



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Música

**COLETÂNEA DE EXERCÍCIOS PARA O
DESENVOLVIMENTO DA LEITURA E DA REDUÇÃO AO
PIANO DE PARTITURAS CORAIS**

RODRIGO FALSON PINHEIRO

CAMPINAS

2006

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

P655c Pinheiro, Rodrigo Falson.
Coletânea de exercícios para o desenvolvimento da leitura e da redução ao piano de partituras corais. / Rodrigo Falson Pinheiro. – Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Eduardo Augusto Ostergren.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Música-leitura. 2. Memória. 3. Redução ao piano.
I. Ostergren, Eduardo Augusto. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(lf/ia)

Título em inglês: “Collection of exercises for the development of choral score reading and reduction at the piano”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Music-reading - Memory – Piano reduction

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren

Prof. Dr^a Helena Jank

Prof. Dr. Edmundo Villani-Côrtes

Prof. Dr. Jônatas Manzolli (suplente)

Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira

Data da defesa: 27 de Novembro de 2006

Programa de Pós-Graduação em Música. Práticas Interpretativas

RODRIGO FALSON PINHEIRO

**COLETÂNEA DE EXERCÍCIOS PARA O
DESENVOLVIMENTO DA LEITURA E DA REDUÇÃO AO
PIANO DE PARTITURAS CORAIS**

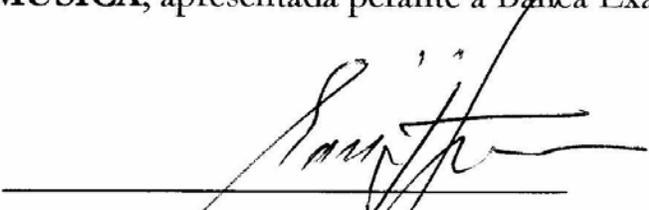
Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Augusto Östergren

CAMPINAS

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

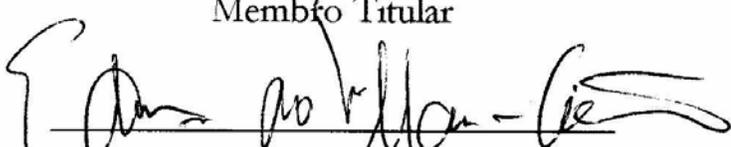
Defesa de **Dissertação de Mestrado** em Música, apresentada pelo
Mestrando **Rodrigo Falson Pinheiro** - RA 971549, como parte dos requisitos para a obtenção
do título de **MESTRE EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren - DM/IA - UNICAMP
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Helena Jank - DM/IA - UNICAMP
Membro Titular



Prof. Dr. Edmundo Villani Côrtes - DM/IA - UNESP
Membro Titular

*Dedico este trabalho aos meus
queridos e amados pais,
Durval Falson Pinheiro (in memoriam) e
Rute Coraly Trezza Ikeda Pinheiro,
pelo imenso amor e carinho encontrados
em nosso lar*

AGRADECIMENTOS

A Deus por me dar a vida, a saúde, a oportunidade e o privilégio de realizar este trabalho.

À minha querida família, pelo imenso apoio e compreensão nos períodos mais difíceis.

À minha mestra e amiga, Lucielena Terribile, grande responsável pela minha formação musical, o meu muito obrigado por todos os preciosos conselhos recebidos neste trabalho.

Ao Nelson Frederico Miranda e Silva, amigo e maestro, que me proporcionou os conhecimentos necessários para utilizar o programa *Finale* como ferramenta de trabalho nesta dissertação.

À mestra e amiga, Beatriz Erlenne Dokkedal, pelo grande apoio na formação do Coro de Câmara de Campinas, com o qual realizei o meu Recital de Mestrado.

À amiga Vívien von Hertwig Soares pelo primoroso trabalho na revisão gramatical desta dissertação.

Ao Coro de Câmara de Campinas, por participar dos numerosos ensaios na preparação do repertório para o recital, e por sua confiança no trabalho realizado.

Aos colegas e professores do curso de Pós-Graduação do Instituto de Artes, pelo constante apoio e troca de conhecimentos e experiências, que nos foram válidos ao elaborar nosso trabalho.

Agradeço também ao apoio da CAPES, que através de sua bolsa, nos dois últimos semestres, proporcionou-nos os meios para concluirmos esta dissertação.

À Banca do Exame de Qualificação, composta pelos professores Helena Jank e Achille Picchi, além de seu presidente, o professor Eduardo Östergren, por suas observações e correções neste trabalho.

Ao meu amigo e orientador, Prof. Dr. Eduardo Augusto Östergren, por sempre se mostrar disponível para ajudar, mostrando a direção a ser seguida. Professor, sua ajuda, sua compreensão e toda a sua orientação foram para mim imprescindíveis, muito obrigado.

RESUMO

Esta pesquisa, de cunho essencialmente prático, teve por finalidade desenvolver uma coletânea de exercícios para a redução da partitura coral ao piano, visando a atender às necessidades de estudantes de regência quanto às técnicas de leitura dessas partituras, apresentando um material que tratasse desse assunto. Realizamos este trabalho coletando, criando e adaptando exercícios voltados para a prática da redução ao piano e, assim, também incluímos trechos de obras do repertório coral. Em cada exercício, propomos algumas soluções para os problemas, do ponto de vista da leitura. Na partitura coral, normalmente escrita em mais de duas pautas, cria-se o problema do movimento do olho ao se fixar as informações contidas na partitura. Os exercícios foram incluídos por grau de dificuldade: primeiramente, partituras escritas em duas pautas, posteriormente, a três pautas, e, assim, sucessivamente, até chegar a quatro pautas, fazendo com que o estudante abra seu campo de visão da leitura de uma maneira progressiva. Os exercícios e os trechos homofônicos do repertório coral exigem uma fixação e um movimento de olho diferente para trechos polifônicos. Devido a esse fato, estruturamos os exercícios de maneira a levar o estudante a desenvolver a abertura do seu campo de visão, em sentido vertical e horizontal, para posteriormente introduzir trechos polifônicos. Como apêndice deste trabalho, incluímos um capítulo sobre claves antigas e alguns exercícios que devem ser realizados ao piano. Foram feitas quatro entrevistas com músicos gabaritados sobre a questão da leitura e da redução de partituras ao piano no intuito de enriquecer a dissertação. As entrevistas foram gravadas em fita cassete e depois transcritas. Análises foram feitas sob a ótica da pesquisa qualitativa, destacando-se, dentro da fala dos entrevistados, pontos importantes sobre a problemática da redução.

Palavras-chave: Redução ao Piano, Leitura Musical, Padrões de Leitura, Movimento de Olho, Claves Antigas, Memória.

ABSTRACT

It is the purpose of this work, essentially practical, to develop a collection of exercises to help the student of conducting to develop the ability to effect the reduction of a choral musical score at the piano. Because of limited literature and support material on this subject matter we tried to develop a procedure to help with the practice of score reading and score reduction at the piano by collecting, creating and adapting various and appropriate musical examples. Excerpts of works from the choral repertoire have been included as exercises and for each we proposed a few solutions for the different problems that might arise from the aspect of eye movement.

In the choral score normally written on more than two staves a problem arises, that of the eye movement and the effort to retain all information found in the score. Appropriate exercises have been indicated and are presented by degrees of difficulty. At first a musical score written on two staves, then three and finally the standard four to address this very aspect and also as a way to allow the student to open his field of vision in a progressive manner.

The reading of homophonic music demands the fixation and movement of the eye that is different from that of polyphonic. Because of it we have tried to structure exercises in such a way as to lead the student to develop the ability to widen his field of vision both vertically and horizontally, in preparation for the reading of polyphonic excerpts.

In the appendix we have included a chapter about old clefs and a few exercises to be realized at the piano as well. Four personal interviews with respected musicians in this field have also been included. They were first recorded on tapes and later transcribed to the printed page. Their final version was effected after qualitative research evaluation which addressed not only problematic aspects inherent in score reduction but the important musical elements as well.

Keywords: Piano Reduction, Score Reading, Visual Reading Patterns, Eye Movemen, Old Clefs, Memory.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	xviii
INTRODUÇÃO	1
1 – CONTEXTO HISTÓRICO	3
1.1 – A regência	3
1.2 – A evolução da partitura	6
1.2.1 – História	6
1.2.1.1 – Século XVI	8
1.2.1.2 – Século XVII	9
1.2.2 – Definições	10
1.2.3 – Disposição de uma partitura	12
2 – A LEITURA DA PARTITURA	15
2.1 – O processo psicomotor na leitura de texto convencional	15
2.2 – O processo da leitura musical	17
2.2.1 – A leitura ‘à primeira vista’ e o reconhecimento de padrões	18
2.2.2 – O movimento do olho na leitura musical	20
2.3 – Memória	23
2.3.1 - Tipos de memória	23
2.3.2 - A importância da memória na Música	25
2.3.3 - O processo de memorização da partitura	27
3 – A COLETÂNEA DE EXERCÍCIOS	29

3.1 - Leitura ao piano	29
3.1.1 – Leitura intervalar	29
3.1.1.1 – Modelos de escrita na pauta	30
3.1.1.2 - Exercícios de leitura intervalar	31
3.2 – Exercícios de acordes	35
3.2.1 – Cadências em todos os tons	41
3.2.2 – O baixo cifrado	44
3.3 – Redução de partituras ao piano	45
3.3.1 – Trechos escritos em duas pautas	45
3.3.2 – Trechos escritos em três pautas	59
3.3.3 – Trechos escritos em quatro pautas	71
3.3.4 – Cadências extraídas do repertório coral para serem reduzidas ao piano	73
3.3.4.1 – Trechos extraídos do repertório coral	75
3.4 – Redução de trechos polifônicos ao piano	89
3.4.1 – Trechos polifônicos escritos em duas pautas	89
3.4.2 – Trechos polifônicos escritos em três pautas	98
3.4.3 – Trechos polifônicos escritos em quatro pautas	104
3.5. – Apêndice I: Claves Antigas	109
3.5.1 – Exercícios em claves antigas	110
3.5.1.1 – Clave de soprano	110
3.5.1.2 – Clave de contralto	114

3.5.1.3 – Clave de tenor	117
3.6 – Apêndice II: O estudo da partitura	123
3.7 – Apêndice III: Entrevistas	133
3.7.1 – Histórico resumido dos entrevistados	135
3.7.1.1 – Maestro Achille Picchi	135
3.7.1.2 – Professor Alexandre Pascoal Neto	136
3.7.1.3 – Maestro Jamil Maluf	137
3.7.1.4 – Maestro Sílvio Barbato	138
3.7.2 – Transcrição das entrevistas	139
3.7.2.1 – Maestro Achille Picchi	139
3.7.2.2 – Professor Alexandre Pascoal Neto	146
3.7.2.3 – Maestro Jamil Maluf	162
3.7.2.4 – Maestro Sílvio Barbato	164
3.7.3 – Pré-Análise das entrevistas	169
3.7.3.1 – A importância do piano	170
3.7.3.2 – A redução de partitura	171
CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	177

LISTA DE FIGURAS

1 – Compassos 7 e 8 da parte de piano de uma sonata para flauta e piano de G. F. Händel.	19
2 – Ao ler o pianista identifica a “escala” das notas circuladas, separadas pelo grupo de três notas.	20
3 – Em (a), a seqüência de uma fixação vertical em uma leitura para piano. Em (b), vemos uma seqüência horizontal na leitura para piano.	21
4 – Em (c), vemos um exemplo observado em uma seqüência de fixação em uma música homofônica para piano (WEAVER, 1943). No exemplo (d), observamos uma seqüência de fixação em uma obra contrapontística para piano (WEAVER, 1943).	22
5 – Estruturas cerebrais envolvidas na memória.	25
6 – Mostra a posição correta da mão, com a arcada alta.	36
7 – Exemplifica uma posição errada da mão, com a arcada baixa.	36
8 – Estrutura óssea da mão.	37
9 e 10 – Mostram a execução do primeiro acorde da Seleção 1, com duas opções de dedilhado para a terça do acorde:[...]	38
11 – Comparação entre as claves antigas e as atuais de um trecho do moteto de J.S.Bach.	120
12 – Valorização da dissonância entre as vozes de contralto e tenor, no quarto compasso.	130

INTRODUÇÃO

Em um determinado momento de meus estudos, deparei-me com uma questão fascinante e, ao mesmo tempo, intrigante: como ler e tocar uma partitura para coral ou para orquestra ao piano?

No ano de 1999, em meu primeiro ano de graduação em Piano, comecei a acompanhar cantores, o que é comumente chamado de “co-repetição”. Certo dia, um deles pediu que eu realizasse o acompanhamento através da leitura de uma partitura de orquestra, o que se provou um verdadeiro desafio. Desde então, esse assunto começou a me interessar de maneira entusiasmada.

Nessa época, por cursar a graduação em Regência e Piano, procurei praticar essa técnica de redução de partituras ao piano, buscando um material que me desse subsídios nesse assunto. Para minha surpresa, pude logo perceber uma verdadeira carência de métodos brasileiros e, mesmo, artigos sobre o tema.

Mas, o que entendemos por redução ao piano de uma partitura coral? Nesta dissertação, apresentamos o conceito de redução pianística, ou redução ao piano, como o ato de tocar as vozes de uma partitura coral, que implica, muitas vezes, em executar apenas o essencial, fazendo-se necessário priorizar o que deve ser tocado. E, não trataremos, portanto, da redução de partituras de orquestra, mas, sim, somente, de partituras corais.

Na leitura musical, temos o reconhecimento de padrões que nos auxiliam na execução de uma peça ao piano ou, mesmo, para acompanhar uma partitura durante o processo da audição musical. Percebemos que o movimento do olho, ao ler um texto ou partitura, não se dá de maneira uniforme e linear, mas, sim, por movimentos rápidos e curtos, que chamamos de “sacadas”.

O Cap. 1 do trabalho apresenta um breve contexto histórico da arte da regência, o surgimento do maestro como intérprete musical e a evolução da partitura, bem como algumas definições.

O Cap. 2 trata dos aspectos psicomotores básicos envolvidos na leitura, como, por exemplo, o movimento do olho e o processo de memorização.

O Cap. 3 é o centro do trabalho e de maior importância. Apresenta a coletânea de exercícios, propriamente dita, com exercícios que deverão ser realizados ao piano, em graus progressivos de dificuldade. Para uma maior compreensão dos termos utilizados, o leitor requer uma proficiência no instrumento para que haja um maior aproveitamento deste trabalho, que consta de exercícios e trechos do repertório coral em textura homofônica e polifônica, escritas em duas, três e quatro pautas.

Nos Apêndices, incluímos um capítulo sobre claves antigas, assim como uma reflexão sobre o estudo da partitura e, por último, uma seção com as transcrições das entrevistas realizadas para este trabalho.

Com este trabalho não pretendemos encerrar a questão. É apenas um primeiro passo na tentativa de se pensar o ato de reduzir uma partitura. Uma certa subjetividade é inevitável, visto que as soluções apresentadas aqui são resultado da experiência individual.

1 – CONTEXTO HISTÓRICO

1.1 – A regência

“Reger é a arte de dirigir a execução simultânea de vários músicos ou de cantores, pelo uso do gesto”.

Dicionário Groves

A arte de reger ou conduzir um grupo vocal ou orquestral combina pelo menos três funções, não simultâneas:

- a marcação de tempo com as mãos ou através do uso da batuta;
- as decisões com relação à interpretação da obra musical e a implementação dessas decisões feitas pelo regente nos ensaios e durante a performance;
- a participação do regente na administração de um grupo musical.

A carreira de regente como um artista autônomo, executante, intérprete, surgiu em tempos relativamente recentes.

A história da regência pode ser dividida convenientemente em três fases:

- o cantor que tem a função de marcar o tempo (séculos XV e XVI);
- o instrumentista líder (séculos XVII e XVIII);
- o regente moderno, que utiliza a batuta (séculos XIX e XX).

Com o advento da polifonia, tornou-se necessário encontrar uma maneira de coordenar a performance musical, seja de natureza vocal ou instrumental, através de uma unidade na pulsação do tempo. Ramis de Pareia (1482) recomendava que os cantores marcassem o tempo batendo o pé, a mão ou o dedo. Muitos tratados do século XVI dão instruções para mostrar o tempo a outros cantores pelo movimento vertical da mão ou braço.

A prática do coro múltiplo (*cori spezzati*), nos primórdios do século XVII, fez com que a marcação do tempo fosse ainda mais necessária. Viadana (1612) diz que o *maestro di capella* ficaria com o primeiro coro, controlando o movimento e indicando a entrada dos cantores. Quando o segundo coro fosse entrar, o *maestro* levantaria suas mãos como um sinal de que todos deveriam cantar juntos. Maugars, descrevendo o canto polioral em Roma em 1639, diz que o *maestro* marcava o tempo para o primeiro coro, mas em cada coro existia uma pessoa unicamente responsável em reproduzir o tempo do *maestro* para que todos os coros cantassem no mesmo andamento.¹

Com o advento da prática do baixo contínuo, no começo do século XVII, tornou-se comum a direção de um grupo instrumental por um instrumentista. O instrumentista diretor poderia indicar o tempo pela maneira que ele tocava o instrumento ou através de sinais visíveis ou audíveis. As responsabilidades do instrumentista diretor eventualmente foram além da marcação de tempo para abranger outros aspectos da performance, como dinâmica, articulação e caráter da obra, por exemplo.

Dois instrumentos foram os mais apropriados para a direção de uma orquestra: instrumento de teclas, (como o órgão e o cravo) e o violino. Muitos fatores favoreceram a direção ao teclado: o *tecladista* era geralmente o compositor da música que estava sendo executada e geralmente ocupava o posto de *Kapellmeister*, ou Diretor; ensaiando os cantores e acompanhando-os ao cantar.

O cravista ou organista dirigia tocando a linha do baixo na mão esquerda, ao passo que a mão direita complementava tocando acordes, fazendo-o de tal forma que os cantores e instrumentistas escutassem, permitindo assim a manutenção do andamento e afinação.

Para que isso fosse possível, o diretor instrumentista, dirigindo o grupo de um cravo ou órgão, necessitava de um conhecimento profundo da prática do baixo contínuo.

¹ “The multiple-choir (*cori spezzati*) practices of the early 17th century made time-beating even more necessary. Viadana (1612) says that the *maestro di capella* should stand with the first choir, controlling the movement of the music and cuing the entrances of singers. When the additional, ripieno choirs are to enter, the *maestro* ‘raises both hands as a sign that everyone should sing together’”. (sic). SADIE, Stanley, (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 6, p. 262.

A direção feita pelo violinista tornou-se comum no séc. XVIII. O violinista usava sinais visuais, como o movimento vigoroso do arco, movimento de pescoço, e indicação do tempo com arco antes de começar cada seção musical.

Bach, Gluck, Haydn e Mozart são alguns compositores que dirigiam das duas maneiras: geralmente usando o teclado na música vocal e violino na música instrumental.

Em seu livro *A Arte da Regência*, Sylvio Lago Junior menciona, na página 36, que Johann Joachim Quantz, flautista e compositor francês, teria dito que a direção de orquestra podia ser realizada pelo primeiro-violinista. Quantz teria assinalado ainda a grande dificuldade que o violinista-diretor teria ao fixar o tempo correto no início das execuções, recomendando que os músicos memorizassem os primeiros compassos da obra.

Escritores como Forkel (1783) e Busby (c 1801) descrevem a confusão quando tecladistas e violinistas competem a direção durante a performance.

Sobre isso também George Schünemann, um dos mais importantes historiadores da arte da direção também relata, em artigo publicado no final do século XIX, as funções divididas entre cravista e violinista:

É fácil reinar a desordem quando dois indivíduos estão simultaneamente exercendo o cargo de direção, um ao teclado e outro ao violino. Alguns músicos seguem o Kapellmeister e outros o violino concertino. Não é difícil adivinhar qual é o resultado, já que conhecemos casos em que cada um adota um tempo diferente.²

De meados do século XVII até o começo do século XIX, a música, no *Paris Opéra*, era dirigida por uma pessoa que marcava o tempo com um bastão, ou batuta, e dava sinais visíveis e audíveis aos cantores, dançarinos e instrumentistas. Lully parece ter dirigido dessa forma no *Opéra*. Uma figura de 1674 mostra um marcador de tempo (talvez Lully) dirigindo cantores e instrumentistas em concerto com um rolo de papel em cada mão.³

² LAGO, *A Arte da Regência: história, técnica e mastros*. p.36.

³ “A notable exception was the Paris Opéra, where, from the mid-17th century until the beginning of the 19th, the music was directed by a time-beater with a boton, who gave visible and audible signals to the singers, dancers and instrumentalists. Lully, in charge of the Académie Royale de Musique until 1687, seems to have directed at the Opéra in this way, although the only evidence is iconographic. An engraving of a performance of *Alceste* in 1674 shows a man (perhaps Lully) standing at the stage apron holding a short stick in his raised right hand (see PARIS, FIG.13). Another engraving from the same year shows a time-beater (perhaps Lully, again) directing singers and instrumentalists in concert with a scroll of paper in each hand (Zaslaw,1987).” (sic). SADIE, Stanley, (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 6, p. 263.

J.J. Rousseau descreve, em 1758, como o *batteur* marcava o tempo, não com movimentos verticais, mas com um movimento para baixo seguido de vários movimentos de mão para a direita e a esquerda.

Com o passar do tempo, as marcações de tempo audíveis caíram em desuso. O dirigente ficou conhecido como *chef d'orchestre*.

A segunda metade do século XIX teve nomes importantes para a história da regência como: François A. Habeneck, que foi um dos primeiros diretores que não eram compositores; Hector Berlioz, que fez da regência um meio de expressão interpretativa técnica, formal e prática como antes não se conhecia; Richard Wagner, que foi um dos principais marcos da evolução da arte e da técnica da regência no século XIX.

Ludwig Spohr (1794-1858) foi um dos primeiros diretores a usar batuta, depois de usar o arco do violino e o rolo de papel, em 1817. Alguns diretores passam a imitá-lo, adotando o uso da batuta. A Karl Maria von Weber, que se notabilizou como pianista, compositor e diretor, devemos o uso sistemático e definitivo da mesma.

Pudemos, então, ter uma idéia da história e da evolução da arte da regência, indo do cantor que marcava o tempo nos séculos XV e XVI, passando pelo diretor instrumentista (tecladista ou violinista) nos séculos XVII e XVIII, até chegar à regência que conhecemos hoje, em que o regente é o intérprete da obra musical.

1.2 - A evolução da partitura

1.2.1 – História

A memória era muito importante, pois o papel era muito caro e não existia nada para apagar o que foi escrito. No ensino de música, utilizava-se uma *cartella*, ou *tabula* (*compositoria*), ou *tabella*, provida com pautas permanentes.

O tratado conhecido como “*Musica Enchiriadis*”⁴ (anônimo, final do século IX) contém a primeira notação conhecida de polifonia. As alturas, e não os ritmos, de um organum a quatro vozes são indicados pelas sílabas do texto. Usava-se os intervalos de quarta, quinta e oitava justas e, às vezes, terças e sextas. *Musica Enchiriadis* também dava algumas indicações do caráter da peça com palavras em latim como *morosus* (tristemente) ou *cum celeritate* (rápido), por exemplo.

Organa, conductus e clausulas foram escritos depois em pautas de várias dimensões; manuscritos dos séculos XII e XIII mostram duas ou três pautas de quatro ou cinco linhas cada, situadas umas sobre as outras, às vezes separadas por uma linha vermelha. Há uma tradição desse tipo de notação em manuscritos ingleses contendo *carols*⁵ do século XV.⁶

Mais ou menos a partir de 1225, o desenvolvimento do moteto levou a uma configuração diferente do livro de coro, em que cada voz ocupava uma área diferente da página. Esse princípio ainda exerceu sua influência no “*First Booke of Songs or Ayres*”, de Dowland, em 1597.

Entretanto, a concepção moderna de partitura parece já ter existido em manuscritos de música instrumental do século XIV, em que há duas pautas e barras de compasso regulares. Em um manuscrito de uma versão instrumental de uma *ballata*, de Landini, “*Questa fanciulla*”, há duas pautas com seis linhas.

Como os nomes dos instrumentos não eram especificados, pensa-se que a maioria das peças era composta para instrumentos de teclado, podendo ter

⁴ Alguns autores atribuem a autoria desse tratado a Hucbald de St. Amand. (*acesse o site <http://en.wikipedia.org/wiki/Organum>*).

⁵ *Carol* é uma forma de composição inglesa que floresceu no século XV. Tem sua origem em uma canção de dança antiga, monofônica, em que se alternavam um solista e um coro. Nessa forma, compunha-se um certo número de estrofes que eram cantadas com a mesma música. Suas melodias frescas e a animação dos ritmos ternários dão-lhes uma feição popular e um caráter inequivocadamente inglês.

⁶ There is a continuous tradition of quasi-score notation of this type in English sources through to manuscripts containing carols of the 15th century. SADIE. *The New Grove Dictionary of Musica and Musicians*. Vol. 22. p. 895.

também a possibilidade de dois ou mais instrumentos melódicos, como os *alaúdes*.

1.2.1.1 - Século XVI.

Obras polifônicas para vozes continuaram sendo escritas em partes separadas, mas para a música de teclado costumava-se escrevê-la em duas ou mais pautas. Por volta de 1520, a música para instrumentos de teclas foi impressa pela primeira vez, usando-se duas pautas, cada uma com um número variável de linhas, ou seja, a pauta superior poderia ter seis linhas ao passo que a inferior poderia ter cinco. É apenas um exemplo, mas ainda não havia a obrigatoriedade de se ter o mesmo número de linhas nas duas pautas. Isto antecipou o primeiro exemplo conhecido de uma partitura regular para vozes.

Otaviano de Petrucci foi o primeiro a produzir, em 1501, um livro de partituras, chamado *Harmonice Musices Odhecaton*, uma coleção de canções, usando a prensa de tipos móveis.⁷

Em 1523, Petrucci publicou cinqüenta e nove volumes (incluindo as reimpressões) de música vocal e instrumental. Petrucci utilizava a tripla impressão, ou seja, a primeira, para as linhas da pauta, a segunda, para a letra, e uma terceira impressão, para as notas. Era um processo difícil e caro. Alguns impressores reduziram a duas impressões, uma para a letra e outra para a música. A impressão única parece ter sido realizada pela primeira vez por John Rastell, em Londres, por volta de 1520.⁸

Na segunda metade do século XVI, os exemplos que restaram dos manuscritos musicais *in score* mostram barras de compasso regulares que vão de

⁷ Veja artigo sobre Petrucci no site <http://www.wikipedia.org/>

⁸ SADIE, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1980. Volume 15, p.595.

cima a baixo na página, e servem para mais de um sistema de pautas. Na música vocal, os manuscritos sempre utilizavam a breve como unidade de tempo. O número de linhas “*por pauta*” poderia ter mais de cinco, especialmente na música para teclado.

Partituras com barras de compasso na música para voz e alaúde (*em tablatura*) foram largamente disseminadas desde o começo do século XVI.

Em 1577, as duas publicações que sobreviveram com mais de duas pautas foram editadas em Veneza. “*Musica de diversi autori*” e “*Tutti i Madrigali di Cipriano di Rore a quattro voci*” foram arranjados para a execução em qualquer instrumento de teclado e para qualquer estudante de contraponto, e não foi mais designado para ser cantado.

A música impressa era muito cara. Muitos músicos, então, precisavam arranjá-las para o seu próprio uso, mas eles nem sempre incluíam o texto embaixo.

A partitura aberta em quatro pautas, de 1577, com as músicas de Cipriano di Rore, foi particularmente escrita para o estudo no teclado; partituras manuscritas em quatro pautas, para órgão, têm sido encontradas em Bruxelas.

A prática de se escrever e publicar a música para teclado em partitura aberta findou no século XVIII.

1.2.1.2 - Século XVII

As funções da partitura de câmara, no século XVII, eram primeiramente três:

- a direção de grandes performances vocais, particularmente ópera;

- a suplantação de material para cópias ou impressão de partes;
- o estudo da partitura, seja mentalmente ou ao teclado.

1.2.2 – Definições

O uso da palavra partitura (inglês - *score*; francês - *partition*; alemão - *partitur*; italiano - *partitura*) deriva do ato de marcar linhas verticais através de uma ou mais pautas musicais para formar compassos. Esse processo era originalmente chamado de *partire* ou *cancellare*, que originou o termo *partitura cancellata* (abreviado para *partitura*), que era dividida em compartimentos (*cancelli*).

A definição de “partitura” encontrada no dicionário Aurélio é:

[...] disposição gráfica, por extenso ou reduzida, de todas as partes vocais e instrumentais de uma composição, de modo que permita sua leitura simultânea. Partitura de canto. A que contém por extenso a parte de canto, e uma redução para piano das partes de orquestra [...]

Temos, então, alguns tipos de definições:

- Parte (s.f): 1. Cada uma das vozes de uma composição: parte de contralto, de violino, de flauta, etc.⁹

Segundo o “Dicionário de Música”¹⁰, parte significa “1) Música escrita para determinado instrumento ou voz em conjunto, orquestra, coro, etc. [...]. 2) Qualquer das partes integrantes da melodia na música polifônica”

- Partitura (s.f): segundo Mário de Andrade¹¹, significa “1) *Disposição gráfica, por exemplo, duma peça sinfônica. (Andrade, M.de. Pequena*

⁹ ANDRADE, *Dicionário Musical Brasileiro*, p. 385.

¹⁰ HORTA; ISAACS; MARTÍN. *Dicionário de Música*, p.283.

¹¹ ANDRADE. *Dicionário Musical Brasileiro*, p.385-386.

História da Música, 6ª ed., p. 239). 2) Por obra, composição: “A dança, o canto, o piano, tudo isto foi posto à margem; as partituras dos seus autores favoritos já se não havia longos meses [...]” (AZEVEDO. O Homem, p.73.)

Em Portugal, a palavra “*grade*” (s.f) servia para denominar exatamente o que hoje entendemos por partitura:

- a) um manuscrito ou impressão musical no qual as pautas possuem barras de compassos e estão dispostas umas sobre as outras para representar visualmente a coordenação musical.
- b) uma página, volume, fascículo ou outro artefato contendo uma cópia completa de um trabalho musical.

Em inglês, temos o termo *full score*, que significa uma partitura (como descrita em a) para orquestra, com ou sem vozes, contendo detalhes completos a respeito da obra musical para ser executada de acordo com as intenções do compositor. Descreveremos, agora, alguns tipos de partitura que encontramos atualmente:

- mini partitura, ou partitura em miniatura: edição de bolso, para uso individual com dimensões reduzidas (normalmente 13,5 X 18,5 cm);
- partitura aberta (*open score*): partitura que possui normalmente mais de duas pautas, mostrando individualmente cada voz de uma composição polifônica. Antigamente este tipo de partitura era usado

também em obras para instrumentos de teclado, como, por exemplo, órgão e cravo;

- *piano score*: termo usado para o arranjo para piano solo de uma composição camerística. Esse termo também é usado como sinônimo para *vocal score*;
- partitura vocal: é um arranjo de uma composição para coro e orquestra, ou mesmo camerística que inclui voz, em que a parte instrumental encontra-se reduzida para piano (normalmente solo) ou órgão, onde as partes vocais encontram-se em pautas separadas;
- partitura de estudo é muitas vezes entendida como a partitura em miniatura, ou *miniature score*, em dimensões reduzidas;
- partitura condensada: é uma partitura aberta, cujos instrumentos de uma mesma família podem aparecer em uma mesma pauta em uma composição orquestral ou camerística.

1.2.3 – Disposição de uma partitura.

A partitura de uma obra coral possui basicamente sempre a mesma disposição, ou seja, soprano-contralto-tenor-baixo, de cima para baixo. Em uma partitura aberta, as vozes aparecerão em pautas separadas. É bastante comum a partitura coral aparecer em duas pautas apenas, portanto, nesse caso, teremos vozes femininas na pauta superior e vozes masculinas na inferior. Se a obra tiver acompanhamento de piano ou órgão, este virá abaixo das vozes.

A partitura de orquestra, *full score*, é ordenada em grupos de cima para baixo, da seguinte maneira: madeiras, metais, percussão e cordas. Cada grupo é subdividido por ordem descendente de tessitura:

- flautas (com flautim, etc.), oboés (com *corne* inglês), clarinetas (com *clarone*), fagote (com contrafagote);
- trompas, trompetes, trombones, tuba;
- tímpano, bombo, pandeiro, tambor, xilofone, prato, triângulo, etc.;
- primeiros violinos, segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos.

A harpa, a celesta e o piano, como instrumentos de orquestra, são usualmente colocados entre a percussão e os primeiros violinos, ao passo que a parte de órgão, se tiver, costuma aparecer abaixo do contrabaixo.

A parte do instrumento solista é escrito imediatamente acima dos primeiros violinos. Partes vocais, se presentes, situam-se em uma posição tradicional entre violas e violoncelos, ou acima dos primeiros violinos. Solistas vocais aparecem acima do coral.

Para uma maior clareza, as barras de compasso conectam apenas instrumentos pertencentes ao mesmo grupo e instrumentos de teclado, partes solistas (solistas vocais ou instrumentais), tímpano etc, e possuem barras de compassos separadas.

Em obras camerísticas com piano, este, normalmente, encontra-se abaixo dos outros instrumentos.

2 – A LEITURA DA PARTITURA

2.1 – O processo psicomotor na leitura de texto convencional

A leitura de um texto convencional, para todos nós, músicos ou não, é geralmente fluente, ao passo que a leitura de uma partitura pode não ser tão fluente assim, devido às dificuldades que apresenta.

R. Gerry Long, em seu livro *The Conductor's Workshop. A Workbook on instrumental conducting*,¹² diz o seguinte:

All the great conductors who have taught conducting recommend a background in piano, which must include transposition and the reading of unusual clefs such as alto and tenor. A conductor with keyboard facility will not only be able to find out what is contained in an unfamiliar score, but he will be better able to “think harmonically”. [...] The piano background will aid in developing this ability to imagine a sound before hearing it.

Outro autor, Gordon Jacob¹³, afirma em seu capítulo, “Aural Imagination. How to make the best use of a score”: “The deal to be aimed at is to be able to “see with the ear and hear with the eye.” (sic)

Temos, portanto, duas questões importantes até aqui: a questão da leitura musical, como a habilidade de escutar com os olhos, e a questão da prática ao piano, que foi realçada por Gerry Long.

Temos, no processo de leitura musical, ao piano ou sem ele, a questão de reconhecimento de padrões musicais, sejam eles melódicos, rítmicos, ou mesmo de estruturas maiores, como frases, por exemplo. Em estudos feitos por pesquisadores, como Thomas Wolf,¹⁴ pude constatar que a leitura ‘à primeira vista’ de músicos experientes obedece a um reconhecimento de padrões musicais.

¹² LONG. *The Conductor's Workshop. A workbook on instrumental conducting*, p.2.

¹³ JACOB. *How to Read a Score*, p. 39.

¹⁴ WOLF. *A Cognitive Model of Musical Sight Reading*, p. 143–171.

Outro fato importante é a leitura à frente do que se está tocando. Isto é fundamental ao se reduzir uma partitura coral ao piano.

Nesse sentido, vale a pena mencionar que o movimento dos olhos em leitura de textos convencionais não se dá de maneira contínua e linear, mas, sim, em movimentos rápidos, curtos, e com pausas, para que haja a fixação por parte do olho e o leitor possa reconhecer o que está escrito. Isto pode ser verificado no capítulo II, *The Work of the Eye in Reading*, de Edmund B. Huey¹⁵. Existem, portanto, experimentos que procuraram medir esses movimentos, sua velocidade, o número de pausas por linha, bem como a fixação das letras por parte dos leitores em textos convencionais.

Mas, na leitura musical, não temos apenas linhas horizontais, como acontece em textos convencionais, temos partituras com vários pentagramas, obrigando-nos a mudar o movimento dos olhos para que a fixação seja feita. John Sloboda¹⁶ menciona, em seu livro, um estudo realizado por Weaver (Van Nuys e Weaver 1943; Weaver 1943) com pianistas, que mostra que a seqüência de fixações é determinada pela natureza da música. A música para piano é feita em dois pentagramas, portanto torna-se impossível ver todas as notas a serem tocadas em uma simples fixação. Essas fixações mudam se a música é homofônica ou polifônica.

A questão mais importante refere-se à redução de uma partitura ao piano. Neste trabalho, trataremos dela partindo do pressuposto de que o aluno já possui uma vivência com o instrumento. Desta maneira, foge ao corpo desta dissertação subsidiar os fundamentos da técnica pianística ao estudante. O que faremos é incorporar alguns exercícios técnicos, que acredito sejam indispensáveis ao aluno como pré-requisito para realizar uma redução de partituras corais.

Porém, ao se falar em redução, está implícito nesse termo que nem tudo na partitura pode ser tocado em uma execução, dependendo da obra em questão. Devemos, portanto, voltar aos objetivos de se fazer uma redução. Podemos

¹⁵ HUEY. *The Psychology and Pedagogy of Reading*, p.15–50.

¹⁶ SLOBODA. *The Musical Mind. The cognitive psychology of music*, p.68–90.

reduzir uma partitura para nosso próprio estudo da obra, ou para acompanhar um cantor ou instrumentista, ou mesmo em ensaios. A maneira como devemos reduzir uma partitura pode mudar de acordo com o objetivo pelo qual nos propomos a fazê-lo. Ao se reduzir para acompanhar um instrumentista em uma apresentação, devemos tocar a obra de maneira mais exata possível. Em ensaios, o fundamental é destacar as linhas de regência para que o instrumentista, ou cantor, se acostume com as linhas de cada instrumento e, assim, se torne familiarizado com a obra, visando à sua apresentação com a orquestra.

A proposta deste trabalho é traçar estratégias de como realizar a redução de uma partitura, exemplificando através de trechos do repertório coral. Temos, como público alvo principal, estudantes de regência que necessitam do piano para o estudo de suas partituras. Não afirmo ser impossível estudar sem o piano, mas o piano é uma ferramenta de alta importância no processo de aprendizagem de uma obra musical.

2.2 – O processo da leitura musical

Podemos ler uma partitura reproduzindo suas notas ao piano, ou através de um processo mental, sem a emissão de qualquer som, apenas ouvindo-a mentalmente. Ou podemos acompanhar uma partitura enquanto ouvimos sua execução.

Nesse último caso, nossos olhos percorrem a partitura seguindo e localizando detalhes da música durante sua execução. Nossos olhos, ao se fixarem em determinados detalhes, irão alertar os nossos ouvidos.¹⁷ O contrário também pode acontecer, ou seja, ao ouvir algum detalhe na execução musical, buscamos com os olhos a representação gráfica daquele som.

¹⁷ BENNETT. *Como ler uma Partitura*, p. 9.

É preciso observar o contorno melódico, verificando se a linha melódica sobe ou desce. É importante reparar que o ritmo o ajudará a localizar-se na partitura, ao lê-la, ouvindo mentalmente sua execução.

Antes de ler uma partitura, seja ao piano ou fora dele, observe-a atentamente procurando identificar de que tipo de música se trata: se é uma partitura para coral, música de câmara, orquestra, piano solo, dentre outros. Observe a instrumentação, no caso de uma partitura de orquestra, coro e orquestra, ou mesmo música de câmara. A quantidade de pautas, as claves utilizadas e a presença ou não de instrumentos transpositores.¹⁸

Para a leitura musical é preciso que se estabeleça o reconhecimento de padrões, unidades, assim como em um texto convencional.

Quando somos alfabetizados aprendemos as letras, montamos sílabas, e, posteriormente, palavras. Com a prática da leitura de textos, somos capazes de identificar uma palavra sem ler letra por letra. O mesmo deve acontecer na leitura musical.

2.2.1 – A leitura ‘à primeira vista’ e o reconhecimento de padrões

A leitura ‘à primeira vista’ é fundamental para pianistas co-repetidores, pois eles dependem dessa prática em seu trabalho. Mas, qual a importância dessa prática para o regente coral? Não devemos nos esquecer que o regente coral deve possuir proficiência em piano e deverá ser capaz de usar esse instrumento em ensaios de coral, seja no papel de regente ou mesmo de pianista acompanhador.

¹⁸ Nesta dissertação, não abordaremos a questão de instrumentos transpositores.

No caso de pianistas co-repetidores, muitas vezes, ao se ler uma peça 'à primeira vista', não será possível tocar tudo exatamente como está escrito, omitindo-se eventualmente algumas notas. O mais importante nessa situação é a manutenção do andamento, procurando sempre fornecer ao cantor o tempo e a base harmônica. Quando se lê uma peça 'à primeira vista' com algum músico, seja ele cantor ou instrumentista, é fundamental que o pianista seja capaz de ouvir a música. Isto porque muitos padrões podem se repetir entre os instrumentos ou entre a linha do canto e do piano.

O reconhecimento de padrões é um diferencial entre bons e maus leitores. Bons leitores são capazes de ler grupos de notas, blocos, padrões rítmicos e melódicos, e não apenas nota por nota. Leitores com pouca proficiência lêem nota por nota, e possuem grande dificuldade de ler à frente do que se está tocando.

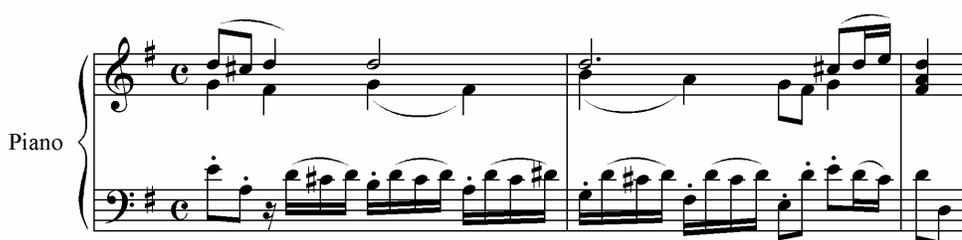


FIGURA 1 - Compassos 7 e 8 da parte de piano de uma sonata para flauta e piano, de G. F. Händel.

O leitor experiente ao tocar essa peça da FIG.1, 'à primeira vista', irá identificar e agrupar as notas em padrões, pois aqui temos uma seqüência de semicolcheias na mão esquerda, que forma uma escala melódica descendente na primeira de cada grupo de quatro semicolcheias (notas em *staccatto*), separada por três

notas que ornamentam esta escala (ré e dó sustenido).



FIGURA 2 - Ao ler, o pianista identifica a ‘escala’ nas notas circuladas, separadas pelo grupo de três notas.

No caso do pianista co-repetidor, se não for possível tocar todas as notas da FIG. 1, ele deve concentrar-se no padrão escalar, demonstrado na FIG. 2, não só pelo fato desse padrão escalar fazer parte da linha do baixo do piano, mas servir também como uma dica de marcação e manutenção do andamento e dos tempos do compasso.

Outro padrão muito importante no ato de ler uma partitura ao piano é o reconhecimento da harmonia. Pelo seu estudo em harmonia, o pianista co-repetidor e, também, no nosso caso, estudantes de regência, precisam reconhecer e localizar padrões harmônicos familiares. Um exemplo disso é o pianista ser capaz de olhar para um acorde, como por exemplo, os exercícios propostos nesse trabalho e, automaticamente, identificá-los, sem a

necessidade de pensar que notas fazem parte do acorde.

O conhecimento da harmonia possibilitará o reconhecimento das funções harmônicas que os acordes exercem dentro de uma música tonal.

2.2.2 – O movimento do olho na leitura musical

O primeiro comportamento em uma situação de leitura é o movimento dos olhos, seja de um texto convencional, ou de partituras, com ou sem o auxílio do piano.

O olho não se mexe em movimentos lineares e contínuos, mas, sim, em movimentos rápidos e com paradas, em que ocorre a fixação do texto. A esses movimentos damos o nome de “sacadas”¹⁹.

Ao ler um texto convencional, verificamos esses movimentos, e, às vezes, o olho precisa retroceder para fixar alguma informação. Um bom leitor é aquele que consegue fixar um maior número de informações em menos movimentos “sacádicos” do olho.

A visão periférica é muito importante para guiar o olho para o próximo ponto em que deverá ocorrer a fixação de uma nova informação.

Na música, a seqüência de fixação é determinada pela sua natureza, ou seja, se ela é homofônica ou polifônica. A música para piano é escrita normalmente em duas pautas, e a partitura de coral, em três, quatro, ou mais. Isto impossibilita a fixação em apenas um movimento. É necessário que o olho realize

¹⁹ Em inglês, *saccade*.

vários movimentos para que haja o reconhecimento das informações contidas na partitura.

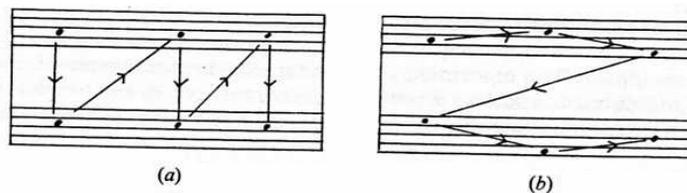


FIGURA 3 - Em (a), a seqüência de uma fixação vertical em uma leitura para piano. Em (b), vemos uma seqüência horizontal na leitura para piano.²⁰



FIGURA 4 - Em (c), vemos um exemplo observado em uma seqüência de fixação em uma música homofônica para piano (WEAVER,1943). No exemplo (d), observamos uma seqüência de fixação em uma obra contrapontística para piano (WEAVER,1943).²¹

A estratégia ao ler é identificar unidades estruturais significantes em sucessivas fixações. Na música homofônica, essas unidades são acordes, e precisamos olhar ambas as pautas através dessas fixações sucessivas do olho. Em música contrapontística, essas unidades significantes são fragmentos melódicos que se estendem horizontalmente pela pauta.

²⁰ SLOBODA. *The Musical Mind*, p.70.

²¹ WEAVER (1943) apud SLOBODA. *The Musical Mind*, p.70.

No caso da música contrapontística, é necessário que o olho retroceda para “buscar” mais informações, como vimos nas FIG. 3 (b) e FIG. 4 (d).

Em um experimento realizado por John Sloboda (1974, 1977a), vários instrumentistas leram uma linha melódica ‘à primeira vista’. Quando a parte era removida, leitores proficientes eram capazes de reproduzir até sete notas seguintes corretamente.

Claro que a harmonia e a estrutura rítmica da frase afetam a leitura, fazendo com que o leitor reconheça unidades, ou padrões maiores ou menores. Por exemplo, se uma passagem possui uma dificuldade rítmica maior, a velocidade da leitura diminui, pois o leitor precisa de mais fixações do olho para realizar o reconhecimento desses padrões.

Não existe, porém, um dicionário de padrões musicais. Alguns são fáceis de reconhecer em uma partitura, como barras de compasso, ou hastes das notas, ligando grupos de duas, quatro ou mais notas.

2.3 – Memória

Podemos definir a “memória” como um processo de aquisição e retenção de informações, no qual as informações ou experiências são adquiridas e armazenadas. E a “recuperação”, ou “evocação”, como o processo pelo qual essas informações são recuperadas quando necessitamos delas.

Segundo a Dra. Sílvia Helena Cardoso, “[...] o termo memória tem sua origem etimológica no latim e significa a faculdade de reter e/ou readquirir idéias, imagens, expressões e conhecimentos adquiridos anteriormente reportando-se às lembranças, reminiscências”.²²

²² CARDOSO. *Memória: O que é e Como Melhorá-la*. Disponível no site <http://www.cerebromente.org.br/n01/memo/memoria.htm> (acesso no dia 26/09/06).

Por ser uma faculdade cognitiva, ela é de extrema importância para a aprendizagem, constituindo, portanto, a sua base. A memória é um processo que envolve grande quantidade de energia mental. Esse processo conecta pedaços da memória de conhecimentos a fim de gerar novas idéias, ajudando a tomar decisões diárias.

2.3.1 – Tipos de memória

Pesquisadores, nessa área, costumam dividir “as memórias” em dois grandes grupos: as memórias declarativas e as memórias procedurais, ou de procedimentos.

Na memória declarativa, existe a capacidade de verbalizar um fato. São as memórias de “[...] fatos ou eventos, ou qualquer coisa que possa ser expressa conscientemente”.²³ Dentro dessa categoria de memória declarativa, encontramos três tipos em relação ao tempo de armazenamento da informação:

- memória de trabalho, ou operacional (também chamada de memória imediata, ou ultra-rápida): É a memória com duração de poucos segundos. Podemos citar o exemplo de alguém que decora o número de um telefone o tempo suficiente para discar, e, logo após fazê-lo, esquece imediatamente o número. A memória de trabalho não deixa arquivos duradouros, nem traços bioquímicos.
- memória de curto prazo: É a memória com duração de minutos ou horas. Um exemplo desse tipo de memória é a capacidade de lembrar o que comemos ou vestimos no dia anterior, com quem nos encontramos. Desta forma, serve para proporcionar continuidade do

²³ BARROS. A Memória. <http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/15.shtml> (acesso no dia 29/04/06).

nosso sentido do presente. Nesse caso, existem traços de memória, ou seja, formam-se “[...] arquivos por meio de uma seqüência de eventos bioquímicos”.²⁴

- memória de longo prazo: É a memória com duração de dias, meses ou até mesmo, anos, sendo a capacidade de aprendizado de uma nova língua um exemplo desse tipo de memória.

O hipocampo está envolvido no processamento das memórias declarativas, assim como o córtex entorrinal, além de outras estruturas corticais. As memórias declarativas, que possuem uma carga emocional, são fortemente moduladas pela amígdala, conjunto de núcleos nervosos situados nos lobos temporais, ilustrado pela FIG. 5.

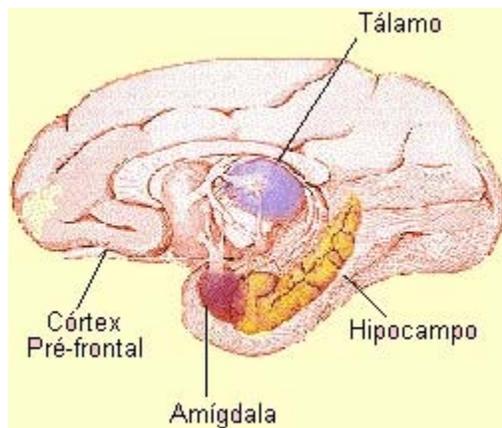


FIGURA 5 – Estruturas cerebrais envolvidas na memória.

Fonte: <http://www.cerebromente.org.br/n01/memo/memoria.htm>

Sendo assim, o estresse, o humor e a motivação influenciam as memórias declarativas.

²⁴ Ibidem.

Já a memória de procedimentos, ou procedurais, é a que possui a capacidade de reter e processar informações que não podem ser verbalizadas, como tocar um instrumento musical, ou dirigir um carro. Elas são adquiridas gradativamente e evocadas de modo inconsciente. Essas memórias sofrem pouca modulação pelas emoções ou estados de ânimo.

2.3.2- A Importância da memória na Música

A memória possui extrema importância na atividade musical. Ela é fundamental, por exemplo, para um intérprete, pois, muitas vezes, exige-se dele que execute a obra de memória. Mesmo para o ouvinte, a música fará sentido mediante a memória do que passou e a expectativa criada pelo que virá. Isto se dá devido a uma memória das relações harmônicas, bem como estruturais e fraseológicas. Beethoven, em sua *Sinfonia n.3, Op. 55*, surpreende o público ao colocar o tema na trompa, alguns compassos antes da recapitulação. O público presente na audição não estava preparado para isto. Beethoven quebrou a expectativa de que o tema viria apenas na recapitulação. Devido a esse procedimento, Beethoven foi duramente criticado.

Esse fato demonstra como o público ouvinte "memoriza" padrões harmônicos e, mesmo, de estrutura formal, e quando a expectativa criada por essa memória não é satisfeita, muitas vezes, causa estranheza ao ouvinte.

Outro exemplo pelo qual a memória é de importância fundamental é no ensaio de coro. Os cantores precisam memorizar a nota cantada pelo regente para que o ensaio transcorra de maneira satisfatória. O cantor que não possui essa capacidade terá dificuldades nesse sentido.

Uma ferramenta fundamental para a memória é a “associação”. Podemos memorizar coisas fazendo associações. Isto permite que lembremos de determinada pessoa ao sentirmos um perfume, ou de uma determinada situação ao ouvirmos uma palavra. É possível também para o ator memorizar o texto através da movimentação cênica.

Fatos ou coisas que despertam o nosso interesse possuem maior chance de serem memorizadas do que aquelas que não despertam o nosso interesse.

“Associações podem ser *visuais*, surgindo de similaridades ou diferenças observadas de aparência, ou podem ser *significantes*, surgindo de similaridade ou diferença de sentido”.²⁵

Algumas pessoas possuem uma memória prodigiosa, sendo capazes de reproduzir uma música ao piano tendo ouvido a peça apenas uma vez. Existem certas doenças mentais que desenvolvem muito uma capacidade do cérebro, mas por outro lado, não desenvolvem outros. É o caso de alguns pacientes autistas que possuem uma memória musical excepcional, sendo capazes de realizar proezas no piano, porém possuem sérias limitações, inclusive de diferenciar a mão direita da esquerda.

2.3.3 – O processo de memorização da partitura

Quatro formas de associação são observadas na execução ao piano:

- observação do processo manual envolvido;

²⁵ “Associations may be visual, arising from similarities or observed differences of appearance, or may be significant, arising from similarity or difference of meaning (SCHOLES. *The Oxford Companion to Music*, p. 497, grifo nosso).

- observação da partitura com o olhar;
- observação da construção da música, sob seu aspecto melódico, harmônico e formal;
- observação sonora.

As duas primeiras são tão naturais para muitas pessoas que elas não aplicam conscientemente a terceira forma.

Chamamos de “Memória Muscular”, ou “Tátil”, a memória resultante da primeira forma de observação. Ela depende do hábito e da repetição. É uma memória que pode ser traiçoeira, pois, se em uma determinada passagem o aluno está acostumado com um determinado dedilhado, se ele trocar eventualmente esse dedilhado nessa passagem, ele estará fadado ao erro. Isto porque ele está se baseando em uma memória puramente muscular. Se essa memória falhar, ele não possui outro subsídio para “consertar” o erro.

A “Memória Visual” é a resultante da segunda forma de observação. Alguns músicos possuem essa forma de memória tão desenvolvida que, durante uma apresentação sem partitura, ele é capaz de “ver” a partitura enquanto está tocando ou regendo, ou em qualquer outra atividade musical.

A terceira forma de observação resultará na “Memória Analítica”. Para que ela possa ser usada é importante que a pessoa possua conhecimentos teóricos e habilidades em análises de forma e harmonia. Esta é uma base segura para o processo de memorização.

A “Memória Auditiva” é resultante da quarta forma de observação, de fundamental importância para qualquer músico.

Acredito que todas estas formas de memória musical, tanto a muscular, como a visual e a analítica, devem ser utilizadas de uma maneira equilibrada. Por exemplo, não é possível executar um salto grande com a mão esquerda sem

recorrer à memória muscular. O aluno deverá treinar tal passagem até que seu corpo saiba exatamente o que precisa fazer para realizar aquela passagem. Nesse exemplo, a memória puramente analítica não irá resolver aquela dificuldade. Por outro lado, é fundamental que se tenha em mente a estrutura da obra, sob o aspecto formal e harmônico, para uma maior compreensão da obra, sendo assim um facilitador ao memorizar uma obra musical.

3 – A COLETÂNEA DE EXERCÍCIOS

3.1 – Leitura ao piano

3.1.1 – Leitura Intervalar

A leitura por relação de intervalos constitui nosso ponto de partida na questão da leitura musical. Segundo Edgar Willems²⁶:

[...] A relatividade tem *dois aspectos*: 1) o *auditivo*, baseado no movimento sonoro de subida e descida, razão da leitura entoada sem nomes de notas e sem graus ou com nomes de notas sem posição fixa (sem clave); 2) o *visual-cerebral*, baseado nas relações entre as notas, razão da leitura por terças²⁷ e por intervalos simétricos e assimétricos. (sic)

A leitura por relatividade, quando dominada, é de grande auxílio na leitura por clave, principalmente das claves antigas. Na leitura por relação de intervalos, nós identificamos o movimento que as notas fazem na pauta, ou seja, se elas sobem ou descem por grau conjunto, ou por relação de terça, e assim por diante. Isto facilita sensivelmente a execução de uma partitura ao piano, desde que o aluno tenha um certo domínio do teclado que o possibilite a tocar sem a necessidade de olhar constantemente para o teclado.

Com a prática da leitura de claves antigas, a tendência é memorizarmos o nome das notas. O maestro Sílvio Barbato, em entrevista concedida ao pesquisador, quando questionado com relação à leitura de claves antigas afirmou o seguinte: “[...] eu leio na clave como eu leio clave de sol. Da clave de dó, eu sei que aquela nota é tal nota, eu não fico fazendo nenhum mecanismo mental”. O pianista e regente Achille Picchi também argumenta sobre a leitura das claves de dó, dizendo o seguinte: “Então, falando especificamente da clave de tenor, que

²⁶ WILLEMS. *Solfejo. Curso Elementar*, p.15.

²⁷ Claramente percebemos que o autor se refere à leitura por *terças*, e não *terceiras*, como está na tradução desta edição.

aparece de vez em quando, quando aparece, ou da clave de contralto, que é a de viola, eu acho que ela deve ser feita, sim, por relação intervalar, ou seja, você deve aprender a ler na clave como você aprende a ler em clave de sol e clave de fá”.

Neste capítulo, desenvolvemos alguns exercícios que auxiliam na leitura por relatividade, ou seja, por relação de intervalos. Após fazer esse treino, ficamos mais desenvolto na leitura, inclusive na de claves antigas.

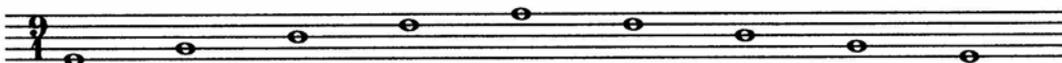
3.1.1.1 – Modelos de escrita na pauta

Mostramos, nesta seção, alguns modelos que costumam aparecer na escrita musical, ou seja, o seu movimento melódico, seja por grau conjunto, saltos de terças, ou de quartas, assim como movimentos ascendentes e descendentes. Esses modelos de escrita podem e devem ser realizados pelo aluno ao piano.

Isto faz com que o estudante se familiarize com esses *padrões* melódicos, visto que a leitura musical também se baseia no reconhecimento desses padrões, sejam eles rítmicos ou melódicos.

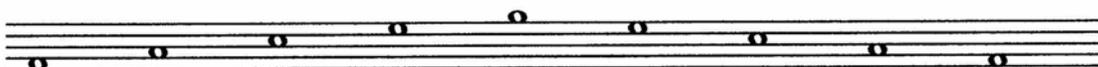
Mostramos, a seguir, esses modelos de escrita:²⁸

a) Nas linhas:

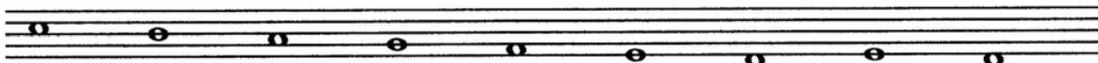
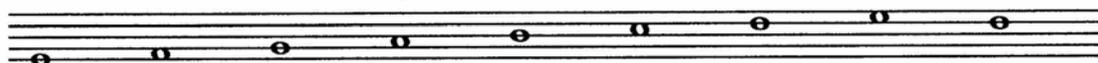


²⁸ WILLEMS. *Solfejo. Curso Elementar*, p.14.

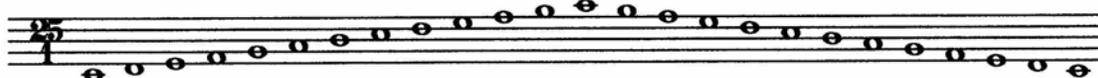
b) Nos espaços:



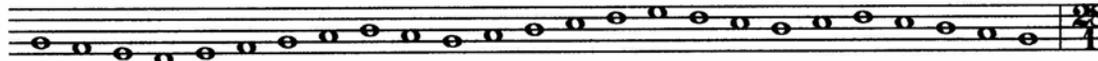
c) Linhas e espaços (movimento por grau conjunto):



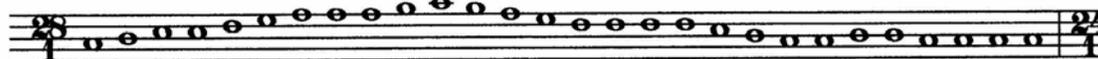
d) 1º espaço e 1ª linha suplementares:



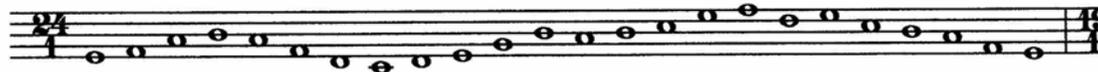
e) Subida e descida por graus conjuntos:



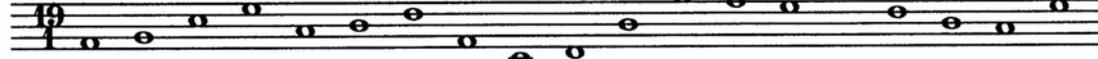
f) Notas repetidas:



g) Salto de uma nota (3ª):



h) Escrita livre com saltos pequenos e grandes:



3.1.1.2 – Exercícios de leitura intervalar

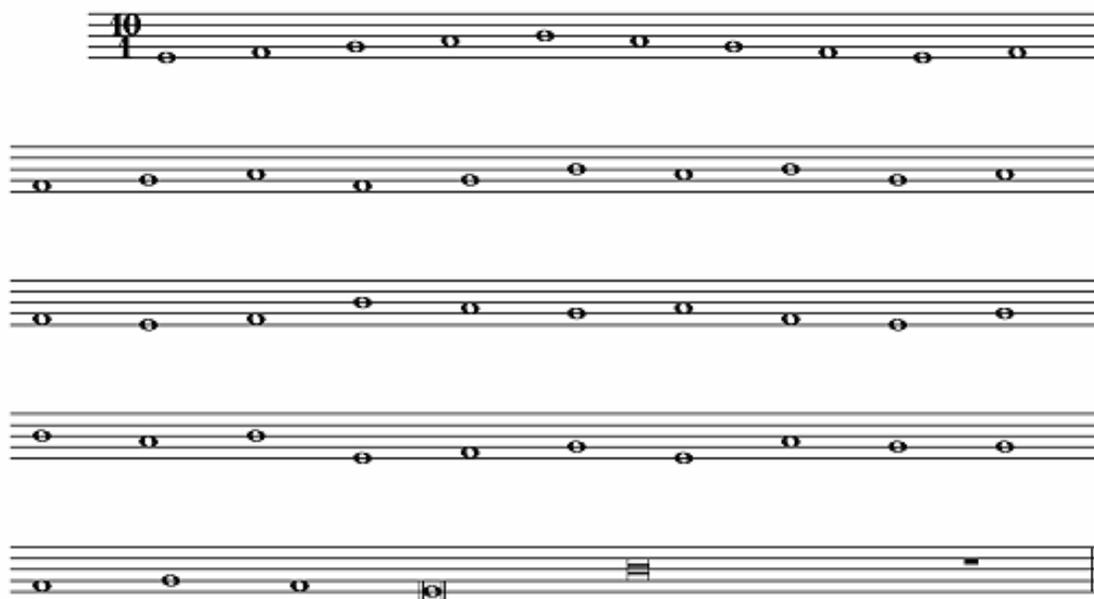
A seguir, preparamos alguns exercícios de leitura intervalar realizados no piano, baseados no método de solfejo de Willems, citado anteriormente. Primeiramente, desenvolvemos exercícios que mantêm a fôrma da mão, de maneira que não se necessite realizar passagens de polegar. Em um segundo

momento, a tessitura dos exercícios foi ampliada, e, nesse caso, há a necessidade do aluno pensar a respeito do melhor dedilhado para a execução do exercício. O aluno deve iniciar o exercício em qualquer tecla branca, sem a preocupação inicial com tonalidade. O estudante deve fixar-se na relação entre as notas e tocar de acordo com o que está escrito, seguindo seu movimento melódico.

O mesmo exercício poderá ser feito diversas vezes, mudando-se a nota inicial, porém mantendo a relação entre as notas.

O Exercício 1 não oferece dificuldade com relação a passagens, pois houve a preocupação de manter a posição da mão de tal forma que não tivesse a necessidade de tirar a mão do teclado, evitando-se assim os saltos e as passagens de polegar. O aluno poderá realizar cada um desses exercícios tanto com a mão direita como com a esquerda, não simultaneamente.

Exercício 1:



O Exercício 2, também muito simples, possui alguns saltos de terça e alguma variação com relação ao ritmo.

Exercício 2:



No Exercício 3, a seguir, o aluno precisará fazer decisões com relação ao dedilhado, pois a extensão desse exercício é maior que a dos dois anteriores, mas, também, sem grandes dificuldades.

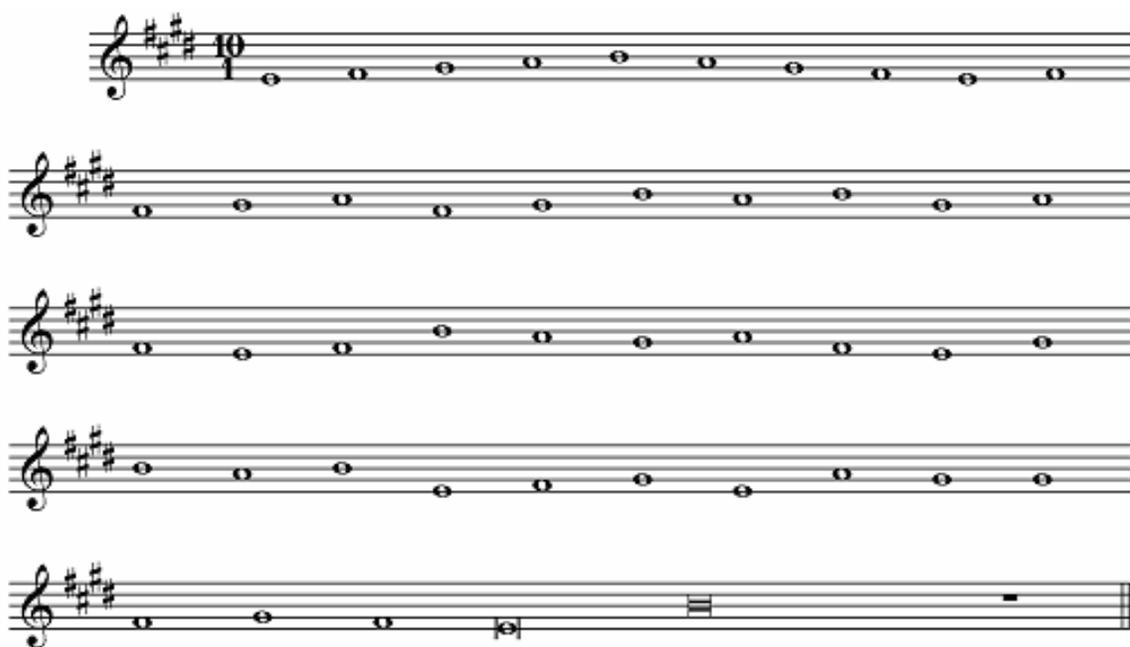
Exercício 3:



Os três exercícios, acima, possuem um caráter modal devido ao fato de utilizarmos as teclas brancas do piano.

O passo seguinte é refazer os exercícios acima e pensar em tonalidade. Para que isso ocorra, o aluno deverá estabelecer a tonalidade desejada e realizar todas as alterações (usando sustenidos e bemóis) de acordo com a tonalidade. Por exemplo: Se, no Exercício 1, pedirmos que se toque em escala maior, começando pela nota mi, acima do dó central, nesse caso, a clave a ser usada é a clave de sol, o estudante terá que utilizar quatro sustenidos referentes à tonalidade de mi maior (fá# -dó# -sol# -ré#). Portanto, a execução do Exercício 1, nesse caso, ficaria assim:

Exercício 1A :



Baseado nessa explicação, o estudante deve refazer os Exercícios 1 e 2, de acordo com o que se solicita a seguir:

- Exercício 1 – em tonalidade menor, iniciando-se pela nota dó central: estabeleça a clave que deve ser utilizada nesse caso e realize as alterações de acordo com a tonalidade,²⁹
- Exercício 2 - em tonalidade maior, começando pela nota fá.

3.2 – Exercícios de Acordes

Apresentamos, nessa seção, alguns exercícios de acordes voltados para o estudante que não possui proficiência no instrumento. Nosso objetivo não é criar um método de piano, mas cremos ser fundamental para o estudante adquirir algumas capacidades técnicas, como, por exemplo, possuir uma fôrma de mão para cada acorde, em várias tonalidades. Isso facilitará no momento da redução de partituras ao piano.

Realizando estes exercícios, o aluno adquirirá uma fôrma de mão que o ajudará ao reduzir partituras ao piano, pois sua mão já possui uma “memória muscular” do acorde. Com isso, o aluno estará mais bem preparado para enfrentar problemas ao executar uma partitura coral ao piano.

Ao adquirir essas fôrmas de mão e outras capacidades técnicas do instrumento (que fogem do escopo deste trabalho), o aluno poderá dedicar-se à leitura sem a necessidade de olhar todo o tempo para as mãos. Essa é uma das grandes dificuldades que nos atrapalha quando reduzimos uma partitura ao piano, pois, no momento em que o aluno desloca o olhar para o teclado, a leitura é interrompida. Obviamente é necessário que se olhe para o teclado de vez em quando, mas isso não deve tornar-se um hábito freqüente.

²⁹ Neste caso, a clave a ser utilizada é a clave de dó na primeira linha, usando-se três bemóis referentes a dó menor.

Para tanto, coletamos alguns exercícios sobre acordes extraídos do método “*Exercícios Técnicos Diários*”, de Oscar Beringer³⁰, para piano.

É importante que o aluno observe a posição de sua mão ao executar esses exercícios. A arcada da mão nunca deve estar baixa, ou seja, os cinco ossos do metacarpo³¹ da mão devem estar sempre à mostra. (Veja FIG.6 e FIG.7)



FIGURA 6 - Mostra a posição correta da mão, com arcada alta.



FIGURA 7- Exemplifica uma posição errada da mão, com a arcada baixa.

Deve-se procurar tocar sempre com a ponta dos dedos, sempre, sem deixar as falanges dobrarem. Outra observação importante é permitir que o próprio

³⁰ BERINGER. *Exercícios Técnicos Diários*, p. 3-4 do Apêndice.

³¹ O metacarpo é a porção média da mão, ou seja, o conjunto de ossos dos membros anteriores (ou das extremidades superiores, no homem) que articulam com os ossos do carpo e com as falanges proximais dos dedos, em todos os vertebrados que apresentam aqueles membros. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Metacarpo>

peso do braço ajude a tocar, de tal forma que não seja necessário aplicar uma força desnecessária.

Na próxima figura, observamos a estrutura óssea da mão, com os nomes dos principais ossos.

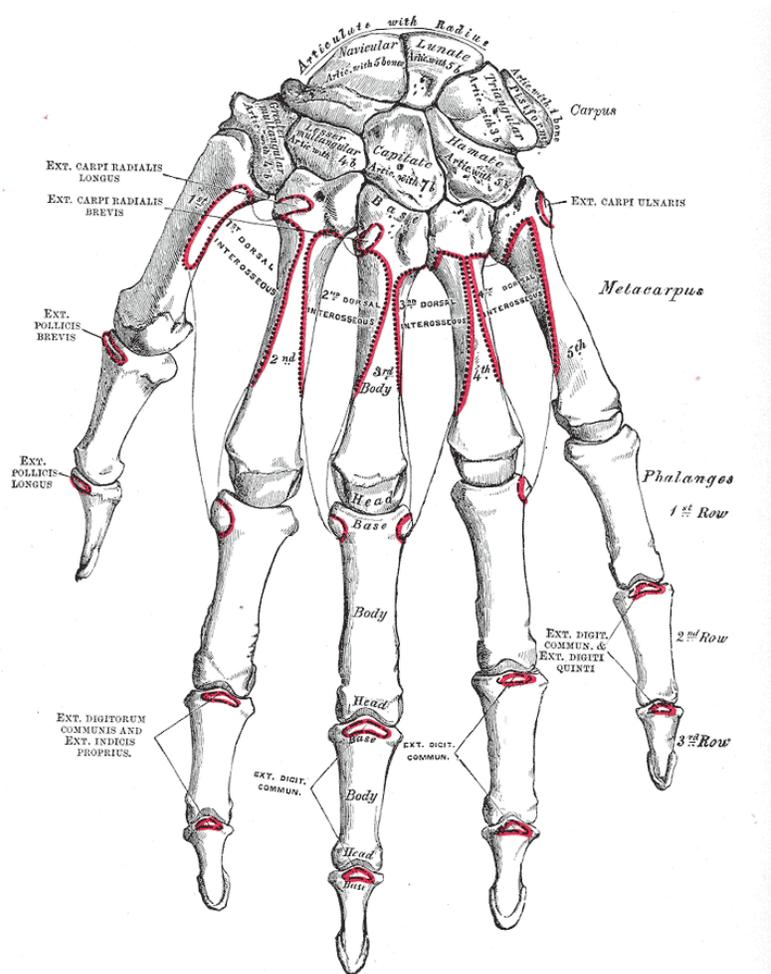


FIGURA 8 – Estrutura óssea da mão.

Fonte: Wikipedia

Os exercícios de acordes da Seleção 1 a 6, a seguir, foram extraídos do Apêndice de Beringer, supracitado:

Seleção 1 -

The image shows a musical score for 'Seleção 1' in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score consists of three staves. The first staff contains measures 1 through 4. The second staff, starting with a measure number '5', contains measures 5 through 8. The third staff, starting with a measure number '9', contains measures 9 through 12. The music is primarily composed of chords, with some melodic lines interspersed.



FIGURA 9



FIGURA 10

FIGURAS 9 e 10 - Mostram a execução do primeiro acorde da Seleção 1, com duas opções de dedilhado para a terça do acorde: primeiro, o terceiro dedo, e, em seguida, com o quarto dedo.

Seleção 2 -

Musical notation for Seleção 2, consisting of three staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves are marked with a '5' and a '9' respectively, indicating measure numbers. The music consists of chords and melodic lines.

Seleção 3 -

Musical notation for Seleção 3, consisting of three staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves are marked with a '5' and a '9' respectively, indicating measure numbers. The music consists of chords and melodic lines.

Os exercícios acima podem ser realizados com as mãos separadas. Na Seleção 1, a tônica encontra-se no baixo. Nas Seleções 2 e 3, respectivamente, a terça e a quinta do acorde encontram-se no baixo.

As Seleções 4, 5 e 6, a seguir, são escritos em duas pautas. A posição do acorde é diferente entre as mãos.

Seleção 4 -

The musical score for Selection 4 is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first system consists of four measures. The second system begins with a measure rest labeled '5' and contains four measures. The third system begins with a measure rest labeled '9' and contains four measures, ending with a double bar line and repeat dots.

Seleção 5 -

The musical score for Selection 5 is presented in a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The system consists of eight measures, ending with a double bar line and repeat dots.

Seleção 6 –

3.2.1- Cadências em todos os tons

As cadências, a seguir, devem ser realizadas ao piano, e têm por finalidade fazer com que o aluno se familiarize com as diversas tonalidades e busque a fôrma da mão necessária em cada tonalidade. Com a mão preparada e acostumada com fôrmas de acordes o estudante terá condições de tomar

decisões e fazer escolhas, como a do dedilhado e em que posição de mão tal trecho coral deverá ser reduzido ao piano.

Para o nosso estudo, foram coletadas as cadências abaixo do método “*O Pianista Virtuoso*”, de Charles Louis Hanon, com escalas maiores e menores. Tanto os exercícios como as partituras do repertório coral, nesta seção, serão escritos em duas pautas, priorizando a homofonia:

Seleção 7 - Cadências extraídas do método *O Pianista Virtuoso*, de Charles Louis Hanon:

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment, each consisting of a treble and bass clef staff. The music is in 2/4 time. Above each system, chord names are indicated: Dó M, lá menor, Fá M, ré menor in the first system; Si b M, sol menor, Mi b M in the second system; and dó menor, Lá b M, fá menor in the third system. The notation includes chords and single notes, with some notes beamed together. The key signature changes from no sharps or flats to one flat (F major/D minor) and then to two flats (Bb major/Ab minor).

31 Ré b M si b menor Sol b M mi b menor

41 Si M sol # menor

49 Mi M dó # menor Lá M fá menor

59 Ré M si menor Sol M

69 mi menor

3.2.2 – O baixo cifrado

No Renascimento houve um desenvolvimento enorme da polifonia vocal com vozes independentes. No período Barroco, entretanto, houve uma ruptura dessa prática polifônica, pelo menos na primeira fase, valorizando-se a linha do soprano e a do baixo. Houve uma ênfase muito grande no apoio que a linha do baixo dava à melodia. O baixo contínuo era tocado por um ou mais instrumentos, sendo que um instrumento grave (violoncelo, violone ou fagote) fazia a linha do baixo, ao passo que um instrumento de harmonia (cravo, órgão, alaúde, harpa) realizava o preenchimento harmônico de maneira improvisada.

O compositor indicava através de cifras a natureza e posição dos acordes. A execução desta prática do *baixo cifrado* variava segundo a natureza da composição e, mesmo, o gosto e habilidade do instrumentista. O músico possuía a liberdade de improvisar, dentro dos limites estilísticos, introduzindo notas de passagem, retardos, ou incorporando motivos melódicos em imitação ao soprano ou ao baixo.

Carl Phillip Emanuel Bach (1775) enfatiza a utilidade do baixo cifrado ao comentar: “A realização de um baixo cifrado e a introdução aos corais são, sem dúvida, o melhor método para estudar uma composição do ponto de vista das harmonias”. A realização a quatro vozes de melodias corais servia para explorar as implicações harmônicas e para desenvolver um contraponto apropriado enquanto a realização do baixo cifrado aprofunda a compreensão das principais estruturas harmônicas fundamentais. Além do mais, a arte do baixo cifrado não só representava o ponto de partida para um compositor iniciante, mas também um quadro geral de referências para as estruturas de composição da música barroca e para a sua interpretação.³²

³² WOLFF, Christoph. Prefácio para o método de J.S.Bach, *Precepts and Principles for Playing the Thorough-Bass or Accompanying in Four Parts*.

Há métodos consagrados de baixo cifrado que examinam pormenorizadamente essa técnica. Alguns destes estão indicados na bibliografia deste trabalho.

3.3 – Redução de Partituras ao Piano

3.3.1 - Trechos escritos em duas pautas

As cadências, abaixo, foram adaptadas do livro de harmonia de Paul Hindemith (1949) para que o aluno as realize ao piano. Primeiramente, escrevemos essas cadências em duas pautas e, progressivamente, aumentamos o número de pautas, obrigando o aluno a abrir seu campo de visão ao reduzir o trecho ao piano.

Seleção 8 –

Cadências V-I com inversões:

The image displays two systems of musical notation for V-I cadences with inversions. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is in A major (three sharps) and the second is in B-flat major (two flats). Below the bass staff of each system, chord symbols and fingerings are indicated: V6/5, I, V4/3, I, V4/3, and V2/16.

Seleção 9 –

Cadências com acordes de Dominante com sétima e nona:

Chord symbols: V^9 I $V^{\frac{7}{6}}$ I $V^{\frac{10}{4}}$ I⁶
Subscript 5 under $V^{\frac{7}{6}}$, subscript 2 under $V^{\frac{10}{4}}$

Seleção 10 –

Cadências com acordes de 13ª na Dominante com sétima:

Chord symbols: $V^{\frac{13}{7}}$ I $V^{\frac{11}{6}}$ I $V^{\frac{7}{4}}$ I⁶
Subscript 5 under $V^{\frac{11}{6}}$, subscript 2 under $V^{\frac{7}{4}}$

A seguir, apresentamos alguns exercícios extraídos e adaptados do livro *Curso Condensado de Harmonia Tradicional*, de Paul Hindemith.

Seleção 11 - Neste trecho, é provável que o aluno encontre alguma dificuldade em executar as vozes masculinas devido aos intervalos maiores que uma oitava, entre baixo e tenor, como indicamos com as setas. Nesse caso, o aluno tem a opção de arpejar rapidamente as vozes do baixo e do tenor:

Musical score for Selection 12, featuring a treble and bass clef with a 2/4 time signature and a key signature of three flats. The bass line has two upward-pointing arrows under the first and second measures.

Seleção 12 - Este trecho é um dos muitos exemplos que encontramos no repertório coral, cuja voz do tenor pode ser executada em alguns compassos, optando-se pela mão direita ou esquerda. No início deste exercício, o tenor pode ser tocado da forma como está escrito (com a mão esquerda), ou mesmo com a mão direita, pois se encontra ao alcance da mão direita:

Musical score for Selection 13, featuring a treble and bass clef with a common time signature and a key signature of three flats. The bass line ends with a double bar line and a repeat sign.

Seleção 13:

Musical score for Selection 13, featuring a treble and bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of three flats.

Seleção 14: - A partitura das “Matinas e Encomendação de Defuntos”, do Padre José Maurício Nunes Garcia, foi reescrita, por nós, em duas pautas:³³

Essa obra é composta por nove responsórios que fazem parte da liturgia das matinas: um Kyrie e um Requiescant pertencentes à liturgia da encomendação de defuntos. A partitura original está escrita em cinco pautas: quatro para o coro e uma para o violoncelo, que realiza o contínuo juntamente com o órgão.

O estudante pode optar em tocar o tenor com a mão direita, ou como está escrito nesta parte reduzida. No quarto compasso, o tenor canta em uníssono com o contralto, abrindo, portanto, uma distância grande com o baixo. Nesse caso, o tenor deverá passar para a mão direita até o compasso seis. No sexto compasso, o contralto inicia um motivo que será imitado pelo soprano e tenor. O aluno poderá iniciar essa imitação com a mão esquerda, no contralto, seguindo com a mão direita para a entrada de soprano e, no compasso oito, voltar as linhas de contralto e soprano para mão direita, deixando a mão esquerda livre para a entrada do tenor. O aluno mais experiente poderá realizar essa imitação entre contralto e soprano, nos compassos 6 e 7, apenas com a mão direita, caso tenha condições técnicas que o possibilitem.

No compasso final do Allegro, o tenor deverá ficar com a mão direita, devido à impossibilidade de fazê-lo com a mão esquerda.

No sexto compasso do Moderato (c.27), há um cruzamento entre as vozes do tenor e baixo. Na execução da obra com um coro, há uma mudança timbrística, o que torna evidente esse cruzamento, porém isso não acontece ao reduzirmos no piano por ser o mesmo timbre. O estudante deverá procurar realçar a voz do baixo

³³ CASTAGNA; FIGUEIREDO. *Música Fúnebre – IX. Restauração e Difusão de Partituras*, p.165.

no salto de quarta ascendente, do quinto para o sexto compasso do Moderato (c.26 e c.27). O mesmo ocorre no compasso 29.

Matinas e Encomendação de Defuntos

José Maurício Nunes Garcia

Moderato

Musical score for Moderato, measures 1-6. The piece is in G minor (one flat) and common time. The melody in the right hand starts with a half note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and continues with a sequence of quarter notes: B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass line consists of a half note G3, followed by a quarter rest, then a quarter note A3, and continues with a sequence of quarter notes: B3, C4, D4, E4, F4, G4.

Musical score for Moderato, measures 7-11. The melody in the right hand continues with quarter notes: A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. The bass line continues with quarter notes: A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.

Allegro

Musical score for Allegro, measures 12-17. The piece changes to 3/8 time. The melody in the right hand consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. The bass line consists of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.

Moderato

Musical score for Moderato, measures 18-29. The piece returns to common time. The melody in the right hand consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. The bass line consists of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The piece ends with a double bar line and the word "Fim" below the bass line.

24

30

D.C comp. 14

Seleção 15 - No Responsório II, a seguir, da mesma obra citada acima, o aluno poderá seguir o mesmo processo, verificando em que trecho o tenor deve ser tocado com a mão direita ou esquerda. Obviamente, no compasso oito, o ré de tenor deve ser feito com a mão direita e poderá continuar até o final do Moderato.

No Andante, o tenor deverá ficar com a mão direita. No quarto compasso do Andante (c.35), há de novo um cruzamento entre tenor e baixo, e o aluno deverá seguir os passos já expostos neste trabalho.

Responsorio II

Moderato

7

Musical score for measures 7-13. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. Measure 7 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The music consists of chords and single notes in both staves, ending with a double bar line and repeat dots.

14 **Allegro**

Musical score for measures 14-23. The tempo is marked **Allegro**. The time signature changes to 2/4. The music features a more active melody in the treble staff with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment.

24 **Andante**

Musical score for measures 24-32. The tempo is marked **Andante**. The time signature changes to 3/4. The music is slower and more lyrical, with a focus on sustained chords and simple melodic lines.

33

Musical score for measures 33-39. The music continues with a mix of chords and moving lines in both staves, maintaining the 3/4 time signature.

40

Musical score for measures 40-46. The music concludes with sustained chords and a final cadence in both staves.

Seleção 16 - Nesta peça, “O Bone Jesu”, de Ingegneri, bem como em outras obras do período do Renascimento, é muito importante que o aluno perceba as dissonâncias entre as vozes. No exemplo a seguir, temos, logo no quarto compasso, uma dissonância de segunda maior entre contralto e tenor. Deve-se criar uma tensão harmônica até a cabeça do quarto compasso e aliviá-la em sua resolução.

Recomendamos que o aluno estude cada voz individualmente, e, depois, as toque nas diversas combinações possíveis. Isto permitirá reconhecer onde as dissonâncias se encontram.

O Bone Jesu

Ingegneri

First system of the musical score for Soprano (S.C.) and Tenor (T.B.) parts. The Soprano part is in treble clef with a common time signature (C). The Tenor part is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of six measures. In the fourth measure, there is a dissonance between the Soprano and Tenor parts.

Second system of the musical score for Soprano (S.C.) and Tenor (T.B.) parts, starting at measure 7. The Soprano part continues in treble clef with a common time signature (C). The Tenor part continues in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of seven measures.

Third system of the musical score for Soprano (S.C.) and Tenor (T.B.) parts, starting at measure 14. The Soprano part continues in treble clef with a common time signature (C). The Tenor part continues in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of seven measures.

Seleção 17 - Extraído e adaptado do método de R.O. Morris³⁴, mais uma vez, encontramos uma situação em que a linha do tenor pode ser executada como está escrito, ou seja, com a mão esquerda, ou, então, com a mão direita.

Seleção 18 - Extraído e adaptado do método de R.O. Morris. A linha do tenor deverá ser tocada com a mão direita no último tempo do segundo compasso, acorde de “dominante da dominante” indicado com a seta:

³⁴ MORRIS, *Figured Harmony at the Keyboard*. Part I. London: Oxford University Press, 1933.

S.C.

T.B.

Seleção 19 – “Et Incarnatus Est”, de Hans Leo Hassler:

Et Incarnatus Est

Hans Leo Hassler

S.C.

T.B.

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu - San - - -

6

S.C.

T.B.

-cto - ex - Ma - ri - a Vir -- gi - ñe, ex - Ma - ri - -

Ma - ri - a Vir - - - - gi - ne Ma - ri -

11

S.C.

T.B.

- a - Vir -- -- - gi - ne, - et - ho -- mo - fa -- ctus - est, et ho - mo

a Vir - - - - gi - ne, ctus

16

fa - - - - - ctus est

Seleção 20 – Este trecho escolhido é um coral de Bach, adaptado da edição de Auguste Durand.³⁵ É um "Exercício Preparatório", escrito em duas pautas, e deverá ser executado apenas pela mão direita:

³⁵ DURAND. *Chorals à 4 Parties de J.S.Bach: Réduits pour l'orgue (ou piano)*, p.1.

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of quarter notes.

Musical notation for measures 7-13. Measure 7 is marked with a '7'. The melody continues with quarter and eighth notes, and the bass line features a mix of quarter and eighth notes.

Musical notation for measures 14-20. Measure 14 is marked with a '14'. The melody includes a dotted quarter note and eighth notes, and the bass line continues with quarter notes.

Musical notation for measures 21-26. Measure 21 is marked with a '21'. The melody features eighth notes and quarter notes, and the bass line has a more active eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 27-33. Measure 27 is marked with a '27'. The melody continues with quarter and eighth notes, and the bass line provides a consistent quarter-note accompaniment.

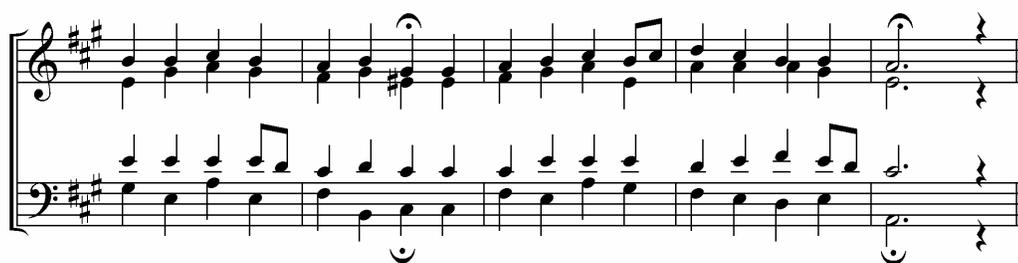
34

Seleção 21- Trata-se de um exercício preparatório executado com a mão direita. Possui o mesmo objetivo do anterior, ou seja, ler duas pautas para a mão direita. Nesse caso, houve uma mudança de clave na voz do tenor. Este exercício foi extraído de um coral de Bach:

Seleção 22 - Coral de Bach, extraído do livro editado por A. Durand:



Seleção 23 - A seguir, o mesmo coral foi reescrito de uma forma diferente, colocando a voz do tenor na clave de fá, junto com o baixo. Porém, sua execução será com a mão direita:



3.3.2 – Trechos escritos em três pautas

Seleção 24 - “Vilanella”, de Orazio Vecchi:

Villanella

Orazio Vecchi (1550-1605)

Soprano



Vil - la - nel - la son io ma bel - la son da be - ne ma po - ve -

Alto



Vil - la - nel - la son io ma bel - la son da be - ne ma po - ve -

Bass



Vil - la - nel - la son io ma bel - la son da be - ne ma po - ve -

5



rel - la ahi - mè! Io mi chia - mo la Bru - net - ti - na fa la la li lum

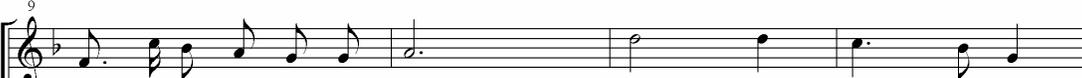


rel - la ahi - mè! Io mi chia - mo la Bru - net - ti - na fa la la li lum

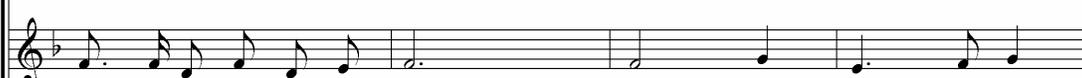


rel - la ahi - mè! Io mi chia - mo la Bru - net - ti - na fa la la li lum

9



fa fa la la li lum fa. Che l'a - mo - re mo -



fa fa la la li lum fa. Che l'a - mo - re mo -



fa fa la la li lum fa. Che l'a - mo - re mo -

13

ri - re mi fa mo - ri - re mi fa fa la la li lum

ri - re mi fa mo - ri - re mi fa fa la la li lum

ri - re mi fa mo - ri - re mi fa fa la la li lum

17

fa fa la la li lum fa E chi mar - tel non ha fa la la la la la la

fa fa la la li lum fa E chi mar - tel non ha fa la la la la la la

fa la li fa E chi mar - tel non ha fa la la la la la la

21

la Che co - s'è a - mor non sà Che co - s'è a - mor non sà Ahi -

la la la Che co - s'è a - mor non sà Ahi - mè! fa la la li lum

la Che co - s'è a - mor non sà fa la la li lum fa fa la la li lum

25

mè! Ahi - mè! Ahi - mè! Io mi mè!

fa fa la la li lum fa Ahi - mè! Io mi mè!

fa fa la la li lum fa Ahi - mè! Io mi mè!

Seleção 25 – “Ay, que triste que vengo!”, de Juan del Encina:

¡Ay, triste que vengo!

Juan del Encina

The musical score is presented in three systems. The first system shows the vocal parts for Soprano, Contralto, and Baixo. The Soprano part begins with a rest, followed by a melodic line. The Contralto part also starts with a rest and then follows a similar melodic contour. The Baixo part provides a harmonic accompaniment with a steady bass line. The second system starts at measure 8, marked with a double bar line and a '8' above the staff. It continues the vocal lines for Soprano (S), Contralto (A), and Baixo (B). The third system starts at measure 13, marked with a double bar line and a '13' above the staff, further developing the vocal and instrumental parts.

17 D.S

S
A
B

Seleção 26 -

S
C
T.B

Seleção 27 - O trecho, a seguir, é um coral de J.S.Bach, extraído do livro editado por Auguste Durand:

S
C
TB

Musical score for Soprano (S), Contralto (C), and Tenor Bass (TB) parts, measures 1-5. The score is in 4/4 time. The Soprano part (S) consists of a melodic line with a repeat sign at the end. The Contralto part (C) follows a similar melodic pattern with some chromaticism. The Tenor Bass part (TB) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

6

Musical score for Soprano (S), Contralto (C), and Tenor Bass (TB) parts, measures 6-9. The Soprano part (S) features a melodic line with a long note in measure 7. The Contralto part (C) continues the melodic development. The Tenor Bass part (TB) provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

10

Musical score for Soprano (S), Contralto (C), and Tenor Bass (TB) parts, measures 10-13. The Soprano part (S) has a melodic line that ends with a fermata. The Contralto part (C) continues the melodic line. The Tenor Bass part (TB) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Seleção 28 –

Musical score for Selection 28, featuring Soprano (S), Contralto (C.T.), and Bass (B) parts. The score is in 2/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The Soprano part consists of a melodic line with eighth and quarter notes. The Contralto part provides harmonic support with chords and moving lines. The Bass part follows a similar melodic pattern to the Soprano.

Seleção 29 -

Musical score for Selection 29, featuring Soprano (S.C.), Tenor (T), and Bass (B) parts. The score is in 2/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The Soprano part features a melodic line with eighth notes and rests. The Tenor part provides harmonic support with chords and moving lines. The Bass part follows a similar melodic pattern to the Soprano.

Seleção 30 -

The image shows a musical score for three voices: Soprano (S), Contralto (C), and Tenor/Bass (T.B.). The music is in 3/4 time and has a key signature of two sharps (F# and C#). The Soprano part begins with a dotted quarter note, followed by eighth notes. The Contralto and Tenor/Bass parts enter in the second measure with quarter notes, following the Soprano's lead.

Seleção 31 – Este trecho é o Responsório IV das “Matinas e Encomendação de Defuntos”, e foi reescrito em três pautas utilizando-se as claves de sol e fá.

Este trecho começa com um motivo na voz do tenor que será imitado pelas outras vozes (baixo, contralto e soprano), nessa ordem, e segue homofonicamente. O estudante deve realçar esse contraponto de maneira a que as entradas das vozes sejam claras. Lembramos que jamais se deve pesar o terceiro tempo, marcando-o de maneira inadequada. O terceiro tempo deve funcionar como *levare* para o primeiro tempo.

No terceiro compasso, o tenor será feito com a mão direita. Portanto, a dificuldade, nesse compasso, será salientar a voz do soprano, sustentando a semínima pontuada, enquanto o contralto se movimenta juntamente com o tenor.

Responsorio IV

Moderato

7

Allegro

16

Moderato

66

24

D.C comp. 10

Seleção 32 – Responsório V das “*Matinas e Encomendação de Defuntos*”, do Pe. José Maurício Nunes Garcia:

O Responsório V, reescrito em três pautas nas claves de sol e fá, é uma *larghetto* e possui uma dramática, tanto sob o aspecto harmônico quanto textual. Sua harmonia explora as dominantes com sétima e dominantes secundárias. O estudante não pode desconsiderar esse fato ao executá-la. No segundo compasso, a mão direita fica com tenor, contralto e soprano, e o estudante deverá ouvir o contraponto realizado pelo contralto. O tenor deverá passar para a mão esquerda na nota sol em colcheia. Os próximos compassos seguem com três vozes na mão direita e o baixo na esquerda. O compasso 7 apresenta uma complexidade um pouco maior devido à passagem em colcheias, sendo que o baixo e soprano caminham por movimento contrário. O aluno pode optar em manter três vozes na mão direita até a cabeça do terceiro tempo e passar o tenor para a mão esquerda, em seguida. Nesse caso, haverá a necessidade de quebrar o acorde, tocando o baixo como apojetura devido à extensão entre as vozes masculinas. A segunda opção seria tocar a nota dó do tenor (a partir da metade do terceiro tempo do c.7) uma oitava acima (terça abaixo do mi de soprano). Dessa forma, não há a necessidade de tocar o baixo como apojetura, e o sentido harmônico também é preservado.

Responsorio V

Larghetto

The musical score is written for three voices: Soprano (S), Contralto/Tenore (C. T.), and Bass (B). It is set in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Larghetto'. The score is divided into three systems. The first system contains the first four measures. The second system, starting at measure 5, contains measures 5 through 8. The third system, starting at measure 9, contains measures 9 through 12. The key signature changes to one flat (B-flat) at the beginning of the third system, and the time signature changes to 2/4 at the start of measure 10. The Soprano part features a melodic line with some grace notes and slurs. The Contralto/Tenore part provides harmonic support with chords and moving lines. The Bass part has a more active, rhythmic accompaniment.

17 **Moderato**

25

32

Seleção 33 – Responsório VI das *“Matinas e Encomendação de Defuntos”*, do Pe. José Maurício Nunes Garcia:

Responsorio VI

Larghetto

S.C.
T
B

Allegro

8

3.3.3 – Trechos escritos em quatro pautas

Procuramos incluir inicialmente trechos de partituras do repertório coral com características essencialmente homofônicas.

Seleção 34 - Estes exercícios de cadência foram extraídos e, alguns deles, adaptados do método de baixo cifrado, de R.O.Morris.

Exerc. 1 Exerc. 2 Exerc. 3



Soprano

Alto

Tenor

Bass

7 Exerc. 4 Exerc. 5 Exerc. 6 Exerc. 7



S

A

T

B

Estes exercícios devem ser executados ao piano, e o aluno deve procurar ampliar seu campo de visão, olhando a pauta de baixo para cima. Dessa forma, ele identifica a linha do baixo, e pelo seu conhecimento harmônico, o aluno pode deduzir, ou prever a harmonia que será empregada. Isto não o exime de ler efetivamente o que está escrito nas vozes intermediárias, mas esse conhecimento harmônico o ajudará na redução de obras mais complexas.

3.3.4 – Cadências extraídas do repertório coral para serem reduzidas ao piano

Extraímos do repertório coral alguns trechos de cadências com a finalidade de serem reduzidas ao piano pelo aluno. Escolhemos trechos homofônicos, priorizando o repertório da música colonial brasileira.

Seleção 35 - Os trechos, a seguir, foram extraídos da obra “Matinas e Encomendação de Defuntos”, do Pe. José Maurício Nunes Garcia. Esta obra foi composta para coro misto acompanhado pelo contínuo (violoncelo e órgão).

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 3/4 time and consists of two measures, labeled 1 and 2. The lyrics are in Portuguese. The Soprano part has the lyrics "me vi - sus ho - mi - nis. me - a Do - mi - num". The Alto part has the lyrics "me — vi - sus ho - mi - nis.". The Tenor and Bass parts have no lyrics. The score is written in a homophonic style, with all voices moving in parallel motion.

No trecho 1, a linha do tenor deve ser reduzida pela mão direita, junto com soprano e contralto, deixando a mão esquerda exclusivamente para a voz do baixo. Devido à abertura entre as vozes do tenor e baixo, torna-se inviável que o tenor seja tocado com a mão esquerda ao reduzir as quatro vozes. Nesse sentido,

faz-se necessário que o estudante utilize fôrmas de acordes na mão direita. Ou seja, deve utilizar a memória muscular da posição dos acordes utilizados nesse trecho.

O trecho 2 inicia-se com um acorde de mi bemol maior. O aluno, tendo treinado a fôrma dos acordes, não terá dificuldade em executar esse trecho. Nesse caso, a voz do tenor pode ser executada tanto na mão direita como na esquerda. Isto acontece devido à distância entre a voz do tenor e do baixo, que nesse caso é mais próxima do que no trecho anterior.

Seleção 36 - O trecho seguinte, extraído do Kyrie da obra mencionada acima, é um exemplo que mistura um pouco dos dois trechos acima. O início deste trecho pode ser feito de duas maneiras: 1) a mão direita executando três vozes (S.C.T) e a mão esquerda com a voz do baixo; 2) a mão direita com duas vozes (S.C) e a esquerda com T e B.

O problema acontece no terceiro compasso, em que há uma abertura muito grande entre as vozes do tenor e do baixo para ser tocada com a mão esquerda. Nesse ponto, a linha do tenor deverá passar para a mão direita, caso o aluno tenha escolhido a segunda opção mencionada.

Recomendamos, então, que o aluno reduza este trecho tocando as vozes de soprano, contralto e tenor com a mão direita, valendo-se das fôrmas de acordes, deixando a mão esquerda para a voz do baixo.

8 Andante

S Ky - ri - e e - le - i - son.

A

T

B

3.3.4.1 – Trechos Extraídos do Repertório Coral

Seleção 37 - Este trecho foi extraído da obra “Tota Pulchra es Maria”, do Pe. José Maurício Nunes Garcia. Esta obra é de 1783, para flauta, coro e cordas. É uma obra de juventude do compositor. Utilizamos a edição da Funarte, com pesquisa de Cleofe Person de Mattos. Para os fins deste trabalho, retiramos apenas a parte do coro. Não está no escopo deste trabalho realizar a redução da parte da orquestra com a finalidade de realizar o acompanhamento do coro, e, sim, a parte do coro.

Após o solo de soprano, o coro entra no compasso 33. Foi a partir desse compasso que extraímos este exercício, que é mais um caso em que o tenor deve ser feito com a mão direita, devido à facilidade de realizar a fôrma da mão direita.

Extraído da obra "Tota Pulchra Es Maria", c.33, do Pe. José Maurício Nunes Garcia.

Seleção 38 - Este trecho foi extraído do “Ofício 1816”, do Pe. José Maurício. Esta obra, pertencente à liturgia fúnebre, possui a seguinte instrumentação: clarinetes I e II, trompas I e II, violinos I e II, violas I e II, violoncelo e contrabaixo. Um quarteto solista (SATB) e coro (SATB).

Neste exercício, o estudante encontrará uma maior dificuldade no quinto compasso, em que surge o movimento em colcheias. Soprano e contralto, a partir da segunda colcheia, no quinto compasso do trecho, cantam em oitava; e tenor e baixo em terças, até o terceiro tempo. Caso o aluno tenha dificuldades técnicas para a realização deste trecho, existem bons livros de técnica pianística que podem ser consultados para que o aluno possa se desenvolver e solucionar a dificuldade.

S
 A
 T
 B

Extraito de "Ofício 1816", do Pe. J.M.N.Garcia.

This musical system shows the first five measures of a four-part vocal setting. The Soprano (S) part begins with a half rest followed by a half note G4, then a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note G4. The Alto (A) part starts with a half rest, then a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The Tenor (T) part has a half rest, then a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, and a quarter note D3. The Bass (B) part begins with a half rest, then a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2. All parts conclude the system with a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

S
 A
 T
 B

This musical system shows the next four measures of the vocal setting. The Soprano (S) part begins with a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The Alto (A) part starts with a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The Tenor (T) part has a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The Bass (B) part begins with a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. All parts conclude the system with a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

Seleção 39 – Responsório 3 do “Ofício 1816”. Allegro non Molto, primeiro compasso.

3º Responsório. Allegro non Molto, c.1 do "Ofício 1816".

Seleção 40 – Responsório 3 do “Ofício 1816”. Allegro non Molto, compasso 11.
 Nesse trecho, a linha do tenor é a única que possui um ritmo diferente.

c.11 do Allegro non Molto, 3º Resp. do "Ofício 1816". J.M.N.Garcia

22

S
A
T
B

Seleção 41 – Compasso 37 do Responsório 3 do “Ofício 1816”:

S
A
T
B

3º Resp.: L'istesso Tempo, c.37. "Ofício 1816", de J.M.N.Garcia.

S

A

T

B

Seleção 42 – “Laudate Pueri”, compasso 2, do Pe. José Maurício Nunes Garcia. O coro inicia em uníssono, dividindo-se as vozes posteriormente.

S

A

T

B

Extraído da obra "Laudate Pueri" (Salmo 112), c.2, do Pe. J.M.N.Garcia.

Seleção 43 – Gradual “Dies Sanctificatus”, do Pe. José Maurício Nunes Garcia.
 Esta seleção inicia-se no compasso 9 do Gradual, referente à entrada do coral.

Moderato

Gradual "Dies Sanctificatus", c.9. Pe. J.M.N.Garcia.

S
A
T
B

This system of music features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is two sharps (F# and C#). The Soprano part begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Alto part starts with a whole rest, followed by quarter notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, and C5. The Tenor part starts with a whole rest, followed by quarter notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, and G2. The Bass part begins with a whole note G2, followed by a half note A2, a half note B2, and a whole note C3. The Tenor part has an '8' below the first measure.

S
A
T
B

This system of music continues the four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature remains two sharps (F# and C#). The Soprano part starts with a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, a half note B4, a half note A4, a half note G4, a half note F#4, a half note E4, and a half note D4. The Alto part starts with a half note C4, a half note D4, a half note E4, a half note F4, a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, a half note B4, a half note A4, a half note G4, and a half note F#4. The Tenor part starts with a half note G3, a half note F3, a half note E3, a half note D3, a half note C3, a half note B2, a half note A2, a half note G2, a half note F#2, and a half note E2. The Bass part starts with a half note G2, a half note F#2, a half note E2, a half note D2, a half note C2, a half note B1, a half note A1, a half note G1, a half note F#1, and a half note E1. The Tenor part has an '8' below the first measure.

Seleção 44 – “Laudate Dominum”, Salmo 116, do Pe. José Maurício Nunes Garcia. Esta obra possui a seguinte instrumentação: Flauta; Trompas 1 e 2; Coral (SATB)³⁶Parte do coral, compasso 3.

³⁶ SATB, abreviação em inglês para Soprano, Alto (contralto), Tenor, Bass (baixo), comumente usada em partituras corais.

S
A
T
B

First system of a four-part vocal setting. The Soprano (S) part begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a half note A4, and a quarter note B4. The Alto (A) part begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a half note A4, and a quarter note B4. The Tenor (T) part begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a half note A4, and a quarter note B4. The Bass (B) part begins with a whole rest, followed by a quarter note G3, a half note A3, and a quarter note B3. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

S
A
T
B

Second system of the four-part vocal setting. The Soprano (S) part has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Alto (A) part has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Tenor (T) part has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Bass (B) part has a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

S
A
T
B

Third system of the four-part vocal setting. The Soprano (S) part has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Alto (A) part has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Tenor (T) part has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Bass (B) part has a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

First system of musical notation for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Soprano, Alto, and Tenor parts are in treble clef, and the Bass part is in bass clef. The Soprano part begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Alto part begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Tenor part begins with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The Bass part begins with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Soprano part begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Alto part begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Tenor part begins with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The Bass part begins with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The system concludes with a double bar line.

Seleção 45 – “Domine Jesu”, do Pe. José Maurício Nunes Garcia. Obra *a capella*.

Domine Jesu

José Maurício Nunes Garcia

Larghetto

Soprano
Do - mi - ne Do - mi - ne Je - su Je - su te _____

Alto
Do - mi - ne Do - mi - ne Je - su Je - su te _____ de -

Tenor
Do - mi - ne Do - mi - ne Je - su Je - su te

Bass
Do - mi - ne Do - mi - ne Je - su Je - su te

10

S
_ de - si - de - ro. _____ de - si - de - ro. te vo - - - lo te

A
si - de - ro. _____ de - si - - - - de - ro. te vo - lo

T
de - si - de - ro. de - si - de - ro. te vo - lo

B
de - si - de - ro. de - si - de - ro. te vo - lo

19

S
 quae - ro os - ten - de mi - hi fa - ci - am tu - am os - ten - de

A
 te quae - ro os - ten - de mi - hi fa - ci - am tu - am os - ten - de

T
 te quae - ro os - ten - de mi - hi fa - ci - am tu - am os - ten - de

B
 te quae - ro os - ten - de mi - hi fa - ci - am tu - am os - ten - de

28

S
 mi - hi fa - ci - am tu - am et sal - vus e - ro sal - - - vus et

A
 mi - hi fa - ci - am tu - am et sal - vus e - ro sal - vus et

T
 mi - hi fa - ci - am tu - am et sal - vus e - - - ro sal - vus et

B
 mi - hi fa - ci - am tu - am et sal - vus e - - - - ro et

38

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are 'sal - vus e - - - - - ro'. The Soprano and Alto parts are in treble clef, while the Tenor and Bass parts are in bass clef. The Tenor part has an '8' below the first measure. The music consists of four measures, with a long note in the second measure that spans across the first and second measures of the next line.

Aconselhamos alguns passos que devem ser seguidos no estudo da redução de uma obra coral a quatro vozes. Deve ser uma prática laboriosa, sendo que cada trecho deverá ser repetido várias vezes. O aluno deverá preocupar-se com a musicalidade, dedilhado correto em cada situação e o correto uso do pedal, se necessário.

As recomendações são as seguintes:

- tocar a linha de soprano e contralto com a mão direita;
- tocar S (m.d) e B (m.e);
- tocar B e T (m.e), e, nesse caso, faz-se necessário utilizar a m.d, também, devido à abertura entre as duas vozes;
- tocar 3 vozes: S e C (m.d), B (m.e);
- tocar 3 vozes: S, C e T (m.d);
- OBS: usar a m.e quando for necessário
- tocar 3 vozes: S, C (m.d) e T (m.e);
- tocar as 4 vozes: S,C (m.d),
T (m.d ou m.e),
B (m.e).

As recomendações acima ajudarão o estudante no estudo de uma partitura, utilizando o piano como uma ferramenta de trabalho. Assim, o aluno perceberá onde ocorrem as dissonâncias, os pontos de tensão harmônica, e isto o ajudará na interpretação da obra.

Esses passos são especialmente importantes em obras polifônicas, em que temos linhas independentes, entradas diversas e um contraponto bem construído. Estudando dessa forma, ouvindo as dissonâncias e pontos de tensão e relaxamento, bem como as cadências da obra, será mais fácil transmitir as idéias interpretativas para o coral na hora do ensaio.

3.4. – Redução de Trechos Polifônicos ao Piano

Após passar pelo processo de redução de partituras homofônicas, o aluno deverá treinar os trechos polifônicos, a seguir. São trechos curtos que visam a exemplificar algumas situações ocorrentes em obras corais.

Da mesma forma que fizemos com as obras homofônicas realizadas anteriormente, iniciaremos com obras a duas vozes, escritas em duas pautas, e seguiremos o mesmo princípio de progressão de dificuldade, ampliando o número de pautas.

3.4.1. – Trechos polifônicos escritos em duas pautas

Em alguns compassos dos trechos abaixo, existem cruzamentos entre as vozes.

Seleção 46 - “Um Vostro Sì”, de Paolo Fonghetti:

Un Vostro Sì

Paolo Fonghetti

The image displays two systems of musical notation for the piece "Un Vostro Sì" by Paolo Fonghetti. The first system features a Soprano (S) and Contralto (C) part. The Soprano line begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The lyrics under the Soprano line are: "Un vos-tro sì mi po-te-a dar la vi ta, Ma". The Contralto line starts with a bass clef and the same key and time signatures. The second system features a Soprano (S) and Alto (A) part. The Soprano line begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). A measure rest is present at the beginning of the Soprano line, followed by the lyrics: "con un fe-ro nò me la to-glie-sti, per non dar-mi.a-i ta, per non dar-mi.a-". The Alto line starts with a bass clef and the same key and time signatures. The lyrics "con un fe-ro nò me la to-glie-sti, per non dar-mi.a-i ta, per non dar-mi.a-" are written below the Soprano line, indicating they are shared between the two parts.

11

S
i - ta, Ma con un fe - ro nò, Me la to - glie - sti per non

A

16

S
dar-mi.a - i ta, Me la to - glies-ti, Me la to-glies - ti per non dar-mi.a -

A

21

S
i - ta, Cru - del, Pos - so ben di - re _____

A

26

S

A

31

S

A

Seleção 47 – “Vidi da Due bei Lumi”, de Paolo Fonghetti:

Vidi da Due bei Lumi

Paolo Fonghetti

S

C

6

S

A

11

S

A

16

S

A

21

S

A

26

S

A

31

S

A

Seleção 48 – “Duo”, cancionero de Upsala: Primeiramente, o aluno deverá realizar este trecho tocando a voz superior, com a mão direita, e a inferior, com a esquerda. Posteriormente o aluno deverá tocar ambas as vozes com a mesma mão. Isto será de grande auxílio para o desenvolvimento da independência que a mão deve possuir para realizar vozes polifônicas.

Duo

7

14

Musical notation for measures 14-20. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. Measure 14 starts with a whole rest in the upper staff and a half note in the lower staff. The piece concludes with a half note in the upper staff and a quarter note in the lower staff.

21

Musical notation for measures 21-26. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music continues with a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. Measure 21 starts with a half note in the upper staff and a half note in the lower staff. The piece concludes with a half note in the upper staff and a quarter note in the lower staff.

27

Musical notation for measures 27-32. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music continues with a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. Measure 27 starts with a half note in the upper staff and a half note in the lower staff. The piece concludes with a half note in the upper staff and a quarter note in the lower staff.

33

Fine

Musical notation for measures 33-36. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music concludes with a double bar line and repeat dots in both staves. Measure 33 starts with a half note in the upper staff and a half note in the lower staff. The piece concludes with a half note in the upper staff and a quarter note in the lower staff.

40

49 *D.C. al Fine*

Seleção 49– “Benedictus”, de Orlando di Lasso:

Benedictus

Orlando di Lasso
(1532-1594)

Soprano

Be - ne - - di - ctus qui

Alto

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in

5

ve - nit in no - mi - ne Do - - - - mi - ni,
no - mi - ne Do - - - mi - ni, in no - - mi - ne Do -

10

in no - mi - ne in no - mi - ne in
mi - ni, in no - - - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi -

15

no - mi - ne in no - - - mi - ne Do - - - - mi - ni.
ne in no - mi - ne Do - - - - mi - ni.

Copyright © 2000 by the Choral Public Domain Library (<http://www.cdpl.org>)
Edition may be freely distributed, duplicated, performed, or recorded.

Seleção 50 – “Oculus non vidit”, de Orlando di Lasso:

Oculus non vidit

Orlando di Lasso
(1532-1594)

Soprano
O - cu - lus non vi - - - dit, nec au - - -

Alto
O - cu - lus non vi - - - dit, nec

6

ris au - di - - - - - vit, nec in cor ho -
 au - - - ris au - - - di - - - vit, nec in

11

mi - nis a - - - scen - - - - - dit,
 cor ho - mi - nis a - scen - - - - - dit,

16

quae prae - - pa - - ra - vit De - us
 quae prae - - - pa - - - ra - vit De - - - - - us

21

his qui di - li - gunt il - - - lum, qui di -
 his qui di - li - gunt il - - - lum, qui di - li -

27

li - gunt il - - - lum.
 gunt il - - - lum.

Copyright © 2000 by the Choral Public Domain Library (<http://www.cpdl.org>)
 Edition may be freely distributed, duplicated, performed, or recorded.

3.4.2. – Trechos polifônicos escritos em três pautas

Seleção 51 – “Confitemini Domino”, de Alessandro Costantini:

Confitemini Domino

Alessandro Costantini (ca. 1581-1657)

Soprano 1
Con - fi - te - mi - ni Do - mi - no, quo - ni - am bo - - -

Soprano 2
Con - fi - te - mi - ni Do - mi - no, quo - ni - am bo - - -

Alto
Con - fi - te - mi - ni Do - mi - no, quo - ni - am bo - - -

7
nus, Con - fi - te - mi - ni Do - - - mi - no, quo - - ni - am

nus, Con - fi - te - mi - ni Do - mi - no, quo - ni - am bo -

nus, Con - fi - te - mi - ni Do - mi - no, quo - ni - am

14
bo - - - nus, quo - ni - am in sae - cu - lum mi - se - ri - cor - di - a

nus, quo - ni - am in sae - cu - lum mi - se - ri - cor - di -

bo - - - nus, quo - ni - am in sae - cu - lum

20

e - - - jus, mi - se - ri - cor - di - a e - - - jus.

a e - - jus, mi - se - ri - cor - di - a e - - - jus.

mi - se - ri - cor - di - a e - - - - - - - - - jus.

26

quo - ni-am in sae - - cu - lum mi - se - ri - cor - di - a e - - - - jus.

quo - ni-am in sae - cu-lum mi - se - ri - cor - di - a e - - - - jus.

mi - se - ri - cor - di - a e - - - - jus.

32

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - - - le - lu - ia

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - - - le - lu - ia

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

39

al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - - - le - lu -

al - le - lu - ia al - - - al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - - - le - lu -

ia al - le - lu - ia al - le - lu -

46

ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.

ia al - le - lu - ia al - - - le - lu - ia.

ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.

Copyright © 2000 by the Choral Public Domain Library (<http://www.cpd.org>)
Edition may be freely distributed, duplicated, performed, or recorded.

Seleção 52 – “Lauda Sion Salvatorem”, de Claudio Monteverdi:

Lauda Sion Salvatorem

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Cantus I
Lau - da Si - on Sal - va - to - rem, Lau - da du - cem et pa -

Cantus II
Lau - da Si - on Sal - va - to - rem,

Tenor
Lau - da Si - on Sal -

6

sto - rem in hym - nis et can - ti cis in hym - nis et
 Lau - da du - cem et pa - sto - rem in hym - nis et can - ti -
 - va - to - - - rem, Lau - da du - cem et pa - sto - rem

11

can - - - ti - cis, quan - tum po - tes tan - tum au - de qui -
 cis, quan - tum po - tes tan - tum au - de qui - a ma - ior om - nis lau -
 in hym - nis et can - ti - cis quan - tum po - tes

etc.

Seleção 53 – “Tanquam Agnus”, de Tomás Luis de Victoria:

Tanquam Agnus

T. L. de Victoria (1540-1613)

The image displays a musical score for the piece "Tanquam Agnus" by Tomás de Victoria. The score is arranged in three systems, each with three staves. The first system includes vocal parts labeled S (Soprano), S. II (Soprano II), and C (Canto). The second system includes vocal parts labeled S 1 (Soprano I), S 2 (Soprano II), and A (Alto). The third system includes vocal parts labeled S 1 (Soprano I), S 2 (Soprano II), and A (Alto). The music is written in treble clef with a common time signature (C). The first system shows the beginning of the piece, with the Soprano part starting with a rest. The second system begins at measure 6, marked with a '6' above the staff. The third system begins at measure 12, marked with a '12' above the staff, and includes a 'rall.' (rallentando) marking above the Soprano I part.

Seleção 54 – “Pars mea Dominus”, de Giovanni Pierluigi da Palestrina:

Pars Mea Dominus

G.P. da Palestrina (1525-1594)

First system of the musical score for 'Pars Mea Dominus'. It features three staves: S.I (Soprano I), S.II (Soprano II), and C (Cello). The music is in common time (C) and begins with a treble clef. The S.I part starts with a whole note G4, followed by a half note F4, a quarter note E4, and a whole note D4. The S.II part has a whole rest for the first measure, then a half note G4, a quarter note F4, and a whole note E4. The C part has a whole rest for the first measure, then a half note G2, a quarter note F2, and a whole note E2.

Second system of the musical score, starting at measure 8. It features three staves: S 1 (Soprano 1), S 2 (Soprano 2), and A (Alto). The S 1 part begins with a half note G4, a quarter note F4, a half note E4, and a whole note D4. The S 2 part has a half note G4, a quarter note F4, and a whole note E4. The A part has a half note G3, a quarter note F3, and a whole note E3.

Third system of the musical score, starting at measure 14. It features three staves: S 1 (Soprano 1), S 2 (Soprano 2), and A (Alto). The S 1 part begins with a half note G4, a quarter note F4, a half note E4, and a whole note D4. The S 2 part has a half note G4, a quarter note F4, and a whole note E4. The A part has a half note G3, a quarter note F3, and a whole note E3.

20

S 1

S 2

A

3.4.3. – Trechos polifônicos escritos em quatro pautas

Seleção 55 – “Nolo Mortem Peccatoris”, de Thomas Morley:

Nolo Mortem Peccatoris

Thomas Morley

CANTUS
(Soprano)

ALTUS
(Alto)

TENOR
(Tenor)

BASSUS
(Bass)

No - lo mor - tem pec - ca - to - ris, no - lo mor - tem pec - ca -

No - lo mor - tem pec - ca - to - ris, pec - ca - to - - -

No - - - lo mor - tem pec - ca - to - - - ris, pe - ca -

No - - lo mor - tem pec - ca -

6

S
to - ris; haec sunt ver - ba Sal - va - to - ris.

A
ris, haec sunt ver - ba Sal - va - to - ris.

T
to - ris, haec sunt ver - ba Sal - va - to - ris.

B
to - ris; haec sunt ver - ba Sal - va - to - ris.

Seleção 56 - Kyrie, da "Missa Aeterna Christi Munera", de Giovanni Pierluigi da Palestrina:

Kyrie

Cantus
Ky - ri - e e - le - i - son.

Altus
Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son.

Tenor
Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son.

Bassus
Ky - ri - e e - le - i - son.

C
son. Ky - - - ri - e - - - e - le - - - - - i - son.

A
lei - - son. Ky - ri - e - - - e - le - - - - - i - son.

T
i - son. Ky - ri - e - - - e - le - - - - - i - son.

B
e - le - - - - - i - son. Ky - rie - - - e - le - - - - - i - - - - son.

Seleção 57 – “Sicut Servus”, de Giovanni Pierluigi da Palestrina:

Sicut Cervus

Psalm 42

SATB a cappella

Giovanni Pierluigi da Palestrina
(ca. 1525-1594)

Prima Pars.
(In 2)

Soprano
Si - - cut cer - vus de -

Alto
Si - cut cer - vus de - si - de - rat ad fon -

Tenor
Si - cut cer - vus de - si - de - rat ad fon - tes a - qua - - rum,

Bass
Si -

7

si - de-rat ad fon - tes a - qua - rum, a - -
 tes a - qua - - - - - rum si -
 si - - cut cer - vus de - si - de-rat ad
 cut cer - vus de - si - de-rat ad fon - tes a qua - rum

12

- qua - rum, si - - cut cer - vus, de -
 cut cer - vus de - si - de - - rat ad fon - tes a - qua - rum de -
 fon - tes a - - - qua - - - - - rum
 Si - - - cut cer - vus de - si - de-rat ad fon - tes

3.5 – Apêndice I : Claves antigas

Existem três tipos de claves:

- de sol;
- de fá;
- de dó.

As claves são usadas por diferentes vozes e por instrumentos com o objetivo de facilitar a leitura, evitando-se o uso excessivo de linhas suplementares superiores e inferiores:

- sol na primeira linha: violino francês;
- sol na segunda linha: violino;
- dó na primeira linha: soprano;
- dó na segunda linha: mezzo-soprano;
- dó na terceira linha: contralto;
- dó na quarta linha: tenor;
- dó na quinta linha: barítono (muito antigo);
- fá na quarta linha: barítono;
- fá na quinta linha: baixo;
- fá na primeira linha suplementar superior: baixo profundo (antiga).

As claves usadas modernamente são as claves de sol, na segunda linha, e a clave de fá, na quarta linha. A clave de dó, na terceira linha, usamos na viola, e, na quarta linha, para passagens agudas do violoncelo, ou mesmo do fagote.

Há duas maneiras de se ler a clave de dó: uma delas é pensar por relação de intervalos, ou seja, aplicar os exercícios que demonstramos e treinamos neste trabalho; a outra diz respeito à transposição mental, em que lemos a clave transpondo a nota da leitura em relação à clave de sol. Por exemplo, se tivermos a

clave de dó na primeira linha, clave de soprano, logo a primeira linha é o dó central. A nota escrita na primeira linha, na clave de sol é um mi, uma terça acima. Essa maneira de ler nos permite transpor a nota terça abaixo, em relação à clave de sol. A clave de dó, na segunda linha, nós transpomos uma quinta abaixo, em relação à clave de sol. Na terceira linha, pensamos uma segunda acima, ao passo que a clave de dó, na quarta linha, transpomos uma segunda abaixo.

Nada impede que o aluno, ao ler um trecho escrito em claves antigas, utilize as duas maneiras até adquirir fluência na leitura e não precise mais recorrer a esses mecanismos mentais.

Isto só será adquirido com a prática e o empenho por parte do aluno.

Neste apêndice, incluímos alguns trechos de obras corais a duas, três e quatro vozes com claves antigas, bem como alguns trechos de obras do Pe. José Maurício Nunes Garcia, que foram reescritas utilizando-se as claves de dó. Neste trabalho de dissertação, não incluiremos a clave de mezzo-soprano, (dó na segunda linha), nem a de barítono, (dó na quinta linha e fá na terceira linha), nem tampouco a clave de baixo profundo, (fá na quinta linha), por serem claves de rara utilização em partituras modernas.

As claves de contralto e tenor possuem utilidade em partituras orquestrais, pois a clave de contralto é utilizada pela viola e a clave de tenor pelo violoncelo, em regiões agudas do instrumento. Portanto, essa prática ajudará sensivelmente na leitura de partituras orquestrais.

3.5.1 - Exercícios em Claves Antigas

3.5.1.1 - Clave de Soprano



Seleção 58 – Do Moteto “Ave Verum”, de Josquin des Près, extraído do método *Schule des Partiturspiels*.³⁷:

Josquin des Près

A - - ve ve - - - rum _____ cor -

A - ve ve - - rum, _____ ve - - - - rum

7

pus na - tum, cor - pus na - - tum, _____ ex

cor - pus na - - - - - tum _____

13

Ma - ri - a _____ Vir - - - - gi - ne, ex Ma - ri -

ex Ma - - - ri - - - a Vir -

³⁷ BÖLSCHE, *Schule des Partiturspiels*, p. 1.

19

a Vir - - - - - gi - - - - - ne.

- - - - - gi - - - - - ne.

Detailed description: This block contains a musical score for exercise 19. It consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are 'a Vir - - - - - gi - - - - - ne.' on the vocal line and '- - - - - gi - - - - - ne.' on the piano line. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some slurs and a fermata at the end of each line.

Seleção 59 - Este exercício foi extraído do método *Preparatory Exercises in Score Reading*, de R.O. Morris:

Detailed description: This block shows the first system of exercise 59. It consists of two staves, both in bass clef. The top staff has a treble clef and a sharp sign, indicating a key signature of one sharp (F#). The bottom staff also has a sharp sign. The time signature is common time (C). The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some slurs and a repeat sign at the end of the system.

5

1 2

Detailed description: This block shows the second system of exercise 59. It consists of two staves, both in bass clef. The top staff has a treble clef and a sharp sign. The bottom staff also has a sharp sign. The time signature is common time (C). The music continues with eighth and sixteenth notes. There are first and second endings indicated by brackets and numbers '1' and '2' above the notes. A repeat sign is present at the end of the system.

10

15

Seleção 60 – Extraído do método *Preparatory Exercises in Score Reading*, de R.O. Morris:

4

7

3.5.1.2 - Clave de Contralto



Dó

Seleção 61 – “Missa L’ami Baudichon”, de Josquin de Près, extraído do livro *Schule des Partiturspiels*:

Josquin des Près

Qui tol - lis pec - - - ca -
Qui tol - lis pec - - - ca - ta _____ mun -

7

ta _____ mun - di, mi - se - re - - - re
di, mi - se - re - - - re no - - - - -

13

no - - - - -
- - - - -

19

bis. _____ Qui tol - - - - - lis pec - ca -
bis. Qui tol - lis pec - ca - - - - ta _____ mun -

6

- - - bis; sub Pon-ti-o Pi-la- - - -
 no - - - bis; sub Pon-ti-o Pi-la-to,

12

- - - - - to pas-sus, et
 - Pi-la-to pas-sus, et se-

18

- se-pul-tus est.
 pul-tus est.

3.5.1.3 - Clave de Tenor



Dó

Seleção 63 – “Missa Hercules dux Ferraria”, de Josquin de Près:

Josquin des Près

Ple - ni sunt coe - - - - - li,

Ple - ni sunt coe - - - - - li, ple -

6

ple - ni sunt coe - - - - - li, ple - ni sunt

ni sunt coe - - - - - li, ple - ni sunt coe -

12

coe - - - - - li et _____ ter - - - - - ra,

- - - - - li et _____ ter - - - - - ra, et _

17

et _____ ter - - - - - ra glo - ri - a tu - - - - - a glo -

_____ ter - - - - - ra glo - ri - a tu - - - - - a, glo - ri - a

23

ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a, glo - - - - -

tu - a glo - ri - a tu - a, glo - - - - - ri -

28

- ri - a tu - - - a, glo - - - - - ri - a tu -

a tu - - - a, glo - - - - - ri - a tu -

33

- - - - - a, tu - - - - -

- - - - - a, tu - - - - -

37

- - - - - a. _____

- - - - - a. _____

Seleção 64 - Extraído do método *Preparatory Exercises in Score-Reading*, de R.O.Morris:

The first system of musical notation for exercise 64 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains five measures of music: a quarter note G4, a dotted quarter note A4, an eighth note B4, a quarter rest, a half note C5, a quarter note B4, a dotted quarter note A4, an eighth note G4, a quarter note F#4, a half note E4, a quarter note D4, a dotted quarter note C4, and an eighth note B3. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains five measures of music: a quarter note G3, a dotted quarter note A3, an eighth note B3, a quarter note C4, a dotted quarter note D4, an eighth note E4, a quarter note F#4, a dotted quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a dotted quarter note C5, an eighth note B4, a quarter note A4, a dotted quarter note G4, and an eighth note F#4.

The second system of musical notation for exercise 64 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains six measures of music: a quarter note G4, a dotted quarter note A4, an eighth note B4, a quarter note C5, a dotted quarter note B4, an eighth note A4, a quarter note G4, a dotted quarter note F#4, an eighth note E4, a quarter note D4, a dotted quarter note C4, and an eighth note B3. A double bar line with repeat dots follows. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains six measures of music: a quarter note G3, a dotted quarter note A3, an eighth note B3, a quarter note C4, a dotted quarter note D4, an eighth note E4, a quarter note F#4, a dotted quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a dotted quarter note C5, an eighth note B4, a quarter note A4, a dotted quarter note G4, and an eighth note F#4.

The third system of musical notation for exercise 64 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains six measures of music: a quarter note G4, a dotted quarter note A4, an eighth note B4, a quarter note C5, a dotted quarter note B4, an eighth note A4, a quarter note G4, a dotted quarter note F#4, an eighth note E4, a quarter note D4, a dotted quarter note C4, and an eighth note B3. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains six measures of music: a quarter note G3, a dotted quarter note A3, an eighth note B3, a quarter note C4, a dotted quarter note D4, an eighth note E4, a quarter note F#4, a dotted quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a dotted quarter note C5, an eighth note B4, a quarter note A4, a dotted quarter note G4, and an eighth note F#4.

The fourth system of musical notation for exercise 64 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains six measures of music: a quarter note G4, a dotted quarter note A4, an eighth note B4, a quarter note C5, a dotted quarter note B4, an eighth note A4, a quarter note G4, a dotted quarter note F#4, an eighth note E4, a quarter note D4, a dotted quarter note C4, and an eighth note B3. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains six measures of music: a quarter note G3, a dotted quarter note A3, an eighth note B3, a quarter note C4, a dotted quarter note D4, an eighth note E4, a quarter note F#4, a dotted quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a dotted quarter note C5, an eighth note B4, a quarter note A4, a dotted quarter note G4, and an eighth note F#4.

Seleção 65 – Moteto “Jesu, Meine Freude”, BWV 227, de J.S.Bach. Esta partitura está escrita em quatro pautas, com claves antigas. Este é um exemplo das dificuldades encontradas ao ler uma partitura em claves antigas.

Jesu, meine Freude
BWV 227
Johann Sebastian Bach, 1685 - 1750

I Choral vs. I

1 (7)

S II
A
T
B

Je - su, mei - ne Freu - de, mei - nes Her - zens
ach - wie lang, - ach lan - ge, ist dem Her - zen

4 (10)

Wei - de, Je - su, mei - ne Zier, Got - tes Lamm, mein Bräu - ti - gam;
ban - ge und ver - langt nach dir! ist dem Her - zen

15

au-ßer dir soll mir auf Er - den nichts sonst Lie - bers wer - den.

au-ßer dir soll mir auf Er - den nichts sonst Lie - bers wer - den.

au-ßer dir soll mir auf Er - den nichts sonst Lie - bers wer - den.

au-ßer dir soll mir auf Er - den nichts sonst Lie - bers wer - den.

© 1999 RECORDARE Publishing

A FIG. 11 mostra a comparação entre a escrita da partitura em claves antigas e atuais. Através desta figura podemos perceber que a nota de soprano, escrita na clave de dó, encontra-se na quarta linha, ao passo que a mesma nota na clave de sol, encontra-se na terceira linha. Nesse sentido, dizemos que, na leitura na clave de soprano, faz-se necessário que se transponha mentalmente terça abaixo.

Outra possibilidade ao ler este trecho de soprano, como já mencionamos, é imaginar a primeira linha como sendo a nota dó central, e, a partir das relações intervalares (no caso desta figura, uma sétima), descobrir o nome da nota.

S.II Je - su,
ach wie

A Je - su,
ach wie

T Je - su,

S.II Je - su,
ach wie

A Je - su,
ach wie

T Je - su,

Figura 61- Comparação entre as claves antigas e as atuais de um trecho do moteto de J.S.Bach.

3.6 - Apêndice II: O estudo da partitura

O estudo da partitura é de extrema importância para o regente, sendo possível elaborar a concepção da obra como um todo. O regente deve conhecer a obra profundamente, pois é dele que parte a interpretação. Portanto, ele precisa conhecer não só as notas, mas também, a estrutura formal da peça, suas frases, sua textura, o processo harmônico, bem como seu contexto histórico e estilo, entre outros aspectos.

Ao examinar a partitura, o regente pode abordá-la partindo do geral para o particular para se ter uma idéia geral da peça. Nesse momento, o regente deve realizar a redução da peça ao piano.

A análise da forma musical é muito importante nesse processo de estudo. Isto nos permite saber inclusive a maneira que o compositor fez a obra. É muito comum no repertório coral os compositores valorizarem o texto. Sendo assim, sua estrutura formal “segue o texto”.

A obra “Matinas e Encomendação de Defuntos”, do Pe. José Maurício Nunes Garcia, é composta por nove responsórios, um “Kyrie” e um “Requiescant”. Em meu estudo, necessitei entender a estrutura geral da obra, o propósito da peça no contexto da época em que era para ser executada: um serviço fúnebre. Essas informações me ajudaram a tomar decisões com relação à interpretação.

Eu sabia que os responsórios eram intercalados com textos lidos por um oficial no serviço fúnebre. Ao executá-la em forma de concerto, não seria possível, no meu caso, por uma opção, realizá-la com a leitura de textos.

Tendo feito esse estudo preliminar da partitura, partiremos para um estudo um pouco mais detalhado. Comece analisando a melodia. Responda a algumas perguntas, como por exemplo:

- Como são as suas frases? Longas ou curtas?
- Podemos encontrar seqüências em suas frases?
- Que tipo de intervalo é mais freqüente?
- A melodia prioriza graus conjuntos ou disjuntos?
- Qual a tessitura da melodia?
- A melodia é o elemento mais importante da composição?

Não deixe de marcar, na partitura, a condução da frase musical, os pontos de chegada da frase, bem como as dinâmicas. Isto o ajudará em ensaios com o coral.

O conhecimento de harmonia é outro fator preponderante no que tange ao estudo da partitura. O regente precisa entender o processo harmônico envolvido na obra. Analise a obra e marque em sua partitura os acordes e suas funções. Porém, essa análise deve ser condizente com a obra. Por exemplo, não podemos analisar uma obra dodecafônica da mesma maneira que analisamos uma obra tonal do século XVIII, ou analisar uma obra de C. Debussy sem ter em mente as influências que ele sofreu e um conhecimento das escalas que ele utilizava em sua obra, como, por exemplo, a escala de tons inteiros.

A redução da partitura ao piano é muito útil, nesse momento, por permitir que o regente tenha a noção da harmonia da obra. Através deste estudo, ele poderá tomar decisões com relação à tensão harmônica, como, por exemplo, a polarização entre tônica e dominante em uma música tonal.

Ao estudar a harmonia, devemos tentar responder algumas perguntas, como por exemplo:

- A harmonia é tradicional, ou é uma obra do século XX?
- O passo harmônico é lento, médio, ou rápido?
- A harmonia é o elemento mais importante da obra?

- O movimento dos acordes resulta em algum problema especial?
- O interesse harmônico provém, muitas vezes, das dissonâncias. Se for esse o caso, tente descobrir como essas dissonâncias ocorrem. Como o regente pode valorizar esses pontos de tensão harmônica?
- Onde são os pontos de dissonâncias?
- Como se dá a modulação, quando houver?

O estudo da rítmica da música ajuda também a prever possíveis dificuldades do cantor em ensaios. Músicas extremamente rítmicas, em um andamento lento, podem não apresentar tanto problema como em um andamento rápido. Fazendo esse estudo, o regente, ao escolher uma peça com grandes dificuldades rítmicas, pode criar exercícios para solucionar essas dificuldades em ensaios com o coro.

Um regente coral “deve” ser capaz de cantar cada parte do coro, sem acompanhamento instrumental. Vale a pena ressaltar a grande importância que o estudo de canto tem para o regente coral. Não quero dizer como isso que um regente coral deve ser um grande cantor, mas ele deve possuir uma boa técnica vocal e ter condições de transmiti-la aos seus cantores.

Considere sempre a importância do texto na obra coral. Em primeiro lugar, o regente precisa saber falar o texto e, caso seja em outra língua, saber a inflexão do texto e sua tradução. A inflexão do texto possui muita importância ao determinar, inclusive, a condução das frases musicais. Claro que não só a inflexão do texto, mas, também, a melodia e a harmonia ajudam a definir e estrutura fraseológica da música.

Na peça “Matinas e Encomendação de Defuntos”, de José Maurício, o texto foi fundamental para ajudar a entender as frases musicais, os pontos de tensão e relaxamento, e, através disso, escolher as respirações do coro. Como o texto tem grande importância nessa obra, temos frases que acompanham o texto,

resultando em frases de cinco compassos, em seguida, uma frase de três, e assim por diante.

Nessa peça, pude perceber que o Pe. José Maurício, em várias frases, enfatizava o texto através da tensão harmônica, ou seja, ele realçava a prosódia do texto através das relações harmônicas de tensão e relaxamento. No sexto compasso da seleção 66, referente ao compasso 19 do responsório I, o texto diz “*Salvatorem meum*”. A harmonia passa por uma dominante com sétima, na primeira inversão, pela tônica menor, e valorizando a palavra *meum* com o acorde de dominante com sétima e quarta suspensa na voz do contralto, que, por fim, terá a resolução dessa dissonância na tônica menor (veja Seleção 67).

Sendo assim, iniciamos a palavra *Salvatorem* em piano, crescendo até *meum*, e decrescendo após a chegada da frase em seu ponto culminante.

Seleção 66 - Este trecho do responsório I das “Matinas”, de Pe. José Maurício, inicia-se no compasso 14 (*allegro*), em que não há indicação nenhuma de dinâmica ou qualquer outra anotação.

S
Et in car - ne me - a vi - de - bo De - um

A
Et in car - ne me - a vi - de - bo De - um

T
8
Et in car - ne me - a vi - de - bo De - um

B
Et in car - ne me - a vi - de - bo De - um

Bx
Et in car - ne me - a vi - de - bo De - um

S
Sal - va - to - rem me - - - - um.

A
Sal - va - to - rem me - - - - um.

T
8
Sal - va - to - rem me - - - - um.

B
sal - va - to - rem me - - - - um.

Bx
sal - va - to - rem me - - - - um.

Seleção 67 - Nesta seleção, vemos minha decisão com relação à respiração do coro, baseada no texto, e a opção de dinâmica.

Este é apenas um exemplo do que acontece nesta obra e como se processa a relação entre texto e harmonia de uma maneira tão bem construída nesta peça.

The image shows a musical score for five voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Bassoon (Bx). The lyrics are: "Et in car - ne me - a vi - de - bo De - um". The Soprano part has a long slur over the entire phrase. The Bassoon part includes chord symbols: I, VII⁷ de tR, V, I, IV, tR (ou III), VII, I.

S
Et in car - ne me - a vi - de - bo De - um

A
Et in car - ne me - a vi - de - bo De - um

T
Et in car - ne me - a vi - de - bo De - um

B
Et in car - ne me - a vi - de - bo De - um

Bx
I VII⁷ de tR V I IV tR (ou III) VII I

The image shows a musical score for the piece "Weep, o mine eyes" by John Bennet. It consists of five staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Piano (Bx). The key signature is B-flat major (two flats). The lyrics are "Sal - va - to - rem me - - - - um." for Soprano, Alto, and Tenor, and "sal - va - to - rem me - - - - um." for Bass. The piano part includes harmonic analysis: p , V_5^6 , I, V_7^{4-3} , and I. The score is marked with a piano (p) dynamic and includes a fermata over the final note of the vocal lines.

Seleção 68 - Nesta peça, “*Weep, o mine eyes*”, de John Bennet, uma peça contrapontística, devemos analisar a maneira como o compositor elabora esse contraponto. O acorde de lá menor é resultado das entradas sucessivas de baixo, tenor e contralto.

Neste exemplo, colocamos apenas os quatorze primeiros compassos. O compasso 14 está incompleto, pois inicia-se uma nova seção na música, que foge do objetivo deste estudo. Podemos constatar que a harmonia é resultante do trabalho contrapontístico das vozes e como o compositor trabalha as dissonâncias entre as vozes para criar a tensão e ao mesmo tempo conduzir as frases musicais.

Weep, o mine eyes

J.Bennet

Musical score for the first system of 'Weep, o mine eyes'. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in 2/2 time and D major. The lyrics are: S: Weep, —; A: Weep, — O mine eyes, (weep, O mine eyes,) —; T: Weep, — O mine eyes, and — cease — not, (weep, —; B: Weep, — O mine eyes, — and cease

Musical score for the second system of 'Weep, o mine eyes', starting at measure 6. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: S: — O mine eyes, (weep, — O mine eyes,) weep, — O mine; A: — and cease not, (and cease not,) — weep,; T: — O mine eyes, and cease not,) Weep, — O mine eyes, (weep,; B: not, (weep, O mine eyes,) weep, O mine eyes,

11

S
eyes, and cease _____ not,

A
— O mine eyes, and cease not, etc.

T
8 — O mine eyes,) and _____ cease not,

B
(weep) and cease _____ not,

A valorização das dissonâncias entre as vozes se faz muito importante em peças desse período. Podemos verificar uma dessas dissonâncias, no compasso 4, entre contralto e tenor.

Outras dissonâncias ocorrem entre as vozes no decorrer desta peça. O regente, em seu estudo, precisa identificar estes pontos para poder ressaltá-los na hora da execução musical. O tenor deve crescer a nota ligada até a dissonância com o contralto e, logo após, decrescer um pouco na resolução.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in 2/2 time. The lyrics are: "Weep, O mine eyes, and cease not. (weep, O mine eyes,)". A vertical box highlights a dissonance between the Alto and Tenor parts in the fourth measure, with an arrow pointing to it from above.

FIGURA 12 – Valorização da dissonância entre as vozes de contralto e tenor, no quarto compasso.

Concluimos que três coisas são fundamentais para o estudante de regência coral:

- proficiência em piano;
- boa técnica vocal, oriunda de um estudo de canto;
- preocupação constante com o gestual, transmitindo através do gesto as intenções musicais do compositor.

Se não for assim, corremos o risco de comprometer todo o trabalho realizado nos ensaios. Por esta razão, o regente precisa dominar a técnica do gestual.

3.7 – Apêndice III: Entrevistas

Realizamos quatro entrevistas com músicos experientes sobre o tema “leitura, redução ao piano e memória”. Dois são maestros de orquestra, que possuem formação pianística, e os outros dois são pianistas, sendo que um deles também possui formação em regência e composição.

Três entrevistas foram realizadas pessoalmente, ou na residência do entrevistado, ou em seu local de trabalho, e de acordo com a disponibilidade do entrevistado. As entrevistas não tinham duração pré-determinada, podendo durar de 20 a 30 minutos, ou até uma hora, ou mais, dependendo das características do entrevistado – se ele é mais extrovertido, ou se dispunha de mais tempo para a entrevista. Uma entrevista foi realizada através de e-mail, através do qual o entrevistado respondeu às questões que lhe foram enviadas.

As entrevistas que foram realizadas pessoalmente têm um caráter semi-estruturado, ou seja, foram feitas as mesmas perguntas para todos os entrevistados, mas o pesquisador tinha a liberdade de realizar interferências, seja para esclarecer algum ponto ou mesmo para criar uma nova questão que venha de encontro com o tema da entrevista.

As questões elaboradas para as entrevistas dizem respeito à leitura musical, à redução de partituras ao piano e ao papel da memória. As perguntas foram as seguintes:

1. Qual a importância que o senhor atribui ao estudo do piano no processo de formação do maestro?
2. Qual o papel do piano no seu processo de estudo de uma obra coral e/ou orquestral?
3. Como a redução da partitura lhe ajuda na compreensão da obra? A técnica da redução não corre o perigo de tornar-se um fim em si mesma?
4. Quais as principais dificuldades envolvidas na redução pianística de uma obra coral/orquestral, e como o senhor as solucionou?

5. Em sua opinião, qual a proficiência necessária que um estudante de regência deve possuir no piano para que o mesmo possa realizar uma redução de partitura coral de maneira satisfatória?
6. A leitura de claves deve ser feita por relação intervalar ou por transposição mental em relação à clave de sol? Qual a sua maneira de lê-las?
7. Qual o papel da memória nesse processo de leitura ao piano, e como desenvolvê-la?
8. Qual o seu processo de memorização de uma obra?
9. Que sugestões, orientações, e/ou críticas o senhor faria a este projeto de pesquisa? Este trabalho teria mérito pedagógico?
10. Que recomendações o senhor daria para que o estudante realize uma boa execução 'à primeira vista' de uma obra coral ao piano?

No início das duas entrevistas realizadas com os pianistas, houve uma conversa em que o entrevistado colocou muitas questões referentes ao tema abordado. Nessa fase, a entrevista tomou um caráter de depoimento, ou mesmo conversa. Após esse período de depoimentos e conversa, entramos em uma fase da entrevista em que o entrevistado responde, então, às questões de maneira objetiva.

As entrevistas foram gravadas em fitas-cassete com a autorização dos entrevistados e foram transcritas, por se tratar de parte do material original desta pesquisa. Elas contêm relatos espontâneos e respostas às questões formuladas pelo pesquisador sobre leitura musical, redução ao piano e memória.

Com base nesses depoimentos e respostas dos entrevistados, inicia-se a **Pré-análise**, quando as entrevistas são lidas e relidas várias vezes pelo pesquisador, com o intuito de obter dessas leituras tópicos relevantes ao tema pesquisado.

A partir dessas leituras, surgem unidades de registro (UR), ou seja, a base do processo de codificação. Essa unidade de registro é de ordem psicológica e

não lingüística, de tamanho variável, podendo contar poucas palavras, até mesmo uma frase inteira. A unidade de contexto (UC) possui dimensões maiores que as UR, e tem como função possibilitar a compreensão dessa última. A UR está para a UC, assim como a palavra está para a frase.

3.7.1 –Histórico resumido dos entrevistados.

3.7.1.1 - *Maestro Achille Picchi* [AP]: Estudou com José Antonio Bezzan, piano; com Camargo Guarnieri, composição; com Henrique Gregori, regência. Pianista de carreira nacional e internacional como solista e camerista, cuja atividade profissional começou em 1972. Até hoje, já realizou aproximadamente 600 concertos e recitais no Brasil e em países europeus. Seu repertório abrange toda a mais importante literatura tradicional do instrumento, além de um grande número de obras de autores nacionais, em cuja literatura se especializou realizando um bom número de primeiras audições, tanto no Brasil como no exterior.

Foi regente assistente da Orquestra Sinfônica de Brasília, 1989-90; regente assistente do Coral Lírico de Teatro Municipal de São Paulo; regente titular da Orquestra Jovem de Brasília, 1989-90. Exerce a regência como convidado, especialmente para ópera. Já realizou inúmeros concertos e dirigiu várias óperas em várias capitais e outras cidades brasileiras, destacando-se Curitiba, Londrina e Belo Horizonte, cidade em que ganhou o prêmio de melhor regente de ópera do ano por ocasião de sua realização da ópera "Pedro Malazarte", de Camargo Guarnieri (1995).

Foi professor de várias instituições superiores, incluindo a Universidade de Campinas, onde criou a cadeira de História da Música Brasileira no curso de graduação.

É compositor, com extenso catálogo de obras para todas as formações. Várias de suas obras foram estreadas no Brasil e no exterior, e são executadas com freqüência, tendo sempre êxito de público e crítica. É detentor de prêmios.

Destaque para apresentações de suas obras vocais de câmara, em Portugal, de câmara instrumental, na França e na Alemanha, solísticas pianísticas, nos EUA e no Brasil. Recentemente teve canções para voz e grupo de câmara gravadas no Brasil. Tem, até o presente, nove discos gravados. Musicólogo, com artigos em várias revistas e jornais.

Foi diretor adjunto da Sociedade Brasileira de Musicologia, São Paulo. Em 1993, ganhou o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) como melhor recitalista do ano. Em 1997, recebeu o Prêmio Carlos Gomes como melhor recitalista.

Em 1996, defendeu seu Mestrado na Universidade de São Paulo (USP): “Mário Metaprofessor de Andrade”, tema ligado à musicologia nacional, sob orientação do Prof. Dr. Celso Favaretto. Atualmente é professor de composição e análise na UNESP (Universidade Estadual de São Paulo).³⁸

3.7.1.2 - Professor Alexandre Pascoal Neto [AN]: Realizou estudos de piano com Clodomiro José Paschoal, Flávio Gagliardi, Menininha Lobo e Ana Stella Schic, de órgão com Renato Mendes e de cravo com Alda Hollnagel e Stanislaw Heller. Bolsista no “Curso Formação de Professores” e “Música Nova” na Alemanha, onde estudou com Kagel, Xenakis e Stockhausen. Tem se apresentado como camerista, recitalista e solista de diversas orquestras, atuado como diretor musical em peças teatrais, preparador de óperas, oratórios e missas. Trabalha em gravações para rádio, teatro, televisão, cinema e discos. Foi pianista-concertino da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas e é professor/pesquisador na UNICAMP desde 1980. É autor de *Estrutura tonal: Harmonia* (Companhia Editora Paulista; www.cultvox.com.br). Atualmente desenvolve pesquisa sobre Música e Informática.³⁹

³⁸ Extraído do site http://www.interartemusica.com.br/concertosbankboston/2006/artista_lista.php?id=1.

³⁹ Histórico escrito pelo próprio entrevistado.

3.7.1.3 - Maestro Jamil Maluf [JM]: Natural de Piracicaba, onde iniciou seus estudos musicais. Em 1970, transferiu-se para São Paulo e, em 1973, para a Alemanha, onde completou sua formação musical. Nesse país, estudou com os professores Francis Travis e Cláudio Santoro (Regência Orquestral), e Klaus Huber (Composição). Mas, foi sob a orientação do maestro e professor Martin Stephani que graduou-se em Regência Orquestral, na Escola Superior de Música de Detmold. Durante sua permanência de seis anos na Europa, regeu diversas orquestras e participou dos Seminários para Regentes com o maestro Sergiu Celibidache.

Em 1980, regressando ao Brasil, assumiu os cargos de regente titular da Orquestra Sinfônica do Conservatório de Tatuí e da Orquestra Sinfônica Jovem Municipal (Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo). Em 1990, no âmbito dessa secretaria de governo, criou e tornou-se o regente titular e diretor artístico da Orquestra Experimental de Repertório, cargo que passou a acumular, a partir do ano 2000 e até 2001, com o de regente titular e diretor Musical da Orquestra Sinfônica do Paraná (Teatro Guaíra - Curitiba).

Foi regente da Orquestra e Professor de Regência dos 12º (1981) e 34º (2003) Festivais de Inverno de Campos do Jordão, sendo também freqüentemente convidado a dirigir os principais conjuntos sinfônicos do país.

Por quatro vezes (1980, 1986, 2000 e 2003), recebeu o prêmio de “Melhor Regente de Orquestra”, outorgado pela APCA - Associação Paulista dos Críticos de Arte, bem como, em 1985, pela OMB - Ordem dos Músicos do Brasil. Em 1996, foi o vencedor do importante “Prêmio Carlos Gomes”, na categoria de regente de ópera e, em 1997, recebeu o “Prêmio Maestro Eleazar de Carvalho”, como personalidade musical do ano, ambos concedidos pelo Governo do Estado de São Paulo.

Como compositor de trilhas sonoras para teatro, recebeu, em 1999, o prêmio APETESP (pela peça “Espias”), em 2000, o APCA (pela peça “Imago”), e, em 2002, o PRÊMIO PANAMCO (pela peça “A Mão”).

A partir de 1987, idealizou e passou a apresentar o programa “Palheta”, na Rádio Cultura FM, e o programa “Primeiro Movimento”, na TV Cultura - Fundação Padre Anchieta.

Autor de projetos inovadores como as séries “Outros Sons”, “Ópera Estúdio” e “Cinema em Concerto”, o maestro Jamil Maluf vem dirigindo inúmeros concertos, óperas e balés, em que sua marca de qualidade e poder de comunicação cultural são uma constante.

A partir de 2005, tornou-se diretor artístico do Theatro Municipal de São Paulo.⁴⁰

3.7.1.4 - Maestro *Silvio Barbato* [SB]: Maestro, musicólogo e pesquisador de edições artísticas e de revisão de partituras, diretor musical de organizações orquestrais, curador de projetos musicais, empreendedor de ações culturais, maestro convidado de orquestras estrangeiras [...]

Os dados principais de sua carreira sugerem, assim, a combinação de vários talentos e qualidades pessoais necessárias à conquista de posições no estreito mundo da regência em nosso país.

É de se reconhecer, como os momentos principais de sua carreira, as seguintes atividades:

Regente-titular da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, diretor musical e regente-titular da Orquestra Sinfônica do Teatro Cláudio Santoro em Brasília, estudou composição e regência com Cláudio Santoro.

No Conservatório Giuseppe Verdi, em Milão, recebeu o Diploma de Alta Composição na classe de Azio Corghi. Ainda na Itália, freqüentou a classe de Franco Ferrara, colaborando com o maestro Romano Gandolfi no Teatro Allá Scala. Em Chicago, realizou seu Ph.D. em Ópera Italiana sob a orientação de Philip Gosset.

⁴⁰ Histórico escrito pelo próprio entrevistado.

Diretor musical do filme “*Villa-Lobos, Uma Vida de Paixão*”, autor do projeto Uma Edição Crítica das 14 Sinfonias de Cláudio Santoro, e, a convite do ministro da Cultura, foi curador do projeto Sinfonia Brasil 500 Anos.

É preciso sublinhar, como já referido, seu trabalho na edição crítica da ópera “*O Guarani*”, de Carlos Gomes. Barbato começou a trabalhar no projeto em janeiro de 1994, quando foi para Chicago como bolsista do CNPq. A reconstrução da partitura com a edição completa de todas as peças que Carlos Gomes escreveu para ópera, o perfil político do compositor, em resumo, constituem importante realização e contribuição desse maestro.⁴¹

3.7.2 -Transcrição das Entrevistas

Tema das entrevistas: Leitura, redução ao piano, memória.

3.7.2.1 – *Maestro Achille Picchi* [AP]

Essa entrevista ocorreu no dia 13 de janeiro de 2006, na residência do entrevistado, e iniciou-se com uma conversa sobre este projeto. Ele deu seu parecer sobre o mesmo e fez algumas considerações. Em um segundo momento, ele respondeu objetivamente a todas as questões elaboradas pelo pesquisador, que estava com o roteiro de perguntas em mãos.

⁴¹ LAGO. *A arte da regência: história, técnica de maestros*. p. 593-594.

1. Qual a importância que o senhor atribui ao estudo do piano no processo de formação do maestro?

AP: Toda a importância. Como eu te falei antes, **eu não acredito que exista um regente que não tenha um mínimo de formação pianística.** Dominar o instrumento é difícil, mas tem que saber o mínimo do instrumento, **suficiente para poder realizar harmonicamente e fazer uma redução de orquestra.** Então, é fundamental.

2. Qual o papel do piano no seu processo de estudo de uma obra coral e/ou orquestral?

AP: Aí, é o contrário! No meu caso específico, que domino muito o instrumento, **eu sou um pianista profissional, ele tem pouco papel, ou seja, eu não preciso mais do piano no estudo de uma obra coral ou orquestral.** Eu vou direto na partitura, **eu trabalho direto na partitura.** Agora, o fato de eu dominar o instrumento independe de o fato de eu fazer uma leitura acurada de primeira vista e acurada da partitura, mesmo sem tocar. A leitura silenciosa, aquela em que se consegue ouvir o que se está lendo [mental], independe dessa coisa, e, pra mim, também funciona assim.

3. Como a redução da partitura lhe ajuda na compreensão da obra? A técnica da redução não tem o perigo de tornar-se um fim em si mesma?

AP: A redução me ajuda na compreensão da obra, bom, no meu caso específico, que já possuo um domínio sobre música e piano, me ajuda quando há uma complexidade grande na obra e eu posso, na redução, iluminar determinados problemas que eu não estou vendo especificamente na partitura. Então, por exemplo, estudando uma obra muito complexa, como eu mencionei aqui, a “Ode à Santa Cecília”, de Benjamin Britten, essa é uma obra complexa para coral, **e a redução me ajuda a iluminar determinadas**

*passagens tanto harmônicas quanto mesmo de regência. A técnica de redução, ou seja, a maneira de redução, eu não acho que seja um problema que possa vir a se tornar um fim em si mesma. Existe, evidentemente, o mau vício, em alguns lugares do mundo e no Brasil, da redução de ópera, por exemplo, se tornar constantemente o problema de virar um fim porque pouco se faz ópera no país. [...] Então, aí, se houve mais redução de ópera no piano. Mas não creio que chegue a ser um perigo isso, porque há uma consciência sempre grande das pessoas que cantam e mesmo os que ouvem e gostam da literatura de saber que isso é uma redução. **Não é “the real thing”**. Isso é uma redução.*

4. Quais as principais dificuldades envolvidas na redução pianística de uma obra coral/orquestral, e como o senhor as solucionou?

***AP:** É muito grande essa resposta! Bom, sintetizando: primeiro, a principal dificuldade **envolvida na redução pianística é a leitura da partitura**. Quer dizer, saber aquilo que realmente tem importância para colocar nas duas mãos. Aquilo que conduz. É no fundo uma **junção de análise com compreensão propriamente do instrumento**. Então, como é que eu transporto aquilo que eu sei que é importante, que conduz a idéia da obra, para a condução dentro do piano, para que tenha uma semelhança, e que, ao mesmo tempo, **a outra dificuldade é justamente a de ser tocável**. E tem outro problema aí, eu acho que a partitura de orquestra ou a partitura de coral, ou a combinação das duas, só pelo fato de estar sendo reduzida para piano não precisa ser necessariamente intocável, impossível [de realizar], não, ela pode ser tocável. Então, o meu problema para solucionar foi também **achar uma solução pianística para isso**. Eu, recentemente, há alguns anos atrás, há poucos anos atrás, escrevi uma redução da ópera “Joana de Flandres”, de Carlos Gomes, num projeto, levei quatro anos o trabalho, etc, e a ópera tem quatro atos, tem aproximadamente quatro horas e meia, e essa redução, **as soluções que eu busquei para ela foram, primeiro de tudo que fosse tocável**. Quer dizer, que um pianista, um bom pianista, tanto co-repetidor, quanto que eu sei da realidade brasileira, pra*

tocar em concerto, não é, porque dificilmente se fará outra vez com orquestra neste país, a minha preocupação era encontrar uma solução pianística para **que pudesse ser apreciável, tanto para quem ouça como para quem toca**. Quer dizer, então, se juntou uma idéia de como é que se faz uma redução, onde está o problema da orquestra e **o que é mais importante aparecer e o que é menos importante, como eu conjugo estas coisas entre as duas mãos e como isso funciona para o piano**. Essas foram as coisas que eu passei neste tipo de trabalho. Mas, muitas vezes, como eu também já mencionei, o trabalho de co-repetidor, ou seja, preparador de ópera ou preparador de voz e orquestra, com a partitura geral, e todas as vezes que eu leio a partitura geral, por exemplo, eu pego uma obra [ópera?] de repertório, pego uma “Bohème”, e todas as vezes que eu leio a “Bohème”, dependendo com que cantor eu estou trabalhando, eu procuro adequar a redução àquilo que o cantor vai efetivamente ouvir da orquestra. E, naturalmente, a única diferença será que quando ele fizer isto, ele identificar o timbre, mas não mais a idéia musical, porque isso vai aparecendo no trabalho de redução. Isso quer dizer o seguinte: todas as vezes que eu faço a redução direta, sem escrever, da “Bohème”, para cada cantor é diferente. Ou poderá vir a ser diferente, porque cada cantor, segundo o compositor, tem lá sua orquestração mais ou menos própria, cada trecho[...]

5. Em sua opinião, qual a proficiência necessária que um estudante de regência deve possuir no piano para que o mesmo possa realizar uma redução de partitura coral de maneira satisfatória?

AP: [o entrevistado pede esclarecimentos sobre o termo proficiência no contexto da pergunta, se é uma proficiência do curso (de música), ou se é próprio da pessoa] Bom, **dentro do curso tem que haver o piano complementar em certo nível, que eu acredito que deve ser um nível da primeira sonata de Beethoven, pelo menos. Além disso, tem que haver um curso de solfejo muito bom, em todo o curso. O solfejo tem que contemplar não só as duas linhas, mas até as quatro linhas. Ele tem que saber ler e ouvir o que ele está lendo. Ao**

mesmo tempo, ainda dentro do curso, eu acho que ele tem que ter **grande proficiência de harmonia ao teclado**. Quer dizer que ele tem que **saber resolver a harmonia sem precisar escrevê-la**, diretamente no piano. Isso enquanto curso. Fora do curso ele tem que ter ao mesmo tempo **uma muito grande convivência com a leitura de partitura e com a escuta dirigida dessas partituras**, quer dizer, **ouvir partituras corais e orquestrais com a partitura na mão**, você tem que saber ouvir ao mesmo tempo em que você está [...] ouvir mentalmente enquanto você está ouvindo fora de você o que está acontecendo. **Seguir linha**, saber realmente identificar, que é na verdade o treinamento do regente. Mas me parece muito importante que haja um grande contato, **um constante contato com a literatura**, porque têm, por exemplo, certas coisas tradicionais na literatura coral e orquestral que não podem estar fora do conhecimento desse aluno de regência, ou como é que é? Desse aluno de, vamos dizer, desse co-repetidor, um aluno de regência que será, obviamente, um co-repetidor, ou preparador. Você não pode nunca deixar de ter no ouvido as principais obras corais de Bach, ou as principais obras corais de quem quer que seja, da renascença, sem ter, para trabalhar com isso, sem ter ouvido antes. Quer dizer, pelo menos ter ouvido, naturalmente, com coro, mais neste sentido. Tem que estar um pouco na sua cabeça. Você **tem que ter conhecimento deste repertório. Repertório é fundamental**.

6. A leitura de claves deve ser feita por relação intervalar ou por transposição mental em relação à clave de sol? Qual a sua maneira de lê-las?

AP: Leitura de claves [antigas] foi um problema que foi abandonado há algum tempo, porque as claves, no caso do coro, por exemplo, **elas existiram, não existem mais**. Não há mais a clave de tenor. Foi talvez a última que se abandonou. Hoje se escreve, na clave de sol, com o oito em baixo. E acabou. Então, a leitura de clave é sol e fá e ponto. [sol 2ª linha e fá 4ª linha] Agora, **a leitura de clave [antiga] se remete mais à leitura de orquestra**, principalmente à leitura de viola, que é constantemente dó na 3ª linha, e, de vez em quando, dó

na 4ª para violoncelo, na região aguda. Então, as claves de dó têm, **a única relação que temos com as claves de dó, que a gente tem hoje, é com a viola, que é uma leitura mais constante.** Fora disto, as outras claves não têm tanta importância. **Rodrigo Falson (RF):** Nem quando a gente pega um “Réquiem Alemão”, com a parte do coral em claves antigas? **AP:** Mas só se você fizer um trabalho histórico, porque, hoje, as partituras, **as impressões das partituras modernamente eliminam as claves de dó. Se for mais uma leitura histórica, você olha um Monteverdi, originalmente, você vai ler Renascença, originalmente, você vai ter que ler clave de dó, primeira [linha], na clave de soprano, terá que conhecer isso. Mas você pode pegar as edições mais modernas, por exemplo, do Monteverdi, têm as claves [antigas] antes das claves modernas. As claves de dó e todas antes e as claves de sol, porque já não há mais essa exigência da leitura. Eu acho isso um pecado, mas enfim, não há mais. Então, falando especificamente da clave de tenor, que aparece de vez em quando, quando aparece, ou da clave de contralto que é a de viola, eu acho que ela deve ser feita, sim, por relação intervalar, ou seja, você deve aprender a ler na clave como você aprende a ler em clave de sol e clave de fá. Por relação. O dó está na 3ª linha, então é por relação intervalar. Eu não faço transposição. A transposição que eu faço, que é transposição efetiva, é de outra maneira. Eu tenho um processo de transposição que é de outra maneira, não usa clave. [...] não é por relação de claves. Isso a gente pode falar depois...**

7. Qual o papel da memória nesse processo de leitura ao piano, e como desenvolvê-la?

AP: A memória é um componente absolutamente fundamental para música, não é somente para a leitura ao piano! Agora o desenvolvimento da memória é um capítulo à parte. Poderia falar um dia inteiro sobre isso aqui. Mas é fundamental a memória. E, como eu estava te falando, sobre a leitura [na] diagonal, por exemplo, ali, naquele momento da leitura direta, assim, à primeira vista, em diagonal, de coisas que são de repertório conhecido, uma vez na minha

*vida eu tive essa experiência: eu peguei um “Mozart” que eu nunca tinha ouvido, que eu não conhecia. Eu sou um daqueles chatos que querem ler tudo de todo mundo. Na minha vida inteira, eu li toda a obra do Mozart, toda obra de Beethoven, toda obra do Liszt, toda obra do Mendelssohn, de todo mundo, eu sempre fui lendo tudo, quer dizer, não me admitia, isso eu, não conhecer um compositor daquele tamanho. Naturalmente, não foi possível fazer isso com todos os compositores, eu não enlouqueci, mas, com os principais, os que estão acima, como Mozart, Beethoven, Brahms, praticamente o Schuman, Mendelssohn, eu posso dizer que realmente eu li tudo, li mesmo, pus no piano, e li toda obra para piano, para câmara, inclusive fiz grande parte, toda obra de câmara de Schuman, do Brahms, do Fauré, eu fiz isso profissionalmente. Essa é outra parte da experiência, mas quando você não tem isso...por exemplo, no caso do Mozart, aconteceu uma vez na vida que apareceu obra de câmara que eu não conhecia. **Mas eu conhecia tão bem o Mozart que eu usei a leitura diagonal. Aquela de 45 graus. Ou seja, eu precisava ler determinados clichês, se caminha pra cima ou se caminha para baixo. Determinados clichês de relações intervalares, harmônicos, não precisava ler. Eu tinha isso na memória, portanto eu usei o seguinte expediente: eu li as idéias e eu sabia o que ia acontecer com essas idéias, pois eu tinha visto milhares de sonatas e virava a página, trabalhei em outra coisa enquanto eu tocava a página anterior de memória. O desenvolvimento da memória aqui não era simplesmente a memória de lembrar o que está escrito, mas era lembrar como foi feito. Memória harmônica e memória composicional. Isso aconteceu comigo com Mozart, e, depois de algum tempo, vai acontecendo com outros compositores, conforme você vai conhecendo o estilo deles, a maneira de eles trabalharem “composicionalmente”.***

8. Qual o seu processo de memorização de uma obra?

AP: *Eu tenho vários. **Eu não tenho um só processo de memorização, mas ele está sempre fundamentado na análise. Sempre fundamentado na análise. O primeiro processo de memorização [...] é a ligação esquemática entre***

*como foi escrito e de como eu realizo. É o primeiro. Depois que eu faço a leitura à primeira vista, depois que eu ouço a obra, depois que eu conheço tudo, eu vou trabalhar em detalhe, aí eu vejo como ele adequou as coisas. [pausa para ele atender o celular]. Bom, fundamentalmente, o que eu faço é análise. Mas, assim, depois que eu sei da coisa, eu realmente faço isso, bom, mas é porque eu sou pianista, eu tenho essa preocupação, **como é que o que está escrito se adéqua na minha mão. Aí, naturalmente, é uma memória muscular.** Mas o que mais me lembro é uma coisa que o Atílio, um pianista com quem eu faço um duo, sempre me fala: “Poxa, você nunca se perde?” não, claro, a gente tem problemas, mas eu não me perco no ponto de vista de parar e não saber pra onde ir. Eu sei o que está acontecendo musicalmente. Então, naturalmente, eu tenho a facilidade da improvisação. Apesar de que, conhecimento do estilo, mas eu não tenho esse problema de não saber o que está acontecendo. Às vezes, dá um piripaque qualquer, você se distrai e tal, **mas eu não sei, não acontece de eu parar “e agora? Pra onde vai? O que vem agora?” nada disso. Eu sei exatamente tudo, porque a memorização está fundamentalmente na análise musical** e no conhecimento do compositor, no conhecimento daquela obra. É como você, apaga o filme, o filme fica branco, fica escuro, você está ouvindo as vozes, não é, mas você sabe o que está acontecendo porque você já assistiu aquilo. Você conhece o desenvolvimento da estória porque você já viu. Você só não está vendo a imagem. É a mesma coisa. **Memorização e análise.***

9. Que sugestões, orientações, e/ou críticas o senhor faria a este projeto de pesquisa? Este trabalho teria mérito pedagógico?

***AP:** Bom, a gente já falou... **Eu acho que ele tem mérito pedagógico, sim.** Eu acho, sim. Eu acho que tem mérito pedagógico e o principal mérito pedagógico, primeiro, assim, é que **não existe um trabalho sistemático ainda no Brasil.** Então, ele realmente tem.*

3.7.2.2 – Professor Alexandre Pascoal Neto [AN]

Essa entrevista ocorreu no dia 12 de janeiro de 2006, na residência do entrevistado. Foi em tom de conversa mesmo, e iniciou-se com um depoimento espontâneo do entrevistado a respeito do tema da entrevista. Ao final, ele respondeu às questões elaboradas pelo pesquisador em seu roteiro de entrevista de maneira bastante objetiva.

Segue a transcrição da entrevista:

*[...] então, **o ouvido é fundamental para um pianista que se propõe a acompanhar**, quer seja instrumento, piano, ou mesmo coral, orquestra. O ouvido está sempre presente, e o pianista tem que saber também tocar de ouvido, uma coisa que normalmente é rechaçado pelos professores de piano. Porque se toca de ouvido não aprende a ler, sabe aquela velha idéia de que se toca de ouvido não aprende a ler. Ao contrario, o pianista no fundo toca de ouvido, ou melhor dizendo, **ele toca o que ele ouve e isso é fundamental na formação de qualquer músico**. Não pode prescindir do som naquilo que ele está fazendo.*

*Então, a leitura é que é um aspecto psicológico curioso. **Quando você lê uma partitura, você não lê o nome das notas**, você não lê cada nota em separado, e depois vai vendo que dedo põe. Não, **isso tem que ser um processo automático**. O que você lê na partitura deve ser transformado em som. Quando você vê uma escrita musical, a pessoa que tem uma certa vivência no assunto ouve o que está escrito. **É como na leitura comum. Você passa os olhos sobre um texto, o processo é exatamente ouvir o que está escrito**. Aí que você*

reconhece pelo som a palavra e faz o sentido. Aí, a pessoa com prática da leitura lê rapidamente e dá as entonações, as frases, lê tudo!

Então, na música, também o som é o resultado de uma leitura musical. Uma vez que você ouviu o que está escrito, é importante esta colocação, **você não vê o que está escrito, você ouve. Você pega uma partitura musical e, na análise da leitura, você passa a ouvir o que está escrito. O que você ouve, você vai no piano e realiza. Esse é o processo normal de uma leitura.** Quando você fala em leitura à primeira vista, é uma coisa que a pessoa nunca viu e está vendo pela primeira vez. Então, o esboço da melodia que está escrita, da harmonia, ou que seja, você vai ouvir o que está escrito e vai transpor para o piano o que ele está ouvindo.

A parte importante é que **você não tem como ler tudo.** Principalmente, **numa leitura à primeira vista, você tem que pegar a linha geral.** Então, o pianista que vai ler uma peça pra acompanhar, e já tem que sair tocando, seria interessante colocar, assim, o aspecto básico, **ele tem que ler, no fundo, a linha do baixo, que é a base da música, da harmonia.** Ele lê a linha do baixo, lê o ritmo, porque daí é que ele vai ter a noção da velocidade, do andamento, compasso, todos estes elementos que o ritmo traz em si, ele vai ter a noção básica. Então, **numa leitura à primeira vista, se você tocar o baixo no ritmo certo, ele já está encaminhado.** Eu brincaria dizendo que o resto você inventa [risos]. Quer dizer, uma vez que se tem o baixo, é como o contínuo, como a prática do contínuo, ele tem escrito só o baixo. Quer dizer, eles já sabiam disto, no barroco, por exemplo, eles sabiam que você tem que seguir a linha do baixo, que é tocado por um cello, mas está escrito todas as notas que o cello toca, a viola da gambá, na época, e alguns sinais de harmonia. Por exemplo, alguns números que dão idéia, por exemplo, 4, 5, aquela coisa do baixo cifrado. A prática de uma leitura é exatamente isso. Você lê a linha do baixo e toca no ritmo, o compasso estaria escrito, ou tem o regente, e ele está ouvindo a música que acontece em cima. No caso de acompanhamento coral, as vozes do coro, então, ele está dando a base pro coro com a linha do baixo e completa a harmonia, se está escrita ou

não, de acordo com o que ele ouve. Então, é simples! O processo de leitura acaba ficando uma coisa simples, que não acarreta grandes preocupações, assim, pra quem tem essa base. Perfeito? Acho que é simples, não é?

O que eu posso lhe contar da minha experiência, eu ouvia muita música quando eu era menino. Na minha cidade, a rádio local tinha um alto falante na praça pública, e você ouvia as músicas, você não precisava nem ter rádio, era só ir para o centro da cidade que tinha música o dia inteiro. Era uma coisa curiosa. **E então, o meu mundo era som, porque eu ouvia as músicas antes de aprender a tocar piano.**

Quando eu comecei a tocar piano, eu comecei do jeito errado. O meu professor falou exatamente assim. Eu já fui querendo já tocar piano e ele falou pra trazer um caderno de pauta, um lápis. Então, eu fui lá, comprei o material. [...]

[...] eu pensei que fosse brincar no piano, não é! Que nada! Ele ficou na sala, me fez desenhar a clave de sol e copiar a página inteira. Então, ele me ensinou a ler os espaços e as linhas (mi-sol-si-ré-fá; fá-lá-dó-mi.) . eu preenchi de bolinhas as linhas e os espaços, e eu tinha que escrever o nome das notas. E nada de som! Era caligrafia!

Então, na semana seguinte, eu levei o caderno, e enchi o caderno quase inteiro de bolinhas e os nomes das notas em clave de sol. E começou com a clave de sol, eu nem sabia que existia outra. Era o método Schmoll, que era usado na época, que só utiliza a clave de sol e as músicas são escritas na parte média-aguda do piano.

Aí, quando foi pra baixar a clave de fá, foi um sofrimento. **Porque você tinha que fazer uma elaboração mental, porque você fixa o nome das notas na clave de sol, e agora não é mais aquilo!** Tem que aprender a clave de fá! Quer dizer, um horror, né! Como eu gostava muito de música, por isso eu agüentei tudo isso. **Então, eu tinha que transpor uma terça acima, na leitura da clave sol, pra saber qual o nome da nota na clave de fá e tocar duas oitavas abaixo.** Um horror! Depois, assim, quase um mês nessa agonia, a primeira noção do teclado, saber onde era o dó, etc. **hoje eu reconheço que foi o método errado.** Porque,

na realidade, eu devia, no primeiro dia, ter a noção das notas no teclado e esboçar alguma coisa de som! Então, foi muito sofrida essa primeira fase do estudo de piano. Mas eu acabava soando! Com eu tinha já um interesse pelo som, eu logo memorizava tudo porque eu ia pelo som. Primeiro, eu ia lendo aquela coisa de dó-mi-sol, que é uma perda de tempo, porque você não pode ficar pensando no nome da nota. Você tem que ouvir o som! Depois que eu fui descobrindo, com conversas e experiências no campo da música, que, na realidade, você não lê o nome das notas. Você tem que ler os intervalos! O mais importante é você ouvir os intervalos. Então, na leitura de partituras, o que você tem que pensar em termos de alturas intervalares, que as notas que estão de linha pra linha, ou de espaço pra espaço, são os intervalos ímpares: 1-3-5-7. quando você tem na pauta de linha pra linha, você já sabe que é uma terça. Já deve ouvir uma terça, e não importa se é maior ou menor. É uma terça. E, depois, os intervalos pares são aqueles que passam de espaço pra linha ou de linha pra espaço. E, também, logo na visualização, você logo vai perceber se é contíguo, então, é um intervalo de segunda. Quando vê um espaço pra uma linha, pula uma, é uma quarta. Então, assim, você tem uma noção das distâncias do som só de olhar pra pauta. E abole o nome de nota! Só pra identificar, aqui é um dó, mas não uma leitura de solfejo. (dó- mi-sol). A melodia não tem o nome das notas, você tem que pensar na melodia. Então, você queima etapas de percepção. Você abole o vício mental de reconhecer o som através do nome do som. Não! Você reconhece o som pelo o que ele é! O cantor que não é estudado canta qualquer melodia, ele muda de tom com a maior facilidade porque o cérebro percebe essas relações. Eu acho que o pianista tem também que pensar nestes termos. Aí que vem aquela história que não se deve tocar de ouvido! Tem que tocar de ouvido. O que você faz no teclado é aquilo que você ouve. Partindo desta idéia básica, qualquer pessoa pode tocar o piano e desenvolver uma leitura se o ouvido estiver presente.

Eu tive sorte, quando eu era menino, o meu pai tocava violino. Mas ele não tinha violino! Então, quando eu comecei a trabalhar no piano, veio a idéia de comprar um violino pra ele tocar. Meu avô, que eu não conheci [...], era regente de

banda, então ele fazia arranjos pra banda e meu pai aprendeu com ele. Também tocava violão clássico e tocava violino. Então, na minha formação, vinha uma música pra ler, vamos pro piano e vamos ler. Ele pegava o violino e saia tocando! Violino é só a melodia! E eu tinha que me virar no piano! Então eu me acostumei logo a improvisar e conseguia ler. Então, eu acho que é importante isso pra desenvolver a leitura: você ser jogado na dança. Tem que sair “dançando”. Eu me virava do jeito que podia, pulava nota, tocava e a gente seguia. Pela linha melódica, eu sabia onde estava e ia tocando o que podia. Então, isso desenvolve uma leitura. É importante esse ponto. Como é que você adquire uma leitura rápida? É uma leitura dinâmica! Porque, na música, o tempo tem que estar presente, porque, senão, você se perde! Você perdeu o tempo, acabou, você está fora do conjunto! Então é importante aquela coisa de pular o que não deu pra tocar e pegar adiante! Quer dizer não perder a linha do tempo daquilo que se está tocando. E isso desenvolve! É um processo que desenvolve! Como você está nesta loucura de ter que ler uma partitura que você não conhece, ‘à prima vista’, e já sair tocando, você não tem que ter preocupação com nome de nota, com pausa e nada disso. Você tem que ler o ritmo, o baixo porque é o fundamento, e o resto você vai colocando como pode. Então, só esse passo é já passível de dar uma boa leitura para a pessoa.

Rodrigo Falson [RF]: Professor, fale-me uma coisa! Em toda a sua carreira como pianista de orquestra, o senhor se lembra de alguma situação em que o senhor. precisou fazer a redução de uma partitura aberta, de orquestra?

AP: *Principalmente em ensaios! Por exemplo, normalmente, os ensaios de um coral, quando vai cantar com a orquestra, uma peça de coro e orquestra, quem ensaia é o pianista. E, muitas vezes, não vem a redução! O que se pode fazer? A partitura do regente, você sabe, você é regente, ela é dividida primeira no quinteto de cordas. Quarteto, na verdade, porque o contrabaixo é dobrado com o*

violoncelo, e tem dois violinos. É um quarteto no fundo. O quarteto é como se fosse um coral. As vozes, soprano, contralto, tenor e baixo, que correspondem ao violoncelo, viola, e os dois violinos. É um coral! Então, a base da leitura é o coral! Aí está o embasamento harmônico de uma orquestra. Repetindo aquilo que eu já lhe disse sobre ler primeiro a mão esquerda, com o baixo, e tocar o que pode no resto, dentro do tempo, então você vai ver a linha do violoncelo. Essa é a base! E, aí, mesmo que você não toque todas as outras vozes, você já tem a base. E o som do coral já lhe dá a idéia da harmonia e todo o resto. É muito difícil você pegar uma partitura e ler sozinho no piano. Porque você não tem o estímulo do som nas vozes. Então, é mais complexa. Você tem que realmente ter uma prática. Mas tudo vira som. Quando você joga os olhos sobre uma grade de orquestra, primeiramente, têm as cordas, depois a sessão rítmica, depois os metais e, lá, por último, as madeiras. Nas madeiras, você tem o fagote, que lhe dá a base, que é o que você vai ler na clave de fá. Agora, é mais complexa aquela parte de instrumentos transpositores, que tocam em outras claves, e tudo isto. Mas, dentro do princípio que você deve ouvir os intervalos, a coisa fica mais fácil porque você já ouve o intervalo que é formado e, conseqüentemente, tem uma noção da harmonia. E você acaba ouvindo a harmonia de baixo para cima.

RF: É uma leitura fundamentada no baixo contínuo, não é?

AN: *No baixo contínuo! Quer dizer, a experiência prática da história já nos indica como é que deve ser uma leitura. E o que fazia o contínuo? Tocava a mesma linha do baixo e fazia a harmonia pelo ouvido, ele ouvia os outros instrumentos, completava a harmonia, e também pelas cifras! Que, com um pouco de prática, você faz a posição da mão de acordo com aqueles números. Se tiver 4 e 6, a mão já vai naquela posição de quarta e sexta, em relação ao baixo. Você já tocou o baixo, a mão direita automaticamente completa a sexta em relação ao baixo. Faz os dobramentos, faz tudo!*

RF: Então, o aluno tem que adquirir uma certa consciência das formas que ele tem que montar a cada situação!

AN: *Isso! Isso também é automático! A fôrma da mão vai pelo som. Você ouve o som e a mão já forma a posição pra produzir aquele som. Este é o aspecto básico. Você viu, então, que a coisa principal é ouvir. Se você liga na questão do som, você está salvo em música. Todo o resto é conversa fiada. Desculpe a [...], mas realmente. E, depois, quando você vai tocar em conjunto você tem que ouvir os outros. O regente também, você deve ter essa experiência. Ele pega a partitura, faz o gesto, quer dizer o ritmo, e o som vêm. Você faz o movimento certo com os braços para dar o ritmo. Então, o regente faz o papel do metrônomo humano. Ele está lá fazendo o andamento e os músicos vão tocando as notas e a música se forma daí. O regente vai reconhecer se está certo ou se está errado pelo ouvido. Ele ouve o som e depois a partitura lhe dá a indicação se aquele som está correto. Então, o restante é prática.*

RF: O senhor concebe um maestro que não toca piano?

AN: *É difícil! Mas eu não concebo nem um instrumentista que não toque piano!*

RF: Qual é essa importância? Se um aluno de regência que está começando nesta arte, começando a estudar, mas não é muito apegado com o piano, que conselho o senhor daria pra esta pessoa na tentativa de convencer este aluno da importância do piano na carreira de regente?

AN: *Olha, aqui no Brasil, isso que você me perguntou tem cabimento. No exterior, não. Na Europa, na Ásia, EUA, o regente é uma pessoa que começa a estudar regência depois de um curso de música, e o piano está sempre presente nos cursos de música. Quando você tem contato com qualquer instrumentista do exterior, todos eles sabem tocar piano bem. Eles tocam piano, conhecem e tocam. Ainda mais um regente! Não quero dizer que se o regente não tocar piano ele não vai conseguir reger. O regente é uma figura especial e que ele pode com os gestos fazer sua música, porque ele tem quem transforme o tempo em som. Mas, quer dizer, é possível ter um regente que não toque piano, não estou dizendo que*

é impossível, mas vai ser um regente bem sem base, porque a harmonia, tudo se estuda no teclado. Então, ele vai ser um regente de ouvido, só. Mas pode acontecer um regente que não toca piano, mas eu acho que é fundamental, básico, pois é o instrumento que vai dar a noção do todo. Ele vai ter muita dificuldade em desenvolver o seu trabalho se ele não souber ler, e o piano ajuda nisso.

RF: O senhor tocou na questão da leitura por relação intervalar. Como isso ajuda na questão da leitura de claves antigas?

AN: *É fundamental! Se você não tem leitura intervalar você não consegue ler outra clave que você não está acostumado, que você já memorizou mais ou menos a fixação das notas. Aliás, as claves antigas dão uma noção de como deve ser lido. Eles colocam uma clave, por exemplo, dó na 3ª linha. Aquela nota passa a ser a linha do dó [central]. Ela passa a ser a linha básica do dó central. Se vai subir ou descer, você vai ter que verificar se sobe alternando espaço, linha, espaço, linha, ou contínuo, em segundas, então, dá a escala diatônica. Se pula uma, se for de um espaço para o espaço seguinte, então, é uma terça. Então, você tem que ouvir esse intervalo, você não pensa no nome da nota.*

RF: Eu pergunto isso porque eu sei que existe uma outra maneira, que é pensar em transposição com relação à clave de sol.

AN: *Não, é um processo mental, ao meu ver, penoso e ineficaz. Você tem que ler numa clave e pensar a distância do intervalo daquela clave. Você já lê direto o som! Então, clave de dó na 2ª linha. A 2ª linha é o dó. Daí, ou vai subindo pelos intervalos, ou descendo pelos intervalos, você só segue intervalos, você não pensa no nome das notas. Porque a pergunta que você colocou dá a entender que a pessoa lê numa clave, numa clave que está acostumado, clave de sol, por exemplo, e transpõe pra clave que seria. Pode até ajudar, mas atrapalha no fundo.*

RF: *É um processo mental desgastante...*

AN: *É, e, se você for pelo som, você já cantarola a melodia, ou ouve a melodia de acordo com os intervalos. E a afinação dos intervalos vai lhe levar na música diatônica, ou modal, e depois os intervalos. Você, quando há acidentes, por exemplo, do som que você está, você eleva meio tom ou abaixa se for o caso. E a leitura intervalar, que eu dei este nome por falta de outro, que você lê os intervalos na pauta e não o nome das notas, que facilita também na leitura de instrumentos transpositores. Porque, o músico que toca instrumento transpositor, ele não faz a transposição, porque é o instrumento que faz a transposição. Então, você localiza a primeira nota no instrumento, vê a transposição que tem, e já coloca um tom acima, ou um tom abaixo, ou uma quinta, conforme for o instrumento transpositor, e também continua fazendo leitura intervalar do mesmo jeito que você lê as claves antigas, que você lê as claves modernas que são as claves de sol e fá. É tudo por intervalo.*

Então, é basicamente isso. O que eu posso recomendar é que se use o ouvido, tanto para a leitura, como pra se tocar um instrumento. Você ouvindo, você vai lá e toca.

RF: Com relação à memorização. Qual é o seu processo de memorização?

AN: *Pelo som, como qualquer criança aprende a cantar. O cérebro é que memoriza.*

RF: Eu sei que algumas pessoas são mais voltadas para uma memória fotográfica, de fotografar essa partitura na cabeça, e outras pessoas vão mais pelo ouvido...

AN: *Em questão de partitura, essa pessoa que fotografa uma página, vai ter que aprender a ouvir aquilo. Porque senão, a memória quase que não é necessária, porque é como se ele tivesse a partitura na frente dele. Se ela está ausente, ou não, pouco importa, se ele vê a partitura apenas. Agora, se ele ouvir a partitura, aí isso vira música. Tem que ouvir a partitura, e não ver a partitura. Então, a memória fotográfica pode ajudar você a localizar a página, por exemplo,*

tal trecho está na página 50, vai lá e está ali, tá certo, mas só ajuda nestes casos, porque o regente vai ter que se guiar pelo som, e não pelo visual. E todos os músicos fazem isso. Quer dizer, a prática dá isso. Ele pega uma música e aquilo vira som, ele transforma esse som que ele ouviu no instrumento dele, em som. Então, há uma coincidência aí. Então, eu acho que em todos os casos a gente cai no problema de que uma partitura, na realidade, tem que ser som. A partitura de música tem que virar música. E, a partir daí, as coisas ficam fáceis.

RF: Professor, para a gente finalizar, gostaria de saber quais as recomendações que o senhor daria para eu continuar neste trabalho. Qual orientação, quais críticas o senhor poderia fazer em relação a este trabalho?

AN: *Eu vi muito pouco do projeto. A experiência de fazer algum acompanhamento num coral, a pessoa tem que ler cada voz, talvez, no caso de ensaio de vozes separadas, então, ele vai tocar aquela voz, mas, no caso de acompanhar o coral, ele deve se fixar na linha do baixo e o resto ele completa pelo ouvido. Ele vai fazendo os acordes, e eu recomendo que ele não toque todas as notas. Porque, senão, ele vai estar fazendo uma repetição de tudo o que está escrito. Ele vai tocar os tempos básicos, quando há uma mudança. É a história do gatinho com o novelo de lã. Ele se interessa só por aquilo que se movimenta! Se o rolo de lã sai rolando pelo chão, aí ele vai lá e abocanha o rolo. Então, em música, é a mesma coisa. O que está estacionado, deixa lá! Você só vai se interessar, a linha de regência, digamos assim, onde há mudança. Se uma parte da orquestra faz um desenho, então, é ali que você vai se fixar. O que estiver parado deixa do jeito que está. Então, a linha de regência vai pegar onde há mudanças de alterações de notas, e isso eu acho que seria uma coisa útil para o regente.*

RF: Essa é uma maneira boa de você ler uma partitura, não é? Então, se você está com uma partitura de orquestra, então, você mexe o olho de acordo com esses movimentos que estão acontecendo.

AN: *Onde haverá alteração, é ali que você atuará.*

Após esta conversa sobre o tema exposto, o professor respondeu a cada questão elaborada pelo pesquisador:

1. Qual a importância que o senhor atribui ao estudo do piano no processo de formação do maestro?

AN: É primordial, porque o piano, ele pode ter a música toda, não é! Sozinho ele faz as vezes de uma orquestra. Então, é primordial a importância do estudo de piano na formação de um maestro. Quando fala maestro [...] que se preze, que mereça este nome. E o maestro não deve só saber piano. O regente de coro deve ter estudado canto pra poder orientar os coristas. Se ele não sabe cantar, como é que ele vai transmitir o que deve ser cantado pelos coralistas. Então, ele deve saber canto, no caso de regente de orquestra ele deve não ser um exímio instrumentista em todos eles, que é uma coisa impossível, **mas saber como é que se toca o instrumento. Ter noções para que ele possa orientar os instrumentistas da orquestra. Se ele não conhecer nenhum instrumento, ele fica perdido nesta parte. Não é o regente. O regente é o homem dos sete instrumentos. **Ele deve saber um pouquinho de cada para poder orientar.****

2. Qual o papel do piano no seu processo de estudo de uma obra coral e/ou orquestral?

AN: Bom, neste caso, ele pode ser dispensado, porque se a pessoa que está estudando souber transformar aquelas bolinhas em som, ele pode estudar direto na partitura. Ele pode prescindir de que está tocando no piano.

3. Como a redução da partitura lhe ajuda na compreensão da obra? A técnica da redução corre o perigo de tornar-se um fim em si mesma?

AN: Na realidade, a redução simplifica no sentido de ajudar a compreender a estrutura da obra. Ele vai ter que aprender a tocar o essencial daquela música com poucas notas. Então, **ele acaba descobrindo o esqueleto**

*daquela música, ou seja, a estrutura da música na parte que reduz. **Esse é o papel da redução.** Um fim em si mesma? Eu não pensaria nestes termos, porque, tendo uma orquestra, a redução fica na prateleira. Se tem a orquestra, por que ficar se fixando na redução? **Mas a compreensão é ajudada neste processo.***

4. Quais as principais dificuldades envolvidas na redução pianística de uma obra coral/orquestral, e como o senhor as solucionou?

AN: A principal é a parte da harmonia e o ritmo. Essas são as dificuldades principais. *Eu sempre soluciono na **visão geral da partitura**, você **identificar quais os pontos que se movimentam**. Então, ali, você faz uma idéia do todo. Tira os detalhes e **se fixa na movimentação das vozes**. Então, uma vez, num ensaio do coral, iam fazer a Missa de São Sebastião de Villa-Lobos. Mas é uma Missa com coro e orquestra de Villa-Lobos. Então, tinha a parte do órgão, e toda a orquestra, a parte da orquestra em cima. Só que a parte do órgão já tinha tudo escrito! E claro, o ensaio nós íamos passar com o coral, o maestro abriu aquela partitura imensa, eu “pá”, com o olho já localizei o órgão. Então, aqueles acordes com movimento contrário do início, não é, e o maestro perguntou, “como é que você consegue?”. E eu respondi, “está tudo aí na frente!”. Eu não dei a dica, não é! “está tudo aí na frente”. Tentar ouvir o que está escrito aí. É assim que a gente faz. É muito útil você ter essa malícia de **saber o que ver na partitura**. [risos]*

5. Em sua opinião, qual a proficiência necessária que um estudante de regência deve possuir no piano para que o mesmo possa realizar uma redução de partitura coral de maneira satisfatória?

AN: Conhecimento teórico e a prática instrumental, também. *São as duas coisas fundamentais. Quando você lê, ‘à primeira vista’, uma peça da câmara do período pelo som, você sabe que aquele monte de notas está em mi bemol, por exemplo, então, o básico é o acorde de mi bemol, então, você tocando*

nesta região, contendo 3 bemóis, então, têm coisas que vão acontecendo, e você, próximo da realidade, pode mudar uma notinha ou outra, mas depois logo se corrige. RF: Mas tem algum tipo de repertório que, sem ele, o estudante não consegue fazer uma boa redução, por exemplo, um prelúdio de Bach, uma sonata qualquer... AN: Ele reduz o que dá pra tocar no momento, porque a música de conjunto tem essa grande vantagem, você não está sozinho, então, os outros músicos levam você a tocar. Então, é por isso que você tem que se despir do visual e se concentrar no sonoro. Daí você consegue fazer.

6. A leitura de claves deve ser feita por relação intervalar ou por transposição mental em relação à clave de sol? Qual a sua maneira de lê-las?

AN: [já foi respondida em algum momento anterior da entrevista...] [...] *Assim, quase que brincando, poderia dizer que para você se sair bem num acompanhamento de um coral, ou de um outro conjunto, você lê o baixo e o ritmo. O resto você inventa. Inventa no sentido de perceber pelo som e procurar estar dentro da harmonia. [o entrevistado lendo em voz alta] “A leitura de claves deve ser feita por relação intervalar”, Claro!!! “ou por transposição mental em relação à clave de sol?” Não, jamais!! **Leitura por relação intervalar.** E sem nome de nota. Joga fora o nome das notas. Ouve o intervalo, reproduz e assimila pelo que se ouve dos intervalos, e não pensando em termos de nome de nota. Nome de nota só pra saber, se parar, que nota é essa. Aí você faz a leitura... mas, na leitura, o que vale é o som da melodia, e, na sua combinação, a harmonia que se forma.*

7. Qual o papel da memória nesse processo de leitura ao piano, e como desenvolvê-la?

AN: A memória sonora. *Voltamos a bater na mesma tecla. Quando você toca uma peça, você deve ouvi-la e reter na memória o que você ouviu. **A memória mecânica deve ser abolida,** porque é uma memória que não te dá segurança, porque é só trocar um dedo na parte de repetição que você não sabe continuar. Você logo sabe quem faz a memória mecânica quando ele tem que*

voltar para o início e não sabe pegar do meio da música. Só pega do meio quem tem a memória auditiva. Tá certo? Bom, voltando àquela questão 6, essa leitura deve ser feita em todos os casos. Tanto na leitura de claves antigas, como modernas, como nos instrumentos transpositores, você continua fazendo leitura intervalar. [...] a transposição é automática se você se fixa no intervalo melódico. Então, memória não deve ser nem visual e nem mecânica, tem que ser auditiva. Você memoriza o som e não outro elemento qualquer.

8. Qual o seu processo de memorização de uma obra?

AN: [já respondeu na questão acima]

9. Que sugestões, orientações, e/ou críticas o senhor faria a este projeto de pesquisa? Este trabalho teria mérito pedagógico?

AN: Sem dúvida! [com relação ao mérito pedagógico] *As sugestões, eu acho que desenvolver essa parte em que você lida com o som em qualquer circunstância. Porque, daí, é imediato a sua compreensão do que está acontecendo se você ouve aquilo que está acontecendo. Como a percepção da música, tem que ser imediato! Porque ela está usando o som.*

10. Que recomendações o senhor daria para que o estudante realize uma boa execução 'à primeira vista' de uma obra coral ao piano?

AN: *A recomendação é esta: **em primeiro lugar não perder o tempo da música.** Perceber qual é a pulsação do tempo e fazer uma boa leitura do ritmo dessa peça, porque é através desse elemento do tempo que ele vai estar junto com todo mundo. Porque se imagina que um pianista que vai acompanhar um coral não cruze o coral, mas toque junto com o coral. Então, o tempo é imprescindível. E, depois, a leitura do baixo que dá a base da harmonia, e o resto ele ouve e toca. Então, qualquer pessoa que tiver dificuldade de acompanhar um coral, com essas três coisas, vai ver que é fácil.*

Após responder às perguntas, o professor ainda falou sobre algumas questões técnicas:

AN: *O uso dos elementos como visão, mãos, e audição, no caso da leitura ao piano. Pequenas coisas, como se observar. Os olhos não devem baixar ao teclado. Essa consideração, eu creio que é a mais importante, porque quando você está lendo uma partitura, no momento em que você olha para o teclado, você perdeu o ritmo da leitura da partitura. Você desviou o olhar para outro elemento que não tem nada a ver com a leitura. Então, como é que você deve solucionar essa questão? Não olhar para o teclado. As mãos devem ficar inteligentes para elas próprias descobrirem onde é que elas devem tocar. Se olhar pro teclado, você deixa o braço e a mão preguiçosos, no sentido de que como você olhou onde é que vai tocar e toca a nota que está ali à sua frente no teclado, você não exercitou um dos elementos que é a memória da posição e das distâncias que a mão tem que ter no teclado. Então, você quer uma determinada nota, você toca. E é o ouvido que vai dizer se você tocou errado ou não. Então, o que ocorre? Se o ouvido viu que você tocou uma nota mais baixa do que você deveria soar, é só você subir a mão e ir com a mão em direção à nota correta. Se você resolve uma nota que é mais aguda, então, você tem que trazer um pouquinho para cá. Com isso você aciona o seu ouvido, porque o ouvido é que vai corrigir o que você tocou de errado e não os olhos. Então, a mão aprende a encontrar o som que você ouviu e quer que seja reproduzido no teclado. Então, com isso, você desenvolve o ouvido, desenvolve a memória das distâncias no teclado, você passa a fazer com que a mão descubra onde ela tem que tocar. Um cego toca piano, mas um surdo dificilmente! Coisa que no início pode ser difícil não olhar para o teclado, [...] mas você jamais vai conseguir uma leitura dinâmica e rápida olhando para o teclado. A mão vai automática, o ouvido corrige, e a mão toca certinho. A leitura não deixa a partitura, então você tem uma leitura contínua, sem perder onde está lendo, dentro do ritmo,[...]*

Você pode colocar uma mão sobre os joelhos e vai para o teclado, então, você memoriza, do joelho para o teclado, que notas você tem. Então, você pode encontrar qualquer nota. Você pode experimentar fazer este exercício. Você está com a mão no joelho e toca um acorde. Volta pro joelho e [...]

Na minha experiência, eu acho que só isso desenvolve uma leitura 'à primeira vista', e até a segurança que o pianista deve ter ao tocar. É um engano dizer que se olhar para o teclado você não erra porque o olho é meio lerdo. Quando você olha para o teclado, até você identificar teclas pretas e brancas demora algum tempo, e o tato é mais rápido do que a visão. Então, pelo tato você vai mais rápido do que se você olhar [...]

3.7.2.3 – Maestro Jamil Maluf [JM]

Esta entrevista, na impossibilidade de ser realizada em um encontro entre o pesquisador e o entrevistado devido à agenda do maestro, foi feita através da internet, sendo que o entrevistado enviou suas respostas por e-mail. Portanto, não houve nenhuma interferência, por parte do pesquisador, no sentido de esclarecer alguns pontos, ou, mesmo, de complementar com outras perguntas. Segue o texto conforme escrito pelo maestro. Reservamo-nos o direito de apenas corrigir algum erro de digitação.

1. Qual a importância que o senhor atribui ao estudo do piano no processo de formação do maestro?

JM: Fundamental, principalmente se o maestro não excluir a regência de óperas de seu repertório. **O processo de aprendizado de uma ópera deve sempre, na minha opinião, começar pela redução de canto e piano**, daí a importância do maestro tocar esse instrumento. Para obras sinfônicas e coral-sinfônicas, **me acostumei a reduzi-las ao piano**, para o aprendizado das diversas seções. Quando acompanho solistas, instrumentais e/ou vocais, também **costumo fazer um encontro, antes do ensaio de orquestra**, para definição de detalhes. E, aí, o piano também sempre me é de grande ajuda.

2. Qual o papel do piano no seu processo de estudo de uma obra coral e/ou orquestral?

JM: Já está respondido acima.

3. Como a redução da partitura lhe ajuda na compreensão da obra? A técnica da redução corre o perigo de tornar-se um fim em si mesma?

JM: Não, se o maestro não perder de vista que **a redução tem finalidade apenas de estudo**. Não, para uma performance pública.

4. Quais as principais dificuldades envolvidas na redução pianística de uma obra coral/orquestral, e como o senhor as solucionou?

JM: Ler em bloco, agilizar a leitura dos instrumentos transpositores, resolver os problemas de oitavação. Só os anos (muitos) de prática conferem ao maestro agilidade nessa fase do trabalho de aprendizado de uma obra.

5. Em sua opinião, qual a proficiência necessária que um estudante de regência deve possuir no piano para que o mesmo possa realizar uma redução de partitura coral de maneira satisfatória?

JM: Ter **domínio soberano sobre a leitura de claves:** sol (2a. linha), fá (4a. linha) e dó (1a., 2a. e 3a. linhas), que são as mais correntes.

6. A leitura de claves deve ser feita por relação intervalar ou por transposição mental em relação à clave de sol? Qual a sua maneira de lê-las?

JM: *Pessoalmente, uso a relação intervalar e, como sou pianista, penso sempre na **localização no teclado**.*

7. Qual o papel da memória nesse processo de leitura ao piano, e como desenvolvê-la?

JM: *A memória é uma **arma poderosa em qualquer atividade relacionada à música**. Quanto maior a concentração, mais rápida se torna o processo de memorização.*

8. Qual o seu processo de memorização de uma obra?

JM: ***Ela vai sendo memorizada naturalmente** no decorrer do processo de aprendizado.*

9. Que sugestões, orientações, e/ou críticas o senhor faria a este projeto de pesquisa? Este trabalho teria mérito pedagógico?

JM: *As sugestões seriam de relacionar bibliografia para os alunos a respeito do desenvolvimento da leitura. Relacionar os principais métodos disponíveis no mercado, com acesso fácil para nossos alunos.*

10. Que recomendações o senhor daria para que o estudante realize uma boa execução 'à primeira vista' de uma obra coral ao piano?

JM: ***Estudar, antes, as diversas combinações de claves**. Existem métodos excelentes que trazem exercícios. Depois, ler muito. **É um treino como qualquer outro** que, se for realizado apenas superficialmente não levará a nada.*

3.7.2.4 – Maestro Sílvio Barbato [SB]

1. Qual a importância que o senhor atribui ao estudo do piano no processo de formação do maestro?

SB: Para o maestro, é fundamental. *Eu pertencço a uma Escola que acredita que o piano é a ferramenta de vital importância para a atividade do maestro. Essa é uma escola muito antiga, que se reporta diretamente aos grandes maestros pianistas do século XIX, séc. XVIII também. Você pode prosseguir, aí, numa linhagem que te leva muito [muito] atrás dos séculos, mas a gente diria: a nossa profissão de maestro, a profissão de maestro, ela se fixou mesmo foi no séc. XIX, se fixou com maestros pianistas. Eu, tendo estudado em Milão, no Conservatório Verdi, faz parte do currículo, o principal do conservatório, uma matéria que se chama “Leitura da Partitura”. Obviamente, você enfrenta isso já nos últimos anos do Conservatório, no oitavo, nono e décimo ano, e **requer um estudo muito aprofundado de todas as partituras, e tendo como base já uma preparação pianística suposta já no currículo da escola**, numa escola tão tradicional como o Conservatório de Milão. Essa “Leitura da Partitura” é uma matéria obrigatória no exame de conclusão do Conservatório e uma grande tradição, que eu acredito diretamente. **Eu não chego a dizer que o maestro tem que ser um grande pianista**, embora a gente saiba que, por exemplo, o maestro Mutti é o melhor pianista de todos, e é um grandessíssimo músico ao piano, se dedicou desde sempre ao estudo do piano, e é fundamental a participação do piano na formação dele e do desenvolvimento do trabalho dele. Mas, em todo caso, **eu acho que um maestro tem que ser capaz de acompanhar um ensaio do coro, acompanhar uma ária, no dia-a-dia é necessário esse trabalho.***

2. O senhor tocou na questão da proficiência que o aluno já tem que ter em piano. Então, eu gostaria de saber qual seria esta proficiência pensando na nossa realidade aqui no Brasil, Unicamp, USP, alunos que ingressam na Faculdade.

Qual seria a proficiência que eles deveriam possuir no piano para realizar uma boa redução de partituras ao piano.

SB: *Eu não distingo, de forma nenhuma, se você é de Campinas, se você é da Bahia, ou se você é de Milão. Não tem a menor condição de fazer esse tipo de distinção. Eu acho que **você tem, sim, tocar bem uma sonata de Beethoven, tocar bem uma sonata de Mozart, acho que você tem que chegar num nível avançado mesmo no piano**, porque você vai enfrentar partituras que não são brincadeira. Quer dizer, é claro que [não?] vamos chegar a um virtuosismo no piano, porque, acho que você vai ter que enfrentar um “Gurre Lieder”⁴² Com é que se estuda um “Gurre Lieder”? Como é que se estuda a “Terceira”[Sinfonia], de Mahler? Fica a pergunta, **acho que tem que ser, sim, um padrão técnico muito bom, não precisa ser um pianista de carreira**. Não é por aí. Ao contrário, **os pianistas de carreira, hoje em dia, estão com um pouquinho de problema para desenvolver a parte da regência**, muitos que desejariam fazer, e o caso mais célebre é do maestro Polini, que é um deus do piano, se você me disser assim “quem é o pianista que eu prefiro hoje?” É o Maurizio Polini, e ele andou se aventurando na regência e teve sérios problemas. Acho que ele deixou isso para lá!*

3. Quais seriam as principais dificuldades que o senhor vê na redução de partituras e como o senhor solucionou esses problemas no início de sua carreira, na sua vida estudantil?

SB: *De novo eu preciso voltar à minha Escola, que foi o Conservatório Verdi, de Milão. Como faz parte muito integrante do currículo, aquilo ali foi um desenvolvimento natural, não é, a leitura da partitura. É muito direcionada, entendeu? Eu não diria dificuldade, **dificuldade é quando você começa tarde**. Quando faz parte de um currículo já a partir do segundo grau na música, se a gente tem assim um paralelismo possível com uma escola secundária, você já está direcionado aos 15, 17, 18 anos, pra focar nesta escola pianística e a escola*

⁴² Obra de Arnold Schoenberg.

da leitura da partitura, isso tudo faz parte de um processo natural. Agora, eu **imagino que deve ser muito difícil para um jovem da realidade brasileira, hoje, que não se dedicou ao estudo do piano, enfrentar subitamente a leitura da partitura**, porque o próprio pianista que, quando está estudando na escola, já de nível médio, avançado, ele já está lendo partituras, porque ele mesmo tem provocado dentro dele uma coisa. Ou ele faz um segundo piano de um concerto de Mozart, ou, pela própria curiosidade, o pianista vai naturalmente olhar uma partitura e reduzir. **Obviamente, você tem várias técnicas que te permitem andar mais rápido na leitura da partitura, mas eu acho que vai nascendo na curiosidade do pianista.**

4. O senhor poderia citar algumas destas técnicas?

SB: Olha, basicamente **a técnica mais simples**, mais basilar que a gente tem **é fundamentada no estudo de como é construída uma obra**, digamos, do período clássico, e do período romântico. Ela é toda **construída em cima dos baixos**, então, a primeira coisa que você começa a aprender é uma **leitura vertical a partir do baixo**, que é o fundamento da nossa linguagem musical. Então, eu diria que **esse é um dos caminhos, o de se habituar a esse tipo de leitura vertical**. Agora, existem, obviamente, obras mais avançadas que você obviamente aborda por seções, também, da própria estruturação da partitura, não é? Então, eu acho que isso aí é um processo que tem várias técnicas, que eu iria me alongar aqui bastante em explicá-las.

5. Sobre leitura de claves antigas. Como o senhor enfrentou esse problema? Como o senhor resolveria este problema? Por relação intervalar ou por transposição mental por claves?

SB: Não, **eu leio na clave como eu leio clave de sol**. Da clave de dó eu sei que aquela nota é tal nota, **eu não fico fazendo nenhum mecanismo mental**. Eu sei que Schoenberg, no livro dele de composição, faz um paralelismo entre clave tal com clave tal, mas, não sei. Acho que isso é uma questão de familiaridade. Se

você pegar a linguagem normal, nossa, você não pode falar italiano, traduzindo do português. Quer dizer, eu tenho duas línguas nativas, o português e o italiano. Eu penso em italiano, sonho em italiano como eu penso em português. Eu fico pensando se alguém usa essa técnica, puxa, bem legal! Mas eu acho que não! **Eu acho que ele tem que ter a prática da leitura de claves**, é uma prática que tem que ser desde cedo, desde o ensino elementar. A gente fica usando uma série de **subterfúgios para compensar uma educação musical mal construída**. Uma educação musical bem construída implica que **desde cedo você está lendo nas claves, porque tem partituras que te obrigam a isto**. Hoje, a gente tem a facilidade de ter as vozes colocadas em claves de sol e fá, por exemplo, mas você pega qualquer edição do século XIX, e aí, companheiro? Quantos dias você vai demorar para aprender, sei lá, o “Réquiem”, de Brahms, nas claves antigas? Vai demorar sua vida, então!

6. O melhor caminho então seria a prática contínua da leitura!

SB: A prática contínua! Mesma coisa com os instrumentos transpositores. Você bate o olho num instrumento transpositor e **se você for fazer algum cálculo mental, me desculpe, não tem nenhuma leitura possível!** Como é que se transpõe? **Se transpõe lendo mesmo.** Se você pensar, “ah! Se eu ler trompa na clave de tal!”, eu não sei, muda totalmente minha concepção da música. **A transposição tem que ser feita mesmo na leitura.** É assim que eu trabalho, é assim que eu aprendi na Itália, muitos anos atrás, quando eu era menino.

7. Sobre o processo de memorização, existe algum método que o senhor utiliza?

SB: Eu uso a análise schenkeriana. Uso a análise schenkeriana, diretamente, para todas as estruturas. Do nível da superfície, ela não é tão útil, mas, **para os níveis estruturais mais profundos, ela é um método importantíssimo para o meu trabalho de memorização.** E isso aí, eu posso dizer, eu tenho um número enorme de obras memorizadas. E eu posso ir aí,

agora, fazer o ensaio sem partitura. A análise schenkeriana pra mim funcionou muito, como funciona pra outros maestros. Se você pegar o maestro Celebidache, você vê logo o tipo de trabalho que ele está fazendo com a análise schenkeriana, e o maestro Abado, também. **São alguns exemplos de maestros que utilizam este tipo de análise, não só na interpretação, como também na prática.**

8. O senhor teria alguma sugestão, alguma crítica ou orientação com relação a este trabalho que eu estou realizando?

SB: *Eu acho que é um trabalho muito importante para a música no Brasil. Hoje em dia, todo mundo quer ser maestro, mas para ser maestro precisa de uma preparação muito maior do que qualquer músico, do que qualquer músico que toca seu instrumento. Eu não concebo um maestro que não tenha estudado contraponto e fuga até a profundidade. Eu não concebo um maestro que não seja capaz de executar todos os mecanismos da tradição da história da regência. Então, isso tudo é como eu acredito. E eu acho que um dos pontos importantes é esse que você está levantando.*

9. Maestro, a minha última pergunta. Eu sei que o senhor, além de maestro é musicólogo, tem toda uma pesquisa em cima de edições críticas, então, esses talentos múltiplos que o senhor tem contribuíram com certeza para o senhor ocupar o cargo que hoje ocupa. Minha pergunta é: que recomendações, que talentos e qualidades que o senhor acha que um jovem maestro deve procurar adquirir e desenvolver para ele ser um músico mais completo possível?

SB: *Piano, a leitura da partitura é importantíssima, um profundo conhecimento da teoria da composição através dos séculos. Em que livros os compositores estudavam, em que livros o Beethoven estudou. A formação do estilo clássico, o aprofundamento do conhecimento técnico do estilo clássico, o aprofundamento do estudo do contraponto, fuga, harmonia. Bater um, dois três quatro serve muito pouco. Qualquer um pode bater um, dois três, quatro. Se eu pegar o porteiro, aqui, eu ensino para ele fazer um, dois três, quatro. Eu só não*

ensino para ele como analisar uma sinfonia de Brahms, ou como estudar as “Variações Op. 30”, de Webern. Então, eu acho que quanto mais o músico aprofunda seus conhecimentos na técnica, ou nas obras dos grandes mestres, e onde os grandes mestres iam estudar, melhor esse músico vai ser. O resto a natureza cuida.

3.7.3 - Pré-Análise das Entrevistas.

Ao ler as transcrições das entrevistas, procuramos identificar as unidades de registro para posterior análise, baseada na pesquisa qualitativa, em que a subjetividade do pesquisador é levada em conta. Dessa maneira, se outra pessoa ler o material transcrito, poderá enxergar de outra maneira e achar unidades de registro diferentes. Procurei destacar aquilo que achava importante dentro da fala do entrevistado.

3.7.3.1 - A importância do piano.

- O piano na formação do maestro

SB: *“Para o maestro é fundamental. Eu pertencço a uma Escola que acredita que **o piano é a ferramenta de vital importância** para a atividade do maestro”.*

SB: *“Obviamente, você enfrenta isso [referindo-se à disciplina ‘Leitura de Partitura’] já nos últimos anos do Conservatório, no oitavo, nono e décimo ano, e **requer um estudo muito aprofundado de todas as partituras, tendo como base já uma preparação pianística suposta já no currículo da escola, numa escola tão tradicional como o Conservatório de Milão**”.*

AP: *“Toda a importância. Como eu te falei antes, eu não acredito que exista um regente que não tenha um mínimo de formação pianística.”*

JM: *“Fundamental, principalmente se o maestro não excluir a regência de óperas de seu repertório”.*

- O piano no processo de estudo

AN: *“Bom, neste caso, ele pode ser dispensado, porque, se a pessoa que está estudando souber transformar aquelas bolinhas em som, ele pode estudar direto na partitura”.*

JM: *“O processo de aprendizado de uma ópera deve sempre, na minha opinião, começar pela redução de canto e piano, daí a importância do maestro tocar esse instrumento”.*

AP: *“[...] No meu caso específico, que domino muito o instrumento, eu sou um pianista profissional, ele tem pouco papel, [...] Eu vou direto na partitura, eu trabalho direto na partitura”.*

3.7.3.2 - A redução de partitura

- A redução e a compreensão da obra

AP: *“A redução me ajuda na compreensão da obra, bom, no meu caso específico, que já possuo um domínio sobre música e piano, me ajuda quando há uma complexidade grande na obra e eu posso na redução iluminar determinados problemas que eu não estou vendo especificamente na partitura”.*

AN: *“Na realidade, a redução simplifica no sentido de ajudar a compreender a estrutura da obra. [...] Então, ele acaba descobrindo o esqueleto daquela música,” [...]*

- A redução como fim em si mesma

AP: [...] “A técnica de redução, ou seja, a maneira de redução, **eu não acho que seja um problema que possa vir a se tornar um fim em si mesma**”.

JM: “Não, se o maestro não perder de vista que **a redução tem finalidade apenas de estudo**. Não, para uma performance pública”.

AN: [...] “Eu não pensaria nestes termos, **porque, tendo uma orquestra, a redução fica na prateleira**. Se tem a orquestra, por que ficar se fixando na redução?”

- Dificuldades da redução pianística

AN: “A principal é a parte da harmonia e o ritmo. Essas são as **dificuldades principais**”.

SB: “Como faz parte muito integrante do currículo, [referindo-se ao Conservatório de Milão] aquilo ali foi um desenvolvimento natural, não é, a leitura da partitura. É muito direcionada, entendeu? Eu não diria dificuldade, **dificuldade é quando você começa tarde**”.

JM: “Ler em bloco, agilizar a leitura dos instrumentos transpositores, resolver os problemas de oitavação”.

AP: É muito grande essa resposta! Bom, sintetizando: Primeiro, a principal dificuldade **envolvida na redução pianística é a leitura da partitura**. Quer dizer, saber aquilo que realmente tem importância para colocar nas duas mãos. [...] **a outra dificuldade é justamente a de ser tocável**.

- Soluções para as dificuldades de redução

AP: [...] “Então, o meu problema para solucionar foi também **achar uma solução pianística para isso** [referindo-se ao fato de que a redução de uma partitura coral e/ou orquestral, ou a combinação das duas, precisam ser tocáveis]. Eu, recentemente, há alguns anos atrás, há poucos anos atrás, escrevi uma redução da ópera “Joana de Flandres”, de Carlos Gomes, num projeto, levei quatro anos o trabalho, etc, e a ópera tem quatro atos, tem aproximadamente quatro horas e meia, e essa redução, **as soluções que eu busquei para ela foram, primeiro de tudo, que fosse tocável**”. [...] “Quer dizer, então, se juntou uma idéia de como é que se faz uma redução, onde está o problema da orquestra e o que é mais importante aparecer e o que é menos importante, como eu conjugo estas coisas entre as duas mãos e como isso funciona para o piano”.

AN: “Eu sempre soluciono na **visão geral da partitura**, você **identifica quais os pontos que se movimentam**”. [...] “É muito útil você ter essa malícia de **saber o que ver na partitura**”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A prática de redução de partituras ao piano é uma das ferramentas de grande importância no estudo de uma partitura. Através da redução, o regente é capaz de ter uma idéia global da partitura e conceber sua interpretação musical, apoiado em sua experiência e formação musical.

A redução, como vimos, pode ser utilizada em vários contextos, como a redução voltada para o acompanhamento de um coral, ou, mesmo, para instrumentistas e cantores, em que o pianista lê a partitura ao piano procurando tocar o que se mostra essencial. O pianista co-repetidor, nesse caso, precisa selecionar o que será tocado, pois sua função é dar um suporte ao grupo, ou ao músico, ajudando-os a entender a parte da orquestra, visando à sua apresentação com a mesma, mas esse tipo de redução não foi abordado nesta dissertação.

A redução voltada para o estudo de uma partitura coral, visando ao conhecimento da partitura por parte do regente, usando o piano como ferramenta de trabalho e estudo, foi o nosso foco desta dissertação.

No Cap. 1, em Contexto Histórico, procuramos entender o aspecto histórico da regência e constatamos a importância que o músico instrumentista, seja o cravista, ou o violinista, exercia na execução de uma obra musical. Com o aumento de músicos na execução musical, fez-se necessária a presença de um líder específico para coordenar a execução musical. Nascia a figura do regente, do maestro, músico esse que tem como principal função interpretar a obra e coordenar através do gesto a execução musical.

A evolução da partitura foi abordada com o intuito de entendermos os processos pela qual a partitura passou até chegarmos aos dias de hoje.

Interessante notar que, em pleno século XVI, escrevia-se para instrumento de teclas em partitura aberta, em quatro pautas, por exemplo, como as músicas de Cipriano di Rore, de 1577. Essa prática de se ler partitura aberta para instrumentos de teclas findou por volta do século XVIII. Esta dissertação buscou retomar essa prática através dos exercícios compilados, no Cap. 3, com a coletânea de exercícios.

A leitura da partitura, entretanto, oferece alguns desafios ao leitor, como o movimento dos olhos. Esse foi o assunto abordado no Cap. 2. Vimos que o movimento dos olhos não se dá de maneira linear, mas, sim, através de movimentos curtos e rápidos. Sendo assim, na leitura de uma partitura, o leitor necessita olhar à frente do que se toca, sempre buscando o reconhecimento de padrões musicais. Essas informações visuais carecem serem transformadas em um estímulo muscular para tocar a obra ao piano.

Entender o processo funcional da memória, mesmo sem a devida profundidade, foi de vital importância para racionalizar o processo de memorização de uma partitura. Entendendo qual tipo de memorização é mais desenvolvido no aluno, o mesmo será capaz de, racionalmente, procurar desenvolver uma maneira de explorar sua memória, utilizando as informações citadas neste estudo e buscando novas fontes para sua pesquisa.

A parte principal da dissertação, ou seja, o Cap. 3, trata da prática da redução. Os exercícios e trechos coletados foram pensados e inseridos de maneira progressiva. No início do capítulo, introduzimos a idéia da leitura intervalar, assunto já tratado por Edgar Willems (1985) em seu método de solfejo. A leitura intervalar mostra-se bastante eficaz na leitura musical, principalmente na leitura de claves antigas e da transposição.

Iniciamos com obras homofônicas, aumentando-se gradativamente o número de pautas. Isso foi feito com o objetivo de expandir o campo de visão do

leitor, tanto no sentido vertical quanto horizontal. Assim, a FIG. 3, do item 2.2.2 – O Movimento do olho na leitura musical – mostra a movimentação do olho em relação a partituras homofônicas e polifônicas. Devido a esse fato, associado com as dificuldades técnicas na execução do instrumento, optamos por colocar primeiramente os exercícios homofônicos e, posteriormente, os polifônicos. Os exercícios polifônicos seguiram a mesma lógica de se aumentar progressivamente o número de pautas.

Incluímos, no Apêndice, uma seção sobre claves antigas com exercícios que devem ser realizados ao piano, mas também fora dele, apenas como leitura, buscando uma familiaridade com essas claves. A leitura de claves antigas se mostra de vital importância ao se ler partituras orquestrais, envolvendo a transposição mental através do uso de claves antigas.

No Apêndice III – Entrevistas, buscou-se a experiência de quatro músicos concertistas, muito experientes no assunto, com o intuito de enriquecer o trabalho, o que nos foi transmitido com muita generosidade e riqueza de detalhes.

De maneira alguma podemos dizer que esse seja um trabalho conclusivo sobre o tema e, em momento algum, pretendemos que assim o fosse. Ainda há muito que se pesquisar e pensar sobre a leitura e a redução ao piano de partituras corais. O que pretendemos com este trabalho, ao elaborarmos esta coletânea, é uma tentativa de amenizar a carência de um material brasileiro sobre o assunto. Procuramos fazer de tal forma que o leitor procure suas próprias soluções a partir das sugestões apontadas neste estudo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros.

- BENETT, Roy. *Como Ler Uma Partitura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- _____. *Instrumentos da Orquestra*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- GREEN, Elizabeth A. H. *The Modern Conductor*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc , 1961.
- GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva Publicações, segunda edição: 2001.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons. Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 1998.
- HUEY, Edmund B. *The Psychology and Pedagogy of Reading*. Massachusetts: The M.I.T. Press, 1968.
- JACOB, Gordon. *How to Read a Score*. Londres: Boosey & Hawkes, 1944.
- KATZ, Lawrence C.; RUBIN, Manning. *"Mantenha o seu cérebro vivo. 83 exercícios neuróbicos para prevenir a perda de memória e aumentar a agilidade mental"*. Rio de Janeiro: Ed. Sextante, 2000.
- LAGO Jr. Sylvio. *A arte da regência: história, técnica de maestros*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2002.
- LAMB, Gordon H. *Choral Techniques*. Dubuque, Iowa: Wm.C. Brown Company Publishers, 1974.
- PISTON, Walter. *Orquestación*. Madrid: Real Musical Editores, 1984.
- RIEMANN, Hugo. *Reducción al Piano de la Partitura de Orquesta*. Editorial Labor,S.A.: Barcelona-Buenos Aires. Segunda edición: 1932.
- RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay. *Principles of Orchestration*. New York: Dover, 1964.

RUDOLF, Max. *The Grammar of Conducting*. New York: G. Schirmer, 1980.

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

Métodos.

BACH, J.S. *Precepts and Principles for Playing the Thorough-Bass or Accompanying in Four Parts*. Leipzig, 1738. POULIN, Pamela (tradução e comentários). Clarendon Press. Oxford.

BERINGER, Oscar. *Exercícios Técnicos Diários (para piano)*. São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1996.

BÖLSCHKE, Egon. Ed. *Schule des Partiturspiels*. Frankfurt: Edition Peters, sem data.

CREUZBURG, Heinrich. *Partiturspiel. Ein Übungsbuch in vier Bänden*. Mainz: Ed. Schott, 1956.

FISKE, Roger, - *Score Reading*. 3 vol. Londres: Oxford University Press, 1958.

GRUNOW, Richard F; James O. FROSETH. *MLR Instrumental Score Reading Program*. Chicago: G.I.A. Publications, 1979.

HINDEMITH, Paul, *Curso Condensado de Harmonia Tradicional*. São Paulo: Irmãos Vitale Ed., 12ª edição.

KELLER, Hermann, *Thoroughbass Method*. New York: W.W.Norton & Company Inc. First Edition. 1965.

KLIEWER, Vernon L. *Music Reading. A comprehensive approach*. Vol.1. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice –Hall, Inc. 1973.

KOELLREUTER, H. J. *Harmonia Funcional*. São Paulo: Ricordi, 1978.

MORRIS, R. O.; FERGUSON, Howard. *Preparatory Exercises in Score-Reading*. London: Oxford University Press, 1931.

_____. *Figured Harmony at The Keyboard. Part 1 & 2*. London: Oxford University Press, 1933.

WILLEMS, Edgar. *Solfejo. Curso Elementar*. São Paulo: Fermata do Brasil, 1985.

Verbetes e Textos.

SADIE, Stanley. ed. *The New Grove Dictionary of Musica and Musicians. Vol. 22.* second edition, 2001. Score, p. 894.

_____. ed. *The New Grove Dictionary of Musica and Musicians. Vol. 6.* second edition, 2001. Clef, p. 24.

_____. ed. *The New Grove Dictionary of Musica and Musicians. Vol. 6.* second edition, 2001. Conducting, p. 261.

_____. ed. *The New Grove Dictionary of Musica and Musicians. Vol. 19* second edition, 2001. Petrucci, Ottaviano (dei), p. 518.

SCHOLLES, Percy A. *The Oxford Companion to Music*. New York, second American edition, 1943. Memory in Music, p. 563.

WOLF, Thomas. *A Cognitive Model of Musical Sight Reading*. Journal of Psycholinguistic Research, vol. 5, n. 2, 1976.

Partituras.

BACH, Johann Sebastian. *371 Four-Part Chorales. Vol. I e II*. New York: Belwin Mills – Kalmus, sem data.

CASTAGNA, Paulo, coord. Musicológico; FIGUEIREDO, Carlos A., coord. editorial. *Música Fúnebre – IX. Restauração e Difusão de Partituras*. p.165. Belo Horizonte, 2003.

Textos, Artigos e Reportagens da Internet.

BARATA, Germana. “Estudos vêm desvendando processo da memória”. Reportagem divulgada na internet no site www.comciencia.br (<http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/06.shtml>) (acesso dia 20/09/06)

BARROS, Daniela Martí. “A Memória”. Texto divulgado na internet no site www.comciencia.br (<http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/15.shtml>)

CARDOSO, Sílvia Helena. “Memória: O que é e Como Melhora-la”. <http://www.cerebromente.org.br/n01/memo/memoria.htm> (acesso dia 20/09/06)

GARDINI, André. “Memória computacional é comparada com a memória humana”. <http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/08.shtml>

MELLO, Carlos Fernando de. ; RUBIN, Maribel Antonello. “Mecanismos bioquímicos de memória”. <http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/17.shtml>

MELO, Denise Mendonça. “Processo de memória – esquecer para lembrar”. <http://www.acesa.com/viver/arquivo/psique/2004/10/20-memoria/> (acesso dia 20/09/06).

“Memória”. Artigo divulgado no site <http://pt.wikipedia.org/wiki/Mem%C3%B3ria>

SAPOLSKY, Robert M. “Memórias estressadas”. http://www2.uol.com.br/vivermente/conteudo/materia/materia_20.html (acesso dia 12/10/05).

TAIT, Márcia. “Mecanismos complexos [da] memória separam o lembrar do esquecer”. Reportagem divulgada na internet www.comciencia.br (<http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/marcia.shtml>).