

---

**Universidade de Évora - Escola de Artes**

Mestrado em Música

Área de especialização | Interpretação

**A TÉCNICA DO BELLOW SHAKE NA ESCRITA PARA  
ACORDEÃO Do Original à Adaptação**

Joana Isabel Monteiro Feijão

Orientador(es) | Professor Doutor Gonçalo Pescada

Évora 2024

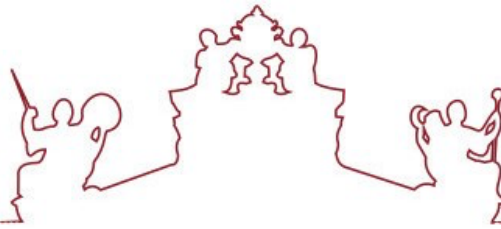
---

---

---

---

---



---

**Universidade de Évora - Escola de Artes**

Mestrado em Música

Área de especialização | Interpretação

**A TÉCNICA DO BELLOW SHAKE NA ESCRITA PARA  
ACORDEÃO Do Original à Adaptação**

Joana Isabel Monteiro Feijão

Orientador(es) | Professor Doutor Gonçalo Pescada

Évora 2024

---

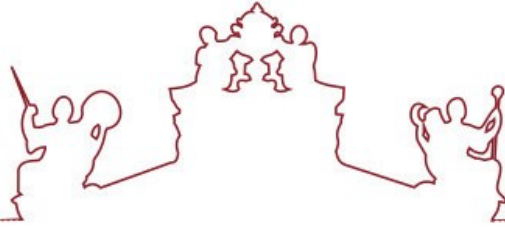
---

---

---

---





O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor de Escola de Artes da Universidade de Évora:

Presidente | Prof. Doutor Pedro Filipe Russo Moreira (Universidade de Évora)

Vogais | Prof<sup>a</sup>. Doutora Liliana Margareta Bizineche (Universidade de Évora) (Arguente)

Prof. Doutor Gonçalo André Dias Pescada (Universidade de Évora) (Orientador)

## Agradecimentos

Agradeço ao orientador, Professor Doutor Gonçalo Pescada pela ajuda ao longo dos dois anos de mestrado.

Agradeço aos meus pais irmã, cunhado e sobrinhas, Vasco Feijão, Gertrudes Monteiro, Patrícia Feijão, Joel Gomes, Constança Gomes e Carminho Gomes, por todo o apoio que deram e por estarem sempre presentes.

Quero agradecer também aos meus amigos pois estiveram sempre presentes, apesar de muitas vezes ter de abdicar dos convívios para dedicar-me à tese.

Agradeço também a todos os acordeonistas e professores de acordeão que tiraram dois minutos do seu tempo para responder ao inquérito e, de alguma forma, ajudar na minha pesquisa para a conclusão deste estudo.

# A TÉCNICA DO BELLOW SHAKE NA ESCRITA PARA ACORDEÃO Do Original à Adaptação

## Resumo

A investigação levada a cabo nesta tese de mestrado em música - ramo de interpretação incide sobre a técnica específica de *Bellow Shake*, nas suas características, vantagens e limitações, incluindo as diferentes nomenclaturas na escrita original e adaptada para acordeão. Teve como objetivo entender até que ponto a técnica seria ou não uma mais valia para a performance no acordeão. Para conseguir proceder ao levantamento de hipóteses e responder à problemática em questão, foi efetuada uma recolha de dados sobre o instrumento, sobre a técnica, sobre as partituras e sobre as características psico-motoras necessárias para a sua execução. A parte central deste estudo consiste na análise de várias obras que utilizam o *Bellow Shake*, desde obras originais a obras adaptadas. As obras originais estudadas foram: *Et Exspecto* de Sofia Gubaidulina (n. 1931) e *Impasse* de Franck Angelis (n. 1962) e as adaptadas foram: *L' Inverno, Allegro non molto, op. 8 RV 297* de António Vivaldi (1678-1741), *Four pieces from renaissance* transcrito por Viatcheslav Semionov (n. 1946). A metodologia utilizada baseou-se na investigação-ação através do trabalho de performance realizado pela autora e de entrevistas / inquéritos realizados a vários músicos e professores de instrumento ligados à performance e ao ensino do Acordeão.

Palavras-chave: acordeão; técnica; *Bellow Shake*; intérprete; interpretação

# THE BELLOW SHAKE TECHNIQUE IN WRITING FOR ACCORDION From Original to Adaptation

## Abstract

The research carried out in this master's thesis in music - performance branch focus on the specific *Bellow Shake* technique, its characteristics, advantages and limitations, including the different nomenclatures in the original writing and adapted for accordion. It aimed to understand to what extent the technique would or would not be an asset for accordion performance. In order to be able to raise hypotheses and respond to the problem in question, data was collected on the instrument, the technique, the scores and the psycho-motor characteristics necessary for its execution. The central part of this study consists of the analysis of several works that use the *Bellow Shake*, from original works to adapted works. The original works studied were: *Et Exspecto* by Sofia Gubaidulina (b. 1931) and *Impasse* by Franck Angelis (b. 1962) and the adapted ones were: *Winter, Allegro non molto* op. 8 RV 297 by António Vivaldi (1678-1741), *Four pieces from renaissance* transcribed by Viatcheslav Semionov (b. 1946). The methodology used was based on action research through the performance work carried out by the author and interviews/surveys carried out with several musicians and instrument teachers linked to the Accordion performance and teaching.

Keywords: accordion; technique; Bellow Shake; interpreter; interpretation

# Índice:

|  |           |
|--|-----------|
| <i>Introdução</i> .....  | 1         |
| <b>1. Estado da Arte</b> .....   | <b>4</b>  |
| 1.1. Introdução à história do acordeão.....  | 6         |
| 1.2. O funcionamento e a ação funcional do fole .....                              | 8         |
| <b>2. A técnica do Bellow Shake</b> .....  | <b>10</b> |
| 2.1. O que significa? .....  | 10        |
| 2.2. Os vários tipos de <i>Bellow Shake</i> .....                                  | 11        |
| 2.2.1. <i>Bellow Shake</i> simples.....  | 11        |
| 2.2.2. <i>Triolet</i> .....  | 12        |
| 2.2.3. <i>Ricochet</i> .....   | 12        |
| 2.3. Métodos de aprendizagem e aperfeiçoamento da técnica.....                     | 14        |
| 2.4. A utilização do <i>Bellow Shake</i> na performance.....                       | 16        |
| <b>3. Características psico-motoras essenciais à prática do Bellow Shake</b> ..... | <b>18</b> |
| 3.1. Postura .....   | 19        |
| 3.2. Ansiedade .....   | 22        |
| 3.3. Vantagens e desvantagens do <i>Bellow Shake</i> .....                         | 24        |
| 3.3.1. Durante o processo de aprendizagem .....                                    | 24        |
| 3.3.2. Durante a interpretação.....  | 26        |
| <b>4. Representação gráfica do Bellow Shake na partitura</b> .....                 | <b>28</b> |
| 4.1. Partituras originais.....   | 28        |
| 4.2. Partituras adaptadas para acordeão .....                                      | 29        |
| <b>5. Interpretação das peças musicais</b> .....                                   | <b>32</b> |
| 5.1 <i>Impasse</i> .....   | 32        |
| 5.1.1. Noções históricas sobre o compositor e peça musical.....                    | 32        |
| 5.1.2. Abordagem à técnica utilizada.....  | 32        |
| 5.2. <i>Four Pieces From Renaissance</i> .....                                     | 36        |
| 5.2.1. Noções históricas sobre o compositor e peça musical.....                    | 36        |
| 5.2.2. Abordagem à técnica utilizada.....  | 37        |
| 5.3. <i>Inverno</i> .....  | 40        |
| 5.3.1. Noções históricas sobre o compositor e peça musical.....                    | 40        |
| 5.3.2. Abordagem à técnica utilizada .....   | 40        |
| 5.4. <i>Et Exspecto</i> .....  | 43        |
| 5.4.1. Noções históricas sobre o compositor e peça musical.....                    | 43        |
| 5.4.2. Abordagem à técnica utilizada.....  | 44        |
| <b>6. Apresentação dos resultados obtidos</b> .....                                | <b>47</b> |
| 6.1. Limitações da técnica .....   | 47        |
| 6.2. Sugestão de melhoria para futuras investigações .....                         | 53        |
| <b>Conclusão</b> .....   | <b>54</b> |

|                           |           |
|---------------------------|-----------|
| <i>Bibliografia</i> ..... | <b>57</b> |
| <i>Anexos</i> .....       | <b>61</b> |

## Índice de figuras:

|  |    |
|--|----|
| Figura 1 - Acordeão de Cyrill Demian .....   | 6  |
| Figura 2- Acordeão da Paolo Soprani.....   | 7  |
| Figura 3 - Acordeão com sistema convertor.....   | 8  |
| Figura 4 - Símbolos de abrir e fechar o fole .....   | 11 |
| Figura 5 - Estudo de Bellow Shake de Paulo Jorge Ferreira .....  | 11 |
| Figura 6 - Aleksey Onegin, Variations on a Russian Folk Song "To ne veter vetku klonit"<br>("It's not the Wind That Bends the Twig") ..... | 12 |
| Figura 7 - Ricochet Triolet - Sonata n.º1 de Viatcheslav Semionov .....  | 13 |
| Figura 8 - Fases do Ricochet quartolet .....   | 13 |
| Figura 9 - Fases do Ricochet quintolet .....   | 14 |
| Figura 10 - Movimentos da técnica Triolet .....  | 15 |
| Figura 11 - Postura correta do acordeonista, segundo Lüders (1953).....  | 20 |
| Figura 12 - Postura correta do acordeonista, segundo Matono (1982).....  | 21 |
| Figura 13 - Primeiro e último exercício do Bellow Shake - Matono (1985).....   | 25 |
| Figura 14 - Exercícios de introdução ao Bellow Shake - Astier & Bonnay .....   | 25 |
| Figura 15 - Abrahamsen - Canzone .....   | 28 |
| Figura 16 - Representação do Ricochet em partitura .....   | 29 |
| Figura 17 - Execução do Bellow Shake junto com o Cluster - Et Exspecto .....   | 29 |
| Figura 18 - Felix Mendelssohn Bartholdy, Rondo Capriccioso – .....   | 30 |
| Figura 19 - Versão adaptada com a técnica do Bellow Shake.....   | 30 |
| Figura 20 - Impasse - compassos 33 a 36.....   | 32 |
| Figura 21 - Bellow Shake com 3 e 4 movimentos.....   | 33 |
| Figura 22 - Triple Bellow Shake .....  | 35 |
| Figura 23 - Triple Bellow Shake - 4ª Variação de Greensleeves .....  | 37 |
| Figura 24 - Apresentação da melodia e acordes da 4ª variações de Greensleeves.....   | 37 |
| Figura 25 - Bellow Shake na peça Canarios.....   | 38 |
| Figura 26 - Apresentação dos compassos 32 a 35 .....   | 39 |
| Figura 27 - Excerto com a técnica do Bellow Shake que iguala as arcadas do arco no violino<br>.....  | 41 |
| Figura 28 - Compassos 12 a 17 da obra Inverno .....  | 42 |
| Figura 29 - Apresentação da técnica, a partir do compasso 47 .....   | 43 |
| Figura 30 - Final do primeiro e segundo andamento - Et Exspecto .....  | 45 |
| Figura 31 - Final do terceiro andamento - Et Exspecto .....  | 46 |

## Índice de tabelas:

|   |    |
|---|----|
| Tabela 1 – Tabela esquemática do primeiro andamento da obra Impasse .....     | 34 |
| Tabela 2 – Tabela esquemática do segundo andamento da obra Impasse.....       | 35 |
| Tabela 3 - Tabela esquemática do quarto andamento da obra Impasse.....        | 36 |
| Tabela 4 - Tabela esquemática da peça <i>Greensleeves</i> .....               | 38 |
| Tabela 5 - Tabela esquemática da peça <i>Canarios</i> .....                   | 40 |
| Tabela 6 - Tabela esquemática do primeiro andamento da obra Inverno.....      | 41 |
| Tabela 7 - Tabela esquemática do primeiro andamento da obra Et Exspecto.....  | 44 |
| Tabela 8 - Tabela esquemática do terceiro andamento da obra Et Exspecto ..... | 46 |



## Índice de gráficos:

|   |    |
|---|----|
| Gráfico 1 - Pergunta: Que tipo de acordeão toca?.....                                       | 48 |
| Gráfico 2 - Pergunta: Conhece a técnica do Bellow Shake? .....                              | 48 |
| Gráfico 3 - Pergunta: Conhece a técnica do Triolet e do Ricochet?.....                      | 49 |
| Gráfico 4 – Pergunta: Consegue executar a técnica do Bellow Shake? .....                    | 49 |
| Gráfico 5 - Pergunta: Qual a sua maior dificuldade na prática da técnica?.....              | 49 |
| Gráfico 6 - Pergunta: Quais as vantagens da técnica?.....                                   | 50 |
| Gráfico 7 - Pergunta: Quais as desvantagens da técnica? .....                               | 50 |
| Gráfico 8 - Pergunta: Toca músicas adaptadas, para acordeão, em que utilize a técnica? .... | 51 |
| Gráfico 9 - Pergunta: Toca músicas originais, para acordeão, em que utilize a técnica?..... | 51 |
| Gráfico 10 - Pergunta: Na adaptação, quais as técnicas mais utilizadas? .....               | 52 |
| Gráfico 11 - Pergunta: Conhece a técnica do Bellow Shake irregular? .....                   | 52 |
| Gráfico 12 - Pergunta: E a técnica dos 5 movimentos?.....                                   | 52 |

# Introdução

O acordeão pertence à família dos aerofones de palheta livre. Este instrumento é formado por duas caixas de ressonância (construídas em madeira), unidas pelo fole permitindo a circulação de ar que dá origem à vibração das palhetas, produzindo som. É com esta descrição esquemática que é importante sublinhar que o fole é um dos elementos centrais do instrumento para a execução e interpretação porque é através do fole que conseguimos controlar a dinâmica das músicas.

No que diz respeito ao acordeão, a maioria da informação em bibliografia está relacionada com a pedagogia, ou seja, com métodos de aprendizagem do instrumento. Assim, surgiu a necessidade de aprofundar um pouco mais sobre o acordeão através da performance, nomeadamente, através das técnicas de fole utilizadas na interpretação de obras originais e adaptadas. Na sua essência, o *Bellow Shake* é o termo utilizado para a técnica de abanar o fole, em movimentos de abrir e fechar. Esses movimentos podem ser curtos, longos, rápidos e/ou lentos, conforme o objetivo assinalado na partitura ou na intenção do próprio músico (compositor / intérprete).

Segundo Lips (2000, p.53), o *Bellow Shake* é uma técnica utilizada no acordeão que resulta de movimentos rápidos de abrir e fechar o fole. Estes têm de ser movimentos regulares e precisos de forma a conseguir o mesmo som ao abrir e fechar o fole. Para além disso, é necessário estar relaxado para libertar toda a tensão que se acumula devido ao esforço físico que a técnica requer. Esta técnica pode ser executada de várias formas, tais como: *Bellow shake*; *Triple Bellow shake*; *Ricochet*.

O estudo de investigação realizado nesta dissertação será dividido em seis capítulos. No primeiro capítulo será apresentada uma abordagem histórica do acordeão, estabelecendo uma conexão com relevância do fole do instrumento para a execução das peças musicais. O segundo capítulo será dedicado à técnica do *Bellow Shake* e às suas variantes de modo a ter uma melhor compreensão sobre o seu funcionamento. Este segundo capítulo será também dedicado aos métodos de aprendizagem da técnica, através da análise de vídeos e livros com métodos de estudo do *Bellow Shake* e, para finalizar, será abordado a utilização da técnica nas interpretações.

Para o terceiro capítulo, o foco será o intérprete, de forma a compreender as suas capacidades psico-motoras durante a prática do *Bellow Shake*, ou seja, qual a postura, perceção e esforço que este deve ter. Para além disso, será abordado o tema da ansiedade que

o intérprete pode ter durante uma performance onde utiliza esta técnica e também as vantagens e desvantagens que a técnica implica para o intérprete.

No capítulo quatro, será analisado a representação gráfica do *Bellow Shake* nas partituras originais para acordeão e nas partituras que foram adaptadas para este instrumento. Em concreto, será analisada a forma como está representado e a simbologia que é utilizada nas partituras.

O capítulo cinco assenta na análise interpretativa das músicas escolhidas e é neste capítulo que será feita uma abordagem à técnica de *Bellow Shake* utilizada.

O último capítulo é dedicado à apresentação e análise dos resultados obtidos durante a investigação através da análise dos inquéritos realizados a vários acordeonistas. As conclusões procuram compreender as limitações que a técnica apresenta, mas também enaltecer as vantagens de utilização do *Bellow Shake* enquanto movimento específico associado à performance do acordeão. Por último, serão tecidas algumas considerações e sugestões para investigações futuras relacionadas com a técnica do *Bellow shake*.

Este estudo tem como objetivo entender até que ponto esta técnica é uma mais valia para a performance do acordeão e, para responder à problemática principal, surgem novos objetivos, considerados secundários, e estes são:

- Compreender a função e importância do fole;
- Entender como funciona a técnica do *Bellow Shake* e as suas variantes;
- Quais as características psico-motoras necessárias para a execução da técnica;
- Compreender os benefícios da técnica utilizada na interpretação das obras adaptadas e originais;
- Compreender o ponto de vista do intérprete ao utilizar o *Bellow Shake* e as suas limitações durante a execução;
- Apresentar novas sugestões para investigações futuras.

Para esta investigação, foi realizada uma pesquisa qualitativa, através da análise da informação recolhida em livros, teses, artigos e vídeos de forma a compreender a problemática através de outras investigações realizadas. Os investigadores que adotam uma perspetiva qualitativa estão mais interessados em compreender as perceções individuais do mundo. Procuram compreensão, em vez de análise estatística. (Bell, 2002, p.20). Este tipo de pesquisa é aplicado na primeira parte da investigação onde é necessária uma análise documental, através dos autores referidos no início do capítulo, para uma melhor compreensão da técnica e problemáticas que surgem ao longo da investigação.

É também uma análise interpretativa e musical onde tem um capítulo dedicado à interpretação de obras que utilizam a técnica do *Bellow Shake*. A análise tem como objetivo apresentar o ponto de vista do intérprete, em relação às obras estudadas, através de questões de execução, com o intuito de este ser o ponto de partida para investigações futuras e, para isso, é realizada uma pesquisa quantitativa no capítulo seis através dos inquéritos, realizados a acordeonistas e professores de acordeão, com o objetivo de compreender os conhecimentos destes em relação à técnica do *Bellow Shake*. Os investigadores quantitativos recolhem os factos e estudam a relação entre eles. Realizam medições com a ajuda de técnicas científicas que conduzem a conclusões quantificadas e, se possível, generalizáveis. (Bell, 2002, pp.19-20)

# 1. Estado da Arte

O primeiro programa de ensino do acordeão, no conservatório de Kiev (Ucrânia), foi criado em 1927. Apesar de o primeiro programa surgir na Ucrânia, é na Rússia que surge os primeiros concertos para acordeão. Em 1937, o compositor Sotnikov (1901-1975) compõe o primeiro concerto para acordeão e orquestra sinfónica. Neste mesmo ano, surge outro concerto para acordeão em conjunto com instrumentos folclóricos composto por Feodosy Rubstov (1904-1986). Após a Segunda Guerra Mundial, o desenvolvimento de um maior número de solistas tornou-se importante para o desenvolvimento do acordeão na Rússia. O número de recitais e programas de concerto aumentou e começou a incluir arranjos de música clássica de compositores, como por exemplo: Tchaikovsky (1840-1893), Stravinsky (1882-1971) e Prokofiev (1891-1953).

Por outro lado, a construção do instrumento conheceu um desenvolvimento exponencial a partir da fábrica de acordeões, Hohner, fundada em 1857 pelo alemão Matthias Hohner (1833-1902). A fábrica formou uma escola de acordeão em Trossingen (Alemanha), em 1931, que se tornou oficial em 1948, sob a direção de Hugo Herman (1896-1967), compositor da primeira obra a solo para acordeão, *Sieben Neue Spielmusiken, op 57/1*, em 1927. Outro avanço evolutivo no instrumento foi a invenção do sistema convertor<sup>1</sup> que permite alternar os botões da mão esquerda entre acordes pré-definidos e notas cromáticas. Deu um novo significado ao instrumento e permitiu a composição de repertório original para o acordeão. A colaboração entre intérpretes/professores e compositores assim como a colocação do instrumento em cursos oficiais, aproxima este instrumento da música erudita. Friedrich Lips (1948), Teodoro Anzellotti (1959), Iñaki Alberdi (1973), Owen Murray (1948), entre outros, são alguns dos professores/intérpretes que têm vindo a criar uma nova geração de acordeonistas em vários países como, por exemplo, a Rússia, Itália, Espanha, Reino Unido.

Em Portugal, a investigação relacionada com o acordeão é escassa. Uma das possíveis razões, talvez seja porque a primeira escola de acordeão surgiu apenas em 1961, o Instituto de Música Vitorino Matono. O professor e responsável pela fundação desta escola, Vitorino Matono (1921-2019), foi o primeiro professor acreditado em Portugal. Vitorino Matono introduziu, nos seus métodos, vários estudos que compreendem a técnica de *Bellow Shake*, inclusive a introdução de novos movimentos que não eram realizados até ao momento e, foi sobretudo a partir da segunda metade do século XX que surgiu a interpretação de músicas

---

<sup>1</sup> O sistema convertor foi inventado, em 1959, por Vittorio Mancini em Castelfidardo (Itália).

adaptadas com a técnica do *Bellow Shake*. Neste período, começam a surgir composições portuguesas para o acordeão. Alguns dos compositores são Vitorino Matono, António Victorino D' Almeida (1940), Carlos Marecos (1963), Paulo Jorge Ferreira (1966) e Sérgio Azevedo (1968). Destes compositores, apenas Vitorino Matono e Paulo Jorge Ferreira são acordeonistas. Segundo Pescada (2014, p. 20), a primeira obra cíclica surgiu apenas em 2002, escrita por Paulo Jorge Ferreira, com o título *Suite n.º1 Imagens de Pac-Chen*, e o primeiro concerto para acordeão e orquestra em 2008, escrito por Cristóvão Silva (1968). Mais tarde, os conservatórios e academias de música adotaram o programa curricular do curso de acordeão do Instituto de Música Vitorino Matono. No que diz respeito ao ensino superior, o curso de acordeão apenas surgiu em 1999/2000 na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, expandido para outras universidades como o Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro em 2005, e a Escola de Artes da Universidade de Évora em 2013. Em Portugal existe apenas a tese de doutoramento do acordeonista e professor Gonçalo Pescada, realizada em 2014 intitulada de *O Funcionamento do Sistema Converter e a Sua Influência na Música Escrita para Acordeão – Análise Interpretativa de Seis Obras Contemporâneas*. No que diz respeito ao *Bellow Shake*, não se encontrou nenhum estudo, investigação ou artigo que seja apenas focado nesta técnica. A técnica é abordada em vários estudos e livros, mas nunca aprofundada, e exemplos disso são: Matono (1985), Lips (2000 & 2004), Draugsvoll & Hojsgaard (2011), Alberdi & Llanos (2020) e Astier & Bonnay (n.d.). Esta técnica, também é abordada em teses anteriores que, apesar de não estarem totalmente relacionadas com a interpretação, contêm informação relacionada com o *Bellow Shake*, através dos métodos de ensino e das características psico-motoras necessárias para a prática da técnica, tais como: Palma (2016), Aparício (2014), Lima (2017), Marcelino (2017) e Oliveira (2018). Para além destes autores, que abordam a técnica do *Bellow Shake*, é necessário recorrer a outros autores para uma abordagem da história do acordeão e, também da função do fole, como por exemplo: Sachs (1940), Sadie (1984), Hermosa (2013) e Piovesan (n.d.). Também é importante destacar referências bibliográficas que estão relacionadas com a interpretação e o intérprete e estas são: (i) Jacomucci (2017), onde encontramos vários artigos relacionados com a literatura do acordeão clássico assim como as suas perspetivas profissionais e pedagógicas; e (ii) Kysliak (2023), que apresenta a importância da cultura moderna do acordeão para o paradigma cultural da sociedade, para o autodesenvolvimento espiritual e da autoexpressão dos povos e nacionalidades.

## 1.1. Introdução à história do acordeão

O acordeão tem a sua origem associada a instrumentos anteriores ao órgão devido ao sistema de palheta livre, que é utilizado por ambos. Um dos primeiros instrumentos a utilizar este sistema é o *Sheng*, também conhecido como órgão de boca. É no século XVIII que este instrumento chega à Europa e é apresentado pelo músico Johann Wilde em São Petersburgo. Mais tarde, Kirschink (1741-1802) constrói um órgão de palheta livre e, em 1780 aplica o sistema de lâminas livres, de metal, aos tubos do órgão que fabricava. *A large family of reed instruments, such as mouth harmonicas, accordions, harmoniums, was created from 1800 on.* (Sachs, 1940, p. 184)

A introdução do instrumento *Sheng*, na Europa, deu origem à construção de vários instrumentos com o sistema de palheta livre, alguns destes instrumentos foram:

- Physharmonika, em 1818, por Anton Haeckel;
- Harmónica ou gaita de boca, em 1821, por Christian Buschmann (1805-1864);
- Handaeoline, em 1822, por Christian Buschmann (1805-1864);
- Symphonium, em 1829, por Charles Wheatstone (1802-1875);
- Acordeão, em 1829, por Cyrill Demian (1772-1847);
- Concertina, em 1844, por Charles Wheatstone (1802-1875).

Segundo Hermosa (2013, p.21), a 6 de maio de 1829, Cyrill Demian (1772-1847) patenteou o acordeão (figura 1), em Viena, juntamente com os seus filhos. O instrumento tinha pequenas dimensões, composto por três dobras de couro que funcionavam como fole e, na mão direita, continha cinco botões que produziam acordes. A construção de Demian consistia num instrumento de palheta livre que permitia obter sons diferentes ao abrir e fechar o fole. (Pescada, 2014, p. 7)



Figura 1 - Acordeão de Cyrill Demian

O primeiro acordeão cromático surge em 1850, construído por Franz Walther. Este instrumento era composto por 46 botões, mais tarde expandem para 52 botões, na mão direita e a mão esquerda era composta por 8 botões diatônicos que, mais tarde expandem para 12 botões. Esta mão esquerda produzia notas soltas e acordes de duas notas. A invenção do sistema, em que é colocado duas palhetas iguais no mesmo suporte, no séc. XIX, permite que os teclados da mão direita e, principalmente na mão esquerda, tenham um som único, ao abrir e fechar o fole. Mais tarde, através da fabricação industrial da Soprani, é criada uma patente do acordeão cromático que permitiu a difusão e padronização do instrumento (figura 2).



Figura 2- Acordeão da Paolo Soprani

Segundo Sadie (1984), a evolução do instrumento para uma sonoridade uniforme (não era diatónico nem tinha uma tonalidade pré-determinada) e a utilização generalizada de palhetas de aço na produção comercial pelas fábricas que iam surgindo aumentaram a popularidade do acordeão. Este novo modelo cromático, mais robusto e com melhor sonoridade, passou a ser a referência padrão para os fabricantes (Pescada, 2014, p.11).

Segundo Hermosa (2013, p.30), os intérpretes do acordeão queriam aproveitar todas as sonoridades do teclado da mão esquerda, ou seja, os baixos soltos/cromáticos e os baixos standard e, em 1959, surgiu o sistema convertor inventado por Vittorio Mancini, em Castelfidardo (figura 3). Este sistema permite converter os botões entre acordes pré-definidos (baixos standard) e notas cromáticas (baixos soltos/cromáticos). Este sistema permite que o teclado da mão esquerda produza melodias, tal como o teclado da mão direita. Hoje em dia, com a evolução técnica, já se constroem acordeões que podem emitir sons produzidos eletronicamente (sistema midi), acoplados ao som natural produzido por palhetas, o que permite uma grande diversidade de timbres e efeitos. (Pescada, 2014, p.15)





Figura 3 - Acordeão com sistema convertor

A introdução do sistema convertor originou novas possibilidades de execução e, de interpretação e, uma das técnicas que ganhou destaque é o *Bellow Shake*. Desde que o acordeão foi criado que o *Bellow Shake* está presente através da ação de abrir e fechar o fole. É com a evolução do instrumento que esta técnica começa a desenvolver-se, nas suas várias vertentes, e a ser introduzida nas músicas originais e adaptadas para acordeão.

## 1.2. O funcionamento e a ação funcional do fole

O fole é um elemento extensível, feito de cartão, que é dobrado em 17 pregas e, os ângulos internos são revestidos em couro. Na parte externa, cada prega é revestida com uma pele fina e os ângulos com metal. É com as molduras externas, feitas em madeira, que é possível fixar o fole às duas caixas. Com esta construção é possível ter uma maior resistência do fole, sem perdas de ar e, é a mão esquerda que regula os movimentos do fole. A vibração das palhetas só é possível pela ação do fole, que representa o “pulmão” do acordeão e o meio para conseguir a expressividade musical. (Pescada, 2014, p. 25)

Segundo Alberdi & LLanos (2020, p.22), é importante destacar que a produção sonora do acordeão é idêntica a um instrumento de sopro, ou seja, ao soltar um botão o som correspondente desaparece instantaneamente, porque não existe nenhum efeito de pedal como no piano, nem queda de som como nas guitarras. Para Jacomucci (2013, p.25, citado em Palma, 2016, p.115), existem semelhanças entre o cantor e tocar acordeão. O fole assume o papel de pulmões, o braço esquerdo assume o diafragma e os botões a língua/lábios (através da articulação), é com a combinação destes elementos que é possível produzir uma variedade de sons. Se a direção do fole for alterada, tendo uma nota ou mais pressionada, o som é interrompido e o efeito é semelhante ao arco do violino quando muda de direção. Para que este efeito não aconteça, quando é produzido notas ou acordes longos, o intérprete tem de ter uma boa técnica e controlar o fole, de modo a não mudar a direção a meio do som que está a ser produzido.

Nas peças polifônicas, é necessário mudar o fole de acordo com a nota que é tocada e, segundo Lips (2000, p. 50), é necessário:

- Terminar o som antes da mudança do fole;
- Mudar do fole rapidamente e tocar a nota, novamente, para que a pausa seja imperceptível;
- Confirmar que a dinâmica, após a mudança, não é mais suave nem mais alta do que o exigido pelo desenvolvimento lógico da música.

A principal função do fole, no acordeão, é o controlo do fluxo de ar. Para além desta função mecânica, o fole também permite um controle na dinâmica utilizada pelo intérprete pois este consegue controlar a velocidade e pressão ao abrir e fechar o fole. No que diz respeito à articulação, o fole também tem um papel importante pois, os movimentos suaves podem criar frases em *legato* e os movimentos mais nítidos podem acentuar as passagens em *staccato*. Em relação à expressividade de uma peça musical, o fole, também, tem um papel essencial, pois a mudança na pressão do fole pode criar nuances emocionais, que permitem ao intérprete transmitir sentimentos ao ouvinte, desde a animação à melancolia.

O acordeão permite produzir uma grande amplitude dinâmica, ou seja, produz desde o pianíssimo ao fortíssimo. Mas, como o fole liga os dois teclados, a dinâmica é a mesma para as duas mãos. Não é possível tocar forte numa mão e piano na outra, assim como, destacar uma nota dinamicamente sobre as outras, que estão a ser tocadas ao mesmo tempo. Segundo Draugsvoll & Højsgaard (2011, p.10), uma forma de controlar o som e o equilíbrio dinâmico, entre as duas mãos, é através dos registos utilizados. É, através destes, que é feita a duplicação de oitavas e a articulação, de forma a destacar uma mão sobre a outra. Segundo Alberdi & Llanos (2020, p.23), é importante observar que o nível mínimo ou máximo de intensidade varia de um registo para o outro. Ou seja, o nível da sonoridade que é considerado piano será menor se fora realizado com apenas um registo de palheta do que quando é realizado com um registo de três palhetas.

Apesar do movimento do fole ser semelhante ao movimento do arco, as mudanças na abertura e fecho do fole são diferentes do arco porque, se abrirmos o fole com uma certa quantidade de ar, temos de fechar com a mesma quantidade, ao contrário do arco que pode mudar de direção em silêncio. Em relação à quantidade de ar, este pode variar porque, depende do número de notas tocadas, do volume e do registo utilizado. Um exemplo, é a execução de uma única nota em pianíssimo que, pode soar durante até 2 minutos e a execução de um *cluster* que faz com que o fole fique sem ar, em menos de meio segundo, porque necessita de mudar a direção do fole para que continue a produzir som (Piovesan, n.d., p. 25).

## 2. A técnica do *Bellow Shake*

### 2.1. O que significa?

Segundo Lips (2000, p.53), o *Bellow Shake* é uma técnica utilizada no acordeão que resulta de movimentos rápidos de abrir e fechar o fole. Estes têm de ser movimentos regulares e precisos de forma a conseguir o mesmo som ao abrir e fechar o fole. É um movimento semelhante ao do arco, nos instrumentos de cordas e pode ser realizado em grande velocidade, ao mesmo tempo que, a mão direita e esquerda, se movimentam pelos botões. Mas, se a velocidade for elevada, o movimento da mão esquerda é menor porque é esta que realiza os movimentos do fole. Para além disso, é necessário estar relaxado para libertar toda a tensão que se acumula devido ao esforço físico que a técnica requer. Pesquisando outros autores, compreendemos que a definição de *Bellow Shake* é igual para todos, por exemplo, para Astier & Bonnay (n.d., p.17) o *Bellow Shake* é a repetição regular e rápida de uma nota ou acorde, semelhante ao tremolo dos instrumentos de cordas.

Um dos requisitos, para a execução do *Bellow Shake*, é segurar o instrumento corretamente, ou seja, o fole do instrumento deve de estar firmado na coxa esquerda e, ao mesmo tempo, a parte da mão direita deve de estar apoiado na parte interna da coxa direita. Outro pormenor, são as alças que devem estar ajustadas ao comprimento correto (depende do tamanho do corpo do músico). O movimento do fole pode ser melhor se este for executado apenas com uma pequena abertura, de forma a ter a menor reserva de ar possível.

*In any case, the bellows shake can be executed best when bellows are only open a crack so they have the least possible air reserve. The farther open the bellows are, the more difficult it is to render this technique.* (Lips, 2000, p.54)

A abertura do fole é controlada pelo braço esquerdo e, também com o apoio do tórax, através da rotação. Durante a expansão do fole, a perna esquerda é um apoio para o fole e, no momento de viragem do fole é, novamente, o braço esquerdo que controla o fole, com a ajuda da perna esquerda. Este método é importante para o acordeonista pois permite um maior conforto ao abrir e fechar o fole, independentemente do comprimento da abertura.

Segundo Jacomucci (2013, p.31, citado em Palma 2016, p.116), para um bom domínio do *Bellow Shake*, é necessário seguir os princípios base (referidos no parágrafo anterior) para que não haja tensões durante a execução da técnica com maior velocidade. É comum que,

durante a execução, o acordeonista contraia a cabeça para trás e para baixo, comprima o torso, firma os ombros e braços e sustenha a respiração. Estes são fatores que originam uma má execução da técnica do *Bellow Shake*.

Esta técnica pode ser executada de várias formas, tais como: *Bellow shake*; *Triolet*; *Ricochet*. Na literatura do acordeão, este movimento é indicado através de símbolos gráficos (figura 4). Estes símbolos permitem ao intérprete compreender quando deve realizar esta técnica na música, assim como a forma que deve ser executada.

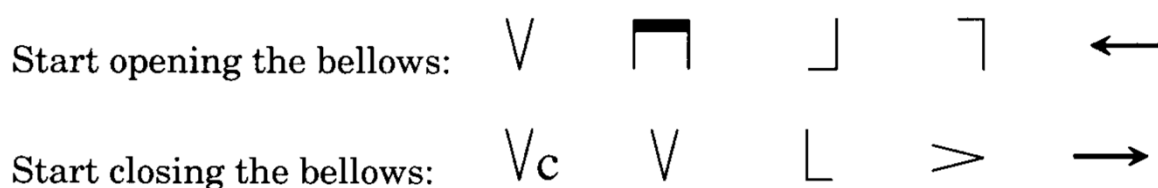


Figura 4 - Símbolos de abrir e fechar o fole

## 2.2. Os vários tipos de *Bellow Shake*

### 2.2.1. *Bellow Shake* simples

Este é o método mais utilizado (figura 5), na manipulação do fole. É executado através de mudanças rápidas, com movimentos de puxar e empurrar o fole. À primeira vista, o movimento parece que é realizado com movimentos horizontais, mas é realizado com movimentos diagonais. Ou seja, para a esquerda puxa para baixo e para a direita empurra para cima.

Num andamento lento, a técnica do *Bellow Shake* corresponde à articulação *detaché*, ou seja, cada nota é formada, repetidamente, através dos movimentos do fole. Este pode ser executado enquanto os dedos permanecem nos botões ou, com os dedos, a levantar entre cada nota ou acorde.



Figura 5 - Estudo de *Bellow Shake* de Paulo Jorge Ferreira

### 2.2.2. *Triolet*

Segundo Pescada (2014, p.33), o *Triolet* é um movimento normal de abrir e fechar o fole e, em cada três impulsos, o primeiro tem uma ligeira acentuação. Este movimento pode ser executado continuamente a abrir e fechar o fole ou, de forma a iniciar o primeiro impulso sempre da mesma maneira.

Este movimento resulta da divisão do puxar (do fole) em duas partes, ou seja, abre-fecha-abre (figura 6). Quando o *Triolet* é tocado durante muito tempo, o fole começa a abrir porque duas partes, das tercinas, são executadas na mesma direção. Para manter o fole quase fechado, as três partes não podem ser tocadas com a mesma dinâmica. A primeira parte – abrir, e a segunda parte – fechar, devem ser tocadas com a mesma intensidade para igualar o consumo do ar e a terceira parte é realizada com o mínimo de força, de forma a não gastar muito ar. Este movimento também pode ser executado na ordem contrária, ou seja, fecha-abre-fecha e, pode ser utilizado quando o fole está aberto devido a uma passagem onde não é possível a execução da ordem abre-fecha-abre.

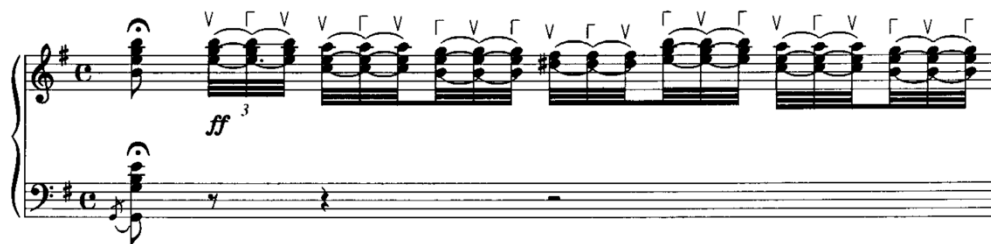


Figura 6 - Aleksey Onegin, Variations on a Russian Folk Song "To ne veter vetku klonit" ("It's not the Wind That Bends the Twig")

### 2.2.3. *Ricochet*

Segundo Piovesan (p. 25), o *Ricochet* do acordeão é semelhante ao *Ricochet* do arco e, é obtido batendo com o corpo esquerdo do instrumento no fole, com este quase fechado. É possível fazer esta variante do *Bellow Shake*, em *triolet*, *quartolet* e *quintolet*. A diferença entre as outras variantes é que a tensão, feita no fole, é mais evidente.

O *Ricochet triolet* (figura 7), segundo Pescada (2014, p.33), é um movimento que consiste em três impulsos, onde o terceiro é efetuado na parte superior do fole, ou seja, abre, fecha e fecha na parte superior. Para Friedrich Lips (2000, p. 58) existem duas formas de executar este movimento, ou seja:

1. Fechar, fechar na parte superior e abrir – ao fazer estes movimentos, os dedos devem de ser removidos, dos botões, sempre que terminam o grupo de movimentos.
2. Abrir, fechar e fechar na parte superior – ao fazer estes movimentos, os dedos podem continuar pressionados, nos botões.



Figura 7 - *Ricochet Triolet* - Sonata nº1 de Viatcheslav Semionov

O *Ricochet quartolet*, é semelhante ao *Ricochet Triolet*, mas com mais um impulso. Ou seja, faz o seguinte movimento, abre, fecha, fecha na parte superior e deixa cair o fole (figura 8) e, para voltar a repetir o movimento, o próximo impulso é novamente a abrir. Durante as quatro fases (abrir, fechar, fechar na parte superior e deixar cair o fole), os dedos devem de continuar pressionados nos botões, apenas no fim da última fase é que os dedos levantam e voltam a pressionar para retomar novamente as quatro fases.

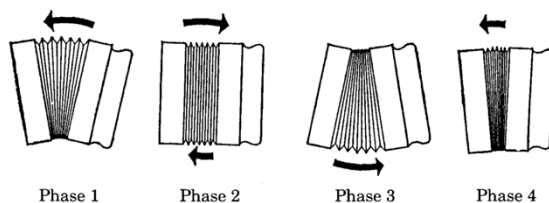


Figura 8 - Fases do *Ricochet quartolet*

Para o *Ricochet quintolet*, são necessários cinco impulsos, ou seja, abre, fecha, fecha em cima à frente, fecha em cima atrás e deixa cair o fole (figura 9). Após a última fase, os dedos devem levantar dos botões e voltar a pressionar assim que retoma a primeira fase.

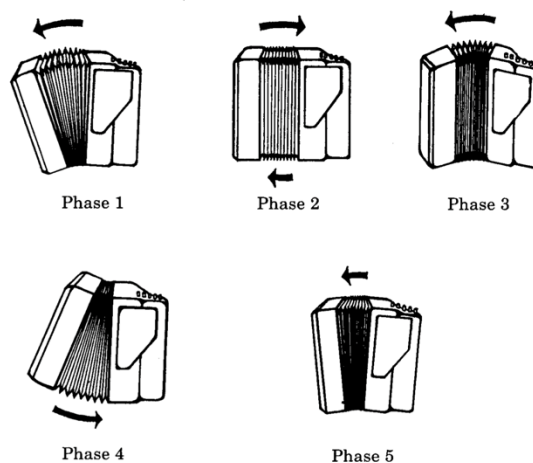


Figura 9 - Fases do *Ricochet quintolet*

### 2.3. Métodos de aprendizagem e aperfeiçoamento da técnica

Para a aprendizagem da técnica, é necessário que o fole seja bem controlado. O fole deve de ser puxado para a esquerda e, ao mesmo tempo, para baixo. Se, o acordeonista, levantar o fole quando o puxa para a esquerda, torna o movimento mais difícil. Para além de ser um movimento mais difícil, esteticamente torna-se estranho ao olhar do público e, para o acordeonista, é criado um esforço maior ao levantar o lado esquerdo do acordeão.

*Some bayanists pull to the left and up as they open the bellows. This gives the body's left side an awkward appearance, which is not only unattractive when considered from an aesthetic point of view, but it also makes no sense to strain the arm repeatedly by raising the heavy bass manual. (Lips, 2000, p. 50).*

Antes de praticar o *Bellow Shake*, o intérprete deve compreender o funcionamento do fole, ou seja, controlar a reserva de ar para que esta não se esgote, enquanto fecha o fole. Caso esgote a reserva de ar, a dinâmica fica destruída e, a performance perde qualidade. Segundo Lips (2000, p.51), estas situações devem de ser evitadas, caso aconteça, o acordeonista deve virar o fole sem que haja quebra da sonoridade e, de forma, a completar o seu pensamento musical (continuidade do fraseado).

Para que o fole seja manipulado, é necessário esforço físico e, como consequência desse esforço, o intérprete pode ter câibras nas mãos, músculos do pescoço e, até mesmo, dores no corpo todo. O acordeonista deve aprender a recuperar enquanto toca, para que consiga tocar a obra completa sem paragem. *When a group as muscles, such as those used for*

*pulling the bellows open, are at work, those occupied while pushing the bellows closed should relax – and vice versa.* (Lips, 2000, p.51)

Recentemente, os compositores começaram a inserir as técnicas do fole nas suas composições e, segundo Lips (2000, p.52) muitos intérpretes não dominam as técnicas do fole. A problemática surge no ensino do instrumento, a técnica do fole não é exigida na aprendizagem do acordeão, algo que tem vindo a ser mudado porque os compositores começaram a incluir a técnica nas composições educacionais. Este é um passo para que os alunos possam adquirir a experiência necessária.

Segundo Lips (2000, p.54), para aperfeiçoar a técnica o intérprete deve iniciar com exercícios lentos e aumentar a velocidade, gradualmente. Ou seja, começa por puxar o fole, de forma a produzir apenas a quantidade mínima de energia necessária para executar a dinâmica pretendida, libertando toda a tensão no braço e mão esquerda. Ao fechar o fole, é necessário ter em atenção a quantidade de força que é essencial. Este exercício deve ser repetido várias vezes até passar para o próximo passo.

O próximo passo consiste em fazer o movimento abrir e fechar e, ao mesmo tempo, compreender os movimentos que o nosso corpo faz, nas duas direções. Após repetir este exercício, podemos passar para o próximo que consiste em abrir, fechar, abrir e fechar e, em cada primeira parte (abrir) fazer uma pequena acentuação, aumentando a velocidade aos poucos até atingir movimentos mais rápidos. Durante estes exercícios, é importante que o corpo esteja relaxado para a execução e aperfeiçoamento da técnica do *Bellow Shake*. Para além disso, evita que haja câibras no braço ou mão esquerda.

Estes exercícios apresentados são destinados ao aperfeiçoamento do *Bellow Shake* simples. Para conseguir o aperfeiçoamento das várias variantes do *Bellow Shake*, é necessário seguir o método utilizado no *Bellow Shake* simples. Através dos vídeos, *Advanced Piano Accordion Techniques*, presentes no Youtube e publicados em 2017 pelo canal Liberty Bellows conseguimos observar todos os passos necessários para a execução do *Bellow Shake*, do *Triolet* e do *Ricochet*. Por exemplo, para a realização do *Triolet* (figura 10), é necessário executar os três movimentos lentamente, levantando a mão do teclado depois de executar o último movimento e, progressivamente aumentar a velocidade de execução.

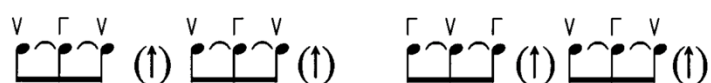


Figura 10 - Movimentos da técnica *Triolet*



## 2.4. A utilização do *Bellow Shake* na performance

Inicialmente, os acordeonistas limitavam o fole, apenas para puxar e empurrar. Puxavam o máximo que conseguiam e, de seguida, empurravam, repetindo sempre o mesmo movimento. Segundo Lips (2000 p.52), as primeiras tentativas de usar o fole, na literatura musical, estão presentes no *Concerto n° 2* de Feodosy Rubtsov (1904-1986), em *Saratov Perobory* de Vladimir Kuznetsov (1920-2012) e no *concert piece* de Sergey Konyaev (1928). Nestas peças, o fole era utilizado para acompanhar a melodia como fundo harmónico. No segundo andamento da *sonata n°3* de Vladislav Zolotaryov (1942-1975), encontramos uma perspetiva diferente, *the technique is used to conjure up a pregnant picture of evil, dark forces in the theme “Mental Stress.”* (Lips, 2000, p. 52)

O *Bellow Shake*, é uma técnica que permitiu ao acordeonista explorar todas as possibilidades de execução através do controlo do fole. Em músicas adaptadas para acordeão, esta técnica foi uma das soluções para a execução de excertos musicais de grande rapidez. Por exemplo, no *Concerto n° 4 em fá menor, “L’inverno”* de Vivaldi (1678-1741) é utilizado a técnica do *Bellow Shake* para igualar as arcadas ou os movimentos do arco produzidos no violino. Esta é uma técnica que torna o acordeão mais virtuosístico e, com o tempo foi ganhando mais atenção por parte dos compositores que começaram a incluir o *Bellow Shake* nas peças originais para acordeão.

Segundo Lips (2004, p. 50), o *Ricochet* foi utilizado, pela primeira vez, em 1971 na *Sonata n°2* de Vladislav Zolotaryov. Apesar de não existir um símbolo específico, para esta técnica de fole, por norma é indicado através de duas linhas unidas na haste da nota. Mais tarde, a compositora Sofia Gubaidulina compõe a sonata “Et expecto”, em 1985, onde utiliza pela primeira vez o *Ricochet* em 5 movimentos, *Ricochet quintolet*.

Não podemos pensar nas várias vertentes, do *Bellow Shake*, em separado. O intérprete ou compositor pode combinar as várias vertentes numa composição de forma a torná-la mais interessante e desafiante para o intérprete e público, ao ouvir a obra musical.

*I am happy to say that various bellows techniques are gaining popularity among composers and interpreters in artistic practice. These techniques provide a particularly expressive element for interpreting compositions. Thus, they enrich the bayan’s potential medium for artistic representation. However, these effects should never be performed simply for show. They should only be used to achieve a particular tonal effect as stipulated by the composition.* (Lips, 2000, p. 61)

O desenvolvimento das técnicas de fole ganharam bastante notoriedade através da performance dos acordeonistas e através dos compositores. Verificou-se que esta pode ser bastante eficiente e específica em músicas transcritas para o acordeão e até mesmo em músicas originais. *Bellows techniques have attained great popularity in accordionist's performance practice and commands a wide creative spectrum. Their multifarious timbral facets can be used very efficiently and specifically in arrangements and transcriptions.* (Lips, 2004, p. 56)

Com a utilização da técnica do fole, o intérprete conseguiu alargar o repertório para acordeão, ou seja, adaptou músicas originais, de outros instrumentos, para o acordeão. Por exemplo músicas originais para cravo e para órgão que são adaptadas para acordeão. Segundo Lips (2004, p. 120) é necessário muito cuidado e sensibilidade pois são músicas da época barroca, o rigor na performance e a transparência na textura musical não permitem a execução de *Bellows Shakes* ou *Ricochets* demasiado longos. Um exemplo claro de adaptações eficientes e funcionais de obras barrocas com a utilização de *Bellow Shake* são as obras de António Vivaldi (1678-1741) e algumas das sonatas de Domenico Scarlatti (1685-1757). Segundo Lips (2004, p.120), alguns intérpretes e compositores têm a opinião de que esta técnica de fole não deve se utilizada nas obras de cravo que são adaptadas. Lips é de uma opinião diferente e lança o exemplo da *Sonata em A major, K113, L345* de Domenico Scarlatti.

*Some interpreters, arrangers and transcribers have become convinced that special bellows playing techniques should not be used at all in renditions of harpsichord pieces. However, I do not think so. Let us consider for instance the Sonata in A major by Domenico Scarlatti* (Lips, 2004, p. 120).

Um dos métodos de execução típico das peças para cravo é a utilização de terceiras, sextas e oitavas quebradas e, é através desta execução que a ideia musical deve ser manifestada. Para um arranjo de orquestra sinfónica, o compositor segue uma ideia musical diferente, utiliza o *détaché* nas cordas. Neste campo, a transcrição da versão de orquestra é a mais adequada para o acordeão onde pode ser enriquecida com o *Bellow Shake*, mas sem alterar o conceito do compositor.

### 3. Características psico-motoras essenciais à prática do *Bellow Shake*

Apesar de não haver estudos dedicados ao estímulo do cérebro de um acordeonista, quando executa o instrumento, verifica-se que este é estimulado de várias formas, através da música, ou seja, a prática musical estimula várias zonas como as emoções, memória, movimento, tempo e idioma. Para o músico que pratica um instrumento musical, o cérebro é envolvido por completo e, as principais áreas são: visual, auditiva e motora. Para além disso, a prática disciplinar e estruturada do estudo/execução da música permite que as funções do cérebro fiquem mais fortes.

A diferença entre ouvir e tocar música reside no envolvimento de habilidades de movimento que são controladas pelos dois lados do cérebro, quando se toca um instrumento. Para além disso, combina a área da linguagem e matemática (controlada pelo lado esquerdo) com o lado criativo (controlado pelo lado direito).

Segundo o vídeo<sup>2</sup>, descobriu-se que, ao tocar música, o tamanho e atividade do corpo caloso, aumenta. Esta é a ligação, entre os dois hemisférios do cérebro, que permite uma rápida circulação das informações. Este processo permite aos músicos a compreensão do seu conteúdo e resolução dos problemas permitindo, ao músico, conseguir ligar várias tarefas que envolvem o planeamento, estratégia e atenção a detalhes que requerem a análise simultânea de aspetos cognitivos e emocionais. Outro fator, é o impacto que tem na memória do músico pois permite a criação e acesso às memórias de forma mais rápida.

Independentemente do estilo musical, a prática do instrumento requer um estudo contínuo para que seja possível adquirir as competências interpretativas necessárias e, para isso, são necessárias várias horas de estudo do instrumento musical. Esta constatação é comum a praticamente todos os instrumentos musicais. No que se refere especificamente ao acordeão, segundo Aprício (2014, p.2), o estudo prolongado e repetitivo do instrumento musical, sem planificação ou organização, é um fator de risco para as Lesões por Esforço Repetitivo (LER).

As LER são definidas como um conjunto de lesões que podem afetar diferentes regiões do corpo, causando, por exemplo, dor e cansaço muscular. Estas lesões podem ser causadas por movimentos repetitivos, uso continuado de força (por exemplo, abrir/fechar o fole) ou estudar numa posição não funcional. (Aprício, 2014, p. 6)

---

<sup>2</sup> Informação retirada do vídeo *De que modo tocar um instrumento melhora o nosso cérebro – Anita Collins* <https://www.youtube.com/watch?v=R0JKCYZ8hng> consultado a 16 de julho de 2024

Existem outros fatores que podem influenciar as lesões, tais como: (i) Postura; (ii) Personalidade; (iii) Predisposição genética; (iv) Estilo de vida; (v) Condições socioeconômicas; (vi) Características do instrumento, como por exemplo, o peso, o tamanho e a forma como é transportado. Estas lesões são causadas porque o intérprete está exposto, durante meses ou mesmo anos, ao desgaste físico repetitivo durante o estudo do instrumento.

Em relação ao acordeão, este pode ser considerado um instrumento musical que contribui particularmente para o desenvolvimento de lesões devido ao seu peso e tamanho já que, segundo o site Pignini<sup>3</sup> e analisando os vários modelos de acordeão, o peso varia entre os 10kg e os 14 kg. Aparício (2014, p.2) afirma que o acordeão, apesar de parecer simétrico, é considerado assimétrico devido à abertura e fecho do fole pois requer maior movimento e esforço do braço esquerdo. O tamanho do instrumento exige assim um esforço muito significativo por parte do intérprete, durante a execução e, como consequência origina a alteração de postura e, conseqüentemente, a dor na coluna vertebral. Para além deste sintoma, também podem aparecer dores musculares. Dores musculares, especialmente nos ombros (onde assentam as correias), dores nos braços (principalmente no esquerdo), dor no pescoço, devido à utilização dos registros do acordeão e dor no punho e dedos, constituem algumas das queixas que informalmente têm sido reportadas por acordeonistas. (Aparício, 2014, p. 3)

### **3.1. Postura**

Para tocar um instrumento, o intérprete necessita de adaptar o seu corpo ao instrumento. No que diz respeito ao acordeão, encontramos vários métodos que indicam qual a melhor postura para tocar.

Segundo Aparício (2014, p.15), para Lüdgers (s.d.) o corpo tem de estar numa posição reta, inflexível e sentado para poder tocar acordeão. Esta posição ajuda no suporte do acordeão, através dos membros, que permite o movimento correto do fole com a mão esquerda. O acordeão deve permanecer junto ao corpo do acordeonista de forma a ter uma postura fixa e estável durante a execução (figura 11).

No que diz respeito à postura das mãos, durante a execução do acordeão, a mão direita deve estar em linha reta com o antebraço e, o cotovelo não pode estar apoiado no corpo pois dificulta o movimento da mão. Os dedos ficam apoiados sobre os botões e a palma da mão deve ficar um pouco curvada, ou seja, como se tivesse a segurar um objeto redondo.

---

<sup>3</sup> Informação retirada através da seguinte página: <https://www.pignini.com/en/accordions/convertor-line/> consultado a 30 de abril de 2024



Figura 11 - Postura correta do acordeonista, segundo Lüders (1953)

Em 1976, Astier (1923 – 1994) e Baselli (1926-1982) publicam o livro *Methode d'accordéon pour clavier bouton et clavier piano*. Neste livro, referem que a posição do teclado direito deve estar assente na perna direita e, que o instrumento tem de ser suportado por duas correias reguláveis. Para estes autores, as pernas devem de estar juntas, de modo a distribuir o peso do acordeão pelo tronco, através das correias. A posição das mãos e dos braços é semelhante ao método de Lüders e a mão esquerda deve permanecer dentro da correia do lado esquerdo do acordeão. Esta correia não pode estar muito apertada nem muito larga para que haja facilidade no movimento da mão.

Para uma melhor postura, a correia do lado esquerdo deve estar mais apertada que a direita, de forma a que a mão direita tenha uma posição mais confortável e haja mais liberdade no movimento do fole. Apesar de facilitar no movimento, ter uma correia mais apertada que a outra torna o acordeão num instrumento assimétrico em relação ao peso e, como consequência o lado esquerdo tem mais sobrecarga.

Segundo Vitorino Matono (1982, p.12), o acordeão deve ajustar-se ao peito e manter-se em posição vertical. As correias não estão iguais pois a direita deve estar mais folgada que a outra, de forma a que o braço direito fique mais livre. Para a parte esquerda, o instrumento deve ficar apoiado sobre a perna esquerda para que o fole e toda a parte esquerda possam funcionar livremente (figura 12).

## Posição do instrumento



Figura 12 - Postura correta do acordeonista, segundo Matono (1982)

Todas as indicações referidas nos métodos de Matono são semelhantes aos métodos dos autores anteriores. Aparício (2014, p. 18) refere que, em 2001, Guérouet aborda o tema em *L'abc de l'accordéon* onde explica alguns dos métodos importantes para a postura e, alguns deles são:

- O acordeonista deve estar sentado na ponta da cadeira com os pés bem apoiados no chão;
- Correias ajustadas ao corpo, com a direita mais larga que a esquerda;
- Não fechar o fole com o braço levantado;
- A palma da mão direita não pode apoiar no teclado.

Com este método, começa a haver uma forma mais específica para a postura que o acordeonista deve ter enquanto toca. Em 2008, Hermosa<sup>4</sup> (1976) publicou uma lista onde explica: (i) como colocar o instrumento, o autor (Hermosa, 2008, p. 3) refere que o fole é apoiado no peito e a parte inferior do teclado direito apoiada na parte de dentro da perna direita para facilitar o fecho do fole; (ii) como sentar, ou seja, o acordeonista deve estar sentado na ponta da cadeira, a altura da cadeira deve de ser ajustada para que as pernas fiquem paralelas, os pés devem de estar bem apoiados no chão, as pernas devem fazer um ângulo de 90° e devem estar

---

<sup>4</sup> Gorka Hermosa é acordeonista, compositor, professor, escritor e editor. Foi o primeiro acordeonista espanhol a tocar, como solista, com a Orquestra Nacional da Rádio e TV Espanhola. Hermosa publicou três CDs, com composições suas e escreveu quatro livros sobre o acordeão. Atualmente, é professor de acordeão no Conservatório *Jesús de Monasterio*. <http://www.gorkahermosa.com/web/curriculum.asp> consultado a 16/05/2024

separadas entre 5 a 10 cm para que o fole fique apoiado na perna esquerda, as costas devem estar direitas e sem rigidez para que haja flexibilidade na zona lombar e os ombros devem estar relaxados; (iii) como ajustar as correias, para Hermosa (2008, p.4) o braço esquerdo deve estar relaxado, para evitar que este levante ao abrir e fechar o fole, o braço direito tem de estar paralelo ao teclado e os dedos devem estar dobrados.

Atualmente, o método de Hermosa é adoptado no ensino de acordeão pois é um método detalhado e informa sobre qual a postura mais correta em partes específicas do corpo que os acordeonistas devem ter atenção.

Como o acordeão tem um tamanho e peso consideráveis, muitas vezes o acordeonista não consegue manter a postura ideal originando lesões.

a prática do acordeão está associada a dor na coluna vertebral, principalmente na região lombar; dores musculares, especialmente nos ombros (onde assentam as correias); dores nos braços (principalmente no esquerdo); dor no pescoço, devido à utilização dos registos do acordeão; dor no punho e dedos. (Aparício, 2014, p.21)

Apesar do detalhe e minúcia dos métodos apresentados verificamos que embora sendo facilmente obtidos sem estar a tocar, assim que o acordeonista começa a tocar torna-se difícil de conseguir manter a postura ideal. No estudo de Aparício, encontramos essa comparação através de imagens da acordeonista sem estar a tocar e a tocar.

Apesar de todos os cuidados, verifica-se que ambas as figuras mostram um aumento de flexão anterior do tronco, da lordose lombar e uma da anteriorização da cabeça face ao que seria aconselhável do ponto de vista de uma postura correta. (Aparício, 2014, p.21)

Outro fator, que podemos considerar para o aparecimento de lesões, é o reportório que o acordeonista estuda devido à exigência que é necessária e à utilização das várias técnicas, como o *Bellow Shake*, que exigem um maior esforço por parte do acordeonista.

### **3.2. Ansiedade**

A ansiedade está presente na vida de um intérprete desde que inicia a sua atividade. Segundo Oliveira (2018, p.38), existem muitas definições para a ansiedade, tendo em comum o sentimento desagradável que se manifesta em aspetos fisiológicos e psicológicos que deri-

vam de fatores externos (opiniões, avaliações ou críticas). Esta pode surgir devido ao intérprete ser bastante exigente e autocrítico com ele mesmo e, por dar importância às críticas e opiniões de outras pessoas relativamente à sua interpretação.

Segundo o manual de diagnóstico e estatística das perturbações mentais (DSM5, 2014, p.223, citado em Oliveira, 2018, p. 38), a ansiedade relaciona-se com o medo, ou seja, a ansiedade é a previsão de uma ameaça relacionada com tensões musculares e estados de vigília dando origem ao medo como resposta.

Atualmente, a vida quotidiana é rápida e ansiosa, pois verifica-se a necessidade de seguir a evolução tecnológica. Oliveira cita que, segundo Cury (2013, pp.9-10), a doença do século não é a depressão, mas algo mais grave: a ansiedade resultante da Síndrome de Pensamento Acelerado (SPA) (2018, P.38). Pensar demasiado pode ser uma consequência para a saúde psíquica e no caso do músico pode prejudicar a sua interpretação. Este pode ter a tendência para tocar num andamento mais rápido do que é suposto e, como consequência, pode falhar as notas ou ritmo da música.

Todas as pessoas têm ansiedade, mas esta em excesso torna-se prejudicial, a ansiedade é uma preocupação com algo que poderá acontecer, e o excesso de preocupação pode ser muito prejudicial levando, por exemplo ao medo de qualquer coisa que possa acontecer (Oliveira, 2014, p.39).

Na dissertação de Arlete Oliveira (2014, p.39), estão apresentados três fatores que influenciam a ansiedade na interpretação, ou seja:

- O intérprete, por ser demasiado rigoroso consigo próprio;
- A tarefa, ou seja, a música ou concerto. Quanto mais difícil maior é a ansiedade que o músico pode ter;
- Situação, a ansiedade surge em situações de exposição pública.

Para além destes fatores, outro que podemos apresentar, está relacionado com “viver o passado”, ou seja, o intérprete pensa constantemente nas experiências negativas que aconteceram no passado.

Para Dymand & Carter (2013, p.24), a preocupação está bastante relacionada com a ansiedade. Ter um pensamento, ou vários sem solução acaba por nos perturbar porque não conseguimos obter controlo sobre estes.

São pensamentos que nos invadem, por exemplo numa apresentação pública, ficamos preocupados com a opinião dos que assistem e com a possibilidade de acontecer um imprevisto e não conseguir resolver (Oliveira, 2018, p.40).



O stress também pode causar ansiedade pois depende da reação do intérprete a uma determinada situação ou tarefa a realizar e, o meio envolvente também pode influenciar, como por exemplo, problemas familiares, de trabalho ou doenças.

A ansiedade manifesta-se de várias formas, pode ser fisiológica ou psicologicamente e estas podem estar relacionadas entre si. Os sintomas físicos podem manifestar-se através das dores de cabeça, problemas digestivos, aumento do ritmo cardíaco, entre outros. Em relação aos sintomas psicológicos, manifestam-se através da perda da capacidade de concentração, depressão, medo, insegurança, entre outros.

Segundo Dymand & Carter (2013, p.107-131), existem estratégias para controlar a ansiedade. O autor refere as estratégias fisiológicas, tais como o exercício físico, exercício de relaxamento e controlo da respiração. Para além dos exercícios fisiológicos, existem as atividades que dão prazer (para ajudar a relaxar) e, também a forma de pensar, ou seja, trabalhar a mente de forma a contrariar os pensamentos negativos.

No que diz respeito ao intérprete, é importante haver um plano de estudo e, estar bem preparado para apresentar em público, para que não haja sintomas de ansiedade. Segundo Jacomucci e Delaney (2013, p.84, citado em Palma, 2016, p.99), uma má postura leva a dificuldades no controle dos movimentos afetando a coordenação e equilíbrio. Como consequência pode criar ansiedade pois compromete o desenvolvimento motor e cognitivo. No campo do *Bellow Shake*, o esforço contínuo e constante na execução de movimentos repetitivos pode levar ao cansaço, ao stress e à falta de coordenação nos movimentos, dificultando a objetividade e clareza na performance.

### **3.3. Vantagens e desvantagens do *Bellow Shake***

#### **3.3.1. Durante o processo de aprendizagem**

A aprendizagem do *Bellow Shake*, requer maior esforço físico por parte do acordeonista porque são necessárias várias horas de estudo da técnica e, para isso, é necessária resistência física, principalmente no braço esquerdo pois é este que controla o movimento do fole, de acordo com a dinâmica e a articulação exigida.

Segundo Matono (1985, p.137), esta técnica é difícil de executar e é necessário tempo e paciência para uma boa execução. No livro, “Curso Geral de Acordeão – II Volume”, Matono apresenta-nos vários exercícios de aprendizagem, onde vai aumentando o grau de dificuldade (figura 13). Este método pode ser considerado uma vantagem para a aprendizagem da técnica pois permite que o acordeonista tenha um ponto de partida para a execução do *Bellow Shake*. O autor inicia com exercícios simples, pressionando o botão de ar e, ao mesmo tempo movimentar o fole com o ritmo indicado e termina o ciclo de exercícios com o ricochete, uma das variantes do *Bellow Shake*. Assim como Matono, Astier & Bonnay, utilizam o mesmo esquema de aprendizagem da técnica (figura 14).

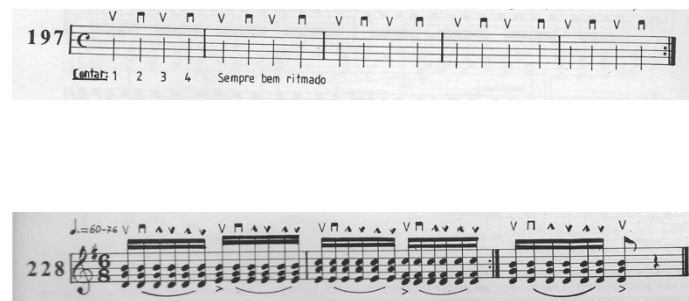


Figura 13 - Primeiro e último exercício do *Bellow Shake* - Matono (1985)



Figura 14 - Exercícios de introdução ao *Bellow Shake* - Astier & Bonnay

Para além dos exercícios de aprendizagem, é necessário que o acordeonista tenha uma boa postura, durante o estudo, para que consiga movimentar o fole e executar os movimentos. Uma má postura pode originar uma aprendizagem deficiente da técnica, originando dor no ombro e braço esquerdo e, como resultado, a técnica não é executada da forma correta. O stress e a ansiedade também são fatores que influenciam a execução do *Bellow Shake* devido a dificuldades inerentes de execução do próprio repertório musical.

Geralmente, o repertório que utiliza *Bellow Shake* pode apresentar vantagens e desvantagens, pois depende do nível de dificuldade de execução e duração dos movimentos associados. Nesse campo, existe repertório que exige menos esforço na utilização da técnica porque é pouco utilizada e existe repertório mais exigente e com maior duração da técnica em que o acordeonista realiza um maior esforço para conseguir manter o ritmo e a dinâmica durante a execução. É necessário que o acordeonista tenha uma boa preparação física face ao esforço exigido e também um bom controlo dos movimentos, quer musculares como psíquicos, estabelecendo vantagens na performance e solucionando os desafios que surgem nas obras mais exigentes.

### **3.3.2. Durante a interpretação**

A execução do *Bellow Shake*, durante a interpretação, pode ter as suas vantagens e desvantagens, depende das condições do acordeonista, do espaço onde toca e do ambiente. Para além destas condições, o estudo e aprendizagem da técnica também é um fator importante para a interpretação do repertório musical.

Durante a interpretação de um repertório musical, o acordeonista deve estar confortável e seguro, se apresentar sintomas de stress ou de ansiedade, esses são fatores que podem originar numa má interpretação. Tal como foi mencionado anteriormente, para além das condições do acordeonista existem outros fatores que influenciam a interpretação, como por exemplo o espaço onde toca e o ambiente envolvente. Se o intérprete sentir desconforto em relação ao espaço e público presente e sentir insegurança com o repertório que vai apresentar, pode originar numa má execução. Para além destes fatores, o *Bellow Shake* também é uma condicionante pois é necessário um bom controlo do fole, para que haja uma boa interpretação do repertório que inclui esta técnica. Se o acordeonista não estiver bem preparado, este pode perder o controlo a dinâmica ou ritmo durante a interpretação.

A técnica do *Bellow Shake*, é utilizada em obras adaptadas para acordeão permitindo a execução de músicas rápidas, esta é uma vantagem pois permite aos acordeonistas adaptar

músicas que foram escritas inicialmente para outros instrumentos. Um exemplo, já mencionado anteriormente, são os excertos musicais do violino, com movimentos rápidos que, adaptados para acordeão são executados através do *Bellow Shake*, de forma a criar uma dinâmica e interpretação semelhante à peça original.

Finalmente, a possibilidade de o compositor conseguir explorar o acordeão através da técnica do *Bellow Shake* é benéfico pois permite escrever músicas originais para o instrumento utilizando todas as possibilidades de execução da técnica e do idioma próprio ao acordeão, através dos diferentes ritmos utilizados na técnica assim como a junção desta técnica com outras técnicas utilizadas no acordeão, um exemplo é o *Cluster*.<sup>5</sup> Segundo Pescada (2014, p.31), o *Cluster* pode ser executado em ambos os teclados e pode ser com a mão fechada, para um grupo restrito de notas, ou com a mão aberta para executar mais notas

---

<sup>5</sup> Esta técnica é uma junção de vários sons e, é executada pressionando várias notas ao mesmo tempo.

## 4. Representação gráfica do *Bellow Shake* na partitura

### 4.1. Partituras originais

Tal como referido no capítulo dois, a técnica do *Bellow Shake* surge pela primeira vez nas composições de Rubtsov, Konyaev e Kuznetsov. Com a utilização desta técnica nas composições para acordeão, foi criada uma simbologia que indica quando abrir e fechar o fole.<sup>6</sup> Estes símbolos são utilizados em momentos específicos e também em momentos em que não utilize a técnica. Ou seja, a sinalização de viragem do fole é utilizada para indicar quando é que o acordeonista abre e fecha o fole, de forma a que as notas longas não sejam interrompidas com o corte abrupto do fole. Para além desta simbologia, é utilizada a seguinte notação (figura 15) que é representada em excertos rápidos e os traços, na nota musical representam o número de movimentos que o fole tem de fazer.



Figura 15 - Abrahamsen - Canzone

Para a execução do *Triolet* (figura 6), a sinalização gráfica surge em grupos de três sinais, isto é, para dividir os movimentos em três passos, abrir-fechar-abrir ou o contrário. Na partitura musical é representado com o símbolo da tercina e também com os movimentos do fole.

Relativamente ao *Ricochet* (fig.16), este tem uma notação diferente, o compositor utiliza traços nas notas musicais onde pretende que seja executado o efeito. O número de traços varia consoante o número de movimentos realizados com o fole.

<sup>6</sup> Os símbolos estão representados na figura 3 do segundo capítulo da dissertação, página 10.



Figura 16 - Representação do *Ricochet* em partitura

A técnica do *Bellow Shake* é cada vez mais utilizada nas composições para acordeão, pois permite explorar toda uma série de possibilidades de ritmo e execução. E, como foi referido anteriormente, esta pode ser executada em simultâneo com outras técnicas, como podemos observar na figura 17, o *Cluster* executado ao mesmo tempo que o *Bellow Shake*.

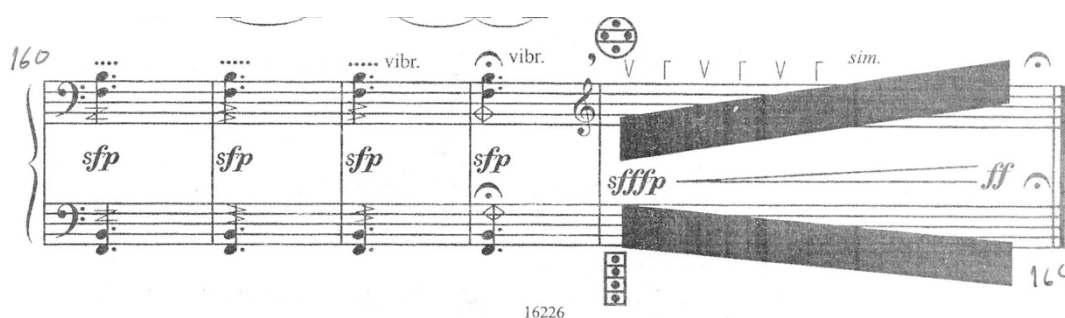


Figura 17 - Execução do *Bellow Shake* junto com o *Cluster* - *Et Exspecto*

Para além das obras originais, onde encontramos todas as indicações e símbolos da técnica, as obras adaptadas também utilizam a mesma simbologia que será analisada no capítulo seguinte.

## 4.2. Partituras adaptadas para acordeão

Nas obras adaptadas para acordeão, o *Bellow Shake* é utilizado principalmente para os excertos mais rápidos e, também para as passagens que sejam mais difíceis no acordeão ou mesmo para encontrar um fraseado semelhante ao original.

O *Bellow Shake* é utilizado em obras originais para outros instrumentos, como por exemplo o piano. Segundo Lips (2004, p. 157), um dos elementos mais frequentes nas peças para piano são as oitavas. O autor dá o exemplo de Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) na peça *Rondo Capriccioso Op.14* onde apresenta-nos um arranjo simples para acordeão (figura 18) em que as oitavas são alternadas e, de seguida, um arranjo mais complexo onde é utilizado o *Bellow Shake*, durante as oitavas. (figura 19)

*If we give our fantasy free rein here and consider this passage in depth, then we could imagine the détaché of the string instruments in a symphonic orchestra. And when we rework the musical texture so that in the accordion we use the bellows shake, then we obtain a grand, artistically convincing result which is appropriate for and corresponds to the composer's creative idea. (Lips, 2004, p. 159)*



Figura 18 - Felix Mendelssohn Bartholdy, *Rondo Capriccioso* –  
versão original e versão adaptada (Simples)



Figura 19 - Versão adaptada com a técnica do *Bellow Shake*

Segundo Lips (2004, p.170), na transcrição de obras musicais para acordeão, é necessário ter atenção aos números das técnicas de abanar o fole (*Bellow Shake*, *Triolet* e *Ricochet*), às suas possibilidades de aplicação e, também à expressão artística que origina.

*All of these methods, when implemented skillfully, undoubtedly enrich the transcription considerably and can even bring it to the level of an artistically high-quality and creative independent arrangement or transcription. (Lips, 2004, p.170)*

A maioria das peças musicais adaptadas para acordeão são peças originais de piano ou órgão. Para além destes instrumentos, é possível adaptar obras musicais de outros instrumentos (violino, guitarra, orquestra, etc.) e, também peças vocais.

Com o surgimento de obras originais para acordeão, o repertório de peças adaptadas tem vindo a diminuir, mas não deixa de ter a sua importância pois estas adaptações representam obras independentes das originais. E permitem aos músicos tocar obras e estabelecer familiaridade com o estilo e linguagem de épocas diferentes.

*the proportion of original music in my repertoire as well as the repertoire of many of my colleagues has clearly increased, while the proportion of arrangements and transcriptions has decreased. But the majority of us will never completely relinquish interpreting important works of classical music, as long as their transcriptions represent independent masterpieces. (Lips, 2004, p. 183)*



## 5. Interpretação das peças musicais

### 5.1 *Impasse*

#### 5.1.1. Noções históricas sobre o compositor e peça musical

Franck Angelis<sup>7</sup> (1962), é um compositor e acordeonista francês. É conhecido como um dos compositores da literatura moderna para acordeão que estabelece o seu próprio estilo nas composições. Estas exigem uma técnica de grande virtuosismo, expressividade e sensibilidade por parte do intérprete.

Franck Angelis participou em várias competições internacionais de acordeão. Ganhou prémios em 1979, no concurso *Grand Prix*, e em 1981, no *Trofée Mondiale*. Em 2003, Franck Angelis compôs a obra *Impasse* que mais tarde, em 2004 é seleccionada, como peça de teste, para a Coupe Mondiale em França. Para além desta peça, Franck Angelis compôs várias obras musicais para acordeão, como por exemplo: i) *Boite a Rythme*; ii) *Interieru*; iii) *Le Petit Chinois*; iv) *Romance*; v) *Nocturne*; vi) *Ragaluc*; vii) *Toccata*; viii) *Amalgame*.

*Impasse*, é uma obra constituída por quatro movimentos: I – *Allegro Ritmico*; II – *Andante Doloroso*; III – *Adagio Sostenuto*; IV – *Vivace Finale*. O *Bellow Shake* é utilizado no primeiro, segundo e quatro movimento. Esta obra utiliza várias vertentes da técnica em que, a principal é o *Bellow Shake* simples. A obra utiliza várias vertentes da técnica em que a principal é o *Bellow Shake* simples.

#### 5.1.2. Abordagem à técnica utilizada

O primeiro movimento, *Allegro Ritmico*, é composto por 261 compassos. Este é um movimento de rápida execução ligado ao minimalismo, através dos motivos repetidos apresentados, seguidamente, ao longo de vários compassos. Por exemplo, o motivo inicial é apresentado durante 44 compassos, com pequenas alterações na mão esquerda (figura 20), e volta a surgir novamente do compasso 61 ao 84 e, do compasso 144 ao 171.



Figura 20 - *Impasse* - compassos 33 a 36

<sup>7</sup> Informação retirada através das seguintes páginas: <https://accordeonworld.weebly.com/angelis.html>, acessido a 13 de junho de 2024; [https://www.coupe mondiale.org/fr\\_testpiece.htm](https://www.coupe mondiale.org/fr_testpiece.htm), acessido a 13 de junho de 2024.

O *Bellow Shake* surge pela primeira vez nos compassos 94 a 97, com o movimento do fole alternado entre três e quatro movimentos, ou seja, fecha-abre-fecha e abre-fecha-abre-fecha e, de seguida volta a repetir a mesma sequência (figura 21).

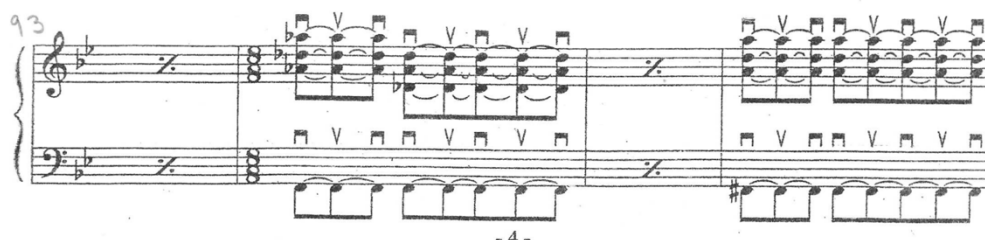


Figura 21 - *Bellow Shake* com 3 e 4 movimentos

O *Bellow Shake*, volta a surgir nos compassos 104 a 113, 172 a 183, 207 a 216 e 250 a 253 e a técnica utilizada é o *Bellow Shake* simples. Nos compassos 250 a 253, o *Bellow Shake* utilizado, é igual aos compassos 94 a 97. Através da tabela 1, temos uma visão geral de onde o *Bellow Shake* é utilizado e qual a sua variante.

| <i>Allegro Ritmico</i> |  |          |              |  |
|------------------------|--|----------|--------------|--|
| Compassos              | Técnica utilizada                          | Dinâmica | Duração      | Observações  |
| 94-97                  | Movimento alternado entre 3 e 4 movimentos | Forte    | 3 compassos  | Execução de acordes, na mão direita.   |
| 104 – 113              | <i>Bellow Shake</i> simples                | Forte    | 9 compassos  | Melodia na mão direita e acordes na mão esquerda.  |
| 172 – 183              | <i>Bellow Shake</i> simples                | Piano    | 11 compassos | Compasso 172 a 175: melodia na mão direita<br>Compasso 176 a 183: melodia na mão direita e ao, mesmo tempo, acordes na mão direita e esquerda. |

|           |  |       |             |   |
|-----------|--|-------|-------------|---|
| 207 – 216 | <i>Bellow Shake</i> simples                | Forte | 9 compassos | Melodia na mão direita e acordes na mão esquerda. |
| 250 – 253 | Movimento alternado entre 3 e 4 movimentos | Forte | 3 compassos | Execução de acordes, na mão direita.              |

Tabela 1 – Tabela esquemática do primeiro andamento da obra *Impasse*

Na obra *Impasse*, o segundo movimento, *Andante Doloroso*, está centrado na técnica do *Bellow Shake* simples. Este movimento é lento e constituído por 81 compassos (tabela 2) que utilizam a técnica, através de acordes, em ritmo constante, que nos dão a sensação de agitação que vai aumentando e diminuindo (dinâmica).

| <i>Andante Doloroso</i> |                             |                    |              |  |
|-------------------------|-----------------------------|--------------------|--------------|--|
| Compassos               | Técnica utilizada           | Dinâmica           | Duração      | Observações  |
| 1 – 3                   | <i>Bellow Shake</i> simples | <i>Mezzo forte</i> | 3 compassos  |  |
| 4 – 12                  | <i>Bellow Shake</i> simples | Piano              | 8 compassos  |  |
| 13 – 26                 | <i>Bellow Shake</i> simples | Forte              | 13 compassos |  |
| 27 – 41                 | <i>Bellow Shake</i> simples | Piano              | 14 compassos | A partir do compasso 34, a dinâmica é alterada através de diminuendos e crescendos |
| 42 – 52                 | <i>Bellow Shake</i> simples | Forte              | 10 compassos |  |
| 53 – 77                 | <i>Bellow Shake</i> simples | Piano              | 24 compassos | A partir do compasso 53, a dinâmica é alterada através de diminuendos e crescendos |
| 78 – 81                 | <i>Bellow Shake</i> simples | Forte              | 3 compassos  | Começa com uma dinâmica  |

|  |  |  |  |  |
|--|--|--|--|--|
|  |  |  |  | forte e vai diminuindo, até deixar de haver som. |
|--|--|--|--|--|

Tabela 2 – Tabela esquemática do segundo andamento da obra *Impasse*

O terceiro movimento, *Adagio Sostenuto*, é o único movimento onde a técnica do *Bellow Shake*, não é utilizada. Este é um andamento lento, constituído por 67 compassos e é considerado o movimento mais sombrio da obra. *Vivace Finale*, é o último movimento da obra *Impasse*, constituído por 156 compassos.



Figura 22 - Triple Bellow Shake

No quarto andamento (tabela 3), caracterizado pela rápida execução, a técnica do *Bellow Shake*, surge, pela primeira vez, no compasso 73 a 84. É neste último movimento que a técnica utilizada é diferente do primeiro e segundo movimento, ou seja, a técnica utilizada é o *Triple Bellow Shake*. O *Bellow Shake*, é dividido em grupos de três, onde o fole inicia a fechar, ou seja, fecha – abre – fecha e, de seguida, abre – fecha – abre (figura 22).

| <i>Vivace Finale</i> |                            |                    |              |  |
|----------------------|----------------------------|--------------------|--------------|--|
| Compassos            | Técnica utilizada          | Dinâmica           | Duração      | Observações  |
| 73 – 84              | <i>Triple Bellow Shake</i> | Fortíssimo / piano | 12 compassos | Execução de acordes na mão direita e mão esquerda            |
| 124 - 129            | <i>Triple Bellow Shake</i> | piano              | 6 compassos  | Execução de acordes na mão direita e melodia na mão esquerda |

|           |                            |            |              |   |
|-----------|----------------------------|------------|--------------|---|
| 140 - 149 | <i>Triple Bellow Shake</i> | Fortíssimo | 10 compassos | Execução de acordes na mão direita e mão esquerda |
| 155 - 156 | <i>Triple Bellow Shake</i> | Fortíssimo | 2 compassos  | Execução de acordes na mão direita e mão esquerda |

Tabela 3 - Tabela esquemática do quarto andamento da obra *Impasse*

A obra *Impasse* é uma obra que requer várias horas de estudo por ser uma obra desafiante do ponto de vista expressivo e do rigor técnico. Dos quatro movimentos, pela minha experiência, o segundo movimento é o movimento mais difícil devido ao *Bellow Shake* utilizado em toda a música. Torna a execução difícil devido à fadiga e dor sentida, durante o estudo. Uma das consequências da dor sentida é a impossibilidade de finalizar a execução da música, assim como, a realização da dinâmica apresentada na pauta musical. Durante o meu estudo, inicialmente, conseguia executar apenas uma parte da música (a pauta está dividida em 3 páginas, inicialmente conseguia tocar 1 página), devido à dor que sentia no braço e ombro, com o estudo regular a execução da obra foi aumentando para a execução de duas páginas até conseguir completar as três páginas. Em relação ao primeiro e quatro movimento, a aprendizagem do *Bellow Shake* tornou-se mais fácil porque o tempo de duração da técnica é menor o que permite ao acordeonista descansar entre as partes da obra onde a técnica é utilizada.

## 5.2. *Four Pieces From Renaissance*

### 5.2.1. Noções históricas sobre o compositor e peça musical

Viatcheslav Semionov<sup>8</sup> (1946), compositor e acordeonista russo, é considerado um dos fundadores da escola moderna de acordeão. Participou em várias competições na Alemanha (1967 e 1973) e Bulgária (1968). Para além de ter participado nas competições, as suas com-

<sup>8</sup> Informação retirada através da seguinte página: <http://www.musicforaccordion.com/inform/vsemionov/index.htm>, acessado a 13 de junho de 2024;

posições, como *Sonata n.º1* e *Don Rhapsody*, são peças obrigatórias nos programas de competição. A peça, *Four Pieces From Renaissance*, é composta por quatro músicas renascentistas, de países diferentes e, as obras são: i) *Greensleeves* de Inglaterra; ii) *Tanzlein* de Alemanha; iii) *Vaghe Belleze* de Itália; iv) *Canarios* de Espanha. Em 1996, esta foi publicada em CD, *Semyonov plays his transcriptions*, juntamente com outras obras adaptadas. Semionov utiliza técnica do *Bellow Shake* na primeira e quarta música da obra e este será a parte central da análise da técnica utilizada.

### 5.2.2. Abordagem à técnica utilizada

A primeira música apresentada está intitulada de *Greensleeves*<sup>9</sup> (tabela 4). Esta é uma música tradicional de Inglaterra e o seu compositor é anónimo (acredita-se que foi composta por Henrique VIII, mas não há certezas). Esta obra tem 56 compassos e, é constituída por cinco variações do tema inicial. A técnica do *Bellow Shake* surge a partir do compasso 40, na quarta variação do tema, através do *Triple Bellow Shake* (figura 23).

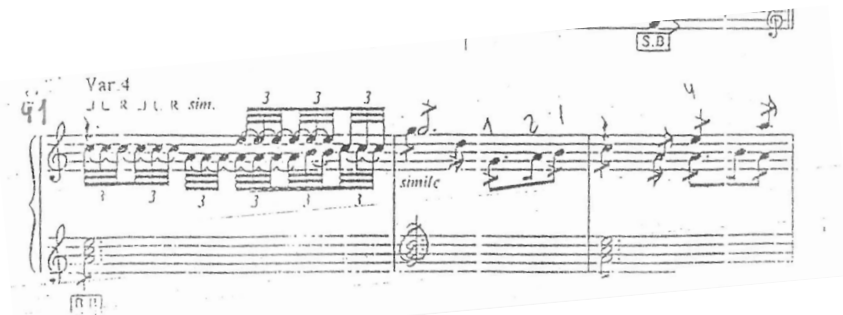


Figura 23 - *Triple Bellow Shake* - 4ª Variação de *Greensleeves*

A quarta variação tem uma duração de oito compassos. Durante os oito compassos, a mão direita executa a melodia da variação enquanto que a mão esquerda executa acordes. (figura 24) Relativamente à dinâmica utilizada, a quarta variação inicia em piano e vai aumentando até atingir uma dinâmica forte no final da variação.

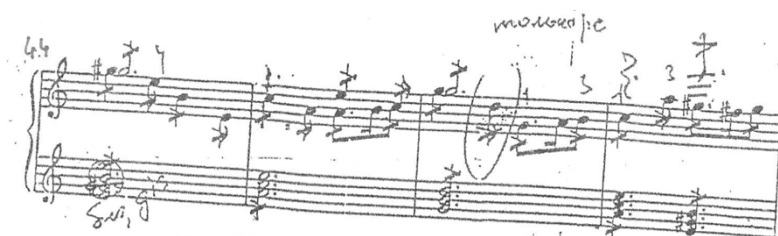


Figura 24 - Apresentação da melodia e acordes da 4ª variações de *Greensleeves*

<sup>9</sup> Informação retirada através da seguinte página: <https://www.classicfm.com/discover-music/greensleeves-did-henry-viii-write-song/>, acessido a 13 de junho de 2024.

A principal dificuldade de execução da variação, é a coordenação entre a melodia e a execução da técnica. É necessária uma boa coordenação entre o fole e a mão direita para que esta possa executar a melodia, livremente.

| Greensleeves |                            |  |             |   |
|--------------|----------------------------|--|-------------|---|
| Compassos    | Técnica utilizada          | Dinâmica   | Duração     | Observações   |
| 40 – 48      | <i>Triple Bellow Shake</i> | Piano, vai aumentando até atingir a dinâmica forte | 9 compassos | Execução de melodia na mão direita e acordes na mão esquerda. |

Tabela 4 - Tabela esquemática da peça *Greensleeves*

A técnica do *Bellow Shake* volta a surgir na última música da obra. A peça *Canarios*<sup>10</sup>(tabela 5) foi composta pelo compositor espanhol Gaspar Sanz (1640-1710) e publicada em 1674. Esta é uma obra original para guitarra, inspirada nas danças tradicionais das Ilhas Canárias. *Canarios* é uma obra de rápida execução e, Semionov utiliza o *Bellow Shake* nas passagens com acordes de forma a facilitar a interpretação da música.



Figura 25 - *Bellow Shake* na peça *Canarios*

O *Bellow Shake*, surge pela primeira vez no compasso 10 e continua até ao compasso 18, através de movimentos triplos (abre – fecha – abre) e singulares, ou seja, o primeiro acorde, em semínima, é executado a abrir e, de seguida, é executado a fechar (figura 25). No que diz

<sup>10</sup> Informação retirada através das seguintes páginas: [https://imslp.org/wiki/Canarios\\_\(Sanz%2C\\_Gaspar\)](https://imslp.org/wiki/Canarios_(Sanz%2C_Gaspar)), acessado a 14 de junho de 2024; <https://www.classicalguitarcorner.com/canarios-by-gaspar-sanz/>, acessado a 14 de junho de 2024.

respeito à dinâmica utilizada, o autor utiliza forte, na primeira vez que o motivo é apresentado e na repetição do motivo a dinâmica utilizada é piano. A técnica volta a surgir nos compassos 32 a 35, 40 a 43, e 50 a 57, usando o mesmo método aplicado nos compassos 10 a 18.

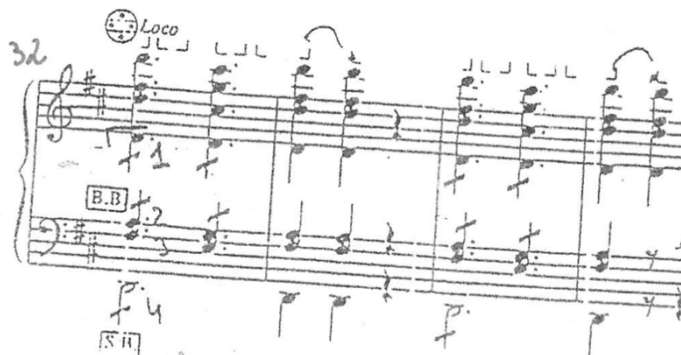


Figura 26 - Apresentação dos compassos 32 a 35

Durante a aprendizagem desta peça musical, a maior dificuldade durante a execução do *Bellow Shake* é a coordenação do mesmo. Ou seja, a técnica não utiliza um ritmo constante durante a sua execução pois inicia com movimento de abre – fecha – abre, através de colcheias e, de seguida surge o movimento do fole, através de semínimas, que pode ser analisado na figura 26 onde é apresentado os compassos 32 a 35. Para além da dificuldade na coordenação do *Bellow Shake*, a junção das duas mãos torna-se difícil devido à pequena linha melódica que existe na mão esquerda (compasso 12), durante a execução dos acordes na mão direita (figura 25).

| Canarios  |   |                |             |  |
|-----------|---|----------------|-------------|--|
| Compassos | Técnica utilizada   | Dinâmica       | Duração     | Observações  |
| 10 – 18   | <i>Triple Bellow Shake</i><br><i>Bellow Shake simples</i> | Forte<br>Piano | 9 compassos | Dinâmica forte e, na repetição a dinâmica utilizada é piano<br>Execução de acordes |
| 32 – 35   | <i>Triple Bellow Shake</i><br><i>Bellow Shake simples</i> | Forte          | 4 compassos | Execução de acordes  |



|         |   |  |             |                     |
|---------|---|--|-------------|---------------------|
| 40 – 43 | <i>Triple Bellow Shake</i><br><i>Bellow Shake</i> simples | Piano  | 4 compassos | Execução de acordes |
| 50 – 57 | <i>Triple Bellow Shake</i><br><i>Bellow Shake</i> simples | Piano, vai aumentando até atingir a dinâmica forte | 8 compassos | Execução de acordes |

Tabela 5 - Tabela esquemática da peça *Canarios*

### 5.3. *Inverno*

#### 5.3.1. Noções históricas sobre o compositor e peça musical

Antonio Vivaldi<sup>11</sup> (1678-1741), foi um compositor e violinista decisivo na forma concerto e no estilo musical do barroco tardio. Em 1720, compôs a obra “As quatro estações” e, mais tarde, publicada em 1725. A obra é composta por quatro concertos para violino, que representam as estações do ano, primavera, verão, outono e inverno. Este é um dos trabalhos mais conhecidos do compositor e, todos os concertos são constituídos por três andamentos com a ordem rápido – lento – rápido e, são acompanhados por sonetos referentes a cada estação do ano.

O concerto no. 4 em Fá menor, op. 8, RV 297, *L'inverno*, é constituído pelos andamentos *Allegro non molto*, *Largo* e *Allegro*. Tal como o nome indica, este concerto representa a caracterização da estação do Inverno. A adaptação do primeiro andamento para acordeão apresenta várias possibilidades no que diz respeito à utilização da técnica de *Bellow Shake*.

#### 5.3.2. Abordagem à técnica utilizada

A abordagem da técnica utilizada, será analisada no primeiro andamento da obra, *Allegro non molto* (tabela 6). Esta é uma obra adaptada para acordeão onde o *Bellow Shake* é utilizado para igualar as arcadas ou os movimentos do arco no violino (figura 27). Este andamento é composto por 63 compassos e utiliza a técnica do *Bellow Shake* simples.

<sup>11</sup> Informação retirada através da seguinte página: <https://www.britannica.com/biography/Antonio-Vivaldi>, acessado a 16 de junho de 2024

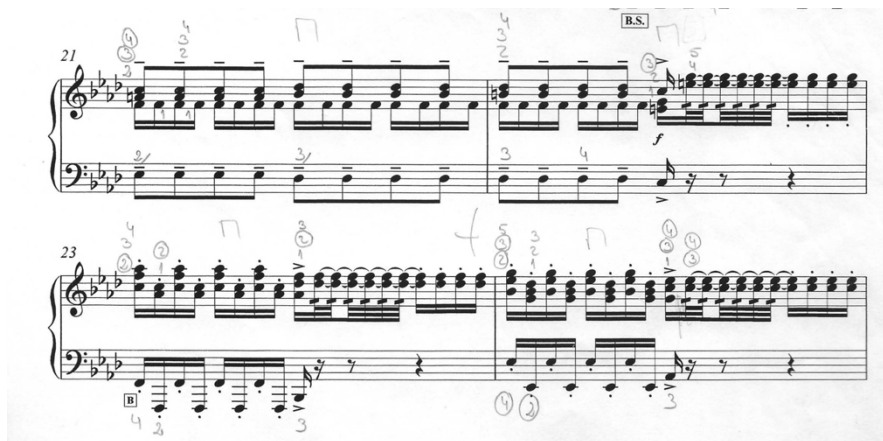


Figura 27 - Excerto com a técnica do *Bellow Shake* que iguala as arcadas do arco no violino

| <i>Allegro non molto</i> |                     |                        |                                     |  |
|--------------------------|---------------------|------------------------|-------------------------------------|--|
| Compassos                | Técnica utilizada   | Dinâmica               | Duração                             | Observações  |
| 12; 14; 17               | <i>Bellow Shake</i> | forte                  | 3 compassos alternados              | Melodia na mão direita com notas repetidas                     |
| 22 – 25                  | <i>Bellow Shake</i> | forte                  | 4 compassos intercalado com melodia | Execução nos acordes repetidos, onde o movimento é mais rápido |
| 33 – 38                  | <i>Bellow Shake</i> | Piano; crescendo       | 6 compassos intercalado com melodia | Execução nos acordes repetidos                                 |
| 47 – 55                  | <i>Bellow Shake</i> | Crescendo e diminuendo | 9 compassos                         | Execução de acordes de rápido movimento                        |
| 56 - 62                  | <i>Bellow Shake</i> | forte                  | 7 compassos intercalado com melodia | Execução nos acordes repetidos, onde o movimento é mais rápido |

Tabela 6 - Tabela esquemática do primeiro andamento da obra *Inverno*

Analisando vídeos de alguns intérpretes como, Aleksander Hrustevich<sup>12</sup> e Milan Reháček<sup>13</sup>, a executar este andamento, reparamos em algumas diferenças na execução do *Bellow Shake* e um exemplo que podemos apresentar são os compassos 12, 14 e 17 (figura 28) em que o Hrustevich utiliza o *Bellow Shake* para as notas rápidas e repetidas, ao contrário de Reháček que utiliza a técnica nos acordes com movimento rápido e, nas notas repetidas executa normalmente, sem técnica de fole.

Figura 28 - Compassos 12 a 17 da obra *Inverno*

Esta obra requer um grande controlo do fole, durante a execução, devido aos movimentos rápidos que são exigidos. É, a partir do compasso 47 (figura 29), e até ao final, que esta técnica requer um maior esforço por parte do acordeonista pois a técnica é executada, seguidamente, obrigando o intérprete a conseguir o controlo do fole para manter o ritmo e dinâmica.

<sup>12</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=UWmHGjR3gWc>, acessado a 16 de junho de 2024. Aleksander Hrustevich é acordeonista, formado pela Academia Nacional de Música da Ucrânia. <http://hrustevich.com/en/bio>, acessado a 16 de junho de 2024.

<sup>13</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=vzRPBNYlfBw>, acessado a 16 de junho de 2024. Milan Reháček é acordeonista, formado pelo Conservatório de Praga e pela Faculdade Real de Música em Estocolmo. <https://milanrehak.com/biography/>, acessado a 16 de junho de 2024.

Figura 29 - Apresentação da técnica, a partir do compasso 47

O *Bellow Shake*, é uma técnica que podemos utilizar em obras adaptadas pois permite-nos uma melhor execução e semelhança da obra original e, no caso do primeiro andamento da obra permite-nos que o movimento seja interpretado, o mais semelhante possível, com o movimento do arco do violino.

## 5.4. Et Exspecto

### 5.4.1. Noções históricas sobre o compositor e peça musical

Sofia Gubaidulina<sup>14</sup> (1931), estudou piano e composição no Conservatório Kazan, terminando em 1954. A religião é um elemento bastante presente, nas suas composições, onde os sons são sentidos como sagrados e, que transportam para outras dimensões. A compositora introduz sonoridades que aludem a memórias e experiências vividas. Gubaidulina foi uma das compositoras que conseguiu dar outra imagem ao acordeão através da exploração de técnicas e sons que este instrumento consegue produzir.

A sonata, para acordeão, *Et Exspecto Resurrectionem Mortuorum*, foi composta em 1986 e dedicada ao acordeonista Friedrich Lips. Esta é uma das obras que representa o lado místico da compositora, a própria descreve que os instantes de silêncio, presentes no culto

<sup>14</sup> Informação retirada através das seguintes páginas: <https://polymnia.webnode.page/news/sofia-gubaidulina/>, acedido a 17 de junho de 2024

religioso, a levam a sensações de êxtase espiritual. Segundo Gubaidulina, o seu objetivo é conectar com o sagrado através dos sons.

Esta obra é composta por cinco andamentos onde a compositora utiliza várias técnicas de execução. É nesta obra que Gubaidulina introduz uma nova técnica, o *Ricochet* com cinco impulsos. O *Bellow Shake* é utilizado no primeiro, segundo e terceiro andamento e, estes serão os andamentos abordados de forma a compreender a técnica utilizada.

#### 5.4.2. Abordagem à técnica utilizada

O primeiro andamento (tabela 7) é composto por 39 compassos e o *Bellow Shake*, surge no compasso 15, através da técnica do *Ricochet*, que será utilizado durante o primeiro andamento.

| Primeiro andamento |                   |                  |             |   |
|--------------------|-------------------|------------------|-------------|---|
| Compassos          | Técnica utilizada | Dinâmica         | Duração     | Observações                                     |
| 15                 | <i>Ricochet</i>   | <i>Sforzando</i> | 1 compasso  | <i>Ricochet com 5 impulsos</i>                  |
| 19                 | <i>Ricochet</i>   | <i>Sforzando</i> | 1 compasso  | <i>Ricochet com 5 impulsos</i>                  |
| 31 – 38            | <i>Ricochet</i>   | <i>Sforzando</i> | 8 compassos | <i>Ricochet com 5 impulsos e com 3 impulsos</i> |

Tabela 7 - Tabela esquemática do primeiro andamento da obra *Et Exspecto*

Em relação ao segundo andamento, este é composto por 31 compassos e a técnica surge a partir do compasso 23 onde é executado o *Ricochet*. A técnica utilizada no segundo andamento é semelhante ao primeiro andamento, ou seja, o final, de ambos os andamentos, é executado de forma igual utilizando o *Ricochet* com cinco impulsos e três impulsos, com uma dinâmica igual (*Sforzando*) e com uma duração de 8 compassos. (figura 30)



Figura 30 - Final do primeiro e segundo andamento - *Et Exspecto*

O próximo andamento que utiliza a técnica do *Bellow Shake* é o terceiro andamento (tabela 8), comparando com os anteriores, este andamento é maior. É constituído por 164 compassos e, a técnica é logo utilizada no início do andamento através do *Bellow Shake* irregular.

| Terceiro andamento |                               |  |              |   |
|--------------------|-------------------------------|--|--------------|---|
| Compassos          | Técnica utilizada             | Dinâmica                               | Duração      | Observações   |
| 2 - 97             | <i>Bellow Shake irregular</i> | Piano –<br><i>sforzando</i> –<br>forte | 96 compassos | Executado na mão direita com <i>Bellow Shake</i> simples de forma irregular que é intercalado com a execução de <i>glissandos</i> com <i>clusters</i> |
| 156 - 164          | <i>Ricochet</i>               | <i>Sforzando</i>                       | 9 compassos  | <i>Ricochet</i> com 5 impulsos e  |

|  |  |  |  |  |
|--|--|--|--|--|
|  |  |  |  | <p>com 3 impulsos</p> <p>Compasso 164, glissando com cluster e <i>Bellow Shake</i></p> |
|--|--|--|--|--|

Tabela 8 - Tabela esquemática do terceiro andamento da obra *Et Exspecto*

No final do terceiro andamento, a execução do *Ricochet*, com cinco ou três impulsos, é igual ao final do primeiro e segundo andamento (figura 31).

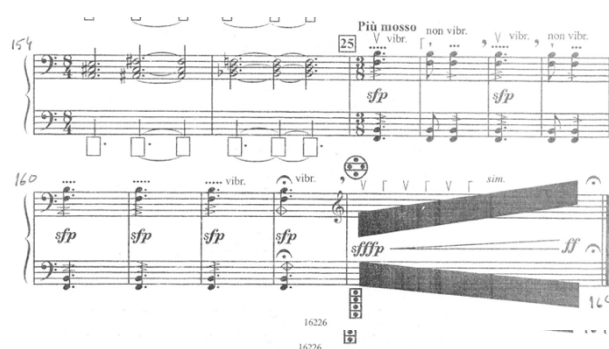


Figura 31 - Final do terceiro andamento - *Et Exspecto*

Esta técnica é a mais complexa do *Bellow Shake* pois requer um grande controle do fole para que esta seja executada de forma correta, na sonata a técnica é executada através de acordes que terminam com *vibrato*, retomando novamente o *Ricochet*, até ao final do motivo. Relativamente ao *Bellow Shake* irregular, a maior dificuldade é o controle do fole, pois o movimento do fole não é constante e vai alterando ao longo dos compassos. Para o intérprete, este movimento requer uma maior atenção ao ritmo para que possa movimentar o fole como está indicado na partitura musical.

A obra, *Et Exspecto*, é uma obra original para acordeão que nos trouxe uma nova imagem do acordeão. Gubaidulina, em conjunto com Lips, exploram todas as possibilidades de técnica que o acordeão pode executar, desde *vibratos* ao *Bellow Shake*. Estes efeitos podem representar sentimentos humanos no contexto religioso.

## 6. Apresentação dos resultados obtidos

Este capítulo aborda os resultados obtidos durante o estudo do tema e também do inquérito realizado a vários acordeonistas. Com a realização do inquérito, o principal objetivo é compreender o conhecimento da técnica do *Bellow Shake*, assim como as suas dificuldades e vantagens entre os acordeonistas.

Com a criação do sistema convertor, o interesse pelo acordeão, por parte dos compositores tem vindo a aumentar devido a todas as possibilidades artísticas que este instrumento pode executar e que os compositores podem utilizar nas suas obras, utilizando as várias técnicas e timbres que o acordeão oferece, de forma a conseguir representar os conceitos e pensamentos que o compositor tem em mente.

*The modern concert button accordion, in terms of the richness and originality of its own artistic possibilities, today turns out to be one of the most interesting analogues in the family of acoustic musical instruments. Modern composers are increasingly choosing the multi-timbre concert button accordion to embody the most topical thoughts and artistic concepts in their work. (Kysliak, 2023, p.24)*

O sistema convertor deu uma nova imagem ao acordeão para a composição de músicas originais, mas também nos permitiu adaptar peças musicais para o acordeão que, para além do sistema convertor, as várias técnicas de execução do instrumento são utilizadas para a interpretação destas obras. O *Bellow Shake* é uma das técnicas mais utilizadas para a interpretação de obras adaptadas, devido ao seu virtuosismo e rapidez de execução. Ao longo do trabalho de campo (estudo das obras) várias alterações foram ocorrendo, quer em termos do domínio da técnica, da sua utilização, como também da capacidade de resistência do intérprete para melhor compreensão dos movimentos e de encontrar novas soluções para resolução de obstáculos. A prática diária e constante trouxe maior facilidade na execução e a utilização de diferentes técnicas de *Bellow Shake* na adaptação de obras específicas abriu um maior leque de possibilidades na performance e de conhecimento do instrumento.

### 6.1. Limitações da técnica

Para o estudo desta técnica, foi realizado um inquérito para compreender o conhecimento dos acordeonistas, assim como as suas dificuldades em relação à técnica do *Bellow*



*Shake*. O inquérito foi realizado a professores de acordeão, alunos e acordeonistas profissionais. Este foi enviado a cerca de trinta acordeonistas, através do google forms<sup>15</sup>, obtendo resposta de doze acordeonistas. Todos os acordeonistas que responderam ao inquérito são portugueses e, a maioria reside em Portugal. A faixa etária destes varia entre os 18 e os 60 anos e, todos são músicos profissionais, ou seja, uma das suas fontes de rendimento é o instrumento.

Ao analisar a pergunta “Há quanto tempo toca acordeão?”, compreendemos que a maioria começou a aprender o instrumento em criança e, para além disso, o Instituto de Música Vitorino Matono foi a escola que maior número de menções, na pergunta “Onde estudou/estuda acordeão?”. Destes acordeonistas (gráfico 1), 41,7% toca acordeão com o sistema convertor, 25% toca acordeão standard e 33,3% toca ambos os instrumentos. Analisando o gráfico, conseguimos perceber que a maioria toca acordeão com sistema convertor pois é o instrumento que permite tocar vários estilos musicais.

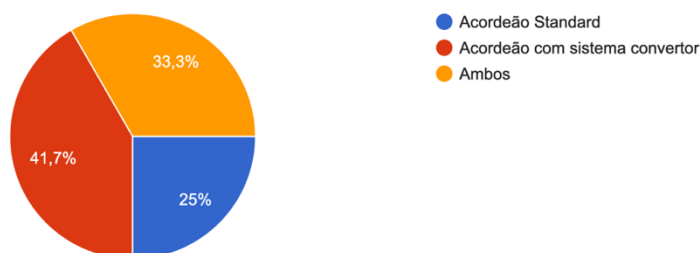


Gráfico 1 - Pergunta: Que tipo de acordeão toca?

Na pergunta “Conhece a técnica do *Bellow Shake*?” (gráfico 2), conseguimos observar que todos conhecem a técnica, mas quando surge a pergunta “Qual a origem da técnica do *Bellow Shake*?” a resposta principal é “não sei”, apesar de ser uma técnica bastante utilizada.

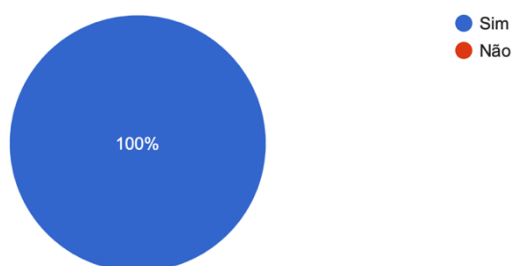


Gráfico 2 - Pergunta: Conhece a técnica do *Bellow Shake*?

Em relação à técnica do *Triolet e Ricochet*, através do inquérito (gráfico 3) conseguimos compreender que a maioria conhece as técnicas e, ao analisar o gráfico 4, a técnica do

<sup>15</sup> <https://forms.gle/Hw2tYHVXfieFunYq8> - link do questionário realizado aos acordeonistas.

*Bellow Shake* é utilizada por todos os acordeonistas (que responderam ao inquérito), nas interpretações que solicitam o uso desta.

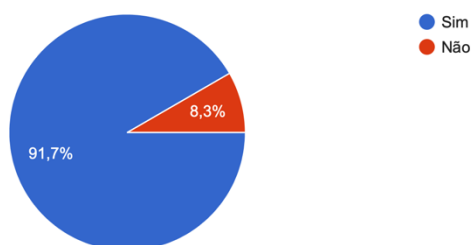


Gráfico 3 - Pergunta: Conhece a técnica do *Triolet* e do *Ricochet*?

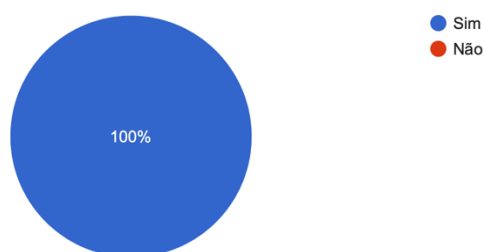


Gráfico 4 – Pergunta: Consegue executar a técnica do *Bellow Shake*?

O *Bellow Shake*, é uma técnica que exige bastante dedicação por parte do intérprete, pois requer esforço ao ser realizada. Analisando o gráfico da pergunta (gráfico 5), “Qual a sua maior dificuldade na prática da técnica?”, conseguimos compreender que o controlo do fole é a principal dificuldade e que o controlo da dinâmica e a dor no braço e ombro também são causas que podem causar uma maior dificuldade na execução do *Bellow Shake*.

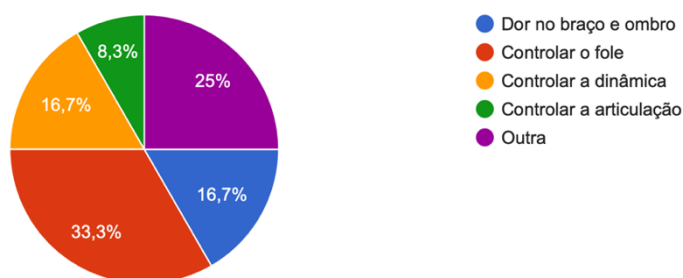


Gráfico 5 - Pergunta: Qual a sua maior dificuldade na prática da técnica?

“Quais as vantagens da técnica?”, ao analisar o gráfico de resposta (gráfico 6) conseguimos compreender que a principal vantagem é o movimento pois permite ao acordeonista realizar movimentos de notas repetidas sem ter que movimentar o pulso ou a mão. Para além do movimento, a robustez, rapidez e clareza da técnica são vantagens importantes pois permite ao instrumento mostrar uma das suas capacidades de interpretação das obras.

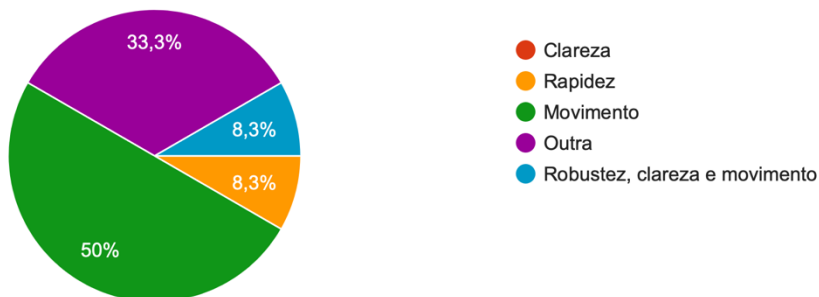


Gráfico 6 - Pergunta: Quais as vantagens da técnica?

No que diz respeito às desvantagens da técnica, a maioria considera que a dor no ombro e braço é a principal desvantagem da técnica. A dor sentida durante a execução faz com que o acordeonista tenha mais dificuldade em manter o ritmo e dinâmica exigida na peça musical. Ao analisar o gráfico 7, entendemos que a segunda resposta mais dada foi “outra”, ou seja, os 41,7% dos inquiridos consideram que não existem desvantagens da técnica pois melhora a interpretação podendo dar mais brilho à obra e instrumento.

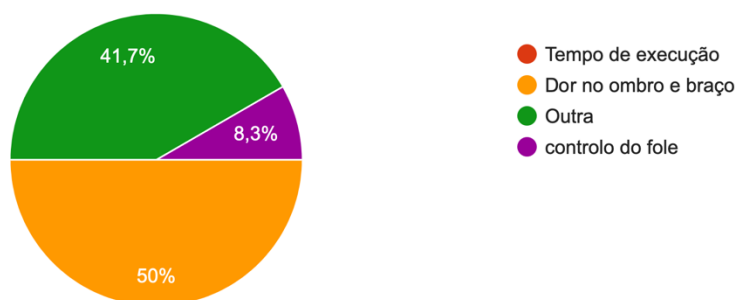


Gráfico 7 - Pergunta: Quais as desvantagens da técnica?

Durante o inquérito também foram realizadas perguntas para compreender que géneros musicais tocam, onde aplicam a técnica do *Bellow Shake* e, ao analisar as respostas, a técnica é utilizada em vários géneros musicais, como por exemplo em músicas clássicas, contempo-

râneas, populares e jazz. Esta técnica é utilizada, maioritariamente, em músicas contemporâneas, onde os compositores conseguem explorar a técnica de várias formas e ritmos e, em músicas clássicas, para que haja semelhanças entre os instrumentos utilizados na peça original e o acordeão (utilizado principalmente para passagens que exigem muita rapidez). Para além disso, analisando os gráficos das perguntas “Toca músicas adaptadas, para acordeão, em que utilize a técnica?” e “Toca músicas originais, para acordeão, em que utilize a técnica?” (gráfico 8 e 9) conseguimos perceber que, todos os acordeonistas tocam músicas adaptadas. Em relação às músicas originais, 16,7% não toca, ou seja, esta percentagem corresponde aos acordeonistas que tocam acordeão standard. Ao analisar este gráfico conseguimos compreender que o acordeão com sistema convertor permite-nos executar um maior repertório assim como executar várias técnicas que não são possíveis no acordeão standard.

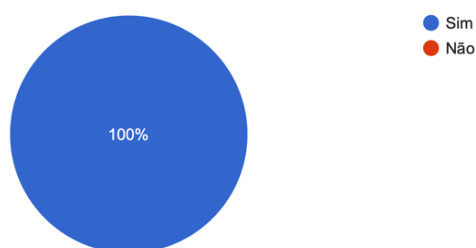


Gráfico 8 - Pergunta: Toca músicas adaptadas, para acordeão, em que utilize a técnica?

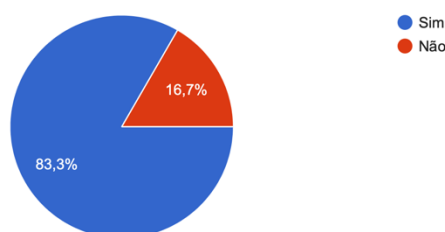


Gráfico 9 - Pergunta: Toca músicas originais, para acordeão, em que utilize a técnica?

Na pergunta, “Na adaptação, quais as técnicas mais utilizadas?”, (gráfico 10) o *Bellow Shake* é a técnica mais utilizada, o que nos leva a entender que o *Triolet* e *Ricochet* são utilizados apenas nas obras originais. Em relação às perguntas “Conhece a técnica do *Bellow*

*Shake* irregular?” e “E a técnica dos 5 movimentos?” (gráfico 11 e 12), e analisando os gráficos compreendemos que, a maioria conhece estas técnicas.



Gráfico 10 - Pergunta: Na adaptação, quais as técnicas mais utilizadas?

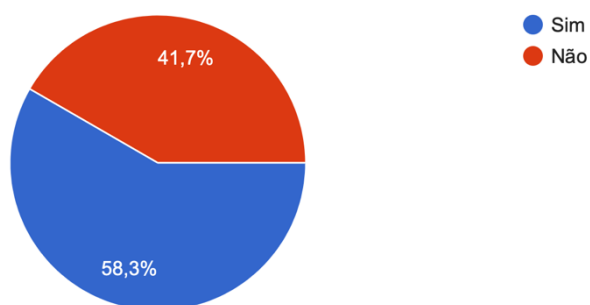


Gráfico 11 - Pergunta: Conhece a técnica do *Bellow Shake* irregular?

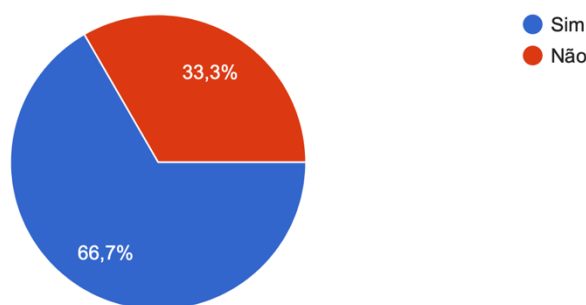


Gráfico 12 - Pergunta: E a técnica dos 5 movimentos?

Apesar de algumas limitações, esta é uma técnica bastante utilizada que dá uma nova perspetiva ao acordeão, que enriquece, de uma forma positiva, o repertório musical. Podemos considerar que seja uma técnica consolidada pois está presente num repertório variado e, em termos pedagógicos, está cada vez mais inserido nas técnicas de estudo e nos métodos para

acordeão. É de salientar também que a evolução da técnica está associada diretamente às capacidades e ao desenvolvimento do nível físico do executante, ou seja, a percepção e o nível de conhecimento do intérprete tem uma implicação direta no sucesso da aplicação da técnica. Outros pontos importantes a considerar incluem a melhoria na postura corporal, o relaxamento do corpo e a resistência muscular. Com a criação de instrumentos mais leves, esta técnica torna-se mais acessível que permite novos desenvolvimentos por parte do executante e também por parte da técnica do *Bellow Shake*.

## 6.2. Sugestão de melhoria para futuras investigações

O *Bellow Shake* é uma técnica que é abordada em vários estudos de interpretação, mas que não é totalmente aprofundada. Quando pesquisamos as palavras *Bellow Shake*, encontramos vários estudos pedagógicos onde são apresentados vários exercícios para a aprendizagem da técnica.

No inquérito foi ainda realizada a pergunta, “Quais as perspectivas para o futuro relativamente à técnica do *Bellow Shake*?” e, analisando as respostas, percebemos que esta técnica necessita de investigações futuras, não só pedagógicas, mas também no nível da interpretação. Com a criação de acordeões mais leves, a execução da técnica também sofre alterações pois o interprete ganha maior liberdade para a execução quando o esforço é menor.

É importante que a pedagogia utilizada no ensino da técnica também sofra alterações à medida que a técnica vai evoluindo, o seu estudo deve iniciar cedo, ou seja, logo na iniciação para que os alunos obtenham um bom nível de execução à medida que vão evoluindo na prática do acordeão. Outro fator que podemos considerar importante para um estudo futuro da técnica, é o avanço da composição. A introdução do *Bellow Shake* com cinco movimentos, é bastante recente e, atualmente, é uma técnica que é usada cada vez mais o que nos leva a pensar na hipótese de surgirem novas variantes do *Bellow Shake*. No futuro, poderá surgir um compositor que crie uma nova técnica com um maior número de movimentos devido às características de construção, leveza (peso), e acessibilidade (materiais utilizados) do instrumento que permita também a execução de novas técnicas.

## Conclusão

A realização desta investigação teve como objetivo compreender o funcionamento da técnica do *Bellow Shake* e entender até que ponto esta técnica é uma mais valia para a performance do acordeão. Para conseguir responder à problemática foi realizada uma introdução à história do acordeão fazendo a ligação com a importância que o fole tem para o instrumento pois é através do movimento do fole que é executado a técnica do *Bellow Shake*. De seguida, a investigação foi dedicada à técnica para compreender como esta surgiu, como funciona e que tipos de *Bellow Shake* existem e devem ser executados, assim como o método de aprendizagem e a sua utilização na interpretação de peças musicais. Nesta fase da investigação, é importante destacar autores como Sachs, Sadie, Hermosa e Piovesan, que permitiram compreender a história do acordeão e a importância do fole, e Lips, Matono, Draugsvoll & Hojsgaard, Alberdi & Llanos que enriqueceram o meu conhecimento em relação à técnica do *Bellow Shake*.

A investigação não se focou apenas na técnica do *Bellow Shake*, mas também no intérprete, ou seja, o acordeonista influencia o modo como a técnica é utilizada. Esta influência, que pode ser física, está dependente da postura do acordeonista e também do esforço necessário para realizar os movimentos. A técnica do *Bellow Shake* também pode ter uma influência psicológica, sobretudo através de questões relacionadas com a ansiedade, com o stress e com o esforço corporal e mental ao realizar movimentos repetitivos de longa duração. Palma, Aparício, Lima, Marcelino e Oliveira foram autores importantes para a investigação relacionada com as características psico-motoras do intérprete, assim como Jacomucci e Kysliak que estão relacionados com a interpretação e intérprete.

A escolha das obras estudadas esteve relacionada com o tipo de *Bellow Shake* utilizado para que a técnica estudada fosse abordada tendo em consideração as várias formas de execução. Obras originais, como a suite *Impasse* que utiliza o *Bellow Shake* simples e o *Triple Bellow Shake* e a sonata *Et expecto* que utiliza as variantes mais recentes do *Bellow Shake*, tais como: o *Ricochet* com três e cinco impulsos. Para além das obras originais, foram escolhidas duas obras adaptadas, *L' Inverno*, *Allegro non molto*, op. 8 RV 297 que utiliza o *Bellow Shake* simples e *Four pieces from renaissance* onde é utilizado o *Triple Bellow Shake* e o *Bellow Shake* simples. Estas obras foram selecionadas com a orientação do Professor Doutor Gonçalo Pescada que indicou várias obras originais e adaptadas. Nesse sentido, a partir da lista, selecionei as obras que melhor se adequavam ao tema escolhido.

Durante o estudo das obras selecionadas para a investigação, foi importante compreender como a técnica do *Bellow Shake* surge representada na escrita para acordeão, quer ao nível de obras adaptadas como de obras originais. Para além disso, os métodos de aprendizagem e aperfeiçoamento da técnica são aplicados para a interpretação da obra melhorar. Os dados recolhidos, sobretudo através dos inquéritos trouxeram uma melhoria qualitativa à investigação, o contacto direto com diferentes intérpretes permitiu à mestranda novas reflexões sobre a técnica e uma maior compreensão dos resultados obtidos, para além da partilha de conhecimentos.

Na minha experiência e, ao longo do estudo das obras, a técnica do *Bellow Shake* é uma técnica do acordeão que requer um grande esforço físico, ou seja, durante a execução é necessário controlar o fole e dinâmica. Durante o treino, como existe uma repetição constante dos motivos onde é utilizada, a técnica origina a fadiga e dor muscular do braço esquerdo e ombro. Para combater esta desvantagem é necessário que haja uma boa postura e pausas entre os treinos para evitar lesões e dores musculares. A execução do *Bellow Shake* é mais exigente em obras onde a sua utilização ocorre durante longos períodos de tempo, como por exemplo o segundo andamento da obra *Impasse*. Neste andamento, o *Bellow Shake* é utilizado em toda a secção, obrigando o acordeonista a ter uma boa preparação física para que conseguia manter o controlo do fole e da dinâmica ao longo da música.

Para enriquecer a investigação, foi realizado um inquérito sobre a técnica do *Bellow Shake*. Apesar de não ter conseguido chegar a um grande número de acordeonistas, facto evidente no número de respostas obtidas, consegui compreender que a técnica está presente nas músicas interpretadas pela maioria dos inquiridos. Para além disso, o inquérito serviu para compreender o ponto de vista, sobre o *Bellow Shake*, dos acordeonistas que responderam. Ao analisar as respostas compreendemos que a técnica, apesar de ter as suas dificuldades, é uma técnica que continua a evoluir em termos de utilização e execução e que continuará a ser utilizada nas composições vindouras para acordeão.

Com a evolução do instrumento e evolução da composição, a técnica continuará a ser abordada para investigações futuras, sobretudo porque a música não é um processo estático, isto é, está em constante renovação e evolução. No futuro, os intérpretes acordeonistas terão acesso, certamente, a novas técnicas e a novos métodos de execução que lhes permita um maior conforto na performance, constante correção e evolução da postura corporal, com o intuito de evitar dores musculares ou sentimentos de ansiedade.

O instrumento acordeão e a utilização do fole têm sofrido alterações constantes, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. O contato permanente entre intérpretes, os



desafios colocados na interpretação de novas obras, fruto de estreitas relações com compositores de música contemporânea, o acesso à informação e à tecnologia, fruto de um mundo cada vez mais global apontam o séc. XXI como um período fulcral e determinante para a evolução do repertório, das capacidades organológicas e do desenvolvimento das técnicas performativas, neste caso específico, da técnica do *Bellow Shake*.

A realização desta investigação, surgiu com a necessidade de compreender melhor a técnica e o porquê de ser utilizada, ou seja, que benefícios trouxe para o instrumento e intérprete? Ao finalizar a investigação, compreendi que esta técnica é importante para o instrumento e para o intérprete pois permite uma nova abordagem na execução e interpretação de obras originais e adaptadas, utilizando recursos únicos que só existem no próprio instrumento. Por outro lado, a utilização da técnica do *Bellow Shake* permite novas possibilidades de autoconhecimento, sobretudo em questões de resistência, controlo do esforço físico e psicológico e do domínio do próprio instrumento, quer em termos organológicos como técnico-interpretativos. No que diz respeito à composição, a utilização da técnica do *Bellow Shake* abre horizontes para a criação de um vasto repertório original e contemporâneo para o acordeão. Importa referir também que, devido à escassa informação científica no que diz respeito à utilização das diferentes técnicas e sua execução, senti a necessidade de concluir esta investigação para dar a conhecer uma das técnicas mais virtuosísticas do acordeão; compreender o manejo do fole a nível pedagógico e interpretativo e, para além disso, estimular o ensejo de outros investigadores para que possam aprofundar o tema em investigações futuras.

## Bibliografia

- Alberdi, I. & Llanos, R. (2020). *Accordion for composers*. (3a edição) Lasarte-Oria: Antza
- Aparício, L. (2014). *Postura, dor, e percepção de esforço na aprendizagem do acordeão*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro]. Acedido a Outubro. 16, 2023, disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/12709>
- Astier, A. & Bonnay, M. (s.d.). *Manuel d'Initiation – ABC*. Paris: Alphonse Leduc
- Bell, J. (2002). *Como Realizar um Projecto de Investigação*. Lisboa: Gradiva.
- Draugsvoll, G. & Hojsgaard, E. (2011). *Handbook on Accordion Notation*. Copenhagen: Andreas Borregaard.
- Dymand-Kannis, L. & Carter, J. (2015). *How to Deal with Anxiety*. [Como Viver Sem Ansiedade]. [trad. Elias, M, 2016]. Lisboa: Editora Pergaminho.
- Hermosa, G. (2013). *The Accordion in the 19<sup>th</sup> Century*. Cantabria: editorial Kattigara.
- Jacomucci, C. (2017). *Modern Accordion Perspectives. An International overview of Accordion Pedagogy*. Cava dei Tirreni: Grafica Metelliana spa.
- Kysliak, B. (2023). Stylistic directions of accordion-bayan music in modern art. *Linguistics and Culture Review*, 7(S1), 23-35. Acedido a Outubro. 20, 2023, disponível em: <https://doi.org/10.21744/lingcure.v7nS1.2250>
- Lips, F. (2000). *The Art of Bayan Playing: Technique, Interpretation and Performance of Playing the Accordion Artistically*. Kamen: Karthause-Schmülling Musikverlag.
- Lips, F. (Ed.). (2004). *Anthology of Compositions for Button Accordion: Part X*. Rússia: Muzyka.
- Matono, V. (1982). *Curso Preparatório de Acordeão*. Lisboa: IVAHM Edições musicais.
- Matono, V. (1985). *Curso Geral de Acordeão: II Volume*. Lisboa: IVAHM Edições musicais.

Oliveira, A. (2018). *Ansiedade dos alunos na performance instrumental – Acordeão Estratégias e atitudes para a gestão da ansiedade*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Católica Portuguesa]. Acedido a Outubro. 16, 2023, disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/31781>

Palma, F. (2016). *A prática e o ensino do acordeão. Uma abordagem baseada nos princípios da Técnica Alexander*. [Dissertação de Mestrado, Instituto Politécnico de Castelo Branco]. Acedido a Outubro. 16, 2023, disponível em: <https://repositorio.ipcb.pt/handle/10400.11/5471>

Pescada, G. (2014). *O Funcionamento do Sistema Convertor e a Sua Influência na Música Escrita para Acordeão: análise interpretativa de seis obras contemporâneas*. [Tese de Doutoramento, Universidade de Évora]. Acedido a Outubro. 16, 2023, disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/18273>

Piovesan, L. (s.d.). *Accordion4composers version 1.0*. Acedido a Outubro 16, 2023, disponível em: <https://www.lucapiovesan.it>

Sachs, C. (1940). *The History of Musical Instruments*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company Inc

## Webgrafia

Accordeonworld. (s.d.). *Angelis Franck (1962)*. Acedido a junho. 13, 2024, disponível em: <https://accordeonworld.weebly.com/angelis.html>

Alexander Hrustevich. (s.d.). *Bio*. Acedido a junho. 16, 2024, disponível em: <http://hrustevich.com/en/bio>

Britannica. 2024, maio 20). *Antonio Vivaldi*. Acedido a junho. 16, 2024, disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Antonio-Vivaldi>

Classic fm. (2020, abril 23). *Who was Greensleeves – and did Henry VIII really write the song?*. Acedido a junho. 13, 2024, disponível em: <https://www.classicfm.com/discover-music/greensleeves-did-henry-viii-write-song/>

Classical Guitar Corner (s.d.). *Canarios by Gaspar Sanz*. Acedido a junho. 14, 2024, disponível em: <https://www.classicalguitarcorner.com/canarios-by-gaspar-sanz/>

Confédération Internationale des Accordéonistes (CIA). (s.d.). *'Impasse' by Franck Angelis*. Acedido a junho. 13, 2024, disponível em: [https://www.coupemondiale.org/fr\\_testpiece.htm](https://www.coupemondiale.org/fr_testpiece.htm)

Gorka Hermosa. (s.d.). *Curriculum*. Acedido a maio. 16, 2024, disponível em: <http://www.gorkahermosa.com/web/curriculum.asp>

Gorka Hermosa. (s.d.). *Accordion Technique Notebook – Elementary Level*. Acedido a maio. 16, 2024, disponível em: <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/3568a.pdf>

IMSLP. (s.d.). *Canarios (Sanz, Gaspar)*. Acedido a junho. 14, 2024, disponível em: [https://imslp.org/wiki/Canarios\\_\(Sanz%2C\\_Gaspar\)](https://imslp.org/wiki/Canarios_(Sanz%2C_Gaspar))

Liberty Bellows. (2017, setembro 20). *Advanced Piano Accordion Techniques – Lesson 1 – Bellows Shake*. [vídeo]. YouTube. Acedido a outubro. 10, 2023, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RGcaHdeJ-Ic>

Liberty Bellows. (2017, setembro 22). *Advanced Piano Accordion Techniques – Lesson 2 – Triple Bellows Shake*. [vídeo]. YouTube. Acedido a outubro. 10, 2023, disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=VTC\\_R\\_05bAo](https://www.youtube.com/watch?v=VTC_R_05bAo)

Liberty Bellows. (2017, setembro 25). *Advanced Piano Accordion Techniques – Lesson 3 – Ricochet Bellows Shake*. [vídeo]. YouTube. Acedido a outubro. 10, 2023, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tJS8LoiGa8s>

Liberty Bellows. (2017, setembro 28). *Advanced Piano Accordion Techniques – Lesson 4 – Quadruple Ricochet Bellows Shake*. [vídeo]. YouTube. Acedido a outubro. 10, 2023, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ns-0UdD-5S0>

Milan Reháček. (s.d.). *Biography*. Acedido a junho. 16, 2024, disponível em: <https://milanrehak.com/biography/>

Milan Reháč official. (2017, janeiro 18). *Vivaldi's Winter (Four Seasons) – Milan Reháč*. [vídeo]. Youtube. Acedido a junho, 16, 2024, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vzRPBNYlfBw>

Music For Accordion. (s.d.). *Viatcheslav Semionov*. Acedido a junho. 13, 2024, disponível em: <http://www.musicforaccordion.com/inform/vsemionov/index.htm>

Олександр Хрустевич. (2021, fevereiro 15). *Vivaldi Concerto for violin No. 4 in F Minor, Op. 8, "Winter": I. Allegro non molto*. [vídeo]. Youtube. Acedido a junho. 16, 2024, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UWmHGjR3gWc>

Pigini. (s.d.). *Convertor*. Acedido a abril. 30, 2024, disponível em: <https://www.pigini.com/en/accordions/convertor-line/>

Polymnia. (2016, abril 18). *Sofia Gubaidulina*. Acedido a junho. 17, 2024, disponível em: <https://polymnia.webnode.page/news/sofia-gubaidulina/>

Ted-Ed. (2014, julho 22). *De que modo tocar um instrumento melhora o nosso cérebro – Anita Collins*. [vídeo]. Youtube. Acedido a julho. 16, 2024, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R0JKCYZ8hng>

# **Anexos**

## **Anexo A**

## Questionário realizado a acordeonistas:

1. Nome:
2. Idade:
3. Profissão:
4. Há quanto tempo toca acordeão?
5. Onde estudou/estuda acordeão?
6. Que tipo de acordeão toca?
  - a. Acordeão standard
  - b. Acordeão com sistema convertor
  - c. Ambos
7. Conhece a técnica do *Bellow Shake*?
  - a. Sim
  - b. Não
8. Qual a origem do *Bellow Shake*?
9. Conhece a técnica do *Triolet* e do *Ricochet*?
  - a. Sim
  - b. Não
10. Consegue executar a técnica do *Bellow Shake*?
  - a. Sim
  - b. Não
11. Qual a sua maior dificuldade na prática da técnica?
  - a. Dor no braço e ombro
  - b. Controlar o fole
  - c. Controlar a dinâmica
  - d. Controlar a articulação
  - e. Outra
12. Se respondeu outra, na pergunta anterior, indique qual:
13. Quais as vantagens da técnica?
  - a. Robustez
  - b. Clareza
  - c. Rapidez
  - d. Movimento
  - e. Outra



14. Se respondeu outra, na pergunta anterior, indique qual:
15. Quais as desvantagens da técnica?
  - a. Controlo do fole
  - b. Tempo de execução
  - c. Dor no ombro e braço
  - d. Outra
16. Se respondeu outra, na pergunta anterior, indique qual:
17. Que género musical toca, onde utilize a técnica do *Bellow Shake*?
  - a. Clássico
  - b. Contemporâneo
  - c. Popular
  - d. Jazz
  - e. Outro
18. Se respondeu outro, na pergunta anterior, indique qual:
19. Toca músicas adaptadas, para acordeão, em que utilize a técnica?
  - a. Sim
  - b. Não
20. Toca músicas originais, para acordeão, em que utilize a técnica?
  - a. Sim
  - b. Não
21. Na adaptação, quais as técnicas mais utilizadas?
  - a. *Bellow Shake*
  - b. *Triolet*
  - c. *Ricochet*
22. Quais as obras/compositores que mais utilizam o *Bellow Shake*?
23. Conhece a técnica do *Bellow Shake* irregular?
  - a. Sim
  - b. Não
24. E a técnica dos 5 movimentos?
  - a. Sim
  - b. Não

25. Obras como a 3<sup>a</sup> sonata de Zolotariev, Impasse de Franck Angelis, Sonata de Tomchin, Twelve in four de Bodgan Precz apresentam andamentos ou excertos intensos com *Bellow Shake*. Considera que esta é uma técnica consolidada ou em desenvolvimento?
- a. Consolidada
  - b. Desenvolvimento
26. Quais as perspectivas para o futuro relativamente à técnica do *Bellow Shake*?


## **Anexo B**

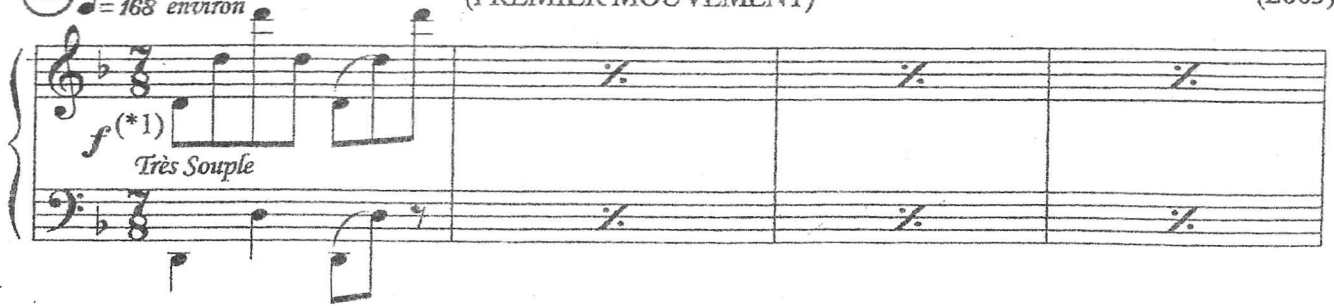
"A LA MEMOIRE DE MON NEVEU ROMAIN"

Pour Aude Giuliano

~ **IMPASSE** ~  
(PREMIER MOUVEMENT)

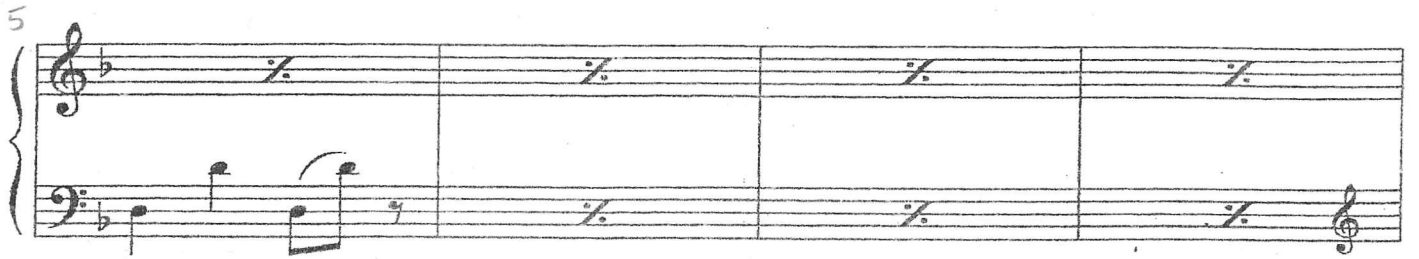
Franck ANGELIS  
(2003)

 *Allegro Ritmico*  
♩ = 168 environ

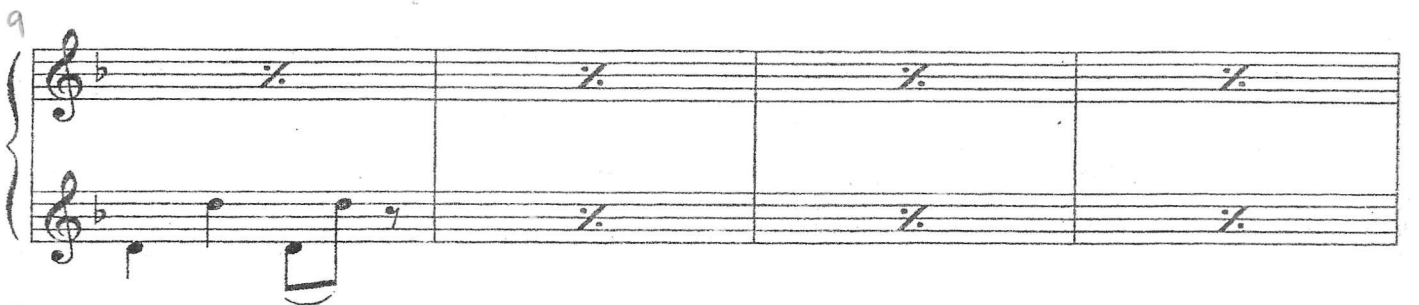


*f* (\*1)  
*Très Souple*

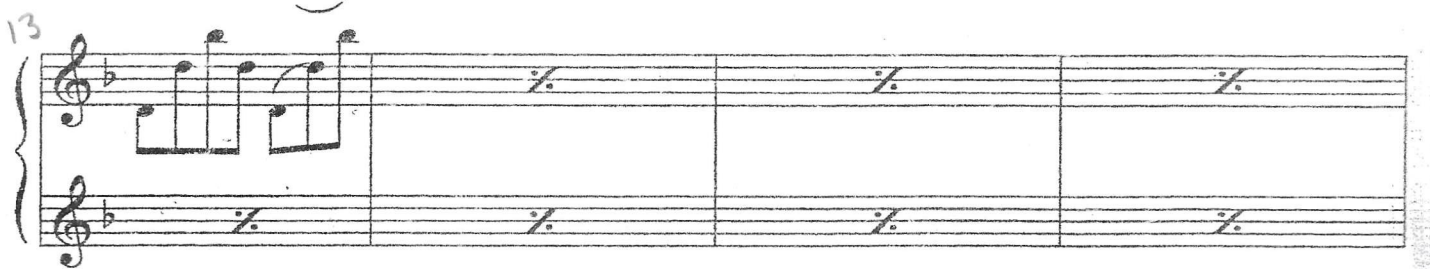
5



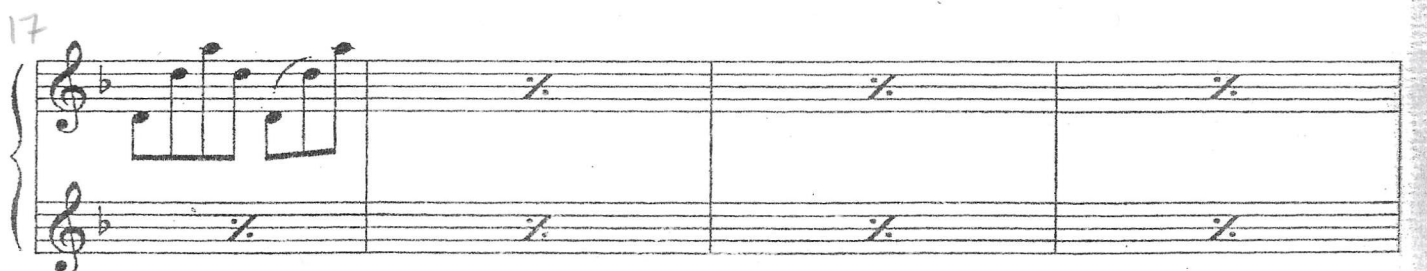
9



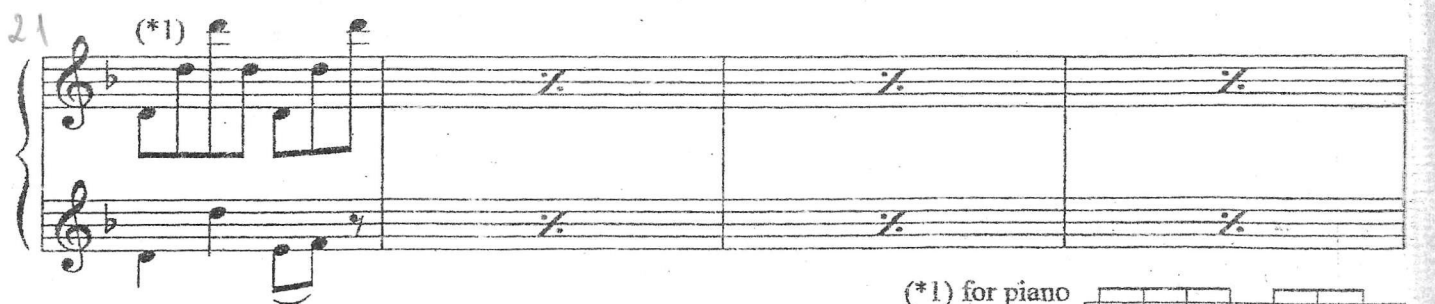
13



17



21



(\*1) for piano  
accordion



25

29

33 (\*1)

37

41

45

B.C.

(\*2) for piano accordion

G = Basse Pédale



49

(\*2)

53

(\*2)

57

(\*2)

61

(\*3) piano accordion

65

69

73 (\*3)

77

81

85

89

93



97

Musical notation for measures 97-101. Treble and bass staves with various notes and rests. Measure 101 has a circled fermata symbol.

102

Musical notation for measures 102-105. Treble and bass staves with various notes and rests. Measure 105 has a circled fermata symbol.

106

Musical notation for measures 106-110. Treble and bass staves with various notes and rests.

111

Musical notation for measures 111-114. Treble and bass staves with various notes and rests. Measure 114 has a circled fermata symbol.

*Brilliant*  
B.C.  
G Basse Pédale

115

Musical notation for measures 115-118. Treble and bass staves with various notes and rests.

119

Musical notation for measures 119-122. Treble and bass staves with various notes and rests.



123

127

131

135

140

144

(\*4) piano accordion

148

154

160

166

172

176



181

185

191

196

201

207

212

Musical score for measures 212-216. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>). The left hand plays a bass line with chords and a G pedal point. A circled '3' is above the staff at the end of the system.

217

Musical score for measures 217-220. Treble clef, key signature of three sharps. The right hand plays a complex sixteenth-note pattern. The left hand has a G pedal point and a "B.C." marking. A circled "3" is above the staff at the beginning.

221

Musical score for measures 221-224. Treble clef, key signature of three sharps. The right hand continues the sixteenth-note pattern. The left hand has a G pedal point and repeat signs.

225

Musical score for measures 225-228. Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#). The right hand plays a sixteenth-note pattern. The left hand has a G pedal point and a "B.C." marking. A circled "3" is above the staff at the beginning.

229

Musical score for measures 229-233. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand plays a sixteenth-note pattern. The left hand has a G pedal point and repeat signs.

234

Musical score for measures 234-238. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand plays a sixteenth-note pattern. The left hand has a G pedal point and repeat signs.



239

Musical score for measures 239-243. Treble clef has a circled '3' above it. Bass clef has a circled 'G' and '(Basse Pédale)' below it. The music consists of two staves with various notes and rests.

244

Musical score for measures 244-248. The music consists of two staves with various notes and rests.

249

Musical score for measures 249-252. The music consists of two staves with various notes and rests.

253

Musical score for measures 253-256. The music consists of two staves with various notes and rests.

257

Musical score for measures 257-260. The music consists of two staves with various notes and rests.

(\*5) piano accordion

261

# ~ IMPASSE ~

(DEUXIEME MOUVEMENT)

Franck ANGELIS

2003

♩ = 66 environ *Andante Doloroso*



B. SHAKE *mf*

G = Basse Pédale

5

9

13

Plus Fort

18

*f*

22

**(\*) Piano Accordion**

The notes in brackets can be played in free bass if the stretch is too great for the right hand

**(\*) Accordéon touches piano**

Les notes entre parenthèses peuvent être jouées en basses chromatiques lorsque l'écart est trop grand pour la main droite





26

Musical notation for measures 26-29. The system consists of two staves (treble and bass clef). Measure 26 starts with a circled double bar line symbol above the treble staff. The music features complex chordal textures with many accidentals. Dynamic markings include *p* (piano) and accents (*>*). Measure 29 ends with a fermata over a chord.

30

Musical notation for measures 30-34. The system consists of two staves. The music continues with complex chordal textures and many accidentals. Dynamic markings include accents (*>*) and a large *V* marking at the end of measure 34.

35

Musical notation for measures 35-39. The system consists of two staves. The music continues with complex chordal textures and many accidentals. Dynamic markings include accents (*>*) and a large *V* marking at the end of measure 39.

40

Musical notation for measures 40-43. The system consists of two staves. The music continues with complex chordal textures and many accidentals. Dynamic markings include accents (*>*) and a *f* (forte) marking in measure 42.

44

Musical notation for measures 44-47. The system consists of two staves. Measure 44 starts with a circled double bar line symbol above the treble staff. The music continues with complex chordal textures and many accidentals. Dynamic markings include accents (*>*) and a *f* (forte) marking in measure 47.

48

Musical notation for measures 48-51. The system consists of two staves. The music continues with complex chordal textures and many accidentals. Dynamic markings include accents (*>*) and a *f* (forte) marking in measure 51.

52

Musical notation for measures 52-55. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a grand brace on the left. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 52 features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 53 continues the treble line with a slur and a fermata over the final note. Measure 54 shows a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 55 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. A circled double bar line is located above the treble staff at the end of measure 55.

56

Musical notation for measures 56-59. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a grand brace on the left. The key signature has three sharps. Measure 56 features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 57 continues the treble line with a slur and a fermata over the final note. Measure 58 shows a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 59 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note.

60

Musical notation for measures 60-64. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a grand brace on the left. The key signature has three sharps. Measure 60 features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 61 continues the treble line with a slur and a fermata over the final note. Measure 62 shows a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 63 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 64 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note.

65

Musical notation for measures 65-69. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a grand brace on the left. The key signature has three sharps. Measure 65 features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 66 continues the treble line with a slur and a fermata over the final note. Measure 67 shows a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 68 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 69 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note.

70

Musical notation for measures 70-74. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a grand brace on the left. The key signature has three sharps. Measure 70 features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 71 continues the treble line with a slur and a fermata over the final note. Measure 72 shows a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 73 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 74 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note.

75

Musical notation for measures 75-81. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a grand brace on the left. The key signature has three sharps. Measure 75 features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 76 continues the treble line with a slur and a fermata over the final note. Measure 77 shows a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 78 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 79 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 80 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 81 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. The word "Morendo..." is written above the treble staff in measure 80, with a wedge-shaped hairpin indicating a decrescendo.



# IMPASSE

Troisième mouvement

Franck ANGELIS  
(2003)

⊖ Adagio sostenuto

Musical notation for measures 1-5. The score is in bass clef with a key signature of two flats. The tempo is Adagio sostenuto. The first measure is marked *Dolce*. The second measure is marked *con vibrato (ad lib.)*. The music features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

Musical notation for measures 6-11. The score continues in bass clef. The tempo remains Adagio sostenuto. The music is marked *poco più forte* starting at measure 8. The melodic line in the right hand is more active, while the left hand provides a steady accompaniment.

Musical notation for measures 12-17. The score continues in bass clef. The tempo remains Adagio sostenuto. The music is marked *Dolce* starting at measure 15. The melodic line in the right hand is more active, while the left hand provides a steady accompaniment.

Musical notation for measures 18-21. The score continues in bass clef. The tempo remains Adagio sostenuto. The music is marked *Più mosso* starting at measure 18. The melodic line in the right hand is more active, while the left hand provides a steady accompaniment.

Musical notation for measures 22-25. The score continues in bass clef. The tempo remains Adagio sostenuto. The music is marked *poco a poco rit. ...* starting at measure 22. The melodic line in the right hand is more active, while the left hand provides a steady accompaniment.

Musical notation for measures 26-31. The score continues in bass clef. The tempo remains Adagio sostenuto. The music is marked *Più lento* starting at measure 26. The music is marked *morendo ...* starting at measure 28. The music is marked *Tempo primo* starting at measure 30. The music is marked *poco rubato* starting at measure 30. The melodic line in the right hand is more active, while the left hand provides a steady accompaniment.

30

Musical score for measures 30-35. The piece is in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. A fermata is placed over the final note of measure 35.

36

Musical score for measures 36-40. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. A fermata is placed over the final note of measure 40.

41

Musical score for measures 41-44. The right hand has a melodic line with a fermata over the final note of measure 41. The left hand features a rhythmic pattern of eighth notes. The instruction "Vibrato" is written above the right hand in measure 42.

45

Musical score for measures 45-47. The right hand has a melodic line with a fermata over the final note of measure 45. The left hand has a rhythmic pattern of eighth notes. The instruction "Più mosso" is written above the right hand in measure 46, and "poco rit" is written below the right hand in measure 47.

48

Musical score for measures 48-51. The right hand has a melodic line with a fermata over the final note of measure 48. The left hand has a rhythmic pattern of eighth notes. The instruction "rit..." is written below the right hand in measure 51.

52

Musical score for measures 52-58. The right hand has a melodic line with a fermata over the final note of measure 52. The left hand has a rhythmic pattern of eighth notes. The instruction "Più lento" is written above the right hand in measure 52, and "Tempo primo" is written above the right hand in measure 57. The instruction "morendo ..." is written below the right hand in measure 53.

59

Musical score for measures 59-67. The right hand has a melodic line with a fermata over the final note of measure 59. The left hand has a rhythmic pattern of eighth notes. The instruction "morendo ..." is written below the right hand in measure 60.



# IMPASSE

Final

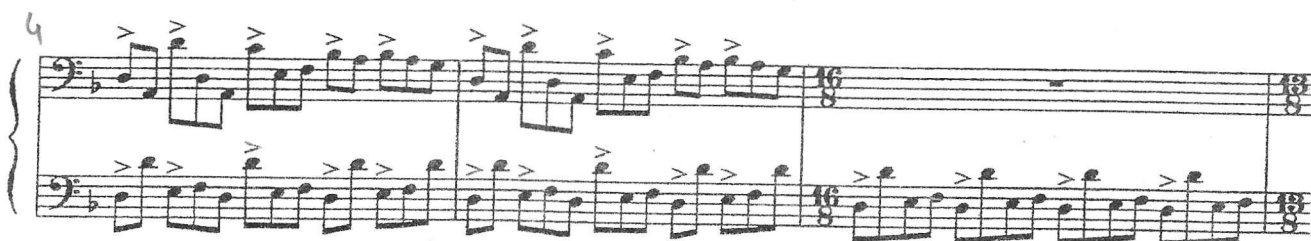
Franck ANGELIS  
(2003)

 **Vivace**

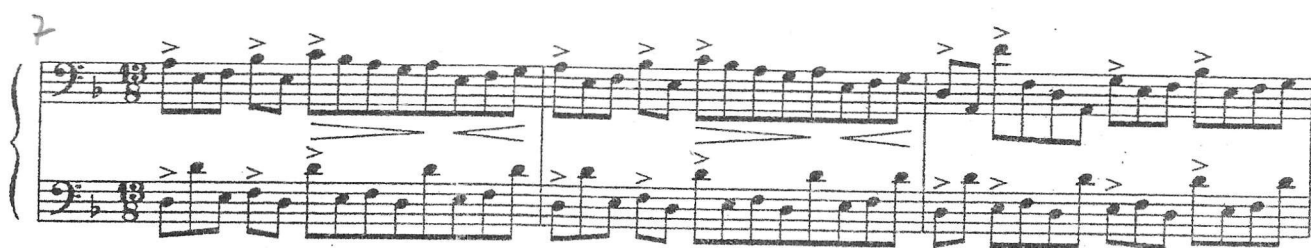


*p* *sempre staccato*

4



7




10



*f*

13



16



19

16

21

16

*p*

24

27

30

*f*

*sempre f*

16

33



36

Musical score for measures 36-39. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamics include accents (>) and a forte (f) marking.

40

Musical score for measures 40-41. Measure 40 features a forte (f) dynamic. Measure 41 includes a circled crosshair symbol. The bass staff has a box labeled "S.B." below it.

42

Musical score for measures 42-43. The treble staff has a circled crosshair symbol above measure 42. The bass staff continues the accompaniment.

44

Musical score for measures 44-45. The treble staff has a circled crosshair symbol above measure 44. The bass staff continues the accompaniment.

46

Musical score for measures 46-47. The treble staff has a circled crosshair symbol above measure 46. The bass staff continues the accompaniment.

48

Musical score for measures 48-51. Measure 48 has a circled crosshair symbol above it. Measures 49-50 are marked with a circled crosshair and the instruction "p Dolce". The bass staff has a box labeled "B.B." below it.

51

Musical notation for measures 51-53. Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

54

Musical notation for measures 54-56. Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 56 includes the instruction *pp (lointain)*.

57

Musical notation for measures 57-59. Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

60

Musical notation for measures 60-61. Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

62

Musical notation for measures 62-64. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment with accents. A circled cross symbol is present above the first measure.

65

Musical notation for measures 65-67. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment with accents.



68

*f subito*

70

8va

72

*ff*

B.B

S.B

74

*simile*

76



78

80

Loco

*p*

B.B

82

84

85

Natural bellow

*sempre f*



88

Musical notation for measures 88-90. The system consists of two staves, both in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and slurs. Measure 90 ends with a double bar line.

91

Musical notation for measures 91-93. The system consists of two staves, both in bass clef. The key signature changes to three sharps (F#, C#, and G#) starting in measure 92. The music continues with eighth notes and accents. Measure 93 ends with a double bar line.

94

Musical notation for measures 94-96. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is three sharps. The music features eighth notes with accents and slurs. Measure 96 ends with a double bar line.

97

Musical notation for measures 97-99. The system consists of two staves, both in treble clef. The key signature is three sharps. The music features eighth notes with accents and slurs. Measure 99 ends with a double bar line.

100

Musical notation for measures 100-102. The system consists of two staves, both in treble clef. The key signature is three sharps. Measure 100 ends with a double bar line. Measure 101 begins with a circled '3' above the staff and a 'p' dynamic marking. Measure 102 ends with a double bar line.

103

Musical notation for measures 103-105. The system consists of two staves, both in treble clef. The key signature changes to two sharps (F# and C#) starting in measure 104. The music features chords with eighth notes and accents. The instruction *cresc. poco a poco* is written in the lower staff. Measure 105 ends with a double bar line.

106

Musical notation for measures 106-107. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. Both staves feature a series of chords with accents (>) and some notes with flats (b). The music is written in a style typical of a piano accompaniment.

108

Musical notation for measures 108-109. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. Both staves feature a series of chords with accents (>) and some notes with flats (b). The music is written in a style typical of a piano accompaniment.

110

Musical notation for measures 110-111. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The upper staff has a dynamic marking of *f* (forte) and features a series of chords with accents (>) and a circled cross symbol (⊗). The lower staff has a few notes with accents (>).

112

Musical notation for measures 112-113. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The upper staff has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and features a series of chords with accents (>). The lower staff has a few notes with accents (>).

115

Musical notation for measures 115-116. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The upper staff has a dynamic marking of *mf* and features a series of chords with accents (>). The lower staff has a few notes with accents (>).

117

Musical notation for measures 117-118. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The upper staff has a dynamic marking of *mf* and features a series of chords with accents (>). The lower staff has a few notes with accents (>).



119

16/8

122

16/8

124

*sempre p*

S.B. B.B. S.B. B.B.

126

S.B. B.B. S.B. B.B. S.B. B.B. S.B.

128

*f subito*

S.B. B.B. S.B. B.B.

131

3 3 3 3 3 3 3 3

133

Musical score for measures 133-135. The piece is in 3/8 time. The right hand features a melodic line with frequent triplets and accents. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one sharp (F#).

136

Musical score for measures 136-140. The right hand continues with a melodic line of triplets and accents. The left hand has a more active role with chords and moving lines. The key signature changes to two sharps (F# and C#).

140

Musical score for measures 140-142. This section is highly technical, featuring dense triplets in all three staves. The right hand has a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The left hand includes markings for *R.B.* (Right Bass) and *S.B.* (Left Bass). A *simile* marking is present in the right hand. The key signature is two sharps.

142

Musical score for measures 142-144. This section continues with dense triplets in all three staves. The right hand has a *ff* dynamic marking. The left hand includes markings for *R.B.* and *S.B.*. The key signature is two sharps.

144

Musical score for measures 144-146. This section continues with dense triplets in all three staves. The right hand has a *ff* dynamic marking. The left hand includes markings for *R.B.* and *S.B.*. The key signature is two sharps.



146

Musical score for measures 146-147. The score is written for piano in 3/4 time. It features a complex texture with triplets in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The right hand consists of two staves, with the upper staff playing a melodic line and the lower staff playing a more rhythmic accompaniment. The left hand plays a consistent eighth-note pattern. The piece concludes with a fermata over the final note.

148

Musical score for measures 148-149. This system continues the piece from the previous system, maintaining the same complex texture of triplets and eighth-note accompaniment. The right hand's melodic line and the left hand's accompaniment are consistent with the previous measures.

150

Loco

Musical score for measures 150-151. The tempo is marked "Loco". The score is written in bass clef for both hands. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A box labeled "B.B." is present in the lower left corner of the system.

152

Musical score for measures 152-153. The score continues in bass clef. The right hand features a melodic line of eighth notes, and the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a double bar line and a fermata.

155

*ff*

B.B.

Musical score for measures 155-156. The score is written in treble clef for the right hand and bass clef for the left hand. The right hand plays a complex melodic line with many slurs and accents, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a fermata over the final note. A box labeled "B.B." is present in the lower left corner of the system.

156

## **Anexo C**

# FOUR PIECES FROM RENAISSANCE

ANONIM  
(England)

Transcription by V. Semjonov

= 60  
Andante cantabile  
1: "Green sleeves"  
2 3 4 5 4 3 2 1 2 4 2 3 2 3

Handwritten musical notation for the first system, including a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff with various ornaments and fingerings. The lyrics "I have lov'd you so - 5" are written below the staff. The tempo marking "Andante cantabile" is present.

Handwritten musical notation for the second system, continuing the melody from the first system. The lyrics "I have lov'd you so - 5" are repeated. The tempo marking "And" is present.

Handwritten musical notation for the third system, continuing the melody. The lyrics "I have lov'd you so - 5" are repeated. The tempo marking "And" is present.

Handwritten musical notation for the fourth system, continuing the melody. The lyrics "I have lov'd you so - 5" are repeated. The tempo marking "And" is present.

© 1974, reprinted by IMV Publishing  
1111 - 1111 - 1111 - 1111 - 1111 - 1111



13

*dim - slower my heart of gold and who my la- dy*

16

*dim - slower p*

Var. 1

*fine*

19

22

*f*

*♭ 1/4 mosso*

100

116

25

Var. 2

*smile*

*sp*

29

*mf*

33

Var. 3

36

*sempre cresc.*

39

*f*

*♭ 1/4*

*mf*

41

Var. 4

*mf*

*smile*



Wunderbar ist

45

47

51

53

56

Da capo: 1. Tunc

6  $\text{♩} = 160$

(♩ = 86)

### 2. "Tanzlein"

herzoglich-sächsische Hofkapelle

ANONIM (Germany)

5

10

15

19

24

7

3. "Vaghe bellezze"

Увагоду на красоту природы (Italy)  
ANONIM (Italy)

Lentamente  $\text{♩} = 60$

*dolce legato*

Musical notation for the first system of "Vaghe bellezze". It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo is marked "Lentamente" with a quarter note equal to 60 beats per minute. The instruction "dolce legato" is written above the staff. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties. There are handwritten annotations in red and blue ink, including circled numbers and arrows pointing to specific notes.

Musical notation for the second system of "Vaghe bellezze". It continues the melody from the first system. The notation includes various rhythmic values and slurs. Handwritten annotations in red and blue ink are present, including circled numbers and arrows.

Musical notation for the third system of "Vaghe bellezze". It continues the melody. The notation includes various rhythmic values and slurs. Handwritten annotations in red and blue ink are present, including circled numbers and arrows.

Musical notation for the fourth system of "Vaghe bellezze". It continues the melody. The notation includes various rhythmic values and slurs. Handwritten annotations in red and blue ink are present, including circled numbers and arrows.

Musical notation for the fifth system of "Vaghe bellezze". It concludes the piece with a double bar line. The notation includes various rhythmic values and slurs. Handwritten annotations in red and blue ink are present, including circled numbers and arrows. The word "poco rit." is written below the staff.

8

4. "Canarios"

Allegro con brio

GASPAR SANZ (Spain)

$\text{♩} = 120 - 125$

Musical notation for the first system of "Canarios". It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo is marked "Allegro con brio" with a quarter note equal to 120-125 beats per minute. The instruction "Allegro" is written below the staff. The melody is more rhythmic, featuring eighth and sixteenth notes. There are handwritten annotations in red and blue ink, including circled numbers and arrows.

Musical notation for the second system of "Canarios". It continues the melody. The notation includes various rhythmic values and slurs. Handwritten annotations in red and blue ink are present, including circled numbers and arrows.

Musical notation for the third system of "Canarios". It continues the melody. The notation includes various rhythmic values and slurs. Handwritten annotations in red and blue ink are present, including circled numbers and arrows.

Musical notation for the fourth system of "Canarios". It concludes the piece with a double bar line. The notation includes various rhythmic values and slurs. Handwritten annotations in red and blue ink are present, including circled numbers and arrows. The word "smile" is written below the staff.

J. Rodrigo has used it in "Fantasia para un genitilmente" 1934

WIPAC



16

5 1 2 3 4 3 2 1

mf

2 3 2

20

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

3 2 3 4 2 3 4

2 3 4 2

3

4 2 3 4

24

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

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

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

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

28

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

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

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

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

32

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

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

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

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

10

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

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

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

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

40

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

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

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

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

44

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

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

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

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

48

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

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

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

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

Da capo al *Loco*  
e poi in Coda

52

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

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

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

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

## **Anexo D**

# Inverno

Antonio Vivaldi

Allegro non molto

Handwritten notes:  $\square \vee \downarrow = 108 \rightarrow 120$

Musical notation for measures 1-3. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature. Key signature: three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 2 has a circled '1' above the staff. Measure 3 has a circled '2' above the staff and the word 'simile' written above it.

Musical notation for measures 4-7. Treble clef, bass clef. Measure 4 has a circled '3' above the staff. Measure 5 has a circled '4' above the staff. Measure 6 has a circled '2' above the staff. Measure 7 has a circled '4' above the staff.

Musical notation for measures 8-11. Treble clef, bass clef. Measure 8 has a circled '3' above the staff. Measure 9 has a circled '4' above the staff. Measure 10 has a circled '3' above the staff. Measure 11 has a circled '4' above the staff.

Crescendo gradual

Musical notation for measures 12-15. Treble clef, bass clef. Measure 12 has a circled '3' above the staff. Measure 13 has a circled '4' above the staff. Measure 14 has a circled '3' above the staff. Measure 15 has a circled '4' above the staff.

Musical notation for measures 16-19. Treble clef, bass clef. Measure 16 has a circled '3' above the staff. Measure 17 has a circled '4' above the staff. Measure 18 has a circled '3' above the staff. Measure 19 has a circled '4' above the staff.

Musical notation for measures 20-23. Treble clef, bass clef. Measure 20 has a circled '3' above the staff. Measure 21 has a circled '4' above the staff. Measure 22 has a circled '3' above the staff. Measure 23 has a circled '4' above the staff.







Musical score for measures 25-26. Includes handwritten annotations: circled numbers 1-5, squares, and 'V3'. Dynamics include *f* and *secco*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Musical score for measures 27-28. Includes handwritten annotations: circled numbers 1-4, '8va', and 'V'. Dynamics include *f*.

Musical score for measures 29-30. Includes handwritten annotations: circled number 8, 'V', and fingerings like '23412345'. Dynamics include *f*.

Musical score for measures 31-32. Includes handwritten annotations: 'V', circled numbers 1-5, and fingerings like '12333434'. Dynamics include *f*.

Musical score for measures 33-34. Includes handwritten annotations: 'V', circled numbers 1-5, and fingerings like '45345', '3212>212', '34345434'. Dynamics include *p*.

Musical score for measures 35-37. Includes handwritten annotations: 'V', circled numbers 1-5, 'B', 'Patilha', and 'B.S.'. Dynamics include *p*.



35

SibM *p* Dom *p*

37

MibM *p* B *mp*

Patilha Nov

41

*p*

44

Ova

47

49

54

B.S. B

Metro'nome

metronome



57

Musical score for measures 57-58. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has three flats. Measure 57 features a complex chordal texture in the treble with many notes, and a bass line with a few notes. Measure 58 continues the texture. Handwritten annotations include circled numbers 2, 3, 4, 5, and 1, and a box labeled 'B' in the bass line. A handwritten '94 ->' is written below the bass line.

59

Musical score for measures 59-60. The system consists of a grand staff. Measure 59 has a dense treble part and a bass line with a few notes. Measure 60 continues the texture. Handwritten annotations include circled numbers 2, 3, 4, and 5, and a box labeled 'B.S.' in the bass line.

60

Musical score for measures 60-61. The system consists of a grand staff. Measure 60 has a dense treble part and a bass line with a few notes. Measure 61 continues the texture. Handwritten annotations include circled numbers 3, 4, and 5, and a box labeled 'B.S.' in the bass line.

61

Musical score for measures 61-62. The system consists of a grand staff. Measure 61 has a dense treble part and a bass line with a few notes. Measure 62 continues the texture. Handwritten annotations include circled numbers 3, 4, and 5, and a box labeled 'B.S.' in the bass line.

62

Musical score for measures 62-63. The system consists of a grand staff. Measure 62 has a dense treble part and a bass line with a few notes. Measure 63 continues the texture. Handwritten annotations include circled numbers 4, 3, and 2, and a box labeled 'B.S.' in the bass line.

## **Anexo E**

# ET EXPECTO\*

## Соната

## Sonata

Исполнительская редакция Ф. Липса  
Edited by F. Lips

(1986)

С. ГУБАЙДУЛИНА  
S. GUBAIDULINA

### I

$\text{♩} \approx 116$

The musical score is presented in four systems. Each system contains two staves (treble and bass clef).  
 - System 1 (measures 1-3): Starts with a tempo marking of  $\text{♩} \approx 116$ . The first staff features melodic lines with accents and slurs. The second staff contains chordal textures with 'pp' dynamics and diamond-shaped symbols representing air valve instructions. Measure numbers 1, 2, and 3 are indicated.  
 - System 2 (measures 4-6): Measure 4 begins with a first ending bracket. The first staff continues with melodic figures. The second staff shows sustained chords with 'pp' dynamics and air valve symbols. Measure numbers 4, 5, and 6 are indicated.  
 - System 3 (measures 7-10): Measure 7 starts with a new melodic line. The second staff features complex chordal structures with 'pp' dynamics and air valve symbols. Measure numbers 7, 8, 9, and 10 are indicated.  
 - System 4 (measures 11-14): Measure 11 begins with another melodic line. The second staff continues with dense chordal textures, including 'pp' dynamics and air valve symbols. Measure numbers 11, 12, 13, and 14 are indicated.

\* В ожидании.  
 \*\* Воздушный клапан.  
 Air valve.



vibr. non vibr.

*sfp* *mp* *espressivo*

vibr. non vibr.

8  $\text{♩} = 116$

*sfp* *mp* *sfp* *f*

24

loco

*sfp* *sfp* *f* *sfp* *f* *sfp* *f* *sfp* *sfp* *f* *sfp* *f*

29

4  $\text{♩} = 114$  vibr. non vibr.

*sfp* *f* *sfp* *sfp* *f* *sfp* *sfp* *sfp*

35

vibr. vibr.

5

*sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *gliss.*

Пятидольный рикошет с последующим вибрато.  
 Quintuple ricochet with subsequent vibrato.  
 \* Трехдольный рикошет с первой долей на сжим.  
 Triple ricochet with the first beat falling on the moment of closing the bellows.  
 \*\* Непрерывный рикошет всеми сторонами меха (пятидольный рикошет не отпуская клавиш).  
 Continuous ricochet with all the sides of the bellows (quintuple ricochet without releasing the keys).  
 \*\*\* Исполнение вне метра.  
 Play without metre.



7/16 = 36

8  $\text{♩} = 84$  ( $\text{♩} = \text{♩}$ )

*p*

*mp*

3

7/16 = 36  $\text{♩}$  loco

*p*

*mf*

*f*

5

8  $\text{♩} = 84$

8 7/16 = 36  $\text{♩}$  loco

*mp*

*mf*

*f*

*ff*

\* В эпизодах вне метра знаки альтерации действуют в пределах вязки.  
In the metrically free episodes, the accidentals apply to the notes within a grouping only.



9  $\text{♩} = 84$   $\frac{8}{8}$  *mp* *rit.* *p*

10  $\text{♩} = 84$   $\frac{8}{8}$  *con moto* *loco* *mf*

*f*

*mf* *f*

*mf* *p*



90

11

*pp*

$\bullet = 116$

*pp*

12

*pp*

13

**Più mosso**

vibr. non vibr.

*sfp*

25

vibr. non vibr.

*sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp* *sff* *p*

III

Presto

vibr.

m.d.  
*sfp*

*pp* *sfp*

*sfp* *sfp*

*sfp*

vibr.

*sf* *mf* *pp*

*sfp*

*sfp*

vibr.

*sf* *mf* *pp*

*sfp*

*sfp*



34 *v* *sf*

39 *vibr.* **16** *mf* *p*

43

46 *v* *mf* *p*

50 *mf* *p* *sf* *vibr.* *mf*

56 **17** *mf*

59

62 *mf* *sf*

66 *mf* *sf* *vibr.* *mf*

18 <sup>72</sup>

*mf*

76

79

*sf*

84

*f* *sf* *f* vibr.

90 <sup>19</sup>

*f*

94

98

*sf* *sf* *sf*



102

*sf sf*

Musical notation for measures 102-105. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains quarter notes and chords. The lower staff has a bass clef and contains chords and quarter notes. Dynamics *sf* are marked at the beginning of measures 102 and 103.

106

*ff*

Musical notation for measures 106-109. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains chords and quarter notes. The lower staff has a bass clef and contains chords and quarter notes. A dynamic *ff* is marked at the beginning of measure 106.

20

112

**Prestissimo**

*cluster sim.*

*fff sff sff sff*

Musical notation for measures 112-115. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains dense clusters of notes. The lower staff has a bass clef and contains sustained notes. A dynamic *fff* is marked at the beginning of measure 112, and *sff* is marked in measures 113, 114, and 115. The instruction *cluster sim.* is written above the upper staff in measure 113. A tempo marking **Prestissimo** is written above the upper staff in measure 112.

*sff sff*

Musical notation for measures 116-119. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains dense clusters of notes. The lower staff has a bass clef and contains sustained notes. Dynamics *sff* are marked at the beginning of measures 116 and 118.

*sff ffff*

Musical notation for measures 120-123. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains dense clusters of notes. The lower staff has a bass clef and contains sustained notes. Dynamics *sff* and *ffff* are marked at the beginning of measures 120 and 123 respectively. An arrow above the upper staff in measure 123 points to the right.



113 [21] *vibr.* *non vibr.* *sffp* *f* *vibr.* *non vibr.* *sffp* *f*

119 *vibr.* *non vibr.* *sffp* *f*

124 *p sub.*

127 *rit.* [22] ♩ = 144 *sf* *sf* *sf* *sf*

132 *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*



138

*sf* *sf sf* *sf* *sf sf* *sf*

143

♩ = 116

vibr.

*pp* *pp*

147

24

*pp*

151

154

25

Più mosso non vibr. *sfp* *sfp*

vibr. non vibr. vibr. non vibr.

160

*sfp* *sfp* *sfp* *sfp*

vibr. vibr.

*fff* *ff*

sim.



IV

♩ = 116

Musical score for piano, measures 25-32. The score is written in 4/4 time and consists of six systems of two staves each. The key signature is B-flat major. Measure numbers 25, 26, and 27 are indicated in boxes. Dynamics include *ff*, *f*, and *mf*. Chord symbols B and B# are present. The music features complex textures with many beamed notes and chords.



musical notation system 1, first system. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), time signature of 8/8. The music consists of chords and melodic lines. The instruction *cresc. poco a poco* is written in the first measure.

musical notation system 2, second system. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps. A box containing the number 28 is positioned above the first measure. The instruction *ff* is written in the first measure, and *p sub.* is written in the second measure. A fermata is placed over the first measure of the treble staff.

musical notation system 3, third system. Bass clef. The music continues with complex chordal textures and melodic fragments. A fermata is placed over the first measure of the upper staff.

musical notation system 4, fourth system. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps. The music features intricate chordal patterns and melodic lines.

musical notation system 5, fifth system. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps. The music concludes with complex chordal textures and melodic lines.

29

$\text{♩} = 116$

30 V \*\*

\* Ключ для обозначения всего объема клавиатуры.  
Key to indicate the whole range of the keyboard.  
\*\* Воздушный клапан.  
Air valve.



V

Con moto  
legato sim.

pp

B

Detailed description: This system begins with a treble clef and a 2-measure rest. The tempo and articulation are marked 'Con moto' and 'legato sim.'. The dynamics are 'pp'. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand starts with a B chord diagram (B2, D3, F#3, A2) and continues with a bass line. The system concludes with a fermata over the final notes.

Detailed description: The second system continues the piece. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand provides a bass line with slurs and accents. The system ends with a fermata.

Detailed description: The third system shows a treble clef and a bass clef. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with slurs and accents. The system ends with a fermata.

Detailed description: The fourth system continues the piece. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with slurs and accents. The system ends with a fermata.

Detailed description: The fifth system continues the piece. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with slurs and accents. The system ends with a fermata.



First system of musical notation. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and various accidentals. The lower staff is in treble clef and contains a piano accompaniment with a trapezoidal dynamic marking and a wavy line indicating a tremolo effect.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a trapezoidal dynamic marking and a wavy line.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a trapezoidal dynamic marking and a wavy line.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a trapezoidal dynamic marking and a wavy line.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a trapezoidal dynamic marking and a wavy line.

Sixth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a trapezoidal dynamic marking and a wavy line.



First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and some melodic fragments. There are dynamic markings of hairpins (crescendo and decrescendo) between the staves.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff continues the bass line. Dynamic markings of hairpins are present.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the lower staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. Dynamic markings of hairpins are present.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. Dynamic markings of hairpins are present.

Sixth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. Dynamic markings of hairpins are present.



First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The lower staff contains a bass line with a wavy, tremolo-like texture. A dynamic marking *p* is present in the upper right of the system.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a wavy texture with some rhythmic patterns. A dynamic marking *f* is present in the lower left of the system.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with many accidentals. The lower staff has a wavy texture with some rhythmic patterns. A dynamic marking *f* is present in the lower left of the system.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with many accidentals. The lower staff has a wavy texture with some rhythmic patterns. A dynamic marking *f* is present in the lower left of the system.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with many accidentals. The lower staff has a wavy texture with some rhythmic patterns. A dynamic marking *f* is present in the lower left of the system.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with many accidentals. The lower staff has a wavy texture with some rhythmic patterns. A dynamic marking *mf* is present in the lower right of the system.



System 1: Treble clef, bass clef. Treble staff contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. Bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and a fermata.

System 2: Bass clef. Bass staff contains a melodic line with slurs and a fermata. Treble staff contains a rhythmic accompaniment with slurs.

System 3: Bass clef. Treble staff contains a melodic line with the word "loco" above it and slurs. Bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs.

System 4: Bass clef. Bass staff contains a melodic line with slurs. Treble staff contains a rhythmic accompaniment with slurs.

System 5: Bass clef. Treble staff contains a melodic line with slurs and a fermata. Bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs.