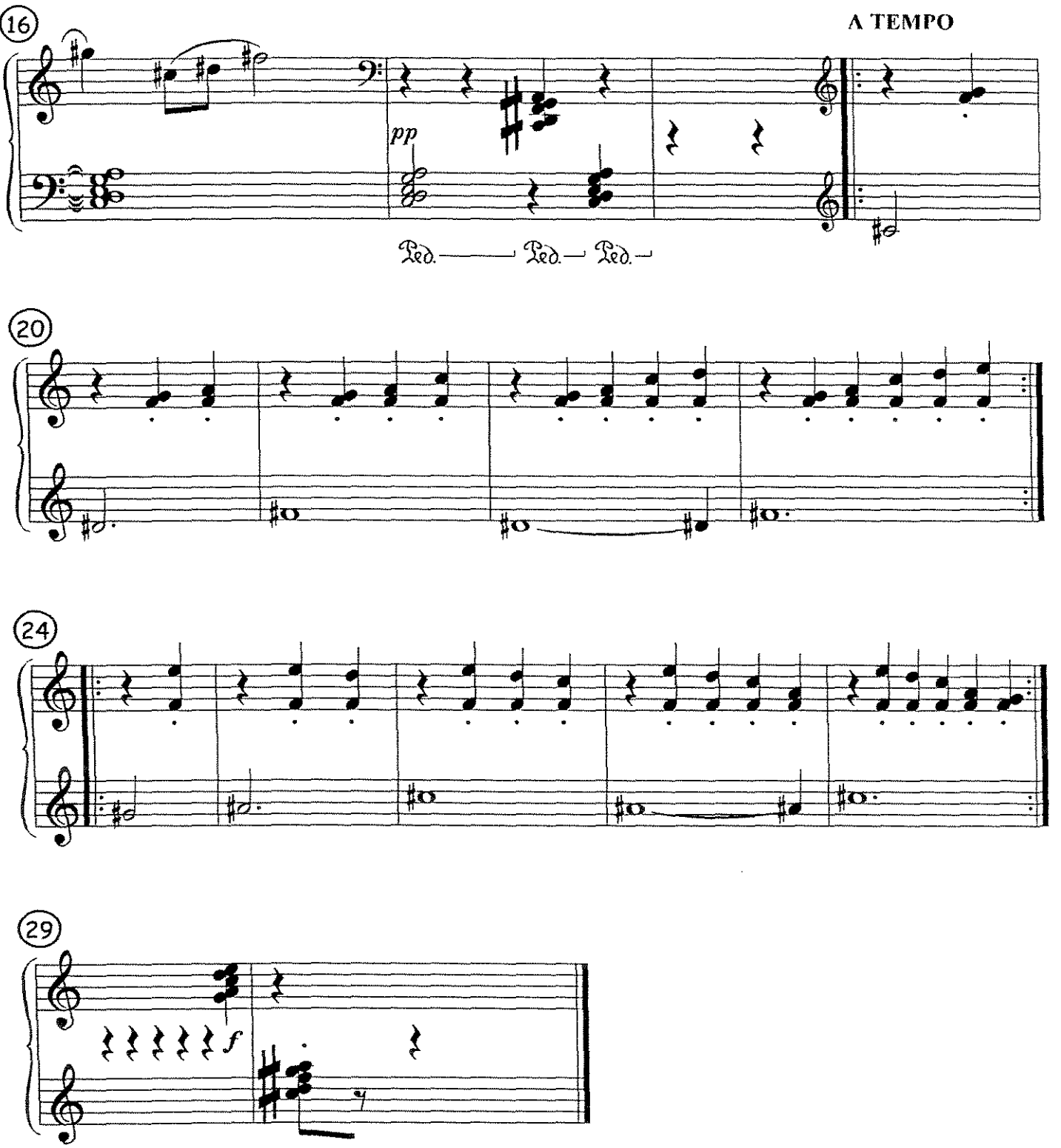
ESTERCIO MARQUEZ CUNHA

julho de 85

Allegretto

♩=168 *aprox.*





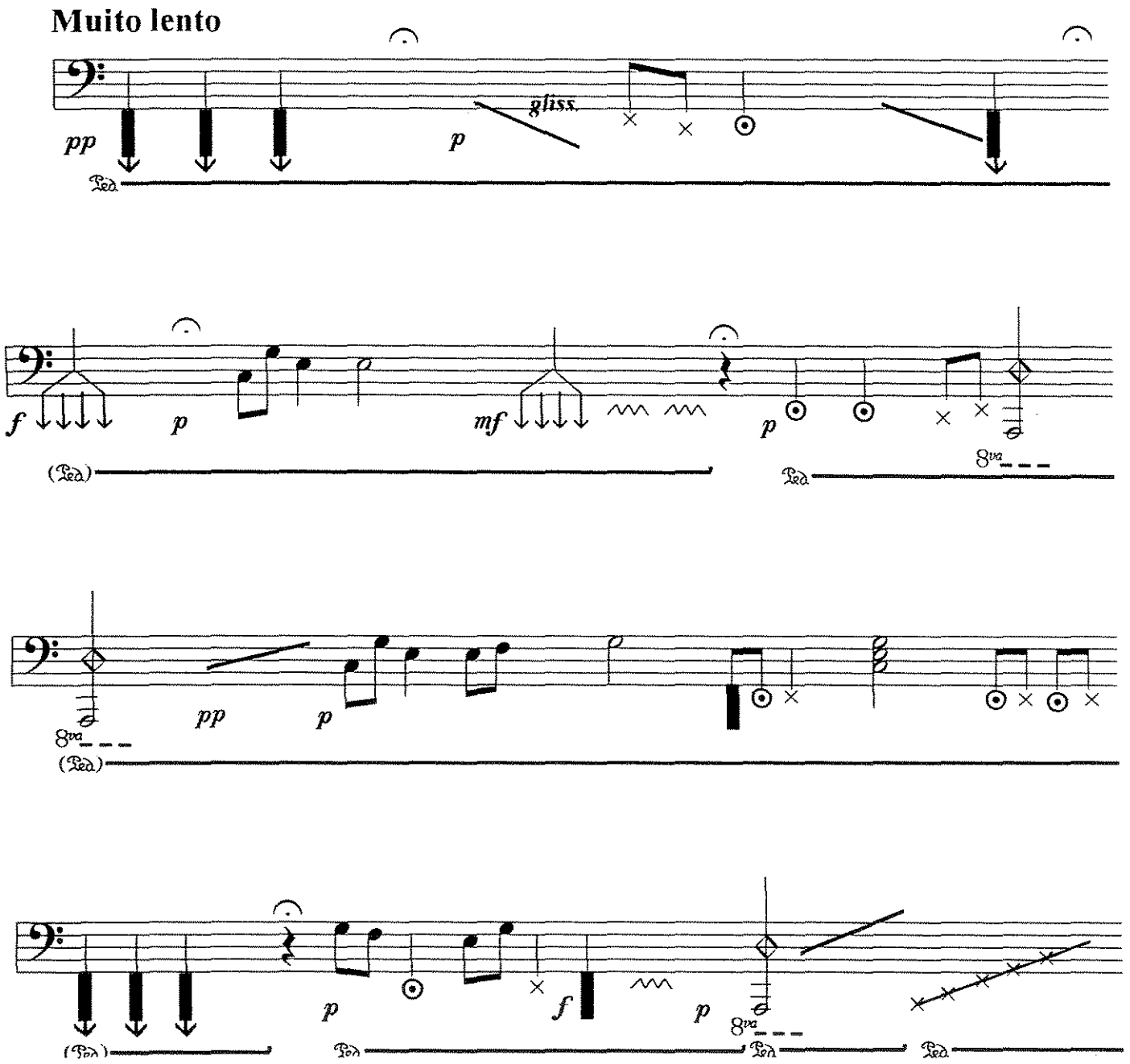
UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

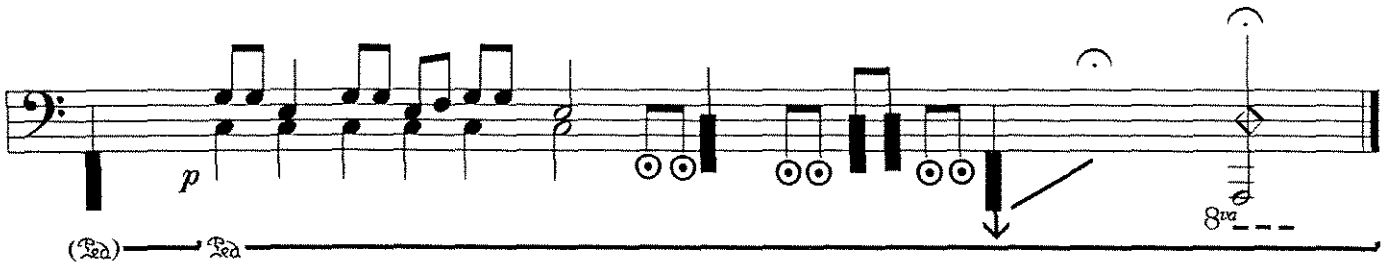
SEIS PEQUENAS PEÇAS PARA PIANO

3

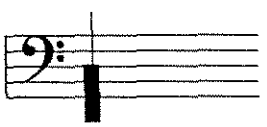
ESTERCIO MARQUEZ CUNHA

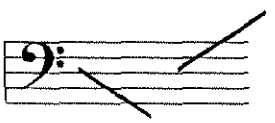
julho de 85

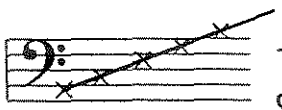


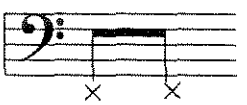


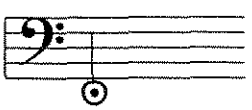
Tocar na parte inferior de piano vertical.
Marcar previamente as notas de definição necessária.

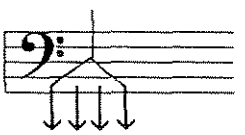

-cluster

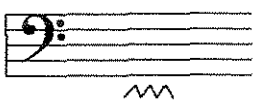

-glissandos

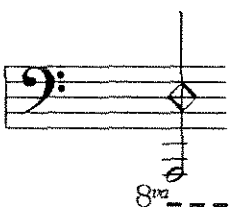

-glissando entre os pinos de segurança


-pizz. nas cordas entre os pinos de segurança


-bater no corpo do piano


-raspar cordas com as unhas


-tocar levemente na corda vibrante com algum objeto de metal
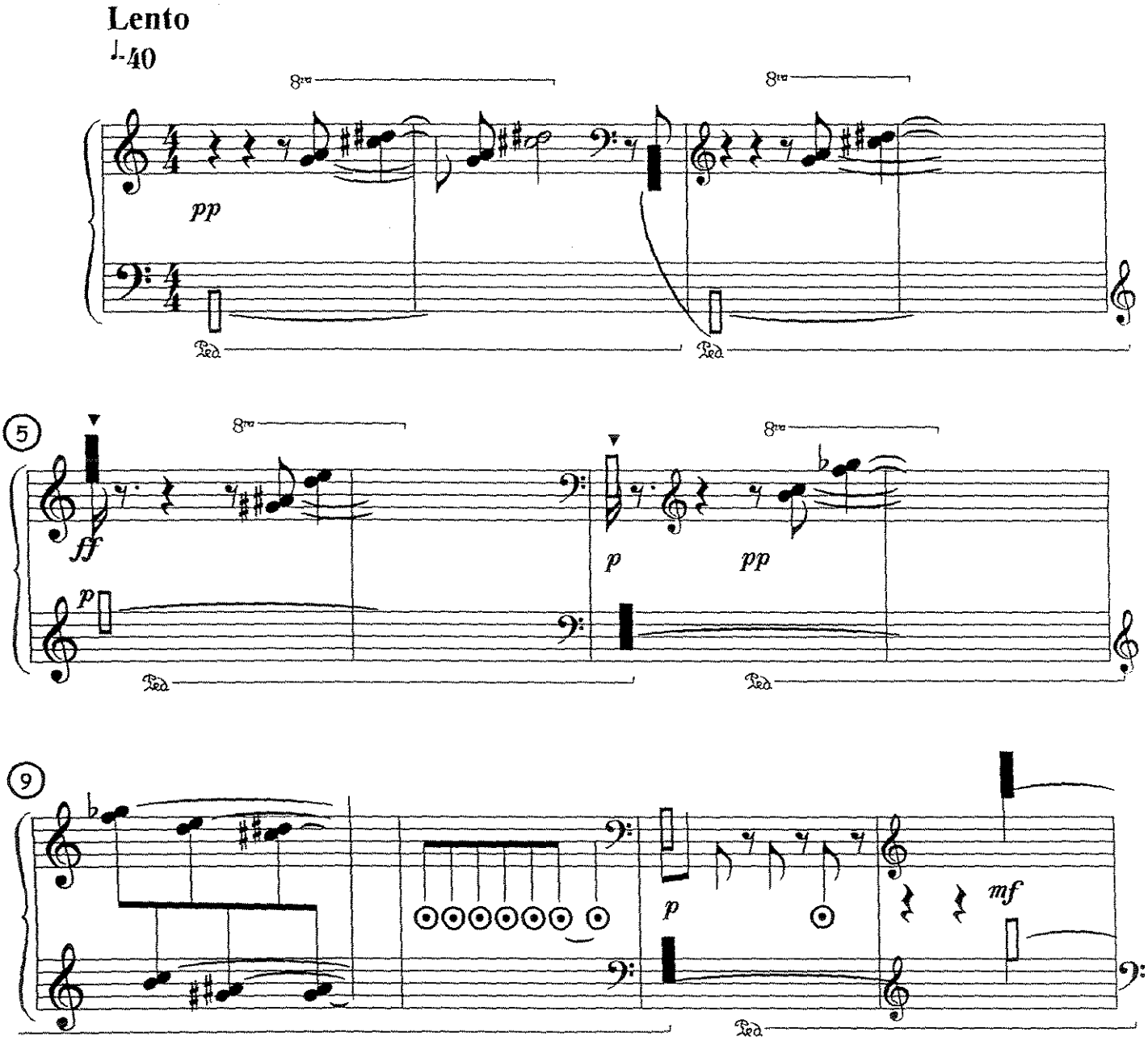


-pressionar a corda e tocar na tecla (harmônico)

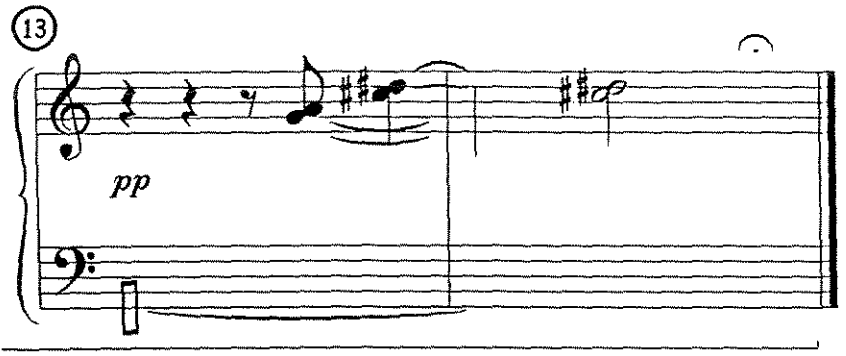
SEIS PEQUENAS PEÇAS PARA PIANO

4

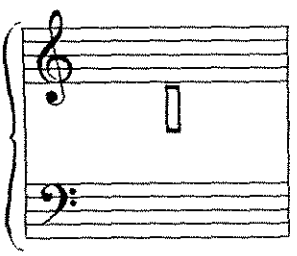
ESTERCIO MARQUEZ CUNHA

julho de 85

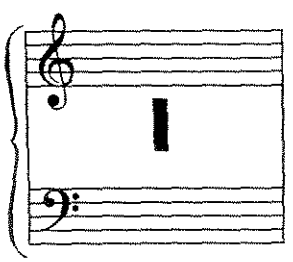




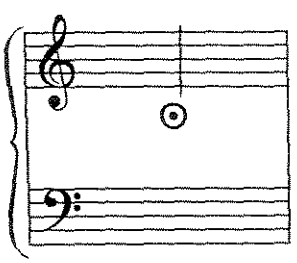
Cada nota tem seu próprio acidente.



-cluster teclas brancas



-cluster teclas pretas



-bater no tampo do piano

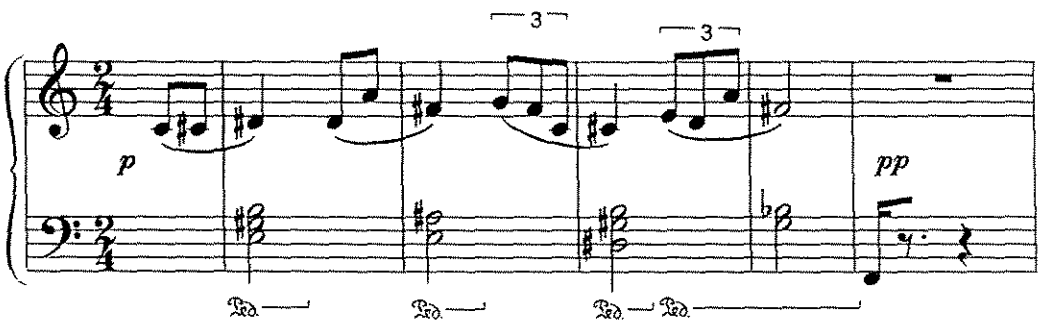
SEIS PEQUENAS PEÇAS PARA PIANO

5

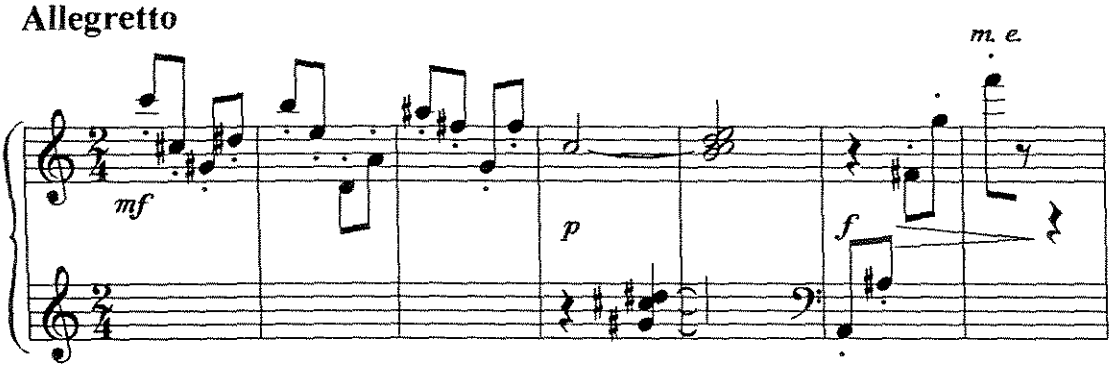
ESTERCIO MARQUEZ CUNHA

julho de 85

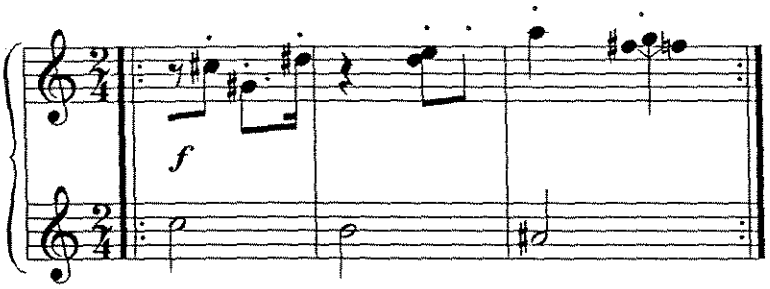
Lento



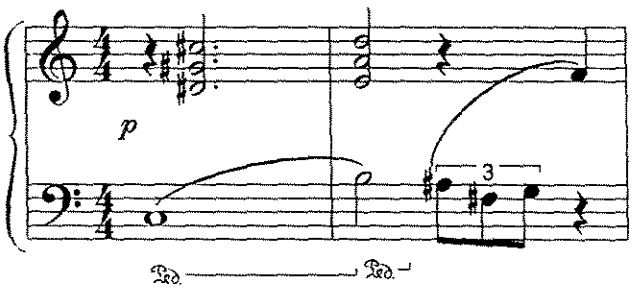
Allegretto
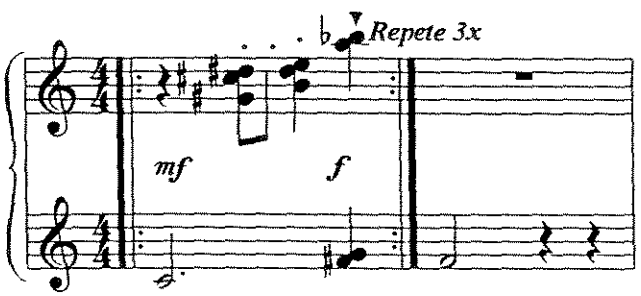


Allegretto



Lento



Allegretto



O pianista escolhe a ordem em que vai executar as micro-estruturas. Uma das micro-estruturas deve ser tocada duas vezes.

Cada nota tem seu próprio acidente.

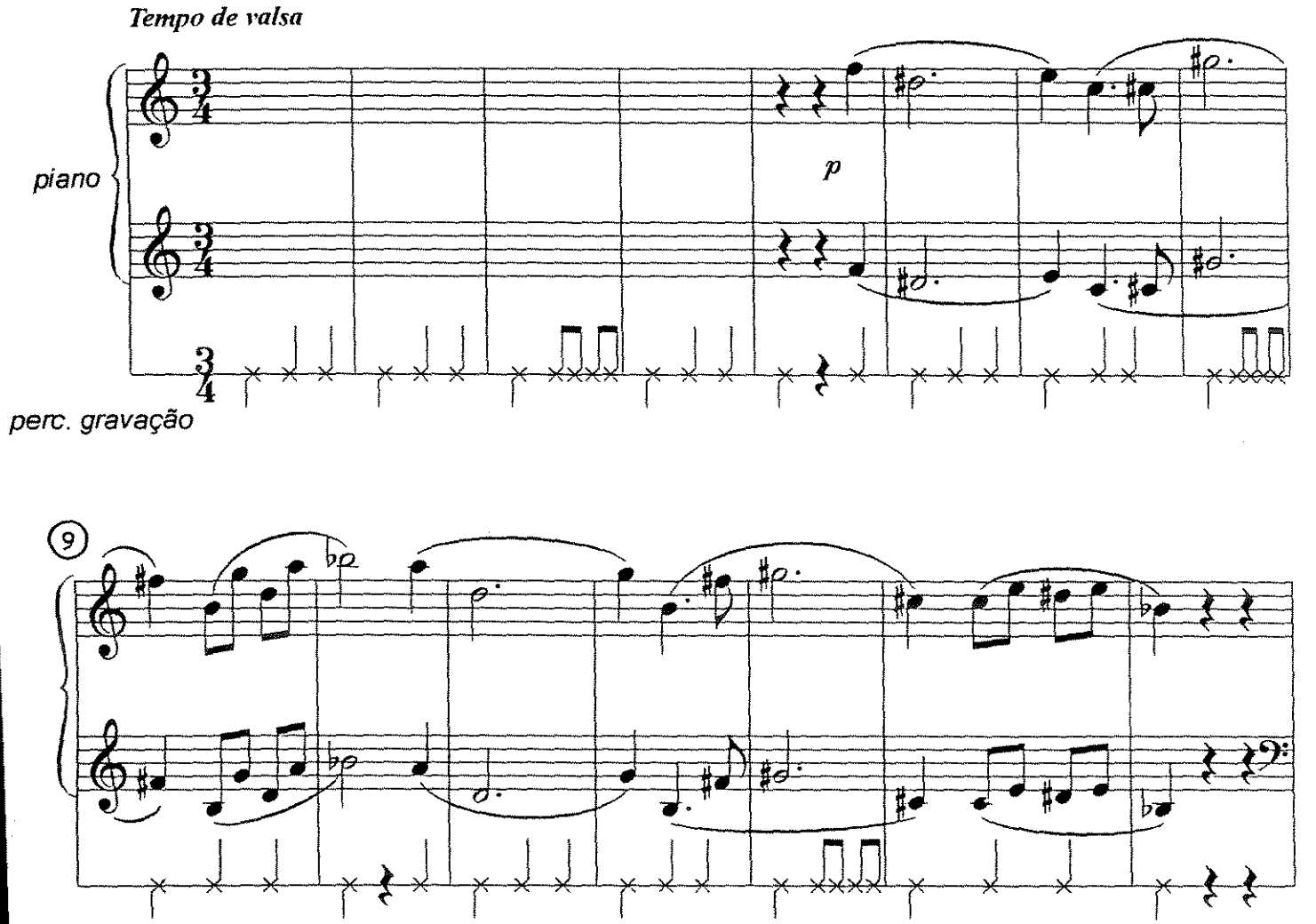
BIBLIOTECA CENTRAL CÉSAR LATTES DESENVOLVIMENTO DE COLEÇÃO UNICAMP

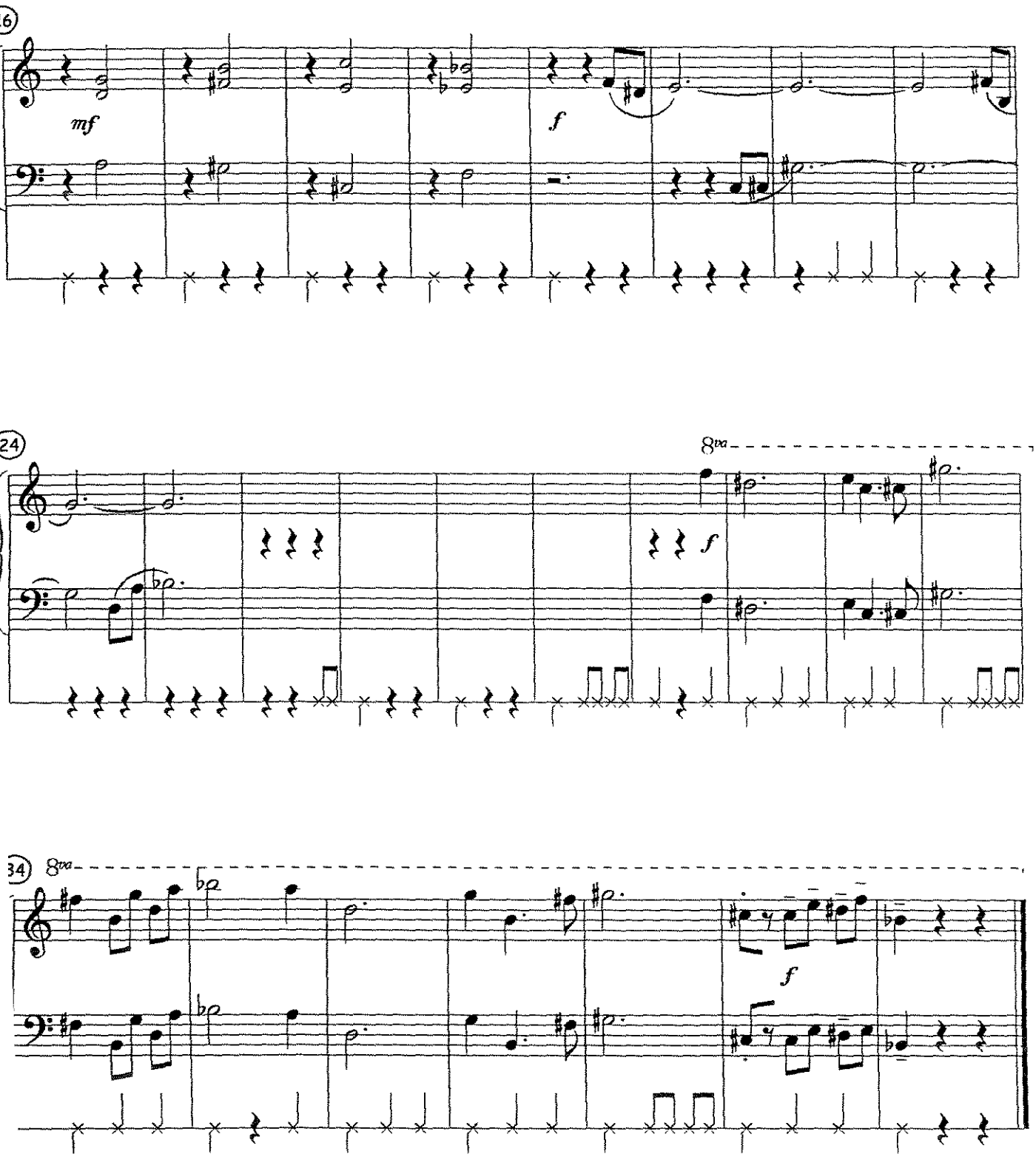
SEIS PEQUENAS PEÇAS PARA PIANO

6

ESTERCIO MARQUEZ CUNHA

julho de 85




16
mf
f
24
8va
f
34
8va
f

O pianista escolhe pelo menos dois timbres para executar a percussão.

A percussão deve ser gravada previamente pelo pianista. Na execução deverá ser ouvido o pianista e sua gravação.

Cada nota tem seu próprio acidente.

GILBERTO MENDES

DOIS PRELÚDIOS

para piano

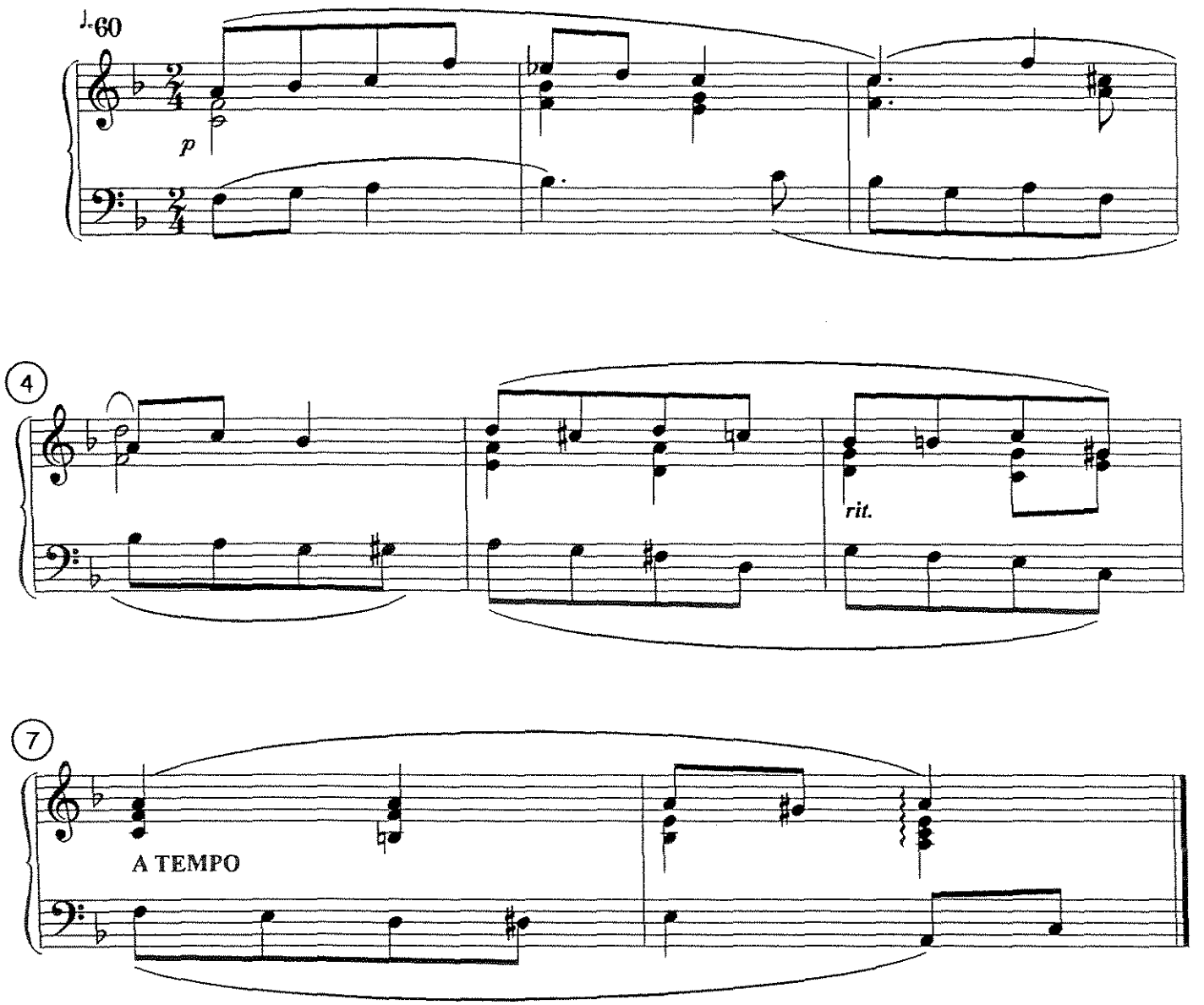
1945

PRELÚDIO NO 1

para piano

GILBERTO MENDES
1945

Andantino con anima
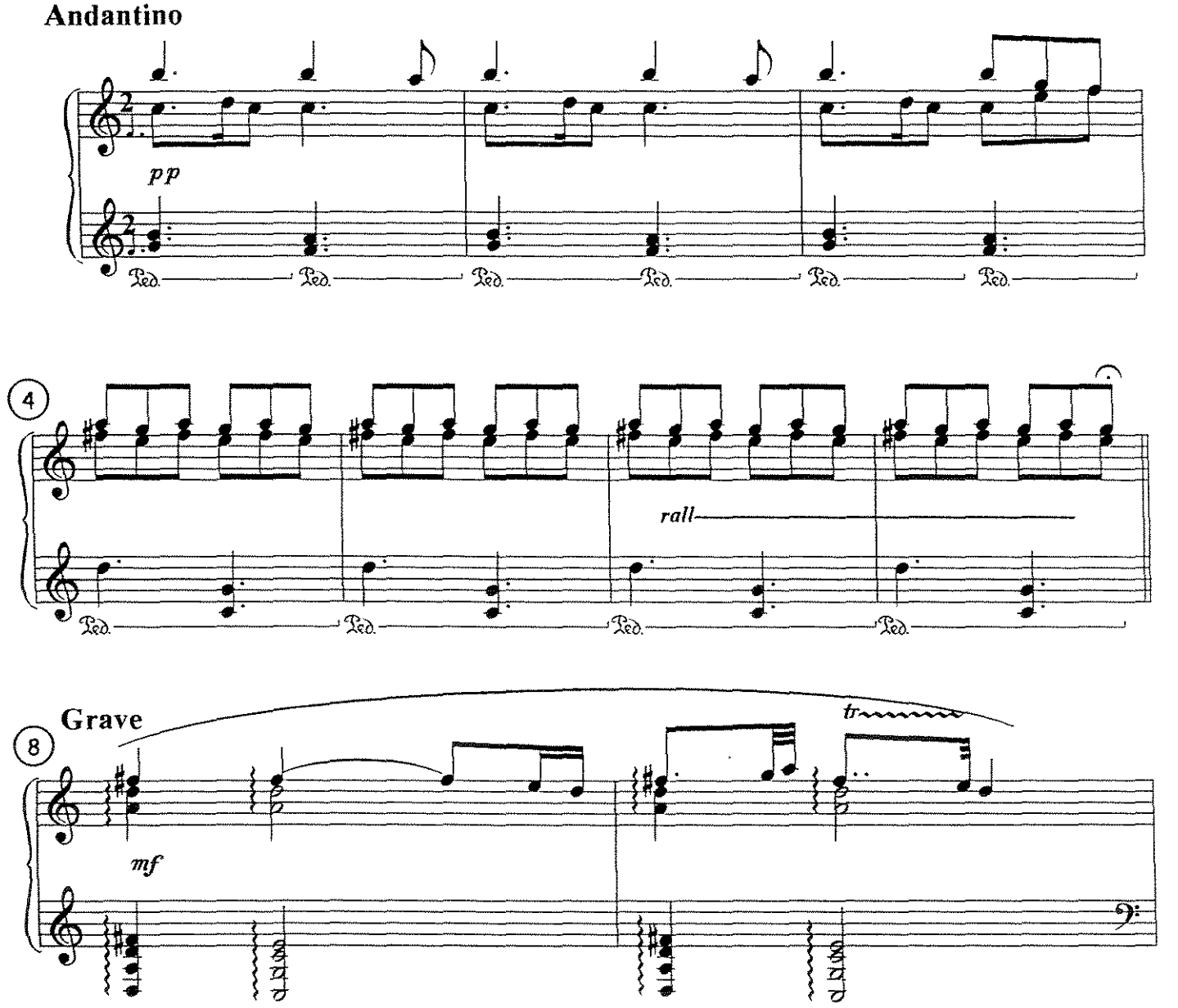


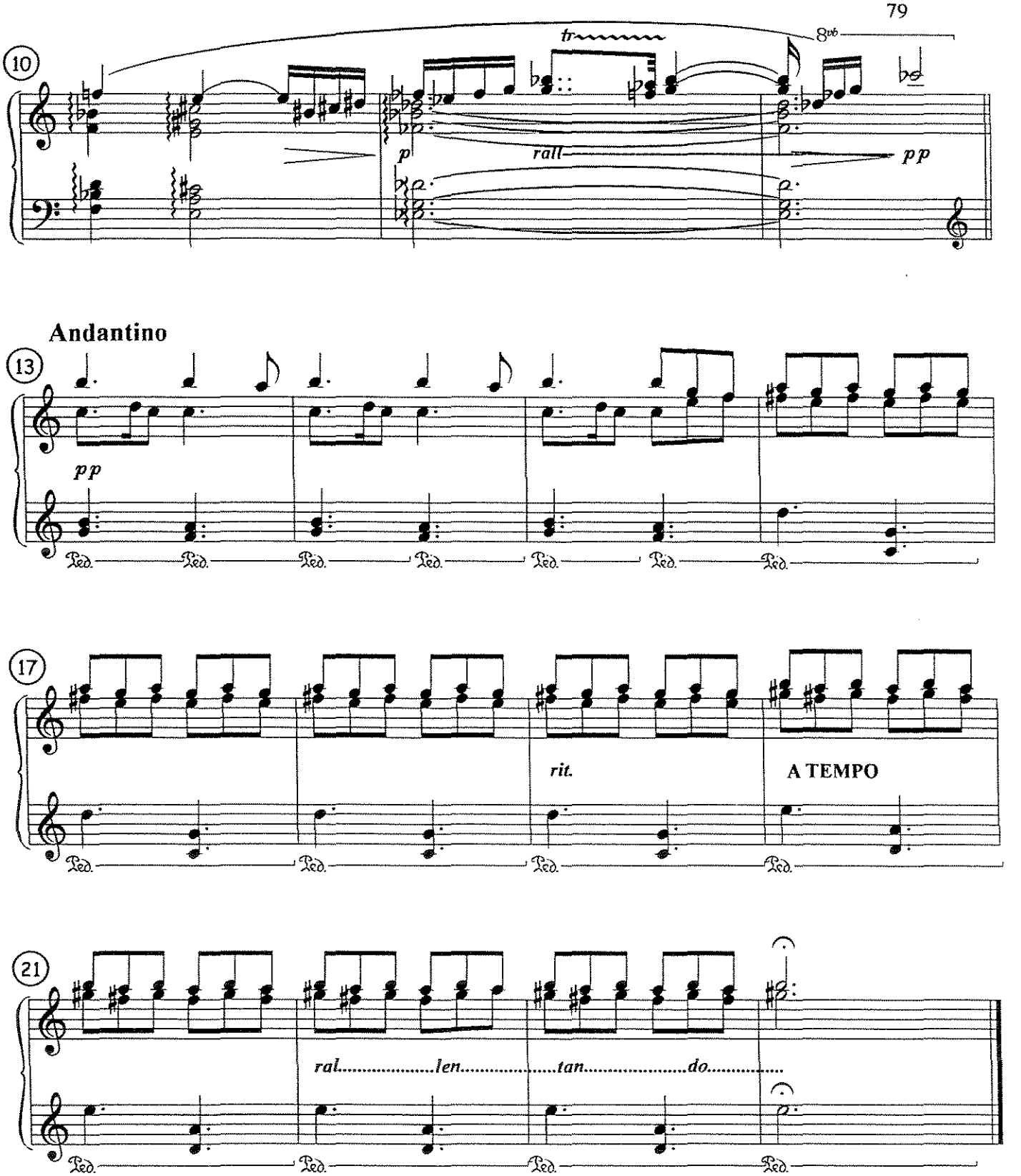
PRELÚDIO NO 2

para piano

GILBERTO MENDES

1950




10
tr
8vb
p
rall
pp
Andantino
13
pp
Ped.
17
rit.
A TEMPO
21
ral.....len.....tan.....do.....

GILBERTO MENDES

PEQUENO ÁLBUM PARA CRIANÇAS

para piano
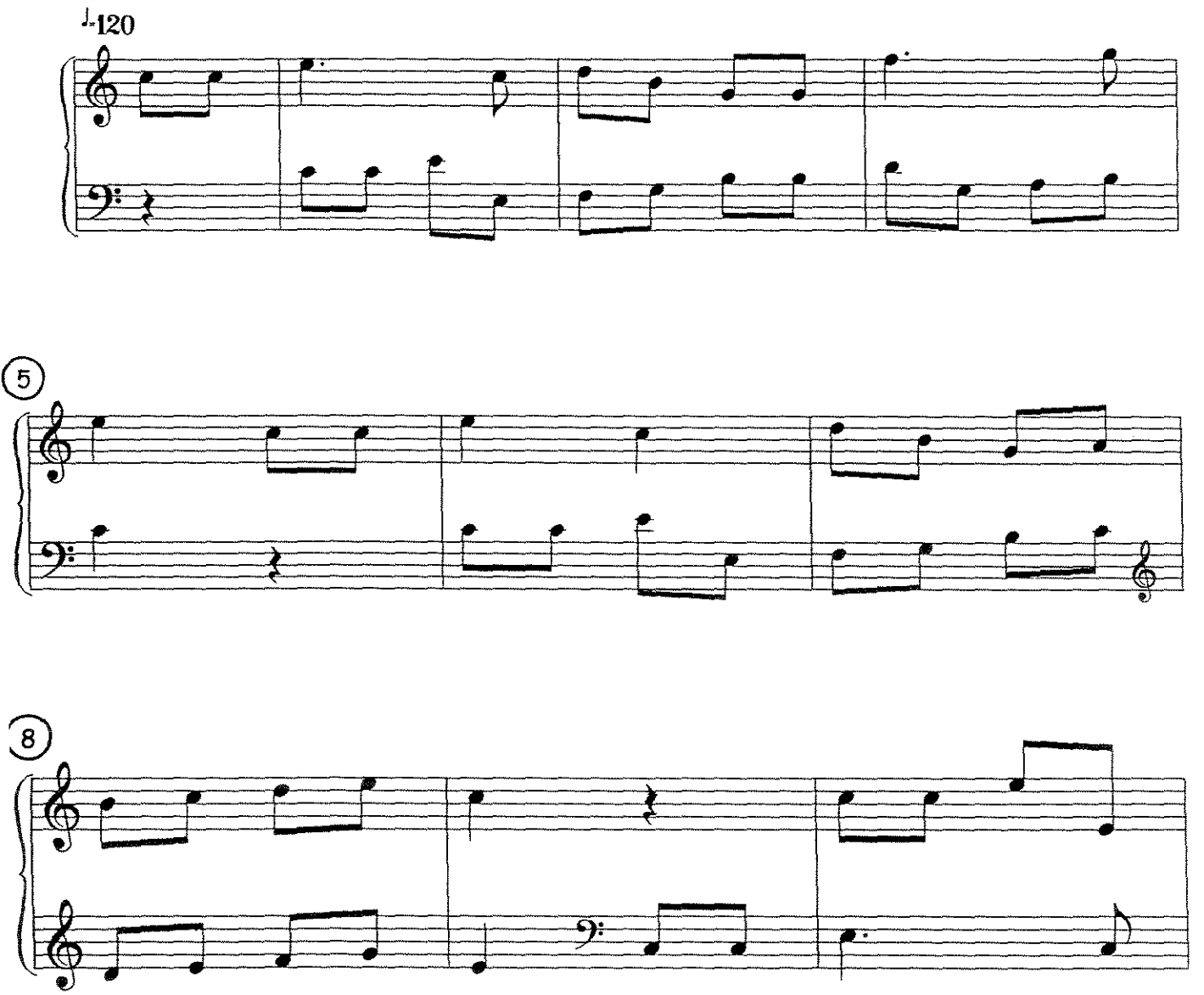
(2 - MELODIA FOLCLÓRICA)
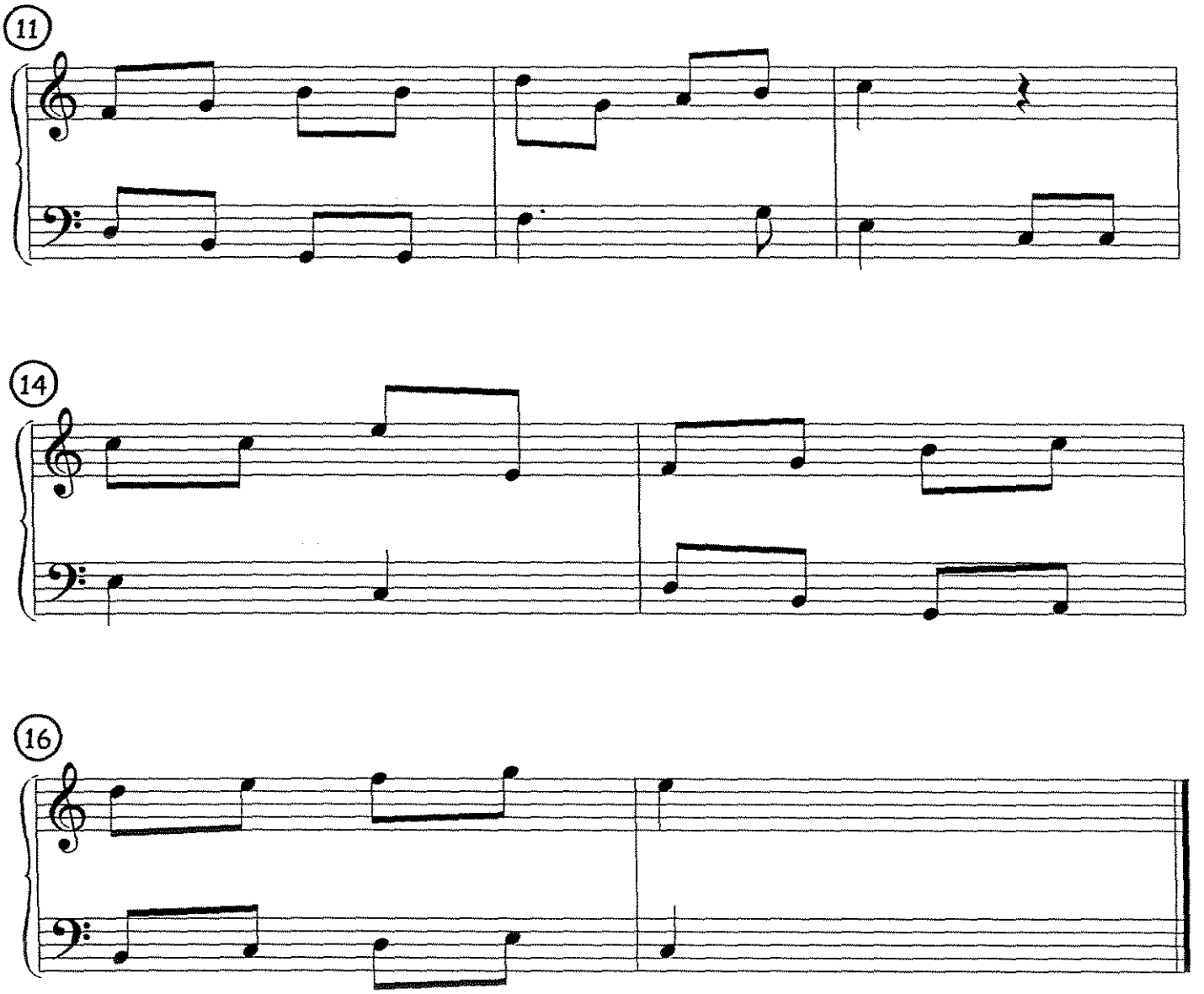
BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DE
COLEÇÃO
UNICAMP

2 - MELODIA FOLCLÓRICA

para piano

GILBERTO MENDES
1951




11
14
16

H. DAVID KORENCHENDLER

NEO - SUITE

para piano

RIO DE JANEIRO - 1998
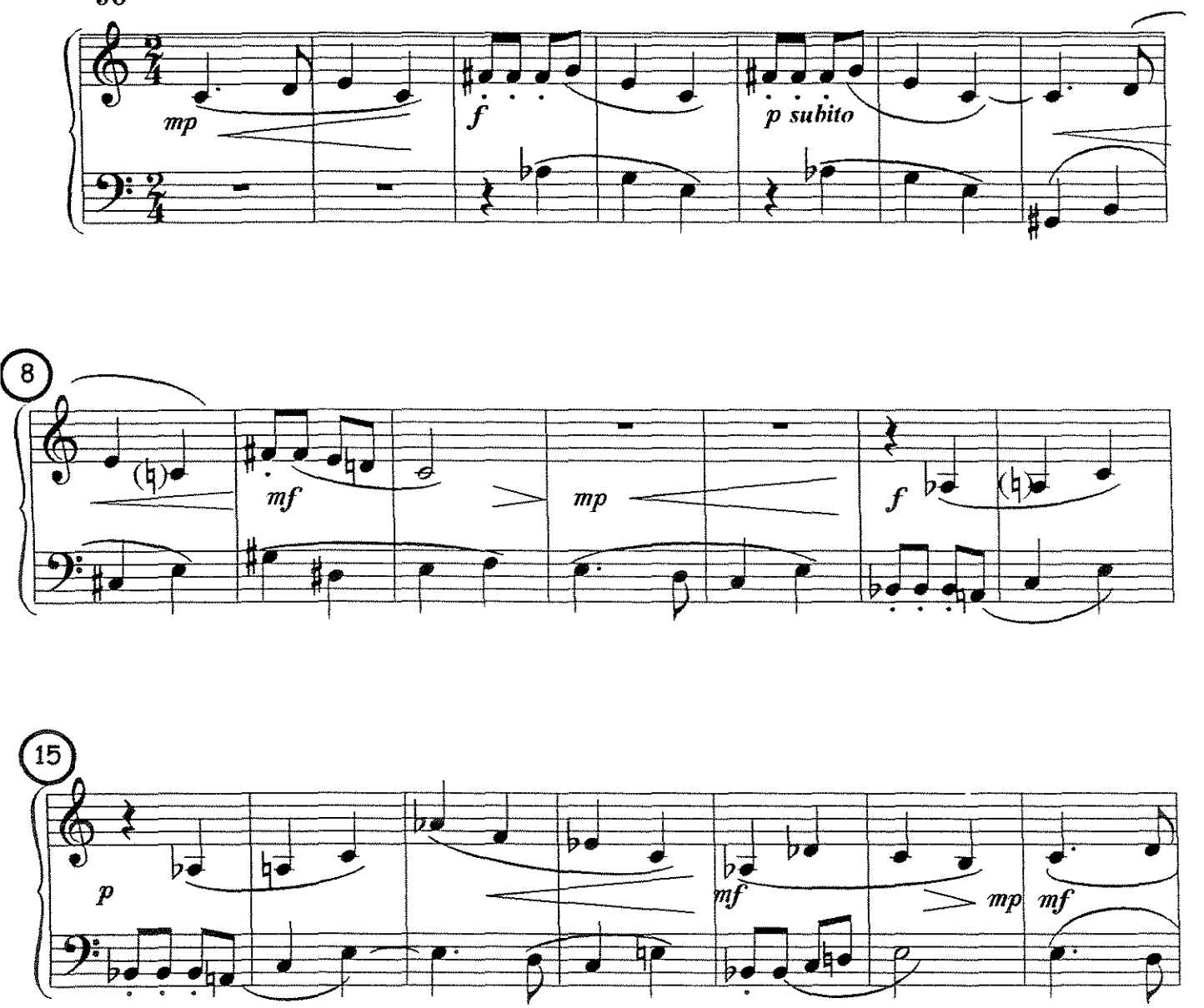
Neo - Suite
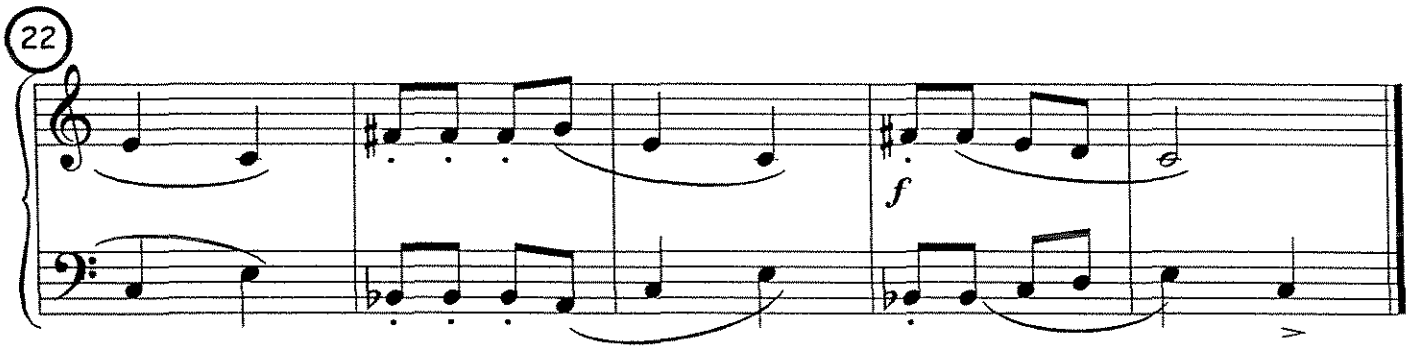
1 - Prelúdio quase em Dó Maior

para piano

Herzj David Korenchendler

Allegreto
♩=96





32,5"

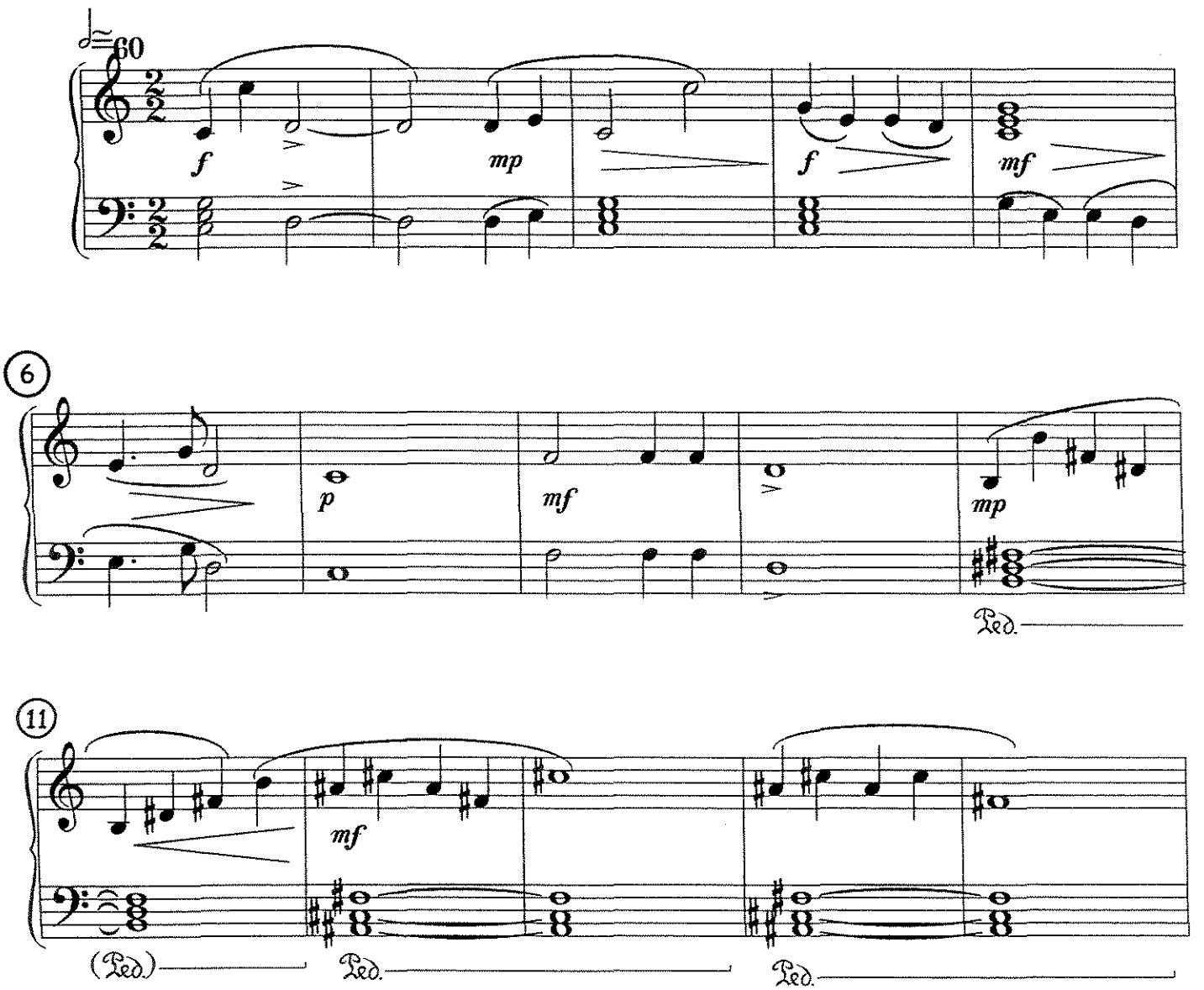
Neo - Suite

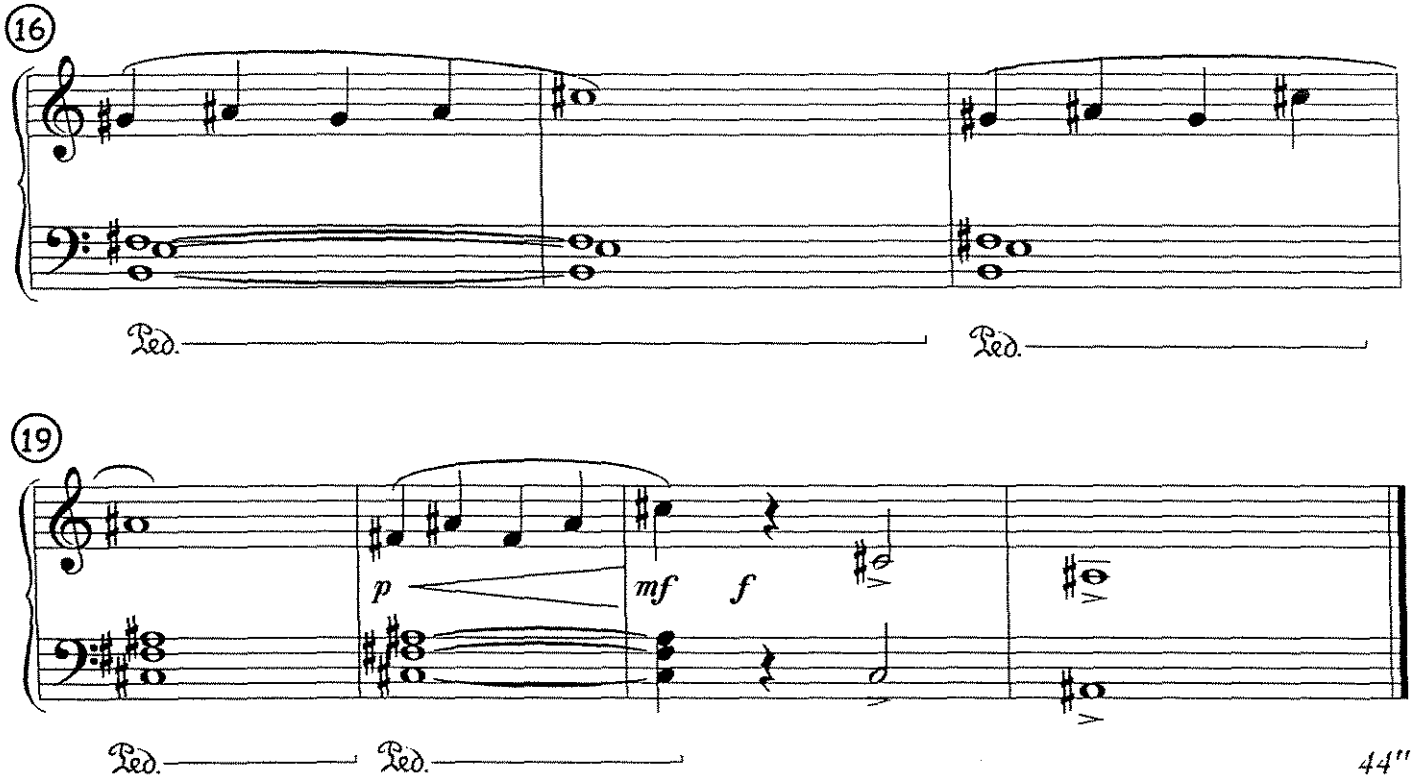
2 - Sinos da meia-noite

para piano

H. David Korenchendler

Andante sostenuto




16
Ped.
Ped.
19
p
mf
f
Ped.
Ped.
44"

Neo - Suite
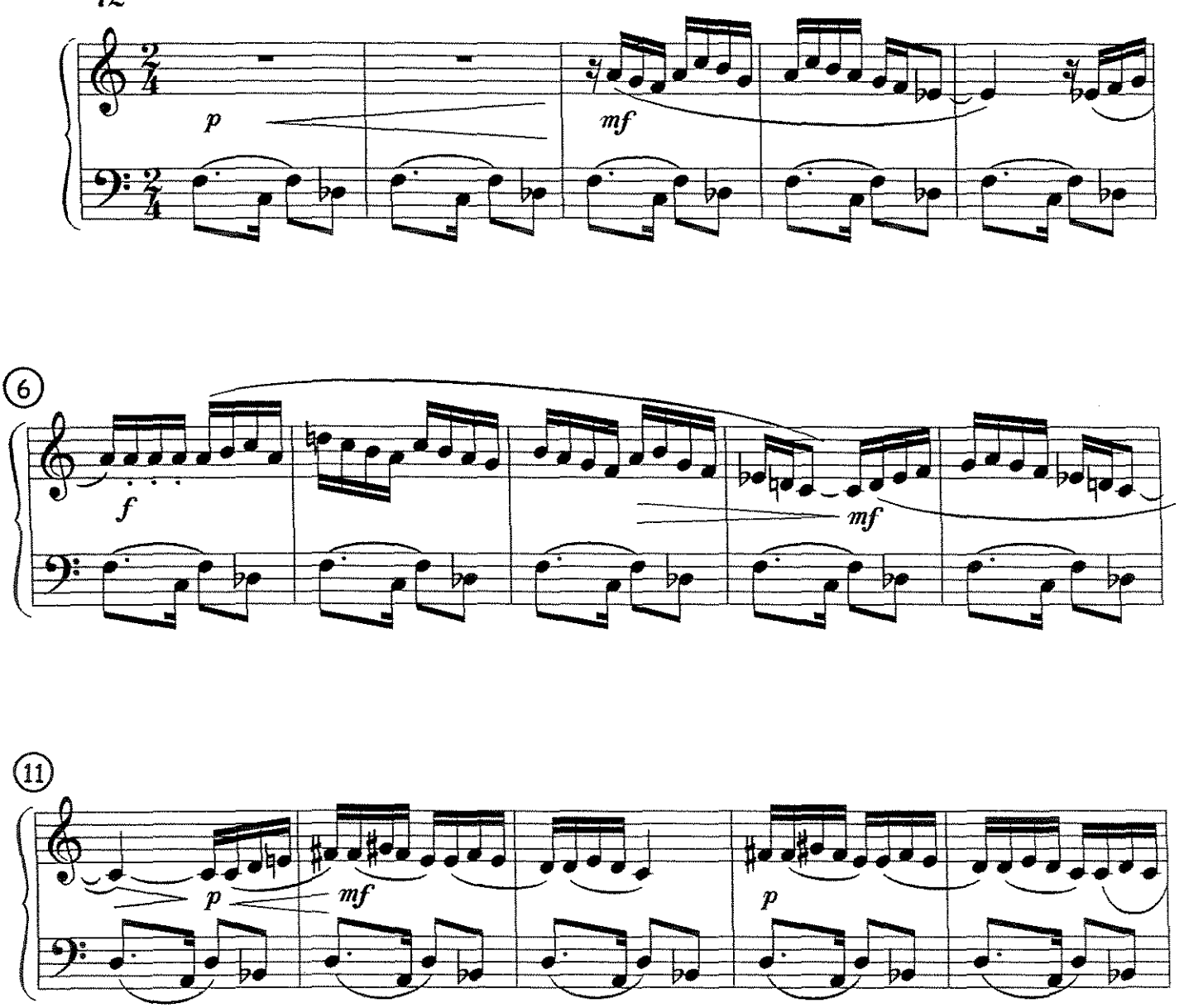
3 - Dança com basso ostinato
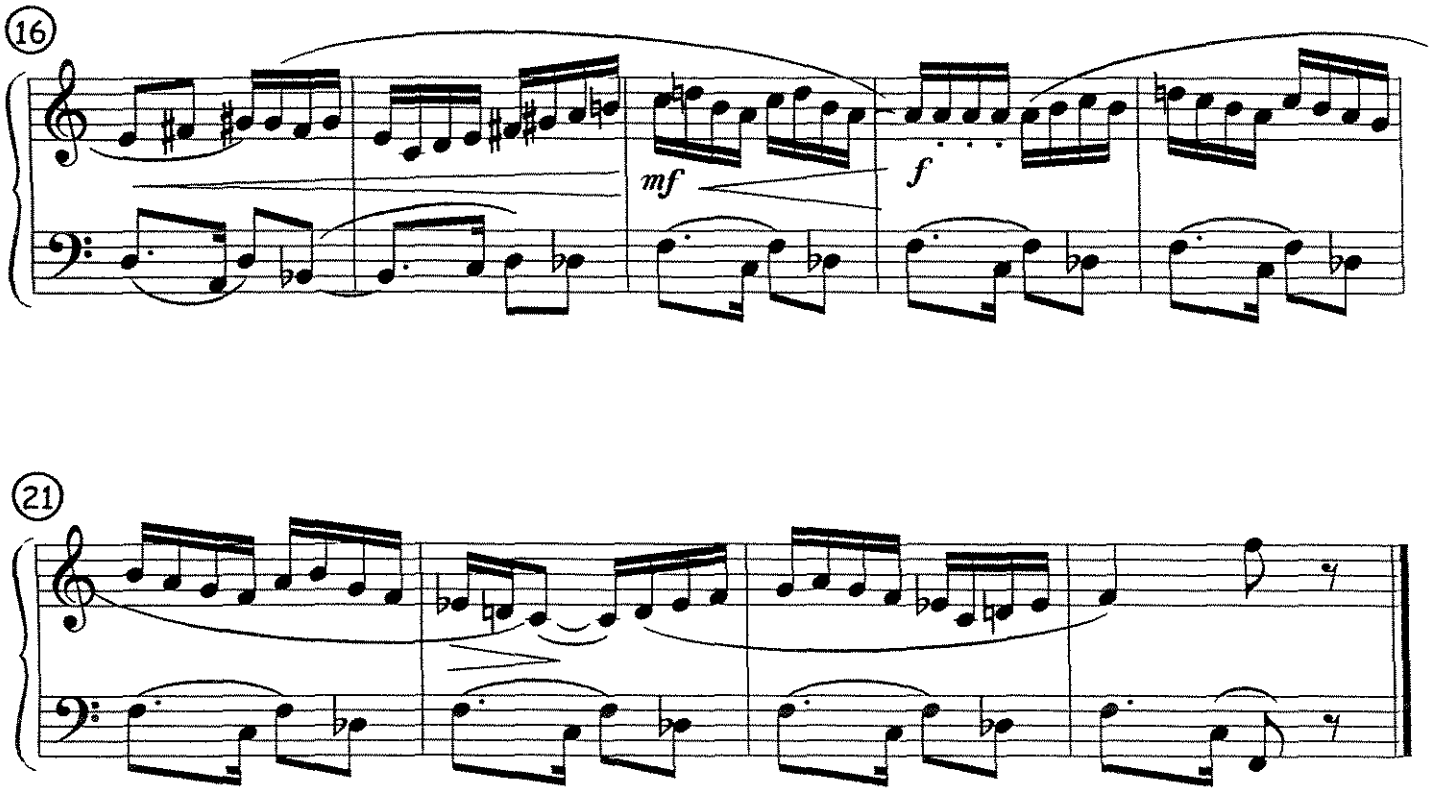
para piano

H. David Korenchendler

Andantino

♩-72
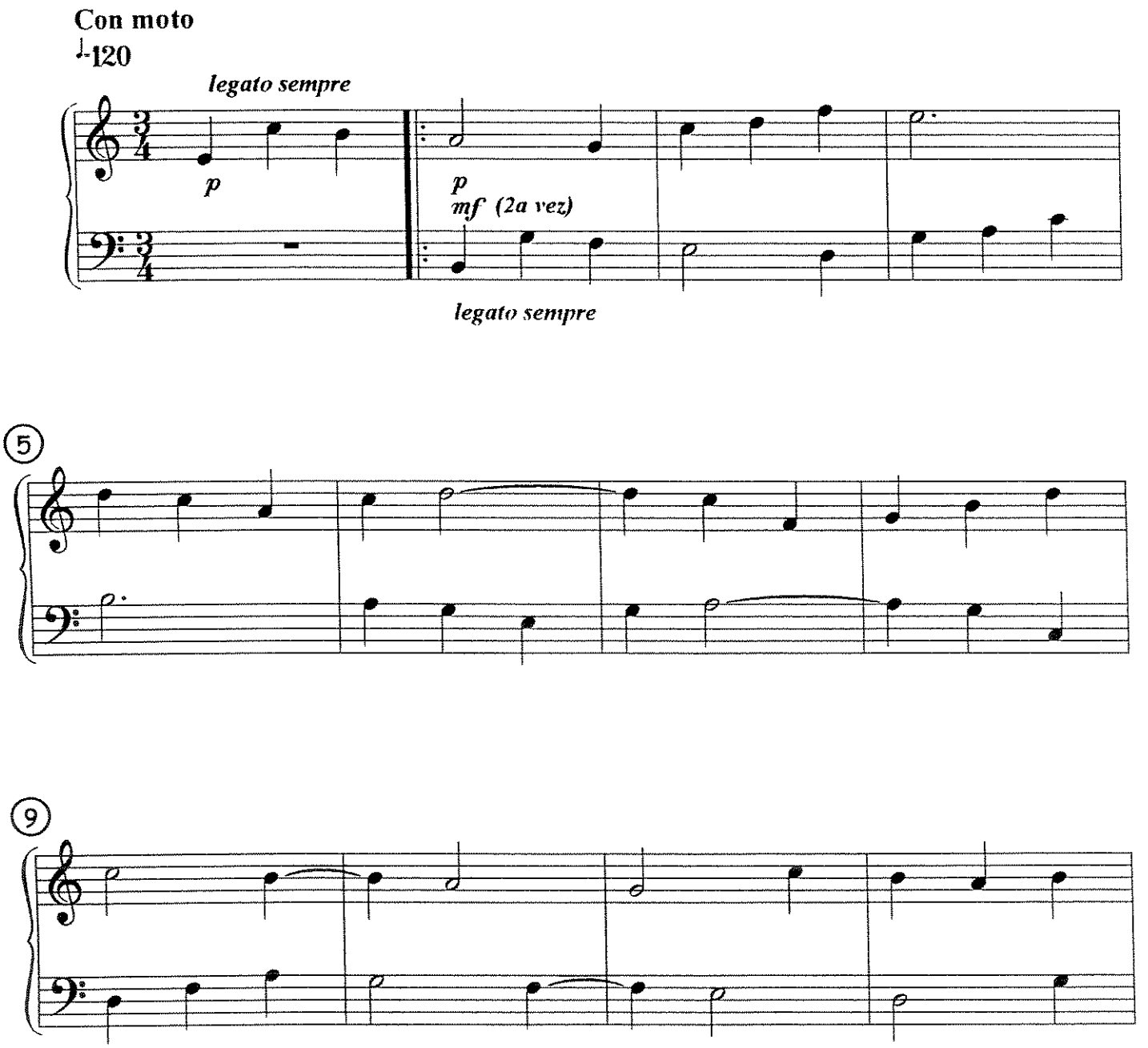




49"

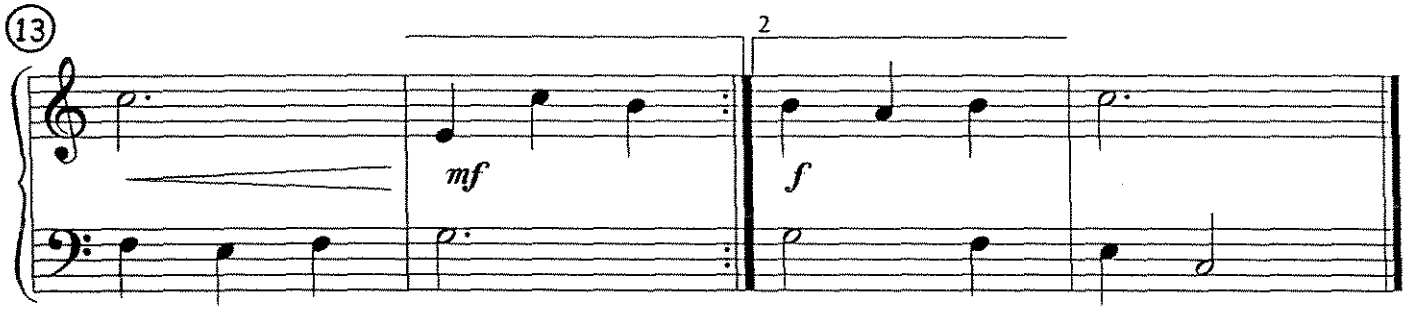
NEO - SUITE

4 - CÂNONE DIATÔNICO

para piano

H. DAVID KORENCHENDLER
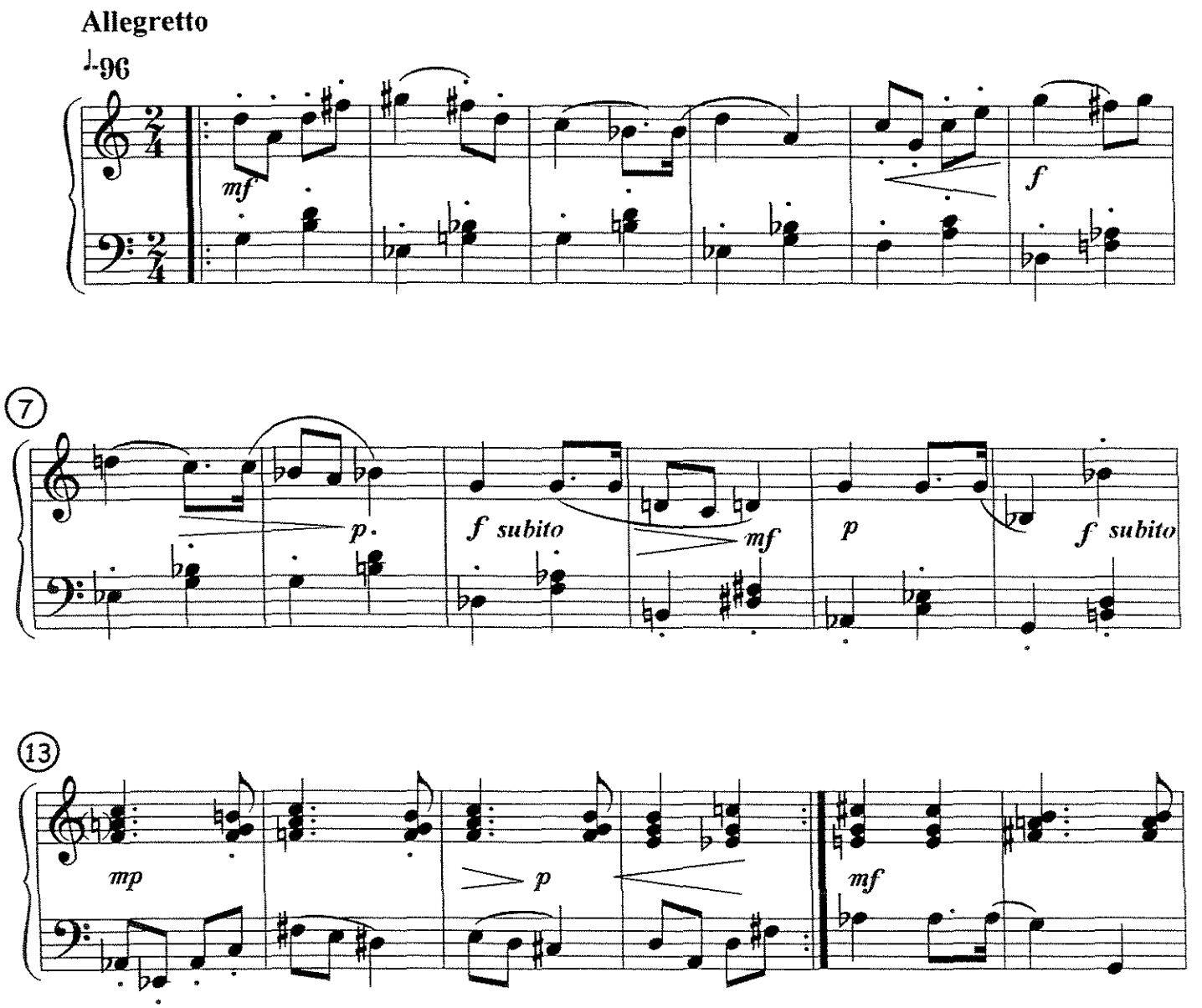




42"
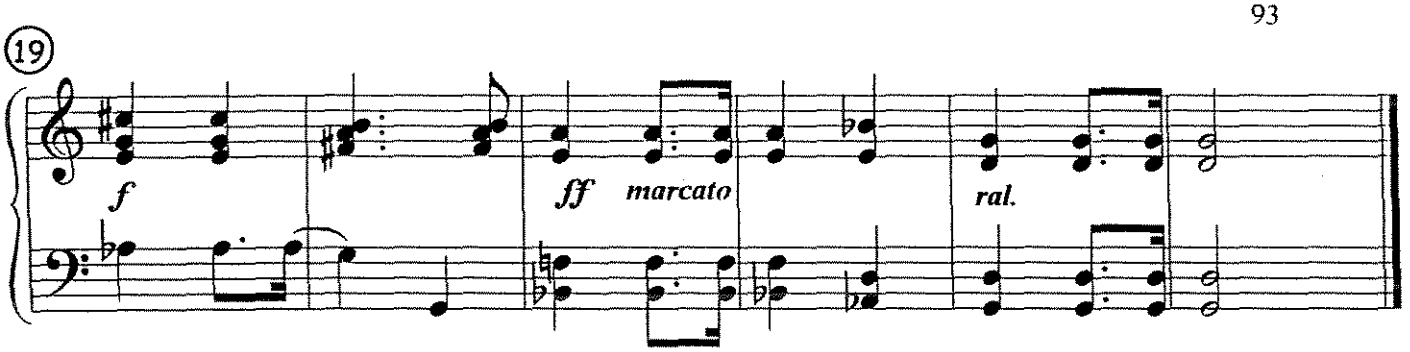
Neo - Suite

5 - Marcha "Light"

para piano

H. David Korenchendler





52,5"

NEO - SUITE
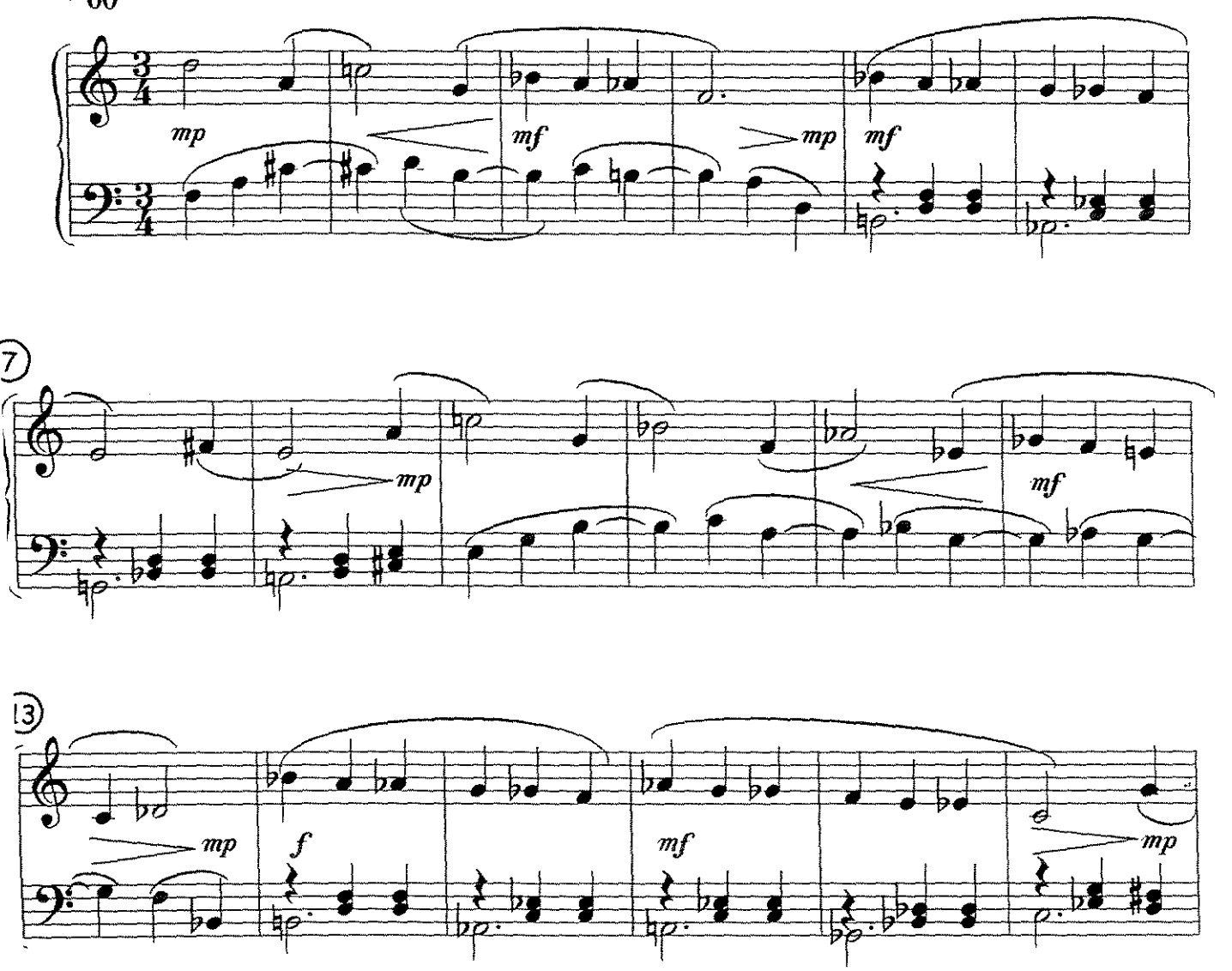
6 - ROMANZA

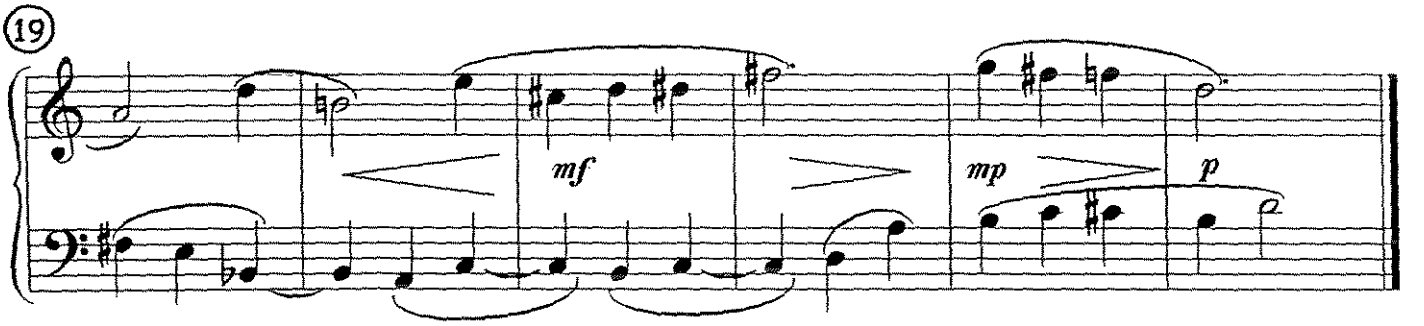
ara piano

H. DAVID KORENCHENDLER

Cantabile

♩=60





1'12"

NEO - SUITE
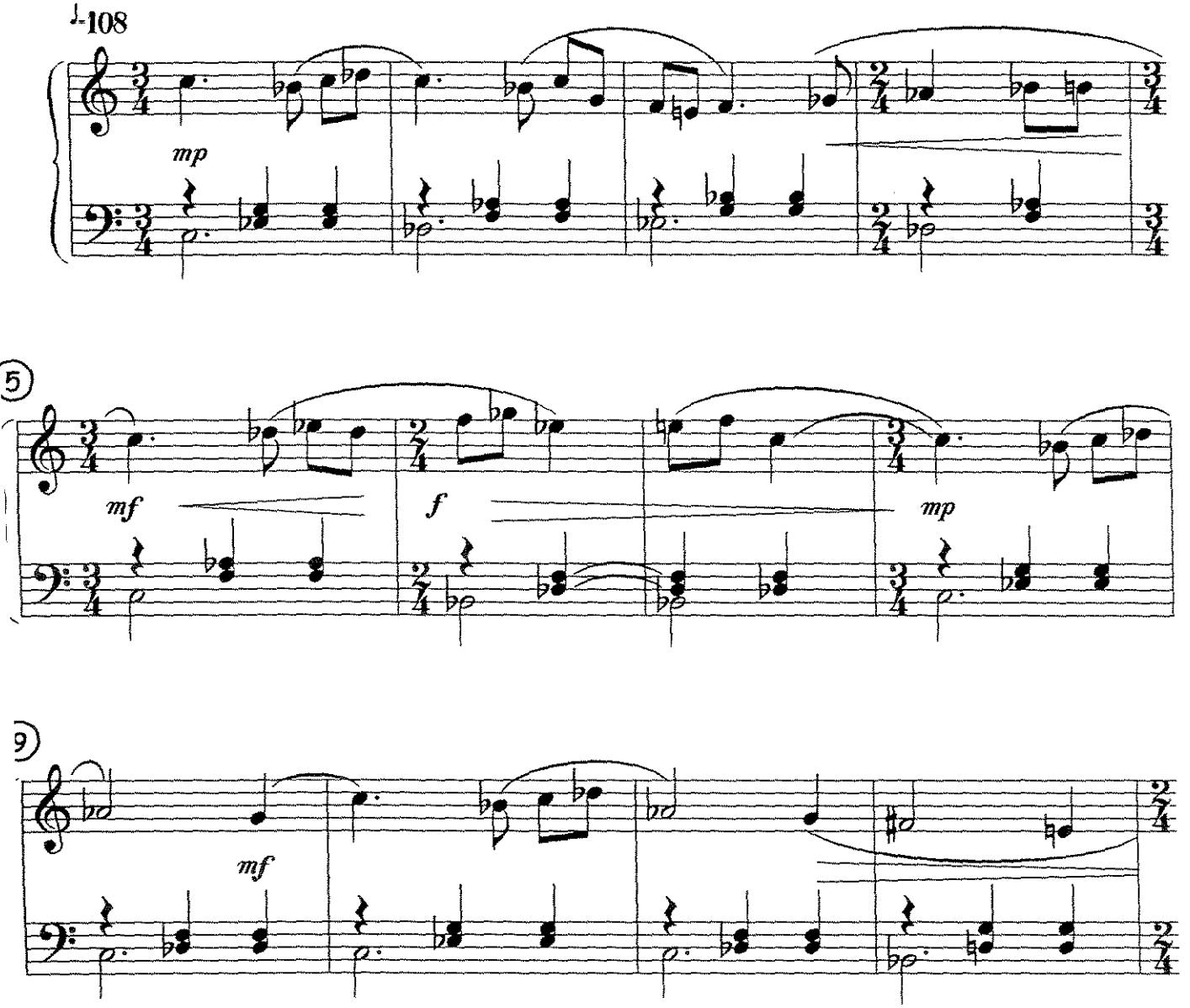
7 - VALSA DE "PÉ QUEBRADO"
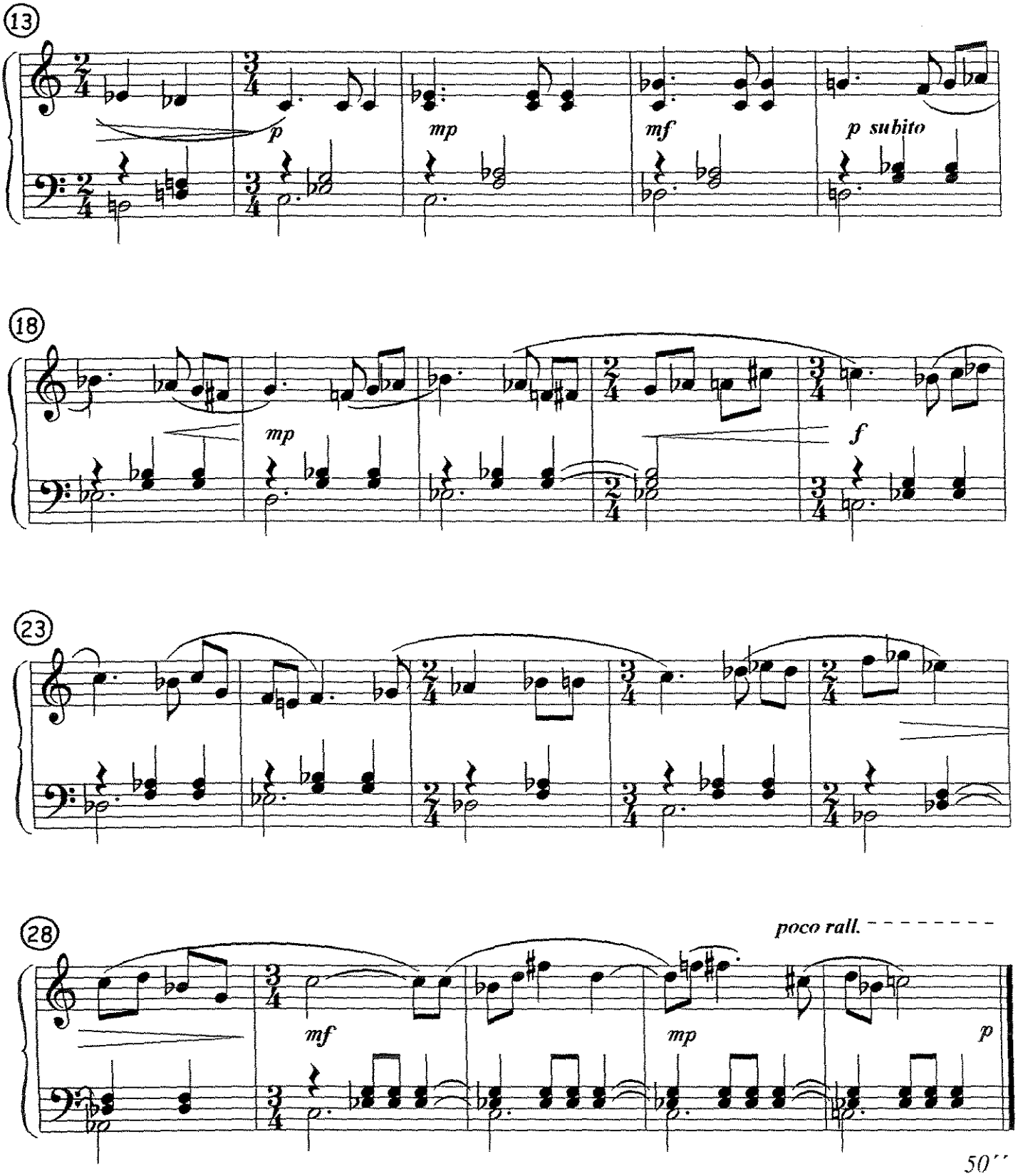
para piano

H. DAVID KORENCHENDLER

Allegro

♩=108
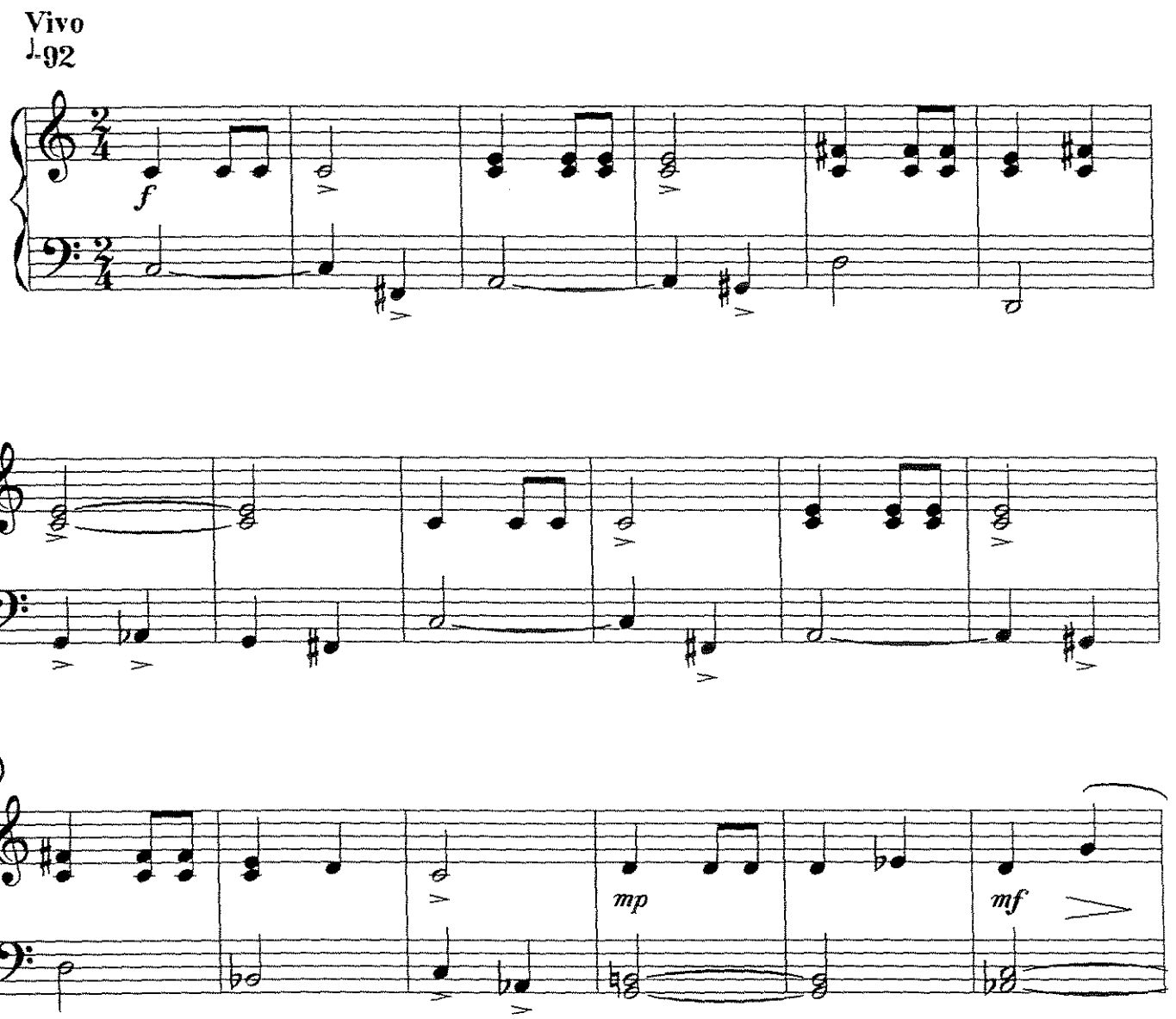



13
p
mp
mf
p subito
18
mp
f
23
28
poco rall.
mf
mp
p
50''
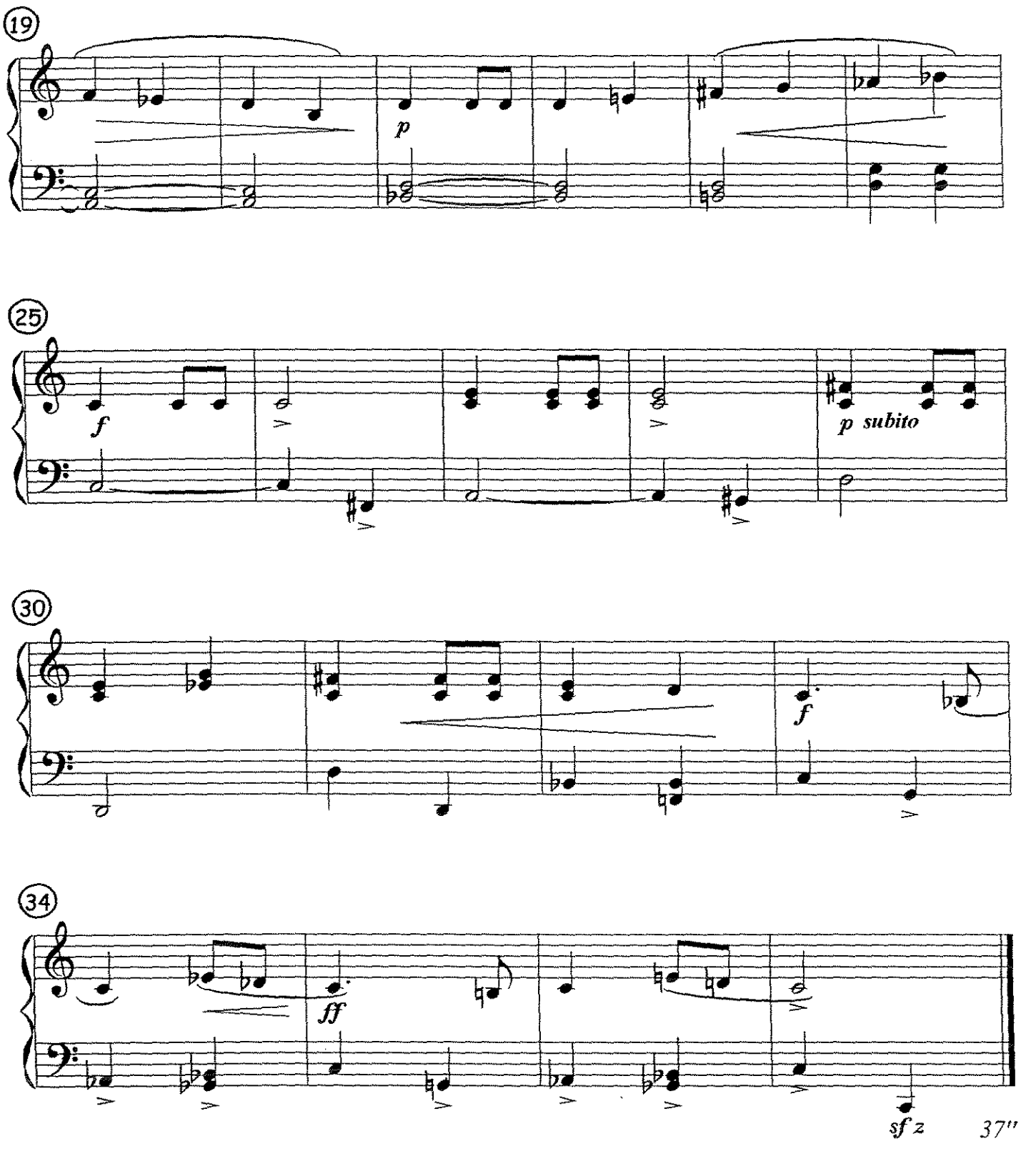
Neo - Suite

8 - Gran Finale?

para piano

H. David Korenchendler




19
p
25
f
p subito
30
f
34
ff
sf z
37"

IGNACIO DE CAMPOS

EMMI
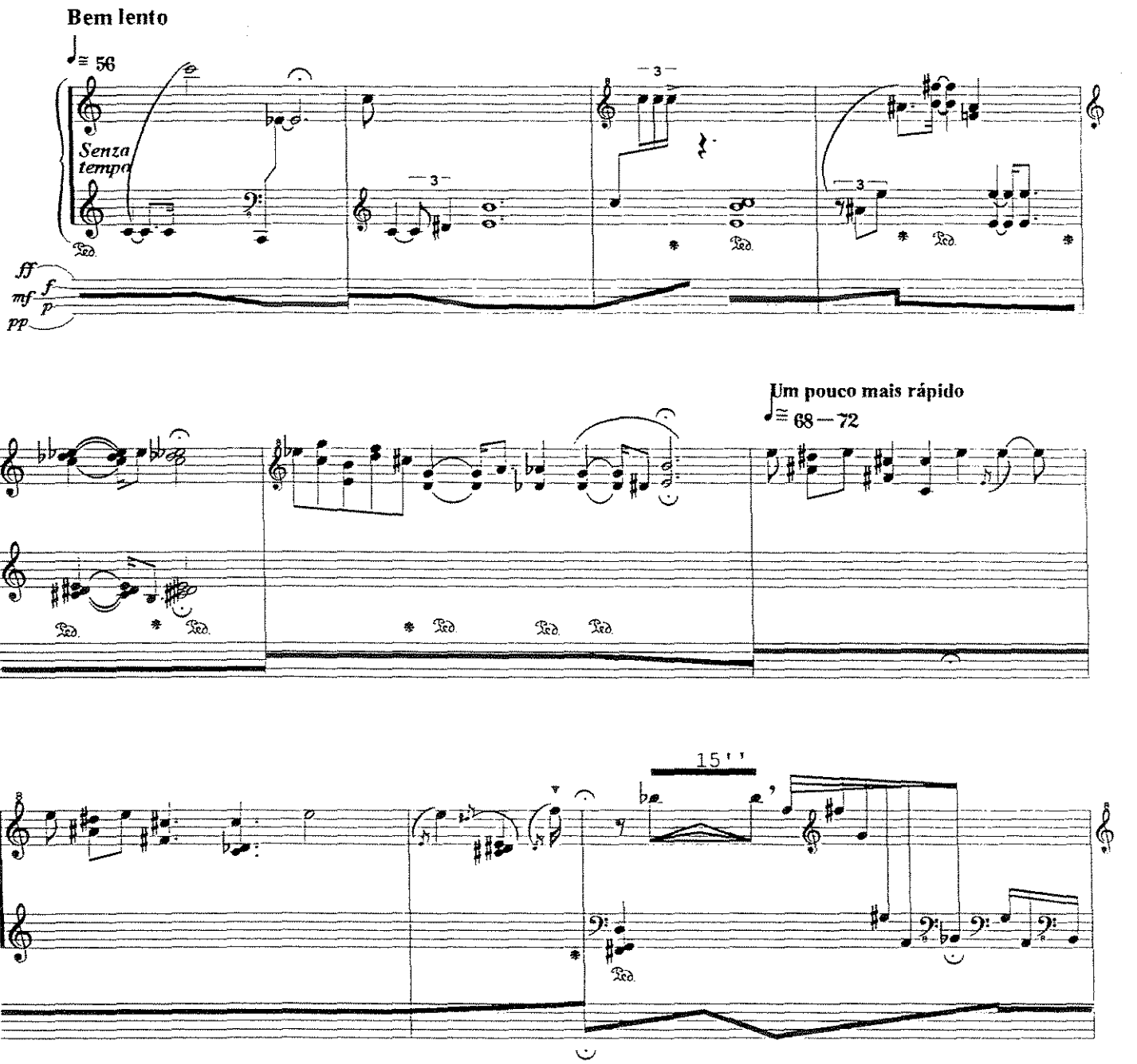
para piano

1998

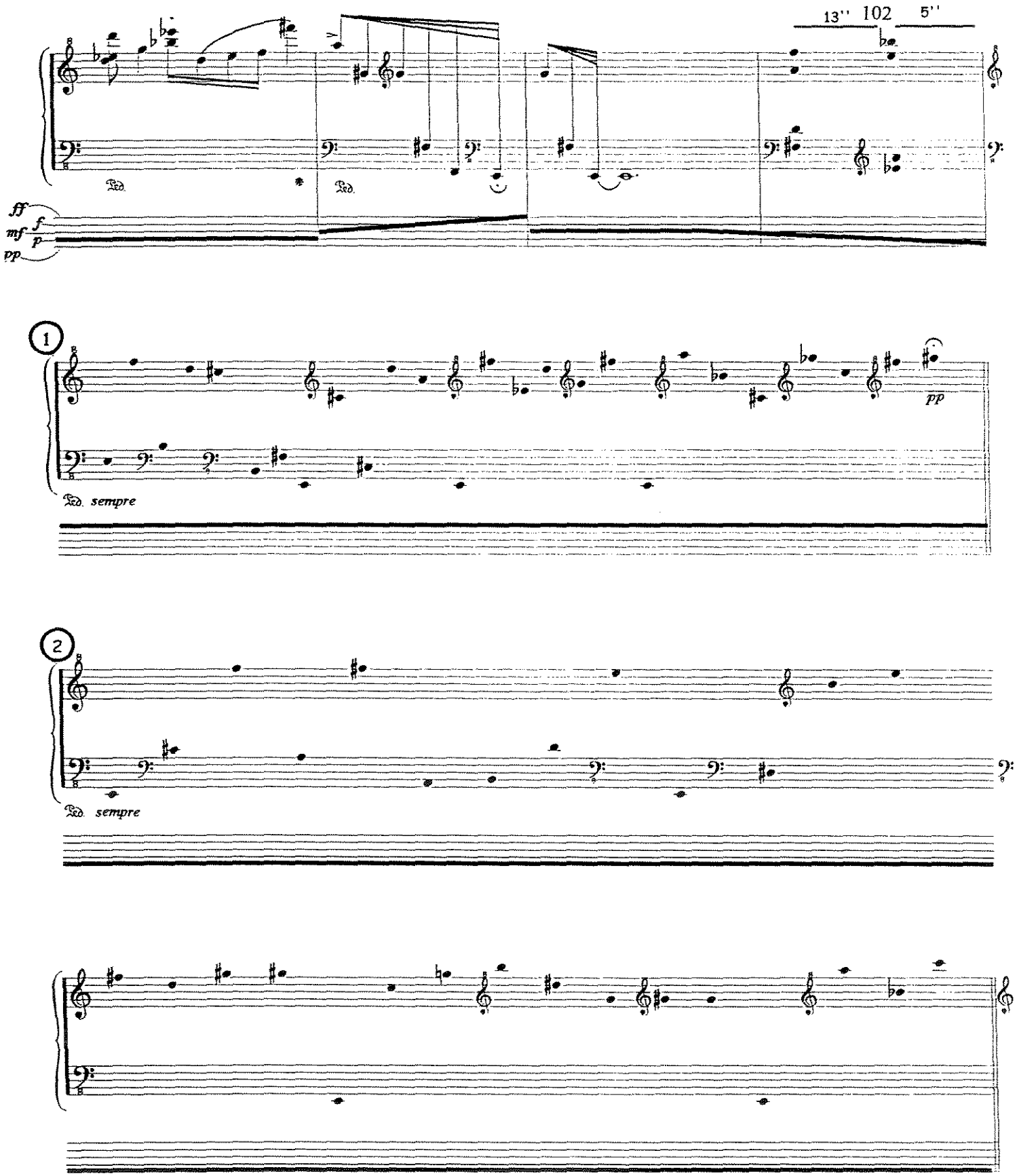
EMMI

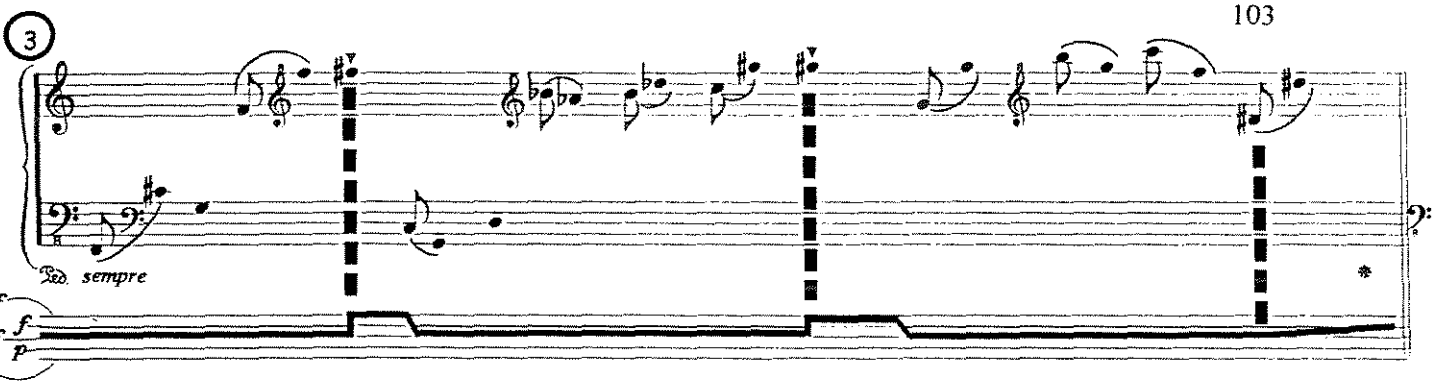
para piano

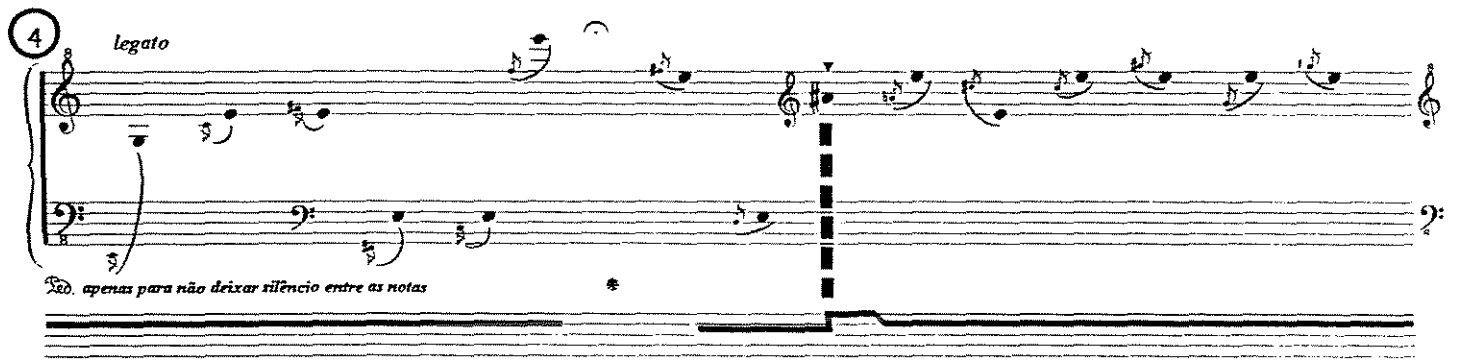
IGNACIO DE CAMPOS



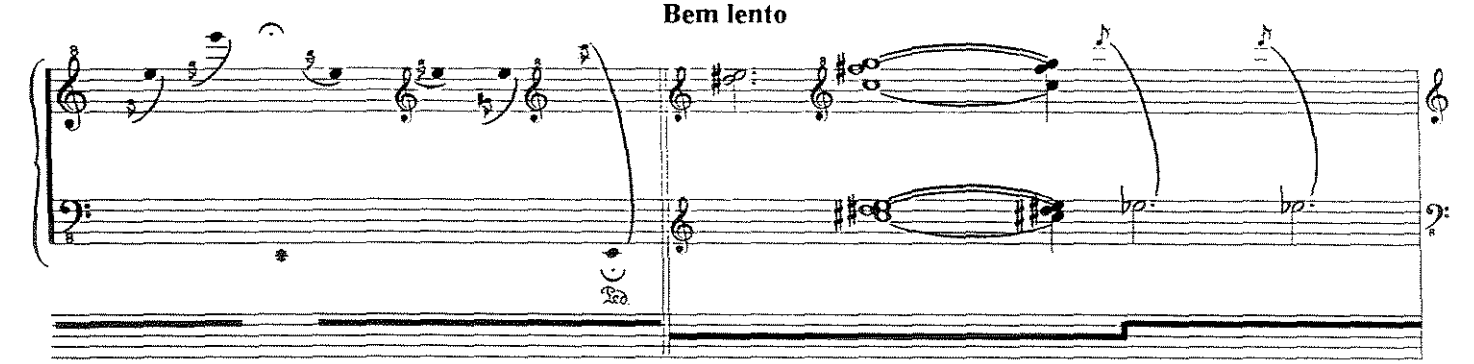
IGNACIO DE CAMPOS - EMMI

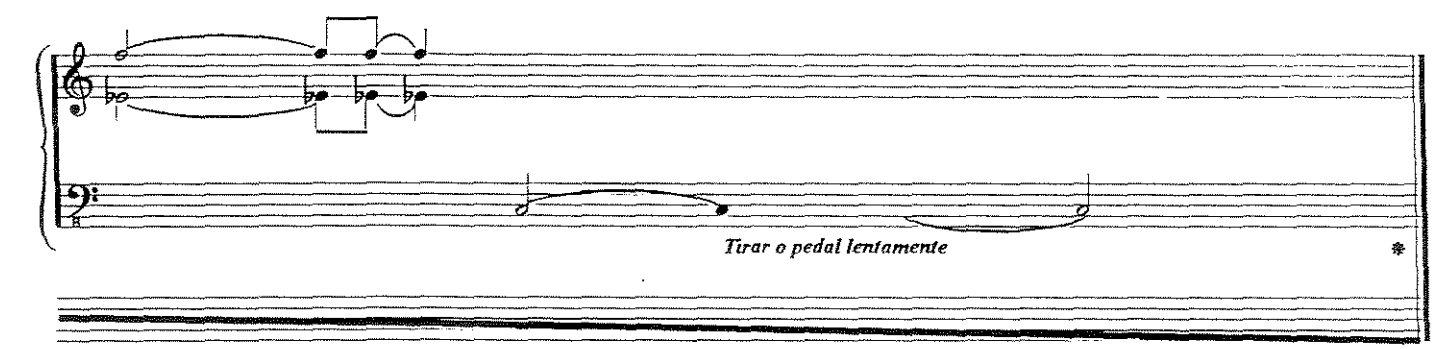






Bem lento





obs.:cada nota tem seu próprio acidente
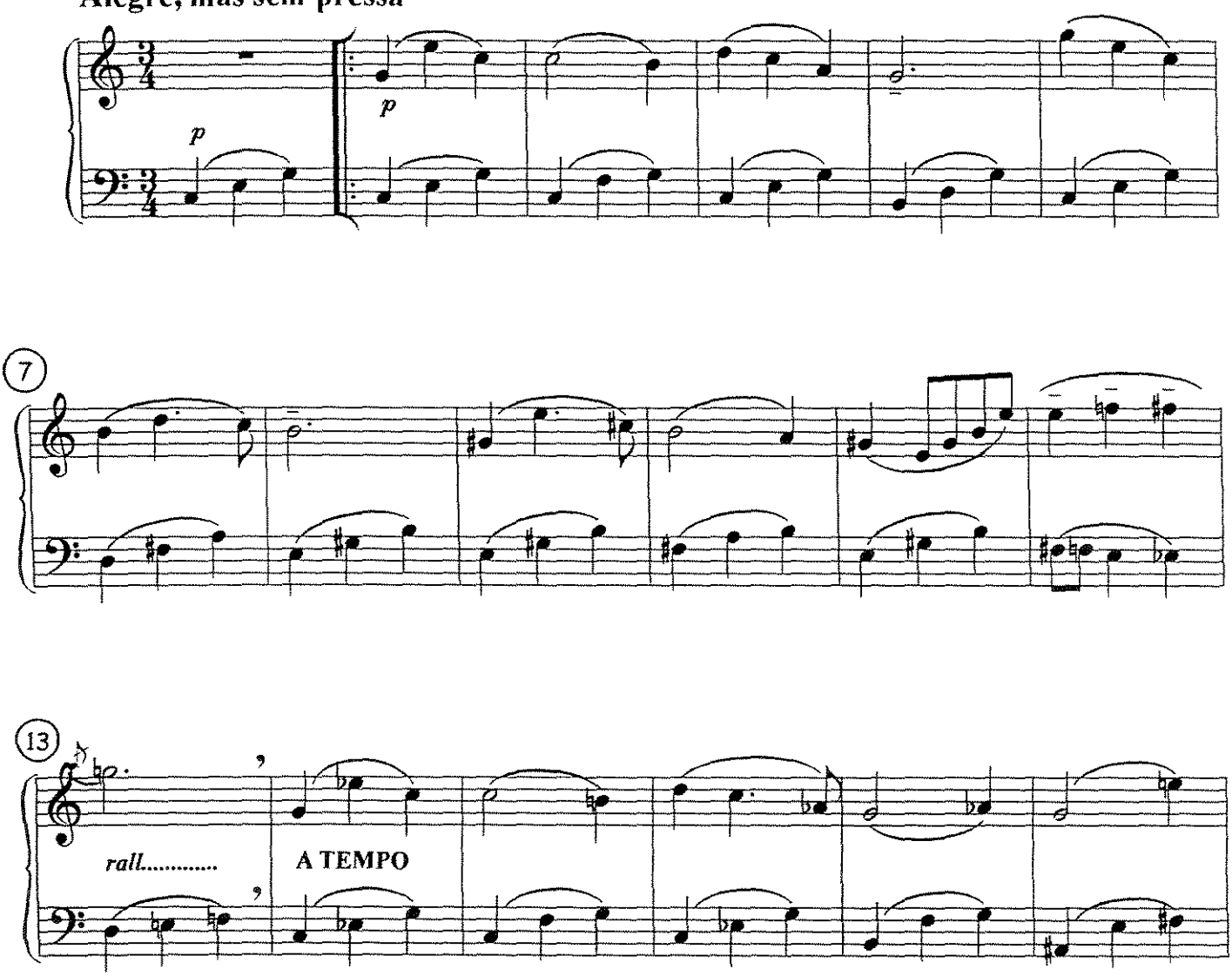
UMA VALSINHA PARA VIVIAN
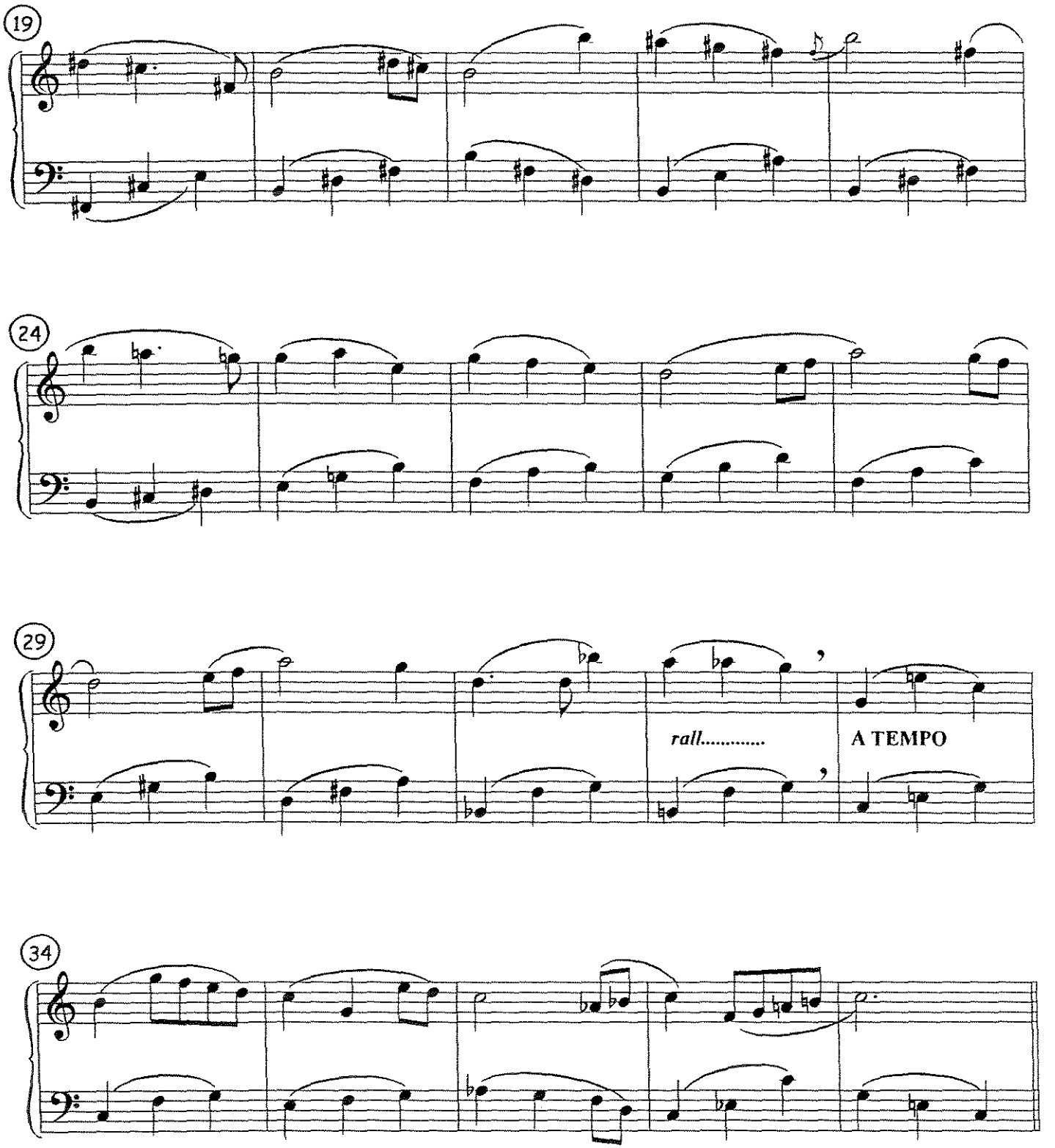
para piano

ALMEIDA PRADO

Campinas, 04/07/95

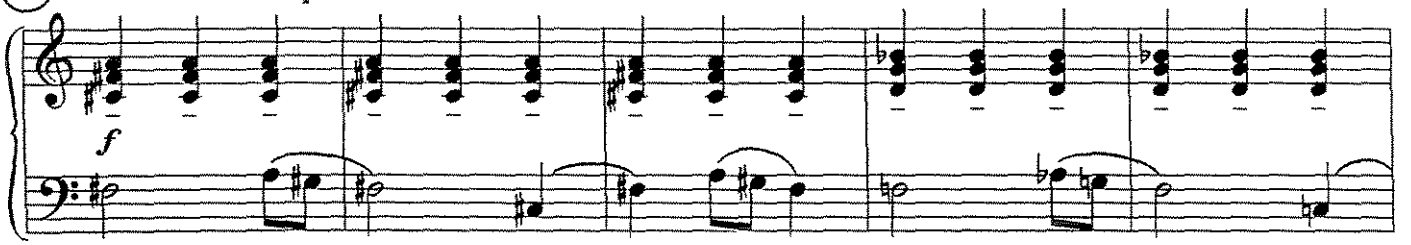
Alegre, mas sem pressa
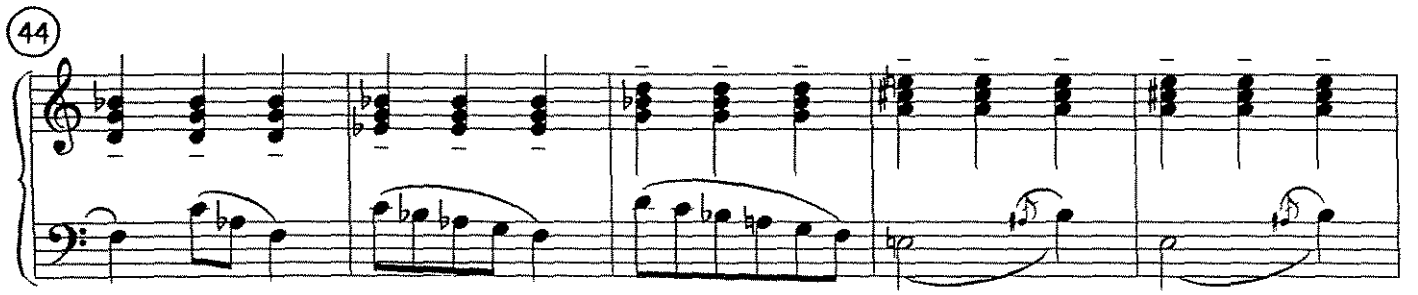




BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DE
COLEÇÃO
UNICAMP

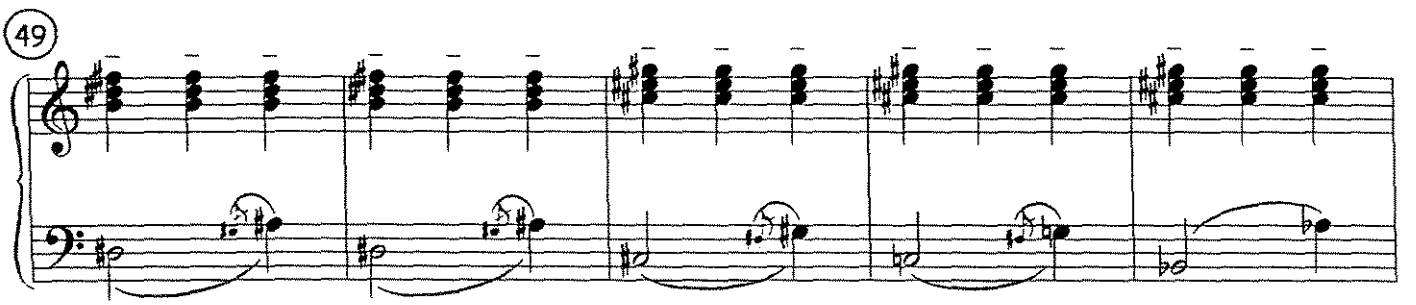
39 **Pouco mais rápido**
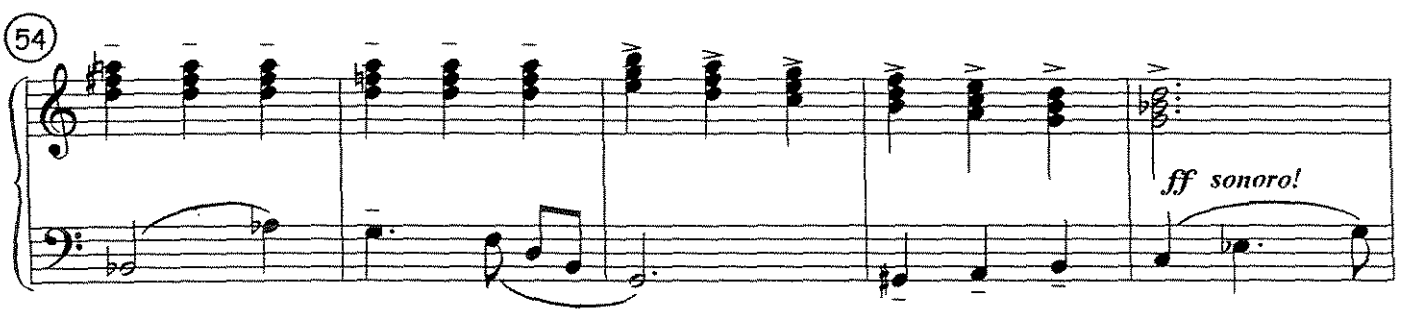


44

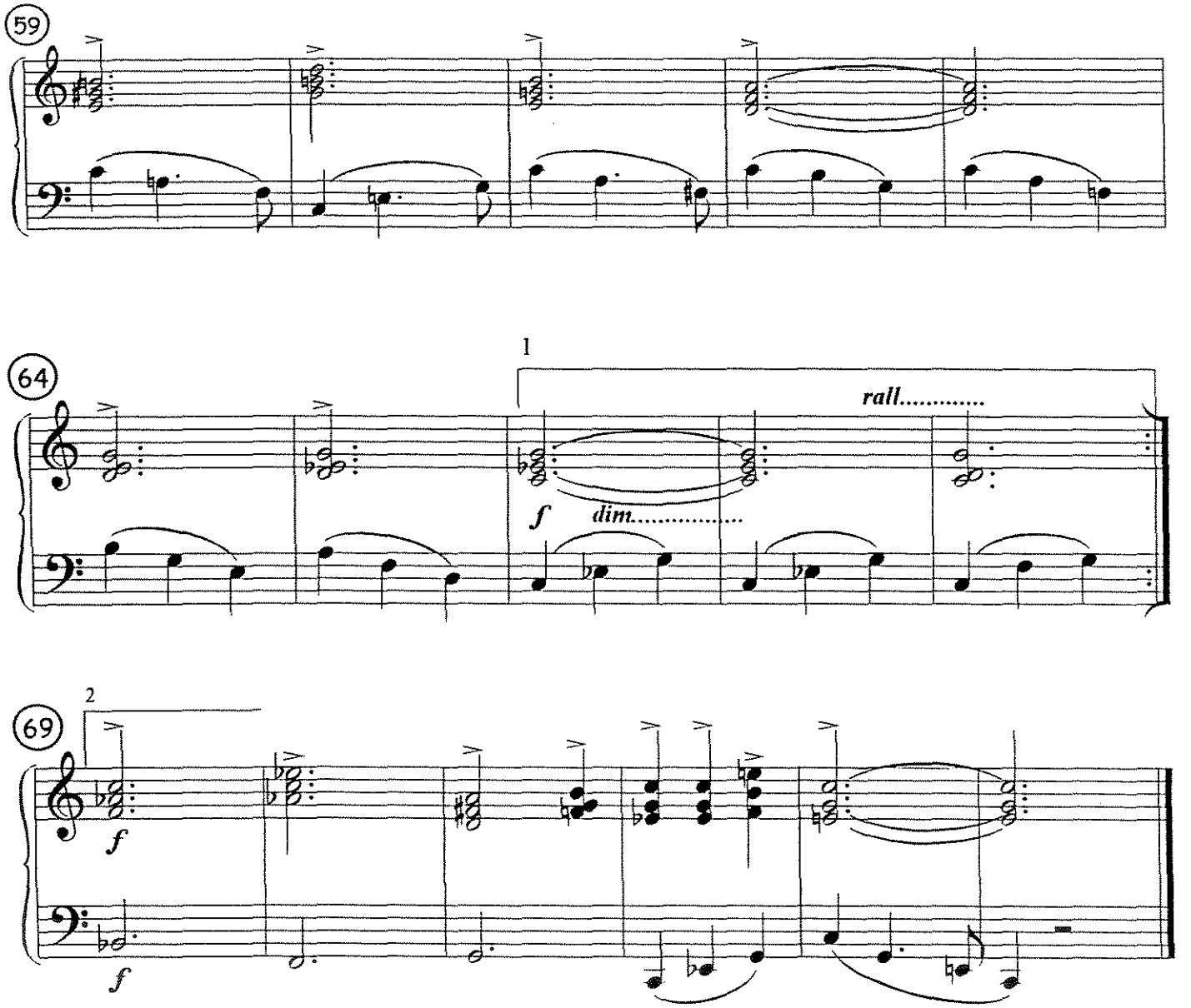


49



54




59
64
1
rall.....
f
dim.....
69
2
f
f

ALMEIDA PRADO

DANÇA DOS GNOMOS E DAS FADAS

para piano

À MINHA QUERIDA SOBRINHA VIVIAN

CAMPINAS, JULHO DE 1995
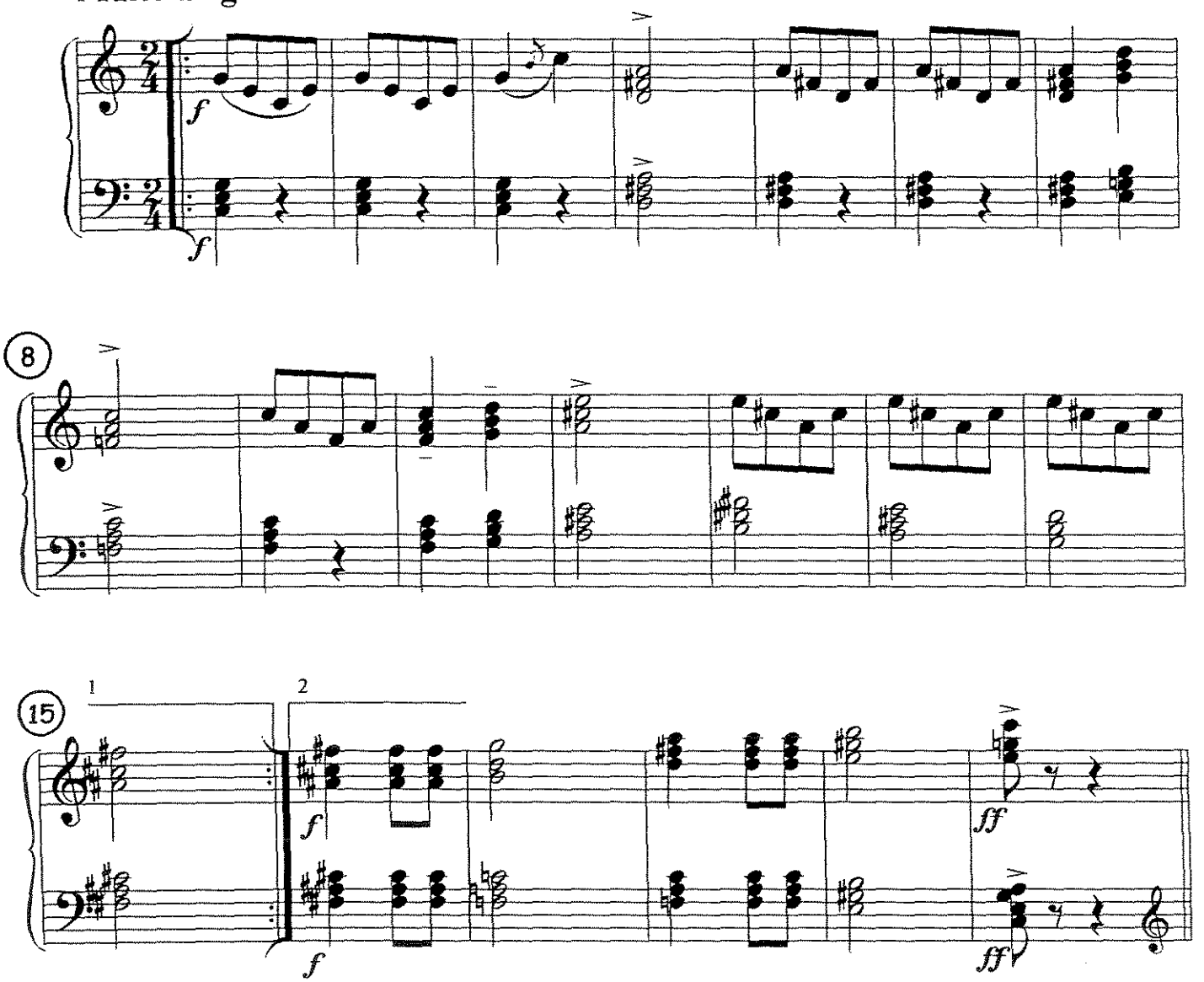
DANÇA DOS GNOMOS E DAS FADAS
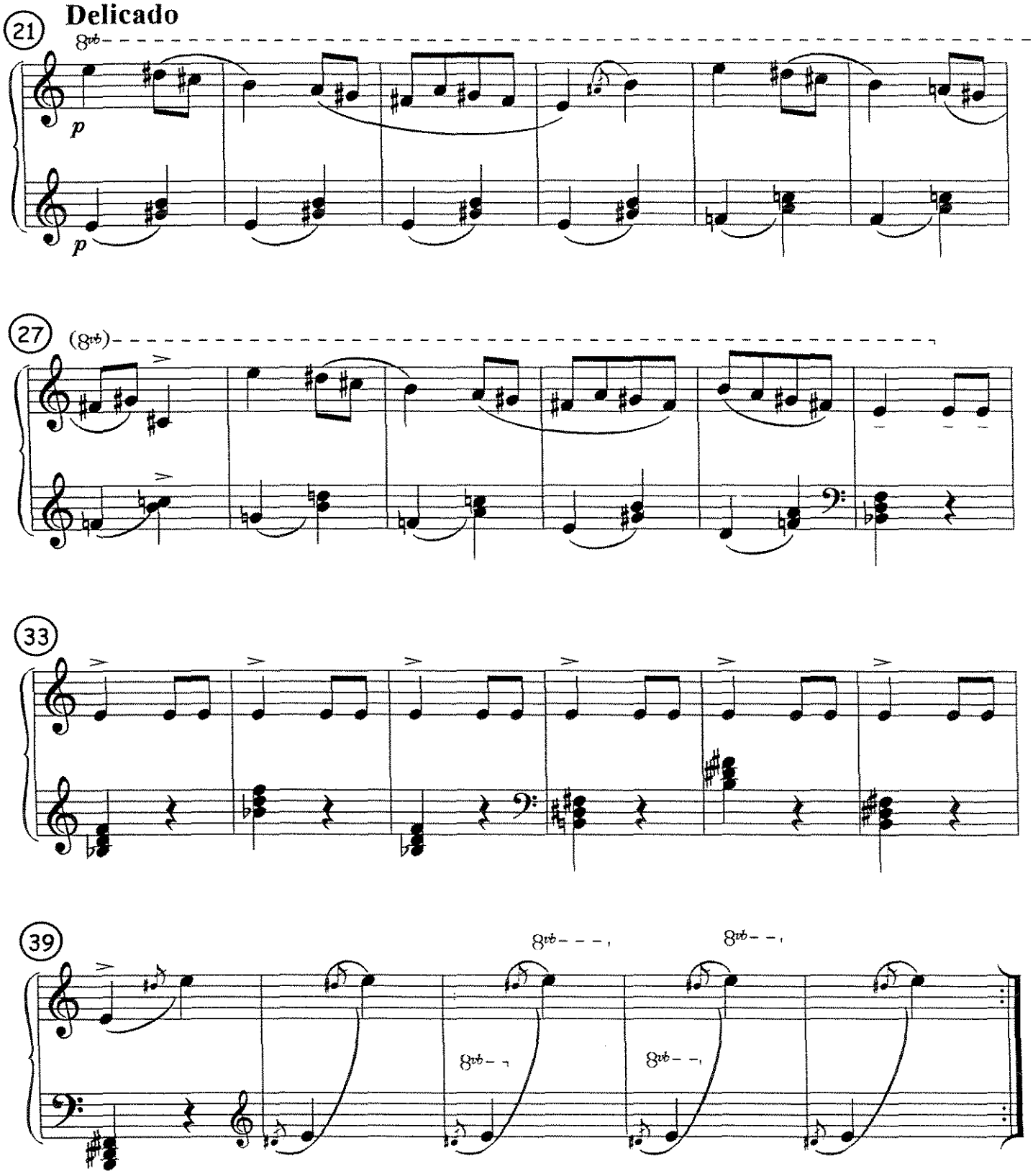
para piano

ALMEIDA PRADO

Campinas, 04/07/95

Muito alegre




21
Delicado
8vb
p
p
27
(8vb)
33
39
8vb
8vb
8vb
8vb

ALMEIDA PRADO

ADEUS

para piano

COMPOSIÇÃO COM 9 ANOS DE IDADE

DEDICADO A MINHA MÃE MARIA IGNEZ
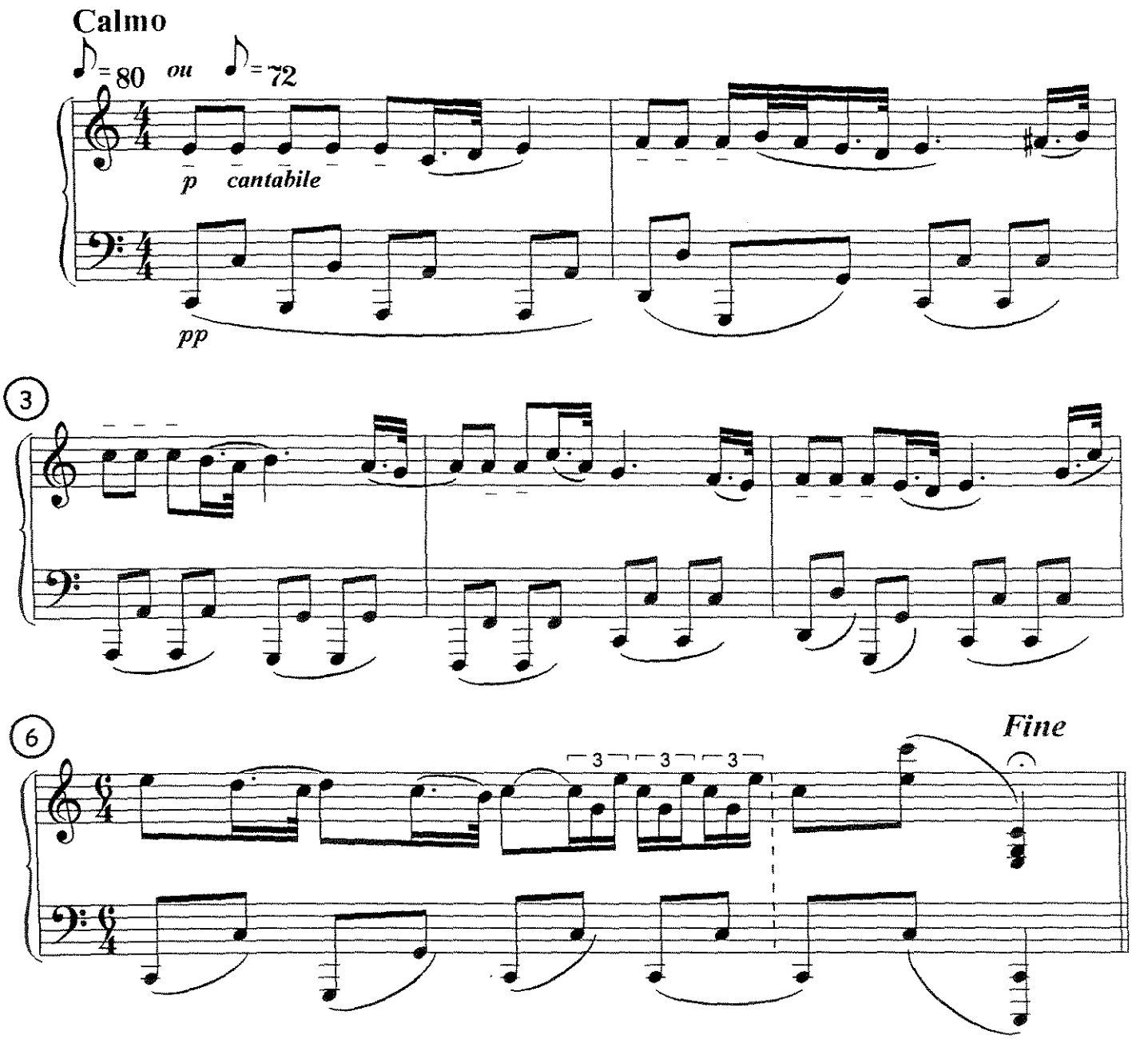
SANTOS, 1952
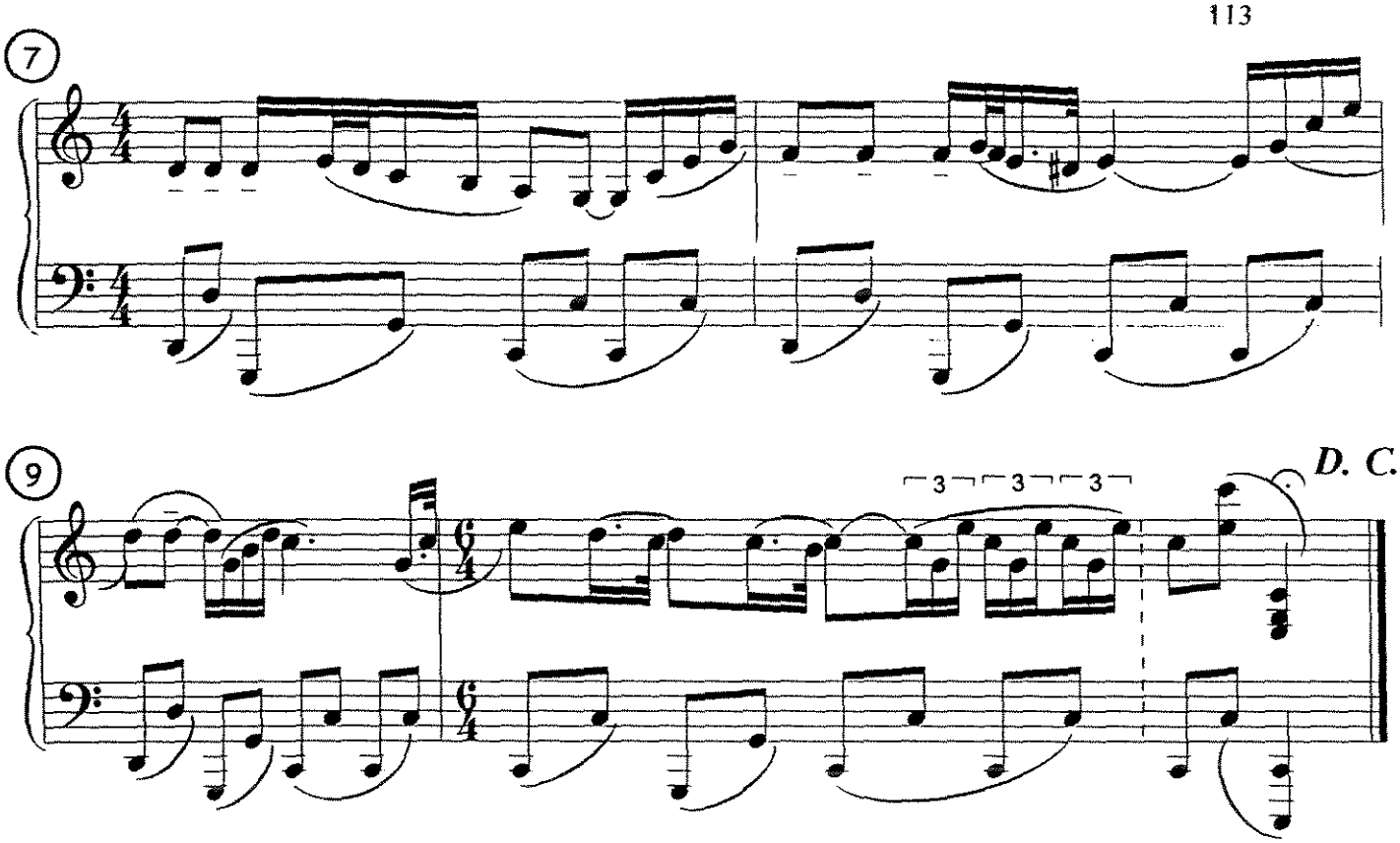
ADEUS

para piano

ALMEIDA PRADO

Santos, 1952





cópia feita de memória pelo
autor no dia 20/04/91,
Campinas.

MARCO PADILHA

TRÊS VIDRAÇAS COLORIDAS OP. 16

para piano

UM SONHO
UM OLHAR
UM SORRISO

CAMPINAS, 1998
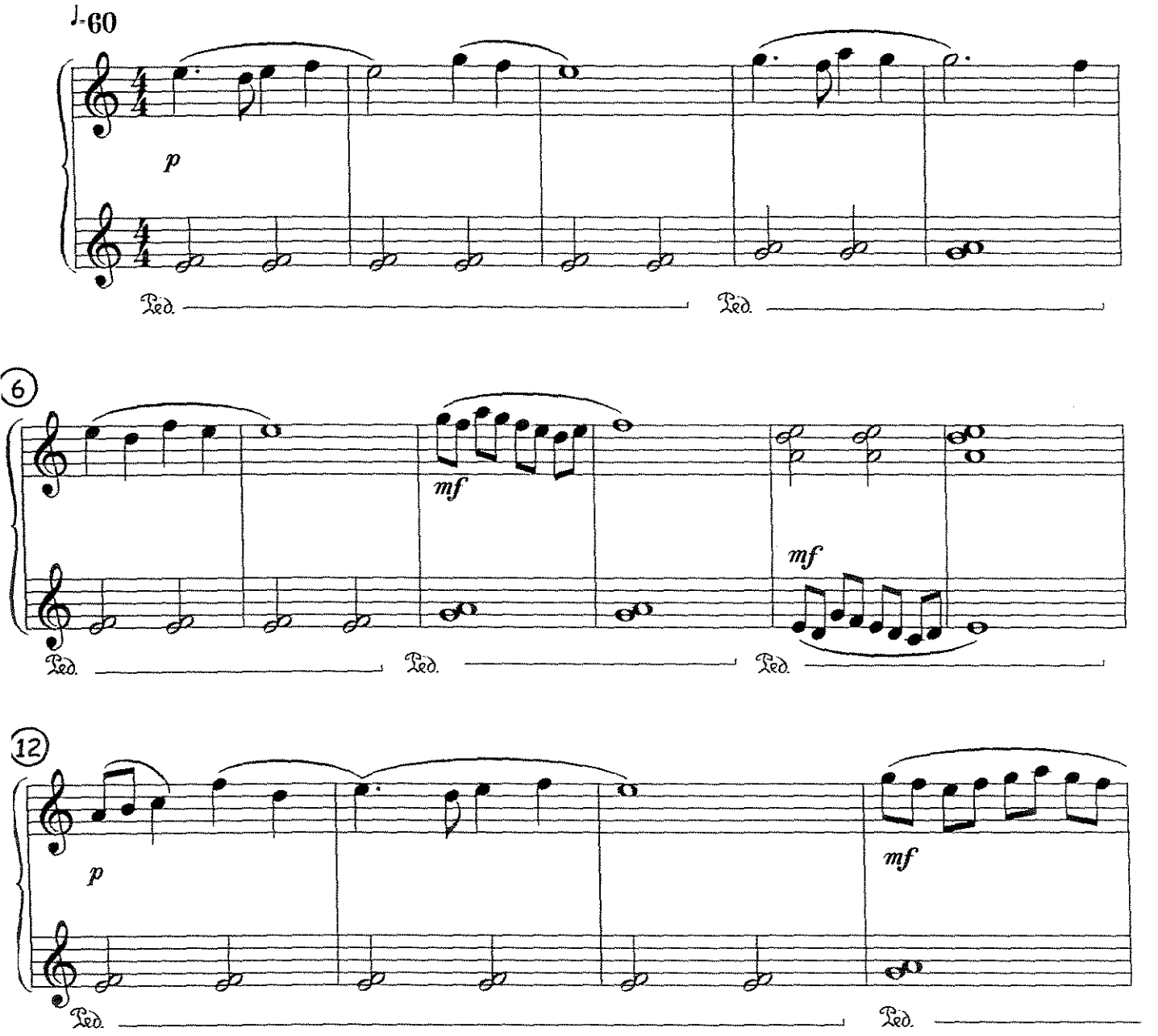
À MINHA ESPOSA BEATRIZ VIANA (IN MEMORIAM)
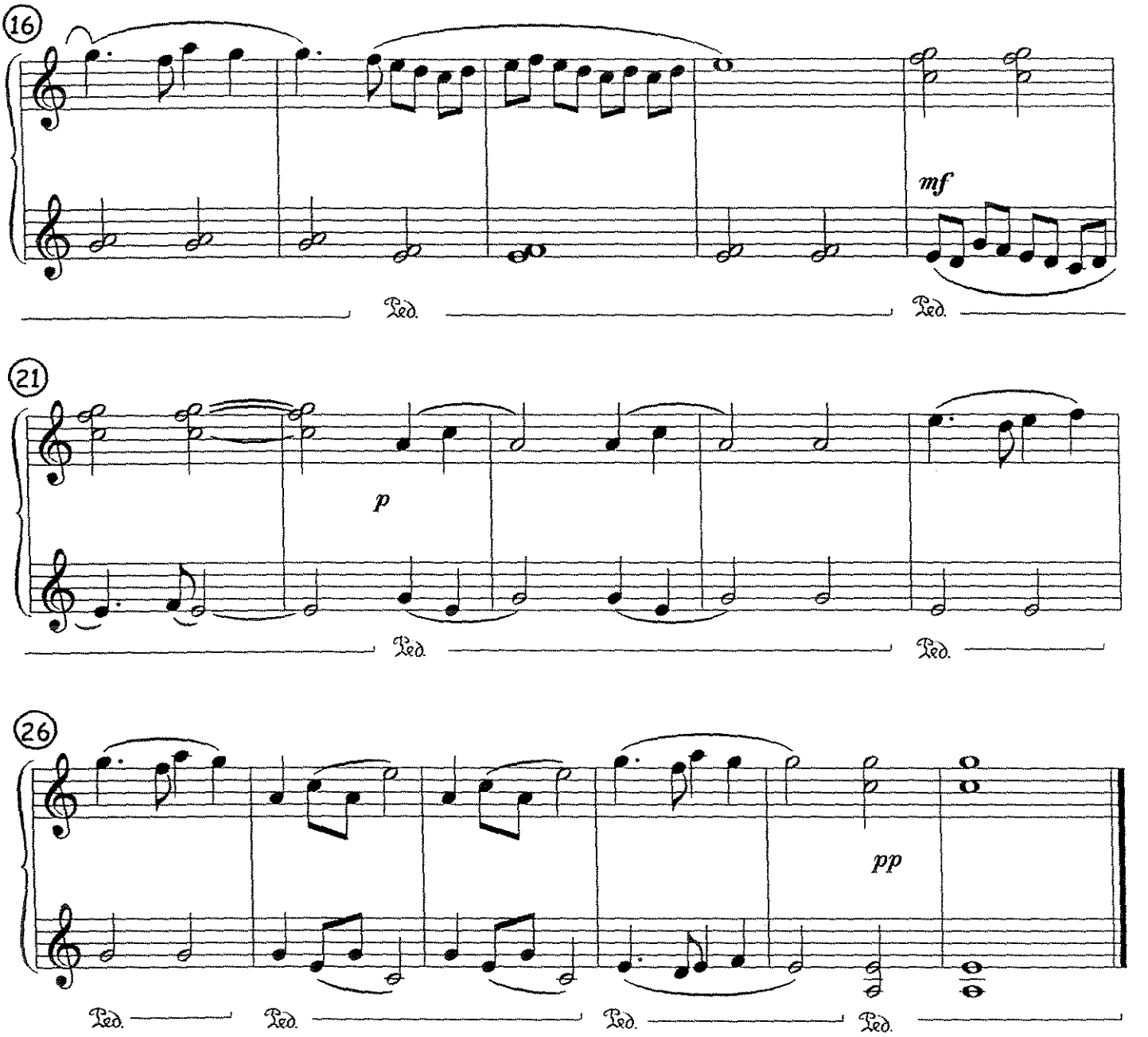
BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DE
COLEÇÃO

UM SONHO

para piano

TRÊS VIDRAÇAS COLORIDAS OP. 16
Campinas, 1998




16
mf
Ped.
Ped.
21
p
Ped.
Ped.
26
pp
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
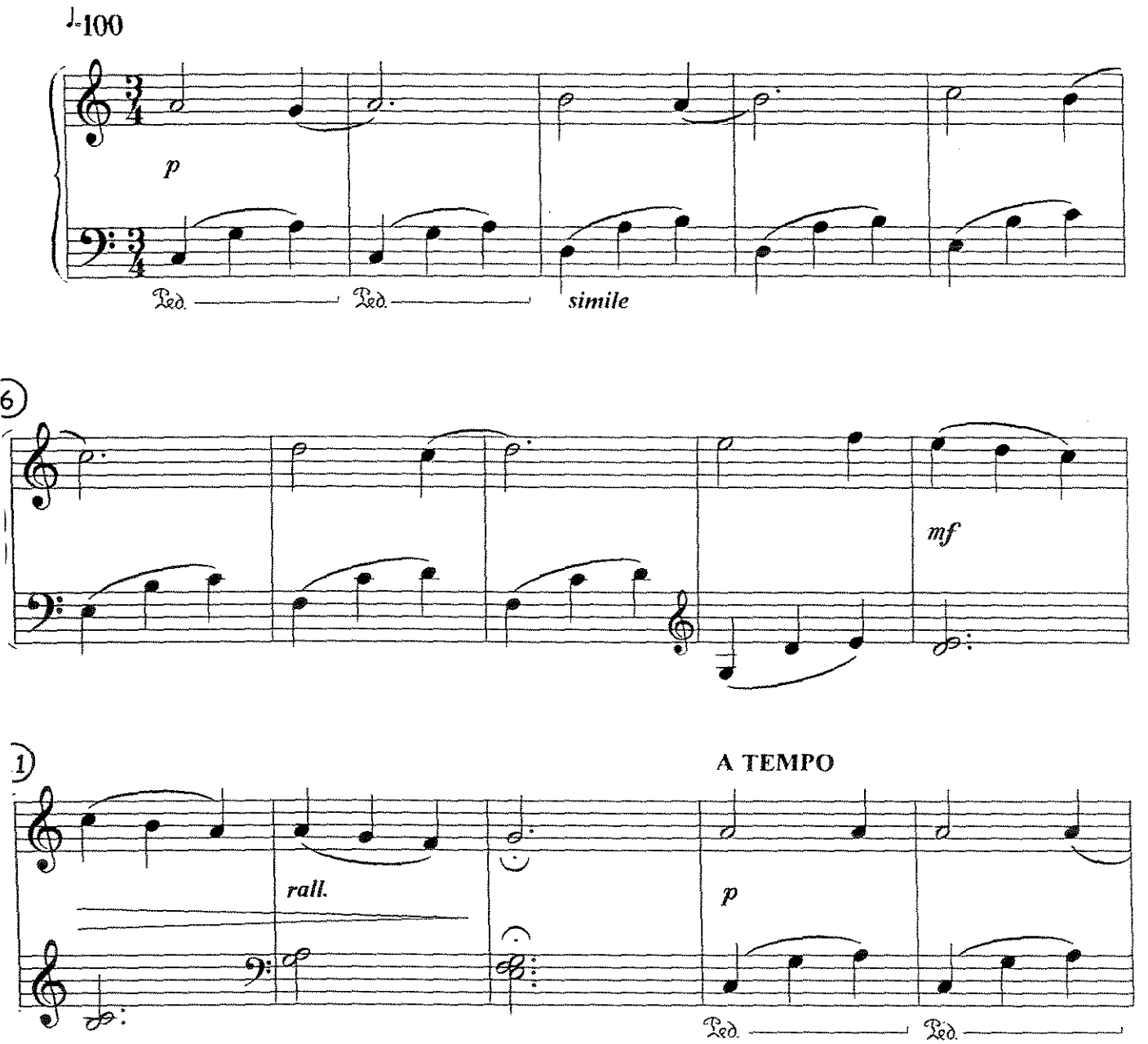
À MINHA ESPOSA BEATRIZ VIANA (IN MEMORIAM)
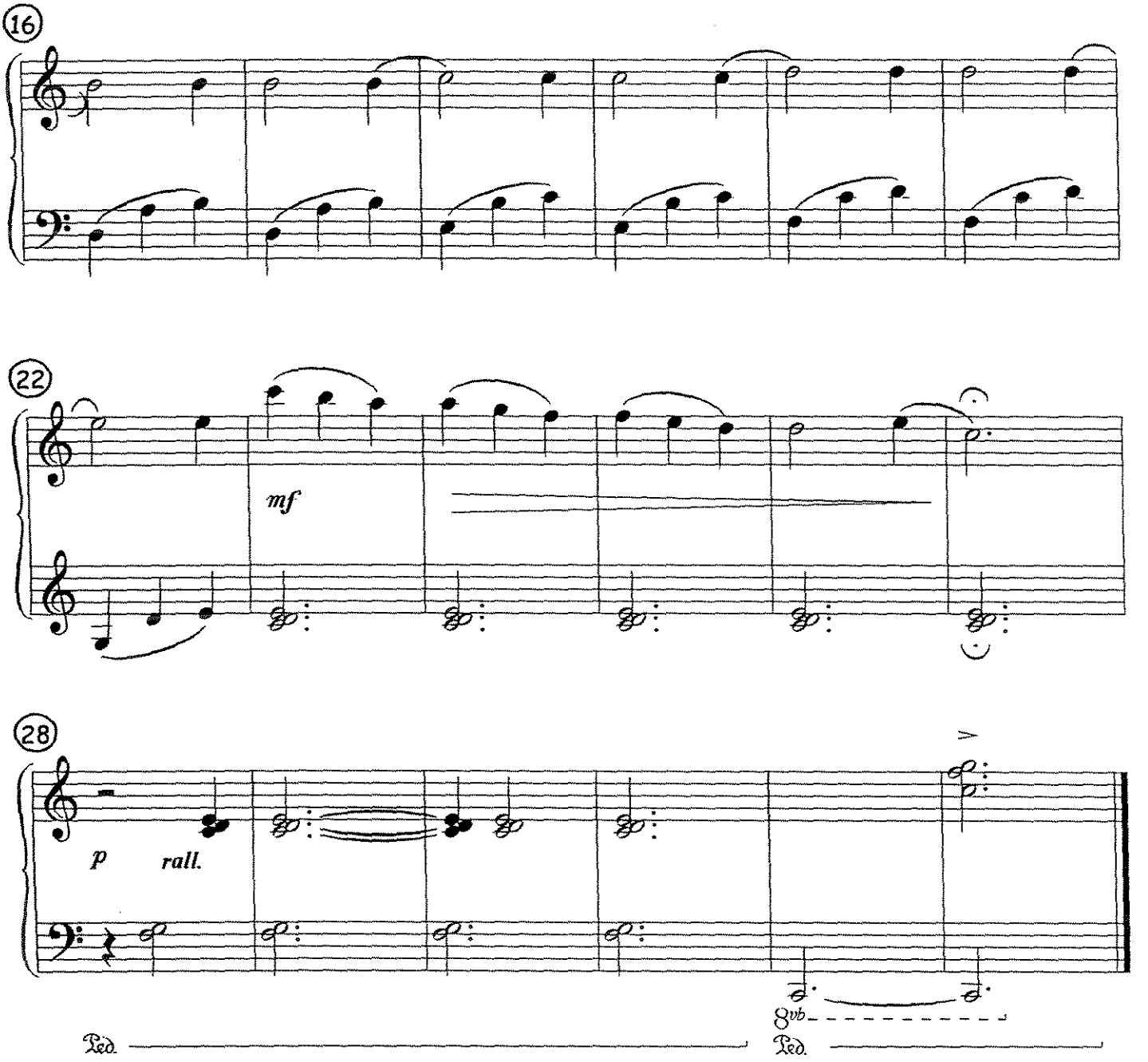
UM OLHAR

ara piano

TRÊS VIDRAÇAS COLORIDAS OP. 16

Campinas, 1998
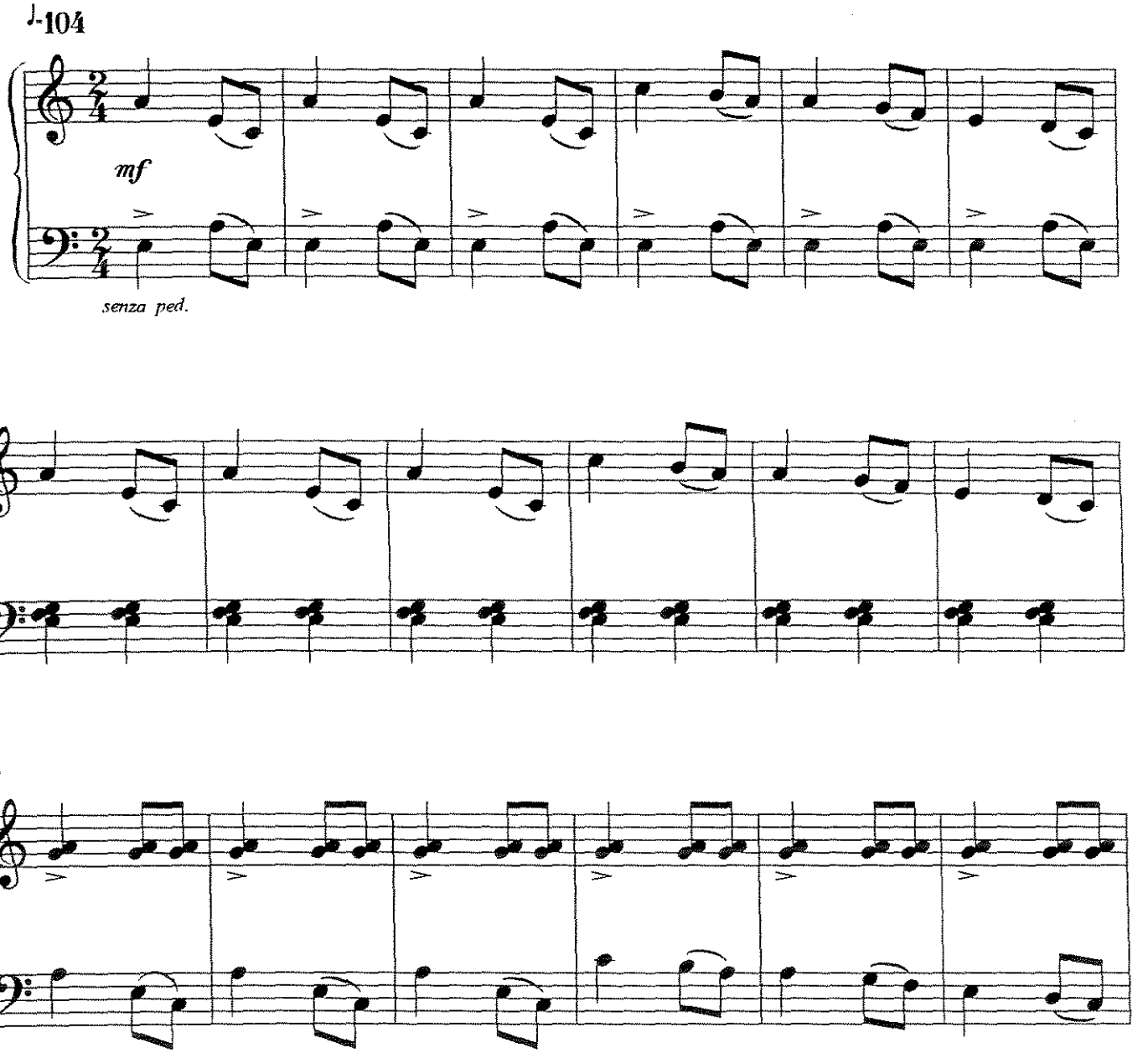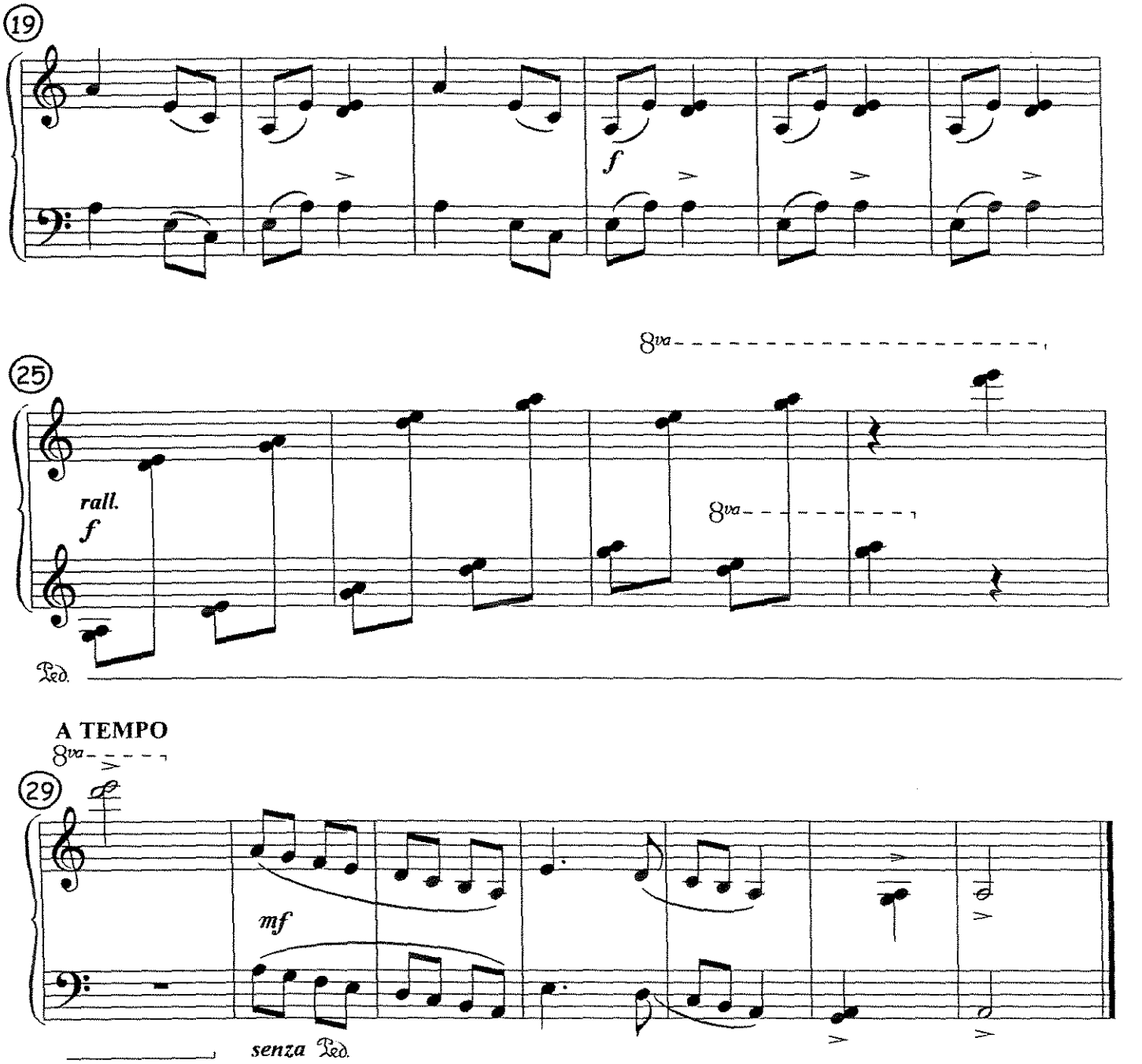



16
22
mf
28
p
rall.
8vb
Ped.
Ped.

UM SORRISO

ara piano

TRÊS VIDRAÇAS COLORIDAS OP. 16
Campinas, 1998




19
f
8va
25
rall.
f
8va
Ped.
A TEMPO
8va
29
mf
senza Ped.

MARCOS MESQUITA

CINCO ESNADAS

PEÇAS FÁCEIS PARA PIANO
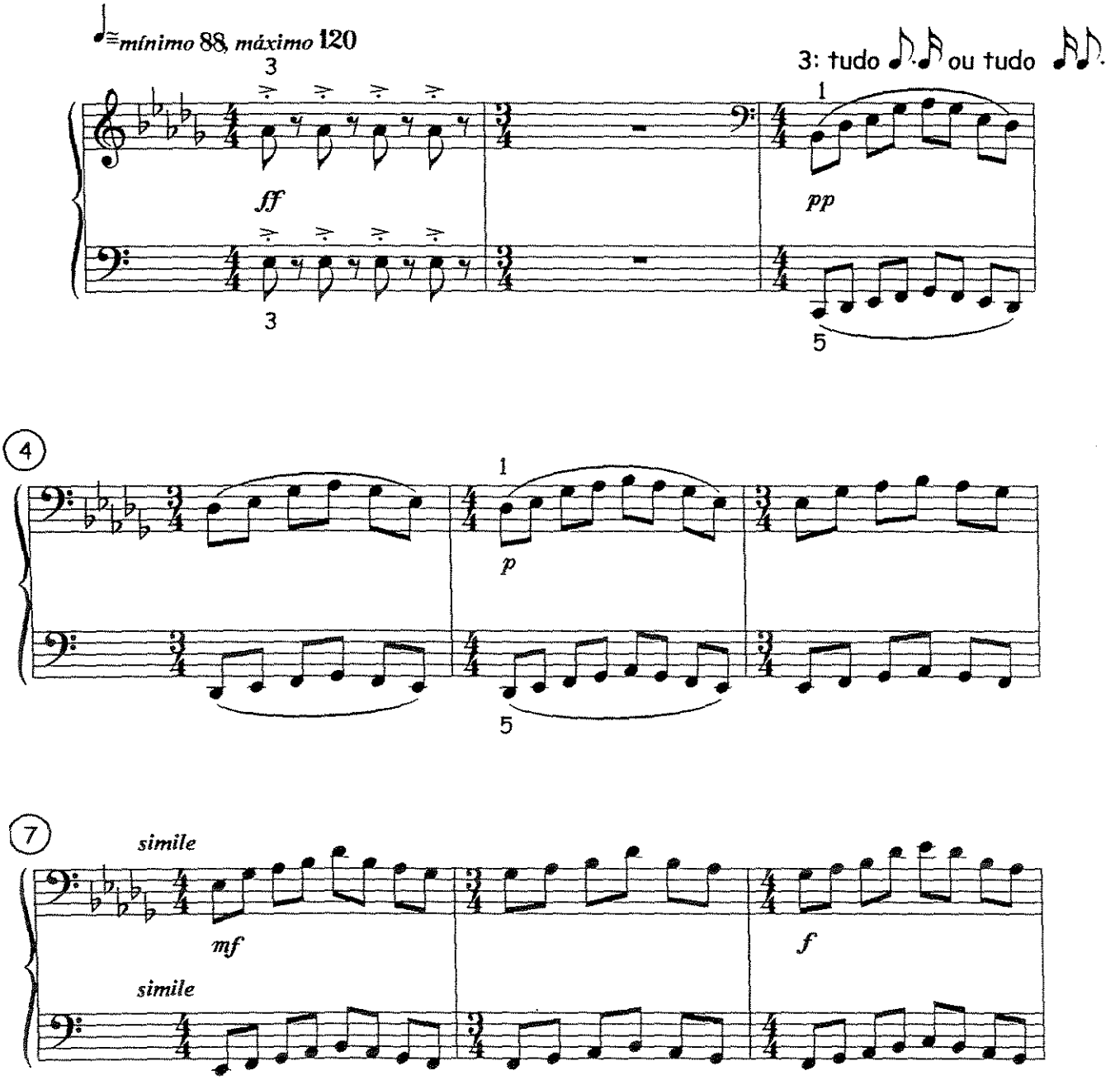
1- DOCTOR HANON
2- DOTTORE HERZ (OU PISCHNA?)
3- DOKTOR CLEMENTI
4- DOCTEUR CZERNY
5- DOUTOR CODA
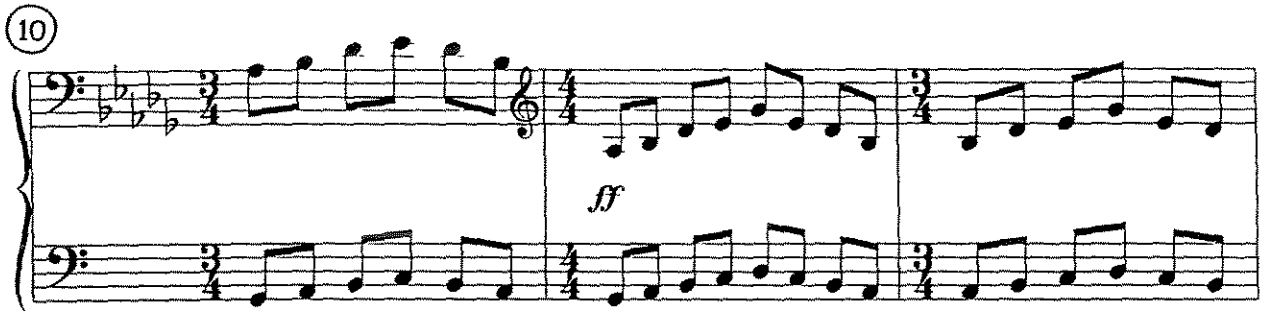
JUNHO DE 1998
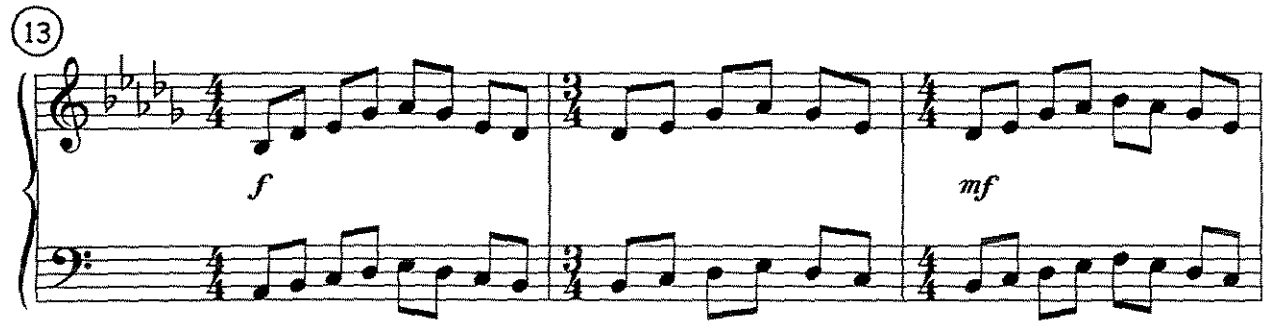
1 - DOCTOR HANON
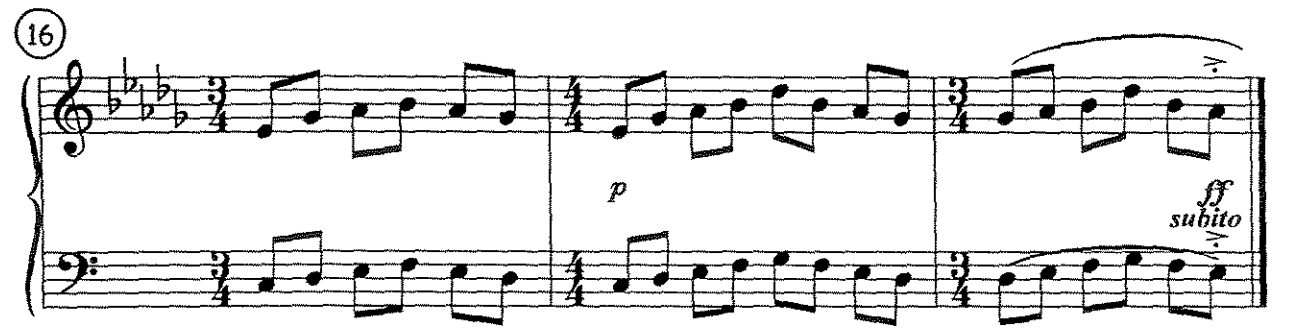
para piano

Alternativa: tocar com outros ritmos a partir do compasso







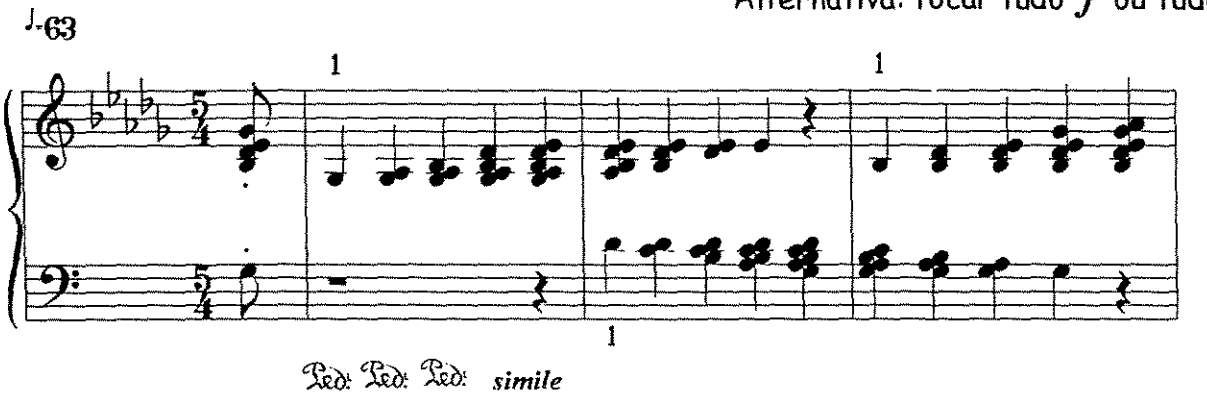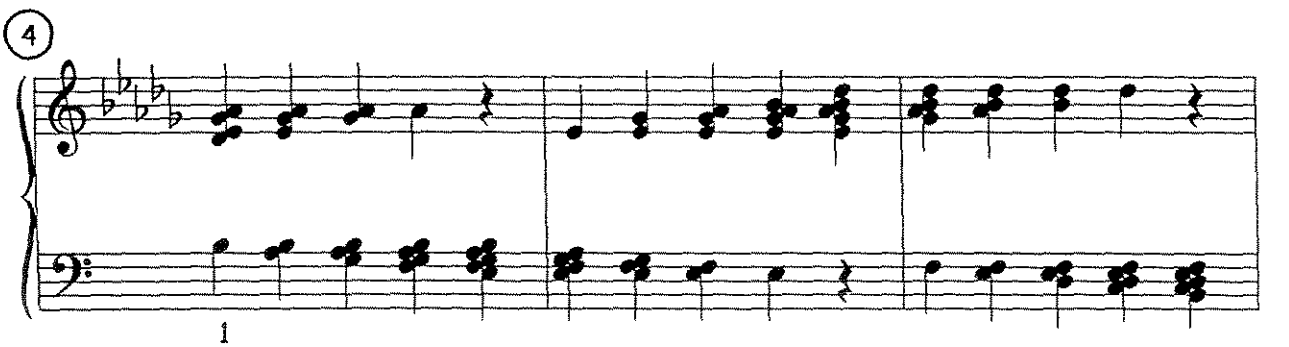


Desafio: tocar só os compassos 4 / 4 , sem interrupção.
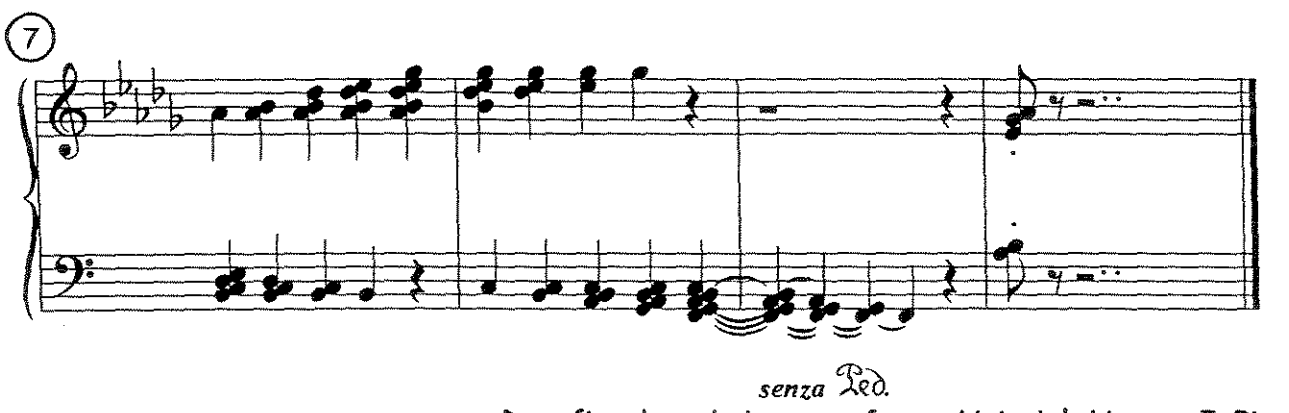
2- DOTTORE HERZ (OU PISCHNA?)

para piano

Alternativa: tocar tudo *f* ou tudo *p*.
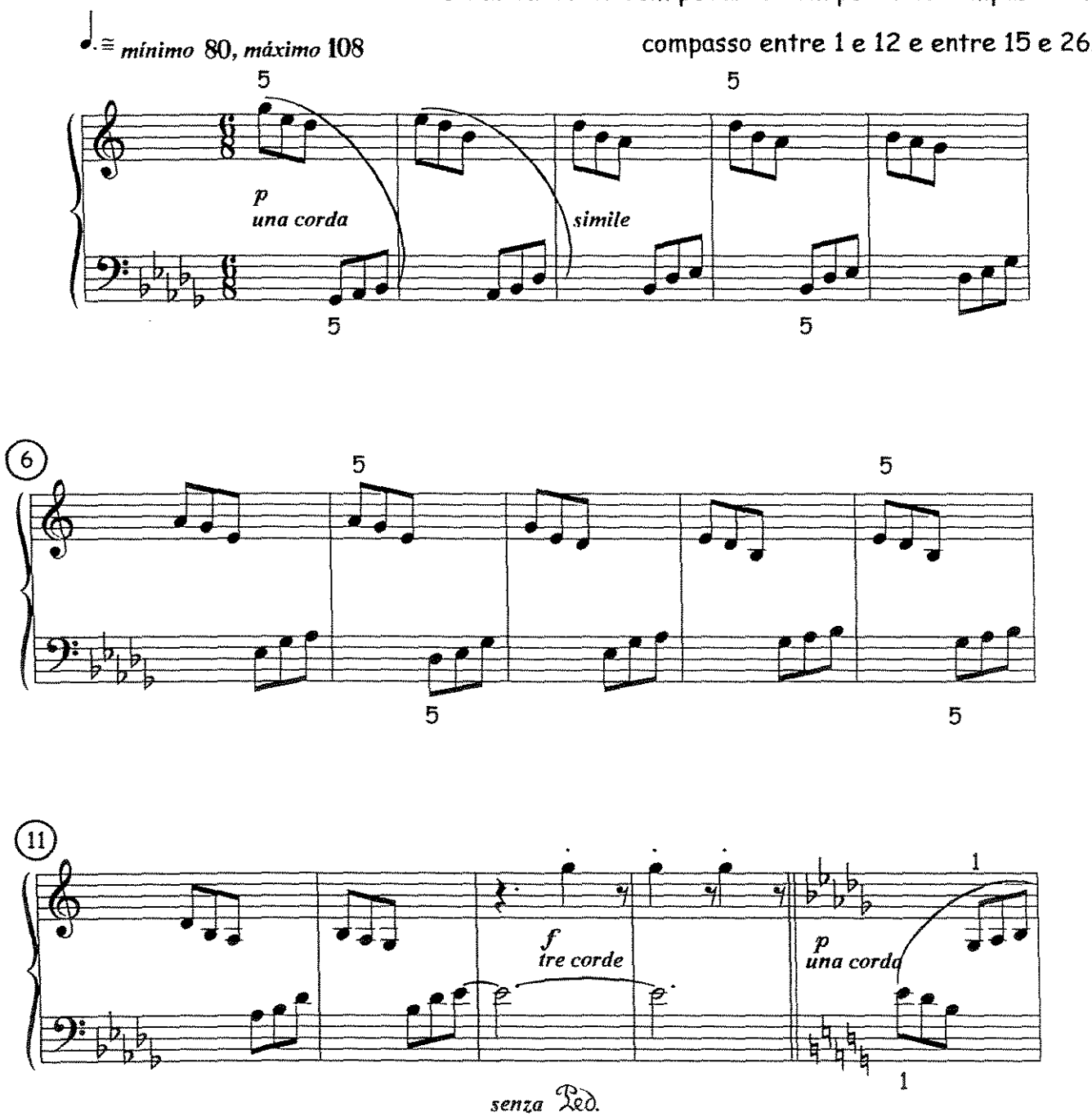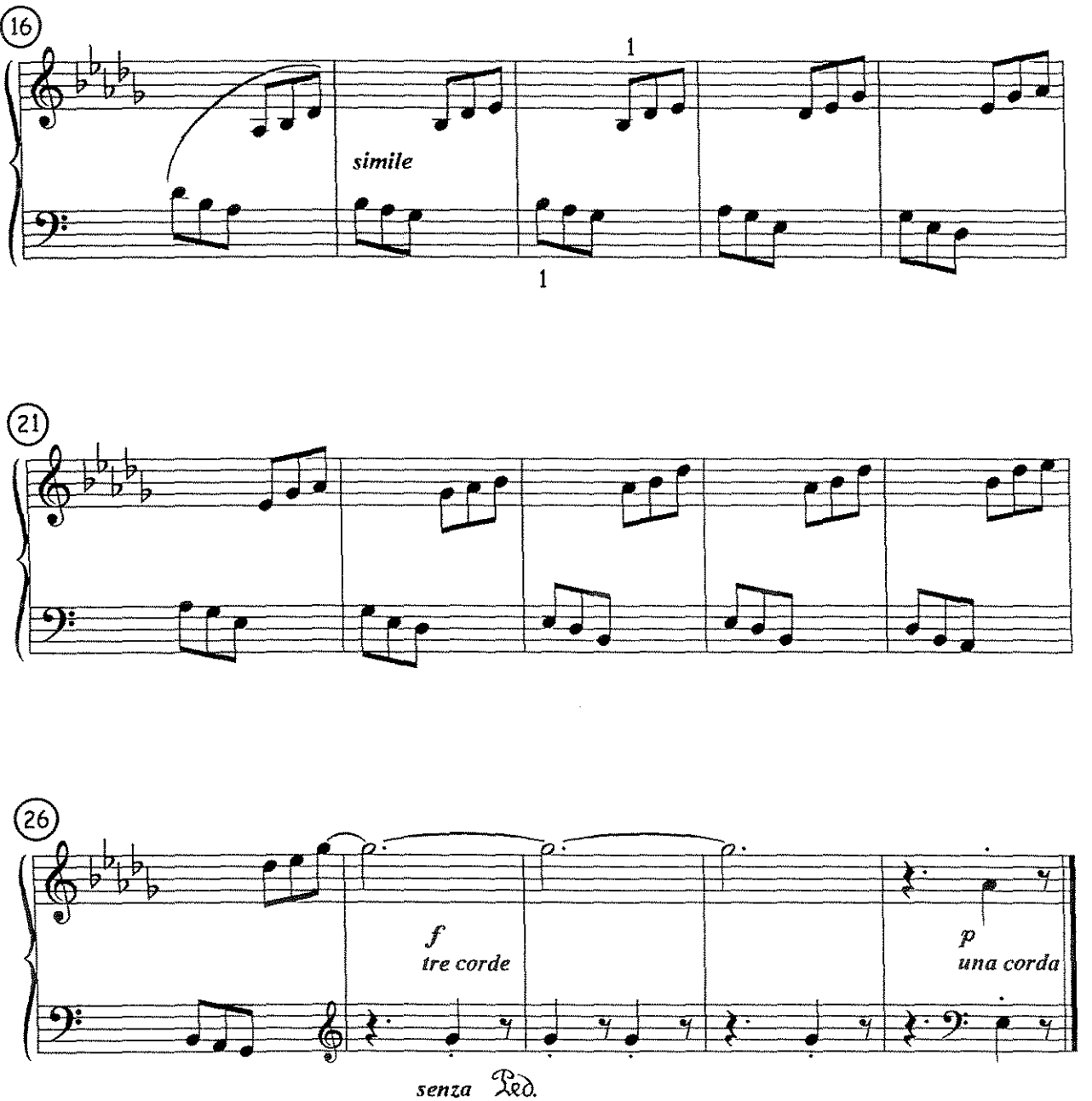






Desafio: descobrir quem foram Heinrich Herz e T. Pischna

3- DOKTOR CLEMENTI

para piano

Alternativa: tocar sem pedal ou com pedal de compasso em compasso entre 1 e 12 e entre 15 e 26.
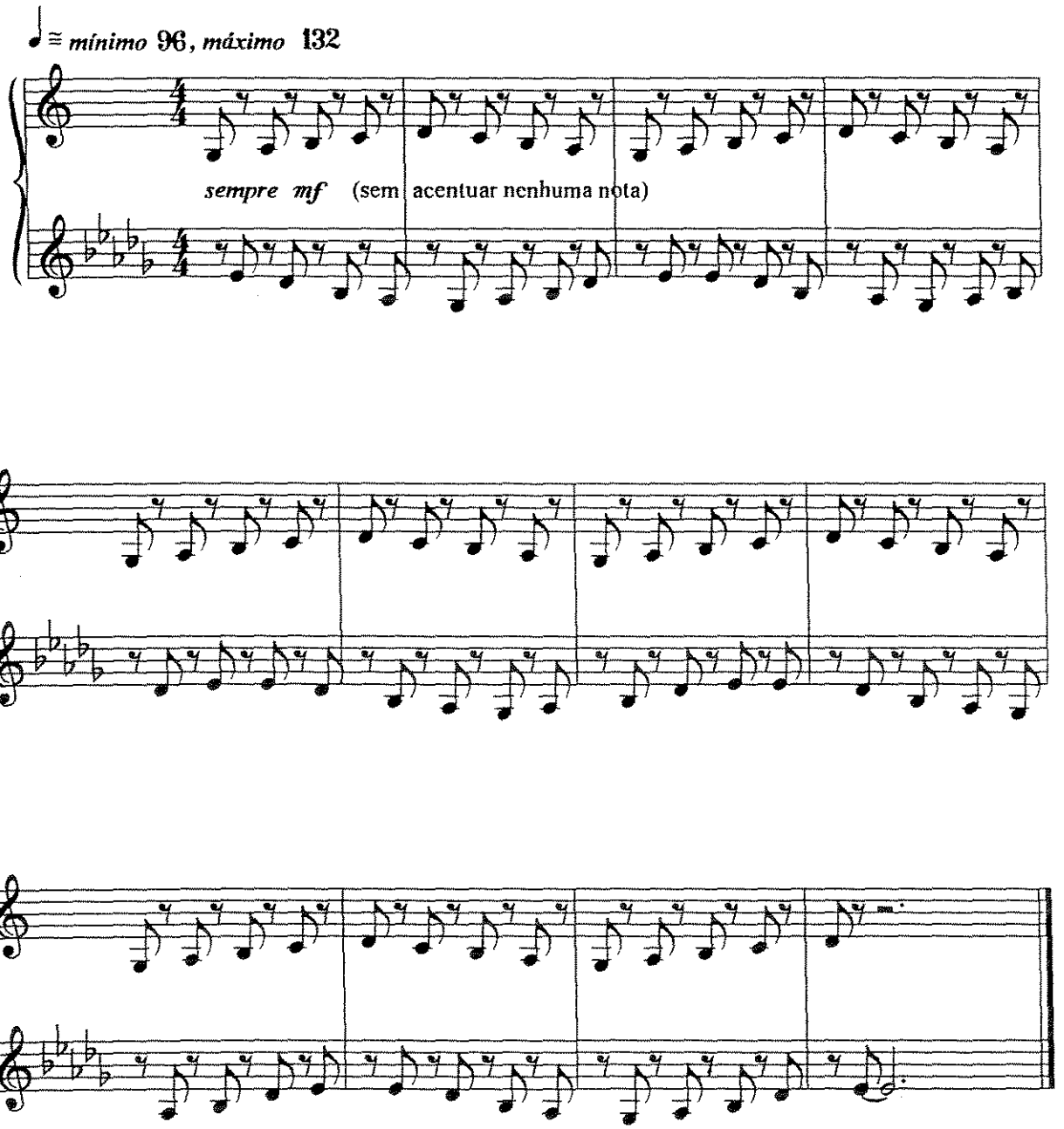




Desafio: tocar todas as notas naturais com ♭ e todas as

notas alteradas com ♮.

4- DOCTEUR CZERNY
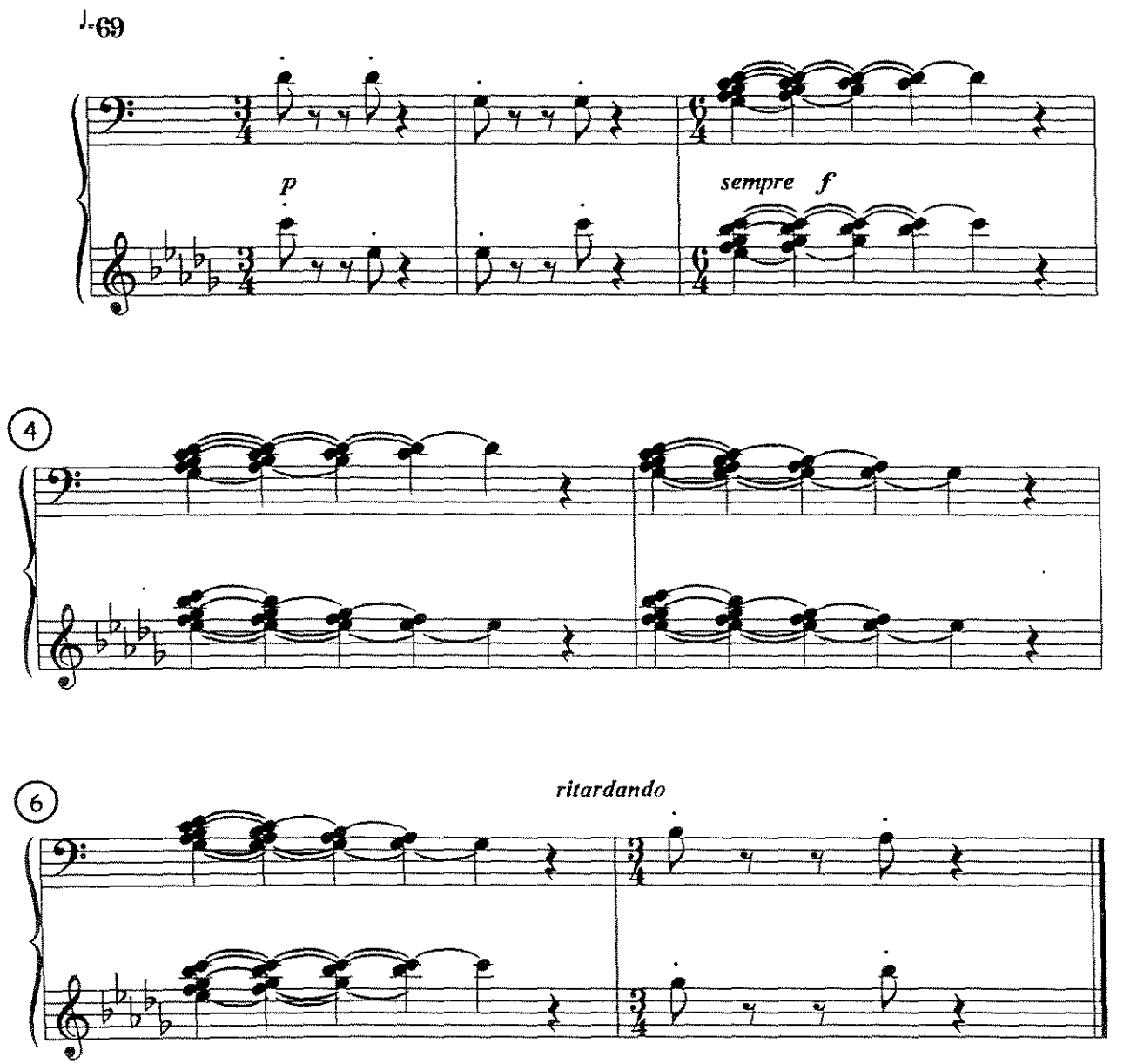
para piano

Alternativa: tocar tudo *legato* ou tudo *staccato.*



5- DOUTOR CODA

para piano



Desafio: tocar a parte da mão direita uma oitava acima

MARCUS FERRER

CINCO PEQUENAS PEÇAS PARA PIANO

RIO DE JANEIRO, 1988
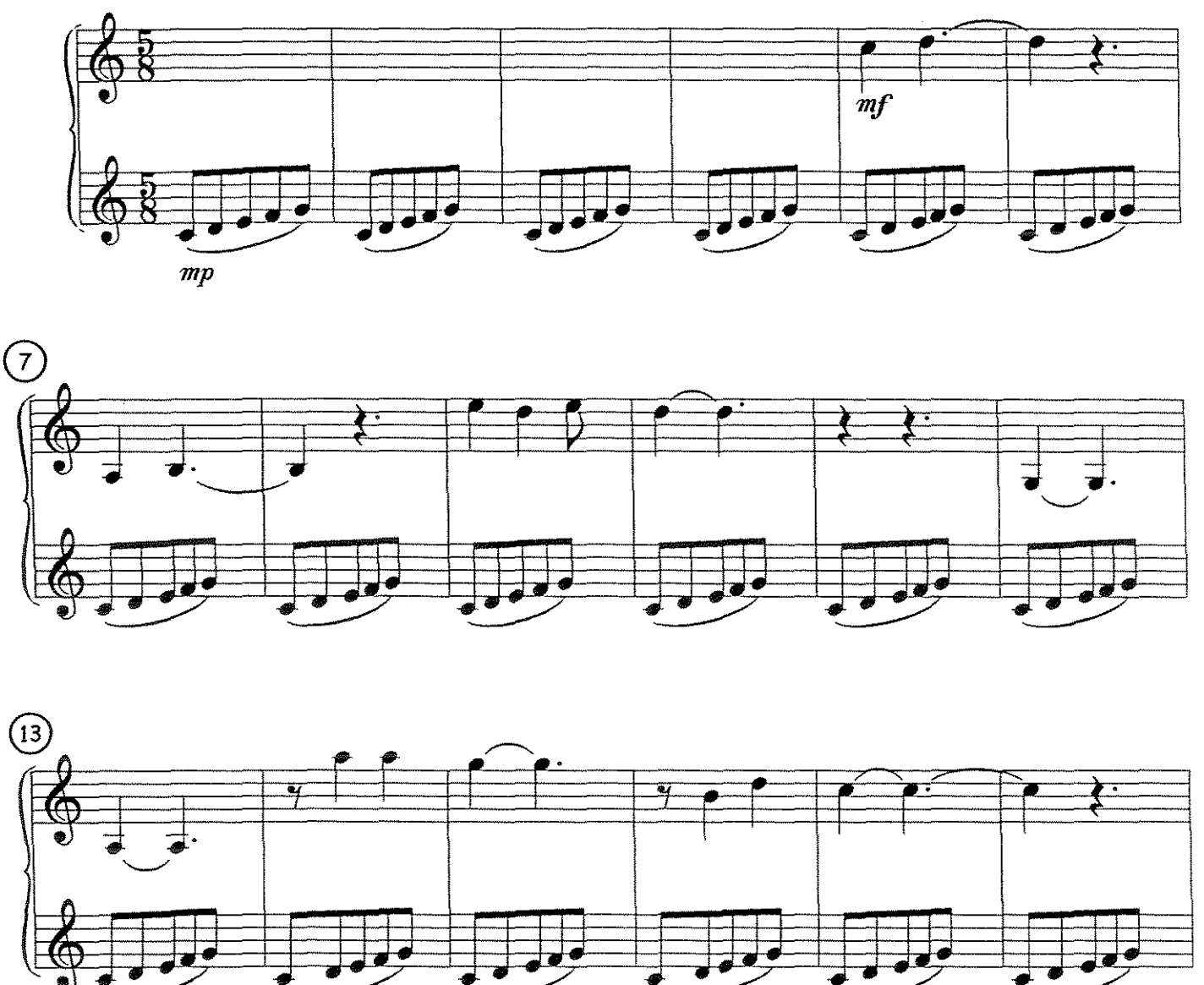
CINCO PEQUENAS PEÇAS PARA PIANO

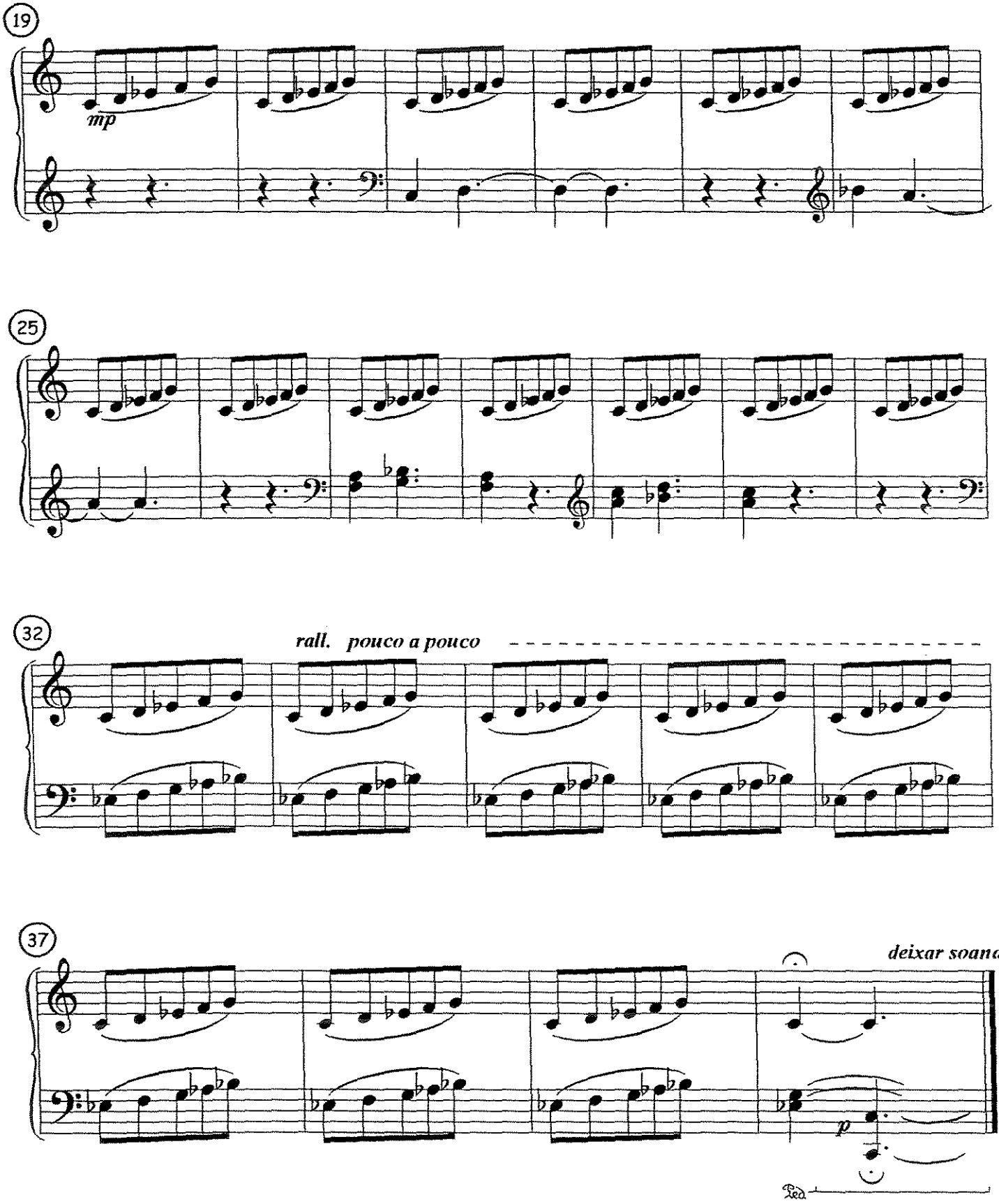
IA

MARCUS FERRER

Rio de Janeiro, 1998

Cômodo




19
mp
25
32
rall. pouco a pouco
37
deixar soando
p
Ped.

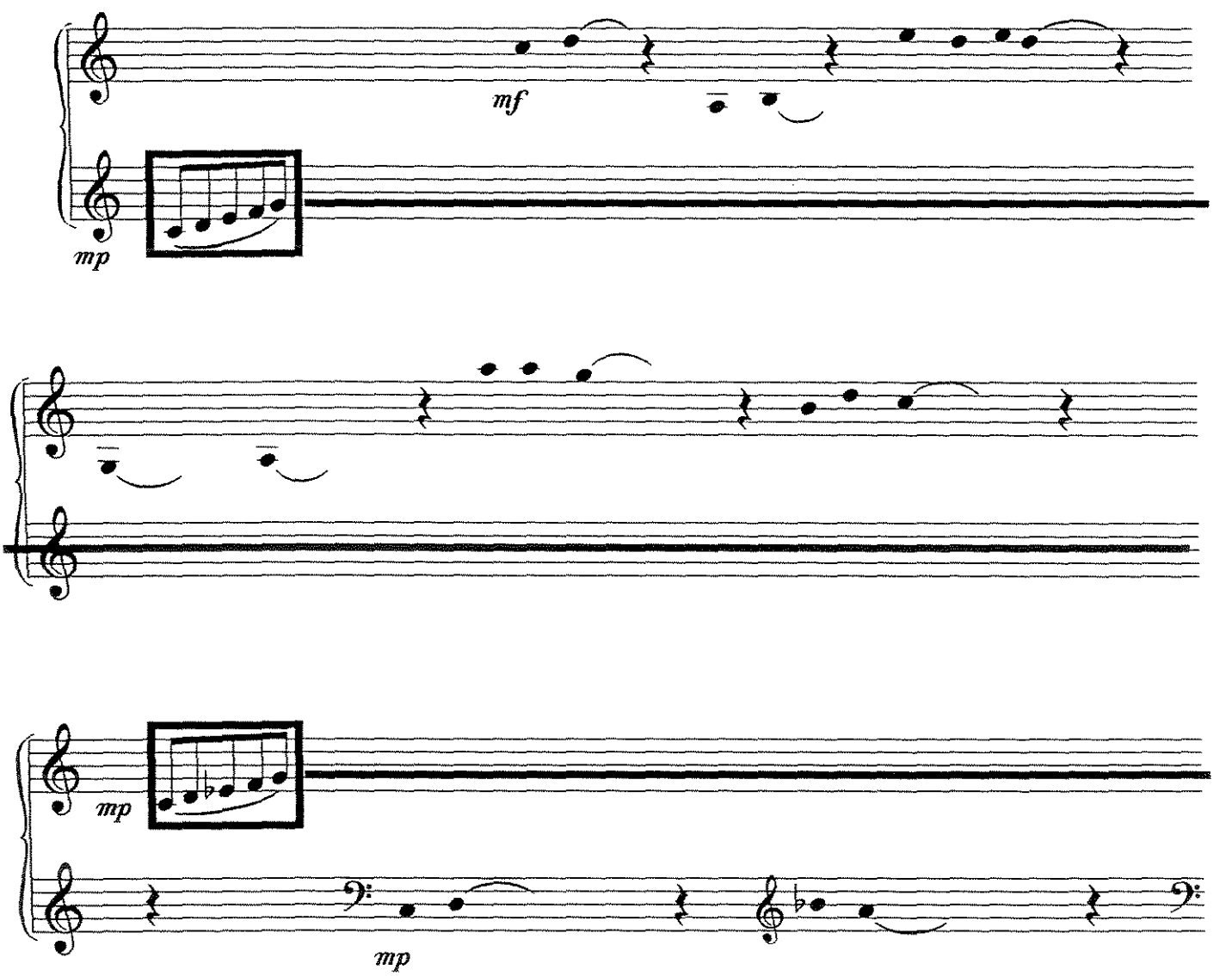
Cinco pequenas peças para piano

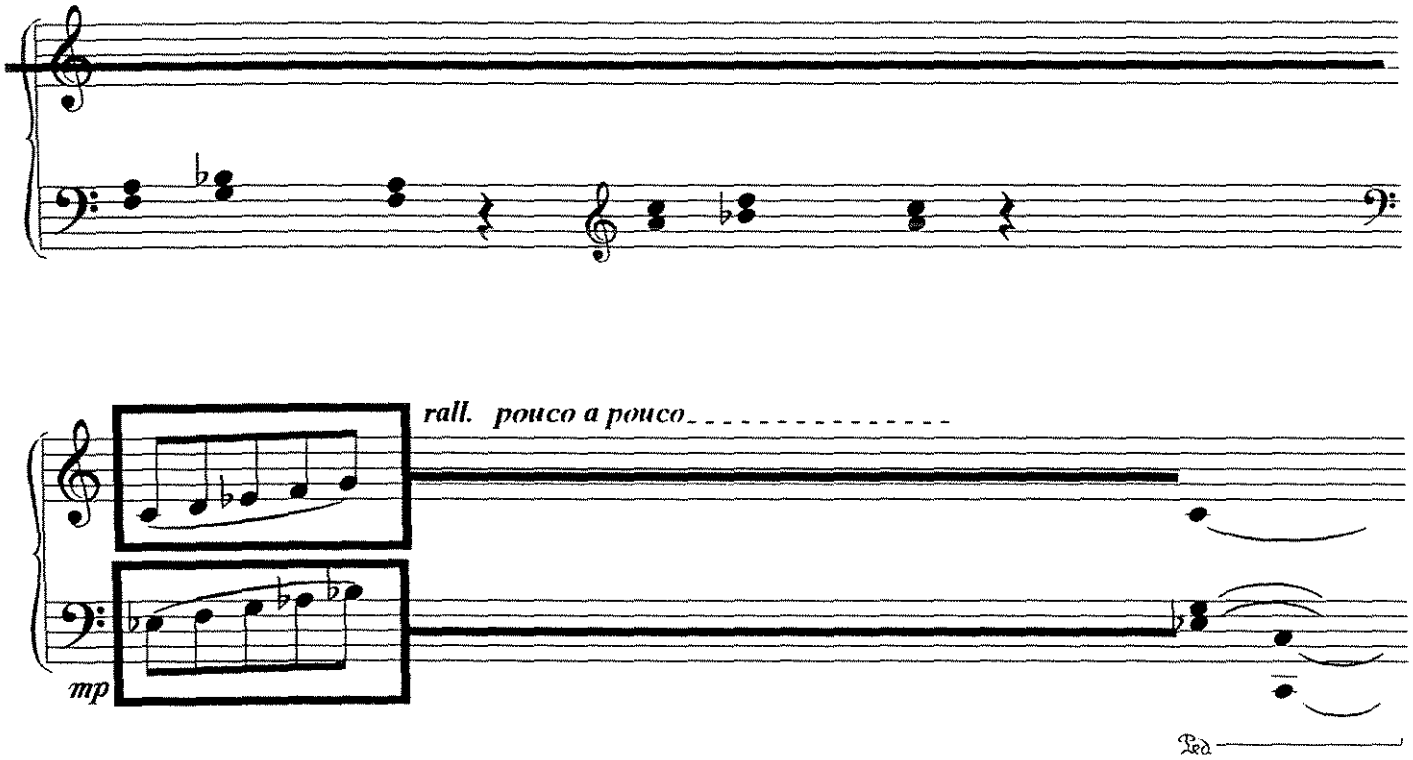
Ib

Marcus Ferrer

Rio de Janeiro, 1998

Cômodo




rall. pouco a pouco
mp
Ped
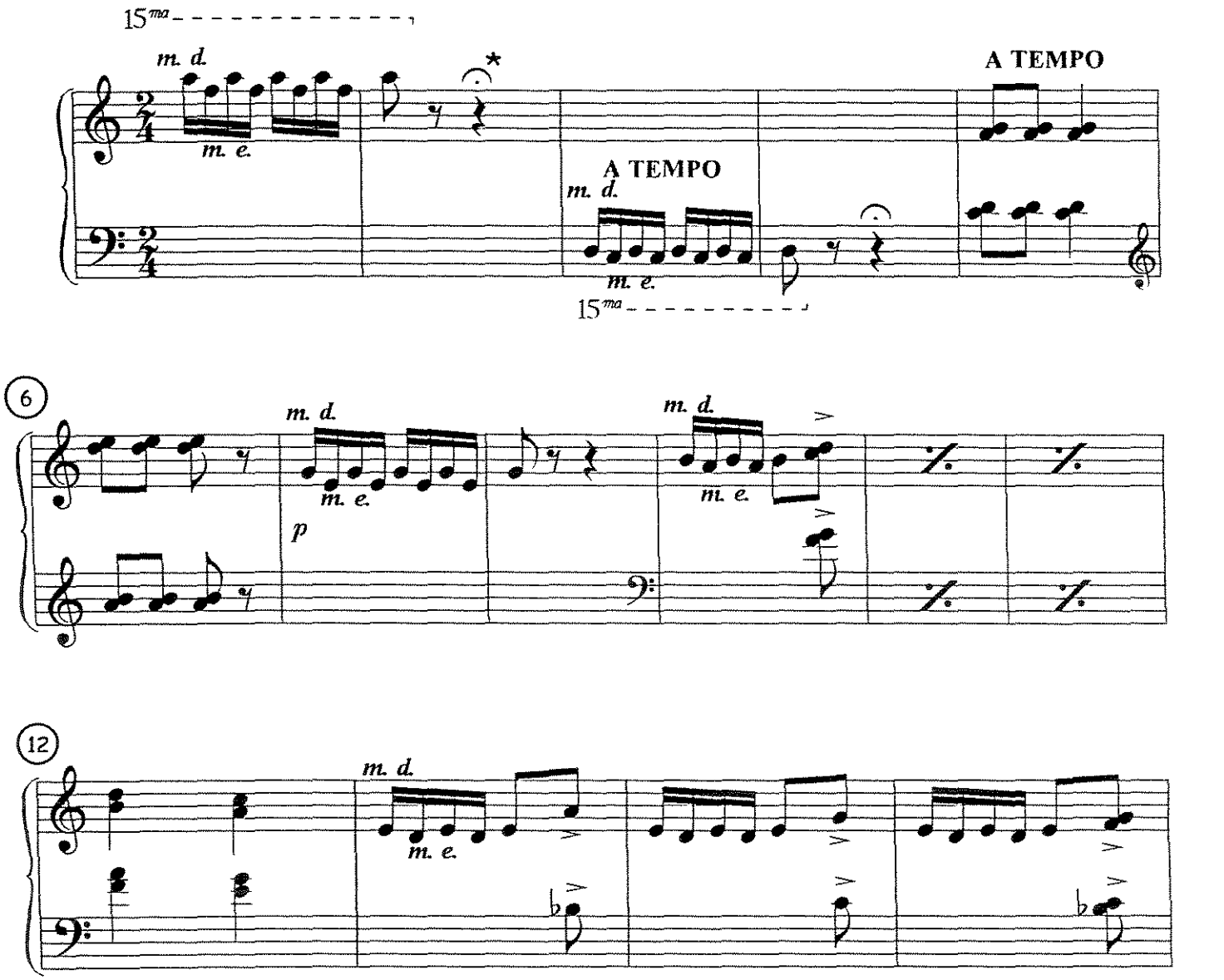
CINCO PEQUENAS PEÇAS PARA PIANO

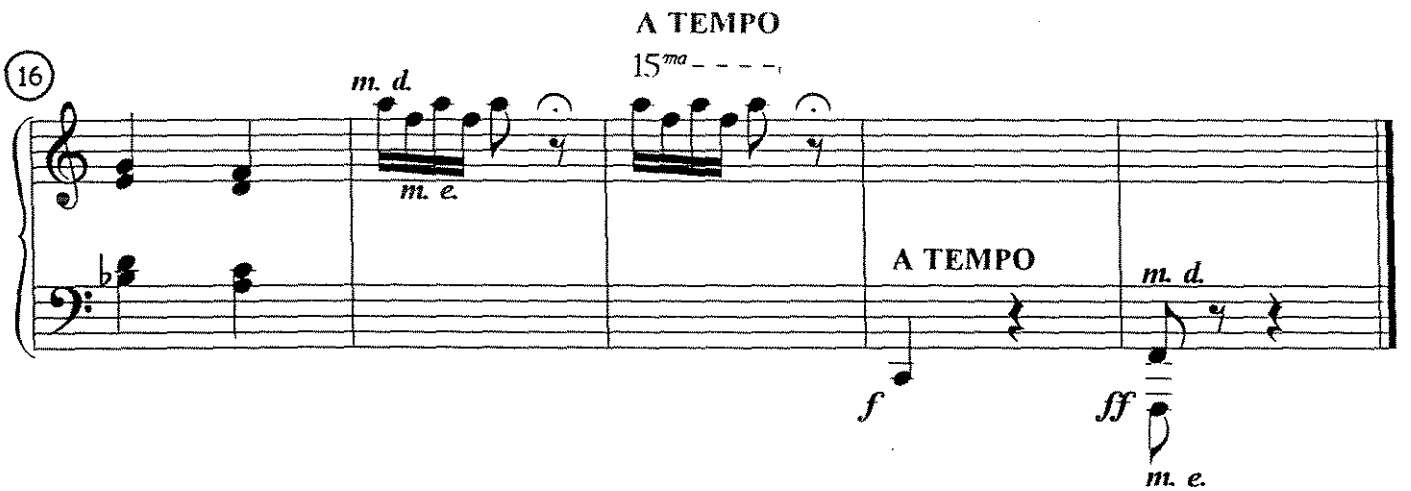
II

para tocar em pé

MARCUS FERRER
Rio de Janeiro, 1998

Rápido (tempo I)





** - a fermata deve ser interpretada como tempo livre para o intérprete ir até o registro grave e vice-versa.*
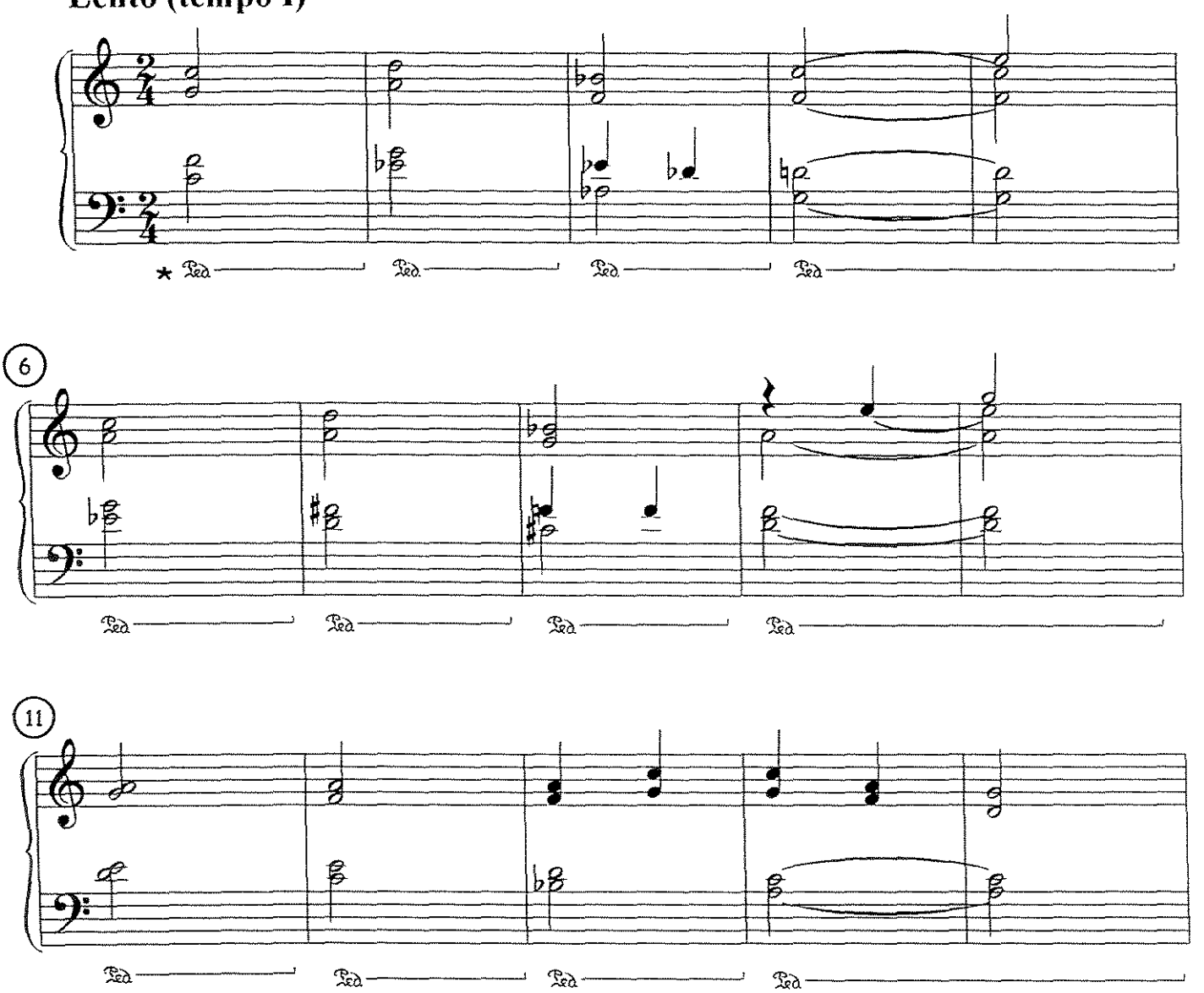
CINCO PEQUENAS PEÇAS PARA PIANO

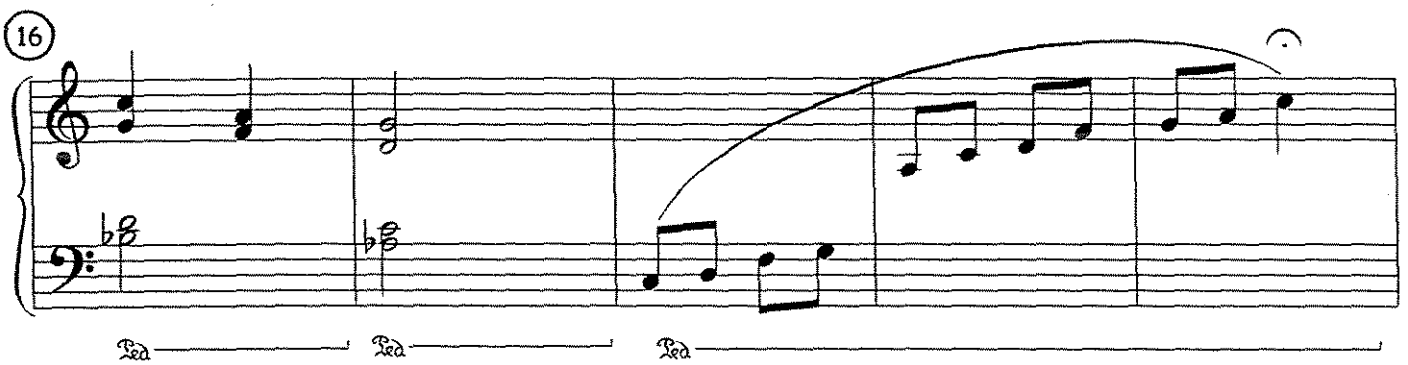
III CORAL

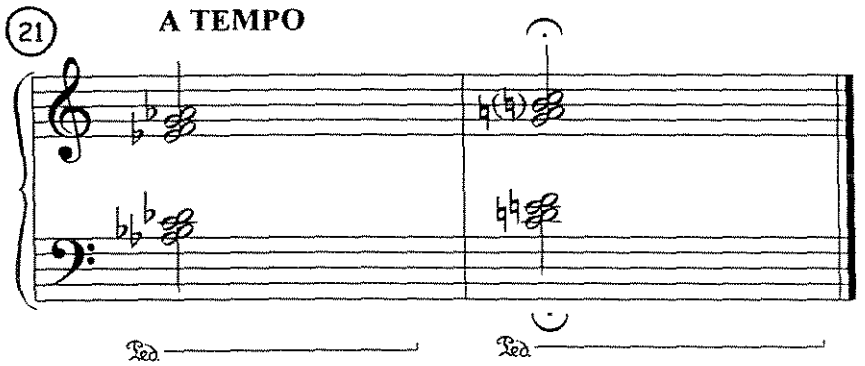
MARCUS FERRER

Rio de Janeiro, 1998

Lento (tempo I)







** - o pedal pode ser usado quando a criança puder alcançá-lo, ou de outra forma, a criança pode também tocar em pé.*

Obs: a utilização do pedal "enche" a sonoridade dos acordes.
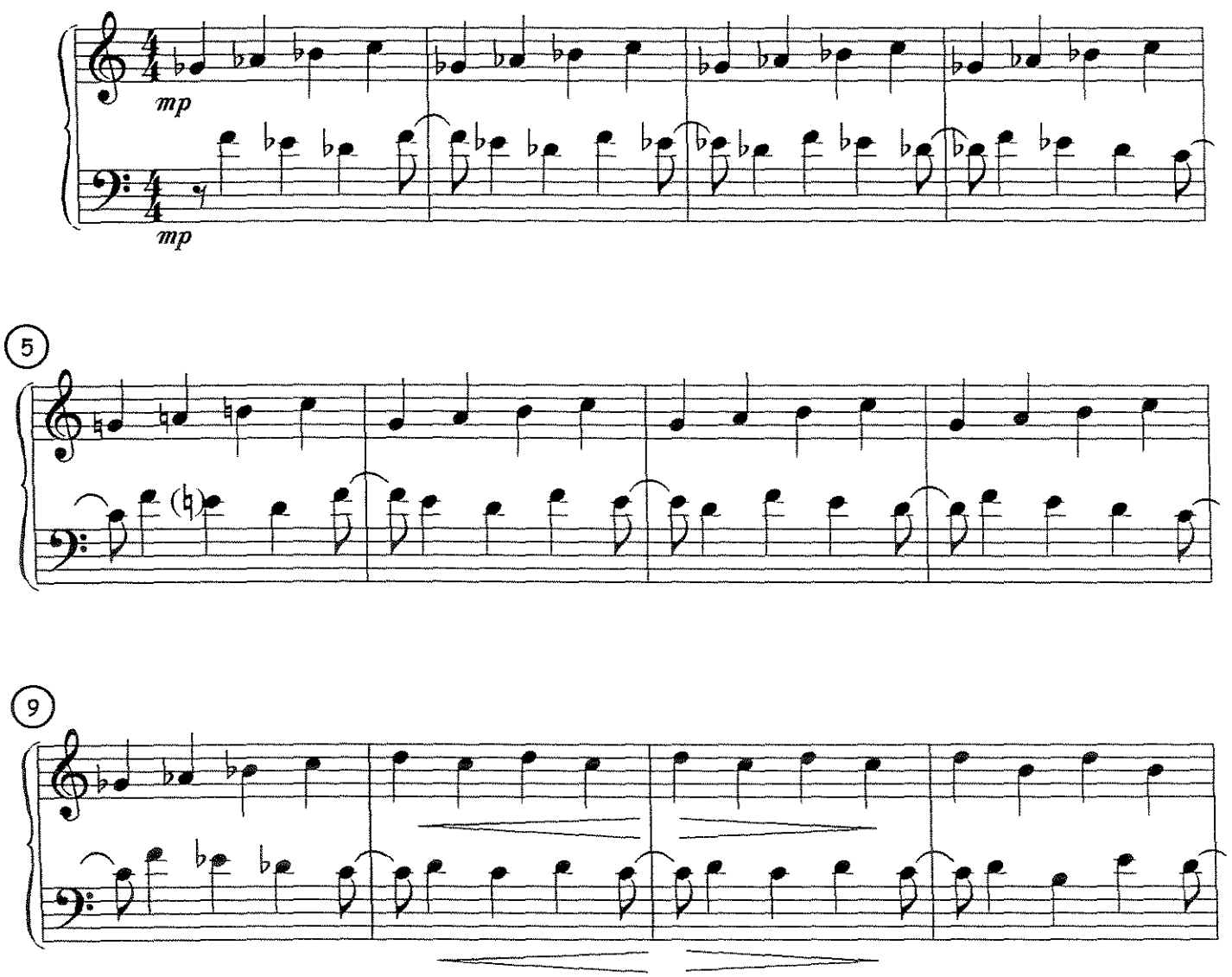
CINCO PEQUENAS PEÇAS PARA PIANO

IV
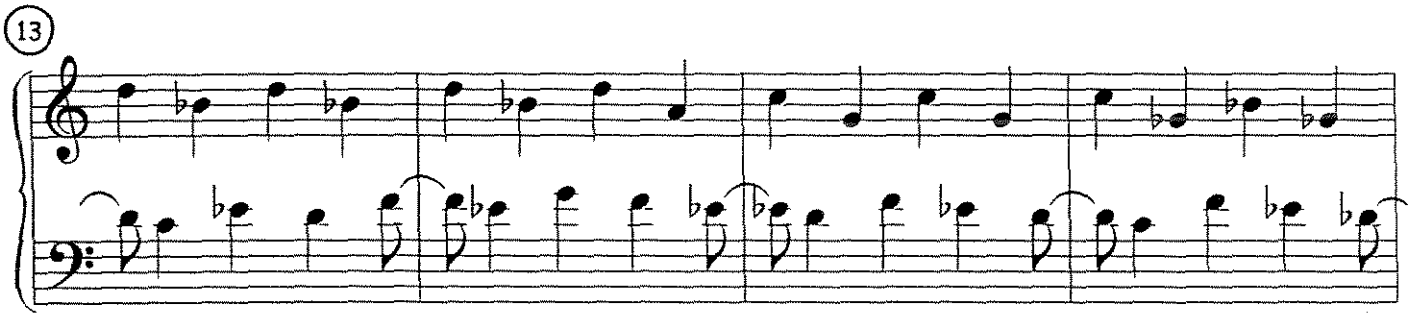
MARCUS FERRER

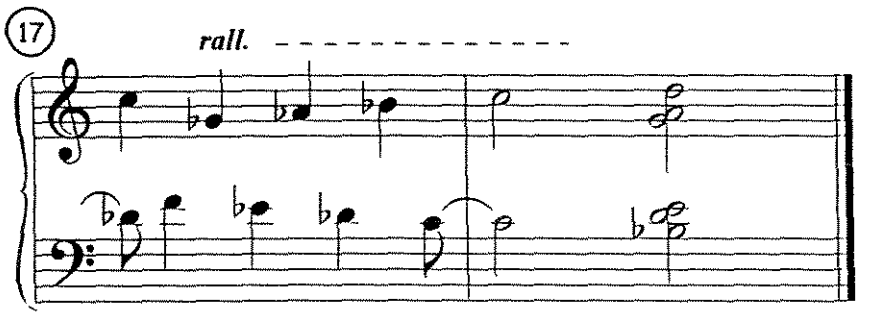
Rio de Janeiro, 1998

♩=60 *(ou mais)*



BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DE
COLEÇÃO
UNICAMP


13
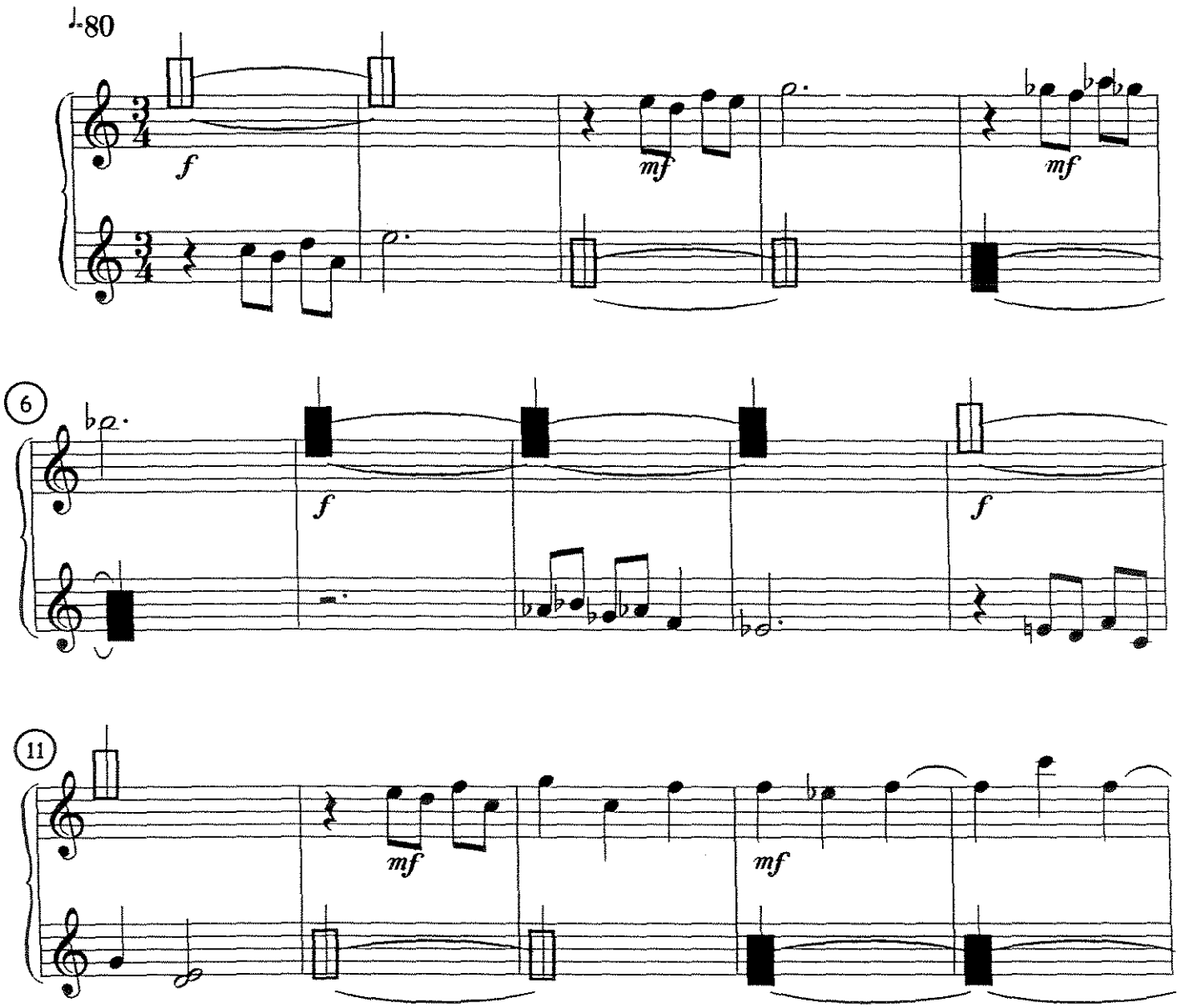

17
rall.

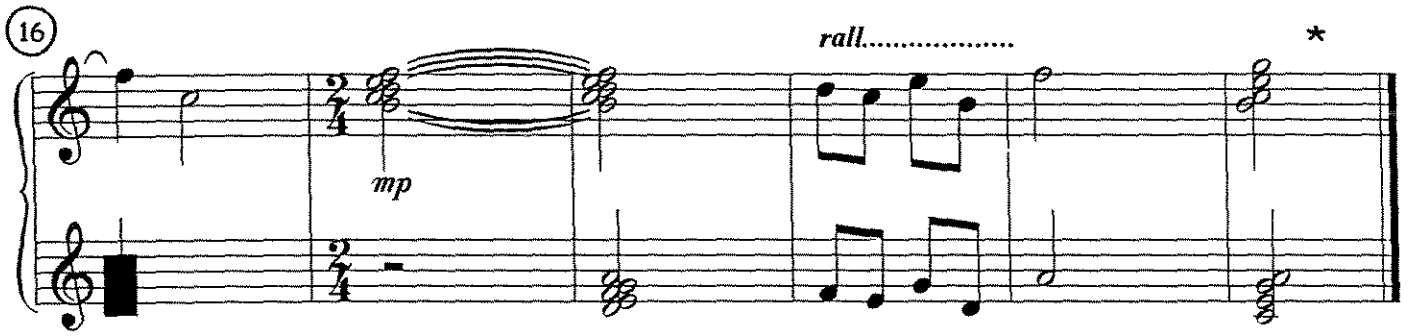
Cinco pequenas peças para piano

V

Marcus Ferrer

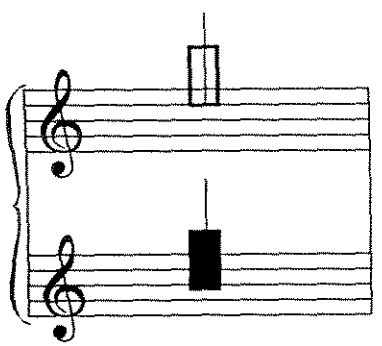
Rio de Janeiro, 1998





** - o acorde final pode ser montado sem a nota dó (na mão direita) e sem a nota sol (na mão esquerda).*

Obs: pode ser tocada em pé.



-cluster nas notas pretas

-cluster nas notas brancas

} ambos com o antebraço (do cotovelo à mão) todo apoiado sobre o piano.

MARISA REZENDE

O GRILO GRANDE

para piano

1. O MENINO
2. O GRILO
3. O MENINO E O GRILO
4. A FUGA
5. A TARTARUGA, O GRILO E A FLORESTA
6. O RIO, A BROMÉLIA, O MENINO E O GRILO

REALIZADA POR ENCOMENDA DE CLÁUDIA DELTRÉGIA

BASEADA NA HISTÓRIA HOMÔNIMA DE MARCOS LACERDA

"O GRILO GRANDE"

Marcos Branda Lacerda

Um menino, em viagens por serras e vales do rio Py, dá abrigo a um grilo na gaveta de seu armário. O grilo, de quase raquítico, vai se tornando enorme. Seu trilo transforma-se num poderoso ronco, que assusta a todos os moradores da região.

O grilo é obrigado a separar-se do menino, enfrentando o desconhecido na mata. Lá, uma tartaruga tenta ajudá-lo a resolver seu maior problema: a falta de companhia de outros da sua espécie misteriosa. Será que para isto o Grilo Grande deveria voltar a ser novamente um grilinho?

Muitas aventuras se passam na mata porém, o Grilo Grande termina por se transformar num verdadeiro protetor da tartaruga, justamente por não ser pequeno.

Como termina esta estória? Se você quiser saber... procure ler o "O Grilo Grande"!

Marcos Branda Lacerda - mbl@uol.com.br
Capa: Miguel Pachá

NOTAS

As seis peças deste ciclo, escritas em grau de dificuldade simples a intermediária, podem ser executadas autonomamente ou em conjuntos de duas, três, ..., a seis peças, respeitada a ordem em que se encontram escritas.

1.O menino

Explora o toque *cantabile* para ambas as mãos e nuances das articulações *legato/staccato,* no registro médio.

2. O grilo

Explora saltos nos registros médio e agudo, com trocas súbitas de dinâmica, e a execução de *trêmolo* de duração indeterminada,tornado irregular por seus *acelerandos e rallentandos* internos.

3. O menino e o grilo

Explora os elementos apontados nas peças anteriores e a obtenção, via *crescendo,* de extremo de dinâmica - *fffff* - em clusters no registro gravíssimo. Caso a 4a peça siga a 3a, não deve haver troca de pedal sostenuto.

4. A fuga

Explora anotação aleatória de alturas e tempo, que pode ser realizada a partir de uma pulsação básica de semínima em torno de 60. Nos módulos improvisatórios, sugere-se que a mão direita trabalhe nas teclas brancas, e a esquerda, nas pretas. Nestes módulos, excetuando-se o primeiro, sugere-se que suas finalizações se dêem através de movimentos ascendentes, que permitam alcançar as trocas de registros que lhes seguem.

O pedal sostenuto deve ser aplicado conforme marcado na partitura.

5. A tartaruga, o grilo e a floresta

Explora a alternância de diversos metros, com diferentes equivalências de unidade de tempo, assim como alterações no andamento, que respondem ao caráter descritivo dos vários elementos representados na peça.
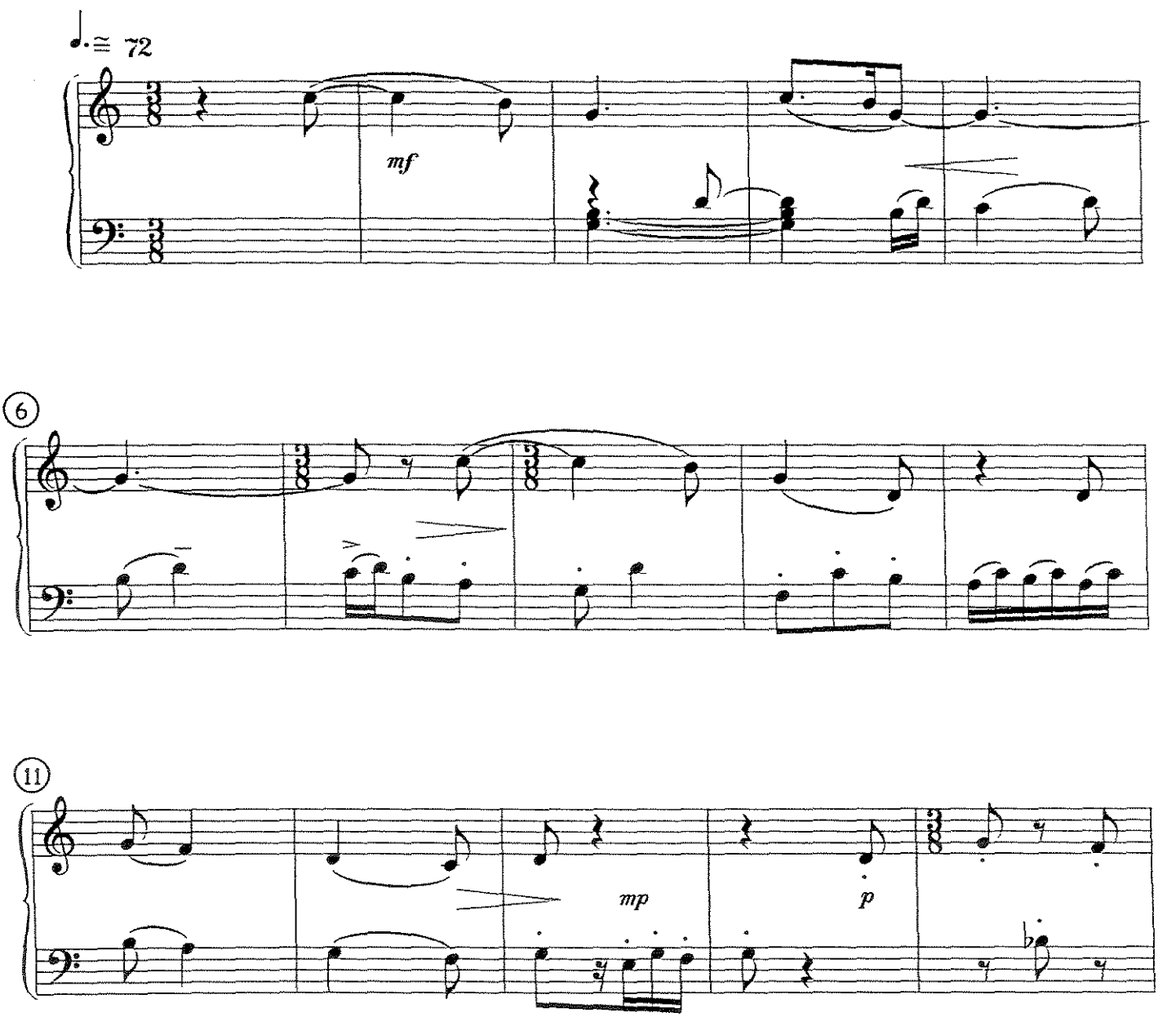
O *trêmolo* do compasso 14 não deve ser uniforme e deve oscilar entre as dinâmicas sugeridas.

6. O rio, a bromélia, o menino e o grilo
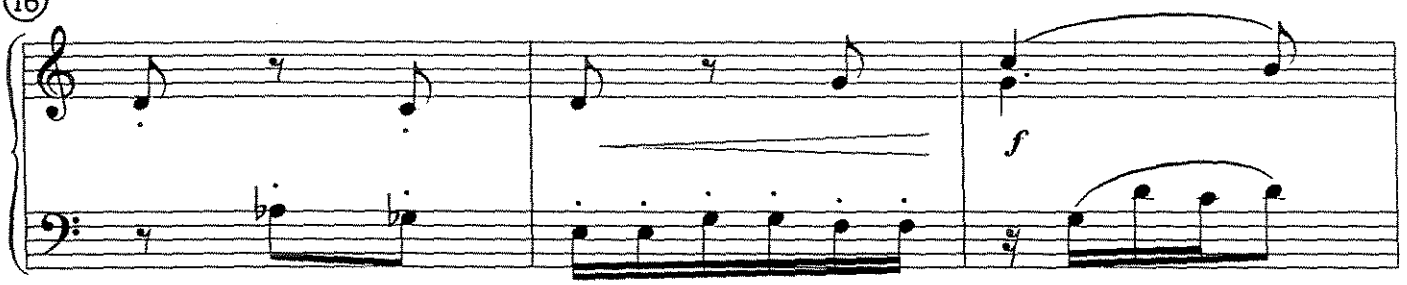
Exlora sonoridades veladas (*pp* / *ppp*) associadas ao uso do pedal *una corda* e a um toque também velado, que não realce cada altura, nos compassos 1 a 5, e compasso 11; contrasta-se este toque com o *cantabile expressivo* a partir do compasso 17, inclusive explorado pela mão esquerda (c. 21/22). Esta peça também explora subdivisões irregulares do pulso e diversas alterações de andamento.

1. O MENINO

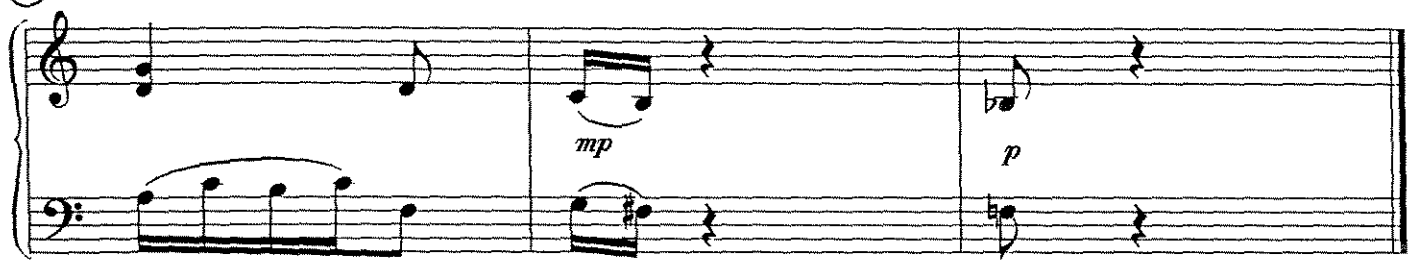
Alegre



16
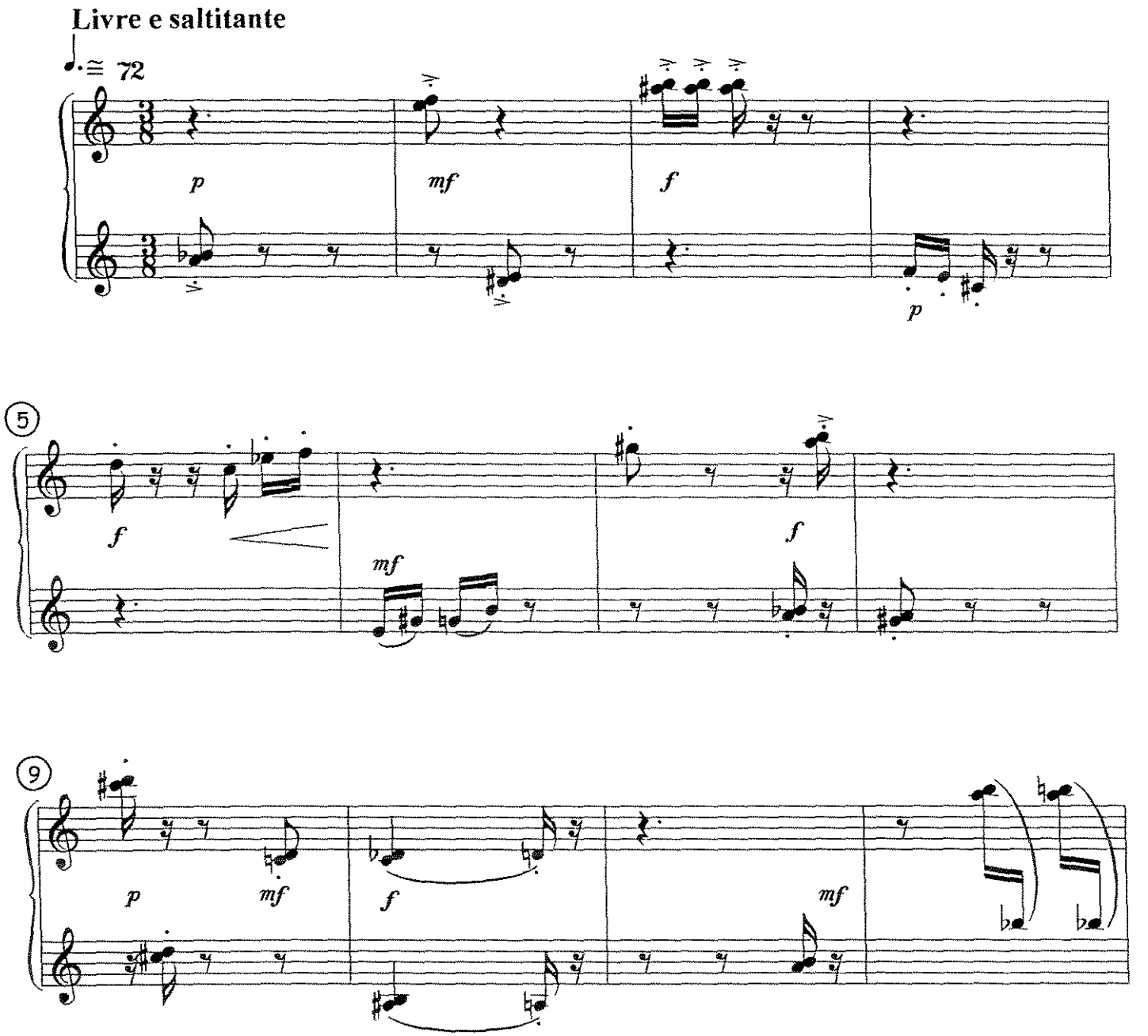


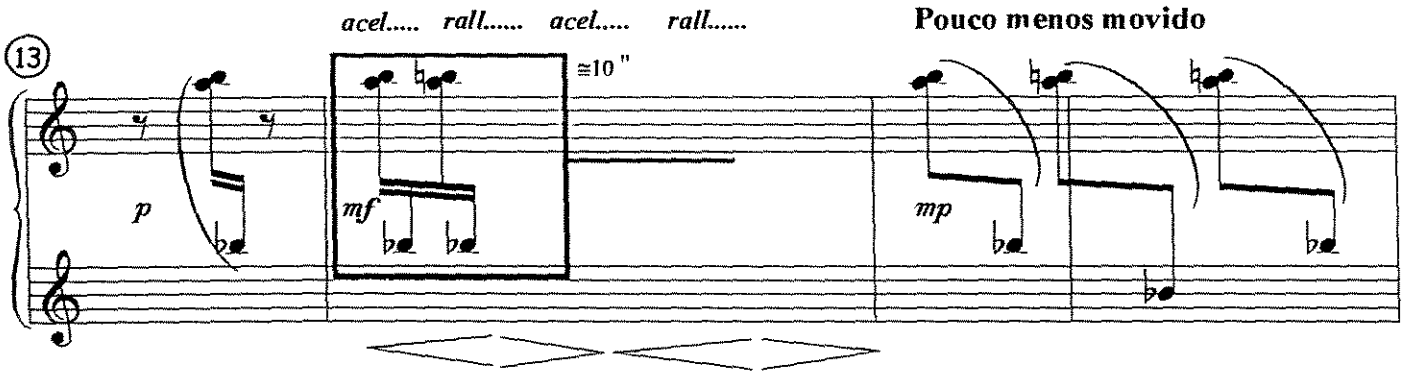
19

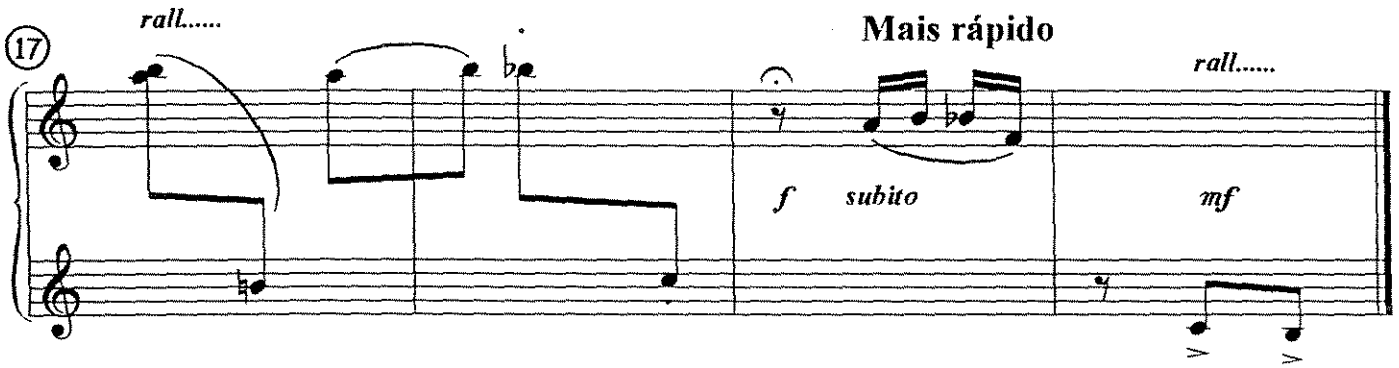


ataca súbito

2. O GRILO
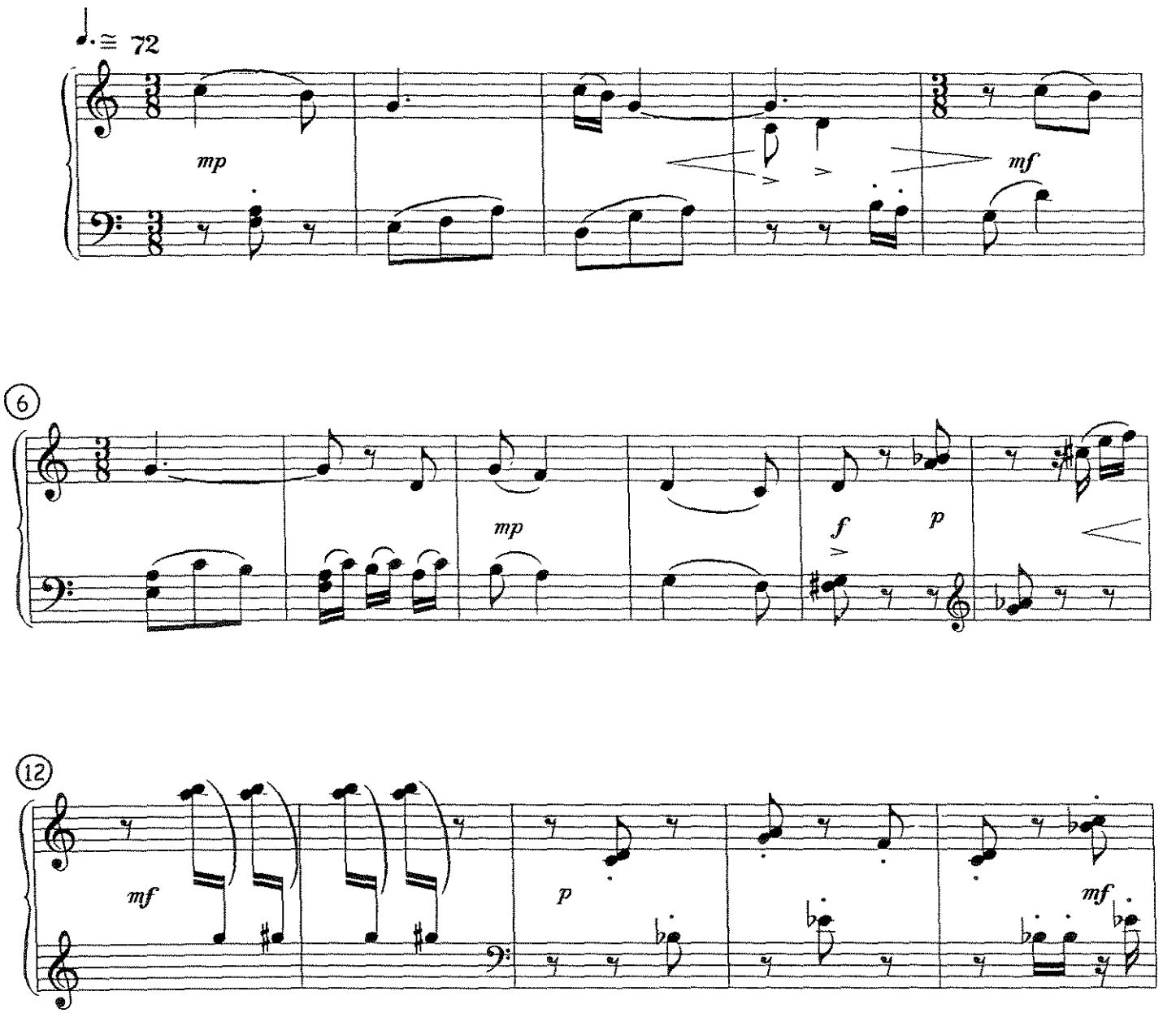



acel..... rall..... acel..... rall.....
Pouco menos movido
13
≅10 "
p
mf
mp
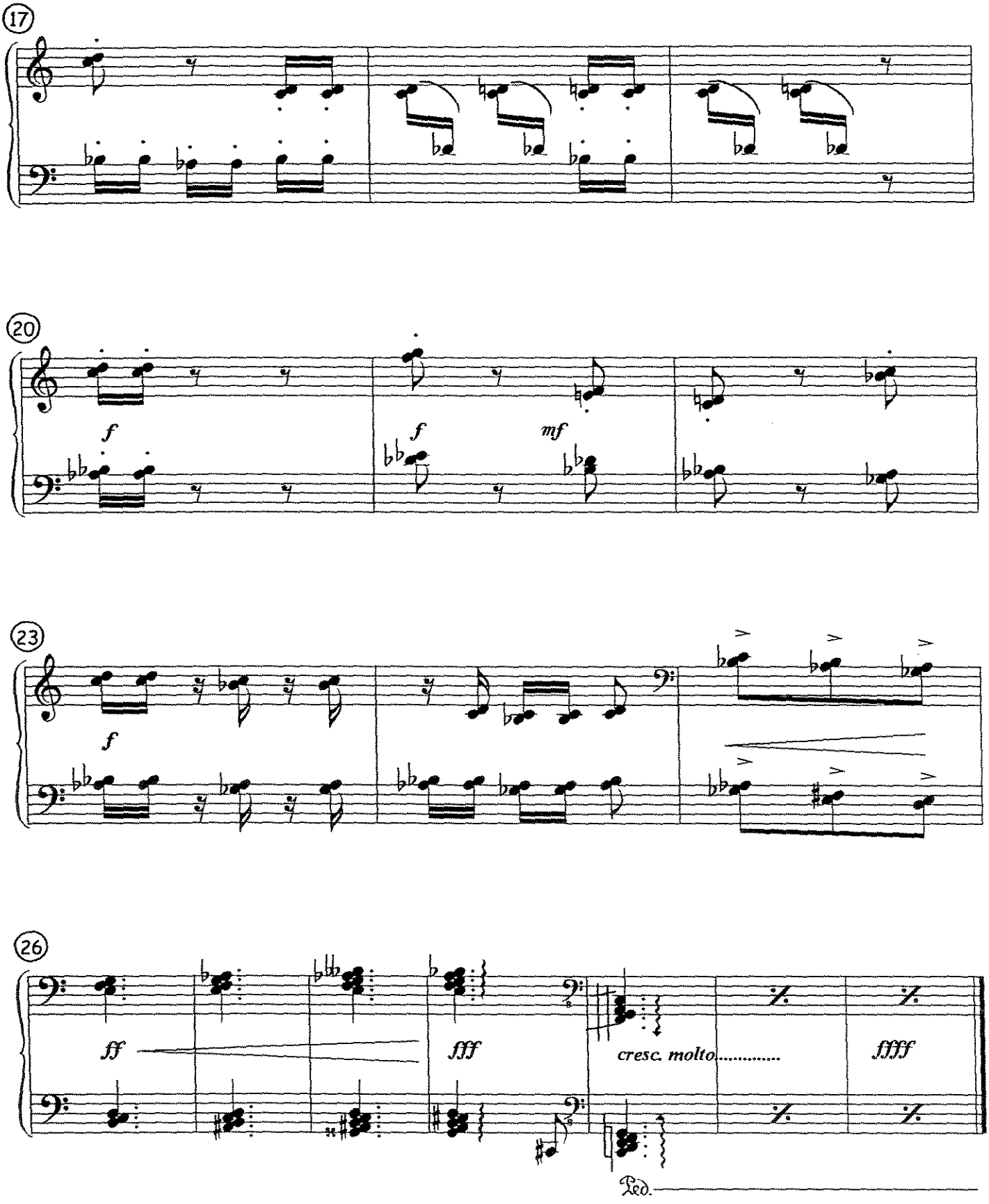

rall.....
17
Mais rápido
rall.....
f subito
mf



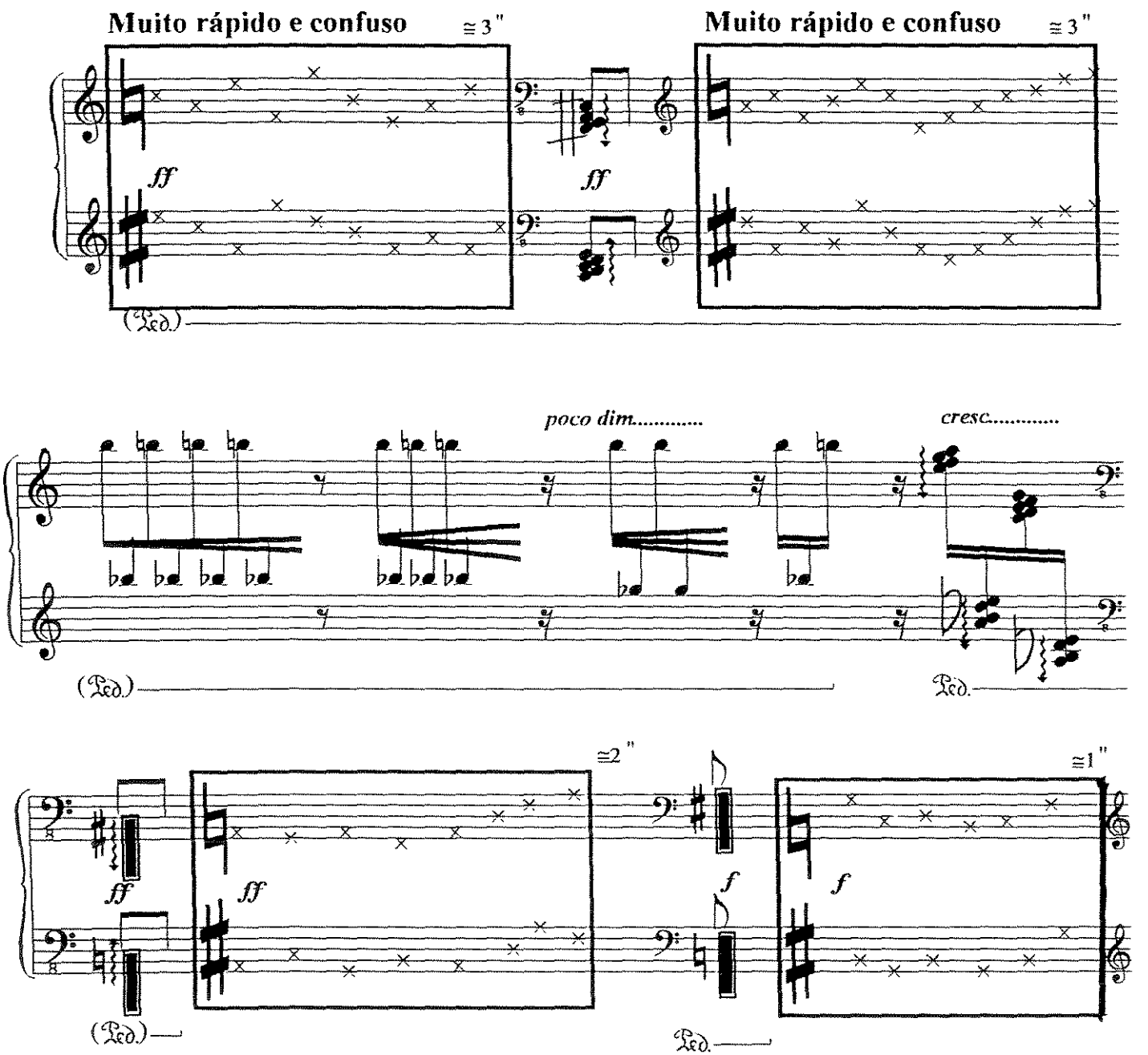
3. O MENINO E O GRILO

Contente

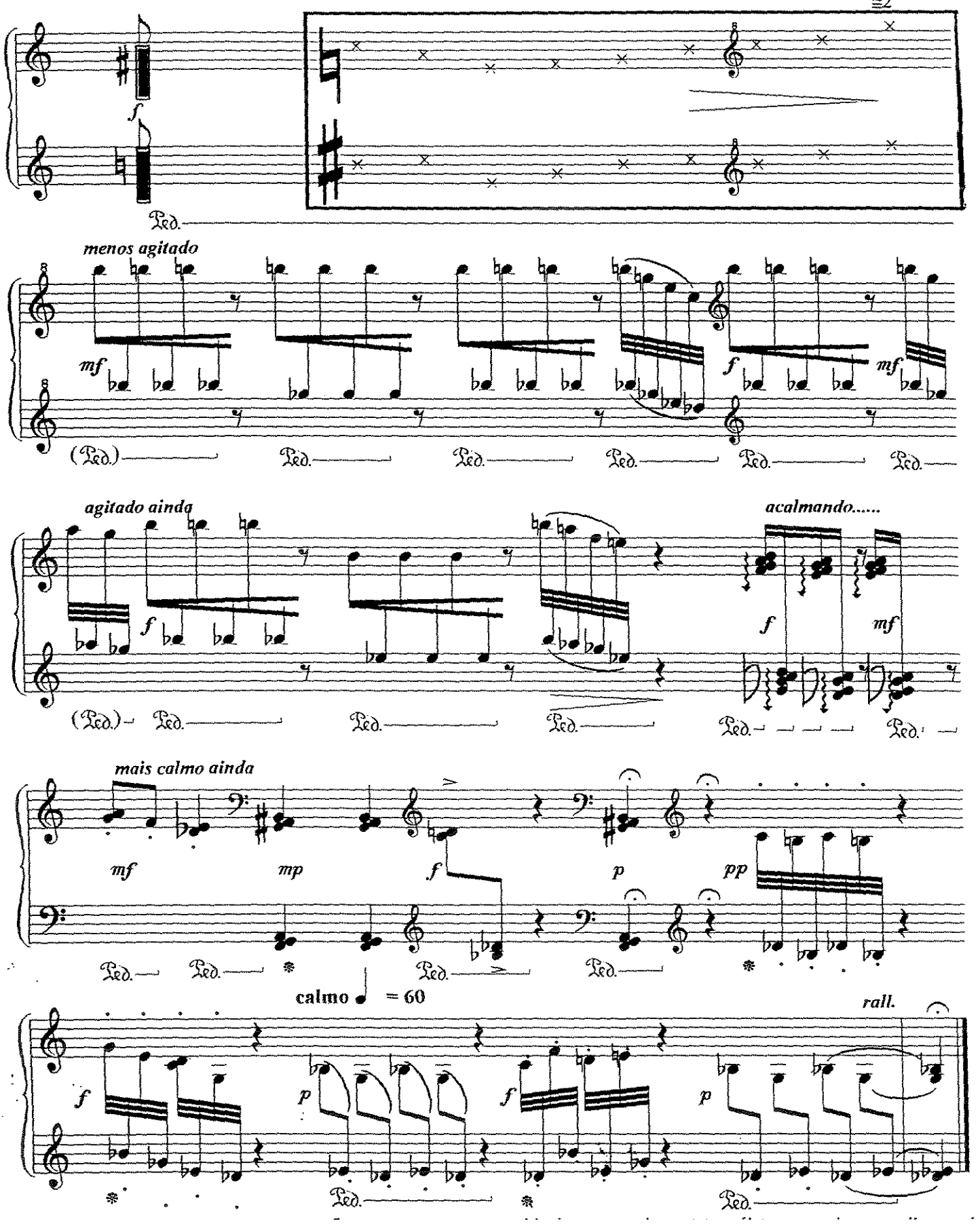



17
20
f
f
mf
23
f
26
ff
fff
cresc. molto.....
ffff
Ped.
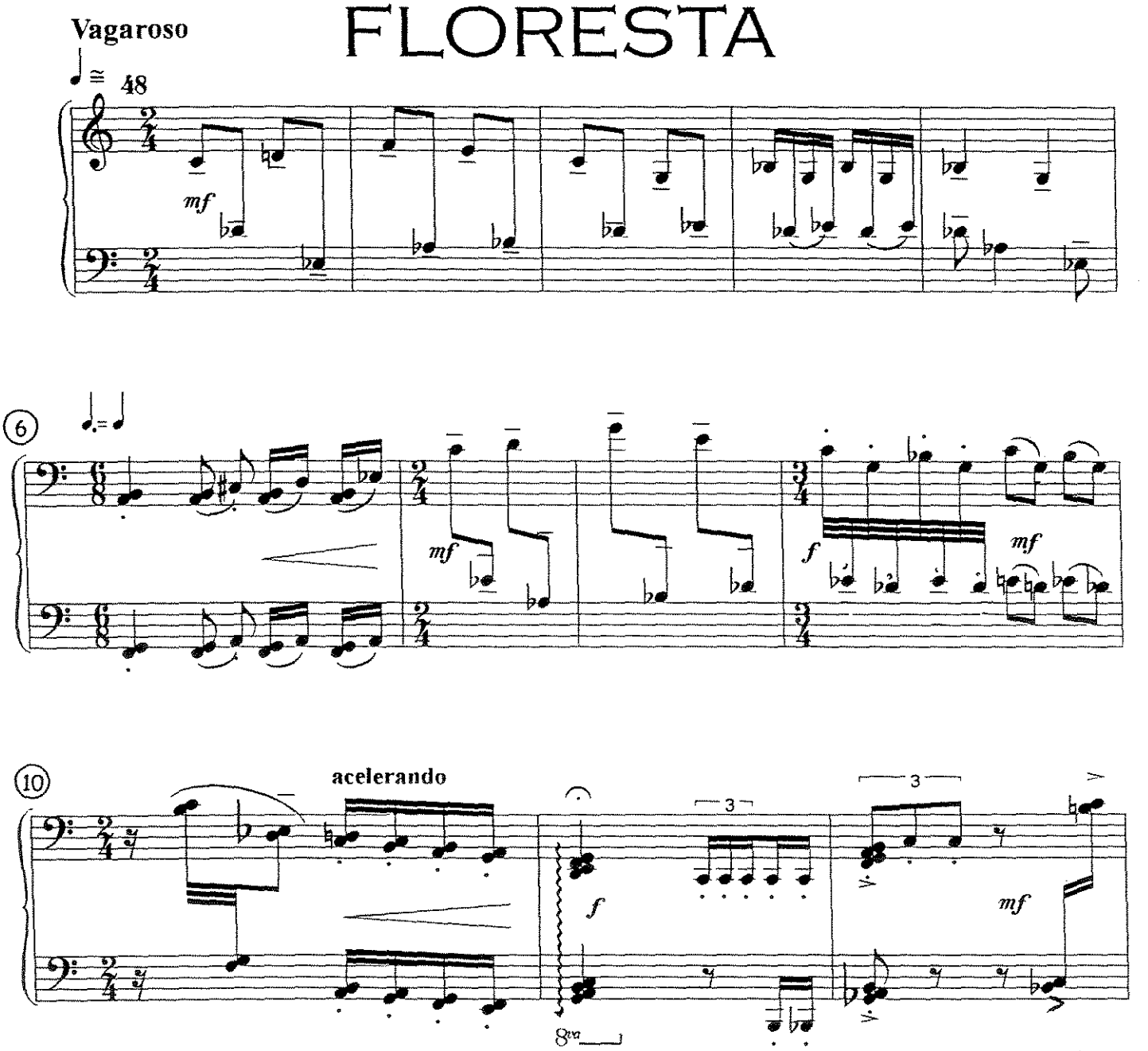
4. A FUGA

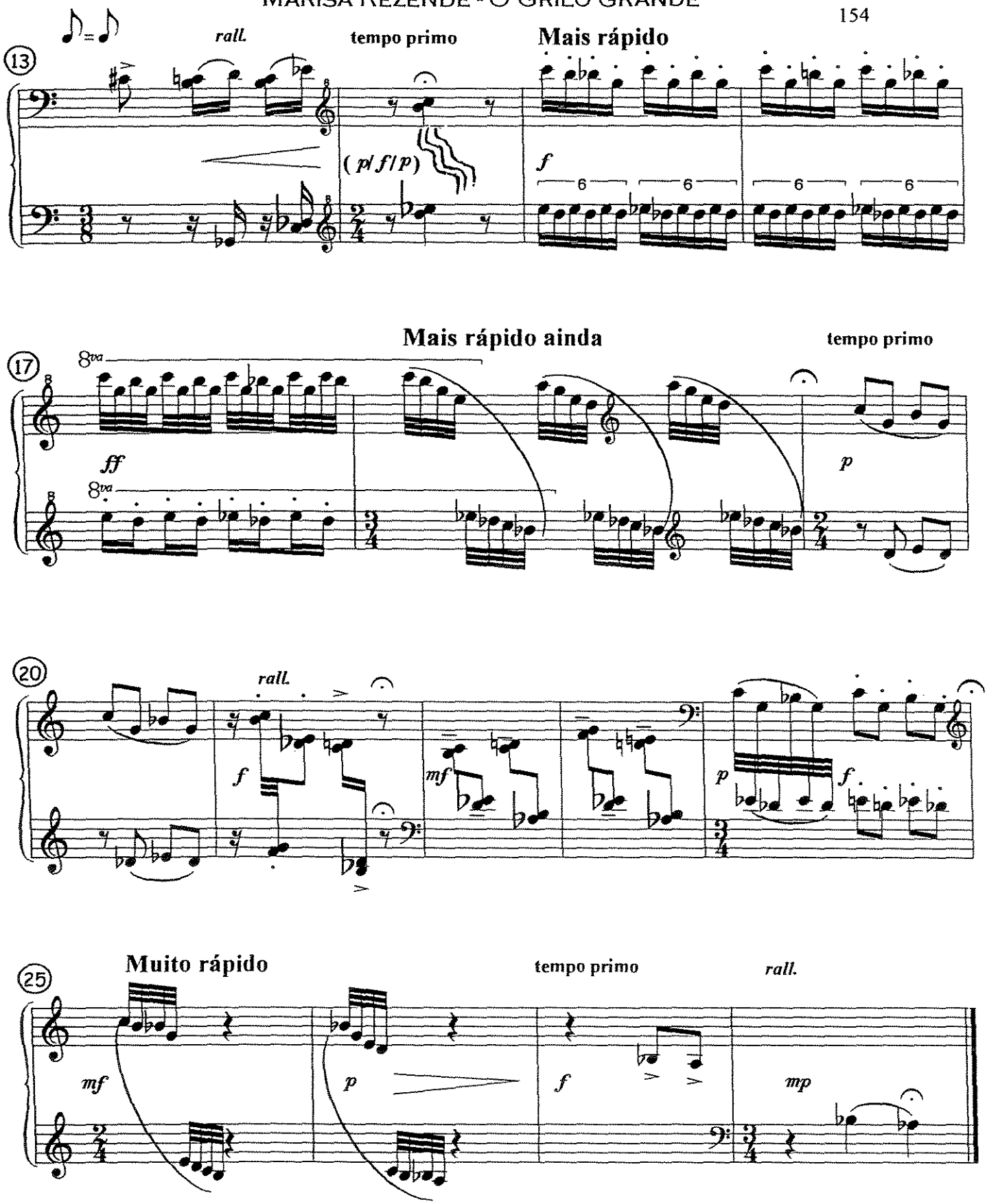

Muito rápido e confuso
≅3"
ff
(Ped.)
Muito rápido e confuso
≅3"
ff
poco dim.....
cresc.....
(Ped.)
Ped.
≅2"
ff
ff
(Ped.)
≅1"
f
f
Ped.

MARIA REZENDE - O GRILO GRANDE



5. A TARTARUGA, O GRILO E A FLORESTA

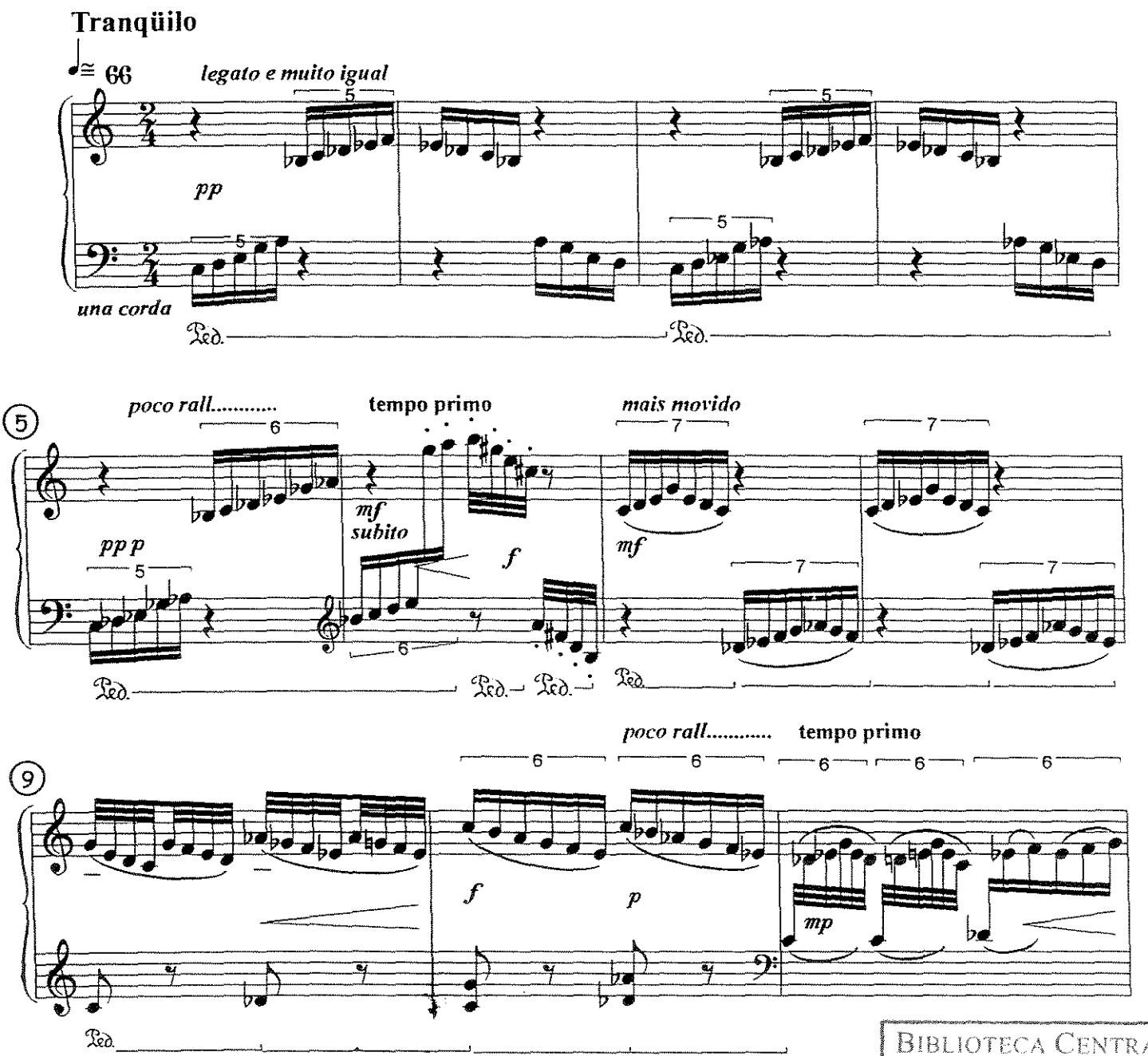



rall.
tempo primo
Mais rápido
13
(p/ f/ p)
f
6
Mais rápido ainda
tempo primo
17
8va
ff
p
20
rall.
f
mf
p
f
Muito rápido
tempo primo
rall.
25
mf
p
f
mp

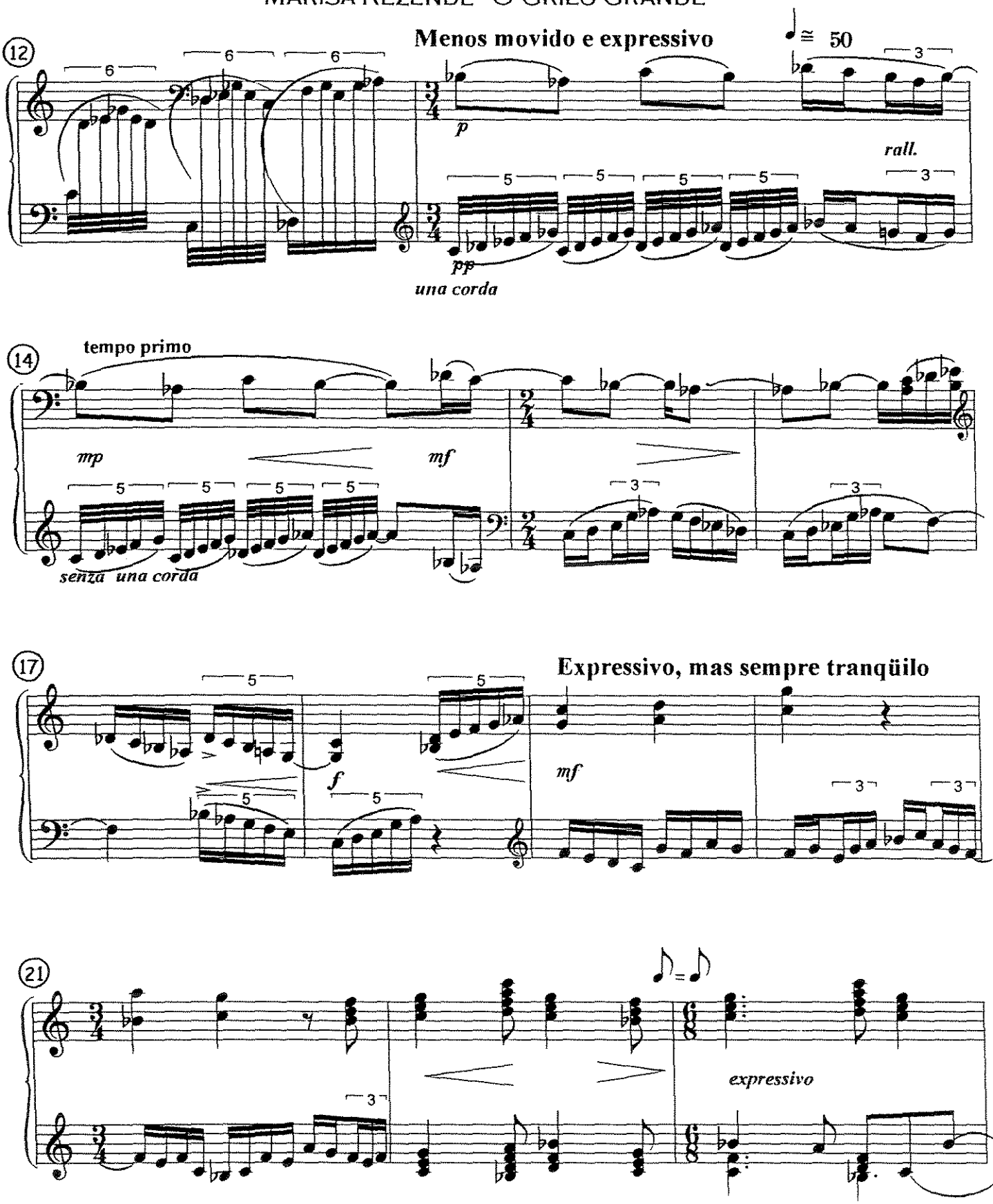
MARISA REZENDE - O GRILO GRANDE
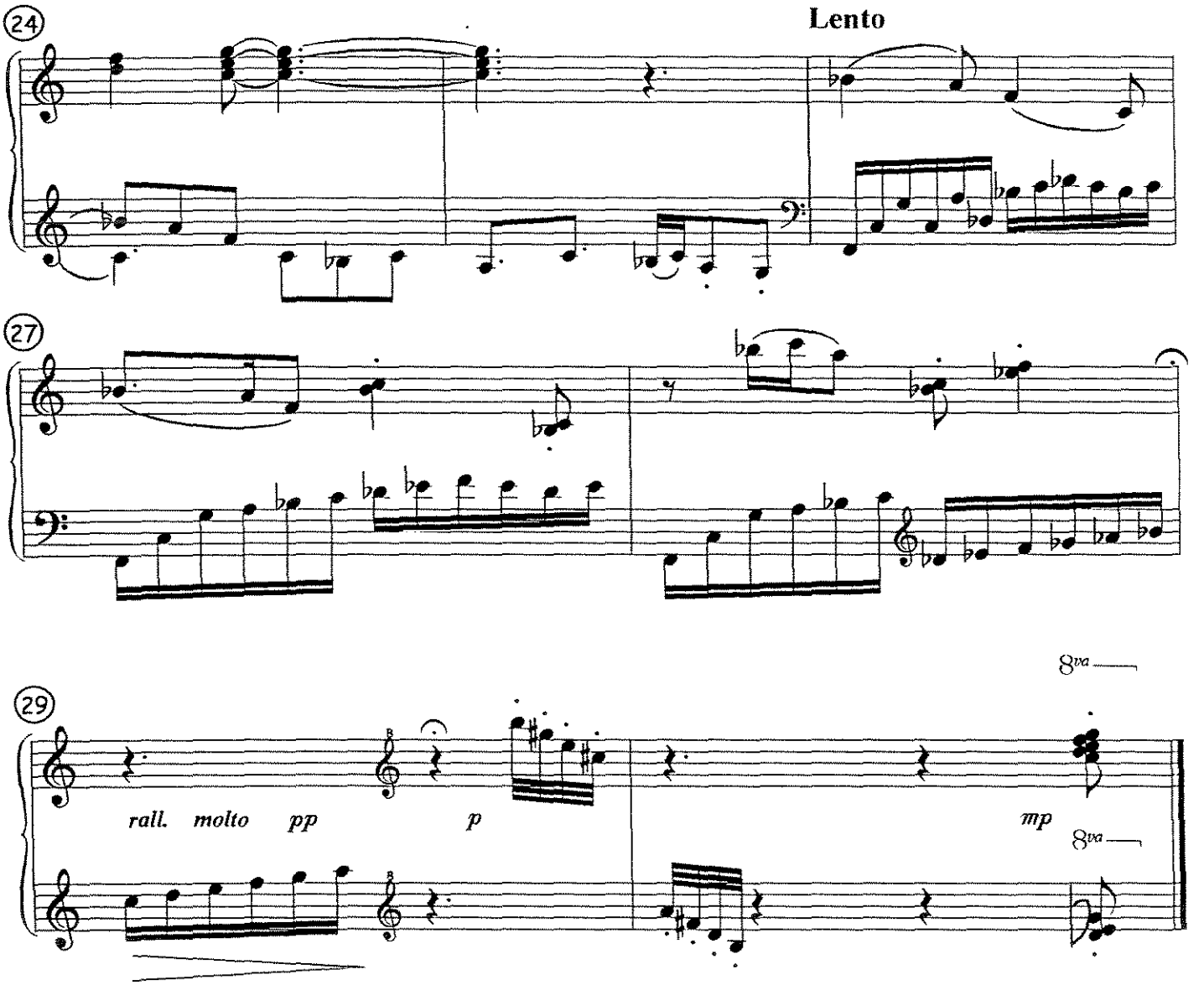
BASEADO NA HISTÓRIA HOMÔNIMA DE MARCOS LACERDA

6. O RIO, A BROMÉLIA, O MENINO E O GRILO



BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DE
COLEÇÃO
UNICAMP


12
Menos movido e expressivo
♩ ≅ 50
p
rall.
pp
una corda
14
tempo primo
mp
mf
senza una corda
17
Expressivo, mas sempre tranqüilo
f
mf
21
expressivo


24
Lento
27
29
8va
rall. molto pp
p
mp
8va

NESTOR DE HOLLANDA CAVALCANTI

INVENÇÃO ESQUISITA

para piano

1973

INVENÇÃO ESQUISITA
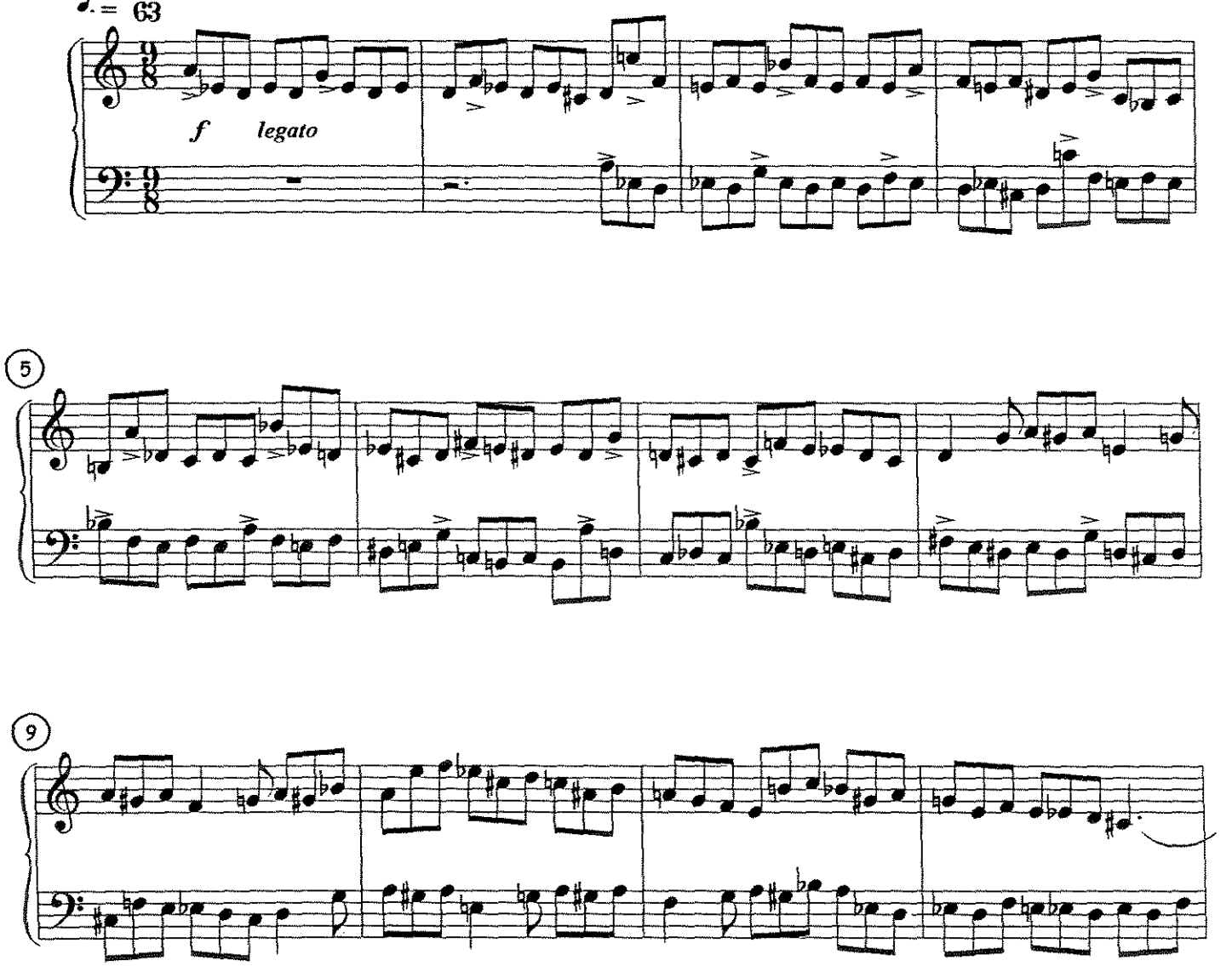
para piano
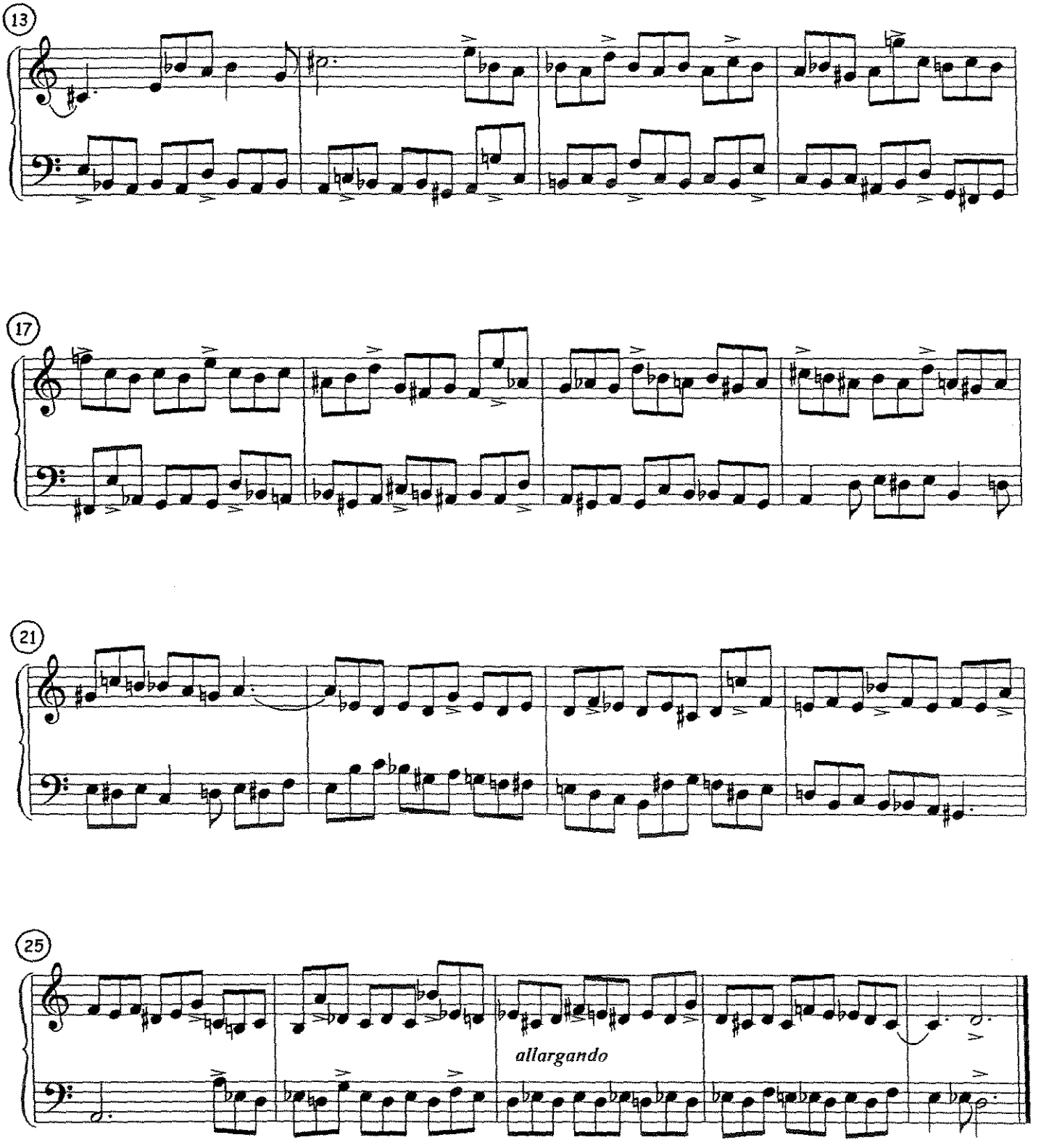
NESTOR DE HOLLANDA CAVALCANTI

1973

Andante esquisito

♩. = 63





1'25"

NESTOR DE HOLLANDA CAVALCANTI

INVENÇÃO BRANDA

(EM NOTAS BRANCAS)

para piano

1973

Invenção Branda

(em notas brancas)
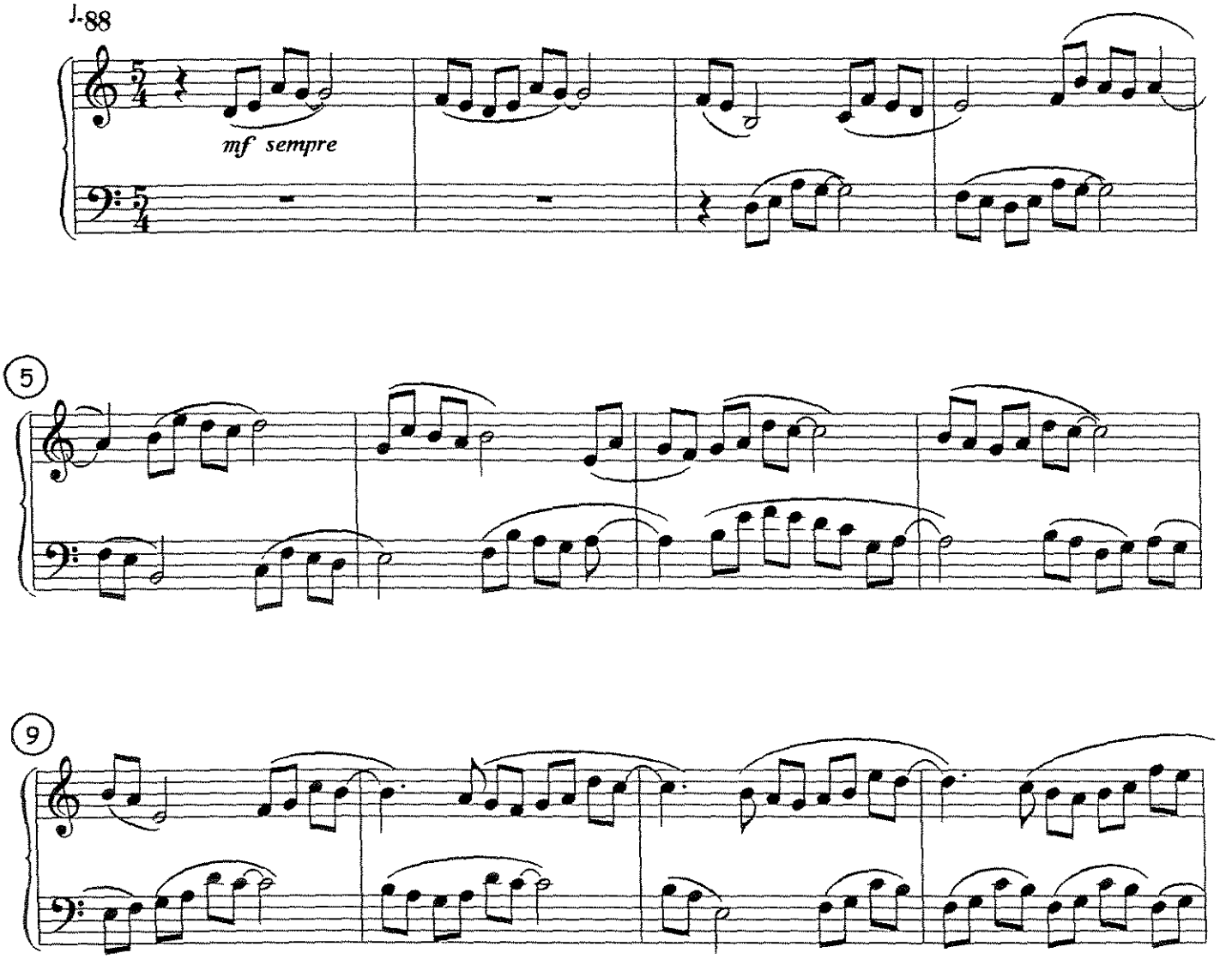
para piano
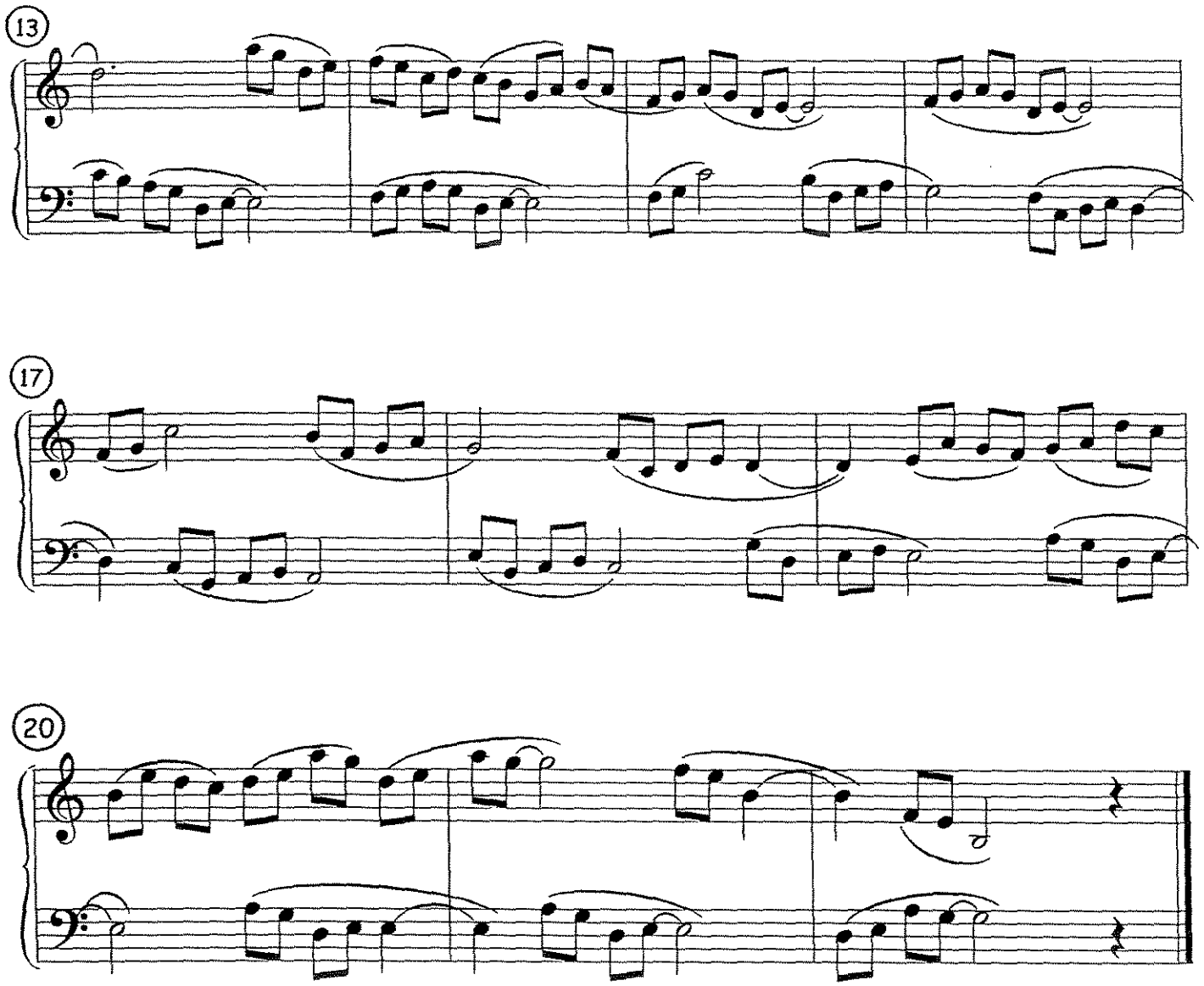
Nestor de Hollanda Cavalcanti

1973

Moderato brando

♩=88





1'15"

RAFAEL DOS SANTOS

TRÊS PEQUENOS ESTUDOS

para piano
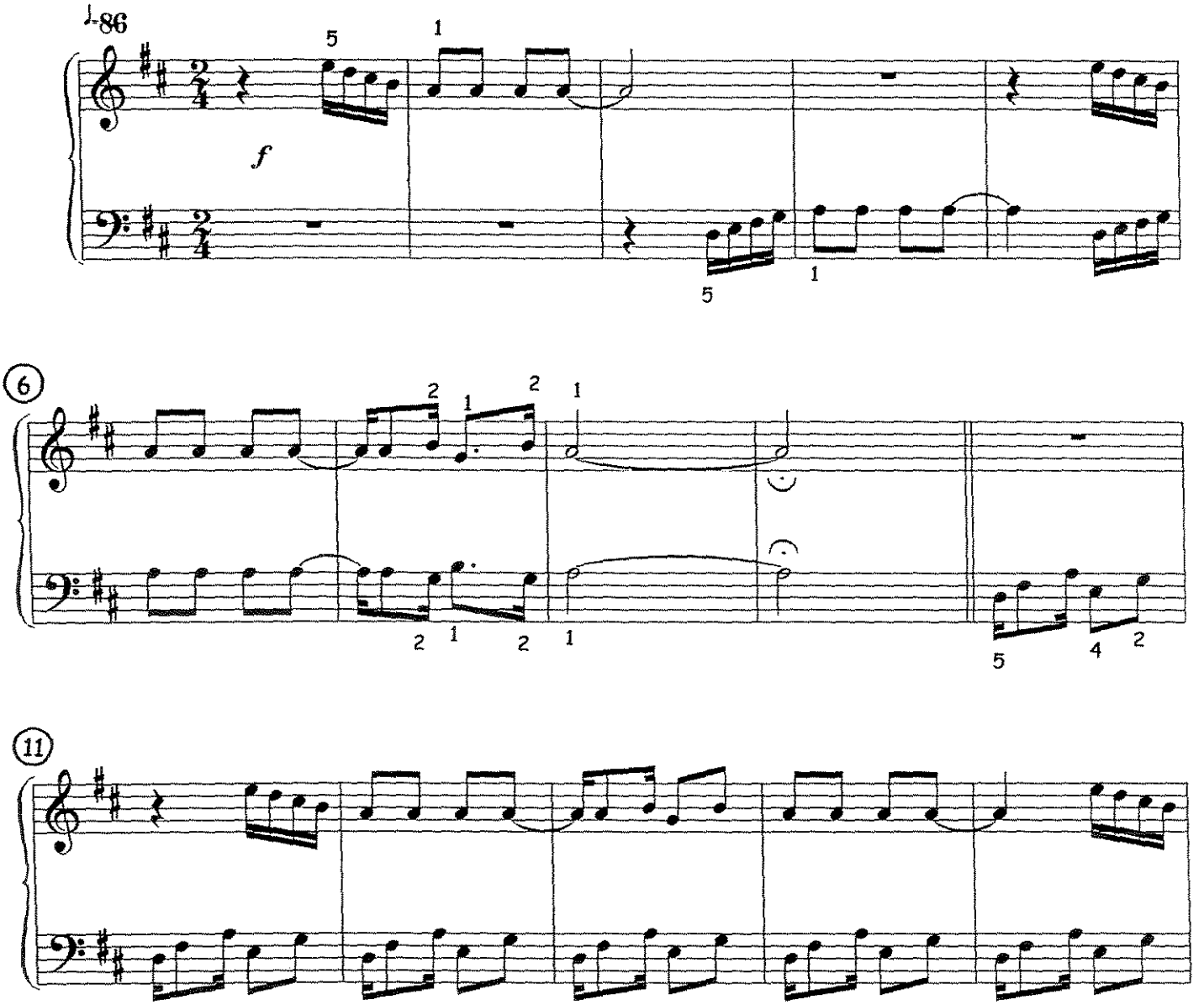
1998
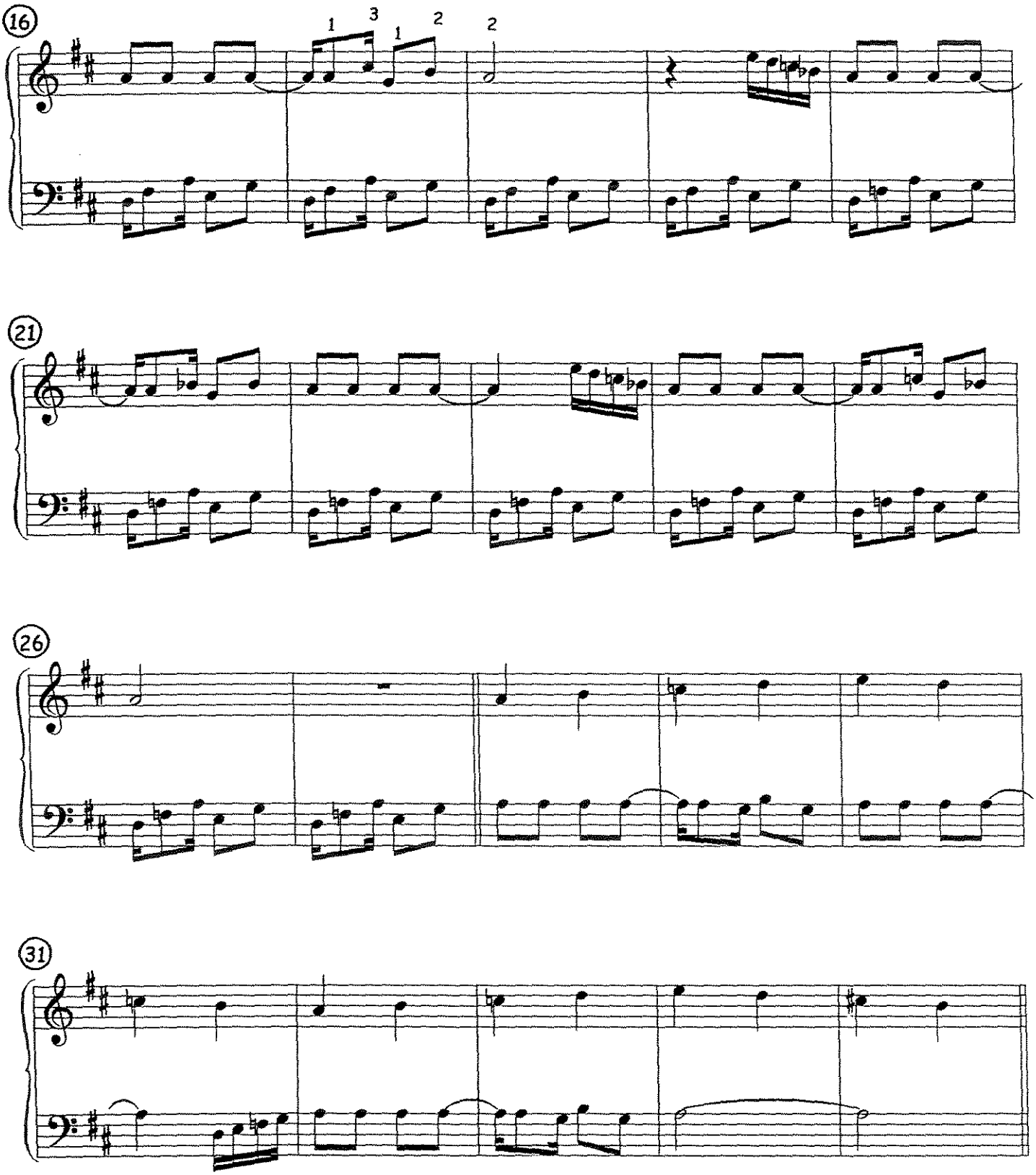
1
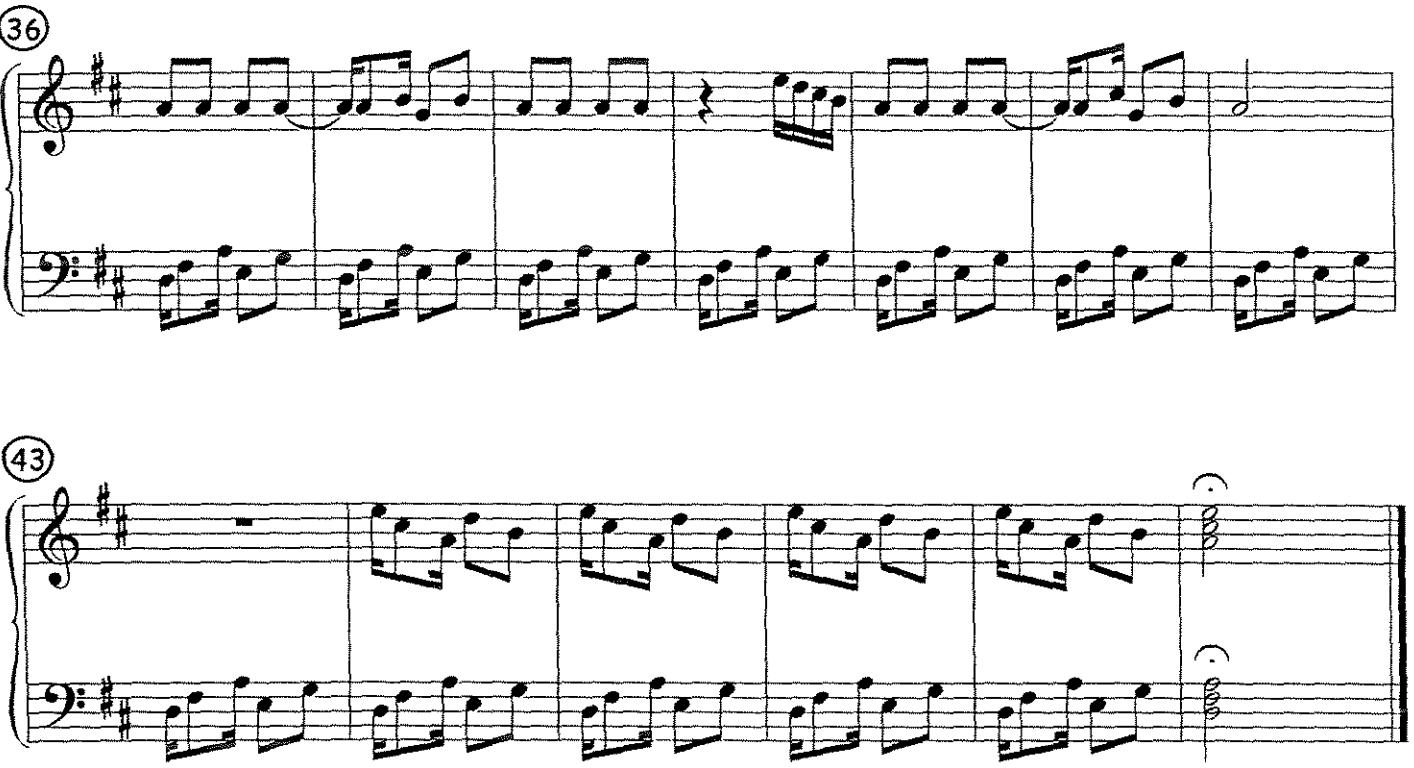
para piano

Comodo

♩=86
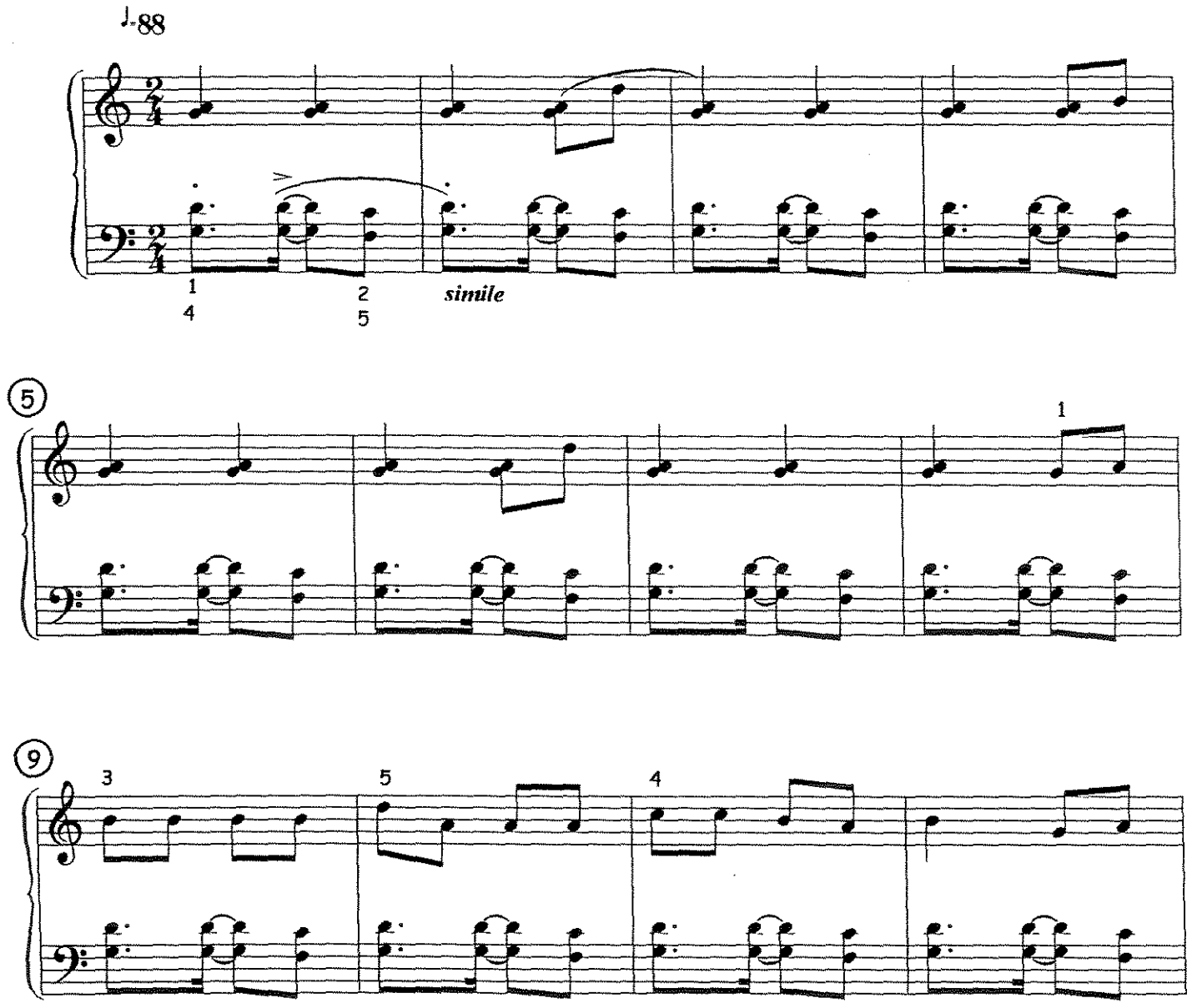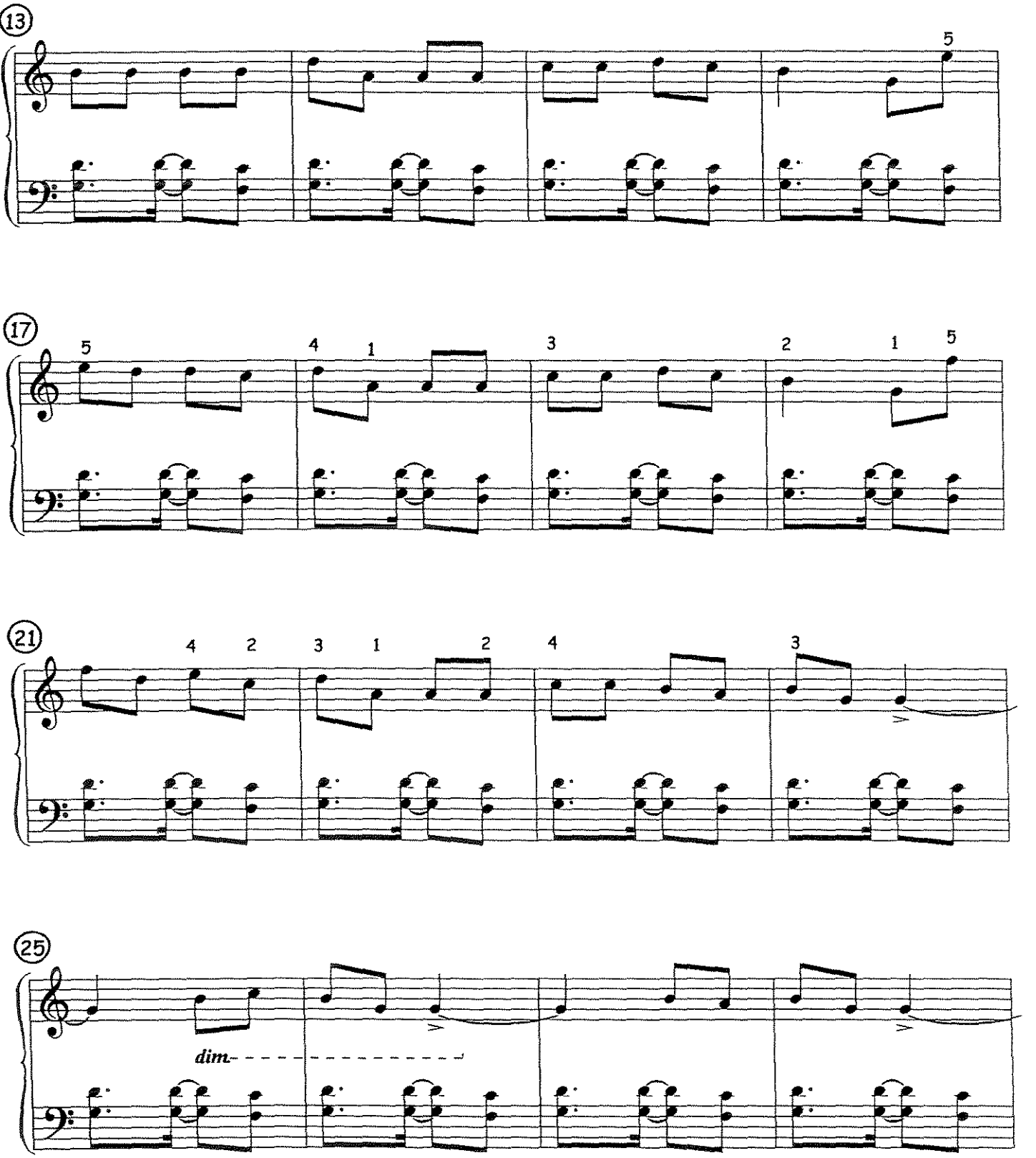



16
1
3
1
2
2
21
26
31
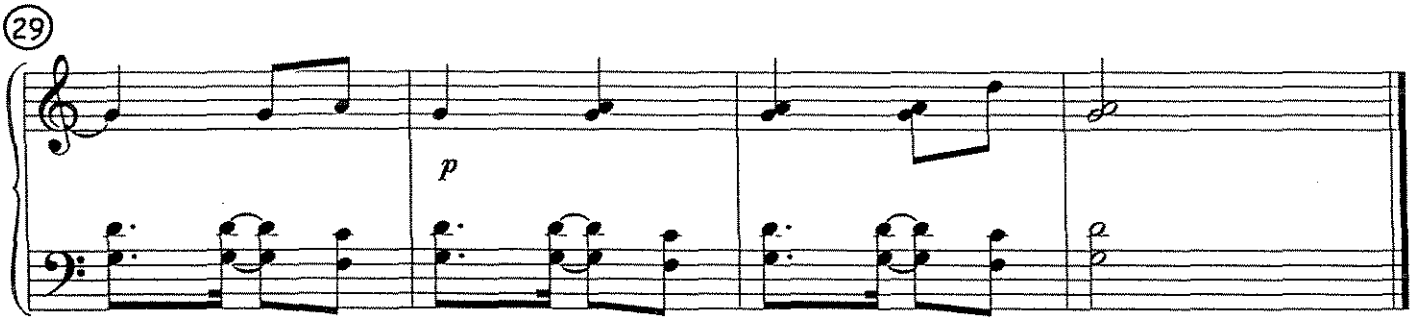

36
43

2

para piano
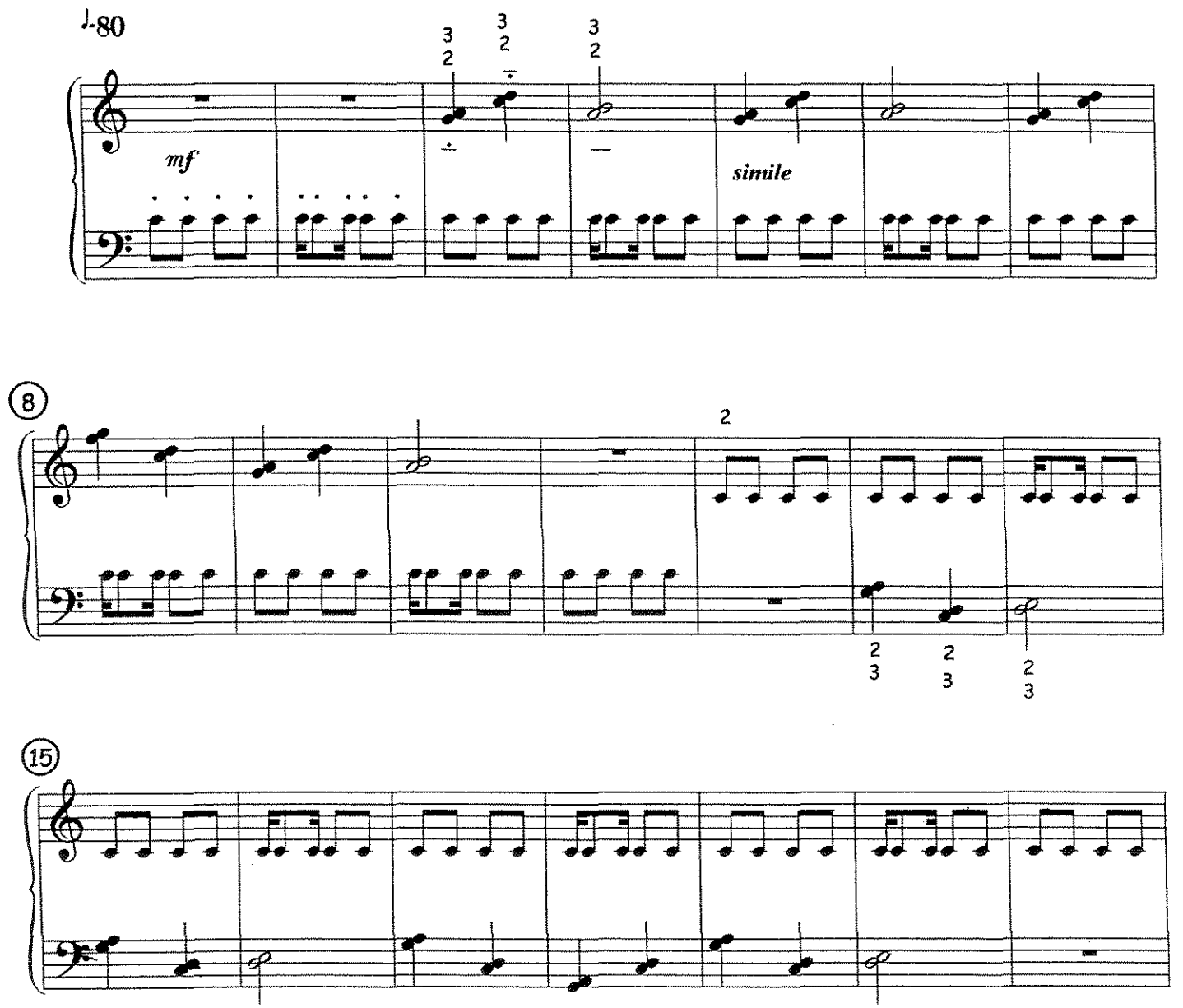


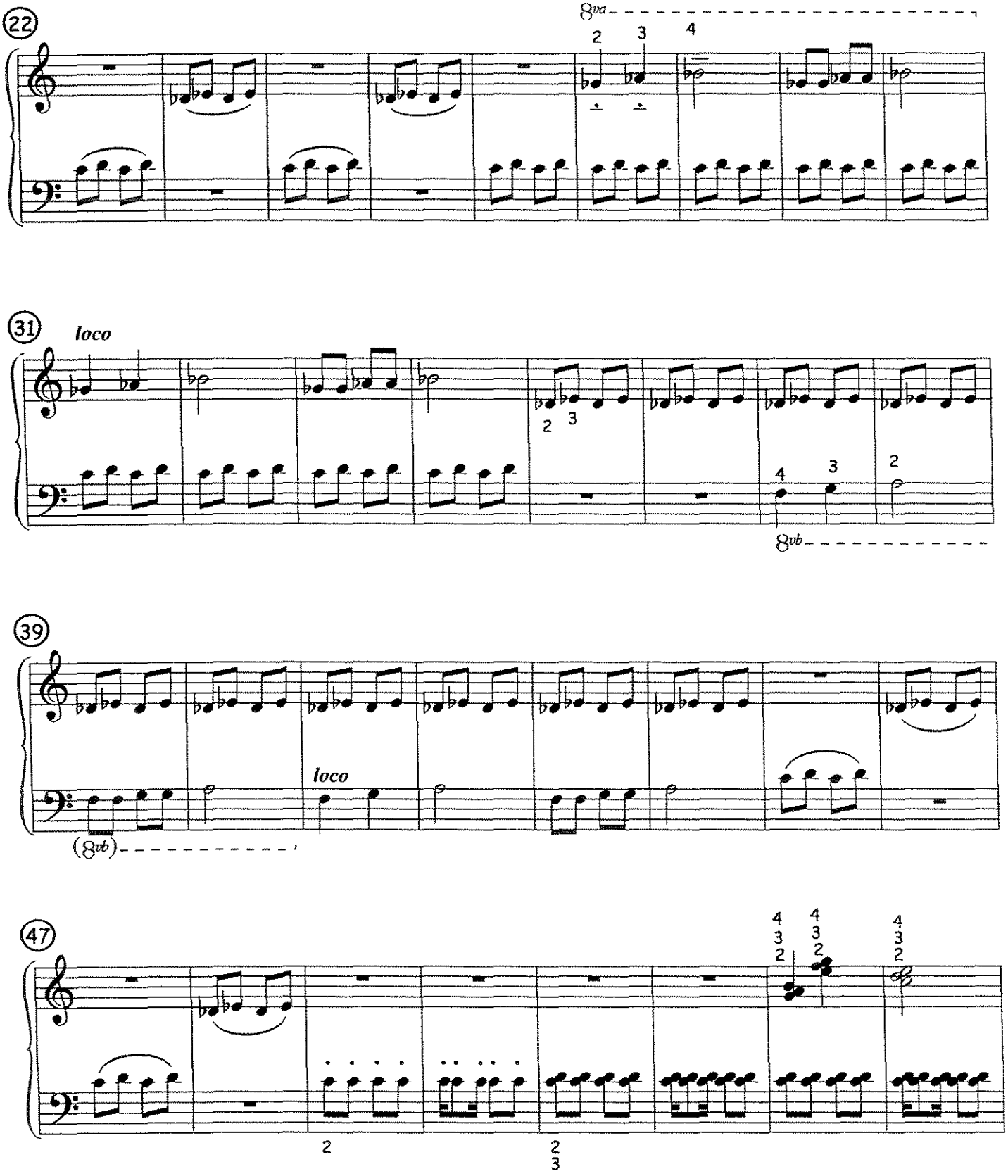

13
5
17
5
4
1
3
2
1
5
21
4
2
3
1
2
4
3
25
dim
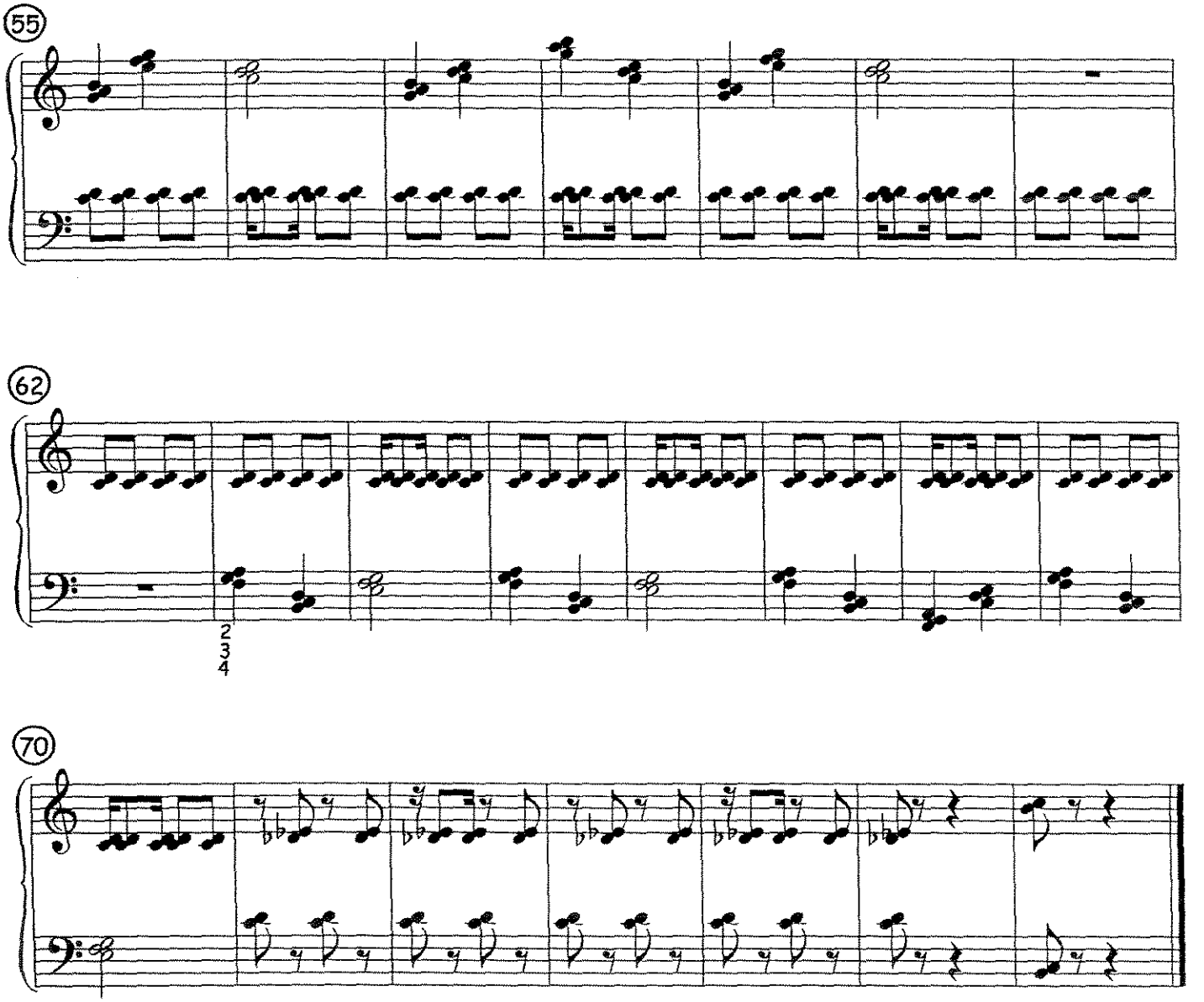

29
p

3

para piano




22
8va
2 3 4
31
loco
2 3
4 3 2
8vb
39
loco
(8vb)
47
4 4 4
3 3 3
2 2 2
2
2
3


55
62
2
3
4
70

RODOLFO COELHO DE SOUZA

QUATRO PEÇAS FÁCEIS
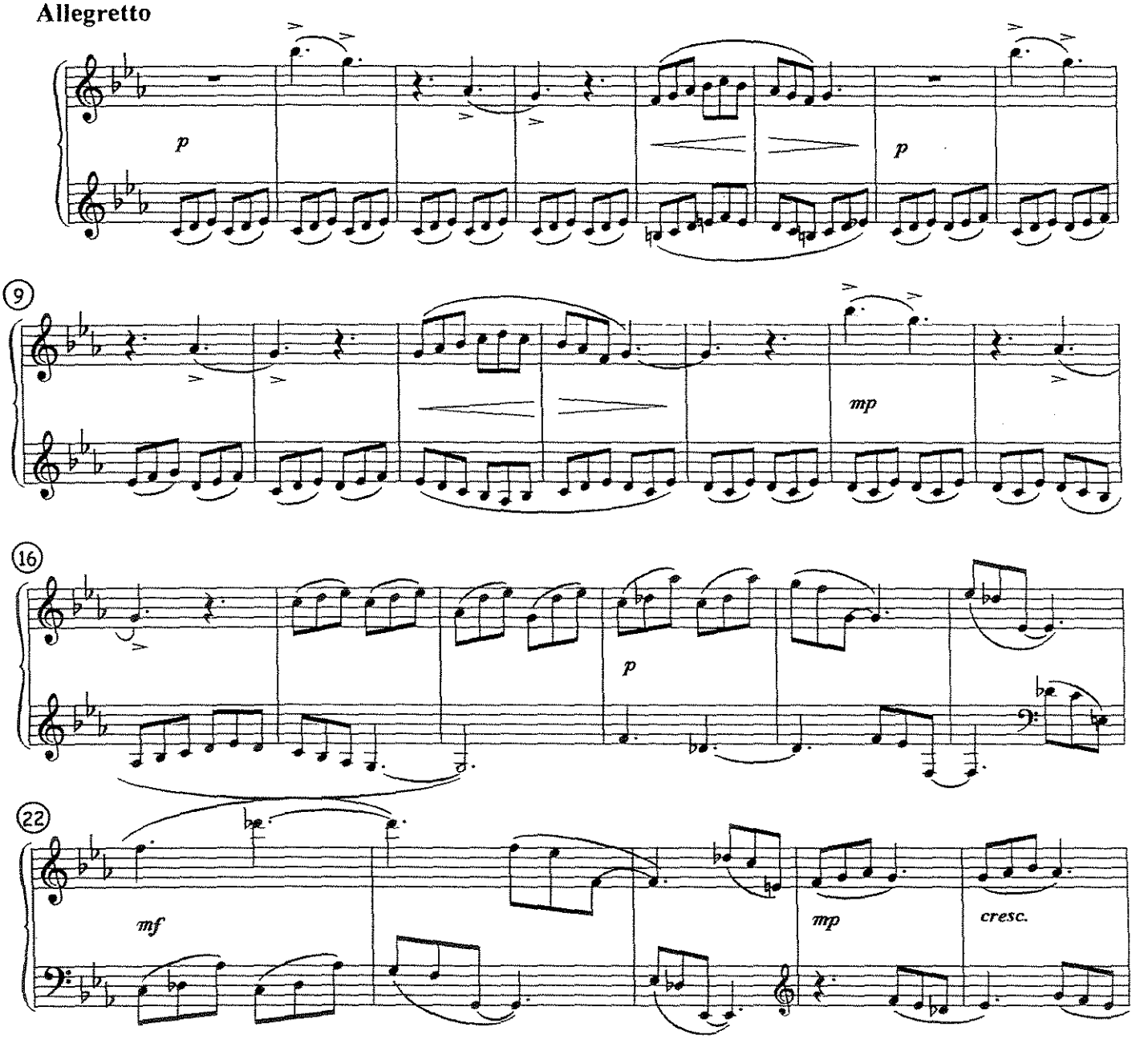
para piano
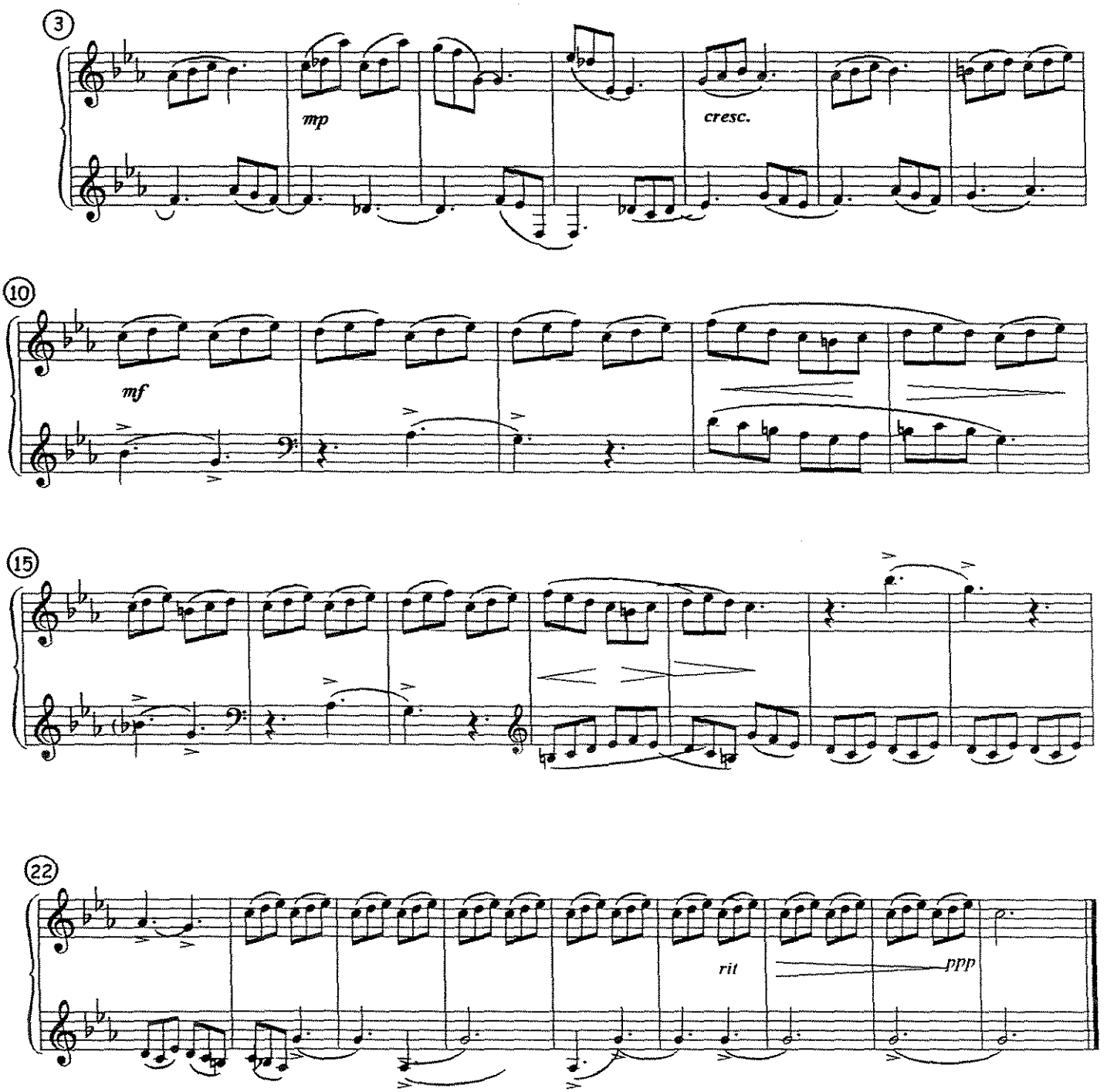
1998

I

para piano *1998*
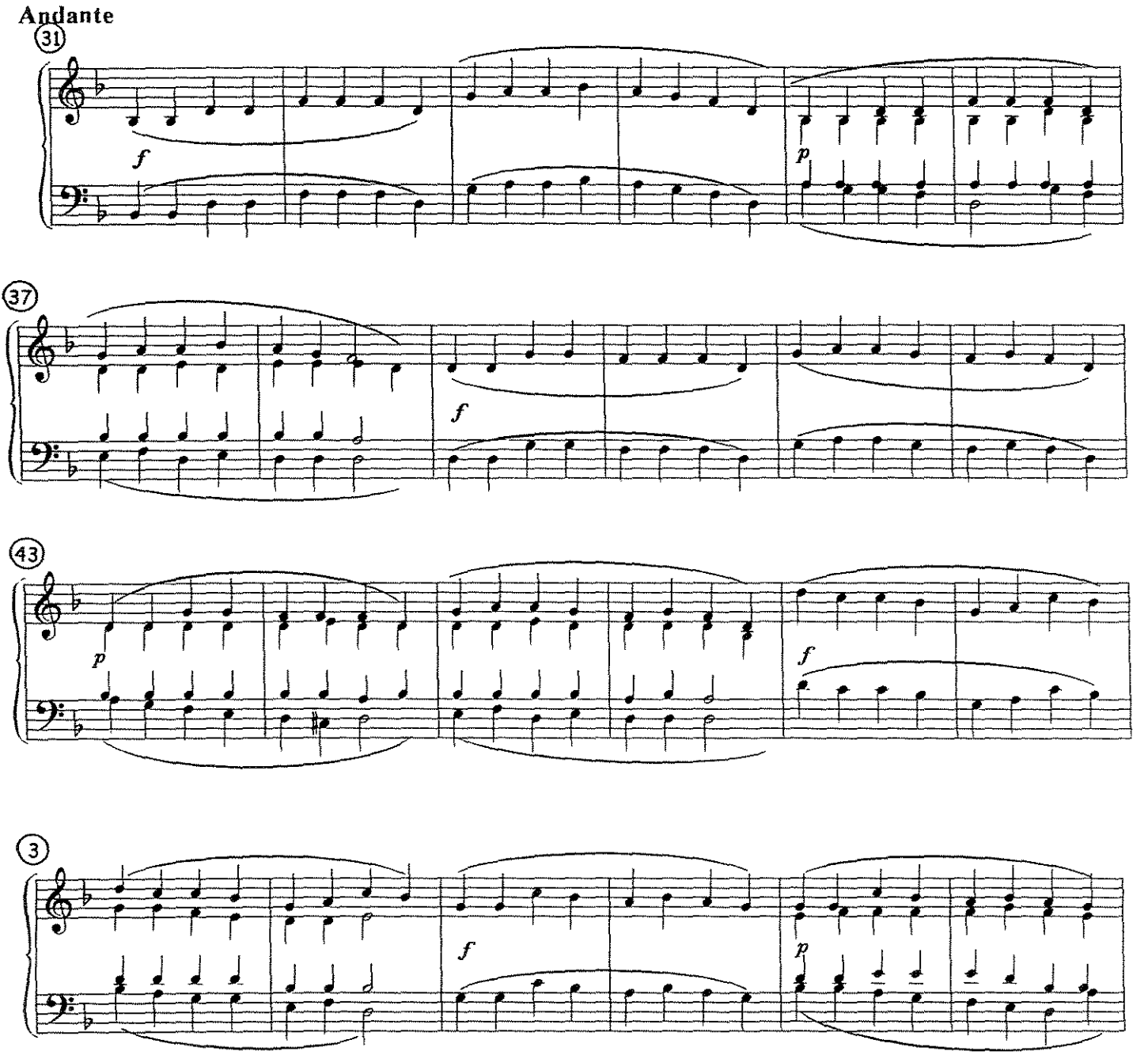
Allegretto
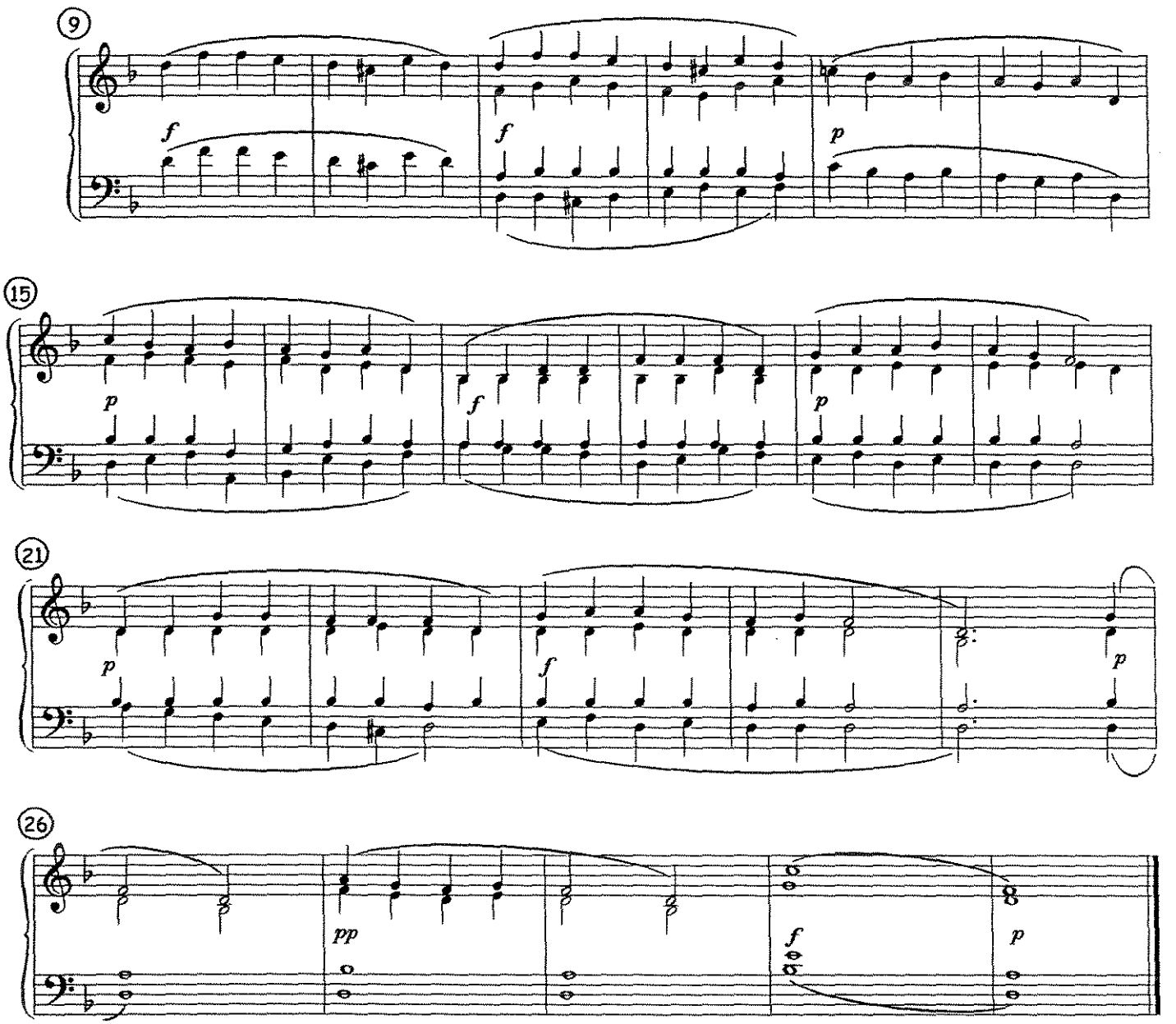



3
mp
cresc.
10
mf
15
22
rit
ppp

II

Andante
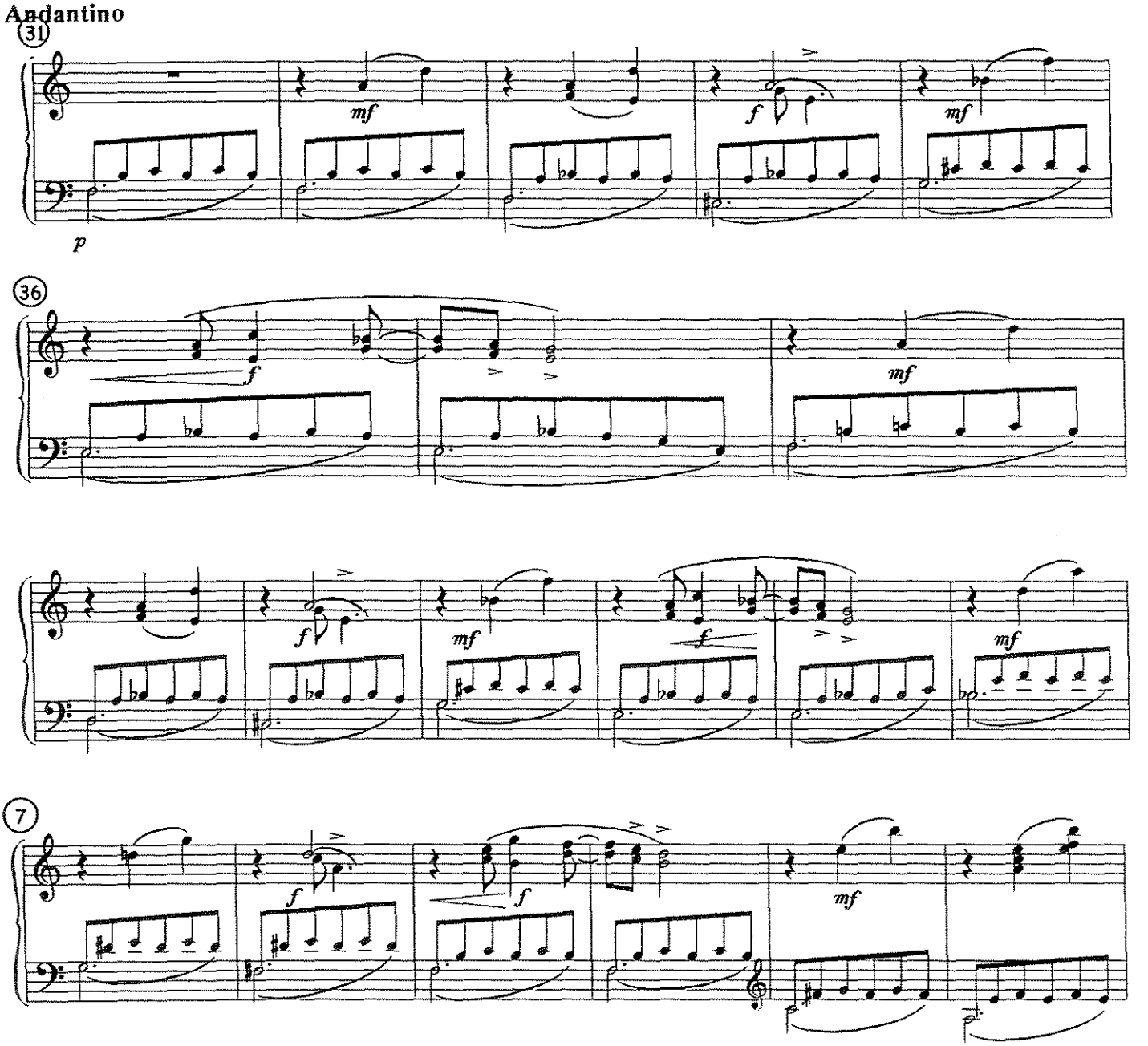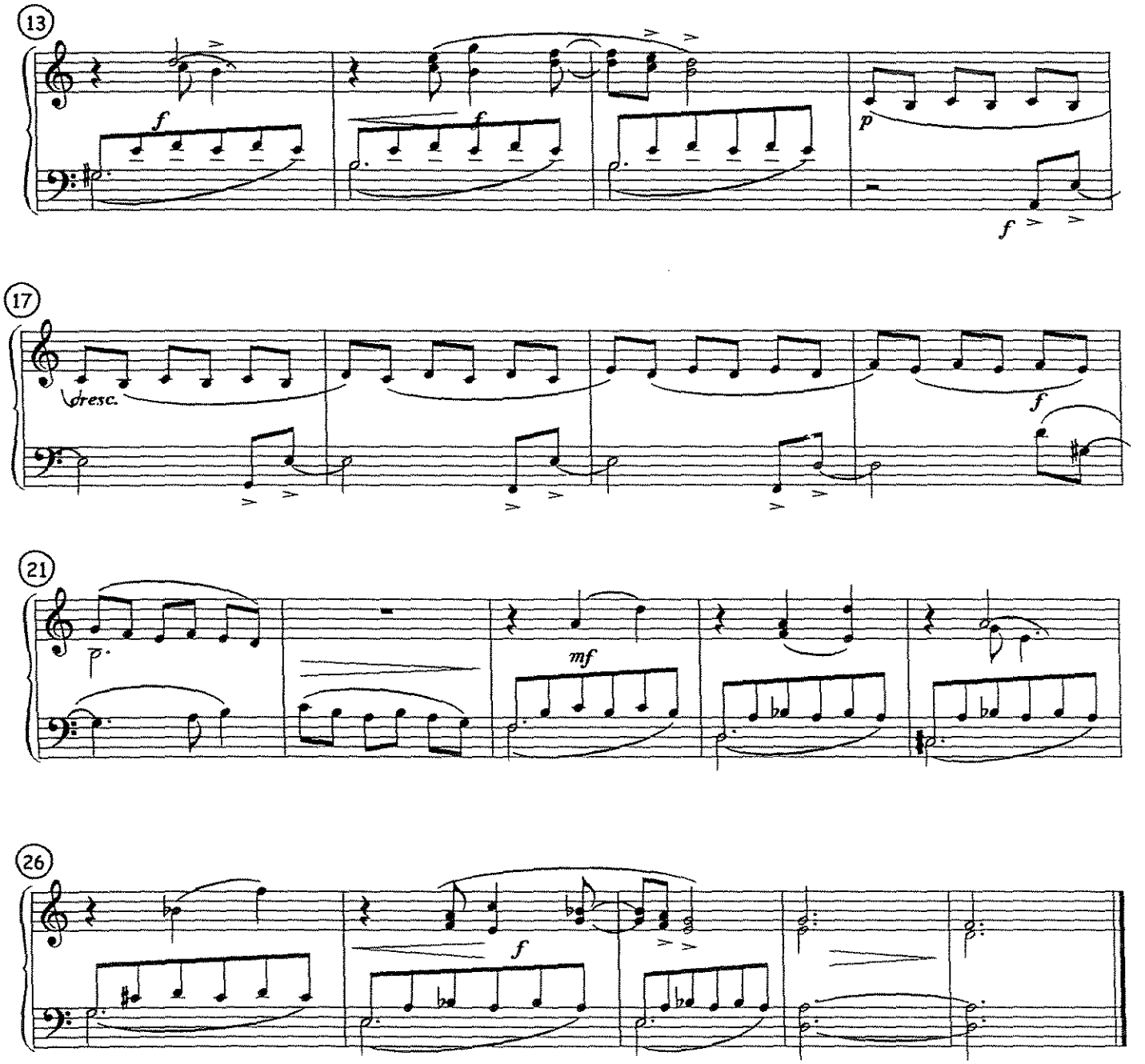


BIBLIOTECA CENTRAL
CÉSAR LATTES
DESENVOLVIMENTO DE
COLEÇÃO
UNICAMP


9
f
f
p
15
p
f
p
21
p
f
p
26
pp
f
p

III
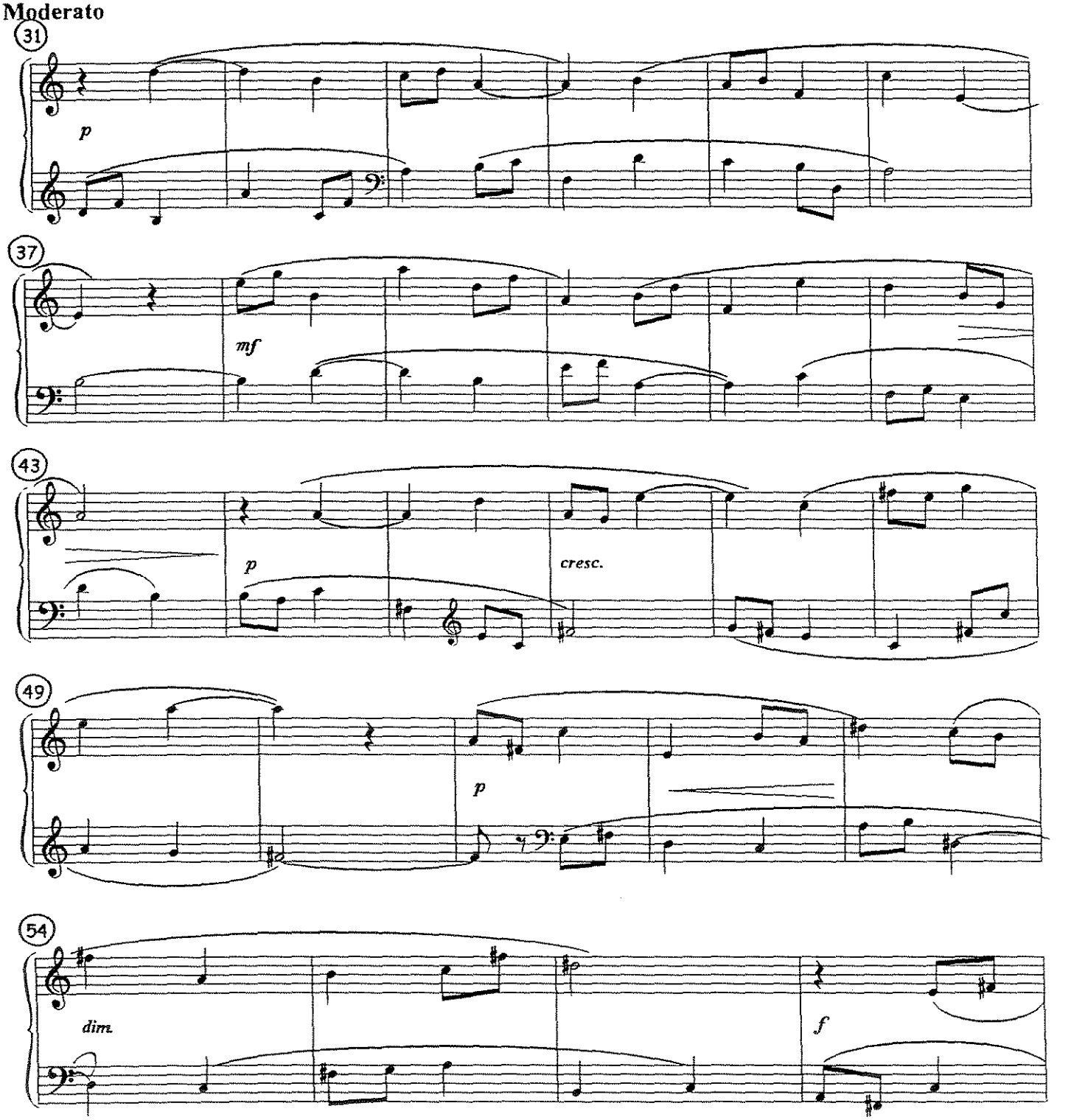
Andantino
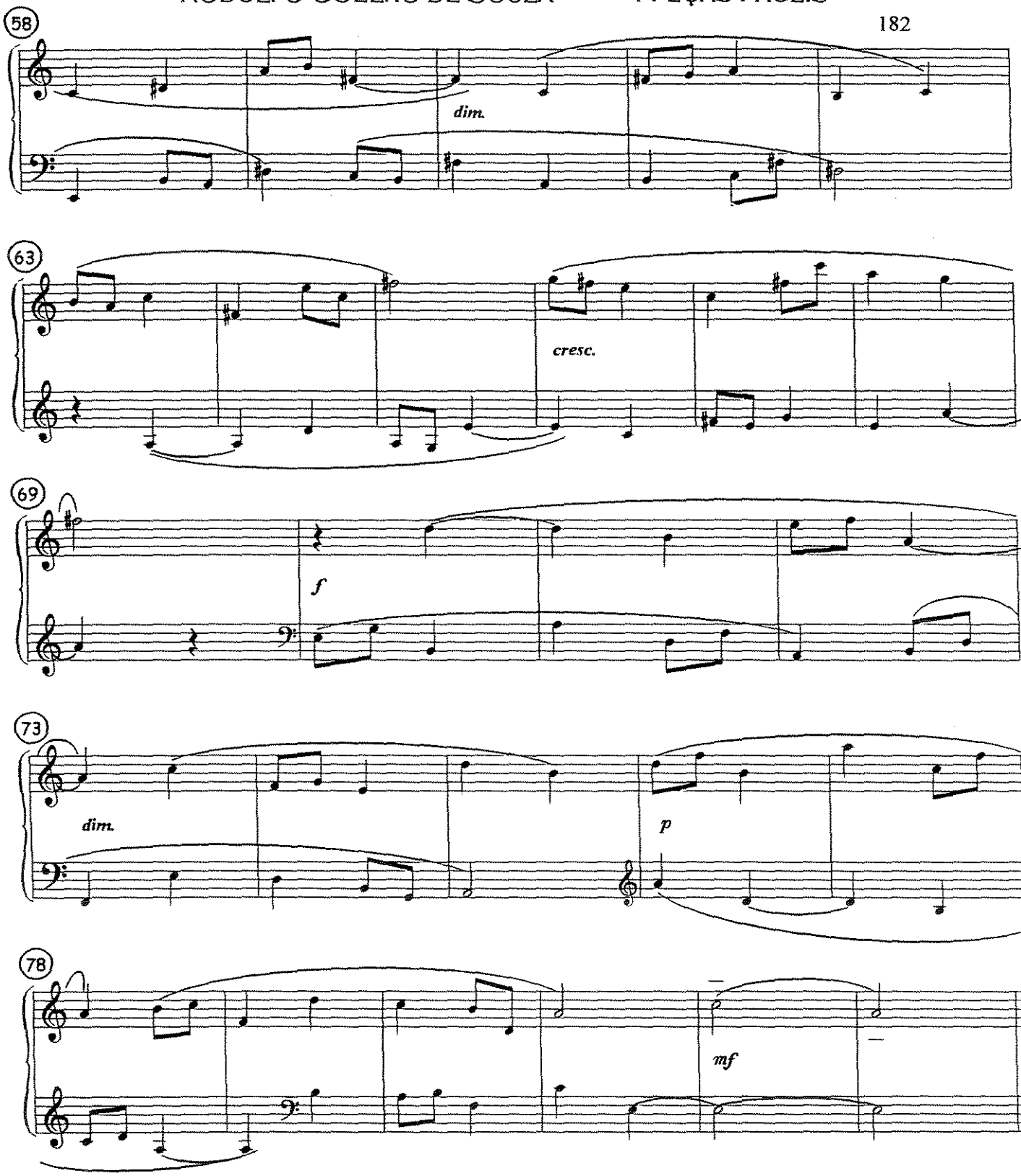



13
f
f
p
f
17
cresc.
f
21
p
mf
26
f

IV

Moderato




58
dim.
63
cresc.
69
f
73
dim.
p
78
mf

SERGIO DI SABBATO

TRÊS PRELÚDIOS MODAIS

para piano
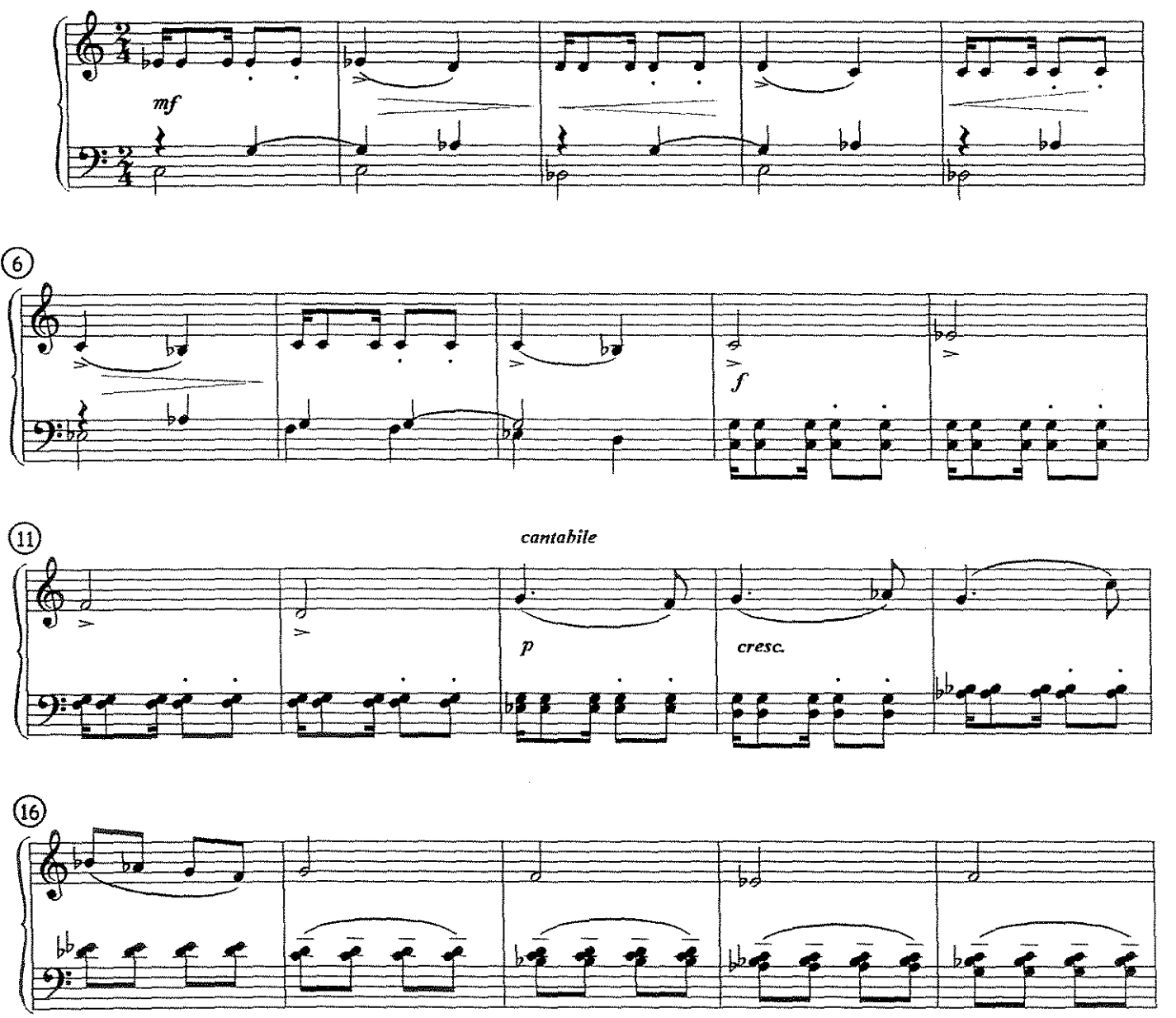
1998
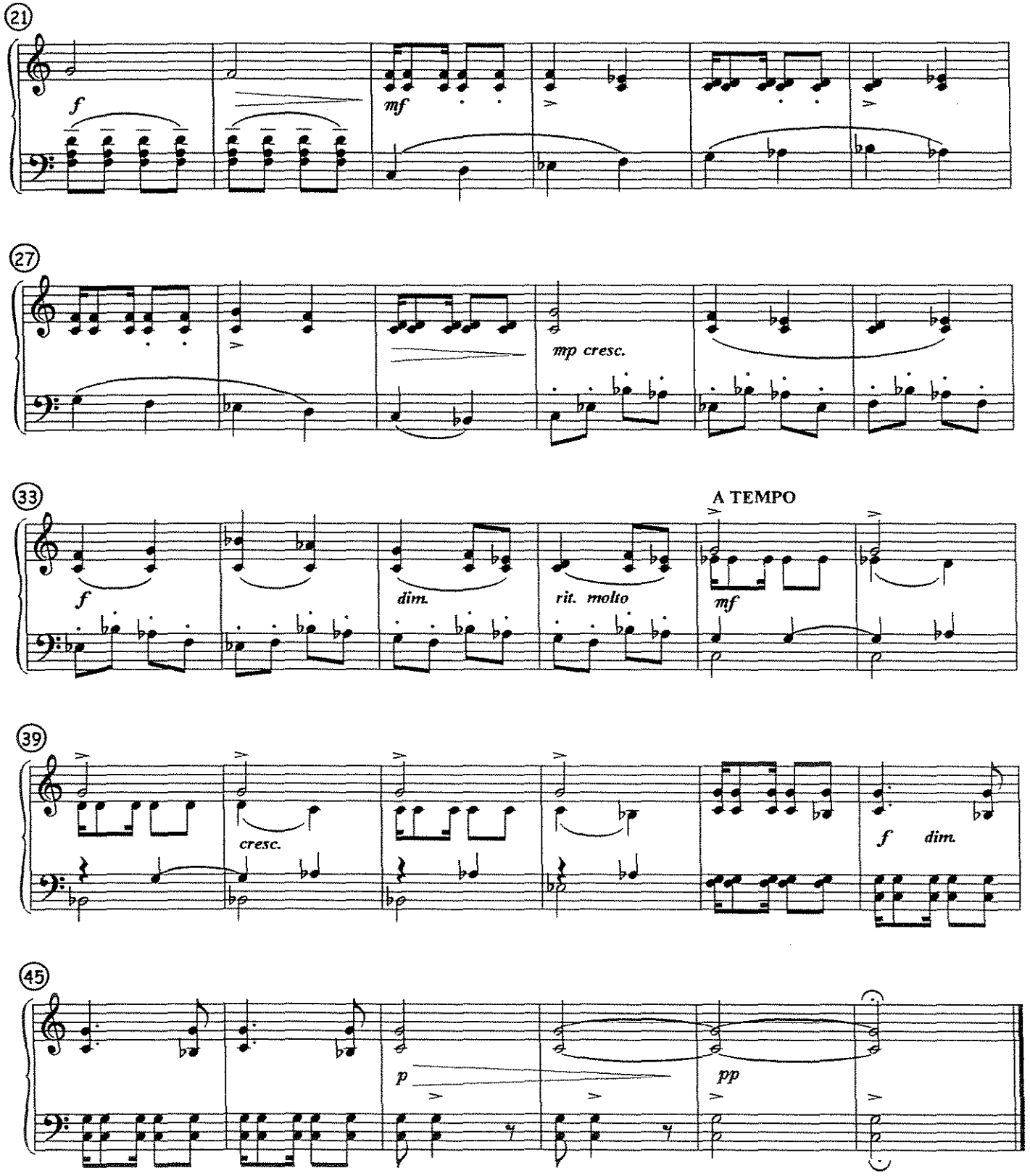
I

para piano *1998*

Moderato

♩=66




21
f
mf
27
mp cresc.
33
f
dim.
rit. molto
A TEMPO
mf
39
cresc.
f dim.
45
p
pp

2

ara piano *1998*

Andante moderato

♩=60

p triste
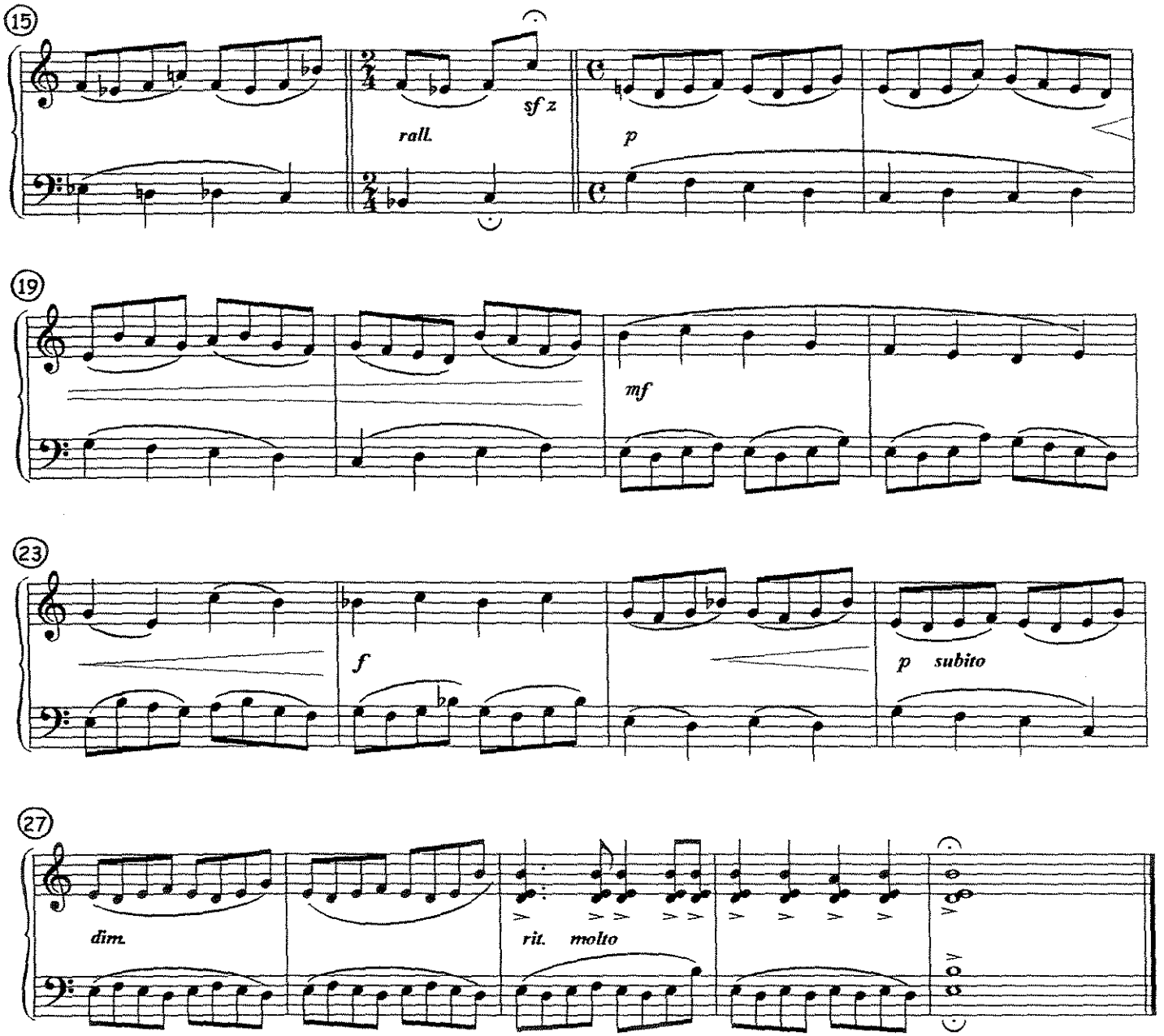
4

cresc.

7

f un poco accel.

A TEMPO
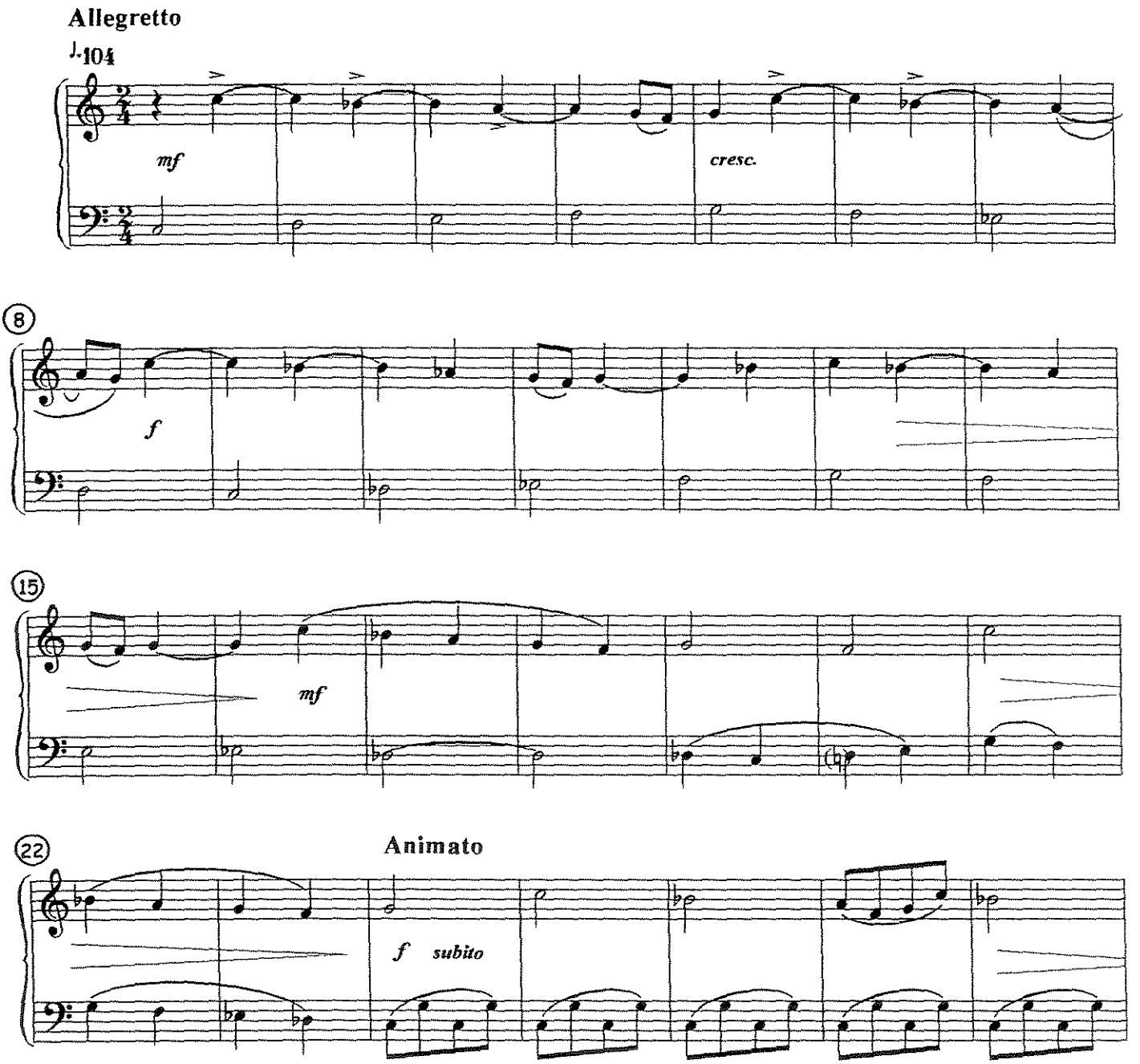

15
rall.
sf z
p
19
mf
23
f
p subito
27
dim.
rit. molto
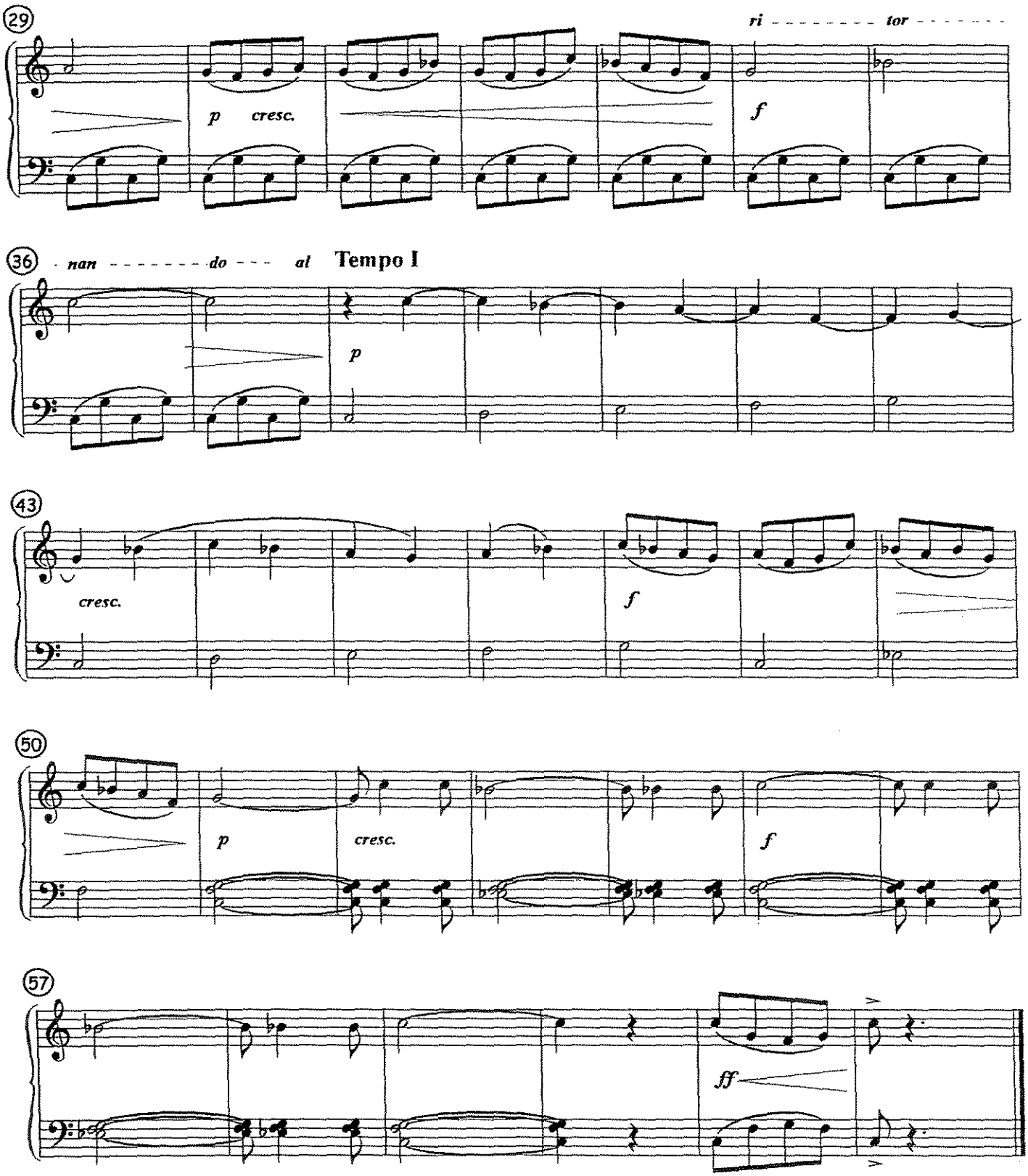
3

para piano *1998*

Allegretto

♩=104




29
ri - - - - - - - - tor - - - - - - -
p cresc.
f
36
nan - - - - - - - do - - - al Tempo I
p
43
cresc.
f
50
p
cresc.
f
57
ff