

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

Luiz Guilherme Pozzi

**Harry Crowl: Marinas para Piano –
Aspectos da Construção da
Performance nas Peças ‘Guaratuba e
Antonina’, ‘Cabo da Roca’ e ‘Piran e
Portorož’.**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas, para a
obtenção do Título de Mestre em Música.

Área de concentração: Práticas Interpretativas

Orientador: Prof. Dr. Maurícy Matos Martin

Campinas

2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

P879h Pozzi, Luiz Guilherme.
Harry Crowl: Marinas Para Piano – Aspectos da
Construção da Performance nas Peças 'Guaratuba e
Antonina', 'Cabo da Roca' e 'Piran e Portoroz'. / Luiz Guilherme
Pozzi. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientador: Mauricy Matos Martin.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Crowl, Harry, 1958-. 2. Piano. 3. Práticas interpretativas.
4. Performance (Arte) 5. Música brasileira I. Martin, Mauricy
Matos. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Harry Crowl: Marinas for Piano – Performance Aspects in
the Pieces 'Guaratuba e Antonina', 'Cabo da Roca' and 'Piran e Portoroz'.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Crowl, Harry, 1958-

Piano

Music interpretation

Performance art

Brazilian music

Área de Concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Mauricy Matos Martin [Orientador]

Antonio Eduardo Santos

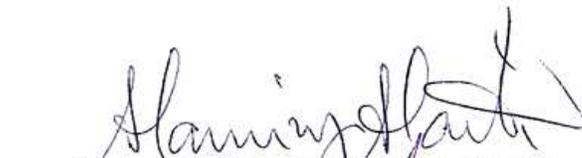
Carlos Fernando Fiorini

Data da Defesa: 03-08-2011

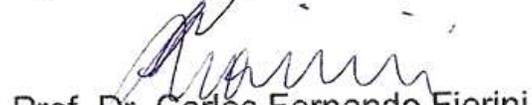
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Luiz Guilherme Pozzi - RA 099763 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Mauricy Matos Martin
Presidente


Prof. Dr. Antonio Eduardo Santos
Titular


Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini
Titular

Dedico este trabalho à Olga Williamovna Kiun, Felix Iossifovich Gottlieb e Alexander Igorevich Satz (in memoriam).

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço aos meus pais, Edméa e Márcio, por seu apoio constante e incondicional.

Ao meu orientador Maurícy, pelos valiosos conselhos e por estar sempre me salvando em situações adversas.

Aos caros amigos, que de uma forma ou de outra contribuíram para o seguinte trabalho. Ao Carlos, pelos conselhos e discussões. Ao Davi, pela confecção dos exemplos musicais do capítulo 3.3 e pelas muitas caronas. Ao Kaléo, pela compreensão. À Aline, estendendo também meus agradecimentos aos meus bravos colegas de UNICAMP, e aos meus queridos ‘Periquitos’, integrantes do duo “Palheta ao Piano”, de Curitiba.

Ao antigo professor, que virou um grande amigo, Osvaldo Colarusso.

À Mariinha e à Ana, pois foi através delas que comecei a gostar dessa história de ser pianista.

À Universidade Estadual de Campinas e à Prefeitura Municipal de Cornélio Procopio.

Agradeço, sobretudo, ao compositor Harry Crowl, pois sem sua participação este trabalho não seria possível.

RESUMO

O presente trabalho trata sobre a vida e obra do compositor Harry Crowl, criando um catálogo de sua produção musical e traçando um levantamento panorâmico de execuções de suas obras, evidenciando assim o valor de sua produção musical.

Propõe-se aqui um estudo que leve diretamente à performance através da descrição das escolhas interpretativas e demais agentes que constroem a interpretação e execução musical em três peças de “Marinas”, para piano, sendo elas ‘Guaratuba e Antonina’, ‘Cabo da Roca’ e ‘Piran e Portorož’. Dentre os aspectos descritos nesse estudo encontram-se a reflexão sobre alguns toques pianísticos, os critérios para a escolha de dedilhado, a discussão sobre problemas de ordem técnica e de execução pianística sugerindo algumas de suas possíveis soluções e também se faz uma reflexão sobre o uso consciente dos pedais, salientando sua atuação valiosa para a interpretação pianística.

ABSTRACT

This dissertation deals with the life and work of the composer Harry Crowl, presenting a catalog of his musical production and an overview of performances of his works, thus demonstrating the value of his music production.

Here we propose a study which leads directly to the performance of three pieces from “Marinas” for piano, by describing the interpretative choices and other factors present in the construction of a musical performance and interpretation. These pieces are 'Guaratuba and Antonina', 'Cabo da Roca' and 'Piran and Portorož'. Among the aspects described in this study are: a reflection about tone production (touch) on the piano, the criteria for the choice of fingering and the discussion of technical problems, suggesting some of its possible solutions, along with the reflections on the use of the pedals, emphasizing their valuable role in musical interpretation.

SUMÁRIO

RESUMO	xi
ABSTRACT	xiii
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - HARRY CROWL	3
1.1 Dados biográficos do Compositor.	5
1.2 Catálogo de obras.	15
1.3 Levantamento / Panorama de execuções de obras.	33
1.4 “Marinas” - Introdução.	61
1.5 “Marinas” – Descrição do Ciclo de Peças para Piano.	64
CAPÍTULO 2 – ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE	67
2.1 Reflexões sobre toques pianísticos. Procedimentos interpretativos na peça Cabo da Roca.	69
2.2 Aspectos técnicos - A escolha de dedilhado e possíveis soluções técnicas na peça ‘Piran e Portorož’.	77
2.3 Reflexões sobre o uso dos pedais - Critérios usados na pedalização da peça ‘Guaratuba e Antonina’.	87
CAPÍTULO 3 - REVISÃO E EDITORAÇÃO	99
Passos metodológicos para a revisão e editoração de “Marinas”.	101
CONCLUSÃO	113
REFERÊNCIAS	115

ANEXOS – Partituras

Vol.II

Harry Crowl – “Marinas” – Manuscrito.

Vol.II - 3

Harry Crowl – “Marinas” – Edição Revisada.

Vol.II - 35

INTRODUÇÃO

O Compositor mineiro, radicado em Curitiba, Harry Crowl vem efetivamente marcando seu nome entre os grandes compositores brasileiros. Suas obras são executadas mundo afora, intensificando a produção e ajudando a sedimentar qualidade da música brasileira contemporânea. Dentre várias execuções e gravações realizadas na Alemanha, Áustria, Dinamarca, Bulgária, Romênia, Estados Unidos, Tailândia, Inglaterra, Nova Zelândia e Canadá, entre outros países, vale aqui citar a estréia de sua Quarta Sinfonia, executada recentemente na *Salle Cortot* em Paris. O compositor exerce intensa atividade não somente como compositor, mas também como pesquisador, responsável pela descoberta e restauração de várias obras do período colonial brasileiro, e como professor, dando aulas e ministrando palestras por todo mundo. Harry Crowl, segundo Vasco Mariz: “já tem seu nome e a sua música bastante conhecidos nos meios musicais” (MARIZ, 2005, p. 482).

Este é o primeiro estudo acadêmico sobre a obra de Harry Crowl, e por essa razão, do ineditismo desta pesquisa, decidiu-se produzir no presente trabalho a biografia do compositor, um catálogo de suas obras compostas até o momento e um pequeno levantamento / panorama de execuções de suas obras, a fim de evidenciar seu crescente mérito.

As peças que compõem o ciclo “Marinas” ocupam um importante espaço na produção *Crowliana*, pois, entre suas obras para piano, formam a obra com a maior diversidade de elementos musicais e pianísticos escrita até agora. Embora três de suas peças já tenham sido gravadas pela pianista Midori Maeshiro, “Marinas” teve sua primeira execução pública realizada no Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação – ANPPOM, em Florianópolis, em agosto de 2010, onde algumas de suas peças foram apresentadas por este autor.

O presente trabalho visa descrever alguns procedimentos interpretativos empregados durante o estudo e a execução de peças desse ciclo e refletir sobre os agentes formadores da *performance* musical. As peças escolhidas para esse

estudo são 'Guaratuba e Antonina', 'Cabo da Roca' e 'Piran e Portorož', respectivamente, a primeira, terceira e última peça de "Marinas". As peças em questão foram escolhidas por seu caráter contrastante e pela afinidade de seus elementos musicais com os temas escolhidos. Em 2.1, sobre a peça 'Cabo da Roca', que apresenta uma riqueza timbrística ímpar, serão expostos os critérios utilizados para a escolha de toques pianísticos, e serão feitas algumas sugestões de interpretação e execução. Também nesse sub-capítulo serão descritos diferentes toques pianísticos e alguns possíveis recursos técnico-pianísticos para sua obtenção. No sub-capítulo 2.2, que trata da peça 'Piran e Portorož', será discutida a importância da escolha criteriosa do dedilhado, e serão evidenciados alguns problemas técnicos e suas possíveis soluções, além de serem descritos os critérios empregados na escolha de dedilhados em um trecho da peça. No sub-capítulo 2.3, que trata da peça 'Guaratuba e Antonina', será feita uma reflexão sobre o funcionamento e uso dos pedais e serão descritos os critérios usados para a pedalização da peça. Estima-se que a partir da descrição de tais procedimentos este trabalho poderá servir de referência para o estudo e execução dessas peças e de outras obras com características semelhantes. Serão também descritos, no capítulo 3, os passos metodológicos seguidos durante a editoração e revisão do manuscrito das partituras, onde eventuais correções e adequações instrumentais para a sua editoração foram realizadas em parceria com o compositor.

CAPÍTULO 1



HARRY CROWL

Os dados biográficos do compositor Harry Crowl foram escritos a partir de entrevistas, questionários e trocas de email entre o este autor e o compositor.

Muitos dos dados aqui presentes já se encontram na página da internet <http://www.harrycrowl.mus.br/>. Também foram usados materiais encontrados nos livros *História da Música no Brasil* e o *Dicionário Biográfico de Música Erudita no Brasil*, de Vasco Mariz (Mariz, 2005) e Olga Cacciatore (Cacciatore, 2005) respectivamente.

1.1 Dados Biográficos do Compositor

Harry Lamott Crowl Junior nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 06 de outubro de 1958, filho de pai americano e mãe mineira. Foi criado na casa de seus avós maternos em Belo Horizonte, após o falecimento dos pais. Sua formação escolar se deu principalmente no Colégio Arnaldo, instituição dirigida por padres alemães e holandeses. O contato com a música se deu desde cedo na casa dos avós, através de programas de rádio e de gravações, especialmente de coleções que eram publicadas e distribuídas através de bancas de jornal, fazendo com que seu interesse pela criação musical se manifestasse logo cedo. Estudou violino com José de Mattos e matérias teóricas na escola da Fundação Clóvis Salgado (Palácio das Artes, em Belo Horizonte). Em 1977 foi para os Estados Unidos, onde estudou viola na *Westport School of Music* e composição com Charles Jones, na *Juilliard School of Music*. Após seu regresso ao Brasil, em 1980, foi violista na orquestra jovem experimental da Fundação Clóvis Salgado. Suas obras foram executadas em público pela primeira vez em 1981, no 14º Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais, em Diamantina (“Sonata para piano”, “Ária” para flauta, “Sanatório” e “Sio₂”). Deixou o país novamente em 1982, quando trabalhou no Iraque como intérprete de inglês para uma empresa de engenharia brasileira. De volta ao Brasil em 1983, foi residir na capital federal, onde foi violista da Orquestra Sinfônica de Brasília.

Mudou-se para Ouro Preto, Minas Gerais, em 1964, onde a convite do então Instituto de Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto (IAC/UFOP), desenvolveu uma extensa pesquisa musicológica sobre os compositores mineiros do período colonial. Nesse período, que durou até o ano de 1994, foi responsável pela descoberta da “Abertura em Ré maior”, do Padre João de Deus de Castro Lobo (Vila Rica, 1794 - Mariana, 1832), de obras do compositor José Rodrigues Domingues de Meireles (Vila de Nossa Senhora da Piedade, atual Pitangui, Minas Gerais, sec. XVIII? XIX), e pela reconstituição de várias obras de Ignácio Parreiras Neves (Vila Rica, ca. 1730-1794?), Jerônimo de Souza Queiroz (Vila Rica, sec. XVIII - 1826?), José Rodrigues Domingues de Meireles, Padre João de Deus de Castro Lobo, Francisco Gomes da Rocha (Vila Rica, 1754? - 1808) e Francisco Barreto Falcão (Vila Real de Nossa Senhora do Sabará-Bussú, atual Sabará, MG, Sec. XVIII - XIX).

Foi indicado para ser o coordenador do curso de música do IAC/UFOP em 1986, e participou da organização do 1º Seminário de Música Instrumental Brasileira. Embora a sua atividade como compositor tenha diminuído nessa fase, a criação musical nunca deixou de ser a sua atividade principal. Em 1985, o seu “Concerto para flautas e orquestra de câmara” foi estreado no Teatro Nacional de Brasília, pela flautista Odette Ernest Dias e a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional, sob a regência de Jorge Antunes.

Sua obra “Memento Mori” foi apresentada em várias ocasiões , em 1987, pela então *Camerata Philharmonia*, de Niterói, Rio de Janeiro, sob a regência de Sérgio Dias. No ano de 1988 foi conferencista da *University of Texas*, em Austin, Estados Unidos, apresentando palestras e conferências sobre música colonial brasileira a convite do Prof. Dr. Gerard Behague. Ainda nesse ano, sua obra “Canticae et Diverbia”, para flautas, clarinetas, violino, violoncelo e piano, foi encomendada e executada várias vezes pelo grupo Novo Horizonte, de São Paulo, por iniciativa do regente britânico Graham Griffiths.

Esteve em Santiago, no Chile, em 1989, a convite da *Agrupación Musical Anacrusa*, para participar do 3º Encontro de Compositores Latino-Americanos. Durante esse encontro proferiu várias palestras sobre música brasileira do séc. XX

e do período colonial, e lá teve estreada sua obra “Sabra”, para oboé e piano. Ainda nesse ano, seu “Concerto para Violino, 12 instrumentistas e soprano” foi estreado pelo violinista Hariton Nathanailidis, a soprano Lucila Tragtenberg e a *Camerata Philharmonia* de Niterói, sob a regência de Sérgio Dias, na VIIIª Bienal de Música Brasileira Contemporânea.

No ano seguinte recebeu uma encomenda da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; compôs a “Sinfonia nº 1” (“Concerto Harmônico”) para a banda sinfônica do estado de São Paulo, que foi estreada sob a regência de Roberto Farias, no Memorial da América Latina, em 1992. A obra também foi apresentada na Xª Bienal de Música Contemporânea Brasileira, no Rio de Janeiro.

Organizou a Mostra de Música Contemporânea de Ouro Preto, em 1991, onde foram apresentadas obras de vários compositores em primeira audição mundial, e em 1992, a “Aluminium Sonata” para violino e piano, foi apresentada nas cidades alemãs de Bonn e Colônia. Essa sonata foi assim batizada devido a uma forte inspiração ambientalista como protesto contra a poluição da cidade de Ouro Preto, causada por indústrias de alumínio em 1985. Recebeu uma bolsa de estudos do Conselho Britânico para desenvolver estudos avançados de composição com o compositor australiano Peter Sculthorpe, no curso de verão de Dartington, em 1993, onde foram executadas em primeira audição as suas obras “Música para Flávia” e “Terra Queimada”, essa última teve sua inspiração nos efeitos devastadores das queimadas produzidas pelos fazendeiros ao redor da cidade de Ouro Preto e foi escrita durante o curso no Reino Unido.

A partir de 1994, o compositor passou a residir em Curitiba, Paraná, depois de um convite da Fundação Cultural de Curitiba; por encomenda da *Camerata Antiqua de Curitiba*, realizou a reconstituição do “Ofício de Domingo de Ramos”, de 1782, de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (Vila do Príncipe do Serro Frio, atual Serro, Minas Gerais, 1746? - 1805). Logo no ano seguinte, fez uma nova orquestração do “Te Deum”, de Luís Álvares Pinto (Recife, Pernambuco, 1719 - 1789) para ser gravado no CD comemorativo dos 20 anos da *Camerata Antiqua de Curitiba*. Trabalho realizado com a colaboração de seu aluno Ricardo Bernardes. Desde esse ano compõem o quadro docente da Escola de Música e

Belas Artes do Paraná, onde leciona música brasileira, música do séc, XX, orquestração e composição. Apresentou vários seminários sobre a música colonial brasileira na Universidade Nova de Lisboa, convidado pelo musicólogo português Manuel Carlos de Brito. Sentindo necessidade de uma formação acadêmica mais consistente a fim de prosseguir com a sua carreira no magistério superior, ingressou no curso de mestrado em comunicação e semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), ainda em 1994, tendo sido recomendado para ingresso direto no programa de doutoramento em 1996.

No ano de 1995 acompanhou o Grupo Novo Horizonte de São Paulo numa turnê à Dinamarca, que apresentou o seu “Concerto para Clarone, Percussão e Piano”, de 1994, em cinco ocasiões diferentes nas cidades de Odense, Aarhus, Copenhagen e Kolding. Durante esse período, proferiu ainda conferências em algumas instituições dinamarquesas sobre música brasileira erudita dos sec. XIX e XX. O “Concerto para Clarone, Percussão e Piano” foi também apresentado na XIª Bienal de Música Contemporânea Brasileira, e em 1996 foi lançado no CD *brasil! new music! vol. III*. Em Agosto de 95, teve sua obra “Icnocuícatl”, de 1995, para orquestra de câmara, estreada na abertura do Festival *Música Nova* de Santos, São Paulo, pelos grupos *Ensemble Nord*, da Dinamarca, e Novo Horizonte, combinados sob a regência de Graham Griffiths.

Em 1996, participou do festival *Summartónar 96*, nas Ilhas Faroé, de possessão dinamarquesa, onde teve a obra “Na Perfurada Luz, Em Plano Austero”, estreada pelo Quarteto Moyzes, de Bratislava, República da Eslováquia, assim como a obra “Revoada”, para flauta doce, pela flautista dinamarquesa Helle Kristensen, que incluiu a peça no seu CD *Nocturnal Birds*, lançado no mesmo ano. Em agosto, a obra “Finismundo” foi apresentada no Festival *Música Nova* de Santos, e posteriormente gravada pelo grupo Novo Horizonte para o CD *brasil! new music! vol. IV*. A obra “Sabra” foi incluída no CD *Música Brasileira para Sopros e Piano*, da série *RioArte Digital*. Em maio de 1997, foi estreada a obra “*Imagens Rupestres*”, pelo George Crumb Trio, no castelo *Zell an der Pram*, no norte austríaco. Harry Crowl esteve no Festival de música antiga de Utrecht, na

Holanda, em setembro do mesmo ano, onde proferiu uma palestra sobre música antiga brasileira a convite da organização do festival e da rádio holandesa.

A partir de fevereiro de 1998, passou a colaborar em caráter permanente com a Rádio Educativa do Paraná, produzindo programas de música do séc. XX e música erudita brasileira. O programa "Música do Séc. XX" recebeu em março daquele ano o prêmio *Saul Trumpet 97*, como melhor programa radiofônico do Paraná.

Harry Crowl passou a interessar-se pela poesia simbolista brasileira, especialmente por aquela produzida no Paraná. Esse interesse foi o ponto de partida para a criação de uma série de obras sugeridas pelo universo do sul do Brasil, especialmente de Curitiba, em contraste com o mundo setecentista representado pela paisagem de Ouro Preto. Várias obras foram planejadas para os próximos anos tendo a poesia simbolista como inspiração, considerando ainda o fato de que este movimento estava em plena atividade no início do século XX. A primeira obra foi o ciclo de canções "Austrais", quatro canções sobre poemas de Cruz e Sousa, em homenagem ao centenário da morte do poeta, e em seguida veio "No Silêncio das Noites Estreladas", para conjunto de percussão. Em 1998 também foram lançados os CDs *brasil! new music! vol.IV*, com a obra "Finismundo", pela EDUC (Editora da PUC-SP), e "Quartetos de Cordas", com a obra "Na Perfurada Luz, em Plano Austero - Quarteto de cordas nº 1", interpretada pelo Quarteto Moyzes, pela gravadora PAULUS.

Mais duas importantes composições foram estreadas no ano de 1999; A ópera de câmara "Sarapalha", sobre texto de Guimarães Rosa, e a obra para orquestra "Sicut erat in Principio", no Teatro Guaíra, executada pela Orquestra Sinfônica do Paraná, sob a regência de Roberto Duarte. No final desse ano, Harry Crowl esteve na Áustria, onde realizou uma conferência sobre sua obra no *Brucknerkonservatorium*, em Linz, e teve a sua obra "Icnocuicatl" apresentada num grande concerto realizado na *Brucknerhaus*.

Sua Cantata "Turrus Ebúrnea", para solistas, coro e orquestra de câmara, foi composta especialmente para os 25 anos da *Camerata Antiqua de Curitiba*. Esta

obra, baseada em textos de vários poetas paranaenses, foi apresentada em duas ocasiões pela Camerata no ano de 2000.

Em janeiro de 2001, transferiu-se para a Universidade Federal do Paraná para trabalhar junto à Orquestra da Universidade, na PROEC. Nesse além de outras obras foi composta a trilha sonora para o filme “Fogo sobre Cristal – Um Diário Antártico”, de Frederico Fullgraff, e o “Concerto nº 2 para Flauta e Orquestra de Câmara”, especialmente composto para a Orquestra Filarmônica Juvenil da UFPR. Em novembro, o trio Fibonacci, de Montreal, estreou a obra “Espaços Imaginários” numa excursão realizada no Brasil, nas cidades de São Paulo, Piracicaba, Curitiba, São Leopoldo, Porto Alegre, Brasília e Belo Horizonte.

No ano de 2002, Harry Crowl foi eleito presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, SBMC, seção Brasileira da ISCM (International Society of Contemporary Music), cargo que ocuparia até 2006. Em dezembro do mesmo ano foi lançado o CD duplo “Sonatas Austrais”, contendo 12 obras do compositor (Sonatas I e II para piano, Canto para violino solo, Aluminium Sonata, Austrais [quatro Canções], Assimetrias, Concerto para Clarone, Concerto para Piano, No Silêncio das Noites Estreladas).

O filme curta-metragem “Visionários”, de Fernando Severo, foi lançado em 2003 com música de Harry Crowl, e dentre outros prêmios, recebeu o prêmio de “Melhor Música” do Festival de Cinema e Vídeo de Curitiba. Em setembro daquele ano esteve no festival “Dias Mundiais da Música 2003 – Eslovênia” (World Music Days 2003) como primeiro delegado Brasileiro junto à SIMC (Sociedade Internacional de Música Contemporânea).

O compositor casou-se em uma cerimônia civil, em agosto de 2003, com Rosemari Enns. A cerimônia religiosa aconteceu em novembro, na Igreja Ortodoxa Ucraniana de Curitiba.

Sua obra “Aetherius” abriu a XIV^a Bienal de Música Contemporânea Brasileira, na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, na interpretação da Orquestra de Câmara da UNISINOS (São Leopoldo, RS), sob a regência de Roberto Duarte. No Teatro Amazonas, a Orquestra de Câmara do Amazonas, sob a regência Marcelo de Jesus, fez a estréia mundial da “Sinfonia nº 2” (Paisagens

Verdes), para cravo e orquestra de cordas, com transmissão ao vivo para todo o mundo através da internet, pelo sistema Embratel/NET.

Três peças do ciclo para piano “Marinas” (I. Guaratuba e Antonina; III. Cabo da Roca; VI. La Jolla) foram gravadas em 2004 pela pianista Midori Maeshiro para o CD da Revista “Textos do Brasil – Música Erudita”, do Ministério das Relações Exteriores, lançada 2005 em 8 idiomas. A partir de agosto de 2004, o compositor passou a produzir e apresentar na Rádio MEC do Rio de Janeiro, o programa “Música do Nosso Tempo”, inteiramente dedicado à música contemporânea, todos os domingos à meia-noite, com transmissão para todo o mundo via internet, num convênio da SBMC com a Rádio MEC. Em outubro, recebeu a Medalha da Ordem do Barão do Cerro Azul, outorgada pelo Clube Curitibano e Secretaria de Cultura do Paraná. Participou em novembro, dos “Dias Mundiais da Música 2004 – Suíça”, como delegado brasileiro junto à SIMC.

O CD “Espaços Imaginários” foi lançado em 2005, com as obras “Espaços Imaginários”, “Imagens Rupestres” e “Na Perfurada Luz, Em Plano Austero”, gravadas respectivamente no Canadá, Áustria e Eslováquia. Em março, esteve nos EUA a convite do *Teresa Lozano Long Institute of Latin American Studies*, Universidade do Texas, Austin, para participar do simpósio “Música e Cultura no Corte Imperial de D.João VI, no Rio de Janeiro”, onde apresentou a comunicação “*The Influence of Court Music in Other Parts of Brazil, Outside Rio de Janeiro*”. Em abril, a obra “Umbrae et Lumen” foi apresentada no *Musée des Beaux Arts* de Bordeaux, França, no âmbito das comemorações do ano França – Brasil. Esteve na Croácia, mais uma vez como delegado brasileiro junto à SIMC, nos “Dias Mundiais da Música 2005 - Zagreb”. Em 8 de julho, o recital “Mundo em Labirinto”, produzido pela Fundação Pró-Música de Curitiba e patrocinado pelo Instituto Goethe, no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, foi inteiramente dedicado à obra de Harry Crowl. A obra “Tenebrae et Stellae” recebeu sua estréia absoluta em Ljubljana, na Eslovênia, pelo *Ansambel MD7*, sob a regência de Steven Loy. O concerto foi gravado pela TV Estatal da Eslovênia. Em 25 de setembro foi realizado o recital de clarineta e piano, também inteiramente dedicado à obra de

Harry Crowl, pelo Duo “Palheta ao Piano”, na série “Música em Cena”, do Sesi/Fiesp, São Paulo.

Em janeiro de 2006, Harry Crowl esteve em Santiago, para a estréia mundial da obra “Cerrados”, para 2 Violinos, que aconteceu na abertura do VI Festival Internacional de Música Contemporânea da Universidade do Chile. Em fevereiro permaneceu do dia 5 ao dia 21 no *Visby Internationella Tonsättar Centrum* (Centro Internacional para Compositores de Visby), Suécia, como compositor residente, período durante o qual trabalhou nas obras “Solilóquio III”, para Violino solo, e “Responsórios I”, para Violino e Dois Pianos. Foi o primeiro compositor latino-americano a ser convidado pela instituição. “Solilóquio III” foi estreado por Atli Ellenderson em Tórshavn, Ilhas Faroe, em julho, no Festival *Summartónar 2006*.

Durante a IIª Bienal de Música Contemporânea do Mato Grosso, Cuiabá, em novembro, apresentou uma conferência sobre as tendências da música atual observadas nos festivais “Dias Mundiais da Música”, da Sociedade Internacional de Música Contemporânea. Esteve em Bucareste a convite da Seção Romena da SIMC, para assistir a estréia da obra “Sinfonia nº 3” para 8 violoncelos, dedicada e executada pelo *Ensemble Violoncelissimo*. Na ocasião, foram proferidas duas palestras, uma sobre a música no Brasil desde 1950, em inglês, na sede da União de Compositores Romanos e outra sobre a música erudita no Brasil, na embaixada brasileira, em português, para os alunos de língua e cultura brasileira.

Em junho de 2007, foi realizado no Memorial de Curitiba, um recital dedicado inteiramente a obra de Harry Crowl, dentro da série *Intermezzo*, promovida pela Fundação Cultural de Curitiba. Nessa ocasião ocorreu a estréia mundial da peça “*Paisagem de Inverno*”. Em novembro, aconteceram as estréias mundiais de “De Fluminibus”, de 2006, para orquestra de cordas, pela Orquestra de Câmara da Rádio Romena, em Bucareste e de “Responsórios I”, de 2006, para violino e dois pianos, em Sófia, Bulgária, em um concerto dedicado exclusivamente a compositores brasileiros contemporâneos sob a curadoria de Harry Crowl, promovido pela União de Compositores Búlgaros. O Compositor participou como conferencista sobre música erudita brasileira no programa

“Música em Curso”, do IPTV/SESC Nacional, Rio de Janeiro, com transmissão via Internet para 22 centros dos SESC em todo o Brasil, em junho. Foi professor no projeto “Pauta Contemporânea”, também do SESC Nacional, em Teresina, Piauí, em julho, e em Boa Vista, Roraima, em agosto. A obra “Paisagem de Inverno” foi selecionada para a XVII Bienal de Música Contemporânea Brasileira, e foi apresentada no Rio de Janeiro, no dia 27 de outubro. De volta a Teresina, no projeto “Pauta Contemporânea”, ministrou curso sobre “poética musical” e estreou a obra “Do Sertão ao Delta”, prelúdio para orquestra, que foi apresentado pela orquestras combinadas do SESC/Teresina e SESC/Parnaíba, sob a regência do maestro e compositor Ernani Aguiar.

Em Paris, em fevereiro de 2008, aconteceu a estréia da “Sinfonia nº 4”, para orquestra de flautas, na interpretação da *Orchestre de Flutes Françaises*, sob a regência de Alain Biget, na Salle Cortot. Entre as apresentações em Paris, passou mais uma temporada como compositor residente em Visby, Suécia. Em maio, a obra “As Impuras Imagens do Dia se Desvanecem”, foi estreada na Casa Thomas Jefferson, em Brasília, por Zoltan Paulinyi, num instrumento especial: a viola pomposa. A viola pomposa trata-se de um instrumento baseado num modelo do séc. XVIII, no qual a viola e o violino são agregados em um único instrumento através do acréscimo de uma 5ª corda, a corda “mi” do violino. Zoltan Paulinyi lançou o CD *Imagens*, com obras para violino e viola solo de Harry Cowl. O CD/CD-ROOM contém além das obras “Canto”, “Solilóquio III”, “Cambiata” e “As Impuras Imagens do Dia se Desvanecem”, os manuscritos das obras em arquivos digitalizados. Também nesse ano foi lançada a partitura da obra “Turrís Ebúrnea”, editada pela Editora da UFPR. A Orquestra Sinfônica do Paraná fez a estréia mundial de “Antipodae Brasilienses”, sob a regência de Ernani Aguiar. Em 19 de Outubro, mês de aniversário de 50 anos do compositor, foi apresentado um concerto inteiramente dedicado às suas obras, no Teatro da Universidade Positivo, Curitiba. Na semana seguinte, o trio de sopros formado por membros do *Ensemble Recherche*, de Freiburg, Alemanha, estreou a obra “Sapo não pula por boniteza, mas sim por percisão”, para flauta, oboé e clarineta, num concerto

realizado no mini-auditório daquela Universidade. Essa obra foi dedicada ao centenário de nascimento de Guimarães Rosa e ao Instituto Goethe/Curitiba.

Um dos mais importantes eventos comemorativos pelos 50 anos do compositor aconteceu na sua cidade natal, Belo Horizonte, na qual a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, sob a regência do maestro paulista Lutero Rodrigues, realizou no dia 25, uma apresentação inteiramente dedicada à obra do compositor, no Palácio das Artes. Nesse concerto foi ainda a estréia mundial de “Responsórios II”.

Outra importante estréia aconteceu na *Maison Du Bresil*, em Paris, onde em novembro de 2009 foi executada a primeira audição européia da obra “Construção - sobre madeira, latão e prata”, para flautas, clarinetas e saxofones.

A “Suíte Antiga Brasileira”, foi apresentada em New Orleans, nos Estados Unidos, pela New Orleans Civic Orchestra sob a regência de Daniel Bortolossi, em fevereiro de 2010. Também em 2010 a obra “Em vão”, música incidental para a peça teatral homônima de Rui Filho foi apresentada em maio e junho, na cidade de São Paulo. Em julho desse ano sua Ópera “Sarrapalha” foi apresentada na Capela Santa Marina, em Curitiba, e sua “Suíte Cinematográfica” para quartetos de cordas foi apresentada em várias ocasiões pelo quarteto Iguaçu.

Um concerto patrocinado pelo Goethe Institut de Curitiba, exclusivamente com obras de Harry Crawl aconteceu em março de 2011, na sala de atos do Paço da Liberdade, em Curitiba.

Participou co comitê organizador da “I Bienal de Música Hoje”, promovida pela Universidade Federal do Paraná dos dias 29 de agosto a 4 de setembro de 2011, com apresentações de grupos nacionais e internacionais a bienal promoveu a conexão entre o efervescente potencial criativo da cidade de Curitiba e tudo aquilo que se produz no gênero ao redor do mundo, colocando a capital paranaense no circuito internacional de música nova e vinculando a valorização e difusão da diversidade cultural e artística brasileira ao panorama internacional de música contemporânea.

A convite da Universidade de Aarhus, na Dinamarca, Harry proferiu a palestra “The Construction of a National Identity”, no dia 29 de setembro de 2011.

1.2 Catálogo de Obras

1. Cantiga d'Escarneo (1979)

para soprano, flauta, fagote (ou violoncelo), viola e piano.

Ed.: Serviço de Difusão de Partituras, ECA-USP.

2. Cambiata (1980)

para viola solo.

Ed.: Serviço de Difusão de Partituras, ECA, USP.

3. Sanatório (1980)

para soprano, oboé, fagote, violino, violoncelo, percussão e piano.

4. Canto (1981)

para solo violino.

Ed.: Serviço de Difusão de Partituras, ECA-USP.

5. Ária (1981)

para oboé solo.

Ed.: Serviço de Difusão de Partituras, ECA-USP.

6. Ária (1981)

versão para solo flauta.

Ed.: Serviço de Difusão de Partituras, ECA-USP.

7. Sio₂ (1981)

para orquestra de câmara.

Ed.: Serviço de Difusão de Partituras, ECA-USP.

8. Hottetterriana (1981)

para flautas doces solo.

Ed.: Serviço de Difusão de Partituras, ECA-USP.

9. "Resonare Fibris" (1981)

para violoncelo solo.

Ed.: Serviço de Difusão de Partituras, ECA-USP.

10. Sonata (1981)

para fagote e piano.

Ed.: Serviço de Difusão de Partituras, ECA-USP.

11. Takhailat Mandhir Jamil (1982)

para piano, violino e violoncelo.

Ed.: Serviço de Difusão de Partituras, ECA-USP.

12. Taghai'urun (1982/83)

para piano solo.

Ed.: Serviço de Difusão de Partituras, ECA-USP.

13. Expansão (1983)

para quatro tubas.

14. Música para alguém (1983)

para harpa, trompa e tantan.

Ed.: Serviço de Difusão de Partituras, ECA-USP.

15. Concerto nº 1 (1981/93)

para flautas e orquestra de câmara.

Ed.: Serviço de Difusão de Partituras, ECA-USP.

16. Concerto (1983)

para sax soprano e orquestra de cordas.

Ed.: Serviço de Difusão de Partituras, ECA-USP.

17. Interiores (1983)

para orquestra.

18. 3 momentos (1983)

para violoncelo solo.

Ed.: SPD, ECA - USP.

19. Views (1983/84)

para orquestra.

20. Introspecção I (1983)

para clarinete solo.

Ed.: SPD, ECA - USP.

21. Introspecção II (1983)

para dois trombones.

Ed.: SPD, ECA - USP.

22. Sabra (1983)

para oboé e piano.

Ed.: SPD, ECA - USP.

23. Sunset (1983)

para contrabaixo e marimba.

Ed.: SPD, ECA - USP.

24. Transfigurações (1983)

para duas harpas.

Ed.: SPD, ECA - USP.

25. Stress (1983)

para clarone, trompete, trombone, viola e percussão.

Ed.: SPD, ECA - USP.

26. Sonata I (1979/84)

para piano solo (1979/84),

Goldberg Edições Musicais, Porto Alegre, 2001.

27. Variações (1984)

para flauta e fagote.

Ed.: SPD, ECA - USP.

28. Fragmentos I – V (1984)

para piano preparado.

29. Aluminium (1985)

sonata para violino e piano.

Ed.: SPD, ECA - USP.

30. Para além doutro oceano (1985)

para voz solo, coro e orquestra.

31. Convivium (1986)

composição eletroacústica.

32. Un pájaro de papel en el pecho dice que el tiempo de los besos no ha llegado (1986)

para flautas doce e fitas magnéticas.

33. "Memento Mori" (1987)

oratório para vozes solistas e conjunto de câmara.

34. 3 fragmentos para órgão (1987)

Para Elisa Freixo.

35. Aethra I (1987)

para violoncelo solo e piano obligatto.

36. Concerto (1988)

para violino, 12 instrumentistas e soprano.

37. "Canticae et Diverbia" (1988)

para flautas, clarinetas, violino, violoncelo e piano.

38. Sicut (1988)

para orquestra de câmara.

Retirado do catálogo. Transformado na obra "Sicut erat in Principio", em 1999.

39. "Lamentationes Jeremiae Prophetae" (1990, rev.2002)

(Officium I, Lectio I)

para mezzo-soprano e orquestra de câmara.

40. Ludus (1990)

para clarinetas e violoncelo.

41. Sinfonia n º1 "Concerto harmônico" (1991, revisão 1996)

para banda sinfônica.

42. Finismundo (1991/92)

para soprano e grupo de câmara.

43. Música para Flávia (1991/92)

para piano solo.

44. Jeremia Profeta: Uma epígrafe (1992)

para piano solo.

Encomenda de Graham Griffiths.

45. Na perfurada luz, em plano austero (1992/93)

Quarteto de cordas nº 1.

46. Terra queimada (1993)

para clarineta, violino, violoncelo e piano.

47. Missa a capella (1993)

para coro a 16 vozes.

48. Revoada (1994)

para flauta doce solo.

49. "Umbrae et Lumen" (1993/94)

para Conjunto de Câmara.

50. Aethra II (1989/94)

para contrabaixo solo e piano obligatto.

51. Concerto (1994/95)

para Clarone, Percussão e Piano.

52. Por entre montanhas e mares (1994/95)

para cravo solo.

53. Na solidão, em busca de companhia (In solitude, for company) (1995)

para flauta e violão.

Encomendado pelo Duo Most/ Kunz, Odense, Dinamarca.

Publicado por Gramofone+Cultural / Fundação Cultural de Curitiba – Fundo Municipal da Cultura, 2011.

54. Icnocuícatl (1995. 2a.versão, 1998)

para orquestra de câmara.

55. Solilóquio I (1995)

para sax tenor solo.

56. Sarapalha (1995/96)

Ópera de Câmara em 1 Ato

sobre texto de Guimarães Rosa adaptado por Renata Palottinni.

Encomenda do Extempore Atelier Medieval, Curitiba.

57. Ipês (1996)

uma epigrafe para viola e piano.

58. 5 epígrafes (1996)

para trompa e orquestra de cordas.

59. Imagens rupestres (1996)

para flautas, violoncelo e piano.

Encomenda do George Crump Trio, Linz, Áustria.

60. "Lumen de Lumine" (1996/97)

concerto para violoncelo e conjunto de câmara.

Encomenda do Ensemble Nord, Copenhagen, Dinamarca.

61. Sexteto (1997)

para piano e quinteto de sopros.

Publicado por Gramofone+Cultural / Fundação Cultural de Curitiba – Fundo Municipal da Cultura, 2011.

Encomendada pela 'Crescente' Produções Artísticas para a série: "Estréias Brasileiras", patrocinada pela Brasilcap Capitalização S.A..

62. Concerto (1997)

para Piano e Orquestra.

Academia Brasileira de Música. Encomenda do VII FEMUSICA, Festival de Música de Campos, RJ.

63. Assimetrias (1997)

para violão solo.

64. Sonata II (1998)

para piano solo.

Goldberg Edições Musicais, Porto Alegre, 2001.

65. Austrais (1998)

4 canções para voz e piano sobre poemas de Cruz e Sousa.

1 Um ser;

2 Siderações;

3 As estrelas;

4 Dupla via - láctea.

66. No silêncio das noites estreladas (1998)

para conjunto de percussão (9 executantes).

67. "Sicut erat in principio" (1998)

para orquestra.

Academia Brasileira de Música.

68. As Impuras imagens do dia se desvanecem (1999)

(The Unpurged Images of Day Recede [Yeates])

para viola solo. Para Laura Wilcox.

69. "Ad Aethereum" (1999/2000)

para quinteto de cordas.

Para o Quinteto de Cordas de Curitiba.

70. Solilóquio II (2000)

para violoncelo solo.

71. Turrís Ebúrnea (1999/2000)

cantata para solistas, coro e orquestra de câmara. Sobre textos de poetas simbolistas paranaenses (Emiliano Pernetá, Tasso da Silveira, Dario Vellozo, Cícero França, Silveira Neto, Aristides França).

Encomendada pela Camerata Antiqua de Curitiba.

72. Diálogos do vento (2000)

para harmônica de boca e orquestra de câmara.

73. Aethra III (2000/01)

para violino solo e piano obbligato.

74. Concerto (2001)

para oboé e orquestra de cordas.

75. Espaços imaginários (2001)

para violino, violoncelo e piano.

Publicado por Gramofone+Cultural / Fundação Cultural de Curitiba – Fundo Municipal da Cultura, 2011.

76. "Fogo sobre cristal: Um diário antártico" (2001)

música para o filme documentário de Frederico Füllgraß.

77. Concerto nº 2 (2001/02)

para flauta e orquestra de câmara.

Para a Orquestra Filarmônica Jovem da UFPR. Academia Brasileira de Música.

78. Fragmenta antiqua (2002)

para quinteto de metais.

Encomendado pelo Quinteto de Metais da Cidade de São Paulo.

79. Visões noturnas (2002)

para violoncelo e piano.

Goldberg Edições Musicais Ltda., Porto Alegre. Para Carlos Prieto (México).

80. Prismas (2002)

para violino, viola, violoncelo e piano.

Publicado por Gramofone+Cultural / Fundação Cultural de Curitiba – Fundo Municipal da Cultura, 2011.

81. Cerrados (2002)

para 2 violinos.

Para Zoltán Paulinyi.

82. Aetherius (2002)

para orquestra de cordas.

83. 25 esboços

para Clarineta e Piano (2002/03).

Para Jairo Wilkens e Clénice Ortigara.

84. Sinfonia nº 2 “Paisagens verdes” (2003)

para orquestra de cordas e cravo.

Encomenda da Orquestra de Câmara do Amazonas.

85. Transeuntes (2003)

para piano.

Encomendada por Antônio Eduardo dos Santos, para o projeto “Bossa Nova”.

86. Marinas (2003/04)

Ciclo de 8 peças para piano.

1 Guaratuba e Antonina;

2 Leme I;

3 Cabo da Roca;

4 Nolsoy;

5 Leme II;

6 La Jolla;

7 Appeldore;

8 Piran e Portorož.

Encomendadas por Midori Maeshiro (Japão/Brasil).

87. “E que sejam luminárias, no céufogoágua” (2004)

In Memoriam Haroldo de Campos.

música concertante para violão e 2 percussionistas.

Para Fábio Zanon.

88. “E, no princípio era o mar...” (2004/2005)

para Violino e Violão.

Para a Tania Guarnieri (Brasil/Itália).

Publicado por Gramofone+Cultural / Fundação Cultural de Curitiba – Fundo Municipal da Cultura, 2011.

89. “Tenebrae et Stellae” (2005)

para conjunto de câmara.

Para o “Ansambel MD7” (Eslovênia).

90. Paisagem de outono (2005)

para Clarineta e Piano.

Para o Duo “Palheta ao Piano”.

Publicado por Gramofone+Cultural / Fundação Cultural de Curitiba – Fundo Municipal da Cultura, 2011.

91. 3 Cânticos (2005)

para coro feminino a capela.

Textos: Tasso da Silveira.

1 Saudade,

2 Em Todos os Perdidos Portos do Mundo,

3 A Infinita Vigília.

Para o Collegium Vocale (Curitiba).

92. “Mborai – Cântico sagrado guarani” (2005)

para coro à capela.

Encomenda de Peter Mannion para o Coral da Universidade do Oeste da Irlanda, Galway City.

93. Solilóquio III (2005/06)

para violino.

Para Atli Ellendersen.

Obra finalizada no Visby Internationella Tonsättar Centrum, Suécia.

94. Responsórios I (2006)

para Violino e 2 Pianos.

Obra iniciada no Visby Internationella Tonsättar Centrum, Suécia, e concluída em Curitiba.

95. Suíte cinematográfica (2006)

música para quarteto de cordas.

96. “De Fluminibus” - 4 reflexões sobre rios (2006)

para orquestra de cordas.

I.Rios Imaginários, II.Assoreamentos; III.Rios Furiosos; IV.Rios Ausentes.

97. Paisagem de inverno (2006)

para Clarineta em lá, Violino e Piano.

Para Jairo Wilkens, Clénice Ortigara e Atli Ellendersen.

Publicado por Gramofone+Cultural / Fundação Cultural de Curitiba – Fundo Municipal da Cultura, 2011.

98. Sinfonia nº 3 (2006)

para 8 Violoncelos.

Para Marin Cazacu e “Ensemble Violoncelissimo”, Bucharest, Romênia.

99. Suíte antiga brasileira (2006)

para orquestra.

Dedicada à Denise Mohr e à Orquestra Filarmônica Juvenil da UFPR.

100. 4 canções simbolistas (2007)

para voz e piano.

1 Bruma (Silveira Neto);

2 No Reino das Sombras (Dario Vellozo);

3 Visão (Tasso da Silveira);

4 Entardecer (Tasso da Silveira).

101. Como um vôo de pássaro (2006/2007)

In Memoriam Heidemari

para flauta e piano.

Para Aldo Barbieri e Antônio Eduardo dos Santos.

Publicado por Gramofone+Cultural / Fundação Cultural de Curitiba – Fundo Municipal da Cultura, 2011.

102. Uma voz amazônica (2007)

para voz média e orquestra.

sobre o poema “Sugestão” de Thiago de Mello. Obra encomendada pela Amazonas Filarmônica.

103. Sinfonia nº 4 (2007)

para 24 flautas.

Para Pierre-Yves Artaud e a “Orchestre de Flutes Français”, Paris, França.

104. Do sertão ao delta (2007)

prelúdio para orquestra.

Encomenda do Projeto “Pauta Contemporânea”, do SESC Nacional.

105. Introdução e Fanfarra para os 95 anos da UFPR (2007)

para conjunto de metais e percussão.

106. Ao Fundo, o mar ardente (2007/08)

para violino, viola e violoncelo.

Para o trio Menezes (RJ).

Publicado por Gramofone+Cultural / Fundação Cultural de Curitiba – Fundo Municipal da Cultura, 2011.

107. Duas Canções Marítimas (2008)

para voz média, violino, violoncelo e piano.

1 Uma após uma (Fernando Pessoa/Ricardo Reis);

2 Mar (Frederico Augusto Schimidt).

108. Antipodae Brasilienses (2008)

díptico para orquestra.

Dedicado à Orquestra Sinfônica do Paraná.

**109. Sapo não pula por boniteza, mas sim por percisão
(Frosch hüpf nicht zum Genuss, sondern weil er muss) (2008)**

para flauta, oboé e clarineta.

Dedicado ao Goethe-Institut Curitiba

Publicado por Gramofone+Cultural / Fundação Cultural de Curitiba – Fundo Municipal da Cultura, 2011.

110. Diálogo sonoro sob as estrelas (2008)

para bombardino (euphonium) e piano.

Encomenda de Fernando Deddos. Lançada no CD “Eufonium Brasileiro”, em 2010.

111. Responsórios II (2008)

para orquestra.

Dedicados à Orquestra Sinfônica de Minas Gerais.

112. Flora Atlântica I (2009)

6 miniaturas para flauta, violão e violoncelo.

(sobre ilustrações de flores da mata atlântica)

1. *Nematanthus gregarius*;
2. *Aechmea gamosepala*;
3. *Begonia coccínea*;
4. *Dichorisandra thyrsifolia*;
5. *Malvaviscus arboreus*;
6. *Miltonia regnelli*.

113. Jornada através de tempos obscuros (2009)

para conjunto de câmara (flauta, oboé, clarineta, percussão, bandolim, violão, harpa, piano, violino, viola, violoncelo e contrabaixo).

114. Antíteses (2009)

Concerto para Viola Pomposa (viola de arco com 5 cordas) e orquestra.

115. Flora Atlântica II (2009)

3 miniaturas para clarineta, violino e piano.

- 1 *Heliconia velloziana*;
- 2 *Calathea mediopicta*;
- 3 *Sinningia douglasii*.

116. Construção - sobre madeira, latão e prata (2009)

para flauta (+ flautim e fl.em sol), clarineta em sib (+ cl. em lá, clarone e cl.contrabaixo) e saxofones (S,A,T,Bar.).

117. 3 Prelúdios Curitibanos, para violão (2009)

1 Obsessivo;

2 Andante tranqüilo, ma rubato;

3 Quasi una Passacaglia.

118. Em vão (2010)

música incidental para quarteto de cordas.

119. Musica Urbana Noturna (2010)

para eufônio e percussão.

120. Flora Atlântica III (2010),

6 miniaturas para clarineta, fagote, violino e viola.

1. *Quesnelia arvensis*;

2. *Vriesea platynema*;

3. *Laelia purpurata*;

4. *Monestria adansonii*;

5. *Ipomea pes-caprae*;

6. *Epidendrum puniceoluteum*.

121. Enquanto uma grande cidade dorme (Subtrópicos I) (2010)

para orquestra.

122. Sarapalha (1996-2010) – ópera em 1 ato sobre peça de Renata Pallottini,

sobre texto homônimo de Guimarães Rosa. Versão com orquestra de câmara

(violão, cravo, percussão e cordas).

123. Concerto no. 2, para violino e orquestra (2010)

para violino e orquestra.

124. Tropicus Interemptus (2010) – 5 ensaios sobre as mudanças climáticas

para flauta (+ flautim e fl.em sol), oboé (+ corne-inglês), clarineta em sib (+ requinta), violino, viola, violoncelo, contrabaixo e piano.

1 Emissões;

2 Mares;

3 Geleiras;

4 Calor e Chuva;

5 Seca.

125. Solilóquio IV (2011)

para flauta contralto.

Dedicado a Valentina Daldegan e Maurício Dottori.

126. Lars Hellström em Santos (2011)

para piano.

Obra dedicada a Antonio Eduardo Santos, Gilberto Mendes e Lars Hellström.

127. Flanagem no.1 (2011)

para sax-soprano solo.

Estreada por Rodrigo Capistrano, em junho de 2011, em Maringá, durante o FEMUCIC. Gravação em DVD lançado pelo SESC-PR.

128. Imagens de Visby (2011)

para quinteto de sopros.

Para o Gotlands Blasarkvintett, Suécia.

1.3 Levantamento / Panorama de Execuções de Obras

Os dados aqui presentes foram coletados dos arquivos pessoais do compositor, de arquivos deste autor e, em alguns casos, de informações encontradas na Internet.

1981

- “Sonata para piano” (1979, que foi revisada e renomeada como Sonata I em 1984).
- “Ária” (1981) versão para flauta solo.
- “Sanatório” (1980) sobre poema de Ascânio Lopes, para voz e instrumentos.
- “Sio₂” (1981) para piano, clarineta, flautas e orquestra de câmara.

As quatro obras acima foram estreadas no 14º Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais, em Diamantina, Minas Gerais.

- “Hottetterriana” (1981) para flauta doce.

Estreada em setembro de 1981, no teatro Elizabetano de Sabará, MG, por Eduardo Ribeiro.

1983

- “Espansão” (1983) para quatro tubas.
- “Música para alguém” (1983) para harpa, trompa e tantan.

Estreadas em janeiro no 8º Curso Internacional de Verão de Brasília (CIVEBRA), em Brasília, DF.

1984

- “Ária” (1981) para oboé solo.

Estréia em Brasília, pelo oboísta Izaac Duarte, no mês de Janeiro.

- “Concerto para Sax-soprano e orquestra de cordas” (1983).
- “Interiores” (1983) para orquestra.

Obras estreadas em janeiro no 9º Curso Internacional de Verão de Brasília (CIVEBRA), em Brasília, DF. Solista: Vadim Arsky, Regência: Sérgio Dias.

- “3 Momentos” (1983) para violoncelo solo.

Estreados no dia 26 de junho, pelo violoncelista João Candido dos Santos, na Fundação de Educação Artística, em Belo Horizonte.

- “Introspecção I” (1983) para clarinete solo.

Estreado por Nelson Cadima Fuentes, no dia 7 de abril, no 1º Ciclo de Música Contemporânea de Belo Horizonte.

1985

- “Concerto nº 1 para flautas e orquestra de câmara” (1983).

Estreado no Teatro Nacional de Brasília, por Odette Ernest Dias e pela Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional, sob a regência do compositor Jorge Antunes.

1986

- “Resonare Fibris” (1981) para violoncelo solo.

Apresentada em março, pelo violoncelista Peter Schuback em Estocolmo, na Suécia.

- “Convivium” (1986) composição eletroacústica.

Estreada no 3º Ciclo de Música Contemporânea de Belo Horizonte.

1987

- “Memento Mori” (1987) oratório para vozes solistas e conjunto de câmara.

Obra apresentada em várias ocasiões pela então Camerata Philharmonia, de Niterói RJ, sob a regência de Sérgio Dias, inclusive no Panorama da Música Brasileira Atual, da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e na VIIª Bienal sobre Música Contemporânea Brasileira. Sua Estréia se deu no Teatro Municipal de Ouro Preto, no dia 20 de junho tendo como solistas Lucila Tragtenberg e Cesio Aldrighi.

- “Aethra I” (1987) para violoncelo solo e piano obligatto.

Estréia no 4º Ciclo de Música Contemporânea de Belo Horizonte. Pelos músicos Cláudio Urgel, violoncelo e Celina Szrvinski ao piano, no dia 28 de junho.

1988

- “Canticae et Diverbia” (1988) para flautas, clarinetas, violino, violoncelo e piano.

A obra foi encomendada e executada várias vezes pelo grupo Novo Horizonte, em São Paulo, por iniciativa do regente britânico Graham Griffiths. Foi estreada no Teatro da Cultura Inglesa, em São Paulo, no dia 30 de outubro.

1989

- “Sabra” (1983) para oboé e piano.

Obra estreada no 3º Encontro de Compositores Latino-americanos, em Santiago, no Chile. Interpretes: Daniel Vidal, oboé, e Karina Glasinovic, piano.

- “Concerto para Violino, 12 instrumentistas e soprano” (1988).

Estreado pelo violinista Hariton Nathanailidis e pela Camerata Philharmonia de Niterói, sob a regência de Sérgio Dias, com a participação da soprano Lucila Tragtenberg, na VIIIª Bienal de Música Brasileira Contemporânea.

1990

- “Canto” (1981) para violino solo.
- “Cambiata” (1980) para viola solo.

Estreadas na Universidade Federal de Ouro Preto em novembro, pelo violinista Ricardo Gianetti. A obra “Cambiata” foi executada em transcrição para violino.

1991

- “Taghai’urun” (1982/83) para piano.

Estréia em maio, no 1º Festival de Compositores Latino-Americanos, e Quito, Equador.

- “Cantiga d’Escarneo” (1979) para soprano, flauta, fagote (ou violoncelo), viola e piano.

Estréia em 24 de novembro, no Teatro municipal de Ouro Preto, com a soprano Judith Imbassahy e o “Ensemble Nova Philharmonia”.

- “Aluminium Sonata” (1985) para violino e piano.

Estréia em 24 de novembro, no Teatro municipal de Ouro Preto, com o violinista Ricardo Gianetti e Talitha Maria Cardoso Peres ao piano.

- “Introspecção II” (1983) para dois trombones.

Estreada pelos clarinetistas Paulo Lacerda e Wagner Mayer, em dezembro, na cidade de Belo Horizonte.

1992

- “Sinfonia nº 1” - Concerto Harmônico (1990).

Encomendada pela secretaria da cultura do estado de São Paulo em 1990, para a banda sinfônica do estado de São Paulo. A obra foi estreada sob a regência de Roberto Farias, no Memorial da América Latina, no dia 14 de abril, e posteriormente, apresentada na Xª Bienal de Música Contemporânea Brasileira, no Rio de Janeiro.

- “Aluminium Sonata” (1985) para violino e piano.

A sonata foi apresentada nas cidades alemãs de Bonn e Colônia por Ricardo Gianneti e Talitha Maria Cardoso Peres.

- “Sicut” (1989) para orquestra de Câmara.

Estréia no dia 30 de outubro. Executada pela Orquestra de câmara do Rio de Janeiro no 14º Panorama da Música Brasileira Atual, promovido pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

1993

- “Música para Flávia” (1991/92) para piano solo.

Estréia em 28 de agosto, pelo pianista australiano Ian Munro.

- “Terra Queimada” (1993) para clarineta, violino, violoncelo e piano.

Estreada por Linsey Marsh e Murphy Trio, em 28 de agosto.

Ambas as obras foram executadas no Dartington International Summer School, na Inglaterra, sendo que a obra “Terra Queimada” foi escrita durante o curso.

1995

- “Concerto para Clarone, Percussão e Piano (1994)”.

A obra foi apresentada pelo grupo Novo Horizonte de São Paulo numa turnê à Dinamarca em cinco ocasiões diferentes nas cidades de *Odense, Aarhus, Copenhagen e Kolding*. A estréia aconteceu em 8 de fevereiro, em Odense, tendo como solista Otinilo Pacheco. O Concerto para Clarone, foi ainda apresentado na XIª Bienal de Música Contemporânea Brasileira, e em 1996, lançado no CD *brasil! new music! vol. III*.

- “Icnocuícatl” (1995) para orquestra de câmara.

Obra estreada em 15 de agosto, na abertura do Festival Música Nova de Santos/SP, pelos grupos *Ensemble Nord*, da Dinamarca e Novo Horizonte, combinados sob a regência de Graham Griffiths.

- “Revoada” (1994) para flauta doce.

Estreada por Helle Kristensen, em agosto. Radio Cultura FM, São Paulo.

- “Solilóquio I” (1995) para sax tenor solo.

Estréia no Museu da Imagem e do Som, em Curitiba, no dia 14 de dezembro, pelo saxofonista Rodrigo Capistrano.

1996

- "Na Perfurada Luz, Em Plano Austero", quarteto de cordas nº 1 (1992).

Estreado pelo Quarteto *Moyzes*, da Eslováquia. A estréia aconteceu durante o *Summartónar 96*, no dia 27 de junho, nas Ilhas Faroé.

- "Revoada (1994)" para flauta doce.

Estreada pela flautista dinamarquesa Helle Kristensen. A obra foi incluída no CD *Nocturnal Birds*, lançado naquele mesmo ano.

Ambas a estréias aconteceram no festival *Summartónar 96*, nas Ilhas Faroé.

- "Finismundo" (1991/92) moteto épico a solo para soprano e conjunto instrumental sobre texto homônimo de Haroldo de Campos.

Apresentado em 13 de agosto, no festival Música Nova de Santos. Foi posteriormente gravado pela soprano Simone Foltram e o grupo Novo Horizonte para o CD *Brasil! New Music! Vol. IV*. A estréia parcial da obra aconteceu em 30 de novembro de 1991, pela soprano Cláudia Riccitelli, com o mesmo grupo, no Teatro Municipal de Ouro Preto.

- "Sabra" (1983) para oboé e piano.

A obra foi incluída no CD "Música Brasileira para Sopros e Piano", da série RioArte Digital.

- "Umbrae et Lúmen" (1993/94) para flautas, clarinetas, saxofones, fagote, trombones, violino e contrabaixo.

Obra estreada pelo grupo *Cantus Firmus*, sob a regência de Pedro Boéssio, em outubro, no Vº Encompór, Porto Alegre RS.

1997

- “Imagens Rupestres” (1996/97) para flautas, violoncelo e piano.

Apresentada pelo *George Crumb Trio*, de Linz, Áustria, no castelo *Zell an der Pram*, no norte da Áustria, em maio.

- “Sexteto para piano e quinteto de sopros” (1997).

Estreado em 22 de julho, pelo Ensemble Rio, na série "Estréias Brasileiras" do Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.

- “Concerto para Piano e Orquestra” (1997).

Estreado em julho, no VII Festival de Música de Inverno de Campos, Rio de Janeiro, pela pianista Maria Teresa Madeira, com a orquestra daquele festival sob a regência de Sérgio Dias.

- “Convivium” (1986) composição eletroacústica.
- “Ária” (1981) para flauta solo.
- “Sonata I” (1979, rev. 1984).
- “Solilóquio I” (1995) para sax-tenor solo.

As obras acima foram executadas no dia 26 de outubro, em um concerto exclusivamente com as obras do compositor, organizado pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). Foi a estréia da “Sonata I” depois de sua revisão, pela pianista Leilah Paiva.

- “Lumen de Lumine” (1996/97) concerto de câmara para violoncelo e 5 instrumentistas.

Estreada em novembro, na XIIª Bienal de Música Brasileira Contemporânea. A Obra foi apresentada posteriormente também em Curitiba e nas cidades dinamarquesas de *Aalborg* e *Copenhagen*.

- “5 Epígrafes para trompa e orquestra de cordas” (1996).

Obra estreada pela Orquestra de Câmara da Cidade de Curitiba, em 12 de novembro, com Leandro Teixeira como solista, e regência de Lutero Rodrigues.

1998

- “Finismundo” (1991/92) moteto épico a solo para soprano e conjunto instrumental sobre texto homônimo de Haroldo de Campos.

Incluída no CD *Brasil! New Music! vol.IV*, lançado pela EDUC (Ed. da PUC-SP).

- "Na Perfurada Luz, Em Plano Austero", quarteto de cordas nº 1 (1992).

Incluída no CD "Quartetos de Cordas", interpretada pelo Quarteto Moyzes, Eslováquia, lançado pela PAULUS gravadora.

- “Aluminium Sonata” (1985) para violino e piano.

Pelo violinista Atli Ellenderson, no *Summartónar 98*, nas Ilhas Faroé.

- "Música para Flávia" (1991/92) para piano.

Pela pianista Lidia Bazarian, em várias ocasiões em São Paulo, Santos e Poços de Caldas, inclusive no Festival Música Nova

- “Sonata I” (1979, rev. 1984).

Pela pianista Leilah Paiva, no Memorial da Cidade de Curitiba.

1999

- “Sonata II” (1998) para piano

Estréia no dia 14 de maio, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em Curitiba, pela pianista Leilah Paiva, à quem a obra foi dedicada.

- “Austrais - Quatro Canções” (1998) para voz e piano sobre poemas de Cruz e Souza.

Estréia no Memorial da Cidade de Curitiba, em 11 de junho, com a soprano Anna Toledo e o pianista Carlos Alberto Assis.

- “No Silêncio das Noites Estreladas” para conjunto de percussão (9 instrumentistas).

Dedicada ao PIAP (Orquestra de Percussão do IAP/Unesp), a obra foi estreada no Teatro São Pedro, São Paulo, no dia 27 de agosto, durante o Festival Música Nova.

- “Sarapalha” (1995/96) ópera de câmara sobre texto de Guimarães Rosa

Estreada na Sala Brasília Itiberê, em Curitiba.

- “Sicut erat in Principio” (1998) para orquestra.

Estréia mundial no Teatro Guaíra no dia 12 de novembro, executada pela Orquestra Sinfônica do Paraná, sob a regência de Roberto Duarte.

- “Icnocuícatl” (1995, rev.1998)

Apresentada num concerto realizado na *Brucknerhaus*, Áustria.

2000

- “Concerto para Piano e Orquestra” (1997).

Solista Analaura de Souza Pinto, Orquestra Sinfônica do Paraná, sob a regência de Roberto Duarte.

- “Aethra I” (1987) para violoncelo solo e piano *obligatto*.

Apresentada em Montreal, Canadá, em junho e, em Curitiba e no Rio de Janeiro, em agosto, por Gabriel Pryn, violoncelo e André Pristic, piano.

- “Jeremia Profeta: Uma Epígrafe” (1992) para piano.

Estreada em julho, na Sala Brasília Itiberê, em Curitiba, por Leilah Paiva.

- "Turrís Ebúrnea" (1999/2000) Cantata para solistas, coro e orquestra de câmara.

Composta especialmente para os 25 anos da Camerata Antiqua de Curitiba. Esta obra, baseada em textos de vários poetas paranaenses, foi apresentada em duas ocasiões em 2000. Estreada em 26 de outubro, no Memorial da Cidade de Curitiba, sob a regência de Helma Haller.

2001

- “Aethra III” (2000/01) para violino solo e piano *obligatto*.

Estreada em 26 de junho, por Atli Ellendersen e Leilah Paiva.

- “Aethra III” (2000/01) para violino solo e piano *obligatto*.

Apresentada na XIIIª Bienal de Música Brasileira Contemporânea, no Rio de Janeiro pelo violinista Jerzy Milewski e pela pianista Aleida Schwartz.

- “Espaços Imaginários” (2001) para violino, violoncelo e piano.

Em novembro, o “Trio *Fibonacci*”, de Montreal, estreou a obra numa excursão realizada no Brasil, nas cidades de São Paulo, Piracicaba, Curitiba, São Leopoldo, Porto Alegre, Brasília e Belo Horizonte.

2002

- “Diálogos do Vento” (2000) para harmônica de boca e orquestra de câmara.

Estreada no dia 11 de maio, pela Orquestra de Câmara de Blumenau, tendo como solista Ronald Silva, sob a regência de Daniel Bortolossi.

- “Assimetrias” (1997) para violão solo.

Estreada por Mário Silva, em maio, no Centro Paranaense Feminino de Cultura.

- “Aetherius” (2002) para orquestra de cordas.

Estreada no dia 17 de maio, pela Orquestra Sinfônica da USP, sob a regência de Benito Juarez. Durante o Encontro Latino-Americano de Música Contemporânea, em Belo Horizonte, Minas Gerais.

- “Aethra III” (2000/01) para violino solo e piano obbligato.

Apresentada pela violinista Eliane Tokeshi e a pianista Guida Borghoff.

- “Concerto Para Oboé e Orquestra de Cordas”.

Estreada em 22 de junho, pela Orquestra de Câmara da Cidade de Curitiba, tendo como solista Lúcius Mota, sob a regência de Ernani Aguiar.

- “Prismas” (2002) para violino, viola, violoncelo e piano.

Estreada em 27 de setembro, no Rio de Janeiro, durante a final do concurso de composição IBEU. Centro Cultural Brasil-Estados Unidos, Rio de Janeiro. Ana Oliveira, violino; Nayran Pessanha, viola; Cláudia Grosso Salles, violoncelo; Horácio Gouveia, piano. 27/09/2002.

Em dezembro, o CD duplo “Sonatas e Austrais”, contendo 12 obras do compositor foi lançado com patrocínio da Companhia Paranaense de Eletricidade (COPEL), através do programa “Conta Cultura” da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná. As obras incluídas no CD são:

- Sonata I e Sonata II para piano, Canto para violino solo, Aluminium Sonata, Austrais [Quatro Canções], Assimetrias, Concerto para Clarone, Concerto para Piano, No Silêncio das Noites Estreladas.

2003

- “Aetherius” (2002) para orquestra de cordas.

Apresentada em setembro, em Manaus, pela Orquestra de Câmara do Amazonas, sob a regência de Marcelo de Jesus, tendo sido apresentada com a coreografia “Traços”, de Henrique Rodovalho, no Teatro Amazonas.

- “25 Esboços” (2002/03) para clarineta e piano.

A obra composta especialmente para duo “Palheta ao Piano” foi estreada em outubro pelo duo formado por Jairo Wilkens e Clénice Ortigara.

- “Concerto nº 2 para flauta e orquestra” (2001/02).

Estreado em 3 de novembro pela Orquestra Filarmônica Juvenil da UFPR, tendo Fabrício Ribeiro como solista sob a regência de Iris Leong.

- “Aetherius” (2002) para orquestra de cordas.

Pela Orquestra de Câmara da UNISINOS (São Leopoldo, RS), sob a regência de Roberto Duarte. Concerto de abertura da XIVª Bienal de Música Contemporânea Brasileira, na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro.

- “Sinfonia nº 2” - Paisagens Verdes (2003) para cravo e orquestra de cordas.

Estréia mundial, no dia 23 de novembro, pela Orquestra de Câmara do Amazonas, sob a regência Marcelo de Jesus, no Teatro Amazonas. O concerto foi transmitido ao vivo para todo o mundo através da internet pelo sistema Embratel/NET.

2004

- “Sexteto para Piano e Quinteto de Sopros” (1997).

Apresentado em Santiago, Chile, em duas ocasiões, pelo *Ensemble XXI*. Na segunda delas, em setembro, fez parte das comemorações da semana da cultura brasileira (cinema e música), promovida pela Embaixada do Brasil em Santiago, contando com a presença do compositor.

- “Marinas” (2004) ciclo para piano.

Três peças do ciclo (I. Guaratuba e Antonina; III. Cabo da Roca; VI. La Jolla) foram gravadas pela pianista japonesa radicada no Rio Midori Maeshiro para o CD de encarte da Revista “Textos do Brasil – Música Erudita”, do Ministério das Relações Exteriores a ser lançada em 2005, em 8 idiomas.

2005

O CD “Espaços Imaginários”, gravado no Canadá, Áustria e Eslováquia, foi lançado incluindo as obras:

- “Espaços Imaginários” (2001), “Imagens Rupestres” (1996) e “Na Perfurada Luz, Em Plano Austero” (1992/93).
- “Transeuntes” (2003) para piano.

Estreada em março, em Bruxelas, na Bélgica, por Antônio Eduardo dos Santos.

- “Umbrae et Lúmen” (1993/94) para flautas, clarinetas, saxofones, fagote, trombones, violino e contrabaixo.

Apresentada no *Musée des Beaux Arts de Bordeaux*, França, no âmbito das comemorações do ano França-Brasil, em abril.

- “Concerto nº 2 para flauta e orquestra” (2001/02)

Apresentado no dia 12 de Junho, pela Orquestra Sinfônica do Paraná, sob a regência de Iris Leong, tendo como solista a flautista Cássia Carrascoza.

- “Música para Flávia” (1991/92) para piano.
- “Jeremia Profeta: Uma Epígrafe” (1992) para piano.
- “Aluminium Sonata” (1985) para violino e piano.
- “Umbrae et Lúmen” (1993/94) para flautas, clarinetas, saxofones, fagote, trombones, violino e contrabaixo.

As obras acima foram apresentadas no dia 8 de julho, no recital “Mundo em Labirinto”, inteiramente dedicado à obra de Harry Crowl. Foi produzido pela Fundação Pró-Música de Curitiba e patrocinado pelo Instituto Goethe. Aconteceu no auditório do Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba.

- “Paisagem de Outono” (2005) para clarineta e piano.
- “Música para Flávia” (1991/92) para piano.

- “Transeuntes” (2003) para piano.
- “25 Esboços” (2002/03) para clarineta e piano.

As obras acima foram executadas em um recital inteiramente dedicado à obra de Harry Crowl, realizado pelo duo “Palheta ao Piano”, em 25 de setembro, na série “Música em Cena”, do SESI/FIESP, São Paulo. Sendo a sua estréia mundial da obra “Paisagem de Outono” (2005).

- “3 Cânticos” (2005/06) para coro feminino, sobre poemas de Tasso da Silveira.

Foram estreados no dia 30 de novembro, pelo Collegium Cantorum, dirigido por Helma Haller, no Teatro SESC da Esquina, em Curitiba.

- “Concerto para Sax-soprano e orquestra de cordas” (1983).

Apresentado no concerto de encerramento da temporada de 2005 da Orquestra Filarmônica Juvenil da UFPR, em dezembro, na interpretação de Rodrigo Capistrano, sob a regência de Denise Mohr.

2006

- “Cerrados” (2002) para 2 Violinos.

Estréia mundial na abertura do VI Festival Internacional de Música Contemporânea da Universidade do Chile, no dia 16 de Janeiro. Pelos violinistas Sebastián Rojas e Phillippe Espinoza.

- “*Solilóquio III*” (2005/06) para violino.

Estreado por Atli Ellendersen em *Tórshavn*, Ilhas Faroé, em julho, no Festival *Summartónar 2006*.

- “Transeuntes” (2003) para piano.

Apresentada em maio, num recital dedicado à música contemporânea brasileira, a obra, no Centro Cultural São Paulo, pelo pianista Antônio Eduardo dos Santos.

- “Aethra I” (1987) para violoncelo solo e piano obbligato.

Apresentada num recital de música contemporânea pela violoncelista Iracema de Andrade e pela pianista Edith Ruiz, no México.

- “Tenebrae et Stellae” (2005) para conjunto de câmara.

A obra foi estreada em Liubliana, Eslovênia, pelo *Ansambel MD7*, sob a regência de Steven Loy, no dia 10 de julho. O concerto foi gravado pela TV Estatal da Eslovênia.

- “Suíte Antiga Brasileira” (2006) para orquestra.

Obra estreada em dezembro, no encerramento da temporada da Orquestra Filarmônica Juvenil da UFPR, sob a regência de Denise Mohr.

- “Sinfonia nº 3” (2005/2006) para 8 violoncelos.

Dedicada e estreada pelo *Ensemble Violoncelissimo*, dirigido por Marin Cazacu, em Bucareste, Romênia, no dia 8 de dezembro.

2007

- “25 Esboços” (2002/03) para clarineta e piano.

Em janeiro de 2007, a obra foi apresentada num recital do duo “Palheta ao Piano” na Universidade de Missouri, nos EUA.

- “Visões Noturnas” (2002) para violoncelo e piano.

Obra estreada em 26 de junho, pelo violoncelista Gabriel Prynn e pelo pianista Jacynthe Reverin, do Trio *Fibonacci*, no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba.

- “Aethra III” (2000/01) para violino solo com piano obrigado.
- “Taghai’urun” (1982) para piano.
- “Solilóquio III” (2005/06) para violino.
- “Sonata II” (1998) para piano
- “Paisagem de Inverno” (2006) para clarineta, violino e piano.

As obras acima foram executadas no dia 27 de junho, no Teatro Londrina, do Memorial de Curitiba, na série “Intermezzo”, promovida pela Fundação Cultural de Curitiba. Os intérpretes foram a pianista Leilah Paiva, o violinista Atli Ellendersen e o clarinetista André Ehrlich. Foi a estréia brasileira da peça “Solilóquio III” e a estréia mundial da obra “Paisagem de Inverno.

- “Do Sertão ao Delta” (2007) prelúdio para orquestra.

Estreada em outubro, pelas orquestras combinadas do SESC/Teresina e SESC/Parnaíba, sob a regência do maestro e compositor Ernani Aguiar, em Teresina.

- “Paisagem de Inverno” (2006) para clarineta, violino e piano.

Selecionada para a XVIIª Bienal de Música Contemporânea Brasileira, foi apresentada no Rio de Janeiro, no dia 27 de outubro, na Sala Cecília Meireles.

- “De Fluminibus” (2006) para orquestra de cordas.

Estréia mundial pela Orquestra de Câmara da Rádio Romena, sob a regência de Christian Brancusi, no Teatro “Mihail Jora”, em Bucareste, em novembro.

- “Responsórios I” (2006) para violino e dois pianos.

Estreia em Sófia, na Bulgária, pelo violinista Novislav Mihailov e as pianistas Liliana Getova e Galina Apostolova. O concerto foi dedicado exclusivamente a compositores brasileiros contemporâneos, em novembro daquele ano, sob a curadoria de Harry Crowl, promovido pela União de Compositores Búlgaros.

2008

- “Solilóquio III” (2005/06) para violino.

Apresentada em janeiro de 2008 em Paris, num recital de Zoltan Paulinyi na Embaixada brasileira.

- “Sinfonia nº 4” (2007) para orquestra de flautas.

Estreada em fevereiro, em Paris, na interpretação da *Orchestre de Flutes Français*, sob a regência de Alain Biget, na *Salle Cortot*.

- “Sicut erat in Principio” (1998) para orquestra.

Apresentada pela Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, sob a regência de Karl Martin, em duas récitas nos dias 15 e 16 de março.

- “As Impuras Imagens do Dia se Desvanecem” (1999) para viola solo.

Obra estreada por Zoltan Paulinyi, viola pomposa, no dia 16 de maio, na Casa Thomas Jefferson, em Brasília,. Foram incluídas no CD “Imagens”, de Zoltan Paulinyi, as obras “Canto”, “Solilóquio III”, “Cambiata” e “As Impuras Imagens do Dia se Desvanecem”.

- “De Fluminibus” - 4 reflexões sobre rios (2006) para orquestra de cordas.

Apresentada em duas récitas pela Orquestra de Câmara da Cidade de Curitiba, na Capela Santa Maria, em Curitiba, nos dias 4 e 5 de julho.

- “Sinfonia nº 3” (2005/2006) para 8 violoncelos.

Apresentada durante o XIV Rio International Cello Encounter, no dia 18 de agosto, no Fórum das Ciências e das Artes da UFRJ, sob a regência de Ernani Aguiar.

- “Como um vôo de pássaro” (2006/07) para flauta e piano.

Apresentada em 28 de agosto, por Fabrício Ribeiro e Leilah Paiva no auditório da EMBAP, em Curitiba.

- “Fanfarra para os 95 anos da UFPR” (2007) para conjunto de metais e percussão.
- “Antipodae Brasilienses” (2008) para orquestra.

Em um concerto da Orquestra Sinfônica do Paraná em 21 de setembro foi apresentada a “Fanfarra para os 95 anos da Universidade Federal do Paraná” e aconteceu a estréia mundial da obra “Antipodae Brasilienses”, sob a regência de Ernani Aguiar.

- “Sonata II” (1998) para piano.
- “Solilóquio III” (2005/06) para violino.
- “Como um vôo de pássaro” (2006/07) para flauta e piano.
- “Paisagem de Inverno” (2006) para clarineta, violino e piano.

As obras acima foram executadas no mês do aniversário de 50 anos do compositor. No concerto realizado no dia 19 de outubro, no Teatro da

Universidade Positivo, em Curitiba, as obras foram executadas pelos intérpretes Leilah Paiva, Atli Ellendersen, André Ehrlich e Fabrício Ribeiro.

- “Sapo não pula por boniteza, mas sim por percisão” (2008) para flauta, oboé e clarineta.

Estreada pelo trio de sopros formado por membros do *Ensemble Recherche*, de Freiburg, Alemanha, num concerto realizado no mini-auditório da Universidade Positivo, em Curitiba. Essa obra foi dedicada ao centenário de nascimento de Guimarães Rosa e ao Instituto Goethe/Curitiba.

- “Música para Flávia” (1991/92) para piano.
- “Transeuntes” (2003) para piano.

Apresentadas no dia 8 de novembro, pelo pianista Antônio Eduardo, na Pinacoteca Benedito Calixto, em Santos, SP.

- “Espaços Imaginários” (2001) para violino, violoncelo e piano.

Apresentado no dia 19 de novembro pelo grupo francês *2E2M*, no Instituto Cervantes de Paris.

- “Do Sertão ao Delta” (2007) prelúdio para orquestra.
- “Concerto nº 2 para flauta e orquestra” (2001/02).
- “Suíte Antiga Brasileira” (2006) para orquestra.
- “Responsórios II” (2008) para orquestra.

Executadas pela Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, sob a regência do Lutero Rodrigues com o flautista Maurício Freire. Num concerto inteiramente dedicado a obra de Harry Crowl. Sendo a estréia mundial de “Responsórios II”.

2009

- “Flora Atlantica I” (2009) 6 miniaturas para flauta, violão e violoncelo.

Obra executada nos dias 23 e 24 de abril, num concerto na Capela Santa Maria, em Curitiba. Pelo “Nova Câmara Trio”, formado pelo flautista Fabricio Ribeiro, pelo violonista Fabrício Matos e pelo violoncelista Thomas Jucksch.

- “Antíteses” (2009) Concerto para viola pomposa e orquestra.

Estreada por Zoltan Pauliniy e a Orquestra Filarmônica da UFPR, sob a regência de Marcio Steuernagel. Concertos realizados nos dias 19 e 20 de junho, em Curitiba e Antonina, respectivamente.

- “Cambiata” (1980) para viola solo.
- “As Impuras Imagens do Dia se Desvanecem” (1999) para viola solo.

Apresentadas no dia 23 de julho por Zoltan Pauliniy, viola pomposa. No teatro da Caixa Econômica Federal, em Curitiba.

- “Música para Flávia” (1991/92) para piano.

Executada pelo pianista Antonio Eduardo Santos no museu Paulista, na universidade de São Paulo, no dia 2 de agosto.

- “Música para Flávia” (1991/92) para piano.
- “Transeuntes” (2003) para piano.

Obras executadas pelo pianista Antonio Eduardo Santos, nas seguintes ocasiões: em 19 de setembro, no teatro Guarany, em Santos, durante o 44º Festival Música nova, em 20 de setembro, no Centro Universitário Maria Antonia, em São Paulo, durante o 44º Festival Música nova e em 22 de setembro, no

Mozarteum de São Paulo, durante o II Fórum de Composição de Música Contemporânea.

- “Flora Atlantica II” (2009) 3 miniaturas para clarineta, violino e piano.

Executada pelo trio *Rerum Novarum*, nos dias 7 e 8 de outubro, na Capela Santa Maria, em Curitiba.

- “E, no princípio era o mar...” (2004/05) para violino e violão.

Lançamento de CD. Dia 17 de outubro. Mostra “eugostariadeouvir”, UFMG, Fundação de Educação Artística. Belo Horizonte, MG.

- “Sapo não pula por boniteza, mas sim por percisão” (2008) para flauta, oboé e clarineta.

Executado na XVIIIª Bienal de Música Contemporânea Brasileira, no Rio de Janeiro, em 29 de outubro, pelos interpretes Antonio Carlos Carrasqueira, Luis Carlos Justi e Paulo Sergio Santos.

- “Construção - sobre madeira, latão e prata” (2009) para flautas, clarinetas e saxofones.

Executada na Maison du Brésil, em Paris, no dia 16 de novembro. Os interpretes foram a flautista Vanessa Moubarak, o clarinetista Ivan Solano, e o saxofonista Pedro Bittencourt.

2010

- “Flora Atlântica I” (2009) 6 miniaturas para flauta, violão e violoncelo.

Executada no dia 14 de Janeiro, no Sesc da Esquina, em Curitiba, pelo “Nova Câmara Trio”.

- “E, no princípio era o mar...” (2004/05) para violino e violão.

Executado pelo violinista Frank Haemmer e pelo violonista André Rocha. Em 9 de Fevereiro, na Fundação de Educação Artística, em Belo Horizonte.

- “Suíte Antiga Brasileira” (2006) para orquestra.

Apresentada em Nova Orleans, nos Estados Unidos, pela New Orleans Civic Orchestra sob a regência de Daniel Bortolossi, em 26 de fevereiro.

- Musica Urbana Noturna (2010) para eufônio e percussão.

Estréia mundial pelos músicos Fernando Dedos, eufônio, e Danilo Koch, percussão. O Concerto realizou-se em duas récitas na Capela Santa Maria, em Curitiba, nos dias 7 e 8 de abril.

- “Em vão” (2010) música incidental para quarteto de cordas.

A obra criada para a peça de teatro ‘Em Vão’, de Ruy Filho, baseada em textos de Haroldo de Campos. Foi apresentada dos dias 6 a 25 de maio e 7 e 8 de junho, no Espaço Cultural Rio Verde, em São Paulo.

- “Flora Atlântica I” (2009) 6 miniaturas para flauta, violão e violoncelo.

Executada no dia 25 de maio, pelo “Nova Câmara Trio”.

- “Enquanto uma grande cidade dorme - Subtrópicos I” (2010) para orquestra

Estreada pela Orquestra Filarmônica da UFPR, regida por Marcio Steuernagel, na Capela Santa Maria, em Curitiba, nos dias 11 e 18 de junho.

- “Suíte cinematográfica” (2006) para quarteto de cordas.

Executada nas seguintes ocasiões pelo quarteto Iguaçu: dia 19 de junho, no Paço da Liberdade, em Curitiba; no dia 20 de junho, na casa da Cultura, na

Cidade de Tunas do Paraná; no dia 22 de junho, no teatro Regina Vogue, em Curitiba; no dia 27 de junho, na cidade de Bocaiúva do Sul, Paraná; no dia 4 de julho, no teatro Celina Queiroz, em Fortaleza, durante o Festival Eleazar de Carvalho; no dia 22 de agosto, em Maringá, Paraná.

- “Antipodae Brasilienses” (2008) para orquestra.

Executada pela Orquestra Sinfônica de Campinas, sob a regência de Karl Martin, nos dias 3 e 4 de julho, no Centro de Convivência de Campinas.

- “Sarapalha” (1995/96) ópera de câmara sobre texto de Guimarães Rosa.

Dias 16 e 17 de julho, na capela santa Maria, em Curitiba. Sob a regencia Daniel Bortolossi, com a direção cênica de Flavio Stein.

- “Marinas” (2004) ciclo para piano

Uma seleção de peças do ciclo “Marinas” foi apresentada pelo pianista Luiz Guilherme Pozzi nas seguintes ocasiões: No dia 26 de agosto, no auditório central da Universidade Estadual de Santa Catarina, durante o XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (primeira apresentação do Ciclo em público); No dia 17 de Novembro, em um recital solo realizado no Paço da Liberdade, em Curitiba; No dia 21 de novembro, em um recital realizado no Museu Brasileiro de Escultura, MuBE, em São Paulo.

- “Aethra II” (1989/94) para contrabaixo solo e piano obbligato.

Estréia mundial. Concerto realizado na Capela Santa Maria, em Curitiba, nos dias 15 e 16 de setembro, com o contrabaixista Pablo Guiñez e o pianista Benhur Cionek.

- “Sarapalha” (1996-2010) ópera de câmara sobre texto de Guimarães Rosa – Versão para orquestra de câmara.

Executada nos dias 3 e 7 de novembro, no teatro Carlos Gomes, em Vitória, no Espírito Santo.

- "Na Perfurada Luz, Em Plano Austero", quarteto de cordas nº 1 (1992/93).

Executado no dia 16 de dezembro, no Palácio Cantacuzino, em Bucareste, Romênia, pelo *Cvartetul Florilegium*.

- "Ao Fundo, o Mar Ardente" (2008) para violino, viola e violoncelo.

Estréia mundial. Executado no dia 16 de dezembro, no *Goethe-Institut* Curitiba, por Atli Ellendersen, violino; Flávia Mota, viola; Faisal Husein, violoncelo.

2011

- "Terra Queimada" (1993) para clarineta, violino, violoncelo e piano.
- "Prismas" (2002) para violino, viola, violoncelo e piano.
- "Ao fundo, o mar ardente" (2008) para violino, viola e violoncelo.
- "Tropicus Interemptus" (2010) para flauta (+flautim e fl.em sol), oboé (+corne-inglês), clarineta (+requinta), violino, viola, violoncelo, contrabaixo e piano.

As obras acima foram executadas num concerto dedicado exclusivamente a Harry Crowl. Sendo a Estréia Mundial da Obra "Tropicus Interemptus". O Concerto aconteceu no dia 17 de março e teve os seguintes interpretes: Leilah Paiva, piano; Atli Ellendersen, violino; Leila Taschek, viola; Faissal Hussein, violoncelo; Pablo Guiñez, contrabaixo; Fabrício Ribeiro, flauta; Jairo Wilkens, clarineta; Marcio Pimentel, oboé; sob a regência de Márcio Steuernagel.

- "Em vão" (2010) música incidental para quarteto de cordas.

Apresentação da peça de Ruy Filho, baseada em textos de Haroldo de Campos, com participação do quarteto de cordas ao vivo. Grupo de teatro “Antroexposto”. Teatro Santa Rosa, Ribeirão Preto, SP, em 26 de março.

- “Flanagem nº 1” (2011) para sax-soprano solo.

Estreada por Rodrigo Capistrano, em junho, no 33º FEMUCIC, em Maringá, no Paraná.

- “3 Prelúdios Curitibanos” (2009), para violão solo.

Os “Prelúdios Curitibanos” integram o programa da turnê mundial do violonista Fabrício Mattos, a *Worldwide Guitar Connections*. Patrocinado pelo Fundo municipal de cultura da Cidade de Curitiba, o ‘WGC’ é uma série de concertos aliada a ações inovadoras que percorreria cinco continentes - América, Ásia, Oceania, Europa e África – prevista para ocorrer somente entre os meses de maio e junho de 2011 o ‘WGC’ foi estendida até novembro de 2011. Até a presente data os “Prelúdios Curitibanos”, dedicados a Fabrício Mattos, foram executados nos seguintes concertos:

03 de maio, na sala *Guitarra a la carta*, Buenos Aires, Argentina;

05 de maio, no Centro Cultural SESC Boulevard, em Belem, no Pará;

09 de maio, na *Chapel of the Holy Innocents, Bard College*, em Nova Iorque, Estados Unidos;

14 de maio, no Christian Agape Centre, em *Auckland*, Nova Zelândia;

17 de maio, no *Marama Hall, University of Otago*, em *Dunedin*, Nova Zelândia;

19 de maio, na Sala de Concertos da *Massey University*, em *Wellington*, Nova Zelândia;

22 de maio, no Auditório da Fundação Cultural Tailândia-Alemanha, em Bangkok, na Tailândia;

27 de maio, na Catedral da cidade de *Reykjavík*, na Islândia;

03 de junho, na *Nazareth House*, em *Cardiff*, País de Gales;

05 de junho, na *Ealing Guitar Society*, em Londres;

07 de junho, no Conservatório de Helsinki, na Finlândia;
12 de junho, na *Lecture Hall*, do *Sheung Wan Civic Centre*, em Hong Kong;
15 de junho, na St John Street EC1V 4PB, em Londres;
22 de junho, no Auditório do Conservatório de Música de Fátima, em Fátima,
Portugal.

Detalhes da programação dessa turnê podem ser encontrados na página da internet: <http://www.worldwideguitarconnections.com/>

3.4 “Marinas” - Introdução

Composto entre 2003 e 2004, por encomenda da pianista japonesa Midori Maeshiro, o ciclo de peças para piano “Marinas” reflete várias paisagens costeiras localizadas em diversos países e continentes, que inspiraram o compositor Harry Crowl.

Composto de 8 peças (‘Guaratuba e Antonina’, ‘Leme I’, ‘Cabo da Roca’, ‘Nolsoy’, ‘Leme II’, ‘La Jolla’, ‘Appeldore’ e ‘Piran e Portorož’), o Ciclo é a sétima obra escrita para piano solo pelo compositor, antes dela vieram suas 2 Sonatas para piano, respectivamente de 1979 e 1998, “Tahghai’urun”, de 1983, “Música para Flávia”, de 1992, “Jeremiae Prophetae: Uma Epígrafe”, de 1992 e “Transeuntes”, de 2003. “Marinas” para piano é a obra escrita até o presente momento que conta com a maior diversidade de elementos musicais e pianísticos, marcando uma mudança de estilo na escrita para esse instrumento por esse compositor.

As peças ‘Guaratuba e Antonina’, ‘Cabo da Roca’ e ‘La Jolla’ foram gravadas em 2004, por Midori Maeshiro. “Marinas” teve sua primeira execução pública realizada no Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação – ANPPOM, em Florianópolis, em agosto de 2010, onde algumas de suas peças foram apresentadas por este autor.

As peças de “Marinas” foram originalmente concebidas como um ciclo para piano, porém também podem ser executadas separadamente, pois cada uma das peças, apesar de curtas, tem características muito próprias e não perdem seu sentido quando executadas individualmente. O ciclo completo tem a duração aproximada de 30 minutos.

Apesar de ter sido escrito para a pianista Midori Maeshiro, duas de suas peças são também dedicadas ao compositor carioca Guilherme Bauer, amigo de Harry Crowl.

As dedicatórias estão escritas no começo de cada peça e seguem esta ordem:

- Guaratuba e Antonina – “Para a Midori Maeshiro”;

- Leme I – “À Midori Maeshiro e Guilherme Bauer”;
- Cabo da Roca – “Para a Midori Maeshiro”;
- Nolsoy – “Para a Midori Maeshiro”;
- Leme II – “À Midori e ao Guilherme”;
- La Jolla – “Para a Midori”;
- Appeldore – “Para a Midori”;
- Piran e Portorož – “Para a Midori”.

As peças no manuscrito levam ainda a assinatura do compositor com o local e a data em que foram concluídas, e estão assim dispostas:

- Guaratuba e Antonina – Curitiba, 25 de novembro de 2003;
- Leme I – Curitiba, 19 de dezembro de 2003;
- Cabo da Roca – Curitiba, 27 dezembro de 2003;
- Nolsoy – Curitiba, 9 janeiro de 2004;
- Leme II – Curitiba, 9 de fevereiro de 2004;
- La Jolla – Curitiba, 26 de fevereiro de 2004;
- Appeldore – Curitiba, 29 de fevereiro de 2004;
- Piran e Portorož – Curitiba, 26 de março de 2004.

As peças que compõem o segundo capítulo deste trabalho foram escolhidas por suas características contrastantes e pela afinidade de seu material musical com os temas abordados. A riqueza timbrística em ‘Cabo da Roca’, o virtuosismo latente em ‘Piran e Portorož’, e as sonoridades impressionistas de

'Guaratuba e Antonina' fizeram com que este autor escolhesse tratar respectivamente de toques pianísticos, aspectos técnicos e de escolha de dedilhado e fazer uma reflexão e a descrição dos critérios utilizados quanto ao uso dos pedais.

3.5 “Marinas” – Descrição do Ciclo de Peças para Piano.¹

“Marinas”, Ciclo para piano, Curitiba, 26/3/2004.

Essas peças para piano foram escritas para a pianista japonesa, radicada no Rio de Janeiro, Midori Maeshiro. Trata-se de uma série de lembranças esparsas de regiões marítimas onde estive. O único critério é o fato de eu ter estado lá. Não há qualquer outra ligação entre os nomes das obras. O mar sempre me exerceu um grande fascínio, pois nasci longe do litoral e nunca vivi nas suas proximidades. Talvez, com alguma sugestão do compositor japonês Toru Takemitsu, para quem os lugares totalmente remotos, uns em relação aos outros, podem conviver lado a lado em sonhos e na música. O motivo marítimo mib-mi-lá, ou seja, a palavra inglesa SEA (mar) na nomenclatura musical alemã, aparece em quase todas as obras.

I. Guaratuba e Antonina: Praias do litoral paranaense. A tranqüilidade das praias no final da estação de inverno contrastada com a agitação do festival de Inverno de Antonina e uma viagem de carro entre as duas cidades serviu de ponto de partida.

II. Leme I: A praia do Leme é o endereço que me é mais familiar no Rio de Janeiro. Ao longo dos anos, quase sempre, tenho me hospedado no apartamento do colega compositor Guilherme Bauer, que sempre morou na região e em Petrópolis. A vista do mar, o movimento das pessoas e as caminhadas noturnas até a ponta do Leme foram as sugestões para a obra.

III. Cabo da Roca: É a região mais ocidental do continente europeu, em Portugal. No local há um monumento com a seguinte epígrafe de Camões: “Aqui onde a terra acaba e o mar começa”. Trata-se de um penhasco enorme com

¹ Depoimento dado pelo compositor em 26 de março de 2004, em Curitiba, Paraná.

ventos muito fortes. Do outro lado, está New York. A peça passa a impressão do inalcançável.

IV. Nolsoy: Rochedo gigantesco no meio do mar, nas Ilhas Faroé, Atlântico norte. O aspecto dessa imensa pedra é a de um gigante adormecido. Quando estive nas ilhas, em 1996, fiquei hospedado num quarto de uma casa de família, cuja vista era esse imenso bloco de rocha no oceano.

V. Leme II: Em contraste com Leme I, nesta peça os aspectos insólitos das noites do Leme e das proximidades de Copacabana serviram de sugestão para a música.

VI. La Jolla: Essa região, próxima a San Diego, Califórnia, EUA, é muito conhecida por sua beleza natural e vistas do mar. Em 1988, visitava meus tios que lá viviam quando ao contemplar um extraordinário pôr-do-sol da varanda da casa onde moravam, no ponto mais alto da região, vi subitamente um porta-aviões da marinha americana entrar na baía. Era uma visão monumental. Aos poucos, aquele gigantesco navio de guerra vai adentrando o mar pacato, sem nenhuma onda sequer, com os últimos reflexos do sol sobre as águas. O uso de ritmos que se repetem e de oitavas sugerem a placidez do mar e da paisagem. A aceleração e o uso de acordes fazem a aproximação do navio até que ele domine toda a paisagem com o seu aspecto belicoso.

VII. Appeldore: Nessa localidade inglesa, situada no Canal de Bristol, acontece uma das maiores variações de maré do mundo. Estive lá em 1993, quando visitava os pais do musicólogo e regente inglês Graham Griffiths. Eles tinham uma casa do séc. XVII na vila, que mais se parece com um cenário de cinema. Os barcos que se encontravam na areia, por volta das 9h, muito distantes do mar, às 17h flutuavam já prontos para partir. A rapidez com que a água entra na enseada é impressionante. Nessa peça, o teclado do piano é percorrido em

toda a sua extensão até às últimas notas como as águas que surgem do nada de uma só vez.

VIII. Piran e Portorož: São praias na região fronteiriça da Istria, entre a Itália e a Eslovênia. Trata-se de uma bela região de veraneio. Em Piran (Pirano, em italiano) nasceu o compositor e violinista italiano Giuseppe Tartini (1692-1770). Estive na região durante o festival “World Music Days 2003” (Dias Mundiais da Música), que aconteceu na Eslovênia. Impressionou-me a convivência harmônica de duas línguas tão distintas como o italiano e o esloveno e toda aquela paisagem ensolarada da Ístria. Quando de volta a Curitiba, na sala da Orquestra Filarmônica da UFPR, vi numa prateleira com uma pilha de música para classificar, uma parte de piano de uma edição de uma sonata para violino de Tartini. Ao observar aquele baixo modulante, no qual apenas dois compassos me interessavam, tive a idéia de escrever uma peça a partir daquele fragmento explorando os recursos técnicos do piano contemporâneo numa metáfora das línguas distantes convivendo entre si. De todas as peças do ciclo, essa é a única que parte de uma idéia musical e mantém o aspecto descritivo apenas como uma longínqua referência.

CAPÍTULO 2

ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE

2.1 Reflexões sobre toques pianísticos. Procedimentos interpretativos na peça Cabo da Roca.

Reflexões sobre toques pianísticos

Para se obter diferentes graduações timbrísticas no som característico do piano são necessárias algumas alterações na maneira de se acionar as teclas para produzir o som. Um dos principais fatores para se obter diferentes graus de dinâmica e para se alcançar certa diferenciação timbrística ao piano é a velocidade com que as teclas são abaixadas, e para tanto podem ser usadas as mais variadas combinações musculares e procedimentos técnicos. O ponto de contato entre o pianista e seu instrumento é a ponta da falange distal² dos dedos, contudo não se toca piano usando somente a força da articulação interfalângica distal³ (este autor consegue mover essa falange por somente 2 milímetros sem a contração de outras articulações), há uma convergência de vetores físicos, playing-units (RICHERME, 1996, pág.170), ao se acionar uma simples tecla e algumas dessas formas distintas de acioná-las recebem a denominação de toques pianísticos.

“Há muitas maneiras diferentes de se produzir o som ao piano. Elas dependem, em parte, do caráter do intérprete individual e de sua compreensão do estilo deste ou daquele compositor. É impossível aqui listar e descrever todos os diversos meios de produção do som. Resumidamente, no entanto, vejo a produção do som regida por dois grandes grupos, os de *staccato* e *legato* e de *leggiero* e *tenuto*. E esses opostos se completam e se alternam constantemente, passando rapidamente de um para outro.”⁴

² Falange (osso) da extremidade dos dedos. Cada dedo possui três falanges: proximal, média e distal, o polegar só possui duas: proximal e distal. Os dedos são ligados com a mão através da articulação metacarpo-falângica (LOCKHART, 1965, pag.4).

³ Articulação que liga a falange média à distal.

⁴ Texto original: “ There are many different ways of tone production on the pianoforte. They depend partly on the character of the individual performer and on his approach to the style of this or that composer. It is impossible here to list and describe all the various means of tone production. Briefly, though, I see tone production as something carried on between two governing limits, those of *staccato* and *legato*, and of *leggiero* and *tenuto*. And these opposites constantly vary and alternate, passing at varying speed from one into another.” Retirado do Artigo “Some Principles of Pianoforte Tehnique”, de Lev Oborin (BARNES, 2007, pág. 73).

Para o presente estudo entendeu-se importante descrever e definir alguns dos toques pianísticos, combinando as várias referências bibliográficas contidas ao final deste trabalho. Também procurou-se evitar a discussão sobre teorias e definições conflitantes sobre o mesmo tipo de toque, como, por exemplo, para o toque *cantabile*/cantilena encontram-se várias formas e técnicas de execução distintas segundo escolas pianísticas diferentes, todas produzindo um resultado convincente e contando com eminentes seguidores. Abaixo está uma breve descrição sobre alguns dos toques pianísticos mais usados:

- Legato – Do italiano ‘ligado’. As notas são ligadas da seguinte forma: A tecla a ser acionada deve começar a soar enquanto a nota predecessora ainda pode ser ouvida, e essa última deve cessar de soar quando aquela começa a ser ouvida, sem pausa;
- Legatissimo – É basicamente um exagero do toque acima. Os sons das notas se misturam. A primeira tecla só deve ser levantada quando se pôde ouvir e discernir claramente a segunda nota;
- Stacatto – Do Italiano ‘destacado’. São notas destacadas umas das outras, e tem seu valor escrito reduzido pela metade;
- Stacatissimo – Neste toque os dedos acionam as teclas deixando sua superfície da maneira mais rápida possível, isso ocasiona um som extremamente curto;
- Leggiero / Perlé – Do Italiano ‘leve’ / do Francês ‘perolado’. Segundo alguns autores tal toque ocorre quando os dedos não pressionam as teclas, fazendo somente que essas repousem sobre os feltros abaixo das mesmas, keybed (figura 1), sem forçá-los;



Figura 1. Visão lateral de uma tecla de piano. Keybed.

- Tenuto – Ao contrário do toque acima descrito, neste toque as teclas devem ser pressionadas até se sentir o feltro abaixo delas;
- Portato – Várias notas tenuto em sequencia, com uma pequena separação entre as mesmas; um misto de tenuto com staccato.

O emprego desses toques alternados, e por vezes fundidos, é indispensável à execução pianística. Também de suma importância é uma escolha criteriosa das técnicas usadas para sua execução, por exemplo: usando diferentes “playing units” para diferentes toques, ou seja, mudando o ponto gerador de força do processo de acionamento das teclas, assim como fazer uso do peso de braço (“...uma parte do peso do braço pode realmente vir a ser suportado/repousar, de maneira sutil, sobre o feltro abaixo das teclas”⁵ [MATTHAY, 1947, pág. 28]), manter a flexibilidade de punho, alterar o superfície de contato digital com as teclas, usando a ponta dos dedos e a polpa da falange distal, dentre muitas outras possibilidades e variantes técnicas.

Procedimentos interpretativos na peça Cabo da Roca.

A peça Cabo da Roca apresenta predominantemente dinâmicas de reduzido volume sonoro e seu material musical bastante variado sugere uma grande diversidade de possibilidades timbrísticas.

Para a primeira parte da peça, que compreende os compassos 1 até o compasso 17, com a indicação de andamento Moderadamente lento, sugere-se que se priorize polifonicamente a linha da voz superior, tocando as outras vozes em dinâmica de menor volume sonoro, por exemplo: começar a frase tocando a voz superior na dinâmica piano, e seguir crescendo até fortíssimo; as vozes secundárias devem ter sempre menos volume sonoro. Ex.1:

⁵ Texto original: “...a measure of its weight (the Arm) may actually come to bear continuously (although gently) upon the keybeds.”

Ex.1. Dinâmica média e frações. Compassos 1 - 4.

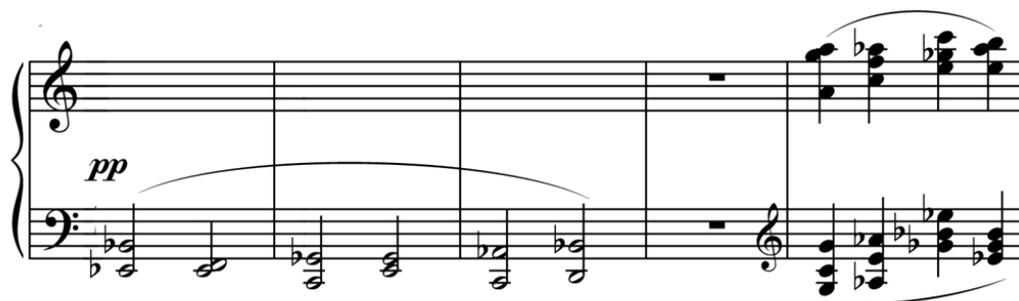
Executando o trecho com a dinâmica acima proposta, facilmente irá se obter a ‘média dinâmica’ proposta na partitura, decorrente da sobreposição do volume sonoro das outras vozes. O toque legato deve ser mantido em todas as vozes, evidenciando o *cantabile* na voz superior. O toque legato “de braço” é aqui indicado para as passagens em *cantabile*: “O braço é levantado e abaixado enquanto os dedos permanecem em contato com as teclas”. (ORTMANN, 1981, pag. 177).⁶

Nos compassos seguintes (5 e 6) a dinâmica forte deve ser mantida, além do toque legato. Ex.2:

Ex.2. *Legato* e forte. Compassos 5 e 6.

Para o trecho seguinte, a dinâmica das vozes superiores não deve ultrapassar o *pianissimo*. O pedal pode ser mantido sem trocas por todo o quinto compasso do exemplo, dessa forma este compasso ganhará uma sonoridade especial, principalmente se respeitada a dinâmica do trecho. Ex.3:

⁶ Texto original: “The arm is alternately raised and lowered, while the finger-tip remains in contact with the piano-key.”



Ex.3. Mão esquerda em *pianissimo*. Compassos 7 – 11.

No trecho seguinte se sugere começar a frase musical na dinâmica *piano* e alcançar o *pianissimo* através de um *decrescendo*. Os primeiros 3 compassos do trecho devem ser executados com pedalização sincopada, onde o pedal dos abafadores é acionado depois da execução de cada acorde (vide figura 3, pag. 83). No último compasso do exemplo, o pedal pode ser usado sem trocas durante todo o compasso, dando assim uma característica sonora especial ao compasso, desde que respeitada a dinâmica do texto. Ex.4:

Ex.4. Compassos 13 – 17.

Em Estático, o compositor faz uma descrição musical de suas lembranças do Cabo da Roca, em Portugal. Em sua descrição da peça, Harry Crowl descreve esta seção da peça como “a impressão do inalcançável”. Explicando detalhes da obra, o compositor disse a este autor que neste exato trecho imaginou uma mão se esticando ao tentar alcançar o outro lado do oceano atlântico.

As notas da mão esquerda devem ser tocadas de tal forma a extrair do instrumento o menor volume sonoro possível, independente da dinâmica escrita para a mão direita. Sugere-se que as mãos sobre sejam colocadas sobre o

teclado e os dedos em contato com as teclas a serem acionadas. Com a execução controlada pelo punho de maneira ascendente, alavancando o peso do braço e atuando dessa maneira na velocidade com a qual as teclas são abaixadas, o resultado será um som de característica “aveludada” (ORTMANN, 1981, pág. 340). Ex.5.

“O controle do punho é primordial ao desenvolvimento de um alto grau de controle sobre os vários níveis de sonoridade e volume, uma vez que volume e sonoridade estão diretamente relacionados com a velocidade da queda do punho... O movimento ascendente do punho é usado como uma forma de alavanca, possibilitando a transferência do peso” (MARTIN e ALVES, 2010, pag.90).

Ex.5. Estático. Compassos 18 – 21.

A partir dessa seção, que se inicia no compasso 18, o pedal esquerdo deve ser empregado até o final da peça, e para se obter uma característica timbrística ainda mais conveniente à descrição do caráter da passagem citada acima, sugere-se a seguinte diferença de dinâmica entre as notas das oitavas da mão direita. Ex.6:

Ex.6. Divisão dinâmica entre as notas das oitavas.

A voz superior no trecho seguinte, compassos 23 e 24, deve ser tocada em *legato*, sendo que a voz mais grave do pentagrama deve soar o mais *leggiero* possível, para isso sugere-se que se execute essa voz de forma a unir os toques *perlé* e *stacatto*. Lembrando que a pedalização do trecho deve misturar os sons. Ex.7:



Ex.7. *Perlé* e *Stacatto*.

As notas rápidas do exemplo abaixo (Ex.8) devem ser tocadas com toque *perlé*, sempre com o pedal esquerdo acionado. Sugere-se também o seguinte dedilhado para sua execução:



Ex.8. Notas rápidas *Perlé*. Compassos 25 e 26.

O trinado da passagem seguinte deve ser executado com a segunda aumentada, ou seja, suas notas são sol bemol e lá natural. As notas rápidas do segundo compasso do Ex.9 devem ser tocadas com toque *perlé*, assim como o compasso seguinte deve ser executado como proposto acima no Ex.7.

27

p *pp* *ppp*

Ex.9. Trinado no compasso 27 e toque *perlé nos compassos 28 e 29.*

A segunda menor deve ser considerada como a nota superior dos trinados abaixo, ou seja, as notas sol bemol e sol natural. As colcheias da mão esquerda, nos compassos 32 e 33, devem ser executadas com toque *legato*, em um diminuendo até o final da peça. Ex.10:

30

mf *p* *pp* *al niente*

ppp

Ex.10. Últimos compassos da peça (30 – 34).

2.2 Aspectos Técnicos - A escolha de dedilhado e possíveis soluções técnicas na peça Piran e Portorož.

O interprete ao se deparar com algum trecho tecnicamente difícil, não conseguindo realizá-lo nas primeiras tentativas, geralmente recorre à mudança de dedilhado, o que em muitas situações resolve ou facilita muitos dos problemas técnicos na execução musical.

O grande pianista e autor húngaro Louis Kentner considerava de extrema importância a árdua tarefa da escolha de dedilhado por um pianista profissional: “Seus dedilhados devem ser cuidadosamente pensados, levando em conta as dimensões de suas mãos, o contorno musical e velocidade de cada passagem e, em certa proporção, até mesmo o caráter do período da música em questão.”⁷ (KENTNER, 1980, p.57). O posicionamento apropriado das mãos sobre o teclado, a postura ereta e relativamente relaxada do corpo sentado a uma altura adequada à performance e ao conforto físico do pianista⁸ aliados a ausência de fixação muscular dos membros (RICHERME, 1996, pag. 71) são imprescindíveis para uma boa execução e para a saúde do executante.

Antes de começar a descrever esse importante aspecto na construção de uma performance, faz-se necessário esclarecer que este autor tem mãos grandes e nem todas as escolhas de dedilhado, e as possíveis soluções sugeridas para eventuais problemas técnicos, serão adequadas a pessoas com mãos pequenas.

A peça a ser discutida neste capítulo é a última peça do Ciclo, ‘Piran e Portorož’, que foi escolhida por ser uma das peças mais difíceis do ciclo e contar com uma grande variedade de elementos musicais.

Em sua primeira parte, a peça mostra um caráter majestoso, em escrita contrapontística, revelando assim a influência do barroco italiano, pois ‘Piran e

⁷ Louis Kentner (1905-1987) foi, dentre outros grandes feitos, o pianista que fez a estréia húngara do segundo concerto para piano e orquestra de Bartók. Texto original: “His fingerings must be carefully thought out, designed to fit his hands, the musical shape and speed of every passage, and, to some extent, even the character of the period the music comes from.”

⁸ “A altura do banco afeta diretamente a performance. É difícil, por exemplo, tocar trechos virtuosos de oitavas em *fortissimo*, sentando muito baixo.” (Rosen, 2004, p.3) Texto original: “the height at which one sits does affect the style of the performance, it is difficult, for example, to play bursts of virtuoso octaves fortissimo when sitting very low.”

Portorož' é inspirada em um baixo de uma sonata para violino de Giuseppe Tartini, fato descrito pelo compositor e presente na partitura (referenciado por um asterisco). Seu caráter rítmico deve ser acentuado, através das figuras pontuadas.

Ex.11:

Moderato

f

*

Ex.11. Primeiros compassos de Piran e Portorož.

Sua segunda seção, dos compassos 18 a 38 (exemplo aqui usado começa no compasso 23), as escolhas de dedilhado devem ser muito bem refletidas e testadas, principalmente para a mão esquerda. Em andamento rápido, com a indicação '*movido*', deve-se alcançar nesse trecho uma grande velocidade. Para tanto, optou-se pelo seguinte dedilhado na mão esquerda. Ex.12:

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

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

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

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

Ex.12. Compassos 23 – 38 da peça Piran e Portorož.

No exemplo acima os dedilhados foram escolhidos levando em conta as seguintes considerações técnicas:

- Dedilhados que não necessitem da passagem de dedos sobre do polegar, ou do polegar sob os outros dedos, mantendo assim a mesma posição da mão;

- Usar diferentes dedilhados quando houver uma mudança no padrão de repetição de uma passagem ou de um grupo de notas;
- Executar notas repetidas trocando os dedos;
- Eliminar saltos desnecessários.

No primeiro compasso do exemplo acima, sugere-se o uso dos 3º, 2º e 1º dedos, por acreditar que a seqüência desses dedos propicia uma maior segurança e agilidade. Ex.13:



Ex.13. Sequencia dos dedos 1º ao 3º.

Para manter a mesma posição da mão, sugere-se a troca do 1º para o 3º dedo, nas duas últimas notas do compasso, podendo assim executar-se três quartos do compasso seguinte com a mesma posição de mão. Ex.14:



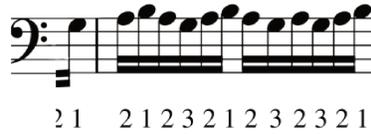
Ex.14. Mesma posição da mão.

A passagem do 3º dedo sobre o polegar ocorre neste compasso em um momento estratégico, pois usando o seguinte dedilhado pode se manter uma mesma posição da mão durante todo o próximo compasso. Ex.15:



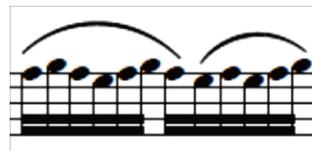
Ex.15. Passagem do polegar.

No próximo compasso mantêm-se a mesma posição da mão, através da passagem do 2º dedo sobre o polegar. Ex.16:



Ex.16. Mesma posição da mão.

Nesse mesmo exemplo, buscando uma maior fluência na execução, sugere-se um fraseado seguindo o seguinte agrupamento de notas (Ex.17). A divisão de passagens com muitas notas em agrupamentos visa facilitá-la, gerando maior segurança e evitando um eventual bloqueio técnico, que pode ocorrer durante a execução de notas rápidas. Dessa forma, no exemplo abaixo, ao invés de se pensar em 12 notas, pensa-se na execução de 2 agrupamentos de notas seqüenciais. "... às vezes, superar o obstáculo é coisa quase instantânea, se pensamos ou imaginamos um fraseado que coincida com a direção do movimento que a mão deve realizar na execução de dita passagem. Busoni chamou a esse modo de "pensar" de *fraseado fictício*." (KAPLAN, 1987, p. 106)



Ex.17. Fraseado fictício.

No compasso seguinte (Ex.18) foram identificados 3 blocos de notas (Ex.19); a identificação desses blocos permite uma melhor compreensão da construção da passagem e serve como importante ferramenta para a memorização e escolha de dedilhado:



Ex.18. Três blocos.



Ex.19. Partindo do 3º dedo, partindo do polegar e a ligação com o compasso seguinte, respectivamente.

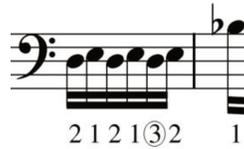
A execução de notas repetidas em andamento rápido, por si só, é uma grande dificuldade para o pianista; essa dificuldade pode ser variada dependendo da regulagem do mecanismo do instrumento. Por essas razões optou-se por executá-las trocando os dedos, dessa forma se tem mais segurança e evita-se também uma tensão muscular desnecessária. Citando a grande pianista Ruth Slenczynska: “Sempre recomendo trocar dedos em passagens de notas repetidas, pois assim você depende mais dos dedos de que do mecanismo do piano.”⁹ (SLENCZYNSKA, 1961, pág.41). Ex.20:



Ex.20. Repetições trocando os dedos.

A seguinte proposta de dedilhado visa evitar um salto desnecessário do polegar, a fim de minimizar o risco de erro e alcançar confortavelmente o compasso seguinte. Ex.21:

⁹ Texto original: “I always recomendo changing fingers on repeated-note passages, because in this way you rely more on fingers than on piano action”.



Ex.21. Evitando saltos desnecessários.

Em outro trecho difícil, foram estabelecidos padrões de dedilhado que devem ser mantidos durante a passagem. O estabelecimento de tais padrões é um fator importante para a geração da memória cinética. Ex.22:



Ex.22. Mesmos padrões de dedilhado.

Quando na escrita ocorre uma mudança no padrão da figuração musical, procurou-se também alterar o dedilhado, isso pode facilitar a execução e contornar possíveis problemas técnicos. Ex.23:



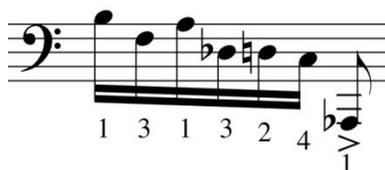
Ex.23. Diferentes padrões.

Com o propósito de facilitar a execução da passagem, propõem-se o seguinte 'fraseado fictício'. Ex.24:



Ex.24 Fraseado fictício.

No penúltimo compasso do Ex. 12, optou-se pelo uso do polegar no salto de décima. Como o polegar é mais afastado dos outros dedos, permitindo assim uma maior abertura, usando o dedilhado sugerido no exemplo abaixo diminuem-se os riscos de possíveis esbarros e torna mais fácil a realização do acento indicado para a nota em questão. Ex.25:



Ex.25. Salto do polegar.

No último compasso do trecho entendeu-se que a mão direita pode tocar o si bemol com o polegar, fazendo assim com que a execução deste compasso fique mais fácil e segura. Ex.26:



Ex.26: Usando o polegar da mão direita.

Como exposto no exemplo acima, a divisão de notas entre as mãos pode facilitar e ajudar a resolver problemas técnicos na execução pianística. No terceiro tempo do compasso 10, sugere-se que se toque com a mão direita uma das notas escritas para a mão esquerda, evitando assim arpejar o intervalo já que o alcance necessário é menor. Ex.27:

Ex.27. Tocar com polegar da ao direita.

Na terceira seção de Piran e Portorož (*tempo primo*), a partir do compasso 46 propõem-se várias divisões de notas de acordes entre as mãos. No exemplo seguinte sugere-se a seguinte divisão, tocando com a mão esquerda uma das notas escritas para a mão direita consegue-se mais facilmente uma dinâmica de maior volume sonoro. Ex.28:

Ex.28. Tocar com polegar da mão esquerda.

No exemplo seguinte com a divisão sugerida, evitam-se posições desconfortáveis no compasso 49, e ocorrem menos trocas de posição de mão no compasso 50. Ex.29:

Ex.29. Divisão de notas entre as mãos.

Por fim, sugere-se que as oitavas do compasso 51 sejam tocadas com ambas as mãos, evitando o desconforto da posição no registro grave do instrumento. Ex.30:



Ex.30. Tocar com a mão esquerda.

Através das sugestões de dedilhado e de possíveis adequações de ordem técnica aqui propostas, espera-se que este estudo possa gerar subsídios para a facilitação do estudo e da execução da peça aqui comentada e de obras similares.

2.3 Reflexões sobre o uso dos pedais - Critérios usados na pedalização da peça 'Guaratuba e Antonina'.

O processo evolutivo na construção de pianos ainda não chegou ao fim. Além de pequenas mudanças estruturais e inovações no mecanismo do teclado, como os modelos “*Accelerated Action*”® da firma *Steinway* e “*Millenium III*”® da firma *Kawai*, ambas evoluções da patente de duplo escape da firma *Erard*¹⁰, os pedais também passam por alterações ao longo do tempo. Um bom exemplo é o fato de como se tornou equivocada a nomenclatura usada para designar o pedal de recuo lateral do mecanismo, conhecido como *una corda*. Pois o tamanho dos martelos aumentou, não sendo mais possível que apenas uma corda seja tocada quando esse pedal é acionado. Um eventual aumento do recuo lateral faria com que fosse tocada simultaneamente uma corda da nota vizinha, criando assim um efeito de segunda menor. Uma das últimas inovações é a proposta de um quarto pedal, pela fábrica de pianos *Fazioli*. Tal pedal faz com que os martelos se aproximem das cordas, e com essa distância reduzida o volume de som produzido também é alterado.

O que faz com que essas mudanças e aprimoramentos continuem a acontecer? Muitos avanços estruturais no piano surgiram em consequência de exigências musicais, feitas por compositores como Beethoven, Liszt, Ravel e muitos outros, para as quais o instrumento ainda não dispunha de respostas mecânicas adequadas. Essas exigências musicais, aliadas à evolução das técnicas de construção do instrumento, influenciaram também o uso dos pedais, refletindo-se no maior detalhamento em sua notação.

A peça escolhida para se discutir sobre os critérios usados no emprego dos pedais é a primeira de “*Marinas*”. Como o próprio nome do ciclo sugere, a peça trata de um imaginário sonoro suscitando a constância dos sons marítimos, o que torna apropriado o uso abundante e atento dos pedais.

¹⁰ *Sebastian Erard* patenteou o mecanismo (*action*) de duplo-escape e repetição em 1821, unindo as melhores características do mecanismo inglês e vienense (Dolge 1911:88).

Este trabalho visa, além de propor uma reflexão sobre o uso dos pedais, expor sugestões para a pedalização da peça 'Guaratuba e Antonina', com explicações sobre os critérios utilizados para que os mesmos possam servir de referência para a execução dessa peça e de outras obras com características similares.

Reflexões sobre o uso dos pedais

Primeiramente, devido à sua importância para a compreensão do presente trabalho, faz-se necessária uma descrição dos pedais do piano e sua funcionalidade. Os pedais são meramente alavancas, que, quando acionadas, reagem com o mecanismo do teclado e dos abafadores do piano. O pedal posicionado à direita é acionado para levantar todos os abafadores, que estão localizados sobre as cordas do piano, liberando assim as cordas para vibrarem por simpatia, gerando os sons da série harmônica da nota fundamental tocada; “Podem vibrar simultaneamente todos os corpos que produzem não somente a nota fundamental, mas também, qualquer um dos sons harmônicos naturais do som produzido pelo primeiro corpo.” (Casella 1948:132) ¹¹.

Efeitos acústicos muito utilizados com esse pedal são decorrentes do que será aqui chamado de pedalização fracionada, ou seja, pedal inteiro, meio pedal e, segundo alguns autores, até $\frac{1}{4}$ de pedal (Neuhaus 1985). O pedal fracionado acontece quando os abafadores são abaixados somente até que os mesmos encostem-se às cordas, contudo sem repousar seu peso sobre elas, abafando desse modo primeiramente o som das cordas mais agudas. Isso se deve ao fato de que as cordas mais graves, sendo mais grossas, mais longas e, portanto, mais pesadas, tendem a demorar mais para serem abafadas somente com o contato dos abafadores. Além da distância entre os abafadores e as cordas, alguns efeitos também acontecem através da frequência com a qual ocorre a troca de pedal. Ainda sobre efeitos de pedal vale citar o grande pedagogo russo Heinrich

¹¹ Texto original: “pueden vibrar a um mismo tiempo, sino también, cualquiera de los sonidos armónicos naturales de sonido producido por el primer cuerpo”.

Neuhaus, que em seu livro *'A Arte do Piano'* sustenta: "Toco 80% de meu repertório somente com meio e $\frac{1}{4}$ de pedal e 20% ou ainda menos com pedal inteiro." (Neuhaus 1985:153) ¹².

O pedal do meio, encontrado em muitos modelos de piano, é chamado de pedal tonal ou pedal *sostenuto*. Patentado em 1875, pela firma Steinway (Rowland 1993), esse pedal faz com que os abafadores, levantados pela ação individual das teclas, permaneçam acionados independentemente do pedal direito. No entanto, ao contrário do pedal direito, é necessário que as notas sejam tocadas antes do pedal *sostenuto* ser acionado. O pedal da esquerda, ou mais comumente conhecido como pedal *'una corda'*, nomenclatura equivocada segundo os parâmetros atuais, é usado para recuar lateralmente o mecanismo do teclado e marteleira do instrumento, a fim de que os martelos toquem uma corda a menos (com a exceção das notas graves que só possuem uma corda), modificando assim o timbre do som. Isso também ocorre devido ao deslocamento da superfície de contato do feltro do martelo com as cordas. Também é chamado de *Verschiebung* (Banowetz 1985, 5), podendo-se encontrar, por exemplo, frequentemente na obra de Franz Schubert a marcação *'mit Verschiebung'*, que significa 'com deslocamento/recuo' em alemão. Figura 2.

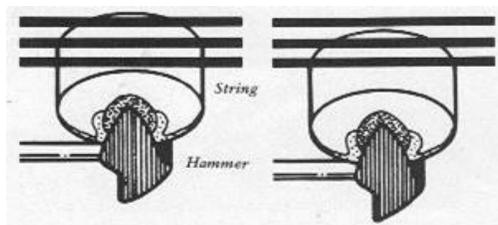


Figura 2. Martelos deslocados pelo acionamento do pedal de recuo (pedal esquerdo).

O quarto pedal, recentemente proposto pela firma *Fazioli* em seu modelo 308 (piano de concerto de 3,08 metros), faz com que a marteleira se aproxime das cordas, diminuindo a distância percorrida entre os martelos e as cordas, tornando possíveis dinâmicas de reduzido volume sonoro, sem as mudanças de timbre

¹² Texto em espanhol: *Toco el ochenta por ciento de mi música con solo médio o um cuarto de pedal y el veinte por ciento o incluso menos, con el pedal entero.*

ocasionadas pelo pedal do recuo lateral. O efeito é similar ao do pedal esquerdo em pianos verticais, instrumentos que não serão abordados no presente trabalho. No piano *Fazioli* esse pedal se localiza à esquerda, com uma distância diferenciada dos outros pedais¹³. Figura 3.



Figura 3 – Quarto Pedal.

“Quanto mais eu toco, mais eu fico completamente convencido de que o pedal é a alma do piano. Em certos casos o pedal é tudo.” (Rubinstein e Careño 2003:xi) ¹⁴. A frase de Anton Rubinstein citada acima é um dos mais conhecidos truísmos sobre o pedal, no caso, o pedal dos abafadores. Seu uso não está restrito apenas ao prolongamento dos sons através da liberação dos abafadores, infelizmente, uma idéia ainda defendida por muitos. Com a qualidade dos instrumentos atuais, o pedal adquiriu uma identidade musical própria, tornando possíveis características timbrísticas únicas, não somente em compositores do período impressionista até os contemporâneos, mas em todas as obras executáveis ao piano. Já não é mais incomum, e nem visto como desconhecimento estilístico, usar pedal em obras do período barroco, que foram compostas originalmente para instrumentos que não dispunham de tal artifício. Convencionou-se que, de certa forma, essas execuções tratam-se de adequações instrumentais, ou até mesmo, transcrições, nas quais abrir mão de aspectos intrínsecos do instrumento, somente diminuiria sua capacidade expressiva

¹³ Meus cordiais agradecimentos à Sr^a Elena Turrin, da firma Fazioli, pelos esclarecimentos prestados sobre o quarto pedal e pela cessão dos direitos de imagem das figuras aqui utilizadas.

¹⁴ Texto original: *The more I play, the more I am thoroughly convinced that the pedal is the soul of the piano. There are cases where the pedal is everything.*

(Neuhaus 1985:151, Casella 1948:137 e Banowetz 1985:125). Outro equívoco comumente encontrado é o uso do pedal esquerdo puramente com a finalidade de gradação dinâmica, não se levando em conta a sua característica de mudança de timbre, como observou Chopin a Franchomme: “*Aprenda a fazer um diminuendo sem a ajuda do pedal [una corda]; você poderá usá-lo mais tarde*” (Eigeldinger 1986, 57). O uso do pedal de recuo é uma ferramenta timbrística muito rica, sobretudo quando acionado em circunstâncias pouco usuais, como por exemplo, nos revela o pianista Artur Schnabel no documentário ganhador do OSCAR de 1969, *L’amour de la vie*: “*Agora vou lhe contar um segredo: para se tocar em piano com um grande brilho sonoro, tem que se pisar no pedal esquerdo e tocar forte*”.

Critérios usados na pedalização da peça ‘Guaratuba e Antonina’.

A peça escolhida para se discutir o emprego dos pedais, ‘*Guaratuba e Antonina*’, é a primeira peça do ciclo “*Marinas*”, e sugere dois universos sonoros contrastantes, referenciando, respectivamente, as duas cidades do estado do Paraná, no sul do Brasil. Sobre o que o teria inspirado ao compor a peça, o compositor diz em sua descrição sobre o Ciclo, presente no segundo Capítulo deste volume: “*A tranqüilidade das praias do litoral paranaense no final da estação de inverno contrastada com a agitação do festival de Inverno de Antonina e uma viagem de carro entre as duas cidades serviu de ponto de partida*” (Crowl, 2004).

O nome do ciclo, “*Marinas*”, remete-se instantaneamente a lembranças que criam a expectativa de se encontrar um material musical com vários arpejos, efeitos de pedal, frases em pianíssimo, palheta timbrística impressionista e outros recursos musicais que fazem lembrar mar e água. Isso nem sempre é o caso neste ciclo. Harry Crowl nos traz não somente um imaginário sonoro do mar e das águas, mas também suas impressões e sensações inspiradas por essas paisagens costeiras. Por exemplo: após a exposição dos primeiros arpejos em *Guaratuba e Antonina*, insinua-se a impressão sonora de pequenas embarcações atracadas, com seu ruído típico reproduzido pela mão esquerda; sobre episódio

seguinte, marcado pelo ostinato das colcheias na mão direita (*un poco piu mosso*), diz o compositor ter sido inspirado por uma viagem de carro, entre as duas cidades paranaenses. Como utilizar essas impressões e informações a fim de formar uma interpretação da peça? Sob a ótica de como a pedalização pode estar a serviço da expressividade, sugerem-se as seguintes escolhas interpretativas:

As trocas de pedal devem ser realizadas a cada arpejo (compassos 1 a 3, Ex.31). Recomenda-se trocas de meio pedal, sem que o peso dos abafadores chegue a repousar sobre as cordas¹⁵. A ação do pedal dos abafadores deve ser feita de forma sincopada, ou seja, quando o pedal é acionado imediatamente após reprodução do som, ou até mesmo logo após o ataque dos martelos sobre as cordas. Neste caso sugere-se que o pedal seja trocado após ser tocada a nota mais aguda de cada arpejo.

Muito tranquilo (♩=ca. 56)

The image shows a musical score for a piece titled "Muito tranquilo" with a tempo marking of ♩=ca. 56. The score is written for piano in 4/4 time. It features two systems of music. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a pedal marking labeled "Ped." with a dashed line indicating the pedal's duration. The second system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and also includes a "Ped." marking. The notation includes chords and arpeggiated figures in both hands.

Ex. 31 – Compassos 1 a 3

O pedal sincopado, demonstrado na figura 3 (Rubinstein e Careño, 2003:57), é comumente utilizado para se ligar acordes em que o *legato* com os dedos não é possível.

The image shows a musical notation example for syncopated pedal. It consists of a single treble clef staff with a 4/4 time signature. Three chords are shown: a triad of G4, B4, and D5 in the first measure; a triad of G4, B4, and D5 in the second measure; and a triad of G4, B4, and D5 in the third measure. Below the staff, there are three slanted lines representing the pedal, each starting after the first eighth note of the chord and ending before the next chord begins, illustrating the syncopated nature of the pedal.

Figura 4 – Pedal sincopado

15 As trocas de meio pedal (abafadores não repousam nas cordas) serão assim representadas: 

As trocas devem ser feitas a cada acorde, porém, sem levantar totalmente o pedal, ocasionando em uma troca com efeito de meio pedal, agindo assim diretamente com as notas mais dissonantes do trecho, pois as mesmas dão uma sonoridade especial aos arpejos, e não possuem um caráter incisivo. O pedal esquerdo deve ser usado durante todo o trecho. Desse modo o efeito sonoro será menos articulado e mais adequado ao caráter indicado (*Muito Tranquilo*). No segundo compasso, o pedal poderá ser levantado aos poucos com um efeito de tremolo de meio pedal ¹⁶ (Rubinstein e Careño 2003:37), quando troca-se o pedal repetidas vezes para que se perca a vibração simpática dos harmônicos (por meio do contato dos abafadores sobre as cordas, sem seu repouso), e por fim abaixando os abafadores lentamente, observando um efeito de *diminuendo*.

No trecho seguinte (compassos 4 a 7), que faz alusão ao ruído das embarcações (Ex. 32), o pedal deve criar uma “bruma” sonora, sendo trocado quase sempre com as notas mais graves.

The image shows a musical score for piano, measures 4 to 7. The score is written for the left hand (bass clef) and right hand (treble clef). The bass line features a series of triplets of eighth notes, with a 'Ped' marking below it. The treble line contains chords and some melodic fragments. There are additional 'Ped' markings and a 'mf' dynamic marking at the end of the excerpt.

Ex. 32 – Compassos 4 a 7

Em *un poco piu mosso* (compasso 8), optou-se por fazer as trocas de pedal (trocas de meio pedal) aproximadamente a cada duas notas da mão esquerda, nunca levantando o pedal completamente, contribuindo assim para o caráter ébrio e enevoado da passagem. Ex.33:

16 Em conversas com o pianista Nelson Freire, fiquei familiarizado com o termo ‘*pé nervoso*’, nome com o qual o tremolo de meio pedal também é conhecido. Esse termo também foi usado durante uma aula que tive com o pianista Daniel Pollack (*nervous feet pedal*). N.A.

Un poco piu mosso (♩=ca. 130)

Ex. 33 – *Un poco piu mosso*

Os três últimos compassos desse episódio, nos quais a composição assume um caráter mais sombrio, devem-se diminuir as trocas de pedal e aplicar o pedal esquerdo. Por se tratar de uma região muito grave do instrumento, a troca de pedal deve ser completa. Optou-se também pela troca do pedal com as notas mais graves. Ex.34:

P

pp

accel. poco

Ex. 34 – Compassos 25 a 27

A segunda seção da peça alude ao festival de inverno da cidade de Antonina¹⁷, e traz um grande contraste dinâmico e rítmico. A pedalização proposta para esse trecho é conhecida como pedal rítmico, ou pedal simultâneo (Neuhaus 1985:152), que é acionado de maneira curta, simultaneamente com o ataque dos dedos sobre o teclado. Este começo de seção deve soar seco, usando mais pedal somente nos acordes arpejados do final do segundo compasso do Ex. 35:

Moderato (♩=ca. 80)

Ex. 5 – Compassos 28 a 30

17 Festival multicultural que acontece desde 1991 abrangendo cursos e apresentações artísticas. N.A.

Esse caráter incisivo começa a se diluir a partir do compasso 34 (Ex. 36), onde o pedal deve ser empregado de maneira similar ao exemplo 3 (*poco piu mosso*), evidenciando o caráter mais sombrio do episódio.

Ex. 36 – Compasso 34

Logo em seguida, no compasso 36 (Ex. 37), surge uma indicação de piano súbito, com articulações diferenciadas na voz superior. Para que tais articulações sejam respeitadas, deve-se empregar o pedal inteiro somente na segunda metade do compasso, executando a segunda voz com toque *legatissimo*. A partir do compasso seguinte sugerem-se trocas de meio pedal, a fim de se auxiliar um grande crescendo dinâmico que chega a *fortissimo* no compasso 38.

Ex. 37 – Compasso 38

No final da peça, com marcações de dinâmica *piano* e *pianissimo*, o pedal deve ser trocado a cada nota (meio pedal), à exceção do compasso 41 (primeiro do Ex. 38), onde as pausas devem ser respeitadas levantando totalmente o pedal

dos abafadores. Como as notas da clave de fá são sustentadas manualmente durante todo o compasso, não haverá nenhuma lacuna sonora.

Ex. 38 – Compassos 41 a 43

Em seus últimos quatro compassos¹⁸ (Ex. 39), a dinâmica indicada é *pianíssimo* e sugere-se que somente os sons mais agudos permaneçam. Isso requer troca de meio pedal a cada nota. Para os últimos 2 compassos, sugere-se pedalização sincopada, com troca de meio pedal, aliada a um toque *tenuto* em *pianissimo*. Isso resultará em uma sonoridade tranqüila, tênue. Essa característica quase impalpável é o caráter do final da peça, que termina o acorde arpejado apresentado no começo da peça.

Ex. 39 – Compassos 51 a 54

É sabido que em diferentes instrumentos, dependendo da maneira como são executados (em alguns casos até mesmo da anatomia de seus interpretes,

18 A coda inicia-se no compasso 45 com a indicação: *tranqüilo*.

ocasionando toques pianísticos diversos) e em ambientes acústicos distintos, podem ser evidenciados diferentes efeitos, porém procurou-se salientar, além da maneira de pedalização, os efeitos sonoros decorrentes das mesmas, tentando dessa forma especificar ao máximo os efeitos desejados. Ainda sobre o tema pode se afirmar, citando a legendária pianista venezuelana Teresa Careño: “No emprego deste importante fator de embelezamento da sonoridade ao piano – o pedal – a maior ajuda, o maior professor, é o instinto musical do intérprete.” (Rubinstein e Careño 2003:75).¹⁹

19 Texto original: *In the employment of that important factor toward beautifying tone effects at the piano – the pedal – the greatest help and the greater teacher, is the musical feeling of the performer.*

CAPÍTULO 3



REVISÃO E EDITORAÇÃO

Passos metodológicos para a revisão e editoração de “Marinas”.

Para a preparação da edição revisada do ciclo de peças “Marinas” seguiram-se algumas sugestões propostas por Thurston Dart em seu livro “Interpretação da Música”²⁰, em especial no capítulo 2, denominado ‘Tarefas do editor’. Apesar de Dart se dirigir a editores e revisores de manuscritos históricos, alguns de seus conselhos foram de grande valor para o presente trabalho:

- “Assegure-se de que a sua contribuição para a edição possa ser distinguida da do compositor”
- “Forneça ao intérprete e ao estudioso alguns sinais de referência convenientes”
- “Mantenha o estudioso feliz. Ele vai querer saber, na medida do possível, como era a música original.”

Sugestões de execução e esclarecimentos editoriais foram acrescentados à versão revisada através de notas de rodapé. Isso foi possível graças ao trabalho conjunto com o compositor, eliminando dúvidas existentes quanto ao texto musical. Na versão revisada de “Marinas” foi colocada a numeração de compasso começando a contagem a cada peça. Anexado a este trabalho estão os manuscritos de “Marinas”, e neste capítulo serão discutidos os passos para a revisão das peças, demonstrando os critérios utilizados para a edição da obra. Em algumas das peças a única readequação concebida por este autor foi a colocação de pausas em alguns trechos onde as mesmas estavam somente subentendidas, e tal fato poderia gerar dúvidas de leitura.

Com o intuito de deixar mais claro o aspecto visual da partitura editada, foram excluídas do começo de cada peça as dedicatórias, o nome do compositor, as referências aos locais encontradas abaixo dos títulos das peças e as datas de conclusão das peças, encontradas ao final de cada uma juntamente com a

20 DART, Thurston. Interpretação da Música. Tradução de Mariana Czertok. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2000. págs. 13 a 25.

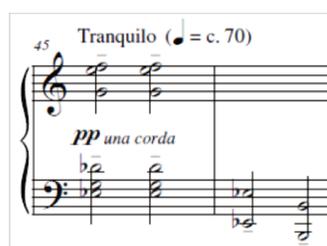
assinatura do compositor. Algumas dessas informações serão colocadas em uma folha de rosto com o título do Ciclo. Todas as demais informações relevantes foram detalhadas no sub-capítulo 1.4 deste trabalho.

I. Guaratuba e Antonina

Nesta peça somente foi incluída a indicação de dinâmica *pianissimo* com a indicação de pedal esquerdo, 'una corda', no começo da *Coda*, por sugestão do compositor. Ex. 40 e 41:



Ex.40. Manuscrito.



Ex.41. Edição revisada.

II. Leme I (Rio)

O início da segunda seção da peça, no compasso 46, leva a indicação *Meno mosso, ma agitato*, e trazia originalmente a indicação métrica de compasso quaternário simples. Optou-se, porém, pela dupla indicação de compasso, 4/4 e 3/4, pois, apesar da próxima mudança de compasso ocorrer apenas 10 compassos à frente (2/4 no compasso 56), os compassos 48 e 52 estão escritos claramente em compasso ternário simples. Essa dupla marcação foi assim efetuada a fim de trazer menos alterações ao manuscrito, em detrimento de alterações feitas a cada compasso (de 4/4 para 3/4 e novamente de 3/4 e 4/4). Ex.42 e 43:

Meno mosso, ma agitato
(♩ = ca. 70)

p subito *f* *p < f > ff*

8va. 5

Ex.42. Manuscrito em 4/4.

Meno mosso, ma agitato (♩ = c. 70)

46

p subito *f* *p < f > ff*

48

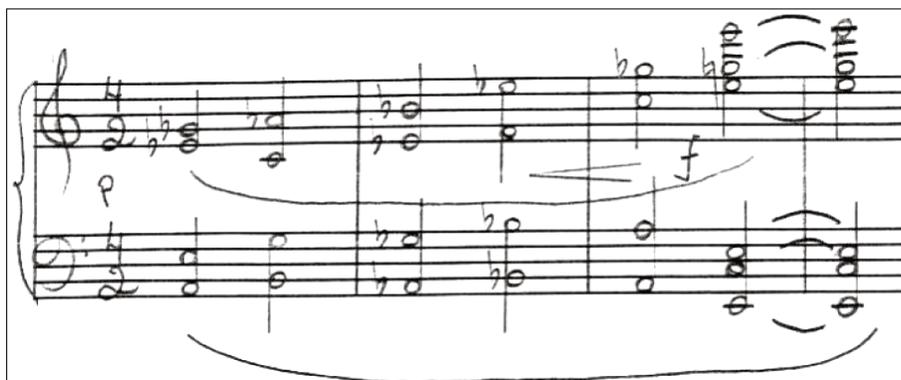
8va. 5

Ex.43. Edição revisada com a dupla indicação de fórmula de compasso.

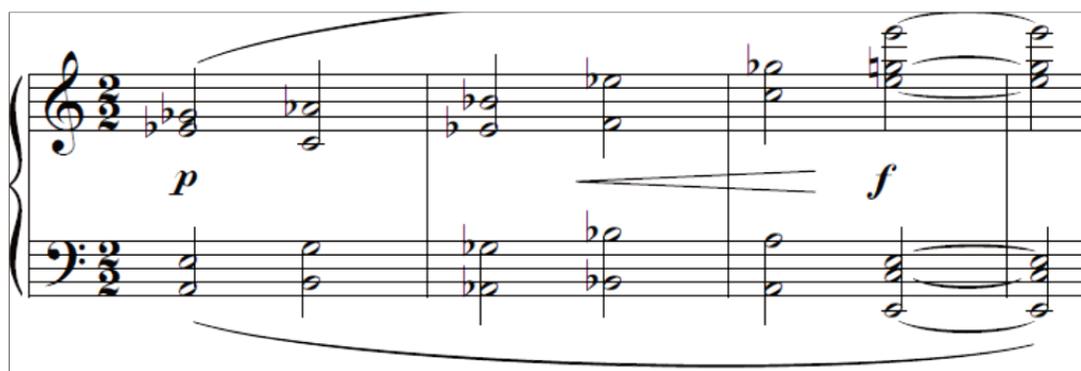
III. Cabo da Roca (Portugal)

A indicação de compasso presente no manuscrito desta peça é 4/2, porém, evidencia-se claramente o compasso 2/2 em sua escrita. Em correspondência

com este autor, o compositor diz ter pensado uma coisa e escrito outra, esse engano foi corrigido para a versão revisada seguindo direções dadas por Harry Crowl. Ex.44 e 45:



Ex.44. Manuscrito em 4/2



Ex.45. Edição revisada em 2/2

Em *Estático*, seção iniciada no compasso 18 com a formula de compasso 4/4, foi corrigida a colocação equivocada da barra de compasso entre os compassos 20 e 21, tal engano fazia com que o compasso 20 ficasse com 5 tempos e o compasso 21 com 3 tempos. No mesmo trecho, por indicação do compositor, optou-se por eliminar a indicação 'premir sem tocar', e acrescentara dinâmica '*sempre ppp*' no pentagrama inferior do trecho. Ex. 46 e 47 (o trecho do manuscrito abaixo exemplificado foi alterado para uma melhor visualização, o compasso 21 foi agregado usando a edição digital ao restante do trecho):

Ex.46. Manuscrito. Compassos 18 – 21.

Ex.47. Edição revisada. Compassos 18 – 21.

No compasso 24 existe no manuscrito a indicação de 15^a acima, essa indicação foi reescrita uma oitava abaixo (8^a acima), para que as notas caibam na tessitura do teclado, uma vez que se evidenciava uma nota uma terça acima da nota mais aguda do piano. Ex.48 e 49:

Ex.48. Manuscrito.

Ex.49. Edição revisada.

Quanto à notação dos trinados, sendo que o compositor faz uso durante o ciclo de ornamentos com intervalos de segundas menores, maiores e aumentadas, optou-se por agregar à partitura a seguinte nota de execução em seu rodapé: “No trinado do compasso 27 a nota superior a ser considerada é sol natural, já nos trinados a partir do compasso 31, lá natural”. Ex.50:

* No trinado do compasso 27 a nota superior a ser considerada é sol natural, já nos trinados a partir do compasso 31, lá natural. (Nota do Editor)

Ex.50. Nota do trinado.

IV. Nolsoy (Ilhas Faroé)

No compasso 13, as 4 semínimas da mão esquerda foram readequadas metricamente para 2 semínimas e duas colcheias, seguindo o alinhamento entre as notas dos 2 pentagramas no manuscrito, na seguinte distribuição. Ex.51 e 52:

Ex.51. Manuscrito.

Ex.52. Edição revisada.

Viu-se necessária a adequação métrica também do compasso 22, pois sendo a formula de compasso 4/4, faltava no manuscrito meio tempo no pentagrama superior. Na versão revisada optou-se por trocar a semínima pontuada por uma mínima. Ex.53 e 54:



Ex.53. Manuscrito.



Ex.54. Edição revisada.

V. Leme II

Nesta peça só foi necessário a inserção de algumas pausas. Ex.55 e 56:



Ex.55. Manuscrito.



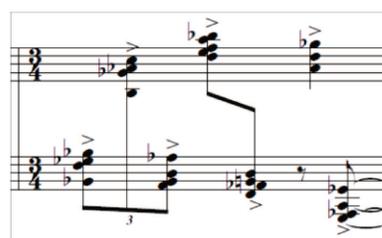
Ex.56 Edição revisada.

VI. La Jolla (Califórnia)

Foram evidenciados alguns pequenos enganos no manuscrito quanto a formula de compasso nos compasso 20, que deveria estar escrito na forma de compasso ternário simples. Ex.57 e 58:



Ex.57. Manuscrito.



Ex.58. Edição revisada.

O compasso 21 foi readequado metricamente em concordância com a fórmula de compasso 3/4. Ex.59 e 60:



Ex.59. Manuscrito.



Ex.60 Edição revisada.

VII. Appeldore (Bristol Chanel)

Nesta peça foi necessário somente um esclarecimento sobre a execução do trinado da mão esquerda no compasso 16 através da seguinte nota de rodapé: “Trinado com as notas mi bemol e mi natural”. Ex.61:



Ex.61. Trinado no compasso 16.

VIII. Piran e Portorož (Eslovênia)

No segundo compasso da peça foi corrigido o valor da mínima, no terceiro tempo da mão esquerda. O valor da nota não estava claro no manuscrito. Ex.62 e 63:



Ex.62. Manuscrito.



Ex.63. Edição revisada.

Foi indicado um *ritardando* e uma fermata no final da primeira seção da peça, compassos 16 e 17. Ex.64:

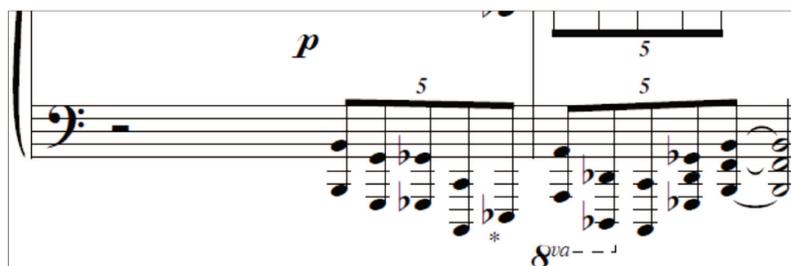


Ex.64. Indicação de *ritardando* e fermata.

O sistema inferior do compasso 49 foi readequado para a dimensão do teclado, pois havia um mi bemol que não se encontra no teclado padrão (7 oitavas e 3 notas) do piano. Ex.65 e 66. Porém nos modelos Bösendorfer Imperial, que possuem 8 oitavas (de dó a dó), tal nota é encontrada. Com isso foi acrescentada a seguinte nota de rodapé à partitura: “* Se executada em um piano Bösendorfer Imperial, adicionar oitava abaixo nesse mi bemol.” Figuras 4 e 5:



Ex.65. Manuscrito



Ex.66. Edição revisada.



Figura 5. Visão frontal do teclado de um Bösendorfer Imperial.



Figura 6. Visão aproximada das teclas extras.

Também se optou por uma sugestão de execução dos compassos 60 e 61. Através de uma nota de rodapé fez-se sugestão, aceita pelo compositor, para a execução de *tremolos* a fim de melhor realizar o efeito do crescendo. A referência à nota de rodapé fez-se através do acréscimo de um exemplo de execução. Ex.67 e 68:



Ex.67. Manuscrito. Compassos 59 a 62.

59

f

ff

rit. molto
3

molto
liberamente

* Sugestão para a execução (N.E.):

f *fff*

Ex.68. Edição revisada.

No último acorde da peça incluiu-se, por sugestão do compositor, a indicação de pedal: “deixar pedal até sumir o som”. Ex.69:

*deixar pedal
até sumir o som*

Ex.69. Marcação de pedal do compasso 62

Todas as correções e alterações aqui contidas para a edição revisada de “Marinas”, anexada a este trabalho juntamente com seu manuscrito, foram feitas em parceria com o compositor e, portanto, foram aprovadas, e muitas vezes, por ele sugeridas.

CONCLUSÃO

Através do enfoque biográfico do compositor Harry Crowl, da produção do catálogo de suas obras e do levantamento de execuções, o presente trabalho demonstrou o valor inegável desse compositor no panorama da produção musical nacional e internacional. Com este estudo pretende-se que a obra desse compositor seja ainda mais difundida e executada, procurou-se estimular o interesse acadêmico nesse grande compositor e também se estima que este seja o primeiro dentre muitos outros estudos acadêmicos sobre Harry Crowl.

No presente trabalho optou-se por uma pesquisa que levasse diretamente à performance, em seu significado mais amplo de execução, interpretação e desempenho, através da descrição das escolhas interpretativas e demais agentes que constroem a execução musical, sem se pautar única e exclusivamente no uso de ferramentas de análise para a compreensão formal e estrutural das obras estudadas.

Foram discutidos e descritos toques pianísticos e sua importância na produção de diferentes timbres no instrumento, juntamente com sugestões interpretativas, de hierarquia polifônica à pedalização na peça “Cabo da Roca”. Ratificou-se a importância de uma escolha criteriosa de dedilhados, fator primordial à execução pianística, e foram discutidas algumas soluções técnicas para a execução da peça ‘Piran e Portorož’. Refletiu-se sobre o uso e função dos pedais do piano e foram descritos os critérios usados para a pedalização da peça ‘Guaratuba e Antonina’, salientando o grande valor de um criterioso emprego dos pedais na interpretação pianística.

Neste trabalho foi produzida uma edição revisada do ciclo para piano ‘Marinas’, em conjunto com o compositor, descrevendo os passos metodológicos para a sua revisão. Essa edição revisada, juntamente com o manuscrito das peças, se encontram no segundo volume deste estudo.

Espera-se que, seguindo a descrição dos procedimentos interpretativos escolhidos por este autor, bem como as reflexões sobre alguns aspectos da construção da performance pianística feitas nesse estudo, possam servir de referência para o estudo de obras semelhantes por qualquer pianista.

Também se espera com o presente estudo contribuir para a pesquisa em performance, na área de práticas interpretativas para piano.

REFERÊNCIAS

- BANOWETZ, Joseph. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- BERRY, Wallace. *Musical Structure and Performance*. New Haven e London: Yale University Press, 1989.
- CACCIATORE, Olga G. *Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- CASELA, Alfredo. *El Piano*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1948.
- CONE, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1968.
- CROWL JR., Harry Lamott. Disponível em: <http://www.harrycrowl.mus.br>. (Último acesso: 09/04/2011).
- _____. *“Marinas” – Descrição do Ciclo de Peças para Piano*. Depoimento dado pelo compositor em 26 de março de 2004, em Curitiba, Paraná.
- DART, Thurston. *Interpretação da Música*. Tradução de Mariana Czertok. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DOLGE, Alfred. *Pianos and their Makers*. Covina, CA: Covina Publishing Company, 1911.
- DUNSBY, Jonathan. *Performing Music - Shared Concerns*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils*. Terceira Edição Inglesa. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- BARNES, Christopher. *The Russian Piano School. Russian Pianists & Moscow Conservatoire Professors on the Art of the Piano*. Compilação de artigos traduzidos e editados por Christopher Barnes. London: Kahn & Averill, 2008.
- FRANCO PERPÉTUO, Irineu. *Sonatas Austrais*. Encarte de CD, 2002.
- KAPLAN, José Alberto. *Teoria da aprendizagem pianística*. Porto Alegre: Movimento, 1987.

KENTNER, Louis. **Piano**. London: Yehudi Menuhin Music Guides, 1980.

KOTSKA, Stefan M. **Materials and technics of twentieth-century music**. 2. ed. Upper Sadle River: Prentice-Hall, 1998.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 6ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

LOCKHART, R. D. et all. **Anatomia Humana**. Cidade do México: Interamericana S. A., 1965

MATTHAY, Tobias. **The Visible and the Invisible in Pianoforte Technique**. Segunda Edição. New York: Oxford University Press, 1947.

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

ORTMANN, Otto. **The Physiological Mechanics of Piano Technique**. New York: Da Capo Press, 1981.

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

ROWLAND, David. **History of Pianoforte Pedaling**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

RICHERME, Claudio. **A Técnica Pianística: Uma Abordagem Científica**. São João da Boa Vista, SP: Air Musical Editora, 1996.

RINK, John. **The Practice of Performance: Studies in musical Interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

ROSEN, Charles. **The Piano Notes**. New York: Free Press, 2004

RUBISTEIN, Anton e CAREÑO, Teresa. **The Art of Piano Pedaling**. Mineola, New York: Dover Publications, 2003.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Tradução: Eduardo Seincman. 3. ed. 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SLENCZYNSKA, Ruth. **Music at Your Fingertips**. New York: Doubleday & Company, Inc., 1961.

TUREK, Ralph. **The Elements of Music**. New York: McGraw, 1996.

WHITE, John. **Comprehensive Musical Analysis**. Oxford: The Scarecrow Press, 2003.

Artigos:

MARTIN, M. M. e ALVES, A. S. *Fundamentos da Escola Pianística de Isabelle Vengerova*. In: Congreso Internacional de Piano, 2010, Buenos Aires. Congreso Internacional de Piano. Mendoza : Zeta Editores, 2010. p. 90-90.

Documentário em vídeo:

REICHENBACH, François e PATRY, Gerard. *L'amour de la vie – Artur Rubinstein*. DVD. New Yorker Films, 1969.



Harry Crowl