

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

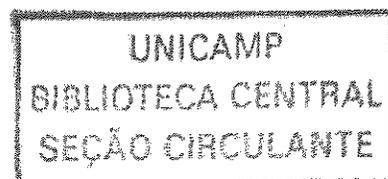
INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM MÚSICA

***A Toccata e a Sonata* de Camargo Guarnieri: uma abordagem
técnica para a performance**

Sérgio Luiz de Sousa

CAMPINAS – 2004



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

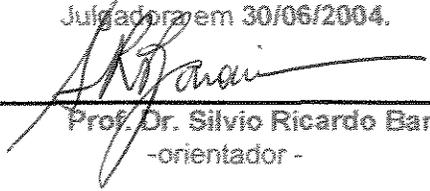
INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM MÚSICA

**A *Toccat*a e a *Sonata* de Camargo Guarnieri: uma abordagem
técnica para a performance**

Sérgio Luiz de Sousa

Este exemplar é a redação final da
Dissertação defendida pelo Sr. Sérgio Luiz
de Souza e aprovado pela Comissão
Julgadora em 30/06/2004.


Prof. Dr. Silvio Ricardo Baroni
-orientador -

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Música do Instituto de Artes
da UNICAMP como requisito parcial para
a obtenção do grau de Mestre em Música
sob a orientação do Prof. Dr. Silvio
Ricardo Baroni

CAMPINAS – 2004

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T UNICAMP
	So 85t
V	EX
TOMBO BC/	61613
PROC.	16-86-05
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	04-1-05
Nº CPD	

Bibli d 341143

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

So85t

Sousa, Sérgio Luiz.

A Toccata e a Sonata de Camargo Guarnieri : uma abordagem técnica para a performance / Sérgio Luiz de Sousa. -- Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientador : Sílvio Ricardo Baroni.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Guarnieri, Camargo. 2. Música brasileira.
3. Piano – Instrução e estudo.
- I. Baroni, Sílvio Ricardo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

200501783

Dedico este trabalho à minha esposa Ednelma

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida e por todo seu cuidado.

À Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal, EAPE (Escola de Aperfeiçoamento dos Profissionais da Educação), Escola de Música de Brasília e seu diretor o Prof. Dr. Carlos Galvão, pela concessão do afastamento para estudos.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Sílvio Ricardo Baroni, pela dedicação, paciência, generosidade e amizade com a qual me orientou tanto para esta pesquisa quanto no meu desenvolvimento pianístico e musical.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música da Unicamp, em especial aos Prof. Dr. Ricardo Goldemberg, Prof. Dr. Emerson de Biaggi, Profa. Dra. Denise Garcia e Profa. Dra. Maria Lúcia Pascoal.

Ao Prof. Dr. Mauricy Matos Martin e Prof. Dr. Antônio Rafael dos Santos, pelas sugestões apresentadas durante o exame de qualificação.

À minha esposa Ednelma, pelo carinho e apoio em todos os momentos.

RESUMO

Este trabalho aborda elementos técnicos e interpretativos voltados para a performance da *Toccatà* e da *Sonata* do compositor brasileiro Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993). Estas obras são detalhadamente estudadas com a finalidade de dar suporte à construção da performance musical. Assim, como parte desse estudo, são catalogados e descritos os princípios técnicos considerados como padrões de movimentos e articulações com a finalidade de situar o leitor na abordagem técnica utilizada. A seguir, é realizado o estudo dos procedimentos pianísticos empregados na performance das obras selecionadas, onde todos os elementos e princípios técnicos são detalhadamente examinados. O trabalho inclui a análise dos elementos e materiais musicais das obras, identificando suas características estruturais e ainda situa o compositor em seus aspectos biográficos e técnicos pertinentes à escrita das obras estudadas.

ABSTRACT

This research encompasses technical and interpretative elements geared towards the performance of the *Toccata* and *Sonata* of the Brazilian composer Mozart Camargo Guarnieri (1907 – 1993). These works have been studied in great detail in order to lend support to the construction of musical performance. Therefore, as part of this study, technical principles are catalogued and described which are considered as the pattern of movements and articulations aiming to guide the reader in the technical approach used. Afterwards, a study of the piano procedures employed in the performance of the selected works is carried out, in which all elements and technical principles are examined in detail. The study also includes the analysis of the elements and musical material from the works, identifying their structural features and positions the composer in his biographical and technical aspects pertaining to the written form of the works studied.

SUMÁRIO

Introdução	18
Capítulo 1 – Camargo Guarnieri: Dados Biográficos	22
1.1 Sua Obra para Piano	29
Capítulo 2 – Elementos da Técnica Pianística Utilizados nesta Abordagem	34
2.1 Posição da Mão	38
2.2 Articulação e Ângulo dos Dedos	40
2.3 Tipos de Articulação	46
2.4 Movimentos do Pulso	49
2.5 Absorção do Peso	54
Capítulo 3 – Toccata	57
3.1 Análise Musical	59
3.2 Abordagem Técnica	66
3.3 Princípios Básicos	89

Capítulo 4 – Sonata	91
4.1 Análise Musical	93
4.2 Abordagem Técnica	103
4.3 Princípios Básicos	147
Conclusão	149
Bibliografia	153
Anexo 1 – Partitura Toccata (Edição por Sérgio Sousa)	163
Anexo 2 – Partitura Sonata (Edição por Sérgio Sousa)	174

LISTA DE FIGURAS

- Figura 01 – Posição de Chopin
- Figura 02 – Posição da mão
- Figura 03 – Ângulo do 1º dedo
- Figura 04 – Ângulo do 2º dedo
- Figura 05 – Ângulo do 3º dedo
- Figura 06 – Ângulo do 4º dedo ascendente
- Figura 07 – Ângulo do 5º dedo
- Figura 08 – Ângulo do 4º dedo descendente
- Figura 09 – Posição dos dedos tocando
- Figura 10 – Articulação terceira falange
- Figura 11 – Articulação dedo ligeiramente estendido
- Figura 12 – Articulação desde o metacarpo
- Figura 13 – Articulação desde o metacarpo
- Figura 14 – Movimento do pulso em acordes
- Figura 15 – Movimento do pulso em acordes
- Figura 16 – Altura abaixo do nível do teclado
- Figura 17 – Altura média do pulso

Figura 18 – Altura normal do pulso

Figura 19 – Movimento lateral

Figura 20 – Movimento lateral

Figura 21 – Movimento elíptico do pulso

Figura 22 – Compasso 1 a 6

Figura 23 – 1ª altura

Figura 24 – 2ª altura

Figura 25 – 3ª altura

Figura 26 – Toccata op. 7: R. Schumann

Figura 27 – Polegar toca

Figura 28 – Polegar fecha

Figura 29 – Compasso 7 a 8

Figura 30 – Compasso 14 a 16

Figura 31 – Polegar busca a nota superior da décima

Figura 32 – Polegar toca

Figura 33 – Dedo 5 toca e polegar fecha

Figura 34 – Polegar busca a próxima nota

Figura 35 – Compasso 17 a 21

Figura 36 – Dedos 1 e 5 tocam o acorde

Figura 37 – Preparo da articulação lateral do 4º dedo

Figura 38 – 4º dedo toca

Figura 39 – Compasso 27 a 31

- Figura 40 – Compasso 30 a 34
- Figura 41 – Oitava teclas brancas
- Figura 42 – Oitava teclas pretas
- Figura 43 – Compasso 32 a 38
- Figura 44 – Movimento lateral do pulso
- Figura 45 – Movimento lateral do pulso
- Figura 46 – Compasso 41 a 42
- Figura 47 – Arpejo teclado preto
- Figura 48 – Arpejo teclado branco
- Figura 49 – Movimento elíptico do pulso
- Figura 50 – Compasso 42 a 45
- Figura 51 – Compasso 46 a 47
- Figura 52 – Cruzamento 2º dedo
- Figura 53 – Compasso 57 a 61
- Figura 54 – Compasso 84 a 85
- Figura 55 – Compasso 89 a 95
- Figura 56 – Compasso 1 a 7
- Figura 57 – Compasso 8 a 10
- Figura 58 – Compasso 11 a 19
- Figura 59 – Compasso 20 a 31
- Figura 60 – Acorde com ação do pulso
- Figura 61 – 1ª altura

Figura 62 – 2ª altura

Figura 63 – Compasso 32 a 35

Figura 64 – Compasso 36 a 39

Figura 65 – Compasso 40 a 51

Figura 66 – Cruzamento mão esquerda

Figura 67 – Compasso 52 a 57

Figura 68 – Compasso 62 a 73

Figura 69 – Compasso 97 a 101

Figura 70 – Movimento lateral e alturas

Figura 71 – Movimento lateral e alturas

Figura 72 – Movimento lateral e alturas

Figura 73 – Compasso 99 a 110

Figura 74 – Compasso 1 a 16

Figura 75 – Apojatura 1ª nota

Figura 76 – Apojatura 2ª nota

Figura 77 – Apojatura 3ª nota

Figura 78 – Nota real

Figura 79 – Posição acorde

Figura 61 – Compasso 1 a 16

Figura 80 – Compasso 21 a 30

Figura 81 – Compasso 31 a 43

Figura 82 – Acorde com ação do pulso

Figura 83 – Movimento elíptico para próximo acorde

Figura 84 – Movimento elíptico para próximo acorde

Figura 85 – Acorde com ação do pulso

Figura 86 – Movimento elíptico para próximo acorde

Figura 87 – Acorde com ação do pulso

Figura 88 – Compasso 47 a 55

Figura 89 – Compasso 65 a 78

Figura 90 – Compasso 83 a 90

Figura 91 – Compasso 1 a 10

Figura 92 – Apojatura mão esquerda

Figura 93 – Movimento elíptico do pulso

Figura 94 – Acorde com ação do pulso

Figura 95 – Apojatura mão direita

Figura 96 – Movimento elíptico do pulso

Figura 97 – Acorde com ação do pulso

Figura 98 – 1ª altura

Figura 99 – 2ª altura

Figura 100 – Compasso 8 a 32

Figura 101 – Articulação com ação do pulso

Figura 102 – Articulação com ação do pulso

Figura 103 – Compasso 42 a 66

Figura 104 – Ação do pulso – acorde

Figura 105 – Ação do pulso - acorde

Figura 106 – Compasso 93 a 106

Figura 107 – Compasso 113 a 130

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

A busca de um tema para a investigação de natureza acadêmica tem como finalidade a identificação de problemas relevantes que permitam sólidas investigações para configurar uma dissertação de mestrado. A performance musical apresenta vários destes problemas. Este trabalho trata de alguns deles relacionados à abordagem técnica e interpretativa da *Toccatà* e da *Sonata* de Camargo Guarnieri. Esta reflexão crítica da performance vem ao encontro dos nossos passos e de nossas experiências, uma vez que os parâmetros acadêmicos contribuem para o desenvolvimento desta área.

A motivação do trabalho partiu de nossa própria necessidade de estabelecer diretrizes mais claras para a performance musical. Muitas vezes a intuição e as sensações não apresentam o rigor e a solidez necessários à reflexão do ato de tocar. Não só por convicções intelectuais, mas da própria experiência musical, pianística e pedagógica acreditamos que é possível estabelecer uma linha para a abordagem da execução musical que seja eficiente para a resolução de problemas técnicos e interpretativos. Partindo deste pressuposto uma questão torna-se imprescindível: como abordar de maneira sistemática os movimentos, procedimentos técnicos e aspectos musicais da obra a fim de auxiliar o pianista no processo de construção da performance musical?

A escolha da *Toccata* e da *Sonata* de Camargo Guarnieri deveu-se à importância do compositor no cenário nacional e à representatividade destas obras dentro do repertório pianístico brasileiro, em função de suas qualidades técnicas e musicais.

O trabalho se desenvolve a partir de dois aspectos. Primeiramente, realiza um breve estudo dos elementos relacionados à escrita das obras, identificados pela análise musical, onde procuramos enfatizar aspectos estruturais da obra com a finalidade de dar ao intérprete subsídios para a compreensão dos elementos básicos de sua construção. Para tal, adotamos a técnica de análise de Arnold Schoenberg¹. O material motivico é analisado, estabelecendo as relações existentes entre as formas originárias e suas transformações. Também são analisados por este referencial, os ritmos e suas transformações, bem como os *ostinatos* tão comuns na obra de Camargo Guarnieri. Explicita ainda elementos de estrutura formal, como frases e seções.

O segundo aspecto trata da abordagem técnica das obras, onde a compreensão anatômica dos membros superiores, e o primordial funcionamento das mãos conduzem o eixo central da pesquisa. Nesta parte do trabalho são demonstrados todos os recursos técnicos envolvidos na performance das obras escolhidas. Cada compasso, cada fraseado e cada intenção do compositor são estudados. No decorrer desta tarefa sentimos a necessidade de demonstrar por meio de imagens que pudessem ilustrar o que tentamos explicitar. A solução mais eficaz foi fotografar as próprias mãos nos momentos que consideramos imprescindíveis para o total entendimento de nossas idéias. Como referencial elaboramos um capítulo inicial onde todos os procedimentos

¹SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1993.

pianísticos são cuidadosamente descritos e explicados fornecendo ao leitor as ferramentas necessárias para a compreensão da abordagem utilizada. Complementando o trabalho, é apresentada uma edição das obras com indicações de dedilhado e pedal, pois este estudo é parte integrante da técnica pianística.

Nossa pesquisa busca a investigação destes tópicos para que nos permita a interação entre a prática e a teoria. A leitura bibliográfica garantiu uma forte base durante toda a pesquisa. Entretanto, o trabalho não é apenas uma reunião ou compilação de informações, pois o método que utilizamos é analítico. É uma dissertação na qual nossa experiência, principalmente como intérpretes, fornece elementos e questões para a crítica, interpretação, checagem e possíveis soluções dos pontos abordados.

**CAPÍTULO 1 – CAMARGO GUARNIERI: DADOS
BIOGRÁFICOS**

CAPÍTULO 1

CAMARGO GUARNIERI: DADOS BIOGRÁFICOS

Mozart² Camargo Guarnieri, nasceu em Tietê, uma pequena cidade do interior paulista, no dia primeiro de fevereiro de 1907. Seu pai, Miguel Guarnieri era músico amador e tocava piano, flauta e contrabaixo. Sua mãe Gêssia de Arruda Camargo Penteadó também tocava piano. Influenciado pelos pais, Camargo Guarnieri começou cedo seus estudos musicais. Gostava muito de improvisar ao piano, atividade que não era bem vista por seu pai, mas, com certeza foi extremamente importante para o jovem compositor³.

Em 1920 Camargo Guarnieri, com apenas treze anos de idade, compôs sua primeira obra *Sonho de Artista*, uma valsa que dedicou a Virgínio Dias, seu professor de piano na época. O pai orgulhoso, não mediu esforços para publicar a obra em São Paulo. Mas seu mestre considerou pretensiosa a atitude de Miguel⁴.

Em 1922, Miguel Guarnieri transfere-se com toda a família para São Paulo a fim de oferecer ao filho uma melhor formação musical. Na época com 15 anos de idade Camargo Guarnieri começou a trabalhar como pianista no Cine Teatro Recreio e

² Segundo Verhaalen (2001, p. 18), Guarnieri na juventude deixa de usar o nome Mozart e passa a assinar apenas M. Camargo Guarnieri, ele dizia que era para não ofender o "Mestre".

³ ALMEIDA, 1999. p. 12.

⁴ VERHAALLEN, 2001. p. 20.

também em uma loja de partituras onde ele tocava para os clientes. Além do trabalho, ele começou a ter aulas de piano com Ernani Braga e posteriormente com Sá Pereira⁵.

Em 1926, chega a São Paulo Lamberto Baldi, regente italiano de grande importância, que viria a ser uma das principais figuras para a formação musical do compositor. Em um dos concertos do Maestro em São Paulo, Camargo Guarnieri apresentou-se e pediu-lhe que o aceitasse como aluno. Marcaram um primeiro encontro e assim começaram as aulas que se estenderiam por cinco anos (1926 a 1930). O Maestro Baldi concedeu a Camargo Guarnieri uma vaga de tecladista (piano, celesta) na orquestra que dirigia, função esta bastante importante para o jovem compositor, visto que este Maestro foi responsável por várias estréias de obras contemporâneas no Brasil⁶.

Em 1928 Camargo Guarnieri foi apresentado por intermédio de seu amigo, o pianista Antônio Munhoz, a outra figura de extrema importância em sua formação: Mário de Andrade. Na ocasião, mostrou-lhe as obras *Canção Sertaneja* e *Dança brasileira*. Mário de Andrade ficou impressionado com as qualidades do jovem músico e decidiu cuidar da formação estética e humanística de Camargo Guarnieri. Eles tinham encontros semanais, onde discutiam estética, filosofia, literatura, entre outros. Camargo Guarnieri revelou que⁷:

“Do ponto de vista da técnica de composição, devo a Lamberto Baldi os ensinamentos mais eficazes e que constituem os princípios básicos que ainda hoje adoto. Quanto à orientação estética, foi no convívio de Mário de Andrade que aprendi a contrariar, por

⁵ VERHAALLEN, 2001. p. 21.

⁶ Ibidem, p. 22.

⁷ GUARNIERI. *Depoimento*. In: SILVA, 2001. p. 15.

assim dizer, os cânones consagrados das três escolas tradicionais de música. Mário de Andrade foi o grande teorizador da música brasileira e sua influência, posso assegurar, não se fez sentir somente sobre mim, que fui seu discípulo durante toda a vida, mas sobre toda uma geração de músicos brasileiros seus contemporâneos.”

Mário de Andrade foi uma referência no cenário brasileiro principalmente no que se refere à música. Em 1928, escreve o livro *Ensaio sobre a Música Brasileira*, onde ele discute o que seriam as características da música genuinamente nacional. Para ele,⁸ “*Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano*”. O nacionalismo pregado por Mário era a única maneira que segundo ele um artista brasileiro poderia tornar-se conhecido internacionalmente.

A influência de Mário de Andrade sobre Camargo Guarnieri seria para toda sua vida. O compositor sempre defendeu e praticou o nacionalismo como mostra suas palavras:⁹

“Eu não posso escrever nada que não seja uma mensagem emocional; para mim, música é minha necessidade de expressar minhas impressões, protestos, amor, sentimentos pelos meus companheiros (...) Quando eu escrevo, eu me liberto! Eu nunca planejei escrever música brasileira, ela já nasceu brasileira”.

Em sua música podemos observar a clara influência da música folclórica, principalmente do interior paulista. Camargo Guarnieri em geral não cita o folclore, mas utiliza-se de seus elementos.

⁸ ANDRADE, 1972. p. 19.

⁹ In GROSSI, 2002. p. 28

Ainda no ano de 1928 começou a trabalhar no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo como professor de piano e de acompanhamento. Mais tarde em 1931, com a transferência de Lamberto Baldi para Montevideú, assume a sua classe de composição¹⁰.

Em 1935, por influência de Mário de Andrade foi criado em São Paulo o Departamento de Cultura que possuía um coral cuja direção foi confiada a Camargo Guarnieri. O Coral Paulistano foi um veículo importante para divulgação da música coral brasileira. Este ano foi particularmente importante para nosso personagem central, pois além do início de sua carreira como regente, também foi a primeira vez que se apresentou como compositor em um concerto dentro da programação da Semana de Arte Moderna de 1935. No programa foram executados a *1ª Sonata para violoncelo e piano* (1930), *Quatro Trovas* (1931), *Ponteios* (1931) e o *1º Quarteto de Cordas* (1932)¹¹.

Em 1936, Alfred Cortot, grande pianista francês, esteve em São Paulo e ficou impressionado com a obra de Camargo Guarnieri. Voltando a Paris enviou a seguinte carta ao governador de São Paulo¹²:

Paris, 11 de junho de 1936.

Caro Senhor Governador

¹⁰ VERHAALLEN, 2001. p. 25.

¹¹ Ibidem, p. 30

¹² Ibidem, p. 33.

Espero que permita um músico francês expressar a grande alegria que, acredito, os compositores de seu país sentirão ao conhecer um compatriota: Camargo Guarnieri.

Durante minha curta estada em São Paulo, tive oportunidade de conhecer a música de Guarnieri. Ela me causou tal impressão que não hesito em afirmar que sua obra representa um dos valores musicais mais pessoais de nossa era e, certamente, uma das mais características do gênio nacional.

Sei que o governo do Estado de São Paulo oferece bolsas de estudos a artistas de talento especial e tenho certeza de que uma dessas bolsas não poderia estar em melhores mãos que as de Camargo Guarnieri, de cujo sucesso em nosso velho continente não tenho a menor dúvida. Suas obras representariam brilhantemente as tendências específicas da ainda jovem escola de música brasileira.

Espero que meu pedido não lhe pareça inoportuno e que mereça a devida atenção. Com meus melhores votos,

Sinceramente,

Alfred Cortot

Presidente da Escola Normal de Música de Paris

Comendador da Legião de Honra

Camargo Guarnieri prestou os exames e foi contemplado com uma bolsa de estudos, e em 1938, parte para Paris. Lá estudou com Charles Koechlin e François Ruhlmann.

Sua estada na capital francesa foi importante e lá apresentou suas obras em recitais e concertos. Teve contato com Darius Milhaud e Nadia Boulanger. Devido aos

acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, Camargo Guarnieri se vê obrigado a voltar para São Paulo em novembro de 1939.

Em 1942 foi agraciado com o primeiro prêmio no Concurso Internacional de Composição promovido pela *The Fleischer Music Collection of the Philadelphia Free Library* com o *Concerto nº 1 para violino e orquestra*.¹³

Graças a um convite da União Pan-Americana, passou seis meses nos Estados Unidos, onde teve a oportunidade de apresentar suas obras. A convite de Koussevitski também regeu a Sinfônica de Boston apresentando sua *Abertura Concertante*.¹⁴

De Volta ao Brasil ganhou o primeiro prêmio em um Concurso do Conselho de Orientação Artística de São Paulo em 1944¹⁵. No mesmo ano vence outro Concurso Internacional para Quartetos da *Chamber Music Guild* de Washington com o *Quarteto nº 2*. Em 1946, seu *Concerto Nº 2 para piano e orquestra* vence outro concurso promovido pelo Departamento de Cultura de São Paulo¹⁶.

Com vários prêmios no Brasil e exterior Camargo Guarnieri vai sedimentando seu nome na música brasileira. Foi convidado diversas vezes para fazer parte do júri de importantes concursos internacionais de piano e composição, como o Concurso Rainha Elizabeth (Bruxelas), e o Concurso Tchaikovski (Moscou). Como Regente, teve a oportunidade de dirigir várias das mais importantes orquestras do mundo.

¹³ ALMEIDA, 1999. p. 19.

¹⁴ VERHAALEN, 2001. p. 42.

¹⁵ ALMEIDA, 1999. p. 20.

¹⁶ VERHAALEN, 2001. p. 43.

Em 1975 é fundada a Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo, cuja direção é conferida a ele. Com este grupo que ele dirigiu até o final da vida, apresentou várias obras suas. O concerto de estréia foi no dia 21 de fevereiro de 1976.

Paralelamente às suas atividades como compositor e regente, Camargo Guarnieri ao longo de sua vida teve um papel fundamental como educador. Vários compositores que conhecemos hoje foram seus alunos. Ele fundou o que chamava de Escola Paulista de Composição¹⁷, por onde passaram nomes como: "Achille Picchi, Alceo Bochino, Adelaide Pereira da Silva, Almeida Prado, Ascendino Theodoro Nogueira, Aylton Escobar, Domenico Barbieri, Eduardo Escalante, José Benedito de Camargo, Júlio Cezar de Figueiredo, Kilza Setti, Lina Pires de Campos, Marcelo Homem de Mello, Marlos Nobre, Nilson Lombardi, Osvaldo Lacerda, Pérsio Moreira da Rocha, Raul do Valle, Sergio Vasconcellos Corrêa, Sylvio Luciano de Campos, Sylvio Luciano de Campos Filho."

Em dezembro de 1992 foi agraciado com o Prêmio *Gabriela Mistral*, oferecido pela OEA, como o Maior Músico das Américas.

Camargo Guarnieri faleceu no dia 13 de janeiro de 1993, no Hospital Universitário de São Paulo, após uma cirurgia de emergência da qual não conseguiu se recuperar.

¹⁷ Nomes citados por Guarnieri no Prefácio de: FREITAG, 1985.

1.1 Sua Obra para Piano

Camargo Guarnieri produziu uma vasta obra que contempla os mais diferentes gêneros: sinfonias, concertos, música de câmara, música vocal, mas sua obra pianística é especial. O compositor dedicou ao seu instrumento grande parte de seu trabalho. Segundo Verhaalen¹⁸:

“A música para piano de Camargo Guarnieri, mostra o compositor em seu ambiente mais natural. Suas primeiras experiências, quando improvisava ao piano, tiveram grande utilidade, pois lhe proporcionaram a fluência natural observada em suas obras para teclado.”

O gosto do compositor pela improvisação não foi apenas durante a infância. Grossi cita o que Aylton Escobar disse em depoimento ao IEB durante a “Semana Camargo Guarnieri” (dezembro de 2000):¹⁹

“Guarnieri gostava sempre de improvisar antes das aulas. Ex-alunos e amigos do compositor confirmam o depoimento de Escobar, ratificando que, ao sentar ao piano, sempre que podia, Guarnieri improvisava.”

Várias de suas obras surgiram a partir da improvisação. Grossi comenta que alguns dos *Improvisos* surgiram da gravação de improvisações do compositor que posteriormente transcrevia a obra. Zuleika Guedes Barbosa comenta que²⁰:

¹⁸ VERHAALEN, 2001. p. 85.

¹⁹ GROSSI, 2002. p. 44.

²⁰ FIALKOW, 1995. p. 23.

“(...) sentou-se ao piano e depois de poucos acordes improvisou uma pequena peça para a anfitriã. Mais tarde, ele escreveu aquilo que tinha tocado aquela noite. Era o *Ponteio n° 33*.”

Esta habilidade de improvisar demonstrava além da grande criatividade, um conhecimento profundo do piano na exploração de seus recursos técnicos e expressivos.

Examinando sua obra pianística, podemos observar alguns elementos que são parte de seu idiomático:

- ***Influência do folclore:***

Camargo Guarnieri soube como ninguém utilizar o folclore brasileiro especialmente do interior paulista. A presença das *terças caipiras* e também o caráter modal em obras como a *Toada* e o *Ponteio n° 3* deixam claro esta influência.²¹

- ***Ritmos afro-brasileiros:***

Esta característica é observada principalmente com a presença de *ostinatos* rítmicos que imitam a percussão das danças afro-brasileiras. Um exemplo claro é a *Dança Negra*. Outras obras que utilizam *ostinato* rítmico em seu acompanhamento são: *Toccata*, *Dança Brasileira* e *Cavalinho da Perna Quebrada*.

²¹ GROSSI, 2002.

- **Textura polifônica:**

Grossi²² cita que esta é umas das maiores características da obra de Camargo Guarnieri. Esta questão da textura polifônica era um ponto de discórdia entre o compositor e Mário de Andrade. Este acreditava que a polifonia não era compatível com o nacionalismo. No entanto, Camargo Guarnieri manteve sempre sua postura e, sobretudo, fazendo música nacionalista.

Camargo Guarnieri soube escrever para o piano de forma magistral. Desde as peças mais simples do ponto de vista técnico até as mais complexas ele soube abordar o piano em sua essência. Em obras como os *Estudos* e a *Toccata*, onde a dificuldade técnica e a virtuosidade são abordadas diretamente, sua consciência do teclado é total. Sobre sua obra pianística *Belkiss* de Mendonça comenta que²³:

“(...) a leitura é dificultada pela visão horizontal, pela disposição das diferentes linhas melódicas em superposição e ainda pela variedade de combinações rítmicas. Após esta etapa, no entanto, o estudo torna-se muito agradável, quando descobertas vão se processando e elementos escondidos ou subentendidos começam a ser realçados. O processo de aprimoramento é rápido, pois toda a obra é muito pianística e fornece, ela própria, sua motivação, pelas esplêndidas qualidades que lhe são inerentes.”

Dentre suas principais obras para piano solo podemos citar: *Canção Sertaneja* (1928), *Dança Brasileira* (1928), *Toada* (1929), *Prelúdio e Fuga* (1929), *Choro Torturado* (1930), *Dança Selvagem* (1931), *O cavalinho da Perna Quebrada* (1932), *Toccata* (1935), *Lundu* (1935), *Toada Triste* (1936), *Dança Negra* (1946), *Acalanto* (1952),

²² Ibidem. p. 67.

²³ SILVA, 2001. p. 401.

Fraternidade (1972), *Sonata* (1972), *Toada Sentimental* (1982), *8 Sonatinas* (1928 – 1982), *50 Ponteios* (1931 – 1959), *10 Valsas* (1934 – 1958), *10 Improvisos* (1948 – 1981), *20 Estudos* (1949 – 1988), *10 Momentos* (1982 – 1987).

Camargo Guarnieri foi um grande mestre da composição para piano. Ele criou uma escrita e estilo legítimo. Legou-nos uma enorme série de obras primas. Seu idiomático contempla a compreensão do funcionamento mecânico e timbrístico do instrumento tanto pela quantidade como, principalmente pela qualidade de tais criações.

**CAPÍTULO 2 – ELEMENTOS DA TÉCNICA
PIANÍSTICA UTILIZADOS NESTA ABORDAGEM**

CAPÍTULO 2

ELEMENTOS DA TÉCNICA PIANÍSTICA UTILIZADOS NESTA ABORDAGEM²⁴

Desde a invenção do piano por volta de 1709 por Bartolomeo Cristofori, vários trabalhos abordaram sua mecânica e a conseqüente técnica de execução. Uma das primeiras pesquisas escritas sob a forma de texto foi idealizada em 1753 por Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788) sob o título de "*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*" ("Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado"). Este compositor faz menção ao novo instrumento – o pianoforte – e traz referências ao relaxamento e à liberdade de movimento dos dedos²⁵. Pianistas e compositores como Johann Baptist Cramer (1771-1858), Friedrich Kalkbrenner (1785-1849), Karl Czerny, (1791-1857), Ignaz Moscheles (1794-1870), Sigismund Thalberg (1812-1871), entre outros, também

²⁴ O estudo técnico que passamos a descrever aqui é o resultado do trabalho que tenho desenvolvido durante estes dois anos como aluno do curso de Mestrado em Música da UNICAMP juntamente com meu orientador. O Prof. Dr. Sílvio Baroni vem estudando e desenvolvendo extensa pesquisa na área, fruto do contato como aluno e assistente do grande mestre Pietro Maranca (1945 – 1995).

Durante sua formação musical, Pietro Maranca teve a oportunidade de estudar com três dos maiores professores e pianistas da época: Arturo Benedetti Michelangeli (1920–1995), Peter Feuchtwanger e Maria Curcio. Com cada um deles, aprendeu um aspecto fundamental da técnica pianística. Com Michelangeli, na Itália aprendeu o que chamamos de "puxar a força". Mais tarde em Londres, com Feuchtwanger trabalhou os exercícios elaborados para a leveza e absorção do peso pela musculatura intercostal. Ainda em Londres com Curcio aprendeu as diferentes angulações, contrações e extensões dos dedos. Deste modo, todos estes procedimentos técnicos serão detalhados no decorrer deste capítulo. Ressaltamos que nossa intenção não é desmerecer ou engrandecer nenhuma escola pianística, mas contribuir com a nossa visão da técnica.

²⁵ RICHERME, 1996. p. 17.

contribuíram com suas idéias escrevendo sobre o tema e criando métodos para o instrumento.

Entretanto, foi no século XIX que o piano atingiu seu apogeu no que se refere ao desenvolvimento de sua técnica de execução. A vasta literatura pianística deste período exigiu do intérprete habilidades técnicas cada vez maiores. O próprio desenvolvimento da mecânica do instrumento deu ao compositor a liberdade de experimentar novos recursos na escrita e ao intérprete novas possibilidades no que tange à técnica do instrumento. Compositores como Frederic Chopin (1810-1849) e Franz Liszt (1811-1886) desenvolveram princípios básicos, que até hoje formam a base do estudo e da compreensão efetiva da técnica moderna do piano.

Além da contribuição destes compositores-pianistas, muitos tratados e métodos sobre este assunto já foram realizados, cada um com uma abordagem distinta, mas com um ponto em comum: desvendar e facilitar a execução pianística.

No decorrer deste capítulo, faremos uma breve descrição do que consideramos como fundamental para a compreensão dos movimentos que envolvem a execução pianística, a fim de fornecer ao leitor subsídios para o entendimento do trabalho que realizamos. Baseado em Pietro Maranca, Baroni sintetiza em onze passos o estudo pianístico²⁶:

“1) Toda e qualquer obra, independente do estilo e do período, é estudada primeiramente com as mãos separadas após todo o dedilhado ter sido ponderado e decidido anteriormente.

²⁶ BARONI, 2003. p. 226 – 229.

2) Depois deste processo, trabalha-se a partitura integralmente em *staccato* de pulso em *pianissimo* até que se domine a colocação das mãos por meio dos vários ângulos de abertura do braço e chegando o mais próximo possível do andamento real da peça.

3) Em seguida passa-se para a fase em que “puxa-se” a força para dentro das mãos quando, nota por nota, exercita-se principalmente a terceira falange, parte dos dedos que literalmente entra primeiramente no teclado. Faz-se uma distinção clara e precisa do relevo das teclas: teclado branco e teclado preto.

4) Depois disso passa-se à execução da peça lentamente articulando os dedos inteiros e alongados, desde o metacarpo, para não só tê-los livres e leves como também fortes e com tónus suficiente para tocar cada nota com o apoio ideal.

5) Aos poucos vai-se apressando a velocidade até chegar ao andamento desejado e indicado.

6) É importante ressaltar que não se utiliza o peso do braço para adquirir a sonoridade *forte* ou *fortissimo*, e sim a “força de explosão” e a velocidade de disparo dos dedos articulados desde o metacarpo.

7) Os dois extremos da sonoridade são realizados assim: o *fortissimo* é obtido do apoio de todo o peso do ombro e o *pianissimo* é conseguido pela total retirada deste peso. Sustenta-se o braço e o antebraço pelos músculos intercostais.

8) Há uma rigorosa angulação dos dedos em cada articulação evitando quaisquer possibilidades de torções que impeçam a fluidez dos estímulos nervosos aos músculos que se pretende usar.

9) A sensação pode ser obtida com a imagem do pulso sendo segurado por um fio suspenso no ar. Quando este sentir tornar-se nítido, eleva-se o pulso relaxado para o alto e deixa-se cair sobre o teclado. Imediatamente após a queda, deve-se relaxar o pulso e sustentar a mão, ante-braço e braço pelos músculos intercostais. Depois de tocar, o apoio dos dedos é mínimo para que as teclas permaneçam abaixadas.

10) Quanto maior for o relaxamento do braço, do antebraço e do pulso, será total o apoio no centro da mão. Por consequência, garante-se a qualidade do som com uma gama maior de duração e intensidade das vibrações das cordas e seus harmônicos.

11) A avaliação final do trabalho é realizada por meio do ouvido.”

Todos os procedimentos descritos acima serão abordados detalhadamente a seguir.

2.1 – Posição da Mão

Frederic Chopin durante sua vida, empenhou-se em escrever um método para piano que infelizmente não foi completado. As poucas informações que temos demonstram um interesse em desenvolver uma maneira de tocar onde a utilização do corpo, em especial dos membros superiores seja coerente com sua anatomia. A colocação da mão sobre o teclado foi o ponto de partida para esta investigação. Segundo o compositor:²⁷

“Encontramos a posição correta para a mão colocando os dedos sobre as teclas mi, fa#, sol#, la# e si: os dedos longos ocuparão as teclas altas [pretas], e os dedos curtos as teclas baixas [brancas].”²⁸



Figura 1 - Posição de Chopin

²⁷ EIGELDINGER, 1986. p. 29.

²⁸ “Find the right position for the hand by placing your fingers on the keys E, F#, G#, A#, B: the long fingers will occupy the high [= black] keys, and the short fingers the low [= white] keys.”

A posição da mão que utilizamos, está baseada na concepção de Chopin onde esta deve adequar-se ao relevo do teclado. Observamos ainda que o ângulo do rádio e ulna deve ser mantido, proporcionando assim o que consideramos uma posição mais natural e confortável (Figura 2). Chopin também observava este detalhe, pois segundo Kleczynsky²⁹:

"Para todas passagens rápidas em geral (...) as mãos devem ser ligeiramente viradas, a mão direita para a direita, e a mão esquerda para a esquerda; e os cotovelos devem ficar próximos ao corpo, exceto na região aguda e grave."³⁰

Esta concepção da posição da mão e da abertura do braço é o ponto de partida fundamental para o nosso trabalho.



Figura 2 - Posição da Mão

²⁹ EIGELDINGER, 1986. p. 31.

³⁰ "For all rapid passages in general [...] the hands must be slightly turned, the right hand to the right, and the left hand to the left; and the elbows should remain close to the body, except in the highest and lowest octaves."

2.2 – Articulação e Ângulos dos Dedos:

Outro aspecto importante é a articulação adequada dos dedos, pois como sabemos cada um tem uma conformação anatômica diferente e, portanto força e independência também distintas. Chopin também já havia percebido uma maneira de usar estas diferenças a seu favor. Segundo Pourtales:³¹

"Durante muito tempo, - dizia ele - trabalharam os pianistas contra a natureza, buscando dar a todos os dedos uma sonoridade uniforme. Ao contrário cada dedo deveria ter sua parte própria. O polegar tem a força maior, porque é o mais grosso, curto e o mais independente dos dedos. Em seguida, vem o quinto, na extremidade oposta da mão. Depois, o indicador, seu esteio principal. Enfim o terceiro, que é o mais fraco dos dedos. Quanto a seu quarto irmão, certos pianistas insistem, com o máximo esforço, em torná-lo independente. Coisa impossível e provavelmente inútil. Há, pois, várias espécies de sonoridade, como há diversos dedos. Trata-se de utilizar essas diferenças. Nisto, por outras palavras, consiste a arte da dedilhação."

Para compensar esta desigualdade natural dos dedos, utilizamos uma angulação específica para a articulação de cada um deles além de um procedimento de contração e extensão. O exemplo a seguir ilustra uma passagem onde tocamos os cinco dedos ascendente e descentemente: o polegar articula diagonalmente (Figura 3) e logo o pulso se aproxima do teclado para que o segundo dedo toque na frente de todos (Figura 4). Em seguida, ele estende trazendo o pulso um pouco para trás para que o

³¹ POURTÀLES, 1934. p. 166.

terceiro dedo toque em sua posição (Figura 5). Na seqüência uma leve rotação lateral na direção do quarto dedo permitirá que este toque com a abertura suficiente da articulação (Figura 6). A mão volta para a posição inicial e o quinto dedo toca com sua musculatura lateral e particular (Figura 7). O movimento descendente é preparado com um movimento elíptico do quinto para o quarto dedo (Figura 8). Logo após o quarto dedo aproxima um pouco do teclado para que o terceiro toque um pouco à frente que por sua vez também aproxima para que o segundo dedo toque. Ressaltamos que todas as articulações são realizadas com os dedos inteiros e alongados. A Figura 9 ilustra a posição de cada dedo no teclado na execução do exemplo acima.



Figura 3 - Ângulo do 1º dedo



Figura 4 - Ângulo do 2º dedo



Figura 5 - Ângulo do 3º dedo



Figura 6 - Ângulo do 4º dedo ascendente



Figura 7 - Ângulo do 5º dedo



Figura 8 - Ângulo do 4º dedo descendente

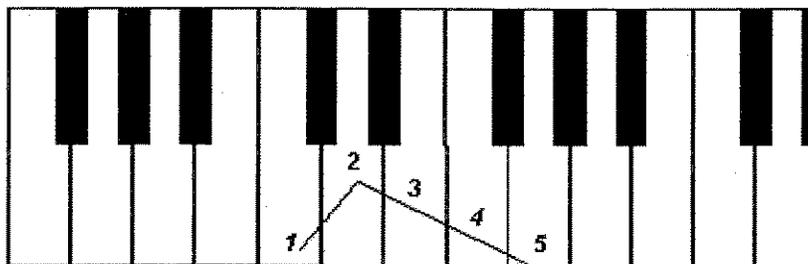


Figura 9 - Posição dos dedos tocando

À primeira vista pode parecer que a articulação e as diferentes angulações dos dedos podem dificultar a execução de trechos em movimento rápido, mas muito pelo contrário a liberdade alcançada pelos dedos é muito grande. Kardozos comenta:³²

"A articulação dos dedos não constitui entrave para a rapidez, pois a velocidade já implica em si, numa diminuição da articulação. (...) Apenas, o fato de se ter estudado articulando resulta numa reserva suplementar (...) e vem pelo contrário, compensar a desigualdade inata dos dedos. (...) Para ilustrar os benefícios da articulação digital no sentido da velocidade, citamos apenas os dois pianistas mais rápidos do século e adeptos da articulação rigorosa: Vladimir Horowitz e Martha Argerich."

A articulação digital que parte do metacarpo não só é eficaz na velocidade e na amplitude do movimento - "força de explosão" - como também no fortalecimento de cada dedo, pois é nela que acontece a ação efetiva dos tendões envolvidos nesta ação. A primeira parte que entra em contato com o teclado é a polpa dos dedos e não a ponta. Assim as falanges podem exercer sua verdadeira função que é a preensão sobre as teclas. Segundo Grosman³³: *"o ato de preensão no teclado se faz por meio da polpa do dedo e não pela ponta, o que favorece a posição ligeiramente deitada da terceira falange sobre a tecla."*

Assim, nossa forma de atingir o teclado utiliza os movimentos e impulsos combinados entre a força de preensão das falanges, a articulação metacarpiana dos

³² KARDOZOS, 1991, p. 38.

³³ GROSMAN, 2001, p. 174.

dedos inteiros, o pulso passando por eles e finalmente a absorção de todo o peso pelas costas ou ombros. Franz Liszt, segundo Boissier, tocava da seguinte maneira³⁴:

"Ele nunca perde o controle da mão, movendo-a com graça a seu bel-prazer, mas não toca com os braços nem com os ombros. Faz questão de que o corpo mantenha-se ereto, ficando a cabeça mais jogada para trás que inclinada para frente; esta é uma exigência que faz categoricamente (...) Quanto a técnica digital, nunca preconiza que se toque com a extremidade dos dedos ou com as unhas, mas com a esfera do dedo, o que naturalmente o aplanar, dando-lhe maior liberdade. Dessa forma, o som sai puro, cheio e completo, e não estrangulado e áspero. Ele quer que toquemos, sem exceção, exclusivamente pela ação do pulso (...) em cada nota, quer que a mão caia do pulso sobre a tecla, num movimento de ida e volta (...) Seus dedos não têm posição nem forma definida. Flexibilizam-se, macios e maleáveis, em todas as direções; estendidos em posição horizontal, movem-se com todo o seu peso de uma tecla a outra."

³⁴ In WATSON, 1994. p. 149.

2.3 – Tipos de Articulação

As articulações que utilizamos partem desde o uso da terceira falange, que é a primeira parte do dedo que entra em contato com o teclado, até o uso do dedo inteiro e metacarpo. Cada tipo de articulação produz uma sonoridade distinta. São elas:

- ***Falange distal ou terceira falange***

Esta articulação é utilizada em contexto de pouca sonoridade (*piano* e *pianissimo*). O dedo toca da tecla para baixo como se estivesse puxando a falange (Figura 10).



Figura 10 - Articulação terceira falange

- ***Dedo ligeiramente estendido***

Esta articulação permite uma maior velocidade de ataque e, portanto uma maior sonoridade (*forte* e *fortissimo*). O dedo ataca a nota de cima. A terceira falange exerce o papel de preensão nesta articulação (Figura 11).



Figura 11 - Articulação dedo ligeiramente estendido

- ***Dedo estendido acionado desde o metacarpo***

Esta articulação permite uma amplitude ainda maior que o recurso anterior. Ela permite maior velocidade de ataque e maior volume sonoro. Aqui também a terceira falange exerce o papel de preensão (Figuras 12 e 13).



Figura 12 - Articulação desde o metacarpo



Figura 13 - Articulação desde o metacarpo

2.4 – Movimentos do Pulso³⁵

O pulso exerce uma função primordial na execução pianística. É por meio de seu movimento que podemos realizar vários procedimentos como: respirações, fraseados, acordes. Os principais movimentos são:

- ***Ação do pulso em notas duplas, oitavas, acordes***

A articulação para acordes e notas duplas deverá além das articulações anteriormente citadas, ser efetuada com a ação do pulso (Figuras 14 e 15).



Figura 14 - Movimento do pulso em acordes

³⁵ Mesmo conhecendo que na anatomia o termo utilizado é punho, optamos por chamar de pulso por este termo ser mais utilizado e conhecido pelos pianistas.



Figura 15 - Movimento do pulso em acordes

- ***Alturas do pulso***

São mudanças de alturas do pulso utilizadas para execução de notas ou acordes repetidos. As figuras 16, 17 e 18 demonstram este princípio:



Figura 16 - Altura abaixo do nível do teclado

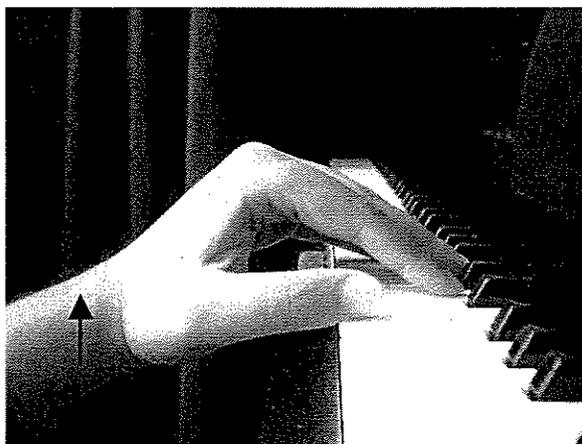


Figura 17 - Altura média do pulso



Figura 18 - Altura normal do pulso

- ***Movimento lateral***

É o movimento de rotação do antebraço, mais especificamente usando para tal ação o recurso de alternância do movimento lateral da ulna e rádio. As figuras 19 e 20 ilustram este procedimento:



Figura 19 - Movimento lateral

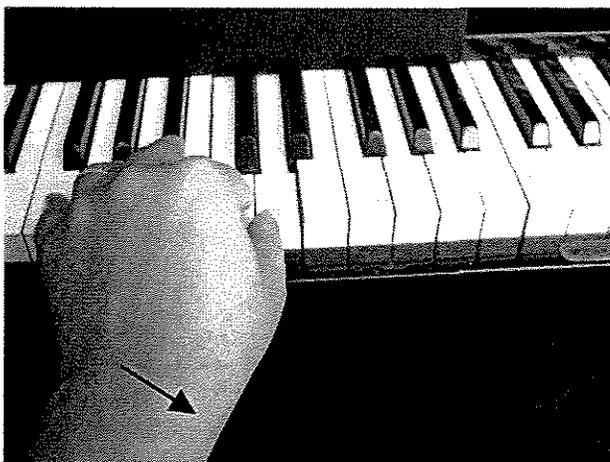
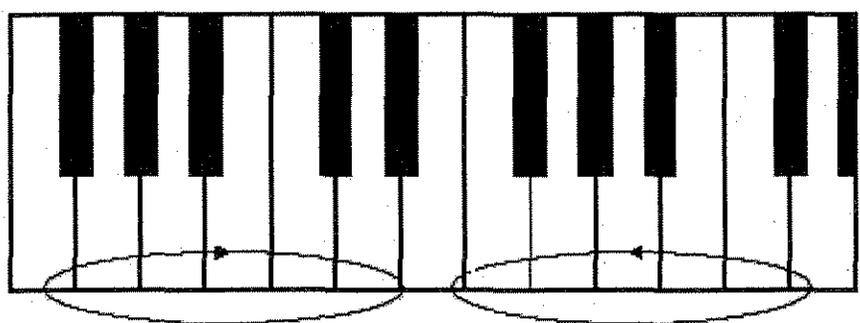


Figura 20 - Movimento lateral

- ***Movimento elíptico do pulso***

Este movimento é fundamental praticamente em todas as passagens. Utilizamos o movimento no sentido horário para a mão esquerda e anti-horário para a mão direita (Figura 21).



Mão Esquerda

Mão Direita

Figura 21 - Movimento elíptico do pulso

2.5 – Absorção do Peso

Um dos pontos centrais do nosso trabalho é a absorção do peso pelos músculos intercostais. Quando tocamos uma nota ou acorde, o peso é imediatamente absorvido pelas costas, deixando nos dedos apenas o “peso” necessário para que as teclas envolvidas fiquem abaixadas. Na verdade o resultado *forte* ou *fortissimo* é conseguido por meio da velocidade de ataque dos dedos e do pulso anteriormente explicado. Este procedimento propicia uma grande leveza e flexibilidade dos movimentos. Segundo Grosman³⁶:

“O movimento lateral do braço e os movimentos de pressão aderente da mão e dos dedos são facilitados quando se consegue a suspensão do braço, que, por sua vez, necessita do trabalho dos músculos dorsais e dos ombros. Esses são os verdadeiros músculos suspensores, e deve-se ter a consciência da sensação intensa de que os braços são carregados pela parte superior do corpo.”

Este princípio é o fator preponderante em nossa execução. Na verdade é juntamente com o entendimento total do funcionamento dos membros superiores que se consegue sentir e realizar tal procedimento que alia uma atividade que exige velocidade de ação e desligamento instantâneo do peso do ante-braço.

Os relatos dos discípulos de Franz Liszt demonstram o valor que o compositor prestava a estes importantes elementos. Grosman³⁷ completa:

³⁶ GROSMAAN, 2000. p. 173.

³⁷ Ibidem

“As atitudes lisztianas observadas evidenciam flexibilidade, leveza e elasticidade. Os documentos de discípulos diretos e indiretos de Liszt atestam igualmente a importância que o compositor dava a estes elementos. Recomendava, por exemplo, pulso muito leve para acordes e oitavas, sem, no entanto, utilizar o peso do braço.”

Concluindo, lembramos que todos os procedimentos descritos acima estão diretamente relacionados com o resultado musical que buscamos. Cada movimento, cada articulação produz uma sonoridade ou um efeito musical específico. Nos capítulos seguintes demonstraremos como cada elemento da técnica pianística pode ser analisado em um contexto musical. Um perfeito entendimento e consciência dos movimentos necessários na performance trazem ao intérprete além da segurança na interpretação a capacidade de se adaptar a escrita musical de qualquer período ou estilo.

CAPÍTULO 3 – TOCCATA

CAPÍTULO 3

TOCCATA

“Suas primeiras experiências, quando improvisava ao piano, tiveram grande utilidade, pois lhe proporcionaram a fluência natural observada em suas obras para teclado. (...) Tanto as canções quanto as peças curtas para piano alimentaram seu fluxo criativo durante sua longa vida de compositor. Essas obras o revelam como um mestre de pequenas jóias musicais.”³⁸

Marion Verhaalen

Segundo o *New Grove's Dictionary of Music and Musician*, o gênero *Toccata* é:

“Uma peça destinada principalmente a demonstração de destreza manual, freqüentemente livre na forma e quase sempre para instrumento de teclado solista.”³⁹

³⁸ VERHAALLEN, 2001. p. 87

³⁹ *“A piece intended primarily as a display of manual dexterity, often free in form and almost always for a solo keyboard instrument.”* *New Grove's Dictionary of music and musician.*

A *Toccat*a foi composta em 1935 durante uma viagem de Camargo Guarnieri ao Rio de Janeiro. Em entrevista a Marion Verhaalen em 1969 ele falou sobre a origem da obra⁴⁰:

“Assim que cheguei ao hotel decidi conhecer o Teatro Municipal, e tive que pedir que me ensinassem como ir até lá. Diante do teatro havia um cartaz anunciando um recital de Guiomar Novaes e fiquei surpreso ao ver que ela iria tocar meu Choro Torturado. Fui à bilheteria e, como não tinha muito dinheiro, pedi um ingresso para a galeria. Mas Otávio Pinto, marido da pianista, estava lá, me reconheceu e me deu um ingresso bem localizado na platéia. Naturalmente, ele contou à Guiomar que eu estava presente. Depois da execução do Choro Torturado ela apontou para mim; eu me levantei. Era a primeira vez que uma platéia do Rio de Janeiro me via e fiquei muitíssimo comovido com os aplausos calorosos. Voltei ao hotel e depois de algum tempo consegui dormir, mas sonhei que estava escrevendo uma Tocata para Guiomar Novaes. Sempre carreguei papel de música comigo e, quando acordei de manhã, fiquei surpreso ao ver a música escrita, pois absolutamente não me lembrava de ter me levantado para escrevê-la. É evidente que lhe dediquei a obra ao voltar para São Paulo.”

A *Toccat*a de Camargo Guarnieri é uma das poucas obras em que o virtuosismo instrumental é abordado de forma tão direta, talvez pelo fato da obra ter sido dedicada à grande pianista Guiomar Novaes. Nilson Lombardi⁴¹ lembra que a *Toccat*a é: “*uma das obras mais importantes da literatura pianística brasileira*”

⁴⁰ VERHAALLEN, 2001. p. 97.

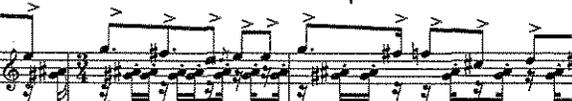
⁴¹ LOMBARDI, 1984. p. 77.

3.1 Análise Musical

Forma

A obra está claramente articulada em uma forma ternária (A B A'), a partir do material temático podemos identificar a seção A do compasso 1 ao 16, a seção B do compasso 17 ao 62, e o retorno ao A' do compasso 63 ao 91. A terceira seção recapitula 15 dos 17 compassos da primeira seção literalmente. Segue-se uma pequena coda do compasso 92 ao 95.

Conforme mostra a tabela abaixo, a primeira seção (A) está construída sobre dois únicos motivos: o motivo 'A' e o motivo de acompanhamento 'E'. A partir do compasso 17 (seção B) temos o motivo 'B' que aparece intercalado ao motivo 'A' da primeira seção e sempre acompanhados do motivo de acompanhamento 'E'. Ainda na segunda seção temos o motivo 'C' (compasso 34) e o motivo 'D' (compasso 43). Uma liquidação do motivo 'A' inicial conduz à recapitulação. A terceira seção é praticamente literal. A diferença reside em uma pequena aumento de treze compassos que conduz à coda que utiliza o motivo 'C' da segunda seção.

Seção A (compasso 01 a 16)	Seção B (compasso 17 a 62)	Seção A' (compasso 63 a 91) (Coda: 92 - 95)
<p>Motivo 'A' comp. 1</p> 	<p>Motivo 'B' comp. 17</p>  <p>Motivo 'C' comp.33</p>  <p>Motivo 'D' comp.43</p> 	<p>Motivo 'A' comp. 63</p>  <p>Motivo 'C' comp.92</p> 
<p>Motivo 'E' comp. 1 (Acompanhamento)</p> 	<p>Motivo 'E' comp. 17 (Acompanhamento)</p> 	<p>Motivo 'E' comp. 63 (Acompanhamento)</p> 

Variações Motívicás

Observamos que os quatro motivos possuem uma grande identidade entre si. Algumas vezes pela característica rítmica e outras pela condução melódica. Durante toda obra o compositor utiliza recursos como aumentação, diminuição, inversão e retrogradação. A tabela abaixo ilustra as principais transformações dos motivos.

	Exemplo Musical	Compasso
Motivo – A		1
Variação – A (direção melódica invertida)		3
Variação – A (articulação melódica)		5
Variação – A (inversão)		7
Variação – A (intervalos harmônicos)		18
Variação – A (acentuação)		57
Motivo – B		17
Variação – B (transposição)		19
Variação – B (intervalos harmônicos)		21
Variação – B (ritmo)		28
Variação – B (diminuição)		29

Varição – B (aumentação)		31
Motivo – C		34-35
Varição – C (ritmo e transposição)		38-39
Varição – C (ritmo)		40
Varição – C (ritmo)		41
Varição – C (ritmo)		42
Motivo – D		43
Varição – D (transposição)		45

Motivos de Acompanhamento:

Outro elemento importante nesta obra é o motivo que articula o acompanhamento. Segundo Schoenberg⁴²:

“Sendo um dispositivo unificador, o acompanhamento deve estar organizado de maneira similar àquela de um tema, ou seja, utilizar um motivo: o motivo de acompanhamento.”

⁴² SCHOENBERG, 1993. p. 108.

A tabela abaixo ilustra as variações dos motivos de acompanhamento.

	Exemplo Musical	Compasso
Motivo Rítmico		
Motivo – E (6ª descendente)		1-2
Varição – E (5ª descendente)		9-10
Varição – E (intervalos diversos)		3-4
Motivo – F (10ª descendente)		8
Varição – F (10ª descendente)		16
Varição – F (8ª descendente)		79-80
Varição – F (intervalos diversos)		84-86

Ritmo

A *Tocatta* de Camargo Guarnieri possui um ritmo constante sempre articulado pelas semicolcheias. Apesar deste *moto perpetuo* a obra apresenta uma métrica bastante interessante. As fórmulas de compasso são alteradas quase que de compasso em compasso, o que provoca uma grande riqueza na articulação métrica da obra. As fórmulas mais utilizadas são: 2/4, 3/4, 5/8, 7/8 e 4/4.

Além da alteração métrica provocada pela mudança de fórmula de compasso a obra articula-se dentro de um ritmo principal 3+3+2, bastante comum na obra de Camargo Guarnieri. Esta célula rítmica é variada por aumento e por diminuição.

Outro elemento rítmico importante é o *ostinato* do acompanhamento que percorre toda a obra.

Célula Rítmica Principal	Célula Rítmica Acompanhamento
 <p>Compasso 1</p>	 <p>Compasso 1</p>
 <p>Compasso 57.</p>	
 <p>Compasso 17</p>	
 <p>Compasso 30</p>	

Camargo Guarnieri utiliza o material motivico de maneira coesa, produzindo na obra um efeito de grande unidade. Mesmo com uma métrica irregular e motivos aparentemente diferentes a obra soa como um grande *moto perpetuo*, o que é uma característica do gênero tocata.

Mesmo utilizando elementos tradicionais como a forma bastante clara, a obra possui elementos característicos da música do século XX. O uso abundante de cromatismos, retardos e apojeturas causam o afastamento da tonalidade. Centros tonais podem ser percebidos, mas não tonalidades definidas.

3.2 Abordagem Técnica⁴³

Do ponto de vista pianístico a *Toccatà* apresenta uma riqueza inquestionável de elementos onde o compositor demonstra amplo domínio da escrita ressaltando inúmeros recursos técnicos e expressivos do piano. Belkiss Carneiro de Mendonça⁴⁴ lembra que:

“Esta é uma das poucas obras de Camargo Guarnieri nas quais é visado o virtuosismo, por ter sido composta especialmente para Guiomar Novais; o esplendor e a suntuosidade nela observados constituem uma homenagem à grande pianista que tanto o havia emocionado com a perfeita interpretação de seu Choro Torturado, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.”

Na obra, encontramos as seguintes indicações de expressão e dinâmica:

<i>Picante ma con garbo</i> ♩ = 100	<i>sempre molto stacc.</i>	<i>p</i>
<i>Largamente, con entusiasmo</i>	<i>cresc.</i>	<i>f</i>
	<i>Rall.</i>	<i>pp subito</i>
	<i>a tempo</i>	<i>pp</i>
	<i>cedendo</i>	<i>p subito</i>
	<i>poco rit.</i>	<i>ff</i>
	<i>Dim.</i>	<i>fff</i>
	<i>allargando e crescendo</i>	<i>f marc.</i>
		<i>sff</i>
		<i>mp</i>
		<i>sfff</i>

⁴³ Lembramos ao leitor, que todos os procedimentos e sugestões técnicas apresentadas aqui referem-se à nossa abordagem da técnica pianística, cujos fundamentos básicos já foram elucidados no capítulo 2.

⁴⁴ MENDONÇA. In: SILVA, 2001, p. 420.

Na primeira seção (compasso 1 a 16), a obra é constituída por duas estruturas básicas: as notas duplas em *staccato* na mão direita e o grupo rítmico de três notas da mão esquerda com intervalos largamente espaçados (Figura 22).

Para a execução deste trecho poderemos considerar os seguintes princípios:

1 – Mão direita: *Staccato* leve com articulação dos dedos desde o metacarpo e utilização das diferentes alturas do pulso – três alturas.

2 – Mão esquerda: Todos os dedos seguirão o ângulo do polegar e este deverá sempre fechar após tocar. Para cada grupo de três notas o pulso realizará o fraseado em um pequeno movimento elíptico no sentido horário.

Do compasso 1 a 6 (Figura 22), a mão direita sempre realizará o mesmo padrão de movimento das três alturas do pulso: 1^a, 2^a, 3^a, – 1^a, 2^a, 3^a, – 1^a, 2^a, sendo 1^a a altura mais baixa (abaixo do nível do teclado), 2^a a altura média e 3^a a altura normal do pulso (Figuras 23 a 25). Tal procedimento permitirá que este “respire” livremente no andamento indicado, ressaltando o contorno melódico. O controle da dinâmica (*crescendos* e *decrescendos*) deverá ser conduzido com maior ou menor articulação dos dedos.

No compasso 6, o desenho é um pouco modificado e as alturas do pulso serão: 1^a, 2^a, – 1^a, 2^a, 3^a, – 1^a, 2^a, 3^a, – 1^a, 2^a, sendo que os dois últimos acordes do compasso deverão ser acentuados com uma articulação dos dedos inteiros sempre com a ajuda do pulso. É importante ressaltar que o dedilhado sugerido é de vital eficiência para a realização do proposto.

Para Guiomar Novaes
TOCCATA

Piccante ma con garbo $\text{♩} = 100$

M. Camargo Guarnieri
 Pedalização e Dedilhados: Sérgio Sousa

Piano

p

sempre molto stacc.

cresc. rall.

Figura 22 - Compasso 1 a 6



Figura 23 - 1ª altura



Figura 24 - 2ª altura



Figura 25 - 3ª altura

O pedal direito deverá ser utilizado discretamente em todo este trecho como sugere a indicação realizada. Adotaremos aqui o pedal “a tempo” ou pedal rítmico colocado na primeira nota de cada tempo, lembrando que utilizaremos apenas o meio pedal.

É interessante observar que a *Toccata op. 7* de Robert Schumann também utiliza um procedimento similar: diferentes alturas do pulso nas notas duplas da mão direita (Figura 26).

TOCCATA

für das Pianoforte
von
ROBERT SCHUMANN.

Schumann's Werke.

Serie 7. No 7.

Op. 7.

Ludwig Schunke gewidmet.

Composit 1830.

Allegro.

The musical score consists of five systems of piano notation. Each system contains a treble staff and a bass staff. The music is in 3/4 time and begins with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro.' The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'f' (forte), and some asterisks (*) indicating specific performance instructions. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

Figura 26 - Toccata op. 7 : R. Schumann⁴⁵

⁴⁵ Dover Edition

Na mão esquerda do mesmo trecho (compasso 1 a 6) , enfatizamos que todos os dedos deverão tocar obedecendo ao ângulo do polegar, ou seja, deverão formar um “anel” com ele. Para tocar este dedo é necessário sempre abri-lo e articulá-lo de cima e não levar a mão inteira para tal gesto. Sempre que o polegar acabar de tocar, deverá fechar para junto do 2º dedo. Neste procedimento teremos a elasticidade do “abrir” e “fechar” tão importantes para a eficiência da colocação da mão no teclado e principalmente para não se criar qualquer tipo de tensão desnecessária. O fraseado será facilmente realizado com um movimento elíptico do pulso no sentido horário. Deveremos observar ainda que o segundo dedo sempre deve tocar na frente dos outros, pois segundo Frederic Chopin⁴⁶ este dedo é o “*esteio da mão*”. As figuras 27 e 28 demonstram o movimento de abertura e aproximação dos dedos da mão esquerda:



Figura 27 – Polegar toca

⁴⁶ POURTÀLES, 1934. p. 166.



Figura 28 – Polegar fecha

No compasso 8 (Figura 29), o desenho na mão esquerda altera-se, e temos uma seqüência de décimas quebradas. Para a execução deste trecho o polegar deverá articular para alcançar a nota superior e fechar imediatamente para que o quinto dedo toque. Uma passagem similar que utiliza o mesmo recurso está no compasso 16 (Figura 30).

Figura 29 - Compasso 7 a 8

Figura 30 - Compasso 14 a 16

As figuras 31 a 34 demonstram os movimentos de abertura do polegar:

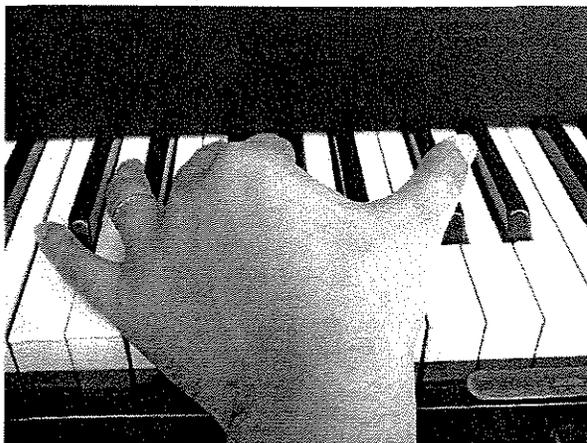


Figura 31 - Polegar busca a nota superior da décima



Figura 32 - Polegar toca



Figura 33 - Dedo 5 toca e polegar fecha



Figura 34 - Polegar "busca" a próxima nota

A partir do compasso 17 (Figura 35), o desenho da mão direita é modificado. Neste trecho deveremos observar que a dinâmica é sempre no âmbito do *pianissimo*. Os acordes que possuem acentos deverão ser tocados com uma articulação maior dos dedos, e os outros da tecla para baixo, sem perder o contato com o teclado e utilizando a dupla repetição ou escape do mesmo. Sempre que o quarto dedo tocar após o quinto a articulação deverá ser lateral do quinto para o quarto (Figuras 36 a 38). As alturas do

pulso ainda devem ser utilizadas. A mão esquerda utiliza o mesmo procedimento já apresentado.

The musical score for Figure 35 shows two systems of piano music. The first system (measures 17-19) begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The right hand part has a complex rhythmic pattern with accents and slurs, and includes fingering numbers (1-5) above the notes. The left hand part has a steady eighth-note accompaniment with slurs and fingering numbers (1-5) below the notes. Dynamics include 'a tempo', 'pp subito', and 'pp'. The second system (measures 20-21) continues the same patterns and dynamics.

Figura 35 - Compasso 17 a 21



Figura 36 - Dedos 1 e 5 tocam o acorde



Figura 37 - Preparo da articulação lateral do 4º dedo



Figura 38 – 4º dedo toca

A partir do compasso 27 surgem novos procedimentos (Figura 39). Um *crescendo* conduzirá a uma dinâmica *forte* no compasso 30, os recursos para se obter esta sonoridade também deverão ser ampliados, não só o dedo toca, mas também o pulso. Nos compassos 28 e 29 temos na mão esquerda uma linha descendente que deverá ser ressaltada. O dedilhado 1212312312 ajudará no *legato*.

The image shows a musical score for piano, measures 27 to 31. The score is in 2/4 time and features a right-hand melody with grace notes and a left-hand accompaniment. Fingerings are indicated above the right-hand notes and below the left-hand notes. Dynamics include 'cresc.' and 'sempre crescendo'.

Figura 39 - Compasso 27 a 31

No compasso 31 (Figura 40), o início das oitavas da mão esquerda requer uma atenção especial. O pulso deverá estar livre e desenhar um movimento elíptico no sentido horário para que a execução seja perfeita. O dedilhado deverá ser 1-5 para teclas brancas e 1-4 para as pretas. As teclas pretas deverão ser tocadas com uma articulação lateral do quinto para o quarto dedo. Deveremos observar ainda que sempre que for necessário tocar as teclas pretas, a mão deve entrar no teclado preto. Ainda sobre a execução das oitavas, Peter Feuchtwanger⁴⁷ lembra que “Quando se toca uma oitava, por exemplo, a mão abre no último momento; ela não deve estar fixada na

⁴⁷ FEUCHTWANGER, 1998. p. 4.

posição anteriormente.⁴⁸ As figuras 41 e 42 demonstram a posição da mão no teclado branco e no teclado preto.

Figura 40 - Compasso 30 a 34

⁴⁸ "When playing an octave, for example, the hand opens at the last moment; it should not be fixed in position beforehand."



Figura 41 - Oitava teclas brancas



Figura 42 - Oitava teclas pretas

Os acordes da mão direita no compasso 32 (Figura 43), deverão ser tocados com uma articulação dos dedos inteiros desde o metacarpo com o auxílio do pulso para produzir assim um *crescendo* até o *fortissimo*. Poderemos observar ainda que mesmo sem ligar os acordes podemos produzir o efeito de *legato* apenas com o movimento elíptico do pulso entre cada acorde.

A partir do compasso 33 (Figura 43) ambas as mãos fazem o mesmo desenho. O recurso que deverá ser utilizado aqui é a rotação lateral do pulso, sem esquecer que o ângulo do polegar sempre deverá ser priorizado (Figuras 44 e 45). Os compassos seguintes repetem os mesmos procedimentos (compassos 34 a 39).

32 *p subito* *ff*

35 *cresc.* *p subito*

37 *fff* *sempre crescendo*

Figura 43 - Compasso 32 a 38



Figura 44 - Movimento lateral do pulso



Figura 45 - Movimento lateral do pulso

No início dos compassos 41 e 42 (Figura 46) temos arpejos em movimento paralelo nas duas mãos. Os dedos deverão tocar com a terceira falange e a passagem do polegar deverá ser cuidadosamente observada. A mão deverá estar sempre fechada e em um único impulso tocar o arpejo. O movimento da mão direita é anti-horário e o da esquerda horário. É importante ressaltar que especialmente no compasso 41, o arpejo deverá ser executado totalmente no teclado preto embora presente notas brancas na

passagem. Neste momento é necessário ressaltar que consideramos o teclado em três partes distintas: o teclado branco, o teclado preto e o terceiro teclado que representa as notas brancas entre as pretas.

Figura 46 - Compasso 41 a 42

As figuras 47 a 49 demonstram os arpejos no teclado branco e teclado preto e o movimento elíptico do pulso:



Figura 47 - Arpejo teclado preto



Figura 48 - Arpejo teclado branco

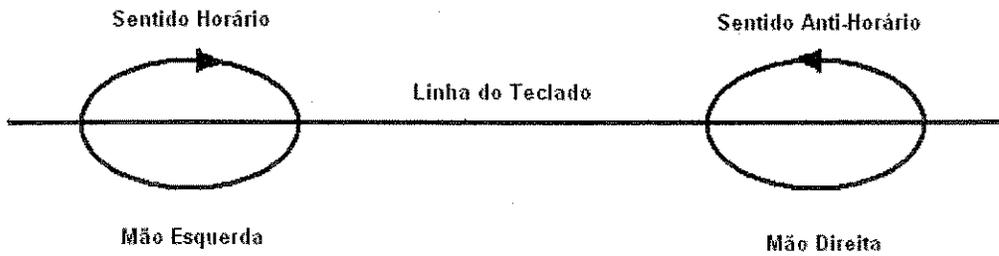


Figura 49 - Movimento elíptico do pulso

Com a chegada do compasso 43 (Figura 50), os desenhos da mão esquerda são amplamente enriquecidos. Há aqui vários procedimentos importantes que devemos analisar. Mais precisamente no compasso 44, aparece em uma sonoridade *forte*, um desenho melódico acentuado que requer, além da articulação metacarpiana do dedo inteiro, a ajuda do pulso. Este tipo de desenho traz um problema cuja solução será a mesma já referida no compasso 41, isto é, as teclas brancas deverão ser tocadas no teclado interno entre as teclas pretas.

Figura 50 - Compasso 42 a 45

No compasso 46 (Figura 51) encontra-se o cruzamento da mão esquerda sobre a direita. Tal recurso terá uma melhor execução se a nota neste registro agudo for tocada pelo segundo dedo e não pelo polegar. Isso é facilmente explicado pelo fato de que não se deve perder a direção da diagonal conduzida pelo segundo dedo em linha com o rádio e principalmente evitar a torção do pulso se o polegar for empregado (Figura 52).

Figura 51 - Compasso 46 a 47

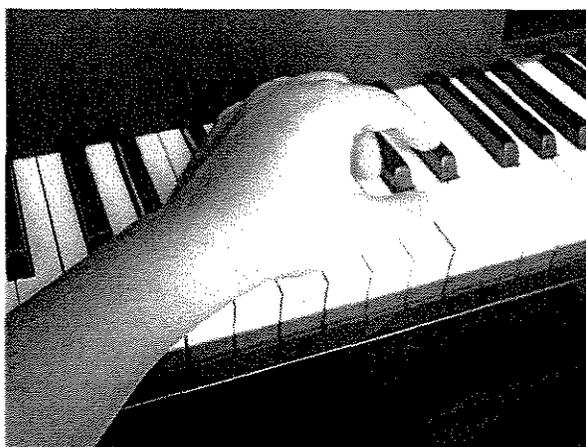


Figura 52 - Cruzamento 2º dedo

Nos compassos 58 e 60 (Figura 53), a mão direita realiza arpejos. É importante observar que o polegar deverá manter-se sempre fechado. O pulso realizará pequenos movimentos elípticos no sentido anti-horário em cada grupo de quatro notas.

Figura 53 - Compasso 57 a 61

A partir do compasso 63, a seção A é recapitulada literalmente até o compasso 76. Portanto todos os procedimentos já explicados serão novamente utilizados. O trecho que apresenta novos elementos inicia-se no compasso 84 (Figura 54). Devemos observar que o movimento elíptico do pulso tanto na mão direita quanto na esquerda é fundamental para que a execução se torne mais fácil e o fraseado flua naturalmente. Este efeito será alcançado também pela utilização das alturas do pulso.

Figura 54 - Compasso 84 a 85

A obra se encerra após um grande *crescendo* que conduz a dois acordes *sfff*. Será necessário dosar o *crescendo* e utilizar as articulações dos dedos inteiros (desde o metacarpo) e do pulso. Os acordes serão executados pela velocidade de ataque e reabsorvidos na musculatura intercostal.

Largamente, con entusiasmo

91

4 2 5 4 5 4

1 1 2 2

1 2 3 1 2 5 1

2 1 5 2 1 5 2

93

1 2 3 5 1 2 3 5

5 1 3 2 1 5 3 2

fff

marc.

s.fff

s.fff

s.fff

s.fff

Figura 55 - Compasso 89 a 95

3.3 Princípios Básicos

Podemos destacar dois princípios básicos que regem a técnica para a execução da *Tocata*: as diferentes alturas do pulso e o movimento elíptico do pulso. Todas as notas duplas da mão direita podem ser facilmente resolvidas se o pulso estiver livre e realizar a mudança de alturas. Em toda mão esquerda, o movimento elíptico permite a realização do fraseado e os saltos.

Como podemos observar, o estudo detalhado de todos os procedimentos técnicos podem facilitar a execução desta obra que é considerada ainda por muitos pianistas um desafio técnico.

CAPÍTULO 4 – SONATA

CAPÍTULO 4

SONATA

“Em todo repertório transparece a enorme intimidade do autor com o instrumento, tanto na fecundidade com que explora suas possibilidades expressivas, quanto na maneira como resolve os problemas técnicos inerentes à execução.”⁴⁹

Lais de Souza Brasil

A *Sonata* para piano foi composta em 1972, representando a única composição do gênero para piano solo. Camargo Guarnieri escreveu oito *Sonatinas* que segundo

⁴⁹ In GROSSI, 2002. p. 50.

Verhaalen⁵⁰ poderiam ser consideradas como sonatas devido à complexidade do material musical empregado. Laís de Souza Brazil comenta sobre a gênese da obra⁵¹:

"No segundo semestre de 1972, perguntei mais uma vez a Camargo Guarnieri por que ele não escrevia sonatas para piano. Desde 1930, esse gênero já tinha sido por ele abordado nos repertórios para violino, viola ou violoncelo com piano, enquanto que, para o seu próprio instrumento, ele havia composto 'apenas' sonatinas (sete).

Em vez de me responder e como quem topa um desafio, ele me pediu para tocar duas notas. Dedilhei uma sétima descendente (sol# lá). Ele disse qualquer coisa como 'tudo bem'.

Dois ou três meses depois, eu recebia a Sonata pelo correio. Aquele intervalo de sétima havia se transformado na cabeça do único tema do primeiro movimento e o nutria, magicamente, de irradiante vitalidade. A doçura envolvente do segundo e a picardia do terceiro movimentos, acrescentados à tensão sempre crescente do primeiro, falavam de um Guarnieri em fecunda transformação aclamada pela crítica.

Essa foi a única resposta do compositor à minha pergunta. Depois desse sucesso, Camargo Guarnieri viveu mais vinte anos, escreveu (entre outras obras) mais uma sonatina para piano e sonatas para duos de piano com violino e com violoncelo. Sonata para piano solo nunca mais!"

⁵⁰ VERHAALEN, 2001.

⁵¹ BRASIL, 1997. In: contracapa da partitura da Sonata para Piano

3.1 Análise Musical

1º Movimento: Tenso ♩ = 100

Forma

A exposição inicia-se com a apresentação do único tema nos quatro primeiros compassos. Este será repetido uma segunda menor acima no compasso 5. O tema se caracteriza pelo intervalo de sétima maior descendente (Motivo 'A1') e segundas (Motivo 'A2'). Esta característica intervalar se constitui na principal forma de elaboração temática. O material que acompanha o tema principal (baixo), é constituído por quintas sobrepostas, formando acordes por quintas e quartas (Motivo 'B'). Esta formação acordal é a principal característica harmônica do movimento. Um terceiro motivo (Motivo 'C') aparece no compasso 7. Sua principal característica é a presença do intervalo de quarta na sua estrutura. Sua função é de elemento de ligação. Do compasso 11 a 30 é apresentada uma seção de transição. Além dos motivos já apresentados que são variados (Motivos 'A', 'B' e 'C'), um novo é apresentado no compasso 20 (Motivo 'D'). A tabela abaixo mostra os principais motivos e suas transformações durante a exposição.

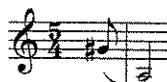
**Exposição
(compasso 1 a 30)**

Tema 1 a 10

Motivo 'A' comp. 1



Motivo 'A1' comp. 1



Motivo 'A2' comp. 1



Motivo 'B' comp. 1



Acorde formado por 5^{as}



Acorde formado por 4^{as}



Acorde formado por 4^{as}



Motivo 'C' comp. 7



Transição 11 a 30
<p>Variação do Motivo 'A2'</p> 
<p>Motivo 'D'</p> 
<p>Variação do Motivo 'A2'</p> 

O desenvolvimento vai do compasso 31 a 74. A primeira seção inicia-se com uma variação do motivo 'C' na mão direita, e uma variação do motivo 'A' na mão esquerda (compasso 31). O material utilizado a partir do compasso 32 é derivado do motivo 'C'. A partir do compasso 36, uma nova seção é apresentada. A principal característica desta seção é a linha melódica apresentada na linha do soprano (compasso 36 a 39) e na linha do baixo (compasso 40 a 57). Esta melodia apresenta elementos que nos remetem ao material do motivo 'A'. No compasso 61 inicia-se uma nova seção com uma falsa recapitulação do tema em *stretto*. No compasso 70 o contorno da linha melódica do soprano é uma variação do material do compasso 36. A tabela abaixo ilustra as principais variações motivicas ocorridas no desenvolvimento.

Desenvolvimento (compasso 31 a 74)
<p>1ª Seção compasso 31 a 35</p> <p>Varição Motivo 'C' comp. 31</p>  <p>Varição Motivo 'A' comp. 31</p> 
<p>2ª Seção compasso 36 a 60</p> <p>Varição Motivo 'A' comp. 36</p> 
<p>1ª Seção compasso 61 a 74</p> <p>Varição Motivo 'A' comp. 61</p>  <p>Varição Motivo 'A' comp. 70</p> 

A reexposição inicia-se no compasso 75 onde os sete primeiros compassos são reapresentados literalmente. O material apresentado a partir do compasso 81 é uma elaboração do motivo 'C' e dos elementos do compasso 8 a 10 da exposição. No compasso 84 o material utilizado representa uma variação dos elementos da transição

da exposição. Segue-se a coda no compasso 100 que é construída sobre o mesmo material do início da exposição. O final é grandioso e de grande intensidade sonora devido à utilização de oitavas nas duas mãos.

<p>Reexposição (compasso 75 a 100) (Coda 101 a 110)</p>
<p>Tema 75 a 83</p> <p>Motivo 'A' comp. 75</p>  <p>A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a single melodic line with a slur over the first three notes and an accent (>) over the fourth note.</p>
<p>84 a 100</p> <p>comp. 87</p>  <p>A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 16/16 time signature. It contains a single melodic line with a slur over the first four notes and a final chord.</p> <p>Varição Motivo 'D' comp. 97</p>  <p>A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/16 time signature. It contains a single melodic line with three accents (^) over the first, second, and fourth notes.</p>
<p>Coda 101 a 110</p> <p>Comp. 101</p>  <p>A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a single melodic line with a slur over the first two notes, a fermata over the third note, and a final chord with an accent (^) over the first note.</p>

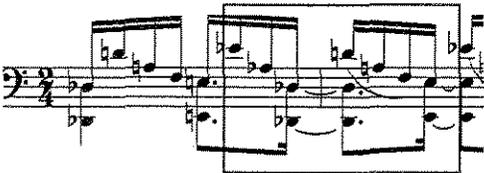
Ritmo

O ritmo é um elemento marcante neste movimento. Camargo Guarnieri explora ao máximo a utilização de síncofes e figurações pontuadas. A métrica da obra é freqüentemente alterada por meio de mudanças nas fórmulas de compasso. Este recurso é utilizado principalmente para delimitar as frases e motivos que nunca apresentam uma métrica regular. A utilização de figurações com subdivisões de 3 + 3 + 2 são freqüentes como já observamos também na *Toccata*. Outro elemento característico neste movimento é a descontinuidade rítmica observada pela constante fragmentação das frases por meio de cesuras (pausas). Isto deixa claro a idéia do compositor de recortar alguns materiais.

2º Movimento: Amargurado = 60

Forma

O segundo movimento está articulado em uma forma ABA. A seção A apresenta uma melodia com um estilo bastante improvisatório (motivo 'A'), acompanhada por acordes amplos e ritmo sincopado (motivo 'B'). A seção B inicia-se no compasso 32, com uma clara mudança de tessitura marcada principalmente pela apresentação do motivo 'C' na linha da mão esquerda. A seção se expande com a utilização dos acordes da mão direita e uma variação do motivo 'C' com acréscimo de oitavas. No compasso 67 a mão esquerda reexpõe o tema inicial acompanhada por trêmulos na mão direita. A partir do compasso 83, uma coda apresenta novamente o material inicial acompanhada por acordes sincopados na mão esquerda. A tabela abaixo mostra os principais materiais motivicos apresentados neste movimento.

Seção A (compasso 1 a 31)	Seção B (compasso 32 a 66)	Seção A' (compasso 67 a 83) (Coda 84 a 90)
<p>Motivo 'A' comp. 1</p>  <p>Motivo 'B' comp. 17</p>  <p>Varição Motivo 'B' comp. 26</p> 	<p>Motivo 'C' comp. 32</p>  <p>Varição Motivo 'C' comp. 40</p> 	<p>Motivo 'A' comp. 67</p>  <p>Varição Motivo 'A' comp. 84</p>  <p>Varição Motivo 'B' comp. 84</p> 

3º Movimento: Triunfante ♩ = 50

Forma

O terceiro movimento apresenta uma fuga a três vozes. A introdução, compasso 1 a 11, apresenta o motivo 'A' no primeiro compasso que articulará toda a seção. No compasso 12 a fuga inicia-se com a exposição do sujeito. A resposta aparece no compasso 20, no baixo, uma quarta abaixo. Esta resposta é acompanhada pelo contra-sujeito. No compasso 28 o sujeito é apresentado no soprano uma quarta abaixo da resposta. No compasso 36 uma é apresentada uma seção de divertimento com os elementos do sujeito e contra-sujeito. A partir do compasso 48 uma nova seção apresenta o sujeito em um contexto sonoro diferente: dinâmica *pianissimo* e articulação *staccato*. A indicação dada pelo compositor é *jocoso*, ou seja, uma brincadeira. O que se segue é uma nova seção de divertimento no compasso 60. No compasso 96 o sujeito será reexposto em uma forma que lembra um *stretto*. Esta seção apresenta uma expansão sonora devido à utilização de oitavas nas duas mãos. Do compasso 106 ao 113 as notas acentuadas do baixo realizam uma condução que prepara a chegada da próxima seção (si – lá – sol – fá – mi). O compasso 113 marca a volta do material da introdução (motivo 'A') que agora está em um contexto de coda. Uma figuração em fusas é acrescentada. Este material remete ao material utilizado na fuga.

Introdução (compasso 1 a 11)	Fuga (compasso 12 a 112)	Coda (compasso 113 a 130)
<p>Motivo 'A' comp. 1</p> 	<p>Sujeito comp. 12</p>  <p>Motivo 'B' comp 12</p>  <p>Motivo 'C' comp 14</p> 	<p>Motivo 'A' comp. 113</p>  <p>Variação Motivo 'B' comp. 113</p> 

Podemos concluir que a *Sonata* de Camargo Guarnieri possui alguns elementos marcantes que são utilizados nos três movimentos: o motivo inicial da sétima, os acordes formados por quintas e quartas e o motivo rítmico das síncopes. Com a utilização destes elementos o compositor transmite ao ouvinte uma continuidade de material presente em toda obra criando assim uma grande unidade entre os movimentos.

3.2 Abordagem Técnica

1º Movimento: Tenso  = 100

A *Sonata* se inicia com um intervalo de sétima maior na mão direita (Figura 56). Para uma perfeita resolução técnica do trecho deveremos utilizar um movimento elíptico do pulso no sentido anti-horário. Após tocar a nota lá a mão deverá fechar voltando para sua posição original. Ainda no primeiro compasso deveremos observar que para a execução das notas duplas acentuadas utilizaremos a articulação dos dedos juntamente com o auxílio do pulso. Recurso este que também será utilizado no decorrer dos próximos sete compassos.

A mão esquerda, do compasso 1 a 7 (Figura 56), realiza desenhos de arpejos ora ascendentes, ora descendentes. Os recursos que deverão ser utilizados aqui são: movimento elíptico do pulso no sentido horário em cada grupo de três notas que engloba a articulação dos dedos nas notas ligadas e a articulação desde o metacarpo com o auxílio do pulso nos acordes com acento. É importante observar que a mão deverá manter a posição fechada, ou seja, sempre que o polegar terminar de tocar este deverá se aproximar do segundo dedo permitindo assim uma posição da mão sem tensão.

SONATA

Para Piano
à Laís de Souza Brasil

M. Camargo Guarnieri
Dedilhados e Pedalização: Sérgio Sousa

Tenso $\text{♩} = 100$

Piano

f *mf* *ff* *p* *cresc.*

Figura 56 - Compasso 1 a 7

Do compasso 8 a 10 (Figura 57) a mão esquerda deverá executar os acordes repetidos observando as diferentes alturas do pulso com um *staccato* utilizando a articulação dos dedos juntamente com a terceira falange. Neste mesmo trecho, a mão direita deverá observar o movimento elíptico entre os grupos de notas e ainda utilizar as diferentes articulações dos dedos já comentados no capítulo 2. Atenção especial deve

ser dirigida à articulação do quarto dedo que ora está em um contexto ascendente, ora descendente.

Figura 57 - Compasso 8 a 10

A partir do compasso 11 (Figura 58) deveremos observar as diferentes articulações que se apresentam: notas acentuadas e notas *legato*. Como regra, deverá ser utilizada a articulação dos dedos inteiros juntamente com a ação do pulso em todas as notas acentuadas e duplas. As demais, que são ligadas e sem acento deverão ser executadas apenas com a articulação dos dedos. O movimento elíptico do pulso (sentido horário na mão esquerda e anti-horário na mão direita) deverá sempre ser utilizado delimitando assim cada desenho, motivo ou frase da obra, pois segundo Feuchtwanger⁵² este movimento é essencial para a execução pianística.

⁵² FEUCHTWANGER, 1997.

11

2 3 1

3

2 3 2 5 3

3 3

1 2

f

p

sfz

p

1

2

5

14

ff

1

1

2

3

5

1

3

1

3

1

3

16

1

4

2

1

2

3

1

4

3

5

f

ff

18

3

2

1

3

2

1

2

1

3

1

5

3

2

1

2

1

3

1

5

5

2

1

5

1

2

Figura 58 - Compasso 11 a 19

A partir do compasso 20 (Figura 59), novos procedimentos deverão ser utilizados. Os principais recursos a serem empregados aqui consistem nas diferentes

alturas do pulso para os acordes onde apenas as notas duplas se movimentam e movimento elíptico do pulso em todo trecho, principalmente nos saltos que nunca deverão ser alcançados por um movimento em linha reta. A articulação sempre deverá ser com os dedos inteiros e a ação do pulso para que os acentos sejam evidenciados. Observamos ainda que na mão direita do compasso 20 e 23 temos notas acentuadas no registro agudo, que deverão ser destacadas do restante do desenho. Para isso deveremos diferenciar o ataque destas que deverá ser mais incisivo do que o ataque das demais. Para tal efeito o recurso empregado aqui será: ataque de pulso nas notas acentuadas e diferentes alturas para as demais notas (Figuras 60 a 62).

No compasso 31 os trinados da mão direita deverão ser executados apenas da tecla para baixo, ou seja, sem grande amplitude de articulação e controle absoluto do mecanismo do instrumento. É necessário também que um pequeno movimento de respiração do pulso anteceda cada trinado.

The image shows a musical score for piano, measures 20 through 31. The score is written for two staves: the right hand (treble clef) and the left hand (bass clef). The time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#). The right hand part is highly rhythmic, featuring numerous triplets and accents (>). The left hand part is more melodic, with some triplets and a dynamic marking of *ff* (fortissimo) starting around measure 28. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

22 *ff* *p*

24 *ff*

26 *ff*

29 *sfz* *sfz* *p* 1 3 2 1-3 1 3 1 2-3

Figura 59 - Compasso 20 a 31



Figura 60 – Acorde com ação do pulso



Figura 61 - 1ª altura



Figura 62 - 2ª altura

Do compasso 32 a 35 (Figura 63), a linha da mão direita apresenta uma seqüência de notas que deverá ser executada com uma precisa articulação de cada dedo e ainda o movimento elíptico do pulso deverá ser observado em todo trecho. Cada vez que o movimento da linha melódica muda de direção o movimento elíptico do pulso deverá ser retomado ou reiniciado.

Figura 63 - Compasso 32 a 35

A partir do compasso 36 (Figura 64) temos um novo desenho que consiste em um grupo de síncopes sobreposto por uma linha melódica principal. Para perfeita execução deste trecho deveremos observar as diferentes alturas do pulso para a resolução das síncopes e ainda duas articulações diferenciadas: para as notas superiores acentuadas deveremos utilizar uma articulação do dedo inteiro e para as síncopes, apenas da tecla para baixo utilizando o recurso de dupla repetição do teclado. Neste mesmo trecho na mão esquerda deveremos ressaltar as diferentes alturas do pulso e a articulação com os dedos inteiros.

Figura 64 - Compasso 36 a 39

A partir do compasso 40 (Figura 65) a linha da mão esquerda apresenta uma seqüência de oitavas. Para a execução deveremos observar o dedilhado 1 – 5 para

teclas brancas e 1 – 4 para teclas pretas. O movimento elíptico do pulso entre as oitavas é fundamental para a realização do trecho. Na mão direita um novo desenho é apresentado: uma melodia que deverá ser tocada com uma articulação de dedo para que o acento seja evidenciado e os acordes de acompanhamento deverão ser executados com diferentes alturas do pulso da tecla para baixo. Uma solução para o dedilhado que poderá ser utilizada é o cruzamento da mão esquerda sobre a direita para a realização da última semicolcheia da melodia do primeiro tempo de cada compasso, como mostra o trecho abaixo. Deveremos observar ainda que a mão esquerda deve cruzar e tocar as notas na diagonal com os dedos 2 – 3. No compasso 44, o desenho da mão direita segue um padrão de cinco notas que se deslocam na métrica do compasso. O dedilhado indicado permitirá uma fácil execução do trecho assim como as mudanças de altura do pulso. A figura 66 demonstra o cruzamento da mão esquerda sobre a direita.



Figura 66 - Cruzamento mão esquerda

No compasso 52 (Figura 67), os acordes da mão direita serão facilmente executados se utilizarmos as diferentes alturas do pulso. A partir do compasso 55 uma escala em acordes de sétimas é apresentada. A execução segue o mesmo padrão de articulação auxiliada pelo pulso juntamente com a abertura e o deslocamento do braço até a região aguda do teclado.

55

cresc.

fff *p*

8^{va}

8^{va}

Figura 67 - Compasso 52 a 57

O trecho que se segue até o compasso 74 (Figura 68) utilizará os mesmos recursos já apresentados: diferentes alturas e movimento elíptico do pulso. No compasso 75 inicia-se a reexposição e, portanto teremos os mesmos procedimentos já apresentados na exposição.

62

ff *f* *f*

64

fff *p*

66

68

70

73

ff

p

f

p

p

f

cresc.

ff

fff

f

3 5 4 2 5 4 3 3 3 5 3 2 5 4 3 3 2
2 1 1 1 1 1 1 2 1 2 1 1 1 1 1 1 1

Figura 68 - Compasso 62 a 73

No compasso 97 (Figura 69), um novo recurso deverá ser utilizado para a realização deste trecho. Em ambas as mãos há uma linha melódica acompanhada de

acordes. O movimento lateral do pulso entre a melodia e as notas duplas do acompanhamento juntamente com as diferentes alturas (do pulso) entre os acordes deverão ser empregados (Figuras 70 a 72).

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 97 and 98, and the second system covers measures 99, 100, and 101. The music is written in 7/16 time and features a complex rhythmic pattern with frequent accents. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, and 5. The dynamic marking *f* (forte) is present in measure 97, and *ff* (fortissimo) appears in measures 100 and 101. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 69 - Compasso 97 a 101



Figura 70 - Movimento lateral e alturas



Figura 71 - Movimento lateral e alturas



Figura 72 - Movimento lateral e alturas

No compasso 101 (Figura 73) inicia-se um trecho em oitavas na mão direita e esquerda que conduzirão ao final do movimento. Deveremos observar a ação do pulso nas oitavas e ainda o movimento elíptico. Os três acordes finais deverão crescer até uma sonoridade *fff*. Para isso uma articulação veloz desde o pulso deverá ser utilizada.

5 2
A 1

99

ff

fff

102

cresc.

fff

105

fff

fff

108

The image shows a musical score for piano, measures 99 to 110. The score is written in bass clef with a 3/4 time signature. It consists of two staves. The first staff has dynamics *ff* and *fff*. The second staff has 'Sub' markings with dashed lines and arrows indicating pedal points. The music features a strong rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Figura 73 - Compasso 99 a 110

O pedal direito deverá ser utilizado com muita parcimônia em todo este movimento. A forte característica rítmica do movimento exige que o recurso seja utilizado para realçar e evidenciar estes ritmos e em poucas situações será utilizado com a finalidade de ligar. Portanto, o pedal que será requisitado em quase todo o movimento será o chamado rítmico, ou seja, aquele que o é acionado junto com a nota e não antes. As indicações de pedalização podem ser observadas na edição da partitura no anexo 2 deste trabalho.

2º Movimento: Amargurado = 60

O segundo movimento inicia-se dentro de uma sonoridade *piano* e *pianissimo* (Figura 74). Para a execução de tal sonoridade deveremos observar a articulação dos dedos que deverá ser da tecla para baixo e à medida que for necessária uma maior sonoridade deveremos aumentar a amplitude da articulação. Um elemento de grande importância neste trecho em *cantabile* será a utilização do movimento elíptico do pulso para delimitar os motivos e frases do trecho. As apojaturas, que são freqüentes neste movimento, deverão ser sempre precedidas por uma respiração do pulso e sempre conduzidas à nota real por um movimento elíptico (Figuras 75 a 78). As grandes aberturas exigidas para se tocar os acordes da mão esquerda deverão ser cuidadosamente estudados de forma a se observar os ângulos dos dedos. O segundo dedo sempre deverá obedecer ao ângulo que forma com o polegar (Figura 79).

II

Amargurado $\text{♩} = 60$

The musical score consists of four systems of piano accompaniment in 4/4 time, G minor. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The piece is titled "Amargurado".

- System 1 (Measures 1-4):** Starts with a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated: 1 3 2, 5 2, 1, 4 2 1 4, 2. The piece begins with a *pp* dynamic.
- System 2 (Measures 5-8):** Continues the melodic line with fingerings 1 2 4 3 2, 1. The accompaniment features a steady eighth-note pattern.
- System 3 (Measures 9-12):** Includes dynamic markings *dolce*, *pp* (*m.s.*), and *rall.*. The tempo changes to *a tempo*. Fingerings include 5 2 1, 3, 2, 5, 2 1.
- System 4 (Measures 12-16):** Ends with a *rall.* marking. Fingerings include 3, 5 3 1 3, 5, 5 2 1 4, 3, 1 2.

Figura 74 - Compasso 1 a 16

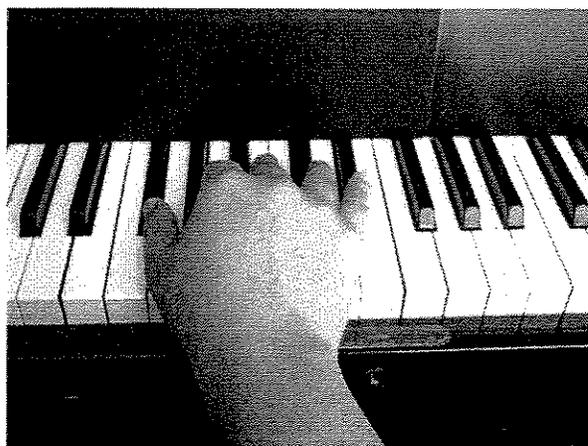


Figura 75 - Apojatura 1ª nota

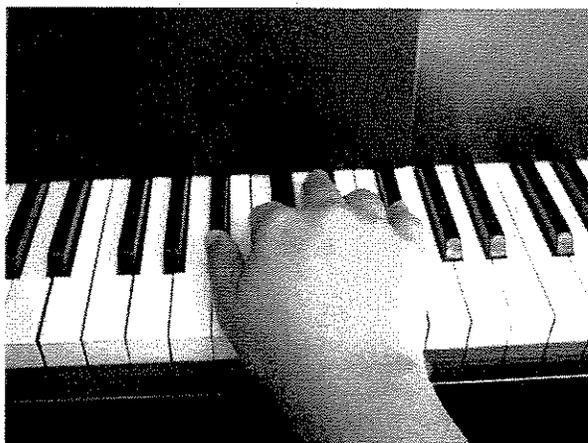


Figura 76 - Apojatura 2ª nota



Figura 77 - Apojatura 3ª nota

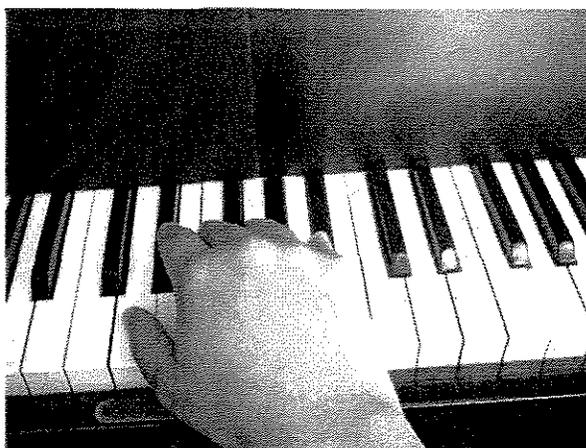


Figura 78 - Nota real



Figura 79 - Posição acorde

No compasso 22 e 24 (Figura 80) um novo desenho é apresentado na linha da mão direita. A linha da melodia e as nonas duplas deverão ser realizadas com um movimento de mudança de alturas do pulso, possibilitando assim o *cantabile* da melodia dissociado do acompanhamento. Neste mesmo trecho, na mão esquerda, os acordes em *pianissimo* deverão ser tocados da tecla para baixo e com diferentes alturas do pulso. No compasso 26 a sonoridade está dentro de uma dinâmica *forte*, e para a

execução da linha melódica deveremos articular o dedo inteiro observando o ângulo específico de cada um. Os acordes da mão esquerda deverão ser tocados com uma articulação da terceira falange possibilitando assim a execução dos *staccatos*. Como indica a partitura, o pedal não deverá ser utilizado para que se produza a sonoridade requerida pelo compositor.

The musical score consists of three systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system (measures 21-24) shows a melodic line in the right hand with fingerings 4 3 2 1 and 4 2 1 2 1. The left hand provides a harmonic accompaniment with dynamics *pp*, *ff*, and *cresc.*. The second system (measures 25-27) features a melodic line with fingerings 4 3 2 1 2 1 and 3 2 1 3 5 2. The left hand has a dynamic of *f* and the instruction *seco, sem pedal*. The third system (measures 28-30) shows a melodic line with fingerings 5 3 1 2 1 and a dynamic of *dim.*

Figura 80 - Compasso 21 a 30

A partir do compasso 32 (Figura 81) um novo acompanhamento será apresentado na mão esquerda. Para sua execução deveremos observar as ligaduras de

frase em grupos de sete semicolcheias. A métrica do desenho não corresponde à métrica do compasso. É necessário ainda ressaltar que o polegar deverá tocar a partir de uma articulação de cima e logo após deverá fechar aproximando-se do segundo dedo. O movimento elíptico do pulso é fundamental para a execução do trecho. A partir do compasso 40 o desenho do acompanhamento é expandido e a ele é adicionada uma linha em oitavas. O princípio para a execução é o mesmo descrito acima se acrescentando a abertura da mão para as oitavas. Na mão direita, a partir do compasso 40 são realizados acordes e saltos. Para a resolução técnica deste trecho será necessária a utilização de dois procedimentos: primeiro o movimento elíptico entre os acordes, principalmente entre os saltos, e segundo a articulação desde o metacarpo com a ação do pulso sobre os acordes (Figuras 82 a 87).

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system covers measures 31 to 39. Measure 31 begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It features a melodic line with a triplet of eighth notes (fingerings 1, 2, 3, 4) and a bass line with a triplet of eighth notes (fingerings 1, 2, 3, 4, 5). A *rall.* marking is present. Measure 32 shows a triplet of eighth notes in the treble (fingerings 1, 2, 3) and a *p* dynamic. Measure 33 includes a *a tempo* marking and a triplet of eighth notes in the treble (fingerings 1, 2, 5, 1). Measure 34 has a triplet of eighth notes in the treble (fingerings 2, 4, 1). Measure 35 features a triplet of eighth notes in the treble (fingerings 1, 2, 3, 4). Measure 36 has a triplet of eighth notes in the treble (fingerings 1, 2, 3). Measure 37 has a triplet of eighth notes in the treble (fingerings 1, 2, 3). Measure 38 has a triplet of eighth notes in the treble (fingerings 1, 2, 3). Measure 39 has a triplet of eighth notes in the treble (fingerings 1, 2, 3). The second system covers measures 34 to 39. Measure 34 has a triplet of eighth notes in the treble (fingerings 1, 2, 3). Measure 35 has a triplet of eighth notes in the treble (fingerings 1, 2, 3). Measure 36 has a triplet of eighth notes in the treble (fingerings 1, 2, 3). Measure 37 has a triplet of eighth notes in the treble (fingerings 1, 2, 3). Measure 38 has a triplet of eighth notes in the treble (fingerings 1, 2, 3). Measure 39 has a triplet of eighth notes in the treble (fingerings 1, 2, 3). The bass line in both systems consists of chords and triplets of eighth notes. Dynamics include *pp* in measure 32 and *p* in measure 33.

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system begins at measure 38, marked with a forte (*f*) dynamic. The right-hand staff features a melodic line with a slur over measures 38-40, followed by a sequence of notes with fingerings: 5, 4, 2, 1, 4, 2, 1, 3, 2. A dynamic marking of *ff* appears at the end of the system. The second system starts at measure 41 and continues to measure 43. It features a complex texture with multiple chords and melodic lines in both hands, including a prominent chordal texture in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Figura 81 - Compasso 31 a 43



Figura 82 - Acorde com ação do pulso



Figura 83 - Movimento elíptico para o próximo acorde



Figura 84 - Movimento elíptico para o próximo acorde



Figura 85 - Acorde com ação do pulso



Figura 86 - Movimento elíptico para o próximo acorde



Figura 87 - Acorde com ação do pulso

O trecho a seguir apresenta a partir do compasso 49 (Figura 88), um desenho com uma linha melódica acompanhada por grupos de três semicolcheias. A resolução será utilizar o movimento do pulso em cada grupo de três notas e diferenciar a articulação da melodia e do acompanhamento: a nota superior é articulada pelo dedo inteiro e as demais da tecla para baixo. Este procedimento será repetido até o compasso 66.

47

3 2 1 4 3 2 5 3 1 2

pp suave

51

cresc.

53

ff

Figura 88 - Compasso 47 a 55

A partir do compasso 67 a melodia inicial é reexposta na linha da mão esquerda (Figura 89). A mão direita realiza um desenho com trêmulos acompanhando a melodia principal. Para a execução dos trêmulos deveremos observar os seguintes princípios: respiração do pulso no início de cada trêmulo e movimento de rotação lateral do pulso. Observamos ainda que a articulação deve ser da tecla para baixo utilizando o mecanismo da dupla repetição do teclado. A partir do compasso 73, os trêmulos são

apresentados na mão esquerda que realizará o mesmo movimento já descrito. Outro elemento presente neste trecho é o arpejo (compassos 71, 74 e 76), que deverá ser executado de modo a não prejudicar o tempo da melodia. A articulação deverá ser da tecla para baixo.

Tempo Primo ♩ = 60

65 *rall.* *p* *sfpp* 1-3 1-4 2-5 1-4 1-5

Mudar o pedal, segurando o re bequadro da mão direita e o re bemol da esquerda.

70 12 5-2 *p* *f*

73 2-1 5 *cresc.*

Figura 89 - Compasso 65 a 78

A partir do compasso 84 (Figura 90) a melodia do início é novamente apresentada. O contexto sonoro está sempre no âmbito de um *pianissimo*. A articulação deverá ser dirigida pelo *cantabile*. Os acordes da mão esquerda deverão ser executados observando as diferentes alturas do pulso dentro de uma sonoridade *ppp*, para tal, utilizaremos a articulação da tecla para baixo e a dupla repetição do teclado.

Figura 90 - Compasso 83 a 90

Ao contrário do primeiro movimento, o pedal direito aqui deverá ser muito mais explorado para que a sonoridade tenha o caráter que o compositor pede. O pedal de ligação será utilizado em todo movimento, com exceção apenas do trecho do compasso 26 onde o compositor solicita uma sonoridade mais seca.

3º Movimento: Triunfante ♩ = 50

O terceiro movimento inicia com um desenho de acordes em *fortissimo* precedidos por um grupo de apojeturas de duas notas nas duas mãos (Figura 91). A execução deverá ser precisa ritmicamente. As apojeturas deverão ser realizadas em um único movimento até o acorde. O pulso realizará um movimento elíptico no sentido horário na mão esquerda e anti-horário na mão direita (Figuras 92 a 97). Além deste procedimento utilizaremos duas alturas do pulso na repetição do segundo e terceiro acordes do compasso (Figuras 98 e 99). Estes procedimentos deverão ser observados em toda introdução do movimento até o compasso 11.

III

Triunfante ♩ = 60

The musical score consists of two systems of grand staves. The first system contains measures 1, 2, and 3. Measure 1 begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 2 concludes with a piano (*pp*) dynamic, indicated by the marking *pp subito*. The second system contains measures 4, 5, and 6. Measure 4 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The notation includes chords, slurs, and accents throughout the piece.

Enérgico (Fuga a 3 partes)

$\text{♩} = 80$

8

fff *pp* *ppp* *f* *rude* *ppp*

Figura 91 - Compasso 1 a 10

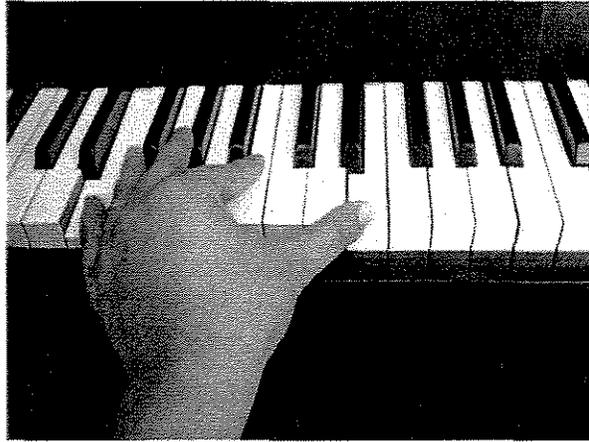


Figura 92 - Apojatura mão esquerda



Figura 93 - Movimento elíptico do pulso



Figura 94 - Acorde com ação do pulso



Figura 95 - Apojatura mão direita



Figura 96 - Movimento elíptico do pulso



Figura 97 - Acorde com ação do pulso

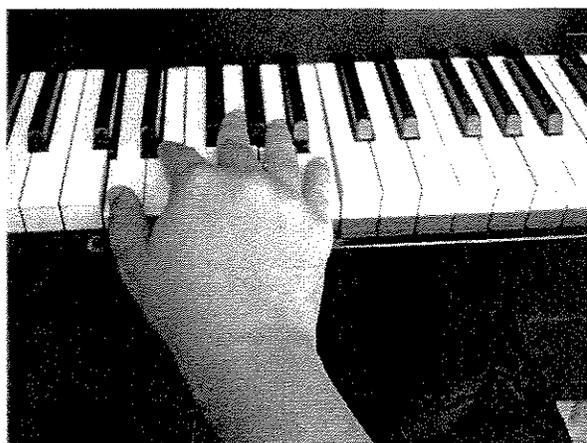


Figura 98 - 1ª altura



Figura 99 - 2ª altura

No compasso 12 (Figura 100) inicia-se uma fuga a três vozes com a indicação *Enérgico* e $\text{♩} = 80$. Do compasso 12 ao 19 é apresentada a primeira entrada do sujeito. Para sua execução deveremos observar a diferença de articulação colocada pelo compositor: notas acentuadas e grupos de notas ligadas. As notas acentuadas deverão ser tocadas com a articulação do dedo inteiro desde o metacarpo e as ligadas com a articulação apenas dos dedos. No compasso 20 (Figura 100) a resposta é apresentada no baixo. A articulação deverá ser exatamente a mesma já descrita. Deverá ser observada aqui a diferença de dinâmica entre a resposta e o contra-sujeito, como sugere o próprio compositor: resposta *forte* e contra-sujeito *piano*. O compasso 28 (Figura 100) marca a entrada da terceira voz na região do soprano. Aqui deveremos atentar para o fato de que esta linha está em um contexto onde as notas da voz do contralto, em alguns momentos, formarão notas duplas com o soprano. Para a realização será necessário uma diferenciação das articulações entre as vozes. A voz do soprano deverá ter além da articulação já descrita a ação do pulso para que esta seja destacada (Figuras 101 e 102). O trecho seguinte, até o compasso 44, utilizará os mesmos princípios já estudados acima.

Enérgico (Fuga a 3 partes)

$\text{♩} = 80$

The musical score shows three staves. The top staff (Soprano) begins with a forte (fff) dynamic. The middle staff (Alto) and bottom staff (Bass) follow. Measure 12 is marked 'Enérgico' and '♩ = 80'. Measure 19 is marked 'pp'. Measure 20 is marked 'f' and 'rude'. Measure 28 is marked 'ppp'. The score includes various articulations and dynamics throughout.

13

2 3 1 2 3 1 1 3 5 2 1

p

18

4 5 1 3 5 1 3 2 1

p

22

3 2 1 3 1 5 4 5 2 1 5 2 1

26

5 2 3 5 1 2 1 5 2 1 5 1 2 5

f *p*

30

2 1

1 2 1 3 4 5 1 2 5

Figura 100 - Compasso 8 a 32



Figura 101 - Articulação com ação do pulso

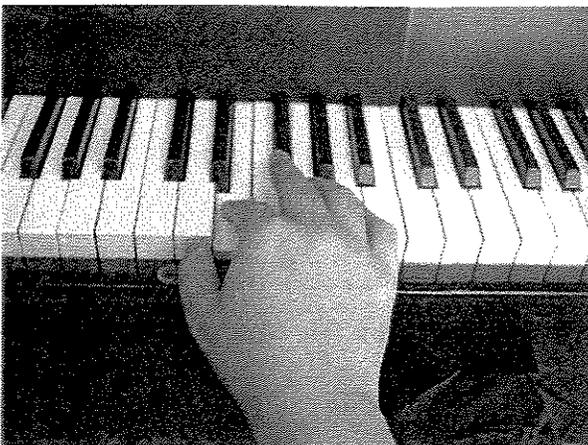


Figura 102 – Articulação com ação do pulso

A partir do compasso 45 (Figura 103), a seqüência dos acordes deverá ser executada com a ajuda do pulso para que se produza a sonoridade exigida (Figuras 104 e 105). O trecho a seguir, compasso 48, reapresenta o tema, agora com um caráter totalmente diferente: a sonoridade solicitada pelo compositor é *pianissimo* e *staccato*. Para a resolução deste trecho deveremos utilizar o recurso da terceira falange. O contra-sujeito que acompanha o trecho é todo *legato*. Para uma diferenciação no timbre desta seção poderemos utilizar o pedal *una corda*. Até o compasso 95 os procedimentos já descritos se repetirão.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 42, features a melodic line in the right hand with accents and a bass line in the left hand with dynamic markings 'f' and 'f'. The second system, starting at measure 46, shows a more complex texture with chords in the right hand and a bass line in the left hand, including dynamic markings 'ff' and 'pp', and a 'ped' marking for the left hand.

51

55

59

63

poco a poco

f

cresc.

The musical score consists of four systems of two staves each. The first system (measures 51-54) shows a melodic line in the right hand with slurs and a bass line with fingerings 2, 1 2, 1 2, and 2 1. The second system (measures 55-58) includes the instruction *poco a poco* and *f*, with fingerings 1 3 2 and 5 in the bass line. The third system (measures 59-62) features a *cresc.* instruction and various fingerings like 2 1, 1 3 2 1 2, 5 4, and 4. The fourth system (measures 63-66) continues the melodic and harmonic development.

Figura 103 – Compasso 42 a 66



Figura 104 - Ação do pulso – acorde



Figura 105 – Ação do pulso – acorde

Do compasso 96 ao compasso 112 (Figura 106) a sonoridade será bastante ampliada devido à utilização de oitavas nas duas mãos. Deveremos observar que para a execução é imprescindível a ação do pulso e o dedilhado 1-5 para teclas brancas e 1-4 para teclas pretas. O movimento elíptico do pulso deverá ser utilizado em todo o trecho.

93

97

101

104

ff

fff

ff

Figura 106 - Compasso 93 a 106

O compasso 113 (Figura 107) marca a volta ao material da introdução, com o acréscimo de um desenho em *pianissimo* e *staccato* de fusas. A resolução do trecho será a mesma já apresentada no início do movimento. Acrescentamos apenas que a articulação das fusas deverá ser em uma sonoridade *pianissimo* com a ação da terceira falange. A obra se encerra com uma sonoridade *fff* que deverá ser alcançada por meio da articulação do dedo inteiro juntamente com o pulso.

Triunfante $\text{♩} = 50$

113 *fff* *pp* *fff*

3 1 2 3 2 3

1 3 2 1 2 1

116 *pp* *p* *pp* *pp*

1 3 5 2

5 2 1 3 2

120 *pp* *fff* *pp*

123 *fff* *pp* *fff* *pp* *pp*

126 *rall.* *pp* *ff* *a tempo* *fff*

Figura 107 - Compasso 113 a 130

O pedal direito deverá, como no primeiro movimento, ser utilizado de forma a não prejudicar o caráter rítmico. Várias seções que estão articuladas em *staccato* deverão ser tocadas sem nenhuma utilização do recurso.

3.3 Princípios Básicos

A *Sonata* de Camargo Guarnieri representa uma das mais importantes e das mais virtuosísticas de suas obras. Como podemos observar a obra exige do pianista uma grande variedade de recursos técnicos para sua execução. Contudo podemos sintetizá-la em alguns procedimentos básicos: ação do pulso em acorde em notas repetidas, movimento elíptico do pulso e movimento lateral do pulso. Com estes três recursos podemos abordar a obra em sua totalidade. Os longos trechos em acordes devem observar as diferentes alturas do pulso e o movimento elíptico para os saltos tão freqüentes na obra. Nos trechos onde temos padrões com melodia e acompanhamento na mesma mão, deverá ser utilizado o movimento lateral do pulso. Assim como a *Toccata*, a *Sonata* necessita da pesquisa minuciosa de todos os recursos técnicos que venham facilitar sua execução.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

Camargo Guarnieri produziu uma vasta literatura para o piano. Em mais de cento e trinta obras para o instrumento demonstra um pleno conhecimento do teclado. Escreve de modo claro e principalmente de maneira inteligente. Tudo tem um sentido e um objetivo. Trabalha em todos os registros do instrumento recriando por meio do seu vasto conhecimento musical, um pianismo sólido. Sua consciência do relevo do teclado é absoluta.

Como pudemos ver a *Sonata* e a *Toccatà* de Camargo Guarnieri apresentam uma grande variedade de procedimentos técnicos. Assim permitiu-nos uma ampla abordagem visando o funcionamento do corpo em relação a sua escrita para o teclado. As obras que se apresentam aparentemente quase intransponíveis, tornam-se possíveis com o estudo detalhado de todos os procedimentos. Verificamos que todos os problemas podem ser resolvidos de forma prática. O compositor pensou em todos os detalhes e recursos, escrevendo peças que são comparáveis a quaisquer outras do repertório internacional do século XX. Todos os procedimentos utilizados na execução demonstram claramente que a história e a evolução da técnica pianística foram incorporadas pelo compositor no tratamento dado às obras que analisamos.

Se cada recurso pianístico que foi desenvolvido desde a invenção do piano se transforma com as contribuições de cada compositor ao repertório, Camargo Guarnieri também imprime em sua *Toccatà* a sua visão da técnica de notas duplas e alturas do pulso, que é diferente da *Toccatà* de Schumann ou de Prokofiev, mas todas possuem um princípio técnico de execução. Os três compositores possuíam a habilidade de observar a técnica utilizada no repertório de outros e utilizá-la de maneira nova. Da mesma forma é o movimento elíptico ou as diferentes alturas do pulso que são utilizados desde uma *Sonata* de Scarlatti até a *Sonata* de Camargo Guarnieri.

Podemos concluir que a abordagem realizada neste trabalho possibilita ao performer a identificação clara dos recursos pianísticos a serem utilizados no repertório. Podemos assim comprovar nossa hipótese inicial: realmente é possível estabelecer uma linha sistemática para o estudo da técnica pianística aplicada ao repertório possibilitando ao executante a resolução dos problemas mecânicos a partir da investigação dos procedimentos básicos focalizados ao longo do trabalho.

Acreditamos que os procedimentos apresentados e discutidos nesta pesquisa não se aplicam apenas às obras estudadas. Procuramos estabelecer uma forma de abordagem da técnica pianística onde os princípios básicos do funcionamento geral dos dedos, mãos, pulsos e braços possam subsidiar a compreensão de qualquer obra do repertório pianístico. Assim, dentro de cada estética ou estilo, os compositores utilizam elementos pianísticos que têm a mesma essência técnica.

A partir deste estudo podemos inferir que a técnica pianística parte de princípios comuns que são adaptados a contextos diferentes. A habilidade de reconhecer e lidar

com estes procedimentos dá ao pianista a capacidade de compreender a execução de uma forma mais ampla e segura como acreditamos ter demonstrado em nosso trabalho.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Maurício Zamith. *Choro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri: formalismo estrutural e presença de aspectos da música brasileira*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Instituto de Artes – UNICAMP, 2000.

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

_____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.

BARONI, Sílvio R. *O Intérprete-Pianista no fim do milênio*. Tese de Doutorado. São Paulo: Departamento de Música – ECA/USP, 1999.

_____: *O Pedal e seus meandros*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Instituto de Artes – UNESP, 1994.

_____. *O Concerto nº 3 para piano e orquestra de Edmundo Villani-Côrtes: uma abordagem técnico-anatômico-pianística*. Pós-Doutoramento. Campinas: Instituto de Artes / Departamento de Música – UNICAMP, 2003.

BERNSTEIN, Seymour. *With your own two hands*. New York: G. Schirmer, 1981.

CAVALIERI FRANÇA, Cecília. Performance instrumental e educação musical: a relação entre compreensão musical e a técnica. *Per Musi, Revista de Performance Musical*, v.1, p. 52-62. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2000.

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

CONE, E. T. *Musical form and musical performance*. New York: W. W. Norton, 1968.

COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1987.

DAVIDSON, J. W. What type of information is conveyed in the body movements of solo musician performers? *Journal of Human Movements Studies*, 6, 279 – 301, 1995.

DRAKE, C. PALMER, C. Skill acquisition in music performance: relations between planning and temporal control. *Cognition*, 74, 1 – 32, 2000.

EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Chopin: pianist and teacher – as seen by his pupils*. 3.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Enciclopédia de Musica Brasileira. São Paulo: Art Editora Publifolha, 1998.

FEUCHTWANGER, Peter. *Exercises for curing playing-related disorders in pianists as well as for learning a functionally natural behavior in piano playing*. [on-line].

Disponível em: <http://www.peter-feuchtwanger.de/>. 01/06/2003.

_____. *Pianists behaving badly*. [on-line]. Disponível em: <http://www.peter-feuchtwanger.de/>. 01/06/2003.

_____. *O the importance of sitting correctly at the piano*. [on-line]. Disponível em: <http://www.peter-feuchtwanger.de/>. 01/06/2003.

FIALKOW, Ney. *The Ponteiros of Camargo Guarnieri*. Tese de Doutorado. The Peabody Institute of the Johns Hopkins University, 1995.

FREITAG, Léa Vinocur. *Momentos de Música Brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985.

GÁT, Jozsef. *The Technique of Piano Playing*. 5. ed. London: Collet's, 1980.

GILLESPIE, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. New York: Dover Publications, 1972.

GROSMAN, Miriam. Franz Liszt e a técnica pianística (resenha). In: *Revista da Academia Nacional de Música*, v. 11, p. 173-175. Rio de Janeiro, 2000.

GROSSI, Alex Sandra de Souza. *O idiomático de Camargo Guarnieri nos 10 improvisos para piano*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2002.

GUARNIERI, Camargo. *Sonata para Piano*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

_____. *Toccata*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1947.

HAZAN, Eduardo. *O Piano: Alguns Problemas e Possíveis Soluções*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1984.

KARDOZOS, Eliane Haas. *A arte de tocar piano*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 1991.

KAPLAN, José Alberto. *Teoria da aprendizagem pianística*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.

LAGE, G. M., BORÉM, F., BENDA, R. N., MORAES, L. C. Aprendizagem motora na performance musical: reflexões sobre conceitos e aplicabilidade. *Per Musi*, 5/6, 14 – 37, 2002.

LEIMER, K., GIESEKING, W. *La moderna ejecución pianística*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1950.

LHEVINNE, Josef. *Basic principles in pianoforte playing*. New York: Dover Publications, 1972.

LOMBARDI, Nilson. *Camargo Guarnieri: obra, vida e estilo*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 1984.

LYKE, James & ENOCH, Yvonne. *Creative Piano Teaching*. 2.ed. Illinois: Stipes Publishing Company, 1987.

MACHADO, Glória Maria Ferreira. *O Funcionamento do Aparelho Locomotor, relacionado ao piano e seu ensino*. Ribeirão Preto, 1984.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1994.

MATTHAY, Tobias. *The visible and invisible in pianoforte technique*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

- MORAES, Maria José Dias Carrasqueira de. *A Pianística de Camargo Guarnieri apreendida através dos vinte estudos para piano*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1994.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- NEUHAUS, Heinrich. *The art of piano playing*. 2.ed. Wolfeboro, New Hampshire: Longwood Academic, 1983.
- PALMER, C. (1997) Music performance. *Annual Review Psychology*, 48, 115 – 138.
- PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-Century Harmony*. New York: W. W. Norton Company, 1961.
- PORTALES, Guy de. *A vida de Chopin*. Trad. Aristides Ávila. São Paulo: Livraria Cultura Brasileira, 1934.
- RAYMUNDO, Harley Aparecida Elbert. *Camargo Guarnieri em fins de milênio: o papel de um compositor nacional na formação da música erudita brasileira*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA – USP, 1997.

RICHERME, Cláudio. *A técnica pianística: uma abordagem científica*. São João da Boa Vista, SP: Air Musical Editora, 1996.

_____. Legato “natural” e legato “artificial” na execução pianística. In: *Per Musí*, v. 5/6, p. 163-166. Belo Horizonte, 2002.

SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. 6 Ed. London: Macmillan, 1980.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1993.

SHAFFER, H. L. Performance of Chopin, Bach, and Bartok: studies in motor programming. *Cognitive Psychology*, 13, 326 – 376, 1981.

SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.

SLOBODA, J. A. Music Performance. In: Deutsch, D. (ed.). *The psychology of music*. New York, Academic Press, 1982.

_____. *The musical mind: the cognitive psychology of music*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

_____. Musical expertise. In: Ericsson, K. A., Smith, J. *Toward a general theory of expertise: prospects and limits*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

SLOBODA, J. A., CLARKE, E., F., PARNCUTT, R. and RAEKALLIO, M. Determinants of finger choice in piano sight-reading. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 24 - 1, 185 – 203, 1998.

USZLER, M., GORDON, S., MACH, E. *The well-tempered keyboard teacher*. New York: Schirmer Books, 1991.

VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida*. Trad. Vera Silvia Camargo Guarnieri. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial, 2001.

_____. *Solo piano music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri*. Columbia University, 1971.

WATSON, Dereck. *Liszt*. Trad. Clovis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

WHITE, John D. *Comprehensive Musical Analysis*. New Jersey: The Scarecrow Press, 1994.

ANEXO 1 – PARTITURA TOCCATA

(Edição por Sérgio Sousa)

Para Guiomar Novaes
TOCCATA

M. Camargo Guarnieri
Pedalização e Dedilhos: Sérgio Sousa

Piccante ma con garbo ♩ 100

Piano

p *sempre molto stacc.*

cresc. ----- *rall.*

a tempo

f

Musical score for measures 12-13. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 2/4 time. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes. Fingering numbers (1-5) are placed above and below notes. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 14-15. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 2/4 time. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *cresc.* and *cedendo*. Fingering numbers are present throughout.

Musical score for measures 17-18. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 2/4 time. The music features complex rhythmic patterns with accents. Dynamic markings include *a tempo*, *pp subito*, and *pp*. Fingering numbers are present throughout.

Musical score for measures 20-21. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 2/4 time. The music features complex rhythmic patterns with accents. Fingering numbers are present throughout.

Musical score system 1, measures 22-23. Treble clef, 2/4 time signature. Includes fingering numbers (5, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 3, 4, 5, 3, 4, 5, 4, 5) and dynamic markings (>).

Musical score system 2, measures 24-25. Treble clef, 2/4 time signature. Includes dynamic markings *pp* and fingering numbers (1, 4, 3, 1, 3, 5, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1).

Musical score system 3, measures 27-28. Treble clef, 2/4 time signature. Includes dynamic marking *cresc.* and fingering numbers (5, 4, 5, 4, 5, 4, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 5, 2, 3, 1, 2).

Musical score system 4, measures 30-31. Treble clef, 2/4 time signature. Includes dynamic markings *f* and *sempre crescendo*.

32

p subito *ff*

5 2 1, 4, 5, 4, 3, 4 5 4

This system contains measures 32, 33, and 34. Measure 32 begins with a piano (*p subito*) dynamic and features a complex bass line with fingerings 5, 2, 1 and a treble line with a grace note and a slur. Measure 33 is marked *ff* and contains a treble line with a grace note and a slur, and a bass line with a grace note and a slur. Measure 34 continues the *ff* dynamic with a treble line featuring a slur and a grace note, and a bass line with a slur and a grace note. Fingerings 4, 5, 4, 3, 4 5 4 are indicated above the treble staff.

35

cresc. *p subito*

4, 5, 4, 5, 5, 5, 2 1, 4 2 1, 5 2 1 3

This system contains measures 35 and 36. Measure 35 is marked *cresc.* and features a treble line with a slur and a grace note, and a bass line with a slur and a grace note. Measure 36 is marked *p subito* and features a treble line with a slur and a grace note, and a bass line with a slur and a grace note. Fingerings 4, 5, 4, 5, 5, 5, 2 1, 4 2 1, 5 2 1 3 are indicated above the treble staff.

37

fff *sempre crescendo*

This system contains measures 37 and 38. Measure 37 is marked *fff* and features a treble line with a slur and a grace note, and a bass line with a slur and a grace note. Measure 38 is marked *sempre crescendo* and features a treble line with a slur and a grace note, and a bass line with a slur and a grace note.

39

fff *cresc.*

4, 5, 3 4 5, 1 2 5 1 2 5 1 2, 2 1, 3 2 1

5 2 1 2 1

This system contains measures 39 and 40. Measure 39 is marked *fff* and features a treble line with a slur and a grace note, and a bass line with a slur and a grace note. Measure 40 is marked *cresc.* and features a treble line with a slur and a grace note, and a bass line with a slur and a grace note. Fingerings 4, 5, 3 4 5, 1 2 5 1 2 5 1 2, 2 1, 3 2 1 are indicated above the treble staff, and 5 2 1 2 1 is indicated above the bass staff.

41

1 2 5 1 2 5 1 2

fff cresc.

42

3 5 4
2 2 1

1 2 3 5

3 4 3

5 2 1 3

2 3

5 2 1

p

f

44

5 3 1 3 1 2 4 2 1 2 3

f marc.

cresc.

5 2 1

f

46

5 4 5 4 5 4 5 4

poco rit.

a tempo

5 2 1

sffz

f

48

f marc.

cresc.

5 2 1 5 1 3 1 2 4 2 1

5 4

50

a tempo

f

sfz

(m.s.)

3 4 5

123 5

5 3 2 1 1 2 3 5

2 5 4 5

1 2 1

5 2 1 2

52

f

sfz

5 4 2 1

5 5 4 5 5

1 2 1 2 1

54

(m.s.)

sfz

sempre stacc.

dim.

57

1 2 5 3 1 2 5 3

mp

ff

mf

60

1 2 5 3 1 2 5 3

ff

ff

f

62

5 4 5 4 5 4 5 4

1 2 1 2 1 2 2 1

rit

p a tempo

65

sempre molto stacc.

5 4 5 4 5 4

2 1 2 1 1 2

p

p

68

cresc. *rall* *a tempo*

70

f

73

75

5 4 4 5 4 2 5 5 4 4 5 4 4 5 4 5 4 5 4 5 5 5 4 5 4 4 3
1 1 2 1 2 1 1 1 2 2 1 2 2 2 1 1 2 3 1 2 3 2 1 3 1 2 1

77 *cresc.* *f*

5 4 5 5 4 5 4 5 4 5 4 5 5 4 5 4 4 5 3 3 1 1 1 1 2 1
1 1 2 1 1 1 2 1 2 1 1 2 1 1 1 1 1 2 1

80 *f*

5 4 4 5 2 3 5 4 5 4 5 5 3 4 5 5 4 5 5 4 4 5
1 2 1 1 1 1 1 1 2 1 2 2 1 1 2 1 1 1 1 1 2 1

82 *cresc.*

5 3 3 5 5 3 3 5 5 3 3 4 5 3 3 5 4 3 3 5
1 2 1 1 1 2 1 1 1 2 2 1 2 1 1 1 2 1

84

86

5 3 4 5 4 3 4 5 5 4 3 5 4 3 5 4 3 5 4 3 2
1 2 1 1 1 2 1 1 1 1 1 1 1 2 3 5 4 3 5 4 3 2

f

89

5 4 4 5 4 3 5 4 5 4 3 5 4 3 5 4 3 5 4
1 1 2 1 1 2 1 1 3 5 4 4 1 1 2 1 4 3 5 4

ff

allargando e crescendo

91

4 5 4 5 4 3 5 4 3 5 4 3 5 4 3 5 4 3 5 4
1 2 1 1 2 2 1 3 5 1 2 1 3 5 1 2 1 3 5 1 2

fff

Largamente, con entusiasmo

93

1 2 3 1 2 3 3 1 3 2 1 5 3 2 3 1 3 2 1 5 3 2
3 1 3 2 1 5 3 2 3 1 3 2 1 5 3 2 3 1 3 2 1 5 3 2

fff marc.

s.fff

s.fff

ANEXO 2 – PARTITURA SONATA

(Edição por Sérgio Sousa)

20

Measures 20-21 of a piano piece. The music is in 2/4 time. Measure 20 starts with a piano (*p*) dynamic and features a complex melodic line in the right hand with many triplets and slurs, and a bass line with a descending scale. Measure 21 begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and continues the melodic and harmonic development. The key signature has one sharp (F#).

22

Measures 22-23 of a piano piece. The music is in 2/4 time. Measure 22 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and features a complex melodic line in the right hand with many triplets and slurs, and a bass line with a descending scale. Measure 23 begins with a piano (*p*) dynamic and continues the melodic and harmonic development. The key signature has one sharp (F#).

24

Measures 24-25 of a piano piece. The music is in 2/4 time. Measure 24 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and features a complex melodic line in the right hand with many triplets and slurs, and a bass line with a descending scale. Measure 25 begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and continues the melodic and harmonic development. The key signature has one sharp (F#).

26

Measures 26-27 of a piano piece. The music is in 2/4 time. Measure 26 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and features a complex melodic line in the right hand with many triplets and slurs, and a bass line with a descending scale. Measure 27 begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and continues the melodic and harmonic development. The key signature has one sharp (F#).

29

sfz sfz p 1 3 2 1-3 1 3 1 2-3

Detailed description: This system contains measures 29, 30, and 31. The music is in 3/4 time. Measure 29 features a treble clef with eighth-note chords and a bass clef with eighth-note chords. Dynamic markings include *sfz* and *p*. Measure 30 continues with similar textures. Measure 31 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with chords. Fingerings are indicated as 1 3 2 1-3, 1 3 1, and 2-3. A flat sign is present above the final note of measure 31.

32

cresc.

Detailed description: This system contains measures 32 and 33. The music is in 3/4 time. Measure 32 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with chords. Fingerings are indicated as 3 1 4 2 1 3, 4 5, and 4 3 2 1 2. A *cresc.* marking is present. Measure 33 continues with similar textures.

33

4 5 4 3 2 1 3 2 1 1 3 2 1 5 1 4

Detailed description: This system contains measures 34 and 35. The music is in 3/4 time. Measure 34 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with chords. Fingerings are indicated as 4 5 4 3 2 1 3 2 1, 5 4 1, and 1 3 2 1 5. Measure 35 continues with similar textures.

35

f cresc. ff

Detailed description: This system contains measures 36 and 37. The music is in 3/4 time. Measure 36 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with chords. Fingerings are indicated as 4 2 4, 4 3 2 3 2 1 4. Dynamic markings include *f*, *cresc.*, and *ff*. Measure 37 continues with similar textures.

37

Musical score for measures 37-39. Treble and bass staves with piano accompaniment. Measure 37 has a 2/4 time signature, 38 has 3/4, and 39 has 2/4. Includes accents and dynamic markings.

40

Musical score for measures 40-42. Treble and bass staves. Measure 40 has a 3/4 time signature. Includes fingerings (4, 2, 3), accents, and dynamic markings (ms, f).
cantar o baixo

43

Musical score for measures 43-45. Treble and bass staves. Measure 43 has a 3/4 time signature. Includes fingerings (4, 2, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 1, 2, 1, 1, 1, 1, 2, 1, 1) and dynamic markings (ms).

46

Musical score for measures 46-48. Treble and bass staves. Measure 46 has a 3/4 time signature. Includes dynamic marking (simile).

49

Musical score for measures 49-51. The piece is in 2/4 time and B-flat major. The right hand features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with frequent accidentals. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *v* (accents) and *mf* (mezzo-forte).

52

Musical score for measures 52-54. The right hand continues with dense chordal textures, marked with *ff* (fortissimo) and *v* (accents). The left hand features a melodic line with *A* (accents) and *mf* dynamics.

55

Musical score for measures 55-57. The right hand has a *cresc.* (crescendo) marking and a *8va* (octave) instruction. It features a *fff* (fortississimo) dynamic and a *p* (piano) dynamic. The left hand includes a *8vb* (sub-octave) instruction. Dynamics range from *mf* to *fff*.

58

Musical score for measures 58-60. The right hand features a melodic line with *f* (forte) dynamics and *v* (accents). The left hand provides a rhythmic accompaniment with *f* dynamics.

70

3 5 4 2 5 4 3 3 3 5 3 2 5 4 3 3 2
2 1 1 1 1 1 1 2 1 2 1 1 1 1 1 1

p *p*

73

f *cresc.* *ff* *fff* *f*

Tempo Primo ♩ = 100

75

mf *cresc.*

78

ff *f*

80

Musical score for measures 80-81. The piece is in 3/2 time. Measure 80 features a piano introduction with a bass line of eighth notes and a treble line of chords. Measure 81 begins with a treble clef and a 3/4 time signature, marked *ff*. The treble line has a sequence of chords with fingerings 3 1 2 4 3 and 2. The bass line has a sequence of chords with fingerings 3 1 4 1 1.

82

Musical score for measures 82-83. Measure 82 starts with a treble clef and a 3/4 time signature. It features a treble line with a sequence of chords and a bass line with eighth notes. Measure 83 continues with a treble line sequence of chords and a bass line sequence of chords. Fingerings are indicated as 5 3 1 b 5 3 2 1 in the treble and 1 2 4 1 2 3 5 in the bass.

84

Musical score for measures 84-85. Both measures are in 7/16 time. Measure 84 is marked *p* and features a treble line with chords and a bass line with eighth notes. Measure 85 continues with a treble line of chords and a bass line of eighth notes. Fingerings are indicated as 1 2 1 5 in the treble and 2 5 1 5 in the bass.

86

Musical score for measures 86-87. Measure 86 is in 7/16 time and marked *p*. Measure 87 is in 2/4 time and marked *f*. Both measures feature a treble line with chords and a bass line with eighth notes. Fingerings are indicated as 1 2 1 5 in the treble and 2 5 1 5 in the bass.

89

16 6 16

7/4 7/4 7/4

92

ff *p* *f* *p*

7/4 7/4 7/4

95

f *f*

1 4 1 2 3
5 2 1 3 2

7/4 7/4

97

f *f* *f*

5 2 1

7/4 7/4 7/4

99

Musical score for measures 99-101. The piece is in 2/4 time. Measure 99 features a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, and a bass clef with notes G2, A2, B2, C3. Fingerings 1 and 2 are indicated above the treble staff. Measure 100 continues the treble line with notes D5, E5, F5, G5 and the bass line with notes D2, E2, F2, G2. Measure 101 shows a treble staff with notes G5, A5, B5, C6 and a bass staff with notes G2, A2, B2, C3. Dynamics include *ff* and *ff*. Articulation marks (v) are present in the bass staff.

102

Musical score for measures 102-104. The piece is in 2/4 time. Measure 102 has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5 and a bass clef with notes G2, A2, B2, C3. Measure 103 continues with treble notes D5, E5, F5, G5 and bass notes D2, E2, F2, G2. Measure 104 shows treble notes G5, A5, B5, C6 and bass notes G2, A2, B2, C3. Dynamics include *cresc.* and articulation marks (v).

105

Musical score for measures 105-107. The piece is in 2/4 time. Measure 105 has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5 and a bass clef with notes G2, A2, B2, C3. Measure 106 continues with treble notes D5, E5, F5, G5 and bass notes D2, E2, F2, G2. Measure 107 shows treble notes G5, A5, B5, C6 and bass notes G2, A2, B2, C3. Dynamics include *ff* and articulation marks (v). Fingerings 2 are indicated above the treble staff.

108

Musical score for measures 108-110. The piece is in 2/4 time. Measure 108 has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5 and a bass clef with notes G2, A2, B2, C3. Measure 109 continues with treble notes D5, E5, F5, G5 and bass notes D2, E2, F2, G2. Measure 110 shows treble notes G5, A5, B5, C6 and bass notes G2, A2, B2, C3. Dynamics include *ff* and *fff*. Articulation marks (v) are present. Sub-octave markings (*8^{va}*) are indicated below the bass staff.

II

Amargurado ♩ = 60

The musical score is written for piano and bass. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The tempo is marked as ♩ = 60. The key signature has one flat (B-flat).

System 1: Treble clef, 4/4 time. Starts with a piano (*p*) dynamic. Fingerings: 1 3 2, 5 2, 1, 4 2 1 4, 2. Dynamics range from *p* to *pp*.

System 2: Treble clef, 4/4 time. Fingerings: 5, 1 2 4 3 2, 1. Dynamics range from *p* to *pp*.

System 3: Treble clef, 4/4 time. Starts with a *dolce* marking. Includes *rall.* and *a tempo* markings. Fingerings: 5 2 1, 2, 5 2 1, 5 2 1. Dynamics range from *pp* to *p*.

System 4: Treble clef, 4/4 time. Starts with a *rall.* marking. Fingerings: 12, 3, 5 3 1 3, 5, 5 2 1 4, 3, 1 2. Dynamics range from *p* to *rall.*

17 *pp* *a tempo*

4 3 2 1 2 1 4

21 *pp* *ff* *cresc.*

4 3 2 1 4 2 1 2 1

25 *pp* *f* *seco, sem pedal*

4 3 2 1 2 1 2 3 2 1 3 5 2

28 *dim.*

5 3 1 2 1

31 *p* *a tempo* *pp*

1 2 3 4 1 2 3 4 5
3
rall.
3
1 2 5 1 2 4 1
pp

34

38 *f* *ff*

5 4 2 1 4 2 1 3 2
9

41 *Qua*

44

cresc.

mf

rall.

fff

This system contains measures 44, 45, and 46. The music is in a 3/8 time signature with a key signature of one flat. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note pattern with many accidentals, marked with accents and slurs. The left hand plays a more rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* in the left hand and *fff* in the right hand. Performance markings include *cresc.* and *rall.*

47

3 2 1 4 3 2 5 3 1 2

pp suave

This system contains measures 47, 48, 49, and 50. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 49, indicated by the numbers 3 2 1 4 3 2 5 3 1 2 above it. The left hand provides a steady accompaniment. The dynamic is *pp suave*. The system ends with measure numbers 15 and 16 in the right margin.

51

cresc.

This system contains measures 51 and 52. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a bass line. A *cresc.* marking is present. The system ends with measure numbers 15 and 16 in the right margin.

53

ff

This system contains measures 53, 54, 55, and 56. The right hand features a melodic line with accents and slurs. The left hand has a bass line. The dynamic is *ff*. The system ends with measure numbers 15 and 16 in the right margin.

56

fff
rudely

59

mp suave

62

cresc.
f
p subito

65

Tempo Primo ♩ = 60

rall.
p
sfpp

1-3 1-4 2-5 1-4 1-5

Mudar o pedal, segurando o re bequadro da mão direita e o re bemol da esquerda.

70 12 5-2

70 12 5-2

p *f*

This system contains measures 70, 71, and 72. The music is written for piano in a 4/4 time signature. Measure 70 features a complex fingering of 12 5-2. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand provides a bass line. Dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*).

73

2-1 5

cresc.

73

2-1 5

cresc.

This system contains measures 73, 74, and 75. The right hand has a fingering of 2-1 5. The music continues with a crescendo (*cresc.*) and features more complex chordal textures and melodic lines in both hands.

76

f

76

f

This system contains measures 76, 77, and 78. The music is marked forte (*f*) and shows a continuation of the complex harmonic and melodic material from the previous system.

79

rall.

79

rall.

This system contains measures 79, 80, and 81. The music concludes with a *rall.* (rallentando) marking, indicating a slowing down of the tempo.

83

a tempo

pp

ppp sempre

87

rall...

dim...

pppp

III

Triunfante $\text{♩} = 60$

Musical score for measures 1-3. The piece is in 3/4 time with a tempo of $\text{♩} = 60$. The key signature has one sharp (F#). The score is written for piano with two staves. Measure 1 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 3 ends with a piano (*pp*) dynamic and the instruction "subito".

Musical score for measures 4-6. Measure 4 begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 6 ends with a piano (*pp*) dynamic.

Musical score for measures 7-9. Measure 7 starts with a fortissimo (*fff*) dynamic. Measure 8 has a piano (*pp*) dynamic. Measure 9 has a pianissimo (*ppp*) dynamic. The tempo changes to $\text{♩} = 80$. The instruction "Enérgico (Fuga a 3 partes)" is written above the staff. The word "rude" is written below the staff in measure 9.

Musical score for measures 10-12. Measure 10 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 11 has a piano (*p*) dynamic. Measure 12 has a piano (*p*) dynamic. The score includes fingerings: 2, 3, 1, 2, 3, 1, 1, 3, 5, 2, and 1.

18 4 5

1 3 5 1 3 2 1

p

1 3 2 1

f

1 2

22

3 2 1 3 1 5

4

5 2 1

5 2 1

26

5 2 3 5

f

1 2 1

5 2 1

5 2 1

p

1 2 5

30

2 1

1

1 2 1 3 4

5 1 2 5

33

Musical score for measures 33-35. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 33 features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a sequence of notes including fingerings 2, 1, 5, 2, 1, 3, 4, 5. Measure 34 continues with similar rhythmic patterns. Measure 35 includes a triplet of eighth notes in the treble staff with fingerings 2 and 3, and a bass staff with notes and fingerings 2, 1, 5.

36

Musical score for measures 36-38. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 36 features a treble staff with a sequence of notes including fingerings 5 and 4, and a bass staff with notes and fingerings 4, 5. Measure 37 continues with similar rhythmic patterns. Measure 38 includes a treble staff with notes and a bass staff with notes and fingerings 5, 4, 5.

39

Musical score for measures 39-41. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 39 features a treble staff with notes and fingerings 1, 2, 3, 5, 4, 2, 1, and a bass staff with notes and fingerings 1, 2, 3, 5. Measure 40 continues with similar rhythmic patterns. Measure 41 includes a treble staff with notes and a bass staff with notes and fingerings 1, 2, 3, 5. The dynamic marking *mf* is present above the treble staff.

42

Musical score for measures 42-45. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 42 features a treble staff with notes and fingerings 1, 2, 3, 5, 4, 2, 1, and a bass staff with notes and fingerings 1, 2, 3, 5. Measure 43 continues with similar rhythmic patterns. Measure 44 includes a treble staff with notes and a bass staff with notes and fingerings 1, 2, 3, 5. The dynamic marking *f* is present below the bass staff.

46

ff *pp*

8vb

Detailed description: This system covers measures 46 to 50. The right hand features a series of chords and melodic lines, with dynamics ranging from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). The left hand has a bass line with some octaves and a '8vb' marking. Slurs and accents are used throughout.

51

2 1 2 1 2 2 1

Detailed description: This system covers measures 51 to 54. The right hand continues with melodic and chordal patterns. The left hand has a more active bass line with fingerings 2, 1, 2, 1, 2, 2, 1. Slurs and accents are present.

55

1 3 2 5

poco a poco *f*

Detailed description: This system covers measures 55 to 58. The right hand has melodic lines with slurs. The left hand has a bass line with fingerings 1, 3, 2, 5. Dynamics include 'poco a poco' and 'f'. Slurs and accents are used.

59

2 1 # 2 1 3 2 1 2 5 4 4 2 1

cresc.

Detailed description: This system covers measures 59 to 62. The right hand has a complex melodic line with many slurs and accents, and fingerings 2, 1, #, 2, 1, 3, 2, 1, 2, 5, 4, 4, 2, 1. The left hand has a bass line with slurs and accents. The dynamic 'cresc.' is indicated.

63

Musical notation for measures 63-66. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring various accidentals (sharps, flats, naturals). The bass staff contains a bass line with chords and single notes, including some triplets. Vertical brackets are placed under the bass staff to group notes.

67

Musical notation for measures 67-70. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with chords and single notes. Dynamic markings include *p* (piano) and *ff* (fortissimo). Accents (>) are placed over several notes in both staves. Vertical brackets are placed under the bass staff.

71

Musical notation for measures 71-74. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with chords and single notes. Accents (>) are placed over several notes in the bass staff. Vertical brackets are placed under the bass staff.

75

Musical notation for measures 75-78. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with chords and single notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5 above the notes. Accents (>) are placed over several notes in the treble staff. Vertical brackets are placed under the bass staff.

79

1 3 5 2

1 3 5 2

1 3 5 2 1

1 2 3

83

4 5 2

5 3 2

1 1

86

5 1 >

3 1 1

4 5 1

5 1 >

4 3 1

2 3 5 3

1 1 2 1

89

5 >

1

4 2 1 4

2

3 1

104

fff

101

97

ff

93

ff

107

cresc... *sempre*

Detailed description: This system contains measures 107 through 110. The music is written for piano in a 2/4 time signature. The right hand features a melodic line with many slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *cresc...* is placed above the first measure, and *sempre* is placed above the second measure. A dashed line with the marking *8va* is positioned above the right hand in the final measure.

110

8va *rall.*

Detailed description: This system contains measures 110 through 113. The right hand has a dense texture of sixteenth notes, with a *8va* marking above the first measure. The left hand continues with a steady accompaniment. The dynamic marking *rall.* is placed above the right hand in the second measure. The time signature changes to 3/4 at the end of the system.

Triunfante ♩ = 50

113

fff *pp* *fff*

3 1 2 3 2 3
1 3 2 1 2 1

Detailed description: This system contains measures 113 through 116. The tempo is marked *Triunfante* with a quarter note equal to 50 (♩ = 50). The music is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a bass line with slurs and accents. Dynamic markings *fff* and *pp* are used. Fingerings are indicated with numbers 1-3 above and below notes.

116

pp *p* *pp*

1 3 5 2
5 2 1 3 2

Detailed description: This system contains measures 116 through 119. The music is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a bass line with slurs and accents. Dynamic markings *pp* and *p* are used. Fingerings are indicated with numbers 1-5 above and below notes.

120

pp fff pp

This system contains measures 120, 121, and 122. The music is written for piano in 3/4 time. Measure 120 starts with a piano (*pp*) dynamic. Measure 121 features a fortissimo (*fff*) dynamic. Measure 122 returns to piano (*pp*). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

123

fff pp fff pp pp

This system contains measures 123, 124, and 125. The music is written for piano in 3/4 time. Measure 123 starts with fortissimo (*fff*). Measure 124 is piano (*pp*). Measure 125 features fortissimo (*fff*). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

126

rall. pp ff a tempo fff

This system contains measures 126, 127, and 128. The music is written for piano in 3/4 time. Measure 126 is marked *rall.* (rallentando). Measure 127 is piano (*pp*). Measure 128 features fortissimo (*ff*) and *a tempo*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.