

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Música

***O* idioma pianístico de
Heitor Villa-Lobos**

Técnica aplicada em quatro peças

Tarcísio Gomes Filho

Campinas – 2004

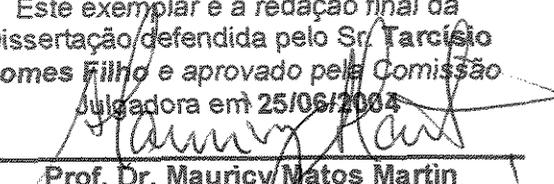
UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
DESENVOLVIMENTO DE COLEÇÕES

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM MÚSICA

**O IDIOMA PLANÍSTICO DE HEITOR VILLA-LOBOS
TÉCNICA APLICADA EM QUATRO PEÇAS**

TARCÍSIO GOMES FILHO

Este exemplar é a redação final da
Dissertação defendida pelo Sr. Tarcísio
Gomes Filho e aprovado pela Comissão
Julgadora em 25/06/2004


Prof. Dr. Maurícy Matos Martin
-orientador -

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado
em Música do Instituto de Artes da UNICAMP
como requisito parcial para a obtenção de grau
de Mestre em Música sob a orientação do Prof^o.
Dr. Maurícy Matos Martin e co-orientação da
Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Senna Pascoal.

CAMPINAS - 2004

UNIDADE	PC
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	G585i
V	EX
TOMBO BC	60493
PROC.	16-217-07
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	19-11-04
Nº CPD	

Bib Id 330178

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

G585i

Gomes Filho, Tarcísio.

O idioma pianístico de Heitor Villa-Lobos: técnica aplicada em quatro peças. / Tarcísio Gomes Filho. – Campinas, SP: [s.n.], 2004.

Orientador: Maurício Matos Martin.

Co-orientador: Maria Lúcia Senna Pascoal.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes.

1. Villa-Lobos, Heitor. 2. Piano- instrução e estudo.
3. Música- interpretação. I. Martin, Mauricy Matos. II. Pascoal, Maria Lúcia Senna. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Dedicatória

*Aos meus pais Tarcísio e Marilene e aos
meus padrinhos Marinete e Nurenberg.*

200419572

Agradecimentos

Aos meus queridos pais Tarcísio e Marilene, pelo total apoio e incentivo, pois nunca mediram esforços para minha educação e concretização dos meus sonhos. A eles meu amor, minha eterna gratidão.

Aos meus padrinhos Marinete e Nurenberg, pelo carinho e grande apoio. A eles, minha gratidão.

Ao meu orientador Prof^o. Dr. Maurícy Matos Martin, pela acolhida calorosa e pela brilhante orientação. Seu profundo conhecimento sobre a arte do piano me apontou um caminho saudável e prazeroso de se trilhar no universo em preto e branco, aumentando ainda mais minha paixão por este instrumento. Minha profunda admiração, absoluta credulidade, respeito e amizade.

A minha co-orientadora Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Senna Pascoal, pela excelente co-orientação, que com extrema sabedoria guiou-me durante a pesquisa de maneira clara e objetiva, fazendo-me crescer e aumentando o meu prazer pelo estudo. A ela, minha admiração, amizade e respeito.

Ao Prof^o. Dr^o. Silvio Ricardo Baroni, que com todo o seu incentivo contribuiu para o desenrolar desta pesquisa, e pela troca de experiências durante o curso, que muito me fizeram crescer enquanto músico.

Aos Doutores: Aci Meyer, Adriana Giarola, Denise Garcia, Eduardo Östergren, Rafael dos Santos, Regina Müller, Ricardo Goldenberg, Sara Lopes e Verônica Fabrini, pelo incentivo e partilha de experiências.

Aos amigos de Natal: minha querida professora Dolores Portela, José Valdécio, Marise Rebouças, Karina Praxedes, André Muniz, Luzia Faustino, Rosenite e Matheus Augusto, pelo incentivo constante.

Aos amigos Daniele Gugelmo e Guilherme Cavalheiro, pelo grande apoio dado em Campinas, e a Sebastião Teixeira e Ana Carolina, pelo apoio dado em São Paulo.

Ao amigo Marcos Corrêa, pela paciente ajuda no trabalho realizado com as fotos digitais.

Ao amigo Alberto Pacheco pela participação no recital de defesa.

Aos três companheiros de república, Alberto, Luciano e Leandro e aos Doutores André e Brenelli pela amizade e colaboração.

Aos amigos do Instituto de artes UNICAMP

Aos professores e amigos da EMUFRN

A Linete, Cipriano e filhos, pelo apoio e acolhida.

Ao meu bom Deus, por tudo !

RESUMO

A pesquisa propõe a abordagem do idioma pianístico de **Heitor Villa-Lobos** em quatro peças que representam parte da produção do compositor. Na busca deste idioma, foram analisadas as seguintes peças: *A Lenda do Caboclo* (1920), - *Choros n.5 - Alma Brasileira* (1925), *Valsa da Dor* (1932) e *Poema singelo* (1942). Além das considerações da estrutura musical, as peças são também analisadas sob o ponto de vista da técnica pianística, com a intenção de elaborar um roteiro, que contenha o levantamento dos principais problemas técnicos e suas resoluções. Este trabalho justifica-se pelo caráter didático direcionado a professores e alunos de piano, gerando um modelo de abordagem pianística voltado ao estudo e à execução. A metodologia abarca três pontos principais: o levantamento histórico sobre o compositor, por meio de uma revisão bibliográfica, a análise da estrutura musical e o estudo pianístico. A conclusão aponta as principais características do idioma pianístico do compositor, tanto no que se refere à estrutura das obras, quanto ao tratamento conferido ao piano. Também mostra que é possível se esquematizar, passo a passo, todo um processo de estudo, visando preparar uma *performance* embasada, para que o leitor possa então utilizar os modelos aqui propostos em outras peças.

ABSTRACT

This paper proposes an approach to the pianistic style of Heitor Villa-Lobos using four of his piano pieces. In the search to find his pianistic style the following pieces were analysed: *A Lenda do Caboclo* (1920), - *Choros n.5 - Alma Brasileira* (1925), *Valsa da Dor* (1932) e *Poema singelo* (1942). Besides taking in consideration musical structure, an examination of the pianistic aspects involved were taking in consideration with the purpose of providing an outline of possible difficulties and suggestions for its solutions. The methodology uses three elements: historical survey of the composer, structural analyses and pianistic approach. The conclusion points out the main elements of the structure of the pieces as well as the characteristics of the piano writing. It also shows that is possible to organize step by step a study procedure that the reader can utilize in the preparation of other works as well.

Sumário

LISTA DE TABELAS E FIGURAS	xiii
LISTA DE FOTOS	xx
LISTAS DE ABREVIATURAS	xxii
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1	
Aspectos da música para piano de Heitor Villa-Lobos	7
Apontamentos sobre o compositor	8
O idioma pianístico	17
CAPÍTULO 2	
Análise Musical das peças	23
A Lenda do caboclo.....	25
Choros nº 5 - Alma Brasileira	41
Valsa da dor	61
Poema Singelo	77
CAPÍTULO 3	
Subsídios técnicos para a abordagem pianística	97
Breve histórico sobre Isabelle Vengerova	99
As concepções sobre técnica pianística	101
Iniciando o trabalho	114

CAPÍTULO 4

Abordagem Pianística	121
A Lenda do caboclo	123
Choros nº 5 - Alma Brasileira	133
Valsa da dor.....	153
Poema Singelo	165
CONCLUSÃO	183
BIBLIOGRAFIA	187
ANEXOS	195
1. Glossário de termos utilizados	196
2. Esquema de anatomia da mão	200
3. Partituras das peças.....	201

Lista de tabelas e figuras

Capítulo 2

¶ lenda do caboclo

Tabelas

Tabela 1 – Características gerais.....	27
Tabela 2 – Variações da linha melódica 1.....	29
Tabela 3 – Variação do ostinato 1.....	30
Tabela 4 – Variações do ostinato 3	32
Tabela 5 – Acordes da Seção 1.....	34
Tabela 6 – Pedais – Seção 2	37

Figuras

Figura 1 – Linha melódica c.15 –17.....	28
Figura 2 – Ostinato 1 c.1 e 2	30
Figura 3 – Ostinato 2 (c.27)	31
Figura 4 – Célula rítmica ostinato 2	31
Figura 5 – Ostinato 3 (c.32,33 e 34)	31
Figura 6 – c.36 a 38	33
Figura 7 – Ostinato 4	33
Figura 8 – c. 9 a 12	35
Figura 9 – Linha do baixo - seção 1.....	35
Figura 10 – Linha do baixo - Seção 2	35
Figura 11 – c.81 a 86	36
Figura 12 – Textura seção 1 (c.1 a 4)	37
Figura 13 – Textura 2 (c.27)	37

Figura 14 – Textura 3 (c.33e 34)	38
Figura 15 – Textura 4 (c.49 e 50)	38
Figura 16 - Legenda: gráficos das sonoridades	39
Figura 17 – Gráfico das sonoridades seção 1	39
Figura 18 - Gráfico das sonoridades seção 2	40
Figura 19 - Gráfico das sonoridades seção 3	40

Choros nº5 - Alma brasileira

Tabelas

Tabela 7 – Características gerais	43- 44
Tabela 8 – Variações do ostinato 1	45- 46
Tabela 9 – Variações do ostinato 2	47
Tabela 10 - Variações do motivo melódico 1	48- 49
Tabela 11 - Variações do motivo melódico da Seção 2.....	50
Tabela 12 – Centros	52
Tabela 13 – Acordes da seção 1	53
Tabela 14 – Pedais	55
Tabela 15 – Texturas da seção 1	56

Figuras

Figura 20 – Ostinato 1 (c.1)	45
Figura 21 – Ostinato 2	46
Figura 22 - Motivo 2ª menor descendente	48
Figura 23 - Motivo melódico da Seção 2	50
Figura 24 – Linha do baixo da seção 1	51
Figura 25 – Acordes seção 2	51
Figura 26 – Linha do baixo da seção 3	52
Figura 27 - Acordes da seção 2	53
Figura 28 – Acordes c.34 a 45	54
Figura 29 - Acordes c.55 a 59	54
Figura 30 – Textura da seção 2	56

Figura 31 – Textura da seção 3	57
Figura 32 – Legenda: gráfico das sonoridades	58
Figura 33 - Gráfico das sonoridades seção 1.....	58
Figuras 34 - Gráfico das sonoridades seção 2	58
Figura 35 - Gráfico das sonoridades seção 3	59
Figura 36 - Gráfico das sonoridades seção 4	59

Valsa da dor

Tabelas

Tabela 16 – Características gerais	63
Tabela 17 - Variações da linha melódica da seção 2	64- 65
Tabela 18 – Variações do motivo rítmico 1	66
Tabela 19 – Variações do ostinato 1	67 -68
Tabela 20 – Texturas	72

Figuras

Figura 37 – Motivo melódico da seção 1 c. 4 a 7.....	64
Figura 38 – Motivo melódico da seção 2 c.14 e 15	64
Figura 39 – Célula rítmica introdução	65
Figura 40 – Ostinato seção 1 c.4 e 5	67
Figura 41 – Ostinato 2	68
Figura 42 – Ostinato 3 c. 40	69
Figura 43 – Linha do Baixo da seção 1	69
Figura 44 - Linha do baixo da seção 2	70
Figura 45 - Linha do baixo da seção 4	70
Figura 46 – Pedal de Mi (c.11 a 13)	71
Figura 47 – Legenda gráficos das sonoridades	70
Figura 48 - Gráfico das sonoridades da seção 1	70
Figura 49 - Gráfico das sonoridades da seção 2	74
Figura 50 - Gráfico das sonoridades da seção 4	74

Poema singelo

Tabelas

Tabela 21 – Características gerais	79
Tabela 22 – Variações do motivo 1	81- 82
Tabela 23 – Variação do motivo 2	83
Tabela 24 – Centros	86
Tabela 25 - Acordes seções 1, 3 e 5	86 -87
Tabela 26 – Acordes da seção 2	87
Tabela 27 – Cadências	88
Tabela 28 – Pedais da seção 2	89
Tabela 29 – Texturas.....	89- 90 – 91
Tabela 30 - Regiões do piano, timbres da seção 1.....	92
Tabela 31 – Regiões e timbres da seção 2	93
Tabela 32 – Regiões e timbres da seção 4	93

Figuras

Figura 51 – Motivo 1 c. 33	80
Figura 52 - Motivo 2 c.100	83
Figura 53 - Linha do baixo da seção 1 (antecedente c.1 a 16).....	84
Figura 54 - Linha do baixo da seção 1 (conseqüente c.17 a 32)	84
Figura 55 - Linha do baixo da seção 2 (parte a)	84
Figura 56 - Linha do baixo da seção 2 (parte b)	85
Figura 57- Linha do baixo da seção 2 (parte a')	85
Figura 58 - Acordes seção 4	88
Figura 59 – Legenda dos gráficos das sonoridades	94
Figura 60 - Gráfico das sonoridades seções 1, 3 e 5.....	94
Figura 61 – Gráfico das sonoridades seção 2	94
Figura 62 – Gráfico das sonoridades da seção 4	95

Capítulo 3

Figuras

Figura 63 – Pronacão do antebraço e da mão.....	115
Figura 64 - Playing in ones	116
Figura 65 – Acentos em dois, três e oito.....	117

Capítulo 4

Alenda do caboclo

Figuras

Figura 66 – c.1 a 8.....	123
Figura 67 – c. 1 e 2	125
Figura 68– Gráfico: Altura dos saltos.....	125
Figura 69 – c. 9 a 12.....	126
Figura 70- c.13 a 15	127
Figura 71- Dedilhado c. 15 a 19	127
Figura 72 – c. 27	128
Figura 73 – c. 29 –30	128
Figura 74 – c. 36 a 38	129
Figura 75 – Ostinato	130
Figura 76 – Codeta	131

Choros nº5 – Alma Brasileira

Figuras

Figura 77 – c.1	133
Figura 78 – c.3	135
Figura 79 – c. 4 e 5	136

Figura 80 – c. 12	138
Figura 81 – c. 13 a 15	138
Figura 82 – c.16.....	139
Figura 83 – c. 23 e 24	141
Figura 84 – c.25-26	142
Figura 85 – c.29	145
Figura 86 –c.32	146
Figura 87 – c.46 a 49	149
Figura 88 – c. 50 – 51.....	150

Valsa da dor

Figuras

Figura 89 – c.1	155
Figura 90 – Introdução c. 1 a 3	156
Figura 91 – Dedilhado c.4 a 7	156
Figura 92 – Dedilhado c. 11 –12	158
Figura 93 – c. 21.....	160
Figura 94 – c. 40	161

Poema singelo

Figuras

Figura 95 – c.1 a 4	166
Figura 96 – c.8 a 10	167
Figura 97 – c.11 a 13	167
Figura 98 – c.14 a 16	168
Figura 99 – c.33	171
Figura 100 – Comparação entre as peças	172
Figura 101 – c. 41	173
Figura 102 – c. 52 - 53.....	175

Figura 103 – c.100	176
Figura 104 – Dedilhado da mão esquerda (vivace)	178
Figura 105 – c.110.....	179

Lista de fotos

Capítulo 3

Foto 1 – Isabelle Vengerova.....	99
Foto 2 - Preparação para o acento.....	104
Foto 3 – Conclusão do acento.....	105
Foto 4 – Posição arcada.....	106
Foto 5 – Posição curva.....	107
Foto 6 – Posição Plana.....	107
Foto 7 – Posição dos dedos.....	109
Foto 8 – Abdução do polegar.....	110
Foto 9 – Passagem sob os dedos, movimento ativo.....	110

Capítulo 4

¶ Lenda do caboclo

Foto 10 – Mão dentro do teclado.....	124
--------------------------------------	-----

Choros nº5 – Alma Brasileira

Foto 11- Posição da mão esquerda.....	134
Foto 12 - Posição inicial de oitava c.16	140
Foto 13 - Quarto dedo busca a nota ré	140
Foto 14 – Posição de oitava.....	143
Foto 15 – Segundo e terceiro dedos próximos em direção ao polegar.....	143
Foto 16 – Posição do quinto dedo.....	147
Foto 17 – detalhe do quinto dedo, posição próxima à vertical.....	147
Foto 18 – Detalhe do quinto dedo, Posição errada, o dedo está deitado.....	148

Valsa da dor

Foto 19 - Mãos dentro do teclado	154
Foto 20 – Mão direita toca dentro do teclado	154
Foto 21 – Mão esquerda toca dentro do teclado.....	162

Poema singelo

Foto 22 – Mão esquerda dentro do teclado.....	169
Foto 23 – Mão direita.....	170
Foto 24 - Posição vertical do quinto dedo.....	172
Foto 25 – Posição arcada em oitava.....	173
Foto 26 – Passagem do polegar.....	174
Foto 27 – Posição plana.....	177
Foto 28 – Posição curva – O quinto dedo toca mais fechado.....	177
Foto 29 – Polegar em tecla branca.....	180
Foto 30 – Dedos 2 e 3 buscando as teclas pretas.....	180

Lista de abreviaturas

B6 – Acorde de Si maior com sexta acrescentada

B7 – Acorde de Si maior com sétima

c. – Compasso ou compassos

C7M – Acorde de Dó maior com sétima maior

Cm7 (9) – Acorde de Dó menor com sétima e nona

C#7 – Acorde de Dó sustenido com sétima menor

C#m7 (9) – Acorde de Dó sustenido menor com sétima e nona

C#9 – Acorde de Dó sustenido com nona

C#º – Acorde de Dó sustenido diminuto

D#4 (9b) – Acorde de Ré sustenido com quarta e nona menor

D#º – Acorde de Ré sustenido diminuto

Dm7 – Acorde de Ré menor com sétima menor

D63 – Dó central

(Estamos considerando o Dó central do piano como Dó₃, a partir desta nota fazemos a relação das demais. Ex: **Fá# 2** – Corresponde à nota Fá sustenido abaixo do Dó central)

E6 – Acorde de Mi maior com sexta acrescentada

E6 (11aum) – Acorde de Mi maior com décima primeira aumentada

E7M – Acorde de Mi maior com sétima maior

Em7 – Acorde de Mi menor com 7^a menor

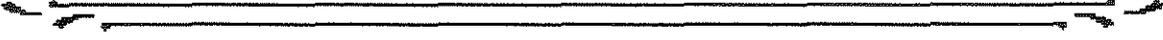
F7M – Acorde de Fá Maior com 7^a maior

Gº – Acorde de Sol diminuto

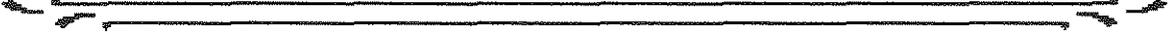
Op. cit. – *Opus citatum* ou *Opere citato* – Nas referências bibliográficas refere-se à obra do mesmo autor já citada anteriormente.

2^am – Intervalo de segunda menor

2^aM – Intervalo de segunda maior



Introdução



Introdução

"Não escrevo dissonante para ser moderno. De maneira nenhuma. O que escrevo é consequência cósmica dos estudos que fiz, da síntese a que cheguei para espelhar uma natureza como a do Brasil".

Heitor Villa-Lobos ¹

O objetivo deste trabalho é a investigação do idioma pianístico de **Heitor Villa-Lobos** (1887-1959), compositor que representa um dos pontos altos da literatura pianística nacional e internacional, por meio da análise de quatro peças. A escolha deste se deu pelo fato de que sua escrita é permeada de recursos técnicos extremamente bem elaborados, partindo do conhecimento profundo das tradições barroca e romântica, revitalizando com uma leitura própria, tanto o que tange ao ritmo, efeitos percussivos quanto ao *cantabile*, conferindo ao piano uma ampliação sonora singular.

As peças por nós trabalhadas são: *A lenda do caboclo* (1920), *Choros nº5 – Alma Brasileira* (1925), *Valsa da dor* (1932) e *Poema Singelo* (1942), que foram escolhidas por serem peças avulsas (exceto o *Choros nº5*), por terem sido compostas em épocas distintas e por representarem parte significativa da grande produção pianística de Heitor Villa-Lobos.

Sendo este um trabalho com intenções didáticas, a escolha destas peças ainda se justifica pelo fato de que as mesmas fazem, constantemente, parte da formação da maioria dos alunos de piano. Pode-se em um primeiro momento, ter-se a falsa impressão de se considerar tais peças relativamente "simples" sob a esfera da resolução técnica. Todavia, seu idioma pianístico revela todas as possibilidades, não só técnicas, mas também os meandros de sua escrita, que jamais resvalam em caprichos ou efeitos vãos. Estas páginas dedicadas ao piano podem esclarecer de maneira lúcida a sua

¹ Epígrafe extraída da home-page do Museu Villa-Lobos. Endereço: www.museuvillalobos.org.br (última visita 13/05/04)

idéia, pois cada compasso, cada passagem traz em seu conteúdo específico uma visão perspicaz e refinada do teclado, edificada de modo sólido.

Nossa intenção é analisar nas quatro obras citadas a criatividade e os recursos introduzidos pelo compositor. Neste aspecto, além da análise das estruturas musicais empregadas, o cerne da pesquisa está também voltado à consideração pianística, isto é, a compreensão do idioma pianístico de Heitor Villa-Lobos traduzido em uma visão de sua abordagem em relação ao relevo do teclado.

Desse modo, procuramos justificar a nossa pesquisa pela sua utilidade, cuja abordagem está diretamente voltada à execução pianística, haja vista que o nosso intuito é gerar um material de cunho didático e informativo voltado para alunos e professores de piano. Não obstante, queremos esclarecer que não é nossa intenção criar fórmulas infalíveis ou tentar padronizar uma maneira de se tocar, e sim mostrar mais um caminho, uma forma consciente de como é possível realizar uma performance embasada em princípios científicos, sem contudo, desmerecer outras escolas pianísticas.

Nesta linha de pensamento, temos desenvolvido um trabalho alicerçado na maior gama possível de conhecimentos dos meios físicos e anatômicos diretamente ligados à execução do instrumento e por conseqüência deste processo, a busca da sonoridade que implica no gesto em função do som a ser adquirido e do fraseado desejado. Neste sentido, de acordo com os professores Mirian Ciarlini e Maurílio Rafael:

(...) trata-se em última instância, de saber qual o gesto ou gestos mais eficientes para que se atinja determinado resultado musical, o que leva forçosamente à necessidade do conhecimento do corpo, pois a noção correta de sua constituição permite o seu melhor uso. (CIARLINI. RAFAEL, 1994, p.32).

Com base nestas idéias e fundamentando-nos principalmente nos princípios de técnica pianística elaborados pela pedagoga Isabelle Vengerova, e no trabalho realizado junto ao Prof. Dr. Mauricy Martin, levando em consideração também o estudo de outros trabalhos sobre técnica pianística, nossa pesquisa tem também como foco **o estudo inteligente e racional do piano**, acreditando que assim, possamos

adquirir por meio da investigação e da análise dos recursos a serem utilizados, o conhecimento necessário em áreas como a fisiologia, a anatomia e a mecânica em função da execução musical-pianística.

Concordamos com o professor e pianista José Alberto Kaplan, quando este comenta que:

É bem verdade que tocar piano ou qualquer outro instrumento não será nunca uma ciência, nem pretendo que o seja. Porém, não vejo razões que invalidem minha pretensão de que sua técnica de execução e seu ensinamento possam estar alicerçados em premissas de caráter científico. (KAPLAN, 1978, p.12).

Deste modo esta pesquisa reflete uma dimensão contemporânea do estudo da música – “*A Dimensão científica*” que é conseqüente do seu ingresso nas universidades, sobretudo nos cursos de pós-graduação.

Além deste aspecto, a pesquisa também passa pela investigação da estrutura musical empregada nas quatro peças, utilizando como principal ferramenta a análise dos motivos desenvolvida por Arnold Schoenberg ².

Para a apresentação deste trabalho, o organizamos da seguinte maneira: no capítulo 1, intitulado “Aspectos da música para piano de Heitor Villa-Lobos” há uma subdivisão em duas partes, sendo a primeira “Apontamentos sobre o compositor” que traz informações relacionadas à biografia, aspectos da formação musical e da escrita do compositor em questão, e a segunda “O idioma pianístico”, que trata especificamente da obra pianística e suas principais características. O objetivo deste capítulo é de contextualizar o assunto escolhido, para então poder prosseguir à investigação das obras supracitadas.

O capítulo 2 “Análise musical das peças”, comporta as análises musicais, que são parte importante na investigação do idioma pianístico do autor escolhido e também no trabalho de concepção da interpretação, além de base para as abordagens pianísticas do capítulo 4. Neste capítulo analisamos questões referentes à estrutura

² SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. (tradução de Eduardo Seincman). São Paulo: Editora Edusp, 1996.

das peças, explorando, especificamente, tópicos como análise dos motivos e variações, harmonia, texturas, dinâmicas e timbres.

O capítulo 3 “Subsídios técnicos para a abordagem pianística” abarca os fundamentos da técnica por nós adotada e que servem de base para os comentários realizados nas abordagens das peças no capítulo 4. Organizamos por tópicos os aspectos mais característicos de nosso trabalho técnico, finalizando com uma explicação sobre como é realizado o trabalho de preparação para a aquisição desta técnica.

O último capítulo, “Abordagem pianística” trata-se de um estudo descritivo sobre a aplicação da técnica às peças citadas. Partindo da premissa, defendida por Kaplan (1987), de que as demandas de caráter musical, apresentadas em cada partitura, não podem ser dissociadas dos movimentos necessários para a sua execução plena. As peças são abordadas compasso por compasso, onde cada trecho é comentado, apontando soluções para os problemas técnicos, além de sugestões para a interpretação.

Por questão de limites na pesquisa, nossas abordagens são quase sempre voltadas à problemática da técnica, numa ótica direcionada à mecânica das mãos e do funcionamento do piano e do relevo do teclado. Por isso, não nos aprofundamos em questões referentes ao uso dos pedais, todavia sempre que achamos necessário, citamos um ou outro aspecto destes.

A conclusão deste trabalho aponta as principais características deste idioma pianístico, tanto no que se refere à estrutura das obras, como no tratamento conferido ao piano pelo compositor. Também queremos mostrar que é possível se esquematizar, passo a passo, todo um processo de estudo, para que o leitor possa então utilizar nossos modelos para outras peças.



Capítulo 1

Aspectos da música para piano de Heitor Villa-Lobos



“Para mim a música não é um fim, se não um meio, um veículo de que me valho para traduzir e transmitir minhas emoções, os meus diferentes estados d’alma”.

Heitor Villa-Lobos

Apontamentos sobre o compositor

Heitor Villa-Lobos nasceu na cidade do Rio de Janeiro. Sua data de nascimento, durante muito tempo, foi motivo de divergência entre biógrafos e historiadores, pois até então, os autores que sobre ele escreviam oscilavam entre os anos de 1881 e 1891, com diferentes argumentos. Além disso, era sabido que o próprio Villa-Lobos mudava suas afirmações sobre tal data de acordo com as circunstâncias.

Somente após os estudos de Vasco Mariz (MARIZ, 1983, p. 22-23), que atribuiu esta data a 5 de março de 1887, baseando-se numa anotação de batismo, por ele pesquisada, que informa ter nascido, Heitor Villa-Lobos, neste dia, é que esta data passou a ser adotada como oficial, nas publicações do Museu Villa-Lobos, no Rio de Janeiro.

Faleceu no ano de 1959, nos deixando uma vasta e rica obra. Ao todo, sua produção soma mais de mil títulos, escrita para as mais diversas formações, além de peças para instrumentos solo, como as para piano, centro de nosso interesse e que ocupam lugar especial em seu grande catálogo.

Segundo J. Jota de Moraes, "(...) foi para o piano solo que ele dirigiu sua criatividade com mais constância (...) proporcionando a ele todo um importante e novo repertório".³ E de fato, pela extensão, diversidade e originalidade do repertório pianístico de Villa-Lobos, mesmo que de sua obra só tivessem permanecido as peças para piano, ainda sim, ao nosso ver, este compositor não teria diminuído em importância.

A imensa obra pianística por ele deixada abarca desde peças mais simples como, por exemplo, a coleção das *Cirandinhas* (1925) até as de grande complexidade técnica, como o *Rudepoema* (1921-1926), famosa peça, por muitos considerada como sua obra prima, dedicada ao pianista Arthur Rubinstein, que desempenhou papel de grande importância na divulgação da obra Villa-Lobos no exterior.

³ MORAIS, J. Jota de. Extraído do texto escrito para o encarte do CD de Clara Sverner "Heitor Villa-Lobos – Alma Brasileira" Sony Classical, 1991.

Sua escrita para piano encontra-se permeada de traços marcantes, que refletem a linguagem composicional do autor. Tais características podem ser facilmente reconhecidas em suas peças, talvez menos, em suas primeiras obras, como, por exemplo, a valsa *Tristorosa* de 1910, que segundo estudos de Bruno Kiefer (KIEFER, 1981, p.42), sofre nítida influência de Chopin. Mas se palmilharmos suas criações, este reconhecimento vai se acentuando e se torna cada vez mais evidente, em obras nas quais o compositor já se encontra em pleno exercício de sua maturidade artística, como em *Choros nº5 - Alma Brasileira* (1925) e nas *Bachianas n.4* (1930-1941), por exemplo.

Essas características é que formam o seu leque de “cores sonoras típicas”. São, ainda segundo Kiefer:

(...) processos composicionais que, numa visão global de sua produção, funcionam como alguns elementos identificadores do autor: os ostinati; as longas notas pedais (eventualmente acordes pedais); a invenção contínua a substituir o tradicional trabalho temático ou a combinar-se com ele; a polirritmia e um atonalismo mais ou menos pronunciado (KIEFER, 1981, *Op. cit.* p.46).

Em relação à divisão de sua obra em períodos, Vasco Mariz comenta: “Parece-nos difícil dividir sua obra em períodos nitidamente definidos. (...) preferimos examinar seus trabalhos pelo gênero, em vez de seguirmos a ordem cronológica” (MARIZ, 2000, p.159).

Já Mario de Andrade em sua coluna *O mundo musical*, escrita na década de quarenta para o jornal *Folha da Manhã* afirmava que havia uma evolução na obra de Villa-Lobos com fases bastante nítidas. Segundo ele, eram três fases, uma primeira de caráter europeu, quando compôs sinfonias e obras de câmara como quartetos e trios, a segunda, voltada à problemática da música brasileira, compondo com uma harmonização mais tonal. Nesta fase, foram compostas as *Cirandas* e os *Choros*, e uma terceira fase que corresponde à criação das *Bachianas* (COLI, 1998, p.172-173).

Todavia, tanto o musicólogo Gerard Béhague, (BEHAGUE, 1994, p.44) quanto a pianista Anna Stella Schic (SCHIC, 1989, p.115), citam a classificação transcrita por Adhemar Nóbrega, que afirma ser do próprio Villa-Lobos, em cinco grupos distintos, dos quais destacamos as seguintes peças para piano presentes nesta classificação :

- Primeiro grupo: com interferência folclórica indireta.

A fiandeira (1921), *Fábulas características* (1914), *Suíte floral* (1917), *Simples Coletânea* (1917 - 1919), *Poema úmido* (1921), *Poema do Menestrel* (1920), *Dança Infernal* (1920), *Ciclo brasileiro* (1936) e *Poema Singelo* (1942).

- Segundo grupo: Com alguma interferência folclórica.

Choros nº 5 – Alma Brasileira (1925), *A prole do Bebê nº 1* (1918), *Cirandinhas* (1925), *Cirandas* (1926), *Sul América* (1925), *A lenda do caboclo* (1920) e o *Carnaval das Crianças* (1919 - 1920).

- Terceiro grupo: Com transfigurada influência folclórica.

A prole do bebê nº 2 (1921), *Saudade das selvas brasileiras* (1927) e o *Rudepoema* (1921 – 1926).

- Quarto grupo: Com transfigurada influência folclórica impregnada do ambiente musical de Bach.

Bachianas nº4 (1930-1941)

- Quinto grupo: Em pleno domínio do universalismo.

O primeiro concerto para piano. (1945).

Em relação à classificação acima, no que diz respeito ao segundo grupo, achamos que no caso de peças como as *Cirandas* e *Cirandinhas* a interferência

folclórica se dá de maneira total, pois nestas páginas encontramos o registro de canções folclóricas de diversos estados do Brasil.

Quanto à sua formação musical, esta se iniciara desde a infância graças a seu pai Raul Villa-Lobos, homem de vasta cultura, que o ensinara a tocar violoncelo e o acostumara a ouvir música. Sobre este fato há um comentário na Enciclopédia Brasileira de Música que afirma: “Datam da época as primeiras e duradouras impressões de Tuhu (seu apelido familiar), ao contato com a música de câmara que semanalmente se executava em sua casa” (ENCICLOPÉDIA BRASILEIRA DE MÚSICA, 1998, p.817-818).

Também de importância singular em sua infância foi o contato com a música de Bach, paixão que perduraria por toda a vida. Sobre esta faceta, Vasco Mariz comenta:

Data de seus oito anos o interesse por Bach. (...) Responsável por esta nova predileção foi a tia Zizinha, boa pianista e entusiasta do Cravo bem temperado. E o pequeno Heitor extasiava-se diante dos prelúdios e fugas que a tia tocava (MARIZ, 2000, p.138-139).

Em sua juventude, Villa-Lobos também travou contato com a música popular. De acordo com o *The New Grove dictionary of music and musicians*:

Somente após a morte prematura de seu pai em 1899, Villa-Lobos pôde, mergulhar totalmente na vida musical das ruas do Rio de Janeiro, primeiramente como violonista. Foi a música dos Chorões, especialmente, que o fascinou, e as impressões desta, foram tão vigorosas e importantes, que o levaram mais tarde a usar o termo Choros, em 1920, de forma genérica a uma variedade de estilos da música brasileira (BENT, 2001, p.613).⁴

De fato, a música popular das noites cariocas, em especial a dos chorões, foi de grande importância na formação musical de Villa-Lobos. De acordo com Mariz, “Villa-

⁴ Only after the premature death of his father in 1899 was Villa-Lobos able to immerse himself fully, at first as a guitarist, in the life of Rio's street musicians. The music of chorões especially fascinated him, and the impressions of this vigorous experience were of such importance that he later gave the generic designation of choros to his portrayal, in the 1920s, of a variety of Brazilian musical styles.

Lobos tirou dos chorões ambiente para criar uma atmosfera nova de música. Naquele meio, formou uma faceta da sua personalidade, aproveitando o que havia de original” (MARIZ, 1982, P.32).

A esta altura, ao ouvir Bach em casa e os Chorões nas ruas cariocas, Villa-Lobos já formara parte preciosa de seu perfil musical, e como bem afirma Luiz Paulo Horta: “O roteiro de sua vida começava a ser definido muito depressa: de um lado, a absoluta liberdade improvisatória dos chorões; de outro, a severa disciplina da arte de Bach” (HORTA, 1987, p.17).

Além disso, Villa-Lobos também se dedicou ao estudo dos quartetos de cordas de Haydn, e segundo Bruno Kiefer, “Ele mesmo confessou a Arnaldo Estrela o quanto aprendera com o grande clássico estudando seus quartetos” (KIEFER, 1981, *Op. cit.* p.19).

Em relação à formação acadêmica, os biógrafos de Villa-Lobos comentam que o mesmo nunca chegou a concluir um curso de fato. Frequentou o curso de harmonia do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, na classe do professor Frederico Nascimento e teve aulas também com o professor Agnelo França e com compositor Francisco Braga (MARIZ, 1982, *Op. cit.* p.36). J.Jota de Moraes comenta que Villa-Lobos talvez tenha realizado o curso regular, na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, do professor Benno Niederberger (MORAES, s.d. p.171).

Estudiosos costumam atribuir uma influência da música francesa em sua obra, devido ao fato de haver estudado com afinco o *Cours de Composition Musicale* de Vincent d’Indy, famoso discípulo de César Franck, e o contato com a música de Debussy. É natural que, na época em que Villa-Lobos fazia suas experiências musicais e buscava um *metier* próprio, sendo ele um jovem compositor no Brasil à procura de novas idéias e sonoridades, o estilo da música francesa, sobretudo de Debussy pode lhe fornecer o modelo mais natural, e Villa-Lobos então, o seguiu. (BEHAGUE, 1994, *Op. cit.* p.46). Não é nossa pretensão discutir se há ou não influências, mas de fato, tanto este tratado de composição, como o contato com a música de Debussy, foi importante para sua formação.

Tendo se distanciado da academia, ao realizar suas pesquisas musicais, Villa-Lobos utiliza então a intuição como fonte geradora de sua arte. Segundo José Maria Neves:

Villa-Lobos foi um bom exemplo de artista intuitivo, pouco preocupado com os problemas formais, de um intuitivismo que lhe permitia ao mesmo tempo conseguir soluções interessantes para a organização formal de suas obras (...) (NEVES,1977, p.8).

Mas o ponto marcante em sua trajetória musical de compositor fortemente vinculado ao seu país, como nenhum outro anterior a ele, é o que diz respeito à música folclórica brasileira que Villa-Lobos recolheu em seus anos de peregrinação pelos estados brasileiros, iniciados em plena juventude, antes de suas viagens à Europa.⁵

Essas viagens proporcionaram uma visão panorâmica das manifestações populares, fazendo com que ele pudesse sair do exclusivismo das localidades ou regionalismos, refletindo em sua obra, como antes nunca fora feito, o amálgama da música brasileira. Villa-Lobos recolheu todo o material musical que podia e de posse deste, soube usufruí-lo em sua música. Segundo o historiador Otto Maria Carpeaux, “(...) não é simplesmente explorando ou aproveitando, mas filtrando pelo temperamento de uma personalidade vigorosa (...)”. (CARPEAUX, 2001 p.439)

Da primeira destas viagens, em 1905, boa parte do material que fora colhido está contido na coleção de peças didáticas que chamou de *Guia prático*, publicado trinta anos depois (MARIZ, 1982 *Op. cit.* p.35). Seguiram-se então outras viagens em 1905, 1906, 1910 a mais longa e 1912 a última ao nordeste.

Em 1915, realizou sua estréia pública como compositor, mas seu catálogo de obras nacionalistas só começou a gerar os primeiros frutos em 1917.

⁵ Segundo Bruno Kiefer. Os anos em que Villa-Lobos viajou pelos estados brasileiros foram: 1905 (ES, BA e PE) 1906 (PR), 1907(MT, GO e MG), 1910 (PE e CE) e 1912 (de volta ao Nordeste) (KIEFER, 1981. *Op. cit.* p.125 -128).

Outro acontecimento importante em sua carreira, e que não pode deixar de ser citado, foi o seu engajamento na Semana de Arte Moderna de 1922. Segundo Elizabeth Travassos:

Sua posição de artista independente , sem vínculos com instituições escolares, e a originalidade de sua música , rejeitada pelos porta-vozes da cultura musical acadêmica, conferiram-lhe o perfil moderno desejado pelos organizadores da Semana (TRAVASSOS, 2000, p.28-29).

Após o contato com toda a efervescência artística da Semana de Arte Moderna de 1922, Villa-Lobos, já possuindo um número bastante considerável de obras, viaja pela primeira vez a Paris, em 1923, contando com a ajuda de mecenas, e encorajado por amigos, como Vera Janacópulos e Arthur Rubinstein. Ai tem contato, entre outros, com a música de Stravinsky. O pianista Arthur Rubinstein que foi o primeiro grande nome internacional a defender a obra que estava florescendo, desempenhou papel de grande importância na divulgação do trabalho de Villa-Lobos, estreando peças como *A prole do Bebê n.1*. Segundo o pianista Souza Lima:

O grande pianista não só revelou o grande talento de Villa-Lobos, no Brasil, como o impôs em Paris, precedendo a execução de cada número com breve comentário elucidativo, além de traçar uma rápida biografia do músico (SOUZA LIMA, 1965, p.28).

Outra figura importante na divulgação da obra do compositor foi também a cantora brasileira Vera Janacópulos, conhecida internacionalmente desde 1918 e que morava na Europa. Esta também o ajudou quando esteve em Paris apresentando a música de Villa-Lobos, junto com Rubinstein, aos editores da Max Eschig.

Segundo Kiefer (KIEFER, 1981, *Op. cit.* p.134), nesta viagem Villa-Lobos pôde conhecer compositores e intérpretes importantes como Prokofief, Roussel, Vincent d'Indy e Andrés Segóvia. Vasco Mariz comenta que nosso compositor juntou-se às figuras célebres da música francesa alcançando o apoio de críticos famosos da época como Florent Schmitt, Paul Le Flem e Tristan Klingsor (MARIZ, 2000, p.148).

Villa-Lobos realizou ainda duas viagens a Paris, uma em 1927 e outra em 1930.

De volta ao Brasil, outro acontecimento importante, foi o trabalho por ele realizado no campo da política cultural. Sua campanha de educação musical por meio do canto coral nas escolas, iniciada em São Paulo, na década de 1930, recebeu o apoio do então presidente da república, Getúlio Vargas. Segundo Bruno Kiefer, com a primeira concentração orfeônica:

(...) sob o nome de Exortação Cívica, da qual participaram cerca de 12.000 pessoas dos mais variados grupos sociais (...) em 31 de maio de 1931. Teve início aí uma linha de trabalho desenvolvida e dinamizada por Villa-Lobos praticamente até o fim de sua vida (KIEFER. 1981. *Op.cit.* p.142).

A respeito deste trabalho Lisa Peppercorn comenta que:

(...) Villa-Lobos organizava e conduzia coros em massa, sempre com a mesma idéia em mente: para atrair os parentes dos membros do coro para a música, na leve esperança de que algum deles pudesse eventualmente ouvir e gostar de sua própria música (Peppercorn,1996. p.150).⁶

Ainda neste contexto, Villa-Lobos criou e dirigiu a Superintendência de Educação Musical Artística (SEMA), que depois veio a ser o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

Na década de quarenta, Villa-Lobos ainda viaja aos Estados Unidos duas vezes onde rege obras suas e em 1945, de volta ao Brasil funda a Academia Brasileira de Música, sendo então seu primeiro presidente.

Com todos estes contatos e acontecimentos, vindos desde a infância, com os mais variados estilos de música, este compositor cria uma obra rica, e como bem afirma José Miguel Wisnik:

⁶ *Villa-Lobos organized and conducted massed choirs, always with the same idea in mind: to interest relatives of the members of the choir in music, in the faint hope that some of them would eventually listen to and like his own music.*

(...) se satisfaz em multiplicar e usufruir dos materiais das mais diversas proveniências (...) tudo submetido à força das "impulsões" desejosas de misturar o que encontra para fazer música, numa necessidade ao mesmo tempo intensa e ingênua de soar, falar, expressar, obedecendo aos imperativos do desejo (WISNIK, 1977, p.167-168).

Assim é que produziu uma música nova, com possibilidade constante de diálogo entre linguagens do passado e do presente.

○ idioma pianístico

Da ansiedade quase frenética em obter timbres, acordes e ritmos estranhos no *Rudepoema* à inteligência com que harmonizou as mais simples cantigas de roda infantis, *Cirandas*, até o lirismo envolvente das longas frases românticas, na *Lenda do caboclo*, *Impressões seresteiras*, *Plantio do caboclo*, *Alma brasileira*, Villa-Lobos soube usar os recursos do piano com maestria surpreendente (...).

Oriano de Almeida

A epígrafe acima reflete de maneira bastante feliz a riqueza que representa o idioma pianístico de Heitor Villa-Lobos.

Observamos em seu catálogo de obras, a existência de 206 peças para piano, sendo algumas bastante curtas, como no *Guia Prático* ou nas *Cirandinhas*, outras reunidas em ciclos ou isoladas, ou, ainda de grandes dimensões como o *Rudepoema*. O mais interessante é observar que, embora não pianista, Villa-Lobos, no entanto, foi bastante fecundo neste terreno, conseguindo construir de maneira respeitável uma formidável obra.

Sobre este fato comenta Vasco Mariz:

Embora Villa-Lobos não tenha sido bom pianista e muito menos um virtuoso, sua obra para piano é das mais sólidas da literatura musical Brasileira (...) notamos sem dificuldade o valor excepcional que o compositor carioca deu ao ritmo em todos os seus aspectos (...), conquistando o ouvinte por seus timbres sedutores e ritmos desusados (MARIZ, 1982. *Op. cit.* p.97).

Muitas de suas peças possuem um caráter didático, ou como comenta Stewart Gordon “úteis para ensinar níveis intermediários” (GORDON, 1996, p.416).⁷ É o caso,

⁷ Many of Villa-Lobos's sets of character pieces are useful for teaching at the intermediate levels.

por exemplo, de obras como: *Brinquedo de roda* (1912), *Fábulas Características* (1914), *Cirandinhas* (1925), *Guia Prático* números 1 a 11 (1932 –1949), *Petizada* (1912), *Histórias da carochinha* (1919), *Francette et pià* (1928), e as *Suítas infantis* 1 e 2 (1912 e 1913).

Mas além destas peças de caráter didático, há outras que também possuem como idéia temática o universo infantil e que representam significativa parcela de sua criação musical para piano. Vasco Mariz comenta que: “Villa-Lobos sempre foi um apaixonado pela infância (...) Esse entusiasmo pela juventude levou o autor dos Choros a escrever grande quantidade de obras baseadas na observação da vida infantil” (MARIZ, 2000. *Op. cit.* p.167).

Neste contexto destacamos ainda obras como: *Prole do Bebe nº1* (1918), *Carnaval das crianças brasileiras* (1921), *Prole do bebe nº2* (1921) e o *Momo precoce*, para piano e orquestra (1929).

Mas, como falamos no início deste capítulo, a obra para piano de Villa-Lobos abarca os extremos da técnica pianística. Suas peças de maior complexidade possuem grande riqueza no que diz respeito à exploração dos recursos do piano, tanto nos aspectos técnicos, como no uso dos pedais e na exploração de timbres.

De acordo com a pianista Anna Stella Schic,

Villa-Lobos obtinha do instrumento uma qualidade sonora excepcional, porque ‘ousava’ fazer o piano soar. Atacava as notas com os dedos em riste quando era necessário ou grudava as mãos ao teclado procurando destacar um ‘cantabile’ com absoluta igualdade no meio da trama rítmica do acompanhamento (SCHIC, 1989. *Op. cit.* p.81).

De fato, o uso da exploração de sonoridades e timbres é uma das características marcantes do idioma pianístico villalobiano, junto, é claro, à utilização dos pedais, para se conseguir os efeitos por ele pensados.

Sobre o uso do pedal Anna Stella ainda observa:

O paradoxo é que Villa-Lobos queria muito pedal em suas músicas, mas exigia clareza ao mesmo tempo; o problema do intérprete é, pois dosar sabiamente para criar essa espécie de 'cacofonia' brilhante que ele mencionava constantemente.

Nada o irritava mais do que, em certas obras, a timidez de um toque percutido e seco, e, sobretudo sem pedal! (SCHIC, 1989. *Op. cit.* p.111).

Outro aspecto de suma importância, como já citamos em Vasco Mariz (1983), é a questão do ritmo. Villa-Lobos conferiu à escrita pianística elementos rítmicos pouco comuns, como por exemplo, em *Alma brasileira*, onde entre os compassos 46 e 49 há uma sobreposição de ritmos díspares, formados por tercinas irregulares e deslocamento de acentos por meio de ligaduras, unindo tempos fracos a tempos fortes. Com isso cria novos problemas técnicos a serem resolvidos pelos intérpretes.

Segundo o pianista Souza Lima, Villa-Lobos se mostrou:

(...) conhecedor de todas as minúcias e segredos da técnica e, o que ainda é mais extraordinário, revelando processos novos, fórmulas diferentes de mecânica pianística, problemas rítmicos absolutamente fora dos usuais, tudo sempre a serviço de efeitos sonoros inéditos, de finalidade expressiva (...) (SOUZA LIMA, 1965. *Op.cit* p.6).

Em relação ao material empregado em sua música para piano, ao se libertar do espectro tonal, utilizou modos e centros.⁸ Em suas composições elegia notas principais em determinadas seções, e as emoldurava com o uso de alternâncias de acordes que não seguem uma resolução tonal, como por exemplo no *Poema Singelo* (1942).

Também fez uso de fragmentos de escalas de tons inteiros, como em *Danças Características Africanas* (1914 – 1915), e também da adição de segundas às tríades, formando acordes independentes, como verdadeiros arabescos, gerando um efeito de segundas menores, que é senão uma grande brincadeira, como no famoso

⁸ Ver Glossário no anexo I

“Polichinelo” da *Prole do Bebê n°1* (1918) no qual há uma melodia folclórica emoldurada pelos arabescos rítmicos.

Como resultado do uso de escalas de tons inteiros e de acordes com segundas acrescentadas, a música para piano de Villa-Lobos explora de maneira significativa o preto e branco do teclado, e como comenta Gerard Behague: “(...) talvez como o resultado de seu interesse em texturas bitonais e politonais ele começou a explorar várias possibilidades de alternância entre teclas pretas e brancas (...)” (BEHAGUE, 1994. *Op. cit.* p. 63) ⁹ este tipo de comportamento aparece em obras como “Uma Camponesa Cantadeira” da *Suíte Floral* (1916 – 1918) na Negrinha da *Prole do Bebê n°1* e no *Poema Singelo*, por exemplo.

As linhas melódicas de Villa-Lobos são normalmente formadas por uma idéia em desenvolvimento contínuo como nas peças *Choros n°5 - Alma Brasileira*, *Poema singelo*, *Valsa da dor* e *A lenda do caboclo*. Segundo o estudo de Lúcia Barrenechea e Cristina Capparelli:

(...) as melodias de Villa-Lobos tendem a um maior grau de sustentação do fio condutor do discurso, (...) detecta-se em Villa-Lobos uma tendência para a escrita de períodos mais estabilizados e, sobretudo pela adoção de caminhos melódicos seqüenciais. (...) Villa-Lobos preferencialmente recapitula suas melodias memoráveis no seu estado mais reconhecível (BARRENECHEA, CAPPARELLI, 2000, p.13-13).

Quanto ao jogo de timbres, este se dá por meio do uso das regiões extremas do piano, grande utilização do pedal direito, acentos e efeitos percussivos. Anna Stella Schic afirma que: “Quando Villa-lobos utilizava certos achados sonoros, não era jamais com a finalidade de exibir um modernismo artificial, mas sim por uma necessidade puramente musical” (SCHIC, 1989. *Op. cit.* p.81).

⁹ (...) perhaps as the result of his interest in bitonal and polytonal textures he began to explore various possibilities of alternation of black and white keys (...)

Sobre esta questão da necessidade musical do autor, percebe-se uma grande riqueza de detalhes e sutilezas em sua escrita. Adhemar da Nóbrega em *Presença de Villa-Lobos* comenta que:

Seus obras (...) ostentam recursos caprichados de escrita funcionalmente expressivos, como, por exemplo, síncopas grafadas com sutis diferenças dos padrões habituais, visando a obter da execução a tradução fiel do seu pensamento; meticulosa escolha de sinais de acentuação, com o fim de reclamar, do intérprete, a graduação dinâmica desejada; a disposição das idéias musicais prevalecendo sobre o convencionalismo da barra de compasso ou a mudança sistemática de compasso em função das idéias (...) (NÓBREGA, In: *Presença de Villa-Lobos* Vol.2, 1982 p.10).

Desta maneira, verificamos que seu idioma pianístico revela todas as possibilidades, não só técnicas, mas também o material empregado. As páginas por ele dedicadas ao piano podem esclarecer de maneira lúcida suas idéias, pois cada compasso, cada passagem traz em seu conteúdo específico uma visão perspicaz e refinada do teclado, edificada de modo sólido. Este conhecimento profundo de Villa-Lobos lhe confere propriedade que só é detectada em compositores que conhecem intimamente tudo o que se pode realizar no instrumento.



Capítulo 2

Análise musical das peças

(...) o compositor, ao escrever uma peça, não junta pedacinhos uns aos outros, como uma criança que faz uma construção com blocos de madeira, mas concebe a composição em sua totalidade como uma visão espontânea; só então é que inicia a elaboração, como Michelangelo que talhou seu Moisés em mármore sem utilizar esboços, completa em cada detalhe, formando, assim, indiretamente, seu material.

SCHOENBERG



A lenda do caboclo

Como afirmam os biógrafos de Villa-Lobos, esta peça é uma das obras primas deste compositor. Foi dedicada a Arthur Iberê Lemos e é, como disse Vasco Mariz (MARIZ, 1983. *Op.cit.* p. 99), uma realização felicíssima.

Estas páginas fazem parte da coleção de suas peças avulsas; composta em 1920, foi também transcrita para violino e piano por Pery Machado, sendo bastante executada em suas duas versões.

Para a análise utilizamos como ferramenta as idéias desenvolvidas por Arnold Schoenberg¹⁰ em *Fundamentos da Composição Musical*, sobre motivos e variações, unida à consideração dos planos sonoros e da estrutura, bem como à dos aspectos inerentes a textura e timbres.

Para a apresentação de nossas análises recorreremos, além da estrutura de texto, a elementos gráficos tais como: tabelas, fragmentos da partitura e gráficos diversos.

A tabela apresentada ao início da peça contém as informações básicas como número de seções, centros utilizados, uso de texturas e timbres na estrutura, dinâmica e andamentos.

A análise segue as seguintes etapas:

1. Análise da linha melódica:

Observação das principais características do contorno melódico no discurso musical.

¹⁰ SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. (tradução de Eduardo Seincman). São Paulo: Editora Edusp, 1996.

2. Motivos e suas variações:

Identificação dos motivos utilizados e suas variações, na construção da peça.

3. Harmonia:

Análise dos fatores que compõem a harmonia no decorrer da obra, em tópicos como: linha do baixo, uso de centros, acordes, cadências e pedais.

4. Textura, timbres e planos sonoros:

Abordagem do uso de diversos tipos de texturas, exploração de timbres, variados planos sonoros e dinâmicas utilizadas na estrutura.

5. Síntese.

Características gerais da peça

Seção	Centro	Textura	Timbre	Dinâmica	Andamento
Seção 1 c. 1 a 26	Mi Lídio e Si.	Três planos sonoros Baixo, acordes em ostinato e linha melódica.	Uso da região média do piano, acentos	Vários planos sonoros <i>p, mf, f</i> <i>pp, sfz</i>	Moderato e muito dolente
Seção 2 c. 27 a 56	Centro não definido.	Três planos sonoros: Baixo, linha melódica, ostinato em quartas.	Uso da região média do piano, Acentos	Além dos acentos, Indicações: <i>mf, f, p, pp</i> <i>crescendo e</i> <i>diminuindo</i> <i>poco a poco.</i>	Più mosso Andantino rallentando e um pouco alegre
Seção 3 c.57 a 86	Repetição da primeira seção modificada pela exclusão de alguns compassos (abreviação da seção) e introdução de uma codeta. Finalização em Mi.				

Tabela 1 – Características gerais – A lenda do caboclo

1. Motivos e suas variações

Segundo Schoenberg (SCHOENBERG, 1996. *Op. cit.* p.35), o motivo é um elemento utilizado na composição musical que, ao ser explorado produz unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência no discurso musical.

Para ele:

(...) o motivo básico é freqüentemente considerado o "germe" da idéia: se ele inclui elementos, em última análise, de todas as figuras musicais subseqüentes, poderíamos, então considerá-lo como o "mínimo múltiplo comum"; e, como está presente em todas as figuras subseqüentes, poderia ser denominado "máximo divisor comum" (*Ibidem*, p.35).

Schoenberg ainda comenta que: “O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça” (*Ibidem*, p.35). Mas para que este, ao ser repetido, não venha a gerar monotonia deve ser variado.

As variações são repetições, que normalmente ocorrem com mudança de alguns elementos e preservação de outros.

1.1. Análise da linha melódica

Linha melódica 1

A linha melódica superior, que se inicia a partir do compasso 15, possui como característica principal a presença de três intervalos de segunda descendentes.

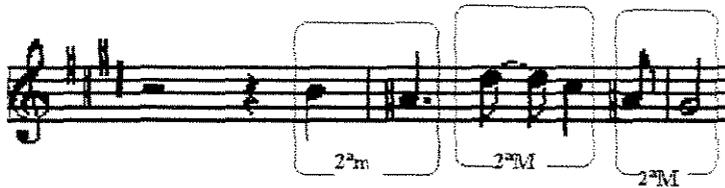


Figura 1 – Linha melódica c.15 –17

1.1.1 . Variação da linha melódica 1

As variações podem acontecer pela adição de notas, por mudanças de alturas com conservação rítmica, pela transposição para outros graus, pelas combinações de mudanças rítmicas ou por todos estes fatores juntos. (SCHOENBERG, 1996. *Op. cit.* p.36 – 37)

<p>Variação 1 - c. 17 a 19. Ornamentação por acréscimo de nota e mudança rítmica.</p>	
<p>Variação 2 - c. 32 a 34. Transposição e mudança de registro.</p>	
<p>Variação 3 - c. 34 a 36 Transposição da variação 1</p>	
<p>Variação 4 c. 36 a 40 Transposição, ampliação da frase pela repetição de células rítmicas.</p>	

Tabela 2 – variações da linha melódica 1

2. Motivo do acompanhamento

2.1. Ostinatos

Para Schoenberg (SCHOENBERG, 1996. *Op. cit.* p. 43) “As similaridades rítmicas atuam como elementos unificadores, e a coerência harmônica reforça as conexões internas.”

Partindo desta afirmação, ao falar do acompanhamento ele afirma:

Sendo um dispositivo unificador, o acompanhamento deve estar organizado de maneira similar àquela de um tema, ou seja, utilizar um motivo: o motivo do acompanhamento (*Ibidem.* p.108).

Villa-Lobos utiliza tanto as similaridades rítmicas, quanto os motivos de acompanhamento, caracterizados nos ostinatos.

2.1.1. Ostinato 1



Figura 2 – ostinato 1 c.1 e 2

Variação do ostinato 1

<p>Variação 1: Mudança harmônica c.3 - 4 por segundas acrescentadas ¹¹</p>	Musical notation for Variation 1 of Ostinato 1, measures 3 and 4. The notation is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The accompaniment consists of chords: G4-B4-D5, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. There are accents (v) over the notes G4 and A4 in both measures.
--	---

Tabela 3 – Variação do ostinato 1

O ostinato 1 é utilizado ao longo de toda a primeira seção desta peça (c.1 a 26)

¹¹ O acréscimo de segundas aos acordes, é uma pratica realizada na harmonia do século XX. As segundas acrescentadas dão um colorido aos acordes, como notas acrescentadas. (PERSICHETTI, 1961 p. 121).

2.1.2. Ostinato 2



Figura 3 – ostinato 2 (c.27)

Este ostinato, apresentado no início da segunda seção, tem como origem a seguinte célula rítmica:



Figura 4 – célula rítmica ostinato 2

Esta célula irá se repetir três vezes, gerando o desenho do ostinato que será utilizado dos compassos 27 ao 32, basicamente em intervalos de quartas.

Durante a seção em que o ostinato 2 aparece, não observamos modificações em sua estrutura. Suas alterações serão apenas de caráter harmônico, mantendo desta maneira, o mesmo padrão rítmico.

2.1.3. Ostinato 3

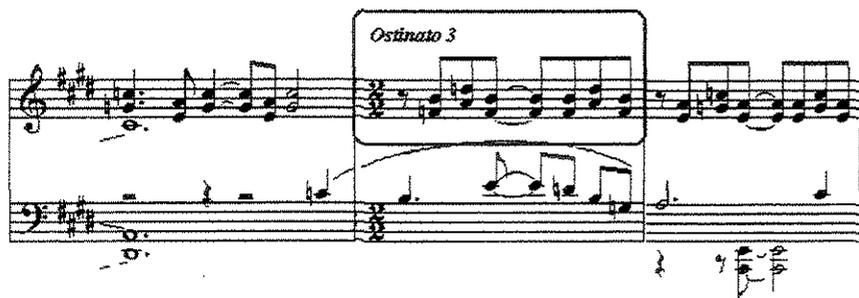


Figura 5 – ostinato 3 (c.32,33 e 34)

O ostinato 3 aparece no compasso 33 e segue acompanhando a linha melódica 1.

Variações do ostinato 3

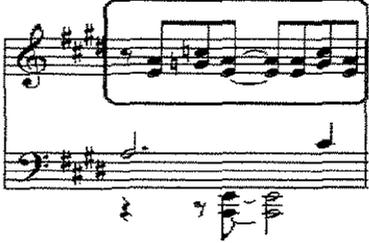
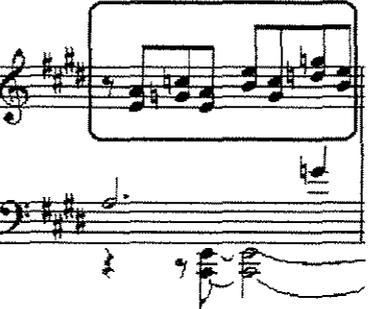
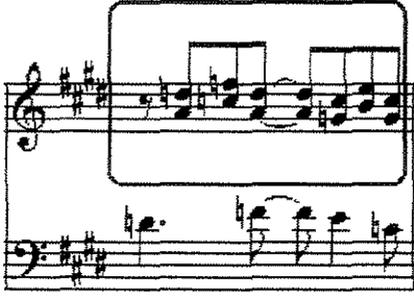
<p>Variação 1 c. 34 – Transposição segunda abaixo.</p>	 <p>Musical notation for Variation 1, showing a transposition of the ostinato pattern down a second. The notation is presented in two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a box highlighting a specific rhythmic and melodic motif. The bass staff contains a bass line with a similar motif. The key signature is two sharps (F# and C#).</p>
<p>Variação 2 c. 36 – Variação da transposição anterior com mudança de direção do movimento e acrécimo de notas</p>	 <p>Musical notation for Variation 2, showing a variation of the ostinato pattern with a change in direction and an increase in notes. The notation is presented in two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a box highlighting a specific rhythmic and melodic motif. The bass staff contains a bass line with a similar motif. The key signature is two sharps (F# and C#).</p>
<p>Variação 3 c.37 – Transposição.</p>	 <p>Musical notation for Variation 3, showing a transposition of the ostinato pattern. The notation is presented in two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a box highlighting a specific rhythmic and melodic motif. The bass staff contains a bass line with a similar motif. The key signature is two sharps (F# and C#).</p>
<p>Variação 4 c. 38 – Transposição</p>	 <p>Musical notation for Variation 4, showing a transposition of the ostinato pattern. The notation is presented in two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a box highlighting a specific rhythmic and melodic motif. The bass staff contains a bass line with a similar motif. The key signature is two sharps (F# and C#).</p>

Tabela 4 – Variações do ostinato 3

Salientamos que nas variações 3 e 4 do ostinato 3, há uma adaptação harmônica e por isso o uso de dois acordes em um mesmo motivo, sendo na variação 3: Fá 7M e Em7, e na variação 4: Ré7M e Dó7M.

Figura 6 – c.36 a 38

2.1.4. Ostinato 4

Figura 7 – ostinato 4

O ostinato 4 não sofre variações rítmicas, aparece entre os compassos 49 a 55, adaptando-se apenas à harmonia.

3. Harmonia

No tocante à estrutura harmônica desta peça, observamos, na primeira seção (c.1 – 26), a utilização de um centro¹² Mi com o quarto grau alterado

¹² Ver definição de centro no anexo I - glossário de termos utilizados.

ascendentemente (modo *lídio*) e a partir do compasso 13 até o fim desta seção o uso de um pedal de fá#.

No compasso 15, quando entra a melodia 1, há a presença de um modo *Jônio* se considerarmos a nota Si como primeiro grau.

Quanto aos acordes utilizados, há predominância do uso de acordes de 9ª e 13ª.

Nos compassos 1 a 9 observamos uma progressão de acordes por graus conjuntos: E, D# 4(9b) e C#m7 (9).

Acordes c.1 e 2	
Acordes c.3 e 4	
Acordes c. 5 a 8	

Tabela 5 – Acordes da Seção 1

Do compasso 9 até a entrada da melodia principal, no compasso 15, observamos uma ornamentação do acorde de Si que acompanha toda a linha melódica principal.



Figura 8 – c. 9 a 12

Na segunda seção (c.27 a 56), devido à variedade de material harmônico, não se observa a utilização de um centro específico.

3.1. Análise da linha do baixo

Linha do baixo da seção 1:

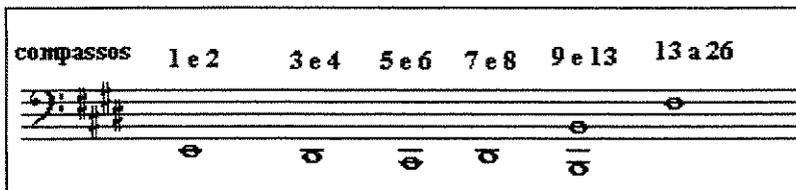


Figura 9 – linha do baixo - seção 1

Pela linha do baixo verificamos uma progressão Mi – Si, por grau conjunto e um pedal de Si durante sete compassos e um longo pedal de Fá# até o fim desta seção.

Linha do baixo da seção 2:

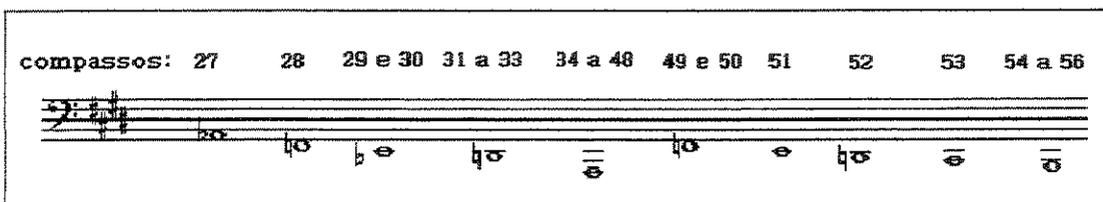


Figura 10 – linha do baixo - Seção 2

Pela linha do baixo da segunda seção observamos que há uma grande variedade harmônica sem centro definido, e que após um percurso há um retorno ao centro Si no final da seção (c.54 a 56)

3.2. Cadências

Na linha melódica superior, na primeira seção, observamos cadências em Si, e no final desta seção a cadência é feita para o acorde de Fá# no compasso 26.

No final da terceira seção, que repete a primeira, a afirmação do centro em Si é deixada de lado para que, na codeta (c.85-86), haja uma afirmação e finalização em Mi.

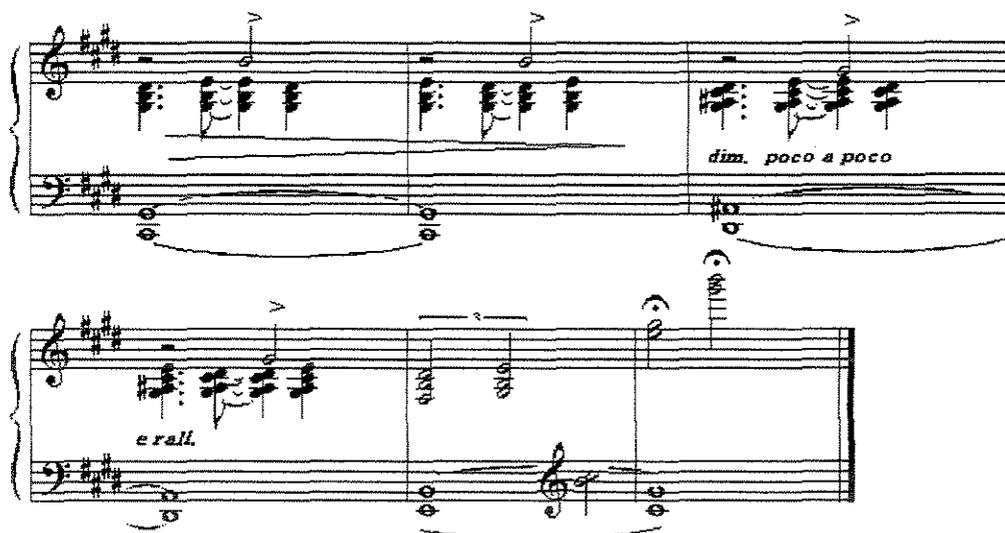


Figura 11 – c.81 a 86

3.3. Pedal

Na primeira seção há um predomínio do pedal de Fá#, enquanto na segunda seção observamos o uso de cinco pedais, sendo respectivamente:

Mib	c.29 e 30
Ré	c.31 a 33
Lá	c.34 a 48
Fá	c.49 e 50
Si	c.54 a 56

Tabela 6 – Pedais – Seção 2

4. Textura, timbres e planos sonoros

4.1. Textura

Textura 1 - Textura formada pelos baixos sustentados, pedal de dois sons, acordes em ostinato e uma linha melódica no soprano.

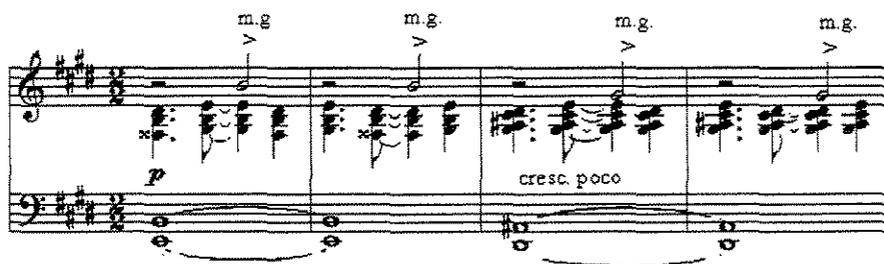


Figura 12 – Textura 1 (c.1 a 4)

Textura 2 - Formada pelo ostinato 2 (basicamente em quartas) pelos baixos e por uma linha melódica no tenor.



Figura 13 – Textura 2 (c.27)

Textura 3 – Formada pelo ostinato 3, na linha superior, uma linha melódica no tenor, e baixo sustentado.

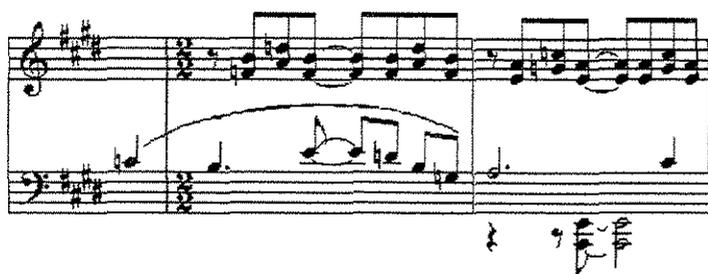


Figura 14 – Textura 3 (c.33 e 34)

Textura 4 – Formada pelo ostinato 4, notas duplas linha superior, o baixo, e uma linha melódica no tenor.

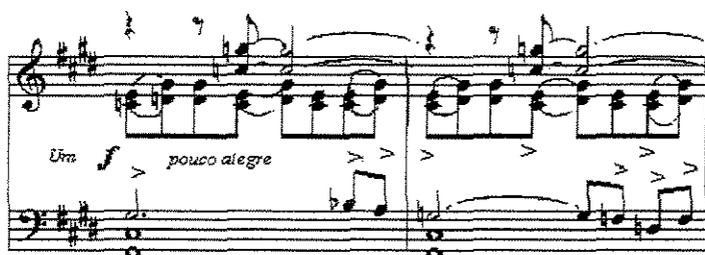


Figura 15 – textura 4 (c.49 e 50)

4.2. Timbres

Toda esta peça, por estar configurada basicamente na região media do piano, apresenta uma homogeneidade timbrística pelo uso de uma só região do instrumento, isto é, não há o uso de sonoridades extremas (muito agudo ou muito grave).

As diferenças timbrísticas que ocorrem na estrutura da peça são decorrentes de fatores como a textura, os ostinatos e a dinâmica (acentos)

basicamente. Os acentos marcados irão conferir maior brilho às notas, destacando-as da trama harmônica.

4.3. Planos sonoros

Os planos sonoros que compõem a obra em questão estão intrinsecamente ligados às texturas utilizadas e às dinâmicas do discurso. Como já observamos, há uma utilização de vários planos sonoros, nos quais há notas sustentadas (pedais), acordes em ostinato e uma linha melódica principal.

Em relação à dinâmica da peça observamos uma grande variedade de graduações sonoras. Os gráficos que a seguir ilustram o tratamento dado à dinâmica no decorrer da peça.

Observemos nos gráficos as cores que correspondem aos níveis da dinâmica:

Amarelo - <i>pianíssimo</i> ,
laranja - <i>piano</i> ,
vermelho - <i>mezzo-forte</i>
Azul - <i>forte</i> :

Figura 16 - Legenda: gráficos das sonoridades

Seção 1

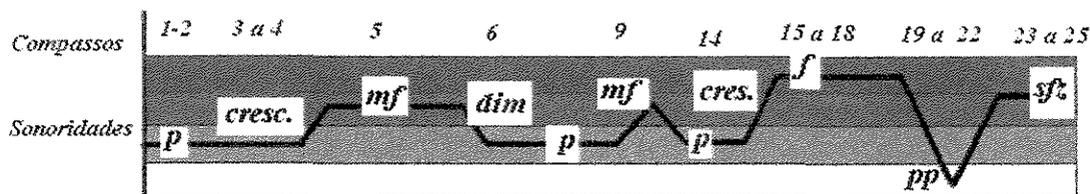


Figura 17 – Gráfico das sonoridades seção 1

Seção 2

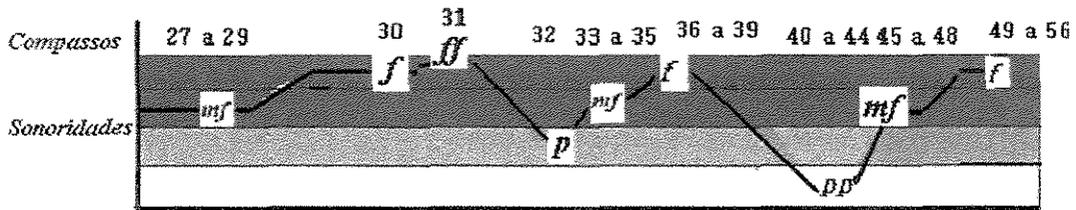


Figura 18 - Gráfico das sonoridades seção 2

Seção 3

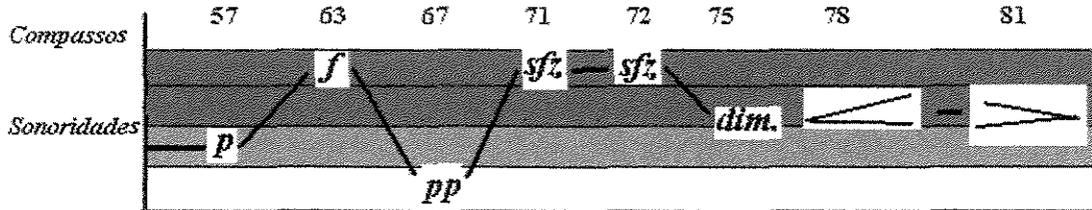


Figura 19 - Gráfico das sonoridades seção 3

5. Síntese

Por meio da análise foi possível investigar e explicitar, visando dar um suporte à interpretação da peça, os elementos constituintes de sua estrutura.

Observamos que há:

- Uso de motivos, utilizados na composição tanto da linha melódica como dos ostinatos, por meio do recurso das variações e das transposições.
- Tratamento de aspectos rítmicos basicamente ligados aos ostinatos.
- Diversidade de dinâmicas, não de maneira abrupta, mas sempre programada.
- Emprego de segundas acrescentadas às tríades.

Choros nº5 – Alma Brasileira

Esta peça faz parte do ciclo dos 14 Choros de Villa-Lobos sendo, neste conjunto, a única peça escrita para piano solo.

Composta em 1925, no Rio de Janeiro, foi dedicada a Arnaldo Guinle, e é uma das páginas mais executadas do compositor.

Sobre esta peça, encontramos o seguinte comentário no livro *Villa-Lobos sua obra*, organizado pelo Museu Villa-lobos:

O que há de mais interessante neste *Choros* são as cadências rítmicas e melódicas, irregulares, postas em um compasso quadrado, dando uma disfarçada impressão de rubato, ou da execução melódica se retardando, que é justamente a característica mais interessante dos seresteiros (1989, p.200).

Para a análise utilizamos como ferramenta as idéias desenvolvidas por Arnold Schoenberg (1996, trad. Eduardo Seincman) em *Fundamentos da Composição Musical*, sobre motivos e variações, unida à consideração dos planos sonoros e da estrutura, bem como dos aspectos inerentes a textura e timbres.

Para a apresentação de nossas análises recorreremos, além da estrutura de texto, a elementos gráficos tais como: tabelas, fragmentos da partitura e gráficos diversos.

A tabela apresentada ao início da peça contém as informações básicas como número de seções, centros utilizados, uso de texturas e timbres na estrutura, dinâmica e andamentos.

A análise segue as seguintes etapas:

1. Motivos e suas variações:

Identificação dos motivos utilizados e suas variações, na construção da peça.

2. Harmonia:

Análise dos fatores que compõem a harmonia no decorrer da obra, em tópicos como: linha do baixo, uso de centros, acordes, cadências e pedais.

3. Textura, timbres e planos sonoros:

Abordagem do uso de diversos tipos de texturas, exploração de timbres, variados planos sonoros e dinâmicas utilizadas na estrutura.

4. Síntese.

Características gerais da peça

Seção	Centro	Textura	Timbre	Dinâmica	Andamento
Seção 1 c.1 a 24	Mi eólio	Textura 1 Linha melódica, baixo e acordes (ostinato 1) Textura 2 Linha melódica, baixo, acordes (ostinato 1) e ostinato 2	Uso da região média do piano	Vários planos sonoros <i>pp</i> <i>p</i> <i>mf</i> <i>f</i> acentos	Moderato dolente (M.M. ♩ = 52) Lento Além de indicações do tipo: <i>Rallentando</i> , <i>Affretando</i>
Seção 2 c.25a 33	Mi	Textura com a presença de dois planos de acompanhamento: plano dos acordes e plano do ostinato.	Região média do piano com timbre mais homogêneo entre as partes, Os acentos nas notas da melodia irão lhe conferir um pouco mais de brilho em relação às outras partes	<i>pp</i> <i>p</i> <i>mf</i> <i>f</i> <i>sffz</i>	<i>Un poco piú moto</i> (M.M. ♩ = 66), <i>Un poco animato</i>

Seção	Centro	Textura	Timbre	Dinâmica	Andamento
Seção 3 c.34 a 64	Fá #	Textura ao mesmo tempo vertical e horizontal. Vertical quanto ao ostinato dos acordes e horizontal quanto à melodia.	Efeito percussivo dos acordes, Predomina o uso da região central do piano	Seção de maior intensidade sonora em toda a peça, <i>p</i> <i>mf</i> <i>f</i> <i>ff</i> <i>fff</i> <i>sffz</i>	<i>Movimento giusto di marcia, moderato</i> (M.M.J = 112) e <i>Meno mosso</i> além das indicações do tipo <i>poco a poco allargando e molto rallentando</i> .
Seção 4 c.65 a 79	Mi eólio	Textura 1 Linha melódica, baixo e acordes (ostinato 1)	Uso da região media do piano Uso dos extremos do piano na codeta	Vários planos sonoros <i>pp</i> <i>p</i> <i>mf</i> <i>f</i> <i>ff</i> <i>fff</i> <i>sfffz</i> acentos	Moderato dolente (Tempo 1) Lento Além de indicações do tipo: <i>un poco allargando, rápido, rallentando</i>

Tabela 7 – Características gerais – Choros n.5 - Alma brasileira

1. Análise dos motivos

1.1. Motivo do acompanhamento

1.1.1. Ostinato 1 (c. 1)



Figura 20 – Ostinato 1 (c.1)

1.1.1.1. Variações do ostinato 1

<p>Variação 1 Mudança de notas nos acordes c.4</p>	Musical notation for Variation 1, showing a change in notes within the chords of the ostinato pattern. It includes a dynamic marking of <i>p</i> .
<p>Variação 2 Mudança harmônica e no sentido da direção c.5</p>	Musical notation for Variation 2, showing a change in harmony and direction of the ostinato pattern. It includes a dynamic marking of <i>p</i> .
<p>Variação 3 Mudança harmônica e no sentido da direção 2 c. 6 e 7</p>	Musical notation for Variation 3, showing a change in harmony and direction of the ostinato pattern. It includes a dynamic marking of <i>p</i> .

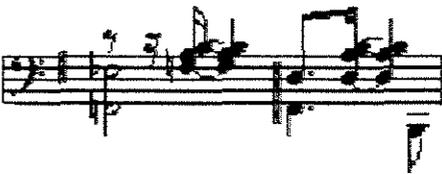
<p>Variação 4 Abreviação do motivo pela eliminação dos três últimos acordes c. 9</p>	
<p>Variação 5 Mudança para acordes maiores c.23</p>	
<p>Variação 6 Variação no ritmo Troca de ♩ por ♪ na linha superior e movimentação na linha do baixo. c.8</p>	

Tabela 8 – Variações do ostinato 1

1.1.2. Ostinato 2

Após a exposição do material harmônico, rítmico e melódico, uma nova idéia musical passa a ser trabalhada. Um ostinato com figuração em divisão de $\frac{1}{4}$ de tempo faz um contraponto às idéias já expostas, que reaparecem a partir do compasso 14.



Figura 21 – ostinato 2

1.1.2.1. Variações do ostinato 2

<p>Variação 1 c. 15 e 16, 18 e 19 – direcionamento</p>	 <p>Lento</p>
<p>Variação 2 c. 24 – mudança de modo</p>	

Tabela 9 – Variações do ostinato 2

1.2. Motivos melódicos

1.2.1. Motivo melódico 1 - 2ª menor descendente

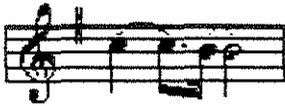


Figura 22 - Motivo 2ª menor descendente

Observamos o uso do intervalo de 2ª menor descendente como motivo melódico, que caracterizará toda a primeira seção.

1.2.1.1. Variações do motivo melódico 1

<p>Variação 1 Diminuição rítmica c.4</p>	Musical notation for Variation 1. It shows the original motif with a circled 2m interval between G4 and A4. The subsequent notes are grouped into triplets: B4, A4, G4 and A4, G4, F#4. The intervals between the first and second notes of each triplet are marked as 2M.
<p>Variação 2 Transposições Quarta justa acima e abaixo. Mudança rítmica para tercinas, ampliação do intervalo para 2ª Maior c.5</p>	Musical notation for Variation 2. It shows the motif transposed up and down a fourth. The intervals between the first and second notes of each triplet are marked as 2M.

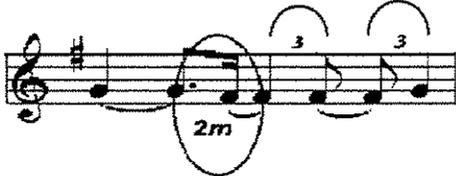
<p>Variação 3 Transposição quarta justa abaixo com aumento rítmica c.6</p>	
<p>Variação 4 Transposição quarta justa abaixo c.7</p>	
<p>Variação 5 Mudança rítmica para tercinas depois transposição quarta justa abaixo c.8</p>	
<p>Variação 6 Transposição quinta justa abaixo com aumento rítmica c.11 e 12</p>	

Tabela 10 - Variações do motivo melódico 1

1.2.2. Motivo melódico 2

A segunda seção apresenta uma melodia construída sobre o seguinte motivo



Figura 23 - Motivo melódico da Seção 2

1.2.2.1. Variações do motivo melódico 2

Variação 1 Ornamentação rítmica c.27 e 28	
Variação 3 Transposto terça menor abaixo Ampliação rítmica por acrécimo de notas. c.29 e 30	

Tabela 11 - Variações do motivo melódico da Seção 2

2. Harmonia

Esta primeira seção está no modo de mi eólio.

Observa-se também, nesta seção, uma justaposição do modo eólio/acorde Maior. No compasso 23 o compositor faz uso da tríade Maior na linha inferior, enquanto a linha superior permanece no modo eólio.

2.1. Linha do baixo

2.1.1. Movimento da linha do baixo na seção 1

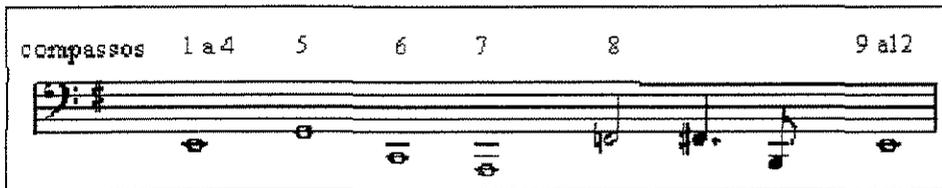


Figura 24 – Linha do baixo da seção 1

Pela linha do baixo, é possível identificar uma cadência para mi, e também observar que esta nota é a única utilizada duas vezes, como pedal.

Esta seqüência do baixo é literalmente repetida, do compasso 13 ao final da seção.

2.1.2. Movimento da linha do baixo da seção 2

Nesta seção, a movimentação dos baixos é:

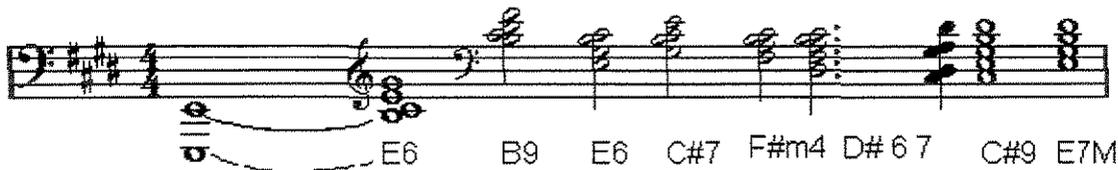


Figura 25 – Acordes seção 2

Analisando esta seqüência de acordes, verificamos também a afirmação de um centro em Mi.

2.1.3. Movimento da linha do baixo da seção 3

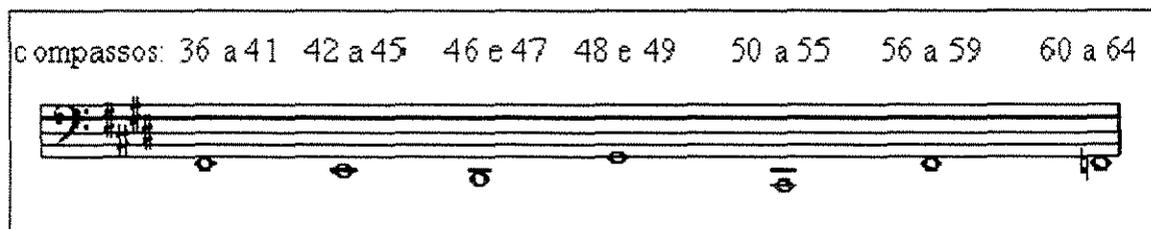


Figura 26 – Linha do baixo da seção 3

Observamos um movimento saindo de Fá# e retornando no compasso 56. Já no compasso 60 o Fá natural é uma preparação para o retorno a Mi.

Observação: Sendo a seção 4, uma re-exposição do material utilizado na seção 1, não é necessário repetir a análise da linha do baixo.

2.2. Centros

Esta peça utiliza dois centros específicos. De acordo com a tabela a seguir os centros são:

Seção	Centro
1	Mi Uso do modo eólio
2	Mi
3	Fá #
4	Mi Uso do modo eólio

Tabela 12 - Centros

2.3. Acordes

Na primeira seção, observa-se o uso de tríades e tétrades formadas a partir do modo utilizado (mi eólio). Nos compasso 23 e 24, observamos o uso de acordes de Mi maior.

Outros acordes:

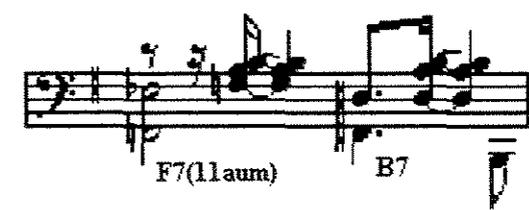
 <p>C#° B7 ou Em6 ou D#°</p>	 <p>E E6(11aum)</p>
 <p>C#° ou G°</p>	 <p>F7(11aum) B7</p>

Tabela 13 – Acordes da seção 1

Na seção 2, há o uso de acordes de sexta acrescentada, de sétima e de nona.



E6 B9 E6 C#7 F#m4 D#6 7 C#9 E7M

Figura 27 - Acordes da seção 2

Na seção 3, observa-se o emprego de acordes com segundas acrescentadas e acordes de superposições de terças

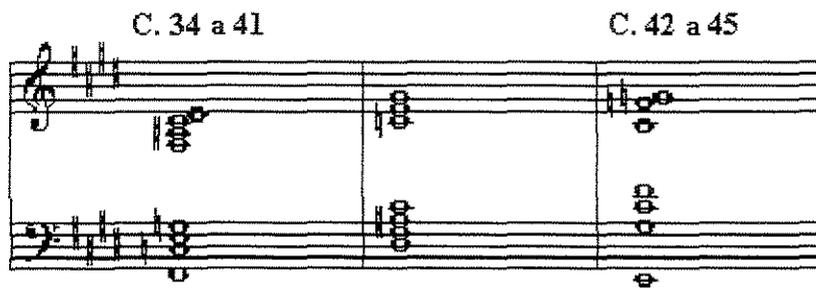


Figura 28 – acordes c.34 a 45

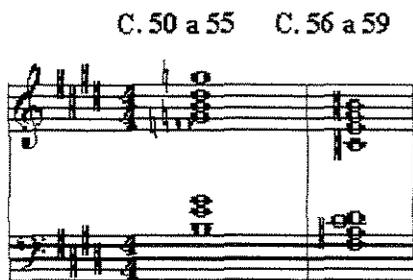


Figura 29 - acordes c.55 a 59

2.4. Cadências

Na primeira e segunda seções, as cadências ocorrem para Mi; na terceira, há cadências para Fá# e Mi.

2.5. Pedais

Nesta peça predomina o pedal de Mi, mas há outros pedais durante a peça. De acordo com a tabela a seguir, observam-se os pedais de:

Pedal	Seção	Compassos
Mi	1	1 a 4 9 a 12
Mi	2	25 a 30
Fá#	3	36 a 41 56 a 59
Mi	3	42 a 45
Re #	3	46 e 47
Sol #	3	48 e 49
Dó #	3	50 a 55
Fá	3	60 a 64
Mi	4	65 a 68 73 a 79

Tabela 14 - Pedais

3. Textura, timbres e planos sonoros

3.1. Texturas

A peça faz uso de vários tipos de texturas. Estas estão ligadas à configuração dos planos sonoros e irão influir na estrutura timbrística.

Na primeira seção são apresentados dois tipos de textura, sendo:

<p>Textura 1</p> <p>Linha melódica, baixo e acordes (ostinato 1)</p>	
<p>Textura 2</p> <p>Linha melódica, baixo, acordes (ostinato 1) e ostinato 2</p>	

Tabela 15 – texturas da seção 1

Na segunda seção predomina uma textura formada por uma linha melódica em oitavas e dois planos no acompanhamento, ou seja, plano dos acordes e plano do ostinato.

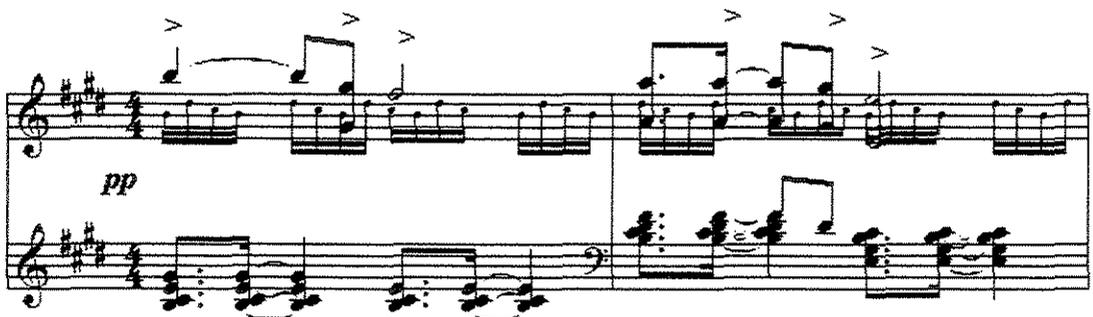


Figura 30 – Textura da seção 2

Na terceira seção, a textura utilizada é formada por acordes em ostinato e uma linha melódica.

Le Chant en dehors

Figura 31 – Textura da seção 3

3.2. Timbres

O jogo timbrístico desta peça é resultante de fatores como texturas, ressonâncias, acentos, e uso das regiões grave, média e aguda do piano.

Na primeira seção, há mudanças timbrísticas claras na estrutura da peça, a partir da entrada do ostinato 2 no compasso 12.

A segunda seção se configura numa região média do piano, obtendo assim um timbre homogêneo entre as partes. Os acentos nas notas da melodia irão lhe conferir um pouco mais de brilho, em relação às outras partes.

Na terceira seção, em relação aos timbres, há o uso do efeito percussivo nos acordes, e estes conferem ao piano uma sonoridade diferente da utilizada no início da peça. Predomina o uso da região central do piano. Além disso, é a seção de maior intensidade sonora em toda a peça, onde podemos observar o uso de sonoridades em *f* e *fff*.

3.3. Planos sonoros

Os planos correspondem basicamente às texturas utilizadas. Quanto às dinâmicas, os gráficos abaixo ilustram o tratamento dado no decorrer da peça.

Amarelo - <i>pianíssimo</i> ,
 laranja - <i>piano</i> ,
 vermelho - <i>mezzo-forte</i>
 Azul - <i>forte</i> :

Figura 32 – Legenda: gráfico das sonoridades

Seção 1

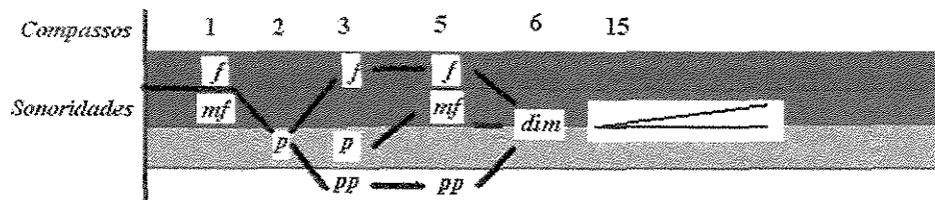
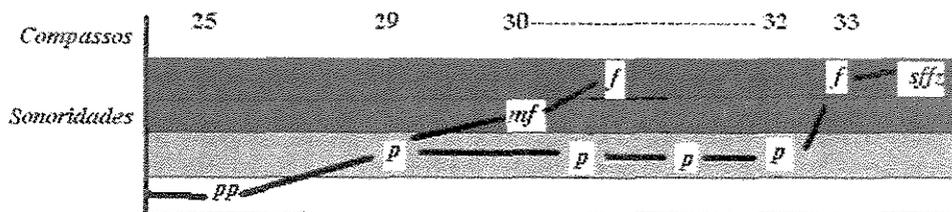


Figura 33 - Gráfico das sonoridades seção 1

Seção 2



Figuras 34 - Gráfico das sonoridades seção 2

Seção 3

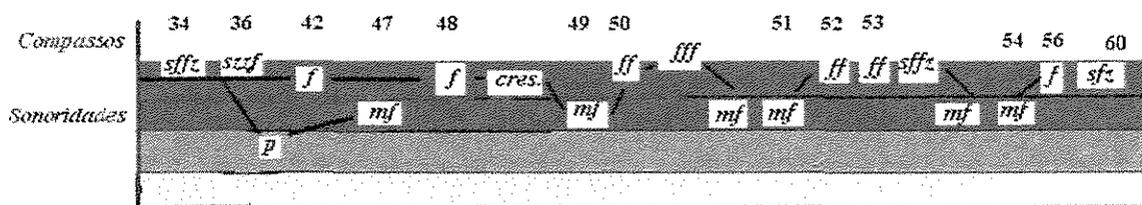


Figura 35 - Gráfico das sonoridades seção 3

Seção 4

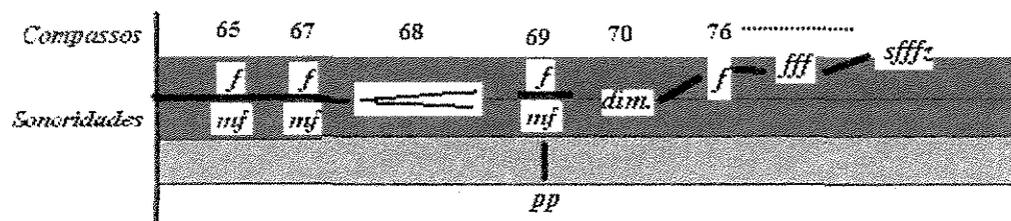


Figura 36 - Gráfico das sonoridades seção 4

4. Síntese

Visando dar suporte à interpretação consciente da peça em questão, por meio desta análise, foi possível observar:

- O uso do princípio da variação em todas as seções. Seja nos ostinatos ou nos motivos melódicos, tais variações observadas conferem unidade e coerência a peça.
- A utilização do recurso de acréscimo de notas às tríades, gerando novos timbres harmônicos e dando aos acordes sonoridades mais expressivas dentro do discurso musical.
- A variedade da dinâmica da peça, indo desde o *pp* ao *fff* e *sfffz*.
- O uso percussivo de acordes.



Valsa da dor

Esta peça foi composta em 1932, no Rio de Janeiro e dedicada a Julieta d'Almeida Strutt. É uma das poucas valsas para piano escritas por Villa-lobos.

Possui como característica peculiar o fato de ser escrita em compasso quaternário composto e não em ternário simples, como é de costume neste gênero.

Sua primeira audição aconteceu em 27 de novembro de 1939, no Rio de Janeiro, sendo interpretada por José Vieira Brandão (MVL: *Villa-Lobos sua obra*, 1989 p.167).

Para a análise, utilizamos como ferramenta as idéias desenvolvidas por Arnold Schoenberg (1996, trad. Eduardo Seincman) em *Fundamentos da Composição Musical*, sobre motivos e variações, unida à consideração dos planos sonoros e da estrutura, bem como dos aspectos inerentes a textura e timbres.

Para a apresentação de nossas análises recorreremos, além da estrutura de texto, a elementos gráficos tais como: tabelas, fragmentos da partitura e gráficos diversos.

A tabela apresentada ao início da peça contém as informações básicas, como número de seções, centros utilizados, uso de texturas e timbres na estrutura, dinâmica e andamentos.

A análise segue as seguintes etapas:

1. Motivos e suas variações:

Identificação dos motivos utilizados e suas variações, na construção da peça.

2. Harmonia:

Análise dos fatores que compõem a harmonia no decorrer da obra, em tópicos como: linha do baixo, uso de centros, acordes, cadências e pedais.

3. Textura, timbres e planos sonoros:

Abordagem do o uso de diversos tipos de texturas, exploração de timbres, variados planos sonoros e dinâmicas utilizadas na estrutura.

4. Síntese.

Características gerais da peça

Seção	Centro	Textura	Timbre	Dinâmica	Andamento
Seção 1 c. 1 a 13, (sendo c.1 a 3 Introdução)	Mi	Melodia no soprano, contraponto no contralto, acordes e linha do baixo.	Uso da região aguda, maior brilho na introdução. Região média com baixos no grave, acentos.	Vários planos sonoros f, p, pp	Allegro
Seção 2 c. 14 a 29	Mi	Textura mais densa devido aos três planos sonoros: Baixo, acordes de quatro notas e linha melódica.	Uso da região média e grave do piano, Acentos	Alem dos acentos, Indicações: f, p, pp, sfz crescendo e diminuindo	Allegro ancioso <i>Affretando</i>
Seção 3 c. 30 a 39	Repetição da primeira seção sem a introdução. Mudança de andamento para <i>Moderato</i>				
Seção 4 c. 40 a 47	Mi	Melodia na linha superior, e acordes do acompanhamento nas linhas do contralto e do baixo	Sonoridade mais sêca no acompanhamento devido aos staccatos e melodia com acentos	Há apenas duas indicações de dinâmica: sfz e mf	Moderato
Seção 5 c.48 a 61	Segunda repetição da seção 1, desta vez com introdução Allegro e mudança de andamento para Lento no c.50. Adição de uma Codeta.				

Tabela 16 – Características gerais

1. Análise dos motivos

1.1. Análise da linha melódica - motivos melódicos

A linha melódica da primeira seção possui como característica principal um motivo em intervalos descendentes.



Figura 37 – Motivo melódico da seção 1 c. 4 a 7.

É interessante salientar que este motivo faz uma defasagem rítmica com o compasso estabelecido.

Na segunda seção, *Allegro ancioso*, a melodia se desenvolve de maneira mais linear, ou seja, quase sempre por graus conjuntos.

As frases se desenvolvem a partir da seguinte idéia melódica:



Figura 38 – Motivo melódico da seção 2 c.14 e 15

1.1.2. Variações do motivo da seção 2

Variação 1 por ornamenta- ção c.16-17	
---	--

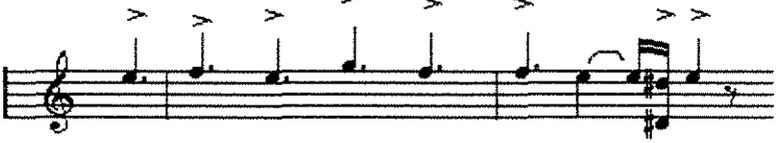
<p>Variação 2 Mudança de registro c. 22 -23</p>	
<p>Variação 3 Ampliação e transposição c. 18 a 21</p>	
<p>Variação 4 Ampliação Transposição II c.26 a 29</p>	

Tabela 17 - Variações da linha melódica da seção 2

1.2. Motivos rítmicos e suas variações

Foram identificados vários motivos rítmicos na construção desta peça.

1.2.1. Motivo rítmico 1 (introdução)

A introdução é desenvolvida pelo uso da seguinte célula rítmica:

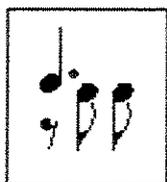


Figura 39 – Célula rítmica introdução

1.2.1.1. variações do motivo rítmico 1

<p>Variação 1 Motivo 1 em dois registros c.1</p>	
<p>Variação 2 Diminuição rítmica da primeira nota c. 2</p>	
<p>Variação 3 Aumentação rítmica da primeira nota c.3</p>	
<p>Variação 4 Aumentação rítmica da última nota. c.3</p>	

Tabela 18 – Variações do motivo rítmico 1

1.2.2. Motivo do acompanhamento - Ostinato 1

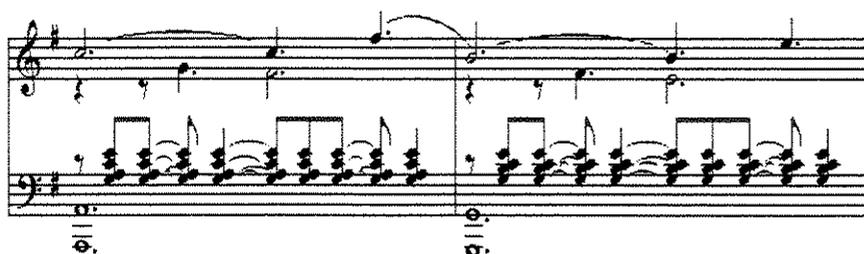


Figura 40 – Ostinato seção 1 c.4 e 5

O ostinato 1 é formado por um baixo e acordes repetidos, em síncopes, com segundas acrescentadas. É utilizado em toda a primeira seção, e repetido nas seções 3 e 5.

Além das transposições, feitas devido às exigências harmônicas da melodia, ainda há variações de caráter estrutural. As variações estão comentadas no próximo item.

1.2.2.1. Variação do ostinato 1

<p>Varição 1</p> <p>Diminuição pela supressão de acordes e redução da duração do baixo</p> <p>c.6</p>	Musical score for Variation 1, measures 6 and 7. The upper staff (treble clef) shows a melodic line. The lower staff (bass clef) shows a simplified accompaniment with fewer chords and shorter durations. The chords are marked with 'o.' and 'e.' below the staff.
<p>Varição 2</p> <p>Diminuição e mudança rítmica</p> <p>c.10</p>	Musical score for Variation 2, measures 10 and 11. The upper staff (treble clef) shows a melodic line. The lower staff (bass clef) shows a more complex accompaniment with different rhythmic patterns and chords. The chords are marked with 'o.' and 'e.' below the staff.

<p>Variação 3 Diminuição e adição de um desenho cromático c. 11 e 12</p>	
<p>Variação 4 Diminuição pela supressão de elementos e mudança rítmica c.13</p>	

Tabela 19 – Variações do ostinato 1

1.2.3. Ostinato 2

Este ostinato é formado por um baixo e acordes repetidos com segundas acrescentadas.

É utilizado no acompanhamento de toda a seção 2.

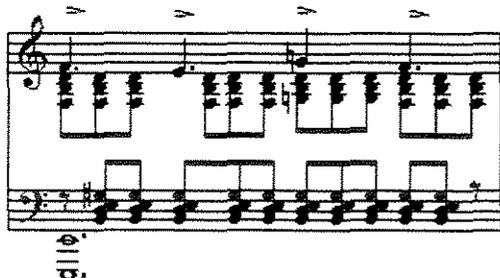


Figura 41 – Ostinato 2

Suas variações serão de caráter harmônico devido às exigências da linha melódica.

1.2.4. Ostinato 3

Formado por acordes repetidos em *Staccato* e o mesmo ritmo do motivo 1.

Este ostinato é utilizado na seção 4 acompanhando a linha melódica.



Figura 42 – Ostinato 3 c. 40

Possui o mesmo desenho rítmico utilizado na introdução da seção 1, podendo ser considerado como sendo derivado do material utilizado na introdução.

2. Harmonia

No tocante à estrutura harmônica desta peça, observamos a utilização de um centro Mi.

2.1. Análise da linha do baixo e cadências

2.1.1. Linha do baixo da seção 1



Figura 43 – Linha do Baixo da seção 1

Na introdução observamos a alternância entre as notas Si e Mi, com cadência para Mi; a partir do compasso 4, há um movimento predominantemente por grau conjunto e novamente uma cadência para Mi.

2.1.2. Linha do baixo da seção 2

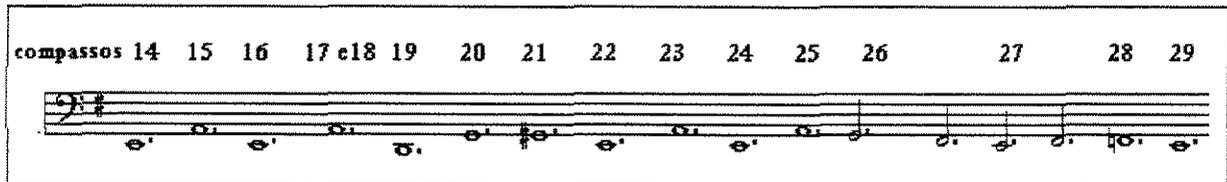


Figura 44 - Linha do baixo da seção 2

2.1.3. Linha do baixo da seção 3

Sendo esta seção uma repetição da seção 1, segue a mesma análise do item 3.1.1. Idem seção 5.

2.1.4. Linha do baixo da seção 4

Pela linha do baixo observamos um movimento, predominantemente cromático, iniciado em Mi.



Figura 45 - linha do baixo da seção 4

2.2. Centros

Esta peça está construída no âmbito de um centro em Mi.

2.3. Acordes

São utilizados acordes com sétima, com nona e acordes com segundas acrescentadas.

2.4. Cadências

Nas seções 1, 2, 3 e 5 as cadências são realizadas para Mi, enquanto que na seção 4 há cadências para Si.

2.5. Pedais

Na primeira seção observamos o uso do pedal de Mi na introdução (c.3) e no final da mesma (c.11 a 13), idem seções 3 (c.37 a 39) e 5 (c.57 a 61).

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The first system shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. A long horizontal line with a vertical stem at the beginning is drawn under the bass line, indicating a sustained pedal point on the note Mi (D#). The second system continues this musical passage, with the same Mi pedal point maintained in the bass line. The notation includes various rhythmic values and chordal structures.

Figura 46 – pedal de Mi (c.11 a 13)

3. Textura, timbres e planos sonoros.

3.1. Textura

Durante toda esta peça Villa-Lobos fez uso de uma textura homofônica, constituída por uma linha melódica com acompanhamento. Todavia observamos diferentes composições desta textura em cada seção.

De acordo com a tabela a seguir, as texturas são:

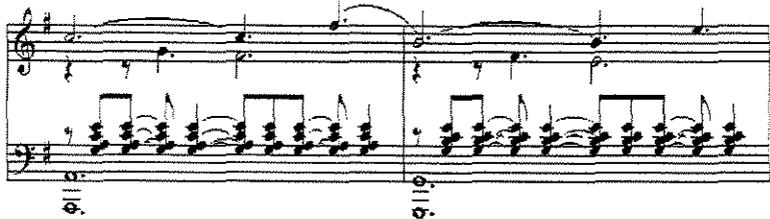
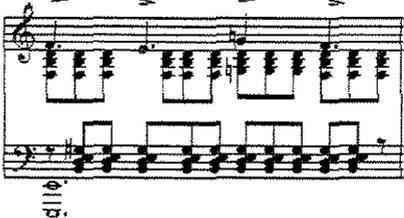
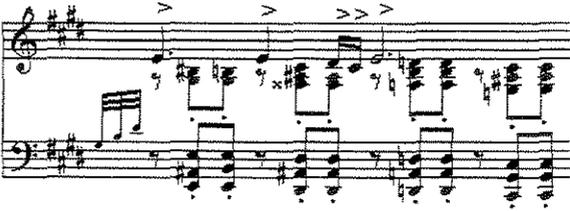
Textura 1 Introdução c.1 a 3	
Textura 2 Seção 1 c. 4 e 5	
Textura 3 Seção 2 c. 14	
Textura seção 4 c.40	

Tabela 20 – Texturas

3.2. Timbres

Apesar da linha melódica superior se apresentar basicamente na região média do piano, o que poderia homogeneizar o timbre da peça, os baixos dobrados, a linha do contralto, as notas agudas da introdução, as articulações em *legato* e *staccato*, os acentos e o uso de ressonâncias irão conferir variedade timbrística à peça.

3.3. Planos sonoros

Os planos sonoros que compõem esta peça estão intrinsecamente ligados às texturas utilizadas e às dinâmicas do discurso.

Em relação à dinâmica, observamos as seguintes variações:

Legenda:

	Azul - <i>forte</i>
	vermelho - <i>mezzo-forte</i>
	laranja - <i>piano</i>
	Amarelo - <i>pianíssimo</i>

Figura 47 – legenda gráficos das sonoridades

Seção 1

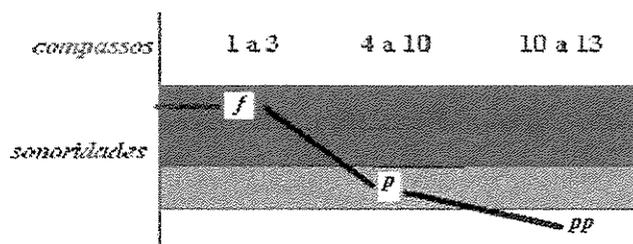


Figura 48 - Gráfico das sonoridades da seção 1

Seção 2

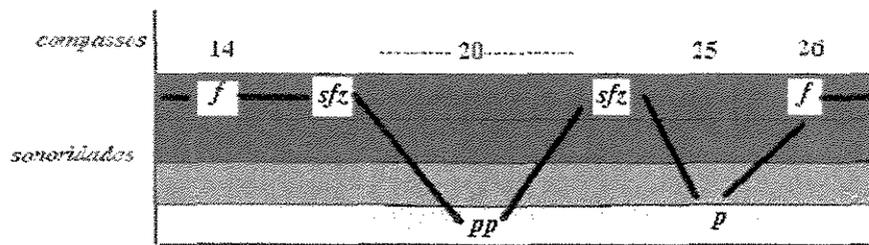


Figura 49 - Gráfico das sonoridades da seção 2

Seção 3

Como na seção 1, apenas suprimindo os compassos 1 a 3 da introdução.

Seção 4

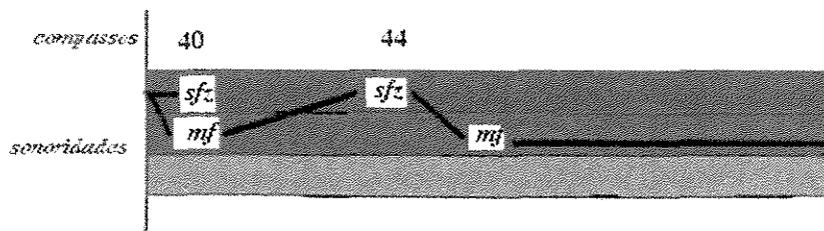


Figura 50 - Gráfico das sonoridades da seção 4

Nesta seção há apenas uma indicação de dinâmica, *Mezzoforte* com um *Sforzando* no ornamento inicial da frase.

Seção 5

Obedece ao mesmo padrão da seção 1 com introdução.

A codeta inicia em *mf* (mezzoforte) e conclui em *pp* (pianíssimo).

4. Síntese

Por meio da análise foi possível investigar e explicitar, visando dar um suporte à interpretação da peça, os elementos constituintes de sua estrutura.

Ao fim desta análise, observamos que:

- Esta peça é constituída por dois motivos melódicos, um motivo rítmico e três motivos em ostinato, que se apresentam em variações no decorrer do discurso musical;
- Os elementos estão bem conectados, aproveitando elementos de um motivo para a construção de novos elementos para outras seções, principalmente no que se refere ao ritmo;
- A forma da peça está estruturada por subdivisão em partes com uma recapitulação das idéias iniciais entre seções contrastantes.

Desta maneira, está de acordo com o que Schoenberg afirma: “a subdivisão apropriada facilita a compreensão e determina a forma” (SCHOENBERG, 1996. *Op.cit.* p.28)



Poema singelo

Composto em 1942, no Rio de Janeiro, no mesmo ano em que foi oficializado por decreto do presidente Getúlio Vargas o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, fundado pelo próprio Villa-Lobos.

Esta peça é dedicada a Arminda Neves d'Almeida e não pertencendo a ciclo algum, é também uma das peças avulsas do compositor.

Para a análise utilizamos como ferramenta as idéias desenvolvidas por Arnold Schoenberg (1996, trad. Eduardo Seincman) em *Fundamentos da Composição Musical*, sobre motivos e variações, unida à consideração dos planos sonoros e da estrutura, bem como dos aspectos inerentes a textura e timbres.

Para a apresentação de nossas análises recorreremos, além da estrutura de texto, a elementos gráficos tais como: tabelas, fragmentos da partitura e gráficos diversos.

A tabela apresentada ao início da peça contém as informações básicas como número de seções, centros utilizados, uso de texturas e timbres na estrutura, dinâmica e andamentos.

A análise segue as seguintes etapas:

1. Análise da linha melódica:

Observação das principais características do contorno melódico no discurso musical.

2. Motivos e suas variações:

Identificação dos motivos utilizados e suas variações, na construção da peça.

3. Harmonia:

Análise dos fatores que compõem a harmonia no decorrer da obra, em tópicos como: linha do baixo, uso de centros, acordes, cadências e pedais.

4. Textura, timbres e planos sonoros:

Abordagem do uso de diversos tipos de texturas, exploração de timbres, variados planos sonoros e dinâmicas utilizadas na estrutura.

5. Síntese.

Características gerais da peça

Seção	Centro	Textura	Timbre	Dinâmica	Andamento
Seção 1 c.1 a 32	Centro Sol	Textura 1 - Linha melódica e acordes em dois níveis (oscilam suas alturas) no acompanhamento; textura 2 - formada por acordes, baixo e oitavas no tenor.	Uso das diversas regiões do piano em várias combinações	Três planos sonoros Apenas grifado o sinal <i>mf</i>	Andantino
Seção 2 c.33 a 67 Há uma subdivisão interna da seção em: a (c.33 a 43), b (c.44 a 53) a'(c.54 a 67).	Do	Textura 3. formada pelos acordes paralelos sobre um baixo sustentado; textura 4.com pedais, acordes e uma linha melódica ora em oitavas, ora em acordes. Textura 5 - formada pela linha superior em oitavas, baixo sustentado, acordes no tenor e linha do contralto.	Diferentes regiões do piano	<i>ff</i> <i>p</i>	Continua a indicação anterior
Seção 3 c.68 a 99	Repetição integral da Seção 1				
Seção 4 c.100 a 159	Pedais de Sol e Sib; Cromatismo	Textura 6- Notas duplas e linha cromática descendente; Textura 7- Pedal e linha ornamentada ascendente; Textura 8 - formada por cromatismo na linha superior e acordes, Textura 9 - Notas duplas e linha cromática em movimento contrário.	Uso dos extremos do piano	Predomínio da sonoridade forte	<i>Vivace</i>
Seção 5 c.160 a 191	Segunda repetição integral da Seção 1				

Tabela 21 – Características gerais

1. Análise da linha melódica superior

Na seção 1, a linha melódica superior apresenta-se em compasso ternário com tempos na subdivisão binária e sempre finalizando em nota longa. Esta linha se desenvolve basicamente por graus conjuntos, utilizando apojeturas sobre as notas dos acordes.

Observamos a presença de um Ré como uma nota que predomina. Nela, as frases iniciam ou concluem.

Nos compassos 8 a 14, a melodia utiliza a escala de Ré eólio.

Observa-se nesta seção uma estrutura regular formada por um grande período¹³, subdividido em antecedente (c.1 a 16) e conseqüente (c.17 a 32).

2. Análise dos Motivos - Motivos e suas variações

2.1. Motivo 1

Este motivo é utilizado a partir da segunda seção. É formado por duas vozes na linha superior, sendo a melodia em oitavas, as tercinas da segunda voz, e um baixo em síncope.

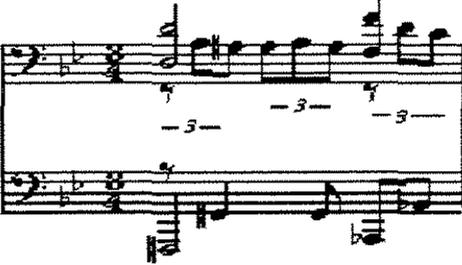
Nesta seção este motivo é usado em *a* e *a'*.



Figura 51 – Motivo 1 c. 33

¹³ Segundo Schoenberg, um período centra-se ao redor de uma tônica (no caso desta peça, da nota que define o centro) e possui um final bem definido. O período se subdivide em antecedente e conseqüente e na maior parte dos casos, o antecedente termina no V e o conseqüente termina no I com uma cadência completa. (SCHOENBERG, 1996, *Op. cit.* p.48-51),

2.1.1 Variações do motivo 1

<p>Varição 1 Transposição segunda maior acima c.34</p>	 <p>Musical notation for Variation 1, showing a transposition of the original motif up by a major second. The notation is presented on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a common time signature. The melody features a sequence of eighth notes with slurs and fingerings (1, 3, 1, 3, 1, 3) indicated below the notes.</p>
<p>Varição 2 Transposição terça maior acima c.35</p>	 <p>Musical notation for Variation 2, showing a transposition of the original motif up by a major third. The notation is presented on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a common time signature. The melody features a sequence of eighth notes with slurs and fingerings (1, 3, 1, 3, 1, 3) indicated below the notes.</p>
<p>Varição 3 Transposição quarta justa acima c.36</p>	 <p>Musical notation for Variation 3, showing a transposition of the original motif up by a perfect fourth. The notation is presented on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a common time signature. The melody features a sequence of eighth notes with slurs and fingerings (1, 3, 1, 3, 1, 3) indicated below the notes.</p>

<p>Varição 4 Variação rítmica 1, Redução rítmica c.37</p>		
<p>Varição 5 Variação rítmica 2 Adição de nota c. 38</p>		
<p>Varição 6 Variação rítmica 3 Diminuição na linha inferior c. 40</p>		
<p>Varição 7 Transposição da variação 3, com mudança de direção da linha melódica. c. 59</p>		<p>OBS: os compassos 60 e 61 seguem o mesmo padrão, por grau conjunto, em linha descendente.</p>

Tabela 22 – Variações do motivo 1

2.2. Motivo 2



Figura 52 - Motivo 2 c.100

Este motivo é utilizado na seção 4. É formado por um desenho descendente na linha superior em movimento paralelo a uma linha cromática também descendente, na linha inferior.

2.2.1. Variações do motivo 2

<p>Variação 1 Ornamentação rítmica Figuração de $\frac{1}{4}$ de tempo c.120</p>	
<p>Variação 2 Mudança de direção, Movimento contrário. c.151</p>	

Tabela 23 – Variação do motivo 2

3. Harmonia

Esta peça apresenta: na primeira seção, a utilização de um centro Sol; na segunda um centro Dó e na quarta seção, o grande uso de cromatismo.

3.1. Linha do baixo

3.1.1. Movimento da linha do baixo da seção 1

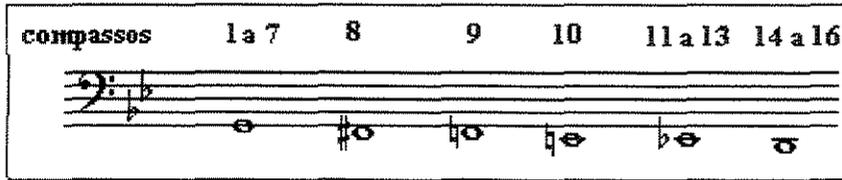


Figura 53 - Linha do baixo da seção 1 (antecedente c.1 a 16)

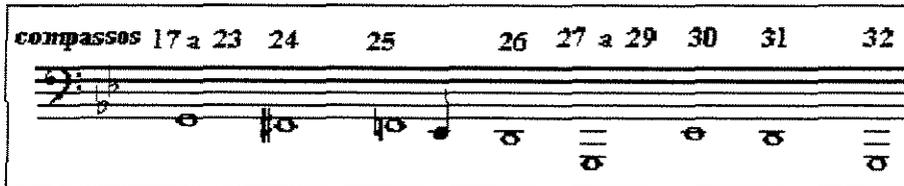


Figura 54 - Linha do baixo da seção 1 (conseqüente c.17 a 32)

Pela análise do movimento da linha do baixo, concluímos que o movimento de Sol – Re – Sol, só fica claro pelo baixo, onde se verifica que o antecedente caminha para o Ré e o conseqüente para Sol, por meio de movimentos cromáticos.

3.1.2. Movimento da linha do baixo da seção 2

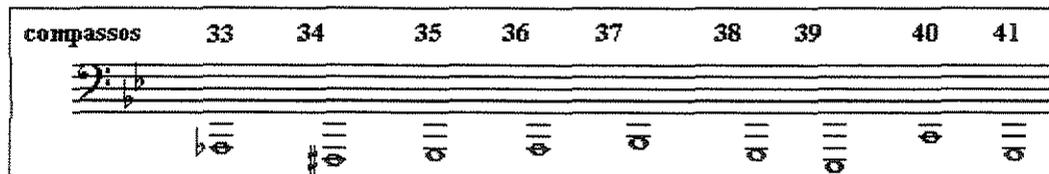


Figura 55 - Linha do baixo da seção 2 (parte a)

Pelo movimento do baixo observamos, em **a**, uma cadência para Sol nos compassos 40 – 41.

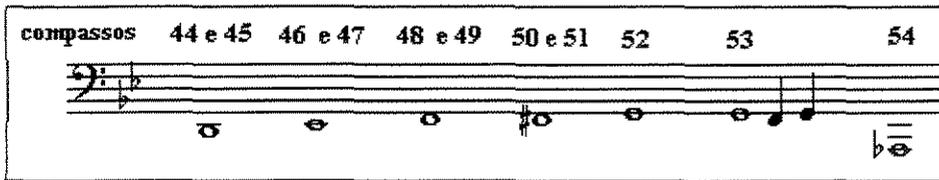


Figura 56 - Linha do baixo da seção 2 (parte b)

Na parte **b**, observamos um caminho para a nota Sol, e depois uma preparação para o Lá bemol.

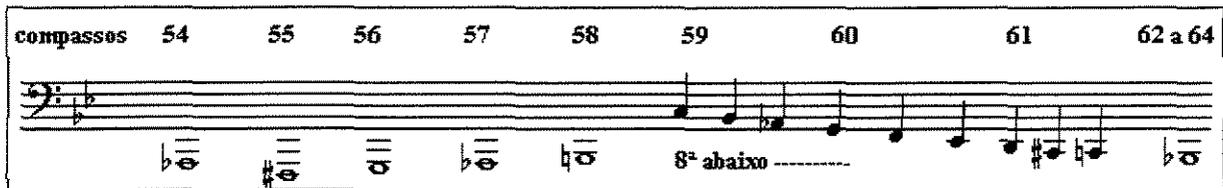


Figura 57- Linha do baixo da seção 2 (parte a')

Na parte **a'**, a finalização da frase acontece de modo diferente de **a**. Verifica-se uma diminuição rítmica dos baixos, conduzindo a um pedal em Sib, ao qual é superposto o acorde de Ré (c.62) na cadência que antecede o retorno a Sol.

3.1.3. Movimento da linha do baixo das seções 3 e 5

Sendo repetições literais da seção 1, não há necessidade de repetir a análise já realizada na seção 1.

3.2. Centros

Esta peça apresenta três centros específicos, assim caracterizados:

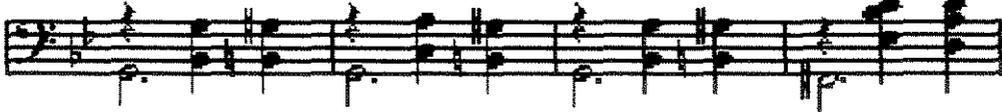
Seção	Centro
1, 3 e 5	Sol
2	Dó
4	Cromatismo, pedais de Sol e Sib

Tabela 24 - Centros

3.3. Acordes

Nas seções 1, 3 e 5 observa-se o uso de tríades com notas acrescentadas, acordes sem a terça e com segundas e quartas.

De acordo com a tabela de acordes, temos:

Mudança de notas dos acordes por movimento cromático c. 1 a 4	
Idem c. 4 a 8	
Idem c. 9 e 10	
Acorde com sétima, sexta acrescentada e nona. c. 11, 12 e 13	 <p style="text-align: center;">E7 (6) Cm7 (9)</p>

<p>Acorde sem a terça.c.14, 15 e 16. Acorde com segunda e quarta. c.32</p>		
--	---	--

Tabela 25 - Acordes seções 1, 3 e 5

Na seção 2, nas subdivisões a e a' há uma textura horizontal, utilização de acordes paralelos e sobrepostos unidos a pedais de sol (c.41 – 43) e acordes com segundas acrescentadas em movimento paralelo (c.62 – 65).

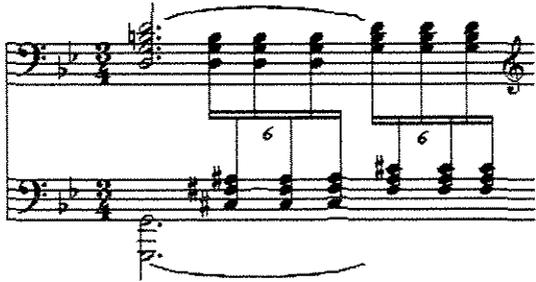
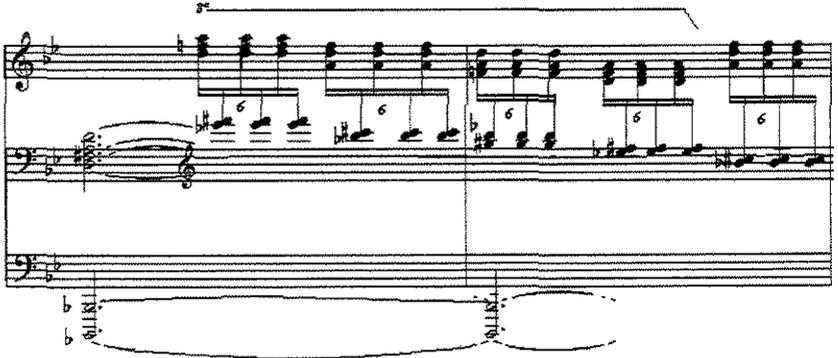
<p>Acordes sobrepostos A um pedal de sol. C.41</p> <p>Estes acordes continuam sendo utilizados nos c. 42 e 43</p>	
<p>Acordes com segundas acrescentadas C.62,63 a 65 Pedal de Sib</p>	

Tabela 26 - Acordes da seção 2

Na seção 2, há o uso de seis pedais, conforme a tabela abaixo:

Sol	c.35 a 37 e 52 e 53
Ré	c. 44-45
Mi	c. 46 – 47
Fá	c. 48 – 49
Fá#	c. 50 – 51
Sib	c.62 a 67

Tabela 28 – Pedais da seção 2

Nas seções 3 e 5, vale o que foi dito sobre a seção 1.

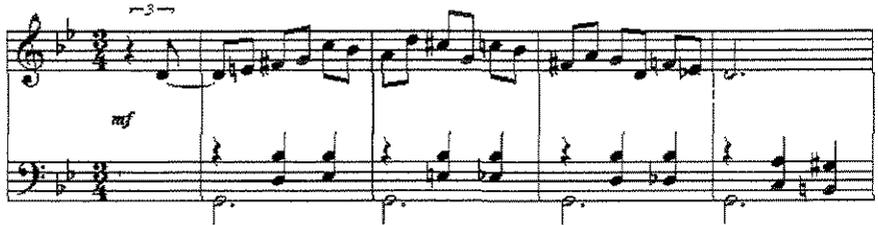
Na seção 4, há um pedal em Sol nos compassos 100 a 110 e de pedal em Sib nos compassos 110 a 119 e 141 a 151.

4. Textura, timbres e planos sonoros

4.1. Textura

Esta peça apresenta vários tipos de textura.

A tabela a seguir mostra as diferentes texturas utilizadas m cada seção.

<p>Textura 1 Seções 1 (c.1 a 32), 3 (c. e 68 a 99) e 5 (c.160 a 191)</p>	 <p>Textura formada pela linha melódica, baixo e notas duplas.</p>
--	--

Textura 2
(c.14 a 16)



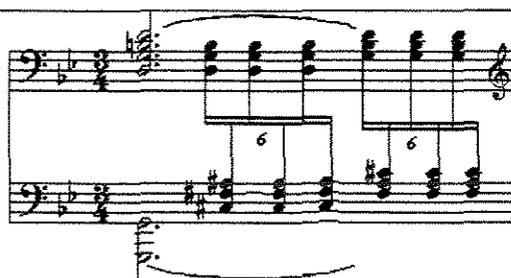
Textura formada por acordes, baixo e oitavas no tenor.

Textura 3
Seção 2 (c.33 a67)



Textura formada por oitavas na linha superior, tercinas no contralto, baixo e tenor.

Textura 4
Seção 2 (c.41 a 43)



Textura formada por baixo e acorde sustentados, unidos a acordes sobrepostos em *trêmolo*.

Textura 5
Seção 2
(c.44 a 53)



Textura formada pela linha superior em oitavas, baixo sustentado, acordes no tenor e linha do contralto.

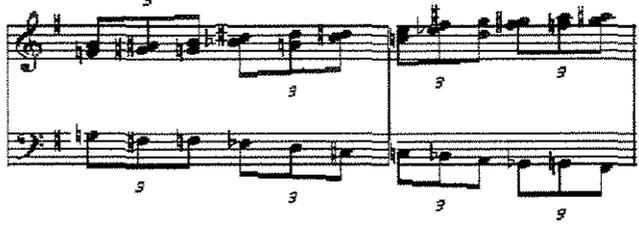
<p>Textura 6 Seção 4 (c.100 a 159)</p>	 <p>Textura formada por notas duplas e linha cromática em movimento paralelo.</p>
<p>Textura 7 Seção 4 (c.110 a 118 e 141 a149)</p>	 <p>Textura formada por cromatismo na linha superior e acorde e pedal na linha inferior</p>
<p>Textura 8 Seção 4 (c.121 a 131)</p>	 <p>Textura formada por acordes e linha melódica</p>
<p>Textura 9 Seção 4 (c.151 a 156)</p>	 <p>Textura formada por notas duplas e linha cromática em movimento contrário.</p>

Tabela 29 - Texturas

4.2. Timbres

O jogo timbrístico que esta peça possui é em grande parte conseqüente do uso das diferentes regiões do piano, além de aspectos como tipos de articulação e uso de ressonâncias.

Observemos nas tabelas a seguir, a utilização das diferentes regiões do piano e de seus timbres nas seções da peça:

Seção 1	
Compassos	Região e timbre do piano
1 a 8 e 17 a 24	Região central nas duas linhas
8 a 13	Utilização da região aguda na linha superior
11 a 13	Acordes com mais notas na linha inferior, mais densidade sonora.
14 a 16	Acordes em três regiões: agudo, médio e grave na linha superior e pedal em oitavas de Ré no grave e oitavas paralelas descendentes da região média para a grave, uso de cromatismo.
27 a 29	Acordes abertos na linha inferior, pedal de sol grave.
30	Arpejo para a região aguda em <i>pp</i> .
31 e 32	Baixo na região grave e acordes na região média e aguda soando ao mesmo tempo.

Tabela 30 - Regiões do piano, timbres da seção 1.

Seção 2	
Compassos	Região e timbre do piano
33 a 40	Região média na linha superior e grave na linha inferior, sonoridade mais densa.
41 a 43	Acordes com diferença de segunda menor entre as notas, do grave ao agudo, aproveitando a ressonância. Arpejo ascendente região aguda.
44 a 49	Utilização dos extremos do piano em sonoridade forte.

Tabela 31 – Regiões e timbres da seção 2

Seção 4	
Compassos	Região e timbre do piano
100 a 110	Baixo na região grave, notas duplas e cromatismo utilizando as regiões aguda e média do piano. Staccatos.
110 a 131	Na linha superior uso das regiões média e aguda. Baixos sustentados, ressonância.
151 a 159	Utilização dos extremos do piano em sonoridade pianíssimo ao fortíssimo. As linhas se desenvolvem em movimentos contrários misturando os timbres grave e agudo.

Tabela 32 – Regiões e timbres da seção 4

As seções 3 e 5, seguem o padrão da seção 1.

4.3. Planos Sonoros

Os planos sonoros correspondem basicamente às linhas das texturas utilizadas. Quanto às dinâmicas, os gráficos ilustram o tratamento dado no decorrer da peça.

Analisaremos aqui somente as indicações de dinâmica encontradas na partitura.

	Amarelo - <i>pianíssimo</i> ,
	laranja - <i>piano</i> ,
	vermelho - <i>mezzo-forte</i>
	Azul - <i>forte</i> :

Figura 59 – Legenda dos gráficos das sonoridades

Seções 1, 3 e 5

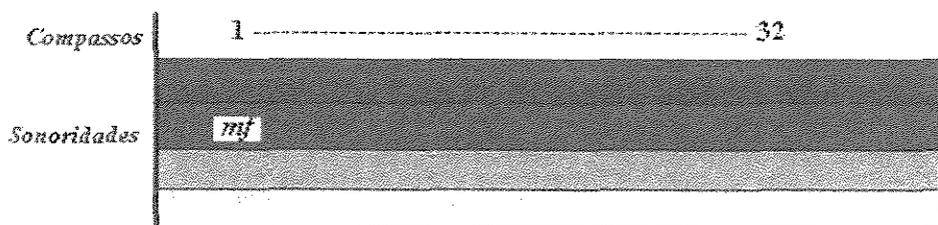


Figura 60 - Gráfico das sonoridades das seções 1, 3 e 5

Seção 2

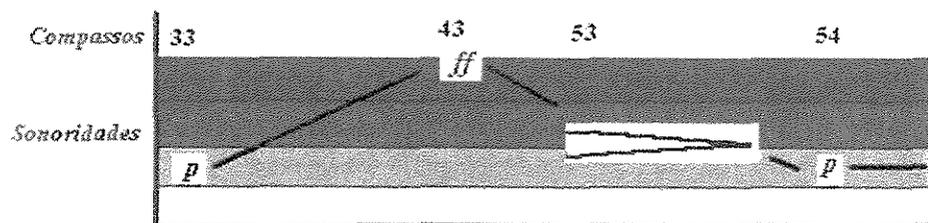


Figura 61 – Gráfico das sonoridades da seção 2

Seção 4

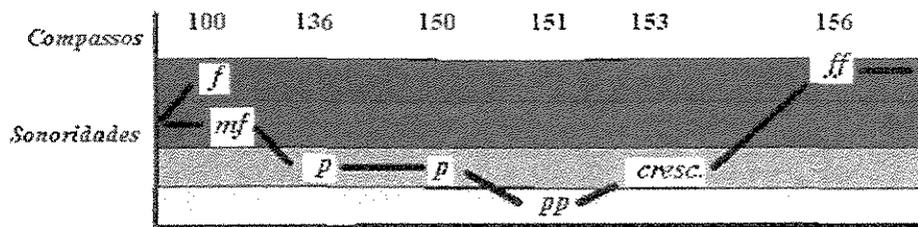
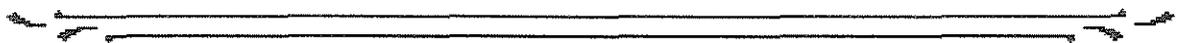


Figura 62 – Gráfico das sonoridades da seção 4

5. Síntese

Por meio desta análise, foi possível identificar que esta peça:

- Apresenta-se em cinco seções, sendo que a primeira consta três vezes.
- Possui momentos de virtuosidade e grande sonoridade, especialmente nas seções 2 e 4.
- Usa a invenção contínua do material temático, sobretudo na primeira e quarta seções, o que propicia que as idéias musicais se apresentem de maneira pouco fragmentada. Faz um grande uso de cromatismo.
- Desenvolve-se através de motivos e variações. Cada seção apresenta e trata motivos próprios, não havendo motivos em comum entre as seções.
- Utiliza de modo característico as notas pedais e as regiões extremas do piano.



Capítulo 3

Subsídios técnicos para a abordagem pianística

“A mão do homem é uma ferramenta maravilhosa, capaz de executar inumeráveis ações (...) está dotada de uma grande riqueza funcional que lhe proporciona uma superabundância de possibilidades nas posições, nos movimentos e nas ações (...). Do ponto de vista fisiológico, a mão representa a extremidade realizadora do membro superior, que constitui o seu suporte e lhe permite adotar a posição mais favorável para uma ação determinada. Porém, a mão não é unicamente um órgão de execução, é também um receptor funcional extremamente sensível e preciso, cujos dados são imprescindíveis para a sua própria ação. (...) A mão é a educadora da visão, permitindo-lhe controlar e interpretar as informações; sem ela a nossa visão do mundo seria plana e sem relevo”

KAPANDJI

Subsídios técnicos para a abordagem pianística

Se a técnica instrumental é a base necessária a uma boa interpretação musical, nada mais coerente que se inicie o estudo da interpretação pela base (...).

Cláudio Richerme (1996)

Os caminhos apontados neste capítulo, refletem os resultados de nossa pesquisa sobre técnica pianística e do trabalho realizado nas aulas de piano, orientadas pelo Prof. Dr. Maurícy Martin, no decorrer do curso de mestrado em música da Universidade Estadual de Campinas.

A nossa abordagem em relação aos movimentos utilizados na execução, a técnica propriamente dita, tem como fundamentação inicial os conceitos, por nós pesquisados, aprendidos e experimentados durante as atividades práticas no curso citado, originados, inicialmente, das idéias difundidas pela pedagoga russa Isabelle Afanasievna Vengerova (1877-1956)¹⁴ e depois complementados pelo levantamento bibliográfico de outros autores e pelo estudo da mecânica das mãos por meio da anatomia e fisiologia.¹⁵

Ao longo desta pesquisa, nossa experiência com o Prof. Dr. Maurícy Martin, que representa no Brasil uma segunda geração da escola da professora Vengerova,¹⁶ teve como perfil um comportamento voltado à reflexão sobre a performance do

¹⁴ Tais idéias se encontram nos livros “The Vengerova system of piano playing” de Robert Schick, “Beloved Tyranna – The legend and legacy of Isabelle Vengerova” de Joseph Rezits e “Famous Pianists & Their Technique” de Reginald Gerig. Destes livros, os dois primeiros foram escritos por alunos da Professora Vengerova. (Ver referências completas na bibliografia)

¹⁵ Muitos dos conceitos sobre anatomia e fisiologia foram estudados no livro “A técnica pianística – Uma abordagem Científica” do Prof^o Dr. Cláudio Richerme (1996) e por este motivo este autor é bastante citado.

¹⁶ O Prof. Dr. Maurícy Martin teve acesso a esta técnica quando passou a estudar, nos Estados Unidos, na Boston University, com o Prof. Anthony di Bonaventura, discípulo da Prof^a Vengerova que ainda hoje trabalha em cima das idéias por ela elaboradas.

pianista, no que se refere a consciência corporal, e com ela, o uso adequado dos segmentos do corpo utilizados na execução, além do aprimoramento da escuta musical.

Toda esta preocupação esteve sempre voltada à própria produção sonora, ou seja, o gesto em função do som, partindo, como fora citado na introdução, da premissa de que as demandas de caráter musical, apresentadas em cada partitura, não podem ser dissociadas dos movimentos necessários para a sua execução plena. Com isso foi possível rever questões referentes à problemática da técnica pianística possibilitando-nos uma maior ampliação de consciência e sistematização não somente no estudo, mas também na execução.

Breve histórico sobre Isabelle Vengerova



Foto1- Isabelle Vengerova

A professora e pianista Isabelle Afanasievna Vengerova nasceu em Minsk na Rússia em 1877. Sua formação pianística aconteceu em Viena e em São Petersburgo. Em Viena, estudou com Joseph Dachs e em São Petersburgo, estudou com Theodor Leschetizky¹⁷ e em São Petersburgo com Annette Essipoff (REZITS, 1995 p.39, SCHICK, 1982 p.1).

Suas atividades pedagógicas iniciaram em Kiev no final de 1890 e em Viena onde, além de ter se dedicado ao ensino, desenvolveu também uma carreira de solista e camerista, obtendo sempre críticas favoráveis a respeito de suas performances. Em 1906, Vengerova passou a trabalhar como assistente de Annette Essipoff no departamento de música do conservatório de São Petersburgo, em 1910 passa a fazer parte oficialmente do corpo de professores. Em 1923, transferiu-se para os Estados Unidos lecionando principalmente em Nova York e na Filadélfia obtendo uma reputação de brilhante pedagoga (SCHICK, 1982. *Op. cit.* p.1).

Desde 1924 juntamente com Josef Hofmann, Rudolph Serkin e outros, ela lecionou no *Curtis Institute* na Filadélfia (GERIG, 1990 p.410) que lhe concedeu em 1950 o título de *Doutor Honoris Causa*. Vengerova também lecionou na *Mannes College Of Music* em Nova York (SCHICK, 1982. *Op. cit.* p.1).

Segundo o biógrafo Jacob Millstein, citado por Schick, aluno de Vengerova, “ela definiu os princípios de seu método visando cultivar a individualidade do talento de seus alunos e desenvolver, entre eles, o pensamento musical espontâneo”¹⁸(*Ibidem* p.1-2) .

Vengerova era muito minuciosa quando lecionava, construiu seu método sob um cuidadoso planejamento da utilização do pulso,¹⁹ ensinava aos alunos como estudar e insistia sempre no estudo extremamente lento e de mãos separadas. Viveu inteiramente dedicada ao ensino do piano e sobre este fato certa vez escreveu a sua mãe: “Música ocupa onze horas do meu dia, e eu ocasionalmente fico muito

¹⁷ Theodor Leschetizky foi considerado um dos maiores representantes da escola russa de piano. Conseguiu formar alunos de alto nível e de sua classe saiu um numero enorme de célebres solistas como Schnabel , Moisewitsch, Brailowsky e Ignacy Paderewski. (CHIANTORE, 2001, p.630).

¹⁸ *She had definite methodical principles aimed at the cultivation of the individual gifts of her students and at the development among them of spontaneous musical thinking.*

¹⁹ Muito embora o nome correto da articulação em questão seja punho, nos referiremos a ela como pulso por ser o termo mais comum no cotidiano dos pianistas e professores.

cansada. Eu tenho quarenta e cinco alunos, dois quais, vinte são do conservatório, e vinte e cinco são particulares” (GERIG, 1990. *Op. cit.* p. 312) .²⁰

De seu trabalho resultou uma geração de pianistas de reconhecida importância e dentre seus alunos famosos destacamos Samuel Barber, Leonard Bernstein, (*Ibidem*, p.293) que além de suas atividades como compositores, eram pianistas atuantes, e Lucas Foss e Anthony di Bonaventura que são professores da Universidade de Boston.

Vengerova faleceu em 7 de fevereiro de 1956, em Nova York.

As concepções sobre técnica pianística

Após verdadeira imersão nos conteúdos pesquisados e experiências práticas utilizando um repertório tradicional variado, passamos a fase da experimentação no repertório escolhido para ilustrar este trabalho.

Com o intuito de seguir uma ordem didática, no que se refere à exposição dos subsídios utilizados no nosso estudo, achamos por bem, neste capítulo, organizar os conteúdos por tópicos. Estes tópicos foram utilizados durante o estudo e análise das peças abordadas no capítulo 4 .

Os pontos principais

Segundo Robert Schick, que estudou com a professora Vengerova, o método de ensino por ela organizado, tinha como base fundamental a produção do som, o desenvolvimento do controle do toque, a flexibilidade e a velocidade (SCHICK, *op. cit.* p.12).

Os pontos fundamentais aqui abordados e que estão ligados às idéias da professora Vengerova, são os que se referem a questões como:

²⁰ *Music takes up eleven hours of my day, and I sometimes fell very tired. I have 45 students, of whom 20 are at the Conservatory, and 25 are privato.*

1. O uso do pulso

O pulso, ou punho, nome correto utilizado pelos fisiologistas, como meio fundamental para o controle das sonoridades.

Dentre todos os aspectos que representam a escola de Vengerova esta é a que, ao nosso ver, mais a caracteriza. O pulso é utilizado como ativador da velocidade de ataque das teclas e está diretamente ligado à produção de acentos e controle da sonoridade.

Sobre o uso do pulso na técnica de Vengerova, Josep Rezits comenta que: "(...) um dos pontos mais valiosos da técnica do pulso é a capacidade do pianista ter indiscutível controle sobre os infinitos níveis de volume e, conseqüentemente, sobre a infinita variedade de cores sonoras" ²¹ (REZITS, 1995. *Op. cit.* p.15) .

Robert Schick, comenta que no método de Vengerova o estudante é primeiramente introduzido, no sistema da técnica e produção do som, aprendendo como tocar um acento, em cada nota. ²² Isto é, primeiro inicia-se tocando acentos em cada nota para que o aluno aprenda a usar o movimento do pulso e também para que consiga executar notas numa sonoridade forte sem a utilização da força nos dedos, e sim recorrendo à velocidade do ataque.

Após ter vencido a etapa inicial dos acentos em cada nota, o aluno irá aumentando o número de notas executadas após cada acento. O seja, passa a praticar os acentos a cada duas notas, depois em grupos de três, quatro e de oito notas (Esta prática será melhor explicada no item *iniciando o trabalho* neste capítulo).

1.1 A Flexibilidade do pulso

Sendo o pulso um dos pontos fundamentais da técnica, este tópico é de grande importância.

²¹ (...) one of the most valuable uses of the wrist techniques is to enable the player to have positive control over the infinite levels of volume and, consequently, over the infinite varieties of tone color.

²² A produção de acentos por meio do pulso será explicada no item 1.2 deste capítulo.

Em nossas experimentações pudemos observar que em certas passagens do repertório tradicional as dificuldades eram causadas justamente pelo fato do pulso não estar suficientemente flexível, impedindo assim a fluidez dos movimentos da mão e dos dedos.

Leschetizky dava grande importância a flexibilidade do pulso, para ele o livre movimento do pulso era uma estratégia para conservar a elasticidade da mão. Chiantore ao comentar a prática de Leschetizky afirma que, este comportamento pode ser “uma versão ampliada da suave “vibração” que Liszt e Chopin haviam conhecido” (CHIANTORE, 2001. *Op.cit.* p.635) .

Neste contexto, sobre a flexibilidade do pulso, o Professor e Pianista Cláudio Richerme comenta que: “(...) muitos teóricos se referem a essa flexibilidade como uma importante característica técnica de certos grandes pianistas, especialmente na execução de oitavas e de acordes”, (RICHERME, 1996 p.178) e ainda sobre esta questão os pedagogos Myriam Ciarlini e Maurílio Rafael explicam que:

A flexibilidade do pulso, propiciando várias formas de movimentos (...) permite o ajustamento da mão às várias posições exigidas pela escritura. Funcionando como uma ponte resistente, mas flexível, interfere na qualidade do som, na produção do legato, na beleza do fraseado, na facilidade da execução e, conseqüentemente, no prazer de tocar piano (CIARLINI; RAFAEL, 1994. *Op. cit.* p.44) .

Deste modo, temos acreditado que o pulso flexível é uma das principais chaves para uma boa técnica. É como diz a frase atribuída a Chopin, “La souplesse avant tout” (a flexibilidade antes de tudo).

1.2. A produção de acentos por meio do pulso

Vengerova utilizava o movimento do pulso para a produção dos acentos. Segundo o seu método, deve-se levantar o pulso, até o ponto onde não se perca a curvatura dos dedos (arcada), que por sua vez, não devem também perder o contato com as teclas. O pulso irá se dirigir rapidamente para baixo, transferindo, ao mesmo

tempo, a energia para a ponta dos dedos abaixando a tecla ou as teclas desejadas (SCHICK, 1982. *Op. cit.* p.22).

Desta maneira, como já foi observado, o acento é obtido não pela força do dedo que pressiona a tecla, nem pela percussão do mesmo e sim pela velocidade gerada no ataque. O dedo apenas se mantém com o tônus mínimo necessário para não perder a flexão de suas três articulações ²³ e poder conduzir a energia do impulso gerado para a tecla.

Nas fotos a seguir demonstramos os movimentos do pulso na execução dos acentos.

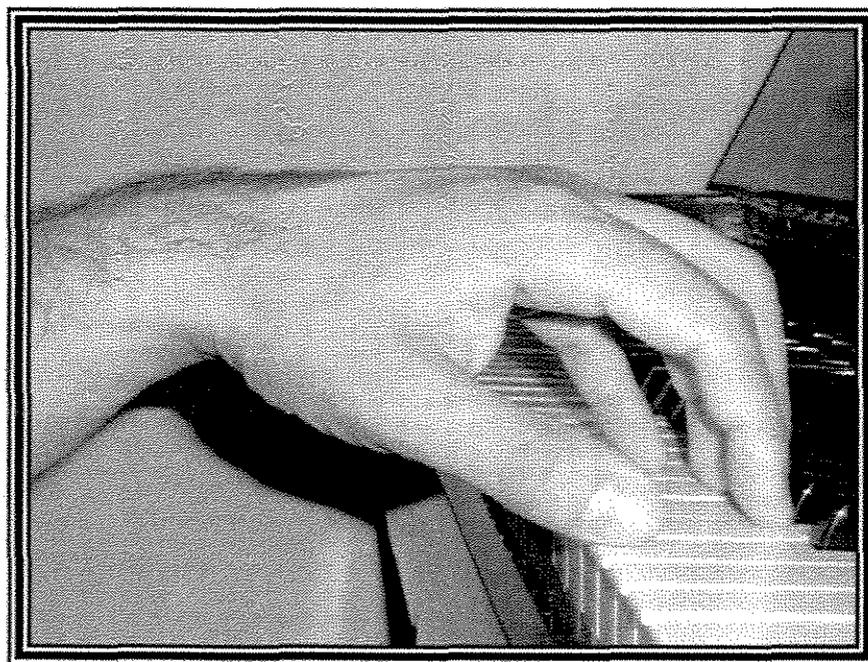


Foto 2 – Preparação para o acento

²³ As três articulações dos dedos são: nos dedos 2 a 5 - articulação metacarpo - falângea (primeira articulação), articulação interfalângea proximal (segunda articulação) e articulação interfalângea distal (terceira articulação). Do polegar - articulação carpo - metacárpica (primeira articulação), articulação metacarpo - falângea (segunda articulação) e articulação interfalângea (terceira articulação).



Foto 3 – Conclusão do acento

Um fator de extrema importância nesta prática é que imediatamente após o toque, o dedo não precisa pressionar a tecla para a mesma continue abaixada. A quantidade de peso necessária para que a tecla não suba é mínima, não exigindo assim, que o dedo faça força alguma.

Segundo Rezits, (Rezits, 1995. *Op. cit.* p.19) a principal diferença entre o sistema da professora Vengerova e outros sistemas praticados é que, num ataque sobre a tecla, é o movimento do pulso, antes que qualquer golpe do dedo, a primeira fonte de força.

2. A posição da mão

A posição da mão, de acordo com a escola de Vengerova, se apresenta em forma arcada, o que para os fisiologistas é chamada de “posição de função da mão”.

Segundo Schick, Vengerova pensava o posicionamento da mão da seguinte maneira:

O terceiro dedo (o mais longo) próximo às teclas pretas, o segundo e o quarto dedos um pouco atrás, o quinto dedo sobre o

meio do caminho entre a tecla branca e a preta, e o polegar colocado lateralmente sobre a tecla. As articulações são arcadas, e a mão deve conservar o plano ajustado a não inclinar em direção ao polegar ou ao quinto dedo (SCHICK, 1982. *Op. cit.* p.22).²⁴

É o que chamamos de mão pronada²⁵. Esta posição permitirá um equilíbrio entre as extremidades da mão.



Foto 4 – Posição arcada

Em seus estudos sobre técnica pianística, Richerme dá a esta posição arcada da mão, o nome de posição básica e designa duas variantes: curva e plana (RICHERME, 1996. *Op. cit.* p.120).

²⁴ *The third finger (the longest) is nearest the black keys, the second and fourth fingers a little behind, the fifth finger about midway between the edge of the white keys and the black keys, and the thumb placed with just its nail on the key. The knuckles are arched, and the hand is held level so that it does not tilt toward either the thumb or fifth finger.*

²⁵ Ver glossário no anexo I.

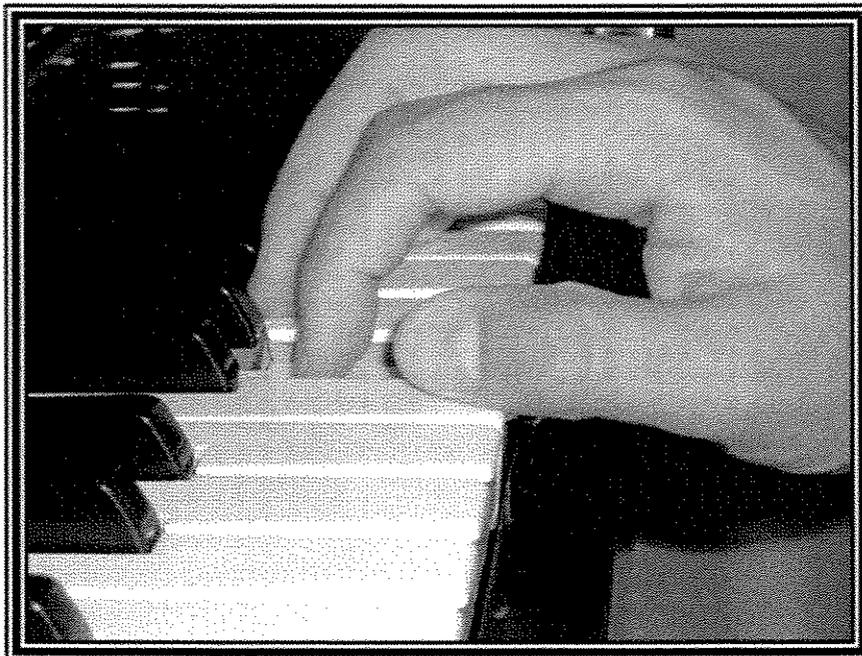


Foto 5 – Posição curva



Foto 6 – Posição Plana

E sobre as vantagens da utilização da posição arcada ele mesmo comenta que:

A posição básica exige contrações musculares, assim como qualquer outra posição sobre o teclado também exige, embora em locais e dosagens diferentes. (...) a contração dos extensores do pulso só se mantém enquanto os dedos estiverem relaxados. A uma pequena força que os dedos fizerem para baixo, os extensores do pulso são os primeiros músculos a se relaxarem (...) (Ibidem. p.123).

Além do que foi exposto, o mesmo autor ainda afirma que nesta posição, o tônus muscular dos flexores e dos extensores dos dedos encontra-se em situação de quase equilíbrio. (ibidem, p.124)

Esta posição coincide também com a posição funcional do pulso, e segundo Kapandji (KAPANDJI, 2000, p.172), ela “se corresponde com a máxima eficácia dos músculos motores dos dedos, sobretudo, dos flexores”.

É importante salientar também que, com a mão em posição arcada sempre estará disponível o espaço necessário à movimentação do polegar sob os outros dedos.

2.1. Os dedos 2 a 5

Estes se movimentam a partir da flexão da primeira articulação, a articulação metacarpo – falangea,²⁶ enquanto a segunda e terceira articulações, também permanecem flexionadas. Estas últimas articulações devem estar flexíveis, e a ponta do dedo (falange distal) deverá abaixar a tecla verticalmente (RICHERME, 1996. *Op. cit.* p.99 –100).

Vejamos a foto a seguir:

²⁶ Ver anexo II.

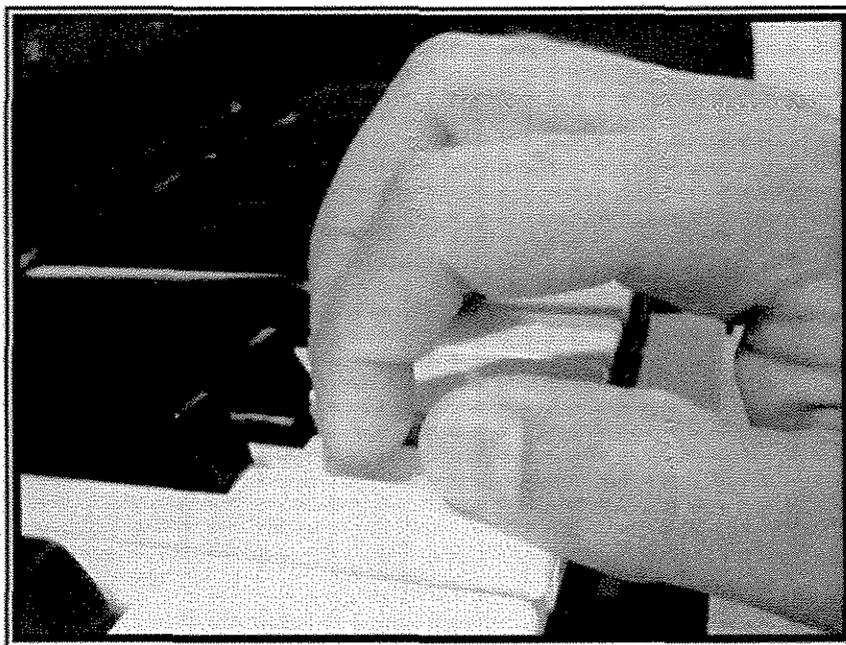


Foto 7 – Posição dos dedos

2.2. O polegar

Em se tratando de um dedo diferente dos demais por se posicionar “deitado” sobre a tecla, o seu movimento para abaixá-la é de abdução²⁷. Todavia, como nos demais dedos sua movimentação se inicia na primeira articulação a carpo – metacárpica.

Nas passagens de polegar, este, pode se comportar de duas maneiras: Ativamente, quando passa por baixo dos dedos, realizando o movimento de flexão e passivamente quando os demais dedos é que passam por cima dele.

No movimento passivo o movimento de flexão é realizado não por este dedo, mas devido à movimentação da mão. No entanto o movimento realizado por ele ao sair de dentro da mão (extensão) passa a ser de forma ativa.

Observe as fotos a seguir:

²⁷ Ver glossário no anexo I.

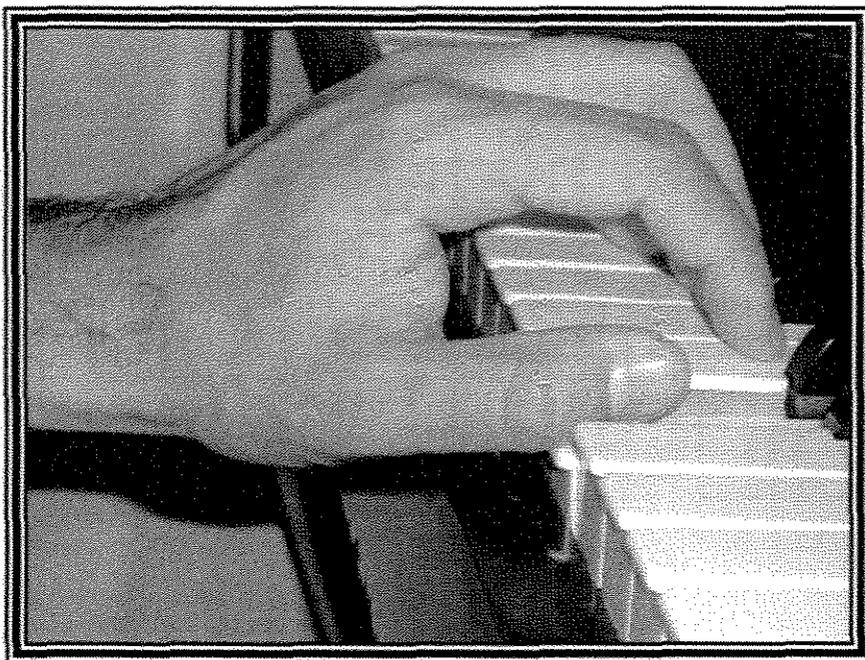


Foto 8 – Abdução do polegar

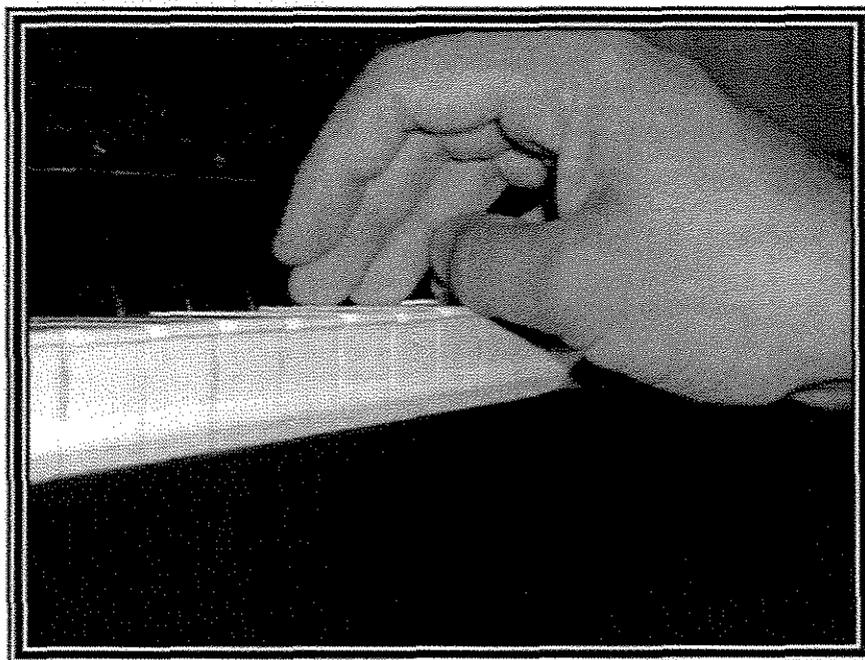


Foto 9 – Passagem sob os dedos, movimento ativo do polegar

3. Uso do toque não percussivo

Esta é uma característica básica da escola de Vengerova e também adotada por outros importantes pedagogos. Os dedos devem estar em contato com as teclas antes de tocá-las com o intuito de melhor controlar a sua descida, e conseqüentemente sua sonoridade.

Ao tratar deste assunto, Schick afirma que no método de Vengerova: “A ponta do dedo deve estar em contato com a tecla todo o tempo. O toque básico de Vengerova é preparado não percussivamente.”²⁸ (SCHICK, 1982. *Op. cit.* p.23)

Sobre o uso do toque não percussivo Richerme comenta que:

Do ponto de vista fisiológico, são grandes as vantagens do toque não percussivo de dedo sobre o percussivo. Elevar os dedos e mantê-los altos significa um consumo extra de energia muscular. E o tempo gasto para elevar o dedo e tornar a abaixá-lo até encostar a tecla é um fator contrário à agilidade. (RICHERME, 1996. *Op. cit.* p. 97)

4. O relaxamento, ou seja, a racionalização do uso energia

Sobre este item faz-se necessário o seguinte esclarecimento:

O termo relaxamento tem causado polêmicas quando se fala de técnica pianística. Todavia, queremos deixar claro que na verdade, estamos tratando da racionalização do uso de energia e de uma boa coordenação do sistema muscular.

É sabido que sem a contração muscular, é impossível haver movimento ativo de qualquer segmento do corpo humano. Assim sendo, na técnica de execução do piano, deve-se evitar a contração simultânea de músculos antagonistas²⁹ no movimento pretendido, para que estes não causem a imobilização por fixação, das articulações utilizadas, impedindo assim, a fluidez e precisão dos gestos.

²⁸ *The fingertip must be in contact with the key at all the time. The Basic Vengerova touch is a prepared, non-percussive one.*

²⁹ Ver anexo I – glossário de termos utilizados.

O professor Kaplan afirma que:

“Nenhum movimento voluntário é produto da contração de um músculo isolado. (...), com efeito, para se efetuar qualquer movimento não é suficiente contrair o músculo agonista³⁰ que efetivamente o leva a cabo. Geralmente, outros feixes musculares, denominados sinérgicos,³¹ se contraem para reforçar a ação do agonista. Simultaneamente (...) os músculos que se opõem à ação deste último – os antagonistas – devem se colocar numa situação funcional que não impeça o funcionamento dos primeiros, enquanto que alguns outros se ‘contraem automaticamente’ com a finalidade de fixar as articulações dos ossos que servem de ‘ponto de apoio’ para os agonistas”. (KAPLAN,1996, p.5)

A grande questão está então em, como afirma Richerme, (RICHERME, 1996, *Op.cit.* p.81) conciliar precisão e firmeza de toque com ausência de fixação muscular. Para isso, ao nosso ver, a consciência corporal é condição essencial, durante o estudo e a execução.

Além do que foi comentado, o Professor Kaplan ainda comenta que: “A perfeita coordenação do sistema muscular necessária para realizar uma determinada ação (movimentos), faz que o gasto de energia necessária para executá-la seja muito menor que no caso daquela estar ausente” (KAPLAN, 1987 p. 32).

Outro fator que está intimamente ligado à racionalização de energia é a economia de gestos durante a execução, qualquer tipo de gesto que não resulte em realização sonora poderá ser economizado. Sobre este assunto Leimer e Giesecking comentam:

Calma e economia de movimentos são absolutamente necessários, quando se quer tocar uma quantidade de som obtida de maneira realmente consciente. Toda agitação prejudica não somente o som em execução, como também os sons seguintes.³² (LEIMER; GIESECKING, 1972 p.13- 14).

³⁰ Ver anexo I – glossário de termos utilizados.

³¹ Ver anexo I – glossário de termos utilizados.

³² *Repose and the avoiding of all unnecessary movements are absolutely necessary, when one intends to play in a decided manner. Any uneasiness endangers not only the tone which is just struck , but also the following ones.*

5. O uso do peso do braço, e a transferência do mesmo pelos dedos em passagens específicas.

Sobre este item, também gostaríamos de fazer um esclarecimento.

O uso do peso do braço seja ele imóvel ou em movimento não quer dizer que o mesmo esteja passivo, pois para o seu uso se faz necessária à contração³³ ativa de músculos motores dos dedos, bem como de outros segmentos do braço. Além disso, quando se utiliza o peso do braço, na verdade, trata-se de parte do peso. O dedo ao receber o peso do braço, está dividindo-o, no mínimo, também com a outra extremidade que sustenta o braço inteiro, no caso o ombro.

Em passagens por graus conjuntos a transferência do peso ocorre de um dedo para o outro. Verifica-se que não há articulação dos extensores dos dedos (movimento para cima) para se acionar a tecla, o dedo que estava tocando cede, por meio do relaxamento, o peso para o próximo e assim por diante. Todavia é necessário saber dosar a quantidade de peso sobre o dedo para que não venha a sobrecarregá-lo.

Na transferência de peso, a sustentação do peso do braço é direcionada para o dedo e durante a execução, transferida de um para o outro, ou para vários dedos (um acorde, por exemplo). É importante observar que este peso não pode ser novamente absorvido pelos músculos do braço, pois desta maneira, se impediria o processo de transferência.

6. *“Quiet upper arm”*

Esta expressão diz respeito a não utilização da parte superior do braço, ou seja, do ombro na produção do som. Como já explicamos, no item 1, o pulso é que está diretamente ligado à produção sonora. É evidente que o antebraço também participa da produção, ou numa visão mais minuciosa, até o braço inteiro, mas nunca o impulso virá do ombro.

³³ A contração muscular não esta necessariamente ligada à fixação muscular.

Estes seis tópicos compõem o centro da escola de Vengerova. Nossa pesquisa voltou-se primeiramente para a experimentação destes e num segundo plano para a aplicação destes “comportamentos pianísticos” na execução das peças supracitadas.

Iniciando o trabalho

Os itens relacionados à técnica anteriormente citados necessitam de uma iniciação por meio de exercícios, para que o aluno possa utilizá-los na execução do instrumento. Discorreremos sobre este processo de iniciação, baseando-nos na própria metodologia por nós trabalhada, durante o decorrer desta pesquisa nas aulas com o Prof^o. Dr Maurícy Martin e do constante contato com seus alunos.

A metodologia caracteriza-se pela seguinte seqüência:

- 1) Consciência dos estados de relaxamento e tensão nos segmentos do corpo utilizados na execução.

Com a ajuda do professor o aluno passa a reconhecer as sensações de tensão e relaxamento, mais especificamente, nos membros superiores.³⁴ Acreditamos que uma maneira eficaz de se reconhecer as diferenças de sensações entre os estados de relaxamento e de tensão, é experimentando cada uma delas. Primeiro o aluno deve, voluntariamente, deixar tensa a musculatura do segmento do corpo a ser trabalhado e após algum tempo relaxar, para então comparar as duas sensações e poder reconhecê-las no momento da execução. É importante perceber se existem tensões desnecessárias nos punhos, no ombro, na articulação dos cotovelos, braço e antebraço.

Trata-se aqui então, da chamada dissociação muscular que é segundo estudos de Kaplan :

³⁴ Sobre este item o Prof^o. Dr. Cláudio Richerme esclarece passo a passo como se dá este processo, em seu livro “A técnica pianística uma abordagem científica” no capítulo 4, item 4 na página 90.

a capacidade potencial que todo indivíduo normal possui de controlar intencionalmente a execução de uma atividade de maneira a realizá-la com um mínimo de tensão nos músculos requeridos, ao mesmo tempo em que inibe, deixando-os em estado de repouso (relaxados) aqueles que, momentaneamente, não são necessários. (KAPLAN, 1996. *Op. cit.* p.5)

2) Posição da mão no teclado:

A mão pronada - o professor deverá ensinar o aluno a observar o que foi citado no item 2 “A posição da mão” deste capítulo, em “As concepções sobre técnica pianística”. É importante salientar que a pronação do antebraço deve ser trabalhada, pois na maioria das vezes não se está acostumado com tal posição e este fato certamente dificultará o posicionamento equilibrado da mão.

Aconselhamos que o aluno durante alguns dias (o tempo específico varia a cada indivíduo) ajuste o antebraço à posição pronada por alguns segundos e logo em seguida retorne a sua posição natural. Aos poucos a pronação irá ficando mais fácil e mais cômoda até que o aluno se sinta totalmente a vontade para posicionar a mão no teclado.



Figura 63 – Pronação do antebraço e da mão

3) A produção dos acentos por meio do pulso:

Como foi citado, o aluno deve ser primeiramente introduzido neste sistema de técnica e produção do som aprendendo como tocar um acento em cada nota com a posição básica (arcada) dos cinco dedos.³⁵

O primeiro exercício de iniciação ao estudo desta técnica, na terminologia da professora Vengerova, é chamado “*playing in ones*”, (SCHICK, op. cit. p. 22) e a sua aplicação ocorre inicialmente em cinco notas. A finalidade é obter um acento em cada nota pela velocidade do ataque, conseguindo desta maneira um som forte sem o uso de força nos dedos.

Na próxima figura, as setas representam o movimento de caída do pulso. Neste exemplo verifica-se então, um acento para cada nota.

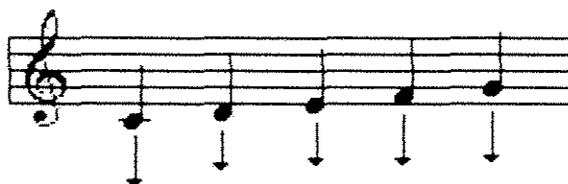


Figura 64 – *Playing in ones*

Após ter dominado este exercício, passa-se então a realizar os acentos em grupos de duas notas, depois em três, quatro e oito notas. Desta maneira o aluno começa a executar pequenos grupos de notas e diferenciar sonoridades entre sons fortes e suaves. A intenção é que depois se consiga executar um trecho musical, por exemplo, com um só gesto descendente, correspondente a *thesis*,³⁶ seguido de gesto ascendente para as demais notas. Deste modo o emprego do acento irá corresponder ao acento musical estando sempre associado à idéia correta do fraseado.

³⁵ Sobre a produção de acentos por meio do pulso, rever o item 1.2 deste capítulo na página 114.

³⁶ Ver glossário

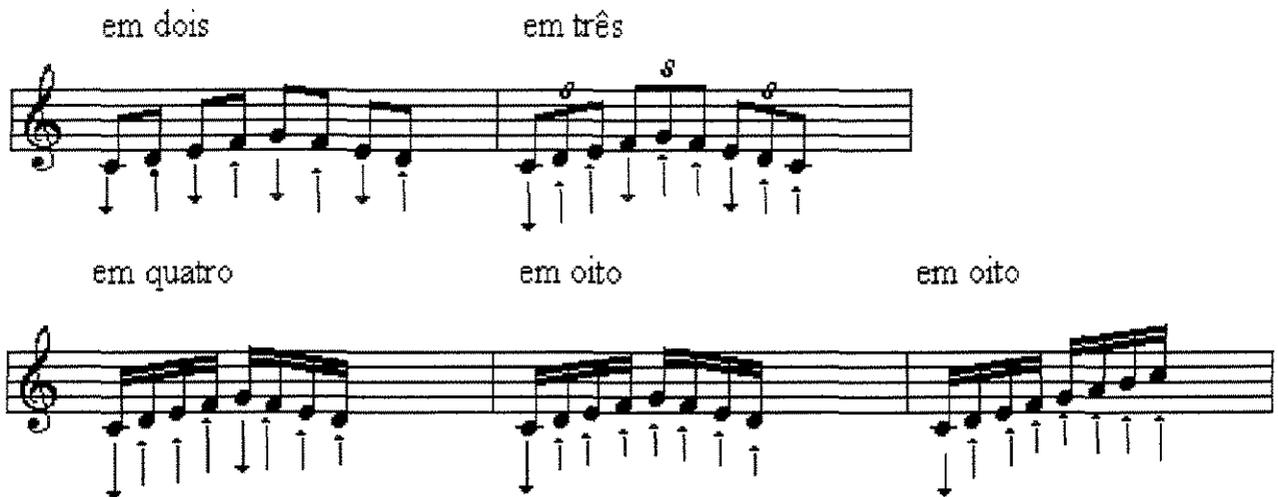


Figura 65 – Acentos em dois, três e oito.

Na figura anterior, as setas para cima representam as notas que tem uma sonoridade mais suave, obtida pelo gesto ascendente do pulso.

Estes exercícios têm como objetivo principal treinar os ataques vindo do pulso para as sonoridades fortes e os gestos ascendentes para as sonoridades suaves, além do toque em *legato*.

Sintetizando a função do pulso neste exercício, concordamos com Rezits (op. cit. p.15), que fala do pulso como meio máximo de controlar o volume do som e como um agente na produção do *legato*.

Em relação aos gestos ascendentes, a medida em que o número de notas executadas em um só gesto aumenta, um grande controle é exigido da subida do pulso que deve ser gradual, realizando a transferência de peso entre os dedos e controlando a sonoridade pelo contato direto com a tecla. É importante salientar, mais uma vez, que nestes exercícios as pontas dos dedos não devem largar as teclas, para que haja a transferência do peso e seja evitado o toque percussivo.

Sobre a prática dos acentos com o pulso, Robert Schick, (op. cit. p. 29) ao descrever o trabalho da professora Vengerova, enumera sete pontos favoráveis:

- (1) Um sistemático método de praticar cada nota individualmente, e depois para organizar essas notas dentro de grupos maiores. Este procedimento pode ser aplicado para estudar seções de peças.
- (2) Equilíbrio da passagem - Praticando com acentos ajuda os dedos a adquirir independência e resistência, assim eles podem tocar com firmeza e melhor equalizar o som.
- (3) Bom legato - Transferindo o peso da ponta do dedo para o próximo, enquanto o acento é removido, ajuda a obter o toque legato e também o equilíbrio da passagem.
- (4) Relaxamento aonde precisar - Adquirindo este, no pulso e no antebraço, ajuda a evitar a rigidez que pode causar desigualdade rítmica em uma passagem.
- (5) A habilidade de tocar um acento onde quer que se deseje durante a execução.
- (6) A técnica, ela mesma, já ajuda com o fraseado e com o controle de cores e da dinâmica.

(7) Boa qualidade do toque - Isto é obtido pela ponta dos dedos em contato com as teclas em todo o tempo (toque não percussivo).³⁷

Este método de trabalho pode ser utilizado para o estudo de qualquer peça do repertório pianístico e não somente para passagens em graus conjuntos. Aconselhamos sua aplicação como estratégia de estudo, sendo as passagens trabalhadas lentamente para que se observe com atenção cada gesto empregado e também de mãos separadas, para que haja independência e maior segurança entre os movimentos de cada mão.

Tendo passado por estes exercícios, o aluno então inicia a aplicação nas peças.

³⁷ (1) A systematic approach to practicing each note individually, and then for organizing these notes into larger groups. This procedure can then be applied to the study of sections of pieces.

(2) Evenness of passagework. Practicing with accents helps the fingers acquire independence and strength so they can play with firmness and equality of sound.

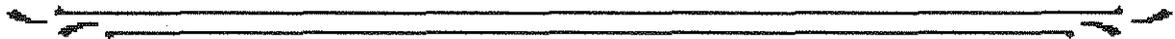
(3) Good legato. Transferring the weight from one fingertip to the next when the accents are removed helps achieve this and also aids the evenness of passagework.

(4) Relaxation where needed. Acquiring this in the wrist and forearm helps avoid the stiffness which can cause rhythmic unevenness in passagework.

(5) The ability to play an accent wherever desired in performance.

(6) A technique which lends itself to musical phrasing and control of color and dynamics. (...)

(7) Good tone quality. This is aided by keeping the fingertips in the contact with the keys at all the time (non- percussive touch).



Capítulo 4

Abordagem pianística

“A questão fundamental que se apresenta ao executante do piano é a coordenação e o controle dos variados movimentos de flexão, extensão, abdução, adução, supinação, pronação e suas possíveis combinações, através dos quais acionará as teclas do instrumento para reproduzir, a partir dos sons obtidos, a imagem, por ele previamente interiorizada da obra interpretada”.

Kaplan

Abordagem pianística

Neste capítulo, buscamos além do estudo descritivo da técnica aplicada às peças, exemplificar em nossos comentários o tratamento conferido pelo compositor à escrita para piano, abordando a relação direta entre a topografia do teclado e o posicionamento das mãos na tentativa de melhor esmiuçar os meandros do seu idioma pianístico.

Trataremos também aqui de dificuldades específicas inerentes à produção sonora e da problemática da equalização das partes. Conforme fora citado no início deste trabalho, devido ao limites que um trabalho de mestrado precisa ter, não nos aprofundaremos em questões relacionadas ao uso dos pedais, todavia sempre que for imprescindível, ao nosso ver, citaremos alguns aspectos destes.

Gostaríamos de deixar claro que nas idéias aqui expostas, não temos a pretensão de que estas sejam irrefutáveis, uma vez que são fruto de uma pesquisa de ordem prática e refletem uma visão embasada nos conceitos por nós trabalhados. Também queremos enfatizar, mais uma vez, que não é nossa intenção desmerecer outras escolas pianísticas que por ventura trabalhem de modo diferente.

As peças em questão foram analisadas por compassos e para a apresentação destas abordagens utilizamos figuras como gráficos, fotos e fragmentos das partituras.

As edições utilizadas foram:

Arthur Napoleão - *A lenda do caboclo*

Amsco Publications “The Piano Music of Heitor Villa-Lobos – A new edition revised and edited by the composer - *Choros n.5 – Alma Brasileira e Poema Singelo*

Max Eschig – *Valsa da dor*.

A lenda do caboclo

Abordagem pianística

Seção 1 – *Moderato e muito dolente*

C. 1 a 8 – Os compassos iniciais desta peça funcionam como uma introdução, estabelecendo uma atmosfera de dor. O compositor pede uma sonoridade em *piano* e logo em seguida um pequeno *crescendo* para o *mezzoforte*, no compasso 5, para logo após voltar a diminuir.

The musical score is for piano and is in 2/4 time with a key signature of two sharps (D major). It is divided into two systems of staves. The first system covers measures 1 through 4. The right-hand staff (treble clef) contains a melody with accents and markings 'm.g.' above it. The left-hand staff (bass clef) contains a bass line with a 'p' dynamic marking and a 'cresc. poco' marking. The second system covers measures 5 through 8. The right-hand staff continues the melody with accents and 'm.g.' markings. The left-hand staff contains a bass line with a 'mf' dynamic marking and a 'dim.' marking. The word 'Piano' is written to the left of the first system.

Figura 66– c.1 a 8

Para que se consiga a sonoridade inicial, aconselhamos que tanto o baixo como os acordes sejam tocados com um movimento do pulso da seguinte maneira:

Estando os dedos em contato com as teclas, o pulso iniciará o movimento vindo de uma altura um pouco mais elevada que o nível do teclado, para dar seguimento ao gesto descendente que concluirá no ataque do acorde. Todavia a velocidade deste

ataque, para baixo, não deverá ser muito rápida, pois se trata de uma sonoridade em piano. Este gesto descendente do pulso irá sempre coincidir, neste trecho da peça, com a *thesis* a cada dois compassos, coincidindo também com a entrada dos baixos.

Para que não haja acentos nos acordes dos tempos fracos consequentes, sugerimos um gesto ascendente do pulso. Além disso, os dedos devem estar com o tônus mínimo necessário para que as notas não falhem, deixando a ação do pulso agir sobre eles.

Também é necessário que a nota superior de cada acorde seja realçada, definindo assim, a melodia existente no ostinato de segundas. Para isso, aconselhamos direcionar uma maior quantidade de peso para os dedos que tocam a nota superior de cada acorde (4° e 5°).

Outro fator importante para maior controle na execução, é tocar o primeiro acorde mais para dentro do teclado para que, desta maneira, haja uma aproximação do polegar à tecla preta que será tocada no próximo acorde evitando assim, maiores deslocamentos da mão.



Foto 10 – mão dentro do teclado

Em relação à nota do soprano, esta sendo executada com a mão esquerda cruzando a direita, deve ser alcançada por meio de um salto guardando o menor ângulo possível e recorrendo apenas ao uso do antebraço, ou seja, sem a interferência direta do ombro para tal movimento.



Figura 67- c.1 e 2

Observemos o gráfico abaixo:

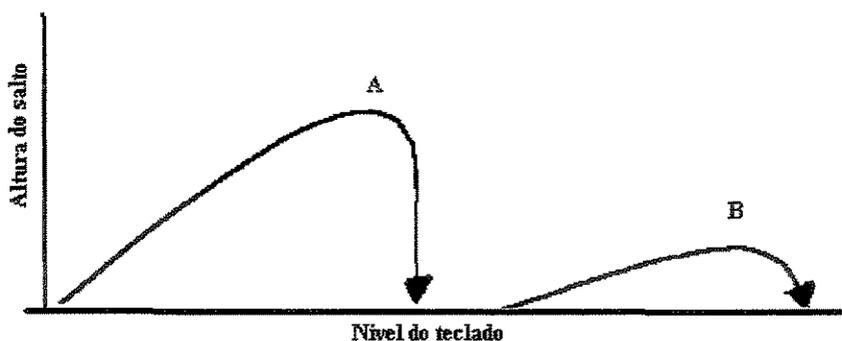


Figura 68- Gráfico, altura dos saltos

Pelo desenho dos saltos observamos que em B há um menor gasto de energia se comparado a A. Desta maneira, pensamos que todos os saltos devem obedecer a este esquema.

Em relação ao uso do pedal direito, pela escrita da peça, Villa-Lobos pede que o baixo seja sustentado durante dois compassos inteiros. Para que não haja um

descontrole na gradação sonora, devido ao pedal prolongado, aconselhamos que após a execução dos dois primeiros acordes, as repetições dos mesmos sejam feitas em diminuendo, evitando assim uma grande aglomeração sonora.

C. 9 a 12 - Nestes compassos o ostinato é mantido, todavia, a nota do soprano não é mais utilizada e na linha do baixo, passa a haver um movimento onde o mesmo é repetido oitava abaixo.



Figura 69- c. 9 a 12

Os saltos realizados pela mão esquerda, de acordo com os princípios de nossa abordagem técnica, devem também guardar o menor ângulo possível evitando assim um maior gasto de energia e simplificando o movimento.

C. 13 a 15 - Nestes compassos há uma modificação na linha do baixo, que passa a ser constituída apenas pela nota *Fá# 2*. Villa-Lobos acentuou estas notas do baixo, e para que estas soem como o compositor pediu, aconselhamos dois procedimentos que podem ficar à escolha do intérprete.

- 1- Tocar o baixo com a mão esquerda e os acordes com a mão direita para que se possa melhor controlar a sonoridade do baixo.
- 2- Tocar os acordes e o baixo com a mão esquerda direcionando um maior peso para o quinto dedo, realçando assim a linha do baixo.



Figura 70 – c.13 a 15

C. 15 a 26 – Na anacruse do compasso 15 para o 16 a melodia principal passa a ser exposta. Do ponto de vista mecânico da execução não há aberturas na mão que necessitem de cuidado especial, esta linha melódica está configurada totalmente embaixo da mão³⁸. Para este trecho aconselhamos o seguinte dedilhado:



Figura 71 – Dedilhado c.15 a 19

Em relação ao relevo do teclado, faz-se necessário, ao nosso ver, um posicionamento do terceiro dedo dentro do teclado, evitando o deslocamento da mão na hora de tocar as outras notas que estão nas teclas pretas. Ainda neste trecho, nos compassos 23 a 26, há notas em *Sforzando* e para a execução das mesmas deve-se recorrer não a força para atacá-las (como já comentamos no capítulo 3 sobre o produção de acentos) mas a velocidade do ataque por meio do pulso.

³⁸ O termo “embaixo da mão” é por nós utilizado para designar um trecho musical que pode ser executado sem que a mão mude de posição ou realize grandes aberturas.

Seção 2 – *Più mosso*

C. 27 a 32 – Esta seção inicia com um ostinato na linha superior que acompanha a melodia executada pela mão esquerda. No compasso 27, é necessário que a mão direita esteja posicionada dentro do teclado devido às notas duplas que nem sempre estão nas teclas brancas. É importante definir melodicamente este ostinato, destacando as notas superiores.

A voz do tenor, por estar acentuada, deverá ser sobressaída. Todavia, por se tratar de uma progressão ascendente, aconselhamos que se inicie a execução desta linha melódica numa sonoridade não muito forte, para então, a partir desta, começar a crescer, nota por nota, até atingir o ponto culminante no compasso 31.



Figura 72 – c.27

No compasso 30, há uma passagem interessante do ponto de vista do controle sonoro. Vejamos a figura a seguir.

The image shows a musical score for two staves, labeled "Figura 73 - c.29 - 30". The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. A dynamic marking of *pp* is present in the first measure of the second system. A crescendo marking (*Cresc.*) is placed over the first measure of the second system, and a forte marking (*f*) is placed over the second measure of the second system. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Figura 73 – c.29 – 30.

Villa-Lobos escreve um trecho no qual a sonoridade, que vinha de um *mezzoforte*, começa a desenvolver um *crescendo* para chegar ao *fortíssimo* no compasso 31. Todavia, o baixo aparece em pianíssimo, talvez para não cobrir a linha do tenor que vinha sendo sobressaída. De todo modo, o interprete deve estar atento e executar o baixo com um ataque lento para que se consiga a sonoridade indicada.

C. 31 e 32 – Após ter tocado a nota *Dó3*, que é o ponto culminante da frase iniciada nos compassos anteriores, deve-se começar a diminuir a sonoridade do ostinato até a entrada do *Andantino* no compasso 33.

C. 33 a 48 – O ostinato executado pela mão direita deverá ter uma sonoridade em *piano* resultante do diminuendo dos compassos 31 e 32 e nela continuar, possibilitando, desta maneira, uma projeção melhor da melodia inicial que é rerepresentada na voz do tenor, a partir do compasso 33. Esta deverá receber uma sonoridade iniciando em *mezzoforte*.

Nestes compassos, tanto a melodia do tenor quanto o ostinato estão escritos de uma maneira muito confortável para as mãos. Ou seja, tudo está absolutamente em baixo da mão, não havendo necessidade de grandes deslocamentos da mesma.

Nos compassos 36 a 38 e 44 a 46 (repetição da mesma idéia) há mudanças de posição na mão direita causadas pelo deslocamento do ostinato. Tais posições podem ser pensadas como acordes quebrados, facilitando assim, a execução do trecho.

The image shows a musical score for three measures, labeled 'c. 36', 'c. 37', and 'c. 38'. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The upper staff is the treble clef, containing the tenor melody. The lower staff is the bass clef, containing the ostinato. The ostinato consists of a series of chords that are broken (chords with notes on different lines of the staff). The melody in the tenor part is a series of eighth and quarter notes, with some rests. The bass part has a steady rhythm of eighth notes.

Figura 74 – c. 36 a 38

Até o compasso 48 a execução da melodia no tenor está escrita de maneira confortável. Os saltos que ocorrem nos compassos 33, 36, 40, 42, 44 e 48 devem seguir a idéia, já citada de guardar sempre o menor ângulo.

É importante salientar que o ostinato, mesmo não sendo a melodia principal, deve ser tratado com direcionamento sonoro, ou seja, realçar a micro dinâmica existente. Crescer em direção às notas agudas e diminuir ao retornar às graves.

Um pouco alegre

C. 49 a 46 – Nestes compassos se inicia um trecho que, do ponto de vista da execução, apresenta duas dificuldades técnicas a serem resolvidas. A primeira questão, diz respeito à equalização das partes e a segunda questão, diz respeito aos saltos realizados pela mão esquerda.

O ostinato em notas duplas, executado pela mão direita, deve ser realizado da seguinte maneira: O primeiro tempo é tocado com um gesto descendente do pulso, isto para que haja o acento pedido, assim como as notas acentuadas. Os demais tempos que não recebem acentos, são executados com um gesto ascendente. Na figura a seguir há uma exemplificação dos movimentos em tal situação:

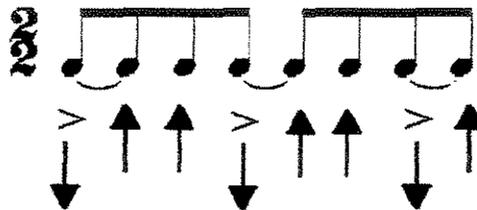


Figura 75 – Ostinato

Também neste trecho, os saltos realizados pela mão esquerda devem guardar sempre o menor ângulo possível. A linha melódica do tenor deve ser realçada e para isso, o ataque de cada nota deve ser preciso e veloz. Deve-se recorrer ao uso do pulso

na execução dos acentos, pois somente com os dedos, seria um grande desgaste físico tentar tocar as notas acentuadas na sonoridade pedida (*f*). As notas duplas da linha superior, tocadas com a mão esquerda, devem também ser executadas com um gesto descendente.

Além do que foi exposto é importante que, ao se executar o ostinato da linha superior este seja realizado com uma sonoridade menor do que a da linha do tenor, para que o seu volume sonoro não atrapalhe a projeção da melodia, possibilitando uma margem maior de dinâmicas nesta melodia principal.

C. 57 a 84 - A partir do compasso 57 há uma re-exposição das idéias iniciais. Não há deste modo, comportamentos diferentes, do ponto de vista da técnica de execução, nos compassos que seguem.

No compasso 78 há um *crescendo* até o compasso 80 e a partir do compasso 81, um *diminuendo* até o fim da peça. O interprete deve, portanto, estar atento para que tanto o *crescendo* quanto o *diminuendo*, sejam executados de forma gradativa.

C. 85 e 86 – Uma codeta é inserida para finalizar a peça.

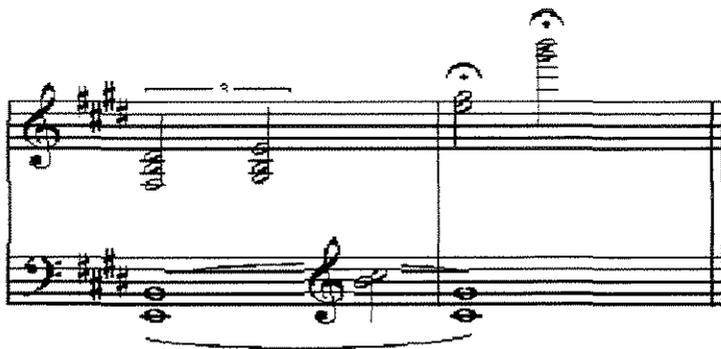


Figura 76 – codeta

As notas superiores dos acordes devem ser realçadas. Para isso deve-se direcionar um pouco mais de peso sobre estas notas. Como a sonoridade anterior é resultante de um *diminuendo*, pressupomos que esta codeta deva ser executada em

pianíssimo. Para isso, aconselhamos que tudo seja tocado com ataques tranquilos, controlando a descida da tecla lentamente para que se consiga a sonoridade desejada.

Considerações

Nesta peça o contraste é obtido por meio das diferentes indicações de andamento entre as seções. O intérprete deve mostrar tais diferenças, mas sempre tendo como referência o andamento estabelecido no início.

As notações de dinâmica devem ser respeitadas e exploradas, para que a interpretação possa ser rica em cores sonoras. Além disto, deve-se ter cuidado com a sonoridade dos ostinatos, devido às repetições e ao uso prolongado do pedal, para que estes não atrapalhem a condução da linha melódica.

Sua execução é absolutamente confortável, pois a relação mãos – teclado acontece sem grandes aberturas entre os dedos, tanto nos acordes como nas linhas melódicas. Os saltos são realizados em espaços não muito distantes e em velocidades cômodas.

Choros nº5 - Alma Brasileira

Abordagem pianística

Seção 1 - *Moderato*

Introdução

C. 1 - Esta peça inicia com uma nota Mi, no baixo, que aparece como pedal. Nesta nota, está marcada, além de um acento, a indicação de **forte**.



Figura 77. c. 1

Para que se consiga a sonoridade indicada aconselhamos utilizar o peso do braço, liberando a quantidade necessária, juntamente com o pulso solto, que colaborará com a velocidade de descida da tecla. Por meio de um gesto descendente do pulso, estando o dedo em contato com a tecla, será possível a execução desta nota na sonoridade pedida, sem que haja necessidade de um toque percussivo.

Em relação ao posicionamento da mão esquerda, esta estará em uma região do piano onde poderá se manter em sua melhor angulação, ou seja, aquela em que o

terceiro dedo, o pulso e a mão obedecem à mesma linha que o antebraço, que se encontra em pronação³⁹, como mostra a foto.



Foto 11 – Posição da mão esquerda

Na linha superior, executada pela mão direita, há uma seqüência de acordes que se movimentam por graus conjuntos “*ostinato 1*”, que como já analisamos no capítulo 2, se constitui como um “motivo do acompanhamento”. As notas superiores destes acordes devem ser timbradas, com o intuito de realçar a idéia melódica deste *ostinato*, por meio do uso de um maior peso sobre as mesmas.

Em relação ao *legatto*, para a obtenção do mesmo, aconselhamos a utilização do toque preparado⁴⁰ aliado à movimentação passiva do pulso⁴¹. Ou seja, sugerimos que o

³⁹ A posição de pronação do antebraço é aquela em que a palma da mão se posiciona para baixo com o polegar junto ao corpo. (Kapandji, I. A. p.96)

⁴⁰ O toque preparado consiste em uma antecipação das posições que serão realizadas na execução de um determinado trecho musical. O pulso e o braço se deslocam verticalmente em direção a próxima posição enquanto os dedos caminham sem perder o contato com as teclas. (Richerme, 1996. *Op. cit.* 182-183)

⁴¹ “No movimento passivo de pulso, são os movimentos do antebraço que movimentam o pulso para cima e para baixo, ocorrendo flexão e extensão passivas do pulso, ou seja, sem que os músculos motores do pulso se contraiam para causar ou colaborar com a impulsão destes movimentos”. (*Ibidem*, p 174)

pulso realize um movimento para baixo no primeiro acorde seguido de um gesto ascendente para todos os outros acordes do compasso, com um pouco mais de apoio no terceiro acorde.

O segundo compasso é escrito exatamente igual ao primeiro, apenas com a notação de dinâmica diferente. Desta vez em *piano* e no terceiro compasso em *pianíssimo*. Com isso, Villa-Lobos expõe a idéia do *ostinato* que predomina nesta seção, porém com o *diminuendo* da dinâmica, ele deixa claro que não é a melodia principal, pois esta se inicia no terceiro compasso.

C. 3 a 12 - Como Chopin, Villa-Lobos justapõem dinâmicas contrastantes em cada linha da peça, criando planos sonoros distintos. Sobre este fato, a pianista Anna Stella Schic comenta:

Em Alma Brasileira, por exemplo, Villa-Lobos dizia querer três planos sonoros bem distintos: primeiro, a melodia; segundo, as notas de base da mão esquerda, e terceiro, os acordes da mão esquerda; o que significa valorizar diferentemente cada plano; (...) (SCHIC, 1989. *Op. cit.* p.111-112)

A partir do terceiro compasso, o *ostinato* da introdução passa a ser tocado com a mão esquerda em *pianíssimo*, contudo a idéia do toque preparado deve continuar. Neste caso sugerimos o seguinte dedilhado: 521, 421, 531, 421 e 321, para cada acorde respectivamente.



Figura 78- c.3

A partir deste compasso a melodia principal passa a ser exposta. Iniciada com a nota *Dó4*, deverá ser executada com um gesto descendente do pulso, já que se trata de um início *tético*; além de estar marcada com um acento. Já a segunda nota, *Si3*, será tocada com um gesto ascendente para que não ocorra um acento igual à primeira.

C. 4 - Em se tratando novamente de um início *tético*, a melodia principal é tocada com um gesto descendente e segue ascendentemente até o primeiro tempo do quinto compasso, onde ocorre o ápice desta frase. Durante o desenvolver da melodia, seguimos a mesma idéia dos professores Myrian Ciarlini e Maurílio Rafael que comentam:

Sempre para cima e para frente. Cada impulso serve à produção de um som e ao início do caminho para o próximo. O movimento do braço, desenhando uma linha imaginária de curvas elípticas, deve ser ininterrupto como são ininterruptos os movimentos das pernas ao caminhar. (CIARLINI;RAFAEL,1994. *Op. cit.* p.49)

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' in a circle) over groups of three notes. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamic markings include 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte). The score is divided into two measures by a bar line.

Figura 79 c. 4 e 5

C. 5 - Neste compasso há uma passagem bastante interessante do ponto de vista de controle sonoro. Villa-Lobos pede que o baixo, sol oitavado, seja tocado em *pianíssimo* enquanto na linha superior, a oitava de fá, que é o ápice do *crescendo* do

compasso anterior, é marcada com um sinal de *forte*. O intérprete deverá saber dosar com cuidado o peso utilizado, junto com a velocidade do ataque, para conseguir a dinâmica pedida, além de se preocupar também com o acompanhamento, que deverá acontecer em outro patamar sonoro.

Ao nosso entender Villa-Lobos, ao escrever o baixo em *pianíssimo* e a melodia em *forte*, sabia que, em se tratando de um ponto melódico culminante que logo em seguida iria diminuir em intensidade, não poderia então, o baixo receber a mesma intensidade que a nota da melodia, pois o mesmo, pela própria região do piano, iria soar mais sonoro e como nota sustentada, atrapalharia o efeito do *diminuendo*. Isto nos mostra que Villa-Lobos, mesmo não sendo pianista, conhecia bem os recursos do instrumento e deixou claro na partitura o efeito sonoro que queria.

C. 6- A nota *Sol3* está marcada com um acento, para isso, utilizamos o pulso como ativador da mão num impulso para baixo, gerando a velocidade necessária à produção sonora desejada. A segunda nota, *Fá3*, será tocada com um gesto ascendente do pulso para que não aconteça um novo acento, pois não é mais o caso. Na linha inferior, deve-se manter o cuidado com a sonoridade do acompanhamento, observando os sinais de *crescendo* e *diminuendo*, sempre em função da dinâmica estabelecida na melodia superior.

C. 7 e 8 – A idéia é similar ao processo de execução dos compassos quatro e cinco, ou seja, a idéia de que o impulso serve à produção do som e ao início do caminho para o próximo.

C. 9 e 10 – Vale o mesmo dito no compasso seis, ou seja, o pulso como ativador do acento e o uso do gesto ascendente para a nota não acentuada. Apenas observamos uma mudança no acompanhamento onde há apenas dois acordes, mas a idéia da dinâmica coincide.

C. 12 – Neste compasso observamos a entrada de um novo elemento, o “*ostinato2*” formado por notas em divisão de um quarto de tempo. Sendo a segunda voz, faz-se necessário uma sonoridade em *pianíssimo* e um toque sempre próximo às teclas, para não ofuscar a nota longa da linha superior.



Figura 80. c. 12

Enquanto o *Mi3* é tocado com o quarto dedo, as notas do ostinato serão executadas com os dedos 1, 3 e 2. Também devemos pensar em um perfeito *legato*. Para isso é necessário que a descida de uma tecla aconteça no instante simultâneo ao da subida da tecla anterior, não havendo, desta maneira, quebra na condução da linha.

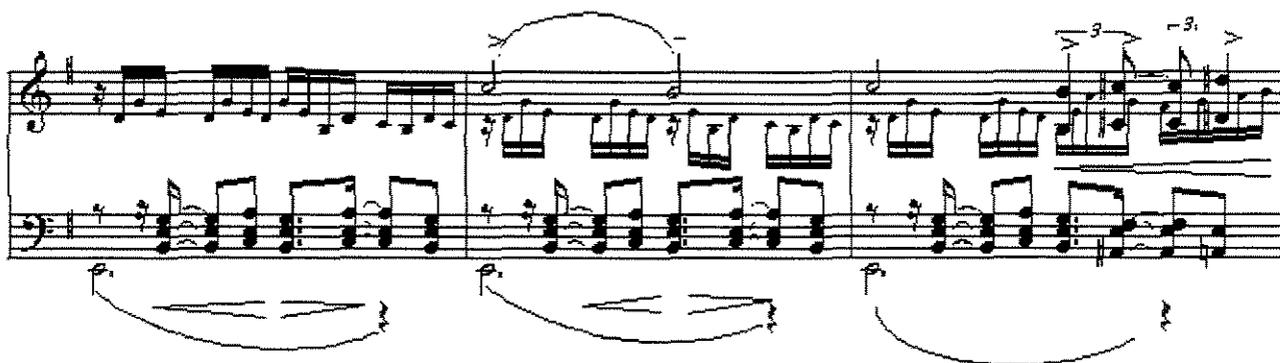


Figura 81 c.13 a 15

C. 13 – Este compasso é uma ponte que liga ao próximo período. Nele continua a idéia do ostinato, porém desta vez sofre uma pequena variação ao ser escrito uma terça acima.

C. 14 a 23 - Os compassos que agora seguem são uma reapresentação do material musical já exposto, porém é variado com a inserção do ostinato 2 junto com o ostinato 1 .

C. 14- Para que se possa timbrar e segurar as notas da voz superior, enquanto a segunda voz realiza o ostinato, faz-se necessário, ao nosso ver, que não ocorra uma fixação muscular nos dedos responsáveis pela execução da melodia, além disto, o

pulso deve se manter flexível, possibilitando um maior controle dos diferentes planos sonoros entre a melodia e o *ostinato* 2.

C. 15- A execução das oitavas deve ser feita de forma preparada ⁴². O dedo, posicionado na última semicolcheia de cada grupo que intercala as oitavas citadas, serve de eixo na passagem, ou seja, enquanto a mão se movimenta em direção a próxima oitava, este permanece sobre a tecla abaixada, mas de maneira flexível *colaborando com o deslocamento da mão*.

C. 16 – Ocorre novamente, a idéia citada anteriormente em relação às oitavas ascendentes, sendo que desta vez, o contorno melódico é descendente.

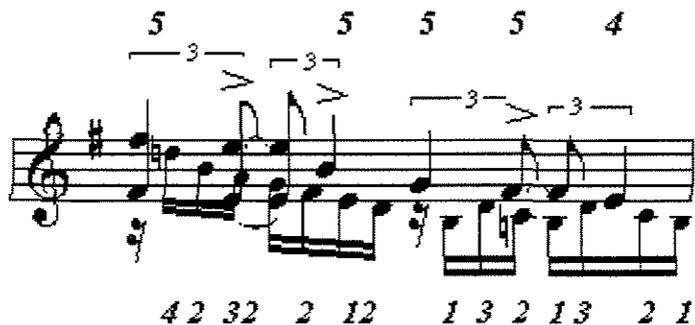


Figura 82 – c.16

Neste compasso na primeira oitava executada, a mão se posiciona em um sentido oposto ao do movimento da linha do *ostinato*. No *ostinato*, o quarto dedo, posicionado inicialmente na mesma direção que o quinto, deverá ir buscar a nota ré por meio de uma maior abertura entre ele e o seu dedo visinho (o quinto), o segundo dedo servirá de eixo para a passagem à próxima oitava (Mi).

⁴² Os dedos devem somente largar as teclas no último momento, atuando o pulso de maneira passiva, enquanto o braço é que conduz à próxima oitava.



Foto 12 - Posição inicial de oitava c.16

(o quarto dedo se posiciona na mesma direção que o quinto)



Foto 13 – Quarto dedo busca a nota ré

Após ser tocada a segunda oitava, novamente a mão se posiciona em sentido oposto ao da direção do ostinato. Desta vez é o terceiro dedo que irá se afastar indo

buscar a posição junto à nota Lá. Devido ao posicionamento da mão, o segundo dedo executará duas notas vizinhas, Sol e Fá# e logo após há uma passagem do segundo dedo sobre o primeiro, ainda no ostinato, para então o quinto dedo se posicionar sobre a nota Sol3, ficando o restante do trecho absolutamente “embaixo da mão”.

C. 17 a 23 – Nestes compassos, há a continuação da linha melódica, porém, desta vez, a melodia não é dobrada em oitavas, o que de certa forma dificulta um pouco o controle dinâmico do *ostinato 2*.

C. 23 – Observamos, conforme analisamos no capítulo 2, uma justaposição do modo eólio/acordes maiores, pois enquanto o *ostinato 2*, da segunda voz, permanece no modo eólio, os acordes do *ostinato 1* se apresentam como acordes maiores. Ao nosso ver, isso nos faz sentir a necessidade de realçar estes acordes sonoramente já que também eles preparam a entrada da segunda seção da peça no modo maior. Para isso deslocamos maior peso para o ataque do polegar que executa as notas alteradas dos acordes.

Figura 83 c.23 e 24

C. 24 – Aconselhamos continuar timbrando as notas agudas dos acordes, mas é interessante observar que neste compasso, o *ostinato 2* assume um papel melódico importante, servindo de ponte para a próxima seção. Ainda neste compasso, Villa-Lobos escreveu um *affretando* e logo em seguida um *rallentando*, mas não faz

indicação de dinâmica. Consideramos de bom gosto musical um diminuendo neste trecho, pois assim achamos mais lógica a transição para uma próxima seção que se inicia em *pianíssimo*.

Seção 2 – Un poco più moto

C. 25 – Observa-se aqui uma linha melódica em oitavas acompanhada por um ostinato.



Figura 84 – c.25- 26

Uma questão importante a ser observada neste trecho é o que diz respeito à posição da mão direita. Esta passagem necessita de uma maior abertura entre os dedos, tendo em vista que, logo no primeiro tempo, o intérprete terá que buscar uma posição que facilite a execução da oitava de Si, enquanto que o terceiro dedo, logo em seguida, irá se posicionar na nota Ré4. Trata-se realmente de uma adaptação, pois estando a mão em posição de oitava o mais natural seria o terceiro dedo se posicionar próximo a tecla Fá# como mostra a foto a seguir:



Foto 14 – Posição de oitava

Sugerimos que se busque uma aproximação dos dedos terceiro e segundo em direção ao polegar aumentando assim a abertura da mão. Aconselhamos também manter o pulso estendido deixando os dedos mais livres para a movimentação.



Foto 15 – Segundo e terceiro dedos próximos em direção ao polegar

Na segunda metade do segundo tempo, faz-se necessário um pequeno salto para que se possa alcançar a oitava de Sol com a nota *Si3* sendo tocada, no meio, com o segundo dedo. A próxima oitava segue a mesma idéia de abertura e extensão do pulso.

Além do que foi dito, a distância entre as oitavas, executadas nas teclas brancas e pretas, deve ser minimizada por meio de uma aproximação dos dedos às teclas pretas, enquanto estes se posicionam sobre as teclas brancas.

Em todo este trecho pode parecer mais fácil para a execução manter a mão inclinada para o lado do quinto dedo, todavia este último iria tocar “deitado” comprometendo a sua precisão, já que ele é quem irá se encarregar de manter o “*cantabile*”. Sugerimos então que este mesmo dedo se posicione de modo que fique o mais próximo da posição vertical de maneira que esteja mais preparado para o ataque da nota. Sobre este posicionamento do quinto dedo, Richerme comenta que:

(...) no controle dos cantábiles em seqüências de notas ou nos cantábiles de acordes, onde a nota com o 5º dedo deve sobressair, uma melhora na sua posição pode ser muito vantajosa – é notável a maior eficiência desse dedo quando ele não está lateralmente inclinado. (RICHERME, 1996. *Op. cit.* p.223-224)

No tocante ao acompanhamento, em toda esta seção predomina um só tipo de figuração rítmica feita em acordes, ⁴³ mesmo assim o intérprete não só pode, mas deve, sobressair as notas agudas de cada um deles definindo assim uma linha melódica secundária.

C. 26 – Segue a mesma idéia de abertura da mão e posicionamento do quinto dedo.

C. 27 e 28 – Também a mesma idéia de execução, pois se trata apenas de uma pequena variação melódica.

C. 29 – Neste compasso observamos um pequeno desenho cromático na linha do baixo que deverá ser ressaltado, uma vez que Villa-lobos acentuou as notas que queria sobressair.

⁴³ Ver análise musical capítulo 2.

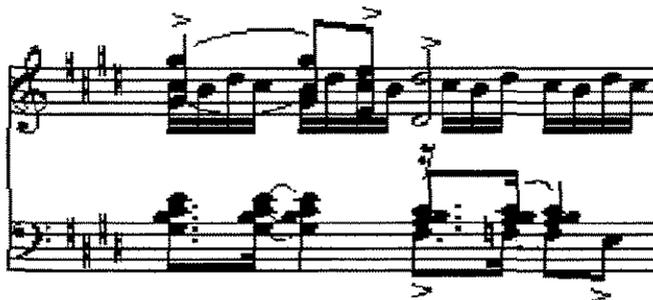


Figura 85 – c.29

C. 30 – Há neste compasso a repetição da mesma nota três vezes (oitavas de fá#), sendo que a última é a mais forte, pois está marcada com um *sforzando*. Para isso aconselhamos ao intérprete ir dosando o peso de maneira que cada uma destas três notas tenha um volume sonoro próprio.

Segue no último tempo um arpejo ascendente que se configura como um efeito sonoro, que é uma das características da música para piano de Heitor Villa-Lobos. Este deve ser executado com bastante rapidez, sobretudo no ataque das notas, para que se consiga a sonoridade *forte* indicada. As cinco primeiras notas são tocadas com todos os dedos da mão esquerda, e as três últimas, com os dedos primeiro, terceiro e quinto da mão direita respectivamente. Observemos que com a sugestão de um *rallentando* no segundo tempo, é possível a realização deste arpejo de forma que a pulsação não seja alterada. Após sua execução subitamente deve-se retornar à sonoridade *piano* que perdurará até o compasso trinta e dois.

C. 31 e 32 – O intérprete deve sobressair a linha superior, executada pela mão esquerda, utilizando o polegar em todas as notas. Neste trecho o pedal direito contribuirá para a manutenção do *legato*.

De um modo geral, temos que realizar três tarefas para conseguir uma perfeita equalização nesta seção:

- 1) Cantar o quinto dedo, recorrendo ao uso de maior peso sobre este;
- 2) Suavizar o *ostinato 2* deixando-o em um patamar sonoro inferior;

3) Nos acordes, timbrar a nota superior formando uma melodia secundária.

Em relação ao uso do pedal direito, este se faz de maneira sincopada em cada nota (oitava) da melodia até o compasso trinta.

Un poco animato

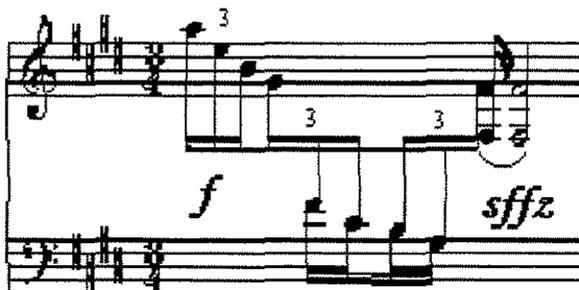


Figura 86 - c.32

C. 33 - Neste arpejo sugerimos o dedilhado 5 4 2 1 na mão direita. Mesmo que exija uma maior abertura entre os dedos 5 e 4, este dedilhado tem o intuito de evitar uma passagem de dedos sobre o polegar. É importante salientar que o salto realizado entre a última nota do compasso anterior e a primeira deste (*Do4 – Lá4*), deve ser realizado por meio de um movimento elíptico mantendo o pulso estendido, mas sem rigidez, até que se alcance, com o quinto dedo a nota *Lá4*.

Seção 3 – Movimento *giusto di marcia, moderato*

C. 34 - Os três acordes que abrem esta seção são tocados com grande intensidade sonora. Para isso é necessário que o peso do braço seja lançado aos mesmos, junto com o auxílio do pulso, atuando na velocidade do ataque. Para colaborar com a intensidade exigida nestes acordes, aconselhamos o uso do pedal direito, junto a cada acorde, para que no momento do ataque os abafadores estejam livres e todas as cordas possam vibrar enriquecendo a sonoridade.

C. 36 – Nesta seção, mais uma vez, o quinto dedo da mão direita irá se responsabilizar pelo *cantabile*. Para isso, se faz necessário, uma boa colocação do mesmo durante a execução.

Observe as fotos a seguir:



Foto 16 – Posição do quinto dedo



Foto 17 – Detalhe do quinto dedo: posição próxima à vertical

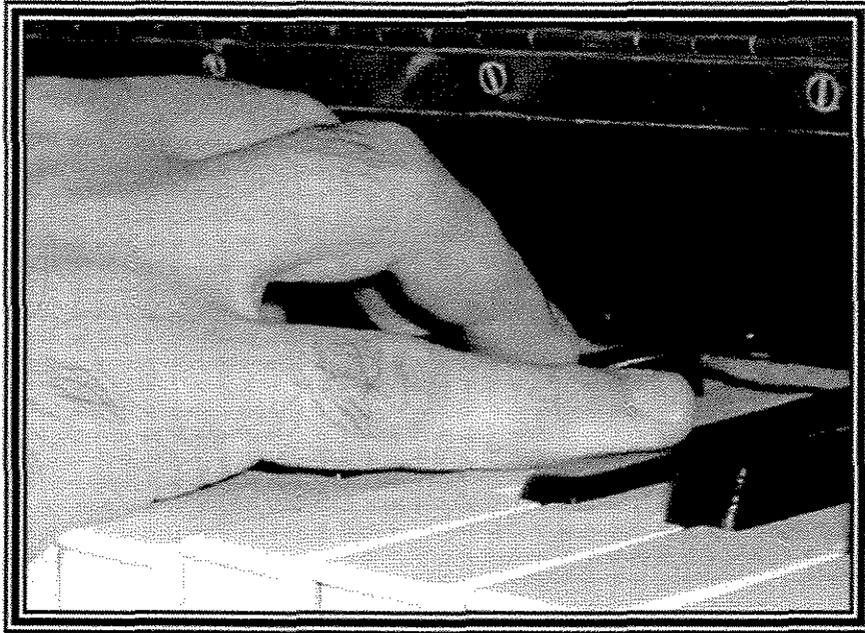


Foto 18 – Detalhe do quinto dedo
(Posição errada, o dedo está deitado)

O peso utilizado deverá recair sobre o quinto dedo, de modo que este sempre esteja com a maior sonoridade. Para a produção dos acentos *sfz*, recorreremos a ajuda do pulso para a aquisição da velocidade do ataque necessária. Nas partes do acompanhamento em *piano* as repetições dos acordes devem ser realizadas sem que se deixe a tecla subir totalmente após o primeiro toque, ficando mais fácil à repetição dos mesmos numa sonoridade suave.

Como já dissemos anteriormente, cabe ao quinto dedo a função de timbrar a melodia em meio ao ostinato do acompanhamento. Aconselhamos que se utilize o pedal de maneira sincopada, sendo um para cada nota da melodia, exceto apenas nos compassos quarenta e dois a quarenta e cinco, onde devido o pedal de Mi, deve-se utilizar uma pedalização a cada dois compassos.

C. 46 a 50 – Nestes compassos duas linhas melódicas realizam um contraponto, todavia a linha superior, deve receber maior destaque. Os acordes devem ser tocados de maneira precisa. Mas uma vez ressaltamos a importância do quinto dedo bem posicionado para que se consiga timbrar as notas superiores de cada um dos acordes.

Figura 87. c.46 a 49

Na linha inferior haverá a necessidade do uso de movimentos laterais da mão (adução e abdução do pulso) cada vez que na melodia acontecer os saltos do tipo: Mi – Sol - Mi e Mi – Lá- Sol -Mi (c.46) no compasso quarenta e oito os saltos possuem a mesma distancia intervalar, apenas alturas diferentes. Ainda neste trecho as oitavas em movimentação descendente que aparecem nos compassos quarenta e sete e quarenta e nove são tocadas por saltos, que devem ser descritos por linhas curvas, preservando a mesma fôrma da mão e guardando sempre o menor ângulo durante cada salto.

C. 50 a 59 – Os acordes repetidos do acompanhamento não devem, ao nosso ver, ser muito fortes para que não cubram o som da nota prolongada da linha superior. Aconselhamos que se utilize o mecanismo do escape do mesmo modo em que foi comentado no compasso trinta e seis, ou seja, as repetições dos acordes devem ser realizadas sem que se deixe a tecla subir totalmente após o primeiro toque, fazendo com que os martelos não retornem à posição de origem e repitam seus trajetos em direção aos acordes na metade do caminho.

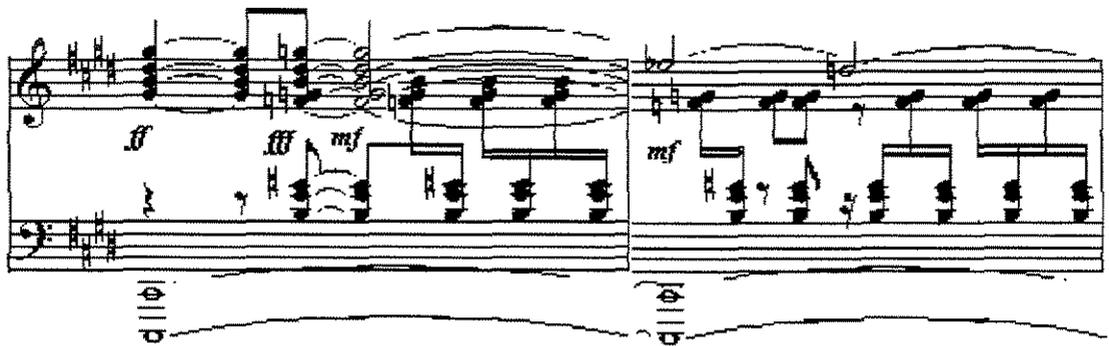


Figura 88 c. 50 -51

É de extrema importância haver uma certa maleabilidade no pulso durante a execução, estando o mesmo bastante flexível para isto. Aconselhamos ainda que nestes acordes o primeiro seja executado com uma sonoridade menor e os demais em um crescendo, para que sempre se tenha a idéia de condução sonora para a próxima nota da linha superior.

C. 61 – Neste compasso deve-se sobressair a melodia da linha inferior que está marcada com acentos. Para isto, aconselhamos um ataque mais rápido e vigoroso às teclas. Todavia é importante salientar que os acentos devem ser de acordo com a dinâmica que vinha sendo utilizada.

Seção 4 - Tempo 1 (Re-exposição)

Tudo o que foi dito na primeira seção, pode ser aplicado nesta, pois se trata, de uma re-exposição do material já utilizado.

C. 76- Para finalizar Villa-lobos escreveu uma codeta sobrepondo terças (considerando o Láb enarmônico de sol#) em um arpejo ascendente que conduzirá novamente à nota principal desta peça. O arpejo deve ser executado com bastante rapidez, sobretudo no ataque das notas, para que se consiga a sonoridade *forte*

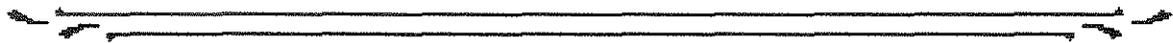
indicada. As três últimas notas deverão ser tocadas com sonoridade extremamente forte e para isso pode-se realizar um gesto descendente do pulso para cada uma. Neste trecho utilizamos uma só pedalização, que será mudada somente no último compasso, onde apenas a nota Mi, que abre e conclui esta peça, deverá continuar soando.

Considerações

Por ser uma peça rica em contrastes de dinâmica, aconselhamos que se estude desde o início, realizando os planos sonoros pedidos.

Como há contrastes de estrutura, caráter e andamento entre as seções, estes devem ser explorados. A seção 1 deve ser tocada com tranquilidade e muita expressão. O *rubato* já está contido na escrita, por isso não vemos necessidade de grandes alterações no tempo. A seção 2 deve ser mais singela enquanto que a seção 3 necessita de um maior vigor sonoro e rítmico, mas deve-se ter cuidado na sonoridade dos acordes do acompanhamento, devido ao uso do pedal, para não comprometer a melodia.

Observa-se nesta peça maiores aberturas entre os dedos, além de posições pouco comuns para as mãos, por isso deve-se estar atento para que não ocorram tensões desnecessárias.



Valsa da dor

Abordagem pianística

Seção 1 – *Allegro* - Introdução

C. 1 - Com uma introdução em andamento *Allegro* e dinâmica *forte*, esta peça inicia com um grande impacto. As notas acentuadas da linha superior devem ser ressaltadas, enquanto que as notas duplas do acompanhamento devem ser executadas numa sonoridade inferior. Para que se consiga a sonoridade pedida, aconselhamos que o intérprete execute as notas acentuadas com um gesto descendente para então seguir num gesto ascendente a execução das notas duplas. Além disto, nas notas duplas deverá haver ainda uma diferenciação de sonoridade entre as mesmas. As notas agudas devem sobressair, para que sejam ouvidas duas vezes na trama harmônica.

Um fator importante na execução deste trecho é o que diz respeito ao posicionamento das mãos no teclado, levando-se em consideração que uma posição inadequada pode tornar mais difícil a sua execução. Para que toda a passagem seja executada de maneira confortável e segura, aconselhamos que o intérprete posicione as mãos dentro do teclado para que a distância entre teclas brancas e pretas possa ser minimizada.

As fotos a seguir ilustram esta situação:



Foto 19 – Mãos dentro do teclado



Foto 20 – Detalhe, Mão direita toca dentro do teclado c.1

Os saltos realizados, por ambas as mãos, devem guardar sempre o menor ângulo para que sempre haja tempo para o re-posicionamento das mesmas nas próximas notas a serem tocadas.

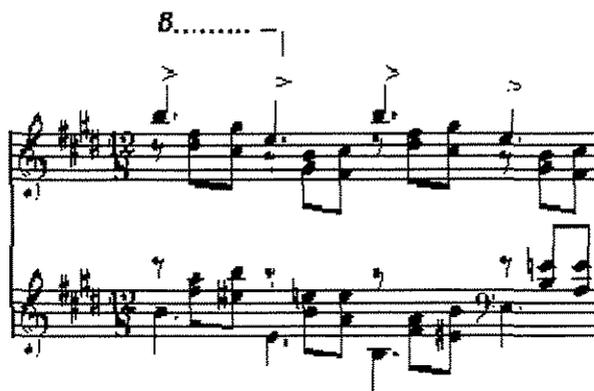


Figura 89 - c.1

C. 2 e 3 – Nestes dois compassos restantes da introdução, há apenas um deslocamento das mãos entre o final do compasso 2 e início do compasso 3. Do ponto de vista mecânico não há dificuldades, todavia o intérprete deve permanecer atento a equalização das vozes, sobressaindo sempre às notas da linha superior.

No terceiro compasso, a nota *Mi3* da linha superior, por ser uma nota longa, deve ser executada com uma sonoridade um pouco mais forte, para que possa ser ouvida em toda a sua duração, ao mesmo tempo em que as notas do acompanhamento guardam uma sonoridade menor. Observemos que o próprio Villa-Lobos escreveu um acento nesta nota, pois conhecendo bem o instrumento para o qual compunha, sabia que se esta nota não fosse acentuada, o seu som logo se extinguiria e se perderia em meio às notas das vozes inferiores.



Figura 90 – Introdução c.1 a 3

C. 4 – A linha melódica principal inicia com uma anacruse do compasso 3, nota *Sol4*. Esta é executada, em um gesto ascendente, com o quinto dedo da mão direita, que conduzirá à nota *Dó4*, tocada com um gesto descendente coincidindo com o acento métrico do primeiro tempo do compasso. Logo em seguida deve-se realizar uma troca de dedo, 2 - 5, para que a mão se re-posicione, deixando os dedos, segundo e primeiro, livres para tocar as notas do contralto. Observe que tocando o polegar na nota fá do contralto, fica garantido o *legato* na execução da próxima nota da linha do soprano.

Este trecho pode ser executado com o seguinte dedilhado:

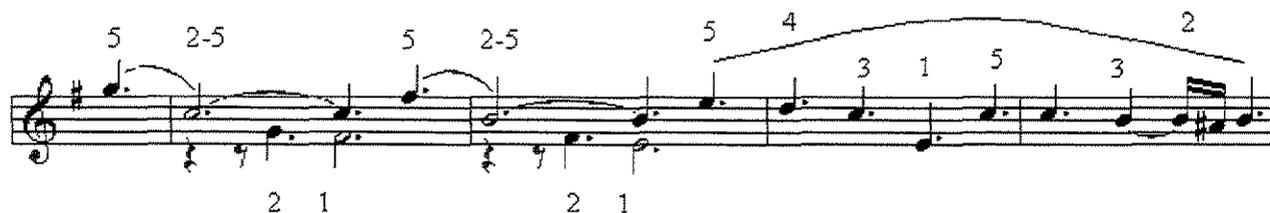


Figura 91 - Dedilhado c.4 a 7

As notas da linha do contralto não devem sobressair, em sonoridade, a nota sustentada da linha do soprano, pois isso quebraria o sentido da linha melódica superior. O problema consiste em cantar corretamente a nota prolongada do soprano para que esta não se extinga antes do tempo que está escrito.

Sobre esta questão da equalização das vozes e do problema da nota prolongada afirmou o professor Sá Pereira: “Um erro que freqüentemente cometem os alunos, quando na melodia há uma nota prolongada, é querer ‘dar expressão’ ao desenho secundário, trazendo-o para frente por meio de um crescendo!” (SÁ PEREIRA, 1964 p.97). Baseando-se nisto o intérprete deve dosar o peso e a velocidade do ataque ao executar as notas do contralto e a linha do soprano, prevalecendo o maior peso nesta sobre aquelas.

Na linha do acompanhamento o salto entre o baixo e os acordes deve guardar o menor ângulo possível, visando sempre a economia de energia. As repetições dos acordes devem ser realizadas sempre utilizando o escape do piano, ou seja, não deixando as teclas subirem totalmente na repetição, acionando-as sempre no meio do percurso. Deste modo o legato ficará mais fácil.

C. 5 – Como este compasso é uma repetição transposta do desenho anterior, a execução segue o mesmo padrão de gestos do compasso antecedente.

C. 6 e 7 – A anacruse, *Mi4*, é tocada com um gesto ascendente proveniente da execução do compasso antecedente. A nota *Ré4*, do primeiro tempo, é executada então com um gesto descendente, e as demais notas da frase em um só gesto ascendente até o fim no terceiro tempo do compasso 7.

Em relação a linha do acompanhamento, aplicam-se as mesmas idéias comentadas no primeiro compasso, ou seja, repetições dos acordes utilizando o escape e os saltos pelo menor ângulo.

C. 8 a 10 - Nos compassos 8 e 9, há um aumento de notas na linha do contralto, uma ornamentação do que já foi exposto. O intérprete deverá ter o mesmo cuidado com a sonoridade, para que esta linha, como já foi explicado, não venha a ofuscar a nota prolongada do soprano. O compasso 10 não apresenta alterações que necessitem

de comentários, apenas há uma indicação de *pianíssimo* no último tempo. Para isso basta um toque mais leve e um ataque lento para que se consiga o controle da sonoridade pedida.

C. 11 a 13 – Nestes compassos, há uma adição de um desenho cromático nas linhas do contralto e do tenor e nas vozes extremas há um pedal de Mi, nota central da peça. Aconselhamos que o intérprete direcione um peso maior sobre as notas das vozes extremas, sobretudo do soprano, e execute as vozes intermediárias com um toque mais leve.

Um fator importante a ser comentado é a manutenção do *legato* em todas as vozes. Para que se possa executar esta articulação nesta passagem, aconselhamos o seguinte dedilhado:

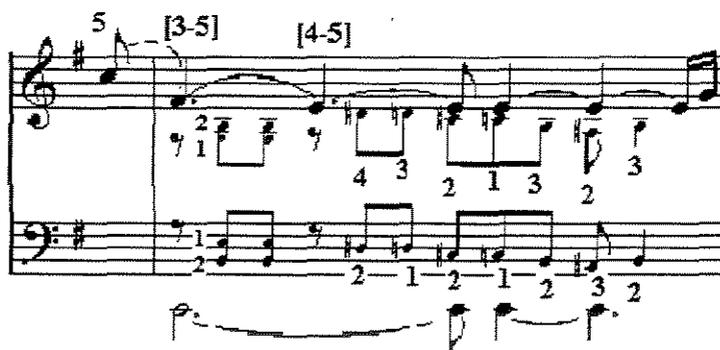


Figura 92 – Dedilhado c. 11- 12

O compasso 13 é a finalização desta primeira seção, onde os elementos utilizados já foram liquidados⁴⁴ restando apenas o acorde de Mi. O compositor pede um *rallentando* que deve, ao nosso ver, ser realizado junto a um *diminuendo* terminando assim a seção de maneira calma para que se estabeleça um contraste com o início da próxima seção.

⁴⁴ Ver o termo “Liquidação” no Glossário.

Seção 2 – *Allegro ancioso*

Esta seção tem por característica uma maior densidade sonora decorrente da própria textura utilizada, além da mudança de caráter. Nela o quinto e o quarto dedos da mão direita tem função de timbrar a linha melódica, fazendo-a sobressair ante os acordes.

C. 14 a 20 – Como já foi citado, a linha melódica deve ser ressaltada por meio de uma sonoridade superior a dos os acordes. Para o processo de timbragem, ao nosso ponto de vista, não é necessário que se incline a mão para o lado do quinto dedo, como pregam algumas escolas. Ao nosso ver, isto poderia diminuir o contato dos outros dedos com as teclas. Aconselhamos então que se mantenha a mão numa posição de equilíbrio, ou seja, não inclinando nem para o lado do quinto dedo, nem para o lado do polegar, e se mantenha o quinto dedo o mais próximo da posição vertical para que este possa controlar melhor o “*cantabile*”.⁴⁵

Para isso, na mão direita, os dedos quarto e quinto, responsáveis também pelo *legato* da linha melódica, receberão quantidade maior de peso, enquanto que nos outros dedos, o peso deverá ser diminuído. Além disto, o ataque sobre as notas timbradas deverá ser mais ágil, para que a velocidade de descida da tecla possa, junto com o peso, auxiliar na produção sonora.

Para a repetição dos acordes, aconselhamos que estes sejam executados sempre com os dedos em constante contato com as teclas, realizando as repetições sem que as mesmas subam completamente após o toque. Desta maneira, fazendo com que os martelos não retornem totalmente a posição de origem e percutam as cordas sempre na metade do percurso original, colaborar-se-á também com o *legato*.

Os saltos realizados na linha do acompanhamento deverão sempre guardar o menor ângulo possível.

⁴⁵ Sobre o desempenho do quinto dedo na posição próxima a vertical rever o comentário da abordagem pianística da peça Choros nº5 Alma Brasileira nas páginas 145 e 146.

C. 21 – Neste compasso a maior dificuldade está relacionada à sonoridade, ou seja, a equalização das vozes.

The image shows a musical score for two staves, likely piano and bass clef. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of chords and single notes. Dynamic markings include *sfz* (sforzando), *pp* (pianissimo), and *sfz a tempo*. A crescendo hairpin is visible between the two staves, indicating a gradual increase in volume. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is labeled 'Figura 93 - c. 21'.

Figura 93 – c. 21

Os acordes devem ser tocados de modo que não se perca a sonoridade da nota sustentada da linha do soprano *Mi4*. Observando a partitura, vê-se que Villa-Lobos escreveu um pianíssimo entre os acordes, pois sabia que só desta maneira seria possível manter a sonoridade da nota sustentada. Assim, Villa-Lobos nos mostra, mais uma vez, bastante intimidade com o instrumento para o qual compunha.

Aconselhamos ao intérprete tocar estes acordes utilizando sempre o escape, facilitando deste modo o controle da sonoridade em *pianíssimo*, como já foi comentado anteriormente quando falamos das repetições de acordes e do comportamento dos martelos. Quanto à linha superior esta deverá ser timbrada por meio de um peso maior sobre o quinto da mão direita.

C. 22 a 27 – Nestes compassos há uma variação do material já exposto, sendo a linha melódica apresentada uma oitava acima. Todavia, o processo de execução é basicamente o mesmo, ou seja, timbrar a linha superior por meio do peso sobre os dedos 4 e 5, tocar os acordes utilizando o escape e guardar sempre o menor ângulo nos saltos entre baixos e acordes.

C. 28 e 29 – Observa-se a presença de uma linha cromática nas notas duplas nas linhas do contralto e do tenor. Esta linha cromática deverá ser realçada, mas não deve ser mais forte que a sonoridade da nota sustentada na linha superior.

Seção 3 – *Moderato*

Esta seção, conforme a análise do capítulo 2, é uma repetição da seção 1 sem os três compassos da introdução. Porém é criada variedade não só pela ausência da introdução, mas também pela mudança de andamento de *allegro* para *moderato*. O comportamento em relação à técnica permanece o mesmo, apenas um pouco mais lento devido ao novo andamento.

Seção 4 – *Moderato*

C. 40 a 43 – No compasso 40, o ornamento da linha superior, ao iniciar com o polegar da mão direita, já posiciona a mão dentro do teclado. Esta posição “dentro do teclado” perdura por praticamente toda esta seção devido à utilização das teclas pretas.

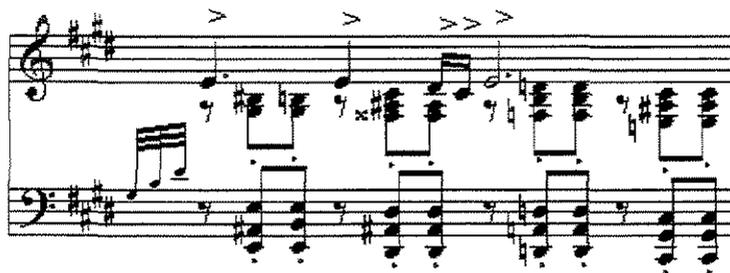


Figura 94 - c.40



Foto 21 – Mão direita dentro do teclado

As notas da linha do soprano devem receber maior ênfase, por meio do peso e da precisão do ataque, enquanto que os acordes em *staccato* devem ser tocados com leveza. Para isso, basta que o intérprete direcione o peso, na mão direita, apenas para os dedos 4 e 5, que tocarão a linha melódica, e alivie os demais, que tocarão os acordes.

Aconselhamos ainda que nos acordes em *staccato*, logo após ser tocado o primeiro, imediatamente o próximo seja preparado antecipando, desta forma, a colocação dos dedos, isso quando há mudança de acordes. Além disto, o salto realizado no final do compasso 41 para o início do próximo deve guardar o menor ângulo possível, para que além da economia de energia se possa também ter precisão na hora de posicionar a mão no lugar que se deve chegar.

C. 44 a 47 – Estes compassos repetem a mesma idéia dos compassos anteriores desta seção, apenas no último tempo do compasso 47, há uma supressão de notas nos dois últimos acordes. Permanecem então os apontamentos sobre os compassos 40 a 43.

Seção 5 – *Allegro – Lento – Moderato*

C. 48 e 49 – A introdução é reapresentada, mas de maneira resumida. Sobre a sua execução, pode-se seguir o mesmo que já foi comentado no início desta análise, ou seja, as notas acentuadas da linha superior devem ser ressaltadas, enquanto que as notas duplas do acompanhamento, devem ser executadas em uma sonoridade inferior. Nas notas duplas deverá haver ainda uma diferenciação de sonoridade entre as mesmas, sobressaindo as mais agudas. Os saltos devem guardar sempre o menor ângulo possível.

C. 50 a 59 – A primeira seção é novamente re-exposta, desta vez ainda mais lenta. Tudo o que foi explicado no início, pode se aplicar nesta re-exposição. Todavia, devido a diminuição de andamento, aconselhamos que as notas da linha superior sejam timbradas com mais intensidade e haja mais discricção na voz do contralto e nos acordes, para que as notas sustentadas não percam suas sonoridades antes do tempo.

C. 60 e 61 – *Moderato* - Estes dois compassos são uma codeta que finaliza a peça. Nos acordes da linha superior, as notas mais agudas devem ser timbradas realçando assim o plano da melodia. Para isso deve-se direcionar o apoio para o quinto dedo, e suavizar os demais dedos.

O último acorde da linha superior está escrito sem arpejo. Aos que alcançam a distância de uma décima, aconselhamos tocá-lo como está escrito, não sendo possível pode-se arpejar.

Após a execução deste acorde, os próximos que seguem na linha inferior não devem ser muito fortes para que a sonoridade não ultrapasse a da linha superior, que está sendo prolongada.

Considerações

Como nas outras peças, os contrastes de estrutura e caráter devem ser ressaltados. É importante que se observe as mudanças de andamento a cada repetição da primeira seção. Na segunda seção o caráter *ansioso* cria um contraste com a primeira, permitindo ao intérprete explorar maiores sonoridades.

Na seção *Moderato*, o contraste é ainda maior em relação às outras seções, e deve ser realçado. Sobre este *Moderato* Souza Lima faz o seguinte comentário: “Neste trecho a Valsa parece afugentar aquele ambiente de dor (...)”. (SOUZA LIMA, op. cit. p. 89)

A seção 5 é última repetição das idéias iniciais, desta vez em andamento ainda mais lento. O *mezzoforte* da *codeta* deve ser mostrado, como meio de realçar a harmonia dos acordes finais. Apenas no último compasso deve soar em *pianíssimo*.

Poema singelo

Abordagem pianística

Seção 1 – *Andantino*

C. 1 a 4 – A melodia da linha superior inicia com a nota *Ré3*, tocada com o polegar da mão direita, e que apesar de não se configurar como um início tético e sim acéfalo, devido à síncope formada pelo deslocamento do acento inicial para a parte fraca da anacruse, será executada com um gesto descendente vindo do pulso, para que se consiga o acento indicado. Para continuar a execução das outras notas, seguirá então um gesto ascendente, também do pulso, que só voltará à posição inicial de repouso no quarto compasso quando retornará a nota *Ré*.

Após a nota *Fá#3*, no segundo tempo do primeiro compasso, observa-se uma primeira passagem de polegar. Este dedo já inicia o movimento de passagem desde o instante que se retira da tecla, após ter tocado a nota inicial, ou seja, quando a nota *Mi3* está sendo tocada. Para tal passagem deve-se movimentar o polegar em flexão até que o mesmo alcance a nota *Sol3*, abaixa-se a tecla utilizando o movimento de abdução. Todo o processo descrito é realizado a partir da primeira articulação deste dedo.

Terminada esta passagem, os demais dedos se re-posicionam, devido o movimento da mão que passa por cima do polegar deixando o terceiro dedo sobre a nota *Dó4*. Segue então a movimentação absolutamente cômoda, pois o restante das notas se encontram “embaixo da mão”.⁴⁶

Após ser tocada a nota *Sol3*, no segundo compasso, a mão se adapta novamente, posicionando o quinto dedo sobre a nota *Dó5*, para então seguir até o

⁴⁶ A expressão “embaixo da mão” significa que as notas que irão ser tocadas já estão abaixo dos dedos e por isso a mão precisa ir busca-las.

quarto compasso uma movimentação em direção ao centro do teclado, onde voltará ao estado de repouso na nota *Ré3*.

Para este trecho, aconselhamos o seguinte dedilhado:



Figura 95 - c. 1 a 4.

Na linha inferior, há um acompanhamento em ritmo de valsa, como ocorre de forma similar em trechos da peça *“Impressões Seresteiras”*.⁴⁷ Aconselhamos que se toque o baixo com um gesto descendente do pulso e os acordes com um gesto ascendente de maneira que o último seja aliviado, ou seja, tenha um toque mais leve.

Em relação ao uso do pedal direito, devido às notas longas dos baixos, sugerimos como opção aos que não alcançam a abertura entre o baixo e os acordes, o uso de um só pedal por compasso, todavia aconselhamos discrição na sonoridade do acompanhamento para que o efeito cacofônico não seja em demasiado.

C. 5 – Apenas observamos a passagem do segundo dedo sobre o polegar, para alcançar a nota *Do#3* e o seu retorno para tocar a nota *Mi3*. A linha do acompanhamento segue como já citado.

C. 7 e 8 – As notas se encontram absolutamente “embaixo da mão” e o acompanhamento segue o mesmo padrão anterior.

⁴⁷ *Impressões Seresteiras* (1936) peça numero dois do ciclo brasileiro, dedicada a Arminda Neves d’Almeida

C. 9 e 10 – Há nestes compassos uma pequena escala onde se observa três passagens de polegar, vejamos o dedilhado do fragmento a seguir:



Figura 96 - c. 8 a 10

Estas passagens de polegar seguem a mesma idéia de movimento já citada no compasso 1, e o acompanhamento segue o padrão dos compassos anteriores, como já foi explicado.

C. 11 a 13 – Nestes compassos a mão direita executa uma polifonia. É importante equalizar de forma que a voz superior seja predominante, e para isso deve-se direcionar maior peso para esta voz e suavizar as notas da linha inferior. Devido ao desenho das colcheias, o intérprete deve ter cuidado para não cometer o erro de executar esta seqüência com acentos de dois em dois. Para isso aconselhamos um único gesto por compasso, isto é, iniciando cada compasso com o pulso mais baixo e ascendendo até o início do próximo.

Sugerimos, para este trecho, o seguinte dedilhado:



C.14 a 16 – Na linha superior, há a repetição do acorde Ré, sem a terça, em registros diferentes.



Figura 98- c.14 a 16

Para a execução dos mesmos, aconselhamos a utilização do braço como *Playing-unit*⁴⁸ aliado ao movimento passivo de pulso no instante de abaixar as teclas.

Quanto ao deslocamento lateral, este se fará por meio de saltos, guardando, neste tipo de movimento, a menor distância possível, ou seja, o salto deve ser realizado de modo que se possa, numa linha imaginária realizar uma curva bem próxima ao teclado, pois qualquer excesso seria gasto de energia e tempo. Ver gráfico sobre os saltos na abordagem pianística da peça “A lenda do Caboclo” na página 117.

Ainda nestes compassos, há na linha inferior uma passagem em oitavas. Também neste caso aconselhamos a utilização do braço como *Playing-unit*, pois seria muito difícil a execução deste trecho só com a ação dos dedos. Chamamos atenção também à importância do uso do quarto dedo nas teclas pretas, com o intuito de contribuir na execução do *legato*. Ainda sobre este trecho, nestas oitavas, é importante timbrar as notas superiores, por meio do peso unido à velocidade do ataque, para que haja uma definição melódica das mesmas.

C. 17 a 24 – Nestes compassos há uma repetição das idéias iniciais. Por isso, são totalmente aplicáveis os conceitos que já foram explicados nos compassos anteriores.

⁴⁸ Ver glossário no anexo I.

C. 25 e 26 – Devido ao fragmento de escala que aparece nestes compassos, verificamos duas passagens de polegar, e inicialmente uma passagem do segundo dedo sobre este. Em relação a tais passagens, pode-se seguir o que foi dito anteriormente no início desta análise.

C. 27, 28 e 29 – Trata-se de uma passagem com nota presa pelo polegar. Este dedo deve se manter absolutamente repousando sobre a tecla, sem que seja necessário o uso de força para que a mesma permaneça abaixada, enquanto os outros dedos realizam as movimentações.

C. 30 – Após o acorde, um arpejo ascendente conduz a nota *Dó6*. As três primeiras notas deverão ser executadas com a mão esquerda e as demais com a mão direita. Além do dedilhado, é importante uma boa colocação da mão no teclado para que a passagem seja realizada de maneira segura. A mão esquerda deverá se posicionar da seguinte maneira: o quarto dedo, dentro do teclado enquanto os dedos dois e um se posicionam sobre as teclas pretas, como mostra a foto a seguir:

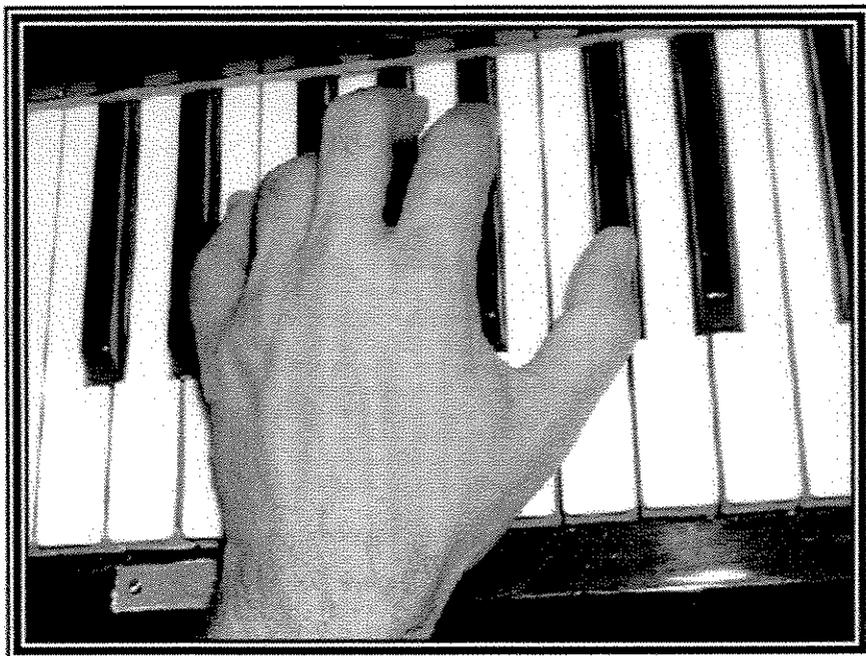


Foto 22 – Mão esquerda dentro do teclado

Já a mão direita, utiliza somente as teclas brancas, se mantendo em posição de oitava, com o segundo dedo sobre a nota sol. Esta posição será repetida uma oitava acima e devido à repetição da nota *D65*, a troca entre os dedos cinco e um, deverá ser bastante rápida.



Foto 23 – Mão direita

C. 31 e 32 – Ao final desta seção há dois saltos a serem realizados. O primeiro salto na linha inferior, executado pela mão esquerda no compasso 31, e o segundo, em ambas as mãos, no compasso 32 em direção aos acordes que finais deste trecho. Aconselhamos o mesmo tipo de comportamento comentado nos compassos 14 a 16, ou seja, guardar sempre o menor ângulo com o intuito de economizar energia.

Seção 2

De acordo com a análise feita no capítulo 2, esta seção está subdividida em três partes, sendo respectivamente: **a** (c. 33 a 43), **b** (c. 44 a 53) e **a'** (c. 54 a 67).

C. 33 a 36 – Estes compassos são formados pelo motivo 1,⁴⁶ que se constitui em quatro planos sonoros, se considerarmos as oitavas como um só plano.



Figura 99 – c. 33

Para a execução deste trecho aconselhamos que o intérprete execute as notas da segunda voz com os dedos próximos às teclas com o intuito de melhor controlar a sonoridade, que não deve ser superior a das oitavas da melodia. Além disto, para auxiliar no *legato*, aconselhamos uma pedalização em cada oitava.

O pequeno salto de terça entre a primeira e a segunda oitava deve ser realizado de acordo com a idéia comentada quando falamos dos compassos 14 a 16 e 31 e 32. Este trecho se assemelha, parcialmente com a primeira seção da peça *Alma Brasileira*, onde há também uma melodia que progride mais lentamente e uma segunda voz em movimentação mais rápida.

⁴⁶ Ver análise musical no capítulo 2.

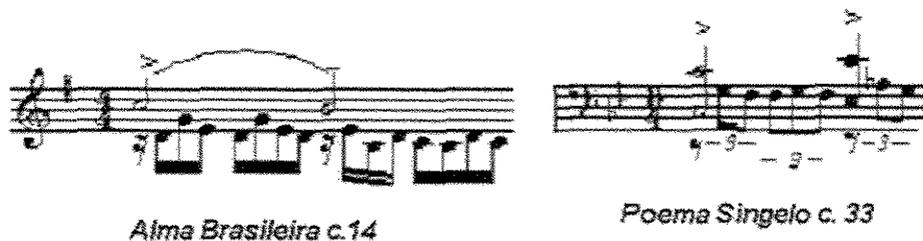


Figura 100 – Comparação entre as peças

No tocante a posição da mão, mesmo estando numa abertura de oitava, esta deve manter-se arcada, preservando também o posicionamento vertical do quinto dedo com o intuito de melhorar seu desempenho nos *cantábiles*.

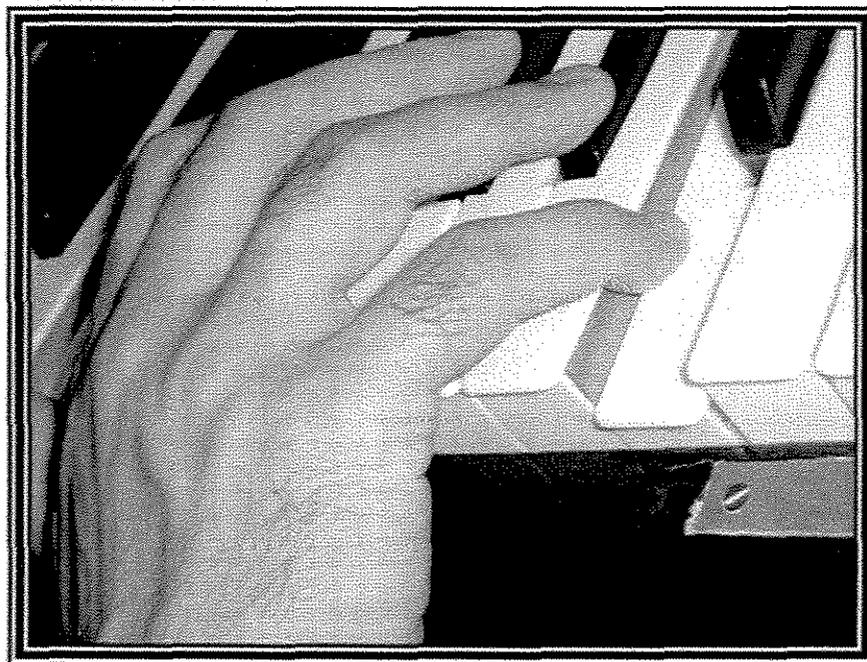


Foto 24 - Posição vertical do quinto dedo



Foto 25 – Posição arcada em oitava

Ainda é interessante salientar que nestes compassos há uma alternância entre a disposição das duas mãos em relação ao relevo teclado⁴⁹, ou seja, quando a mão direita esta posicionada nas teclas brancas, a mão esquerda se posiciona sobre as teclas pretas e vice-versa.

C. 41 a 43 – Nestes compassos, observamos um desenho formado por acordes alternados, numa seqüência ascendente, aonde os mesmos vão mudando de inversão.

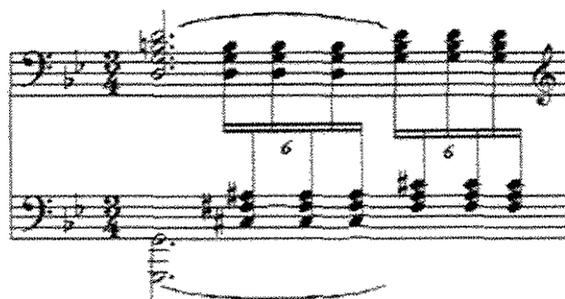


Figura 101 c.41

⁴⁹ A expressão “relevo do teclado” é por nos utilizada se referindo a diferença de alturas entre o teclado branco e o teclado preto.

Para executá-los é primordial uma total flexibilidade e agilidade nos movimentos do pulso. Em relação ao deslocamento lateral, este deverá ser feito, de modo que as mãos se movimentem praticamente coladas ao teclado, ou seja, não há necessidade de gestos de grande verticalidade na mudança de acordes. Ao nosso ver seria de grande auxílio para a regularidade rítmica, trabalhar a relação dos dois polegares.

No compasso 43, a execução do arpejo é dividida entre as duas mãos. A mão direita executará o arpejo de sol maior em duas oitavas, e a passagem de polegar será realizada pela flexão do mesmo, sem que se perca a posição pronada da mão e sua arcada, pois isto iria impedir a passagem deste sob os outros dedos.

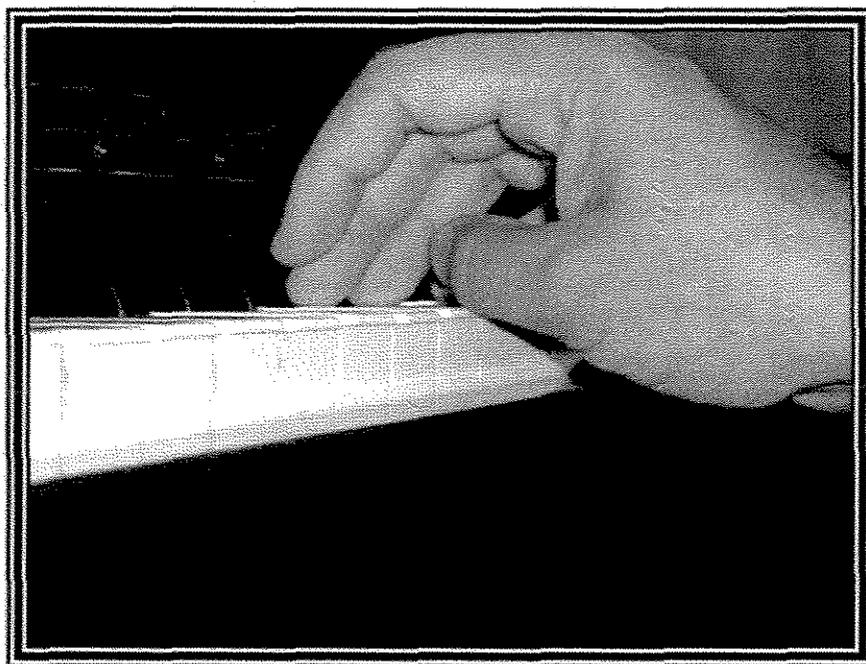


Foto 26 – passagem do polegar

O acorde no final deste compasso, em *ff*, deverá ser executado com um gesto descendente liberando o peso vindo do braço solto.

C. 44 a 45 – Neste trecho, há uma linha melódica dobrada em oitavas. Para a execução destas oitavas aconselhamos o uso do quarto dedo nas oitavas em

teclas pretas para que se possa preservar do legato. Lembramos da importância de timbrar sempre a nota superior, por meio do controle do peso.

Na linha inferior, a melodia secundária é totalmente executada com o polegar da mão esquerda. Este dedo deve tocar próximo às teclas e se deslocar de maneira passiva, conduzido pelo braço. Desta forma, sua movimentação acontece como se estivesse sendo arrastado, pois seu movimento de abdução é mínimo.

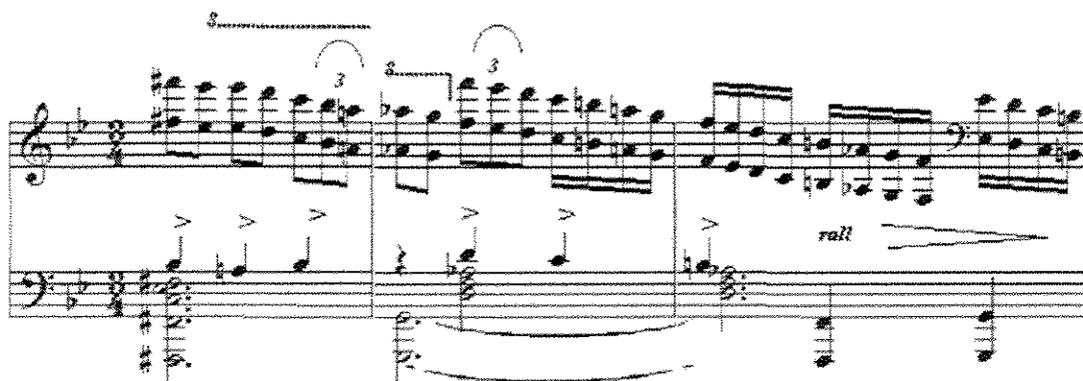


Figura 102 c. 52 – 53

Nos compassos 52 e 53, na seqüência descendente de oitavas, haverá alternância entre as teclas brancas e pretas. Para que se diminua a distância entre as posições da mão, aconselhamos que se toque, as oitavas nas teclas brancas, bem próximo as teclas pretas, além do uso do quarto dedo também nestas teclas. Neste trecho, é importante que o corpo do pianista esteja bem posicionado, de modo que permita livremente a passagem do cotovelo direito a sua frente.

C. 54 a 61 – (a') Repetição da idéia anterior, com modificação nos compassos 58 a 61. No compasso 58, os saltos devem ser sempre realizados pela menor distância, conforme já foi explicado. Na linha dos baixos, as oitavas devem ser ligadas sempre da última para a primeira colcheia de cada tempo. Isto é, depois de tocado o polegar, no próximo tempo, o quinto dedo se desloca indo buscar a próxima nota sem que o polegar largue a nota anterior.

C. 61 a 67 – O mesmo desenho dos acordes dos compassos 41 a 43 é repetido, mas desta vez com o acorde de Ré menor na parte superior e notas duplas (mib- fá#, sib- dó ou sol# - sib) na parte inferior. Aconselhamos o que foi comentado sobre os compassos 41 a 43.

Seção 3

Esta seção é uma repetição do material musical da seção 1.

Seção 4 - *Vivace*

C. 100- Neste trecho os dedos oscilam entre as posições plana e curva entre as teclas brancas e pretas respectivamente. Sendo, as teclas brancas tocadas na posição curva e as pretas na posição plana.

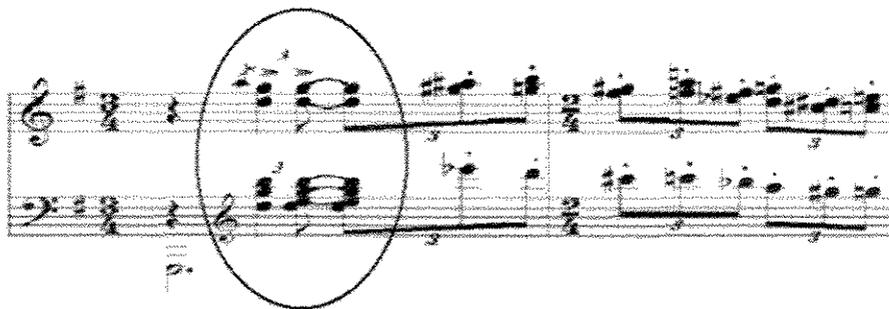


Figura 103 – c. 100

Os acordes circulosados na figura acima serão sempre os pontos de apoio nesta passagem. Toda a movimentação, neste trecho, parte deles e a eles retorna. As fotos a seguir ilustram as mudanças de posições dos dedos.



Foto 27 – Posição plana



Foto 28 – Posição curva – O quinto dedo toça mais fechado

Faz-se necessário a manutenção do pulso estendido para que não se comprometa a velocidade da ação dos dedos.

Sobre a importância do pulso estendido para a movimentação dos flexores dos dedos Kapandji comenta que: “Na posição de extensão do punho, os flexores possuem a sua máxima eficácia (...) a força dos flexores dos dedos, medida com o dinamômetro é, em flexão do punho a quarta parte da que desenvolvem em extensão” (KAPANDJI, 2000. *Op. cit.* p.172).

A linha inferior, executada pela mão esquerda, se constitui em um desenho cromático descendente que conduz a um acorde. Para este trecho, aconselhamos, tendo por base uma posição mais natural da mão o seguinte dedilhado, que permitirá chegar à última nota com o polegar, permitindo o posicionamento antecipado do próximo acorde.

The image shows a musical score for the left hand, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain a series of chords and notes, with various fingerings and articulations indicated. The fingerings are written as numbers 1-5 above or below the notes. There are also accents (>) and slurs over groups of notes. The score is divided into two systems. The first system covers measures 110 to 120, and the second system covers measures 121 to 131. The key signature has one flat (B-flat).

Figura 104 – Dedilhado da mão esquerda (vivace)

C. 110 a 131 – O desenho que aqui segue é, conforme foi analisado no capítulo 2, uma variação do motivo desta seção. Sua execução se torna mais fácil se observarmos que o desenho das semicolcheias pode ser adequado, a cada três notas, a um mesmo tipo de forma da mão e conseqüentemente de dedilhado.

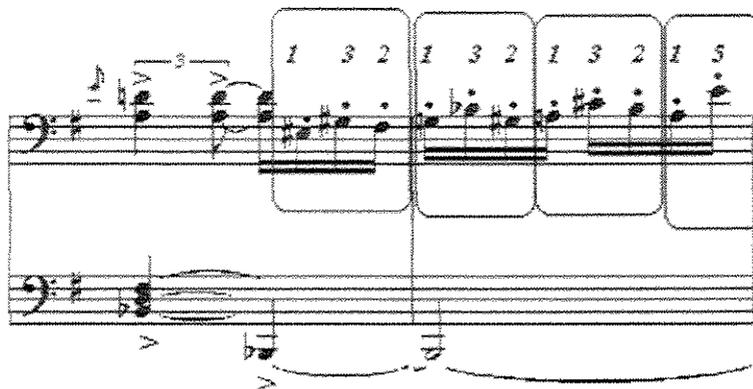


Figura 105 – c.110

Neste trecho, o braço deve conduzir a mão em direção a região aguda do teclado.

C. 121 – A partir deste compasso há linha inferior uma seqüência de acordes em *Staccato*. Aconselhamos que após a retirada de cada acorde, a mão se dirija imediatamente ao próximo (toque preparado). Quanto ao *staccato* em si, este é realizado com a ajuda do pulso, no momento em que os dedos largam as teclas.

C. 151 – As duas mãos se movimentam em sentidos opostos. A mão direita, ao executar as notas duplas, realiza um gesto similar ao do início desta seção, no que diz respeito à acomodação dos dedos sobre as teclas brancas e pretas. A grande diferença é que agora há uma movimentação em sentido oposto ao do início desta seção. Vale o que foi dito sobre a passagem do polegar, mas o interessante agora é observar a movimentação de abertura da mão direita que após cada passagem os dedos 2 e 3 passam por cima do polegar indo buscar as próximas teclas pretas.

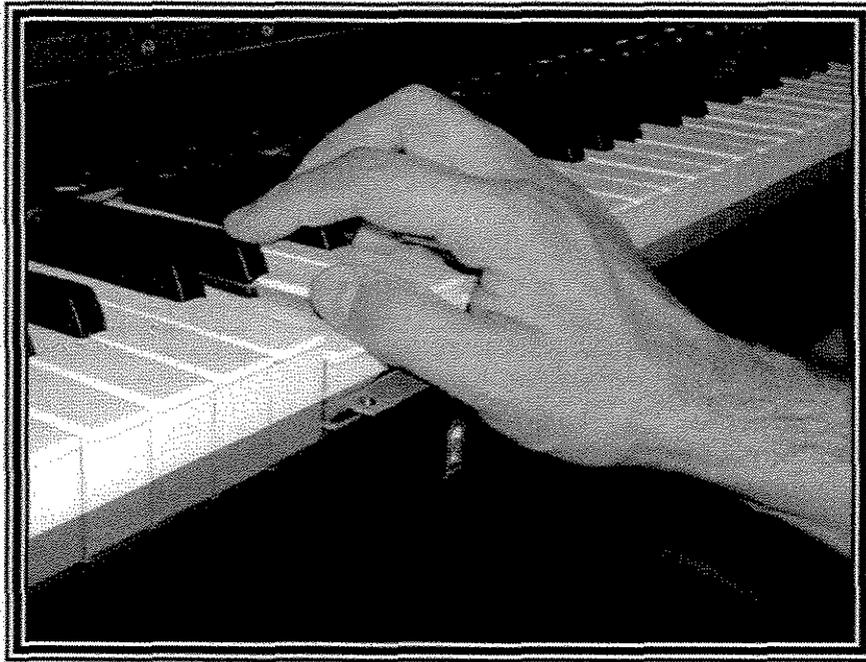


Foto 29 – Polegar em tecla branca



Foto 30 – Dedos 2 e 3 buscando as teclas pretas

Seção 5

Esta seção é uma segunda repetição, integral, do material musical exposto na seção 1, logo são aplicáveis os mesmos parâmetros técnicos em sua execução.

Considerações

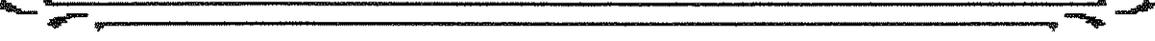
Como o título sugere, esta peça não deve ser tratada com arroubos de sonoridades e agógica e sim de modo simples, “singelo”. Apesar de haver pouca notação de dinâmica, deve-se observar as progressões harmônicas, onde por exemplo, na seção 2 a harmonia conduz ao ápice na parte b. Além disso, pode-se pensar em *crescendo* nas linhas ascendentes e *diminuendo* nas linhas descendentes.

O *vivace* deve manter um caráter rítmico, e como afirma Souza Lima: “No *vivace*, o efeito verdadeiramente brilhante é obtido por um desencadear de acordes brincalhões que parecem divertir-se com o próprio efeito” (SOUZA LIMA, op. cit. p.96).





Conclusão



Conclusão

Toda a nossa pesquisa esteve fundamentada sob duas bases, a investigação do idioma pianístico de Heitor Villa-Lobos e o estudo sistematizado do piano. Sobre a primeira destas bases, a investigação dos aspectos históricos e a análise musical das quatro peças, é possível afirmar que nos deu ao final do percurso exigido pelo rigor do trabalho científico, o conhecimento necessário à compreensão das mesmas. Já na segunda base, muito trabalho prático foi envolvido, desde o estudo da técnica pura até o momento em que as abordagens pianísticas do capítulo 4 foram realizadas finalizando na realização da *performance* das peças.

No tocante à investigação do idioma pianístico do supracitado compositor, chegamos à conclusão que este tratou o piano de maneira particular, tanto no que se refere aos recursos explorados, quanto na abordagem da relação entre a mecânica das mãos e o relevo do teclado. Suas inovações técnicas ocorreram no âmbito da exploração deste último, e também no tratamento dado ao ritmo, nas ressonâncias e nos toques percussivos. Todos estes fatores, influenciando no aspecto sonoro, criaram uma dimensão timbrística singular para o instrumento e caracterizaram a obra do compositor.

É fundamental um grande e preciso controle dinâmico e rítmico para que se consiga os efeitos pensados e minuciosamente grafados pelo compositor. Isto pode ser observado, por exemplo, nas peças *Choros nº5 – Alma brasileira* e *A lenda do Caboclo*, onde escreve dinâmicas contrastantes em linhas executadas simultaneamente, além de ritmos com acentuação deslocada; e também na peça *Poema Singelo*, onde o uso dos extremos do teclado e as notas prolongadas requerem do executante uma equalização bastante minuciosa.

Outro fator importante é o emprego de ressonâncias pela utilização do pedal. Encontramos na escrita de Villa-Lobos, não somente nas peças abordadas, mas em grande parte do seu repertório, o emprego de notas sustentadas por vários compassos

ou num mesmo compasso, com mudanças harmônicas. Sabemos que o próprio compositor gostava do uso de muito pedal em suas peças, todavia isto traz ao intérprete o desafio de controlar, por meio de uma correta equalização, os efeitos cacofônicos, escolhendo deste modo os sons que desaparecerão primeiro para ir limpando o amálgama sonoro.

Ao analisarmos as quatro peças, observamos e concluimos que o idioma pianístico do compositor é revelado de maneira clara, pois ao observarmos este microcosmo de sua obra, é possível visualizar aspectos de toda a sua criação dedicada ao piano. Lá estão presentes os ostinatos, os arabescos de efeito sonoro, os pedais prolongados, os toques percussivos, o jogo entre o branco e preto do teclado e os efeitos timbrísticos.

No tocante à abordagem pianística, vimos que ao passo em que esta estava sendo realizada, o nosso estudo prático das peças ficava cada vez mais sólido e consciente, pois todo o gestual utilizado, ao ser tratado de maneira esquematizada, nos fazia obter resultados mais rápidos na aprendizagem. Isto foi verificado não somente nas peças que compõem este trabalho, mas em outras estudadas pelo pesquisador durante o curso. Vimos também que, em se tratando de peças com muitas informações escritas a serem transformadas em sonoridades, esta esquematização também colaborou com o processo de memorização, pois o estudo, ao trabalhar cada gesto em função da sonoridade e fraseado a ser obtido, unia a maneira de se tocar com a aprendizagem das notas, dos níveis dinâmicos, das articulações, do fraseado e da visão total da estrutura.

Em relação às idéias de técnica utilizadas, vimos que estas colaboram sobremaneira com a execução das peças. Esta é uma abordagem que visa à flexibilidade dos segmentos do corpo utilizados e à economia de gestos e de energia, principalmente no se refere à produção sonora. Por meio dos ataques de pulso, é possível tirar do instrumento grandes sonoridades, sem uso de força e sim pela velocidade do ataque, conseguindo deste modo um maior rendimento na *performance*, evitando o cansaço físico, tanto na prática do estudo como no momento da execução das peças.

Como dissemos na introdução deste trabalho, nossa intenção ao realizar esta pesquisa era gerar um material de caráter didático e informativo, voltado para alunos e professores de piano. Fica então aqui registrado nosso modelo para a construção de uma *performance*, em três passos: conhecendo a história do compositor e sua estética, analisando a estrutura da peças escolhidas e esquematizando a técnica de acordo com a escrita. Terminando estes passos, é possível a realização de uma *performance* consciente.

Esclarecemos que a pesquisa não se fecha neste trabalho, a elaboração deste modelo de estudo tem como função a aplicação em outros repertórios e vislumbra pesquisas posteriores, seguindo a linha estabelecida. Esperamos, ao fim desta jornada, ter contribuído para com o ensino, o estudo e a conscientização da execução pianística, além da insistente valorização da música brasileira.

Bibliografia

Bibliografia

ABREU, Maria; GUEDES, Zuleika Rosa. *O piano na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1977.

ALMEIDA, Oriano de. *Música através dos tempos: do séc. XVIII ao séc. XX*. Natal: UFRN – Editora Universitária, 1991.

BARRENECHEA, L.S.; GERLING, C.C. *Villa-Lobos e Chopin, o diálogo musical das nacionalidades*. (Série estudos) Porto Alegre: UFRGS, 2000.

BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: The search for Brazil's musical soul*. Austin: Institute of Latin American Studies- University of Texas at Austin, 1994.

CARPEAUX, Otto Maria. *O Livro de Ouro da História da Música: Da Idade Média ao Século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

_____. *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CARPENTIER, Alejo. *Villa-Lobos: por Alejo Carpentier* (Tradução de Emir Sader e J. Jota de Moraes). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1991.

CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

CIARLINI, Myrian – RAFAEL, Maurílio. *O piano*. Campina Grande: Edições LIAA, 1994.

COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística - Mundo musical*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

ENCICLOPÉDIA BRASILEIRA DE MÚSICA. São Paulo: Art Editora, Publifolha, 1998.

FONTAINHA, Guilherme Halfeld. *O ensino do Piano: Seus problemas técnicos e estéticos*. São Paulo: Carlos WEHRS, 1956

GERIG, Reginald. *Famous pianists & their technique*. 3ªed. Washington: Robert B. Luce, 1990.

GORDON, Stewart. *A History of Keyboard Literature: Music for piano and Its Forerunners*. New York: Schirmer Books, 1996.

HAMIL, Joseph – KNUTZEN, Kathleenn. *Bases biomecânicas do movimento humano*. (trad. Lília B. Ribeiro). São Paulo: Manole, 1999.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

INGRAN, Jaime. *Historia, Compositores y Repertorio del Piano*. Panamá, Editorial Universitaria, 1993.

RIBEIRO, João Carlos. (org.) *O pensamento vivo de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Martin Claret, 1987.

KAPANDJI. A. I. *Fisiologia Articular: Esquemas comentados de mecânica humana*. Vol.I 5 ed. São Paulo: Panamericana, 2000.

KAPLAN, José Alberto. *O ensino do piano: ponderações sobre a necessidade de um enfoque científico*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1977.

_____. *O ensino do piano: o domínio psico-motor nas práticas curriculares da educação músico-instrumental*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1978.

_____. *O ensino do piano: reflexões sobre a técnica pianística*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1979.

_____. *Teoria da aprendizagem pianística*. Porto Alegre: Movimento, 1987.

_____. *Introdução à técnica pianística: uma abordagem científica*. [Artigo não publicado] 1996

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: Dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

_____. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. São Paulo: Movimento, 1981.

KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth century music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.

LEIMER, Karl – GIESEKING, WALTER. *Piano Technique*. New York: Dover, 1972.

MACHADO, Maria Célia. *Heitor Villa-Lobos: Tradição e renovação na música brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1987.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos Compositor Brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

_____. *Heitor Villa-Lobos: Life and Works of the Brazilian Composer*. Washington: Brazilian American Cultural Institute, 1970.

_____. *História da música no Brasil*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MORAES, J. Jota de. *Música da modernidade: Origens da música do nosso tempo*. São Paulo: Brasiliense (s.d.)

MUSEU VILLA-LOBOS (Organização) *Presença de Villa-Lobos* Vol. 2. (2.ed) Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, 1982.

_____. *Presença de Villa-Lobos* Vol. 10. Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, 1977.

_____. *Presença de Villa-Lobos* Vol. 11. Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, 1980.

_____. *Presença de Villa-Lobos* Vol. 12. Rio de Janeiro, Museu Villa-Lobos, 1981.

_____. *Villa-Lobos sua obra*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.

NETTER, Frank H. *Atlas de Anatomia Humana*. 2ed. Porto Alegre: Artmed, 2000.

NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os choros*. São Paulo: Ricordi, 1977.

PERLAFSKY, Israel. *Introdução à pedagogia do piano*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1954.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: Norton, 1961.

- PEPPERCORN, Lisa M. *The World of Villa-Lobos in Pictures and Documents*. London: Scholar Press, 1996.
- PISTON, Walter. DeVOTO, Mark. *Harmony*. 5ª Ed. New York: London: Norton, 1987.
- REZITS, Joseph. *Beloved Tyranna: The Legend and Legacy of Isabelle Vengerova*. Bloomington, Indiana: David Daniel, 1995.
- RICHERME, Cláudio. *A Técnica Pianística: uma abordagem científica*. São João da Boa Vista: AIR Musical, 1996.
- SÁ PEREIRA, Antônio. *O ensino do piano*. São Paulo: Ricordi, 1964.
- SADIE, Stanley. *The New Grove dictionary of music and musicians*. 2nd. Ed. London: Macmillan, 2001.
- SCHIC, Anna Estella. *Villa-Lobos: O Índio Branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.
- SCHICK, Robert D. *The vengerova system of piano playing*. Pennsylvania: Pennsylvania State Press, 1982.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. (tradução de Eduardo Seincman). São Paulo: Editora Edusp, 1996.
- SCLIAR, Esther. *Fraseologia Musical*. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- SENISE, Luis Henrique. *Da importância dos movimentos pianísticos*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992
- SOUZA LIMA, João. *Comentários sobre a obra pianística de Villa-lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1965.

STRAUS, Joseph. *Introduction to post tonal theory*. 2 ed. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2000.

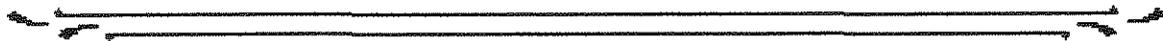
TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.





Anexos



Glossário de termos utilizados

ABDUÇÃO – Segundo o dicionário Aurélio: “*Movimento que afasta um membro ou segmento de um membro do plano médio do corpo*” (HOLANDA, 1999, p.7).

Na versão do dicionário eletrônico Michaelis: “*1. Ato ou efeito de abduzir. 2. Fisiol. Movimento que afasta um membro, ou uma parte qualquer, do plano médio do corpo*” (DIC MICHAELIS, 1998).

ADUÇÃO – Movimento que ocorre nas articulações do ombro, punho e nas metacarpo-falângicas. Caracteriza-se pelo retorno do segmento para a linha média do corpo o segmento do corpo. Por exemplo: trazer os braços de volta para o lado do tronco, unir as pernas ou unir os dedos (HAMIL; KNUTZEN, 1999 p.13).

AGONISTAS – (músculos) – Quando um músculo é o agente principal na execução de um movimento ele é um agonista, ou seja, é aquele que efetua o movimento. Conta com ajuda dos músculos sinérgicos. Na flexão dos dedos, os músculos flexores dos dedos são os agonistas.

Segundo Kaplan:

Com efeito para realizar um determinado movimento não é suficiente contrair o músculo “agonista” que efetivamente o efetua. Geralmente, outros músculos, chamados “sinérgicos”, reforçam a ação do agonista (KAPLAN, 1987 p.33).

ANTAGONISTAS (músculos) – São os músculos que atuam como opositores a ação dos músculos agonistas. Podem também se contrair com a finalidade de fixar articulações dos ossos (ver agonistas).

Segundo o Dicionário Aurélio: “Diz-se de músculo que exerce ação oposta a do outro, denominado agonista, estando ambos na mesma região anatômica” (HOLANDA, 1999, p.147).

Na versão do dicionário eletrônico Michaelis: “*adj. e s., m. e f. Que, ou o que é oposto ou contrário a alguém ou alguma coisa*”.

CENTRO – Segundo Kostka:

Na música do séc XX, (...) o uso da repetição, pedal, ostinato, acentos, (...) e técnicas similares atraem a atenção do ouvinte para uma classe específica de alturas, estabelecendo um centro por afirmação (KOSTKA, 1999 p.101).

ESCAPE (do piano) – Segundo Ciarlini e Rafael:

Peça que permite ao martelo separar-se da corda logo após o toque mesmo que a tecla continue abaixada. Consta ter sido inventado por Stein de Augsburg, em 1770, mas, na verdade já existia no piano de Cristofori (...). Em 1881, Sébastian Érard (Paris) acrescentou um segundo escape ao piano, dotando-o de maior velocidade de repetição (CIARLINI; RAFAEL, 1994. *Op. cit.* p.16).

EXTENSÃO – Segundo Hamil e Knutzen: “É o movimento de indireitamento em que o ângulo relativo entre dois segmentos adjacentes aumenta a medida que a articulação retorna para a posição zero (HAMIL; KNUTZEN, 1999, *Op. cit.* p.12).

FLEXÃO – Segundo Hamil e Knutzen: “É o movimento de curvar-se em que o ângulo relativo entre dois segmentos adjacentes diminui”. (HAMIL; KNUTZEN, 1999, *Op. cit.* p.12)

INICIO ACÉFALO – Ocorre quando o agrupamento musical inicia após a *Thesis*, sendo precedido de pausa não superior a um tempo. (ver *Thesis*)

INICIO ANACRÚSICO - Ocorre quando o agrupamento musical inicia sobre a *Arsis*.

INICIO TÉTICO – Ocorre quando o agrupamento musical inicia com a *Thesis*. (ver *Thesis*) (SCLAR, 1982 p.12)

LIQUIDAÇÃO – Segundo Schoenberg:

A liquidação é um processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não-característicos que, por sua vez, não exigem mais continuação. Em geral, restam apenas elementos residuais que pouco possuem em comum com o motivo básico. Este processo de liquidação, em conjunto com a cadência ou com a semicadência, pode ser usado para delimitar adequadamente a sentença. (SCHOENBERG, 1996. *Op.cit.* p. 59)

MÃO PRONADA – Posição que a mão adquire após ter realizado o movimento de pronação. Ver pronação.

OSTINATO - Termo que se refere à repetição de um padrão musical por muitas vezes sucessivas enquanto outros elementos musicais são geralmente modificados. (...) A repetição regular de um padrão requer, no mínimo, a existência de uma estrutura rítmica na qual outros elementos podem ser acrescentados (SADIE, 2001 p.782).

PEDAL SINCOPADO – Este termo se refere ao uso do pedal direito (pedal sustain) quando o mesmo é acionado logo após a nota ser tocada, e não junto com a mesma.

PLAYING-UNIT – Segmento do corpo que aciona a tecla isoladamente. Por exemplo: imobilizando os dedos e o pulso, para tocar uma nota o movimento terá que ser realizado pelo antebraço, ou seja, este será usado como *playing-unit*.

Segundo Richerme, “A mão como playing-unit era, praticamente a única concessão dos teóricos pré-científicos do século XIX para um movimento mais amplo que o dedo para abaixar a tecla”. (RICHERME, 1996. *Op. cit.* p.170)

PLAYING IN ONES – “Executar uma por uma”. Termo utilizado pela professora Vengerova para a prática do exercício que consiste em, por meio do pulso, tocar um acento para cada nota.

PRONAÇÃO – Segundo o dicionário Aurélio: “Movimento de rotação que, executado por mão e antebraço, faz cada palma girar para trás ou para baixo” (HOLANDA, 1999, p.1648).

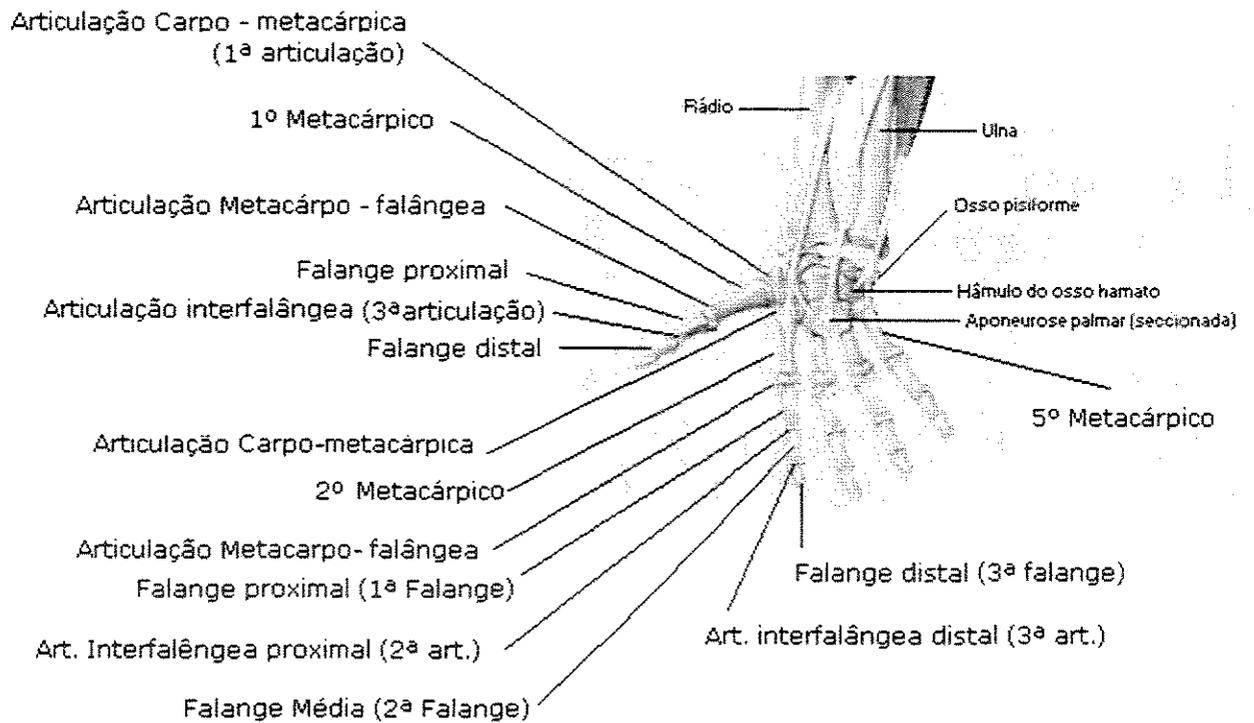
No movimento de pronação da mão, quando ela gira de fora para dentro, o polegar se posiciona junto ao corpo e a mão de palma para baixo.

QUIET UPPER ARM – Parte superior do braço descansada.

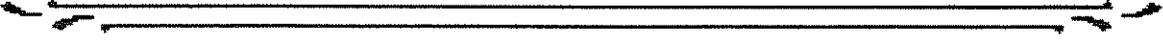
THESIS – Segundo Esther Scliar, ritmo, enquanto movimento musical, é constituído por duas fases: o impulso e o repouso. O impulso é chamado de *Thesis* e o repouso de *Arsis*. (SCLIAR, 1982, *Op. cit.* p.12)

Anexo II

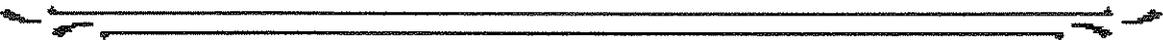
Esquema de anatomia da mão



Fonte: NETTER, Frank H. *Atlas de Anatomia Humana*. 2ed. Porto Alegre: Artmed, 2000.



Partituras das peças



Arthur Iberê Lemos

A LENDA DO CABOCLO

II. VILLA-LOBOS
Rio, 1920

Moderato e molto dolente

piano

p

m.f.

cresc. poco

m.f.

dim.

p

sacato

pp

sforz.

Più mosso

rall.

cresc.

dim. poco a poco

Andantino

p e rall.

molto espressivo

rit.

pp

Copyright © 1920 by Sampato Araújo & Cia. (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro
 Copyright © 1968 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
 Copies distributed by: Sampato Araújo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
 Todos distribuidores: Feineta do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil

Musical score system 1 (left side of page 3). It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various notes and rests. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *pp* and *p*. There are also some markings like *A* and *7*.

Musical score system 2 (left side of page 3). It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* and *pp*. There are also some markings like *A* and *7*.

Musical score system 3 (left side of page 3). It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* and *pp*. There are also some markings like *A* and *7*.

Musical score system 4 (left side of page 3). It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* and *ppoco allegro*. There are also some markings like *A* and *7*.

Musical score system 1 (right side of page 3). It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* and *ppoco*. There are also some markings like *A* and *7*.

Musical score system 2 (right side of page 3). It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* and *ppoco allarg.*. There are also some markings like *A* and *7*.

Musical score system 3 (right side of page 3). It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* and *pp*. There are also some markings like *A* and *7*.

Musical score system 4 (right side of page 3). It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* and *pp*. There are also some markings like *A* and *7*.

5.

First system of musical notation, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The music is marked with a dynamic of *pp* (pianissimo). The system contains two staves of music.

Second system of musical notation, continuing from the first. It includes dynamic markings of *sf* (sforzando) and *dim. poco* (diminuendo poco). The system contains two staves of music.

Third system of musical notation, marked *Tempo 1^o* (first tempo). It includes dynamic markings of *sf* and *m.f.* (mezzo-forte). The system contains two staves of music.

Fourth system of musical notation, concluding the piece. It includes dynamic markings of *m.f.*, *dim.*, and *poco a poco e rall.* (poco a poco e rallentando). The system contains two staves of music.

AN - 48

ALMA BRASILEIRA

À Arnaldo Guinle

CHOROS No. 5

H. VILLA-LOBOS
Rio, 1925

Moderato (M.M. ♩ = 62)

dolente

Ben marcato

205

Copyright © 1948 Consolidated Music Publishers, Inc.—All Rights Reserved
New edition revised by the composer

Un poco più moto (M.M. 1-66)

Musical score for the first system of page 68. It consists of two staves: piano (left) and violin (right). The piano part features a series of eighth-note chords with dynamics ranging from *p* to *sfz*. The violin part has a melodic line with accents and slurs. The tempo marking is "Un poco più moto (M.M. 1-66)".

Musical score for the second system of page 68. It continues the piano and violin parts from the first system. The piano part maintains its rhythmic pattern with dynamics like *mf* and *sf*. The violin part continues its melodic line with various articulation marks.

Musical score for the third system of page 68. It includes piano, violin, and woodwind parts. The piano part has dynamics of *p*, *mf*, and *sf*. The violin part continues. The woodwind part (flute and clarinet) enters with a melodic line, marked *rall.* and *p*.

Un poco animato

Musical score for the fourth system of page 68. It features piano and violin parts. The tempo changes to "Un poco animato". The piano part has dynamics of *a tempo*, *p*, and *sfz*. The violin part continues with a melodic line. The system concludes with a double bar line.

Movimento giusto di marcia, moderato (M.M. 1-112) Bem ritmato

Musical score for the first system of page 69. It consists of piano and violin parts. The tempo is "Movimento giusto di marcia, moderato (M.M. 1-112) Bem ritmato". The piano part has a rhythmic pattern with dynamics of *sfz* and *p*. The violin part has a melodic line with accents.

Le chant en dehors

Musical score for the second system of page 69. It continues the piano and violin parts. The piano part has dynamics of *sfz* and *p*. The violin part continues its melodic line. The system concludes with a double bar line.

Musical score for the third system of page 69. It continues the piano and violin parts. The piano part has dynamics of *sfz* and *p*. The violin part continues its melodic line. The system concludes with a double bar line.

Musical score for the fourth system of page 69. It continues the piano and violin parts. The piano part has dynamics of *sfz* and *p*. The violin part continues its melodic line. The system concludes with a double bar line.

Musical score system 1 (left side) featuring piano and violin parts. The piano part includes dynamic markings *f* and *mf*. The violin part includes the marking *craso.* and *f*. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Musical score system 2 (left side) featuring piano and violin parts. The piano part includes dynamic markings *mf* and *ff*. The violin part includes *mf* and *ff*. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Musical score system 3 (left side) featuring piano and violin parts. The piano part includes dynamic markings *ff* and *mf*. The violin part includes *ff* and *mf*. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Musical score system 4 (left side) featuring piano and violin parts. The piano part includes dynamic markings *mf* and *ff*. The violin part includes *mf* and *ff*. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Musical score system 1 (right side) featuring piano and violin parts. The piano part includes dynamic markings *f* and *sfz*. The violin part includes *f* and *sfz*. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Musical score system 2 (right side) featuring piano and violin parts. The piano part includes dynamic markings *f* and *sfz*. The violin part includes *f* and *sfz*. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Musical score system 3 (right side) featuring piano and violin parts. The piano part includes dynamic markings *Meno mosso* and *sfz*. The violin part includes *sfz* and the text *en dehors*. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Musical score system 4 (right side) featuring piano and violin parts. The piano part includes dynamic markings *poco* and *allargando*. The violin part includes *molto rallentando*. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

TEMPO I.
Moderato dolente

Musical score for piano, measures 72-77. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piece is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'TEMPO I. Moderato dolente'. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, *ppp*, *dim.*, *Lento*, *rall.*, *a tempo*, *un poco allarg.*, *fff*, *fff₂*, and *fff rapido*. There are also markings for triplets and a 'ritardando' (rit.) section. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

à Juleta d'ALMEIDA STRUTT

VALSA DA DOR

VALE DE LA DOULEUR

Durée: 5' 30

H. VILLA-LOBOS
Rio 1922

Allegro
rall.

Musical notation for the first system, including piano and violin parts.

Musical notation for the second system, including piano and violin parts.

Musical notation for the third system, including piano and violin parts.

Musical notation for the fourth system, including piano and violin parts.

© Copyright 1973 by EDITIONS MAX ESCOFF
48 Rue de Rome, Paris (6^e)

M.E. 7847

Tous droits à l'exécution publique de reproduction
et d'arrangements réservés pour tous pays

2

Musical notation for the fifth system, including piano and violin parts.

Allegro ansioso
Musical notation for the sixth system, including piano and violin parts.

al fret.
Musical notation for the seventh system, including piano and violin parts.

poco a poco
sfz
ppp
sfz a tempo
Musical notation for the eighth system, including piano and violin parts.

Musical notation for the ninth system, including piano and violin parts.

M.E. 7847

Lento

First system of musical notation, featuring a grand staff with piano (p) and forte (f) dynamics.

Second system of musical notation, including a *rall.* (rallentando) marking.

Third system of musical notation, including a *f.* (forte) marking.

Fourth system of musical notation, including markings for *Moderato*, *rall.*, *poco rall.*, and *App.* (appoggiatura).

M.E. 1743

Imp. SEEDORFSET 48 18 14 01

POEMA SINGELO

SIMPLE SONG

H. VILLA-LOBOS
Rio, 1942

Andantino

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom four staves are for piano accompaniment, with the first two staves in bass clef and the last two in treble clef. The tempo is marked 'Andantino'. The music features a steady accompaniment with chords and moving lines, and a vocal melody that is simple and lyrical. Dynamics include *mf* and *p*. A *rall.* marking appears in the third system.

Copyright © 1943 H. Villa-Lobos
Copyright © 1948 Consolidated Music Publishers, Inc.—All Rights Reserved
New edition revised by the composer

212

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line, continuing from the first system. The bottom four staves are for piano accompaniment. The music continues with the same accompaniment and vocal melody. Dynamics include *p*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical score for page 160, featuring piano and violin parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *rit.*, *a tempo*, and *p*. The piano part is written in the lower staves, and the violin part is in the upper staves. The music is in a minor key, indicated by the presence of flat signs.

Musical score for page 16, featuring piano and violin parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *a tempo*, *mf*, *p*, and *rall.*. The piano part is written in the lower staves, and the violin part is in the upper staves. The music is in a minor key, indicated by the presence of flat signs.

Musical notation for the first system on page 162, featuring a treble clef and a piano (*p.*) dynamic marking.

Musical notation for the second system on page 162, including a piano (*p.*) dynamic marking and a fermata.

Musical notation for the third system on page 162, marked with *Vivace* and *p.* dynamics.

Musical notation for the fourth system on page 162, featuring a piano (*p.*) dynamic marking and a fermata.

Musical notation for the fifth system on page 162, including a piano (*p.*) dynamic marking and a fermata.

Musical notation for the first system on page 163, including *89 abaisso* markings.

Musical notation for the second system on page 163, including *89 abaisso* markings.

Musical notation for the third system on page 163, including *89 abaisso* markings.

Musical notation for the fourth system on page 163, including *89 abaisso* markings.

Musical notation for the fifth system on page 163, including *89 abaisso* markings.

First system of musical notation on page 164, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various rhythmic values and dynamic markings.

Second system of musical notation on page 164, continuing the piece with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Third system of musical notation on page 164, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation on page 164, featuring a section marked *8º chaiso* and *8º adaiso*.

Fifth system of musical notation on page 164, concluding the page with a section marked *8º adaiso*.

First system of musical notation on page 165, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various rhythmic values and dynamic markings.

Second system of musical notation on page 165, continuing the piece with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Third system of musical notation on page 165, featuring a section marked *Andantino* and *1º* and *2º* endings.

Fourth system of musical notation on page 165, concluding the page with a section marked *Andantino*.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a melodic line in the treble and a supporting line in the bass. Dynamics include *pp.* and *p.*.

Second system of musical notation, featuring a grand staff. It includes a *rall.* marking and a *a tempo* marking. A large slur covers a significant portion of the system. Dynamics include *pp.* and *p.*.

Third system of musical notation, featuring a grand staff. The music continues with a melodic line and a supporting line. Dynamics include *pp.* and *p.*.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff. The music continues with a melodic line and a supporting line. Dynamics include *pp.* and *p.*.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff. It includes a large slur and a *p.* marking. Dynamics include *pp.* and *p.*.