

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

**ESTUDO ANALÍTICO E INTERPRETATIVO
SOBRE AS TRÊS SUÍTES BRASILEIRAS DE
OSCAR LORENZO FERNANDEZ**

CAMPINAS - 1996

Ar15e

32956/BC

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
 INSTITUTO DE ARTES
 MESTRADO EM ARTES

ESTUDO ANALÍTICO E INTERPRETATIVO
 SOBRE AS TRÊS SUÍTES BRASILEIRAS DE
 OSCAR LORENZO FERNANDEZ

ALFEU RODRIGUES DE ARAÚJO FILHO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da / Unicamp como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação do Prof. Dr. Mauricy Matos / Martin do C.P.G. - I.A .

Campinas - 1996

Este exemplar é a redação final da tese defendida por ALFEU RODRIGUES DE ARAÚJO FILHO

e aprovada pela Comissão Julgadora em

31 de 10 de 1996

Mauricy Matos Martin
 PROF. DR. MAURICY MATOS MARTIN



UNIDADE	BC
N.º CHAMADA	7/UNICAMP
	ARTES
V.	Ex.
TOMBO BC	30936
PROC.	095/98
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 15,00
DATA	09/03/98
N.º CPD	

CM-00106526-0

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Ar15e

Araújo Filho, Alfeu Rodrigues de
Estudo analítico e interpretativo sobre as três suites
brasileiras de Oscar Lorenzo Fernandez¹ / Alfeu
Rodrigues de Araújo Filho -- Campinas, SP : [s.n.], 1996.

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

1. Lorenzo Fernandez, Oscar. 2. Suites (Piano)²
3. Música para piano – Análise, apreciação³. I. Martin,
Mauricy Matos. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES

ESTUDO ANALÍTICO E INTERPRETATIVO
SOBRE AS TRÊS SUÍTES BRASILEIRAS DE
OSCAR LORENZO FERNANDEZ

ALFEU RODRIGUES DE ARAÚJO FILHO

Aprovada por:

Prof. Dr. Mauricy Matos Martin

Profª. Dr. Maria Lúcia Paschoal

Prof. Dr. Homero Magalhães

Data :

DEDICATÓRIA

Dedico esta pesquisa a meus pais
Elza Maria Barros de Araújo e
Alfeu Rodrigues de Araújo .

AGRADECIMENTOS

Recebi , no decorrer deste trabalho , inúmeras colaborações . Gostaria de deixar registrado o meu agradecimento a várias pessoas que , direta ou indiretamente , enriqueceram significativamente o teor desta pesquisa.

Aos professores e funcionários do Mestrado , por seu profissionalismo e bom atendimento .

À Profa. Dra. Maria Lúcia Paschoal , pelo conhecimento e eficiência , que em muito contribuíram no desenvolvimento das análises .

Ao meu orientador e amigo Prof. Dr. Mauricy Matos Martin , pela amizade , confiança , acompanhamento e atenção que me dispensou .

Ao meu amigo José Luiz Bucciarelli , pela compreensão , crítica , incentivo e colaboração , demonstrados em todo o tempo .

Às minhas irmãs , Maria Cristina Barros de Araújo e Maria Regina de Araújo Travassos , pelo amor , respeito e carinho , a minha gratidão .

À minha querida Mônica Farid Hassan , pela amizade , auxílio e disposição com que sempre me recebeu .

Às minhas amigas , Maria Lucila Guimarães Junqueira , Sandra Puzzuolli e Regina Célia dos Santos , pelo companheirismo e apoio .

À Unicamp - Instituto de Artes , pela riqueza de informações que permitiu este investimento .

À Fapesp - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo , pela bolsa de estudos com duração de dois anos , permitindo , dessa forma , o desenvolvimento desta pesquisa .

LISTA DE ABREVIATURAS :

T = tônica

T₃ = tônica com a terça no baixo

t₃ = tônica menor com a terça no baixo

D = dominante

D₅ = dominante com a quinta no baixo

D⁷ = dominante com sétima

D (D) = dominante da dominante

D (S) = dominante da subdominante

D⁹ = dominante com nona

S = subdominante

S₃ = subdominante com a terça no baixo

I = 1º grau da escala de origem

IV = 4º grau da escala de origem

V = 5º grau da escala de origem

// = símbolo que representa uma respiração entre as frases

comp. = compassos

F. = frases

F.M. = fragmento musical

ost. = ostinato

SUMÁRIO

Resumopág.10
Introduçãopág.11
Capítulo 1 - LORENZO FERNANDEZ : UM NACIONALISTA	
1.1 - Biografia: Traços de uma personalidadepág.15
1.2 - Características Musicaispág.18
1.3 - Fernandez : Educador e Reformadorpág.22
1.4 - Catalogação em ordem cronológica de suas obras especificamente para piano solopág.23
Capítulo 2 - SUÍTES BRASILEIRAS : ANÁLISE DA ESTRUTURA - CONCLUSÕES PARA A INTERPRETAÇÃO	
2.1 - Primeira Suíte Brasileira	
2.1.1 - Velha Modinhapág.32
2.1.2 - Suave Acalantopág.44
2.1.3 - Saudosa Serestapág.52
2.2 - Segunda Suíte Brasileira	
2.2.1 - Ponteiopág.63
2.2.2 - Modapág.70
2.2.3 - Cateretêpág.80
2.3 - Terceira Suíte Brasileira	
2.3.1 - Toadapág.90
2.3.2 - Serestapág.104
2.3.3 - Jongopág.118

Conclusãopág.129

Anexos:

Anexo 1 - " Bases para a organização da música no Brasilpág.133

Anexo 2 - " O canto coral nas escolas "pág.138

Discografiapág.154

Bibliografiapág.157

RESUMO

Esta pesquisa consiste inicialmente em um levantamento histórico sobre a vida do compositor (conteúdo biográfico) , seguido de um estudo sobre o movimento nacionalista , detectando as principais influências que o mesmo exerceu na formulação das Três Suítes Brasileiras .

O enfoque analítico ressalta o aspecto formal ; delimitação das idéias musicais (linhas de fraseado) ; estruturas harmônicas ; construção rítmica; raciocínio simétrico ; pedalização ; dinâmica e a possível relação do título com o procedimento musical , utilizando como referencial teórico a " Structural Hearing : Tonal Coherence in Music " de Felix Salzer ; " Fundamentos da Composição Musical " de Arnold Schoenberg e " The Analysis of Music " de John White .

O trabalho interpretativo foi desenvolvido com respaldo na análise realizada , buscando , como resultado final , a decodificação do discurso musical .

O quadro conclusivo baseou-se em um estudo comparativo entre as Três Suítes Brasileiras , enfatizando o desenvolvimento do processo criativo do compositor em questão , assim como , posicionando as mesmas no contexto das obras pianísticas .

INTRODUÇÃO

Partindo-se da importância do movimento nacionalista na afirmação da cultura como patrimônio nacional , temos na figura de Oscar Lorenzo Fernandez um expoente de grande magnitude , destacando-se como compositor , regente e didata . Possui uma obra pianística reduzida , porém de indiscutível relevância artística e pedagógica e , concomitantemente , foi responsável pela formação do Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro , uma das mais importantes instituições do gênero no país .

A seleção das Três Suites Brasileiras como obra central da dissertação , vêm do fato das mesmas representarem um dos maiores destaques de sua obra pianística pelo emprego melódico , rítmico , contrapontístico e harmônico de nossa música , distinguindo claramente um idioma nacional e conseqüentemente contribuindo para a afirmação do nacionalismo como corrente estética .

Respeitando o rigor científico foi realizado inicialmente um levantamento bibliográfico , responsável pelos dados históricos , musicais e as principais influências na formação do compositor .

O material discográfico veio representar um importante ponto de apoio para a compreensão das técnicas composicionais e estilísticas empregadas pelo compositor, contribuindo no campo da análise musical e interpretativa .

O processo metodológico da análise teórico-musical está baseado na "Structural Hearing - Tonal Coherence in Music " de Felix Salzer que , consiste em sintetizar o conteúdo harmônico , valorizando os aspectos rítmicos e fraseológicos da obra, assim como , foram utilizados os " Fundamentos da Composição Musical " de Arnold Schoenberg e " The Analysis of Music " de John White , organizando o contexto melódico , rítmico e harmônico em três divisões distintas : MACRO , MÉDIA E MICRO ESTRUTURAS .

O trabalho interpretativo foi desenvolvido especificamente com o orientador Prof. Dr. Mauricy Matos Martin nas disciplinas de Criação Artística do Curso da Pós-Graduação , tendo como base o resultado do produto teórico aliado rigorosamente às informações fornecidas na partitura .

Enfim , a concretização desta pesquisa teve como objetivos :

- Resgatar o interesse dos músicos e intérpretes por um de nossos principais nacionalistas , proporcionando dessa forma , uma divulgação mais ampla de suas obras ;

- Frente à carência de estudos analíticos sobre as composições de Lorenzo Fernandez , tornar acessível o trabalho sobre as Três Suítes Brasileiras , expondo a relevância do material nelas contido e posicionando as mesmas no contexto geral de nossas obras pianísticas ;

- Mostrar a importância do movimento nacionalista na formação de um arsenal de obras que representam as nossas características e , acima de tudo , as nossas raízes .

CAPÍTULO 1

LORENZO FERNANDEZ : UM NACIONALISTA

1.1 - BIOGRAFIA : TRAÇOS DE UMA PERSONALIDADE

1.2 - CARACTERÍSTICAS MUSICAIS

1.3 - FERNANDEZ : EDUCADOR E REFORMADOR

1.4 - CATALOGAÇÃO EM ORDEM CRONOLÓGICA DE SUAS OBRAS ESPECIFICAMENTE PARA PIANO SOLO

BANDEIRA DA MINHA TERRA

Acácias amarelas
De folhas verdes.
Ao fundo o azul do céu...

Bandeira da minha terra !

Aves multicores
De asas verdes
E peito amarelo
Voando no azul do céu.

Bandeira da minha terra !

Yaras de cabelos verdes
E de pele dourada
Nas águas do rio azul .

Bandeira da minha terra !

O sol dourado
Iluminando a mata verde
No azul da manhã .

Bandeira da minha terra !

Pedaços da imensa bandeira
Cobrindo a Nação Brasileira .

Lorenzo Fernandez
Rio, 7 / 09 / 1937 .

1.1 - BIOGRAFIA : TRAÇOS DE UMA PERSONALIDADE

OSCAR LORENZO FERNANDEZ

(Rio de Janeiro - RJ , 04.11.1887 / Rio de Janeiro - RJ , 27.08.1948)

Segundo Vasco Mariz :

" Quando Oscar Lorenzo Fernandez morreu subitamente, aos cinquenta anos de idade , em 1948 , tudo indicava que seria o grande sucessor de Villa-Lobos . Os cargos que desempenhava , seu pretígio como compositor , regente e professor , uma personalidade extremamente insinuante e simpática , sua obra quase toda impressa , davam-lhe um futuro muito promissor na música brasileira. " (1)

Após desistir da medicina , iniciou o desenvolvimento de sua vocação musical, com os primeiros trabalhos como compositor em 1919 . Revelou uma evolução surpreendente, no que tange ao aprendizado , pois já em 1923 substituiu seu mestre Frederico Nascimento na cadeira de harmonia .

Nascido no final do século XIX , nas duas primeiras décadas do século XX sua formação musical e artística foi delineada , momento em que o Brasil assimilava a Europa nas ciências e nas artes , vivenciando o trajeto entre o romantismo e o modernismo , período esse marcado por grandes mutações . Entretanto , Oscar Lorenzo Fernandez não criou novas tendências musicais , sendo que o resultado de seu produto artístico revela a utilização de processos de composição já conhecidos , aos quais acrescenta o emprego da expressividade .

O compositor nunca viajou aos Estados Unidos , nem à Europa. Com exceção de algumas viagens aos países Sul-Americanos, sua formação intelectual foi essencialmente brasileira .

(1) Mariz , Vasco. História da Música no Brasil . Rio de Janeiro (RJ) : Civilização Brasileira , 1981 , p. 160 .

A base de seu aprendizado musical ocorreu no Instituto Nacional de Música, tendo como mestres Frederico Nascimento , Alberto Nepomuceno , Henrique Oswald e Francisco Braga .

Ao lado de músicos como Villa-Lobos e Gallet , lutou pela conscientização e concretização do nacionalismo musical , demonstrando com suas obras que a adesão consciente à escola nacional não impossibilitava a criação de uma linguagem pessoal . Compositor pouco audacioso , convém lembrar que o seu nacionalismo é considerado como descendente de Nepomuceno e não de Villa-Lobos.

A fase inicial da vida artística do compositor é marcada pela música vocal , enriquecendo o lirismo brasileiro com várias canções com destaque para a obra " Toada P'ra Você " (1928). Desenvolveu também interesse pela literatura coral . Tornou-se reconhecido de modo definitivo como compositor por volta de 1923 , com a obra " Trio Brasileiro " , para violino, piano e violoncelo . Através desta obra , recebeu em 1924 seu primeiro prêmio como compositor , no "Concurso Internacional " realizado no Rio de Janeiro .

À parte de suas atividades como compositor , foi responsável pela fundação da Sociedade de Cultura Musical em 1920 e ainda um dos membros fundadores da Academia Brasileira de Música .

Atuou significativamente no contexto musical do Rio de Janeiro , entre 1928 e 1948 , nas atividades de compositor , professor e regente . Apesar de ser considerado um excelente regente , não desenvolveu carreira profissional nesta área, todavia , constata-se que em seus concertos a música brasileira participava de forma decisiva. As obras dos músicos brasileiros que mais regeu em ordem crescente foram de : Miguez , Mignone , Villa - Lobos , Oswald , Nepomuceno , Francisco Braga e Carlos Gomes .

Substituiu Villa-Lobos inúmeras vezes no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e publicou a revista " Ilustração Musical " em 1930 , a qual atingiu grande prestígio na época .

Em 1936 , fundou no Rio de Janeiro o Conservatório Brasileiro de Música , centro educacional de inquestionável importância , cuja sede está estabelecida no prédio da Avenida Graça Aranha , nome de profunda relação na vida de Lorenzo Fernandez . Os cursos de " Estética Musical " , " Técnica Dodecafônica " e " Música Eletro-Acústica " , foram algumas das idéias pioneiras desenvolvidas no Conservatório Brasileiro de Música o qual , desvinculado dos programas de ensino público , oferecia , além das disciplinas previstas em lei , vários cursos livres que não eram ministrados na rede oficial .

Profundo conhecedor de música , desenvolveu a arte da poesia como dileitante. Foi considerado , no quadro literário , como um neo-simbolista.

Apesar da influência européia participar ativamente na formação cultural do nosso país , o produto artístico de Lorenzo Fernandez procura uma linguagem nacional que reflita a sensibilidade brasileira .

Segundo Vasco Mariz (5) , podemos dividir sua produção artística em três fases:

PRIMEIRA FASE - PERÍODO : 1918 - 1922

INFLUÊNCIA DO IMPRESSIONISMO FRANCÊS (6)

Características : - Bitonalidade ;
 - Harmonia Complexa e
 - Certa ausência de brasilidade .

Obras : INSTRUMENTAL - Miragem op.2
 VOCAL - A Saudade op.11

SEGUNDA FASE - PERÍODO : 1922 - 1938

APROVEITAMENTO SISTEMÁTICO DO FOLCLORE

Características : - Utilização de procedimentos melódicos , contrapontísticos , rítmicos e harmônicos tendo como base temas populares .

Obras : INSTRUMENTAL - Valsa Suburbana e Suítes Brasileiras .
 VOCAL - Toada P'ra Você .
 ORQUESTRAL - Reisado do Pastoreio .

(5) Mariz , Vasco . História da Música no Brasil . Rio de Janeiro : Civilização Brasileira , 1981 , p.162

(6) Ponto de vista discutível , uma vez que o Impressionismo foi um movimento artístico vinculado às Artes Plásticas e não ao Histórico musical .

TERCEIRA FASE - PERÍODO : 1938 - 1948

CICLO UNIVERSALISTA

Características : - Unidade temática ;
- Exclusão de ornamentos ;
- Universalismo ;
- Politonalidade e Polirritmia.

OBRA INSTRUMENTAL : Sonata Breve .

1.3 - FERNANDEZ : EDUCADOR E REFORMADOR

Com seus artigos : " Bases para a Organização da Música no Brasil " e " Canto Coral nas Escolas " , publicados respectivamente em outubro de 1930 e março de 1931 pela revista " Ilustração Musical " no Rio de Janeiro , o compositor antecipou as reformas no processo de educação musical .

Esses trabalhos estão relatados na íntegra em forma de anexos desta dissertação , ratificando a autenticidade do pioneirismo de suas idéias como educador e reformador , assim como , revelando uma outra faceta de suas múltiplas atividades : crítico e educador musical .

1.4 - CATALOGAÇÃO EM ORDEM CRONOLÓGICA DE SUAS OBRAS ESPECIFICAMENTE PARA PIANO SOLO

1918 : RIO DE JANEIRO

DUAS MINIATURAS OP.1

Ed. Irmãos Vitale (SP)

1919 : RIO DE JANEIRO

MIRAGEM OP.2

Ed. Irmãos Vitale (SP)

1919 : RIO DE JANEIRO

NOTURNO OP.3

Ed. Irmãos Vitale (SP)

1920 : RIO DE JANEIRO

ARABESCA OP.5

Ed. Casa Bevilacqua (RJ)

1922 : RIO DE JANEIRO

HISTORIETAS MARAVILHOSAS OP.12

I - Serenata do Príncipe Encantado

II - Branca de Neve

III - Bela Adormecida

IV - Aventuras do Pequeno Polegar

V - A Gata Borracheira

VI - Chapeuzinho Vermelho

VII - A Fada do Bosque

Ed. Irmãos Vitale (SP)

1922 : RIO DE JANEIRO

PRELÚDIOS NO CREPÚSCULO OP. 15

I - Evocação da Tarde

II - Idílio

III - Angelus

IV - Pírilampos

Ed. Casa Bevilacqua (RJ)

1923 : RIO DE JANEIRO

REVERIE OP. 20

Ed. Irmãos Vitale (SP)

1923 : RIO DE JANEIRO

VISÕES INFANTIS OP. 22

I - Pequeno Cortejo

II - Ronda Noturna

III - Dança Misteriosa

Ed. Irmãos Vitale (SP)

1924 : RIO DE JANEIRO

PRELÚDIO FANTÁSTICO OP. 25

Ed. Casa Bevilacqua (RJ)

1925 : RIO DE JANEIRO

HISTORIETA INGÊNUA

Ed. Casa Bevilacqua (RJ)

1926 : RIO DE JANEIRO

BERCEUSE DA BONECA TRISTE OP. 39

Ed. Irmãos Vitale (SP)

1926 : RIO DE JANEIRO

POEMETOS BRASILEIROS (PRIMEIRA SÉRIE)

I - A Partida da Jangada

II - Crepúsculo Sertanejo

III - Dança dos Tangarás

1927 : RIO DE JANEIRO

PRESENTES DE NOEL

I - A Dança automática

II - A Boneca Sonhadora

III - O Soldadinho da Perna Quebrada

IV - A Monótona Caixinha de Música

Ed. Casa Bevilacqua (RJ)

1927 : RIO DE JANEIRO

VALSA EXÓTICA

1927 : RIO DE JANEIRO

DANÇA LÂNGUIDA

1927 : RIO DE JANEIRO

FOLHAS D'ALBUM

1927 : RIO DE JANEIRO

PRIMEIRA BRASILIANA

1927 : RIO DE JANEIRO

PEÇAS BURLESCAS OP. 53

I - Marcha dos Soldadinhos Desafinados

II - Acalanto da Saudade

Ed. Ricordi (SP)

1928 : RIO DE JANEIRO

POEMETOS BRASILEIROS (SEGUNDA SÉRIE)

I - Canção da Tarde

II - A Morte do Sabiá

III - O Bloco das Pastorinhas

1929 : RIO DE JANEIRO

TRÊS ESTUDOS EM FORMA DE SONATINA

OP.62 NR. 1

I - Allegro con brio

II - Moderato

III - Alegro Scherzoso

Ed. G. Ricordi (Milão)

1932 : RIO DE JANEIRO

BONECAS

I - A Dançarina Espanhola

II - A Pastorinha Portuguesa

III - A Camponesa Italiana

IV - A Lenhadora Russa

V - A Baianinha das Cocadas

Ed. Irmãos Vitale (SP)

1932 : RIO DE JANEIRO

VALSA SUBURBANA OP.7

Ed. Ricordi (SP)

1933 : RIO DE JANEIRO

BAZAR

I - O Cavaleiro Fantástico

II - O Pião da Música

III - O Ferreiro Automático

IV - O Barquinho de Vela

V - O Trenzinho de Mola
Ed. Irmãos Vitale (RJ)

1935 : RIO DE JANEIRO

RECORDAÇÕES DA INFÂNCIA

I - Caminho da Serra
II - Na Beira do Rio
III - Fogueiras de São João
Ed. Arthur Napoleão

1936 : RIO DE JANEIRO

PRIMEIRA SUÍTE BRASILEIRA

I - Velha Modinha
II - Suave Acalanto
III - Saudosa Seresta
Ed. Irmãos Vitale (SP)

1937 : RIO DE JANEIRO

MINHAS FÉRIAS

I - Madrugada
II - Manhã na Praia
III - Caçando Borboleta
Ed. Arthur Napoleão

1937 : RIO DE JANEIRO

PEQUENA SUÍTE INFANTIL

I - Cantiga
II - Acalanto
III - Folgado
Ed. G. Ricordi (SP)

1938 : RIO DE JANEIRO

SEGUNDA SUÍTE BRASILEIRA

I - Ponteio

II - Moda

III - Cateretê

Ed. Irmãos Vitale (SP)

1938 : RIO DE JANEIRO

TERCEIRA SUÍTE BRASILEIRA

I - Toada

II - Seresta

III - Jongo

Ed. Irmãos Vitale (SP)

1942 : RIO DE JANEIRO

SUÍTE DAS CINCO NOTAS

I - Despertar

II - Teimosia

III - Acalanto

IV - Roda

V - Pastoral

VI - Lamento

VII - Valsinha

VIII - Caminho da Escola

Ed. Irmãos Vitale (SP)

1944 : RIO DE JANEIRO

BONECA YAYÁ

I - Yayá Dançando

II - Yayá Sonhando

III - Yayá Brincando

Ed. Irmãos Vitale (SP)

1947 : RIO DE JANEIRO

SONATA BREVE

Ed. Sothern Publisching Co.Inc. - Peer

International Corporation - New York (E.U.A.)

CAPITULO 2

SUÍTES BRASILEIRAS : ANÁLISE DA ESTRUTURA - CONCLUSÕES PARA A INTERPRETAÇÃO

2.1 - PRIMEIRA SUÍTE BRASILEIRA

2.1.1 - VELHA MODINHA

2.1.2 - SUAVE ACALANTO

2.1.3 - SAUDOSA SERESTA

2.2 - SEGUNDA SUÍTE BRASILEIRA

2.2.1 - PONTEIO

2.2.2 - MODA

2.2.3 - CATERETÊ

2.3 - TERCEIRA SUÍTE BRASILEIRA

2.3.1 - TOADA

2.3.2 - SERESTA

2.3.3 - JONGO

MÚSICA

Tuas mãos deixaram o teclado
Numa mudez de carícias sonoras
Transmitindo as vibrações misteriosas
De fanfarras altissonantes

Dentro de mim os clarins
Entre o rufar dos Tambores ,
Dão o toque da alvorada.

Fora de nós
Tudo é silencio ...

Lorenzo Fernandez
Rio,21 / 01 / 1941.

2.1 - PRIMEIRA SUÍTE BRASILEIRA

2.1.1 - VELHA MODINHA

MACRO - ESTRUTURA

A peça agrupa 34 compassos , os quais se desenvolvem em uma única seção divididos da seguinte forma :

INTRODUÇÃO - Compassos 1 ao 4

FRASES - Compassos 5 ao 28

CODA - Compassos 29 ao 34

MÉDIA ESTRUTURA

INTRODUÇÃO (Compassos 1 ao 4)

A voz do baixo apresenta , por três vezes consecutivas , construções melódicas semelhantes, porém , com redução intervalar (sétima , sexta e quarta).

The image shows a musical score for the introduction of 'Velha Modinha'. It consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The tempo is marked 'Moderato (♩ = 84)'. The first measure is marked '1' and contains a bass clef, a forte dynamic 'f', and the instruction 'crescendo'. The second measure is marked '2' and contains a bass clef, a sharp sign, and a circled '6a'. The third measure is marked '3' and contains a bass clef, a sharp sign, and a circled '4a'. The fourth measure is marked '4' and contains a bass clef, a sharp sign, and the instruction 'ritardando e dim.'. The bass staff shows a sequence of notes with a circled '6a' under the first measure, a circled '4a' under the second measure, and a circled '3a' under the third measure. The final measure of the introduction shows a bass clef, a sharp sign, and a circled '2a'.

A introdução finaliza com a construção de um desenho melódico descendente, predominantemente em movimento cromático, enriquecido por articulação entre legato e staccato, o que sugere o som de um violão. (1)

desenho melódico sugerindo o som do violão

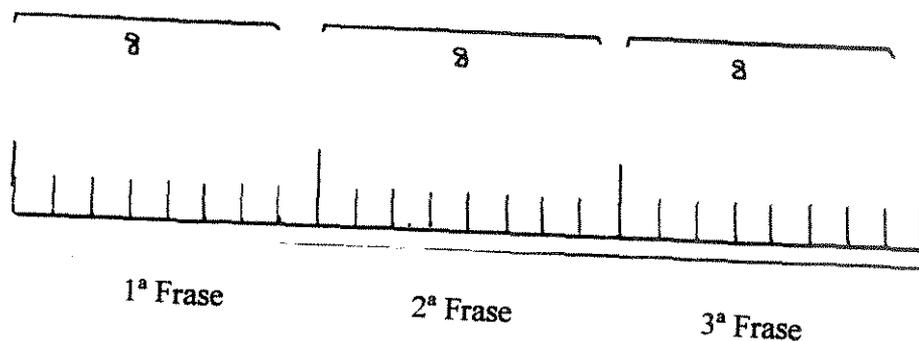
Nos compassos 1 e 2, as células melódicas das linhas do soprano e contralto representam uma ponte de ligação entre os elementos desenvolvidos na voz do baixo:

FRASES (compassos 5 ao 28)

Nesta parte, detectamos a formação de três frases:

- 1ª Frase - Compassos 5 ao 12
- 2ª Frase - Compassos 13 ao 20
- 3ª Frase - Compassos 21 ao 28

(1) Inserir o som de instrumentos populares no conteúdo musical era uma prática comum dos compositores pertencentes à escola nacionalista.



1 compasso = 0,5 mm

Distribuindo exatamente oito compassos para cada uma das frases, o compositor revela seu raciocínio simétrico na organização e formulação da obra.

1ª FRASE (COMPASSOS 5 AO 12)

Projetada em textura polifônica, temos no soprano a linha melódica principal composta de quatro fragmentos musicais :

1º Fragmento

2º Fragmento

3º Fragmento

4º Fragmento

A origem do primeiro fragmento musical se encontra na segunda célula melódica exposta na introdução (compassos 1 e 2).

Introdução

origem

1º Fragmento

O início do segundo fragmento é idêntico ao primeiro , sendo que , sua finalização cria uma suspensão na nota lá , conduzindo o intérprete a expandir o volume sonoro .

1º Fragmento

2º Fragmento

suspensão na nota lá

O terceiro fragmento representa o eixo central da primeira frase . Está elaborado dentro da mesma relação intervalar do primeiro fragmento , porém , em uma região mais aguda , atingindo o ponto culminante .

1º Fragmento

3º Fragmento

notas conjuntas

notas conjuntas

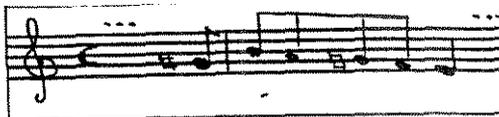
região mais aguda da 1ª Frase

O quarto fragmento musical finaliza a primeira frase e utiliza duas vezes consecutivas um desenho melódico ascendente, cuja origem se encontra no final do primeiro fragmento melódico, porém, invertido:

1º Fragmento musical



Final do 1º fragmento utilizado na elaboração do 4º fragmento



4º Fragmento



1ª Inversão

2ª Inversão

Nos compassos 5, 7 e 9, a linha do tenor complementa harmonicamente a linha do baixo, formando os acordes de sustentação da melodia.

Dando continuidade à linha do tenor , observamos nos compassos 6 , 8 e 10, a utilização de células melódicas do primeiro fragmento , criando uma ponte entre os elementos musicais apresentados no soprano .

1º Fragmento melódico



1º Fragmento melódico



1ª Inversão

2ª Inversão

Na exposição da primeira frase (compassos 5 ao 12) , o baixo apresenta três vezes consecutivas um desenho melódico por intervalos de segunda e terça ; quebra esta estrutura no final do compasso 10 e cria um elemento de conexão entre o final da primeira frase e o início da segunda .



Elemento de conexão

próxima frase

2ª FRASE (COMPASSOS 13 AO 20)

O que difere a segunda frase da primeira é a linha melódica . Na segunda frase, esta linha é ininterrupta e não formulada por fragmentos musicais como na primeira frase . Este discurso musical mais contínuo provoca um maior acúmulo de tensão , tornando esta frase o ponto culminante de toda a obra .

3ª FRASE (COMPASSOS 21 AO 28)

A terceira frase é uma repetição fiel da segunda , exceto na finalização que , elaborada através de um desenho melódico descendente na linha do soprano , prepara com um ritardando o início da coda .

CODA (COMPASSOS 29 AO 34)

A coda utiliza nos compassos 29 ao 32 os mesmos elementos rítmicos , melódicos e harmônicos descritos na introdução e , nos compassos 33 e 34 reapresenta na linha do soprano o primeiro fragmento musical utilizado na elaboração da primeira frase , tornando este , o motivo melódico fundamental para a construção da Velha Modinha .

motivo melódico fundamental



HARMONIA

O centro tonal da peça é lá menor e na elaboração da introdução observamos elementos harmônicos que ratificam a tonalidade , mesmo que rapidamente :

- presença da dominante no início de cada uma das células melódicas



- escala de lá menor inserida no desenho melódico descendente e primeiro repouso na dominante da tonalidade.

acorde da dominante



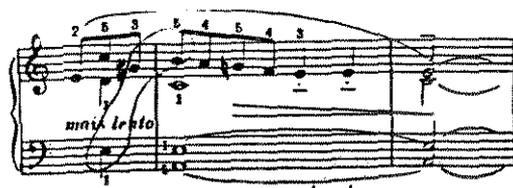
O ⇒ notas da escala de lá menor

As três frases apresentam a mesma estrutura harmônica que será representada com a exposição da primeira frase (compassos 5 ao 12) :



A finalização da peça é realizada por uma cadência perfeita (D - T).

motivo melódico



D T

RITMO

O ritmo da Velha Modinha pode ser representado pela sucessão contínua da colcheia. Este equilíbrio só é quebrado nos compassos 18 e 19 onde um contraponto construído no contralto cria uma síncope, quebrando temporariamente a regularidade rítmica .

TEXTURA

A obra apresenta um plano de três vozes desempenhando os seguinte papéis:

SOPRANO - linha melódica principal ;

TENOR - complemento harmônico utilizando , algumas vezes , fragmentos da linha melódica principal ;

BAIXO - condutor da estrutura harmônica .

Porém , nos compassos 18 e 19 observamos uma troca de papéis :

SOPRANO - linha melódica secundária ;

TENOR - contraponto ;

BAIXO - linha melódica principal , no qual , a expressão " cantando " confirma este raciocínio

linha melódica secundária

contraponto

linha melódica principal

TESSITURA

O registro predominante da peça é :

MICRO - ESTRUTURA

Elemento melódico fundamental :

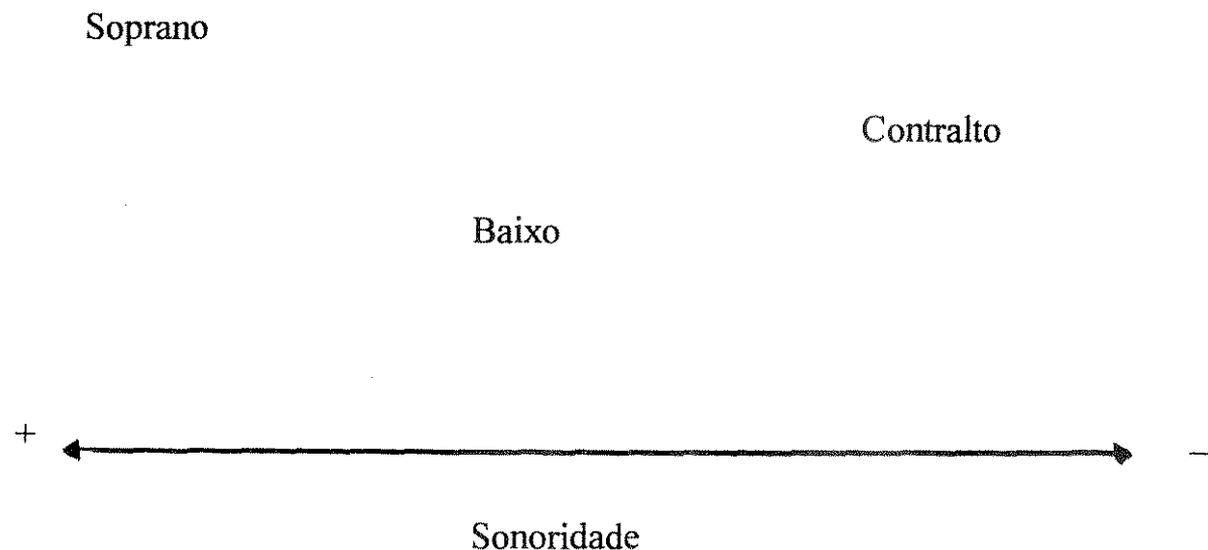
Elemento rítmico fundamental :

♩ = figura ritmo-motor

CONCLUSÕES PARA A INTERPRETAÇÃO

O intérprete deverá criar três planos sonoros distintos para dar clareza à construção polifônica .

O plano sonoro básico pode ser estabelecido , no contexto hierárquico de maior para menor sonoridade , da seguinte forma :



Este plano só é alterado na introdução , cuja melodia principal pertence à linha do baixo e nos compassos 18 , 19 e 20 , devido ao novo posicionamento das vozes descrito na textura .

Como as linhas melódicas estão construídas basicamente por graus conjuntos, a pedalização deverá ocorrer dentro de um constante trêmulo , suavizando as dissonâncias que poderão ocorrer .

Sabendo que a construção melódica deste peça tem por base uma linha vocal, caberá ao executante construir as frases com uma certa liberdade rítmica , criando as respirações inerentes ao canto .

2.1.2 - SUAVE ACALANTO

MACRO - ESTRUTURA

De acordo com o título , a peça é uma canção de ninar . Não apresenta seções contrastantes , mas , uma única parte onde as características rítmicas e melódicas são constantes , favorecendo assim a elaboração de uma atmosfera suave e calma .

Dessa forma , há seis frases musicais , obedecendo à seguinte distribuição:

1ª Frase : Compassos 1 ao 4

2ª Frase : Compassos 5 ao 8

3ª Frase : Compassos 9 ao 12

4ª Frase : Compassos 13 ao 16

5ª Frase : Compassos 17 ao 20

6ª Frase : Compassos 21 ao 24

Codeta : Compassos 24 e 25

MÉDIA - ESTRUTURA

FRASES

Quadro da Linha melódica de cada frase :

1ª Frase

2ª Frase

3ª Frase

4ª Frase

5ª Frase

6ª Frase

Comparando a construção das frases descritas anteriormente , observamos que há elementos que representam a unidade da obra como :

- Todas as frases tem início anacrúsico ;

- Incorporando quatro compassos para cada uma das frases , detectamos que o fator proporção foi um elemento fundamental utilizado pelo compositor no projeto musical do Suave Acalanto .

Mesmo não dividindo a obra em partes distintas , notamos que as frases estão agrupadas duas a duas :

A - 1ª e 2ª Frases

A' - 3ª e 4ª Frases

A'' - 5ª e 6ª Frases

A - 1ª e 2ª FRASES (COMPASSOS 1 AO 8)

A 1ª e 2ª Frases são idênticas. Dessa forma , a peça expõe a construção rítmica , melódica e sua relação harmônica , confirmando todo este material na 2ª Frase .

Suavemente (♩ = 66)

PIANO *ppp* una corda (surdina)

1ª Frase

2ª Frase

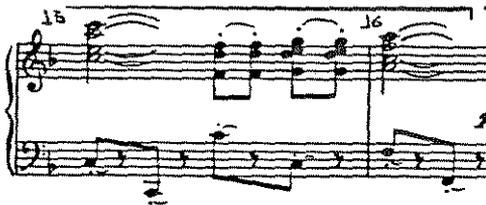
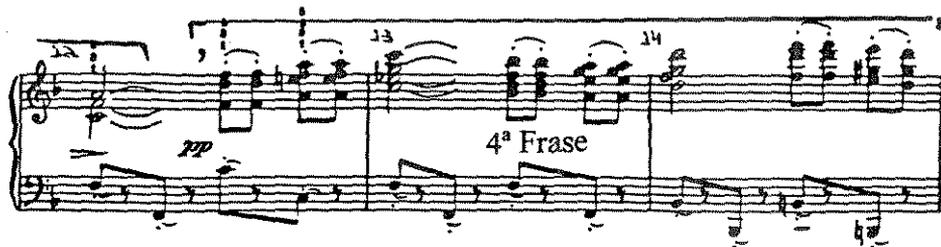
ad simile

A' - 3ª e 4ª FRASES (COMPASSOS 9 AO 16)

Embora o material melódico seja idêntico em ambas as frases, é criado um resultado contrastante através da mudança de registro e dinâmica .

REGISTRO : A terceira frase está na região média do instrumento , enquanto a quarta está na região aguda .

DINÂMICA : A terceira frase está elaborada no plano sonoro " F " , representando a mesma o ponto culminante de toda a obra. A quarta , apresenta seu plano sonoro em " pp " , soando como um eco da terceira .



A'' - 5ª e 6ª FRASES (COMPASSOS 17 AO 24)

São frases distintas , porém , construídas através da repetição de fragmentos musicais , dando a sensação da finalização das idéias .

5ª Frase



1º Fragmento



2º Fragmento



6ª Frase



1º Fragmento



2º Fragmento



3º Fragmento



HARMONIA

O centro tonal do Suave Acalanto é fá maior , onde salientamos :

- A construção melódica das duas frases iniciais (compassos 1 ao 8) tem como base harmônica a dominante da tonalidade (Fá Maior) , presente na linha do baixo em forma de ostinato .

Suavemente ($\text{♩} = 66$)

PIANO *ppp* una corda (surdina)

1 2 3 4 5 6 7 8

ppp simile

- A terceira e a quarta frases apresentam a seguinte relação harmônica : D - T - S - D - T ; porém , observamos a partir do compasso 14 , a construção de uma modulação cromática na linha do baixo:

PIANO *cresc.*

9 10 11 12 13 14

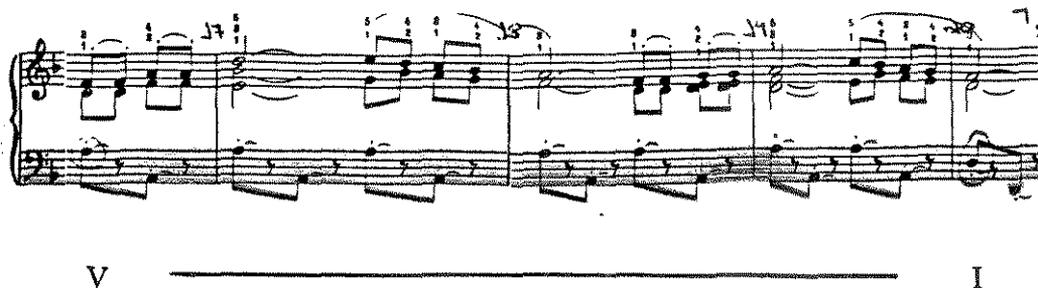
ppp modulação cromática

Ré eólio

15 16 17

- A quinta frase se encontra em ré eólio .

Ré eólio



- A sexta frase em ré eólio , desenvolve a relação V - I até o compasso 23, onde ocorre o retorno para Fá Maior , através de uma modulação cromática , finalizando com uma cadência perfeita (D - T) , porém , o mi b (7ªm de fá) caracteriza como modal (mixolídio) .

Ré eólio

Fá Maior



Relação V - I

modulação cromática

D T
cadência
perfeita

RITMO

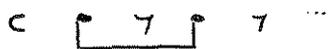
A construção rítmica da peça é caracterizada pela repetição .

Célula rítmica :



O clima calmo de acalanto é auxiliado pela presença do ostinato .

Célula do ostinato :



TEXTURA

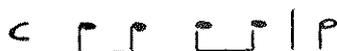
A obra está elaborada em textura homofônica , cuja linha melódica está representada pelas notas superiores dos acordes .

MICRO - ESTRUTURA

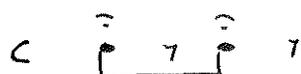
Célula melódica fundamental :



Célula rítmica fundamental :



Célula rítmica do ostinato :



CONCLUSÕES PARA A INTERPRETAÇÃO

O intérprete deverá timbrar as notas superiores dos acordes tornando a linha melódica clara , obtendo um grande equilíbrio rítmico , criando o ato de embalar

dentro de uma sensação de aconchego .

A articulação desenvolvida na linha melódica  , induz à valorização da primeira nota , tornando a segunda um eco .

Toda a obra deverá ser executada com o pedal " *una corda* " , conforme indicação na partitura , assim como , as notas do ostinato serão levemente timbradas , utilizando o pedal com o objetivo de criar uma ressonância , resultando uma atmosfera envolvente .

2.1.3 - SAUDOSA SERESTA

MACRO - ESTRUTURA

A Saudosa Seresta está estruturada na forma ternária (A - B - A), distribuindo simetricamente os compassos da seguinte maneira :

A - Compassos 1 ao 16

B - Compassos 17 ao 48

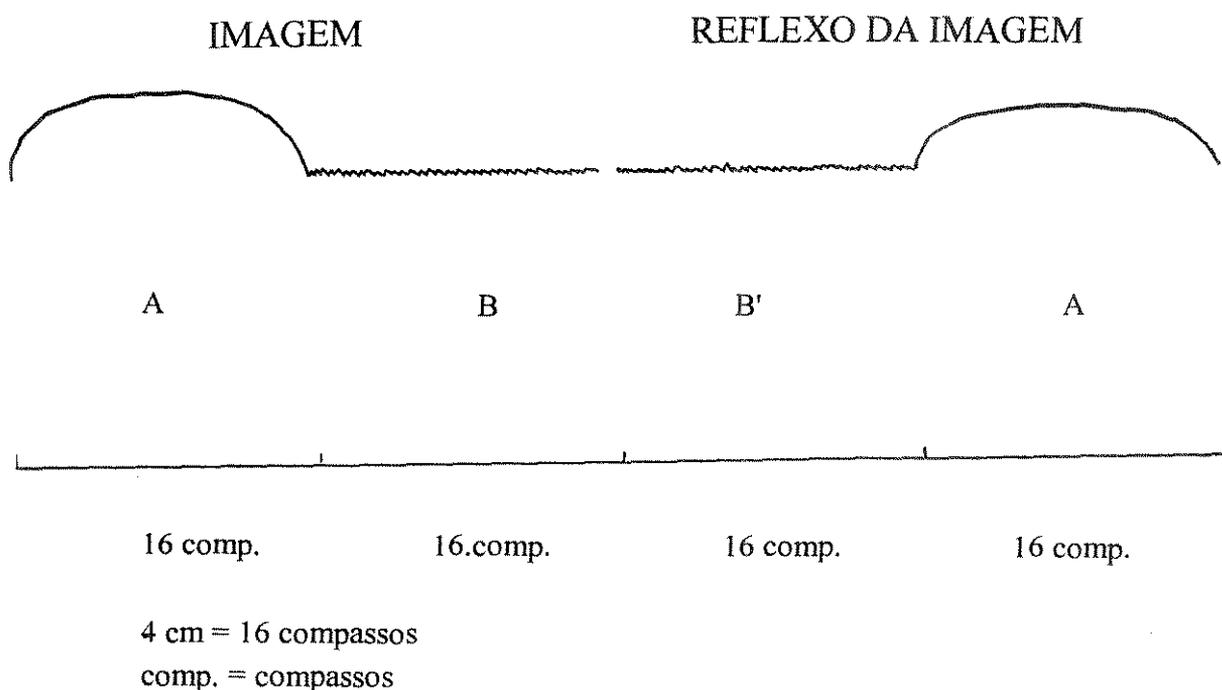
A - Compassos 49 ao 64

Observamos uma subdivisão na parte B , onde :

- Compassos 17 ao 32 : ocorre a apresentação dos elementos rítmicos , melódicos e harmônicos desta seção ;

- Compassos 33 ao 48 : reapresentação dos elementos musicais entre os compassos 17 ao 32 .

Dessa forma , há dezesseis compassos para cada uma das seções e constatamos o efeito do reflexo de uma imagem frente ao espelho , fruto dessa disposição formal .



MÉDIA - ESTRUTURA

FRASES

A peça está estruturada em quatro frases :

- 1ª Frase - Compassos 1 ao 16
- 2ª Frase - Compassos 17 ao 32
- 3ª Frase - Compassos 33 ao 48
- 4ª Frase - Compassos 49 ao 64

Sabendo que a terceira e quarta frases são resultados do reflexo descrito no plano da Macro - Estrutura , analisaremos somente a primeira e segunda frases .

1ª FRASE (COMPASSOS 1 AO 16)

A linha melódica principal é apresentada no baixo por uma única frase , formada através de um conjunto de semi - frases e fragmentos musicais .

FRASES

The musical score for the first phrase (measures 1-16) is presented in five staves. The first three staves represent semi-phrases: the 1ª Semi - Frase (measures 1-4), the 2ª Semi - Frase (measures 5-8), and the 3ª Semi - Frase (measures 9-12). The final two staves represent musical fragments: the 1º Fragmento Musical (measures 13-14) and the 2º Fragmento Musical (measures 15-16). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Com a exposição dos elementos melódicos que incorporam a construção da primeira frase , constatamos que :

- As duas primeiras semi - frases iniciam na mesma nota , porém , a segunda se desenvolve por uma célula melódica invertida e finaliza com o mesmo movimento intervalar da primeira .

1ª Semi - Frase

2ª Semi - Frase

2ª Maior

célula melódica invertida

- A terceira semi - frase apresenta um desenho melódico invertido e origina o primeiro fragmento musical , que traz a mesma relação intervalar anterior porém , um tom abaixo .

3ª Semi - Frase

1º Fragmento Musical

mesma relação intervalar

O segundo fragmento musical conclui a primeira frase com uma relação intervalar idêntica ao primeiro fragmento e termina com o mesmo movimento melódico do final da primeira semi - frase , porém , formando um intervalo de segunda menor .

Final da 1ª Semi - Frase

2ª Maior

1º Fragmento musical

2º Fragmento musical

2ª menor

Uma linha melódica secundária , em intervalos de terça , ocorre entre o soprano e contralto na elaboração da 1ª frase .

2ª FRASE (COMPASSOS 17 AO 32)

Nesta seção , os elementos contrastantes são :

- A linha melódica principal está estabelecida na voz do soprano ;
- Tempo de valsa presente entre o tenor e baixo .

Com a associação destes dois elementos descritos acima , fica estabelecida uma das características da Seresta ou Serenata , que é melodia com acompanhamento.

Observamos a mesma construção fraseológica com a sobreposição das linhas melódicas principais das partes A e B , revelando uma unidade entre as partes.

Parte B

Linha melódica

Parte A

HARMONIA

Com a sobreposição da linha melódica secundária da seção A (soprano e contralto) com o acompanhamento em tempo de valsa da seção B (tenor e baixo), ratificamos a seguinte relação harmônica :

Tonalidade de origem : Ré menor

$t_3 \ D_5^1 \ t \ t_3 \ D(S) \ S \ D_5^1 \ S^6 \ D^4 \ t_1 \ D(D) \ D^7$

Seção A : Compassos 1 ao 16

Seção B : Compassos 17 ao 32

Parte A
Linha em terças

Parte B
Ritmo de valsa

Parte A
Linha em terças

Parte B
Ritmo de valsa

Parte A
Linha em terças

Parte B
Ritmo de valsa

Parte A
Linha em terças

Parte B
Ritmo de valsa

Com o objetivo de expor os elementos musicais fundamentais utilizados na construção da seção B , apresentamos um trabalho de síntese :

A

B

Handwritten musical score for section B, consisting of three systems of two staves each. The first system includes measures 17-21, the second system measures 22-26, and the third system measures 27-31. A fourth system shows measures 32-33. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'p'.

C

Handwritten musical score for section C, consisting of two systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and chord symbols such as t_3 , D_5^1 , t , t , D_5^1 , and S . A double bar line is present at the end of the first system.

RITMO

Na linha melódica principal da primeira frase (compassos 1 ao 16) a estrutura rítmica é a seguinte :

- A primeira e a segunda semi-frases utilizam os mesmos elementos rítmicos.



- A terceira semi-frase , quanto ao aspecto rítmico , apresenta uma variação no final .

1ª Semi - Frase	$\frac{3}{4}$	$\text{p} \cdot$		r	e e e		$\text{p} \cdot$		p	z
3ª Semi - Frase	$\frac{3}{4}$	$\text{p} \cdot$		r	e e e		r	e e e		$\text{r} \dots$

final

- O primeiro fragmento musical é uma repetição rítmica da terceira semi - frase.

3ª Semi - Frase	$\frac{3}{4}$	$\text{p} \cdot$		r	e e e		r	e e e		$\text{r} \dots$
1º Fragmento Musical	$\frac{3}{4}$	\dots		r	e e e		r	e e e		$\text{r} \dots$

- O segundo fragmento musical utiliza o final rítmico da primeira semi-frase .

1ª Semi - Frase

2º Fragmento Musical

A linha melódica secundária desenvolvida entre soprano e contralto está baseada nas seguintes células rítmicas :

A linha melódica da segunda frase na seção B , tem na colcheia sua figura ritmo-motor , acompanhada por um " tempo de valsa " elaborado entre tenor e baixo .

TEXTURA

As seções apresentam texturas distintas :

Seção A - na apresentação de duas linhas melódicas , principal (baixo) e secundária (soprano e contralto) , há uma textura polifônica .

Seção B - textura homofônica , linha melódica no soprano com acompanhamento nas vozes de tenor e baixo .

TESSITURA

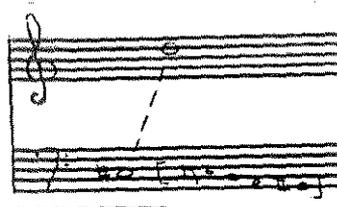
Seção A - a tessitura predominante dessa seção é :

Seção B - as três regiões (agudo



TESSITURA

Seção A - a tessitura predominante dessa seção é :



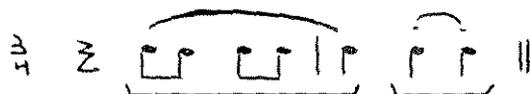
Seção B - as três regiões (aguda - média - grave) constituem esta seção . Há uma predominância da região aguda na linha melódica .

MICRO - ESTRUTURA

Elemento rítmico fundamental presente na elaboração da linha melódica principal da primeira frase :



Células rítmicas da linha melódica secundária da primeira frase :



☞ = figura ritmo-motor da linha melódica da seção B .

CONCLUSÕES PARA A INTERPRETAÇÃO

O instrumentista deverá criar planos sonoros distintos em ambas as partes , salientando a linha melódica principal .

O rigor rítmico será fundamental para tornar a estrutura melódica simples e clara (típico de uma seresta) . Observamos que os rallentandos estabelecidos na partitura desempenham a função de conexão entre o final de uma frase e início da outra .

O toque legato , será fundamental na execução da obra , uma vez que as linhas melódicas estão desenvolvidas basicamente por graus conjuntos , inviabilizando a presença maciça do pedal .

2.2 - SEGUNDA SUÍTE BRASILEIRA

2.2.1 - PONTEIO

Expressão cujos significados são um "toque de viola, no Brasil rural, no sentido de executar, dedilhar, tanger. Também gênero de peça da escola nacionalista brasileira". (1)

A construção dessa peça parte de uma idéia principal que se desenvolve em formas variadas. Esse procedimento, cria uma sensação de experimentação ou improvisação característica do prelúdio.

Sob esse aspecto, segundo o verbete do Dicionário de Música da edição Zahar:

"Desde meados do século XVII, os prelúdios, passaram a formar os primeiros movimentos de suítes para alaúde ou cravo. Eram, por vezes, de natureza improvisada, como os prelúdios de Luis Couperin." (2)

MACRO - ESTRUTURA

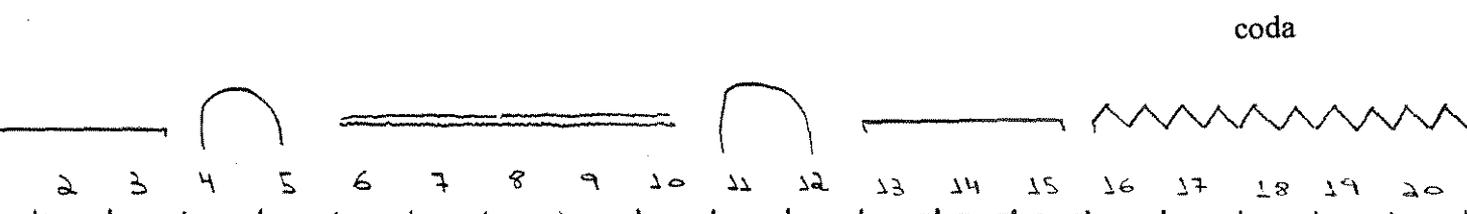
A obra está desenvolvida em uma única seção, abrangendo cinco frases e uma coda, distribuídas em 20 compassos da seguinte forma:

- 1ª Frase - compassos 1 ao 3
- 2ª Frase - compassos 4 e 5
- 3ª Frase - compassos 6 ao 10
- 4ª Frase - compassos 11 e 12
- 5ª Frase - compassos 13 ao 15
- Coda - compassos 16 ao 20.

(1) Sadie, Stanley. Dicionário Grove de Música. Trad. Eduardo Francisco, Rio de Janeiro (RJ): Ed. Jorge Zahar, 1994, p.735.

(2) Isaacs, Alan e Martin, Elizabeth. Dicionário de Música. Trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro(RJ): Ed. Zahar S.A., 1985, p.300

Desta forma , o compositor demonstra o seu senso de proporção e preocupação simétrica , tendo como resultado um " espelho " nitidamente observado no gráfico abaixo :



compasso = 1 cm

MÉDIA ESTRUTURA

FRASES

Em todas as cinco frases , a linha do soprano conduz a melodia .

1ª FRASE (COMPASSOS 1 AO 3)

Observamos que sua construção melódica está elaborada integralmente por graus conjuntos .



Notaremos que as demais frases são desenvolvidas em forma de variação , tendo como matriz a linha melódica da 1ª frase .

Matriz : 1ª Frase

2ª Frase

fragmento final da linha melódica

3ª Frase

linha melódica invertida desenvolvimento central

4ª Frase

5ª Frase

O contralto é formado por uma sucessão de notas que auxiliam a formação harmônica da peça , enquanto a linha do baixo apresenta um movimento melódico descendente .

CODA

O elemento melódico fundamental utilizado na construção da coda é o fragmento inicial da primeira frase , porém , invertido e , a partir do compasso 18 ocorre uma ampliação rítmica .

fragmento inicial

1ª Frase

Coda

ampliação rítmica

HARMONIA

A peça se desenvolve em mi eólio .

A seguir , será realizado o resumo da primeira frase (compassos 1 ao 3) , com o objetivo de demonstrar o seu conteúdo :

A

Lento e expressivo (♩=55)
(ligado)

allarg. rit.

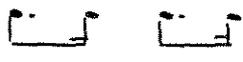
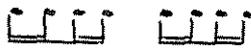
B

C

D

RITMO

A construção rítmica das três vozes é :

Soprano	
Contralto	
Baixo	

Sendo assim , o primeiro compasso expõe o motivo rítmico para a construção do Ponteio .

Soprano	
Contralto	
Baixo	

Devido ao emprego do " *allargando* " na construção ternária , as mudanças de compassos tornam-se imperceptíveis ao ouvinte .

O caráter " *morendo* " atribuído à coda tem como uma de suas representações a construção rítmica no qual , observamos uma ampliação .

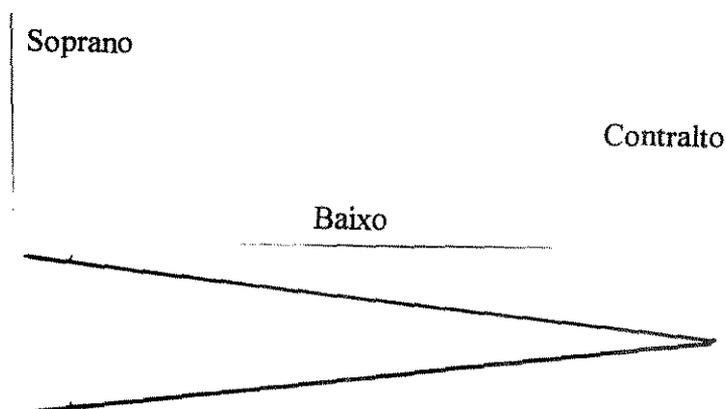
Soprano	
Contralto	
Baixo	

TEXTURA

Com o desenvolvimento de três vozes distintas , a obra apresenta uma textura polifônica .

DINÂMICA

A hierarquia das vozes no plano sonoro fica :



O " *piano* " é o plano sonoro predominante da obra , sendo que o " *forte* " ocorre apenas nos compassos 9 e 15 , possivelmente pelos seguinte motivos :

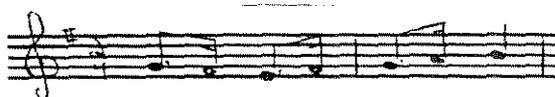
Compasso 9 : representa o eixo central da peça , ratificando , mais uma vez , o senso de proporção do compositor , construindo o ponto culminante no centro da obra .

Compasso 15 : este compasso antecede o início da coda e , por sua vez , o compositor talvez tenha criado uma tensão para atingir uma resolução final .

O decrescendo na Coda (compassos 16 ao 20) , reitera o efeito " *morendo* " .

MICRO - ESTRUTURA

O motivo melódico fundamental é :



A motivo rítmico fundamental de cada uma das vozes é :

Soprano 

Contralto 

Baixo 

 = figura ritmo-motor .

CONCLUSÕES PARA A INTERPRETAÇÃO

A elaboração de planos sonoros distintos para cada um das vozes será fundamental em função da textura polifônica , obedecendo a hierarquia exposta no quadro da dinâmica .

A pedalização do Ponteio poderá seguir à risca as anotações estabelecidas na partitura , cabendo ao intérprete elaborar a linha melódica , que deverá valorizar as colcheias pontuadas e tratar as semicolcheias como uma preparação para a próxima colcheia pontuada . Desta forma , o instrumentista minimizará as possíveis dissonâncias que poderão ocorrer .



preparação

pedal

possíveis dissonâncias

+ : mais sonoro
- : menos sonoro

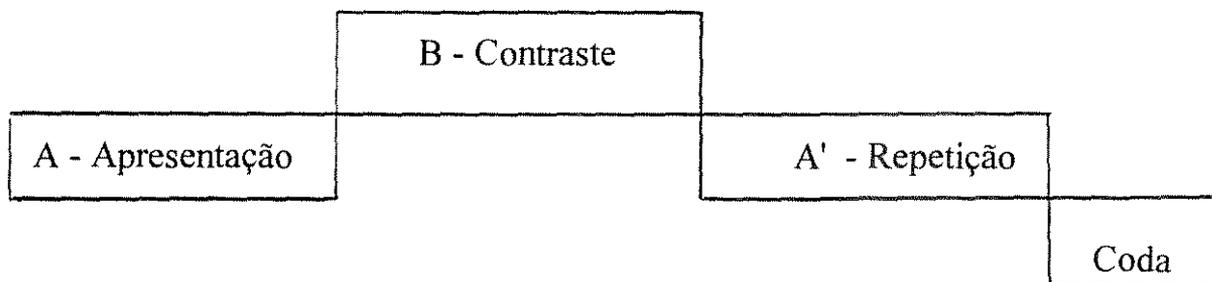
2.2.2 - MODA

Gênero historicamente mais característico da canção brasileira , tendo sua origem na moda portuguesa . Foi com Domingos Caldas Barbosa (1738 - 1800) que esta forma de composição se concretizou na música brasileira .Influenciada pela valsa , a Moda alterou o ritmo binário pelo ternário e ,uma posterior mudança é descrita por Luiz Heitor no seu " Música e Músicos do Brasil " : a adoção dos quatro tempos do " schottische " (1) , quando a moda ou modinha incorporou o ambiente e a arte dos chorões . A canção era geralmente acompanhada pelo violão .

MACRO - ESTRUTURA

O trabalho do compositor na elaboração de uma obra musical , pode ser comparado ao planejamento de um arquiteto ao projetar uma construção . Em ambos os casos , o objetivo final deverá atingir uma continuidade racional , um equilíbrio e uma forma . Contudo , a arquitetura planeja um equilíbrio no espaço , enquanto a música está diretamente ligada ao equilíbrio no tempo . Tal equilíbrio é atingido pelo compositor no aspecto formal da peça .

A moda está construída na forma ternária , apresentando três seções :



(1) " Dança em roda, como a polca , porém mais lenta . Foi introduzida na Inglaterra em 1848 . No Bra - sil , o gênero apareceu com imenso sucesso por volta de 1850 , sendo adotado pelos mais va - riados grupos instrumentais , como os chorões . No nordeste brasileiro , onde a dança é execu - cutada por sanfonas em bailes populares , o schottische é reconhecido pelo nome de *xótis* . " Sadie , Stanley . Dicionário Grove de Música . Trad. Eduardo Francisco Alves , Rio de Janeiro (RJ) : Ed. Jorge Zahar , 1994 , p.838 .

A e A' utilizam o mesmo material musical , enquanto a seção B desenvolve a idéia inicial rítmico- melódica de forma contrastante .

Ao total são 44 compassos , distribuídos da seguinte maneira :

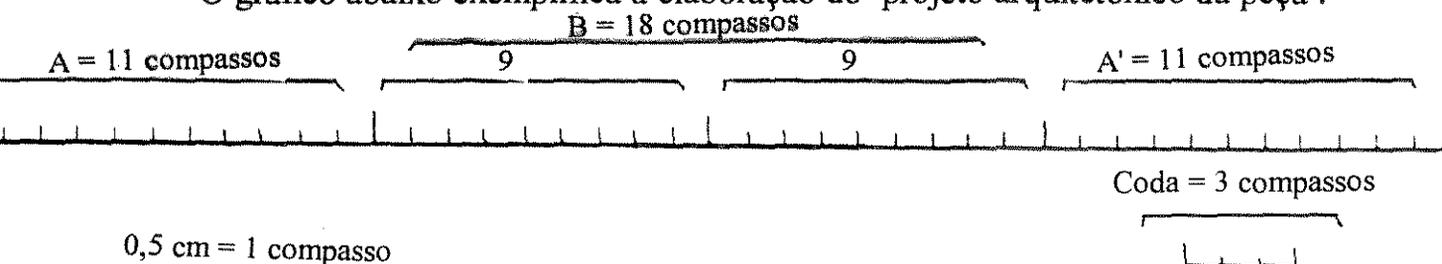
A - Compassos 1 ao 11

B - Compassos 12 ao 29

A'- Compassos 30 ao 41

CODA - Compassos 42 ao 44

O gráfico abaixo exemplifica a elaboração do projeto arquitetônico da peça :



Sendo a forma a macro - estrutura da peça , o compositor deverá preenchê-la com uma variedade de materiais musicais como : repetições , contrastes, tonalidades, escalas , acordes , frases , sentenças , cadências e modulações , que serão analisadas no plano da média - estrutura .

MÉDIA - ESTRUTURA

FRASES

A obra apresenta quatro frases :

1ª Frase - compassos 1 ao 11

2ª Frase - compassos 12 ao 20

3ª Frase - compassos 21 ao 29

4ª Frase - compassos 30 ao 41

1ª FRASE (COMPASSOS 1 AO 11)

A elaboração desta frase ocorre através da variação , por mudança intervalar, do primeiro fragmento melódico .

1º Fragmento melódico

Varição I

Varição II

Varição III

Varição IV

Conforme a descrição das variações , observamos a elaboração de um intervalo de quinta diminuta na região mais aguda desta frase (compassos 6 e 7), marcando o ponto culminante no centro da seção A (proporção simétrica).

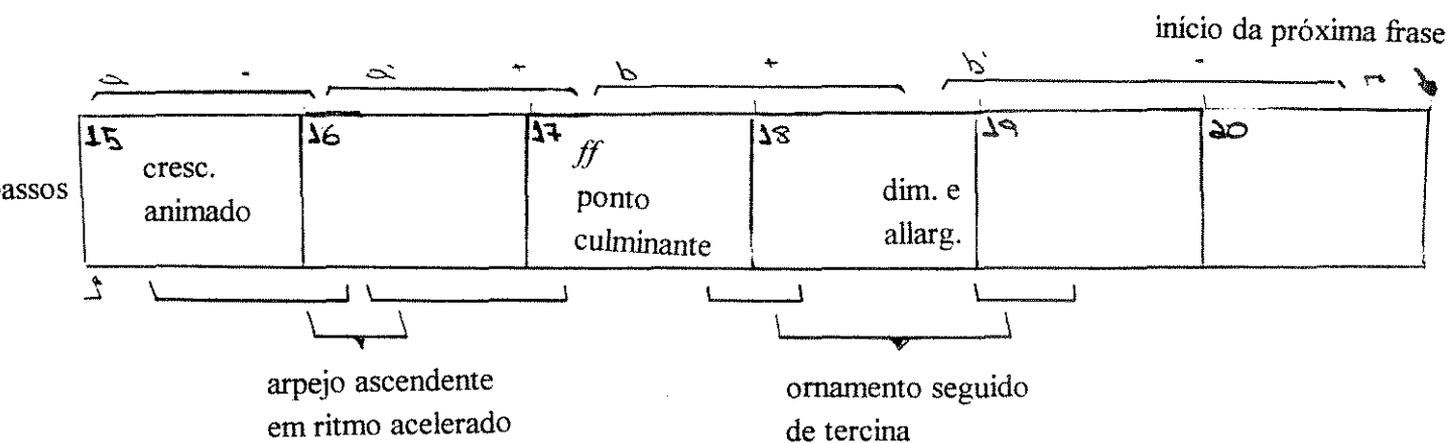
intervalo de 5ª : ponto culminante
da seção A

A finalização desta frase apresenta duas células com o mesmo movimento melódico (compassos 9 ao 11) .

A partir do compasso 15 , a frase é enriquecida com uma sequência de intervallos predominantemente de sexta , ordenados em um caminho ascendente em movimento cromático , cujo material melódico provém do fragmento inicial desta frase.

material melódico

A distribuição estrutural entre os compassos 15 e 20 pode ser representada através do seguinte gráfico :



3ª FRASE (COMPASSOS 21 AO 29)

Apresenta novamente todos os procedimentos musicais descritos na 2ª frase , porém , dentro de um novo modo (vide p.75) .

4ª FRASE (COMPASSOS 30 AO 41)

Esta frase é uma repetição da primeira frase

CODA (COMPASSOS 42 AO 44)

A coda confirma o motivo melódico fundamental para a construção da Moda, seguindo com movimento contrário para as extremidades do piano até atingir a dinâmica pianíssimo , auxiliando o efeito " morendo " indicado na própria partitura.

motivo melódico fundamental

Mais lento

cantando
(un poco più lento.)

p *crescendo*

allarg. molto *pp* (*lasciar vibrare col Ped.*)

HARMONIA

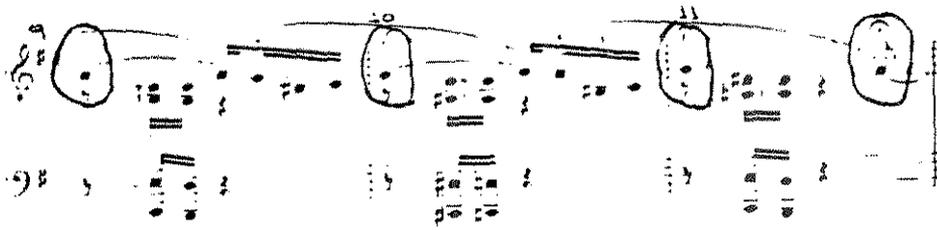
A síntese da linha melódica da primeira frase pode ser visualizada através das notas circuladas :

Allegretto (♩ = 104)

mf cantando

p

(*legato, ma senza Ped.*)



Com este conteúdo sintético e sendo mi menor o centro tonal da Moda , a relação sob o aspecto da harmonia funcional apresenta o seguinte quadro :

mi menor

síntese da linha melódica

A segunda frase apresenta um movimento melódico na tonalidade de mi menor , porém, no compasso 20 (passagem para a terceira frase) ocorre uma alteração por movimento cromático do modo menor para o modo maior, tornando o resultado sonoro desta frase , agora em Mi Maior , mais brilhante .

A obra finaliza com uma cadência perfeita D - T (compassos 42 ao 44), momento em que o pedal será responsável pela ressonância das notas referentes ao acorde de tônica .

RITMO

A rítmica utilizada na elaboração da primeira e da quarta frases é :



O elemento rítmico das outras figurações é :



A semicolcheia representa a figura ritmo-motor na elaboração da segunda e da terceira frases.

A estrutura rítmica formada por um ornamento seguido de tercina auxilia a finalização do " *animando* ", presente nas duas frases citadas acima e , o retorno ao " *tempo primo* ". ... 2ª Frase

3ª Frase

TEXTURA

Textura : melodia acompanhada .

As seções A e A' apresentam uma textura rarefeita em contraste com a seção B , a qual é enriquecida com intervalos predominantemente de sexta e movimentos paralelos .

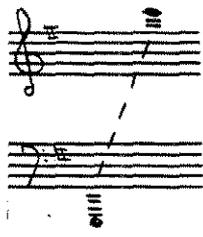
TESSITURA

Seção A - representada pelas regiões média e grave .

Seção B - utiliza as três regiões , sendo esta seção o ponto culminante da obra.



CODA - sintetiza as três regiões , iniciando na média e finalizando nos extremos do instrumento (grave e aguda) .



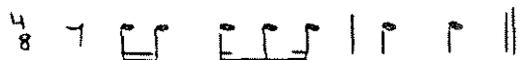
MICRO - ESTRUTURA

O elemento melódico fundamental para a construção da Moda é :



SEÇÃO A:

Elemento rítmico da linha melódica:



Elemento rítmico das outras figurações :



SEÇÃO B:

 = figura ritmo - motor .

CONCLUSÕES PARA A INTERPRETAÇÃO

Na seção A , duas articulações serão fundamentais para discernir a linha melódica do acompanhamento :

Linha melódica - legato (tendo como referência uma linha vocal) ;

Acompanhamento : non legato (sugerindo o toque das cordas do violão).

A dinâmica é clara e estabelecida na própria partitura :

Linha melódica - " *mf* "

Acompanhamento - " *p* "

No que se refere ao ritmo , o intérprete não deverá executar a obra metronomicamente , mas, tomar uma certa liberdade , valorizando a síncopa presente na célula rítmica.

Na seção B , o plano da dinâmica chega a um " *ff* " , cabendo ao executante timbrar as notas superiores dos intervalos , clareando esta construção , assim como , o pedal trêmulo será o recurso mais eficaz em função do movimento cromático , suavizando o resultado sonoro e contribuindo com a continuidade do discurso melódico .

2.2.3-CATERETÊ

MACRO - ESTRUTURA

A obra agrupa exatamente 75 compassos em forma ternária (A - B - A), obedecendo a seguinte distribuição :

A¹ = compassos 1 ao 39

B = compassos 40 ao 56

A² = compassos 57 ao 75

MÉDIA - ESTRUTURA

FRASES

SEÇÃO A¹ (COMPASSOS 1 AO 39)

O procedimento fraseológico está estruturado na extensão de seis compassos ligados por pequenas pontes , como podemos observar abaixo :

1ª Frase - compassos 1 ao 6

Compassos 7 e 8 - repetição do fragmento final da primeira frase , servindo como elemento de passagem para a 2ª frase.

2ª Frase - compassos 9 ao 14

Ponte - compassos 15 ao 18

3ª Frase - compassos 19 ao 24

Ponte - compassos 25 ao 28

4ª Frase - compassos 29 ao 34

Ponte - compassos 35 ao 38

Compasso 39 - transição entre o final da seção A¹ e início da seção B .

De acordo com a descrição das linhas melódicas , observamos a simetria da seção A' :

- Intercalação entre frases e pontes por quatro vezes consecutivas ;
- Distribuição de seis compassos para cada frase e quatro compassos para cada ponte .

Observando a primeira frase , detectamos que a variação foi o recurso usado na construção das demais :

1ª FRASE (COMPASSOS 1 AO 6)

Linha melódica em movimento descendente , onde as notas circuladas representam o motivo básico .

(Sem Pedal)

2ª FRASE (COMPASSOS 9 AO 14)

1ª Variação : ornamentação .

antecipação

3ª FRASE (COMPASSOS 19 AO 24)

2ª Variação : repetição 8ª acima e ornamentação da idéia .

(Pedal simile)

4ª FRASE (COMPASSOS 29 AO 34)

3ª Variação : ornamentação com deslocamento 8ª acima .

(Ped. simile)

A linha do baixo é um ostinato com intervalos de 9ª e 8ª . Apresenta a partir do compasso 29 uma ornamentação :

Linha do Baixo

Ostinato

ornamentação a partir do compasso 29

Ostinato

SEÇÃO B (COMPASSOS 40 AO 56)

Esta seção apresenta quatro frases :

1ª Frase - compassos 40 ao 43

2ª Frase - compassos 44 ao 47

3ª Frase - compassos 48 ao 51

4ª Frase - compassos 52 ao 55

Compasso 56 - utiliza a mesma estrutura rítmica e melódica do compasso 39 , e é simultaneamente o final da seção B e início da seção A² .

Comparando as seções A¹ e B , observamos que há uma proporção , isto é, quatro frases são desenvolvidas para cada seção com uma estrutura de compassos fixa .

Examinando a seção B , constatamos que o contraste é obtido através da mudança do caráter percussivo da seção A¹ , para um caráter melódico e " *cantabile* " indicado pelo próprio compositor .

As duas primeiras frases estão organizadas em terças. O último compasso de cada uma das frases corresponde a uma pequena ponte de ligação para a próxima linha musical . Contudo , a construção melódica fundamental da seção B tem sua origem em um fragmento do motivo básico da seção A¹ .

Seção A : 1ª Frase

fragmento utilizado

pp *cresc.* *sempre* *poco* *a poco* *cresc.*

(Sem Pedal)

O= motivo básico

Seção B : 1ª Frase

fragmento

meno f ma cantabile

(sem Ped.)

A 3ª e a 4ª frases da seção B reapresentam a linha melódica descrita anteriormente , acrescidas de oitavas na região aguda do instrumento .

O ostinato no baixo continua presente com ornamentação e sofre uma interrupção no compasso 48 com um pedal de dominante .

The image shows a musical score for the bass clef. It consists of four measures labeled 45, 46, 47, and 48. Measure 45 has a 'cresc.' marking above it. Measure 48 has a 'pedal de dominante' marking below it. Brackets below the staff indicate that measures 45 and 46 are part of an 'ostinato' pattern, and measures 47 and 48 are part of a 'pedal de dominante' pattern. The notes in measure 48 are sustained, indicating the pedal point.

SEÇÃO A² (COMPASSOS 57 AO 75)

A seção A² começa no compasso 57 e faz uma reapresentação da quarta frase da seção A¹ , terminando no compasso 66 , dando início à coda.

CODA (COMPASSOS 67 AO 75)

A coda é uma síntese de todo o desenvolvimento da peça , unindo características sonoras da seções A¹ e A² e melódicas da seção B .

CARACTERÍSTICAS SONORAS DA SEÇÃO A¹ E A² PRESENTES NA CODA :

Construída inicialmente em *fff* , desenvolve-se em um constante crescendo e animando para o *ffff* , lembrando o resultado percussivo no desenvolvimento das frases das seções A¹ e A².

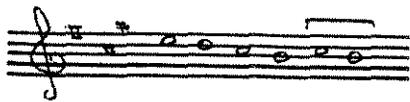
CARACTERÍSTICAS MELÓDICAS DA SEÇÃO B PRESENTES NA CODA :

O motivo melódico da coda origina-se do motivo fundamental da seção B , repetido duas vezes consecutivas e interrompido com acordes percussivos , caminhando com uma sequência do desenho melódico , construindo com esta insistência , uma tensão para a finalização da obra .

HARMONIA

Desenvolvida na tonalidade de Lá Maior, no quadro da harmonia funcional a relação T - D é uma constante e sintetiza a organização das seções A¹, A² e B.

O motivo melódico básico para a construção do Cateretê corresponde a quatro notas em movimento descendente, seguida da repetição das duas últimas :



Ratificando este raciocínio, apresentaremos a síntese da linha melódica da primeira frase da seção A¹ :

Frase completa (compassos 1 ao 6)

(Sem Pedal)

A

B

C

D

RITMO

Embora escrita em compasso binário, a célula rítmica da linha melódica da seção A' () cria uma quebra rítmica, subdividindo as oito semicolcheias em grupos de 3 + 3 + 2.

Este procedimento rítmico não tem continuidade na seção B . Aqui , o novo elemento é a polirritmia que ocorre na terceira e quarta frases com a inserção de tercinas no acompanhamento :

Linha Melódica -



Linha do Acompanhamento -



Polirritmia

3ª Frase

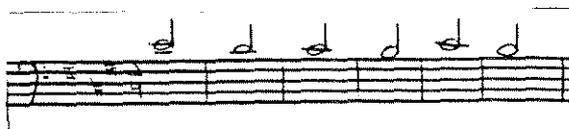
TEXTURA

Seções A¹ e A² : textura homofônica com ostinato .

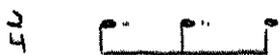
Seção B : melodia em sequência .

MICRO - ESTRUTURA

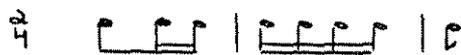
Elemento melódico fundamental do Cateretê :



Célula rítmica da linha melódica da seção A¹ :



Célula rítmica da linha melódica da seção B :



Célula rítmica do ostinato :



 = figura ritmo - motor da obra .

CONCLUSÕES PARA A INTERPRETAÇÃO

O intérprete deverá timbrar as notas superiores de toda a linha melódica , tornando a idéia musical clara e brilhante , assim como valorizar com um pequeno apoio a segunda colcheia pontuada de cada compasso , construindo , dessa forma , o ritmo característico desta dança .

O plano sonoro do *pp* ao *fff* exigirá do mesmo um controle consciente de sonoridade , evitando uma quebra durante a execução .

A colocação do pedal na seção A deverá seguir à risca as determinações estipuladas na partitura , cabendo ao instrumentista equalizar o resultado sonoro, cantando a linha melódica e suavizando , mesmo no plano *fff* , a linha do baixo .

Embora a indicação na partitura estabeleça uma execução sem pedal na exposição das duas primeiras frases da seção B , poderá ser inserido um pedal curto entre a primeira e a segunda semicolcheia do segundo tempo , resultando um perfeito legato , pois , sendo notas repetidas, tal recurso torna-se inviável sem o apoio do pedal .

2.3 - TERCEIRA SUÍTE BRASILEIRA

2.3.1 - TOADA

Canção de caráter melancólico e andamento arrastado . O significado da palavra é também " linha melódica " ou " entonação " . (1)

A Toada de Lorenzo Fernandez apresenta como características principais uma linha melódica, sua repetição , porém com variações na textura .

MACRO - ESTRUTURA

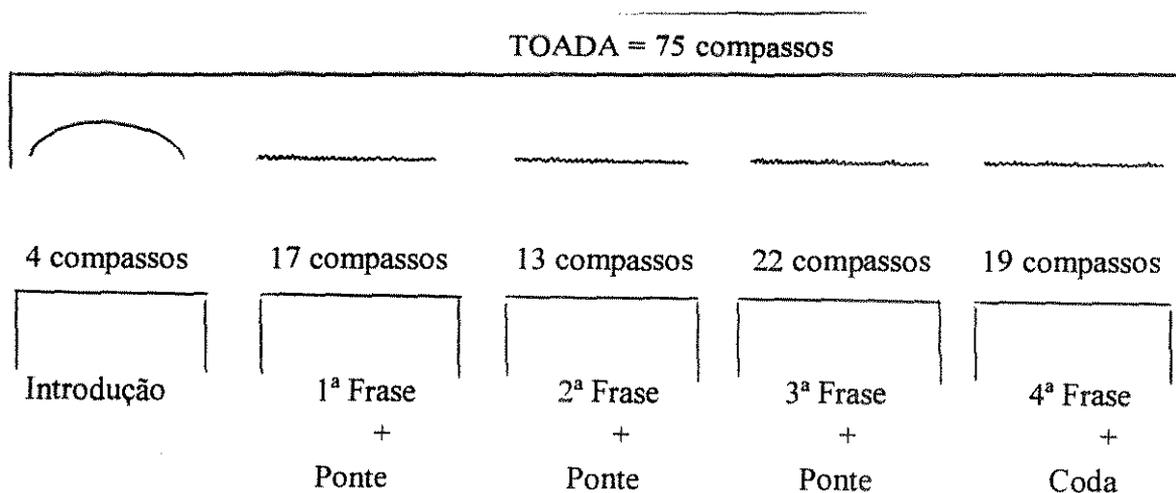
A peça não apresenta partes distintas , sendo que todo o material musical está distribuído em uma única seção .

Entretanto , reafirmando a prática de repetição , aparece quatro vezes consecutivas uma linha melódica , intercalada por pequenas pontes, resultando na seguinte estrutura arquitetônica :

S	[Introdução - compassos 1 ao 4
e		1ª Frase - compassos 5 ao 15
ç		Ponte - compassos 16 ao 21
ã		2ª Frase - compassos 22 ao 29
o		Ponte - compassos 30 ao 34
Ú		3ª Frase - compassos 35 ao 53
n		Ponte - compassos 54 ao 56
i		4ª Frase - compassos 57 ao 64
c		Coda - Compassos 65 ao 75 .
a]

(1) Sadie , Stanley . Dicionário Grove de Música . Trad. Eduardo Francisco Alves , Rio de Janeiro (RJ) : Ed. Jorge Zahar , 1994 , p.950 .

Observamos , através desta divisão , que não ocorre uma preocupação com proporção na distribuição de compassos , porém , a simetria ocorre na formulação das idéias musicais , resultando no seguinte gráfico :



MÉDIA - ESTRUTURA

FRASES

São exatamente quatro frases que formam o conjunto melódico da obra , cuja distribuição ocorre da seguinte forma :

1ª Frase - compassos 5 ao 15

2ª Frase - compassos 22 ao 29

3ª Frase - compassos 35 ao 53

4ª Frase - compassos 57 ao 64

1ª FRASE (COMPASSOS 5 AO 15)

Desenvolvida na linha do soprano , temos , por duas vezes consecutivas a apresentação do desenho melódico , sendo a nota si (final do compasso 9 e início do compasso 10) o elo de ligação entre os desenhos .

1º desenho melódico

elo de ligação

f *no canto largamente*

mf

cresc.

repetição do soprano

Observamos que na construção da linha melódica não ocorrem grandes saltos, mas um movimento intervalar próximo ou conjunto . A distância intervalar mais expressiva ocorre entre o final do primeiro desenho melódico e a nota que representa o elo de ligação para a repetição do mesmo (compasso 9) .

intervalos

3ª 2ª 3ª 2ª 3ª 3ª 2ª 6ª

5ª

repetição

f *no canto largamente*

mf

cresc.

2ª FRASE (COMPASSOS 22 AO 29)

Neste trecho , o desenho melódico é apresentado uma única vez, obedecendo a mesma relação intervalar da primeira frase. Porém , a partir do final do compasso 27 até o compasso 29 , observamos uma nova finalização rítmico-melódica .

desenho melódico

nova finalização

3ª FRASE (COMPASSOS 35 AO 53)

Esta é a frase mais extensa e representa o eixo central da obra. Detectamos , do compasso 35 ao 45 , o mesmo desenho melódico da primeira frase , enriquecido por acordes uma oitava acima .

desenho melódico
da 1ª Frase

3ª Frase

desenho melódico da 1ª Frase

3ª Frase

desenho melódico da 1ª Frase

3ª Frase

Entre os compassos 46 ao 53 ocorre a utilização de fragmentos do desenho melódico :

1º Fragmento - finalização do desenho melódico da terceira frase .

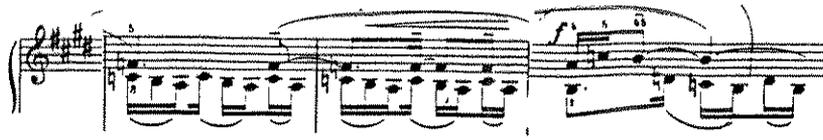
Finalização da 3ª Frase

1º fragmento

Fragmentos

2º Fragmento - finalização do desenho melódico da segunda frase .

finalização da
2ª Frase



2º fragmento

Fragmentos →

4ª FRASE (COMPASSOS 57 AO 64)

Este período é uma repetição da segunda frase , transposta uma quinta justa abaixo.

HARMONIA

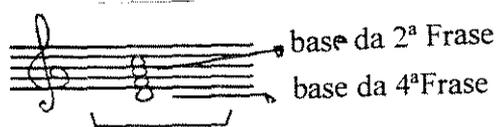
Na primeira e na terceira frases , há um centro harmônico : o acorde de Mi Maior com sétima , sendo este a base da construção do conteúdo melódico . Convém salientar que no compasso 21 (3ª Frase) o acorde de Mi Maior com sétima se complementa com a nona maior (fã#) .



centro harmônico

linha melódica da
1ª Frase e as no -
tas pertencentes
ao centro harmô-
nico

Na segunda e na quarta frases o centro harmônico se transporta para o acorde de ré menor com sétima , onde a 2ª frase se encontra na dominante deste acorde , enquanto a 4ª frase tem como base a tônica .



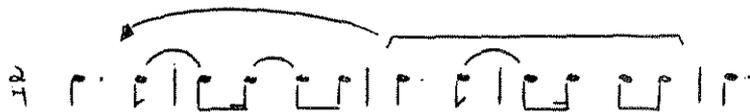
centro harmônico

2ª Frase
(dominante)

4ª Frase
(tônica)

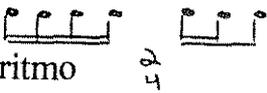
RITMO

As quatro frases apresentam no soprano o seguinte ritmo :



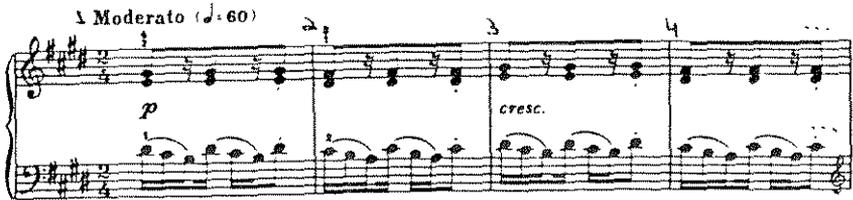
Observamos através desta célula que na metade de cada uma das frases a construção rítmica é repetida .

Há na introdução (compassos 1 ao 4) um importante material rítmico desenvolvido na linha do soprano e do baixo :

A linha do soprano é desenvolvida na fórmula de compasso binária e , a distribuição das colcheias em contratempo cria uma quebra rítmica que resulta em uma característica encontrada na música brasileira ; enquanto a linha do baixo apresenta a célula rítmica :  . Porém , o recurso da articulação torna irregular o ritmo $\frac{2}{4}$, transformando a célula inicial em :  . Este procedimento reforça o contratempo estabelecido no soprano .

linha do soprano (contratempo)

linha do baixo (articulação)



Esta característica rítmica apresentada em ambas as linhas estará atuando ativamente em toda a obra em forma de ostinato .

Na coda (compassos 65 ao 75) ocorre uma mudança rítmica no compasso 69 , com a substituição das duas semicolcheias do último tempo pela colcheia, provocando um ralentando rítmico , intensificado nos compassos 72 a 75 .

coda

troca

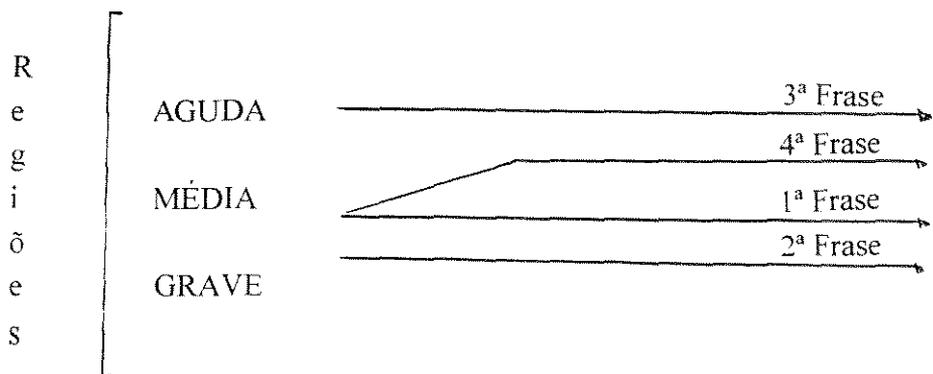
troca

TEXTURA

Há uma linha melódica no soprano , com ostinato no contralto , tenor e baixo, os quais apresentam-se variados a cada vez .

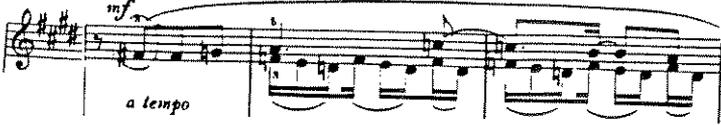
TESSITURA

Na elaboração das frases podemos montar o seguinte esquema :



Com isto o registro médio predomina na Toada e com o início de cada uma das frases detectamos um grande equilíbrio de alturas :

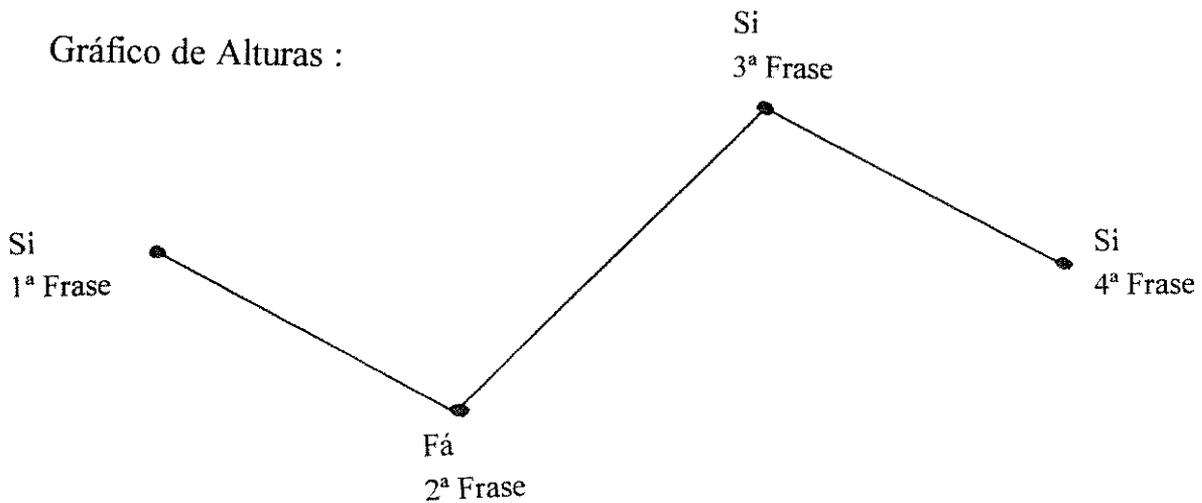
1ª Frase 

2ª Frase 

3ª Frase 

4ª Frase 

Gráfico de Alturas :



PONTES

Estas pontes estão intercaladas entre a construção de cada uma das frases da seguinte forma :

1ª Ponte - compassos 16 ao 21

2ª Ponte - compassos 30 ao 34

3ª Ponte - compassos 54 ao 56

1ª PONTE (COMPASSOS 16 AO 21)

A textura coral está construída neste trecho , no qual :

Soprano e Tenor - utilizam um fragmento da estrutura rítmica das frases ;

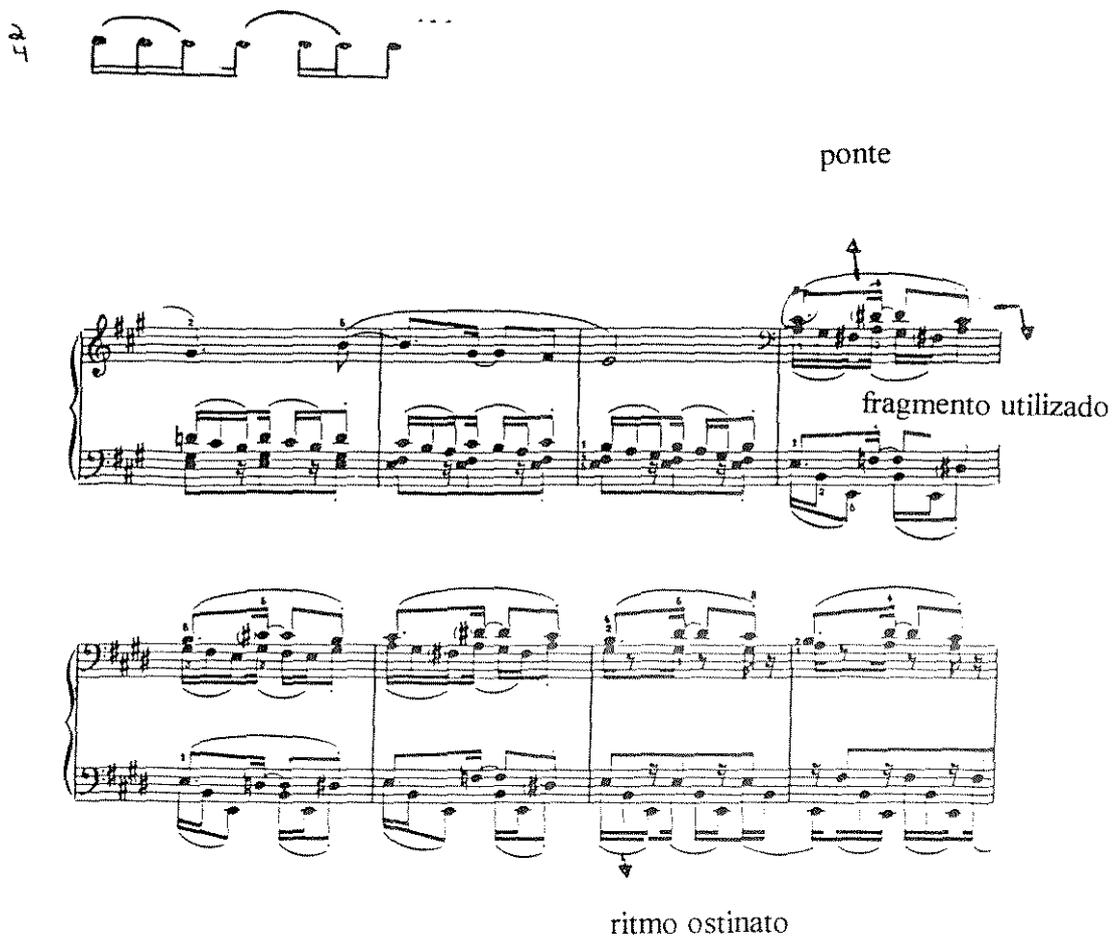
Estrutura rítmica das Frases



Fragmento utilizado



Contralto e Baixo - desenvolvem o ritmo do ostinato .



ponte

fragmento utilizado

ritmo ostinato

2ª PONTE (COMPASSOS 30 AO 34)

Esta é uma ligação de caráter harmônico , ocorrendo nos acordes do baixo um retorno para o centro de Mi Maior através da seguinte relação intervalar :



ponte

centro harmônico

3ª PONTE (COMPASSOS 54 AO 56)

Há aqui a transferência do ostinato nas linhas do tenor e do contralto para o contralto e o soprano .

ponte

transferência

MICRO - ESTRUTURA

O motivo melódico fundamental da Toada é :



O motivo rítmico fundamental é :



☞ = figura ritmo-motor .

A partir do compasso 65 , o contralto apresenta uma linha melódica contínua de três notas (do - si - lá) , apresentando uma ligação direta com um fragmento do ostinato desenvolvido na introdução . Dessa forma , há uma unidade entre o início e o final da obra .

Introdução

Coda

CONCLUSÕES PARA A INTERPRETAÇÃO

Dois planos sonoros básicos deverão ser praticados pelo executante , com o objetivo de valorizar a linha melódica fundamental em relação ao ostinato .

O ponto culminante de toda a obra ocorre na terceira frase pelos seguintes motivos :

- frase desenvolvida na região mais aguda da obra ;
- elemento melódico enriquecido de acordes ;
- movimento arpejado nos baixos, formando um pedal de tônica .

Contudo , o intérprete deverá timbrar as notas superiores dos acordes , tornando a linha melódica brilhante .

A execução rítmica da Toada deverá ser rigorosa, uma vez que o ostinato está presente em toda a obra. Isto proporciona um discurso melódico contínuo , devendo o intérprete utilizar o recurso sonoro como elemento expressivo .

2.3.2 - SERESTA

MACRO - ESTRUTURA

Os elementos musicais da Seresta estão distribuídos na forma ternária (A - B - A), na qual cada uma das partes incorpora os seguintes compassos :

A - compassos 1 ao 16

B - compassos 17 ao 32

A' - compassos 33 ao 49

Dentro desta divisão , detectamos uma distribuição de dezesseis compassos para cada uma das partes , tornando a obra indiscutivelmente simétrica .

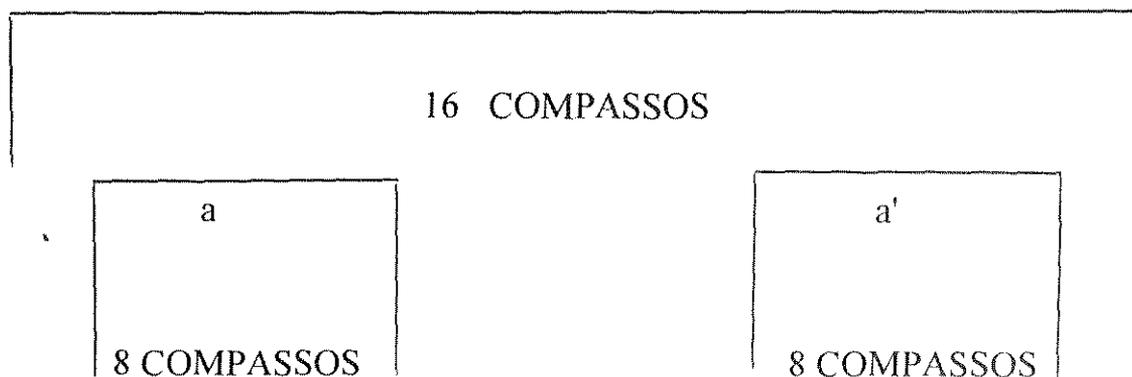
Contudo , observando os elementos musicais pertencentes à seção A , flagramos uma nova subdivisão :

a (comp. 1 ao 8) = apresentação dos elementos musicais

Seção A

a'(comp. 9 ao 16)= repetição fiel dos elementos musicais anteriores com uma pequena modificação na finalização da seção A .

SEÇÃO A



SEÇÃO A

Exposição

Allegro agitato (♩ = 100)

mf

re-apresentação

ritard e dim

a tempo

Parte B

a tempo

allarg

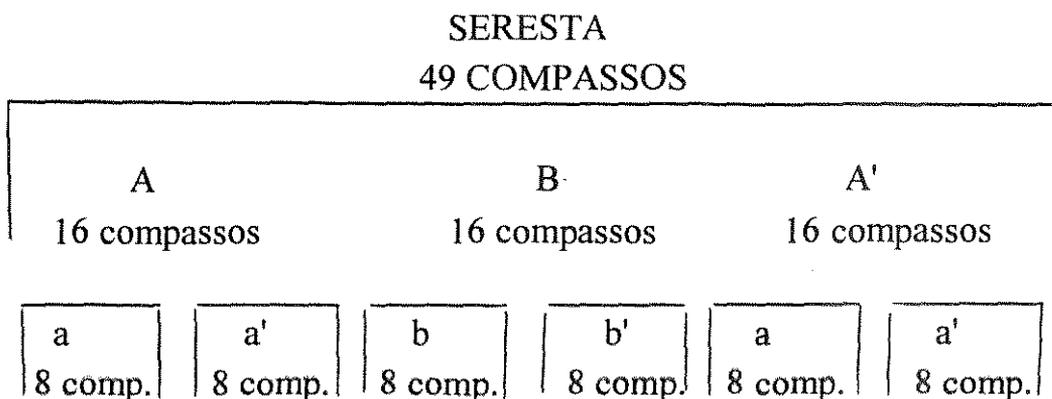
f

mf

cantando

Este procedimento de repetição também ocorre nas seções B e A', sendo que a reapresentação nem sempre é fiel ; realiza poucos , porém novos elementos musicais .

Sendo assim , o gráfico da Seresta pode ser representado da seguinte forma :



comp. = compassos

MÉDIA - ESTRUTURA

FRASES

A obra desenvolve um total de seis frases , distribuindo duas frases para uma das seções descritas no plano da macro - estrutura .

- | | | |
|----|---|--|
| A | $\left[\begin{array}{l} a \\ a' \end{array} \right.$ | $\left[\begin{array}{l} 1^{\text{a}} \text{ Frase : compassos 1 ao 8} \\ 2^{\text{a}} \text{ Frase : compassos 9 ao 16} \end{array} \right.$ |
| B | $\left[\begin{array}{l} b \\ b' \end{array} \right.$ | $\left[\begin{array}{l} 3^{\text{a}} \text{ Frase : compassos 17 ao 24} \\ 4^{\text{a}} \text{ Frase : compassos 25 ao 32} \end{array} \right.$ |
| A' | $\left[\begin{array}{l} a \\ a' \end{array} \right.$ | $\left[\begin{array}{l} 5^{\text{a}} \text{ Frase : compassos 33 ao 40} \\ 6^{\text{a}} \text{ Frase : compassos 41 ao 49} \end{array} \right.$ |

SEÇÃO A

1ª FRASE (COMPASSOS 1 AO 8)

A repetição de fragmentos melódicos foi o recurso utilizado na construção da primeira frase.

Tendo a principal linha melódica na voz do baixo , tal procedimento pode ser descrito da seguinte forma:

- 1º fragmento melódico (compassos 1 e 2)



Baixo - 1º Fragmento melódico

- 2º fragmento melódico (compassos 3 e 4)

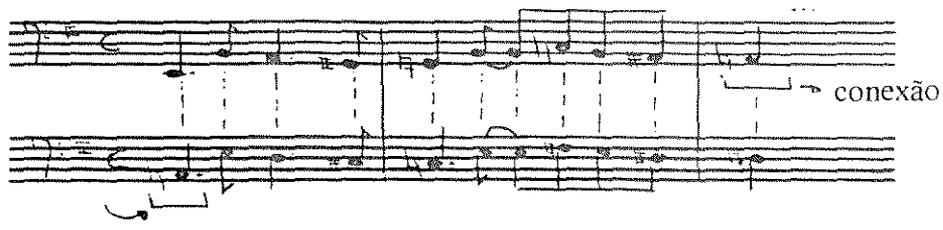


Baixo - 2º Fragmento melódico

Na exposição de ambos os fragmentos , observamos a mesma relação intervalar , sendo que a função de conexão entre os mesmos é desempenhada pela nota lá (primeiro tempo do terceiro compasso) .

1º Fragmento

2º Fragmento



Nos compassos 5, 6 e 7 ocorre três vezes consecutivas a repetição de um pequeno fragmento melódico em movimento descendente, tendo como base a nota mi (possivelmente reforçando o centro tonal da obra).



O elo entre a primeira frase e a segunda frase está estabelecido no compasso 8 e ratificando o procedimento da repetição, temos a elaboração de dois intervalos de quinta justa como elemento de ligação.



As linhas de soprano e contralto desenvolvem uma linha melódica secundária em movimento intervalar, cuja construção demonstra o mesmo processo de repetição praticado na voz do baixo.

	Baixo	Soprano e Contralto
2º fragmento melódico		
repetição sucessiva dos três fragmentos		

Baixo

Soprano e Contralto

Elo

2ª FRASE (COMPASSOS 9 AO 16)

Esta frase apresenta os mesmos elementos musicais da primeira frase com pequenas modificações melódicas a partir do compasso 14 até o 16 , dando início à seção seguinte .

SEÇÃO B

3ª FRASE (COMPASSOS 17 AO 24) E

4ª FRASE (COMPASSOS 25 AO 32)

Nesta seção , observa-se que o equilíbrio proporcional da Seresta não ocorre somente na distribuição das idéias musicais , mas na construção das mesmas.

Em ambas as frases desta seção , detectamos a mesma elaboração da prática de repetição exposta na primeira frase, sendo a quinta e sexta frases (compassos 33 ao 49 - A') uma repetição dos elementos musicais pertencentes aos compassos 1 - 16 .

HARMONIA

Mi Maior e mi menor constituem o centro harmônico da peça , e essa mudança de modo divide a mesma da seguinte forma :

- Mi menor - compassos 1 ao 16
- Mi Maior - compassos 17 ao 32
- Mi menor - compassos 33 ao 49

A mudança de modo tem o seu primeiro indício no compasso 13 para o 14 nos quais :

- Compasso 13 - a nota lá # (trítono) pede sua resolução na nota si ;
- Compasso 14 - a nota ré # (sensível da tonalidade) resolve no mi ;
- Compasso 15 - pedal do tenor na nota sol # .

Com estas resoluções , o caminho harmônico constrói a tríade de Mi Maior (Mi - Sol# - Si) , sugerindo a mudança para o modo Maior .

primeiro indício

pedal de sol# no tenor

A partir do compasso 29 com a entrada no baixo da nota do natural , inicia em movimento melódico descendente o retorno para mi menor , que ocorre no compasso 32 de forma antecipada .

Mi +

retorno para Mi -

antecipada

tônica

O quadro da harmonia funcional entre os compassos 1 ao 8 (1ª Frase) é:

T - S - D - T - D(D) - D - T

A síntese melódica que iremos desenvolver a seguir na linha fraseológica principal presente no baixo (compassos 1 ao 8) confirmará esta relação harmônica:

A

Musical score for section A, measures 1 to 8. The score is written for piano, showing the treble and bass staves. The bass line contains the melodic sequence mentioned in the text. Measure 8 is marked with the instruction "ritard e dim".

B

Musical score for section B, measures 1 to 8. The score is written for piano, showing the treble and bass staves. The bass line contains the melodic sequence mentioned in the text.

C

Musical score for section C, measures 1-8. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of three systems of two staves each. The first system (measures 1-3) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second system (measures 4-6) continues the melodic development in the treble staff. The third system (measures 7-8) concludes the section. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf).

D

Musical score for section D, measures 9-11. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of three systems of two staves each. The first system (measures 9-11) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second system (measures 12-14) continues the melodic development in the treble staff. The third system (measures 15-17) concludes the section. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). The instruction *ritard e dim.* is written above measure 15.

A síntese melódica do baixo (compassos 17 ao 24) tem a mesma relação com a linha do soprano e contralto descrita entre os compassos 1 ao 8 , chegando ao seguinte resultado :

RITMO

1ª Frase (compassos 1 ao 8) : o motivo rítmico fundamental do baixo é :



Confirmamos este motivo rítmico fundamental comparando todos os fragmentos que incorporam a estrutura da primeira frase :

1º Fragmento

2º Fragmento

pequenos fragmentos

elo entre a 1ª e a 2ª Frases

Ainda na primeira frase , a elaboração rítmica do soprano e contralto é realizada através de duas células :

1ª célula

2ª célula

Um novo elemento rítmico é o emprego do contratempo entre o tenor e o baixo na elaboração da terceira frase (compassos 16 ao 20).

contratempo

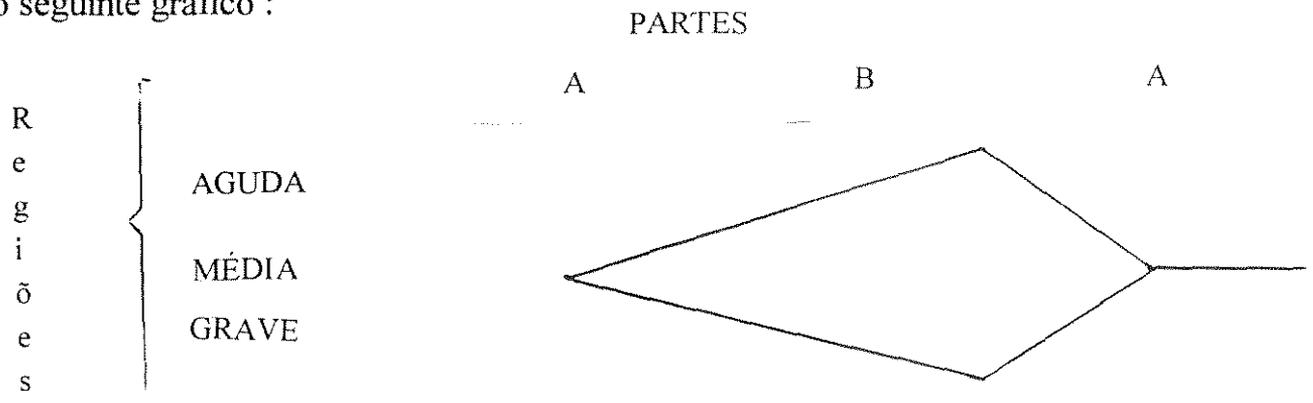
O momento rítmico mais tenso de toda a obra está entre os compassos 26 e 32, nas linhas do soprano e contralto, com as tercinas. Este procedimento, proporciona um resultado rítmico contrastante da seção B em relação à seção A.

TEXTURA

Com linhas melódicas distintas e distribuídas em principal (baixo) e secundárias (soprano e contralto) entre os compassos 1 - 16, a textura é uma construção polifônica, enriquecida com a entrada do tenor a partir do compasso 17.

TESSITURA

A disposição dos registros no nível das alturas (grave, médio e agudo) apresenta um plano proporcional no contexto da obra, que pode ser representado com o seguinte gráfico:



Na quarta frase (compassos 25 ao 32) é utilizada uma extensão mais ampla do teclado , tornando a mesma o ponto culminante da Seresta.

Extensão da tessitura da peça :



MICRO - ESTRUTURA

Temos dois motivos rítmicos presentes na Seresta:

1º motivo (baixo) - 

2º motivo (soprano e contralto) - 

 = ritmo motor da peça.

CONCLUSÕES PARA A INTERPRETAÇÃO

A valorização sonora da linha do baixo é imprescindível para a compreensão da principal linha melódica. O intérprete deverá timbrar as notas superiores da construção intervalar entre o soprano e o contralto , clareando a linha melódica secundária.

A dinâmica das frases deverá obedecer a seguinte relação :

- 1ª Frase - sonoridade
- 2ª Frase + sonoridade
- 3ª Frase - sonoridade
- 4ª Frase + sonoridade
- 5ª Frase - sonoridade
- 6ª Frase + sonoridade

Esta relação sonora é confirmada na própria partitura entre a terceira e quarta frases, onde a dinâmica indicada estabelece respectivamente o seguinte plano : *mf* e *ff*.

A quarta frase representa o ponto culminante da obra devido ao emprego do ritmo em tercinas , tessitura ampla, blocos de acordes e dinâmica em *ff* e *fff*, devendo o executante planejar o contexto sonoro e rítmico de forma que este ápice fique evidente.

As liberdades rítmicas deverão ser realizadas somente com as indicações na partitura : compassos 8 / 16 / 24 / 32 / 48-49 ; sendo estes, finalização de uma idéia e preparação para a próxima .

A pedalização deverá ter como ponto de apoio básico a linha melódica principal , realizando o pedal trêmulo nos intervalos conjuntos construídos em figuras de pequenos valores rítmicos , minimizando assim as dissonâncias .

2.3.3 - JONGO

MACRO - ESTRUTURA

O Jongo não apresenta compasso graficamente. Por este motivo , o ostinato representado pela célula rítmica substituirá o número de compassos que usualmente utilizamos para marcar o desenvolvimento analítico .

A peça está estruturada em uma única seção , apresentando uma introdução , seguida por cinco frases distintas . Há um ostinato e uma idéia melódica durante toda a peça . A distribuição é a seguinte :

Introdução - ostinatos 1 e 2

1ª Frase - ostinatos 3 ao 14

2ª Frase - ostinatos 15 ao 26

3ª Frase - ostinatos 27 ao 38

4ª Frase - ostinatos 39 ao 50

5ª Frase - ostinatos 51 ao 62

Observamos que a proporção simétrica é um fator preponderante na elaboração da obra , distribuindo regularmente 12 intervenções do ostinato para cada vez que a idéia melódica aparece .

JONGO

Seção Única = 62 ostinatos

2	12	12	12	12	12	ost.
Introdução	1ª F.	2ª F.	3ª F.	4ª F.	5ª F.	

F. = Frase

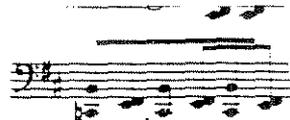
ost. = ostinato

MÉDIA - ESTRUTURA

FRASES

O que marca o início de cada frase é a variação quanto ao corpo melódico do ostinato :

- Ostinato da 1ª Frase -



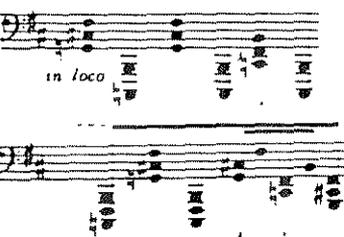
- Ostinato da 2ª Frase -



- Ostinato da 3ª Frase -



- Ostinato da 4ª Frase -



1ª FRASE (OSTINATOS 3 AO 14)

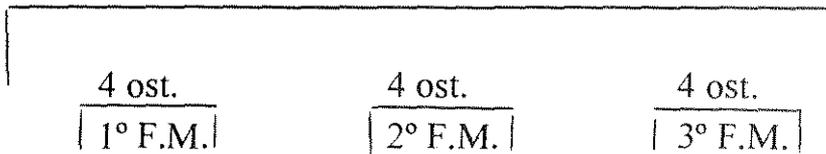
Esta frase é constituída com a junção de três fragmentos melódicos :

1º fragmento melódico - ostinatos 3 ao 6

2º fragmento melódico - ostinatos 7 ao 10

3º fragmento melódico - ostinatos 11 ao 14

1ª FRASE = 12 ostinatos



ost. = ostinato

F.M. = Fragmento melódico

1º FRAGMENTO MELÓDICO (OSTINATOS 3 AO 6)

Notamos que este fragmento é elaborado com a apresentação de uma célula melódica seguida da sua própria repetição .

1º fragmento

ppp salutar e misterioso

PIANO

(u.c.)

pp

8ª bassa.....

2º fragmento : repetição

4 5 6

2º FRAGMENTO MELÓDICO (OSTINATOS 7 AO 10)

Aqui ocorre a mesma elaboração descrita anteriormente , porém , este fragmento é transposto uma terça acima do primeiro e enriquecido com um intervalo de quinta justa .

1º Frag. 2º Frag.

intervalo

p cresc. poco a poco

tre corde

8 9 10

8ª bassa.....

3º FRAGMENTO MELÓDICO (OSTINATOS 11 AO 14)

Este fragmento é uma repetição do segundo , desenvolvido uma terça a cima do mesmo .

1º Frag. 2º Frag.

2ª FRASE (OSTINATOS 15 AO 26)

A construção deste período obedece a estrutura descrita na primeira frase , contudo , a linha melódica é enriquecida com tríades .

3ª FRASE (OSTINATOS 27 AO 38)

Os dois primeiros fragmentos desta frase são idênticos aos mesmos fragmentos descritos na segunda frase , porém , desenvolvidos uma oitava acima .

O terceiro fragmento apresenta a seguinte elaboração :

A primeira parte deste fragmento é formulada pela repetição da célula melódica final do segundo fragmento . A união deste procedimento repetitivo e a elaboração mais densa do ostinato aumentam a tensão melódica , preparando o desenvolvimento da próxima frase , cujo caráter é indicado como " Grandioso " (ostinato 39) .

Célula melódica final
do 2º fragmento

The musical score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 30-35) features a melodic line in the treble clef and a complex accompaniment in the bass clef. A bracket above the treble staff highlights the final melodic cell of the 2nd fragment. The second system (measures 33-38) shows the 3rd fragment, with two instances of a melodic phrase labeled "repetição". A bracket above the treble staff spans measures 36-38, labeled "tensão". The third system (measures 39-40) begins with the instruction "Grandioso" and a fortissimo dynamic marking "fff". The score concludes with the instruction "Ped simile" at the bottom.

4ª FRASE (OSTINATOS 39 AO 50) E5ª FRASE (OSTINATOS 51 AO 62)

Observando o conteúdo melódico do primeiro fragmento de cada uma das frases, concluímos que ambas foram desenvolvidas através da técnica de variação.

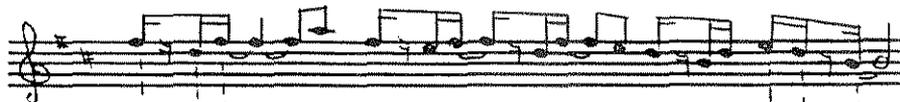
1º fragmento melódico
da 4ª frase



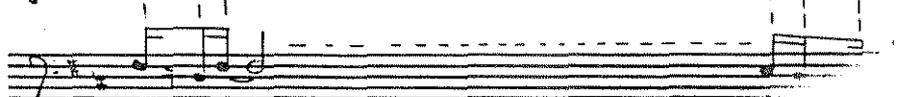
elemento melódico
da 1ª frase



1º fragmento melódico
da 5ª frase



elemento melódico
da 1ª frase



HARMONIA

Desenvolvida no modo si eólio, as cinco frases têm como elemento melódico fundamental as notas que incorporam o acorde de si menor com sétima.



Isto pode ser observado com a exposição da 1ª frase:

1ª Frase

Allegro Pesante (♩ = 76 a 84)
ppp solúrnio e misterioso

PIANO

(u.c.) *pp*

pp *poco a poco*

(tr. corda)

f *ma sempre poco a*

poco

8ª bassa.....

8ª bassa.....

8ª bassa.....

8ª bassa.....

A relação I - V é o centro harmônico do ostinato , que aliado a intervalos de 7ª maior e 2ª maior criam um resultado sonoro próximo dos instrumentos percussivos.

ppp solúrnio e misterioso

(u.c.)

8ª bassa.....

↑ ↑

7ª+ 2ª+

O momento de maior tensão harmônica ocorre na finalização da peça , com a sobreposição dos acordes de quarta (Do-Fá#-Si e Sol-Do#-Fá#) , cuja resolução ocorre com a relação V - I .

A musical score snippet for a piano piece. The top staff is labeled 'finalização' and 'tensão'. The bottom staff has piano markings 'pesante', '60', '61', and 'ffff'. Chord symbols 'V' and 'I' are present at the end of the piece. The score shows a sequence of chords leading to a final resolution.

RITMO

A grande novidade do Jongo, em relação às outras peças , é a extinção gráfica dos compassos ; a construção da obra tem como fundamento a célula rítmica do ostinato:

A single rhythmic cell represented by a series of vertical stems on a horizontal line, indicating a specific rhythmic pattern.

A semínima pode representar a unidade de tempo. Este pensamento rítmico ajuda a organizar a estrutura da obra .

A rhythmic pattern consisting of two lines of vertical stems, representing a more complex rhythmic structure.

Musical score for 'Allegro Pesante' with tempo markings 'ppp solúrnio e misterioso' and 'pp'. It includes a bass line labeled '8ª bassa'.

A rhythmic pattern consisting of two lines of vertical stems, similar to the one above.

As células rítmicas utilizadas na contextualização das frases são :

Two rhythmic cells labeled 1 and 2, showing different patterns of vertical stems.

Sobrepondo os desenhos



observamos

que a inversão foi o processo usado na elaboração das frases.

A quarta frase é a única que inicia com um ritmo anacrúsico, reforçando o caráter "Grandioso" especificado pelo próprio compositor.

TEXTURA

Textura homofônica, com ostinato e uma única linha melódica com variações.

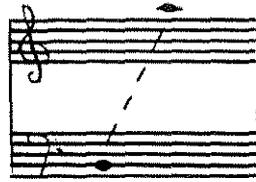
TESSITURA

A tessitura apresenta dois elementos contrastantes:

- Elemento móvel - conteúdo melódico
- Elemento fixo - ostinato

Elemento Móvel

O conteúdo melódico utiliza as três regiões básicas no plano de alturas (grave - média - aguda).



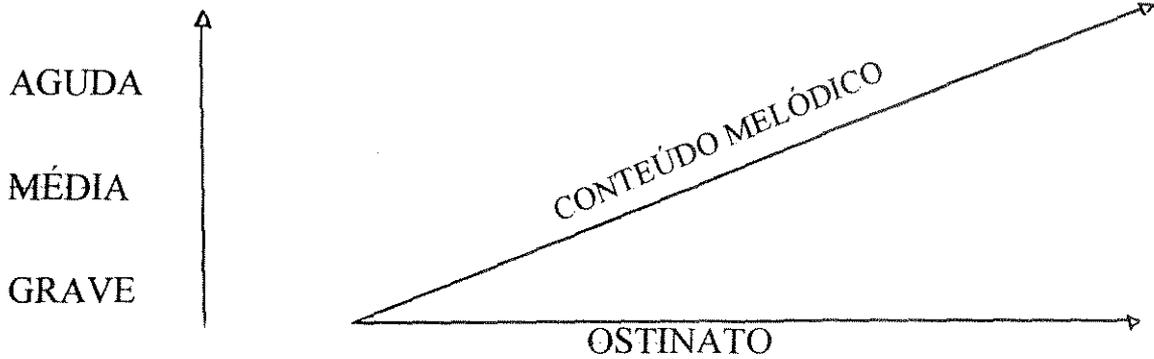
Elemento Fixo

O ostinato se encontra na região grave.



A tessitura do Jongo pode ser visualizada com o seguinte gráfico:

PLANO DE ALTURAS



DINÂMICA

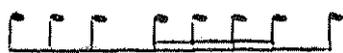
De acordo com as indicações na partitura, a dinâmica traduz um constante e gradativo crescendo, cujo caminho percorre intensidades sonoras extremas.

Ostinato 1 3 7 11 27 39 62

Plano da
dinâmica *ppp* *pp* *p* *f* *ff* *fff* *ffff*

MICRO - ESTRUTURA

A unidade da obra pode ser representada pela célula rítmica do ostinato:



O motivo rítmico utilizado no conteúdo fraseológico é :



O motivo melódico fundamental tem como base o acorde de I de si eólio .



CONCLUSÕES PARA A INTERPRETAÇÃO

O intérprete deverá equilibrar o plano sonoro , timbrando as notas superiores da linha melódica e observando cuidadosamente o controle sonoro do ostinato que, por estar na região grave do instrumento poderá adquirir um acúmulo de ressonância, cobrindo o canto principal .

Como o Jongo percorre uma dinâmica do *ppp* ao *fff* , o controle da distribuição de peso no teclado aliado ao fator auditivo serão os mecanismos que o executante poderá utilizar para que a tensão sonora da peça não se rompa durante a interpretação .

A partir do ostinato 48 até o final , o acelerando representa o recurso rítmico criado para auxiliar a construção da tensão . Porém , o instrumentista não deverá perder a expansão do corpo sonoro com a velocidade.

A base de organização da pedalização será com as notas pertencentes à linha melódica e não com o ostinato , tornando assim o contexto fraseológico claro, apesar da grande massa de sonoridade.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

A primeira Suíte Brasileira foi composta em 1936 , seguindo em 1938 com a formulação da Segunda e da Terceira Suítes Brasileiras . A utilização deste título não representou uma atitude pioneira, pois , em 1897 , Alberto Nepomuceno empregou a mesma denominação em sua Suíte Orquestral. Contudo, Lorenzo Fernandez certamente contribuiu para a elaboração de uma trilha que foi percorrida por compositores posteriores como Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda, entre outros, com a adoção de temas originais para todas as peças.

As Suítes Brasileiras adotam o plano de três movimentos , desenvolvidas nas seguintes modalidades : canção , dança e instrumental.

CANÇÃO : Velha Modinha
 Suave Acalanto
 Saudosa Seresta
 Moda
 Toada
 Seresta

DANÇA : Cateretê
 Jongo

INSTRUMENTAL : Prelúdio

O grande interesse de Lorenzo Fernandez em canções para voz e piano , seu principal produto artístico , está também presente nas Suítes Brasileiras onde predomina a modalidade canção .

O senso de proporção e formulação simétrica estão presentes na construção das peças , criando uma unidade entre as três Suítes.

Detectamos um equilíbrio do ponto de vista formal . Sendo nove peças, temos cinco elaboradas em seção única e quatro na forma ternária .

Apresentando uma forte inclinação pedagógica, o compositor demonstra com as três Suítes uma preocupação entre a relação dos elementos musicais (ritmo , melodia e harmonia) com o título da obra, praticamente realizando uma simbiose entre o significado do código musical e da linguagem escrita.

Finalizando, observamos que a partir da Primeira até a Terceira Suíte , **crecem as dificuldades da compreensão musical e realização técnica**, reiterando o ponto de vista do compositor apresentado nos artigos " Bases para a Organização da Música no Brasil " e " O Canto Coral nas Escolas " , expondo passo a passo a formação musical de um estudante , fruto de um processo de conscientização e maturidade intelectual .

ANEXOS:

ANEXO 1 - " Bases para a Organização da Musica no Brazil " .

ANEXO 2 - " O Canto Coral nas Escolas " .

ANEXO 1

BASES PARA A ORGANIZAÇÃO DA MÚSICA NO BRAZIL**ILUSTRAÇÃO MUSICAL - Outubro de 1930**

Como actual momento é especialmente propício para a ampla reconstrução política e social do paiz , e sendo a arte , em todas as suas manifestações , o maior factor de unidade racial , principalmente a música , pela qual os brasileiros são tão affeiçoados e na qual já se apresentam definidos os caracteres da nacionalidade , e tendo em vista que , até hoje , o ensino da arte em geral , e da música em particular era completamente dispersivo , acho opportuno suggerir, sem pretenções , estas bases para a organização da música na nossa patria :

Princípio básico:

- a) diffusão máxima dos conhecimentos geraes da música:
- b) restrição e especialização do ensino technico-profissional ;
- c) unificação da orientação pedagógica e artística ;
- d) orientação das manifestações artísticas, principalmente no sentido nacionalista .

A diffusão máxima dos conhecimentos geraes da música partiria da Escola Primaria por meio de :

- a) curso obrigatório das noções de theoria e solfejo ;
- b) formação obrigatória de conjuntos coraes infantis .

Organização de um Curso Anexo ao Instituto Nacional de Música para o ensino gratuito , em grande escala , da theoria e do solfejo e dos cursos iniciaes de canto e instrumentos . Classe obrigatória de conjunctos coraes.

Transformação do Instituto Nacional de Música em Escola Nacional de Música (curso superior) , passando as classes de theoria e solfejo e os cursos

iniciaes de instrumentos para o Curso Anexo .

O actual Instituto Nacional de Música transformado em Escola Superior traria como consequência um elevamento do nível intellectual não só pela obrigatoriedade de exames vestibulares julgados imprescindíveis (por exemplo : theorica e solfejo , portuguez , francez ou italiano , arithmetica , physica e historia natural , historia do Brazil , etc.) , como também pela obrigatoriedade de cursos parallellos ao instrumento (harmonia , noções de contraponto e fuga , analyse musical , historia e esthetica da música) .

Especialização dos futuros profissionaes em :

- a) instrumentistas e cantores (profissionaes par orchestra e coros) ;
- b) pedagogos (professores) ;
- c) virtuosos (solistas e cantores e instrumentistas) ;
- d) compositores e regentes .

Para a formação de instrumentistas e cantores os exames vestibulares e os cursos parallellos seriam reduzidos ao mínimo indispensável (vestibulares : theorica e solfejo , portuguez e arithmetica ; paralelo : harmonia) .

Intensificação dos cursos práticos (principalmente de leitura musical) .

Os professores, findo o curso geral , teriam um curso especial de pedagogia e um estágio obrigatório como professores gratuitos do Curso Anexo sob a directa fiscalisação dos professores catedráticos.

Os virtuosos, findo o curso geral, teriam um curso especializado de interpretação e technica superior.

Os compositores e regentes seriam obrigados a um curso especializado versando sobre todas as materias theoricas superiores de música e ao curso de

um instrumento , de preferencia o piano .

Creação gratuita e obrigatoria da orchestra modelo , conjuncto coral e curso de declamação lyrica e arte scenica da Escola Nacional de Música, principalmente para formar os futuros artistas lyricos , coros e orchestra do Grande Theatro Nacional .

Para o Theatro Nacional seriam aproveitados sempre os alumnos laureados da Escola Nacional de Música e só na falta absoluta destes contractados elementos extranhos , de preferencia brasileiros .

Os premios de viagem à Europa seriam supprimidos e o Estado substituiria obrigando-se :

- a) contractar os laureados virtuosos para uma séria de recitales no Theatro Nacional e nas cidades do Brazil que tivessem Conservatorios de Música equiparados à Escola Nacional de Música. (Esses recitales seriam em numero determinado e com uma garantia financeira prefixada . O Estado se desobrigaria de financiar os recitales desde que a renda própria fosse igual ou maior do que a garantia mínima offerecida pelo Estado) .
- b) Contractar grandes artistas nacionaes ou estrangeiros para os cursos de estylo e aperfeiçoamento das classes especializadas de virtuosos e pedagogos .

Creação , nas capitaes dos Estados mais importantes do Brazil , de conservatórios equiparados à Escola Nacional de Música , ou equiparação dos já existentes, desde que esses conservatórios se pautassem pelas mesmas normas de Ensino da Escola Nacional de Música.

Creação do Grande Theatro Nacional , o que poderia ser ou pela transformação do actual Theatro Municipal em Theatro da União (federal) ou , o que seria melhor , pela construcção de um Grande Theatro digno da nossa pujante

nacionalidade .

O Theatro Nacional teria como organizações permanentes :

- a) grande orchestra symphonica ;
- b) grande conjuncto coral (mixto) ;
- c) corpo de bailados ;
- d) quadro vocal scenico (individual) .

O Grande Theatro Nacional , que estaria directamente subordinado ao Ministério de Instrucção e Bellas Artes, seria dirigido artisticamente por um commissão permanente , nomeada por um determinado tempo , e constaria dos seguintes elementos :

- a) Presidente - O Ministro da Instrucção ou pessoa por elle designada ;
- b) O Director da Escola Nacional de Música ;
- c) O Director da Escola Nacional de Bellas Artes ;
- d) Um compositor brasileiro de renome ;
- e) Um estheta brasileiro de renome (que seria o secretário da commissão);
- f) O Director da Orchestra Symphoniaca do Theatro ;
- g) O Director dos Coros;
- h) O Director do Corpo de Bailados ;
- i) O Director de Scenographia ;
- j) O Director de Scena (regisseur) .

Os membros dessa commissão quando funcionários do Estado não receberiam vencimentos , recebendo apenas uma gratificação pro-labore aquelles que fossem completamente extranhos ao quadro dos funcionários ou dos contractados .

Sendo a arte um factor de alta cultura e unidade racial , ficariam todas essas manifestações controladas pelo Estado e sem finalidade mercantil .

Nestas condições o Theatro Nacional não poderia ser entregue a empresas particulares cujo único fim é o commercio e não a cultura .

O Grande Theatro Nacional funcionaria durante um certo número de mezes (oito , por exemplo) para os seguintes fins :

- a) concertos de solistas e de música de câmara ;
- b) concertos symphonicos e coraes;
- c) bailados ;
- d) theatro lyrico .

Instituir premios annuaes aos compositores brasileiros por meio de concursos para : obras de música de camara ; obras symphonicas ; bailados ; opera ou drama lyrico cujo libreto tivesse sido premiado para esse fim.

Os premios seriam dados de preferencia nos trabalhos que tivessem características nacionaes .

Do repertório annual do Grande Theatro Nacional fariam parte obrigatoria as obras premiadas no anno anterior e que seriam executadas ou representadas algumas vezes no mínimo (sem direitos autoraes) .

Representar todos os annos um mínimo de tres óperas brasileiras e procurar traduzir as operas estrangeiras para a lingua por nós falada.

A Finalidade Máxima do Estado em matéria artistica deve ser a da Nacionalisação e desenvolvimento intensivo e extensivo da Arte , que é a cupula cultural de todos os grandes povos .

O.Lorenzo Fernandez
Rio , 1930 .

ANEXO 2

O CANTO CORAL NAS ESCOLAS

ILUSTRAÇÃO MUSICAL -Março-de-1931

" L'Art n'est qu'une sorte de religion ' .
(Rosenbach)

PREÂMBULO

A música - na sua forma mais profundamente humana : o canto - é uma necessidade .

E , se no canto individual as vantagens de cultura e hygiene são multiplas , no canto colectivo essas vantagens accentuam-se e dilatam-se , tornando-se , assim o canto coral não só um factor de progresso , como também um affirmador da nacionalidade .

Só os grandes povos sabem cantar .

É um facto altamente impressionante , pela sua grandeza, ouvir uma enorme multidão cantar , numa praça pública , hymnos patrióticos .

Todos aqueles que estão cantando sentem , nos seus companheiros de côro , os seus irmãos de raça , de lingua e de pátria , e todos vibram unisonos na música como nos sentimentos .

A música é , de todas as Artes , a que mais profundamente irmana os homens.

O brasileiro não sabe cantar em conjuncto . É melancolico e pessimista.

Só canta collectivamente no Carnaval ; mas antes o não fizesse pois desses genero são , em geral , o que há de mais grosseiro , principalmente quanto à letra.

E, no entanto , o brasileiro tem qualidades innatas para a música.

A prova é que mesmo no louco período do Carnaval apparecem os ranchos com algumas canções interessantes que esses pobres heroes anonymos ensaiam durante o anno inteiro , à custa , às vezes, de verdadeiros sacrificios .

Mal recompensado esforço, pois tudo se esvae numa noite de folia carnavalesca.

Desses ranchos - orientados que fosem para finalidade mais nobre - poder-se-iam , talvez, mais tarde, formar alguns orpheons.

O canto coral deve começar na escola . É na escola que se gravam na alma tenra da criança - qual cêra virgem - as impressões definitivas.

E assim , torna-se necessário formar primeiro o professor.

CONDIÇÕES DO PROFESSOR

Do contacto do profesor com os alumnos resultam logo necessarias três condições importantíssimas para o professor :

- a) sólida cultura musical ;
- b) entusiasmo e devotamento à Arte;
- c) capacidade pedagógica.

a) CULTURA MUSICAL

*" Vous ne comprendrez l'esprit que quand vous
serez maître de la forme " .
(R. Schumann)*

Para se poder penetrar no espírito de uma obra musical , não basta o conhecimento material da theoria e do solfejo .

Outros conhecimentos mais vastos e profundos são imprescindíveis.

Assim , o estudo da harmonia e o de contraponto e fuga , não devem ser **descurados** .

E seriam altamente desejáveis os estudos de composição e esthetica.

Uma cultura não se improvisa , e é triste entregar a juventude escolar , sempre tão avida de curiosidade , nas mãos de professores que por defficiencia cultural lhes ministrem noções falsas, senão erroneas , sobre a verdadeira Arte.

O professor deve também procurar ouvir sempre a bôa música, tanto a vocal como a instrumental e a symphonica ; e assim pelas leituras e pela audição continua, formar uma sólida cultura theorica e experimental .

b) ENTUSIASMO E DEVOTAMENTO À ARTE

**" Envisager l'art, non comme un prompt moyen
d'arriver à d'egoistes jouissances, à une sterile
célébrité , mais comme une force qui rapproche
et unit les hommes."**

(Fr. Liszt)

O professor necessita de comunicar-se directamente com o alumno através do entusiasmo.

Só o entusiasmo é fecundante.

É preciso que o professor desperte no alumno , de início a alegria de cantar, e depois que faça com que o próprio alumno sinta a necessidade de expandir sua

alegria por meio do canto colectivo .

A tarefa, no começo , é árdua ; mas o professor devotadamente e com fervorosa constancia irá transfundindo todo o entusiasmo nas almas juvenis , sempre tão propensas aos nobres actos.

c) CAPACIDADE PEDAGÓGICA

" On ne fait point des hommes sains en élevant les enfants avec des bonbons. La nourriture spirituelle doit être aussi simple et aussi substantielle que celle des corps . Les " maitres " se sont chargés de nous fournir abondamment la première. Tenez-vous à elle." (R.Schumann)

O professor deve ter aptidões pedagógicas capazes de transmitir aos alumnos não só os conhecimentos musicaes como também o nobre entusiasmo pelas elevadas manifestações da Arte.

Affirmar, no professor , a necessidade de aptidões pedagógicas poderá parecer redundância mas, bem observado , ver-se-ão muitos delles com conhecimentos apenas theoreticos.

Ora, se uma cultura não se improvisa, um professor também não se pode improvisar.

Assim , só o cotínuo contacto com a alma infantil fará com que , compreendendo-a , nos tornemos comprehensíveis.

O professor deve explanar sempre as idéas com clareza e simplicidade (a erudição melhor fica numa academia do que numa classe infantil) .

Sendo simples deve evitar, no entanto , a monotonia ; ora transformando

certos elementos theoreticos em jogos infantis (applicando , por exemplo , o methodo Decroly) ; ora amenisando a aula com historias adequadas e aneddotas relativas à música e aos músicos ; ora relacionando a música com os phenomenos physicos da natureza (methodo Decroly) ; ora , durante os ensaios, dividindo o conjuncto em grupos dos quaes mesmo os que descansam estão aprendendo ; etc.

É preciso que o professor se lembre que as crianças têm pouca resistencia attentiva e , principalmente , é preciso lembrar , também , a pouca resistencia physica do órgão vocal ainda em formação .

Logo , outro factor importante para o professor é a calma .

Pode-se até affirmar que nos estudos infantis o progresso está na razão inversa da rapidez desses estudos .

Em geral os professores neóphitos querem , na primeira lição , ensinar tudo o que sabem , com receio de que o tempo não chegue .

Resultado : indigestão intellectiva das crianças , seguida de accentuada repugnância pelos estudos .

CONDIÇÕES DO ALUMNO

" J'aime beaucoup mieux ce qui me touche que
ce qui me surprend " .
(Couperin Legrand)

Para se conseguir , a meu vêr , o resultado almejado , devem procurar-se nos alumnos, as seguintes condições :

- a) faculdades physicas e intellectivas normaes ;
- b) sentido da entoação ;
- c) sentido do rythmo .

a) FACULDADES PHYSICAS E INTELLECTIVAS NORMAES

Será de toda a conveniencia separar os alumnos em trez grupos , conforme a capacidade especial que revelarem :

- 1°) os anormaes ;
- 2°) os normaes ;
- 3°) os excepcionaes .

Essa classificação poderá ser, em princípio , obtida pelos testes e depois confirmada ou modificada pela experiência .

Está claro que dessa divisão advirão vantanges, pois os alumnos excepcionaes, aprendendo muito rapidamente, poderão tornar-se auxiliares preciosos para o professor , já como estímulo , já como chefes (cabeças) de grupo.

Os anormaes devem ser tratados com cuidados especiaes para cada caso , ora visando as anomalias phisicas , ora visando a fraqueza mental .

b) SENTIDO DA ENTOAÇÃO

É natural que para explorar o sentido da entoação , tenha , cada professor o methodo que a experiencia lhe confirme como o melhor . Creio , no entanto , que as crianças podem ser orientadas da seguinte forma :

O professor deve, em primeiro lugar, emittir vocalmente , ou por meio de algum instrumento , um determinado som (o fá 3 , por exemplo) . Esse som é , após, entoado pelos alumnos . Em seguida , o professor emite outro som mais agudo ou mais grave , fazendo com que os alumnos , depois de entoar esse novo som , digam se é mais agudo ou mais grave.

A proporção que os alumnos vão sentindo as diferenças de altura dos sons, o professor irá complicando , naturalmente, os exercícos , fazendo entoar grupos de

duas , tres , quatro e mais notas.

e) SENTIDO RYTHMICO

Antes de se iniciarem os cantos escolares deve procurar , também , explorar o sentido rythmico , isoladamente .

Uma das fôrmas mais simples é a do movimento da marcha , na qual se deve fazer sentir ao alumno uma accentuação mais forte , correspondendo ao primeiro tempo do compasso (tempo forte ou tesis) . Assim o professor poderá dizer em voz de commando , clara, forte e bem rythmada : um-dois , um-dois , um-dois , etc., accentuando sempre a palavra um , e fazendo com que os alumnos marquem o passo levantando ora um ora outro pé (deve-se ter cuidado que o primeiro tempo corresponda sempre o mesmo pé - o esquerdo por exemplo , que é o pé com que os soldados iniciam a marcha) .

Podem-se também indicar as fôrmas de gymnastica para marcar outros rythmos e , depois , quando o alumno já estiver bem familiarizado com o sentido nas suas relações fortes e fracas , convém o estudo de fórmulas rythmicas entoadas que o alumno deve repetir .

Neste ponto já se podem iniciar os estudos de entoação e rythmo conjunctamente , fazendo cantar phrases musicas de rythmo bem accentuado .

Convém , inicialmente , o estudo separado da entoação e do rythmo , pois é sabido que ha alumnos que entoam facilmente e não tem rythmo e outros apanham muito bem o rythmo e não sentem a entoação .

Da observação desses dois sentidos separadamente , resultará uma melhor orientação para o professor que pode, assim , corrigir o ponto fraco do alumno .

GYMNÁSTICA RYTHMICA , RESPIRATÓRIA E VOCAL

O órgão vocal , sendo um instrumento vivo , é passível de aperfeiçoamento.

A technica vocal requer o desenvolvimento racional dos movimentos musculares contribuindo , assim directamente , para a educação dos movimentos respiratórios normaes.

A preparação do alumno deve, pois, ser feita :

- a) pela gymnastica pré-vocal ;
- b) pela technica vocal .

EXERCÍCIOS RESPIRATÓRIOS E GYMNASTICA ESPECIAL

Pódem resumir-se , em geral, a trez os typos respiratorios physiológicos:

- a) typo diaphragmatico , ou abdominal ;
- b) typo costo-clavicular , ou superior ;
- c) typo costo-lateral inferior (ou das costellas) .

Difficil se torna aconselhar exclusivamente qualquer um dos typos respiratórios, pois todos elles, agindo isoladamente , offerecem objecções.

Assim , na respiração , diaphragmatica, ou abdominal , os órgãos infra-diaphragmaticos (estômago , figado , baço , etc.) soffrem pressão exaggerada que muito os prejudica, principalmente na mulher .

O typo costo-clavicular , ou superior , apoiando-se no vertice dos pulmões , requer um grande esforço para um mínimo resultado , pois, como é sabido , os pulmões , muito largos na base, tornam-se muito estreitos no apice. É além disso muito fatigante.

A respiração costo-lateral inferior apoia-se nos músculos inter-costaes , cuja acção , sendo muito fraca, não é preponderante . Dahy quasi sempre vir, este typo respiratório , combinado com os outros .

Sobre este delicado assumpto , a opinião do illustre Dr. Bonnier parece a mais acertada.

Diz o Dr. Bonnier que o gesto respiratório , sendo extremamente complexo , utiliza-se , naturalmente , de todas as fôrmas respiratórias . Aliás , o gesto respiratório nada mais é do que a adaptação do individuo ao meio .

Assim , um homem em pé terá maior capacidade de respiração diaphragmatica, pois o peso das visceras abdominaes deixam em maior liberdade o diaphragma , ao passo que o peso das clavículas , dos omoplatas e dos braços impede, de certa forma , a dilatação da parte superior do thorax.

Já no homem sentado , o diaphragma, estando comprimido pelas visceras, terá menor acção e , no homem deitado sobre um lado , a respiração far-se- á , naturalmente , sobre o lado livre.

E assim concluo este discutido problema com a clara e simples comparação do Dr. Bonnier:

" Pour poser ce problème - qui a tant été discuté - d'une façon schématique, comparons, comme on l'a souvent fait, l'appareil respiratoire à un soufflet . L'appareil costal jouera le rôle des parois plates ou rigides de soufflet; le diaphragme sera représenté par la membrans souple qui les unit."

De grande importancia se torna a gymnastica respiratória associada à gymnastica rythmica , já combinando o movimento dos passos, durante a marcha, com os movimentos respiratórios ; já rythmando a respiração com outros exercícos gymnasticos , visando sempre os movimentos favoráveis á ampliação do thorax e ao

perfeito funcionamento dos outros órgãos.

Sobre este aspecto a gymnastica é de grande alcance para a saúde, tornando-se pois, quando bem applicada na escola, um factor de alta eugenia.

A gymnastica rythmica é além disso, de grande vantagem para a cura ou melhora dos individuos arhythmicos ; produz a harmonia das fórmulas plásticas e dos movimentos , e creando o equilibrio entre a massa e o movimento , torna-se um factor de expressão esthetica. Sobre a importância destes exercícos , aliás de todos reconhecida , poder-se-iam , a título de exemplo , citar inúmeras opiniões , como as que seguem :

Dr. Manid . - " L'exercice modéré des muscles du tronc et des membres est utile et même nécessaire á la santé générale, en favorisant la digestion et la nutrition."

Dr. Perretiere - " L'exercice du corps ont une grande influence sur la fonction vocale."

Dr. Joal - " Toutes les pratiques élémentaires de la gymnastique ordinaire sont utiles au chanteur", etc.

INICIAÇÃO AO CANTO

O illustre mestre Maurice Emmanuel expõe , no seu precioso opusculo " Le chant à l'Ecole " que contem " l'exposé d'une méthode rationnelle d'enseignement musical primaire " , um methodo interessantíssimo .

Os exercícos são repartidos sobre tres períodos distinctos :

1º) consagrado à educação do ouvido e da larynge ;

2º) ao desenvolvimento e à uniformidade da voz , ao mesmo tempo que ao estudo do solfejo ;

3º) ao aperfeiçoamento , à articulação e ao canto polyphonico .

Iº PERÍODO:

Os primeiros ensaios vocaes consistem na imitação dos sons médios, isoladamente . Os alumnos devem reproduzir esses sons com doçura, pronunciando a vogal a com a bocca convenientemente aberta. Ao mesmo tempo devem ser praticados os exercícios respiratórios, segundo os preceitos formulados pelos hygienistas.

Após algumas semanas, procede-se à coordenação dos sons por meio de fórmulas que não excedam a extensão de um dos tetracordios de do maior .

Pode-se pouco a pouco , transportar por semitons a fórmula para o agudo sem, contudo , ultrapassar o ré 4 .

Todos os exercícios devem ser feitos a meia - voz.

Quando a voz está sufficientemente desenvolvida, faz-se cantar toda a escala. Em seguida habitua-se o ouvido à percepção dos acordes e de sua função tonal .

Exercitam-se depois os alumnos a entoar intervallos maiores do que a quarta por ordem de dificuldade crescente (a 5ª , a 6ª , a 8ª e a 7ª) . Deve-se ter sempre muito cuidado com a afinação exacta do intervallo de 5ª justa.

Quando os estudos da theoria se tornam úteis (na segunda parte do primeiro período) , as aulas pódem durar meia hora, sendo dez minutos para os exercícios vocaes.

II"PERÍODO:

Estudos para desenvolver a voz em toda a sua plenitude.

A maior dificuldade a vencer consiste na atenuação da passagem da vóz do registro chamado de peito ao denominado de cabeça .

Esta dificuldade é muito attenuada pela execução de escalas descendentes atacadas pianissimo , com augmento de sonoridade do agudo para o grave, e diminuição do grave para o agudo .

III" PERÍODO :

O alumno já se deve encontrar, neste período , apto a cantar um som . Para preparar a articulação das palavras com nitidez, executa-se a vocalização sobre as vogaes, principalmente sobre o I e o E , muito difficeis, sobretudo no agudo .

São estas, em resumo muito summário , as idéas suggeridas pela pratica ao illustre mestre acima citado , e que eu creio de grande proveito quando bem applicadas, embora com as modificações que o tempo e o meio ambiente indiquem ao professor.

INICIAÇÃO DA TÉCNICA MUSICAL

Para o ensino dos princípios da theoria musical não deverá o professor adaptar nenhum livro .

As aulas devem ser dadas, o mais possível , ao vivo , isto é , corporificando na própria aula os elementos necessários à comprehensão dos jovens alumnos .

Isto póde ser obtido já por meio dos jogos adequados , (como por exemplo o methodo Decroly) applicados à musica já por meio de diverdimentos nos quaes os alummnos representem as notas , etc., etc.

Este estudo não póde ser violento e o professor deve, após cada explicação , fazer com que os alummnos resumam, primeiro , oralmente e depois anotem a matéria dada em seus cadernos que servirão , uma vez corrigidos , como obra de consulta aos próprios alumnos.

E ve-se sempre insistir sobre os exercícios de divisão rythmica , tão importantes nesta matéria .

REPERTÓRIO

Sobre o repertório de canções adaptado nas escolas, muito haverá a fazer e a corrigir.

Sem a denominação de cantos escolares, tem apparecido uma série de obras desprovidas absolutamente de todo o valor pedagógico e, o que é pior, modelo de mau gosto artístico . Algumas , até , cheias de erros!

É neste momento , isto é , na occasião da escolha do repertório , que entra em jogo a cultura musical do professor , a qual , como disse no começo , não se pode improvisar.

Os cantos infantis devem ser, principalmente , simples, claros e de bom gosto, senão bellos .

O professor deve evitar escrupulosamente os cantos , mesmo bellos , cujas palavras , por grosseiras ou tolas , não dignifiquem a alma infantil .

Grande responsabilidade cabe ao professor que não fôr exigente neste assumpto , pois sabida é a influencia que tem sobre o futuro homem as coisas aprendidas na infancia .

Os cantos podem ser divididos em tres categorias:

- a) cantos de character patriótico ;
- b) cantos de character pantheista ;
- c) cantos sobre lendas e tradições populares (folk-lore).

(Deixo de enumerar os cantos religiosos por não entrarem no programma das nossas escolas officiais) .

Nos cantos de character patriótico - já seja sobre factos puramente históricos, já sobre os varões illustres da patria - conviria que o professor, antes de iniciar o estudo musical dos mesmos, ministrasse aos alumnos algumas explicações históricas a respeito dos themas poéticos a serem cantados .

Traria este processo duas vantagens : a de fazer com que os alumnos sentissem a significação do canto a estudar e a do alumno aprender por um excellente processo moemotéchnico - a música - noções sobre a historia patria .

Poder-se-ia applicar o mesmo systema aos cantos de character pantehista , pois as explicações dadas sobre os phenomenos physicos , chimicos ou biológicos da natureza, a par do prazer que despertam nos alumnos, muito concorreriam para instrui-los .

O verdadeiro sentido da nacionalidade, porém , não reside nem nos cantos patrióticos , na maior parte das vezes eram poesias exaggeradamente bombasticas e com musicas marciaes banalíssimas, nem nos cantos em que a natureza entra , às vezes, só como pretexto para a poesia .

O verdadeiro sentido nacional deve, a meu vêr , assentar as bases nos cantos do folk-lore .

É cantando as lendas e tradições de-nossa raça que melhor a amamos e comprehendemos .

Aqui torna-se novamente necessária a cultura esthetica bem orientada do professor . No folk-lore o terreno é delicado e escorregadio , pois muita gente confunde o canto popular , ingenuo e profundo pela sua expressão , simples e rico

pela sua belleza, com umas canções plebeias que uns quantos mestres de assobio , fazedores de música, arranjam quasi sempre nas vespas do Carnaval .

As canções populares, desde os romances e xácaras, até as cheganças e reisados podiam constituir um excelente meio de divuldação das nossas lendas e tradições, quer de character mythologico , quer de character popular , hoje , infelizmente , tão esquecidas.

É necessário também despertar no alumno o sentimento , sempre artistico puro e elevado , mas de accentuado cunho nacional .

Nacional pelo fundo e pela forma (folk-lore) , e não somente pelas palavras , às vezes vazias de emoção , (cantos patriotiqueiros) .

É necessário também despertar no alumno o sentimento sempre nobre, mas nunca o sentimentalismo , sempre ridículo .

Cabe ao professor escolher com critério e bom gosto .

CONCLUSÕES

Depois destas ligeiras considerações , sobre o canto coral nas escolas , creio desnecessário insistir nas innumeras vantagens , aliás de todos sabidas, do estudo do canto colectivo .

Physicamente educa, desenvolvendo a harmonia plastica do corpo e o gesto respiratório profundo e hygienico .

Moralmente educa, desenvolvendo a harmonia do espirito e o sentimento da fraternidade , principalmente no canto polyphonic em que as diversas vozes , obedecendo sempre ao rythmo e a harmonia do conjuncto , muito se assemelham à

vida das sociedades organizadas, nas quaes cada um de nós terá que desenvolver dentro da sua esphera a actividade no sentido da ordem , da disciplina , da harmonia e do progresso .

Amemos e cultivemos a ARTE como uma religião que aperfeiçoa e une os homens .

O.Lorenzo Fernandez
Rio , 1937

DISCOGRAFIA

DISCOGRAFIA

FERNANDEZ, Oscar Lorenzo . Miragem Op.2 , Miguel Proença(piano):
AR SIS ; AR 001 , 1982.

----- Noturno Op. 3 , Anna Candida(piano) : PRO MEMUS;
33 rpm Estéreo MMB 81021 , 1961/81.

----- Historietas Maravilhosas Op.12 , Miguel Proença(piano):
AR SIS ; AR 001 , 1982 .

----- Prelúdios do Crepúsculo Op.15 , Miguel Proença(piano) :
AR SIS ; AR 001 , 1982 .

----- Berceuse da Boneca Triste Op. 39 , Miguel Proença(piano):
AR SIS ; AR 002 , 1982 .

----- Três Estudos em Forma de Sonatina Op.62 nr. 1 , Belkiss
Carneiro de Mendonça(piano) : COPACABANA; COLP 12078.

----- Valsa Suburbana Op.7 , Arnaldo Estrella(piano) : FES 12
33 rpm Mono LDR 5008 , 1958 .

----- Valsa Suburbana op.7 , Miguel Proença(piano) : AR SIS ;
33 rpm Estéreo AR 002 , 1982 .

----- Primeira Suíte Brasileira , Miguel Proença(piano) : AR SIS;
AR 003 , 1982.

----- Segunda Suíte Brasileira , Cristina Ortiz(piano) : ANGEL;
33 rpm Estéreo S3 CBX 499 , 1977.

- Segunda Suíte Brasileira , Maria Celina Paiva Servinsk
(piano) : ENM; 33 rpm Estéreo URJ 001/A (992085-1) , 1977.
- Segunda Suíte Brasileira , Miguel Proença(piano) : ARSIS;
33 rpm Estéreo AR 003 , 1982 .
- Cateretê da Segunda Suíte Brasileira , Regina Schlochauer
(piano) : BRASIL ÁLBUM DE SONS E FORMAS; 101.305.
- Jongo da Terceira Suíte Brasileira , Miguel Proença (pia-
no) : ARSIS; 33 rpm Estéreo AR 003 , 1982.
- Jongo da Terceira Suíte Brasileira , Eudóxia de Barros
(piano) : CHANTECLER; 33 rpm CMG 053 , 1982.
- Jongo da Terceira Suíte Brasileira , Eni da Rocha (piano):
RGE ; 33 rpm XRLP 100013 , 1982.
- Suíte das Cinco Notas , Miguel Proença (piano) : ARSIS;
AR 003 , 1982.
- Boneca Yayá , Miguel Proença (piano) : ARSIS; AR 003,
1982.
- Sonata Breve , Miguel Proença (piano) : ARSIS; AR 003,
1982.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

ABRE, Maria & GUEDES, Zuleika Rosa . O Piano na Música Brasileira ;
Porto Alegre : Editora Movimento , 1992.

ACQUARONE, F. História da Música Brasileira ; Rio de Janeiro , Francis-
co Alves , Paulo de Azevedo , s.d.

ALMEIDA, Renato . História da Música Brasileira ; Rio de Janeiro : F.
Briguiet & Cia , 1948.

ANDRADE, Mário de . Aspéctos da Música Brasileira ; São Paulo :
Martins , 1975 .

----- Compêndio de História da Música ; São Paulo :
Oficinas Gráficas de Eugênio Cupolo , 1929 . (Capítulo XI : Música
Artística Brasileira , p.149 - 164) .

----- Ensaio sobre a Música Brasileira ; São Paulo : Mar-
tins , 1972 .

----- Música , Doce Música ; São Paulo : Martins , 1976.

APEL, Willi . Harvard Dictionary of Music ; Cambridge , MA: Belking
Press of Harvard University Press , 1972 .

AYALA, Walmir . Música Erudita Brasileira ; Bandarra , n.66 , 1958 .

AZEVEDO, Fernando de . A Cultura Brasileira ; Rio de Janeiro , Nacio-
nal , 1944 .

AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de . A Música Brasileira e seus Fundamentos ; Washington , União Pan-Americana , 1948 .

----- Dois Pequenos Estudos de Folclore Musical ; Rio de Janeiro , s.ed. , 1938 .

----- Música e Músicos do Brasil : História , Crítica , Comentários ; Rio de Janeiro , Casa do Estudante do Brasil , 1950 .

----- 150 Anos de Música no Brasil (1800 - 1950) ; Rio de Janeiro , J.Olympio , 1956 .

----- Bibliografia Musical Brasileira (1820 - 1950) ; Em colaboração com Mercedes de Moura Reis e Cleofe Person de Mattos . Rio de Janeiro , Ministério da Educação e Saúde / Instituto do Livro, 1952.

----- Saudação a Lorenzo Fernandez - C.B.M. - R.J. , 1937.

BAUAB, Magda. História da Educação Musical ; Rio de Janeiro , Organização Simões Editora , 1960 .

BITHENCOURT , Gastão de . Mais Alguns Compositores Brasileiros ; Lisboa : Gráfica Lisboense , 1940 .

BUCCINI, Raul & BENVENUTO , Luiz . La Música en Íbero America ; Buenos Aires , s.ed. , 1938 .

CALDEIRA FILHO, João . Noções de História da Música ; São Paulo , Ricordi Americana , s.d.

- CARDEZA, Maria Helena . História de la Música Americana ; Buenos Aires , s.ed. , 1938 .
- CARPEAUX, Otto Maria . Uma Nova História da Música ; Rio de Janeiro , J.Olympio , 1958 . Ed. de Ouro , 1968 .
- CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO COMEMORATIVA DO CENTENÁRIO DE ALBERTO NEPOMUCENO . Rio de Janeiro , Biblioteca Nacional ; Fortaleza , Universidade do Ceará , 1964 .
- CONTIER, Arnaldo Daraya . Música e Ideologia no Brasil ; São Paulo : Novas Metas , 1985 .
- CORRÊA , Sérgio Nepomuceno Alvin . Lorenzo Fernandez; Catálogo Geral , Rio de Janeiro : Rio Arte , 1992 .
- COUTINHO, J.Siqueira . Brazilian Music and Musicians ; Washington D.C., The Pan American Union , 1930 .
- ECO, Umberto . Como se Faz uma Tese ; São Paulo : Editora Perspectiva, 1989 (Trad. Gilson Cesar Cardoso de Souza) .
- ELLMERICH , Luis . História da Música ; São Paulo , Ed. Fermata do Brasil , 1973 .
- FERNANDEZ, Helena Lorenzo . Caminhos por Onde Andei ; Rio de Janeiro : Gráfica Vitória Ltda , 1985 .
- Villa - Lobos : Irmão de Lorenzo Fernandez in " Presença de Villa - Lobos " ; Vol.3 , MEC , 1969 .

- Oscar Lorenzo Fernandez Recordado in " Revista de Cultura Brasileira " ; Artes Gráficas Benzal , Madrid , 1987 .
- FRANÇA , Eurico Nogueira . Música do Brasil : Fatos , Figuras e Obras ; Rio de Janeiro : Instituto Nacional do Livro , 1957 .
- Lorenzo Fernandez , Compositor Brasileiro ; Oficinas Gráficas da Livraria Francisco Alvez , RJ , 1950 .
- FREITAG , Léa Vinocur . Momentos de Música Brasileira ; São Paulo : Nobel - CLOCK S.A., 1985 .
- GIORDANO , Alberto . Cien Músicos de América ; Buenos Aires , Edición Moran , 1946 .
- GUIMARÃES, Luis . Villa-Lobos , Visto da Platéia e na Intimidade ; Rio de Janeiro : Gráfica Editora Arte Moderna , 1972 .
- ISAACS, Alan & MARTIN, Elizabeth . Dicionário de Música ; Trad. Álvaro Cabral ; Rio de Janeiro : Ed. Zahar S.A. , 1985 .
- KIEFER, Bruno . História da Música Brasileira ; Porto Alegre , Movimento, 1971 .
- Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira ; Ed. Movimento , Porto Alegre , 1981 .
- A Modinha e o Lundu ; Ed. Movimento , Porto Alegre , 1977 .

- LEITE , A.F. Notas Biográficas de Maestros Brasileiros ; São Paulo , Mangione , s.d.
- LIMA, Florencio de Almeida . Elementos Fundamentais da Música ; Rio de Janeiro , Escola Nacional de Música , 1948 .
- LUPER , Albert . The Music of Brazil ; Washington , s . ed., 1944 .
- MARIZ, Vasco . Heitor Villa-Lobos - Compositor Brasileiro ; Rio de Janeiro : Zahar Editores , 1983 .
- História da Música no Brasil ; Rio de Janeiro : Civiliza -
ção Brasileira , 1981 .
- Dicionário Bibliográfico Musical (Brasileiro e Internacio-
nal) ; Rio de Janeiro , Kosmos , 1948 .
- MARTINS, Amélia de Rezende . História da Música ; 2ª ed., São Paulo , Irmãos Vitale Editores , 1947 .
- MARTINS , Wilson . História da Inteligência Brasileira ; São Paulo , Cultrix / Editora Universitária , 1978 .
- MELO, Guilherme . A Música no Brasil ; Rio de Janeiro : Imprensa Nacional , 1947 .
- MONTALVÃO, Alberto . No Mundo da Música ; Rio de Janeiro , Ed. Spiker , 1958 .
- MOREIRA LEITE, Dante . O Caráter Nacional - História de uma Ideologia ; São Paulo : Pioneira , 2ª ed. , 1969 .

- MURICY, J.C. de Andrade . Música no Brasil , Curitiba , s.ed., 1941 .
- NEVES, José Maria . Música Contemporânea Brasileira ; Ed. Ricordi Brasileira , S.P. , 1981 .
- PAHLEN, Kurt . Nova História Universal da Música ; São Paulo : Melhoramentos , 1991 .
- PARANHOS, Ulysses . História da Música : Música Brasileira ; São Paulo : E.S. Mangione , 1940 .
- PASTORINHO, Carlos Torres . Pequena História da Música ; Rio de Janeiro , s.ed., 1938 .
- PAZ, Juan Carlos . Introdução à Música Contemporânea ; São Paulo , Duas Cidades , 1977 .
- PEPPERCORN, Lisa M. Heitor Villa-Lobos ; Zurique , Atlantis , 1972 .
- QUEIROZ, Iza Santos . Origem e Evolução da Música em Portugal e sua Influência no Brasil ; Rio de Janeiro , Imprensa Nacional , 1942 .
- REZENDE, Conceição . Aspéctos da Música Ocidental ; Belo Horizonte: Imprensa Universidade de Minas Gerais , 1971 .
- RIBEIRO, Mário Sampaio . A Música no Brasil ; Lisboa :s.ed., 1950 .
- ROVELLY , P. Le Brésil Contemporain ; Berlim , Adolf Ecksteins Editeurs, s.d.

SADIE, Stanley . Dicionário Grove de Música ; (Trad. Eduardo Francisco Alves) , Rio de Janeiro : Ed. Jorge Zahar , 1994 .

SALAS & PAULETTO. História de la Música ; Buenos Aires , s.ed., 1938 .

SALZER, Felix . Structural Hearing : Tonal Coherence in Music ; Dover Publications , Inc. New York , 1982 .

SCHOENBERG, Arnold . Fundamentos da Composição Musical ; (Trad. Eduardo Seincman) , São Paulo : EDUSP , 1991 .

SEEGER, Charles . Music in Latin America ; Washington , D.C., Pan American Union , 1945 .

SIQUEIRA, José . Música para Juventude ; Rio de Janeiro , Edição do Autor , 1961 , 4v.

SKIDMORE, Thomas E. Preto no Branco : Raça e Nacionalidade no Pensamento Brasileiro ;(Trad. Raul de Sá Barbosa) Rio de Janeiro : Paz e Terra , 1976 .

SLONINSKY , Nicolas . Music in Latin America ; New York : Da Capo , 1972 .

SUBIRÁ , José . História de la Música ; Barcelona , Salvat , 1947 , 2v.

WHITE, John . The Analysis of Music ; Metuchen : The Scarecrow Press, 1984 .