



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Interpretação

Tese de Doutoramento

**Expressividade e diálogo intercultural na obra para piano de
Oscar Lorenzo Fernández: uma proposta interpretativa.**

Ricardo Castelo Branco Ramos

Orientador(es) | Ana Telles

Évora 2023



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Interpretação

Tese de Doutoramento

**Expressividade e diálogo intercultural na obra para piano de
Oscar Lorenzo Fernândez: uma proposta interpretativa.**

Ricardo Castelo Branco Ramos

Orientador(es) | Ana Telles

Évora 2023



A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada:

Presidente | Vanda de Sá Silva (Universidade de Évora)

Vogais | Alfonso Benetti (Universidade de Aveiro)
Ana Telles (Universidade de Évora) (Orientador)
Sofia Inês Ribeiro Lourenço da Fonseca (Instituto Politécnico do Porto)
Sílvio Ferraz Filho (Universidade de São Paulo)

Dedicatória

Aos meus irmãos, fonte de inspiração e apoio incondicional para a concretização desse trabalho.

Agradecimentos

A Deus pela inspiração e força.

Ao meu pai (in memoriam), por me inspirar em ir sempre além e me proporcionar uma rica experiência com a música nos primeiros anos de minha formação.

À minha orientadora, Prof.^a Doutora Ana Telles, pela confiança e pelas intervenções objetivas no desenvolvimento do projeto e na realização da tese.

Ao Prof. Doutor Josias Matschulat, da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, pelo apoio e conselhos imprescindíveis na realização dos gráficos e do trabalho.

À Prof.^a Doutora Ana Cláudia de Assis, da Universidade Federal de Minas Gerais, pelas inspiradas recomendações na construção do projeto da tese.

Ao Prof. Doutor Oiliam Lanna, da Universidade Federal de Minas Gerais, pela generosa contribuição na construção da análise das obras.

Ao Prof. Doutor Paulo Sérgio Malheiros, da Universidade Estadual de Minas Gerais, pelas recomendações na realização da contextualização estética das obras.

À Prof.^a Doutora Celina Szrvinsk, pela escuta na preparação do repertório dos recitais e pela concessão do local e a realização da gravação do segundo recital.

Ao Prof. Doutor Marcos Filho, da Universidade Federal de São João Del Rei, pelo fornecimento dos catálogos e teses sobre a obra de Oscar Lorenzo Fernández.

À Universidade Federal de São João Del Rei, aos colegas, professores e alunos, pela compreensão e aceite de minha proposta de qualificação.

Aos meus queridos amigos e irmãos, Rosinelle, Stanley, Raquel, Samuel, Daniel, Mauro, Rogério e Reginaldo, que me incentivaram e me apoiaram até o final dessa etapa.

À minha irmã Regina, pela correção ortográfica do trabalho.

À minha esposa e filhos, pelo amor e paciência.

*Expressividade e diálogo intercultural na obra para piano de Oscar Lorenzo
Fernández: Uma proposta interpretativa*

Resumo

A obra para piano de Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948) é rica em indicações de expressividade em suas partituras: indicações de agógica, articulação, dinâmica, entre outros. A partir disso, questionou-se a respeito das possíveis relações entre tais indicações e as referências culturais (*tópicos*) embutidas nas composições, como também essas relações com a estruturação formal dessas, visando a decisões interpretativas mais bem informadas. Para isso selecionamos obras representativas da fase nacionalista modernista do compositor (1929-1947): *Três Estudos em forma de Sonatina* (1929), *Primeira Suite Brasileira para Piano* (1936) e *Sonata Breve* (1947). Realizou-se uma contextualização histórica, estética e biográfica das obras e análises das partituras, seguida de análises de gravações selecionadas, a fim de melhor compreender como pianistas experientes lidam com a expressividade nessas obras. Com base nessas análises, formulamos considerações interpretativas, e corroboramos a hipótese levantada de que uma interpretação que segue minuciosamente as indicações expressivas do compositor tende a uma melhor assimilação das referências culturais incorporadas no texto musical, embora, por outro lado, tenha ficado claro que as diferentes camadas de expressividade (agógica, dinâmica, forma e tópicos), por vezes, possibilitem interpretações diversificadas da obra.

Palavras-chave: Oscar Lorenzo Fernández, Piano, Música brasileira, Expressividade musical, Tópicos.

Nota: Tese escrita em português do Brasil.

Expressivity e intercultural dialogue in the piano works of Oscar Lorenzo Fernández: An interpretative proposal

Abstract

The piano works of Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948) are rich in expression markings in their scores: agogics, articulations, dynamics, amongst others. Taking this into account, we asked about the possible relationships between such indications with the cultural references (topics) embedded in the compositions, as well as with their formal structuring, aiming at better informed interpretive decisions. For this we selected representative works of the modernist nationalist phase of the composer (1929-1947): *Três Estudos em forma de Sonatina* (1929), *Primeira Suite Brasileira para Piano* (1936) and *Sonata Breve* (1947). A historical, aesthetic, and biographical contextualization of the works and analysis of the scores were carried out, followed by analyzes of selected recordings, in order to better understand how experienced pianists deal with expressiveness in these works. Based on these analyses, we formulated a series of interpretive considerations, and we corroborated the hypothesis initially raised, namely, that an interpretation that meticulously follows the expressive markings of the composer leads, in general, to a better assimilation of the cultural references incorporated in the musical text. However, it also demonstrated that the different layers of expressiveness (agogic, dynamics, form and topics) sometimes allow diversified interpretations of the work.

Keywords: Oscar Lorenzo Fernández, Piano, Brazilian music, Musical expressivity, Topics.

Lista de Figuras

Figura 1: Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento. c. 146.....	68
Figura 2: Petruschka: dança russa, piano, cc. 36-37.....	68
Figura 3: Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, cc. 32-35.....	70
Figura 4: Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, cc. 63-66.....	71
Figura 5: Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, cc. 144-145.....	72
Figura 6: Petrushka: dança russa, piano.	72
Figura 7: Estrutura formal, Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento.	73
Figura 8: Gráfico de agógica da partitura - Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento.....	74
Figura 9: Gráfico de dinâmica da partitura – Três estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento.....	74
Figura 10: Três Estudos em forma de Sonatina, segundo movimento, cc. 7-10.	75
Figura 11: Três estudos em forma de Sonatina, segundo movimento, cc. 28-31.....	76
Figura 12: Canto do Cisne Negro, piano e violino.....	77
Figura 13: O Cisne, violino e piano.....	76
Figura 14: Bachianas Brasileiras nº 2, Dansa, p. 29.....	77
Figura 15: Estrutura formal, Três Estudos em forma de Sonatina, segundo movimento.....	79
Figura 16: Gráfico de agógica da partitura, Três Estudos em forma de Sonatina, segundo movimento.....	80
Figura 17: Gráfico de dinâmica da partitura, Três Estudos em forma de Sonatina, segundo movimento.....	80
Figura 18: Três Estudos em forma de Sonatina, terceiro movimento, cc. 92-95.	82
Figura 19: Bachianas Brasileiras para piano nº 4, Dança (Miudinho), cc. 153-158.....	83
Figura 20: Três Estudos em forma de Sonatina, terceiro movimento.	85
Figura 21: Pour Le Piano, Prélude.....	85
Figura 22: Estrutura formal, Três Estudos em Forma de Sonatina, terceiro movimento.	86
Figura 23: Gráfico do contorno da agógica da partitura - Três Estudos em forma de Sonatina, terceiro movimento.....	86
Figura 24: Gráfico do contorno da dinâmica da partitura – Três estudos em forma de Sonatina, terceiro movimento.....	87
Figura 25: Estrutura formal, velha modinha (Araújo Filho, 1996, pp. 32-33).....	88
Figura 26: Gráfico de agógica da partitura, Velha Modinha.	89

Figura 27: Gráfico de dinâmica da partitura, Velha Modinha.....	90
Figura 28: Primeira Suite Brasileira para piano, Suave Acalanto.	90
Figura 29: Estrutura formal, Suave Acalanto (Araújo Filho,1996).....	91
Figura 30: Gráfico de agógica da partitura, Suave Acalanto.....	91
Figura 31: Gráfico de dinâmica da partitura, Suave Acalanto.	92
Figura 32: Primeira Suite Brasileira para Piano, Saudosa Seresta.	92
Figura 33: Terceira Suite Brasileira para Piano, Seresta.	93
Figura 34: Estrutura formal, Saudosa Seresta (Araújo Filho,1996).	93
Figura 35: Estrutura formal, Saudosa Seresta, Araújo Filho (1996) p. 52	94
Figura 36:Primeira Suíte Brasileira para Piano, Saudosa Seresta, c. 19.	94
Figura 37: Gráfico de agógica da partitura, Saudosa Seresta.	95
Figura 38: Gráfico de dinâmica da partitura, Saudosa Seresta.....	95
Figura 39: 1º fragmento melódico, figura 2 (Póvoas, 1990, p.19.)	98
Figura 40: Estrutura formal, Sonata Breve, primeiro movimento.....	98
Figura 41: Primeiro contorno temático, Sonata Breve, primeiro movimento (Póvoas, 1990, p.25).....	99
Figura 42: Sonata Breve, primeiro movimento, cc. 1-4.	99
Figura 43: Sonata Breve, primeiro movimento, cc. 11-18.	100
Figura 44: Sonata Breve, primeiro movimento, cc. 19-21.	101
Figura 45: Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, cc. 26-31.....	102
Figura 46: Sonata Breve, primeiro movimento, cc. 31-33.	103
Figura 47: Sonata Breve, primeiro movimento, cc. 43-46.	103
Figura 48: Sonata Breve, primeiro movimento, cc. 38-41.	103
Figura 49: J. Brahms, sonata para piano Op.5, primeiro movimento, cc. 7-11.....	104
Figura 50: Sonata Breve, primeiro movimento, cc. 80-83.	105
Figura 51: Sonata Breve, primeiro movimento, c. 95.	106
Figura 52: Gráfico de agógica da partitura, Sonata Breve, primeiro movimento.	106
Figura 53: Gráfico de dinâmica da partitura, Sonata Breve, primeiro movimento.	107
Figura 54: Sonata Breve, segundo movimento, c. 1.....	108
Figura 55: Esquema básico do segundo movimento (Póvoas, 1990, p. 84).....	109
Figura 56: Estrutura formal, Sonata Breve, segundo movimento.	109
Figura 57: Sonata Breve, segundo movimento, cc. 13-22.....	111
Figura 58: Gráfico de agógica da partitura, Sonata Breve, segundo movimento.....	112
Figura 59: Gráfico de dinâmica da partitura – Sonata Breve, segundo movimento.....	113

Figura 60: Póvoas, 1990, Figura 55, p. 87.....	113
Figura 61: Póvoas, 1990, segundo contorno temático do Enérgico transposto, p. 85.....	114
Figura 62: Póvoas, 1990, primeiro contorno- Impetuoso, p. 85.....	114
Figura 63: Formação rítmica do motivo básico,Póvoas, 1990, , p. 86.	114
Figura 64: Formação rítmica da introdução. Póvoas, 1990, p.86.....	114
Figura 65: Estrutura formal, Sonata Breve, segundo movimento.	115
Figura 66: Sonata Breve, terceiro movimento, cc. 1-13.....	115
Figura 67: Manuscrito, Sonata Breve, terceiro movimento, p. 13.....	116
Figura 68: Sonata Breve, terceiro movimento, c. 1.	116
Figura 69: Sonata Breve, terceiro movimento, c. 14.	116
Figura 70: Batuque, Suite Reisado do Pastoreio, Transcrição para Piano.	117
Figura 71: Choros nº 10, parte de piano e harpa.....	117
Figura 72: Gráfico de agógica da partitura, Sonata Breve, terceiro movimento.	118
Figura 73: Gráfico de dinâmica da partitura, Sonata Breve, terceiro movimento.....	119
Figura 74: Andamento (BPM), Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, Nelson Freire.	121
Figura 75: Andamento (BPM), Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, Miguel Proença.....	124
Figura 76: Andamento (BPM), Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, Eduardo Monteiro.....	126
Figura 77: Gráfico de intensidade, Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, Nelson Freire.	131
Figura 78: Gráfico de intensidade, Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, Miguel Proença.....	132
Figura 79: Gráfico de intensidade, Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, Eduardo Monteiro.....	133
Figura 80: Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, cc. 1-7.....	134
Figura 81: Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, cc. 32-44.....	134
Figura 82: Andamento (BPM), Três Estudos em forma de Sonatina, segundo movimento, Nelson Freire.	135
Figura 83: Andamento (BPM), Três Estudos em forma de Sonatina, segundo movimento, Miguel Proença.....	137
Figura 84: Andamento (BPM), Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, Eduardo Monteiro.....	138

Figura 85: Gráfico de intensidade, Três Estudos em forma de Sonatina, segundo movimento, Nelson Freire	142
Figura 86: Gráfico de intensidade, Três Estudos em forma de Sonatina, segundo movimento, Miguel Proença.....	143
Figura 87 Gráfico de intensidade, Três Estudos em forma de Sonatina, segundo movimento, Eduardo Monteiro.....	144
Figura 88: Andamento (BPM), Três Estudos em forma de Sonatina, terceiro movimento, Nelson Freire.....	145
Figura 89: Andamento (BPM), Três Estudos em forma de Sonatina, terceiro movimento, Miguel Proença.....	147
Figura 90: Andamento (BPM), Três Estudos em forma de Sonatina, terceiro movimento, Eduardo Monteiro.....	148
Figura 91: Gráfico de intensidade, Três Estudos em forma de Sonatina, terceiro movimento, Nelson Freire.	152
Figura 92: Gráfico de intensidade,Três Estudos em forma de Sonatina, terceiro movimento, Miguel Proença.....	153
Figura 93: Gráfico de intensidade,Três Estudos em forma de Sonatina, terceiro movimento, Eduardo Monteiro.....	154
Figura 94: Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, cc. 49-60.....	157
Figura 95: Três Estudos em Forma de Sonatina, primeiro movimento, cc. 144-149.....	160
Figura 96: Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, cc. 171-180.....	161
Figura 97: Três Estudos em forma de Sonatina, segundo movimento, cc. 1--4.....	162
Figura 98: Três Estudos em forma de Sonatina, segundo movimento, cc. 15-16.	163
Figura 99: Três Estudos em forma de Sonatina, segundo movimento cc. 28-30.	163
Figura 100: Três Estudos em Forma de Sonatina, terceiro movimento, cc. 5-8.	166
Figura 101: Andamento (BPM), Velha Modinha, Cristina Ortiz,.....	169
Figura 102: Velha Modinha, cc. 1-6.....	170
Figura 103: Andamento (BPM), Velha Modinha, Luiz de Moura Castro.....	172
Figura 104: Andamento (BPM),Velha Modinha, Miguel Proença.	173
Figura 105: Gráfico de intensidade, Velha Modinha, Cristina Ortiz.....	176
Figura 106: Gráfico de intensidade, Velha Modinha, Luiz de Moura Castro.	177
Figura 107: Gráfico de intensidade, Velha Modinha, Miguel Proença.	178
Figura 108: Andamento (BPM), Suave Acalanto, Cristina Ortiz,.....	179
Figura 109: Andamento (BPM), Suave Acalanto, Luiz de Moura Castro.	180

Figura 110: Primeira Suite Brasileira, Suave Acalanto, Miguel Proença, Andamento (BPM).	182
Figura 111: Gráfico de intensidade, Suave Acalanto, Cristina Ortiz.	184
Figura 112: Gráfico de intensidade, Suave Acalanto, Luiz de Moura Castro.	185
Figura 113: Gráfico de intensidade, Suave Acalanto, Miguel Proença.	186
Figura 114: Primeira Suite Brasileira – Saudosa Seresta, Cristina Ortiz, Andamento (BPM).	188
Figura 115: Primeira Suite Brasileira – Saudosa Seresta, Luiz de Moura Castro, Andamento (BPM).	189
Figura 116: Primeira Suite Brasileira – Saudosa Seresta, Miguel Proença, Andamento (BPM).	190
Figura 117: Gráfico de intensidade, Saudosa Seresta, Cristina Ortiz.	192
Figura 118: Gráfico de intensidade, Saudosa Seresta, Luiz de Moura Castro.	193
Figura 119: Gráfico de intensidade, Saudosa Seresta, Miguel Proença.	194
Figura 120: Velha Modinha, Primeira Suite Brasileira para Piano.	196
Figura 121: Andamento (BPM), Sonata Breve, primeiro movimento, Miguel Proença.	198
Figura 122: Andamento (BPM), Sonata Breve, primeiro movimento, Karin Fernandes.	201
Figura 123: Andamento (BPM), Sonata Breve, primeiro movimento, Sérgio Monteiro.	203
Figura 124: Sonata Breve, primeiro movimento.	206
Figura 125: Sonata Breve, primeiro movimento.	206
Figura 126: Gráfico de intensidade, Sonata Breve, primeiro movimento, Miguel Proença.	210
Figura 127: Curva de dinâmica, Sonata Breve, primeiro movimento, Karin Fernandes.	212
Figura 128: Curva de dinâmica, Sonata Breve, primeiro movimento, Sérgio Monteiro.	214
Figura 129: Andamento (BPM), Sonata Breve, segundo movimento, Miguel Proença.	217
Figura 130: Andamento (BPM), Sonata Breve, segundo movimento, Karin Fernandes.	218
Figura 131: Andamento (BPM), Sonata Breve, segundo movimento, Sérgio Monteiro.	219
Figura 132: Gráfico de intensidade, Sonata Breve, segundo movimento, Miguel Proença.	223
Figura 133: Sonata Breve, segundo movimento.	223
Figura 134: Sonata Breve, segundo movimento.	224
Figura 135: Gráfico de intensidade, Sonata Breve, segundo movimento, Karin Fernandes.	224
Figura 136: Sonata Breve, segundo movimento.	225
Figura 137: Gráfico de intensidade, Sonata Breve, segundo movimento, Sérgio Monteiro.	225
Figura 138: Andamento (BPM), Sonata Breve, terceiro movimento, Miguel Proença.	227
Figura 139: Andamento (BPM), Sonata Breve, terceiro movimento, Karin Fernandes.	229

Figura 140: Andamento (BPM), Sonata Breve, terceiro movimento, Sérgio Monteiro.....	230
Figura 141: Sonata Breve, terceiro movimento, cc. 29-32.....	232
Figura 142: Gráfico de intensidade, Sonata Breve, terceiro movimento, Miguel Proença. ...	235
Figura 143: Gráfico de dinâmica, Sonata Breve, terceiro movimento, Karin Fernandes.....	236
Figura 144: Gráfico de dinâmica, Sonata Breve, terceiro movimento, Sérgio Monteiro.	237
Figura 145: Sonata Breve, segundo movimento.....	244

Lista de Tabelas

Tabela 1. Variação de expressividade na interpretação em relação às indicações na partitura da peça “Suave Acalanto”.....	186
Tabela 2: Fraseado do segundo movimento adotado por Karin Fernandes.....	221
Tabela 3: Fraseado do segundo movimento adotado por Sérgio Monteiro.....	222
Tabela 4: Fraseado sugerido para segundo movimento, cc.9-24.....	243
Tabela 5: Referências e tópicos presentes nas obras analisadas.....	249

Sumário

Introdução	18
Problema	18
Objeto	21
Estado da arte	22
Metodologia	24
Estilo	25
1.1 Expressividade na obra para piano	27
1.2 Expressividade e diálogo	29
1.3 A partitura e a expressividade interpretativa	32
1.4 Expressividade interpretativa no contexto da música popular e de concerto	33
1.5 Tópicos e referências	35
<i>1.5.1 Tópicos</i>	<i>36</i>
2.1 Nacionalismo musical	41
2.2 Escolas pianísticas nacionais	45
2.3 Nacionalismo musical no Brasil	48
2.4 Modernismo musical no Brasil	52
2.5 Contextualização Biográfica	59
<i>2.5.1 O compositor</i>	<i>59</i>
<i>2.5.2 Obras</i>	<i>60</i>
<i>2.5.3 Traços biográficos</i>	<i>63</i>
<i>2.5.4 Relação com a música</i>	<i>64</i>
<i>2.5.5 Sua formação</i>	<i>64</i>
<i>2.5.5.1 Relações familiares</i>	<i>65</i>
<i>2.5.5.2 Instituto Nacional de Música</i>	<i>65</i>
3.1 Três Estudos em Forma de Sonatina	66
<i>3.1.1 Allegro con brio</i>	<i>67</i>
<i>3.1.2 Moderato</i>	<i>74</i>
<i>3.1.3 Allegro Scherzoso</i>	<i>80</i>
3.2 Primeira Suite Brasileira	87
<i>3.2.1 Análise</i>	<i>88</i>
<i>3.2.1.1 Velha Modinha</i>	<i>88</i>
<i>3.2.1.2 Suave Acalanto</i>	<i>90</i>

3.2.1.3 Saudosa Seresta.....	92
3.3 Sonata Breve	96
3.3.1 Análise.....	97
3.3.1.1 Primeiro movimento: <i>Enérgico</i>	97
3.3.1.2 Segundo movimento: <i>Sombrio – Largo e pesante</i>	107
3.3.1.3 Terceiro movimento: <i>Impetuoso</i>	113
4.1 Três Estudos em forma de Sonatina	120
4.1.1 Allegro con brio	121
4.1.1.1 <i>Agógica</i>	121
4.1.1.1.1 Intérprete 1 - Andamento médio por trechos:.....	121
4.1.1.1.2 Intérprete 2 - Andamento médio por trechos:.....	124
4.1.1.1.3 Intérprete 3 - Andamento médio por trechos:.....	125
4.1.1.2 <i>Articulação</i>	127
4.1.1.2.1 Intérprete 1.....	127
4.1.1.2.2 Intérprete 2.....	128
4.1.1.2.3 Intérprete 3.....	130
4.1.1.3 <i>Dinâmica</i>	131
4.1.1.3.1 Intérprete 1.....	131
4.1.1.3.2 Intérprete 2.....	132
4.1.1.3.3 Intérprete 3.....	133
4.1.2 Moderato	135
4.1.2.1 <i>Agógica</i>	135
4.1.2.1.1 Intérprete 1- Andamento médio por trechos:.....	135
4.1.2.1.2 Intérprete 2 - Andamento médio por trechos:.....	136
4.1.2.1.3 Intérprete 3 - Andamento médio por trechos:.....	138
4.1.2.2 <i>Articulação</i>	139
4.1.2.2.1 Intérprete 1.....	139
4.1.2.2.2 Intérprete 2.....	140
4.1.2.2.3 Intérprete 3.....	140
4.1.2.3 <i>Dinâmica</i>	142
4.1.2.3.1 Intérprete 1.....	142
4.1.2.3.2 Intérprete 2.....	143
4.1.2.3.3 Intérprete 3.....	144
4.1.3 Allegro scherzoso.....	145

4.1.3.1 <i>Agógica</i>	145
4.1.3.1.1 Intérprete 1 - Andamento médio por trechos:.....	145
4.1.3.1.2 Intérprete 2 - Andamento médio por trechos:.....	146
4.1.3.1.3 Intérprete 3 - Andamento médio por trechos:.....	148
4.1.3.2 <i>Articulação</i>	149
4.1.3.2.1 Intérprete 1.....	149
4.1.3.2.2 Intérprete 2.....	150
4.1.3.2.3 Intérprete 3.....	151
4.1.3.3 <i>Dinâmica</i>	152
4.1.3.3.1 Intérprete 1.....	152
4.1.3.3.2 Intérprete 2.....	153
4.1.3.3.3 Intérprete 3.....	154
4.1.4 Considerações interpretativas	155
4.1.4.1 <i>Primeiro movimento</i>	155
4.1.4.2 <i>Segundo movimento</i>	162
4.1.4.3 <i>Terceiro movimento</i>	166
4.2 Primeira Suite Brasileira	169
4.2.1 Primeira Suite Brasileira: <i>Velha Modinha</i>	169
4.2.1.1 <i>Agógica</i>	169
4.2.1.1.1 Intérprete 1 - Andamento médio por trechos:.....	169
4.2.1.1.2 Intérprete 2 - Andamento médio por trechos:.....	171
4.2.1.1.3 Intérprete 3 - Andamento médio por trechos:.....	173
4.2.1.2 <i>Articulação</i>	174
4.2.1.2.1 Intérprete 1.....	174
4.2.1.2.2 Intérprete 2.....	175
4.2.1.2.3 Intérprete 3.....	175
4.2.1.3 <i>Dinâmica</i>	176
4.2.1.3.1 Intérprete 1.....	176
4.2.1.3.2 Intérprete 2.....	177
4.2.1.3.3 Intérprete 3.....	178
4.2.2 Primeira Suite Brasileira: <i>Suave Acalanto</i>	179
4.2.2.1 <i>Agógica</i>	179
4.2.2.1.1 Intérprete 1- Andamento médio por trechos:.....	179
4.2.2.1.2 Intérprete 2 – Andamento médio por trechos:.....	180

4.2.2.1.3 Intérprete 3 – Andamento médio por trechos:	181
4.2.2.2 <i>Articulação</i>	183
4.2.2.2.1 Intérprete 1.....	183
4.2.2.2.2 Intérprete 2.....	183
4.2.2.2.3 Intérprete 3.....	184
4.2.2.3 <i>Dinâmica</i>	184
4.2.2.3.1 Intérprete 1.....	184
4.2.2.3.2 Intérprete 2.....	185
4.2.2.3.3 Intérprete 3.....	186
4.2.2.4 <i>Comparativo</i>	186
4.2.3 Primeira Suíte Brasileira: Saudosa Seresta	187
4.2.3.1 <i>Agógica</i>	187
4.2.3.1.1 Intérprete 1 - Andamento médio por trechos:.....	187
4.2.3.1.2 Intérprete 2 - Andamento médio por trechos:.....	189
4.2.3.1.3 Intérprete 3 - Andamento médio por trechos:.....	190
4.2.3.2 <i>Articulação</i>	191
4.2.3.2.1 Intérprete 1.....	191
4.2.3.2.2 Intérprete 2.....	191
4.2.3.2.3 Intérprete 3.....	192
4.2.3.3 <i>Dinâmica</i>	192
4.2.3.3.1 Intérprete 1.....	192
4.2.3.3.2 Intérprete 2.....	193
4.2.3.3.3 Intérprete 3.....	194
4.2.4 Considerações interpretativas	195
4.2.4.1 <i>Velha Modinha</i>	195
4.2.4.2 <i>Suave Acalanto</i>	196
4.2.4.3 <i>Saudosa Seresta</i>	197
4.3 Sonata Breve	197
4.3.1 Primeiro movimento – Enérgico	198
4.3.1.1 <i>Agógica</i>	198
4.3.1.1.1 Intérprete 1 - Andamento médio por trechos:.....	198
4.3.1.1.2 Intérprete 2 - Andamento médio por trecho:	200
4.3.1.1.3 Intérprete 3 - Andamento médio por trechos:.....	202
4.3.1.2 <i>Articulação</i>	205

4.3.1.2.1 Intérprete 1.....	205
4.3.1.2.2 Intérprete 2.....	207
4.3.1.2.3 Intérprete 3.....	209
<i>4.3.1.3 Dinâmica</i>	<i>210</i>
4.3.1.3.1 Intérprete 1.....	210
4.3.1.3.2 Intérprete 2.....	212
4.3.1.3.3 Intérprete 3.....	214
4.3.2 Segundo movimento – Sombrio – Largo e pesante	216
<i>4.3.2.1 Agógica.....</i>	<i>216</i>
4.3.2.1.1 Intérprete 1 - Andamento médio por trechos:.....	216
4.3.2.1.2 Intérprete 2 - Andamento médio por trechos:.....	218
4.3.2.1.3 Intérprete 3 - Andamento médio por trechos:.....	219
<i>4.3.2.2 Articulação</i>	<i>220</i>
4.3.2.2.1 Intérprete 1.....	220
4.3.2.2.2 Intérprete 2.....	221
4.3.2.2.3 Intérprete 3.....	222
<i>4.3.2.3 Dinâmica</i>	<i>223</i>
4.3.2.3.1 Intérprete 1.....	223
4.3.2.3.2 Intérprete 2.....	224
4.3.2.3.3 Intérprete 3.....	225
4.3.3 Terceiro movimento – Impetuoso.....	227
<i>4.3.3.1 Agógica.....</i>	<i>227</i>
4.3.3.1.1 Intérprete 1 - Andamento médio por trechos:.....	227
4.3.3.1.2 Intérprete 2 - Andamento médio por trechos:.....	228
4.3.3.1.3 Intérprete 3 - Andamento médio por trechos:.....	230
<i>4.3.3.2 Articulação</i>	<i>231</i>
4.3.3.2.1 Intérprete 1.....	231
4.3.3.2.2 Intérprete 2.....	232
4.3.3.2.3 Intérprete 3.....	234
<i>4.3.3.3 Dinâmica</i>	<i>235</i>
4.3.3.3.1 Intérprete 1.....	235
4.3.3.3.2 Intérprete 2.....	236
4.3.3.3.3 Intérprete 3.....	237
4.3.4 Considerações interpretativas	238

<i>4.3.4.1 Primeiro movimento</i>	238
<i>4.3.4.2 Segundo movimento</i>	242
<i>4.3.4.3 Terceiro movimento</i>	244
Conclusão	246
Referências Bibliográficas	251
Apêndice – Programas de Recitais de Doutorado	255

Introdução

O estudo interpretativo do repertório para piano tem estado, em sua maioria, restrito às obras de compositores alemães, franceses e russos, embora em Portugal e no Brasil já se possa encontrar inúmeros trabalhos ou estudos de obras de seus compositores. O fato da Europa ter produzido um grande volume de repertório para o instrumento e compositores que estabeleceram uma tradição pianística consistente, talvez explique o volume de interpretações e pesquisas sobre o repertório e a técnica pianística.

A formação do músico pianista, em geral, independentemente de sua nacionalidade, passa pela aquisição de ferramentas técnicas, ao longo dos anos de sua formação, que incluem a capacidade de tradução da notação do repertório europeu e, conseqüentemente, a de usar seus paradigmas interpretativos também na leitura de obras de compositores de fora da Europa, considerando a centralidade cultural que o continente europeu exerceu e ainda exerce na cultura musical ocidental.

As decisões interpretativas necessárias na performance musical demandam do músico-intérprete uma reflexão analítica sobre os aspectos texturais e de expressividade da composição e de sua interpretação, assim como uma descrição dos diálogos presentes, suas questões e possibilidades interpretativas.

À luz de tais considerações, proponho neste estudo uma análise qualitativa da partitura da interpretação, em obras para piano de Oscar Lorenzo Fernández, com a finalidade de construir possibilidades e decisões interpretativas, a partir da análise de sua estrutura formal, de seu discurso e de sua conseqüente relação com as indicações dos componentes de expressividade, que se delimitam nesse trabalho às indicações de agógica, dinâmica e articulação.

Problema

Entre os anos de 1900 e 1950, durante os seus movimentos musicais nacionalistas e modernistas, o Brasil testemunhou uma busca de liberdade e independência na composição musical com relação às tradições europeias, como atesta Andrade (1928). Porém, o complexo enraizamento cultural europeu, africano e indígena trouxe novos desafios na construção da identidade nacional musical brasileira. Como conseqüência dessas misturas étnicas, tais como ocorreram no país, no âmbito da música de concerto, essa construção se mostrou incapaz de se

desvincular da força da identidade europeia, o que acabou proporcionando um conceito mais amplo e plural, até mesmo colonial, dentro do fenômeno nacionalista brasileiro.

A proposta nacionalista musical, no Brasil, que será tratada mais detalhadamente no segundo capítulo deste estudo, consiste basicamente na criação de um idioma musical, utilizando-se de elementos rítmicos e melódicos do folclore popular brasileiro, da música popular urbana, mas ainda baseada na estrutura harmônica e formal da composição europeia. Muito já foi escrito a respeito dos conflitos e oportunidades resultantes dessa miscigenação, como em Buarque de Holanda (1936) e Ribeiro (1995). Meu interesse aqui, no entanto, é explorar os desmembramentos interpretativos resultantes dessa miscigenação, em questões experimentadas na performance de algumas obras do compositor Oscar Lorenzo Fernández, no que diz respeito às escolhas dos elementos a considerar na performance, levando em conta as diferentes expressividades presentes na sua música, assim como ocorre em obras de outros compositores do período nacionalista brasileiro.

Na interpretação, essas escolhas passam pela maneira como o intérprete manipula as indicações de expressividade presentes na partitura no momento da performance. E seus parâmetros parecem ser também responsáveis pela realização dos elementos discursivos culturais presentes na sua representação escrita e a maneira como são realizados revela o estilo do intérprete. A realização dos componentes de expressividade musical, a princípio não indicados, no Barroco e no início do Classicismo, seguia a caracterização inerente ao estilo das danças e articulações idiomáticas, sugeridas pela textura, envolvendo um conhecimento tácito dos músicos, ali presentes, e que, com o passar do tempo e do desenvolvimento composicional, instrumental e técnico, e principalmente, à medida que o papel do intérprete se destacava do compositor, a composição foi se tornando cada vez mais detalhada, com indicações cada vez mais específicas por parte do compositor.

Ao lidar com esses elementos, na obra de Lorenzo Fernández, o intérprete terá que tomar diversas decisões no momento de definir como manipular os componentes de expressividade musical sugeridos pelo compositor. Considero, em especial, a dimensão da *temporalidade* da obra, que não deixa de ter relação íntima com os elementos da forma, da textura e do estilo interpretativo. Além do mais, ela se mostra diretamente associada à representação do caráter da peça na performance.

As texturas das obras para piano selecionadas para esta reflexão apontam que o compositor tenha conseguido atingir o ideal de brasilidade buscado pelo movimento modernista nacionalista, conforme proposto por Mário de Andrade, considerando o emprego harmônico afrancesado, melodias inspiradas no folclore e a rítmica inerente da cultura afro-brasileira

presente na textura e nas articulações da escrita. Porém, com vistas à performance, a maneira como estão propostas as indicações de agógica, dinâmica e pedal, poderão surgir questões relativas à escolha interpretativa de seus discursos.

A análise da obra de Lorenzo Fernández, da adaptação dos componentes de expressividade musical, presentes em sua escrita, de sua técnica pianística, integradas a outros elementos composicionais, como sua rítmica e células melódicas, características da música nacionalista brasileira, empregados num modelo formal e harmônico da prática comum europeia, mostra que, se por um lado, o compositor conseguiu atingir o objetivo composicional do Modernismo e Nacionalismo brasileiros, conforme proposto por Mário de Andrade, por outro, há ainda, na construção interpretativa dessas estruturas, algumas questões a serem respondidas pelo intérprete, no momento da performance: Qual seria a melhor maneira de interpretar suas indicações de expressividade? A que concepção de temporalidade (andamentos, realização da métrica, agógica) sua obra melhor se adequa? A partir disso, o intérprete pode se perguntar que abordagem se aproxima mais da ideia original do compositor e qual deve ser o limite do intérprete, no que concerne à fidelidade à partitura.

São questões relacionadas também a diferentes concepções interpretativas, por exemplo, na opção por uma maior submissão à partitura, de uma maior regularidade com as indicações de andamentos e à precisão na realização da rítmica, ou por uma abordagem mais livre, por vezes, mais condizente com a natureza da *tradição inventada* (folclore)¹, em termos melódico-rítmicos, a qual sugere uma maior flexibilidade e ginga, característica do ambiente popular, ou até mesmo uma mistura dessas.

A variedade estilística presente na composição brasileira nesse período, manifesta-se em diálogos presentes na textura dessas obras do compositor. Estes convergem para um discurso semântico interpretativo da obra e, conseqüentemente, estão interligados a aspectos expressivos na performance. A natureza eclética desse repertório induz uma experimentação expressiva na performance, procurando perceber as possibilidades interpretativas de seus diálogos e o alcance da liberdade do intérprete, e de que maneira essas decisões afetam concretamente o resultado sonoro da obra.

A partir desse problema, realizo aqui um estudo analítico de obras para piano de Lorenzo Fernández, com a intenção de formular uma proposta interpretativa amparada numa perspectiva crítica da performance gravada dessas obras. Para tanto, analiso algumas gravações de

¹ Segundo Costa (2017) a *tradição inventada* é quando se assume como verdade (senso comum) elementos de outra cultura (africana) que já não são como sua origem, mas sim estilizados e recriados (Costa, 2017, p. 15).

diferentes intérpretes brasileiros de obras para piano do compositor. Ao final desse processo, busco construir minhas decisões interpretativas das obras em estudo, a partir dessa análise. Proponho a hipótese que, levando em consideração o contexto composicional, biográfico e interpretativo do autor, em grande parte de sua obra, essa se adequa bem a uma leitura rigorosa da partitura na interpretação, enquanto consciente dos diálogos culturais ali existentes.

Objeto

A obra para piano de Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948) é fruto de um olhar singular do Brasil. Filho de espanhóis, recebeu da língua e de outros importantes aspectos culturais hispânicos uma maneira especial de olhar e de evocar sua própria pátria. Seu encantamento e paixão pela cultura brasileira estampam-se nas nuances expressivas de sua obra, de forma estruturada e refinada. Seu empenho como educador, somado às suas escolhas composicionais, intensificaram sua atividade artística e o definiram como um dos pilares da música brasileira.

O compositor, um dos expoentes do modernismo e nacionalismo brasileiro, ao lado de Villa-Lobos (1887-1958), Luciano Gallet (1893-1931), Francisco Mignone (1897-1986), Camargo Guarnieri (1907-1993) e Mario de Andrade (1893-1945), desenvolveu um extenso trabalho no Brasil em diversas frentes, atuando como compositor, professor, regente, articulador educacional e cultural, poeta e diretor. Compôs, além de sua produção pianística, obras para diferentes formações: duos, trios, quartetos, quintetos, um ciclo de 42 canções para voz e piano, coro, e grupo orquestral, incluindo sinfonias, concertos e uma ópera. Em seu catálogo composicional, contam-se 33 obras dedicadas ao piano, somando 82 títulos, que incluem desde peças isoladas até movimentos de suítes, sonatas e coleções.

O presente estudo procurou se concentrar em obras situadas no período predominantemente nacionalista do compositor, considerando que, nessas obras, ele procura mesclar diferentes processos, a saber: a escrita romântica, impressionista e moderna, em diálogo com uma rítmica e melódica oriundos da música popular folclórica e urbana brasileira.

Assim, para os critérios de seleção do objeto, consideraram-se as obras que se inserem diretamente no período moderno nacionalista, entre 1929-1947, sua relevância pianística dentro do repertório e a sua disponibilidade em gravações. Assim, proponho a análise das seguintes obras: *Três Estudos em Forma de Sonatina* (1929), *Primeira Suite brasileira para piano* (1936) e a *Sonata Breve* (1947).

Estado da arte

A obra de Lorenzo para piano, principal eixo de sua produção, vem sendo estudada e interpretada há alguns anos por músicos e pesquisadores no Brasil, como Filho (1996), Póvoas (1990) e Reis (2000). Dentre os 15 trabalhos encontrados na base de teses e dissertações da CAPES, o primeiro trabalho data-se de 1990. Na sua maior parte, trata-se de estudos focados na análise estrutural e formal de sua escrita e na aplicação pedagógica do seu repertório de iniciação e de nível intermediário. Não foram encontrados registros de investigações voltada para questões ligadas à interpretação de sua obra.

Dentre os estudos realizados de obras do compositor, a sua maioria se concentra no repertório para piano solo e para canto. Os trabalhos restantes englobam estudos analíticos de sua música de câmara, da sua obra orquestral e de sua ópera. De facto, Villalba (2001) concentra-se na *Suite Op.37*, para quinteto de instrumentos de sopro; Pinto (2004) realizou *Um estudo analítico do Batuque, da Suite “Reisado do Pastoreio”*, Peres (1994), por seu turno, focou-se na ópera *Malazarte*. Entre as dissertações de mestrado que têm como objeto de estudo obras que fazem parte do *corpus* da atual pesquisa, encontram-se trabalhos sobre as *Suites Brasileiras para piano*, os *Três Estudos em Forma de Sonatina* e a *Sonata Breve*, de Filho (1996), Rangel (1993) e Póvoas (1990), respetivamente.

O trabalho que se refere às *Suites Brasileiras para piano* tem um enfoque analítico que ressalta o seu aspecto formal. Neste trabalho, Araújo Filho (1996) procura estabelecer uma comparação entre as três suítes que compõem o ciclo, demonstrando o processo criativo do compositor na estruturação lógica e sistemática das obras. O autor procura também identificar a relação de equilíbrio estrutural entre elas, assim como a coerência entre o título e o seu desenvolvimento musical. O trabalho revela uma linha crescente de dificuldade entre elas, sugerindo uma possível preocupação do compositor com a função didática dessas obras.

Na sua dissertação de mestrado, Rangel (1993), procura demonstrar que os *Três Estudos em Forma de Sonatina* constituem uma síntese de estética musical nacionalista do compositor, por possuir características nacionalistas de suas obras posteriores para o piano e retratarem sua concepção de música nacionalista brasileira para esse instrumento. Trata-se de um estudo analítico, no seu aspeto formal, na sua estrutura musical e nos seus aspectos interpretativos, além de uma comparação com outras obras do autor, de seus contemporâneos e de autores anteriores, que adotaram o nacionalismo brasileiro em sua composição. A autora também procura explicar princípios interpretativos e estilístico da obra.

Na sua dissertação de mestrado, Póvoas (1990) faz uma análise da estrutura da *Sonata Breve*, a partir de sua célula motívica germinal, apontando seu desenvolvimento no decorrer de toda a obra e os reflexos dessa análise na sua interpretação. Trata-se do único estudo realizado até agora sobre essa sonata, o qual será utilizado como referência na nossa análise.

Destacam-se também dois trabalhos sobre a obra para canto e piano, de Mainhard (2014) e Pádua (2009). Neles, as autoras fazem importantes contextualizações biográficas e historiográficas, propondo diferentes abordagens. Mainhard, a partir de uma análise interpretativa de treze das canções, propõe uma edição das obras e a demonstração da aplicabilidade pedagógica do repertório em questão. Já Pádua, por seu turno, aborda a relação semiótica entre poesia e música em algumas das canções, construindo a imagem do compositor através de suas canções e seus textos, sua biografia e enquadramento histórico. Apesar de serem trabalhos que investigam o repertório de canto, com diferentes enfoques, contribuirão como embasamento teórico para a composição biográfica e contextualização histórica desta tese.

Outros estudos abordando a sua obra de um ponto de vista pedagógico, como os de Reis (2000) e Aversa (2001), demonstram como o viés didático está presente na produção de Lorenzo Fernández. O compositor foi fundador do Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro e desenvolveu atividades significativas na área da educação do país, dedicando-lhes grande parte de seu tempo. Uma significativa parte de sua obra para piano tem como temática principal o universo infantil. Ademais, o conteúdo técnico e musical parece ter sido organizado de uma forma clara, sistemática e acessível ao desenvolvimento do aluno de piano, de seu desenvolvimento físico e musical.

No que diz respeito ao registro fonográfico de sua obra, disponibilizado até ao momento, foram encontradas poucas gravações em CD, correspondendo estas, em sua maioria, a produções independentes. Foi identificado um vasto número de vídeos amadores, que cercam, em sua maior parte, as obras do repertório infantil. Há um único registro de gravação integral de sua obra para piano, gravado pelo pianista Miguel Proença. Apesar disso, consideramos ter obtido registros suficientes para a realização do presente estudo.

O estudo da interpretação do repertório desse compositor ainda é escasso, como já afirmei anteriormente, o que, de maneira geral, configura uma situação semelhante à de outros compositores do piano brasileiro. De acordo com as gravações existentes, há pouco consenso interpretativo na maneira como cada intérprete usa os componentes de expressividade musical em relação aos diálogos presentes em sua textura, o que levanta a questão sobre o estilo interpretativo, também comum a outros compositores contemporâneos a Lorenzo Fernández. O limitado número de edições das obras, estudos sobre a sua produção pianística e poucos

registros fonográficos das mesmas resultam em um conhecimento ainda superficial e generalizado desse material.

Metodologia

Para a realização deste estudo analítico, procuramos considerar a obra como um todo, tendo em mente fatores intrínsecos e extrínsecos relacionados tanto com a escrita como com a respetiva realização sonora. Isso implicou uma abordagem do contexto estético da obra, uma análise da expressividade e sua relação com a interculturalidade, presente no texto musical, e de sua interpretação nas gravações. Para finalizar, apresentamos os resultados de um processo de experimentação que conduziram a algumas sugestões concretas para performance.

Na primeira parte do trabalho (capítulos 1 e 2) procuramos contextualizar e nos aproximar dos movimentos estéticos e interpretativos em que essa obra se insere, assim como da vida pessoal e profissional do compositor. Iniciamos o texto apresentando o conceito da expressividade musical e o seu papel na interpretação. A seguir, discorremos sobre as correntes estéticas predominantes nesse contexto, o nacionalismo musical brasileiro, e suas intercorrências na construção de diálogos interculturais, observando os traços das escolas composicionais e interpretativas europeias e seu impacto sobre o piano brasileiro, assim como os elementos de *brasilidade* que se incorporam à produção musical no referido contexto. Encerra-se esta primeira parte com um levantamento biográfico do compositor e de sua produção para o piano.

Na segunda parte (capítulos 3 e 4), referente à análise, buscamos apresentar os diálogos presentes em cada obra, juntamente com a estrutura formal básica e as indicações de expressividade na partitura. Procuramos extrair do texto musical a maneira como esses diálogos se apresentam, e como a expressividade da obra, aqui, os parâmetros da agógica (andamentos, movimentações temporais e *rubato*), da dinâmica, da articulação, insere-se nesses diálogos. Esta análise precede a análise das gravações, com intuito de servir como referência comparativa entre o texto musical e a respetiva performance, por parte de diferentes intérpretes. Após cada análise exponho considerações interpretativas relativas à análise das gravações, à experiência e a *insights* obtidos no processo de construção da performance das obras em estudo.

Na contextualização preliminar, procuramos conferir uma visão das principais correntes estéticas e seu desenvolvimento entre os anos de 1850 e 1950, fazendo uma reflexão sobre a situação das escolas interpretativas na Europa e seus diálogos com o Brasil. Para essa

abordagem, utilizamos como referencial teórico as obras de De Candé (1994), Rosen (1995), Andrade (1991, 2006, 2006), Mariz (2006) e Wisnik (1977).

Quanto à análise das partituras, voltadas para a performance, seguimos como referência o texto de John Rink (2007) e Dante Grela (2004), pensando na sua aplicabilidade relativa à organização de um esqueleto estrutural básico da composição e visualização das possíveis implicações com suas expressividades, presentes na textura e nos componentes de expressividade musical indicados pelo compositor, e sua interpretação nas gravações. Para falar da expressividade do discurso musical nessas obras, utilizo a teoria de tópicos, assentada em Ratner (1980) e Agawu (2009), tendo como referência para os tópicos especificamente afro-brasileiros trabalhos de Salles (2016), Cazarré (2001), Piedade (2012) e Costa (2017). Nesta abordagem realizamos, a partir do texto musical, gráficos de andamento (relativos a andamentos e agógica) e de dinâmica, assim como sua estrutura formal básica, a partir de unidades formais maiores até as relativas às tonalidades e frases, considerando esta última apenas quando identificado qualquer questão interpretativa. Procuramos delinear as relações entre as indicações de expressividade com a estrutura formal e a de diálogos, para servir como referência na análise das propostas interpretativas das gravações e também para a construção da performance do autor.

Para a análise das gravações, tomamos como referência o texto “*Objective Expression*” de Nicholas Cook (2013), considerando a temática, o período interpretativo em estudo, os parâmetros em análise e suas consonâncias com a estética aqui abordada. Nesse processo, selecionamos três diferentes gravações de cada obra do corpus. A seleção dessas interpretações se deu basicamente por serem estas as únicas, de nível profissional, disponíveis em meios digitais. Para extração e visualização de dados dessas gravações, quando necessário, em forma de gráficos de andamento e intensidade, utilizamos os softwares *Sonic Visualiser* e *Microsoft Excel*.

Estilo

A importância do estudo analítico interpretativo, na construção da performance, tanto para a clareza do discurso musical, quanto para a identificação de suas problemáticas técnicas de realização, assenta na compreensão da tripla natureza composicional, instrumental e estilística da obra estudada, fatores a serem observados para a construção de sua performance. Assim, procura-se, no momento da preparação do repertório, compreender o seu estilo

interpretativo, levando em consideração a forma como seu contorno expressivo, principalmente temporal, é interpretado.

A definição do estilo interpretativo apropriado à performance de obras de um dado compositor, inscreve-se numa tradição interpretativa construída, ao longo dos anos, a partir de informações composicionais e biográficas perpassadas também de professor para aluno, e que, de maneira geral, apontam para um cuidado e um respeito ao texto musical, como ocorre com escolas pianísticas franco-alemãs, como afirma Lourenço (2004). Mariz certifica essa prática em sua obra, quando cita Villa-Lobos, em Paris: “Nessa época, Isidor Philipp e Marguérite Long, famosos professores de piano, enviaram-lhe alunos a fim de que Villa-Lobos lhes ensinasse a tocar a sua música com o estilo apropriado” (Mariz, 2005, p.149).

Cada compositor tem uma maneira própria de dispor as camadas de expressividade em sua escrita: os parâmetros instrumentais adotados, a escolha melódico-harmônica, rítmica, bem como as indicações de expressividade. Esse trabalho, além de procurar situar o repertório, em termos pianísticos, também busca que resultado sonoro se obtém, na medida do possível, quando se interpreta a expressividade dentro dos diálogos pré-estabelecidos pelo compositor.

O entendimento da obra, enquanto partitura, mas principalmente, de como essa é manifesta na performance, conduziu a pesquisa para uma busca de informações nos seus diversos espectros disponíveis, textuais (partitura), interpretativo (performance gravada), contextual (biográfico e histórico) e experimental. Isso se dá porque entendemos que, para abordar uma obra de natureza eclética como a de Lorenzo Fernández, seja necessária uma abordagem múltipla. Há aspectos interpretativos, no repertório instrumental, que, de maneira geral, fogem a uma interpretação norteadada por uma lente única, sendo então necessárias a inserção e a cooperação de outras perspectivas analíticas.

Nesta perspectiva, a investigação parte das seguintes questões:

- Que aspectos analíticos e histórico-biográficos podem nortear o intérprete nas escolhas expressivas nas obras de Lorenzo Fernández?
- De que maneira as referências presentes em sua escrita interferem em decisões interpretativas na sua performance?
- Que possibilidades interpretativas desse texto musical, na performance, surgem a partir desta análise?

1 Interpretação Musical e Expressividade

As camadas de expressividade presentes numa obra musical constituem-se elementos de reflexão para o intérprete na preparação de um repertório para a performance. A expressividade a partir de sua essência manifesta-se, na nossa compreensão, na obra em si e nos mecanismos de integração entre o intérprete e a obra, através da realização de seus parâmetros e indicações pré-estabelecidas pelo compositor.

Procuramos apresentar nesse texto, conceitos que embasam esta visão de investigação aqui proposta, assim como apresentar os componentes de expressividade musical e tópicos que estão em análise.

1.1 Expressividade na obra para piano

Ser expressivo, antes de mais nada é se comunicar, se fazer entender, é valorizar tanto o discurso quanto sua recepção, algo que está em constante variação, demandando do intérprete flexibilidade. Uma das definições que o dicionário Aurélio dá para a palavra “expressão” corresponde ao modo como o gesto, a voz ou a fisionomia revelam ou denotam a intensidade de um sentimento. Em música, segundo White (2011), para o verbete do Oxford Companion to Music, o termo “expressão” diz respeito tanto a qualidades expressivas de uma performance quanto a qualidades inerentes a uma obra musical. Nessa pesquisa, a expressão musical é concebida como um meio, através do qual, o intérprete pode se comunicar ou se expressar, através de aspectos técnicos e maneiras singulares de manipular parâmetros de expressividade.

Scruton (1997), ao contrário de outros pensadores, ao conceituar o termo “expressão”, não reduz o sentido de uma obra de arte ao caráter comunicador desta, embora a considere comunicativa. Para ele a obra de arte tem o poder de despertar metáforas em nós, algo que ele descreve como ‘Mistério’, porém essa não tem o poder de tornar a metáfora em algo literal (Scruton, 1997, pp. 140-141). O autor ainda propõe que “expressão” pode ter dois sentidos: um transitivo e um intransitivo. A expressão no sentido transitivo implica algo que está sendo expresso, ao passo que, no sentido intransitivo, não há algo específico sendo expresso, senão uma impressão inespecífica que deriva dos paradigmas prototípicos humanos de expressividade. Para Scruton, a expressividade musical é quase sempre do segundo tipo, intransitiva (Scruton, 1997, pp. 157-158). A partir disso, podemos concluir que expressão em música perpassa por diferentes camadas de expressividade que envolve a música enquanto

partitura e são realizadas pelo intérprete na performance através da manipulação de parâmetros indicados pelo compositor, como os de agógica, de dinâmica e de articulação.

Estudos da expressividade musical abrangem diferentes perspectivas: psicológico-cognitiva, teórica, filosófica, pedagógica, entre outras (cf. Ferigato & Freire, 2015, p.81). No campo da performance musical, pode-se destacar pesquisadores que têm contribuído em grande valor para áreas da psicologia da música, da cognição musical como, Erik Clarke, Alf Gabrielsson, John Sloboda e Patrik Juslin (Loureiro, 2006). Trabalhos recentes, relacionados à prática e aperfeiçoamento da preparação da performance, têm conduzido o tema para novos patamares, desmistificando seu status de inatingibilidade. Em um estudo de Benetti (2013), o autor entrevista pianistas de alto nível profissional, elencando componentes interpretativos (articulação, tempo, fraseado, pedalização) considerados por estes os mais importantes a serem trabalhados, para se obter bons resultados expressivos na performance. Assim também, a partir dos resultados do estudo, o autor aponta uma relação entre os parâmetros e a condição destes estarem associados a outros aspectos da bagagem intelectual do pianista, que envolvem o estilo, a compreensão musical do contexto e das características específicas da passagem em questão, o conhecimento da estrutura da obra e o domínio da técnica pianística.

Os componentes de expressividade musical são recursos que constituem a performance como parâmetros submetidos às ações do intérprete, onde este imprime sua assinatura, tais como agógica, articulação, dinâmica, fraseio e pedalização. A manipulação destes está condicionada, na maioria das vezes, a um estilo interpretativo, a partir da relação do intérprete com a partitura e com tradições e escolas interpretativas, não necessariamente com uma época – um estilo que diferencia cada compositor na prática interpretativa, como é o caso dos clássicos, Haydn e Mozart, os românticos alemães, como Brahms e Schumann, ou à especificamente a um determinado compositor, como Chopin.

A temporalidade, ou a agógica, que de acordo com Rink (2007), reside no coração da performance, está sujeita a constantes variações interpretativas e estilísticas. Talvez por isso, alguns compositores se colocaram numa posição de prescrever aos intérpretes em maior riqueza de detalhes expressivos, ou seja, quando propõem essa estrutura de forma definitiva. Isso é algo que se manifesta mais veementemente no Romantismo e no Modernismo, e é também o caso dos intérpretes compositores, como, por exemplo, Ravel. Contraste-se a isso a prática no Barroco, na qual a agógica era deixada à cargo dos músicos, imersos numa tradição oral.

Além disso, a temporalidade na performance funciona como uma ponte entre diferentes universos culturais musicais. Cada intérprete traz consigo sua temporalidade cultural que tem

de ser associada à temporalidade de cada repertório. Quando o intérprete deixa escapar sua temporalidade em detrimento da temporalidade da obra, cria-se uma nova possibilidade temporal, proporcionando à interpretação um sentido inclusivo. Isso acontece, pois, apesar do intérprete sempre se esforçar em traduzir a natureza original temporal de determinado repertório, este deixa ocasionalmente escapar algo próprio de sua natureza temporal cultural.

Howat (1995) menciona as decorrentes contradições existentes no entendimento da questão temporal na interpretação da música francesa, alemã e escola vienense (p. 8), que foram as grandes linhas linguísticas hegemônicas de influência na composição, presentes na música de concerto de tradição européia, e conseqüentemente, na brasileira e que, pelo que parece, esta também absorveu em sua composição, na forma de interrogações, quanto à colocação da temporalidade dentro de sua expressividade.

1.2 Expressividade e diálogo

Ao nos adentrarmos a camadas que compõem expressivamente a natureza de uma obra, como sua textura e sua estrutura formal, percebemos a expressividade com um meio articulador entre essas estruturas, o intérprete e o ouvinte. Assim, o discurso embutido na textura da obra, assim como nos títulos, serve como guia interpretativo para decisões a respeito de questões expressivas. Se por um lado temos algo objetivo intrínseco à própria obra, por outro estamos num campo também externo mais subjetivo, o da interpretação, de caráter contextual e que varia de ambiente, escutas e tradições. Logo temos a presença da comunicação em duas linhas, uma dentro da própria estrutura da obra e outra, dentro da tradição interpretativa, constituída por diferentes lentes.

Cortot (1980), por exemplo, em sua obra, aponta a importância de o intérprete conhecer as características provenientes de um determinado estilo nacional (Cortot, 1980, p.18). Em relação a arte francesa, ele até diz que o intérprete estrangeiro precisa se esforçar para traduzir aspectos de sua beleza que se além a discricção, à medida, ao equilíbrio perfeito, à uma emoção não projetada etc. (Cortot, 1980, p.54). O autor, no *Principes rrationels de la technique pianistique*, indica, a partir da textura, os elementos pianísticos ali presentes, que dialogam entre diversas obras do repertório tradicional, de maneira a variar sua dificuldade de realização técnica (Cortot, 1928). Nesse caso a técnica desenvolvida por cada repertório passa a se tornar também um determinado estilo de escrita, que pode até ser compreendido como determinado um tipo tópico, como é o caso das oitavas “de” Liszt, do *legato* em Brahms etc.

O processo interpretativo musical está sujeito a contradições, assim como a composição. A busca por uma interpretação original ou fidedigna em relação ao trato com a partitura, parecem estar presentes na construção das escolas interpretativas na Europa e contribuíram para o surgimento de uma enorme variedade de interpretações de uma mesma obra, formando um grande acervo internacional de gravações.

O desenvolvimento da textura composicional trouxe novos desafios técnicos ao intérprete e contribuiu para o surgimento de novos estilos interpretativos. E as indicações de expressividade, cada vez mais explicitadas pelo compositor, foi se tornando um referencial de qualidade na performance, cumprindo um papel também técnico, de propiciar a realização das novas texturas, ou melhor, de valorizá-las.

Conseqüentemente, surge nesse processo um “efeito retroativo”: obras antigas passaram a ser interpretadas segundo o mesmo critério das novas obras, com foco na sua estrutura de expressividade; a ausência de indicações passou a ser considerada como indicativa de uma expressividade “inexpressiva”. Os tópicos presentes na música europeia, entre o Barroco ao Romantismo, revelam, de certa forma, a presença de um diálogo entre elas concernente à construção de sua técnica e também dos estilos de sua realização, principalmente em relação a tradução da temporalidade e da articulação embutidas nessas obras. O repertório tradicional para piano está alicerçado sobre compositores na sua grande maioria pianistas, o que faz do rigor ao texto musical ser uma prática comum e recorrente de várias escolas interpretativas na Europa.

Ao trazermos a realidade composicional para o piano brasileiro, entre 1900 e 1950, temos como principais representantes da composição nacional para o piano, músicos que não tinham carreira como pianistas profissionais, como Villa-Lobos e que, apesar disso, como mostram registros fonográficos do compositor, detinha uma refinada intuição instrumental, independente de qual fosse este nas suas mãos. Através de suas obras dedicadas ao piano, o compositor conseguiu demonstrar uma linguagem pianística original e tecnicamente bem elaborada.

No caso de Lorenzo Fernández, supõe-se que suas escolhas de expressividade com a composição, possivelmente tenha experimentado pressão no sentido de se adequar ao projeto nacionalista de Mário de Andrade e Coelho Neto de unir códigos tão adversos, como o ritmo do negro, que tem em sua essência um gestual distante do presente na música de concerto, e juntamente uma linha melódica advinda dos cantos folclóricos, com uma harmonia tonal e estrutura formal tradicional, sem contar a escrita de predominância orquestral (em blocos) adaptada ao piano., .

A maneira como compositores brasileiros, nesse período, mesclou elementos texturais da música europeia em sua escrita, em específico na obra aqui estudada, o romantismo e impressionismo francês, elementos trabalhados por compositores como Chopin, Debussy, Stravinsky, dando um outro significado e contexto a esses elementos, principalmente rítmico, tornando esses elementos parte do grande tópico nacionalista, associado a outros elementos nacionais, oriundos da música folclórica popular.

Assim, a obra para piano de Lorenzo Fernández, num alinhamento ao movimento nacionalista modernista de Mário de Andrade e Coelho Neto, apresenta um leque de procedimentos composicionais, com utilização de tópicos variados, onde estão presentes elementos rítmicos e melódicos, oriundos da cultura popular urbana e folclórica afro-brasileira, bem como uma evocação aos instrumentos musicais que compõem a atmosfera nacionalista. Sua obra situa-se também cercada de outros aspectos culturais que estiveram presentes no Brasil nesse período, como a ópera e o pianismo chopiniano. É recorrente a utilização de textura de melodia acompanhada, em alguns movimentos das Suítes, que evocam as canções para canto e piano do compositor e também a textura em blocos. Assim, em função da natureza eclética da obra, os diálogos entre tópicos e referências culturais presentes parecem proporcionar diferentes possibilidades interpretativas da temporalidade na performance de algumas de suas obras.

A condução do tratamento agógico proposto por Lorenzo Fernández, bem como a realização da articulação e da dinâmica, parecem se abrir a diferentes perspectivas interpretativas e, ao mesmo tempo, estar em coesão com a proposta composicional. A escolha pelo intérprete em valorizar determinada referência presente, não necessariamente, parece se tornar uma nova proposta da obra. Se por um lado possa haver conflitos de tópicos (referências) na escrita do compositor, estamos também diante de uma maior possibilidade de variedade interpretativa desta obra, o que a meu ver é enriquecedor e contribui para um entendimento de um nacionalismo inclusivo, e que vai ao encontro da personalidade eclética do compositor.

Neste trabalho, consideramos a perspectiva da música como discurso, principalmente por estarmos lidando com uma obra que se situa num momento estético muito pontual, o Nacionalismo/Modernismo brasileiro, que tinha claramente em suas bases um objetivo educador e de projeção de um discurso nacionalista, no qual a música teria o papel de revelar um Brasil independente musicalmente, valorizando sua miscigenação cultural.

1.3 A partitura e a expressividade interpretativa

No processo interpretativo que antecede uma apresentação da obra, é que se constroem as escolhas que indicarão o lugar que ocupa o intérprete e o compositor na visão interpretativa específica. É nesse momento que se escolhe se a performance buscará uma realização da essência da obra mais voltada para seu caráter ou para sua estrutura formal, ou para uma nova proposta mais aberta, privilegiando a experiência musical do intérprete.

Daí, no meu entender, caso a opção seja por uma interpretação na qual o compositor esteja no centro e o intérprete, como um meio pelo qual a obra se projetará, seria importante saber primeiramente sobre a relação do compositor com a interpretação. Se o compositor trata sua partitura como um meio de projeção sonora, sujeito à diferentes contextualizações interpretativas (acústica, instrumento, época), como na música popular ou no Jazz, entre os anos 1920 a 1950, ou como um fim, a obra devendo ser projetada tal qual foi desenhada ou idealizada pelo autor.

O trato com a partitura, durante minha formação no Brasil, sempre me foi apresentada como uma parte secundária, tendo a sonoridade e a expressão em si, a partir de uma concepção mais aberta da obra, um lugar primordial a ser desenvolvido no processo de preparação da performance. Ao contrário de minhas experiências na Alemanha e França, onde me apresentaram o texto musical como o referencial primário no processo interpretativo. O texto musical no centro da interpretação. Se tratando do universo composicional brasileiro, que sempre teve uma ligação com a música na Europa e ao mesmo tempo, no Nacionalismo e Modernismo, sempre prezou pela originalidade e independência artística, para o intérprete fica mais complexo lidar com as escolhas interpretativas, do estilo adequado ao manejo da expressividade proposta por cada compositor.

Pelas pesquisas já realizadas e informações obtidas diretamente a filha de Lorenzo Fernández, parece que o compositor esperava que sua obra fosse tocada como proposta por ele, em relação ao rigor com a interpretação de sua partitura, mesmo que, por vezes, se demonstrava aberto a sugestões vindas de seus alunos ou intérpretes. Além do mais, percebe-se todo um processo em sua formação acadêmica, voltado para as questões da erudição musical, centradas na harmonia tradicional, no contraponto, na regência, sem falar da reverência do compositor pelos grandes mestres europeus, pelos mestres brasileiros que se formaram na Europa, e das constantes leituras de obras de autores franceses. Há também o cuidado com a edição e publicação de sua obra em vida, o que permite o intérprete maior segurança na leitura de suas indicações de expressividade.

De outro lado, há na imagem do compositor, uma relação amistosa com a música popular, não como músico, diferentemente de Villa-Lobos, mas sim como admirador, e que, no início de sua experiência com a música, praticava harmonização livremente (Baumann, 1995). Há também a presença da música popular espanhola constantemente nos saraus em sua casa, que digamos, tem um outro caráter popular em relação a brasileira, pensando que há nessa uma sonoridade, uma temporalidade e uma articulação mais distantes ao ritmo e gestual na música popular brasileira.

A partir disso, podemos pensar que o compositor não via a partitura apenas como uma ferramenta de orientação aberta, mas sim como a obra em si, e, imagino, enxergava o intérprete como um meio para projeção de suas ideias. Porém, não parece se tratar de uma leitura superficial, e sim da compreensão por parte do intérprete da obra e de suas múltiplas possibilidades, a partir de suas diferentes referências enquanto identidades. Sua filha afirma que “o compositor gostava de aprofundar com o aluno, através da obra, a uma busca por sua essência”.

Infelizmente não há registros de gravação desse repertório pelo compositor. O que diferentemente ocorre em obras de outros compositores músicos, como por exemplo, de Radamés Gnattali.²

1.4 Expressividade interpretativa no contexto da música popular e de concerto

Neste capítulo abordaremos, brevemente, sobre precisão e liberdade, em relação às indicações de andamento e articulação numa partitura, dentro do ambiente musical popular urbano-regionalista e de concerto, principalmente no que se refere aos andamentos e realização rítmica. Faço essa comparação a título de questionamento, considerando a forma como a expressividade está disposta nesta relação dentro do Nacionalismo brasileiro musical, que absorveu esta mistura.

Em experiências com a música popular urbana e com colegas que trabalham nesse meio, há um consenso de uma busca por todos os músicos, pelo controle do andamento, em toda sua amplitude, de forma internalizada, bem como da realização estável do ritmo da peça, caso contrário não seria possível a criação e improvisação solo ou em conjunto. Consideramos

² Uma revisão fonográfica em obras do compositor Radamés Gnattali, músico, o qual pertence a uma geração nacionalista a frente de LF, revela a partir de sua obra traços sonoros que apontam o mesmo cuidado de Lorenzo com a expressividade na escrita, além de outros aspectos composicionais. Porém, a existência de registros sonoros de Radamés aponta uma grande liberdade com a estrutura de expressividade proposta, demonstrando o uso da partitura pelo compositor apenas como um guia (Canaud, 2013).

também a temporalidade esteja sujeita à diferentes gêneros da música popular, assim como ocorre na música de concerto. Nesta há também muitas variações na maneira de se interpretar a questão rítmica, na realização mais autêntica de cada estilo, um problema comum a vários compositores e vários de diferentes períodos estéticos, como por exemplo a realização temporal das valsas e das mazurcas, que tem sua herança nos ritmos de origem popular, na Europa. Em processo similar, observa-se na música brasileira de concerto no período em questão que, os compositores também buscaram materiais rítmicos próximos a música popular, como o *tresillo*³ 3+3+2 ou 3+2+3, trazendo suas contradições temporais para interpretação de suas obras

Em relação a prática interpretativa dos andamentos e agógica na ópera, que marcou presença fortemente no Brasil no séc. XVIII e XIX, assim como a música renascentista é importante dizer que a liberdade advinda desse estilo interpretativo, na realização livre nas áreas e recitativos, acabou levando para a compreensão de um romantismo no Brasil, muito impregnado de liberdade na realização desse parâmetro.

Era comum nessa época também no Brasil, a prática intensa de transcrição das óperas europeias ao piano para muitas vezes serem tocadas como quase uma música popular, em casas da elite, em outros ambientes fora das salas de concerto. Há uma assimilação da ópera e de sua tradicional temporalidade, de sua liberdade, no trato com andamentos etc., para performance dos músicos de salão, em vista da popularidade desse gênero e de sua aproximação com o espírito da música popular.

Assim, não é possível justificar uma liberdade, em relação aos andamentos e articulação nas obras de Lorenzo Fernández, nas que dialogam com a valsa, moda, seresta, a partir de uma temporalidade inerente da música popular em si, mas sim, com a maneira como se dava a estilização da ópera numa época no Brasil, em que esse gênero imperava e a música de concerto se aproximava dos salões. O piano, idolatrado por uma burguesia do café, que até então só tocava valsas, noturnos, arias de ópera, começa a trazer um tipo de música mais tocada pelo violão em serenatas e na noite urbana, como as serestas, os choros, o maxixe, para uma construção técnica pianística basicamente de concerto. E isso, no meu entender, abre essa linguagem do compositor para várias possibilidades de interpretação.

Por um outro lado é necessário também olhar para a presença do piano no Brasil, principalmente através da música de Chopin, e de sua sombra em vários compositores

³ De acordo com Sandroni (2001), o *tresillo* é um paradigma rítmico formado a partir de um ciclo de oito pulsações com acentuação organizada em grupos de 3+3+2, primeiramente identificado na música cubana, mas amplamente utilizado na música latino-americana. Cazarré (2001) associa essa estrutura rítmica ao tópico *À la Havana*.

nacionalistas, quando adotam a linguagem romântica. A textura das obras, pode induzir o intérprete a uma leitura dos componentes expressivos de interpretação desse tipo repertório, na perspectiva de enquadrá-lo dentro de uma temporalidade europeia. Isto é, uma adoção, de certa estabilidade na realização dos andamentos. Aí podemos também acrescentar um rigor na realização das indicações de expressividade presentes na partitura de determinado compositor que adota estes procedimentos composicionais.

À medida que Lorenzo Fernández começa a adentrar mais na linguagem rítmica nacionalista, e já nas obras, mais elaboradas ritmicamente e harmonicamente, como nos *Três Estudos em forma de Sonatina*, na *Sonata Breve*, parece haver um equilíbrio de caráter e rítmico maior entre o que é proposto pelo compositor com a performance, favorecendo a uma interpretação que opte mais para um maior alinhamento da expressividade proposta com a performance. Já nas obras que evocam a música popular urbana e regionalista, como a *Modinha*, a *Seresta*, a *Toada*, o *Ponteio*, ou as danças afro-brasileiras, como o *Cateretê*, o *Jongo*, nas *Três Suites Brasileiras*, o trato com o andamento e a realização rítmica, podemos dizer, que se aproximam à música popular folclórica regional e urbana, em que observa-se um gesto/ginga conduzindo a realização melódica trazem questionamento interações em relação às melhores escolhas interpretativas de realização de agógica e andamento, diante de aspectos texturais que também denotam à características do piano romântico, como o cromatismo e as notas duplas paralelas.

1.5 Tópicos e referências

A obra de Lorenzo Fernández se situa num momento histórico brasileiro em que diferentes diálogos musicais estão circulando nos teatros, escolas, clubes e salões. A música italiana, francesa, russa e alemã e sua recepção pelos compositores naquele contexto, somadas ao desejo dos artistas de mesclar a brasilidade presente no universo musical brasileiro erudito e popular, desponta em uma nova sonoridade nacional. Partimos do pressuposto que, ao mesmo tempo em que a obra do compositor se comunica através de símbolos, inerentes ao universo, convencionalmente aceito, como afro-brasileiro, há também, em simultâneo, um diálogo referencial sutil, com a obra de outros compositores, como: Bach, Scriabin, Debussy, Villa-Lobos e Stravinsky, que se constrói a partir da organização da textura na partitura. Entender como as decisões interpretativas nas gravações se relacionam com efeitos na projeção dos diálogos propostos é o objetivo central deste trabalho. Assim, pretendemos demonstrar o que

se entende nesse trabalho como *diálogo* que, no presente, é colocado no limiar do conceito de Tópicos.

O objetivo, nesta seção, é apresentar um resumo dos conceitos de tópicos já desenvolvidos extensamente, em outros trabalhos, embora considere que é um tema de profunda complexidade e que carece de aprofundamento, principalmente no que se refere aos tópicos na música brasileira para piano. A presente pesquisa não objetiva realizar um estudo sobre tópicos brasileiros, embora, eventualmente, possa ser identificado algum que ainda não foi apresentado em trabalhos anteriores. Utilizaremos tópicos já elencados em outros trabalhos, em obras de outros compositores e também na de Lorenzo Fernández. Procuraremos apontar referências a outras obras e compositores, com o objetivo de ter em mãos elementos expressivos da textura composicional que possam guiar a análise das gravações e as decisões interpretativas.

1.5.1 Tópicos

A identidade de uma obra musical se comunica, enquanto som, através dos afetos causados ao receptor do discurso, pelas suas sensações, associações e imagens sonoras, que pressupõe um conhecimento tácito e uma comum aceitação cultural local dos símbolos associados à sua origem. De acordo com Acácio Piedade, “tópicos são figuras retóricas dentro da música que representam e evocam uma memória de um senso comum, dentro de um contexto cultural, em que é possível investigar o aspecto discursivo de estilos e gêneros musicais” (Piedade, 2013, p. 7). Robert Hatten as define como “fragmentos de música que geram associações claras com estilos, gêneros e significados expressivos”, embasado em Leonard Ratner, pai da teoria, que a define como “sujeito do discurso musical” (Ratner, 1980, p. 9). A origem da teoria, de acordo com Costa (2017), está associada à *Doutrina dos afetos*, a qual se refere ao período Barroco, no qual se utilizava de recursos técnicos específicos e padronizados na composição, com fins de despertar determinadas emoções ao ouvinte (Costa, 2017, p.75). A utilização somente de uma ideia de afeto ou tópico na construção de uma obra marca o início dessa prática no Barroco, embora Bach, em suas obras tenha buscado inserir sentimentos contrastantes no discurso. No Classicismo é que a mistura e os contrastes dos tópicos se torna recorrente, e Mozart, segundo Ratner, foi quem, num curto espaço dentro de sua obra, desenvolveu em plenitude essa prática (Ratner, 1980, p.27).

Nota-se que o autor fala que identificar os tópicos faz parte do processo inicial de análise, a qual é seguida de uma interpretação. E que esses dois processos são de natureza distinta. A identificação é de certa maneira mais estável, já a interpretação é variável, o que

confere a esse método analítico uma pluralidade enquanto interpretação. Os tópicos, segundo Kofi Agawu, partem de uma teoria que entende a música como linguagem. É um processo associado à identidade e que também está associado a um reconhecimento social comum. Agawu resume a metodologia de análise dos tópicos da seguinte maneira:

É feita a identificação das tópicas através da análise de manipulações do ritmo, textura e técnica. Essa combinação de elementos musicais manipulados por cada compositor é justamente o que sugere certas tópicas. Após a identificação, o analista localiza a tópica em seu estoque (ou que ele chama de universo de tópicas) montado através de um conhecimento prévio de uma série de obras onde a tópica acontece. Através disso o analista poderá também estabelecer correlações e interpretá-las. Através de tal análise, será possível acessar a descrição e a narrativa interna de uma obra, bem como sua expressão, estrutura e forma (Agawu, 2009, p. 44).

O uso similar ou idêntico de tópicos dentro das obras ou entre elas pode fornecer *insights* para trabalho estratégico ou aspectos largos de estilo de determinado compositor (Agawu, tradução nossa, p. 44). O autor ainda lista um grupo de 61 tópicos mais utilizados no universo da música clássica e que servem para orientar leitores, em relação a um afeto, estilo e/ou técnica: *Tabela (idem, p. 84).

No Brasil, o estudo de tópicos na música brasileira vem sendo desenvolvido, ainda numa fase inicial, segundo Costa (2017). Trabalhos que identificam tópicos presentes em obras de diversos compositores nacionalistas, como Villa-Lobos, e também em obras de compositores da música popular, como Tom Jobim, vêm se tornando cada vez mais presentes e de acordo com Piedade, “contribuindo para dissolver as fronteiras entre o mundo erudito e o popular” na música brasileira (Piedade, 2007, p. 6). Para esse trabalho utilizamos como referência textos de Marcelo Cazarré (2001), Piedade (2007,2009) e Costa (2017).

A construção dos tópicos afro-brasileiros está assentada, segundo Costa, num conceito de tradição inventada, conceito amplamente discutido e explorado pelo historiador Eric Hobsbawm, que diz respeito a um conjunto de práticas reguladas por regras comumente aceitas, estabelecendo normas derivadas do costume e da convenção (Costa, 2017, p. 101). Essa perspectiva aponta para uma construção de tópicos, com base numa estilização de elementos de outras culturas, que se desenvolveram ao longo dos anos no Brasil, e demonstra que a tópica não necessariamente está de acordo com sua forma original e tampouco é uma representação literal do que se refere, mas sim estilizações e recriações estabelecidas através do senso comum.

Os estudos de Piedade e Salles se constroem a partir da análise de obras de Villa-Lobos, embora, como afirmam os autores, os tópicos assinalados podem ser encontrados em obras de outros compositores do Modernismo e Nacionalismo brasileiros. Pupia (2017) afirma que Villa-

Lobos utilizava dos tópicos como procedimento de ambientação, e que, por exemplo, nas Bachianas nº 2, “ocorre uma sobreposição ou até mesmo uma junção de diversas tópicas” (2017, p. 86). Nas obras, em análise, podemos identificar a presença de alguns tópicos semelhantes, embora em conteúdo e contexto diferentes dos que ocorrem nas obras de Villa-Lobos.

Assinalamos também as características “*impressionismo internacional* e *stravinskismo*”, citadas por Andrade (2006, p. 171) como tópicos, levando em conta o conteúdo da crítica e o momento (1931) no qual ainda não se encontram publicações sobre a teoria de tópicas.

Identificamos nas obras analisadas neste trabalho a presença dos seguintes tópicos brasileiros:

- A) *Época-de-ouro*: identificado por Piedade (2007 e 2013), consiste em “figuras específicas” que remontam às antigas valsas, serestas brasileiras, onde reina “a nostalgia de um tempo de simplicidade e lirismo, de ruralidade e frescura” (Costa, 2017, p. 95). Nesta tópica o autor afirma que podemos encontrar um pouco do mundo lusitano, “nas evocações do fado e na singeleza das modinhas” (Piedade, 2007, p. 5). Algumas dessas figuras incluem fermatas que representam o lirismo *rubato* do canto ou mesmo representações da baixaria do choro (Costa, 2017, p. 96).
- B) *Nordestina*: identificado por Piedade (obras citadas), remonta a um nordeste musical brasileiro, “místico, misterioso, profundo”, através da utilização do modalismo, dentre os mais recorrentes, o mixolídio e o dórico, combinado a certas fórmulas melódicas convencionais (Piedade, 2013, pp. 11 e 12).
- C) *Caipira*: identificado por Piedade (obras citadas), o tópico “caipira” traz consigo a linguagem da cultura do homem do campo. Os elementos musicais caipiras são relacionados às progressões harmônicas simples (comumente limitadas a harmonias de tônica, subdominante e dominante), aos ostinatos rítmicos que permeiam a música sertaneja (como o cururu, a catira, o pagode de viola, dentre outros), e às melodias por graus conjuntos (muitas vezes dobradas em terças) (Piedade, 2013, citado por Pupia, 2017, p. 53).
- D) *Infantil*: Identificado por Salles (2016), o tópico remonta ao universo melódico infantil, das canções, das algazarras, das danças infantis, das músicas de roda, das cantigas, das parlendas e dos acalantos (Salles. 2016, citado por Costa 2017, p. 92). Embora seja um tópico que se predomina em outra parte importante do repertório do compositor, dedicado ao universo infantil, como *Historietas Maravilhosas*, *Recordações da Infância*, *Suíte das 5 notas* etc, podemos observá-lo também em

movimentos dos Três estudos em forma de Sonatina e da Primeira Suíte Brasileira para Piano.

- E) *Afro-brasilidade*:⁴ identificado por Cazarré (2001) a partir de um estudo das danças de negros na literatura pianística brasileira. Dentre as características do tópico afro-brasileiro, estão: (1) *Sincopação*: que pode ser interpretada como uma síncope literal ou linear que acontece entre movimento de vozes; (2) *Ostinato*: representado pela recorrência do ritmo constante. O autor lista 18 padrões de ritmos encontrados nas obras analisadas; (3) *Acentos*: representação dos gestos corporais dos dançarinos e também de deslocamentos de acentuações nas batidas de percussão e nos cantos. É representado por deslocamentos rítmicos produzidos por acentuações que quebram a métrica utilizada dentro da peça; e (4) *Virtuosidade*: representa um elemento de ligação entre as culturas afro e europeia, fundamentando-se nas descrições de tambores tocados em grande velocidade ou nas habilidades de cantores que realizam solos.
- F) *Possessão*: identificado por Cazarré (2001), relacionado à tópica afro-brasileira, representa estado de transe característico das danças dos cultos religiosos afro-brasileiros. Na partitura vem associada com um grande aumento de densidade e/ou aceleração do tempo ou com terminações de obras em procedimentos escalares (ou arpejos descendentes), possivelmente à queda corporal no estado de transe.
- G) *À la Havana*: identificado por Cazarré (2001), consiste no uso dos padrões rítmico-melódicos de Cuba e das Antilhas Hispânicas, como o *tresillo* e o *cinquillo* (Cazarré 2001, p.100).
- H) *Impressionismo Internacional*: identificado por Andrade (2006, p. 171), consiste numa construção harmônica melódica que evoca sonoridades da música francesa do final do séc. XIX e início do séc. XX, como, por exemplo, a utilização de quintas pedais e acordes de nona. Embora esse tópico seja mais marcante na fase inicial de Lorenzo Fernández, pode-se observar a sua presença em alguns momentos nos *Três Estudos em forma de Sonatina* e no segundo movimento (Suave Acalanto) da *Primeira Suíte Brasileira para piano*.
- I) *Stravinskismo*: elencado por Andrade (2006), consiste no emprego de “tematização simples e de insistências rítmicas” (2006, p. 171), em referência a procedimentos

⁴ Cazarré (2001) enumera vários elementos de afro-brasilidade como tópicos, como as síncopas, os ostinatos e acentos, o que consideramos como elementos musicais pertencentes ao tópico afro-brasilidade. Nessa reavaliação concordamos com Costa (2017, p. 95) que faz uma crítica da classificação de Cazarré.

similares aos encontrados na fase russa de Stravinsky. Acrescentamos a isso o uso de harmonia paralela (Persichetti, 1961, pp. 198-201) e o diatonicismo expandido (Searle, 1954, pp. 22-30).

Observa-se com maior clareza as características tópicas elencadas por Piedade (época de ouro, caipira, infantil) e Cazarré (à la havana, possessão, ostinato) nas Suítes Brasileiras para Piano. Nos *Três Estudos em Forma de Sonatina*, o compositor mescla afro-brasilidade, stravinskismo, impressionismo internacional, época de ouro, infantil e caipira. Na *Sonata Breve*, observa-se características comuns ao tópico afro-brasilidade (sincopação, acentos, ostinato, possessão, virtuosidade) associados a tópicos europeus (marcha fúnebre, fugato) de maneira estilizada.

2 Contextualização Histórica e Estética

O diálogo intercultural entre Brasil e Europa, presente na expressividade da música brasileira de Oscar Lorenzo Fernández, perpassa pelos movimentos culturais, sociais e políticos, no período delimitado aqui, entre 1850 e 1950, considerando que o Brasil, desde a colonização até esse momento, esteve fortemente conectado culturalmente, quase que uma extensão do continente europeu na América. Partimos da primícia de que os movimentos estéticos e interpretativos de então, assim como suas escolas, marcaram intensamente a obra de desse compositor.

Proponho neste capítulo contextualizar a importante manifestação presente tanto na Europa quanto no Brasil no período em que a obra em estudo se situa, o Nacionalismo composicional. Procuramos aqui salientar os elos entre esses dois polos, a princípio, no campo “externo” da obra em si, tentando extrair seus conceitos, suas características comuns e adversas, seus principais compositores e escolas de interpretação. Nosso objetivo é mostrar como a construção da formação musical no Brasil esteve nesse período conectada à Europa, tornando o país um eco dessa corrente, no campo da composição. Propõe-se uma explanação dessa temática, a começar pela compreensão do conceito de Nacionalismo na música e de suas escolas nacionais de composição.

2.1 Nacionalismo musical

O Nacionalismo deixou marcas profundas na Europa e no mundo, nos séculos XVIII, XIX e XX – um sentimento que permeou as esferas sociais, políticas e artísticas de cada país e se manifestou nas escolas composicionais e interpretativas da música. Sua construção se estabelece a partir de um senso comum imaginado, em cada povo, de elementos característicos de um determinado grupo de pessoas, de um local, de uma língua, hábitos, tradições folclóricas, que as fazem sentir parte umas das outras, que as identificam como um povo (Anderson, 2008, pp.31 e 32)⁵.

Essa definição segue a lente alemã, de Johan Gotfried Herder (1744-1803), pastor luterano e pesquisador das canções populares alemãs, que afirmava estar na língua a fonte dos ideais e valores culturais únicos que fundamentam a contribuição de uma comunidade específica para o legado da cultura mundial, estabelecendo-se o conceito de *Volksgeist*, “espírito

⁵ Para uma visão mais aprofundada sobre o Nacionalismo, ver Anderson (2008) e Hobsbawm (1990).

popular”. Assim, buscou-se a unificação entre as diferentes comunidades do império prussiano, bem como uma pesquisa de suas raízes do folclore e de suas canções populares (Lourenço, 2004, p. 59).

Numa Europa miscigenada, as contradições musicais já se revelavam na tentativa de encontrar valores culturais únicos em cada comunidade, em vista do entrelaçamento natural de várias culturas ao longo da sua formação. Em um único e pequeno país, encontravam-se inúmeras características comuns a outras comunidades. Porém, dentro do movimento nacionalista de cada região, houve uma busca por parte dos pensadores e artistas nacionalistas por supostas características populares que deveriam ser valorizadas como identidade nacional.

A construção da identidade local então não poderia se assentar somente na ideia de unidade, de particular, de singular. Na mentalidade dos artistas e compositores românticos, a música, por seus próprios princípios fundamentais, formando ao longo dos anos uma linguagem comum, universal, carrega em si elementos de outras culturas e de culturas locais, ganhando “sotaques” diferentes; porém, sua essência irmanadora, que revela um lugar em comum no coletivo, lá no início de tudo, vai se tornando cada vez mais evidente.

No campo político, houve tentativa de desmembramento social, por questões econômicas e geopolíticas, conferindo ao Nacionalismo um conceito mais separatista. Na música, ao contrário, por mais que se buscasse as rupturas com os dogmas composicionais impostos por nações musicalmente hegemônicas, as produções denunciavam suas limitações de se tornarem verdadeiramente livres. A música conferiu ao conceito de identidade nacional uma perspectiva de inclusão e de pluralidade, embora seus ideais estivessem cercados por uma visão apaziguada dessa diversidade. Por outro lado, houve uma tentativa de reduzir a amplitude ou a compreensão desse conceito simplesmente a aspectos relacionados com a língua, a religião, ou o território.

Frungilo (2014) busca alcançar uma melhor compreensão do processo de desenvolvimento do homem e de seus conflitos consigo mesmo e com a sociedade sob a ótica do nacionalismo musical e da brasilidade, a partir de uma revisão analítica da Filosofia, Psicanálise, Antropologia, Sociologia e da Musicologia. Segundo o autor, o Nacionalismo é fruto de um conflito identitário humano no decorrer de seu desenvolvimento: o ‘Eu’ se manifestando nas relações que envolvem sua construção ou estrutura psíquica, social e cultural.

O autor usa uma linguagem musical para expor sua compreensão do conceito de identidade, vendo-a como sempre “não-uníssona” e “não-harmônica”; ou seja, a identidade como constituída por diferentes vozes, independentes e eventualmente conflitantes. Para ele, a

identidade se assimila a “um fenômeno polifônico, como uma bandeira cortada em tiras horizontais balançando ao vento” (Frungilo, 2014, p. 10).

Essa afirmação do autor reforça a ideia de que o movimento artístico musical pode ter sido usado como instrumento de pacificação dos conflitos étnicos presentes em cada nação, bem como, de fortalecimento de regimes repressores de levantes separatistas⁶, pois tentou trazer, muitas vezes, de forma pacífica, elementos étnicos conflituosos, principalmente no que se refere a valorização do folclore de povos que foram subjugados por outros dentro de um mesmo território. Segundo Contier,

a música folclórica como a verdadeira fonte de brasilidade, seja nos temas das músicas negra, indígena ou, ainda, na temática carnavalesca, na modinha, no Bumba-meu-Boi, entre outros. Prega a conciliação de classes, tendo como ponto nodal a música, vista como a única arte capaz de aglutinar, hegemônica e harmonicamente, todos os homens em torno de um ideal de nação. O folclore é característico como símbolo dessa conciliação (Contier, 1988: XXI, citado por Santos, 2009).

Cazzeta e Pereira (2020) apontam ainda uma possível formulação de uma construção histórica suavizada entre Portugal e Brasil por parte de pensadores portugueses e brasileiros, valorizando o Nacionalismo português. Comentando a obra de Gilberto Freyre, os autores afirmam: “A ênfase na mestiçagem permite a Freyre relativizar todos os demais aspectos. A violência e a desigualdade social aparecem muito mais levemente do que na obra de 1933 e aqui a sua suavização é mais explícita” (Cazzeta e Pereira, 2020, p.93).

A complexidade em que se manifesta o Nacionalismo no desenvolvimento da música de concerto aponta para uma variação de fatores que influenciaram e acompanharam esse fenômeno. Além das questões nacionais de identidade, ligadas às suas raízes folclóricas, à sua originalidade, deve ser considerado que os artistas também precisavam de apoio financeiro para se sustentarem, assim como, propagarem seus valores.

No caso do Brasil, pode-se justificar, através dessa perspectiva, os interesses da adesão do movimento nacionalista musical aos projetos do Estado Novo, e a participação das mais importantes mentes musicais daquele momento, como Villa-Lobos, Mário de Andrade e Lorenzo Fernández, especificamente no projeto do ensino do Canto Orfeônico. Segundo José Miguel Wisnik as primeiras exortações cívicas de Heitor Villa-Lobos, “Brasil novo” e “Pra

⁶ Essa unidade resultou de um processo continuado de unificação política, logrado mediante a um esforço deliberado de supressão de toda identidade étnica discrepante e de repressão e opressão de toda tendência virtualmente separatista (Ribeiro, 1995, p.23).

frente ó Brasil”, datam de 1922, conforme notações existentes na própria partitura (1977, p. 30). Além disso, ao considerar a questão sob uma ótica adorniana, que leva em conta o acirramento competitivo trazido pela industrialização nesse período, concordamos que este fator tenha se extrapolado e se manifestado nas artes e numa disputa constante pela hegemonia musical. Subentende-se então uma questão de poder e domínio, tendo como base o capital e o comércio, que também determinou fortemente os interesses humanos e o desenvolvimento de sua história: “Nas grandes Eras, as nações respetivamente favorecidas tratavam de afirmar que apenas elas e nenhuma outra teriam o monopólio sobre a música” (Adorno, 2009, p. 297).

A construção do sentimento de nação, de alguma maneira, também excluía manifestações que não se encaixavam dentro de seus padrões. A intensa standardização da técnica e das tradições interpretativas criava um nicho limitado de manifestação artística, e que acabava favorecendo aqueles que se submetiam ao sistema dentro daquele local. No Brasil, houve um movimento que se contrapunha ao nacionalismo vinculado à Vargas, como Egg salienta que a partir de 1940 o grupo Música Viva passou a rivalizar com os primeiros nacionalistas de 1920 e 1930, em decorrência das concepções vanguardistas oriundas da Segunda Escola de Viena (Arnold Schoenberg, Anton Webern e Alban Berg) (Egg, 2004, pp. 3,4).

Dentre os sentimentos que observamos na essência deste fenômeno, associado ao Modernismo musical, podemos destacar o anseio por libertação de hegemonias musicais. Após a nação se libertar, observa-se no ciclo um movimento de criação de novos dogmas por esta nação que passariam a estabelecer uma “nova” hegemonia. É o que se vê na grande maioria dos casos entre o surgimento das escolas nacionais, incluindo o Brasil, sendo que neste, tendo em vista a forte presença da cultura europeia desde o Brasil colônia, buscou-se intensamente uma independência desse modelo composicional. Apesar disso, além de não conseguir se desvincular dos processos formais e harmônicos tradicionais, cada compositor nacional só tinha seu trabalho valorizado, reconhecido, quando primeiramente esse reconhecimento vinha da Europa. Temos como exemplo a ida constante dos compositores e de pianistas brasileiros para se aperfeiçoarem na Europa e conseqüentemente, buscarem reconhecimento, como aconteceu com as viagens de Villa-Lobos a Paris.

É importante ressaltar que, ao mesmo tempo em que havia esse sentimento de libertação, havia também um diálogo entre essas culturas de forma evidente e por vezes, discreta. Na Europa, havia, por vezes, entre certas nações um sentimento de apreço pela arte alheia, como por exemplo uma admiração dos franceses pelos alemães, dos alemães pelos italianos, por suas maneiras diversas de compor e de construir as escolas instrumentais. Isso pode ser observado

também no classicismo vienense de Mozart (1756-1791), a presença da música italiana mesclada ao pensamento alemão na formação da forma de sonata. Assim também se deu nos países sul-americanos, como no Brasil, onde, no início de séc. XX ainda se observava a forte presença da cultura europeia na literatura, arquitetura e na música.

Assim, nas artes, e aqui especificamente, na música, dentro de cada realidade nacional, revelou-se esse processo de uma busca por estabelecer uma identidade única imaginada, e ao mesmo tempo, aconteceram intercessões, ambiguidades e contradições.

2.2 Escolas pianísticas nacionais

Na Europa, os traços nacionalistas são manifestos em escolas compositivas e pianísticas, tendo as escolas italiana e a alemã sido as duas grandes forças, seguidas pelas escolas francesa e russa, marcando o repertório tradicional europeu desde o período renascentista. A Itália, ainda na era da renascença e após, no séc. XVII e XVIII, exerceu com a ópera e a escola do *bel canto* forte influência musical sobre outros países. Da mesma forma, mais tarde, o mesmo ocorreu com a música instrumental e coral alemã e com o impressionismo francês. A *chanson* francesa era claramente associada à sua origem, assim também, a *frottola*, distintamente italiana renascentista, ou a *Hoffweise* (ou *tenorlied*) alemã.

Nas práticas interpretativas, mais particularmente nas escolas nacionais de piano⁷, podemos perceber a forte presença desse fenômeno. Isso é observado na maneira peculiar de cada país ao dar ao instrumento e ao intérprete um determinado lugar em relação à composição. A tradição pianística se fundamentava em características específicas de cada região, ou escolas, no trato, principalmente, do lugar do texto musical dentro da prática musical, assim como a técnica recorrente de cada escola na realização dos componentes de expressividade musical.

Segundo Lourenço (2004), a escola alemã denotaria uma maior propensão para interpretações reflexivas, voltada para a demonstração das estruturas que compõem as obras. A francesa, mais voltada à precisão técnica e à fidelidade ao texto. E a russa, por outro lado, mostrou-se mais voltada para o progresso do caráter da música, ou sequências de eventos internos. Todas estas se sedimentavam numa relação mestre-aprendiz herdada da escola mais antiga, a italiana, o que permitiu a construção das tradições interpretativas.

O desenvolvimento dos instrumentos de teclado que culminou no pianoforte influenciou o desenvolvimento da técnica instrumental e de suas características peculiares nas escolas de

⁷ Para uma visão geral e mais aprofundada sobre as escolas de piano europeias, ver Lourenço (2004).

piano no século XIX. Por exemplo, as escolas de maior predomínio do cravo, como a francesa e a italiana, foram mais obstinadas com o desenvolvimento da técnica digital. O lugar da expressão e da musicalidade dentro da preparação técnica do desenvolvimento da sonoridade, do entendimento de estilos de interpretação, do conhecimento da composição e da improvisação também ocorria de maneira peculiar em cada tradição.

Os principais métodos apontados por Lourenço (2004) na história do teclado incluem os primeiros, na Alemanha, por volta de 1550, que já tratavam a realização de aspectos vocais dentro da técnica organística, o que influenciou bastante a composição alemã e também a técnica, como a preocupação com o uso do legato. Temos como exemplos, nesse período, o famoso *Buxheimer Orgelbuch*, de 1460, e o importante tratado para órgão, clavicórdio e cravo, de Girolamo Diruta (ca. 1554-1610), que aponta questões ligadas à diferença entre a técnica de órgão e a do cravo, à posição da mão, dos ataques das teclas próximos às mesmas, dedilhados e estilos. Já na França, encontram-se métodos de François Couperin (1668-1733) e Jean Philippe Rameau (1683-1764), voltados para o sistema de dedilhação, ornamentação e independência da ação dos dedos. Dentre os tratados mais importantes para o teclado, destaca-se o alemão de Carl Phillip Emanuel Bach (1714-1788), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, sendo objeto de ampla divulgação entre grandes artistas até os dias atuais, como Beethoven (1770-1827) e Czerny (1791-1857). Nesse tratado se encontram informações a respeito das práticas interpretativas da época, ornamentação, dedilhação, independência e flexibilidade da mão esquerda, notas repetidas, legato e non legato, estudo lento e rápido, posição correta ao teclado, valorizando a sensibilidade e expressão musical, enfatizando uma técnica virtuosística ao serviço dos valores musicais e expressivos da obra (Lourenço, 2004, pp. 19-21).

Um outro estudo, *História de la técnica pianística*, Chiantore (2001), faz uma investigação minuciosa sobre a evolução da técnica pianística, a partir da escrita composicional e informações a respeito da técnica proposta por cada um dos grandes compositores pianistas da história, desenhando assim uma perspectiva ampla das variações que a técnica sofre em diferentes repertórios.

A relação entre o intérprete, a partitura e o compositor era algo que também tinha suas peculiaridades e congruências entre essas escolas de interpretação. É notável, de maneira geral, em todas as escolas europeias um predomínio, por parte do intérprete, de uma busca por aderência ao texto musical e às possíveis aspirações interativas do compositor, tendo este último o lugar central dentro do processo interpretativo. E observa-se, nessa perspectiva, um lugar do intérprete mais como um meio de projeção da criação. Isso aconteceu após o apogeu da era

romântica, antes do qual havia maior liberdade interpretativa na execução do texto musical, finalizando uma tradição de compositores-intérpretes. Por volta de 1920, inicia-se uma tendência, na qual compositores bradam para que suas obras sejam executadas de forma mais próxima às indicações na partitura (Badura-Skoda, 1974, p. 15). O Nacionalismo presente tanto no Romantismo quanto no Modernismo musical acompanha diferentes abordagens à partitura, às intenções composicionais e à expressão destas na performance.

A escola alemã mostra desde o início uma visão mais centrada na obra em si deixando o intérprete num segundo plano. Assim, a presença de um rigor em relação à sonoridade inerente a essência idiomática da obra, muitas vezes, tornando o piano um lugar mais como meio de representar uma sonoridade externa a ele, como o órgão, o coral, a orquestra, afirma o papel secundário do instrumento em si, bem como da liberdade do intérprete.

Na escola francesa há uma preocupação com a precisão da realização técnica, principalmente relacionada ao ritmo e aos andamentos; ou seja, apesar do respeito ao texto, já se vê uma centralidade maior na técnica e no intérprete. Além disso, predomina uma cultura técnica voltada para a economia de energia muscular, tendo em vista um repertório pianístico que tem em sua essência uma sonoridade mais leve, flexível e precisa. Em relação ao lugar do intérprete na era moderna, na França, compositores como Stravinsky e Ravel mostram-se exigentes quanto a uma interpretação com menor interferência externa ao texto musical.

Na escola russa, o lugar do intérprete tem uma posição mais central no processo interpretativo. A busca por uma sonoridade, uma interpretação, ou por um toque, uma assinatura interpretativa que identifica cada pianista, ganha uma nova dimensão e objetivo a ser conquistado. Isso é bem revelado na diversidade sonora e técnica agregada ao repertório do instrumento por compositores intérpretes como Scriabin e Rachmaninoff. A técnica, as escolhas interpretativas da expressividade da obra, nesta escola, estão submetidas à uma construção sonora do caráter da obra dentro de uma performance, o que varia significativamente de intérprete para intérprete. É uma escola pianística nacional submetida à individualidade do artista que conseguiu construir uma ampla tradição em termos de repertório para o instrumento e grandes intérpretes.

2.3 Nacionalismo musical no Brasil

O Brasil tem um nacionalismo peculiar, considerando sua formação⁸ por diversas culturas. Basicamente tem-se em sua origem o povo indígena, os escravos negros e os colonizadores europeus. Também é difícil precisar o grau de pureza étnica que cada um desses povos trouxe. Se imaginarmos que o país, desde o período colonial até o século XX, continuou a receber diferentes povos, dentre eles, portugueses, espanhóis, italianos, alemães, japoneses, chineses, que se esparramaram pelo país a fora, formando até colônias distintas, trazendo seus próprios costumes, que ao longo dos anos foram se ressignificando e se tornando distintos de suas origens, revelam o grau de complexidade da questão. A presença de variados instrumentos e danças, como a guitarra espanhola, atabaques, flautas, o tango, a *habanera*, a polca, o *schottish*, a valsa, a mazurca, que foram transportados de diferentes lugares, transformados e se tornaram uma contraparte quase brasileira (Verhaalen, 2001, p. 65). Mário de Andrade afirma: “Brasil sem Europa não é Brasil não: é uma vaga assombração ameríndia, sem identidade nacional, sem psicologia étnica, sem razão de ser (...). A música brasileira é uma deformação de elementos europeus, africanos e ameríndios” (Andrade, 1928, citado por Verhaalen, 2001, p. 65).

O processo de formação do povo brasileiro, na leitura de Ribeiro, se mostrou complexo do ponto de vista que, diferentemente da miscigenação ocorrida na Europa ou na América hispânica e na norte-americana, onde persistiu a formação de pequenos grupos, formando países onde até os dias atuais se observa problemas sociais étnicos,

[...] a confluência de tantas e tão variadas matrizes formadoras poderia ter resultado numa sociedade multiétnica, dilacerada pela oposição de componentes diferenciados e imiscíveis. Ocorreu justamente o contrário, uma vez que, apesar de sobreviverem na fisionomia somática e no espírito dos brasileiros os signos de sua múltipla ancestralidade, não se diferenciaram em antagônicas minorias raciais, culturais ou regionais, vinculadas a lealdades étnicas próprias e disputantes de autonomia frente à nação. (Ribeiro, 1995, p.20)

No Brasil, os diferentes povos se misturaram de forma a camuflar suas diferenças étnicas, tornando em um povo que, diferentemente de outras colonizações na América, se vê como uma só nação, embora de fato isso não tenha acontecido⁹. Segundo Ribeiro (1995), essa

⁸ Para uma visão mais aprofundada sobre a formação do povo brasileiro, ver Ribeiro (1995), Holanda (1936) e Freyre (1936).

⁹ Subjacente a uniformidade cultural brasileira esconde-se uma profunda distância social, gerada pelo tipo de estratificação que o próprio processo de formação nacional produziu (Ribeiro, 1995, p. 23).

“unidade” só foi possível graças também a uma repressão contínua a qualquer movimento ou levantes contra a estrutura imposta, de divisão de classes, pela classe dominante.

Desde a formação da colônia percebe-se a utilização da música como ferramenta de integração social entre as diferentes culturas ali presentes, tanto nos rituais quanto na musicalização dos nativos através da catequização. Índios, negros e brancos, cada um com sua herança religiosa, trazia suas próprias músicas e danças, que se manifestavam nos rituais como meio de conexão (*religare*) com o divino.

Segundo Andrade (1991), a música foi utilizada pelos colonos como meio de desenvolvimento social e humano consciente, diferentemente da forma como ocorreu em outros lugares, como na Europa e na Ásia, em que o processo se deu de uma maneira mais inconsciente — a cultura só se percebe como tal quando defrontada com o diferente. O autor traça uma ordem lógica do desenvolvimento, do ponto de vista social, da música brasileira: primeiro Deus, em seguida o amor, e finalmente a nacionalidade (Andrade, 1991, p. 11). A princípio havia o homem branco, predominantemente português, italiano, holandês e francês, que trouxe a bagagem cultural e religiosa europeia, tanto em termos de literatura, música e artes plásticas; e do outro lado, o negro e o índio, com suas danças, cantos e uma musicalidade natural e desinteressada. A conjunção musical entre essas raças se deu através dos rituais religiosos.

Diferentemente de outras artes, como a pintura, a literatura e a arquitetura, a música, por sua possibilidade de criação e experiência também em conjunto, teve um papel de formação social e aglutinador, nesse início, algo que se perde no desenvolver da colônia e do país nos séculos seguintes e, já no séc. XX, a pauta política da música como fenômeno de unificação volta-se à composição musical.

A construção de uma nova sociedade, através do ensino do catolicismo e de uma musicalização ocidental misturada aos rituais dos povos colonizados, e a apresentação da nova fé pelos Jesuítas, deu-se através da formação dos primeiros corais entre os negros e índios, muitas vezes utilizando-se de músicas e danças afro-indígenas (Andrade, 1991, p. 17). Essa mistura de processos musicais distintos nos rituais através, por exemplo, do *Cateretê*¹⁰, acabou se perdendo ao longo da colonização. A diluição do espírito plural resultante da catequização foi dando lugar à individualidade na construção social do país, alimentada por correntes evolucionistas, do progresso, do romantismo, na segunda metade do século XIX, que, no decorrer da história, teve como resultado um distanciamento entre o erudito e popular, entre cultura de branco e de negro/índio.

¹⁰ Tradicional dança de roda de origem híbrida, com influências indígenas, africanas e europeias, presente até os dias atuais em regiões do Brasil.

Nos primeiros séculos da colônia, a Coroa, a igreja e a elite permaneciam como sustentadores da erudição local, da música sacra e dos músicos responsáveis pelas produções musicais dos rituais católicos. Os músicos eram, em sua grande parte, nativos e negros, que compunham os corais e bandas. De acordo com Mariz (1921, p. 35), nesse período já se registra envio de músicos nascidos na colônia enviados a Portugal para se aperfeiçoarem, como Antônio José da Silva (1705 –1739), uma prática que permanece até os dias atuais.

Por outro lado, a cultura religiosa e musical dos nativos e escravos era vagarosamente deixada de lado e reprimida, tendo sido a música indígena brasileira, no período de formação do país, praticamente exterminada pelo processo de *desculturação*. A parte restante dos índios que sobrou das guerras e da escravidão se esparramou pelo interior do país. Com os negros, o processo de repressão, de negação de sua música e de tudo que se ligava a sua cultura, marca esse povo até os dias atuais. Havia entre os mulatos que se desenvolviam na sociedade uma autorrepressão de qualquer traço cultural de sua raça (Mariz, 2005, p. 34).

O constante refinamento que se estabeleceu na prática da música popular urbana no Brasil, já no século XX, pós-abolição, pode ser visto também como um reflexo de um esforço de inclusão dessa linguagem dentro do aceitável socialmente, pois até então ela se encontrava à margem e era vista como uma manifestação promíscua. Essa tensão social cultural, de certa forma, funcionou como um motor para a inspiração artística. Segundo Travassos (2000), duas linhas de força alimentam o entendimento da música no Brasil, através de sua projeção nos livros que contam sua história: a alternância entre reprodução dos modelos europeus e descoberta de um caminho próprio, de um lado, e a dicotomia entre o erudito e o popular, de outro (Travassos, 2000, p. 7). O nacionalismo musical no Brasil, que emerge do romantismo, além do modernismo e do movimento de vanguarda dodecafônica, são movimentos que trazem uma tentativa de intersecção entre essas linhas de tensão erudito/popular, além de ser também alimentado pelo próprio contexto histórico intenso que se desencadeia desde a Independência, em 1822, seguida pela abolição, em 1888, e a criação da república, em 1889.

Há, inicialmente, uma construção nacionalista romantizada dos elementos de alusão ao índio e ao negro, idealizados em forma de sons, manifestos de forma sutil e valorizando seu aspecto exótico e lírico. Estes aparecem nos títulos, nas lendas cantadas em estilo *bel canto*, em italiano, como demonstra a ópera *O Guarani* de Carlos Gomes (1836-1896), compositor amazonense que construiu carreira na Europa e pode ser considerado o primeiro precursor do nacionalismo brasileiro. A partir daí, aspectos da língua, da cultura popular urbana e do folclore brasileiro são inseridos de forma gradual na produção musical nacional. Esse processo se inicia através da obra de compositores que também estudaram ou moraram na Europa, dentre eles

Alberto Nepomuceno (1864-1920), importante referência à geração seguinte e principalmente para o compositor Lorenzo Fernández.

O Nacionalismo musical, no Brasil, em sua fase inicial, de acordo com Mariz (2006), tem em Nepomuceno um de seus precursores. Mesmo assim, ainda nesse período, não havia uma proposta realmente divisória da música brasileira e europeia. Isso se percebe na essência da produção de Nepomuceno, de traços sonoros de compositores, como Schumann (1810-1856), Mendelssohn (1809-1847) e Brahms. Segundo este mesmo autor, Lorenzo Fernández segue uma lógica composicional nacionalista mais próxima a de Nepomuceno. Nepomuceno estudou na Itália, na Alemanha e na França, e, apesar de ter sido muito criticado pela sua postura nacionalista, ao voltar ao Brasil, lutou pela implantação do canto em língua portuguesa. Além disso, já apresenta em suas obras importantes traços do nacionalismo, como a utilização de ritmos de origem da música popular, principalmente o maxixe, o uso do modo mixolídio, o uso de títulos nacionalistas, como a *Série brasileira*, que cita na primeira parte o *sapo cururu* e o denomina a última de *Batuque* (Travassos, 2000, pp. 36-37). Lorenzo Fernández, em sua primeira obra de peso, seu *Trio Brasileiro op.32*, também faz alusão à mesma canção folclórica e, na suíte *Reisado Pastoreio*, tem seu último movimento denominado de *Batuque*. Apesar da citação direta à temas folclóricos, essa não foi uma prática recorrente na produção de Lorenzo Fernández. Nas obras nacionalistas em análise no presente trabalho, o que se observa são temas germinados a partir de uma inspiração melódica folclórica, de forma muito sutil. Uma outra similaridade entre os dois compositores é a dedicação ao canto nacional em língua portuguesa, tendo Lorenzo composto um significativo ciclo de 42 canções para voz e piano e uma ópera, *Malazarte*, com texto de Graça Aranha (1868-1931). Além disso observa-se uma relação comum entre os dois compositores, no que se refere à utilização de formas tradicionais e do processo de harmonização, de tendência francesa, que confere uma cor suave ao nacionalismo.

O Brasil do período em estudo, levando em consideração a forte ligação ou comunicação com a Europa, principalmente a França, Itália e Alemanha, absorvia ou replicava os movimentos culturais, de forma intensa. A presença da literatura e gostos franceses se dava de tal forma, que existia entre as pessoas o hábito de se cumprimentarem em francês (*bonjour*) no Rio de Janeiro no início de 1920. Assim também, o plano arquitetônico da atual capital do país, levava como aspiração, a construção de avenidas que lembravam a *Champs Élysées*, a famosa rua do Ouvidor, o Teatro Municipal, que lembravam o ambiente parisiense, denunciando uma profunda devoção da cidade carioca aos franceses. A ópera italiana tinha total domínio no Rio de Janeiro e em São Paulo. Muitos intérpretes da ópera italiana que vinham atuar no país, acabavam permanecendo (Verhaalen, 2001, p.67).

O diálogo entre elementos de diferentes culturas presentes no país se manifestava além do ritmo, pois também havia influências resultantes do gosto musical romântico da época, marcado pela ópera e a cultura do piano, por compositores como Chopin. O encontro entre música de concerto e popular é manifesto de forma singular no Brasil, por exemplo, através da obra de Ernesto Nazareth (1863-1934), compositor e pianista que tocava em cafés e cinemas e considerado por Francisco Mignone um “intuitivo” como Mussorgsky ou Villa-Lobos, produziu uma obra que serviu de padrão e modelo para os nacionalistas (Mariz, 1921, p.121). Pianista autodidata, tinha profundo conhecimento da obra de Chopin. Suas polcas, valsas e tangos, embora na verdade maxixes¹¹ disfarçados, revelam uma junção natural entre os tópicos presentes tanto no universo popular e erudito. A malícia da rítmica, disfarçada em uma textura e títulos do piano romântico, compõem uma sonoridade típica do Rio de Janeiro daquela época (Mariz, 1921, p. 122). Outros compositores, como Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913) e Alexandre Levi (1864-1892) tiveram também importante papel de inserção da música popular no universo de concerto, como na *Suite brasileira para orquestra* de Levi, intitulada *Samba* (Travassos, 2000, p.37). A ideia de buscar elementos para construção da imagem de brasilidade nos ritmos e melodias folclóricas, e de trazer elementos da cultura popular urbana ao universo de concerto, principalmente a partir da rítmica, impulsionava a criação artística para uma radicalização nacionalista, a partir do movimento modernista de 1922, que se levantava contra o culto ao exótico e ao sentimentalismo, e pregava um nacionalismo que projetasse de forma mais profunda e sutil os elementos das culturas populares presente no país.

2.4 Modernismo musical no Brasil

O modernismo nacionalista se estabelece formalmente em 1922, na Semana de Arte Moderna em São Paulo, após um longo processo em que os ideais de liberdade e de independência vinham pouco a pouco se manifestando na arte musical brasileira. Há dois projetos modernistas nacionalistas em curso no país nesse período: um carioca, idealizado por Coelho Neto, e outro paulista, idealizado por Mário de Andrade e Graça Aranha.

Na obra *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*, de Wisnik (1977), o autor descreve o projeto elaborado por Coelho Neto no Rio de Janeiro, proposto poucos dias

¹¹ Dança popular urbana sensual criada no Rio de Janeiro na metade do século XIX, de origem africana. Considerada vulgar pela sociedade daquela época, era comum os compositores darem outros nomes (*tango brasileiro*, *lundu*, *polca*, *habanera* etc.) à suas composições, para que essas peças fossem tocadas em salões e clubes da cidade. Embora o elemento rítmico sincopado (*tresillo*) fosse comum a todos estes gêneros, sua realização era feita de maneira estilizada no Brasil (Costa, 2017, pp. 58-63).

antes do início da semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, em que se propõe um concurso de composição de um poema sinfônico intitulado de *Brasil* (p. 17). Nessa obra, o compositor deveria apresentar um painel histórico do Brasil, desde os dias anteriores à chegada dos portugueses e africanos até o centenário da Independência, idealizada e influenciada por uma visão romântica com fins de comemorativos para a data do centenário.

Wisnik (1977) trata o projeto como uma aberração, em função da proposta de Coelho Neto ser um projeto ideológico, recorrendo a elementos de três ordens: histórica, literária e musical, que confere à música uma função de resposta a interesses sociais através de um conceito ligado ao movimento literário parnasiano. Diante dessa imagem do Brasil a ser construída, selecionam-se fatos da história do Brasil, de preferência já trabalhados como mito literários, que darão matéria a uma exaltação musical.

A proposta se resume a uma projeção musical do lento processo de mistura entre povos diversos, que se deu no decorrer da história brasileira, em direção à afirmação da nacionalidade. Dessa proposta deveria ser omitido qualquer traço de desarmonia entre as diferenças e diversidade do percurso colonizador, a fim de projetar um país livre de tensões sociais. Nessa construção, o europeu é colocado como quem redimirá os nativos da barbárie e do caos, mesmo estes se encontrando em um paraíso. Os portugueses impõem ao *instinto discorde*¹² do indígena o fascínio de sua sensibilidade nostálgica (Wisnik, 1977. p. 23); o saudosismo português neutraliza a dominação que este impunha ao índio. Eis quem chega: “uma suave música vem vindo”, “são (...) aves que cantam”, “é a alma saudosa dos vindiços”, “acordes brandos sustam as almas em êxtase” (Coelho Neto citado por Wisnik, p. 22-23). A dominação sobre o negro escravizado é apresentada de uma maneira passiva, como um canto nostálgico, um lamento que vem do mar, assim como a chegada dos portugueses: “É a África que vem (...) trazendo (...) a ternura passiva de sua gente. Vem com ela o braço do cavador, a coragem do guerreiro, a dedicação servil e o leite que há de criar gerações e gerações. E os exilados cantam saudades” (obra citada acima). Há uma intenção no programa de salientar o mito das três raças tristes¹³, tomando como matriz a sentimentalidade brasileira.

De maneira geral, a ideia era mesclar elementos presentes na cultura popular brasileira, advindas do índio e do negro idealizados, aos elementos composicionais da escola europeia — no caso do projeto de Coelho Neto, ao poema sinfônico, um gênero do romantismo. Segundo

¹² Segundo Wisnik (1977), a narrativa construída coloca sobre o nativo o papel do bárbaro selvagem a ser hipnotizado pelo português (vindiços), detentor exclusivo do sentimento (suave, rítmico, sentimental, pp. 22 e 23).

¹³ Ou a *trinca nostálgica*, que teria originado, na imaginação oitocentista, a sensibilidade nacional (1977, p. 19).

Wisnik, o que se obtém, a princípio, a partir de uma tentativa da utilização de um ritmo sincopado dentro de formas europeias, como rapsódias e suítes, e em meio a técnicas instrumentais tradicionais, é uma certa estranheza e defasagem entre estes aspectos (Wisnik, pp. 27-28). Outro aspecto importante que o autor levanta diz respeito à utilização da música descritiva, no caso aqui o poema sinfônico, como meio de propagar ideologias, a música ideológica. Diante desse quadro, de acordo com Wisnik, o programa de Coelho Neto e a música ao longo do movimento modernista tocam em alguns eixos de discussão, a saber:

(a) a discussão em que se opõem passado e presente e mais especialmente arte do presente e arte do passado; (b) discussão que opõe música pura e música descritiva, prolongamento das grandes polêmicas estéticas do séc. XIX na Europa; (c) discussão que envolve a relação entre música brasileira e música europeia, desenvolvida na questão do aproveitamento erudito do folclore. (Wisnik, 1977, p. 31).

O autor ainda separa esses eixos em momentos sucessivos: (a) Semana de arte moderna de 22, (b) Revista Klaxon, (c) Revista do Brasil, Ensaio sobre música brasileira de Mário de Andrade.

De um outro lado, em São Paulo, Mário de Andrade (1893-1945) e Graça Aranha (1868-1931) convidam Heitor Villa-Lobos para a realização da Semana de Arte Moderna realizada nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922 no teatro Municipal de São Paulo, onde ficaria oficialmente demarcada uma linha divisória na história da arte nacional — o abandono da adoção unilateral dos padrões estéticos europeus para a busca de uma arte genuinamente (ainda que miscigenada) brasileira. O evento abarcou diversas manifestações artísticas, algumas mais transgressoras, mas o que ele trouxe a público foi a polarização existente, que se desencadeou desde 1917, numa exposição de pintura de Anita Malfatti, entre modernos (futuristas) e passadistas (Travassos, 2000, p.19).

Mário de Andrade, uma das mentes principais do movimento modernista paulista passa a escrever em artigos, jornais sobre o que significava a nova proposta estética, escreveu abundantemente sobre música, exerceu grande influência sobre compositores brasileiros, como Lorenzo Fernández e Camargo Guarnieri, orientando-os a escrever música de caráter nacional com base em pesquisa do folclore do país. Amato afirma que “o escritor e musicólogo modernista [Mário de Andrade] propôs o desenvolvimento de um projeto nacional-erudito-popular para o país, colocando a intenção nacionalista e o uso sistemático da música folclórica como condição indispensável para o ingresso e permanência do artista na república musical.” (Amato 2008 citado por Moreira, 2009, p.7).

Em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928), Mário de Andrade discorre sobre a importância de se fazer arte brasileira, observando na música popular folclórica e urbana reflexos musicais característicos da nova raça, embora o próprio Mário reconhecesse o folclore de forma ampla. Isso significa a aceitação de uma nacionalidade construída a partir de diversas culturas não exatamente puras, como é o caso dos povos portugueses, africanos e indígenas. Em Portugal havia os povos franceses e mouros. A mistura cultural também se deu entre as tribos que já estavam no território brasileiro. Em relação aos povos africanos, estes também trouxeram um modo de viver próximo à cultura portuguesa, por exemplo, em relação as práticas agrícolas (Verhaalen, 2001, pp. 63,64). Os ideais andradianos abrangiam o emprego do ritmo, da harmonia, da melodia, da instrumentação e da forma dentro desse novo paradigma. Travassos (2000) sintetiza as ideias de Mário de Andrade expostas no seu *Ensaio sobre a música brasileira*, que foi um manifesto do modernismo nacionalista, racionalizando a proposta estética em cinco máximas:

1) A música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação de modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) esta música nacional está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade. (Travassos, 2000, p.34).

Apesar das contradições presentes nas proposições, elas apontam para uma centralização de um discurso dos modernistas em torno de uma ruptura com os dogmas canônicos composicionais e um resgate mais radical da cultura popular brasileira, com o intuito de elevar a música brasileira à condição de universal. O projeto tratava também de remodelar uma leitura negativa de particularidades regionais pela sociedade até então, considerando o quadro repressor da cultura popular: “as tentativas de erradicação de religiões afro-brasileiras e das intervenções urbanísticas na capital” são atitudes que “revelam, ao olhar racista e evolucionista, uma tentativa de extinguir qualquer nódoa das raças inferiores e dos povos culturalmente atrasados instalados no território nacional.” (Travassos, 2000, p. 35). Villa-Lobos talvez tenha sido o principal nome desse movimento, em função de já ser reconhecido mesmo antes do movimento, com uma obra que já apresentava maiores inovações composicionais, como os *Choros*. Estudos apontam em sua obra a presença de tópicos afro-brasileiros, como o

Canto de Xangô¹⁴, de timbres e de instrumentação que até então eram usados somente em ambientes populares, como o saxofone, a cuíca, o reco-reco e o caraxá (Travassos, 2000, p.36).

Lorenzo Fernández não participou diretamente do movimento, porém sua obra e os artigos escritos por Mário indicam um engajamento ativo do compositor aos ideais modernistas-nacionalistas. Lorenzo não percebia o movimento como dogmático, e sim como uma oportunidade de se expandir criativamente. Segundo seu entendimento, existia um anseio pela democratização e liberdade nas artes, livres dos modelos composicionais impostos, “de liberdade para o artista.” (Fernández, 1942, s.p.).

O compositor, no sentido moderno, procurou inovar na tradução, de forma sutil, do universo popular folclórico e urbano em conjunto com uma estruturação e harmonização composicional tradicional. O compositor emprega diferentes tópicos brasileiros juntamente com citações a compositores da música europeia francesa, entre eles, Debussy e Stravinsky. Na obra para piano, observa-se a presença aos instrumentos como o atabaque, a viola e o violão. Nas obras mais rítmicas, de alusão às danças negras, como o Jongo e o Batuque, o compositor valoriza a natureza percussiva do instrumento nos acompanhamentos e evocações expressivas dos ambientes soturnos onde se dão os rituais das danças afro-brasileiras. Já as danças regionais e urbanas, a toada, o cateretê, o ponteio, as serestas e valsas, colocam em jogo a viola e o violão, importantes demarcadores do nacionalismo musical regionalista e urbano¹⁵.

Em relação às linhas de pensamento modernista-nacionalista, Lorenzo Fernández propõe, a partir de sua obra, um discurso musical livre de conflitos, que valorizam tanto elementos da cultura negra quanto aqueles trazidos pelo homem branco. Podemos situá-lo tanto na proposta de Coelho Neto, quanto na proposta de Andrade.

Em algumas obras nacionalistas, como os *Três estudos em forma de Sonatina*, os elementos que simbolizam o índio e o negro, são apresentados numa perspectiva pacífica, alegre, construindo um discurso brando e harmônico entre os diferentes diálogos e, por exemplo, signos de tópicos afro-brasileiros, como a síncopa, o lento e misterioso, os acentos e cantos nostálgicos, são inseridos dentro de um caráter alegre, dançante, e podem ser lidos por uma ótica nacionalista menos radical, mais romântica, a qual Mário e os modernistas, pós 22,

¹⁴ Tarasti define o *tipo Xangô*, através de padrões utilizados em obras de Villa-Lobos, onde se apresenta um tema *tipo xangô* (caráter de evocação e reverência) contra acompanhamento sincopado com subdivisão quaternária em *ostinato* (Tarasti, 1995, p. 308 citado por Costa, 2017, p. 108)

¹⁵ O violão (guitarra, viola) foi o instrumento com maior presença nas tradições musicais de origem folclórica e urbana. Ora acompanhando as danças no interior dos estados (cateretê) ora acompanhando nas serenatas (serestas, valsas) ou as rodas de choro.

confrontaram, embora essa peça tenha recebido muitos elogios pelo escritor (Andrade, 2006, p. 170).

Na Sonata Breve, que consideramos uma homenagem à cultura afro-brasileira e à música universal, a textura empregada já constrói efeitos e significados novos ao discurso nacionalista proposto, apresentando-o de maneira mais intensa, isso se considerarmos a textura e o uso de gêneros cerimoniais ritualísticos, que evocam a morte em conjunto com tópicos afro-brasileiros, como a de *possessão*.

Ainda em outra perspectiva, há uma produção dedicada aos tópicos de *época de ouro*, que dialogam com um nacionalismo urbano-regionalista, considerando as modinhas, valsas, serestas, e o estilo *caipira*: o ponteio, a toada e o cateretê.

Em termos de atividade em prol do estabelecimento do nacionalismo na educação musical, há uma atividade intensa do compositor, ao lado de Mário de Andrade e Villa-Lobos. A criação da revista *Música Ilustrada*, as publicações de artigos e, principalmente a criação do Centro de ensino de Canto Orfeônico, um projeto em que parece ter sido o compositor um dos principais articuladores das diretrizes do projeto, conecta o projeto nacionalista musical a interesses também políticos. Mário, no *Ensaio sobre a música brasileira*, enaltece o canto e suas características sócio construtivas coletivas, de unificação, incentivou os compositores para a produção de ópera e quanto para o canto coral, sendo este o verdadeiro “símbolo da nacionalidade” (Contier, 1998, p.119). Apesar do Canto Orfeônico ter outros princípios e objetivos, em relação ao Canto Coral, de acordo com Moreira (2009), tinha-se na sua implantação no ensino escolar, o meio no qual o nacionalismo seria ensinado, criando uma nação educada para compreender o modernismo. Moreira diz que “(...) é importante entender também que no nível estético a preocupação principal da educação musical via Canto Orfeônico era ensinar a população a ouvir a moderna música brasileira (...)” (Moreira, 2009, p. 6). Na obra de Lorenzo Fernández, o Canto Orfeônico parece ter marcado principalmente a predileção pela escrita em blocos presente em várias obras (ver Figura 28). Apesar disto, sua escrita também abarca procedimentos polifônicos, como na escrita da *Velha Modinha* (ver Figura 120) e da *Valsa Suburbana*, embora estes sejam tratados de maneira distinta da música alemã, que tem o centro na reprodução da música coral, e nesta obra de Lorenzo, nos baixos do violão (Kiefer, 1986, p. 91).

Aliando-se ao modernismo, o nacionalismo, através da pregação do senso coletivo de unificação, uma das diretrizes que conectava com interesses do governo Vargas, leva a sociedade musical intelectual a uma tentativa de integração de todas as vertentes musical, popular, nacional e erudita. Lorenzo Fernández participou ativamente na construção das

diretrizes de ensino musical nas escolas públicas. Com projetos de ensino coral infantil com obrigatoriedade do ensino de teoria musical, aliados à criação de um curso anexo no Instituto Nacional de Música, que mais tarde se tornaria a Escola Nacional de Música, por sugestão do compositor. Além das contribuições que trouxe ao projeto do Canto Orfeônico, participou constantemente substituindo Villa-Lobos na direção do SEMA — Superintendência de Educação Musical do Distrito Federal (Igayara, 1997, pp. 64-65). O trabalho ligado ao ensino e a construção coletiva em torno da música, através do canto, impactou a produção composicional de Lorenzo Fernández, com obras para Canto Orfeônico e Coral, como por exemplo os *Epigramas Matinais* (1936) e as *Canções da Infância* (1926), além de se envolver diretamente com a formação de professores de Canto Orfeônico.

A amizade e parceria com Heitor Villa-Lobos (1887 -1959), compositor reconhecido mundialmente, também carioca, considerado o principal representante na música, do movimento modernista no Brasil, foi importante e duradoura, tendo este sido um divulgador da obra de Lorenzo, após sua morte. De acordo com Villa-Lobos (1949), o encontro inicial se deu na casa do professor português de harmonia do Instituto Nacional de Música, Frederico Nascimento. Lorenzo Fernández, um dos alunos mais brilhantes e o que viria a substituir o professor alguns anos mais tarde, era considerado pelo seu mestre um “tímido revolucionário”, e por Villa-Lobos, um autêntico compositor (Revista Comedia, 1949, p. 68). Villa-Lobos manifestou sua admiração e respeito a Lorenzo Fernández com elogios ao seu nobre caráter moral, artístico, sua inteligência filosófica e musical, culta e segura, e o considerava como um dos sólidos alicerces da música brasileira (p. 70).

No campo da composição, há um distanciamento entre os dois compositores, nos procedimentos composicionais, o que não impediu de em algumas obras, poder se observar a presença de um diálogo. O próprio Villa-Lobos relata que, em uma das obras de Lorenzo para canto e piano, há procedimentos rítmicos e harmônicos que remetem aos que ele mesmo utilizara em uma de suas obras para canto e piano (p. 69). A construção de um repertório pianístico que abarca o universo infantil, as citações à Bach e a utilização de tópicos semelhantes, embora em contextos harmônicos e estruturais distintos, pode se dizer que há um encontro, de forma sutil, entre a obra dos dois compositores. Porém, principalmente no trato melódico, os dois usam processos adversos. Villa-Lobos deixou várias obras com harmonização de temas folclóricos, ao contrário de Lorenzo Fernández, com algumas exceções, criava seus próprios temas a partir de pesquisas folclóricas.

Villa-Lobos foi imensamente grato ao seu colega, por ter-lhe socorrido quando mais precisou em seus últimos anos de vida. Nessa ocasião, Lorenzo Fernández vendeu um de seus imóveis

para ajudá-lo nas custas de um tratamento nos Estados Unidos contra um câncer. Foi uma demonstração de seu caráter humano generoso, conhecido por todos com quem ele conviveu (Mariz, 2005, p. 202).

2.5 Contextualização Biográfica

2.5.1 O compositor

“Quando Oscar Lorenzo Fernández morreu, aos 50 anos de idade, em 1948, tudo indicava que seria o sucessor de Villa-Lobos” (Mariz, 2005, p. 197). Mariz afirma que o compositor, não fosse sua morte prematura, tinha um cenário favorável para se despontar, devido à sua produtividade musical e educacional, num período em que sua música vinha sendo constantemente tocada no Brasil, América Latina e Estados Unidos, período em que, ao mesmo tempo, desenvolvia intensa carreira como professor, articulador intelectual e na fundação do Conservatório Brasileiro de Música (Mariz, 2005, pp. 197-199).

Oscar Lorenzo Fernández é apontado em diversos trabalhos biográficos como compositor de estilo que transita entre linguagens do impressionismo, do nacionalismo brasileiro e da música europeia. Porém, ao traçar o perfil do compositor, através de duas canções para piano e voz, Pádua (2009) afirma que limitar o compositor a esta classificação rígida pode ser insuficiente, considerando sua identidade moldada por *estilo particular, no qual convivem elementos diversos* (Pádua, 2009, p. 222). Em suas canções, Pádua aponta a presença de procedimentos impressionistas como:

a presença de sensíveis do terceiro e quinto graus e o rebaixamento do sétimo grau e a utilização de acordes em várias inversões, jamais no estado fundamental, contrastam com uma linha melódica extremamente delineada (...) a harmonia colorida, toda ela repleta de acorde de sétima e nona (...), se alia a encadeamentos harmônicos populares, um ritmo semelhante ao de samba-canção e a uma linha melódica cantabile, num prenúncio do que seria a Bossa Nova, em pleno ano de 1928 (Pádua, 2009, p. 221).

A autora ainda aponta que o compositor, apesar de não adotar procedimentos expressionistas, como o atonalismo ou o dodecafonismo: é certo que trabalha com a distorção das tonalidades, a angulosidade das linhas melódicas, a presença de impulsos e pontos de fuga através do direcionamento tonal, tensão e resolução e os recortes abruptos nas articulações por justaposição (p. 222).

Nas obras para piano em análise em nosso trabalho, encontram-se tais elementos estilísticos apontados por Pádua, os quais optamos por nomear como referências (diálogos). Seu eclético leque de procedimentos composicionais faz referência a um diálogo original entre elementos encontrados no impressionismo, no expressionismo, no neoclassicismo e na prática comum europeia, associados a tradições locais musicais.

2.5.2 Obras

Oscar Lorenzo Fernández compôs, além de sua produção pianística, obras para diferentes formações, como duos, trios, quartetos, quinteto, coro, e grupo orquestral — um notável legado para a música brasileira, que inclui a composição de sinfonias, concertos, um grande ciclo de 42 canções para voz e piano e uma ópera, *Malazarte*, em português, com libreto de Graça Aranha.

De acordo com Mariz (2005), a obra do compositor está dividida em três períodos: Um primeiro (1918-1922), marcado pela influência francesa impressionista, sem elementos de brasilidade, de harmonia complicada e bitonalidade (2005, p. 199). Um segundo período (1922-1938) em que se percebe a utilização do folclore brasileiro através de elementos rítmicos, melódicos e harmônicos do populário negro, mulato e ameríndio. Aí se encontram obras relevantes como o Trio Op.32, a *Valsa Suburbana* Op.70, as *Suites Brasileiras* para piano, a *Toada pra Você e Essa Nega Fulô* para canto e piano, a *Suite Reisado do Pastoreio* para orquestra. E um terceiro período (1938-42), de caráter universalista, em que se situam obras como a *Sonata Breve* (obra citada acima).

Kiefer (1986, p. 89), porém, questiona essa divisão e também os possíveis períodos vazios apontados por Mariz (2005), alegando que suas fases estilísticas sempre coexistiram simultaneamente.

Já em Pádua (2009), como já mencionado acima, podemos constatar que na produção do compositor pode cruzar-se diferentes elementos estilísticos numa única obra, como se constata na atual análise, o que corrobora a tese de Kiefer.

Kiefer também afirma que a obra do compositor talvez tenha sido pressionada a se submeter a uma teoria de três fases proposta por Mário de Andrade, que consistia em um primeiro período marcado por influência da música europeia pós-romântica, um segundo por uma intenção nacionalista, e um terceiro pela condensação dessas e o surgimento de uma nova linguagem, universalista.

No estudo atual realizado, as obras em análise revelam um nacionalismo contínuo que evolui em termos de uma representação exótica (romantizada), alinhada à perspectiva de Coelho Neto, para uma nacionalista radical, andradiana. Embora suas primeiras obras (1918-1929) apontem uma presença de um francesismo, procedimentos nacionalistas brasileiros já se manifestam no seu *Trio Brasileiro* (1924). Destaca-se também uma valorização da figura do negro nas referências nacionalistas, indo em direção à sua essência na sua última obra para piano, a *Sonata Breve*.

Em seu catálogo composicional, 82 títulos são dedicados ao piano, formando um grupo de 33 obras, que incluem desde peças isoladas até coleções. As obras concertantes incluem o *Concerto nº1* para piano e orquestra e as *Variações Sinfônicas sobre um Tema Popular Brasileiro*. Obras para piano solo incluem uma sonata, uma sonatina, três suítes, um ciclo de 5 prelúdios, e um grupo de obras que abordam o universo infantil.

Kiefer afirma que “Lorenzo Fernández, em termos de música para piano, é um miniaturista” (Kiefer, 1986, p. 88). Em sua obra predomina a pequena forma, com exceção da *Sonata Breve* e dos *Três Estudos em forma de Sonatina*. Porém, mesmo o compositor tendo uma sonata, manteve sua tendência, usando movimentos curtos, dando à *Sonata Breve* uma duração de aproximadamente 10 minutos. Ressalta-se, apesar de sua dimensão, a sólida elaboração estrutural destas obras, tanto formalmente quanto musicalmente.

Sua obra para piano é utilizada atualmente na formação de músicos e professores nos conservatórios e universidades brasileiras, pelo fato dela trazer elementos culturais e expressivos da arte nacional e europeia que conduzem o aluno a sua própria essência, a sua identidade. As obras voltadas para o imaginário infantil, com sonoridades e títulos que remetem à infância, reafirmam seu compromisso educacional, em tornar o ensino do piano uma conexão entre estudo e reflexão, técnica e fantasia.

Embora haja poucos registros que apresentem uma atividade do compositor enquanto pianista, o instrumento obteve lugar primordial em sua produção. O piano era de fato o instrumento de trabalho do compositor e, provavelmente, foi o instrumento mais venerado no Rio de Janeiro e São Paulo e o que trazia mais alunos ao Instituto Nacional.

A produção nacionalista para piano de Lorenzo Fernández sugere estar associada à procedimentos de outros compositores brasileiros, como de Nepomuceno, onde há a utilização do piano em busca de atmosferas sonoras diversas, inerentes aos elementos rítmicos e melódicos que compõem o ideal nacionalista brasileiro: a *dança negra* (*Jongo, Batuque*), o regionalismo (*cateretê, toada, ponteio*), a música popular urbana (*Seresta, Saudosa Seresta, Moda, Velha Modinha, Valsa Suburbana*). Por outro lado, sua produção dos primeiros anos

(1918-1923: *Prelúdios do Crepúsculo, Rêverie, Miragem, Noturno*) sugere a presença de um francesismo através de sonoridades que se aproximam também às de compositores românticos tardios, tais como a de Scriabin. Neste trabalho procuraremos observar em suas obras de maior envergadura (*Sonata Breve e Três Estudos em forma de Sonatina*) os possíveis diálogos com outros compositores.

A produção de Lorenzo Fernández para piano, em termos de títulos das obras, sugere uma referência ao repertório tradicional. À Chopin, por exemplo, podemos associar a *Valsa Suburbana*, ao *Noturno* e aos *Prelúdios do Crepúsculo*. Uma referência à Bach, podemos associar as *Suites Brasileiras*. À escola vienense (Haydn, Mozart e Beethoven), os títulos *Três Estudos em forma de Sonatina* e a *Sonata Breve, 1º e 2º Quartetos e 1ª e 2ª Sinfonias*. À música francesa (Debussy), os títulos *Rêverie, Miragem, Arabesca*. À Schumann, o título *Visões Infantis*.

Sua técnica parece estar voltada para a independência entre as mãos, agilidade e controle sonoro. Estudos citam sua obra infantil como repertório de teor didático, pois estas, segundo (Aversa, 2001), apresentam possibilidades diversas de aplicação em seu ensino no que diz respeito ao trabalho de problemas relacionados ao desenvolvimento técnico e musical do aluno, de problemas ligados ao controle, à mobilidade e à independência, associados à expressão, ao desenvolvimento da consciência musical retórica da obra. De acordo com Aversa, em relação especificamente à Suite das 5 notas, “(...) essas obras para iniciantes não foram compostas com a intenção de configurarem em um método de estudo para piano (...) são peças que possuem ricas possibilidades de aplicação didática” (2001, p. 59). Araújo Filho (1996) complementa através de seu estudo que há um desenvolvimento de dificuldades de realização gradual nas *Três Suites Brasileiras para piano*, tornando-as interessantes do ponto de vista didático (Araújo Filho, 1996, p. 131).

Sua obra parece se comprometer com o desenvolvimento da independência cognitiva, mas não à maneira virtuosística como ocorre em obras de Liszt e Chopin, embora, momentaneamente, estes sejam sutilmente referenciados. Sua escrita não apresenta procedimentos ricos em escalas, notas repetidas, trinados e arpejos. O valor que sua obra agrega a técnica pianística parece se concentrar no desenvolvimento da independência entre as mãos e de uma técnica de pulso, de precisão e mobilidade, espacial e rítmica, assim também de uma adaptação desses elementos a sonoridade de ambientação adequada.

Contudo, cabe ressaltar que existem diferenças na aplicação desses parâmetros técnicos em diferentes texturas, como a que o compositor aqui propõe. Por exemplo, quando estão empregados numa textura polifônica densa, à moda do repertório alemão, a maneira como os

saltos ou acordes e oitavas aparecem, se requer outro gestual do pianista, assim como, em relação a um repertório de sonoridade mais *leggiera*, menos dramática.

Assim, a obra de Lorenzo Fernández parece transitar entre esses aspectos da escrita pianística e ao mesmo tempo, dispõe de um contexto rítmico e de caráter distinto do tradicional, assim como seus resultados melódicos sonoros.

De acordo com as informações biográficas, a tendência composicional da escrita de acordes com oitavas, além de indicar uma prática da música moderna, pode estar também relacionada a ligação do compositor com a música popular, a uma percepção do piano como instrumento harmonizador, uma tendência da escrita acordal (verticalização), que se revela nos procedimentos composicionais de suas sinfonias, suítes e concertos.

2.5.3 Traços biográficos

Lorenzo Fernández nasceu na madrugada do dia 04 novembro de 1897, no Rio de Janeiro. Seus pais, espanhóis, de origem camponesa, oriundos do norte da península ibérica, da província da Galícia, na Espanha (Vigo e Pontevedra), chegaram ao Brasil em busca de novas perspectivas de vida e se estabeleceram como comerciantes atacadistas de finas iguarias ibéricas na cidade do Rio Janeiro. Além do Oscar, tiveram mais quatro filhos: Cassiano, Amália, Mário e Rubens (Baumann, 1995, p. 3).

Seus primeiros anos de infância se deram no Rio de Janeiro, e após, aos seis anos de idade, viaja para Espanha, ficando no país por quatro anos (1995, p. 4). Desde então, o compositor se estabelece definitivamente em solo brasileiro até sua morte.

Segundo Baumann, Lorenzo alimentava desde a infância aspirações familiares pela medicina, o que veio a mudar na sua juventude em função de uma intensa crise nervosa (1995, p. 5). Isto nos leva a refletir sobre a possibilidade de que esta experiência possa ter afetado a maneira como o compositor conduziu sua carreira, evitando as grandes mudanças (de país) e propriamente na música, buscando por uma sonoridade suave e simples.

O compositor, em 1922, casa-se com Irene Soto e da relação nascem dois filhos: Oscar e Marina. É a eles que Lorenzo Fernández dedica a Primeira Suite Brasileira (1936). Em 1941, o compositor se separa de sua primeira esposa, unindo-se em 1942 à ex-aluna, pianista, pedagoga, Helena Abud (1995, p. 11). Data-se também deste período (a partir de 1941), de acordo com Baumann (1995), a descoberta de um problema cardíaco, mal que o levaria a morte em 1948 (1995, p.13). Apesar de todos estes acontecimentos, é a partir deste período (1940-1947) que se revela mais intensa a produção composicional de obras mais arrojadas, como a

Primeira e a Segunda Sinfonia (1945 e 1946-47, respectivamente), bem como a Sonata Breve (1947).

2.5.4 Relação com a música

Lorenzo Fernández cresceu num ambiente familiar musical fértil, de saraus ao som do piano, violão, bandolins e canto. Sua mãe cantava canções espanholas acompanhada ao piano pela sua irmã Amália. Seu talento harmonizador se manifestou desde cedo, quando o compositor improvisava ao piano e tocava de ouvido. Segundo Pádua (2009), “o contato com a música fez-se de forma natural e despreziosa, diletante mesmo” (Pádua 2009, p. 56).

O compositor, desde cedo, se relacionava com a música de uma forma multifacetada e ambígua. Convivia com a música popular (MPB) e a erudita simultaneamente. Chegou a compor tangos e sambas enquanto era acompanhado por sua irmã nas primeiras lições de teoria musical. Recebia lições de grandes mestres no Instituto Nacional de Música e ao mesmo tempo, sentava-se à mesa nos cafés do Rio, com Sinhô, Noel Rosa e Cartola da Mangueira (2009, p. 61).

Esse olhar plural, de alguém que observava os sons de sua terra, e ao mesmo tempo, trazia consigo sonoridades estrangeiras, construía em Lorenzo Fernández uma mistura eclética que veio marcar profundamente sua obra, bem como sua carreira, tornando-o um multiprofissional que atuava em diferentes frentes, como compositor, professor de Harmonia, regente, diretor e poeta.

Sua obra para piano aparentemente parece refletir olhares abrangentes embutidos no seu processo de realização, no desenvolvimento da musicalidade, da técnica e da erudição. Ao mesmo tempo, seus sons parecem trazer algo de simples, natural e desprezioso. Uma ambiguidade que demanda do intérprete uma atenção especial.

2.5.5 Sua formação

Segundo Baumann (1995), o compositor realiza sua formação musical a partir de experiências próprias e em parceria com familiares e professores no Rio de Janeiro. “Aos 15 anos, Lorenzo Fernández aprende, por conta própria, a tocar piano de ouvido” (1995, p. 4). Paralela à prática autodidata o compositor, aos 19 anos, passa a ter aulas regulares de piano com o professor Alfredo Richard (1883-1953). Em 1917, estuda teoria e solfejo com João Octaviano (1892-1962) e ainda recebe aulas de piano com o Henrique Oswald (1852-1931).

2.5.5.1 Relações familiares

Foi através de sua irmã, Amália, aluna premiada em Canto e discípula na classe de piano de Henrique Oswald, que recebeu os primeiros ensinamentos teóricos de música. Sua irmã representa um forte elo entre o compositor e a música nesta etapa inicial. Sua experiência como cantora e pianista serviu ao compositor como referencial e canal de contatos com os professores do Instituto Nacional, como o Henrique Oswald. Foi ao lado dela também que o compositor criou o Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro (Baumann, 1995, pp. 4-5).

2.5.5.2 Instituto Nacional de Música

Segundo Baumann (1995), a partir dos 21 anos, o compositor se matricula no Instituto Nacional de Música, tornando este o momento mais profícuo de sua formação (p. 6). Seu principal mestre neste período foi o professor Harmonia português, Frederico Nascimento, que também era violoncelista. Desta relação, além da mentoria artística, surge uma grande amizade entre os dois.

É deste período também que se registra o contato do compositor com Alberto Nepomuceno, já em idade avançada, que exercerá forte influência “quanto à estética nativista que irá nortear suas futuras produções” (p. 7). Soma-se a sua formação o estudo de composição, regência e contraponto com o professor e compositor Francisco Braga, aos 22 anos.

Além de sua formação, data-se de 1923 a nomeação de Lorenzo Fernández como professor de Harmonia, ocupando a cadeira do então professor português, Frederico Nascimento (p. 8).

3 Análise das Obras

3.1 Três Estudos em Forma de Sonatina

Esta obra, datada de 1929, situa-se cronologicamente entre o poema sinfônico ameríndio *Imbapara* (1928) e a suíte orquestral *Reisado do Pastoreio* (1930). Situa-se nesse mesmo período sua canção para canto e piano, *Toada pra Você* (1928). São obras que indicam um momento composicional do autor, em direção à síntese do Modernismo nacionalista brasileiro. Ela é dedicada ao pianista italiano Carlo Zecchi (1903-1984).

A obra está dividida em três movimentos que se dispõem em uma escrita de textura diversificada. Esta revela traços do modernismo nacionalista brasileiro, através do emprego do tonalismo com cores modais, quartais, associadas a uma rítmica e a temas inspirados no folclore¹⁶ brasileiro. Nesta obra, a maneira como o compositor desenvolve sua escrita pode ser interpretada como uma aproximação ou um diálogo com procedimentos composicionais utilizados por compositores modernos e impressionistas da música francesa e brasileira, uma vez que se identificam algumas similaridades no primeiro, segundo e terceiro movimentos, principalmente com o aspecto de efeito sonoro, a trechos de obras como *Petrushka* (Stravinsky), *O Canto do Cisne Negro* (Villa-Lobos), a *Suite: Pour le Piano* (Debussy) e o quarto movimento das *Bachianas Brasileiras n.º 4* (Villa-Lobos), respectivamente. Há também uma similaridade quanto ao tipo de sonatina, em questão, mais próxima à de Ravel, considerando a construção de movimentos mais independentes e suas dimensões.

O compositor se utiliza de uma escrita em que se encontram saltos de movimentos opostos, saltos na mão esquerda, enquanto a mão direita realiza gestos lineares, uso de glissando e *ostinato*, agilidade dos dedos, cruzamento de mãos, realização de notas duplas paralelas, acordes em blocos, quebrados, e com baixos em oitavas ligadas, longas linhas melódicas acompanhadas de acordes arpejados. O problema técnico de realização ao piano mais recorrente trata do sincronismo da articulação entre as mãos, diante dos variados tipos de articulações que ocorrem em simultâneo e também do controle sonoro na realização de diferentes dinâmicas, que se somam à realização da textura proposta. As indicações de expressividade são dispostas pelo compositor de maneira a projetar a textura, a estrutura formal e a retórica da obra, que funcionam, além da própria técnica em si de sua realização, como delimitadores estruturais da

¹⁶ Segundo Costa (2017), uma tópica ou referências inspiradas no folclore nacional, não estão de acordo com sua forma original e nem tão pouco são uma representação literal do que se refere, mas sim estilizações e recriações reconhecidas (senso comum). Esta visão se assenta sob o conceito de tradição inventada, explorado por Eric Hobsbawm (Costa, 2017, p. 7).

peça. Este conjunto resulta numa técnica de sonoridade que se aproxima da explorada por Debussy, embora esteja em outro contexto. Pode-se afirmar ainda que estes recursos são comuns na escrita de outros compositores, além dos já citados, como: Chopin, Scriabin e Villa-Lobos.

O primeiro movimento é mais desenvolvido que os dois seguintes. A peça aparece no catálogo geral, de Corrêa (1992), nomeada como *Três Peças em forma de Sonatina*. De acordo com Andrade (2006) houve uma dificuldade do compositor na escolha do título da obra (p. 170). Talvez isso se deva ao diálogo desta obra com a natureza do estudo moderno do piano, pós-Debussy, voltado para o controle sonoro e rítmico, mesclado ao conteúdo referencial da obra. Além disso, observa-se na obra características semelhantes à *suíte*, principalmente pelo caráter dançante dos movimentos, da forma variação, e da presença de temas simples, inspirados no folclore, o que nos permite nomear as partes da sonatina em estudos-peças-movimentos. Assim, utilizaremos no decorrer do texto sempre um destes termos. Convém salientar que a organização da escrita dessa obra constrói um discurso que dialoga tanto com a proposta nacionalista/modernista de Coelho Neto¹⁷, no que se refere à maneira suave como o compositor mescla diferentes referências retóricas (melodia de inspiração folclórica, síncopa brasileira, stravinskismo, sonatina europeia), de forma a conferir uma narrativa suave ao nacionalismo brasileiro, quanto com a proposta de Mário de Andrade, no que se refere à maneira como o compositor insere temas inspirados no folclore brasileiro, a textura rítmica assentada sobre a utilização da síncopa de caráter afro-brasileira e a harmonização europeizada.

3.1.1 *Allegro con brio*

A seção A (*allegro con brio*, ♩ = 132), entre os cc. 1-25, é formado por uma ideia temática com elementos antecedente e consequente, em 2/4, com frases de quatro compassos cada. Esta primeira seção apresenta um caráter fortemente modal, com uma melodia que remete à sonoridade da música folclórica nordestina brasileira. Além disso, o movimento harmônico evita as resoluções tonais, o que fica evidente, por exemplo, no uso do acorde de dó menor com

¹⁷ Wisnik (1977) descreve com teor crítico, o projeto elaborado por Coelho Neto no Rio de Janeiro, antes da semana de 22, em que este propõe um concurso de composição de um poema sinfônico. Nessa obra, o compositor interessado deveria apresentar um painel histórico do Brasil, desde aos dias anteriores à chegada dos portugueses e africanos, idealizada e influenciada pelo parnasianismo, até o centenário da Independência. Uma história construída de forma harmônica e exótica entre os povos, valorizando a expressividade, segundo Coelho Neto, trazida pelos europeus: o “saudosismo” dos portugueses, a “vivacidade trêfega” dos franceses, a “languidez” espanhola, e da África: o “banzo” negro triste. A ideia era oferecer uma imagem (eufórica) do Brasil à admiração da Europa (Wisnik, 1977, pp. 17-31).

sétima a partir do c. 11, que gera uma ambiguidade com relação a qual seria o centro tonal: se fá (mixolídio) ou dó (dórico). Não obstante, o primeiro compasso evoca uma sonoridade de dominante de Fá Maior, o que se soma à ambiguidade harmônica do tema. De acordo com Andrade, é uma constante na música nacionalista brasileira “a tematização simples e a insistência rítmica” (Andrade, 2006, p. 171), algo nítido nesta obra, que a conecta, ao mesmo tempo, conforme o entendimento desse autor, a um processo composicional da fase russa (*Mavra*) de Stravinsky. A célula rítmica principal (♩ | ♪♪ | ♩ | ♩) se assemelha, em parte, ao ritmo das variações inicial e final do tema da Dança Russa de Petrushka, como na Figura 2, o que fica mais nítido na recapitulação (Figura 1), quando a dinâmica fortalece o elo entre as duas obras, em *fortissimo* (*fff*). O desenvolvimento temático do movimento/estudo se dá por repetição e pela variação do tema principal A, que recebe no decorrer da obra novos acompanhamentos e harmonização paralela com uso de diferentes intervalos, acordes triádicos sobrepostos, com sensação de bitonalidade, conferindo um colorido inerente à música francesa moderna, como a de Stravinsky e Debussy.



Figura 1: Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento. c. 146.

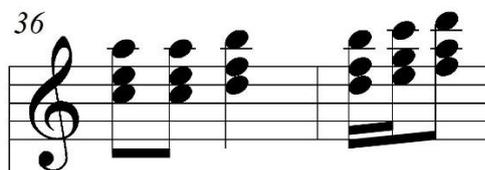


Figura 2: Petruschka: dança russa, piano, cc. 36-37

Com o elemento nordestino, o compositor insere na obra uma referência à primeira brasilidade regionalista, que ao longo do movimento, contrastará com outras, de caráter mais intercultural (afro-brasileira e época de ouro). Apesar dos componentes expressivos de interpretação que conferem a impressão de um caráter rítmico ao tema A, é somente no tema B, em ré menor, que se constitui uma dança ou ginga, fruto de deslocamentos rítmicos, tal qual estão estilizados, e compõem uma brasilidade peculiar do elemento negro na música brasileira.

As indicações de andamento e de articulação, como os acentos sobre as notas do tema A e as ligaduras e *tenutas*, somadas a ausência de indicações de pedal e as indicações de dinâmica, *mf* e *f*, sugerem inicialmente a presença de um caráter alegre e melódico. Ainda nesta primeira seção destaca-se a construção expressiva de seu ponto culminante, tendo o início no c. 13, pelo *cresc.*, e sua chegada no c. 21, indicada pelo pedal direito, pelas articulações de ligadura e acentos na mão esquerda e a indicação *rit. e marcato*. Em termos pianísticos, o emprego da melodia principal na mão esquerda, já no início do movimento, revela uma característica marcante no repertório do compositor, com foco na mobilidade e independência das mãos.¹⁸ A peça segue para uma primeira transição, entre os cc. 26-31, elaborada a partir do tema A, onde há uma indicação expressiva, *lento e misterioso*, com uma textura em um registro médio grave que, na obra do compositor, mostra-se como um recurso utilizado para alusão aos rituais noturnos, inerentes à construção das *danças de negros* (Cazarré, 2001) na música nacionalista, como acontece no início do *Jongo da Terceira Suite Brasileira* (*pianissimo - ppp soturno e misterioso*) e na *Sonata Breve* (*pianissimo - pp misterioso*, c. 13). Salienta-se ainda nesta seção o elemento água (mar), o qual o interpretamos como uma referência a divindade Iemanjá, circunscrito nos movimentos melódicos em ondas (vai-e-vem), ora em uníssono, ora só na mão direita, em conjunto com a mão esquerda marcando as síncopas (gingado). As ligaduras nos cc. 26-31, assim como as presentes na mão direita, nos cc. 51-79, projetam estes gestos melódicos circulares. Além disso, reforçamos que este movimento é construído por sucessões graduais de picos sonoros de dinâmica, como grandes ondas. O compositor também lança mão de separação entre as seções de tema A e B, através de uma cesura longa nos primeiros tempos dos compassos, na primeira transição, c. 26, recurso que só será reutilizado na reexposição, c. 171. Inicialmente, a separação entre as duas primeiras unidades sugere, na nossa interpretação, a projeção de uma indecisão entre as forças presentes na música brasileira nesse período em que a obra foi composta, a presença do modelo europeu (Stravinsky, Debussy) e os elementos de brasilidade. Há uma oscilação proveniente das duas vertentes, ora da música popular urbana e folclórica, que tem suas raízes na cultura afro-brasileira, ora da música europeia: “a alternância entre a reprodução de modelos europeus e descoberta de um caminho próprio, de um lado, e a dicotomia entre o erudito e popular de outro” (Travassos, 2000, p. 1). Esta separação,

¹⁸ Isso configura também uma das características técnicas presentes em sua escrita, da independência entre as mãos, neste caso entre o material temático na mão esquerda e o acompanhamento na direita. A realização simultânea de diferentes articulações entre as duas mãos torna o problema da independência mais complexo, algo que é explorado sistematicamente na produção para piano do compositor, desde as obras mais elementares, assim como o controle na variação de nuances dinâmicas, o que justifica a escolha do título Estudo à obra.

inicialmente, entre dos dois temas, é diluída no decorrer da peça. Na seção seguinte, cc. 32-61, tem-se o tema B, que deriva de uma transformação do tema A (Figura 3).

Figura 3: Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, cc. 32-35.

O compositor indica mudanças na textura rítmica e nas acentuações, numa harmonização que afirma com maior clareza a tonalidade, neste caso ré menor, o que pode ser constatado pelo uso das formas harmônica e melódica da escala menor. O pulso indicado mantém a conexão entre a primeira e segunda seção, ♩ e ♪ = 132, embora sejam um *allegro con brio* e outro *allegretto*. O andamento sugere uma conexão com o tema A, em termos temporais, e possibilita a realização e a percepção do novo caráter, implicado pelas novas indicações de dinâmica e articulação, que aqui estão alinhadas com a brasilidade inerente da rítmica afro-brasileira e da possível representação do violão (época de ouro). O *ostinato* rítmico, em síncope, no acompanhamento, confere um caráter mais dançante ao desenvolvimento melódico, que juntamente com a ginga do ritmo articulado alternadamente nas semicolcheias na mão esquerda, de idioma violonístico, fazem lembrar uma sonoridade do choro¹⁹ ou “aos baixos seresteiros de violão e as linhas de embolada” (Andrade, 2006, p.171), destacando outras brasilidades, agora que alude ao violão, dentro do contexto urbano, no Rio de Janeiro. A segunda transição, entre os cc. 51 e 62, é precedida por um pequeno trecho, entre os cc. 48-51, com escalas alternadas de Ré bemol maior ascendente e Fá maior descendente, que criam uma sensação de indefinição e expectativa. O compositor constrói através desta passagem o segundo ponto culminante, com um *cresc. molto* até o *fortissimo* (*ff*), com uma harmonia típica de outras obras nacionalistas brasileiras. Isso se dá pelas cores obtidas da mistura de acordes de primeiro grau menores no acompanhamento da mão esquerda seguidos de acordes de sexto grau maiores. Ainda nesse momento, há uma intensificação das indicações de agógica, de dinâmica e nas articulações

¹⁹ Salles propõe a divisão das microestruturas geradoras do conteúdo expressivo e sua participação em uma rede de signos que oriente progressivamente a construção de unidades maiores. Nesse caso, o tipo “chôro”, e seu tópic “Baixaria 7 cordas”, pertencem ao estilo carioca e ao gênero gingado (Salles, 2016, p. 241, citado por Costa 2017, pp. 91 e 92).

rítmicas nos intervalos de quartas paralelas da mão direita. Nesse ponto, inicia-se uma dificuldade técnica (no que tange à performance) do movimento, considerando a quantidade de indicações de articulação que exigem diferentes movimentos da mão direita, em simultâneo com uma diferente acentuação rítmica da mão esquerda, em blocos de acordes, e as indicações de agógicas muito próximas. A indicação de pedal, nesse ponto, nos cc. 51-52, em conjunto com a realização dessas indicações de articulação, dinâmica e agógica, no andamento sugerido, tende a suprimir o efeito da articulação proposta. Cabe salientar que os compositores brasileiros nacionalistas/modernistas tentaram, em suas obras, trazer ritmos e danças estilizadas, oriundas da mistura europeia e africana, como o maxixe, próprios do *tresillo* do tópico *À La Havana* (Cazarré, 2001, pp.100 e 151), para a escrita do piano, e nesse trecho, o compositor usa a articulação, em grupos 3+2+3, com a finalidade de realçar o caráter rítmico da seção e tornar sua realização menos óbvia ao piano. As articulações vão se reagrupando no decorrer da passagem, desembocando até os grupos de articulação em 4+4 semicolcheias, nos cc. 58-62.

Figura 4: *Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, cc. 63-66.*

Em seguida (c. 63) a ideia temática *A* retorna, em *Allegro* (♩=♩), em fá mixolídio, caracterizado pela sétima abaixada (mi bemol) na melodia e a terça (lá) no acompanhamento. A sonoridade nordestina se mescla a uma moderna, agora funcionando como um desenvolvimento temático, com um desenho de quartas paralelas em colcheias no acompanhamento da mão direita, com articulações e frase (mão esquerda, Figura 4) em elisão, com ligaduras agrupadas em 5+4+4, dificultando sua determinação formal. A seção se encadeia a um trecho que se estende dos cc. 80 a 105, caracterizado por harmonia paralela, em *staccato*, e, a partir do c. 88, sinaliza-se um *cresc. e affrett. poco a poco* que se estende até o c. 103, no qual se indica um *rall.* em preparação para o a *tempo*, no segundo ponto culminante do movimento em *fortissimo* (*ff*), no c. 106. A partir daí, há uma desintensificação, em termos de

agógica e de dinâmica, enquanto a sonoridade diatônica dá lugar a um maior cromatismo, que se conectará com a terceira transição que é uma variação do tema B. Esta, que começa no c. 122, com um caráter nostálgico², cuja melodia agora segue acompanhada de acordes em blocos e se desenvolve num grande crescendo e numa expansão textural, com *ostinatos* de síncope em notas pedais de sol.

O compositor insere, entre a transição e a reexposição do tema A, um trecho de dois compassos (cc. 144-145, Figura 5), que é uma variação da ideia da transição anterior (cc. 51-52), agora ampliado em acordes triádicos sobrepostos que remetem a um processo semelhante ao utilizado por Stravinsky, em *Petrushka* (Figura 6), e que conduz ao ponto culminante principal (c. 146), num grande *fortissimo* (*fff*).

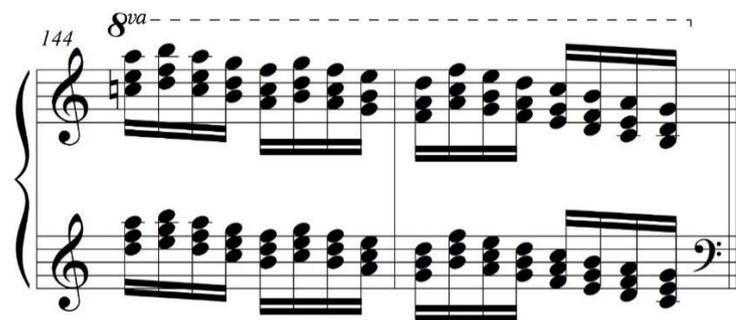


Figura 5: *Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, cc. 144-145.*

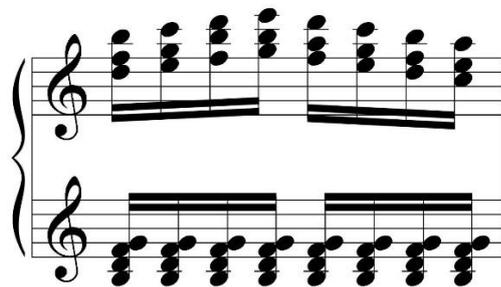


Figura 6: *Petrushka: dança russa, piano.*

Neste ponto percebe-se o tema A, juntamente com a articulação indicada inicialmente, com acentos, *tenuti*, acentos com *staccati*, que se somam a uma dinâmica mais brilhante, entremeadas por saltos de movimentos contrários, de oitavas da nota sol que substituem o *ostinato* sincopado anterior, e que se expande até o final dessa seção, em forma de ecos que se diluem através da dinâmica e da agógica. Toda a conjuntura sonora que antecede a reexposição reafirma o caráter *con brio* inicial e ao mesmo tempo, unifica as duas ideias temáticas de forma

alegre e vibrante, numa grande dança festiva, marcadas pela nota sol em *ostinato*, que podem ser interpretadas como o triângulo (percussão) na formação do trio (sanfona, triângulo e bombo) da música nordestina. Em seguida, a partir do c. 171, inicia-se uma nova transição, descontínua em relação ao que veio antes, e de caráter conclusivo, em que o tema A se rende ao caráter afro-brasileiro, transcrito nas indicações de dinâmica e agógica, *pp soturno* e *Mais Lento*, que conduzem à *coda*, em *pianissimo (pp) (misterioso)*. As indicações de expressividade propostas pelo compositor, como se mostram acima, propõem uma determinada marcação das referências presentes nesse movimento, assim também, sinalizam que a respectiva questão deve ser levada em consideração por parte do intérprete em suas decisões.

A estrutura formal do 1º movimento está dividida da seguinte maneira:

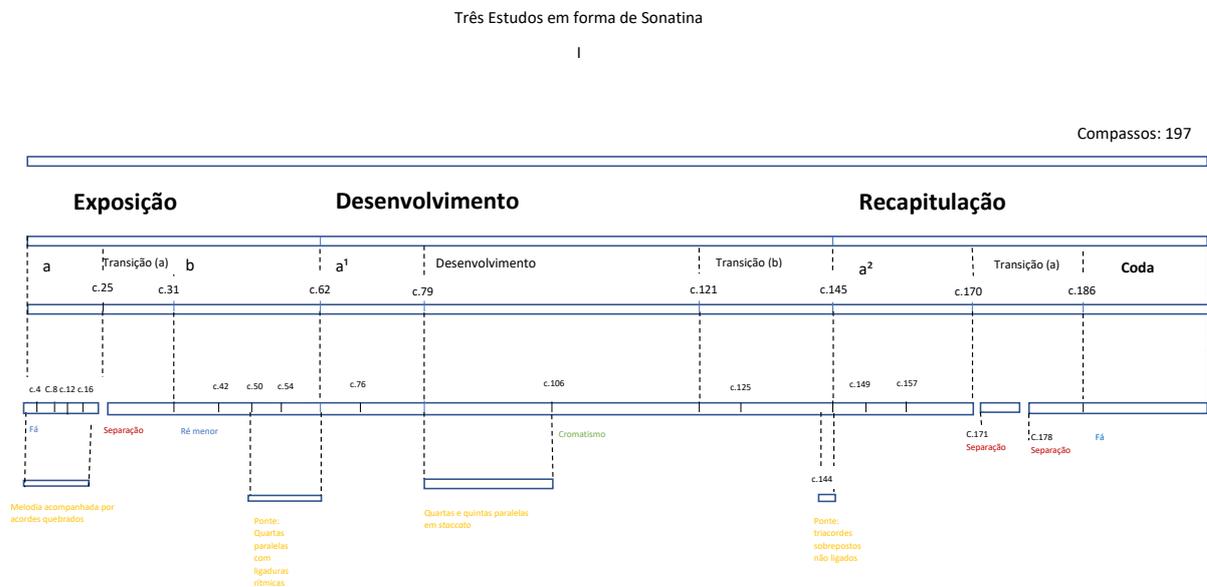


Figura 7: Estrutura formal, *Três Estudos em forma de Sonatina*, primeiro movimento.

Os contornos extraídos das indicações de agógica e dinâmica (Figura 8 e Figura 9), da forma como estão no texto musical, indicam uma congruência com a estrutura formal da obra. Embora os gráficos tenham sido feitos, de forma manual, o que nos interessa é perceber o contorno geral dos componentes de expressividade musical e observar suas relações possíveis com outras estruturas expressivas, nesse caso, formal e retórica, e também com as interpretações da obra. O contorno de agógica sugere uma intenção composicional de maior linearidade entre as seções estruturais, enquanto o de dinâmica, de maior intensidade e variação, se conecta as diferentes mudanças de textura.

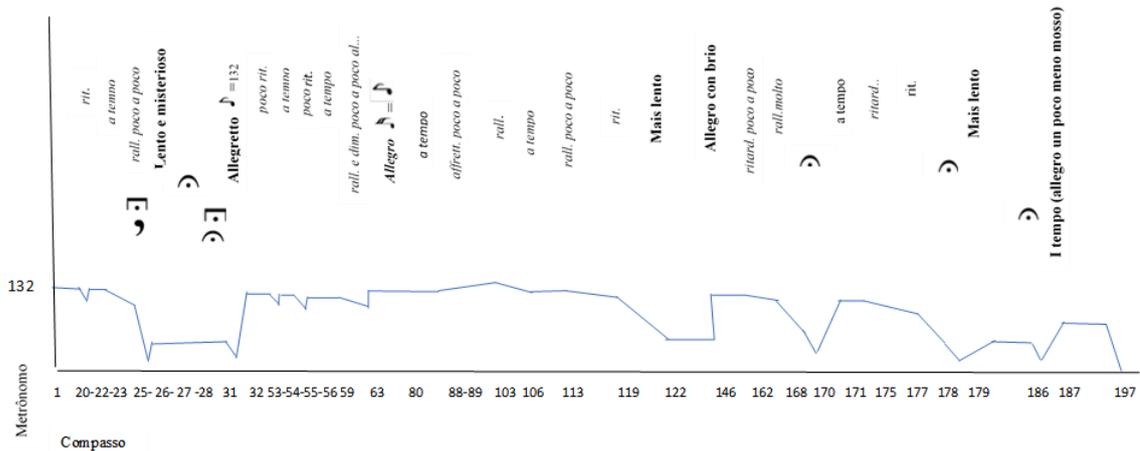


Figura 8: Gráfico de agógica da partitura - Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento.

Dinâmica:

mf, f, p - - - - - *cresc.*, *dim.*, *pp* - - - - - *p*, *cresc.*, *dim.*, *cresc. molto*, *ff*, *dim.*, *cresc.*, *dim. poco a poco*, *f subit.*, - - - - - *p*, *cresc.*, *ff* - - - - - *dim. subit.*, *p*, *fff*, *fff*,
dim., *mf*, *dim.*, *pp*, *pp* - - - - -

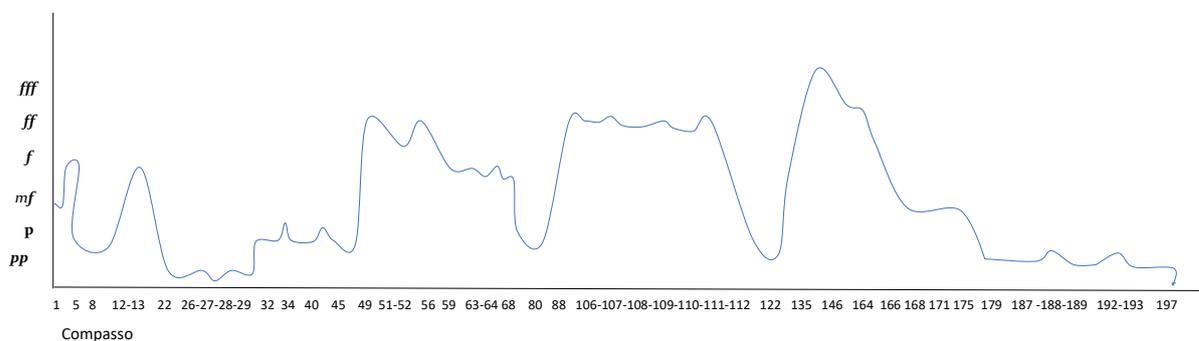


Figura 9: Gráfico de dinâmica da partitura – Três estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento.

3.1.2 Moderato

No segundo movimento, mantém-se a estratégia composicional dualista de maneira mais discreta que no primeiro movimento, que explora as oposições e ambiguidades tonal/modal, europeu/afro-brasileiro, erudito/popular, sendo a primeira ambiguidade mais difundida nesse movimento. O *Acalanto* (canção de ninar), que associamos ao tópico *Infantil* (Salles, 2016), em *moderato* ($\text{♩} = 76$), inicia com a primeira frase em anacruse, e frases de quatro compassos regulares, em Dó Maior. O compasso 3/4 na mão direita e 6/8 na esquerda em simultâneo (que, na prática, não chega a soar uma polimetria, mas sim um ritmo sincopado), confere uma métrica complexa e dual, que traz em seu caráter uma dança suave, a partir de uma harmonização a quatro vozes, em que a linha melódica emerge do conjunto harmônico, que tem em sua base blocos de quintas pedais a cada compasso, e de contracantos, em semínimas

pontuadas ligadas, no tenor, com dinâmica predominante em *piano*, *molto legato* e *cantando*. O compositor ainda indica um realce expressivo das vozes intermediárias em síncope, que nesse contexto inicial, encontram-se desestilizadas, e das frases através das indicações de *tenuti* no segundo e terceiro tempos dos compassos, assim também sinaliza as respirações entre cada quatro compassos. A nota sol, em oitava no soprano, que pode ser caracterizada como sinos, lembrança remanescente do primeiro movimento, e as quintas pedais nos baixos, formam em conjunto um acompanhamento em *ostinato*, ambientando a suave linha melódica. A leveza da rítmica do movimento, agregada aos efeitos timbrísticos iniciais, geram uma representação imagética dessa primeira parte, da ideia romântica do coral e da catequese, da qual participavam negros e índios, e dos sinos, que representam a igreja, que rege as primeiras misturas das culturas presentes no país, no processo de colonização. Ao mesmo tempo, pode-se desprender do desenvolvimento sonoro da obra a imagem de um cochilo seguido de um sonho, no balançar de uma rede. Além disso, o *Acalanto*, reforça o contexto afetivo e sensível na construção musical do movimento. A seção inicial é entremeada por um acorde de subdominante menor, no c. 9, (empréstimo modal) que logo é transformado em um acorde de sexta francesa (Figura 10) por meio da elevação do Fá, conduzindo para o acorde de Dó, onde o compositor interrompe a frase com uma fermata e respiração, que cria um efeito suspensivo. Então o trecho inicial é concluído com uma repetição da frase inicial na tônica.



Figura 10: Três Estudos em forma de Sonatina, segundo movimento, cc. 7-10.

Em seguida, em Fá, *un poco più animato*, inicia-se uma transição à seção B, de caráter menos tranquilo, em relação à anterior, com frases de 2 em 2 compassos, criando mais movimento. No compasso 15, ocorrem diferentes indicações simultâneas de nuances no plano sonoro, as quintas em *pp* e a ideia temática A, na voz *mezzo*, em *piano* (*p*). Esta unidade é seguida novamente pelas quartas paralelas numa harmonia quartal a partir do c. 21, juntamente com acordes da mão esquerda em blocos, com pedal em Dó, mas também quartais, que através do *dim.* e *ritard.* até as fermatas, constroem uma sensação sonora de diluição e suspensão. O fá

sustenido gera a escala lídio-mixolídio (também utilizada por Scriabin e Stravinsky em outros contextos)²⁰. O movimento segue para a segunda seção, do tema B, em 10/8, em Ré frígio (caracterizado pelo mi bemol), em *piano*, com indicação *cantando con nostalgia* e com articulação em *legato* juntamente com a indicação de uso de pedal (troca harmônica). Apesar de não haver dualidade de compasso, a irregularidade métrica entre as duas mãos confere diferentes possibilidades de realização dos apoios e frases. A indicação de pedal pode induzir o intérprete a segmentar o fraseado em dois, ao contrário do que está indicado na mão esquerda, com um *legato* para o compasso inteiro. São possibilidades que demandam controles independentes entre as mãos e os pés, que podem conferir diferentes expressões para a seção. A escrita do acompanhamento em arpejos (Figura 11) sugere uma movimentação que cria a percepção de água em movimento, que, juntamente com a melodia, formam um conjunto parecido com o *Canto do Cisne Negro* (Figura 13) de Villa-Lobos e *O Cisne* de Saint-Saëns (Figura 12), e o motivo melódico (Figura 11) que lembra as *Bachianas Brasileiras* (Figura 14).

Figura 11: Três estudos em forma de Sonatina, segundo movimento, cc. 28-31.

Figura 12: O Cisne, violino e piano.

²⁰ As notas do famoso “acorde místico” de Scriabin se conformam à escala lídio-mixolídio.

Figura 13: *Canto do Cisne Negro*, piano e violino.

Figura 14: *Bachianas Brasileiras nº2, Dansa*, p. 29.

Ao mesmo tempo, a cor modal frígia evoca uma atmosfera inerente à música hispânica, próxima às sonoridades²¹ maternas do compositor. A nostalgia²² presente no tema B, de movimento rítmico e harmônico mais intenso, em relação ao tema A, também pode ser uma referência à saudade da terra natal, por parte dos povos ali reunidos na colonização e, ao mesmo tempo, pode representar um sentimento saudosista, familiar, do próprio compositor. Há nesta seção uma intensificação nas mudanças harmônicas, e, a partir do c. 38, uma espécie de ponte modulante para o Dó frígio – passagem com fortes diálogos com o tonalismo (ou um tonalismo tratado ou retrabalhado num contexto modal), em que o compositor indica a cada compasso diferentes movimentações na agógica e dinâmica. A construção das frases nessa seção é de forma irregular, com elisões, cercadas de movimentações expressivas indicadas na agógica e

²¹ A canção espanhola e flamenca sempre estiveram presentes nos saraus que ocorriam frequentemente na casa do compositor, cantadas por sua mãe, acompanhada por sua irmã ao piano (Pádua, 2009, p.51).

²² A nostalgia, segundo o projeto do poema-sinfônico proposto por Coelho Neto, se refere a tradução do sentimento de exílio das três raças: “formando a trinca nostálgica das raças que teriam originado, na imaginação oitocentista, a sensibilidade nacional” (Wisnik, 1977, p. 19).

na dinâmica. Além disso, a alternância harmônica entre o modal/tonal e o cromático gera intensidade, como ocorre nos cc. 37-45, encadeamentos oscilantes entre o Ré frígio do início e o Dó frígio que inicia no c. 46, contrastando com a suspensão modal. As indicações de agógica sugerem, da forma como estão dispostas, uma marcação dos finais e inícios de seções, como o *a tempo*, no c. 46, e o *rall.* e fermata longa no final da seção B. O retorno ao tema A (c. 55), desta vez em *pp*, é prosseguido por uma *coda*, a partir do c. 65, sinalizada pela indicação de uma respiração. O movimento segue para a conclusão, agora em Dó Maior, com indicações de *cantando*, nos cc. 63-64, o que sugere uma diferenciação na articulação dentro do plano sonoro, consistindo também em maior complexidade técnica de realização, ao piano, que se soma ao controle de dinâmica indicada em *pianissimo (pp)* e da realização de intervalos distantes, em blocos, sem indicação de dedilhado. Isso deixa ao pianista as possibilidades de utilização do polegar para ligar uma nota a outra ou a uma maior plasticidade para realização em *legato*, entre os intervalos de sétimas, nonas e sextas com diferentes dedilhados. À medida que cada elemento retórico surge, o compositor também o reforça com mudanças, na indicação de agógica, como acontece entre os cc. 25-28 e no retorno ao tema inicial (c. 55), como uma recapitulação, em que o tema A ganha uma dinâmica diferente da do início, antes em *piano (p)*, depois retorna em *pianissimo (pp)*, sugerindo uma reminiscência. O movimento caminha para sua conclusão terminando a terceira frase que foi deixada inacabada no início do movimento e é continuamente estendida até o término deste, e que desta vez também recebe indicação de *cantando* e uma marcação de articulação em ligaduras, para as vozes intermediárias e da ponta, na mão direita, sugerindo uma possível variação timbrística (*voicing*) e um dedilhado mais rebuscado. Ao passo em que os intervalos harmônicos se expandem até o registro agudo, as ligaduras passam às notas melódicas mais agudas, e o contrário acontece, quando descem, ao registro médio-grave, segundo a edição em análise. Porém ao observar o manuscrito da obra, constata-se que as ligaduras, a partir do c. 68, seguem sempre acima da voz superior da mão direita, até a conclusão do movimento, o que possibilita o uso do polegar nas vozes intermediárias, considerando a extensão dos intervalos. Além disso, o compositor acrescenta uma nota em colcheia (cc. 70, 72 e 74)), realizada pelo polegar da mão esquerda, que pertence à linha melódica do contracanto. Pianisticamente, é uma passagem que exige uma maior independência entre articulações simultâneas e o equilíbrio entre as vozes. Os últimos quatro compassos, agora no registro grave, diluem-se em repetição de cadências femininas, *morendo*, em *pianissimo (pp)*, com as últimas notas do baixo em *pianissimo (ppp)*. Nesse movimento, as referências presentes são o *acalanto*, *impressionismo internacional* (seção A e B); considerando, nesta última, o caráter *cantabile* e a referência à música nacionalista de Villa-

Lobos (Bachianas Brasileiras nº2 e o Canto do Cisne Negro). Na primeira referência, o emprego em *ostinato* das quintas pedais e da polifonia suave²³, inerente à expressividades da música francesa. Há um constante uso, na composição dos acordes, ora em blocos, ora arpejados, de complementos de sétimas, quartas e quintas diminutas e dos pedais em quintas no acompanhamento, que reforçam um procedimento composicional da escola moderna francesa e sua adaptação ao contexto composicional brasileiro. As suaves síncopes do acompanhamento na primeira e na última seção salientam o embalo do Acalanto. Mais uma vez, o elemento que confere brasilidade ao movimento, que alude ao canto nacionalista brasileiro, à música de Villa-Lobos, revela-se na seção central, no tema B, embora síncopes ocorram na seção A. Em termos de realização ao piano, o movimento/estudo demanda do intérprete controle e independência no equilíbrio sonoro (dinâmico e de articulação) dentro de diferentes texturas (coral e melodia acompanhada).

A estrutura básica do 2º movimento está dividida da seguinte maneira:

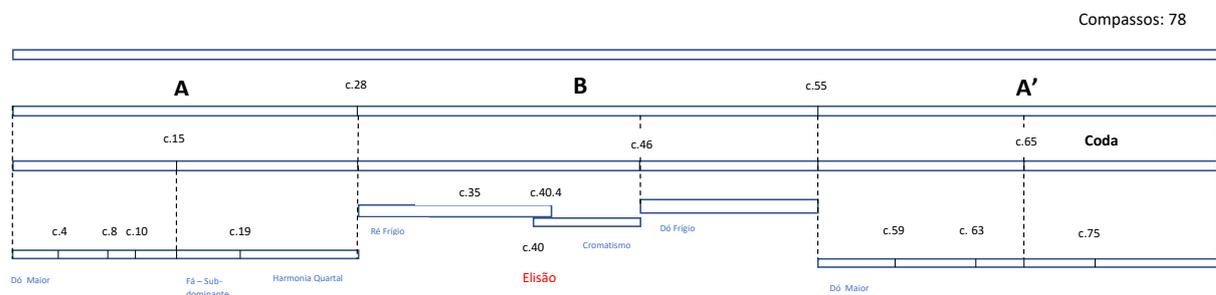


Figura 15: Estrutura formal, Três Estudos em forma de Sonatina, segundo movimento.

As indicações de agógica e dinâmica propostas pelo compositor, como mostram a Figura 16 e a Figura 17, assim como o fraseado, revelam-se, neste movimento, uniformes e orgânicas, em relação à estrutura formal e retórica. Isso se deve ao constante equilíbrio dos aspectos dinâmico e agógico dentro da música. Os gráficos indicam que o compositor mantém a dinâmica mais estável, entre o *pianissimo* (*ppp*) e o *piano* (*p*), e a agógica mais intensa, sendo esta mais suscetível à intensidade provocada pelo desenvolvimento harmônico e à forma nesse movimento.

²³ Embora Kiefer (1986) afirme que “se procurarmos bem, encontraremos talvez, aqui e acolá, uma discreta polifonia schumaniana” (Kiefer, 1986, p.12), se referindo à Valsa Suburbana, penso que a polifonia no movimento da obra aqui analisada se aproxima mais à de Chopin.

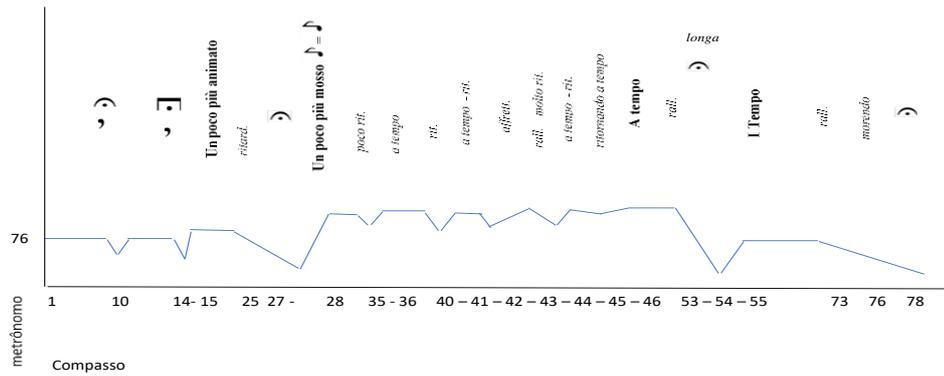


Figura 16: Gráfico de agógica da partitura, *Três Estudos em forma de Sonatina*, segundo movimento.

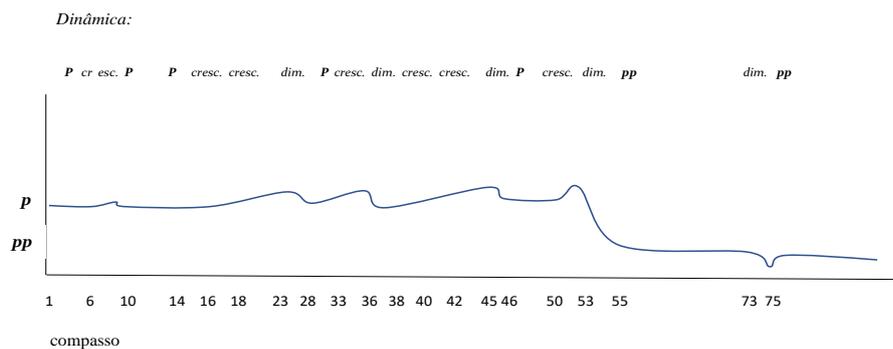


Figura 17: Gráfico de dinâmica da partitura, *Três Estudos em forma de Sonatina*, segundo movimento.

3.1.3 Allegro Scherzoso

A estrutura formal deste movimento se organiza em forma de variações. Há uma alternância melódica entre os diferentes modos, principalmente o modo jônio e mixolídio, o que imprime, mais uma vez, a sensação de ambiguidade e a sonoridade característica do nacionalismo brasileiro presente na obra como um todo. O compositor lança mão de recursos diversos derivados do tonalismo, do modalismo e da bitonalidade; em especial os baixos da variação 3, com os quais se obtém um efeito percussivo (como de bombo), integram uma progressão em quintas descendentes que se inicia no primeiro compasso (sol), perpassando as notas dó (c. 21), fá (c. 29), si bemol (c. 45) e mi bemol (c. 56). O movimento inicia com indicação de andamento $\downarrow = 144$ e com uma introdução, de quatro compassos, em 2/4, onde se apresenta o material do acompanhamento do tema principal, um *ostinato*, formado por tetracordes em semicolcheias ligadas, que inicialmente são divididos entre as duas mãos, sendo a primeira nota, realizada pela mão esquerda, em *portato* e as restantes, pela mão direita, com ligadura. A dinâmica na introdução em *mf cresc.* precede a apresentação do tema, em *f cantando e giocoso*, indicando um tratamento diferenciado entre melodia e acompanhamento no plano das articulações, tendo

na mão esquerda a presença de ligaduras e na mão direita notas sem articulação e notas com *tenutas* e ligaduras. A partir da entrada do tema, o acompanhamento realizado pela mão esquerda mantém a mesma estrutura em tetracordes da introdução, com nova articulação para o grupo de quatro semicolcheias, em ligadura. O tema, apresentado em frases de quatro compassos, é fragmentado em três partes, com articulações variadas. O motivo rítmico principal (♩ ♪ ♪ ♪ ♪) é articulado sem ligaduras, e na última semínima, no segundo compasso da frase (c. 6), indica-se uma *tenuta*. O segundo fragmento do tema, também com respiração (c. 7), e o terceiro são ligados, com uma *tenuta* na primeira colcheia da frase. O compositor, no decorrer das seções seguintes varia a segunda e terceira parte do tema, assim como a harmonização e os andamentos, expandindo a textura em oitavas, em quartas paralelas, em acordes sobrepostos, ora em melodia acompanhada, ora coral (acordal).²⁴ Percebe-se que as indicações de articulação e de respiração, dentro desse desenvolvimento temático, funcionam como delimitadores estruturais. A seção desemboca numa curta transição em forma de prolongamento conclusivo, entre os cc. 29-35, onde se afirma o novo centro tonal de Fá, no qual se afirma o Fá como nova nota central, e se inverte o acompanhamento para mão direita. O contraponto resulta numa nova linha melódica na mão esquerda, indicadas por *tenuti*, de movimento em onda contrastando com *moto perpetuo*, ligado, formando um contraponto a duas vozes, entre os polegares das duas mãos. Além do mais, há quintas pedais em síncope, na mão esquerda. A soma das indicações de expressividade com a da textura inicial demanda do pianista certa agilidade e regularidade rítmica na realização do acompanhamento, assim como, uma independência das mãos e um equilíbrio de diferentes dinâmicas e de articulação, em simultâneo. A segunda variação (*più lento* ♩ = 72, cc. 36-43), de caráter melancólico e jazzístico (tonalismo expandido), além do andamento, a seção ganha nova textura (coral) e suave cromatismo. As articulações indicadas, independentes entre as mãos, realçam uma ideia sonora orquestral, que se expandirá na terceira variação, *un poco più mosso* ♩ = 96 (cc. 44-87). Esta, além de ser mais desenvolvida, ganha harmonia paralela e novos elementos expressivos, como as articulações de *acentos*, *tenutas*, indicadas de maneira síncrona e assíncrona entre as duas mãos, demandando também do intérprete o controle de contrastes entre dinâmicas de *mezzo forte* e *fortissimo (ff) pesante*. A melodia varia entre tonalidades de Sol e Si_b, tendo nos baixos notas pedais formadas por quintas

²⁴ A harmonia paralela (ou melodia acórdica) é uma textura expandida de uma linha melódica; sua direção é determinada principalmente pelas considerações melódicas e sua construção intervalar pelo tipo de textura exigido pela forma dramática. Na harmonia paralela, as quartas e as quintas são tão fluentes quanto as terças e as sextas, e os intervalos de sétimas e segundas encontram liberdade horizontal (Persichetti, 1961, p. 198; ver também pp. 199-201).

paralelas (Si_b-Fá e Mi_b-Si_b)²⁵ e acordes arpejados de nonas (Mi_b-Si_b-Fá), que alternam com o movimento dissonante de quartas e quintas sobrepostas e paralelas. A mão esquerda, em constantes saltos, funciona de maneira percussiva, como tímpanos, que motorizam a construção do grande pico sonoro do movimento, em *fortissimo* (*ffff*), no c. 87. O curto movimento caminha para seu final, através de uma pequena ponte (cc. 88-91), com indicação de *dim. molto e affrett. poco a poco*, com notas pedais em oitavas de Ré, de dominante, em sínropa, de caráter afro-brasileiro, que conecta com a quarta variação (cc. 92-99). Nesta seção há uma diluição sonora e ao mesmo tempo um recomeço de um novo pico final, onde se inclui o cruzamento de mãos e, conseqüentemente, saltos na mão esquerda, que realiza alternadamente a variação do tema e um pedal de dominante sincopado. O procedimento nessa passagem, como mostra a Figura 18, remete ao resultado sonoro da *dança* (Miudinho) das Bachianas nº 4, principalmente nas acentuações irregulares no desenho de semicolcheias da mão direita (Figura 19) que também remetem à sonoridade da viola (tópico *caipira*).

The image shows a musical score for three études in sonata form, third movement, measures 92-95. The score is written for piano and consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The right hand (RH) plays a series of eighth notes with accents, marked 'm. e.'. The left hand (LH) plays a series of eighth notes with accents, marked 'f cresc.'. The LH part is marked 'simile' at the end of the passage.

Figura 18: *Três Estudos em forma de Sonata, terceiro movimento, cc. 92-95.*

²⁵ Um policorde é a combinação simultânea de dois ou mais acordes de diferentes regiões harmônicas. Os seguimentos do policorde são chamados de unidade acórdicas. A origem dos policordes remonta aos pedais duplos e triplos em que as sugestões de bitonalidade, provocada pela relação dos acordes com o acorde pedal, encontram-se na harmonia de passagem (Persichetti, 2012, p. 115).

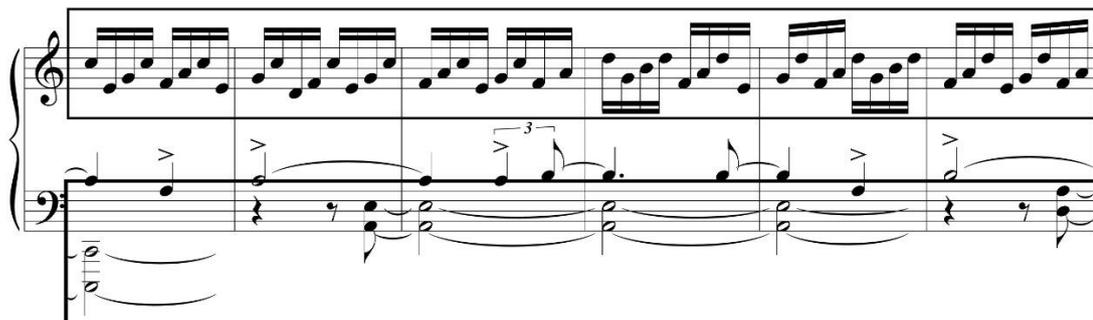


Figura 19: *Bachianas Brasileiras para piano nº 4, Dança (Miudinho), cc. 153-158.*

Embora o acompanhamento nesse trecho mantenha o padrão inicial regular do *moto perpetuo*, as acentuações rítmicas resinificam essa textura, de forma dançante. A *Coda* (cc. 100-114), contruída com o uso de harmonia paralela a partir do c. 104, é separada em três partes, assim como o tema. A primeira parte (cc. 100-103) se inicia tendo na mão direita oitavas quebradas de sol e, na mão esquerda, tetracordes em *ostinato* com adição de notas pedais de quintas de sol. Pianisticamente, esta é uma complexa parte do movimento, considerando a realização da *acicatura* indicada na mão esquerda, da passagem subtendida dos dedos 5-2-1,3,2,1, assim como, os gestos contrários entre as duas mãos na mão esquerda, que deve ser realizada em dinâmica *f cresc. e affrett.* A segunda parte (cc. 104-108) tem textura de acordes em blocos sobrepostos e *glissando*, como uma reminiscência do primeiro movimento, onde se indica um andamento mais rápido (*Presto*) que o precedente, além de acentos com *staccatos*, como arcadas, e uma dinâmica gradativa, que no *glissando* vai de *forte* a *fortissimo* (*ff*). A terceira parte, em quintas paralelas e sobrepostas, com dinâmica *fortissimo* (*fff*) e articulações semelhantes à passagem anterior, encerra o movimento e a peça, assim como nos dois movimentos anteriores, com um salto convencional V-I, agora em *fortissimo* (*ffff*), sugerindo uma tonalidade de Dó maior para o movimento. O terceiro movimento, diferentemente do primeiro, deixa de lado a ideia de ambiguidade afro-europeu brasileiro, apesar de que esteja presente, por exemplo, na textura, na rítmica, nos andamentos etc., e passa a apresentar outra característica pela qual se percebe uma transformação dos elementos composicionais em um final festivo, eufórico, e mesclado dos elementos de caráter nacionalista brasileiro e impressionista “mais ou menos internacional” (Andrade, 2006. p.170). Estes são reforçados pela manutenção da sensação de cores modais nordestinas brasileiras, que prevalece em todo movimento, e pela sonoridade grandiosa e enérgica (*Ostinato*). A utilização do acompanhamento em *ostinato* prevalece, variando de seção em seção, desde o início do movimento, como um motor expressivo e estrutural, que pode ser interpretado como uma

representação da ideia de progresso. A síncopa é agora apresentada em seus dois contextos num mesmo movimento. No primeiro movimento, o compositor a insere no contexto afro-brasileiro, no tema B, e no segundo, no contexto clássico, no tema A. No terceiro movimento, constituído por elementos dos primeiros movimentos, ela surge nas duas perspectivas, primeiramente, no final da seção inicial, de maneira clássica, e, na transição (cc. 88-99) para a recapitulação, num contexto da música afro-brasileira. Os contrastes se fazem presentes a partir da ideia inicial, uma melodia acompanhada, mais leve e movida, com uma realização mais digital do piano. Já a segunda apresenta uma harmonização em blocos de acordes, *pesante*, lembrando uma sonoridade orquestral, que exige do pianista um pouco mais da utilização do ombro e braço, e precisão espacial com os saltos da mão esquerda. A harmonização do movimento imprime uma maior continuidade na sensação de suspensão, em relação aos primeiros movimentos. Soma-se isso a manutenção de escolha por temas simples e de inspiração na música folclórica brasileira, a partir de uma célula rítmica em contratempo (Ver Figura 100) que se desenvolve pela sua repetição no decorrer do movimento, acompanhado por *ostinatos* rítmicos. A impressão que se tem é a de que o compositor projeta, através de sua escrita, nesse movimento, um resumo festivo da arte moderna musical brasileira, que pode também ser interpretada à luz do epigrama do compositor, intitulado *Babel*²⁶, considerando as diferentes vozes que constroem o movimento/obra. Os elementos composicionais da textura são colocados agora, segundo uma abordagem modernista mais enfática, considerando a junção harmônico-melódica que se unifica na seção-variação 3, que, embora seja precedida e sucedida por momentos temáticos nacionalistas, como o da música folclórica nordestina, proveniente da região onde se deu o início da colonização no Brasil e da rítmica afro-brasileira, prevalecem os procedimentos composicionais oriundos do diálogo da música brasileira com a europeia moderna e

²⁶ Nas palavras do compositor: "...Se eu tivesse o gosto profético dos israelitas, diria que estamos no século da "Torre de Babel". Todo mundo fala e ninguém se entende. E muitos já não falam: gritam, insultam e vociferam. Isso lembra-me um Epigrama que escrevi há alguns anos (qual o brasileiro que não cometeu esse pecado alguma vez na vida e que terá a coragem de atirar-me a primeira pedra?). Intitulava-se, justamente, Babel e dizia assim:

Na floresta encantada das árvores
Os papagaios gritam.
Gritam em todos os tons...
Gritam e não se entendem...

Também ouço gritos
Em todos os tons
E ninguém se entende
Na floresta encantada dos homens.

Eis o panorama da música atual." (disponível em: <https://lorenzofernandez.org/entrevista-a-radio-mec/>. Acesso em: 10 de outubro de 2022).

impressionista, de Debussy, Stravinsky, Villa-Lobos e Ravel. Sua referência principal mais uma vez se estabelece a partir da mistura de elementos expressivos da música francesa (tópico impressionista internacional) como mostram as Figura 20 e Figura 21, agora mais próxima da sonoridade de Debussy (*Pour le piano, Prélude*), nos empregos de *ostinatos*, de pedais de quintas e de acordes de nonas, também da de Stravinsky (tópico stravinskismo, com os acordes sobrepostos e quintas e quartas paralelas). Ao mesmo tempo podemos destacar dos tópicos brasileiros identificados, uma sonoridade que alude à uma brincadeira de roda ou algazarra, inerente ao tópico Infantil (Salles, 2016),

Apesar das cores melódicas iniciais, em mixolídio, o caráter rítmico brasileiro, do bombo, manifesta-se somente na variação 4, através das síncopas e acentuações que provocam deslocamentos métricos, de caráter leve, que contrastam com a variação 3, de acordes com pedais harmônicos e *pesante*.



Figura 20: Três Estudos em forma de Sonatina, terceiro movimento.

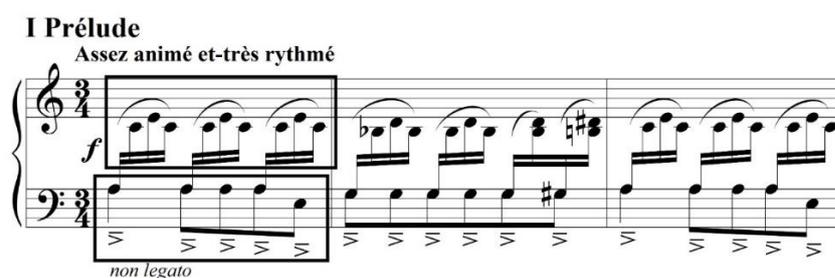


Figura 21: Pour Le Piano, Prélude.

Os detalhes de expressividade assinalados nos três movimentos desta obra indicam uma aproximação entre esta escrita e a escrita moderna pianística, assentada em Debussy²⁷, que se caracteriza pela flexibilidade e variação técnica da sonoridade associada a uma precisão rítmica.

A estrutura básica do 3º movimento está dividida da seguinte maneira:

²⁷ A relação da técnica pianística com a evolução composicional, como por exemplo, com o controle de timbres e de nuances, ganha uma nova dimensão a partir de Debussy, de acordo com Chiantore (2019, p. 480).



Figura 22: Estrutura formal, Três Estudos em Forma de Sonatina, terceiro movimento.

Os gráficos da Figura 23 e da Figura 24, obtidos da partitura indicam uma simetria da agógica de forma a delimitar a estrutura formal da obra, que pode ser dividida em três seções principais (Variação 1, Variação 3 e Coda), intermediadas por duas transicionais (Variação 2, Variação 4). Já o gráfico de dinâmica aponta uma tendência de simetria mais frasal e timbrística, embora também esteja alinhado à estrutura formal.

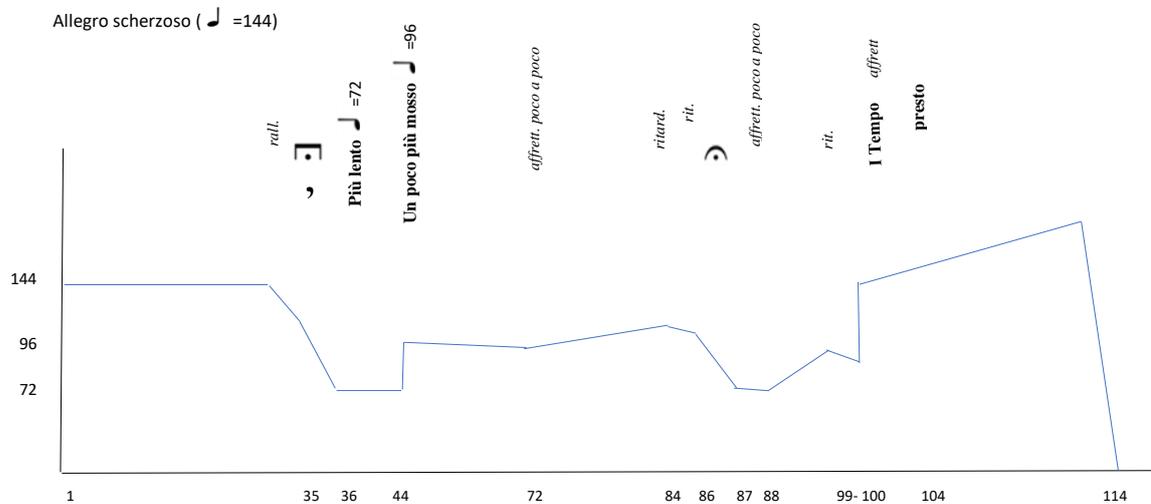


Figura 23: Gráfico do contorno da agógica da partitura - Três Estudos em forma de Sonatina, terceiro movimento.

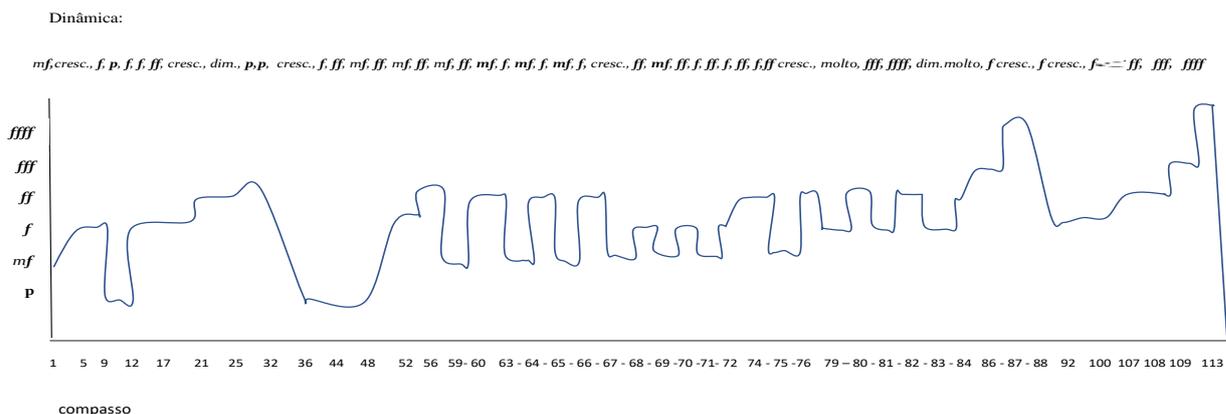


Figura 24: Gráfico do contorno da dinâmica da partitura – Três estudos em forma de Sonatina, terceiro movimento.

3.2 Primeira Suite Brasileira

Esta obra data de 1936 e foi estreada em 1940. É a primeira de um grupo de três suítes (1936-38), sendo cada uma constituída por três movimentos. A obra se encontra cronologicamente ao lado das canções para canto e piano *Suave Acalanto* (1936) e *Samaritana da Floresta* (1936) e obras para coro: *Epigramas Matinais* (1936). As suítes para piano revelam a fase nacionalista e modernista do compositor em seu auge, e a linguagem violonística tem um papel central nas três suítes, ora revelando o violão regionalista (*Segunda Suite Brasileira: Ponteio, Moda*) ora o violão urbano (*Primeira Suite Brasileira: Velha Modinha, Saudosa Seresta e Terceira Suite: Seresta*). Sua natureza nacionalista vai além da evocação do violão, indo ao encontro de sua inspiração na canção popular brasileira, com temas originais.

A primeira suíte se difere em dois aspectos das outras duas. O primeiro deles diz respeito a sua delicada densidade composicional, com suaves traços polifônicos e escrita em blocos. Porém, sua escrita simples não significa um conteúdo menos expressivo; ao contrário, esta demanda controle sonoro apurado e maturidade musical do pianista. Um segundo aspecto é que a primeira suíte não contém referências ao elemento afro-brasileiro (*Cateretê e Jongo*), presente nas outras duas. Nela, o compositor traz elementos da música europeia, presentes na música popular brasileira, homenageando a modinha, que tem suas raízes na música portuguesa.

3.2.1 Análise

3.2.1.1 Velha Modinha

O título faz referência a um dos primeiros gêneros da canção popular brasileira urbana, a Modinha. É dedicada à sua filha mais nova, Marina Helena. Sua escrita delicada é marcada pelo contraponto e por uma sonoridade que remete ao tópic *época de ouro*: o violão urbano e o canto, e sua metamorfose ao piano, em estilo nostálgico (velha) da música de salão. Nesta obra, o compositor insere abundantes indicações de articulação, dinâmica, agógica, pedal e dedilhado, que contribuem para valorização da estrutura, do fraseado e para expansão de sua perspectiva sonora (ambiguidade entre camadas de expressividade), considerando que as articulações evocam outras sonoridades, além do violão, como a de instrumentos de arco ou sopro.

Em sua escrita tonal, em lá menor, prevalece a textura de melodia acompanhada com suaves intervenções contrapontísticas que remetem aos baixos do violão ou violoncelo.

De acordo com Araújo Filho (1996), a estrutura geral da peça se divide da seguinte maneira:

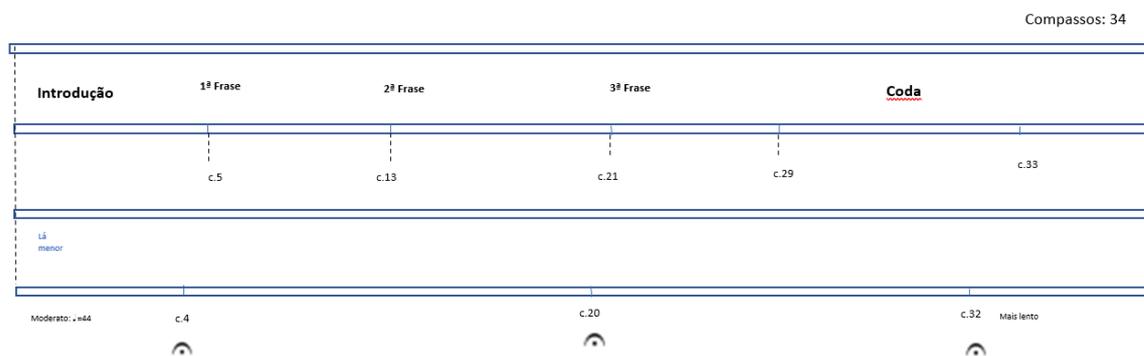


Figura 25: Estrutura formal, velha modinha (Araújo Filho, 1996, pp. 32-33).

O movimento recebe indicação de andamento *Moderato* ♩ = 84. Na primeira seção (cc. 1-4), a apresentação do motivo melódico fundamental (1996, p. 38) é realizado pela mão esquerda, em *legato*, com dinâmica *f cantando*. A frase inicial, em quatro compassos, é composta por quatro impulsos, valorizados pelas indicações de pedal (cc. 2-3) bem como pela articulação (ligaduras). O terceiro impulso, o mais longo, é acompanhado por diferentes indicações de articulações (ligaduras, *staccato*, *portato*), agógica e dinâmica (*ritardando e dim*), desembocando num último gesto, de acorde de dominante, com apojatura e fermata. A dinâmica

na mão esquerda (anacruse c. 1) sugere uma valorização melódica no trecho da linha dos baixos e um papel coadjuvante da mão direita. Os componentes de expressividade musical citados projetam a condução melódica e o contraponto e delimitam a seção.

Na segunda seção (cc. 5-28) a linha melódica passa à mão direita, que recebe acompanhamento, com suas intervenções contrapontísticas, pela mão esquerda. A indicação de *mezzo forte* e *a tempo* (c. 4) prepara o ouvinte para uma maior expansão das frases e do fluxo dinâmico, que neste trecho se torna mais elástico. A dinâmica em arco (cc. 13-14, 21-22,23-24) e as inflexões (*mordentes*, cc. 14,16,22 e 24) direcionam progressivamente a construção dos pontos culminantes e o contorno das frases. As articulações e indicações de *cantando* imitam o fraseado vocal (cc. 4, 5,18,19 e 20) e reforçam os finais e inícios de seções.

A última seção (cc. 29-34) é uma réplica da introdução (cc. 29-32), complementada por uma *codeta* (cc. 32-34). Na primeira parte, desta vez, além da dinâmica *f*, o compositor indica a realização *a tempo*. Nos dois últimos compassos há uma indicação de novo andamento (mais lento. c. 32) e um *decrecendo* final, contornando o fraseado e articulação indicada.

O gráfico de agógica da partitura sugere uma temporalidade estável, mas demarcada por fermatas, com indicações explícitas de agógica nos finais de frase, como *retardando* (c. 3) e *a tempo* (c. 4).

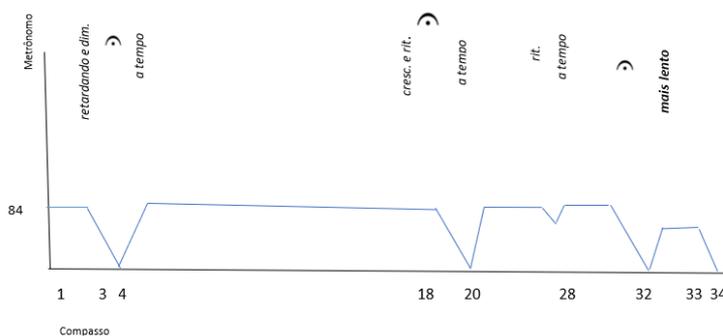


Figura 26: Gráfico de agógica da partitura, *Velha Modinha*.

Já o gráfico da dinâmica da partitura mostra-se mais intenso e elástico, em função de a dinâmica seguir o contorno melódico das frases.

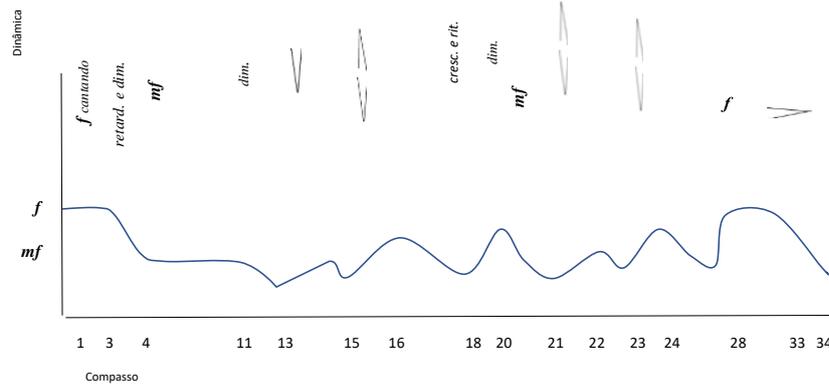


Figura 27: Gráfico de dinâmica da partitura, *Velha Modinha*.

3.2.1.2 *Suave Acalanto*

Dedicada à sua primeira esposa, Irene Soto, o título alude a uma suave canção de ninar (tópico *infantil*, cf. Salles, 2016, citado por Costa 2017, p. 92), uma referência que nas obras analisadas aparece pela segunda vez. Sua textura, como mostra a Figura 28, é composta por acordes em blocos e centro tonal em Fá, em conjunto com cores modais como o dó dórico nos cc. 3 e 7. Além disso, o movimento recebe indicação de caráter *suavemente* e andamento $\text{♩} = 66$.

Figura 28: *Primeira Suite Brasileira para piano, Suave Acalanto*.

O compositor estrutura a peça em frases simétricas de 4 compassos com inícios anacrústicos e com padrão rítmico-melódico regular ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$) e nos baixos ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$), além de optar por secções sem contrastes, contribuindo para “a elaboração de uma atmosfera suave e calma” (Araújo Filho, 1996, p. 44). Adotaremos a proposta estrutural de Araújo filho, conforme Figura 29.

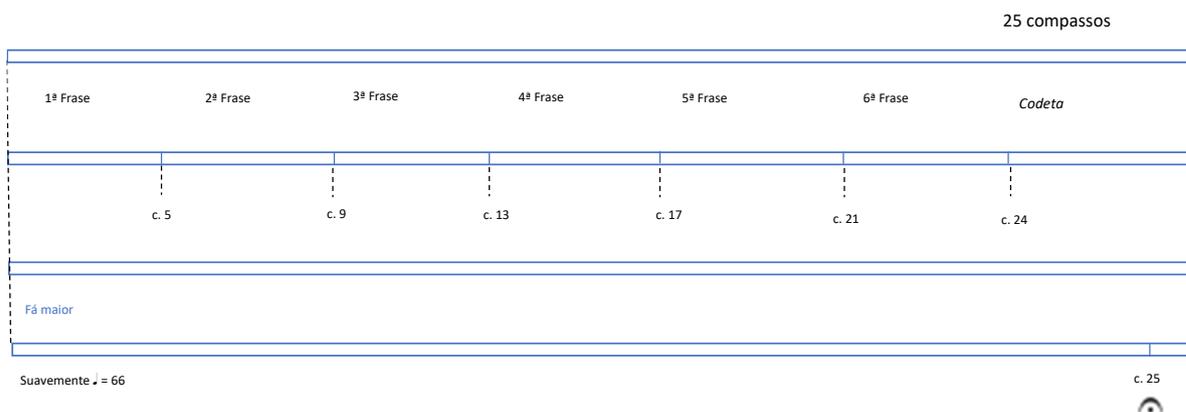


Figura 29: Estrutura formal, *Suave Acalanto* (Araújo Filho, 1996).

A linha melódica é contornada por articulações de *staccato* com ligaduras sobre as colcheias, ligaduras sobre as mínimas e por respirações vocais (cc. 8, 12, 16, 20 e 22), juntamente com uma dinâmica frasal contrastante. Não há indicação de agógica, no decorrer do movimento, somente uma fermata no último compasso, que sugere uma temporalidade mais estável, como mostra o gráfico de agógica (Figura 30). A pedalização com troca harmônica é indicada, bem como o pedal *una corda* para todo o movimento. De acordo com uma nota deixada pelo compositor na partitura: “as notas do baixo devem ser percutidas levemente, em *staccato*, deixando vibrar o som, com o pedal, envolvendo docemente o ambiente. Toda peça deve ser executada em *surdina* (*una corda*)”.

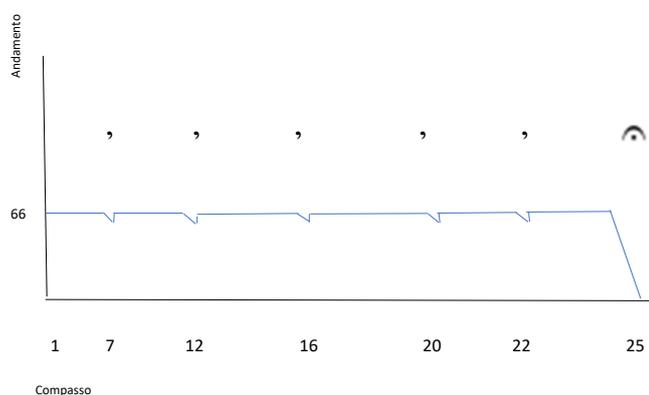


Figura 30: Gráfico de agógica da partitura, *Suave Acalanto*.

Já o gráfico de dinâmica (Figura 31) revela contrastes de dinâmica entre as diferentes frases, bem como o uso de dinâmica para contornar o fraseado. As dinâmicas indicadas entre os cc. 9-12 configuram a terceira frase como pico dinâmico do movimento e enfatizam os

encadeamentos harmônicos locais. A quarta frase, em *pianissimo* (*pp*), é um eco da terceira frase em *f*.

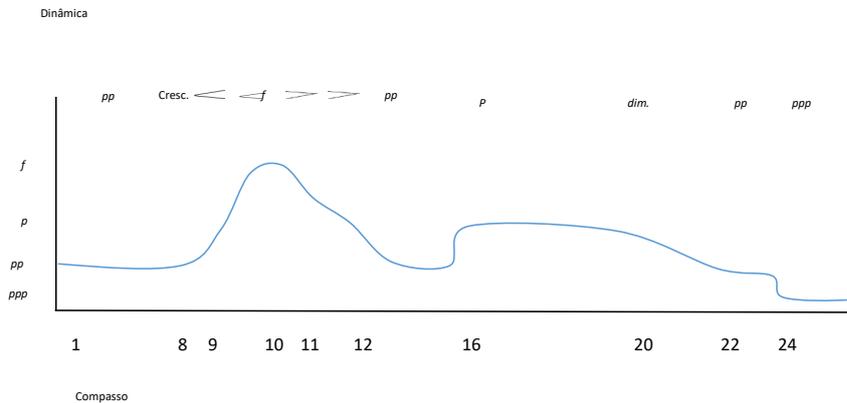


Figura 31: Gráfico de dinâmica da partitura, *Suave Acalanto*.

3.2.1.3 Saudosa Seresta

O último movimento da suíte é dedicado ao filho mais velho do compositor, Oscar. Sua escrita, mais uma vez, evoca a música popular, as serenatas, tendo o violão como sua referência sonora.

O título *seresta* aparece também na terceira suíte, embora com caráter diferente. Na primeira suíte, com acréscimo do termo *saudosa*, evoca-se uma atmosfera mais melancólica (chorosa) e uma linha melódica mais definida, ora nos baixos, acompanhada por acordes de terças, ora com melodia no soprano e acompanhamento na mão esquerda, com caráter de uma valsa mais lenta (3/4, Figura 32 e Figura 36). A *seresta* da terceira suíte apresenta contorno melódico menos evidente, na mão direita, e a voz contralto formando intervalos mais variados e dissonantes, enquanto a linha dos baixos tem caráter de acompanhamento (baixaria) e andamento mais vivo com métrica (4/4, Figura 33). As duas serestas se assemelham na forma (ABA) e nas indicações *cantando* presentes nas linhas melódicas da mão esquerda (Figura 32).

Allegro Comodo (♩ = 112)

Figura 32: Primeira Suíte Brasileira para Piano, *Saudosa Seresta*.

Figura 33: Terceira Suíte Brasileira para Piano, Seresta.

Na *Saudosa Seresta*, segundo Araújo Filho, prevalece uma textura polifônica e de melodia acompanhada, havendo suave contraponto através dos contracantos, na voz tenor da mão esquerda, na seção B (1996, p. 61). O desenvolvimento do contraponto ganha mais força e variedade em outros movimentos das suítes (*Moda, a Seresta*) e em peças isoladas com o mesmo referencial idiomático (*Valsa Suburbana*).

De acordo com a proposta macroestrutural de Araújo Filho (1996), o movimento se subdivide da seguinte maneira:

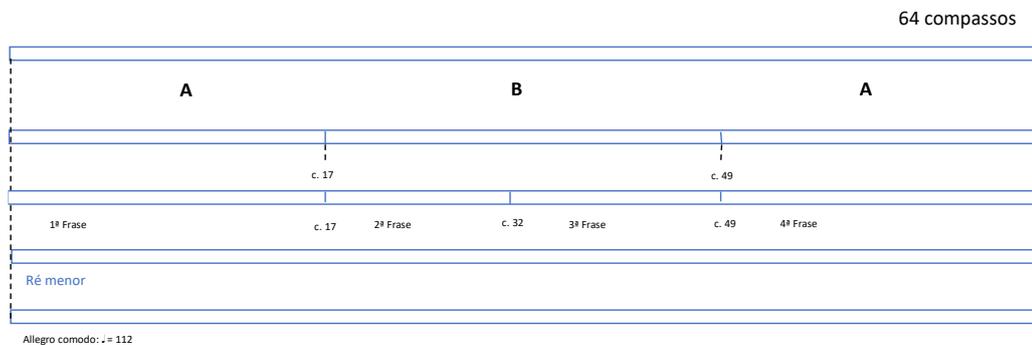


Figura 34: Estrutura formal, *Saudosa Seresta* (Araújo Filho, 1996).

O movimento recebe indicação de andamento e caráter *allegro comodo* ♩ = 112. A primeira frase (seção A, cc.1-16) está subdividida em quatro segmentos de quatro compassos cada. As ligaduras indicadas contornam diferentemente o canto na mão esquerda do acompanhamento, em terças na mão direita. Inicialmente (cc. 1-8), as ligaduras sugerem gestos em dois compassos na mão direita e em quatro na mão esquerda. Neste trecho o compositor indica, entre parêntesis, *legato, ma senza pedale* (c. 1), sugerindo uma realização sonora contrastante e pouco ressonante, em relação à seção B, que recebe indicação de pedal. Em complemento ao toque em *legato*, há indicação *cantando* (c. 1), sugerindo uma ênfase da linha melódica nos baixos. Nas terças da mão direita, a articulação, que varia entre ligaduras e *staccato* com ligadura, imita o gesto do acompanhamento no violão.

Na segunda metade da primeira seção (cc. 9-16), as ideias de fraseado passam a ser de dois em dois compassos e na mão direita, nos primeiros quatro compassos (cc. 9-12) não aparece indicação de articulação, sugerindo uma variação de sonoridade com toque *non legato* para o acompanhamento.

Não há indicação de dinâmica para o início do movimento, somente no c. 5 (*cresc.*), o que a deixa em aberto para o intérprete, desde que se adote intensidade suficiente para a realização do *cantando*. Em relação à agógica, há uma única indicação (*poco rit.*) no c. 14, preparando a mudança de seção. Todo este trecho inicial contém indicação de dedilhado, tanto para mão direita quando para a esquerda.

A seção B (cc. 17-48) tem uma estrutura simétrica de dois grupos simétricos de 16 compassos cada, subdividas em frases de quatro, quatro e oito compassos, dividindo-se em B (cc. 17-32) e B' (cc. 33-48). Araújo Filho (1996) afirma que este procedimento forma um espelhamento entre as seções A-B (cc. 1-32) e B'-A (cc. 33-64), conforme Figura 35:

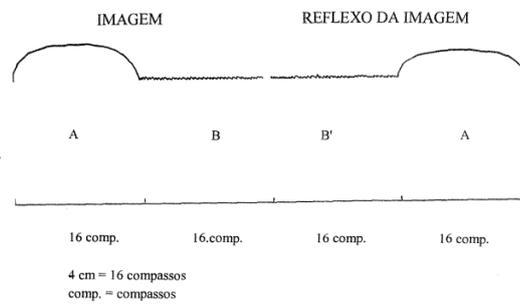


Figura 35: Estrutura formal, Saudosa Seresta, Araújo Filho (1996) p. 52

A textura na seção B é formada por melodia no soprano e acompanhamento ao estilo de valsa, na mão esquerda. O contorno melódico (mão direita) recebe articulações de ligaduras que se alternam com *staccato* e ligaduras. Estas últimas, sem indicação de pedal, conferem ao fragmento final da frase de quatro compassos um caráter de acompanhamento (violão) que se intercala com a melodia, como mostra a Figura 36.



Figura 36: Primeira Suíte Brasileira para Piano, Saudosa Seresta, c. 19.

Toda seção B é marcada com sugestões de dedilhado e com pedalização, que segue uma troca harmônica, quase de compasso em compasso. Em relação às indicações de dinâmica, como mostra a Figura 38, estão assinalados um *f* no c. 17 e, somente no final desta seção, no c. 48, aparece um *dim. e rallentando*. As marcações de agógica, como mostra a Figura 37, concentram-se nos finais e inícios de seção, como a indicação *allarg., molto rit., a tempo* (cc. 31-33) e *rall. e rall. a tempo* (cc. 49-50) e *rall. molto* (cc. 31-33) e *rall. e a tempo* (cc. 48-49).

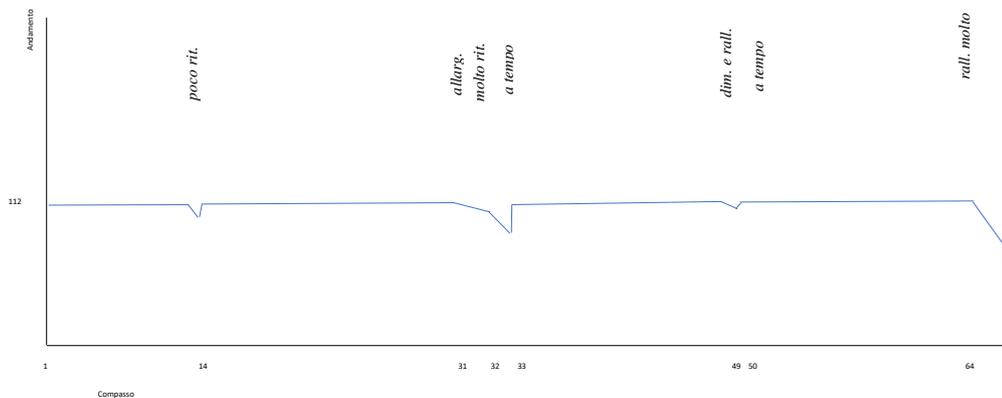


Figura 37: Gráfico de agógica da partitura, Saudosa Seresta.

Na repetição do A (cc. 49-65), o compositor não indica dinâmica, somente um *diminuendo* (*dim.*) final acompanhado de indicação de agógica (*rall. molto*) para a linha do baixo (c. 63). Ainda em relação aos finais das frases de oito compassos, o compositor utiliza diferentes procedimentos nos quatro últimos compassos (cc. 13-16, 29-32, 45-48 e 60-64) de cada frase. Este procedimento é muito marcante em obras de compositores alemães que trabalharam com pequenas formas ABA (miniaturas), como Brahms e Schumann.

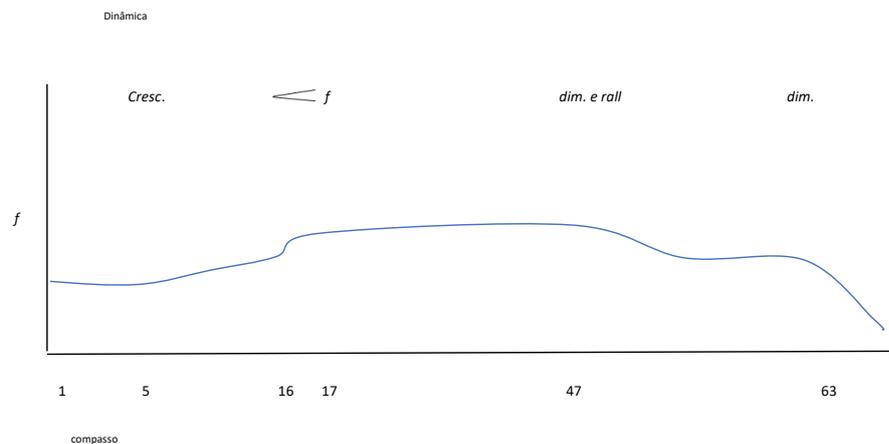


Figura 38: Gráfico de dinâmica da partitura, Saudosa Seresta.

3.3 Sonata Breve

Esta obra, datada de 1947, situa-se cronologicamente entre o Segundo *Quarteto, em dó menor* (1946), a *Segunda Sinfonia, em Mi Maior* (O caçador de esmeraldas) (1946/7) e as *Variações Sinfônicas* (sobre um tema nordestino do Murucututu) para piano e orquestra (1948). Há ainda neste mesmo período as canções para canto; *Trovas de Amor* (1946) e *Aveludados Sonhos* (1947). Este conjunto aponta para um domínio e aprofundamento do desenvolvimento de procedimentos composicionais modernos. Com exceção das canções, são obras que tiveram suas estreias após a morte do compositor. A sonata é dedicada à pianista brasileira Ivy Improta França.

Em termos do discurso, a obra segue uma linha semelhante à da Sinfonia nº2 do mesmo autor, de caráter poemático (O caçador de Esmeraldas- Olavo Bilac), onde se tem também dois temas contrastantes, um de caráter *heroico* e outro de caráter *misterioso*. De acordo com Baumann (1995), o tema heroico pode ser interpretado como uma alusão aos bandeirantes, e o misterioso como uma alusão aos nativos, os índios (Baumann, 1995, p. 41).

Aqui propomos uma interpretação dos elementos expressivos desta obra como uma referência nacionalista à cultura afro-brasileira, às divindades de Iemanjá e de Xangô.²⁸ Embora o compositor não se refira claramente a estes elementos, o mito de Xangô se encaixa facilmente na estrutura dos movimentos, a saber: no primeiro movimento, o guerreiro; no segundo, sua morte (marcha fúnebre); e no terceiro, sua transcendência manifesta pelas forças da natureza (ventos, fogo, pedras de raio) e através da dança ritualística (impetuoso). Esta linha contorna todo o desenrolar da obra, com sua eclosão no último movimento.

Ao mesmo tempo, há ainda outras possibilidades, como a de compreender o discurso desta sonata no nível de uma expressão autobiográfica dos últimos momentos na vida do compositor (ver biografia).

A sonata expressa um tipo de nacionalismo mais sutil, em relação ao que está presente nos *Três Estudos em forma de Sonatina*, embora nesta obra já se apresentem tópicos afro-brasileiros. Na sonata, a textura harmônica e rítmica imprime mais tensão aos elementos referenciais culturais e, conseqüentemente, evoca-os de uma maneira menos exótica e suave. O fator harmônico (flertando com o atonalismo) confere organicidade a estes elementos, condensando-os numa sonoridade única.

²⁸ Segundo Prandi e Vallado, “Xangô foi um quarto rei e guerreiro de um dos mais poderosos impérios iorubás, a cidade de Oió. Assim como aconteceu com os grandes reis e heróis daquele tempo e lugar, após sua morte Xangô foi divinizado” (*apud* Costa, 2017, p. 111).

O primeiro movimento, assim como o segundo e o terceiro, podem ser também colocados ao lado da sonata Op. 35 de Chopin, em relação a estruturação da exposição bitemática do primeiro movimento, ao caráter fúnebre, no segundo movimento, que projetam, numa versão eurocêntrica, o mito do herói e sua morte. Há também procedimentos que remetem a uma sombra de Scriabin e a um tipo de modernismo místico que é compartilhado por ambos os compositores.

Em termos pianísticos, a escrita paralela e o uso de saltos e oitavas remetem ao pianismo lisztiano, mas se apresenta num contexto rítmico e harmônico distinto, resultando numa nova perspectiva de sentido e de realização. A escrita demanda uma variedade de sonoridades pelo pianista, explorados por compositores desde o Romantismo, o Modernismo e o Impressionismo.

3.3.1 Análise

3.3.1.1 Primeiro movimento: Enérgico

Maria Bernadete Póvoas (1990) realizou uma análise desta obra, de enfoque motivico. De acordo com a autora, a escrita do primeiro movimento apresenta uma utilização livre do contraponto aliada a uma textura em geral densa. Há também uma preponderância do movimento paralelo e um movimento melódico, rítmico e harmônico discreto, com predominância do acorde de sétima maior. Este se manifesta tanto verticalmente quanto horizontalmente. Segundo Póvoas,

Com relação à estrutura vertical do Enérgico, os intervalos conversíveis de quarta aumentada, de quinta diminuta, de sétima maior e de segundas menores contidos no contorno melódico do motivo básico, se ouvidos verticalmente, correspondem à base da estrutura harmônica do Enérgico (Póvoas, 1990, p. 50).

A construção harmônica ainda perpassa pelos procedimentos de cromatismo e de harmonia paralela. Além disso, ressalta-se que a composição do recheio de acordes e seus intervalos geram “passagens politonais” (pp. 128-129).

O contorno melódico do primeiro movimento se constitui a partir de duas ideias principais. Uma ideia de construção motivica (A) e outra, remanescente desta, de construção melódica (B).

A autora afirma que:

O contorno rítmico do Enérgico está configurado a partir da fórmula estabelecida pelo motivo básico (Figura 39). Esta fórmula serve de base para as modificações rítmicas do modelo básico e para as demais configurações melódicas do Enérgico através de expansão, contração e transformação (pp. 30-31).



Figura 39: 1º fragmento melódico, figura 2 (Póvoas, 1990, p.19.)

O primeiro movimento, de acordo com Póvoas (p. 61), está estruturado formalmente nos princípios do *Allegro* de sonata, dividindo-se em seções de exposição (cc. 1-23), desenvolvimento (cc. 23-59), recapitulação (cc. 59-94) e coda (c. 95).

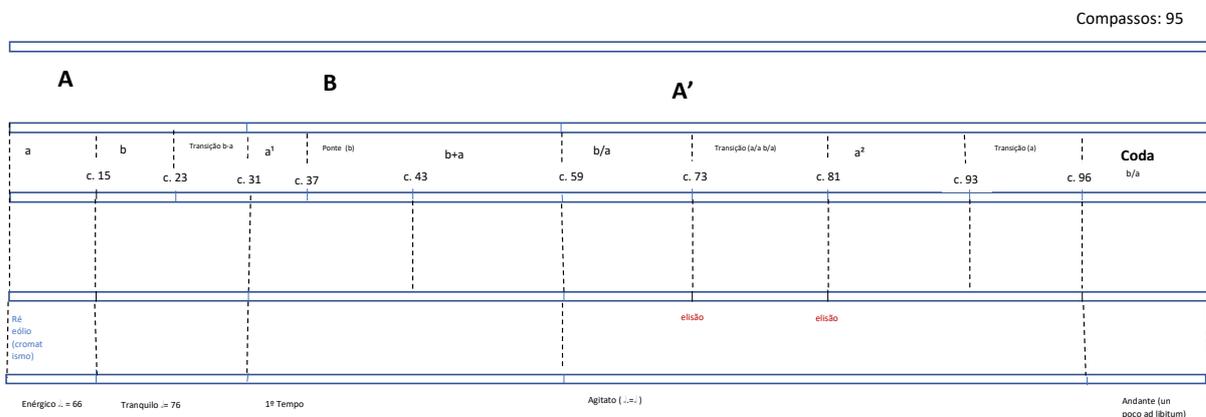


Figura 40: Estrutura formal, Sonata Breve, primeiro movimento.

Em termos métricos, a autora afirma também que há constantes mudanças de compassos no decorrer das três seções:

Na exposição (cc. 1-14) observa-se a alternância das fórmulas $6/8$ e $9/8$. Do c. 15 até o 29 há alteração da métrica e do andamento, modificação esta preparada pela indicação do *rallentando* no c. 11 e definida pela citação *Tranquilo* (c. 15) na passagem de conexão ao desenvolvimento (cc. 14,30). A métrica de subdivisão ternária é retomada e mantida até o compasso 58, onde inicia a recapitulação. Esta nova seção retorna à métrica simples, com base nas fórmulas $2/4$ e $3/4$ que se alternam (Póvoas, 1990, p. 61).

Em termos de discurso, podemos observar no primeiro movimento e na sonata, em geral, características que evocam tanto a prática comum europeia quanto a nacional brasileira. Estas características no primeiro movimento perpassam as indicações de expressividade (misterioso),

a escrita rítmica (síncopas, gingado), a escrita coral (c. 95), a textura harmônico-melódica, característica da música moderna do século XX. Num sentido imagético, pode-se interpretar o desenrolar do primeiro movimento como uma apresentação, entre os dois temas, da figura enérgica (*Enérgico*, $\text{♩} = 66$) e tranquila do guerreiro (*Tranquilo*, $\text{♩} = 76$).

Na exposição, cc. 1-30, tem-se o primeiro contorno temático apresentado nos quatro primeiros compassos, como mostra a Figura 41. Este é constituído por um motivo básico estrutural, em dois segmentos (A e B), em dois compassos. O primeiro (c. 1), constitui-se por dois fragmentos (X, Y), em uníssono e por cromatismo (Póvoas, 1990, p. 19). O segundo (c. 2), constitui-se de uma textura mais densa, reiterada pela utilização dos registros médio-grave e pela presença de acordes.

Figura 41: Primeiro contorno temático, *Sonata Breve*, primeiro movimento, cc. 1-4 (Póvoas, 1990, p.25).

O conjunto harmônico-melódico na primeira seção (cc. 1-14), somado ao andamento $\text{♩} = 66$ e à dinâmica inicial em *fortissimo* (*ff*) e *crescendo* recebe reforço expressivo das articulações e agógica. Estas variam entre ligaduras, acentos, *tenutas*, *pesante* e *un poco rit.*, na sua finalização (c. 3), como mostra a Figura 42.

Figura 42: *Sonata Breve*, primeiro movimento, cc. 1-4.

Os parâmetros expressivos acima acompanham a caracterização do Enérgico e reforçam a tensão harmônica da escrita, retratando a primeira “imagem” do herói.

Segundo Póvoas,

A primeira recorrência motivica acontece uma quinta abaixo nos compassos 5 e 6, com uma pequena diferença no contorno rítmico. A sequência ascendente de acordes de sétimas (m.d.) sobre o motivo ré, lá \flat , sol repetido (c. 7), antecipa duas recorrências do fragmento B (cc. 8-10). Nestes, a textura é intensificada por quartas aumentadas e diminutas e por acordes de sétimas sem terça sob a base cromática (Póvoas, 1990, p. 62).

Os compassos 10-12 completam a primeira parte da exposição e os dois seguintes, cc.13-14, indicados na Figura 43, fazem a passagem de conexão entre as duas primeiras partes da exposição (seção A e seção B) e caracterizam a primeira modificação rítmica do motivo. Neste momento há uma rarefação temporal e sonora, em registro grave, com indicações de dinâmica *diminuendo* (*dim.*), agógica *allargando* (*allarg.*) e respirações (,), que sugerem uma valorização expressiva deste trecho dentro do conjunto da exposição temática. A conexão ao *Tranquilo*, ainda nos cc.13-14, tem um caráter sombrio, em função do registro médio-grave e da linha melódica descendente, articulada em ligaduras, em *pianíssimo* (*pp*), com *una corda*, e com indicação *misterioso*.

A atmosfera que se mantém adiante, através da harmonia em blocos e da articulação melódica ligada em registro médio, sugere uma continuação da realização articulada do *misterioso*, porém em um registro superior conferindo uma sensação de maior “luminosidade”.

Figura 43: Sonata Breve, primeiro movimento, cc. 11-18.

A segunda parte da exposição contém a segunda ideia temática (cc. 15-22), de caráter lírico, em melodia acompanhada, que contrasta com a primeira, de caráter enérgico e propulsivo

(Póvoas, 1990, p. 43). Há também uma passagem de transição (cc. 23-29) para a seção do desenvolvimento. Embora a segunda ideia temática contraste com a primeira, há uma reminiscência da ideia temática inicial na construção do segundo tema (pp. 45-46). Consta-se também que o primeiro segmento do segundo contorno temático caracteriza uma transformação do motivo inicial e que o segundo segmento representa uma inversão modificada do segundo segmento do primeiro sujeito. Soma-se a isso sua constituição, em três segmentos (A, B e C) e um movimento harmônico através de acordes que se seguem em movimento paralelo e livremente harmonizados. Este tema é formado por dois fragmentos, sendo o primeiro (cc. 15-16) repetido nos compassos 21-22.

As linhas frasais demandam uma maior extensão da mão, em vista da articulação mais ligada e da composição intervalar dos blocos.

A dinâmica indicada, que varia do *pianissimo* (*pp*) ao *forte*, sugere uma projeção sonora melódica de um início (cc.15-16) misterioso, que se expande e se retrai, como em ondas,²⁹ sendo estas separadas por respirações indicadas, como mostram a Figura 44. Aqui podemos ressaltar uma marca expressiva desta obra, que é o fraseado com gestos vocais bem delimitados em grupos de dois compassos que, em conjunto com a textura rítmico-harmônica, com notas longas e melodia modal, estão indicados com sinais de dinâmica e articulação recorrentes (p. ex. >), o que também está presente nos *Três Estudos em Forma de Sonatina* (na seção *Lento e Misterioso*, c.26), como apresenta a Figura 45.



Figura 44: Sonata Breve, primeiro movimento, cc. 19-21.

²⁹ Segundo Prandi, há uma relação entre os ritmos tocados em rituais e em cerimônias de Candomblé e uma representação e significação à uma divindade específica, como por exemplo, o ritmo ligado a Xangô insinua a fúria de trovões e à Iemanjá, nos remete a ondas, vai-e-vem (Costa 2017, p. 48).



Figura 45: Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, cc. 26-31.

A passagem de transição (cc. 23-29) contém uma figuração de acordes formados por oitavas, quintas e segundas na mão direita, fragmentos do segundo tema, e motivo básico modificado na mão esquerda e sequências descendentes paralelas destas formações verticais com oitavas. Essa transição mantém o padrão vertical da textura, agora funcionando nos cc. 23-24 como material rítmico, com alternância de compassos entre 5/4, 3/4 e 4/4.

O gestual independente nas duas mãos recebe, na mão direita, a indicação “ $\langle mf$ ” e uma rítmica em síncope, nos cc. 23-26. Na mão esquerda tem-se, nos dois primeiros compassos, um ritmo incisivo, com indicação de dinâmica “ $f \langle sfz$ ”. O conjunto textural e agógico (*animando*, c. 25) evoca uma imagem sonora de ondas agitadas. Esta passagem produz a sensação de expectativa e efervescência sonora. Além disto, há uma intensificação de dinâmica ao *fortissimo* (*ff*) no c. 26 e uma variação de acentos, no c. 25, realçando o caráter melódico do motivo básico na mão esquerda.

A passagem segue, nos cc. 26 e 27, numa textura vertical paralela descendente, que é reforçada pelas indicações graduais *pesante precipitando* e *pesante*, que desemboca no primeiro grande pico do movimento, em *fortissimo* (*fff*). Este, dilui-se rapidamente em direção ao *pianissimo* (*pp*), resultando numa rarefação sonora e temporal, desembocando na indicação de fermata longa (c. 29). A transição ainda é complementada por uma ponte, no c. 30, de caráter evocativo, no qual o motivo básico encontra-se novamente com o caráter *misterioso*, num registro grave, com a dinâmica em *pianissimo* (*pp*).

O desenvolvimento do movimento mantém, inicialmente, o mesmo procedimento textural e métrico da exposição, apresentando, entre os cc. 33 e 36, um contraponto entre as duas mãos, demandando gradualmente maior independência das mãos.

De acordo com Póvoas,

A seção do desenvolvimento tem duas partes. A primeira (Figura 46) encontra-se entre os compassos 31-42 e enfatiza o segmento B do primeiro contorno temático (m.d.), com base na recorrência motívica (m.e.). Os compassos 31 e 32 representam uma fusão dos seis primeiros compassos, uma espécie de encaixe do primeiro com o sexto compasso. Após a extensão cadencial dos cc. 38-42 (Figura 48), segue-se a segunda parte do

desenvolvimento (Figura 47) que compreende os compassos 43 ao 59. São enfatizados fragmentos dos dois contornos temáticos, movimentados por acordes de sétima (m.d.) sobre pedal de ré na mão esquerda” (Póvoas, 1990, p.63).

Figura 46: Sonata Breve, primeiro movimento, cc. 31-33.

Figura 47: Sonata Breve, primeiro movimento, cc. 43-46.

A ponte nos cc. 38-42 (Figura 48) é valorizada expressivamente com indicações variadas de articulação, dinâmica e agógica, como um eco da exposição temática, agora em blocos.

Figura 48: Sonata Breve, primeiro movimento, cc. 38-41.

Na segunda parte, cc. 43-58, a independência entre as mãos se aprofunda, à medida que a textura se adensa, abarcando a polirritmia, a sincronia dos movimentos e os saltos na mão esquerda para realização das notas pedais no registro grave. Há ainda a demanda de controle sonoro entre os acordes e o baixo pedal, além de um controle na realização das indicações de dinâmica e agógica (*cresc. animando poco a poco*), que prepara o segundo pico sonoro, no c.

59, em *fortissimo* (*fff*). A escrita deste trecho (Figura 47) revela semelhança com os procedimentos adotados no primeiro movimento da terceira sonata de Brahms (Figura 49).



Figura 49: J. Brahms, sonata para piano Op.5, primeiro movimento, cc. 7-11.

Póvoas subdivide a seção da recapitulação em três partes:

A primeira (cc. 59-73) apresenta trabalho sobre material do segundo tema (m.d.), apoiado em repetições do motivo básico intercaladas por sons repetidos e sequências (cc.60-67) de acordes de sétima sem terça (ver figuras. 27, 35, 18 e 19 com textos). A segunda parte (cc. 73-80) tem início no ponto de elisão com o término da primeira no compasso 73. Nesta é enfatizado o motivo básico ritmicamente diminuído (m.e.), aumentado (d.m.) e modificado (m.d.). Esta parte é caracterizada pela permuta entre padrões motivicos temáticos. A terceira parte (cc. 80-94) ver figuras 20 e 16 com textos) tem impulso no ponto de elisão desta com a parte anterior entre os compassos 79-80. Nesta há uma maior concentração de trabalho sobre material do primeiro contorno temático. As interrupções do movimento horizontal provocadas pelas pausas têm significativa força rítmica, e imprimem a esta parte um caráter definitivamente enérgico e brilhante. Estas características são reiteradas pelo jogo sonoro, resultado da exploração dos timbres grave-médio e médio agudo (1990, pp. 63-64).

A construção sonora desta seção evoca um momento de maior tensão no movimento. As notas repetidas, de caráter percussivo (evocando tambores), recebem, juntamente com os blocos da mão direita, indicações de dinâmica e agógica, que contribuem para a realização das intensidades texturais e do discurso ritualístico afro-brasileiro. Em termos pianísticos, a seção demanda agilidade, flexibilidade do pulso e extensão da mão. Há também uma necessidade de se construir o pico sonoro, em direção ao c. 73.

A linha melódica nos cc. 64-71 (segunda ideia temática, ver Figura 43) é sustentada por acordes que, juntamente com os baixos, provocam tensionamento harmônico a partir do registro médio-agudo para o médio-grave. Esta construção é projetada em pontos de apoio importantes do trecho, pelas indicações de dinâmica (cc. 64 e 66) e de agógica (c. 66). Além disso as oitavas paralelas na mão esquerda, juntamente com o motivo temático A, podem ser realizadas como efeitos de ondas e trovões quando vão ao registro grave, em conjunto com os acordes da mão direita (cc. 73-75).

Na segunda parte (cc. 73-94) há indicação de um novo recomeço de intensidade sonora (c. 76) para a construção do pico conclusivo, em *fortissimo* (*ff*), no c. 92. A partir do c. 80 (Figura 50), o motivo temático básico em oitavas, no registro médio-agudo, pode, imageticamente, representar uma sonoridade de cornetim ou ainda um efeito sonoro de raios. Este é separado por pausas de semicolcheias que, de acordo com Póvoas, provocam “interrupções do movimento horizontal” que “têm significativa força rítmica, e imprimem a esta parte um caráter definitivamente enérgico e brilhante” (1990, p. 64).

Os acordes em resposta, como mostra a Figura 50, entre as duas mãos no registro médio-grave, também podem ser interpretados como efeito sonoro de trovões, já numa rítmica marcial, em tom de prenúncio de morte. O arpejo (c. 83), juntamente com os deslocamentos de acordes e oitavas, articuladas com *tenutas* e *staccattos*, entre os registros agudo, médio e grave, indicam o ápice sonoro do movimento e sua diluição (cc. 92-94), reforçado pelas indicações de fermatas longas.



Figura 50: Sonata Breve, primeiro movimento, cc. 80-83.

A *coda* (c. 95, Figura 51), *Andante - un poco ad libitum*, se inicia com elementos temáticos de B e A, em uma espécie de coral, em *piano* (*p*) *sombrio*, com indicações “ \leftarrow \rightarrow ” que contrastam com o *fortissimo* (*ff*) súbito do motivo temático principal. Neste trecho ocorre uma diluição gradual até o *pianíssimo* (*ppp*). Este efeito sonoro intensifica a projeção do caráter fúnebre da seção. A indicação *morendo* no final do trecho, juntamente com o efeito sonoro da dinâmica indicada, reafirma o caráter final do primeiro movimento e estabelece um elo de atmosfera que irá ainda se estender ao segundo.

Figura 51: Sonata Breve, primeiro movimento, c. 95.

O contorno da linha de agógica da partitura, como mostra a Figura 52, aponta para uma temporalidade guia, embora o movimento apresente quatro andamentos/caracteres distintos (enérgico, tranquilo, agitado, andante) e mudanças de compassos. Seu contorno indica uma realização do andamento guiada por um pulso regular em todo movimento.

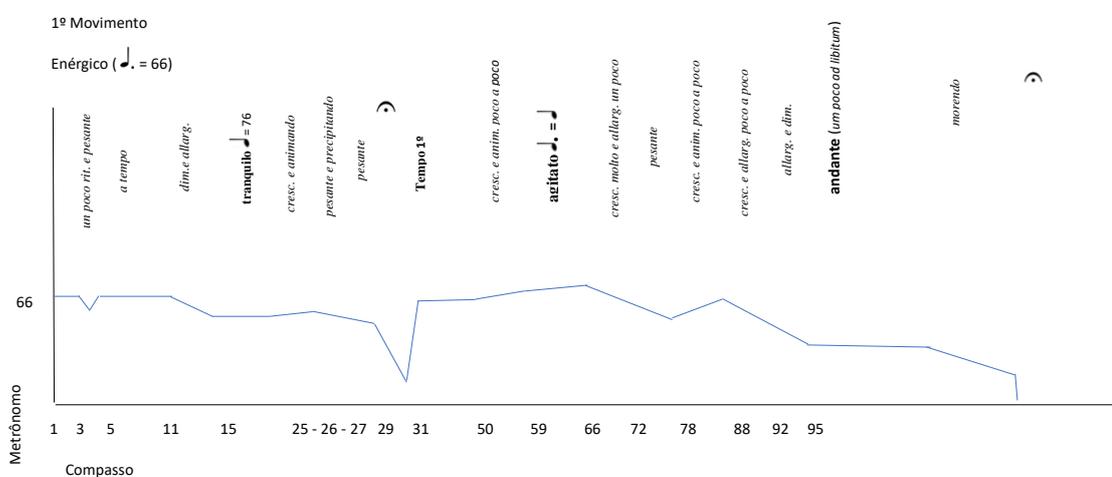


Figura 52: Gráfico de agógica da partitura, Sonata Breve, primeiro movimento.

Em relação ao contorno de dinâmica, a Figura 53 aponta um ritmo sonoro intenso e contrastante, e, ao mesmo tempo, uma dinâmica que acompanha a projeção da textura e a segmentação das seções do movimento.

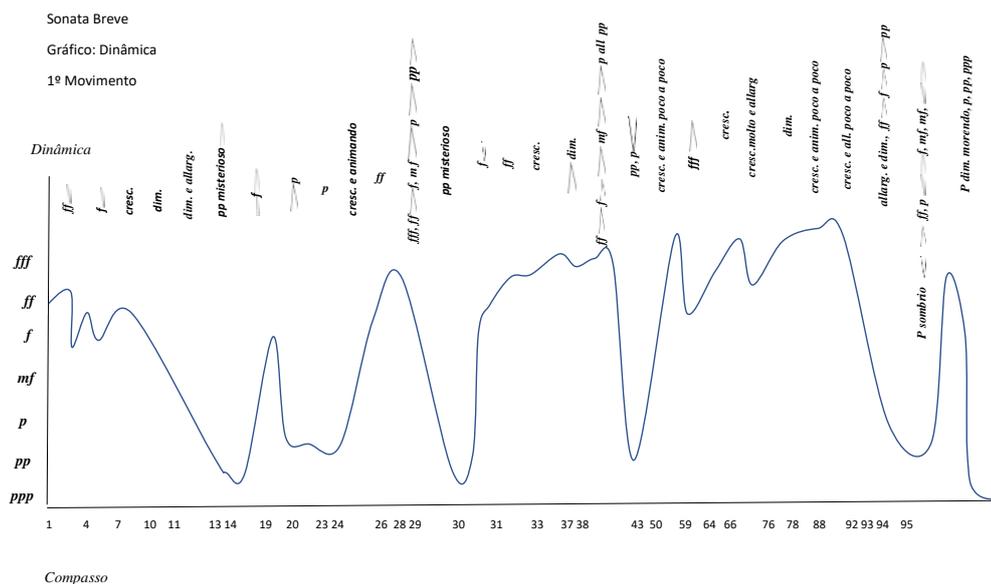


Figura 53: Gráfico de dinâmica da partitura, Sonata Breve, primeiro movimento.

3.3.1.2 Segundo movimento: Sombrio – Largo e pesante

O Sombrio, segundo Póvoas, é apontado como uma reflexão entre os dois movimentos da sonata (1990, p. 83). Da nossa perspectiva, contudo, este movimento é uma referência à morte do guerreiro Xangô, e assim se insere na tradição das marchas fúnebres como movimento de sonatas ou sinfonias europeias.

Observamos que esse movimento é um correlato da Marcha Fúnebre europeia, numa versão afro-brasileira nacionalista. A referência à Marcha Fúnebre é apresentada numa outra perspectiva, em relação à Marcha Fúnebre europeia, no que se refere aos procedimentos tonais adotados. Em obras de Beethoven e Chopin, quando esta referência se faz presente, percebe-se um contraste claramente delimitado (tom maior e menor) que pode caracterizar uma possível visão interpretativa dicotômica, por exemplo, entre céu e inferno. No Sombrio, não há contraste entre tonalidades maiores e menores, bem como seu motivo rítmico da marcha fúnebre se difere dos modos europeus. A morte pode ser concebida, através do Sombrio, limitada a si mesma, com uma vaga possibilidade de transcendência, em função do procedimento harmônico, de efeito similar do início ao fim do movimento. Além disso, o título Sombrio, que na escrita deste compositor pode representar uma referência afro-brasileira, induz-nos a representar a morte em questão como a de um guerreiro afro, Xangô.

Póvoas atesta que, diferentemente do primeiro movimento, o motor expressivo da peça não se baseia no motivo melódico básico estrutural, mas sim em um direcionamento rítmico, conforme a Figura 54. Segundo a autora,

O princípio motivico inicial está dissimulado, uma vez que o fator básico que identifica este procedimento composicional, no "Enérgico" é considerado tanto sob o ponto de vista melódico quanto rítmico, enquanto no "Sombrio", a configuração de destaque que promove o direcionamento construcional, é um modelo rítmico que resulta da aceleração do motivo básico inicial:  (comps. 60 ao final do "Enérgico") A fórmula  é encontrada nos compassos 91-94. (1990, p. 83)

Segundo Póvoas, “este procedimento influi diretamente no caráter, imprimindo ao "Sombrio" tensão e dramaticidade, características reiteradas pela repetição obstinada do fator rítmico preponderante” (Póvoas, 1990, p. 79).

O compositor ainda indica crescendo “” como seu “projeto expressivo” (p. 66), dinâmica “*f*  *sfz*” e acentos sobre as notas de intervalo melódico de quinta, na mão direita, que sugerem destaque na linha superior dos acordes. Estes tipos de indicação no piano evocam uma expressividade orquestral, considerando a elasticidade sonora desejada pelo compositor. A construção rítmico-temática, em intervalos de quintas e quartas, remete à sonoridade do naipe de metais, que podemos interpretar como anúncio da morte de uma realeza.

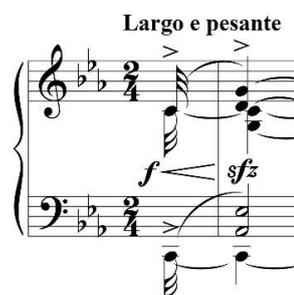


Figura 54: Sonata Breve, segundo movimento, c. 1.

A escrita do movimento, de maneira geral, apresenta uma demanda pianística de controle e equilíbrio nas vozes independentes do plano sonoro, principalmente quando se destacam os baixos dos acordes, ocasionando alguns saltos na mão esquerda (cc. 13-28). Destacamos a necessidade de controle da realização do plano dinâmico de todo o movimento. Além disso, a continuidade do motivo rítmico, no decorrer do movimento, que caracteriza a marcha fúnebre, demanda do pianista, em sua realização: resistência, extensão, flexibilidade, precisão e controle motor.

Em termos tonais, a armadura de dó menor, o caráter da melodia que gravita em torno da nota dó, e a reprise do tema com a nota pedal em dó determinam claramente a nota dó com um centro polarizador do movimento, com quintas verticais intermediárias, lá bemol-mi bemol, criando uma ambiguidade tonal (1990, p. 79).

Diferentemente do primeiro movimento, paralelismo não é um procedimento de destaque, porém mantém-se a textura geral em blocos sustentando a linha melódica superior. Póvoas afirma que “a densidade textural está definida pelo tratamento harmônico e polifônico dos planos horizontais” (p. 79).

De acordo com Póvoas, a divisão formal do movimento se constrói da seguinte maneira:

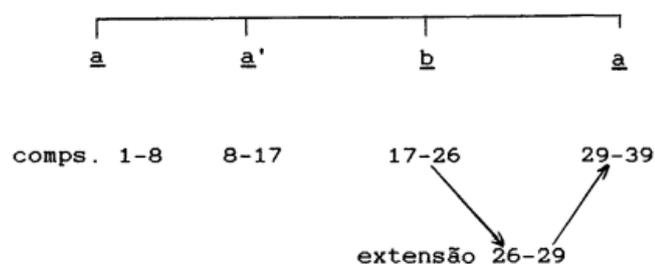


Figura 55: Esquema básico do segundo movimento (Póvoas, 1990, p. 84).

A interpretação formal de Póvoas tende, na nossa opinião, a mascarar o fato de que as delimitações formais deste movimento não são tão claras como a nomenclatura analítica adotada parece indicar, visto que há uma defasagem entre as diferentes camadas de expressão (contraponto, frases, agógica, dinâmica) que criam ambiguidade e possibilidades variadas de leitura de sua estrutura.

Propomos neste trabalho, como mostra Figura 56, considerar o movimento em três partes principais: seção A (cc. 1-8), seção B (cc. 9-29) e seção C (cc. 30-39), valorizando o fluxo e as indicações de expressividade. O elemento que marca o início de cada seção é a reapresentação do tema. Ademais, consideramos subdividir a seção B em quatro frases: cc. 9-13, 14-23, 24-26 e 27-30. A seção C também pode ser subdivida em duas frases, cc. 30-36, 37-39.



Figura 56: Estrutura formal, Sonata Breve, segundo movimento.

O movimento recebe indicação de andamento *Largo e pesante*, $\text{♩} = 44$, que sugere uma temporalidade contínua e pesada, com pouca variação de agógica, havendo somente uma indicação explícita de agógica (*rall.* no c. 27, ver Figura 58). Além disso, sua métrica é composta por compassos simples, de 2/4, 3/4 e 4/4 que, da maneira como estão dispostos, proporcionam um efeito de elasticidade das intenções frasais, tornando-as menos óbvias.

A parte 1 (cc. 1-8) se inicia com uma grande linha, com uma ideia temática e sua continuação simétrica, de oito compassos, a partir do motivo rítmico principal (Figura 54). O desenvolvimento do tema se encaixa em uma divisão de duas frases de quatro (4+4) compassos cada. Porém, a vírgula indicada no c. 6 insere uma ambiguidade, insinuando uma divisão em 6+2 ou 4+2+2. Além do mais, o compasso 3/4 funciona como uma expansão interna, como uma fermata na primeira nota do terceiro compasso e na segunda nota do sexto. Nota-se também uma independência, entre as duas mãos, das articulações indicadas e a construção expressiva rítmica responsável pela realização sonora da tensão, a partir das pausas de fusas. O compositor insere a indicação *poco sostenuto*, no c. 7, além de indicações de *diminuendo*, em direção à dinâmica *piano* (*p*), que acompanham um encadeamento harmônico de efeito cadencial. O desenvolvimento melódico a partir do motor rítmico apresenta uma ideia geral que parece evocar um sentimento interrogativo que persiste no decorrer de todo o movimento.

A separação entre as seções A e B (cc. 9-29) é indicada por pausas entre as duas mãos (c. 8), o que confere um novo impulso do fluxo e fortalece a percepção de início de uma nova ideia, que a delimitamos da seguinte maneira: uma frase de quatro compassos (cc. 9-12), uma continuação (cc. 12-13) com sinal de respiração (vírgula), no primeiro tempo do c.12, conferindo aos compassos subsequentes um novo impulso. Este começa a partir do compasso 14, com indicação de *cresc.* em direção ao *fortissimo* (*fff*) (c. 22). O fluxo mais intenso se estabelece entre os cc. 16-24. Na seção B, há uma expansão do espaço registral (reprise do tema, uma quinta acima no c. 9), com os baixos agora oitavados e em movimento contrário à voz superior do bloco. A ampliação do contraponto também demanda do pianista uma escolha de pedal, não indicada pelo compositor, de maneira a sustentar as notas longas e ao mesmo tempo não ofuscar a realização da textura inteira, como por exemplo, acontece com a sustentação da oitava de dó, na mão esquerda, no c. 18 (Figura 57). Em relação à seção A, há mais movimentação na escrita harmônica e mais tensão, que se expandem em direção ao ponto culminante do movimento, no c. 22, como se observa na Figura 57.

De acordo com Póvoas, “além da abertura na reginação utilizada, há definição de um novo plano sonoro, com o desenvolvimento de uma nova linha no baixo (m.e.) que faz contraponto com as outras, intensificando a densidade textural” (Póvoas, 1990, p. 80).

Figura 57: Sonata Breve, segundo movimento, cc. 13-22.

Um dos questionamentos do atual trabalho diz respeito ao início da seção nomeada B, por Póvoas, a partir do c. 17, a partir de elisão, a qual a entendemos como parte de uma ideia maior que inicia na anacruse do c. 16 e vai até o primeiro tempo do c. 19 (elisão), que se repete até o primeiro tempo do c. 22, com indicação *fortissimo* (*ff*). Há aqui uma expansão de registro, em direção ao agudo, onde ocorre o clímax do movimento, em termos de tensão harmônica e de dinâmica (Figura 57, c. 22). É neste ponto que também se silencia a linha contrapontística sombria dos baixos oitavados, causando um efeito de flutuação no registro agudo. Interpretamos esta passagem como possível representação sonora de um momento de transcendência do guerreiro.

Seguem então dois compassos (cc. 22-23) de continuação e conclusão desse fluxo intermediário. Os compassos seguintes (cc. 24-30) interpretamos como uma diluição, de caráter transicional, indicada por dinâmica e agógica *dim. e rall.* e pela inserção do pedal oitavado de dó que permanecerá até o final do movimento. Póvoas define o trecho (cc. 26-29) como uma extensão.

Diferentemente de Póvoas, consideramos o início da seção C como sendo a partir da anacruse do c. 30, onde ocorre a reapresentação do tema, embora a indicação *1º Tempo* esteja

no compasso 31, o que gera ambiguidade. Esta abre diferentes possibilidades para os intérpretes, que podem continuar a dissolução dinâmica e agógica até o c. 30, ou marcar a entrada do tema, sendo esta segunda opção adotada pelos intérpretes que analisamos neste trabalho. O andamento *primo* e a dinâmica que caracterizam o retorno (eco) do *sombrio* é marcado também pelo pedal de dó em oitavas no registro grave.

A configuração expressiva final parece sugerir um reforço do adormecimento do herói, com indicação *morrendo*, no c. 36 e de dinâmica em *pianissimo* (*pp*) ao (*ppp*), a partir do c. 37, e das fermatas longas no último compasso.

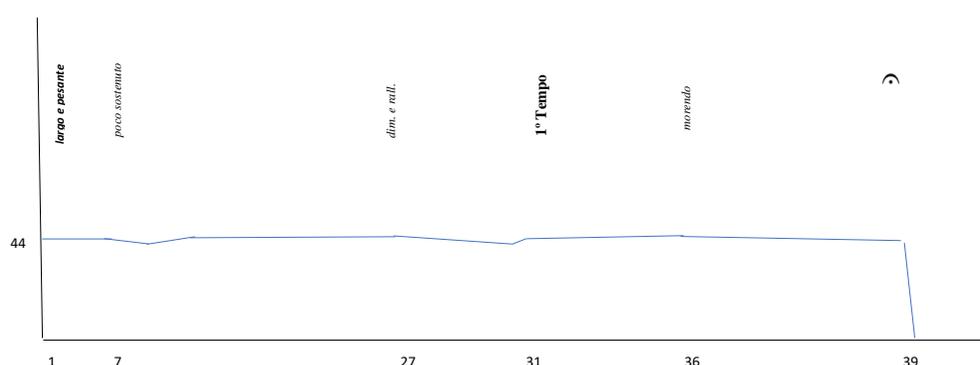


Figura 58: Gráfico de agógica da partitura, Sonata Breve, segundo movimento.

A Figura 58 mostra a estabilidade temporal do movimento, que possui poucas variações, imprimindo uma sugestão de realização mais rígida e linear com o andamento. Há um detalhe, que, no manuscrito, no c. 7, está indicado *poco sostenuto* e na edição disponível da obra apresenta-se *poco accelerando*. Isto parece ser um erro de edição, considerando que a primeira indicação coincide com contexto de diluição temporal de final de seção.

As indicações de dinâmica reforçam os motivos rítmicos e ao mesmo tempo a construção de frases e de seções. Os picos sonoros, a partir de dinâmicas potentes em *crescendo* e depois, finalizando com dinâmicas suaves, sugerem a realização de um único arco sonoro e reforçam o caráter sombrio neste movimento. Isto pode ser visto no gráfico do contorno dinâmico mostrado na Figura 59.

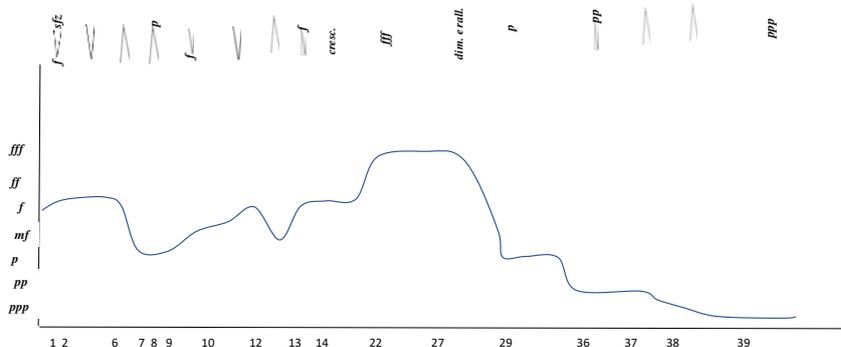


Figura 59: Gráfico de dinâmica da partitura – Sonata Breve, segundo movimento.

3.3.1.3 Terceiro movimento: Impetuoso

O terceiro movimento traz em sua construção uma expressividade de caráter nacionalista que remete ao transe característico dos rituais noturnos afro-brasileiros. Destacamos o tópico *possessão*, característico do transe, que é apresentado juntamente com uma linha melódica inspirada no folclore afro-brasileiro (*allegro pesante*), além do outro tópico (*À la Havana*), considerando a forma como o compositor dispõe a estrutura rítmica, na mão esquerda, o uso do *tresillo* e o *ostinato*, além da forma incisiva e veloz como é concluído o movimento, procedimento similar a outras obras do compositor, como o *Jongo da Terceira Suite Brasileira* e o *Batuque da Suite Reisado do Pastoreio*. Ao mesmo tempo, o movimento apresenta uma introdução com procedimentos composicionais tradicionais, como o tópico *fugato*, além do uso de acordes paralelos formados a partir de quartas, característica da música moderna europeia.

Póvoas afirma que o movimento é construído a partir do motivo básico, agora revelado no acorde-motivo (Figura 60), que “é uma compactação vertical do motivo básico modificado (1990, p. 87).

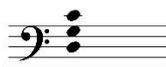


Figura 60: Póvoas, 1990, Figura 55, p. 87.

A autora ainda aponta elementos reminiscentes das ideias temáticas presentes no primeiro movimento, como o material melódico da introdução, inerente à segunda ideia temática do primeiro movimento:



Figura 61: Póvoas, 1990, segundo contorno temático do *Enérgico transposto*, p. 85.



Figura 62: Póvoas, 1990, primeiro contorno- *Impetuoso*, p. 85

Além disso, há um aproveitamento do material rítmico expandido da fórmula do motivo básico inicial:



Figura 63: Formação rítmica do motivo básico, Póvoas, 1990, , p. 86.

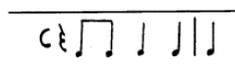


Figura 64: Formação rítmica da introdução. Póvoas, 1990, p.86

De acordo com Póvoas, a textura geral deste movimento se configura harmonicamente a partir da “coincidência vertical e do paralelismo” (p. 86). Pianisticamente há predominância de oitavas paralelas, saltos e gestos que requerem independência entre as mãos, principalmente em relação aos movimentos diacrônicos melódicos e rítmicos resultantes. Além disso, a realização do *ostinato* de oitavas paralelas, associadas à escrita em blocos paralela, demanda do pianista flexibilidade, precisão espacial, destreza (velocidade dos saltos) e resistência muscular.

Póvoas propõe a seguinte divisão macroestrutural do movimento:

desenvolvimento melódico. O *ostinato*, na mão esquerda, como mostra a Figura 67, apresenta uma articulação contínua de *staccato* com ligaduras, de três em três colcheias (cc. 14-19), alternando com *staccato* sem ligaduras nas subidas de registro (c. 20). Este contexto de articulação, rítmica e textura remete à sonoridade de tambores (atabaques) que tocam incessantemente até o final do movimento. Já a mão direita recebe indicações de acentos e *portatos* com o ponto (*staccato*), além de ligaduras (cc. 15, 18 e 22) que reforçam o movimento descendente dos blocos na mão direita, com dinâmica *decrescendo* “ \rightrightarrows ”. Além disso, o compositor indica *sforzato* (*sfz*) na metade do segundo tempo dos cc. 14, 17, 19, que reforçam a ginga resultante da rítmica e da construção melódica.

Figura 67: Manuscrito, Sonata Breve, terceiro movimento, p. 13.

De acordo com Póvoas, o contorno dos *ostinatos* na mão esquerda “é formado por uma sequência melódica de três sons (Figura 68), idêntica à introdução” (p. 90). Além disso, o contorno temático sincopado da mão direita, com sua formação vertical de quartas sobrepostas, também está presente na introdução.

Figura 68: Sonata Breve, terceiro movimento, c. 1.

Figura 69: Sonata Breve, terceiro movimento, c. 14.

Percebe-se nesta parte uma atmosfera semelhante à encontrada no *Choros n°10* de Villa-Lobos (Figura 71) e a do *Batuque* de Lorenzo Fernández (Figura 70). O caráter afro-brasileiro, utilizado em outras obras do compositor, tem seu ápice na Sonata Breve, em suas várias facetas manifestadas nos três movimentos.



Figura 70: *Batuque, Suite Reisado do Pastoreio, Transcrição para Piano.*

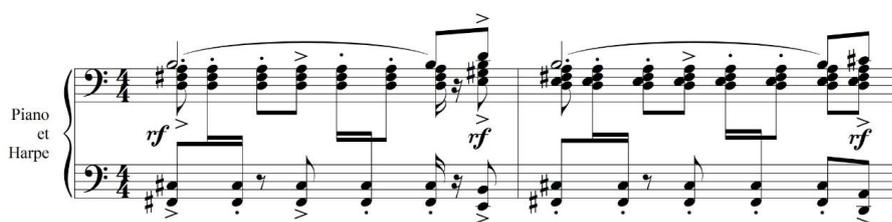


Figura 71: *Choros n° 10, parte de piano e harpa.*

Embora a métrica seja binária, sente-se o ritmo irregular, em função do agrupamento das colcheias em grupos de três e dos compassos estendidos (c. 20 e 71). Esta construção provoca sensação de transe e suspensão rítmica.

A partir do c. 27, o compositor mescla o material da introdução com o da seção A, alternando as articulações entre as mãos e os movimentos, ora contrários, ora paralelos, provocando saltos na mão esquerda e na direita, retornando à ideia de espiral (vento). Considerando as indicações de articulação e de dinâmica (cc. 14-36), o andamento sugerido parece ser rápido a ponto de dificultar a projeção do efeito sonoro e rítmico esperado deste tipo expressividade.

A partir do c. 37, início da seção B, os saltos se tornam mais intensos, unificando os *ostinatos* entre as duas mãos. A rítmica é sincopada e gingada, com *sforzato* (*sfz*) na última semínima de cada compasso. O desenho rítmico da mão esquerda, em oitavas paralelas, remete ao último movimento (*Batuque*) da *Suite Reisado do Pastoreio* (Figura 70), que também tem o caráter de transe ritualístico.

A partir do c. 54, a mão esquerda apresenta ritmo sincopado com grande quantidade de saltos, em contraponto com a ideia temática da mão direita, tornando o trecho de difícil

execução, considerando o andamento proposto. Todo este conjunto expressivo fortalece a ideia de se manter uma energia temporal estável, obstinada, até o final do movimento.

A volta literal à seção A, no c. 65, recebe nova indicação de dinâmica gradual, começando em *piano* (p) e *cresc. poco a poco* e se intensificando sonoramente ao *fortissimo* (ff), no c. 72, e ao *fortissimo* (ffff), no c. 80. Este pico é precedido por uma agógica *precipitando* e juntamente com um *crescendo*, no c. 78, precipitando o desfecho final do movimento.

A sonata se encerra com o motivo temático inicial (Figura 39) do primeiro movimento, em oitavas, no registro agudo (raios), e, no registro grave (trovão), uma resposta de caráter percussivo em acordes e oitavas. Este conjunto expressivo remete ao final do *Jongo* (exemplo), da Terceira Suite Brasileira, que também projeta uma dança-transe ritualística.

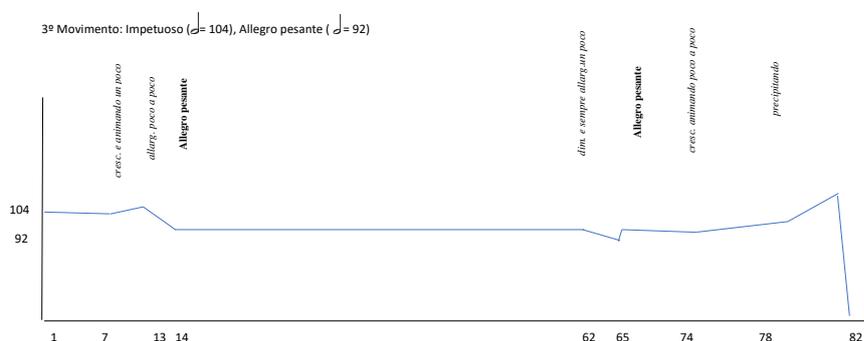


Figura 72: Gráfico de agógica da partitura, Sonata Breve, terceiro movimento.

O contorno de agógica do terceiro movimento, na Figura 72, aponta para uma temporalidade linear, delimitada em três etapas. Uma de aceleração crescente, na introdução, outra, de aceleração estável nas seções A e B, um recuo e novamente uma intensificação até a conclusão da segunda seção A. A indicação *allarg. um poco*, no c. 62, antes do *Allegro Pesante*, de acordo com o contorno de agógica, parece ser uma preparação para o retorno do A. Porém, ele também pode indicar que o andamento que o antecede esteja mais rápido que o proposto, mesmo não estando indicado, necessitando assim de uma rarefação para o andamento seguinte, mais lento.

Já o contorno da dinâmica, indicado na Figura 73, aponta para uma maior intensidade de variação de dinâmica, que acompanha em alguns momentos a linha melódica. O recuo preparatório para a construção do maior pico de intensidade, no final do movimento, parece fortalecer o contorno da agógica e a ideia de um andamento na seção B, acima do indicado.

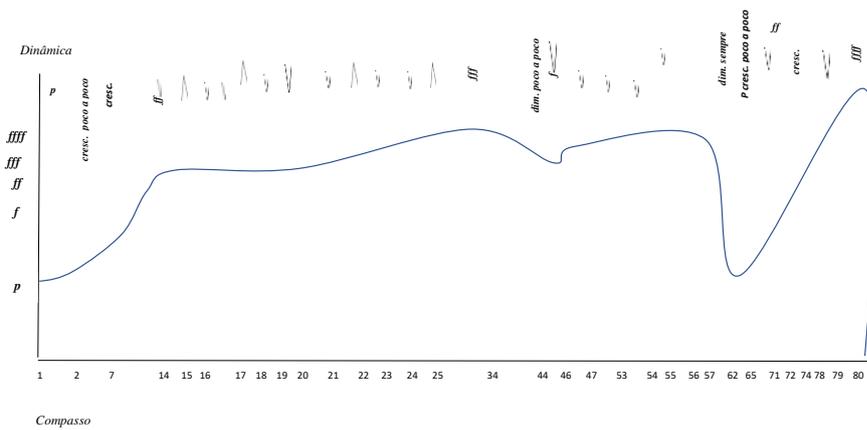


Figura 73: Gráfico de dinâmica da partitura, Sonata Breve, terceiro movimento.

4 Análise das Gravações

A presente análise propõe expor uma comparação entre os intérpretes nas respectivas obras, de maneira a demonstrar as escolhas interpretativas de cada um, no que se refere aos parâmetros de agógica, articulação e dinâmica embutidos nas respectivas indicações de expressividade propostas pelo texto musical. Assim também, procura-se aqui demonstrar a maneira como essas interpretações dialogam com essas indicações de expressividade e sua implicação na conceção que os intérpretes têm da obra e do compositor.

Embora o processo de construção da interpretação esteja de certa forma ligado também à realização mecânica da obra e que, em muitas vezes, essas escolhas não sejam necessariamente pensadas de forma consciente por cada artista, reforçamos que o que está em análise são suas escolhas interpretativas. Apesar destas preferências muitas vezes dificultarem ou facilitarem uma realização mecânica de determinadas passagens ou da obra num todo, focaremos na interpretação dos componentes de expressividade musical escolhidos e na sua relação com a proposta composicional. Salienta-se também a contribuição dada por essas gravações e por esses pianistas ao repertório nacional e ao pianismo brasileiro, possibilitando hoje seu estudo, seu conhecimento mais afundo e sua divulgação.

As informações aqui presentes foram construídas a partir de uma escuta cuidadosa das gravações de cada obra, por este autor, utilizando-se o aplicativo *Sonic Visualiser* para a extração de dados e a construção de gráficos de andamento e de dinâmica.

Para uma melhor leitura do texto, optou-se por descrever a interpretação das três gravações, em análise, de maneira que, em cada obra e movimento o leitor possa visualizar as três interpretações em cada parâmetro e assim também as considerações interpretativas deste autor.

4.1 Três Estudos em forma de Sonatina

Intérprete 1 – Nelson Freire

Intérprete 2 – Miguel Proença

Intérprete 3 – Eduardo Monteiro

4.1.1 *Allegro con brio*

4.1.1.1 Agógica

4.1.1.1.1 Intérprete 1 - Andamento médio por trechos:

Cc. 1-25 (*Allegro con brio*): ♩ = 154 (indicação do texto: ♩ = 132)

Cc. 26-31 (*Lento e misterioso*): ♩ = 78

Cc. 32-62 (*Allegretto*): ♩ = 202 (indicação do texto: ♩ = 132)

Cc. 63-121 (*Allegro*): ♩ = 178

Cc. 122-145 (*Mais lento*): ♩ = 81

Cc. 146-178 (*Allegro con brio*): ♩ = 144

Cc. 179-186 (*Mais Lento*): ♩ = 99

Cc. 187-197 (*I Tempo: Allegro un poco meno mosso*): ♩ = 153

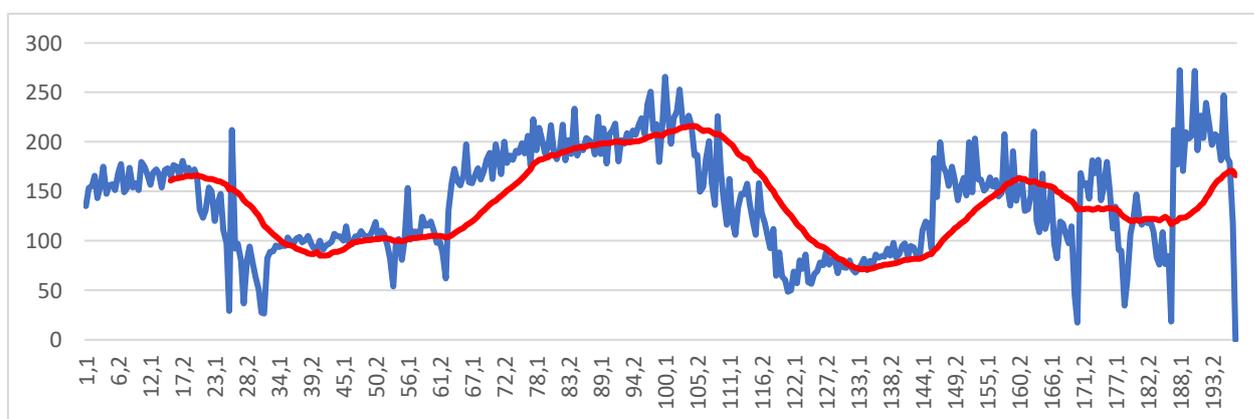


Figura 74: Andamento (BPM), *Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, Nelson Freire*.

O pianista inicia realizando tema A de forma a valorizar o caráter alegre e melódico inicial, deixando o *con brio* para as passagens mais enérgicas, como a seção do desenvolvimento (quartas paralelas em staccato) e para recapitulação. O pianista escolhe um andamento inicial que, embora acima do indicado, com a ♩ = 160, consegue criar uma sonoridade que evoca o tópico *nordestino* brasileiro, que fica ainda mais clara nas retomadas do tema, no c. 63. Isso se deve, talvez, à forma como o pianista realiza as articulações inseridas no tema e à manutenção de uma estabilidade rítmica inicial, ou seja, a mão esquerda fica melodicamente mais diversificada, em termos de articulação, enquanto a direita mantém uma sonoridade mais rítmica e estável, tal qual como está na partitura.

A primeira separação, entre a exposição do tema A e a transição ao tema B, no c. 26, é interpretada como uma continuação da ideia antecedente, de maneira curta e sutil. Porém, o pianista valoriza a mudança de dinâmica e articulação (*tenuto*), valorizando as vozes superiores dos acordes, que se somam a uma escolha de um andamento para o *lento*, em torno da $\text{♩} = 100$, resultando numa sonoridade coralística e misteriosa. De maneira geral, neste movimento, o pianista toma liberdade com a agógica, sendo que esta, da maneira como é realizada, contribui para a realização de contrastes entre as seções, tópicos e frases. Por exemplo, no tema B, entre os cc. 32-39 (Figura 81), em que, o pianista realiza a segunda quadratura, quando o desenho de semicolcheias do acompanhamento (violão) passa para a mão direita, a execução torna-se levemente mais rápida em relação à primeira, como se fosse uma resposta em um Desafio³⁰. E, à medida que a seção prossegue em direção ao primeiro ponto culminante no c. 51, percebe-se um *acelerando* em direção a este. A escolha do intérprete pelos andamentos dentro desse movimento não segue a lógica de proporção projetada pelo compositor, tratando-se especificamente da relação com as indicações metronômicas sugeridas na partitura, em que há um valor similar de andamento tanto para o *allegro con brio* quanto para o *allegretto*, que, se for seguido como está indicado, tomando a colcheia como pulso básico, haverá um pulso igual do tema B ao tema A, em colcheia. No entanto, nesta interpretação, o andamento mais movido na seção entre os cc. 32-62, aproximadamente $\text{♩} = 176$, em relação ao *allegro con brio* (cc. 1-25), proporciona uma realização leve e alegre na apresentação do tema B. Por outro lado, a gíngua inerente às ligaduras rítmicas da idiomática violonística, que também compõe os elementos simbólicos das tópicos afro-brasileiros é suavizada, em função do andamento escolhido e da valorização sonora da síncopa, conferindo uma sonoridade percussiva e regular, mais próxima a de instrumentos de percussão que ao violão, o que não deixa de ser também uma simbologia do tópico da *afro-brasilidade*. A escolha interpretativa resulta numa passagem brilhante que evoca ao samba, valorizando o efeito rítmico das semicolcheias em *staccato* e das quintas pedais sincopadas, a partir do primeiro ponto culminante, no c.51. O pianista segue as indicações de dinâmica entre os cc. 45-51, o que proporciona um efeito muito expressivo na preparação do primeiro grande ponto culminante, em *ff*, no c.51. O *tresillo* presente nas articulações das notas duplas é percebido diferentemente (em 1) da forma em que está escrito (3+2+3), porém, quando se desacelera a gravação, percebe-se que o pianista toca exatamente

³⁰ Desafio ou Repente é uma manifestação folclórica presente na região nordeste do Brasil, originária da tradição medieval ibérica dos trovadores, que une o canto e poesia. Seus personagens, chamados de repentistas ou cantadores improvisam versos sobre os mais variados assuntos, e andando pelas feiras e espaços populares se apresentam sozinho ou trocam versos com outro cantor.

as articulações escritas. Talvez isso se dê, devido à mistura do andamento, dinâmica e pedal. Ainda assim, sente-se, nesta passagem, o efeito esperado da escrita, que remete ao tópicos *À La Havana*, que é a rítmica dançante a partir do impulso das síncopes, mesmo dentro do andamento escolhido. Desta maneira o pianista consegue projetar sonoramente, de forma contrastante, as diferentes seções e os temas A e B.

O gráfico desta interpretação, da Figura 74, indica uma tendência a uma aceleração, em forma de ondas, na preparação de cada ponto culminante/seção, até o principal, onde o intérprete chega a um declive estável de desaceleração rumo ao final. É importante observar que o gráfico acima indica os andamentos a partir da semínima; assim, a diferença de andamento mostrada entre o tema A e o tema B não reflete o fato de que o segundo é medido a partir da colcheia – embora a fórmula de compasso permaneça a mesma. Assim, essa seção é interpretada proporcionalmente mais rápida que a primeira. De maneira geral, as movimentações agógicas nesta interpretação fogem das indicações presentes no texto musical, porém elas são feitas de maneira a conferir uma expressividade dançante, contrastante e alegre ao movimento. Em relação aos tópicos nacionalistas mais marcantes, *Stravinskismo*, *nordestino*, *afro-brasileiro*, estes ficam evidentes nessa interpretação, em especial na construção do principal ponto culminante, entre os cc. 122 e 146, principalmente, pela valorização das síncopas, tocadas em um *animando*, que se intensificam até a passagem nos cc.144 e 145 (à la Petrushka), que é tocada *a tempo*. Cabe ressaltar ainda que o pianista não emenda essa seção com a reexposição que se segue, no c.146, ao contrário, há nitidamente uma cisão entre os cc.145 e 146, e uma retomada ao andamento de forma direta ao *Allegro con brio*. A agógica empregada pelo pianista acaba, de maneira geral, trazendo diversidade rítmica entre os diferentes tópicos.

A meu ver, a estrutura formal do movimento tal como está proposta na partitura, sugere uma certa heterogeneidade temporal, embora os andamentos permaneçam estáveis; porém, a forma como a agógica está indicada, nos finais e inícios de seções, em congruência com a estrutura, pode tornar a sua performance previsível, sendo talvez necessário, o uso comedido de variados recursos agógicos no decorrer das seções. E, se pensarmos em termos ideológicos, nacionalistas, de unificação da massa, aqui, o pulso poderia servir como elemento aglutinador, que é o caso indicado entre as primeiras duas seções. Essa proposta interpretativa se aproxima de um caráter de brasilidade, e por que não, de um outro ideal do movimento modernista, que valoriza uma maior liberdade e independência entre as seções.

Em termos de realização da estrutura formal do movimento, cabe dizer que os gráficos indicam uma congruência entre os três intérpretes, revelando que, independentemente das

variações agógicas utilizadas por cada um, a própria composição em si impõe uma estruturação temporal variada e definida. O que muda entre as interpretações, em relação à agógica, são as construções dos pontos culminantes - inícios e finais de seções. Um outro detalhe importante que o gráfico aponta é que nenhum dos três intérpretes executa o *allegro un poco meno mosso* (cc. 187-197) em andamento inferior ao indicado, ao contrário, Freire, por exemplo, faz aproximadamente $\downarrow=208$.

4.1.1.1.2 Intérprete 2 - Andamento médio por trechos:

Cc. 1-25 (Allegro con brio): $\downarrow=179$ (indicação do texto: $\downarrow=132$)

Cc. 26-31 (Lento e misterioso): $\downarrow=55$

Cc. 32-62 (Allegretto): $\downarrow=178$ (indicação do texto: $\downarrow=132$)

Cc.63-121 (Allegro): $\downarrow=172$

Cc.122-145 (Mais lento): $\downarrow=64$

Cc.146-178 (Allegro con brio): $\downarrow=153$

Cc.179-186 (Mais Lento): $\downarrow=75$

Cc.187-197 (I Tempo: Allegro un poco meno mosso): $\downarrow=193$

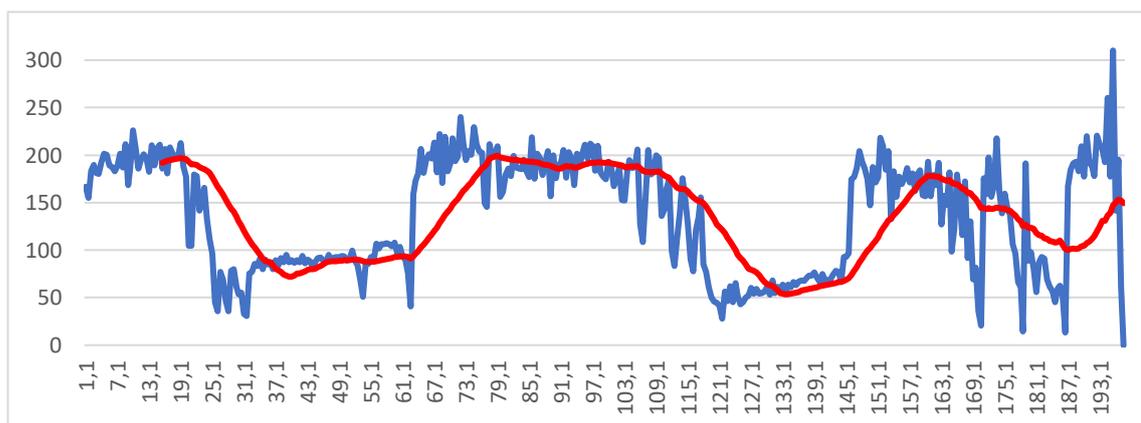


Figura 75: Andamento (BPM), *Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, Miguel Proença*.

Nesta interpretação, o caráter inicial alegre do tema A, é realizado de maneira incisiva, *con brio*, e de maneira estável, o que confere uma outra atmosfera, com mais rigor, no que tange à métrica, se comparado à primeira gravação analisada. O tema A, que pode ser interpretado como um repente nordestino, poderia, na minha opinião, ser também realizado pelo pianista de maneira flexível, melódica. A tendência de ser mais direto, em termos de pulso, mantém-se no decorrer desta interpretação, diluindo, a meu ver, a percepção da ginha necessária nas síncopas

presentes. As variações agógicas, em relação às indicações na partitura, são identificadas principalmente nos finais de frase e nos pontos culminantes, e de maneira regular. Encontramos um exemplo desta variação temporal na realização do pianista quando comparado por exemplo, com as indicações da partitura na última seção (*Allegro un poco meno mosso*, cc. 187-197), na qual o pianista inicia com andamento precedente e acelera nos quatro últimos compassos, o que não está indicado, mantendo um andamento médio acima do andamento inicial. A escolha em manter o andamento da seção precedente (mais lento) na seção final (cc. 187-197) talvez se deva ao andamento *primo* (cc. 1- 25) adotado estar bem acima do andamento indicado. Apesar disto, o andamento do *Allegro con brio*, escolhido pelo intérprete, favorece no decorrer do movimento um equilíbrio do pulso entre as apresentações do tema A e tema B, em congruência com a partitura.

No caso da terceira seção (tema B, cc. 32-62), ela é proporcionalmente mais lenta, ao se considerar às realizações de Freire e Monteiro. Ainda assim, o contraste entre a seção B e A não fica muito evidente nessa interpretação. A percepção da regularidade do pulso no decorrer de todo o movimento desfavorece o contraste entre as seções, tornando a interpretação mais estática e previsível, porém homogênea, mais próxima da temporalidade prescrita. Um ponto em comum com a interpretação de Freire, em termos de oscilação na agógica, está entre os cc. 48 e 52, em que os dois pianistas fazem um acelerando não indicado, porém, de maneira diferente, em direção ao primeiro ponto culminante em *fortissimo* (*ff*). Uma outra escolha, que neste caso difere as duas interpretações, está na construção do principal ponto culminante, entre os cc. 132 a 146. Freire opta por acelerar no *cresc. sempre* (c. 135), e acaba criando a percepção de estar num andamento proporcionalmente mais rápido em relação ao andamento do *allegro con brio*, compelindo-o a retomar um andamento mais lento no *fortissimo* (*fff*, c. 146). Já Proença e Monteiro constroem a aceleração de forma mais alongada, emendando o andamento entre as duas seções. Esta última escolha temporal acaba não diferenciando claramente os dois tópicos presentes nesse trecho (Sravinskismo, afro-brasilidade), assim também, confere uma interpretação estrutural diferente da de Freire, pois acaba ocorrendo uma antecipação da reexposição para os dois compassos anteriores, gerando uma percepção de emenda entre elas.

4.1.1.1.3 Intérprete 3 - Andamento médio por trechos:

Cc. 1-25 (*Allegro con brio*): ♩ = 174 (indicação do texto: ♩ = 132)

Cc. 26-31 (*Lento e misterioso*): ♩ = 53

Cc. 32-62 (*Allegretto*): ♩ = 190 (indicação do texto: ♩ = 132)

Cc.63-121 (Allegro): ♩ = 183

Cc.122-145 (Mais lento): ♩ = 70

Cc.146-178 (Allegro con brio): ♩ = 146

Cc.179-186 (Mais Lento): ♩ = 60

Cc.187-197 (I Tempo: Allegro un poco meno mosso): ♩ = 177

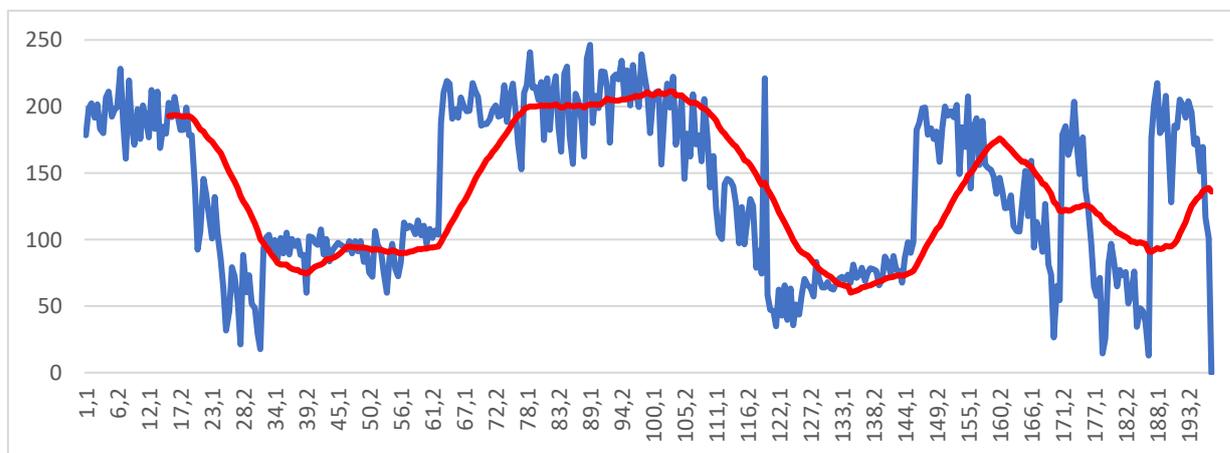


Figura 76: Andamento (BPM), Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, Eduardo Monteiro.

Em termos de caráter, embora o andamento pareça rápido, há uma leveza e suavidade inerente à atmosfera nordestina brasileira, na projeção do tema A. No tema B, já fica mais difícil de perceber o efeito dançante das síncopas, em função do andamento. Monteiro mantém uma discricção na forma como movimentava o andamento e, no que concerne a Freire, como mostra a linearidade do gráfico, há uma maior estabilidade na realização dos andamentos e das agógicas entre as seções, inícios e finais de frases, criando uma organicidade temporal, como mostra o gráfico. Ou seja, há menos “desvios” agógicos, se comparado à primeira gravação analisada anteriormente. O gráfico e os indicadores de andamentos médios também apontam para uma maior proximidade com a partitura, no que diz respeito às interpretações 1 e 2, em termos de indicação metronômica entre as seções A e B, sendo a seção B um pouco mais rápida que a seção A; porém, como em todas as interpretações previamente analisadas, o andamento *Allegro con brio* é realizado bem acima da indicação do compositor. Apesar disso, nesta versão, podemos perceber as diferenças dos elementos rítmicos que caracterizam os tópicos em questão, de maneira suavizada, desfavorecendo levemente o gingado inerente à rítmica brasileira, a meu ver. A precisão na realização das indicações de agógica mais importantes, que constroem os três pontos culminantes do movimento, é constante. Por exemplo, no primeiro ponto culminante, entre os cc.48 e 52, o pianista mantém o pulso regular, sem acelerar nessa

passagem, mas estende a tensão temporal e só acelera a partir do *affrett. poco a poco* (cc.56-58), gerando intensidade na passagem. Há um ponto de divergência, em relação ao texto e também em relação às duas primeiras interpretações, que é o *a tempo* no c.171, que, no meu entender, se refere ao *Allegro con brio*, porém aqui, o intérprete adianta o *mais lento* que vem a seguir, emendando o andamento do *rall.molto* e das fermatas da seção anterior e unificando todo esse trecho, do c. 146 ao 186. O pianista parece usar o pulso como um recurso de unificação entre as diferentes seções, naturalmente projetando uma temporalidade mais homogênea no todo do movimento. Em termos de ideais nacionalistas, o andamento nessa interpretação pode ser visto como um harmonizador da diversidade textural rítmica, constituindo um importante elo entre as seções, o que é feito nessa interpretação de forma muito sutil. Essa versão parece se enquadrar em uma linha interpretativa temporal mais próxima à escola francesa, em termos de precisão e rigor com a partitura e leveza rítmica.

4.1.1.2 Articulação

4.1.1.2.1 Intérprete 1

Freire, na exposição, usa uma articulação que suaviza os ataques no tema A e é mais incisivo com a rítmica no tema B, onde ocorrem as síncopas com a linha violonística do baixo e com os *staccatos* stravinskianos (quartas e quintas paralelas, cc. 88-105) no desenvolvimento. Ele utiliza estes dois elementos da articulação (suavidade e incisividade), projetando os tópicos predominantes de maneira sonoramente diversa e rica. O tema A é suavizado com uma articulação do acompanhamento quase em *legato*, com ajuda do pedal, diferentemente do que está indicado. Em relação à articulação das síncopas desenhada pelo compositor na seção (cc. 32-62), escutam-se bem as síncopas a partir do c. 43, no acompanhamento. O mesmo ocorre com os *staccatos*, ora na mão esquerda, ora na direita (cc. 32-50), e com as ligaduras rítmicas que, em função da velocidade, ficam menos transparentes. Ao ouvir a passagem numa velocidade mais lenta, percebe-se claramente a articulação, que na velocidade real resulta em uma ginga sutil. Já as ligaduras rítmicas, entre os cc. 50 e 62, também ficam obscurecidas em função do andamento, mas, ao ouvi-la também lentamente, percebe-se a congruência em toda a realização deste trecho, exatamente como está escrito. O difícil nesse andamento escolhido pelo intérprete é ouvir claramente as cisões e os apoios das articulações (Ver Figura 94). Um outro ponto importante do papel da articulação na projeção dos tópicos presentes está nos cc. 135-146, em que o pianista faz a passagem em semicolcheias, entre os cc. 144-145, sem ligar,

quase em *staccato*, valorizando e diferenciando a passagem que evoca *Petrushka*, em detrimento do tópicos (sincopação) que a antecede. Nas duas frases seguintes (cc.146-153), de quatro compassos cada, já na reexposição, o pianista segue a indicação da articulação somente na primeira quadratura, e na segunda ele realiza os acentos indicados com uma articulação mais alongada, como articulada com arco dos instrumentos de cordas, criando um contraste sonoro na repetição da frase. Isso mostra que, de maneira geral, em poucos lugares há intervenção/desvios na articulação pelo intérprete, que procura valorizar as indicações do compositor. Particularmente, penso que as indicações de articulação da partitura nesse movimento estão congruentes com o tópicos *afro-brasilidade* e *stravinskismo*, e que, em detrimento de sua diversidade e projeção, o compositor propôs um andamento mais lento do que é realizado nas três interpretações. Por um outro lado, o andamento mais rápido proporciona mais sutileza nessas articulações, tornando-as menos óbvias, como evidencia essa interpretação.

4.1.1.2.2 Intérprete 2

A articulação empregada nesta interpretação, de maneira geral, é estável, com menos diferença na articulação entre os diferentes tópicos. O pianista inicia o tema A (cc. 1-8) realizando o acompanhamento (mão direita) em *legato*, o que, a meu ver, dificulta a percepção de regularidade na articulação do acompanhamento e proporciona um efeito e uma atmosfera distintos em relação à indicação proposta, de caráter percussivo. O uso do pedal direito na passagem semelhante inicial da seção A (cc. 1- 25) pode ajudar a tornar a atmosfera mais árida, favorecendo um efeito de entrelaçamento harmônico entre o tema folclórico e a harmonização modal. E, empregando-o de forma suave, em combinação com a articulação mais curta no acompanhamento, como proposta nesse trecho inicial, cria-se uma certa mistura harmônica que suaviza a aridez temática. Porém, a perda de efeito surpresa e de contraste com o que vem em seguida na transição (*lento e misterioso*, em *legato*) pode ocorrer caso os primeiros compassos sejam realizados de maneira suave. A primeira seção já projeta os dois caracteres presentes no movimento, um mais alegre e otimista, nos primeiros compassos, e um mais nostálgico, que serve de ponte de ligação entre os tópicos/seções. Então, acho importante mostrar essa dicotomia na articulação. Pelo que a escrita da articulação indica, no todo da obra, a proposta técnica de diacronia na articulação e de saltos entre as duas mãos é a mais sobressalente. Observando as três interpretações da primeira seção, percebe-se que em nenhuma delas fica evidente a passagem como está escrita. A não indicação de pedal na primeira seção sugere uma atmosfera inicial mais rítmica, através das articulações. E como a articulação no

acompanhamento permanece igual em toda a seção, subentende-se que há uma certa regularidade no acompanhamento e mais variação sonora no tema, que está repleto de diferentes articulações.

Já na seção que se segue (cc. 32-62), o pianista não reforça as ligaduras rítmicas indicadas, responsáveis pela realização da ginga, inerente à rítmica do tópico afro-brasileiro, escrita entre os baixos (do violão), em conjunto com as síncopas dos acordes na mão direita. Entre os cc. 51- 62, percebe-se, ouvindo a gravação em velocidade mais lenta, as ligaduras rítmicas presentes na mão direita, como indicadas no texto. Da mesma forma, como em outras gravações, o emprego do pedal direito e o andamento em tempo real dificultam uma escuta clara do efeito rítmico esperado das articulações deste trecho. A partir do c. 63, a partitura, no retorno do tema A, apresenta ligaduras rítmicas no acompanhamento em quartas paralelas, configurando uma outra ideia musical e subentende-se a necessidade de valorizar as diferentes articulações propostas na interpretação, tanto na primeira aparição do tema quanto na segunda, bem como a variação da sonoridade, inerente da mudança na harmonia. Já na seção entre os cc. 132 e 153, na transição entre o desenvolvimento e a reexposição, não se percebe a articulação o apoio das notas pedais (em síncopas), e a não percepção destas pode ser devido a questões acústicas e visuais, que num concerto ao vivo poderiam ficar mais evidentes.

Na passagem (à la *petrushka*), entre os cc. 144-146, percebe-se uma articulação mais rítmica, embora se escute a realização da ligadura dos dois primeiros acordes, com apoio do pedal, entre o primeiro e o segundo tempo do compasso 145. Este é um ponto, a meu ver, em que, dependendo do tipo de articulação escolhida por cada intérprete, obtém-se diferentes significações do tópico *stravinskismo*. Por exemplo, quando se opta pelas ligaduras rítmicas, nesta passagem, se obscurece o caráter *con brio*, e, dependendo da forma como se organiza as ligaduras, por exemplo: 2+3+3 ou 3+2+3, o resultado pode ser um abasileiramento desse elemento, o que vai mais ao encontro da proposta nacionalista de Andrade, ou seja, de transfigurar os elementos da escrita harmônica (europeia) em nacionalista.

A reexposição (c. 146 em diante) é realizada nesta interpretação de maneira estável, assim como com a articulação, em relação ao texto. Os acordes sobrepostos presentes neste trecho, que, da forma como estão articulados na partitura, podem indicar bravura, força, garra, ou podem, por outro lado, ser suavizados, principalmente na segunda frase, cc. 150-153, como faz Proença, encaixando sua interpretação numa leitura de viés nacionalista de Coelho Neto, em que há uma projeção da dominação do *Selvagem* pelos colonizadores, suavizando-o. Por outro lado, pode-se também pensar nas articulações desta passagem como uma alusão ao tópico *afro-brasilidade*, principalmente se o primeiro e o segundo tempos do c. 146 forem atacados de

forma mais leve em relação ao primeiro tempo do compasso seguinte (c. 147), pensando como tenuto em vez de acento, e, juntamente com os *tenuti* ligados no segundo tempo, criar uma gíngua. Essa opção é interessante, porque, através da articulação, cria-se um clima dançante e nacionalista, sob uma harmonização stravinskiana. Observamos neste trecho diferentes escolhas de articulação entre os intérpretes em análise. Freire confere um caráter mais percussivo e em *staccato* aos dois compassos que antecedem a reexposição, e executa em seguida o c. 146 com uma dinâmica suavizada, como que querendo impor um gesto “arqueado”, e na segunda frase (cc. 150-153), reforça um caráter mais suave ao ataque. Já Monteiro faz apoios nos primeiros tempos, imprimindo um caráter mais dançante aos dois compassos que antecedem ao clímax, e articula de forma leve os ataques do c.146, apoiando de forma mais longa o primeiro tempo do c.147, o que cria um caráter levemente oscilante. Proença, por sua vez, opta por não valorizar as síncopas que antecedem ao clímax. Nos dois compassos anteriores à reexposição (clímax), o pianista subdivide as semicolcheias em gestos - 1+4+4+7, sem ligá-las, o que confere um caráter mais stravinskiano (à la *Pretruska*) a todo o trecho, mantendo um rigor agógico na reexposição e ataques mais secos.

4.1.1.2.3 Intérprete 3

Nesta versão, já na seção A, temos um refinamento na realização da articulação do tema principal, que varia em relação ao texto, porém confere um caráter mais *cantado* à sua condução melódica. As três primeiras semínimas do motivo temático têm indicação de acentos na partitura. O pianista opta por valorizar as duas primeiras notas de forma mais curta e incisiva, e na terceira, na cabeça do c. 2, ele faz uma suave *tenuta* e em diminuendo, de forma a contornar sutilmente o desenho da célula, tudo dentro de uma clareza e precisão do pulso. Isso proporciona um caráter mais leve ao trecho inicial. Já nos *staccatos*, como por exemplo no cc. 10 e 11, Monteiro faz *staccato* na primeira semínima (c.10), e na segunda com pedal, criando uma sensação de apoio, reforçando o tempo forte. Apesar de o timbre aveludado adotado pelo pianista no decorrer do movimento apontar um refinamento sonoro, ele também torna sua articulação mais homogênea. A sonoridade empregada, que pode também está associada à questões de ordem técnica de gravação, camufla e confere uma sonoridade mais impressionista às variações de acentos da articulação. A percepção geral de contraste sonoro, entre as seções e tópicos, fica menos evidente. Há uma projeção sutil do caráter de aridez do sertão nordestino. Na segunda seção há bastante clareza nas ligaduras rítmicas e, de maneira mais sutil, nas síncopas, em que se escuta bem os contracantos da mão esquerda. A articulação empregada

pelo pianista, em conjunto com a realização rítmica da peça, que é feita de forma precisa, confere refinamento à interpretação. Esta precisão na realização da articulação contribui também para apresentar os elementos de brasilidade na obra de maneira sutil, não os sobrevalorizando em relação aos elementos mais percussivos, inerentes ao tópico *stravinskismo*, além de serem também projetados de forma suave. Esta é uma versão harmônica, no sentido de sonoridade, com refinamento e clareza nas articulações e nos fraseados, que se encaixa dentro de uma linha interpretativa nacionalista andradiana, no sentido de harmonização sonora das diferentes articulações, através da manutenção de uma mesma cor no todo da interpretação, criando-se um elo entre os diferentes tópicos, na perspectiva sonora.

4.1.1.3 Dinâmica

4.1.1.3.1 Intérprete 1

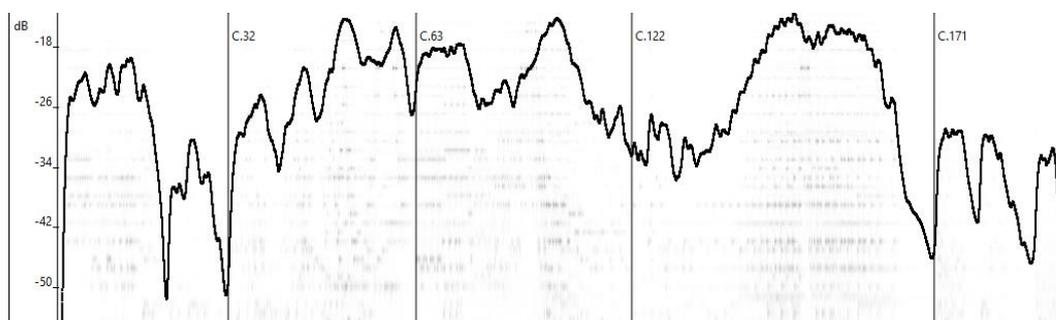


Figura 77: Gráfico de intensidade, *Três Estudos em forma de Sonatina*, primeiro movimento, Nelson Freire.

A curva de intensidade obtida a partir desta interpretação revela uma sincronia entre as seções da obra com a dinâmica realizada. Ao analisar a curva em fragmentos, percebe-se melhor os detalhes de dinâmica presentes nesta obra e interpretação. O alinhamento entre a indicação de dinâmica com o ritmo frasal é observado também na gravação e na curva, em que se observa também uma congruência entre a dinâmica interpretada e a partitura. Por exemplo, o contraste inicial entre o *Allegro con brio* e o *Lento e misterioso*, entre *mezzo forte* e *pianissimo (pp)*, respetivamente, é revelado na primeira seção da curva, assim como a retomada na seção B, em *piano cantabile*. A curva revela também a construção dos pontos culminantes, feito em ondas, como acontece também com o gráfico de andamento. No que diz respeito à percepção da intensidade real na gravação, embora não seja o objetivo aqui quantificar essa variação, é importante dizer que a curva, como acontece ao se escutar a gravação, não aponta uma diferenciação clara entre as dinâmicas *forte* e *fortissimo (ff e fff)* o que não significa

necessariamente que não estejam sendo executadas. Freire, como mostra o gráfico, produz bastante variação de dinâmica, o que parece contribuir para um colorido maior na interpretação, que é revelado pelas elevações e declinações nos pontos culminantes das seções. É interessante também visualizar a variedade de recursos de dinâmica empregados por Freire na realização das seções e tópicos, em alinhamento com a partitura. Por exemplo, na seção marcada pelo *lento e misterioso* ou o *mais lento*, o pianista realiza sempre numa dinâmica mais suave, em *pianissimo (pp)* ou *piano*, em contraste com o tópico *stravinskismo*, que é mais sonoro, em *forte*, *fortissimo (ff ou fff)*. Uma outra função da dinâmica de maneira geral é valorizar a realização dos pontos culminantes que, como mostra a curva, modifica de forma mais intensa, no caso da interpretação de Freire. Esta variação de dinâmica proporciona um resultado sonoro congruente com o ideal composicional, observado a partir da partitura, demonstrando ser este recurso importante na interpretação dos tópicos presentes nesta obra, do fraseado, bem como na projeção da estrutura formal.

4.1.1.3.2 Intérprete 2

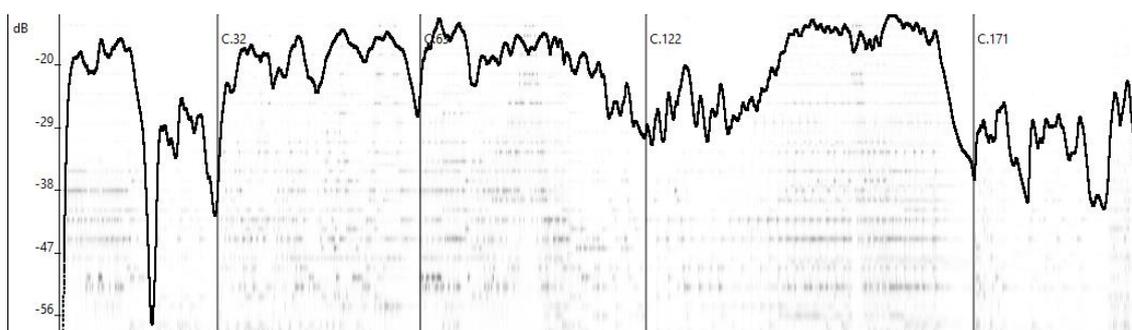


Figura 78: Gráfico de intensidade, *Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, Miguel Proença*.

Esta é uma versão uniforme, no que diz respeito à realização de diferentes dinâmicas no decorrer do movimento, tendendo a uma estabilidade da dinâmica em torno do *mezzo forte* e *forte*. Não se evidenciam muitos contrastes sonoros ou diferenças mais sutis, entre *piano* e *pianissimo (pp)*, o que talvez ocorra pelo fato de o pianista sempre procurar projetar mais a a linha melódica, como acontece nos cc. 32 e 122, em congruência com a indicação *cantando*. Ao observar a curva mais de perto, percebe-se que Proença procura executar as indicações de dinâmica, embora isso não repercuta na dimensão mais macro, nos contrastes entre seções e nas

construções de clímax, o que também pode ser devido a fatores técnicos da gravação (compressão). Ao observarmos a construção do principal ponto culminante na quarta seção, podemos identificar um achatamento na curva se comparado aos outros intérpretes; isso se dá porque o pianista antecede o *fortissimo* (*fff*) próximo ao c. 137, o que produz esse efeito de estabilidade sonora no c. 146. Assim, em termos interpretativos e de projeção sonora da estrutura de tópicos, o ritmo dinâmico mantém-se estável nesta interpretação, o que, conseqüentemente, contribui para uma conceção interpretativa menos colorida do caráter da obra.

4.1.1.3.3 Intérprete 3

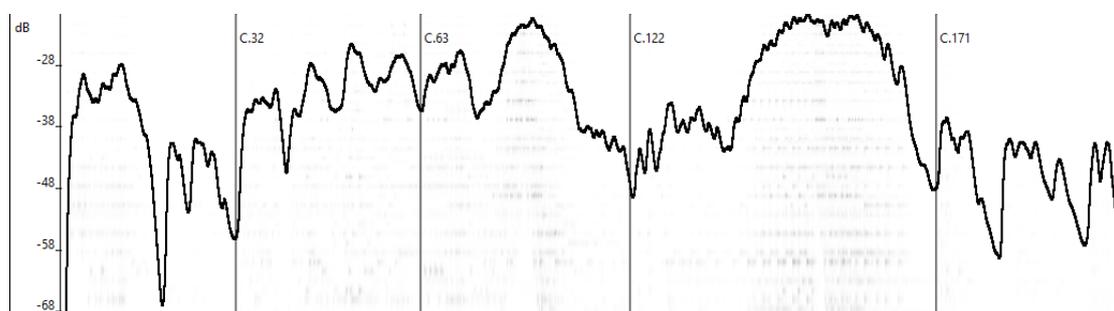


Figura 79: Gráfico de intensidade, *Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, Eduardo Monteiro*.

Ao observarmos a curva de intensidade realizada por Monteiro, podemos visualizar diferentes nuances entre seções, como os *pianissimo* (*pp*) e *piano* dos c. 26 e 122, respetivamente. Há também uma progressão em ondas dos *crescendos*, em direção aos pontos culminantes, de forma mais sutil, em relação à interpretação de Freire; contudo, há um cuidado com as retomadas de intensidade e progressão, de forma regular e controlada na construção dos picos. Em termos estruturais, observamos que a realização diversificada de dinâmica pelo intérprete contribui para uma percepção das diferentes seções, bem como dos tópicos presentes. A curva revela também, assim como na interpretação de Proença, a emenda da reexposição ao desenvolvimento, entre os cc. 144 e 146. O cuidado com a diversificação das nuances nessa interpretação é claramente percebido. Por exemplo, o pianista realiza os diferentes matizes nas duas primeiras frases do início do movimento (cc. 1-8), em *mezzo forte* e *forte*, respetivamente,

além das indicações de dinâmica *crescendo* e *decrescendo* (◀ ▶) na mão esquerda (Figura 80).

Figura 80: Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, cc. 1-7.

O pianista procura trabalhar as dinâmicas em lugares que o compositor não indica, trazendo maior clareza ao fraseado. Por exemplo, entre os cc. 32 e 40 (Figura 81), em que há uma repetição de uma mesma ideia temática na mão esquerda (cc. 32 e o pianista realiza a primeira vez (cc. 32-35) de maneira mais suave (em *piano*), e a segunda (cc. 40-43) com dinâmica *crescendo*, na mão direita.

Figura 81: Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, cc. 32-44.

De maneira geral, há uma atenção às dinâmicas mais suaves (*piano* e *pianissimo*), o que permite ao pianista fazer soar as dinâmicas mais intensas. Há uma coesão entre a dinâmica realizada e as indicações na partitura, o que da maneira como é efetuada, resulta em uma

interpretação colorida. Esse tratamento da dinâmica contrasta com a regularidade adotada pelo intérprete no aspecto temporal e timbrístico, equilibrando os diferentes componentes de expressividade musical.

4.1.2 *Moderato*

4.1.2.1 *Agógica*

4.1.2.1.1 Intérprete 1- Andamento médio por trechos:

Cc. 1-14 (*Moderato*): ♩ = 85 (indicação do texto: ♩ = 76)

Cc. 15-27 (*Un poco più animato*): ♩ = 99

Cc. 28-54 (*Un poco più mosso* ♩=♩): ♩ = 126

Cc. 55-78 (*I Tempo*): ♩ = 86 (indicação do texto: ♩ = 76)

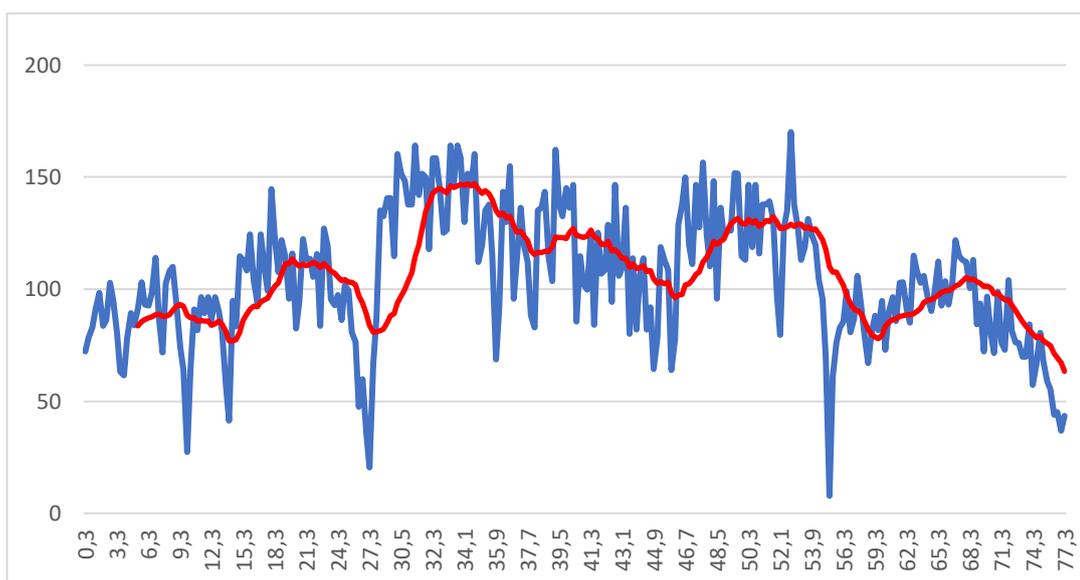


Figura 82: Andamento (BPM), *Três Estudos em forma de Sonatina*, segundo movimento, Nelson Freire.

O pianista mantém a agógica, como no primeiro movimento, com andamentos acima do indicado, o que confere ao caráter proposto do *Moderato* mais movimento. A agógica nesta interpretação acompanha o contorno do fraseado, assim como, os sinais de respiração entres as frases, que quando realizadas como nesta interpretação, tem-se um fraseado expressivo e refinado. Há também uma relação da realização da agógica com a realização rítmica do contracanto, da polifonia, que confere um leve movimento, da forma como é realizada aqui. Se

pensarmos em vozes realizando essa textura, as síncopas soariam menos rítmicas, porém, o pianista prefere reforçar um caráter mais percussivo e dançante a elas. O andamento indicado juntamente com a textura da escrita, que sugere uma atmosfera sonora plana, é interpretado de maneira mais movimentada. De qualquer maneira, o pianista segue a indicação proposta de diferenciação de andamentos entre as seções, o que tem como efeito na primeira parte (cc. 1-27), um contraste entre agógica (variada) e uma harmonização e rítmica (semínima) mais estática, construída sob intervalos em blocos sobre notas pedais de dó. Já na parte central (cc. 28-54), em que há mais variação harmônica, em arpejos e cromatismos, o pianista mantém a agógica com menos variações, mais estável. A manutenção de um rigor à métrica é sentida, de maneira geral, nessa interpretação, o que favorece a compreensão da estrutura rítmica frasal dela, que é mais complexa, em relação ao primeiro movimento, devido às mudanças de compasso, de 3/4 para 10/8, e da agógica tal como está indicada. Em termos de tópicos, o predomínio do tópico impressionista sugere uma atmosfera suave e nostálgica que remete ao discurso nacionalista romantizado (Coelho Neto). Porém, nesta interpretação, o impressionismo na primeira seção ganha sutis cores de brasilidade, pinceladas na agógica, no reforço às síncopas e aos andamentos mais animados, em geral.

4.1.2.1.2 Intérprete 2 - Andamento médio por trechos:

Cc. 1-14 (Moderato): ♩ = 91 (indicação do texto: ♩ = 76)

Cc. 15-27 (Un poco più animato) ♩ = 93

Cc. 28-54 (Un poco più mosso ♩=♩): ♩ = 121

Cc. 55-78 (Tempo I): ♩ = 86 (indicação do texto: ♩ = 76)

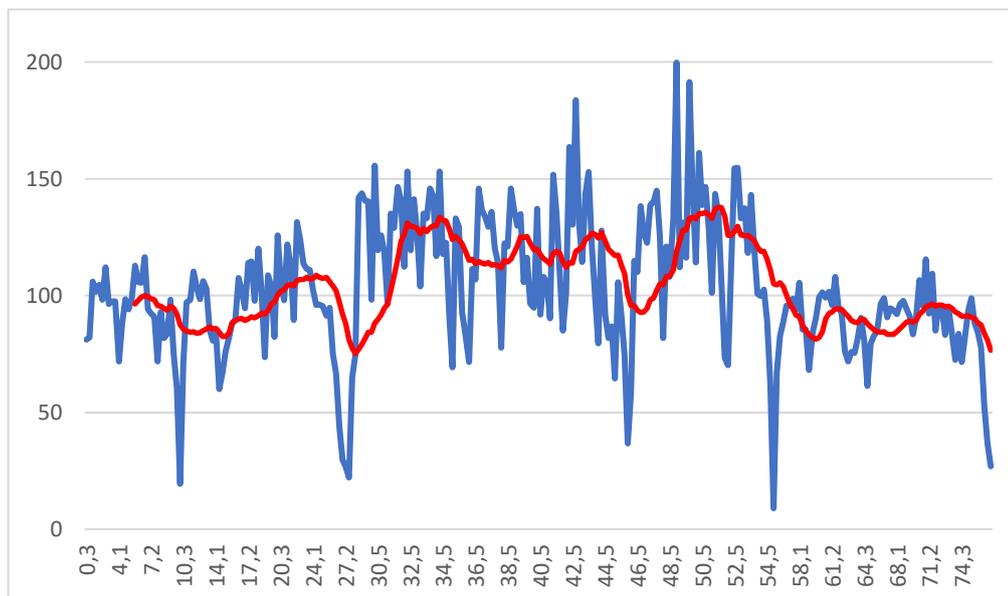


Figura 83: Andamento (BPM), *Três Estudos em forma de Sonatina, segundo movimento, Miguel Proença*.

Nesta interpretação, temos algumas variações interpretativas da agógica indicada. Além dos andamentos estarem mais rápidos, como todas as interpretações, percebe-se uma tendência de evidenciar algumas sugestões de movimentação agógica (rubato), porém não de andamentos, de maneira geral. A atmosfera que está nas entrelinhas das indicações de agógica sugere uma maior tranquilidade temporal, claro, com sutileza, que sustente um pulso regular, mas imperceptível. Assim, o caráter suave e nostálgico inerente ao texto musical é traduzido nesta interpretação de forma direta. A textura, na primeira seção, constituída de uma harmonização em torno do Dó, com notas pedais de quintas (dó, sol) no acompanhamento por 14 compassos, já se mostra delimitada, em blocos, rígida, podendo o intérprete então, como indica o compositor com as sugestões de fermatas, respirações e agógica, suavizar as transições e pontos culminantes, de forma sutil. Por exemplo, o pianista não aproveita o *Un poco più animato*, mantendo quase o mesmo andamento inicial, onde claramente surge um elemento mais dançante. O andamento indicado de metrônomo sugere um *Andante*, ao invés de *Moderato*, e, talvez, isso explique o conflito entre partitura e performance, presente nas escolhas de andamentos mais rápidos nas gravações analisadas. O pianista, na primeira seção, enfatizando os primeiros tempos do 3/4 acaba não evidenciando as síncopas e consequentemente com a dança, que é sutil nesta seção, quase uma sugestão. Já na segunda seção (cc.28-54), percebe-se mais fluidez temporal, a partir de uma construção do 10/8 em 1, deixando a subdivisão em 2 para os finais de frases e subseções, o que ajuda a criar a sensação de suspensão, peculiar da harmonia e do ritmo que sustentam o canto nostálgico, sendo este bem valorizado pelo pianista. A sombra impressionista nesse movimento, a partir da harmonia empregada, pode ser

interpretada como uma sugestão ao intérprete de camuflar as intenções agógicas, de torná-las mais sugestivas, apesar destas serem bem enfáticas e detalhadas na escrita desse movimento.

4.1.2.1.3 Intérprete 3 - Andamento médio por trechos:

Cc. 1-14 (Moderato): ♩ = 81 (indicação do texto: ♩ = 76)

Cc. 15- 27 (Un poco più animato): ♩ = 95

Cc. 28-54 (Un poco più mosso ♩=♩): ♩ = 119

Cc. 55-78 (Tempo I): ♩ = 83 (indicação do texto: ♩ = 76)

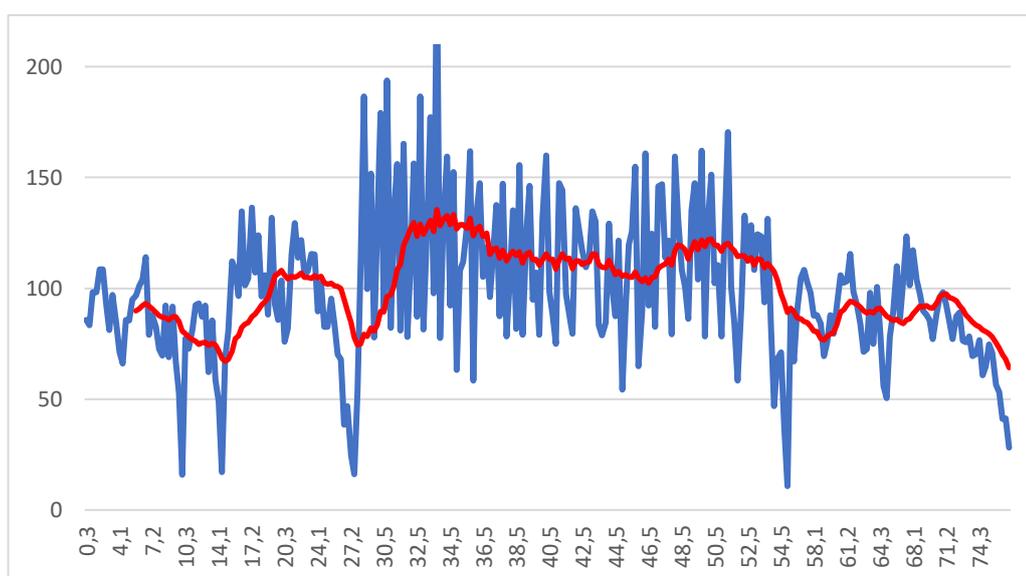


Figura 84: Andamento (BPM), Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, Eduardo Monteiro.

A escolha, nesta interpretação, de um andamento levemente mais lento, comparando-a às duas primeiras, contribui, a meu ver, para se sentir o caráter suave do movimento. A agógica, embora discretamente acompanhando o fraseado, confere sensação de estabilidade e calma às articulações rítmicas presentes na textura nas seções A e A'. Como indica o gráfico, o pianista diferencia os andamentos entre o *Moderato* e o *Un poco più animato*, o que contribui de forma importante para a projeção do caráter calmo dos primeiros compassos para um mais envolvente e dançante, que serve como transição para a seção B. Na seção B, podemos perceber claramente uma subdivisão dos compassos 10/8, diferentemente das outras interpretações, em 2, como sugere a escrita melódica. Porém, essa escolha quebra um pouco a sensação de suspensão rítmica, que o compasso realizado em 1 proporciona. Mesmo assim, tudo é feito com muita delicadeza e leveza, de forma a valorizar a ambientação sonora. Na seção A', como não há

mudanças de andamentos indicadas, aí se percebem melhor as movimentações agógicas (rubato) particulares do pianista, que continuam acompanhando o fluxo das frases e realizando o *rall. e dim.* seguido pelo *morrendo* final, de maneira suave e orgânica. A construção da agógica pelo pianista contribui, de forma sutil, para a expressividade dos tópicos presentes no movimento. Por exemplo, a realização da escrita da seção A, através das síncopas e das quartas seguidas, são sentidas de forma envolvente e suave, com valorização das fermatas, das respirações e do *ritardando*. Na seção central (cc. 28-54) o pianista valoriza a linha melódica de forma a estender frases entre as subdivisões, criando uma sensação de movimento entre as frases. De maneira geral, observa-se uma projeção mais homogênea dos elementos do discurso *impressionista internacional* através da realização das indicações presentes na partitura de forma sutil.

4.1.2.2 Articulação

4.1.2.2.1 Intérprete 1

Nesta interpretação observa-se uma valorização da polifonia presente, das vozes intermediárias, de maneira geral, e, conseqüentemente, da estrutura rítmica da textura harmônica. O pianista confere um tratamento diferenciado às vozes, como está indicado na partitura, por exemplo, a nota sol em oitavas na mão direita, nos primeiros compassos, é articulada como um elemento diferente, em relação às vozes intermediárias na mão direita e esquerda, que recebem uma articulação mais apoiada e *cantabile*. As ligaduras rítmicas, nos cc. 15-27, são realizadas de forma mais expressiva. Os acordes da mão esquerda, entre os cc. 21-27 recebem uma valorização timbrística, onde o pianista canta mais as notas intermediárias, fá# e sol, conferindo uma coloração do ambiente harmônico. Tem-se a sensação da utilização do pedal *una corda*, em todo o movimento, o que suaviza os ataques rítmicos presentes nos contracantos, considerando também que o pianista, assim como no primeiro movimento, parece utilizar de ataques mais digitais, com timbres com mais brilho. O uso do pedal direito parece se alinhar com as indicações da partitura, tanto na seção A quanto na B, o que denota ser uma proposta mais enxuta e econômica do uso do pedal direito. A voz superior, nesta versão, em relação as outras duas interpretações, está num plano mais coadjuvante, mais suave, o que confere outro tipo de realização do *cantabile*, na seção B, em que se percebe uma articulação melódica do *cantando con nostalgia* de forma mais intimista. O refinamento da articulação se manifesta, por exemplo, na maneira como o pianista articula a nota sol, quinto

grau de dó m, n c. 45, em *piano subito*, em contraste com o dó, do c. 52, em *forte*, demonstrando um elo entre os ataques e os encadeamentos harmônicos. As escolhas na articulação do movimento pelo pianista resultam numa valorização da harmonia e do caráter intimista juntamente das síncopas e das articulações rítmicas. A interpretação, envolta de um equilíbrio sonoro entre o manejo dos pedais e das articulações, projeta a escrita da obra de uma maneira mais sugestiva, refinada e impressionista.

4.1.2.2.2 Intérprete 2

Nesta interpretação observamos uma abordagem da articulação também como elemento da agógica, com função temporal, não necessariamente em função do fraseado. Há uma valorização do pulso na condução da articulação. Há também uma coloração timbrística mais aberta, mais direta, que confere ao caráter, no geral, uma atmosfera mais *cantabile* e radiante. O pianista valoriza mais as notas das pontas, melódicas e dos baixos, deixando para demonstrar mais o miolo, a harmonia, nos momentos mais intensos, como nos cc. 40-45. Há também uma maior generosidade no uso do pedal direito, tornando a realização sonora molhada, em relação à de Freire. Percebe-se, durante o processo de escuta, que a ligadura rítmica, no *un poco più animato*, é mais suave, em relação aos outros intérpretes. O que também está ligado à manutenção do andamento precedente, mais lento, tornando as ligaduras mais expandidas e imperceptíveis. A nota sol, do c. 45, diferentemente da interpretação de Freire, é atacada em *forte*, estendendo o *cresc.* até o início desse compasso, como indica a partitura, e o efeito do encadeamento harmônico é sentido de forma mais explícita. As constantes indicações de *cantando*, na primeira parte (cc. 1-27) acompanhada de *molto legato* e seção central (cc. 28-54), de *con nostalgia*, implica talvez expressões diferentes do *cantando*, o que nessa interpretação ocorre de forma menos diferenciada e revela uma leitura de uma ideia sonora do movimento em seu todo mais *cantabile*. Essa escolha acaba tornando a sonoridade um elo comum entre as seções e tópicos, não necessariamente menos expressiva, e pode ser lida como uma projeção do discurso *impressionista internacional*, sonoramente, mais homogêneo, no geral.

4.1.2.2.3 Intérprete 3

Nesta interpretação, observa-se, assim como ocorre na música de Debussy, um cuidado interpretativo na diferenciação timbrística das vozes da harmonia. O pianista também opta por

suavizar as notas sol, em oitavas, na mão direita, e valorizar, *cantando*, o miolo harmônico. Na transição (cc. 15-27) para a seção B (cc. 28-54) há uma diferenciação de timbres entre as notas dos acordes em blocos; na mão direita, a linha melódica, com a voz *mezzo*, com articulação ligada a cada seis semínimas, é valorizada e cantada, e, a voz superior, a nota dó em repetição, funciona como um acompanhamento bem suave. Essa articulação, tal como está indicada, confere uma suave dança, colorindo o discurso afrancesado da textura. A mão esquerda, em quintas e semínimas pontuadas ligadas, permanece mais estática e regular, e o pianista também valoriza a linha do contracanto, no tenor. A estabilidade no acompanhamento da mão esquerda confere equilíbrio e espaço para uma maior elasticidade do *cantando* presente na mão direita. Já na seção B (cc. 28-54), observamos um timbre mais homogêneo, no plano sonoro. O *cantando con nostalgia* é interpretado de forma ligeiramente mais suave, em relação aos *cantandos* projetados com mais corpo da seção A, talvez pelo pedal de *una corda*, e/ou associados a um ataque digital menos vertical às notas do acompanhamento e da melodia. Aqui podemos observar uma relação entre as indicações de *cantando* com os diferentes tópicos e, automaticamente, seções. A articulação funcionando como um elemento também estrutural e de discurso. Na volta, na seção A' (cc. 55-78), mantém-se a articulação como anteriormente ocorre na seção A, porém com uma tendência de traduzir o *cantando* indicado, como subordinado ao contorno do fraseado e associado à dinâmica, como se observa claramente entre os cc. 63-65. Essas decisões interpretativas na articulação indicam um refinamento técnico do pianista e uma aproximação da projeção sonora ao ideal da partitura, que contém a articulação aos moldes de Debussy.

4.1.2.3 Dinâmica

4.1.2.3.1 Intérprete 1

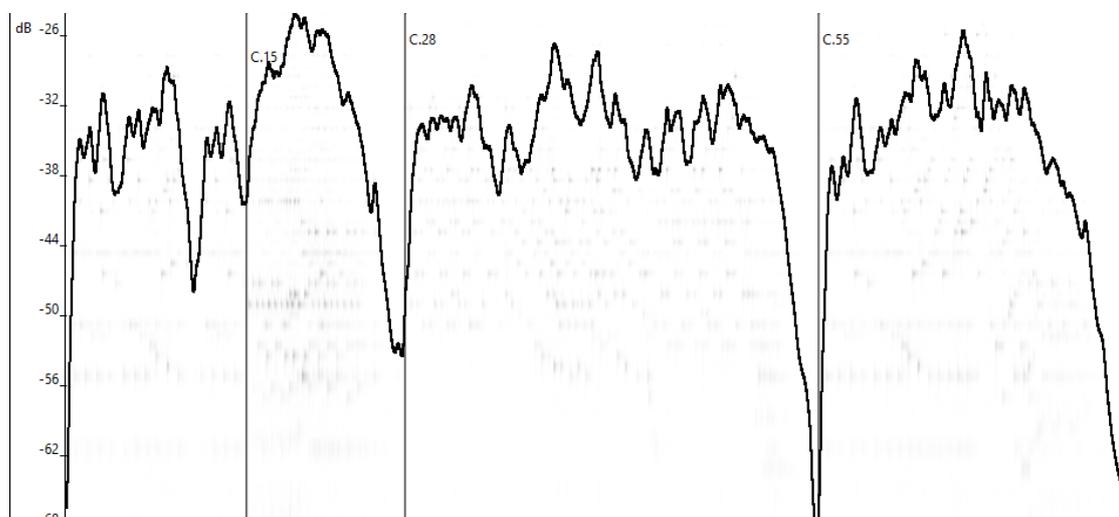


Figura 85: Gráfico de intensidade, Três Estudos em forma de Sonatina, segundo movimento, Nelson Freire

Nesta interpretação temos uma realização da dinâmica próxima ao contorno indicado na partitura, com algumas variações. O pianista procura manter estável e plano a dinâmica em *piano*, e deixa as pequenas oscilações legadas ao acabamento das frases, as pequenas e grandes. A dinâmica também é utilizada pelo pianista como um elemento diferenciador do plano sonoro, apesar do compositor indicar somente no c.15 esse tipo de dinâmica, ele projeta as vozes da polifonia com nuances diferentes no decorrer do movimento. Em termos do uso da dinâmica na diferenciação de seções, há indicação de mudança somente na volta do A, o que a curva de intensidade revela acontecer, porém, ao ouvido, nessa interpretação, não se percebe claramente a diferenciação entre o *piano* inicial (c. 1) e o *pianissimo* (*pp*) do A' (c. 55), mas sim um timbre mais aveludado, na segunda vez, talvez pelo emprego da *una corda*. Há na seção B (cc. 28-54) uma maior estabilização das oscilações das nuances, podendo ser sentida uma maior suspensão, na dinâmica *piano*. Ainda na seção B, as oscilações dinâmicas que ocorrem são realizadas de forma bem suave, entre os *cresc.* e *dim.*, apenas contornando a linha das frases, na projeção de seu início, meio e fim. Isso também ocorre na seção A e seção A', de forma mais audível, por exemplo, a partir do c. 63 até o final. Assim, infere-se que a dinâmica, de uma maneira geral, nesse movimento, é utilizada pelo pianista de maneira mais regular como um recurso de refinamento sonoro harmônico e frasal, não necessariamente ligado à estrutura das seções e ao discurso de tópicos, apesar de que, esse tipo de articulação da dinâmica empregada é

característico de uma leitura de sonoridade impressionista, sendo este o tópico predominante no movimento.

4.1.2.3.2 Intérprete 2

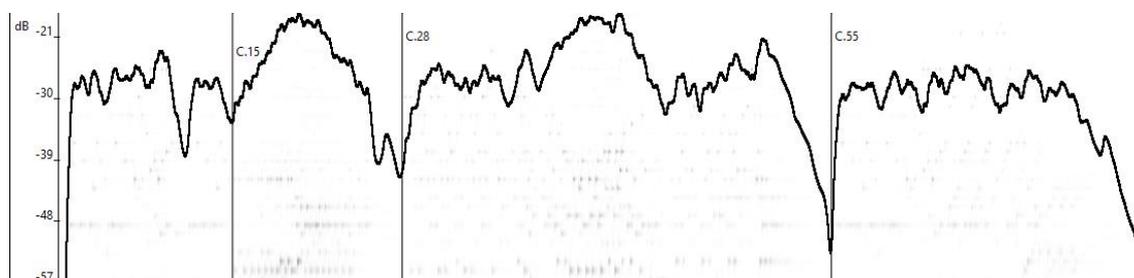


Figura 86: Gráfico de intensidade, Três Estudos em forma de Sonatina, segundo movimento, Miguel Proença.

Na segunda interpretação, como mostra o a curva de intensidade, as oscilações dinâmicas são mais suaves, em relação às realizadas pelos intérpretes 1 e 3. Apesar disso, percebe-se ao ouvido a realização de nuances e um alinhamento destas com as indicações de dinâmica da partitura, principalmente nos inícios e finais de seção, onde contém indicações de *cresc.* e *dim.* A escolha do pianista em manter uma sonoridade mais aberta, talvez, pela interpretação do *cantando* como sinônimo de maior intenção sonora, inibe a atmosfera suave própria das nuances em *piano* e *pianissimo* (*pp*). Embora Proença realize diferenças de nuances entre as vozes da polifonia, elas ocorrem de maneira mais discreta, e conseqüentemente, cria-se uma projeção mais homogênea do plano sonoro da polifonia. O fato de o andamento do movimento ser tranquilo ajuda o ouvinte a ter uma maior percepção das intenções dinâmicas no decorrer da interpretação, onde se pode perceber seu importante papel no contorno do fraseado. O intérprete mostra com a dinâmica empregada o contorno das grandes frases. Em termos de diferenciação de seções, a nuance em *pianissimo* (*pp*) indicada na seção A', assim como na interpretação de Freire, soa similar à nuance na seção A, em *piano*, mesmo que a curva de intensidade aponte uma diminuição no contorno. Ainda sobre o papel da dinâmica na estrutura, Proença oscila mais as intenções dinâmicas na seção B, em comparação à seção A, que é mais linear. Essa escolha valoriza os encadeamentos harmônicos e a tensão destes na condução da melodia, tornando mais intenso o caráter inerente do *cantando con nostalgia*.

4.1.2.3.3 Intérprete 3

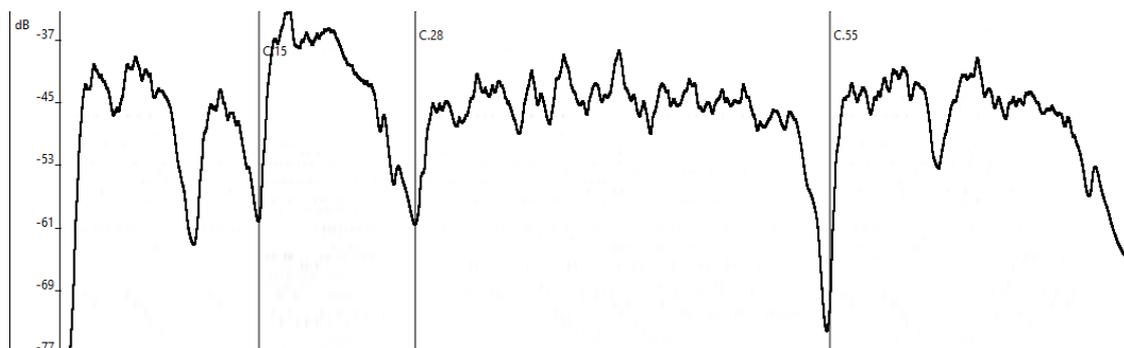


Figura 87 Gráfico de intensidade, *Três Estudos em forma de Sonatina*, segundo movimento, Eduardo Monteiro.

O pianista nesta interpretação utiliza o recurso da dinâmica para realizar o acabamento das frases, o que se confirma na curva de intensidade, com contornos regulares. Por exemplo, observa-se um *diminuendo* (*dim.*) nas finalizações das quadraturas frasais, e, na 3ª frase, que começa no final do c. 8, há no decorrer de sua realização um *diminuendo* (*dim.*) juntamente com o *rallentando* (*rall.*), preparando a fermata. Esse tipo de movimentação de dinâmica não está indicado pelo compositor, porém realça e refina o fraseado característico das quadraturas. Há também uma diferenciação de sonoridade entre as vozes do plano sonoro, como acontece na seção B, em que o pianista timbra numa nuance mais forte as vozes das pontas (sopranos e baixos) e obscurece o recheio harmônico, numa nuance bem suave. As movimentações na dinâmica são realizadas de forma mais discreta e suave, o que ajuda na projeção do caráter do movimento. Em termos de diferenciação dinâmica entre seções e discurso, parece prevalecer uma forma de conduzir a dinâmica no decorrer de todo o movimento, sutilmente, como apenas uma sugestão de cores, algo mais impressionista. As diferenciações de nuances já não ficam muito evidentes entre as seções. A curva mostra que a seção B é levemente menos intensa, em termos de nuance, em relação à seção A. A seção A', na curva, aparece com uma elevação mais baixa do pico, porém não se sente claramente essa diferenciação de nuance ao se ouvir a gravação.

4.1.3 *Allegro scherzoso*

4.1.3.1 Agógica

4.1.3.1.1 Intérprete 1 - Andamento médio por trechos:

Cc. 1-35 (*allegro scherzoso*): ♩ = 157 (indicação do texto: ♩ = 144)

Cc. 36-43 (*più lento*): ♩ = 69 (indicação do texto: ♩ = 72)

Cc. 44- 86 (*um poco più mosso*): ♩ = 100 (indicação do texto: ♩ = 96)

Cc. 87-103 (*affret. poco a poco - I tempo*): ♩ = 114

Cc. 104-114 (*presto*): ♩ = 189

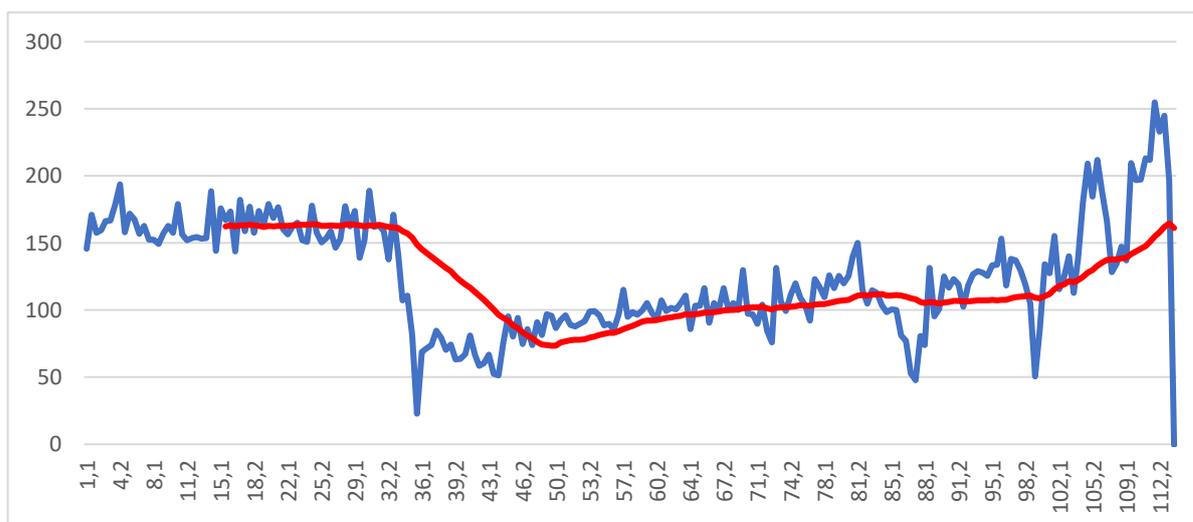


Figura 88: Andamento (BPM), *Três Estudos em forma de Sonatina, terceiro movimento, Nelson Freire*.

Neste movimento, o pianista inicia o *Allegro Scherzoso* com um andamento acima do indicado e mantém-se regular, conferindo à atmosfera *giocosa* leveza e energia necessárias para contrastar com a seção seguinte. Porém, de maneira geral, há uma proximidade dos andamentos escolhidos pelo pianista com os indicados na partitura. A preparação para o *Più lento*, começando no c. 34, em que há indicação de *rallentando*, é feita com precisão. O pianista valoriza a mudança de andamento, entre as seções, tomando também a liberdade de fazer movimentações agógicas não indicadas; por exemplo, entre o *Più lento* e o *Un poco Più mosso* (cc.36-44), contribuindo para a realização equilibrada dos fraseados e da própria transição. A estabilidade com o pulso se mantém na variação 3, embora o pianista siga a indicação de *affrettando*, a partir do c. 72, de maneira controlada e explicitando a agógica mais adiante, a

partir dos cc. 80. Tecnicamente, em vista do andamento sugerido pelo compositor e o que é executado pelo pianista na variação 3, tocada levemente mais rápida que o indicado, torna mais difícil a escuta das articulações e dinâmicas indicadas e também do efeito *pesante* e orquestral dos acordes, tornando-a menos contrastante em relação à primeira variação. Na seção (cc. 88-91), que tem caráter de transição para a variação 4, o efeito das síncopas nos baixos, intrínseco ao tópico afro-brasilidade (sincopação) fica obscurecido talvez em virtude do andamento, o que torna também, na variação 4 (cc. 92-99), o cruzamento das mãos e a agógica (*affrett. poco a poco*) mais complexo de realização. A mesma decisão interpretativa se estende ao *affrett.* a partir do c. 100, que é realizado *a tempo*, no andamento próximo da ♩ = 144. O *presto* final (cc. 104-114) é realizado de maneira viva e brilhante, acrescentando o pianista um acelerando nos quatro últimos compassos. De maneira geral, destaca-se nesta interpretação uma percepção da estabilidade rítmica do pianista, que confere uma temporalidade próxima aos ideais *debussyanos*³¹. O efeito resultante é uma temporalidade brilhante e alegre. Como indica o gráfico de andamento (Figura 88), lembrando a construção temporal do primeiro movimento, o pianista projeta, aos poucos, um grande acelerando, a partir da seção central, que tem seu ponto culminante no *presto* final, e o efeito energético é perceptível. Por outro lado, a manutenção da regularidade do pulso somada a andamentos mais rápidos não favorece a realização das agógicas indicadas, que sugerem um controle do andamento ao pianista e uma valorização da expressão dos diálogos da rítmica brasileira e da escrita em acordes, que está presente na segunda seção e que tem uma significativa importância na concepção do todo da obra.

4.1.3.1.2 Intérprete 2 - Andamento médio por trechos:

Cc. 1-35 (*allegro scherzoso*): ♩ = 150 (indicação do texto: ♩ = 144)

Cc. 36-43 (*più lento*): ♩ = 69 (indicação do texto: ♩ = 72)

Cc. 44- 86 (*un poco più mosso*): ♩ = 80 (indicação do texto: ♩ = 96)

Cc. 87-103 (*affret. poco a poco - I tempo*): ♩ = 102

Cc. 104-114 (*presto*): ♩ = 162

³¹ Na obra de Chiantore, Jacques Durand, amigo e editor, revela a partir de sua impressão sobre o pianismo de Debussy, uma preocupação do compositor com a realização do *rubato* de maneira imperceptível que sempre encaixava com o tempo. (Chiantore, 2019, p. 480).

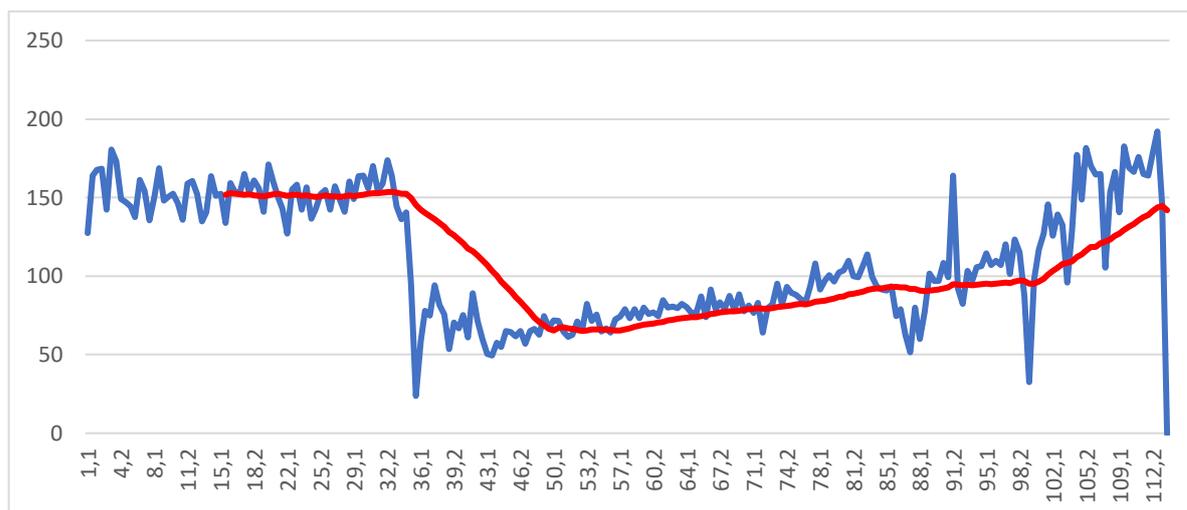


Figura 89: Andamento (BPM), Três Estudos em forma de Sonata, terceiro movimento, Miguel Proença.

Nesta interpretação, os andamentos médios apontam uma proximidade das indicações na partitura com a interpretação. Na primeira variação, o pianista adota andamento acima da indicação, porém próxima desta. Neste trecho (cc. 1-35), o caráter alegre é projetado de maneira vibrante e com uma temporalidade submetida à valorização do fraseado e da estruturação das variações. A segunda variação é realizada de maneira equilibrada, acentuando, com ajuda de um andamento médio, abaixo da indicação, um caráter nostálgico ao *più lento*. O contraste entre as variações 1 e 3 é reforçado pelo andamento mais lento desta última, imprimindo um suspense importante na preparação do grande *crescendo* e *accelerando* que constrói o clímax do movimento. Além disso, o andamento escolhido proporciona a escuta do fraseado e das dissonâncias que provocam tensão, a partir da harmonia, mostrando-se uma escolha interpretativa que reforça o diálogo presente no movimento. Da mesma maneira se percebe bem as síncopas e a dança peculiar à rítmica brasileira, a partir do c. 88, embora estas estejam dentro de um andamento médio acima da indicação. Ainda entre os cc. 88-91, o pianista mantém o andamento regular sem realizar o *affrett. poco a poco*, deixando para realizar somente a partir do *I tempo*, no c.100, o *affrett.* indicado, considerando o andamento que o precede, ao contrário do que está subtendido na indicação da partitura. Por outro lado, percebe-se nesta escolha a possibilidade da realização da agógica e de sua escuta, considerando estar nesse trecho a passagem de maior complexidade técnica do movimento, que se define na realização veloz e precisa das apojeturas, em quintas pedais, seguidas de escala na mão esquerda, em sincronia com as colcheias, na mão direita, além das indicações de dinâmica e agógica presentes. O *Presto* (cc. 104-114) é realizado um pouco mais lento, em relação à agógica proposta pelo pianista, na

seção que o antecede, perdendo assim energia para o alcance do clímax. Além disso, o pianista mantém o andamento escolhido nesse trecho final sem movimentações agógicas.

4.1.3.1.3 Intérprete 3 - Andamento médio por trechos:

Cc. 1-35 (allegro scherzoso): ♩ = 157 (indicação do texto: ♩ = 144)

Cc. 36-43 (più lento): ♩ = 66 (indicação do texto: ♩ = 72)

Cc. 44- 86 (un poco più mosso): ♩ = 102 (indicação do texto: ♩ = 96)

Cc. 87-103 (affret. poco a poco - I tempo): ♩ = 100

Cc. 104-114 (presto): ♩ = 188

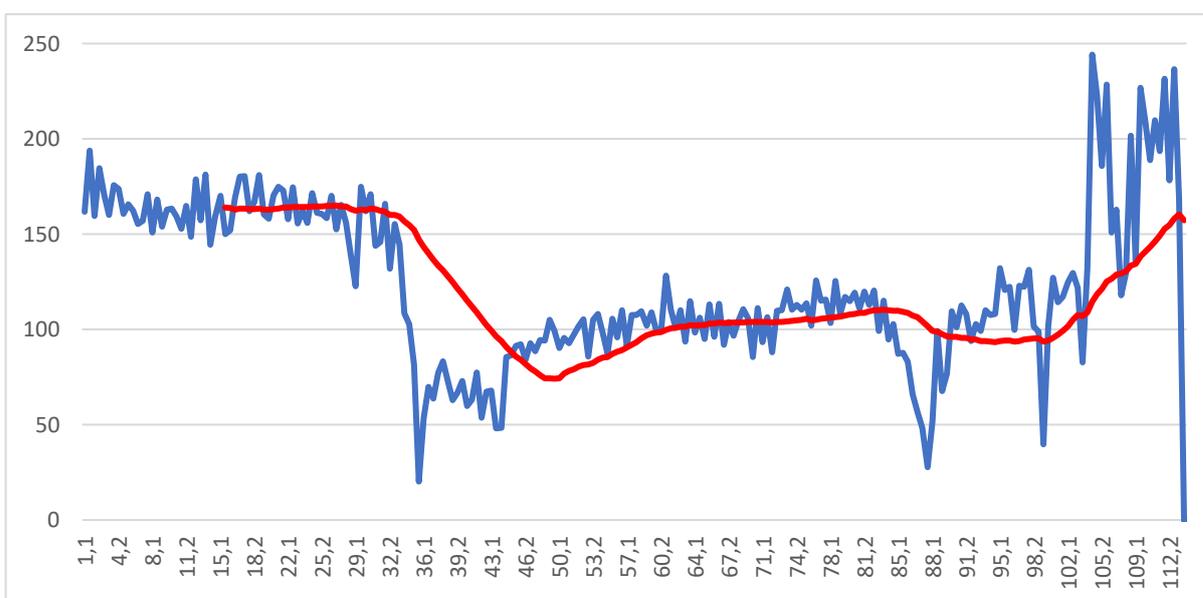


Figura 90: Andamento (BPM), Três Estudos em forma de Sonata, terceiro movimento, Eduardo Monteiro.

Nesta interpretação, o pianista, como os outros anteriores, escolhe um andamento inicial acima do indicado na partitura, aproximadamente ♩ = 160. O andamento escolhido associado a uma realização rítmica precisa e à articulação leve das semicolcheias, confere ao caráter brilho, leveza e energia. As transições entre as variações são realizadas de maneira equilibrada e prevalece nessa interpretação uma precisão em relação ao pulso, mesmo diante das mudanças de andamentos. O pianista também opta por iniciar a variação 3 (*un poco più mosso*), já no andamento acima do *più lento*, conferindo à realização dos elementos novos, aos acordes em blocos e intervalos harmônicos, mais leveza. O pianista mantém o pulso regular nesta variação e realiza as agógicas indicadas nos cc. 72, 84, 86, 88, 99, *affrett.*, *molto ritard.*, *rit.* e *affret. poco*

a poco, rit., respetivamente, no local e da maneira como estão indicadas. As síncopas, assim como a dança inerente a proposta rítmica e melódica, também são sentidas de forma mais leve, *a tempo*. O *I tempo* (cc. 100-103) é realizado com andamento médio $\text{♩} = 120$, também abaixo do andamento médio inicial. Além disso o pianista mantém o andamento sem movimentações agógicas, contrariando a indicação de *affrett.* no c. 100. Na seção final (cc. 104-114, *presto*), como indica o andamento médio ($\text{♩} = 188$), o pianista diferencia e contrasta os dois tempos, sem fazer transição entre eles, assim como está indicado na partitura. O efeito interpretativo é brilhante, favorecendo uma sonoridade leve e elegante, típico da música de Debussy, Ravel e Poulenc. O gráfico de andamento (Figura 90) indica uma maior estabilidade agógica, em relação aos dois intérpretes anteriores. De maneira geral, há um refinamento na temporalidade proposta pelo Monteiro, o que torna todos elementos expressivos levemente menos contrastantes e o pianista conduz a energia advinda da temporalidade do movimento até o a seção final (*presto*), concluindo também com refinamento. As escolhas temporais dessa interpretação me fazem refletir se o discurso musical proposto pelo compositor, que se compõe de diferentes elementos de tópicos/diálogos, e se este é projetado de maneira mais sutil pelo pianista, valorizando-se mais o elemento de virtuosidade, em relação aos de *nostalgia, pitoresco* e *grandioso*, em função de uma interpretação mais organizada e rigorosa com o pulso.

4.1.3.2 Articulação

4.1.3.2.1 Intérprete 1

O pianista emprega uma articulação que projeta brilho e leveza ao movimento, de maneira geral. Ouvindo a gravação em andamento desacelerado, percebe-se um alinhamento com as indicações da partitura. Na variação 1, tem-se a sensação de um toque *leggiero* juntamente com uma pedalização econômica que, na parte inicial, confere clareza e energia. As articulações são projetadas independentemente, como se apresentam na partitura e, no *moto perpetuo*, se ouve claramente e de maneira estável o desenho das semicolcheias com ligaduras que sustentam uma linha melódica, na qual o pianista projeta bem as respirações indicadas. Na transição (cc. 29-35) para a variação 2, o pianista projeta bem as vozes do tenor, em *tenutas*, deixando os acentos de natureza rítmica mais discretos, quase imperceptíveis. As notas pedal em quintas na mão esquerda são articuladas de maneira flexível e leve. Na variação 2, há uma mudança de timbre se comparado com a variação anterior, privilegiando cores mais escuras. O pianista realiza as articulações indicadas associando a dinâmica como aliada ao contorno

melódico temático. O pianista projeta bem o carácter melancólico e, assim como o suave cromatismo dos últimos compassos da variação 2. A mudança para a variação 3 é projetada de forma muito discreta e suave, obedecendo a indicação de pedal e mantendo o timbre remanescente da variação 2 até o c.51. A partir deste momento, as articulações indicadas são projetadas com uma conceção voltada para o *voicing*, ou seja, de timbrar diferentes notas dos acordes, ora da ponta, ora da base, ao contrário de se pensar a articulação sugerida para todas as notas do acorde ou somente para as pontas. Os acentos e *tenutas*, à medida que a dinâmica e a textura vão se expandindo, se alternam entre uma sonoridade mais rítmica e percussiva e uma outra mais suave, como de arco (de instrumentos de cordas). Os acordes da mão esquerda, no c. 87, são executados sem arpejar e sem pedal, realizando uma sonoridade percussiva. Na variação 4, o pianista não projeta os acentos rítmicos indicados, porém marca bem as síncopas oitavadas nos baixos. No *I Tempo* (cc.100-103), o pianista realiza a apojetura como está escrita, onde se percebe um apoio na terceira semicolcheia dos grupos de quatro, indicando uma realização das semicolcheias, de maneira dividida entre as duas mãos. Tem-se na passagem um leve gíngado como resultado sonoro. Os acentos no *presto* (cc.104-114) são empregues com função de timbrar vozes dos acordes que, nesta interpretação, é uma escolha que parece contribuir também para uma execução mais leve e brilhante do clímax final.

4.1.3.2.2 Intérprete 2

Nesta interpretação percebe-se um uso um pouco mais generoso de pedal nos quatro primeiros compassos, se comparado ao intérprete 1, bem como uma articulação do desenho melódico temático diferente do indicado. O pianista também não fragmenta a linha temática oitavada, através das respirações indicadas (ver Figura 100), tocando-a de maneira mais natural e óbvia dentro do contexto. Já na transição (cc. 29-35), os acentos rítmicos são claramente percebidos, o que valoriza o deslocamento rítmico da mão esquerda e a diluição do *moto perpétuo*. Na segunda variação (cc. 36-43) o pianista valoriza as articulações indicadas, além de valorizar o fraseado por meio de inflexões dinâmicas. A mudança da variação 2 para a 3 é feita também de forma a estender o timbre e a atmosfera da primeira até o c. 52. Não se percebe uma diferença de sonoridade entre os acentos (percussivos) e as *tenutas* quando indicados na mão esquerda e/ou na mão direita, embora se perceba o *voicing*. Um exemplo está no c. 87, em que está indicado acentos nos acordes arpejados da mão esquerda, que podem ter uma função de diferenciar e delimitar a transição para a variação quatro, considerando o compasso em barra dupla. Diferentemente de como é realizada por Freire, o pianista executa os acordes de maneira

mais cheia e com pedal, conferindo um sentido sonoro homogêneo à passagem. Na variação quatro (cc. 92-99), os acentos rítmicos da mão direita não são percebidos. As *acicaturas* presentes nos compassos 100-103 não são realizadas, mas o pianista toca o bloco inteiro do acorde de sol na mão esquerda, quebrando o efeito rítmico da *acicatura*. O pianista realiza os acentos presentes na última seção (cc. 104-114, *presto*), imprimindo aos mesmos uma função de reforço das vozes superiores dos blocos.

4.1.3.2.3 Intérprete 3

Na variação 1, este intérprete projeta às articulações indicadas para a mão esquerda e mão direita, mantendo uma precisão e regularidade rítmica. As respirações indicadas são realizadas de forma discreta sem afetar o fluxo rítmico. Na variação 2, o pianista também mantém o padrão de refinamento na projeção das articulações indicadas que, além de enfatizar a mudança de atmosfera, reforça o desenho das frases em quatro compassos. A forma como as articulações são realizadas na variação 3, nesta interpretação, reforçam o entendimento destas indicações com função de *voicing*, principalmente nesta seção. Além disso, as indicações de *pesante* são projetadas também discretamente, conferindo ao acento suavidade e leve sustentação dos acordes na passagem. Esta perspectiva interpretativa projeta o clímax da seção, a polifonia babélica, de uma maneira organizada e refinada. Na variação quatro (cc. 92-99), os acentos rítmicos que reforçam a gíngua da dança não são sentidos, sendo que o pianista opta por manter a projeção das semicolcheias da mão direita de maneira regular, reforçando as síncopas dos baixos oitavados e mantendo um controle da regularidade no andamento. O *I Tempo* (cc.100-113) é realizado de maneira conforme ao texto no que se refere à articulação, às *acicaturas* e à indicação de pedal. Embora o andamento adotado pelo pianista seja inferior ao indicado (*I Tempo = Allegro scherzoso*), o pianista ainda consegue projetar na passagem um leve gíngado proveniente do apoio suave nos tempos fracos, na segunda colcheia da mão direita. No *Presto* (cc.104-114), os acentos são projetados também como *voicing*, ou seja, na primeira frase, as vozes superiores dos acordes nas duas mãos são reforçadas e, na segunda frase, a voz inferior da mão direita e superior da esquerda.

4.1.3.3 Dinâmica

4.1.3.3.1 Intérprete 1

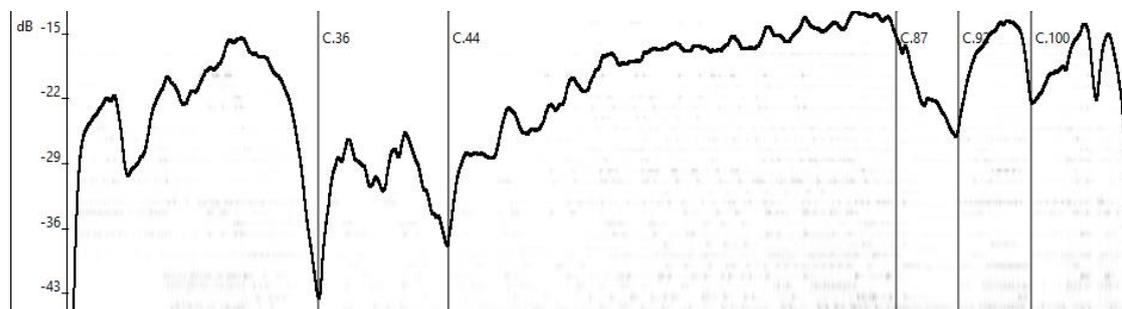


Figura 91: Gráfico de intensidade, *Três Estudos em forma de Sonatina*, terceiro movimento, Nelson Freire.

Nesta interpretação, podemos observar um alinhamento das escolhas interpretativas com as indicações da partitura. O resultado, como mostra a curva de intensidade (Figura 91), é uma construção de picos e vales em que podemos visualizar as diferentes seções do movimento. Na primeira variação (cc. 1-28), o pianista procura mostrar o desenvolvimento melódico em diferentes dinâmicas, como está indicado. Na transição (cc.29-35) que antecede a variação 2, o pianista aproveita da agógica (*rall.*) para enfatizar o *dim.* que antecede a variação, preparando para a sua entrada. Na variação 2 (cc. 36-43), a dinâmica projetada, em *piano*, reforça o caráter e o clima nostálgico que serve de base para o grande pico de intensidade sonora que será projetada na variação 3. Nesta variação, o pianista procura controlar a intensidade da dinâmica, gradualmente, como mostra o gráfico, deixando para atingir o pico de intensidade nos últimos compassos (cc. 84-86), em *fortissimo* (*fff*), que ainda tem como suporte o registro e a agógica. Embora o compositor sugira um *fortissimo* (*ff*) alternando com *mezzo forte*, entre os cc. 56-72, o pianista opta por fazer a primeira dinâmica menos intensa, em *forte*. A variação 4 (cc. 92-99) é atacada em *forte*, como está indicado, não se percebendo a projeção do *cresc.* que acompanha a dinâmica. Além disso, Freire, no c. 99, imprime um pequeno diminuendo, não indicado, acompanhando a desaceleração súbita da agógica (*rit.*). Isto, além de refletir um padrão estratégico de dinâmica (recomeços) adotado pelo pianista na obra, proporciona uma sensação de energização para o ataque da *coda*, em *forte*. A curva de dinâmica também mostra uma preparação progressiva ao *fortissimo* (*ffff*), no final do *Presto*. As escolhas do intérprete proporcionam um colorido e intensidade entre as variações, reforçando o seu caráter e a sua temporalidade.

4.1.3.3.2 Intérprete 2



Figura 92: Gráfico de intensidade, *Três Estudos em forma de Sonatina, terceiro movimento, Miguel Proença*.

Nesta interpretação, observa-se uma aproximação às indicações da partitura e uma maior estabilização da dinâmica em torno do *forte*. De maneira geral, a forma como o pianista executa a escolha privilegia uma concepção grandiosa ao movimento, mesmo nas variações de caráter rítmico dançante (variação 4) e *giocoso* (variação 1), que a princípio, poderiam ser mais leves e contrastantes. Na variação 1 (cc. 1-28), nos quatro compassos iniciais, o pianista imprime uma presença sonora intensa, que evidencia o *ostinato* do acompanhamento, forçando-o a adotar uma maior projeção sonora da melodia. Esta escolha, a meu ver, foca uma atenção ao fator energético que emerge do acompanhamento, tornando a passagem menos sutil. Além disso, embora perceba-se a variação entre as dinâmicas *piano* e *forte*, como indica a Figura 92, ela é mais sutil em relação às dos outros intérpretes em estudo. A intensidade ainda se mantém, entre os cc. 29 e 35, e diminuindo é aplicado após a indicação, dentro de uma mudança de agógica mais rápida, como indica, na Figura 92, o declive do pico de intensidade acentuado, no final da primeira variação (cc.34 e 35). Ocorre, então, uma mudança abrupta, entre as dinâmicas dentro do contexto, que se somam à uma realização mais cantabile da variação 2, tornando a percepção do caráter nostálgico desta menor. Na variação 3 (cc. 44-86), o pianista continua valorizando a grandeza sonora da textura e adiantando o pico de intensidade da seção que, na partitura, se localiza entre os cc. 84 e 87. Mantém-se no desenvolver da projeção da seção uma intensidade sonora em crescente longa e linear, como indica a curva de dinâmica, diferentemente do que mostra as curvas de intensidade de outras gravações aqui analisadas. Essa característica mostra que, embora haja variação dinâmica na variação 3 por Proença, como mostra a curva, ao ouvido ela se torna menos perceptível. Na variação 4 (cc. 92-99) podemos observar de maneira sutil, que o pianista realiza a intensidade em *forte* e *cresc.*, de maneira progressiva. Na *coda* (cc. 100-114), Proença inicia em *forte*, realizando o *cresc.*, de maneira a anteceder a intensidade e energia do *presto*, como mostra a curva de intensidade.

4.1.3.3.3 Intérprete 3

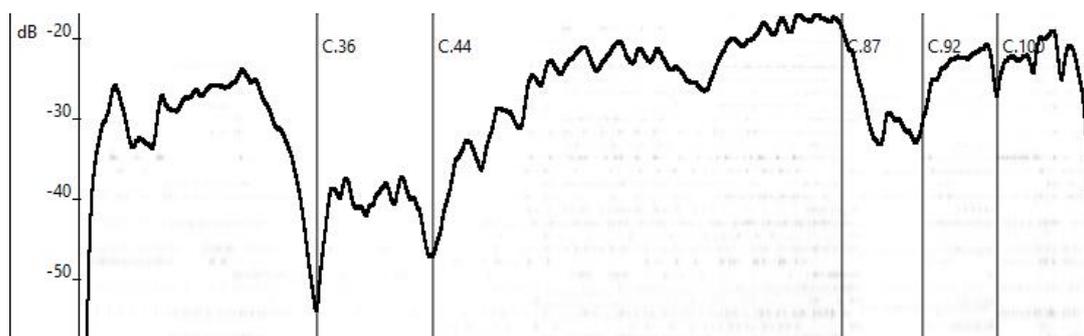


Figura 93: Gráfico de intensidade, Três Estudos em forma de Sonatina, terceiro movimento, Eduardo Monteiro.

Nesta versão há congruência entre interpretação e a partitura, mesmo que também se perceba algumas intervenções do intérprete. O pianista realiza diferentes matizes e intensidades sonoras, embora estas estejam configuradas dentro de um andamento estável e rápido. Esta escolha provoca um maior colorido entre as variações e sugere uma organização e controle pianístico, de maneira a pontuar os principais picos de intensidade e o clímax final do movimento sem os adiantar. Na variação 1 (cc. 1-28), percebe-se ao ouvido um leve *crescendo* e *diminuendo*, entre as primeiras notas do *moto perpétuo* (sol, lá, si), que sugerem um movimento circular e alegre ao acompanhamento. O pianista aplica o *dim.* indicado no c. 32, realizando a mudança de atmosfera em relação à variação 2. Na entrada desta, como mostra a Figura 93, há um maior contraste, em relação à dinâmica prevalecte na variação 1. Além disso, o pianista usa da dinâmica para realizar o desenho melódico das frases e caracteriza, na realização da variação, o elemento nostálgico e suspensivo inerente da escrita. A mudança para variação 3 ocorre de maneira sutil, mantendo o pianista o timbre e a dinâmica remanescentes da variação 2, nos primeiros compassos. O desenvolvimento da dinâmica que segue, na variação 3, é realizado de maneira orgânica e progressiva. Como mostra a curva de dinâmica, há uma intervenção no recuo entre os cc. 68-71, onde está indicado *forte* e o pianista parece projetar um *mezzo forte*, resultando num recomeço da intensidade, que será conduzido em *crescendo* até o pico, no c. 87. Na próxima ponte (cc. 88-91), percebe-se um recuo dinâmico mais acentuado, em relação à Proença. Isso proporciona mais energia dinâmica para do desenvolvimento do *forte cresc.*, que é percebido ao ouvido. Diferentemente de Proença, no c. 99, sua finalização é projetada em um suave *diminuendo*, juntamente com *rit.*, preparando para uma entrada no *I Tempo* (cc. 100-103) com uma dinâmica em *forte*. Ainda neste trecho, o pianista mantém a dinâmica estável, em vez de crescer, como está indicado. Isto proporciona mais energia para a realização da dinâmica do *presto* (cc.104-114), progressivamente, do *forte* ao *fortíssimo*.

4.1.4 Considerações interpretativas

4.1.4.1 Primeiro movimento

A estrutura formal deste movimento é constituída de seções temáticas de natureza afirmativa seguidas de seções de carácter transicional. o que, somadas ao processo harmônico melódico modal/tonal, emprestam um carácter ambíguo ao movimento. No decorrer do movimento, o compositor desenvolve as transições de maneira a torná-las cada vez mais elaboradas e extensas, tendo estas um papel importante no resultado geral da performance, visto que é nas transições que o compositor elabora de maneira mais detalhada sua concepção através do uso de indicações de expressividade em análise.

Na realização da primeira seção (cc. 1-31), o andamento assume um papel de destaque. Considero aqui somente duas possibilidades, apesar de saber que podemos explorar outras, em relação ao andamento proposto pelo compositor. A primeira delas consiste em seguir o andamento utilizado na maioria das gravações analisadas, próximo de $\text{♩} = 160$, o que torna sua realização mais percussiva. O resultado geral, neste andamento, é uma performance fluida e brilhante, próxima do carácter da *dança russa*, de Stravinsky. Uma segunda opção, com andamento indicado pelo compositor ($\text{♩} = 132$), confere a possibilidade de uma realização com maior ênfase do carácter melódico, inspirada na música popular e em harmonização que referencia a música popular folclórica nordestina, de manifestar na passagem as cores do modo dórico de maneira mais melódica e dançante.

Ao experimentar a realização dos dois andamentos, onde procuro realizar as indicações de dinâmica e de articulação conforme estão no texto musical, e, do ponto de vista sonoro, a articulação fica mais perceptível no andamento mais lento. As duas opções de andamento mostram que podem influenciar no resultado sonoro da seção, principalmente no que se refere à projeção do carácter do tema A e ao da transição (lento e misterioso). Caso o intérprete opte por enfatizar o tópico *afro-brasilidade*, a sugestão é tocar realmente lento, em torno de $\text{♩} = 44$, pois, além da sensação de alargamento da frase melódica e da possibilidade de escutar melhor todas as vozes da textura coral, as articulações e dinâmicas indicadas no texto evocam um efeito de ondulação, que pode sugerir imagetivamente as ideias do negro e do mar presentes na formação do Brasil. Além disso, uma realização rigorosa do texto implica uma delimitação estrutural clara e até retórica da fermata média, da respiração e da pausa de semínima, nos cc. 25-26, que são antecedidos por *rall. poco a poco*. Do ponto de vista sonoro, o efeito dessas indicações expressivas realiza uma rutura com a seção inicial e prepara o ouvinte para

apresentação do tema B, na seção seguinte. Em termos de realização da primeira seção no piano, a execução das articulações, dinâmicas e agógicas indicadas no andamento mais lento (original) favorece uma sonoridade expressiva. O andamento original exige do pianista um maior controle na projeção e independência dos componentes expressivos de interpretação.

Na segunda seção (cc. 32-61), a escolha de andamento também assume um papel importante na percepção do caráter gingado desta e no efeito sonoro das articulações rítmicas da mão esquerda e nas notas duplas na mão direita. Caso o objetivo do pianista seja seguir as indicações do texto de forma equilibrada, em especial as marcações de articulação, o andamento sugerido pelo compositor viabiliza realização, mas tende a tornar a passagem mais enfática e menos enérgica. É como se o resultado desta mistura de referências culturais (elementos da música urbana e folclórica popular com outros oriundos do universo erudito) pudesse resultar numa certa artificialidade sonora; a solução para esta ambiguidade pode residir em privilegiar, na interpretação, um aspecto expressivo em detrimento de outro. Quando se projeta a textura pensando mais nas síncopes, automaticamente o pianista sentirá a necessidade de realizar a seção num andamento mais rápido que o indicado, de maneira a suavizar as arestas, ou seja, privilegiando uma realização mais focada no impulso rítmico das ligaduras, como acontece entre os cc. 32-47, que evoca um certo tipo de sofisticação inerente à linguagem composicional aqui presente. As indicações *p cantabile*, *staccatos* com e sem ligaduras, e *marcato* nos primeiros compassos desta seção, indicam a manutenção da perspectiva melódica da seção anterior (cc. 1-31), mas com outro enfoque, se compararmos com a textura rítmica e os tipos de articulação (acentos, tenutas e ligaduras) presentes na seção A. A realização da seção *Allegretto* ($\text{♩} = 132$) no mesmo andamento do *Allegro con brio* projeta uma sensação, principalmente para quem está tocando, de continuidade entre as duas seções. Em relação à retórica dos tópicos presentes na seção do tema B, no caso, a do violão de 7 cordas e a *afro-brasilidade* (síncopação e tema inspirado na música folclórica), pode-se argumentar que o andamento original confere maior caracterização desses tópicos, assim como a percepção do gingado inerente das síncopas. Já na passagem que se segue, entre os cc. 48-62, o andamento mais rápido torna mais difícil de se perceber o efeito do *cresc. molto* (c. 49), das articulações rítmicas e da agógica, que fazem desse trecho um importante pico de intensidade e de oscilação expressiva no movimento. Uma execução deste trecho (cc. 53-62) em andamento mais rápido parece mascarar o sentido da agógica indicada, considerando as gravações analisadas, nas quais só se consegue perceber a realização das indicações de agógica e das articulações, principalmente as ligaduras rítmicas, quando se modifica a velocidade das gravações. Além disso, essa passagem, que remete para uma sonoridade impressionista, quando executada num andamento mais calmo (original),

possibilita ao pianista mais tempo para controlar o efeito sonoro das mudanças dos componentes expressivos de interpretação sobre as cores harmônicas e os movimentos das notas duplas paralelas, que sugerem uma imagem de água em ondas, indicado também na pedalização inteira de dois compassos, sob a dança de uma rítmica sincopada afro-brasileira; a pedalização indicada também camufla o efeito das ligaduras rítmicas. Além disso, o compositor parece sugerir uma relação da agógica com as mudanças harmônicas e das cores modais, chamando o intérprete a degustar essas mudanças da forma mais natural possível. Sugiro aqui uma maior atenção ao dedilhado nas notas duplas, pensando numa maneira de tornar as passagens padronizadas e utilizando dedilhado adequado para suavizar tempos fracos e apoiar início das ligaduras, um dedilhado que favorece a utilização de pequenos apoios no início de cada grupo de *tresillo*, conferindo maior diferenciação na articulação e na rítmica presente, bem como para uma percepção dos gestos de maneira harmônica com a articulação indicada (Figura 94).

Figura 94: Três Estudos em forma de Sonata, primeiro movimento, cc. 49-60.

Na terceira seção (cc. 63-79) ocorre o retorno ao tema A, em *forte subito*, agora com a presença das quartas paralelas na mão direita, com a melodia na voz tenor e um baixo pedal de dominante, além do retorno ao andamento inicial após o *cresc. e affrett. poco a poco* (c. 56). A

textura mais densa e o pedal de dominante provocam um efeito mais intenso na projeção sonora do tema, se comparado à exposição inicial. As ligaduras na mão direita, a partir do c. 63, forçam a utilização do pedal sincopado, como está indicado, para (além de limpar a troca harmônica) garantir a rítmica sincopada e a ligadura das notas duplas, que também devem ter um dedilhado que permita a execução da rítmica proposta. A principal dificuldade de execução consiste em realizar a articulação proposta na mão esquerda em conjunto com a da direita, além de obter o equilíbrio sonoro entre as diferentes camadas.

No decorrer do movimento ocorre uma série de construções de picos dinâmicos graduais que acompanham o desenho das frases e as movimentações da textura dentro do registro do piano, ora em direção ao centro ora às extremidades. O planejamento de sua realização pode levar em conta a organização composicional progressiva em direção ao clímax do movimento. Isso condiz com algumas das interpretações, aqui analisadas, observando o contorno das linhas de dinâmicas dos gráficos das gravações. Há também momentos em que o compositor intervém nesse fluxo constante, indicando nuances abruptas como o *forte subito* no c. 63 e o *piano scherzando*, no c. 80.

Consideramos na seção (cc. 63-80) duas possibilidades interpretativas: a primeira delas seria a de seguir as indicações, procurando salientar os contrastes entre *forte* e *piano*, buscando sustentar em *forte* todo o trecho, entre os cc. 63 e 79, realizando um desacelerando, que parece implícito, nos cc. 77-79, bem como o *piano scherzando* e *a tempo* indicados no c. 80. Esta escolha torna a percepção da ideia temática mais explícita, através da realização dos acentos o tema na mão esquerda (cc. 63-70) e da ênfase do caráter mais ríspido, em comparação com o a exposição. Isto resulta também numa maior compreensão do trecho transicional e do elemento tópico nordestino brasileiro, presente sonoridade da escrita modal. A segunda possibilidade seria entender a passagem como uma parte recorrente do movimento que a antecede, considerando um pico expressivo implícito, no c. 58, e a partir daí uma diluição sonora que se conecta com a nova seção, a partir do c. 63. Assim, como ocorre em algumas gravações, seria o caso de moderar ou não realizar o *forte subito* do início da seção, aplicando um leve apoio inicial, em *mezzo forte*, e realizando os acentos de maneira melódica e fluida. A cada compasso que se segue, pode-se aplicar gradualmente mais intensidade dinâmica, de maneira a construir um novo pico no c. 77, entre *forte* e *fortissimo (ff)* e, após, diminuir em direção ao *piano*, indicado no c. 80.

A nova variação temática que se inicia a partir do c. 80, em *piano scherzando*, tem caráter cintilante e alegre, e, embora comece numa expressividade estável, a partir do c. 88, inicia-se uma nova movimentação da dinâmica e da agógica, em direção a um novo ponto

culminante (c. 106). A articulação indicada nesse contexto sugere uma sonoridade contrastante, em relação à realização do motivo melódico básico (cc. 81 e 106), além de realçar a rítmica das síncopas (cc. 92, 99 e 101). Todo esse conjunto expressivo reforça um contraste entre uma rítmica brilhante e regular, com uma sincopada e gingada. Ressalta-se também, a partir do c. 106, uma diluição sonora e temporal progressiva, em direção ao *mais lento*. O aumento da quantidade de indicações de expressividade nesse trecho sugere um prolongamento da intensidade sonora até o *diminuendo (dim.) subito*, no c. 112. Os diferentes ataques e variações de dinâmica no contexto dos acordes em blocos sugerem uma intenção sonora orquestral, podendo o pianista servir-se disso para buscar uma sonoridade mais cheia e menos ríspida. Além disso, as articulações indicadas sugerem um padrão de acentuação que acaba por prenunciar uma grande dança (cc. 135-143).

Um problema interpretativo diz respeito à realização do *rallentando (rall.)*, no c. 103, que sugere uma construção e preparação para uma cisão com o trecho seguinte, a partir do c. 106. Algumas das interpretações analisadas descartam a indicação e unificam esses dois trechos que compõem o desenvolvimento. A obediência à indicação da partitura proporcionaria uma maior intensidade sonora na realização do ponto culminante (c. 106), além de preparar o ouvinte para a seção de caráter transicional (cc. 106-121), composta por escrita que evoca a uma linha dos baixos do violão (cc. 119-121). Neste trecho, o pianista pode realizar a linha dos baixos na mão esquerda, de maneira audível e calma.

A próxima seção (cc. 122-145, *Mais lento*), com indicação *piano cantando* (c. 122), tem escrita que sugere uma atmosfera sonora inicial nostálgica, sendo a linha superior dos acordes delineada por ligaduras, demandando do pianista um dedilhado que facilite realizar a voz superior ligada e o *cantabile* da melodia em *piano*. A dinâmica se mantém em *piano* até o c. 132, quando está indicado *cresc.* que deve ser conduzido ao *forte*, no c. 135. A indicação de agógica proposta pelo compositor sugere a manutenção de um mesmo andamento (*mais lento*) até a recapitulação, indicada em andamento *primo*. Subentende-se também que a indicação *forte cresc. sempre*, a partir do c.135, encarregar-se-á de criar a sensação de aceleração necessária para a realização do *allegro con brio*, no c. 146.

No trecho entre os cc. 135-145, o pianista pode tanto valorizar o caráter afro-brasileiro, mantendo um adotando um andamento mais flexível e variante, de maneira a enfatizar o gingado que a escrita propõe ou, manter andamento mais estável, enfatizando os saltos entre as duas mãos, tornando sua realização mais virtuosística. Assim, o pianista tem as opções de valorizar uma construção rítmica dançante e suave, realizando o gingado das síncopas nos baixos e possibilitando a chegada ao clímax dinâmico da seção (a partir do c. 135) de maneira

progressiva ou realizar todo este trecho mais *a tempo*, suavizando a rítmica sincopada. As gravações analisadas também misturam essas possibilidades interpretativas. A minha opção pessoal consiste em realizar a seção em um grande *crescendo* e *acelerando* pouco a pouco, de forma a chegar no andamento *primo* (*allegro con brio*, c. 146) sem que haja necessidade de realizar novo andamento a partir do c. 146. Apesar de tornar mais rápido a realização do salto entre as duas mãos presente entre os cc. 143-144, a ideia é realizar o trecho de maneira mais uniforme, suavizando a mudança de seção (cc. 145-146), evocando uma simbiose sonora dos diferentes elementos retóricos presentes nesta leitura analítica da obra. O principal motivo dessa escolha é o caráter dançante das síncopas nos baixos, que instam por mais tempo para serem sentidas e mais sutileza em sua realização, bem como as notas sol nos cc. 132-143 (que evocam um triângulo e um bombo) que se expandem, com uma passagem mais brilhante nos cc. 144 e 145, que lembra a *dança russa* em *Petrushka* de Stravinsky (ver Figura 5). Para isso ressalto a necessidade de, na seção *mais lento* (c. 122 em diante), adotar um andamento quase igual ao que o antecede, o qual procuro não acelerar nos compassos que se seguem, pois o próprio efeito da expansão da textura e da dinâmica produz uma sensação de movimento. A partir do c. 135, inicio com um andamento mais rápido, mantendo o mesmo até o c. 139. Em seguida, no c. 140, aplico novamente um pouco mais de velocidade, desembocando no andamento *Allegro con brio*, que mantenho até a seção seguinte. Em relação à interpretação das junções ou não das seções (cc. 145-146, Figura 95), o compositor parece enfatizar a intenção de separá-las mais uma vez através das novas indicações de dinâmica, de articulação e de agógica (c. 146).



Figura 95: *Três Estudos em Forma de Sonatina*, primeiro movimento, cc. 144-149.

A última parte, compreendendo os cc. 146-186, se inicia a partir do clímax do movimento, com acordes em blocos em *fortissimo* (*fff*). Este trecho está repleto de indicações de articulação, de pedal e de agógica. Além da textura, entre os cc. 146-170, os acentos indicam uma ênfase melódica na realização dos acordes, com função de timbrar suas extremidades, ora superiores ora inferiores, e ao mesmo tempo, uma sonoridade orquestral e cantada. Os *staccatos*

das oitavas da nota sol indicam uma sonoridade percussiva, por exemplo do triângulo e do bombo, contrastando com a realização melódica dos acordes. A escrita neste trecho sugere sua realização de maneira apoteótica, que irá desembocar numa ambígua indefinição (cc. 162-170), onde as indicações de *ritard. poco a poco* (c. 162), *rall. molto* (c. 168) e as *fermatas* longas diluem o andamento em função da harmonia suspensa, da rítmica sincopada e da métrica irregular.

Após as *fermatas*, há uma indicação *a tempo* no c. 171 (Figura 96) que, se fosse seguida à risca, implicaria termos o *allegro* novamente, com a segunda parte do tema na mão esquerda acompanhada de acordes, como uma reminiscência. Monteiro (2008) opta por unificar essas partes, dentro de um todo no final, adiantando a atmosfera do *Mais lento*; porém, a sensação de reminiscência se dilui, bem como da percepção seu caráter inicial, quando se toca essa passagem, entre o cc. 171 e 178, num andamento abaixo do *Allegro*, além de inviabilizar a realização plena do *ritard.* progressivo na passagem. Mas esta é uma escolha possível e coerente, que também cabe na realização deste trecho.



Figura 96: Três Estudos em forma de Sonatina, primeiro movimento, cc. 171-180.

O compositor também indica neste trecho (Figura 96) articulações de ligadura alternadas, ora na extremidade superior da oitava da mão esquerda, ora na extremidade inferior, que tornam a passagem mais contrastante em relação ao *Mais lento* (c. 179), com predominância de *legato*. Apesar de ser um trecho de caráter transitório, percebe-se o esforço do compositor em detalhar suas intenções em termos de articulação, dinâmica e agógica, sendo um trecho importante para a preparação da atmosfera da *coda*.

A partir do c.179, indicações de andamento e de nuances em *pianissimo (pp)* *soturno e misterioso*, que incitam a um timbre mais escuro, podendo-se inclusive antecipar o uso de *una corda*, indicado no c.187, projetando uma intensificação do efeito suspensivo presente no movimento. Há também nesse trecho uma reminiscência do início do movimento, que remete

à ideia do negro, ao tópic *afro-brasilidade*. Nessa perspectiva, torna-se importante considerar todos esses elementos de expressividade propostos na partitura a fim de se projetar a sonoridade soturna que a passagem evoca.

A *coda*, que leva a indicação “*I tempo (allegro un poco meno mosso)*”, traz também detalhes nas articulações, pedal e na dinâmica que podem ser compreendidos como necessários equilibradores da expressividade, considerando que o andamento é mais lento e estático, assim como a dinâmica em *pianissimo (pp)* (qualificada como *misterioso*).

4.1.4.2 Segundo movimento

A construção temporal deste movimento está interligada com a relação de andamentos entre as seções, como sugerem as indicações de expressividade; daí a importância de se refletir sobre o andamento na partitura e os andamentos escolhidos nas gravações. Em primeiro lugar destaca-se a indicação de metrônomo ($\text{♩} = 76$) que confere um andamento para o *Moderato* (Figura 97), dentro dos padrões atuais, próximo ao de um *Andante*. Além disso, como mostra a Figura 99, no *Un poco più mosso* na seção B (c. 28), o compositor escreve também $\text{♩} = \text{♩}$, o que a rigor implicaria a manutenção do andamento mais movido que o anterior, *un poco più animato* (Figura 98). A questão é que, dentro da configuração indicada, o *Un poco più mosso* (em compasso 10/8) ainda soaria lento dentro do andamento indicado.

The image shows a musical score for the second movement of 'Três Estudos em forma de Sonatina', measures 1-4. The score is in 3/4 time and marked 'Moderato' with a tempo of quarter note = 76. The dynamics are 'p' (piano) and the articulation is 'molto legato e cantando'. The bass line has a 'simile' marking under the first two measures.

Figura 97: Três Estudos em forma de Sonatina, segundo movimento, cc. 1--4.



Figura 98: Três Estudos em forma de Sonatina, segundo movimento, cc. 15-16.



Figura 99: Três Estudos em forma de Sonatina, segundo movimento cc. 28-30.

Mais uma vez, a análise das gravações neste movimento aponta para uma interpretação mais movida das seções, com andamento médio aferido ao redor de $\text{♩} = 86$ para o *Moderato*, $\text{♩} = 96$ para o *Un poco più animato* e $\text{♩} = 122$ para o *Un poco più mosso*. Assim, a maioria dos intérpretes analisados realizam a seção B em um andamento consideravelmente mais rápido, em termos de proporção com o *Moderato*, estabelecendo-se quase um andamento de “*Allegro*” nesta seção. Todos esses dados configuram importantes elementos para se tentar elaborar uma possível interpretação do sentido da indicação do andamento na partitura.

Considerando o conteúdo técnico do movimento que se aplica principalmente ao controle da sonoridade, e que o andamento mais lento poderia proporcionar mais tempo ao pianista para a realização e escuta dos componentes expressivos (fraseados, articulação, pedalização e dinâmica), além de favorecer a manutenção do caráter tranquilo e suave, podemos entender a sugestão de andamento neste movimento como algo que deve ser levado em conta nas decisões do intérprete, embora esta possa também, dependendo das circunstâncias da performance, tornar a realização do movimento menos sutil e exigir um maior controle da dinâmica e das articulações do pianista.

As indicações de agógica, na partitura, por vezes por extenso, como na seção B, sugerem uma função de intensificação melódica (*rubato* de canto) e uma projeção das seções de maneira fluida, assim como seus inícios e finalizações, embora a estrutura das seções seja bem delimitada, sendo a textura na seção A, mais estática. Os símbolos de cesuras (respiração) e

fermatas nas seções A e A' são constantes, servindo também nesse contexto para evocar uma sensação de suspensão nas linhas melódicas.

Uma outra questão de performance da obra, no que diz respeito à realização da polimétrica na seção A (cc. 1- 26, mão direita em 3/4 e mão esquerda em 6/8), é a percepção de que, a partir das gravações em que se escutam claramente as semínimas pontuadas, executadas com o polegar da mão esquerda em contraponto aos acordes nas cabeças dos compassos, obtém-se uma melhor percepção do andamento em dois que se contrapõe ao 3/4 na mão direita. Além disso, na primeira parte, a indicação de pedal, com trocas harmônicas para cada meio-compassos do 6/8, favorece a realização da métrica em dois. Por outro lado, esta troca de pedais indicada dificulta e demanda do pianista um maior esforço de extensão, na mão esquerda, tornando-se necessários alguns ajustes em relação ao pedal que está indicado. Estes são alguns dos desafios técnicos embutidos na realização dessa peça.

A seção *Un poco più animato* (cc. 21-27) traz em seu contraponto mais movimento e alargamento da textura, dentro de um andamento mais acelerado, o que dilui a realização do contraste das diferentes métricas e das diferentes dinâmicas entre as mãos. Mesmo assim é um trecho de movimentos de frases independentes e circulares, que reforçam a sensação de pulso em 2. Apesar de haver indicação de pedal *simile* no trecho que antecede os cc. 21 e 27, o pedal inteiro para cada compasso parece ser a única opção a partir do c. 21, tendo em consideração a impossibilidade de manter os acordes da mão esquerda acionados e ao mesmo tempo articular as notas pedais do baixo. Mesmo que se divida o acorde com a mão direita, uma possibilidade para aqueles que têm mãos maiores, há um comprometimento em realizar o legato nesta última de forma natural. A escolha pelo pedal inteiro omitirá o prolongamento das notas pedais até o início de cada compasso, como estão indicadas. Entretanto, considerando que o acorde da mão esquerda contém a nota dó, e sua articulação nos baixos, a cada compasso, penso que esta possibilidade interpretativa deve ser considerada na respectiva passagem. As indicações de agógica e dinâmica que se seguem nessa seção sugerem uma diluição progressiva nos últimos compassos, de forma a pontuar o final da seção e preparar a entrada da seção seguinte.

Na seção central, a indicação de *Un poco più mosso* ($\text{♩} = \text{♩}$), bem como a mudança de compasso (10/8), mostra que, apesar de sugerir um andamento mais movido em relação ao do *moderato*, a percepção ao ouvido é a de que se está quase no mesmo andamento, em função da nova métrica. Neste trecho a mudança de textura em relação a seção A (cc. 1-27), nos induz simbolicamente, à uma associação do trecho a uma imagem de um sonho, ou devaneio, em meio ao efeito do embalo rítmico/harmônico (Ver análise) das seções A e A'. A decisão de realizar ou não, e de que maneira, as indicações do *rubato* por extenso, presentes no decorrer

da seção (cc. 35, 36, 40, 41, etc.) nos leva a uma importante questão relativa à liberdade do intérprete dentro da performance. Considera-se que, frequentemente, o *rubato* é livremente executado por cada intérprete, o que está sempre variando. Há também uma percepção de quebra no fluxo métrico (regularidade do andamento) estático da seção. O compositor a propõe, levando-nos a entender que a temporalidade proposta não está sujeita a uma métrica estrita e rigorosa, mas, pelo contrário, é flexível. Isto sugere uma ideia de andamento estável e ao mesmo tempo instável, uma temporalidade de caráter romântico. Apesar disto, não se percebem, nas gravações analisadas, tais movimentações de acordo com as indicações constantes na partitura. Penso que o compositor, que amava o canto, talvez tivesse a intenção de delimitar os exageros, e, ao mesmo tempo, marcar uma temporalidade com maior liberdade. Além disso, a maneira como estão dispostas as colcheias, em grupos de dez, bem como a harmonia empregada, o pianista pode utilizar da passagem de maneira a buscar na sua realização um efeito suave de água entremeada pelo canto nostálgico, considerando a análise comparativa do trecho com obras como o Cisne (Saint-Saëns) e o Canto do Cisne Negro (Villa-Lobos), que também pode ser associado a sonoridades impressionistas. A dinâmica em *piano* também corrobora a suavidade e delicadeza que devem estar presentes na realização da seção de maneira constante. A indicação de *legato* no acompanhamento juntamente com pedal direito sugere uma intenção de o tornar uniforme e circular, tendo em vista que o respectivo material está dividido entre as duas mãos. A agógica é o propulsor da expressividade, que tem neste trecho a dinâmica mais regular, sendo assim importante enfatizar, por meio daquela, as intenções e fraseados melódicos, o cromatismo harmônico e a sutil divisão das partes seccionais. A fermata longa, entre os cc. 54 e 55, parece aplicar-se ao silêncio, após a retirada do pedal, o que cria um efeito de paragem total do andamento, para o retorno agora em *pianissimo* (*pp*) da ideia A.

No c.55, a indicação de *I Tempo* pode tanto sugerir uma repetição sem mudanças temporais, de acordo com a ausência de indicações na seção (salvo o *rall.* no c. 73), quanto uma reprise temporal da seção A, acrescido, por exemplo, a partir do c. 65, após a respiração, de uma agógica *un poco più animato*, conferindo uma maior fluidez ao encerramento do movimento, como ocorre na gravação de Freire (2012). Há, também aqui, que se pensar no pedal, entre os cc. 67-70, onde a extensão da mão esquerda se torna significativamente maior, embora o registro possibilite o emprego de um pedal por compasso.

4.1.4.3 Terceiro movimento

O andamento inicial sugerido ($\downarrow = 144$), assim como o do *Più lento* ($\downarrow = 72$) e do *Un poco piú mosso* ($\downarrow = 96$), possibilita uma organização da performance, de forma a controlar e planejar a passagem mais complexa do movimento, em termos técnico-instrumentais, entre os cc. 100-104. Isto contrasta com o que se percebe nas gravações, com andamentos acima do indicado, nas quais os pianistas, ao realizar a passagem, acabam tendo que desconsiderar as indicações de agógica existentes, em função do andamento escolhido no contexto. Além disso, há muitas e variadas indicações de articulação, considerando principalmente os acentos dentro da variação 3, de caráter percussivo (na mão esquerda) e melódico (na mão direita), e as de caráter rítmico na variação 4 que, quando realizados em andamento acima do indicado, tornam-se pouco perceptíveis. O andamento sugerido também favorece o controle da realização do plano dinâmico da obra, assim como a construção do seu clímax sonoro.

A peça exige do pianista, na primeira variação, uma independência maior entre os dedos, em relação aos movimentos iniciais, acentuada aqui pela velocidade. As articulações indicadas, bem como as dinâmicas entre o *mezzo forte* e *fortissimo* (*ff*), podem tornar sua realização instável, principalmente na execução do *moto perpétuo* (Figura 100), que, na minha opinião, deve permanecer regular para dar lugar a uma projeção da melodia com articulações e fraseio diversificado.



Figura 100: Três Estudos em Forma de Sonatina, terceiro movimento, cc. 5-8.

Mais uma vez, o compositor delimita, **por extenso**, agora, a realização de um desenho melódico (Figura 100), como se fosse para canto, que poderia ter outras configurações. Para isso, o compositor também utiliza os símbolos de respiração para a construção das frases. Penso que a passagem sugere uma intenção do compositor de provocar uma percepção de temporalidades em choque, uma romântica (*rubato* melódico, anotado por extenso) e a outra moderna neoclássica (realização *a tempo* no acompanhamento), configurando também um alinhamento à tendência moderna francesa, de delimitação da expressividade na partitura, característica de compositores como Stravinsky e Ravel. Por se tratar de um movimento-estudo

em forma de variações, as articulações, as dinâmicas, as indicações de pedais também contribuem para diversificar o desenvolvimento das variações e conseqüentemente sua realização estrutural. O objetivo técnico na primeira variação é realizar o trecho de forma a manter a igualdade, clareza e regularidade nas semicolcheias, de maneira uniforme, sonoramente. Há também um foco implícito em lidar com a resistência e a flexibilidade do 4º dedo da mão esquerda. Somam-se a isto a realização distinta do caráter *scherzoso* inicial que contrasta com o *pesante*, no desenvolvimento das variações, que sugerem uma primeira parte mais leve e alegre em contraste com as variações 2 e 3, nas quais se apresenta uma textura de acordes em blocos, de sonoridade mais orquestral e percussiva.

Em seguida, antecipando o caráter mais contrapontístico da segunda variação, inicia-se no c. 29 uma textura subdivida em quatro partes independentes, duas na mão esquerda e duas na direita, que são torneadas pelas articulações; estas, quando realizadas, cria também uma rítmica *giocosa* contrastante com a atmosfera nostálgica no *Più lento*. Sua preparação é realizada através da agógica indicada (*rall.*, c. 34), que sugere uma desaceleração e uma respiração calma, na fermata curta (c. 35), obtendo uma sutil separação entre as partes. A variação 2 (c. 35-43) apresenta uma dinâmica mais suave, em *piano*, que, além de ligaduras sugestivas do contracanto (mão esquerda) em *legato*, possui uma articulação na melodia com notas *tenuto* que a enfatizam e seu canto. A linha do contracanto no tenor, em *legato*, sugere que sua realização deve ser equilibrada com as outras vozes. Penso que o principal objetivo na performance desta seção deverá ser realizar uma mudança relativamente rápida de caráter, do *giocoso* para o nostálgico, uma estrutura que remonta ao primeiro movimento, entre o *Allegro um brio* e o *Lento* e misterioso. A realização das articulações, dinâmica, fraseados e de andamento como estão indicadas contribuem para essa transição de atmosfera.

A variação 3 (cc. 45-87) tem indicação *Un poco più mosso*, e o novo andamento se dá após a finalização do contracanto na mão esquerda, na nota si (c. 44). Pode-se iniciar a variação no novo andamento, de forma súbita, ou realizando-o gradualmente, o que funciona bem junto com a dinâmica inicial em *piano* (*p*), sugestiva de um recomeço, que segue em *cresc.* ao *forte* (*f*). Esta decisão funciona quando se controla a agógica de maneira a se estabilizar em algum ponto nos primeiros compassos o novo andamento. A variação segue com saltos na mão esquerda e articulações que projetam as diferentes vozes na textura em blocos, num grande *crescendo*, a partir de um diálogo ora em *mezzo forte* ora em *fortissimo* (*ff*) das frases, intercaladas por acentos em *pesante*. O conjunto expressivo sugere um controle direcionado ao clímax, no final da seção (c. 87), de forma a evocar um grande emaranhado de vozes (modernistas), que nos faz lembrar o epigrama do compositor (Babel, Ver análise da partitura),

eclodindo num *fortissimo* (*ffff*), de caráter suspensivo e que ecoa até a variação 4, de caráter nacionalista brasileiro.

A quarta variação (cc. 92-99) é precedida por uma ponte de quatro compassos (cc.88-91), nos quais há uma indicação de pedal inteiro, em que se sente somente o gíngado das síncopas, nos baixos oitavados; quando tocadas de maneira precisa, elas soam como uma percussão (bombo), e na mão direita, os tetracordes soam como a viola caipira, ambientando o tema no registro agudo, sob o eco das vozes modernistas nacionalistas numa alusão à voz de Villa-Lobos (Ver análise da partitura). A indicação de *affrett. poco a poco* conduz a variação de volta ao andamento da variação 1, precedida por um *rit.* no c. 99. Na transição (cc. 100-103) é importante o intérprete adotar um andamento capaz de propiciar a realização da textura, como descrita na análise da partitura, e ao mesmo tempo, que esteja alinhado com o *I Tempo*, proporcionando o elo estrutural. Daí a importância de escolha do andamento inicial que considere este trecho. Para a escolha do andamento, além da textura, deve-se também considerar a agógica em *affrett. ao presto*, que claramente sugere uma intensificação do desfecho do movimento.

As três últimas partes que compõem a *coda* são escritas de maneira a serem realizadas *a tempo*, através dos impulsos implícitos nas pausas que não devem ser prolongadas, de maneira a não perder a energia vibrante do final da obra, que dinamicamente é conduzida até as últimas notas.

A execução do movimento como um todo demanda do pianista um leque variado de mecanismos de realização, como o controle da agilidade, da independência e dos saltos, apresentados em curto espaço de tempo, considerando a dimensão de cada variação. A agilidade na realização das diferentes articulações, de forma a não provocar instabilidade na performance, contribui para se perceber as diferentes facetas do tema, com aparente simplicidade da escrita melódica e formal, bem como de seu caráter lúdico. Ou seja, apesar da simplicidade embutida na composição, sua realização, em contraste, pressupõe certo refinamento e complexidade devido ao grau de detalhamento que o compositor confere às indicações de performance (articulação, dinâmica e agógica). As análises desta obra sugerem para uma interpretação desta obra na performance, onde se tenha estes elementos retóricos valorizados, considerando seu detalhamento sonoro, o aumento gradual da complexidade harmônica e textural, e a emergência de alusões a diferentes referências culturais.

4.2 Primeira Suite Brasileira

Intérprete 1 - Cristina Ortiz

Intérprete 2 - Luiz de Moura Castro

Intérprete 3 - Miguel Proença

4.2.1 Primeira Suite Brasileira: Velha Modinha

4.2.1.1 Agógica

4.2.1.1.1 Intérprete 1 - Andamento médio por trechos:

Cc. 0,4-3 (Moderato): ♩=114 (Indicação na partitura: ♩ = 84)

Cc. 5-12 (a tempo): ♩ = 108

Cc. 13-19: ♩ = 134

Cc. 21-28: ♩ = 129

Cc. 29-31: ♩ = 123

Cc. 32-34 (Mais lento): ♩ = 45

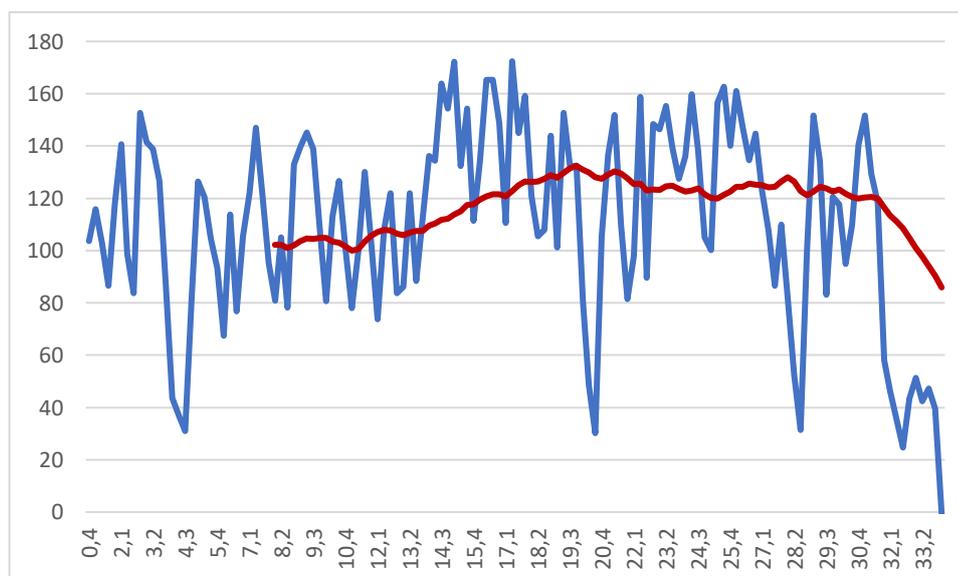


Figura 101: Andamento (BPM), Velha Modinha, Cristina Ortiz,

A escolha por um andamento *moderato* mais rápido, em relação as outras gravações, confere a esta interpretação uma sonoridade com considerável clareza, que poderíamos

descrever como um caráter iluminado, alegre e menos intimista. Assim também ocorre com a liberdade na condução do andamento. Considero interessante a forma como neste andamento proposto pela intérprete a obra ganha maior fluidez, ao mesmo tempo em que as variações de andamento enriquecem a interpretação em contrastes de expressividade, como por exemplo acontece com a realização do *mais lento* final. Nos quatro primeiros compassos é evidente na interpretação a escolha da mão esquerda como a que mantém a estabilidade do andamento, na introdução, o que se inverte na entrada do tema A (Figura 102).

Há uma regularidade rítmica maior com a realização do tema principal e uma tentativa de equilíbrio desta regularidade com a flexibilidade do acompanhamento. Toda movimentação agógica aplicada pela pianista se encaixa muito bem dentro de uma perspectiva sonora mais externalizada e menos intimista. Além disso, a pianista constrói essa movimentação de maneira a preservar sua estabilidade rítmica, graças à sua precisão e à regularidade nos ataques. Estas escolhas, em relação ao andamento, demonstram que a pianista não se detém nas sugestões de agógica da partitura, porém, em relação a esta interpretação e à estrutura formal da peça, na partitura, no que diz respeito ao andamento, as movimentações e articulações temporais adotadas pela intérprete tornam a estrutura mais evidente. No c. 3, ela faz um *acelerando* para preparar o *retardando* no final do compasso. O *a tempo* sugerido no c. 4, que, a princípio, parece indicar um retorno ao andamento inicial, é realizado um pouco mais lento, e, no c. 5, o andamento inicial é retomado, o que torna o motivo melódico principal expressivo e melancólico, em contraste com o material introdutório, além de evidenciar o perfil anacrústico do c. 4.

Moderato (♩ = 84)

f cantando

(Red.)

retardando e dim.

mf a tempo (ligado)

Figura 102: Velha Modinha, cc. 1-6.

Há uma aceleração do andamento à medida que a tensão harmônica cresce, nos cc. 14 e 15, o que não está explicitamente indicado no texto. A pianista faz o *retardando* indicado entre os cc. 18 e 20, preparando a fermata deste último. A interpretação sugere que o *a tempo* no c. 28 seja uma indicação de um rigor métrico em relação ao andamento da introdução, diferentemente da liberdade adotada na exposição do tema. A relação entre a condução do tempo, entre as partes do plano sonoro, do solo e acompanhamento, é realizada de maneira equilibrada, não se impondo somente a uma das partes a responsabilidade de manter a regularidade do tempo. Porém as diferentes movimentações no andamento, nesta velocidade, conferem à peça uma certa agitação que entra em conflito com as diversas indicações de agógica presentes no texto. Creio também ser importante considerar, nesta análise, os adjetivos dos títulos para a escolha do andamento e caráter. No caso “velha”, pode se entender como uma lembrança, mais melancólica, carregada de nostalgia, ou também pode ser tratada como uma indicação da maneira (à velha modinha), uma maneira ou estilo de se tocar a modinha, mais rápido ou mais lento. A pianista parece entender a velha modinha tocada mais rápida. Há que se considerar também a obra em geral, afinal, a indicação *moderato* e os andamentos das três peças, sugeridos pela partitura, tendem a ser mais lentos, sua escrita pianística, harmônica melódica simples, sugerem uma maior discricção na sua realização, o que é interpretado aqui de forma contrária.

4.2.1.1.2 Intérprete 2 - Andamento médio por trechos:

Cc. 0,4-3 (Moderato): ♩=72 (Indicação na partitura: ♩= 84)

Cc. 5-12 (a tempo): ♩= 87

Cc. 13-19: ♩= 95

Cc. 21-28: ♩= 94

Cc. 29-31: ♩= 70

Cc. 32-34 (Mais lento): ♩= 48

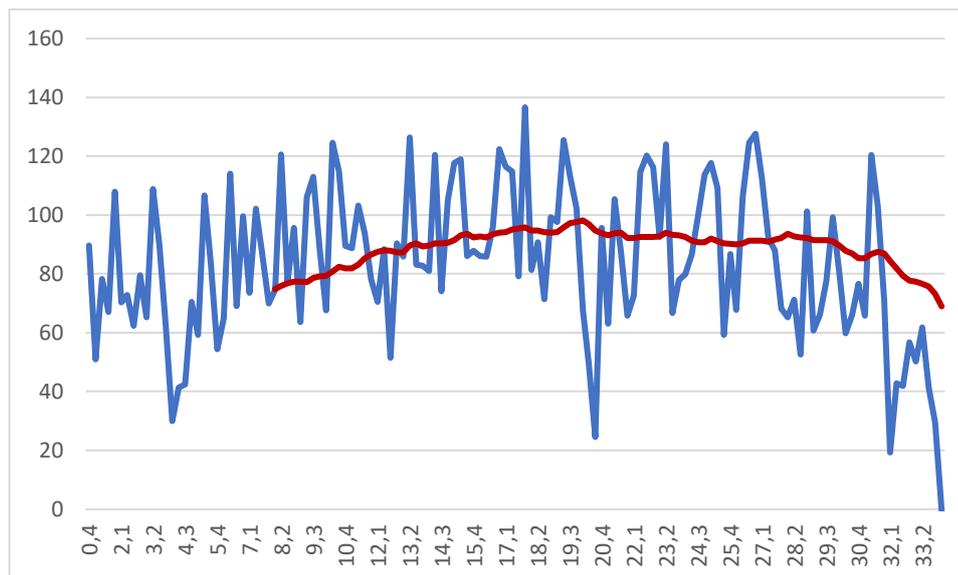


Figura 103: Andamento (BPM), Velha Modinha, Luiz de Moura Castro.

A escolha deste intérprete por um andamento mais próximo ao indicado pela partitura e de certa forma, estável, faz emergir desta performance um caráter mais tranquilo, talvez melancólico, saudosista e intimista. O uso constante de *rubato*, nas linhas melódicas, tanto na mão esquerda quanto na direita, confere à interpretação uma sonoridade de canção acompanhada por violão ou violoncelo, em que a parte cantante se sente à vontade em relação à condução das frases, e aqui também, com os contracantos, no acompanhamento. Essa atenção à textura é importante, levando em consideração ser esta uma das importantes características do nacionalismo andradiano. De maneira geral, há uma tendência a certa liberdade agógica, com o constante emprego de *rubato* na realização rítmica da peça, tanto quando o tema está na mão esquerda como quando está na direita, bem como os contracantos, porém o pianista consegue equilibrar esta flutuação com a manutenção da regularidade do andamento. Pode-se dizer que há uma sutileza na interpretação da estrutura formal. As respirações, fermatas e *ritenutos* (*rit.*), são realizados de forma delicada e equilibrada, sem mudanças bruscas, em coesão com a naturalidade do fraseado. O *mais lento*, indicado nos últimos compassos, é realizado com o andamento abaixo do que rege toda a peça, porém isto somente é perceptível com o auxílio do metrônomo. O uso constante do *rubato*, a meu ver, representa uma escolha estilística, na leitura da obra, o que, da forma como está proposta, de alguma maneira a conecta com a linguagem interpretativa de obras do piano romântico no Brasil e a uma liberdade presente no fraseio da música popular. A única dificuldade que percebo nesta escolha interpretativa é a forma como o pianista confere liberdade rítmica simultânea ao canto e ao contracanto.

4.2.1.1.3 Intérprete 3 - Andamento médio por trechos:

Cc. 0,4-3 (Moderato): ♩ = 68 (Indicação na partitura: ♩ = 84)

Cc. 5-12 (a tempo): ♩ = 94

Cc. 13-19: ♩ = 98

Cc. 21-28: ♩ = 92

Cc. 29-31: ♩ = 65

Cc. 32-34 (Mais lento): ♩ = 43

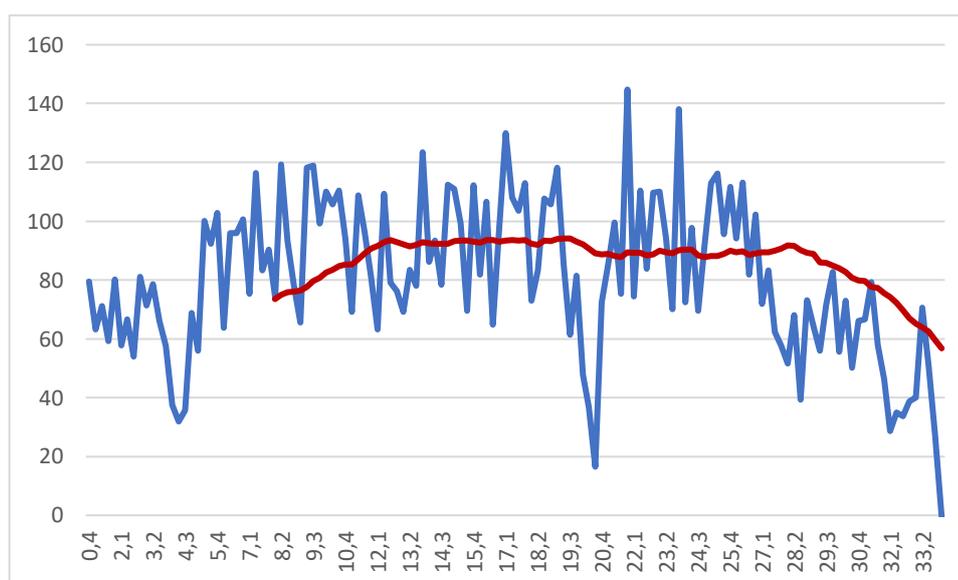


Figura 104: Andamento (BPM), *Velha Modinha*, Miguel Proença.

Proença realiza também, nos cc. 30-31, um *ritardando* (*ritard.*), que está indicado somente no início da peça, no c. 3. Esta opção interpretativa quebra o efeito criado pelo *mais lento* súbito, no penúltimo compasso.

Consideramos esta versão a que mais se aproxima do texto musical, principalmente por explicitar a sua estrutura formal de forma coesa, sem exageros. Porém, o pianista, ainda assim, toma liberdade para introduzir algumas articulações temporais específicas, como as citadas acima, ainda que os andamentos sejam previsíveis, talvez em virtude dos acentos adotados nos tempos fortes.

O *mais lento* final é realizado por todos os intérpretes, embora isso não seja claramente perceptível ao ouvido, ficando evidente nos gráficos, a partir do uso do metrônomo. É interessante também notar a similaridade maior dos gráficos dos intérpretes 2 e 3 com o gráfico

da partitura, confirmando a percepção geral como descrita nas análises individuais. Um outro detalhe aparece, em relação ao entendimento da indicação *a tempo*, nos cc. 4 e 28: pelos gráficos, somente os intérpretes 1 e 2 concebem esses compassos com a manutenção do andamento da introdução, porém o motivo temático que antecede o c. 5 é realizado mais livremente por ambos.

Nesta interpretação, Proença adota um andamento próximo ao que é indicado na partitura. O pianista desenvolve a agógica de forma estável e a rítmica das frases sem muita variação ou *rubato*. Isto ocorre, mas de maneira discreta e de forma a reforçar uma leitura mais próxima do texto, o que, por sua vez, deixa mais clara a estrutura formal da composição. Esta escolha confere a esta versão um caráter saudosista e calmo, que pode ser observado em uma comparação entre as seções A, B e B', no que diz respeito aos pequenos prolongamentos de algumas primeiras colcheias, na mão direita, como nos cc. 5, 9 e 13. Quando este mesmo modelo reaparece na seção B' (c. 21), o pianista o realiza *a tempo*, demonstrando uma diferença entre estas seções.

Há um equilíbrio entre o *rubato* e o andamento estável do acompanhamento. Há também, por parte do intérprete, um entendimento do *ritenuto* (*rit.*), escrito no final do c. 18, não exatamente no local indicado, realizando-o somente no final do c. 19 e início do c. 20, junto com o *diminuendo* (*dim.*).

4.2.1.2 Articulação

4.2.1.2.1 Intérprete 1

A pianista projeta uma sonoridade mais densa, repleta de *cantabile*, mas ao mesmo tempo, com precisão. Esta se concretiza com a regularidade dos ataques e a maneira como a pianista, em termos de contorno, realiza os acabamentos das frases. A apojatura do c. 4 é atacada antes do acorde. As acentuações das semínimas e mínimas, nos c. 5-8, são realizadas de acordo com a indicação. O motivo temático (3 colcheias seguidas), quando aparece na mão esquerda nos cc. 18 e 19, é reforçado, imitando o baixo cantante do violão nas modinhas. Apesar de haver uma ligadura nas colcheias que se seguem nos compassos 25 e 26, ouve-se *non legato*. A duração das mínimas é realizada, na repetição da introdução, nos c. 29 e 30, de forma muito curta, dando uma sensação de mudança da figura rítmica. A intérprete tende a diferenciar as articulações nas repetições, sugerindo uma intenção de reforço do desenho formal da peça pela variação dos acentos/articulação, o que também confere movimento e leveza às frases.

4.2.1.2.2 Intérprete 2

A projeção sonora intimista e suave proposta por essa interpretação evidencia uma percepção mais criativa e improvisadora da obra pelo intérprete, o que, a nosso ver, remete também a uma prática da música popular brasileira. Já na introdução, um exemplo dessa liberdade acontece na realização da rítmica do motivo principal na mão esquerda, quebrando-o de duas em duas colcheias. Além disto, o intérprete não realiza a apojatura indicada no c. 4, mas opta por arpear o acorde inteiro, como um violão. Há uma exploração de timbres, como o uso do pedal esquerdo na repetição da seção B, e um desencontro sistemático nos primeiros tempos entre as notas das duas mãos. Apesar dessas articulações conferirem maior ênfase expressiva e contraste entre as seções, elas também escapam a uma leitura fidedigna do texto musical e, a nosso ver, chamam atenção para a interpretação em si. Esse estilo de interpretação reflete uma tendência importante que marcou vários intérpretes brasileiros, como Guiomar Novaes, e que foi bastante criticado por Mário de Andrade, mas que ao mesmo tempo também o cativou. Pensamos que essa obra, assim como a primeira parte das Duas Miniaturas e a Valsa Suburbana, dialoga com um tipo de romantismo mais criativo e aberto para intervenções expressivas.

4.2.1.2.3 Intérprete 3

Essa é uma versão que se aproxima mais do que está no texto musical. Em termos de realização de ataques, é uma interpretação mais simples e regular, com menos variações timbrísticas. O ataque da apojatura nos cc. 4 e 32 é realizado antes do acorde. Os ataques são realizados de maneira clara e regular. Essas escolhas ajudam a determinar o caráter da peça, nesta interpretação, como algo mais sossegado. Percebe-se um cuidado com as linhas ligadas e pequenos apoios, como um *portato* nas notas do canto que tensionam a harmonia, como, por exemplo, ocorre logo na cabeça do primeiro tempo do c. 5. O pianista demonstra um cuidado com as sugestões de articulação do compositor na partitura, porém, não leva em consideração uma idiomática mais leve, violonística, o que está presente em todas as obras do compositor dentro desse estilo.

4.2.1.3 Dinâmica

4.2.1.3.1 Intérprete 1

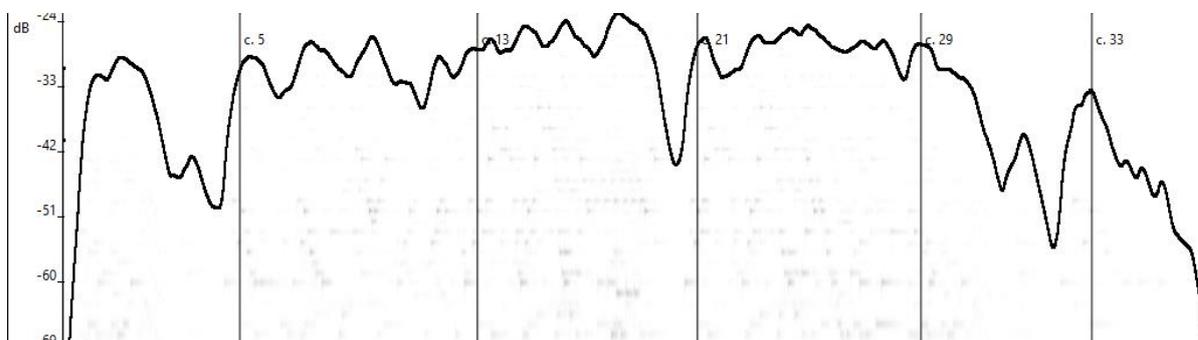


Figura 105: Gráfico de intensidade, *Velha Modinha*, Cristina Ortiz.

Em contraste com os parâmetros anteriormente analisados, aqui a pianista mantém uma dinâmica estável, mas sem deixar de realizar os acabamentos dinâmicos das frases entre as duas mãos. Há algumas diferenças em relação ao que está sugerido no texto musical, como por exemplo: no c. 1, onde está indicado *f*, a pianista começa em *mezzo forte*, não diferenciando dinamicamente a introdução da seção A, diferentemente do que ocorre na repetição dessa ideia no final, c. 28, em que ela ataca em *forte* o início da frase. A pianista não sustenta o *crescendo* do c. 13 até o final do compasso, como está indicado. Há também por parte dessa interpretação, quando ocorre a repetição desse desenho no c. 21, uma pequena variação de intenção dinâmica, o que confere diversidade ao equilíbrio expressivo das seções. De maneira geral, a pianista mantém uma sonoridade cantada, entre *mezzo forte* e *forte*, como sugerem as indicações de dinâmica, embora essas nuances poderiam, na nossa opinião, ser mais bem exploradas em relação ao fator estrutural, lançando mão de maior variação de intensidades. Mas, mantendo a dinâmica mais estável, a pianista alcança um equilíbrio com os outros componentes, e de certa forma, equilibra a expressividade de sua interpretação.

4.2.1.3.2 Intérprete 2

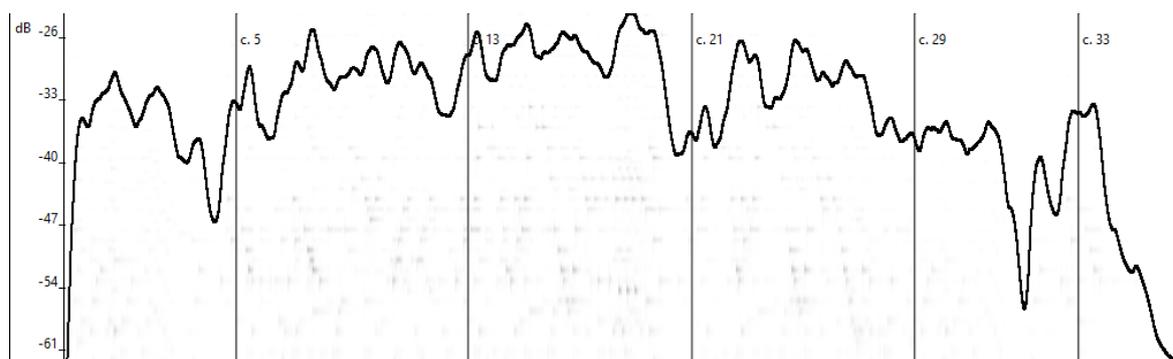


Figura 106: Gráfico de intensidade, *Velha Modinha*, Luiz de Moura Castro.

Esta é uma versão em que a articulação da dinâmica é feita de forma regular, sem exageros, em consonância com as indicações na partitura. Os acabamentos dinâmicos das frases, por exemplo, os da mão direita nos cc. 4 e 5, são desenhados dinamicamente de forma a distinguir o início, meio e fim da frase. O *f cantando* no c. 1 é realizado de forma delicada, quase na mesma proporção dinâmica do *mezzo forte* à frente, no c. 4. As indicações de dinâmica gradativa são obedecidas, porém não literalmente, em relação à extensão destas. Aqui, o pianista, ao invés de crescer até o último tempo do compasso, reduz a intensidade já no terceiro tempo. O *dim.* do c. 20 não é realizado e o pianista sustenta a dinâmica que o precede. A partir do c. 20, com ajuda do pedal uma corda, que não está indicado, o *mezzo forte* ganha uma outra coloração, mais escura e suave, e assim ele segue até o fim. Dessa maneira, percebe-se aqui uma dissociação da dinâmica em relação ao reforço da estrutura formal, em contradição com as indicações textuais, que apontam para uma relação com a forma. Porém, há um equilíbrio nessa escolha que fortalece a expressividade geral dessa interpretação, levando em consideração que o pianista economiza nas nuances, é regular com o pulso e cria contraste e movimentação com os rubatos.

4.2.1.3.3 Intérprete 3

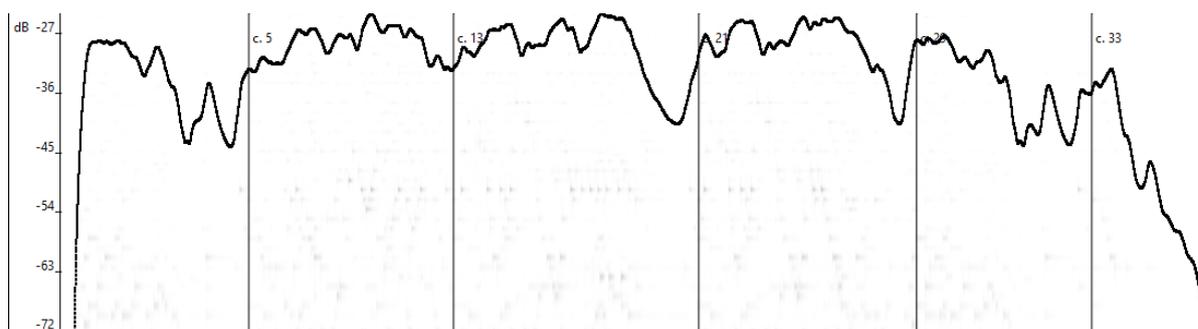


Figura 107: Gráfico de intensidade, *Velha Modinha*, Miguel Proença.

Nesta versão, percebe-se, de maneira geral, uma congruência entre as indicações de dinâmica presentes no texto e na interpretação, com exceção da introdução e a seção A, onde o pianista mantém a dinâmica, diferentemente do que está proposto pelo compositor. O alinhamento estável desse parâmetro na interpretação com o texto, somando a regularidade dos dois anteriores (agógica e articulação), parece promover uma resposta auditiva mais previsível, o que fortalece a ideia de que a interpretação mais próxima à literalidade do texto musical não funciona aqui nessa obra. Na indicação de dinâmica do c. 13, nota-se que o pianista prolonga o *crescendo* (\leftarrow), em comparação as outras interpretações, estendendo até o quarto tempo do compasso, mas sem exagero na realização. Convém refletir sobre o que ocorre nesta passagem, pois o compositor indica esta mesma dinâmica nos compassos seguintes, dando a entender esta como uma exigência do fraseado, o que é interpretado de maneira variada pelos outros dois intérpretes. Isto confere à performance um resultado diverso do que se infere da composição, da ideia dentro da frase e, pensando numa realização violoncelística ou vocal na mão direita, a obediência à indicação da partitura, gera um efeito de tensão melódica expressivo.

4.2.2 Primeira Suite Brasileira: Suave Acalanto

4.2.2.1 Agógica

4.2.2.1.1 Intérprete 1- Andamento médio por trechos:

Cc. 0.3-8 (Suavemente): ♩ = 44 (Indicação na partitura ♩ = 66)

Cc. 8 -12: ♩ = 45

Cc. 12-16: ♩ = 41

Cc. 16- 20: ♩ = 50

Cc. 20-22: ♩ = 41

Cc. 22-24: ♩ = 35

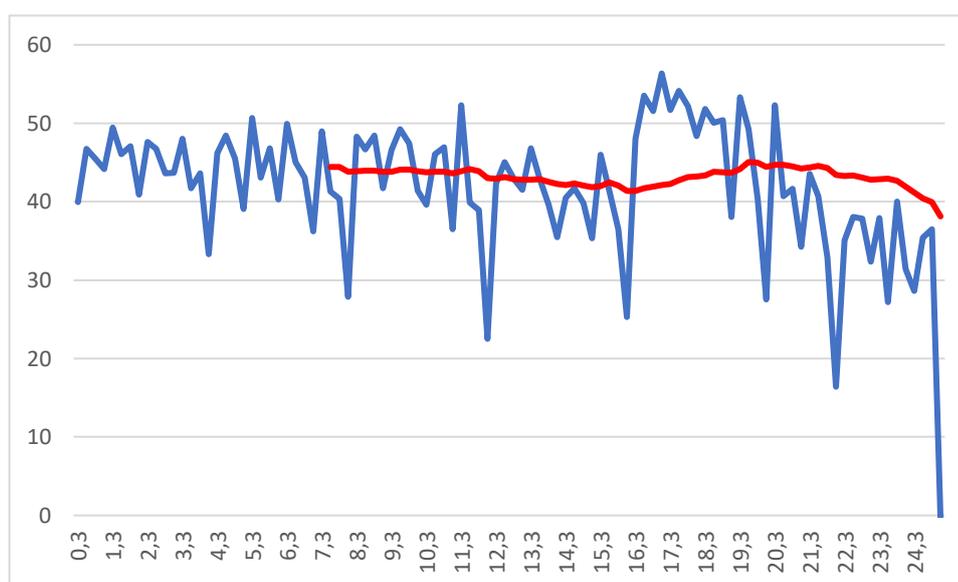


Figura 108: Andamento (BPM), Suave Acalanto, Cristina Ortiz,

Nesta versão a intérprete adota certa liberdade com relação aos andamentos no decorrer da peça, porém de maneira muito sutil, de maneira que a pianista consegue projetar o caráter indicado, “suavemente”. As movimentações temporais associadas à articulação trazem na escuta lembranças de ondas agitando-se calmamente em uma praia, uma rede a balançar suavemente ou de uma criança sendo ninada num colo tranquilo. Este efeito pode estar associado ao leve prolongamento temporal do segundo tempo a cada final de frase, onde estão indicadas as respirações. Além disto, nos primeiros compassos do movimento, na linha melódica da mão direita, Ortiz ataca a primeira colcheia de forma mais suave e longa que as

subsequentes. Em seguida, ela mantém uma certa regularidade na duração das colcheias da mão esquerda. A partir do c. 16 a pianista adota um andamento médio mais rápido ($\downarrow = 50$) que o inicial, o que propicia uma leve movimentação e funciona muito bem em contraste com pulso estático anterior. Há também no c. 22 um retorno à atmosfera temporal inicial, porém de maneira mais lenta que o primeiro andamento. Apesar do gráfico acima indicar mudanças de andamento relativamente intensas em relação ao gráfico da partitura (ver análise, Figura 30), o que é esperado, esta percepção na audição se dá de forma menos acentuada. Convém notar que a intérprete faz uma respiração no c. 4, que não está indicada, porém ela mantém o andamento inicial na repetição, o que não causa uma separação destas duas frases. Ortiz realiza as frases (quadraturas) com variação de andamento, a partir do início de cada uma, causando uma leve movimentação na peça. As mudanças de andamentos, da maneira como são feitas, não distorce o caráter da peça, pois a pianista sempre mantém estáticas as articulações das colcheias.

4.2.2.1.2 Intérprete 2 – Andamento médio por trechos:

Cc. 0.3-8 (Suavemente): $\downarrow = 51$ (Indicação na partitura $\downarrow = 66$)

Cc. 8 -12: $\downarrow = 51$

Cc. 12-16: $\downarrow = 50$

Cc. 16- 20: $\downarrow = 54$

Cc. 20-22: $\downarrow = 48$

Cc. 22-24: $\downarrow = 37$

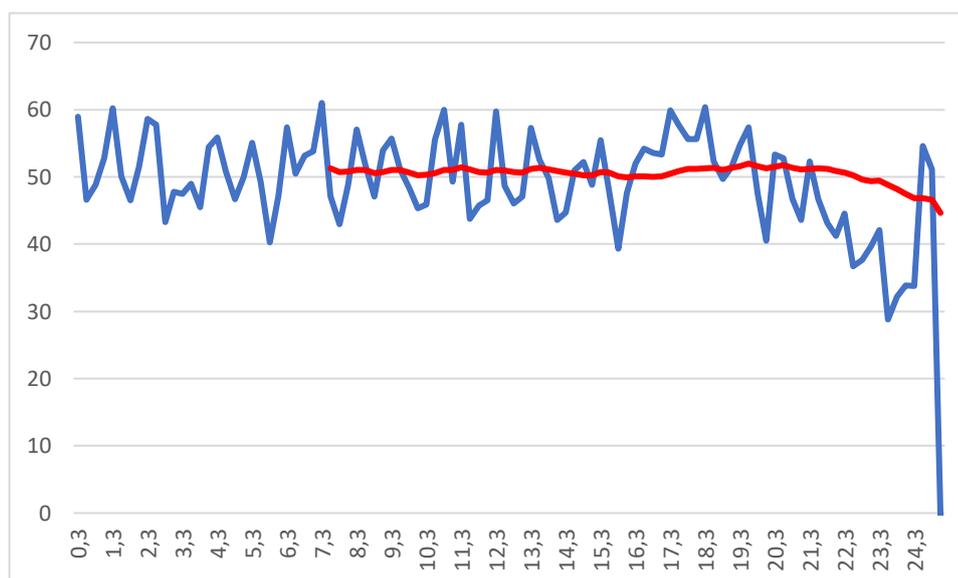


Figura 109: Andamento (BPM), Suave Acalanto, Luiz de Moura Castro.

Esta é uma versão na qual, se comparada à previamente analisada, percebe-se uma diferença na escolha de andamentos no sentido de uma maior proximidade entre eles, mantendo-se uma maior estabilidade. Moura Castro realiza as indicações de respiração no texto musical conforme estão propostas. Por exemplo, entre os cc. 1 e 8, ele mantém o andamento ($\downarrow = 51$), unificando as duas primeiras frases, sem realizar cisão (respiração) entre elas. Porém, o intérprete, neste trecho, desestabiliza um pouco mais com a realização de *rubato*, se comparado à primeira intérprete, prolongando os primeiros tempos e acelerando os terceiro e quarto tempos dos compassos. Esta escolha resulta num contorno frasal menos explícito, em relação ao de Ortiz, como mostram os gráficos. Apesar disto, o intérprete também consegue criar um ambiente rítmico suave e calmo, em conformidade com o caráter suave. Há também um equilíbrio entre as variações de andamentos e a realização do *rubato*.

É possível observar com clareza no gráfico que as mudanças de andamento são diferentes entre as duas primeiras interpretações, tanto em termos de localização em que ocorrem, quanto em termos de graus de velocidade.

4.2.2.1.3 Intérprete 3 – Andamento médio por trechos:

Cc. 0.3-8 (Suavemente): $\downarrow = 58$ (Indicação na partitura $\downarrow = 66$)

Cc. 8 -12: $\downarrow = 53$

Cc. 12-16: $\downarrow = 53$

Cc. 16- 20: $\downarrow = 56$

Cc. 20-22: $\downarrow = 51$

Cc. 22-24: $\downarrow = 41$

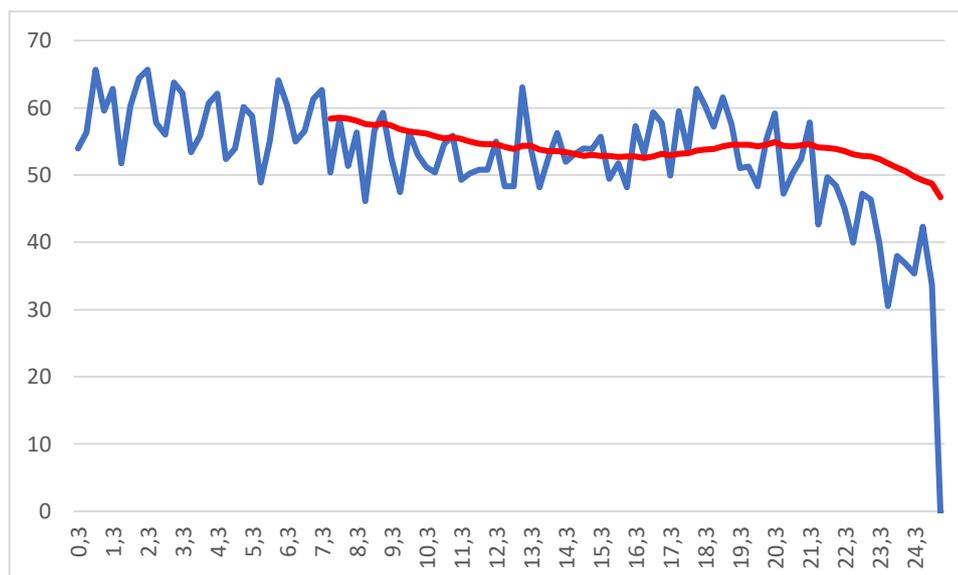


Figura 110: Primeira Suite Brasileira, Suave Acalanto, Miguel Proença, Andamento (BPM).

Nessa terceira versão pode-se observar uma constância linear dos andamentos, em relação ao indicado no texto musical. As mudanças em relação aos andamentos ocorrem somente em pontos específicos, não em cada frase, como acontece com as duas primeiras interpretações. Convém notar também uma diferença na realização da seção, em relação aos outros dois intérpretes, entre os cc. 8 e 12 no que diz respeito à velocidade em relação ao andamento anterior. Proença realiza esta seção com andamento mais lento, em relação à anterior. Esta escolha segue uma lógica da dinâmica indicada, que compele o intérprete a sustentar melhor essa seção e segurar um pouco o andamento, o que concordo, principalmente em vista do andamento inicial nessa interpretação ser mais rápido. O pianista escolhe ser mais direto e estrito com o andamento, bem como com as frases, enfatizando pouco seus finais. Desta forma as respirações ficam menos perceptíveis, apesar de acontecerem. Isso acaba interferindo no tipo de caráter suave, arcando aqui com uma leve pressão da pulsação. Apesar disso, considerando as indicações de agógica e de andamento como estão propostas na partitura, essa versão é mais próxima. As escolhas aqui conferem à canção de ninar uma atmosfera menos calma, porém suave.

4.2.2.2 Articulação

4.2.2.2.1 Intérprete 1

De maneira geral, esta interpretação se afasta das indicações na partitura, considerando especialmente as indicações de articulação e respiração. Ortiz valoriza a articulação das colcheias na mão direita de maneira a enfatizar pontos importantes do movimento, como seu início. Há também um prolongamento da última colcheia nos finais de frases, nos baixos, favorecendo uma maior elasticidade à frase. Ortiz realiza os finais de frases de forma prolongada, atrasando um pouco a realização do início da frase seguinte. Por outro lado, a pianista mantém estável a realização da articulação das outras colcheias que compõem os baixos, permitindo à mão direita uma maior flexibilidade. Com isso a pianista realiza *rubato* de maneira discreta. As quadraturas, divididas pelas respirações, são bem claras nessa peça, o que fica bem demonstrado pela interpretação e pelo gráfico de andamento (Figura 108). A pianista enfatiza algumas mudanças de registro, utilizando-se aparentemente do pedal *una corda*, como ocorre entre os cc. 9 e 16. A acentuação na nota mi bemol, no c. 24, é realizada de maneira suave e discreta, alinhando-se com a versão do intérprete 2. Em resumo, esta é uma interpretação que contempla e reforça a calma dentro do andamento indicado (*suavemente*), utilizando-se de uma articulação geral flexível.

4.2.2.2.2 Intérprete 2

Nesta interpretação, entre os cc. 1 e 4, o pianista cria sutis diferenças na realização da articulação. Ele inicia mantendo uma regularidade para as colcheias da mão direita e um apoio prolongado para as mínimas, fazendo nos finais das frases, como por exemplo no final do c. 3, um pequeno alargando, conferindo à frase certa delicadeza. Moura Castro enfatiza a harmonia, realizando alguns blocos, de acordes e baixos mais dissonantes (cc. 2 e 5) de maneira separada. Em relação ao plano sonoro, há na realização de Moura Castro uma diferenciação muito clara entre a linha melódica dos acordes e do acompanhamento. Há um sutil *rubato* no contorno das frases, na mão direita, nos cc. 17 e 19, enfatizando uma mudança da articulação em meio a constância que persiste por todo o movimento. A articulação adotada na realização das colcheias mantém-se estável, tornando a realização do fraseado uniforme. Em relação à pedalização, o pianista consegue criar um timbre suave na realização de todo o movimento, com possível utilização de pedal *una corda*, como indicado. No c. 24, Moura Castro interpreta

o acento indicado sobre o último mi bemol na mão direita, com dinâmica suave. Em resumo, a articulação adotada pelo pianista confere delicadeza e calma à realização do movimento.

4.2.2.2.3 Intérprete 3

Nesta interpretação, Proença realiza a articulação como está proposta na partitura, porém com certas disparidades nos ataques. O intérprete realiza apoios sobre as mínimas e, às vezes, sobre as colcheias, quebrando um pouco a percepção da linha da frase. Em relação à realização do plano sonoro, percebe-se que o pianista mantém uma regularidade na articulação dos baixos e diferencia através da dinâmica a realização das vozes do meio, bem como da linha melódica. O pianista mantém a regularidade do timbre da voz superior dos acordes, enfatizando, momentaneamente, outras notas que compõem alguns acordes mais dissonantes, como acontece no quarto tempo do c. 5. Tratando-se da pedalização, Proença a realiza como indicado, porém não enfatiza o efeito das respirações indicadas entre as frases.

4.2.2.3 Dinâmica

4.2.2.3.1 Intérprete 1

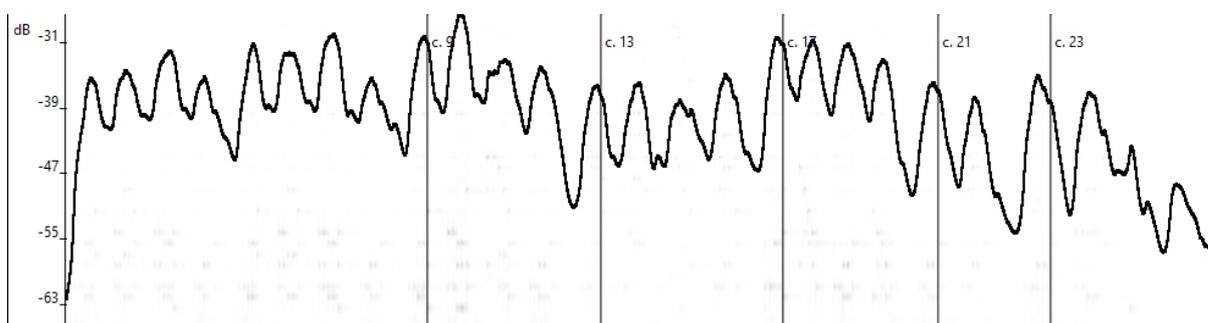


Figura 111: Gráfico de intensidade, *Suave Acalanto*, Cristina Ortiz.

Nesta interpretação, a realização da dinâmica acompanha o desenho proposto pela partitura, embora a pianista também a utilize para realização dos contornos melódicos. Apesar de não ser possível identificar as nuances com precisão ao ouvido, a percepção das variações é apoiada pelo gráfico de intensidade (Figura 111), que ajuda na visualização das variações dinâmicas entre as frases, bem como do contorno melódico na segunda frase (cc. 8-12). Percebe-se também uma dinâmica mais intensa na segunda frase (cc. 4-8) e sua diluição, concluindo a frase no c. 8. Ortiz realiza a o contorno desta frase com a dinâmica indicada,

conduzindo ao pico dinâmico até o c. 10 e diluindo a intensidade, nos compassos seguintes (cc. 11-12). Na realização da quarta, quinta e sexta frases (cc. 12-25) percebe-se um alinhamento com as indicações na partitura. Há um recomeço da dinâmica em *pianissimo* (*pp*) a partir do c. 12, intensificando-se juntamente com andamento mais rápido entre os cc. 16-20, e uma diluição dinâmica gradual até o final.

4.2.2.3.2 Intérprete 2

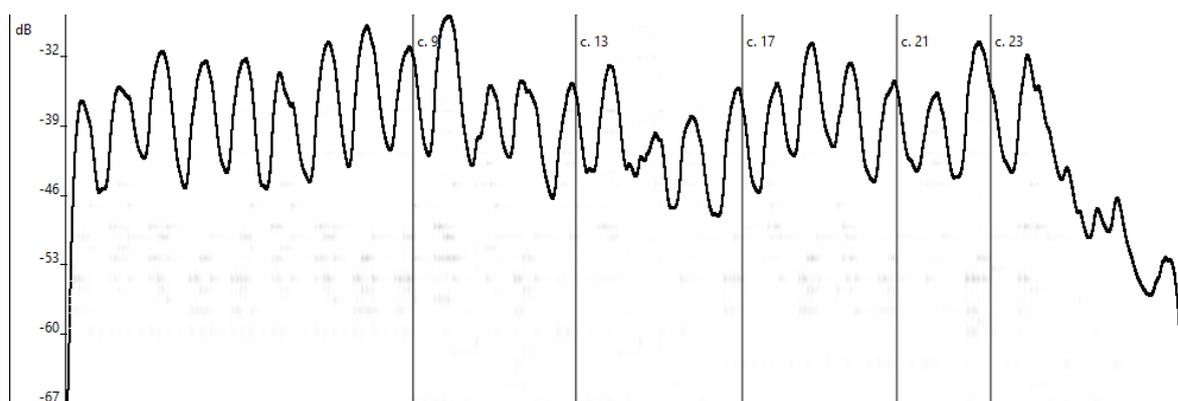


Figura 112: Gráfico de intensidade, *Suave Acalanto*, Luiz de Moura Castro.

Nesta interpretação há um cuidado do pianista em manter constantemente uma dinâmica que ressalte o caráter suave da peça, em *pianissimo* (*pp*) com pedal *una corda*. Assim, as realizações dos *crescendos* no decorrer da obra são percebidas de maneira sutil. Esta é uma opção interpretativa com menos movimento dinâmico, mais estável; contudo, a escolha de Moura Castro acaba tornando a percepção das frases, das tensões harmônicas e das respirações menos evidente. Em comparação com a intérprete 1, percebe-se que o pianista não realiza o *diminuendo* no c. 9, bem como o *diminuendo* (*dim.*) escrito no c. 20. Desta maneira, no conjunto dinâmico, há um afastamento dessa interpretação em relação ao texto quanto as indicações no decorrer da obra, porém uma aproximação quanto à nuance predominante e ao caráter que emerge dela. Considerando a estrutura formal, em frases, há, no geral, uma perda de sua projeção, em decorrência da realização da dinâmica pelo intérprete.

4.2.2.3.3 Intérprete 3

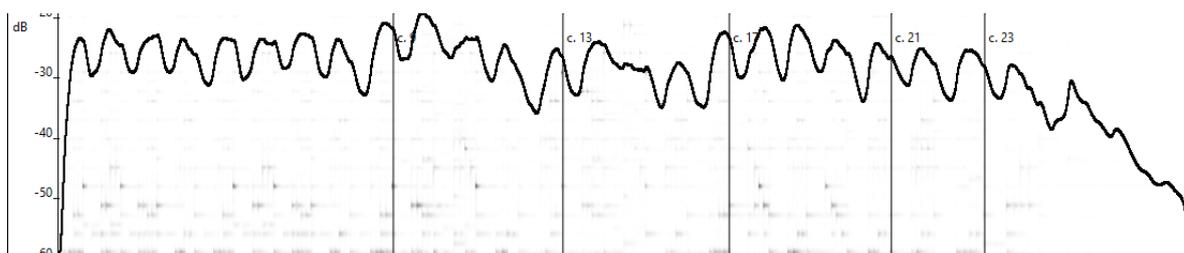


Figura 113: Gráfico de intensidade, *Suave Acalanto*, Miguel Proença.

Esta é uma interpretação sonoramente mais aberta, porém estável em relação a dinâmica, como mostra o gráfico (Figura 113). Apesar da rítmica, da estrutura em frases e da articulação sugerirem uma estabilidade, a dinâmica escrita sugere uma maior flexibilidade, pois varia entre o *pianissimo* (*ppp*) ao *forte* em um curto espaço. Nos parece que o objetivo deve ser a obtenção de uma movimentação sem desestabilizar os outros componentes, o que exige um fino controle dentro de uma sonoridade em que predomina a dinâmica *pianissimo* (*pp*). Além disso, Proença parece não utilizar o pedal *una corda*. Por outro lado, ele, diferentemente das duas primeiras interpretações, sustenta o crescendo no c. 9, como está indicado, até o início do terceiro tempo. Apesar disto, o conjunto da realização dinâmica foge ao texto musical. Nesta obra, a dinâmica parece ter um papel mais no sentido de colorir a textura do que propriamente tensionar as frases. Isso é bem claro quando o compositor sugere *pianismo* (*pp*) nas repetições das frases em registro agudo.

4.2.2.4 Comparativo

Tabela 1. Variação de expressividade na interpretação em relação às indicações na partitura da peça “*Suave Acalanto*”.

	Agógica	Articulação	Dinâmica
Intérprete 1	Diferente	Diferente	Semelhante
Intérprete 2	Semelhante	Diferente	Diferente
Intérprete 3	Semelhante	Semelhante	Diferente

Em relação a tabela acima, alguns pontos importantes para compreensão da expressividade proposta por cada interpretação emergem dessa configuração. Em relação à agógica, basicamente todos os três pianistas entendem as mudanças de frases como momentos de variação dos andamentos, porém o segundo e terceiro intérprete se aproximam mais dos

andamentos indicados. Nos andamentos médios escolhidos, nenhum deles segue a indicação, porém os segundo e terceiro intérprete se aproximam mais dela. Estes também mantêm uma estabilidade agógica maior, em relação a primeira intérprete. Nessa obra, é importante salientar também que a “diferença” parece ser proporcional com uma interpretação mais expressiva ao ouvido. Ortiz adota articulação levemente diferente do que está proposto, aplicando suaves apoios nas duas colcheias do quarto tempo dos compassos, como *tenuto*. Em relação à dinâmica a pianista realiza as indicações propostas. Moura Castro também mantêm um padrão de articulação diversificada, em relação à indicação na partitura. O pianista valoriza os finais das quadraturas, prolongando as articulações do terceiro tempo do quarto compasso (por exemplo, c. 3). Em relação à dinâmica este pianista mantêm um padrão próximo às indicações, porém com sutis diferenças, como ocorre nos cc. 9-10, citadas acima. Proença adota padrão de articulação mais próximo às indicações da partitura, embora se perceba também em alguns momentos, uma certa liberdade. Diferentemente com a dinâmica, Proença se distancia das indicações, principalmente no tocante da nuance geral indicada, em *pianissimo*. O pianista prefere manter uma realização mais presente, prevalecendo a dinâmica *piano* e *mezzo forte*.

4.2.3 Primeira Suite Brasileira: Saudosa Seresta

4.2.3.1 Agógica

4.2.3.1.1 Intérprete 1 - Andamento médio por trechos:

Cc. 1-12 (*Allegro Comodo*): ♩ = 137 (Indicação na partitura ♩ = 112)

Cc. 17- 31: ♩ = 123

Cc. 33-47: ♩ = 125

Cc. 49-60: ♩ = 127

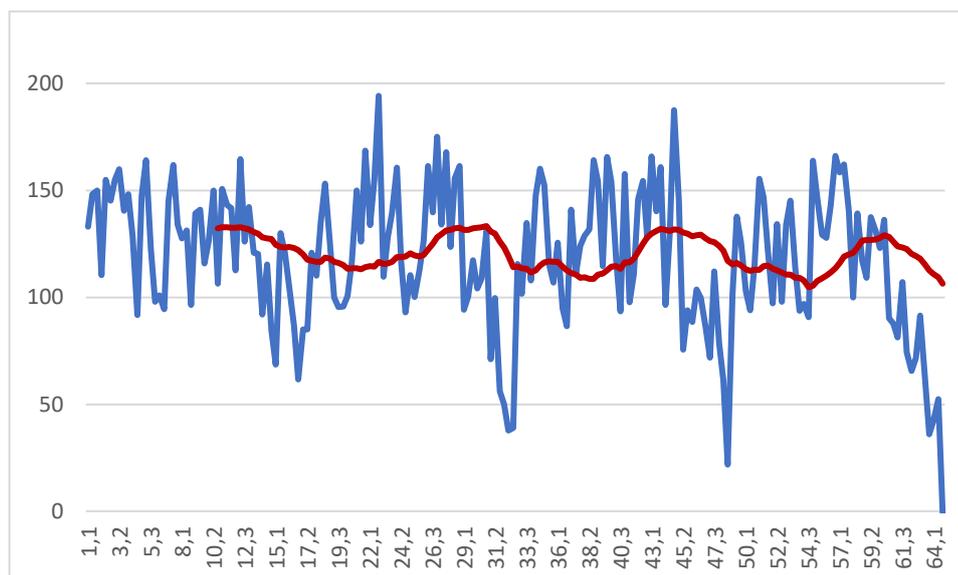


Figura 114: Primeira Suite Brasileira – Saudosa Seresta, Cristina Ortiz, Andamento (BPM).

A escuta desta interpretação mostra que Ortiz realiza a agógica indicada no texto, embora o andamento médio adotado esteja acima do indicado e submetido à condução das frases e ao *rubato*, tanto na seção A quanto na B. A realização do acompanhamento de maneira geral é feita com um maior rigor em relação a estabilidade rítmica, ficando a realização da condução melódica mais livre. O controle requerido à pianista pelas diferentes camadas de expressividade, pela independência entre as duas mãos na realização dos papéis de acompanhamento e solo, é realizado de maneira equilibrada. Em relação aos andamentos mais rápidos, comparando-se as outras duas interpretações, percebe-se no caráter, assim como no adotado pela mesma intérprete na *Velha Modinha*, um efeito mais leve e fluente. Ao observar as variações de andamento médio por trechos, percebe-se que a pianista adota na seção A (cc. 1-16) andamento mais rápido ($\downarrow = 137$) que o adotado na seção B ($\downarrow = 123$), sendo que este se mantém estável na terceira frase (B', cc. 33- 48). Na realização do A' (cc. 49-64) Ortiz adota andamento mais lento ($\downarrow = 127$) que a primeira vez. Ortiz também realiza o andamento dos dois últimos compassos da seção A de maneira a soarem como parte da seção B, não como uma finalização da seção A, o que se difere do realizado pelas outras duas interpretações. Isso talvez seja em função da indicação *crescendo* (\curvearrowright) nos cc.16 e 17, que sugere uma continuidade, em vez de retenção. O fraseado adotado pela pianista conduz as mudanças de velocidade de maneira variada, como mostra a linha de tendência do gráfico (Figura 114) na seção B (cc. 17-48). Esta escolha favorece a percepção do fraseado, dos picos dinâmicos, bem como da tendência temporal elástica, que uniformiza toda a realização do movimento nesta interpretação. Estas decisões revelam uma performance, em relação ao emprego do *rubato*, com

maior intervenção da intérprete na proposta das indicações desta expressividade no texto, que ao contrário, sugere uma maior estabilidade com o andamento.

4.2.3.1.2 Intérprete 2 - Andamento médio por trechos:

Cc. 1-12 (Allegro Comodo): ♩ = 91 (Indicação na partitura ♩ = 112)

Cc. 17- 31: ♩ = 96

Cc. 33-47: ♩ = 88

Cc. 49-60: ♩ = 91

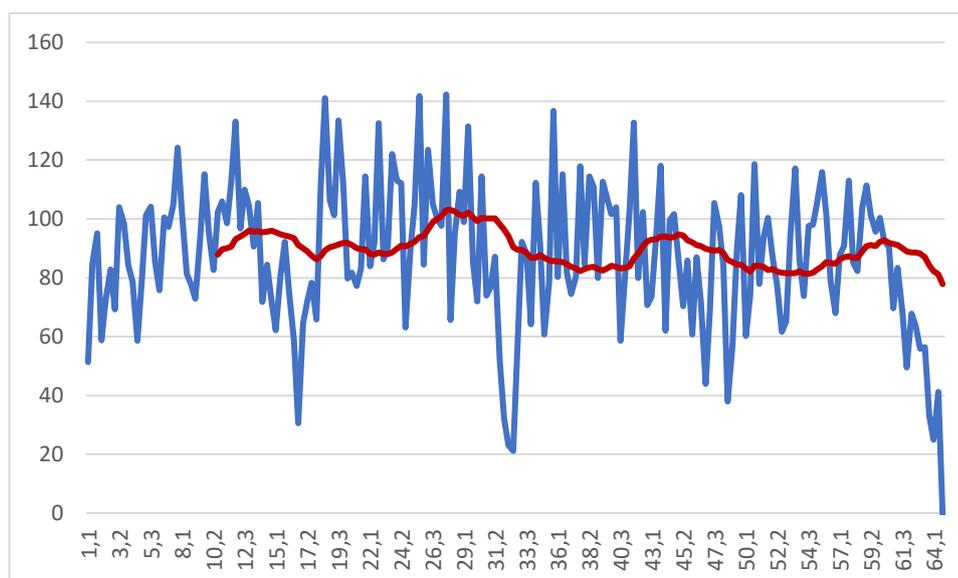


Figura 115: Primeira Suite Brasileira – Saudosa Seresta, Luiz de Moura Castro, Andamento (BPM).

Nesta interpretação, observa-se, em relação a Ortiz, uma maior uniformidade entre os andamentos médios adotados nas seções do movimento, embora Moura Castro também se utiliza do *rubato* para realização das frases. Em relação às indicações de andamentos na partitura, esta versão é mais lenta, porém, a escolhas por andamentos mais próximos entre as seções, com a exceção da seção B', revela uma proporção semelhante ao que está indicado no texto. Os andamentos médios adotados enfatizam no movimento um caráter mais melancólico, indo de encontro à atmosfera de saudade que sugere o título. Diferentemente de Ortiz, Moura Castro realiza a indicação *poco rit.*(c. 14) de maneira prolongada até os últimos compassos (cc. 15-16) da seção A, realizando de forma clara a divisão entre as duas seções (A e B). Esta divisão entre as quatro frases, no movimento, fica bem clara na escuta desta gravação e na linha do gráfico de andamento (Figura 115). Esta última salienta uma temporalidade adotada pelo

pianista submetida ao *rubato* e à condução do fraseado. Em relação aos andamentos médios adotados, Moura Castro realiza as duas seções A com andamento médio igual ($\text{♩} = 91$) e, na seção B, realiza a terceira frase (cc. 33-48) com andamento médio mais lento em relação à segunda frase (cc. 17-32).

4.2.3.1.3 Intérprete 3 - Andamento médio por trechos:

Cc. 1-12 (Allegro Comodo): $\text{♩} = 102$ (Indicação na partitura $\text{♩} = 112$)

Cc. 17- 31: $\text{♩} = 124$

Cc. 33-47: $\text{♩} = 122$

Cc. 49-60: $\text{♩} = 97$

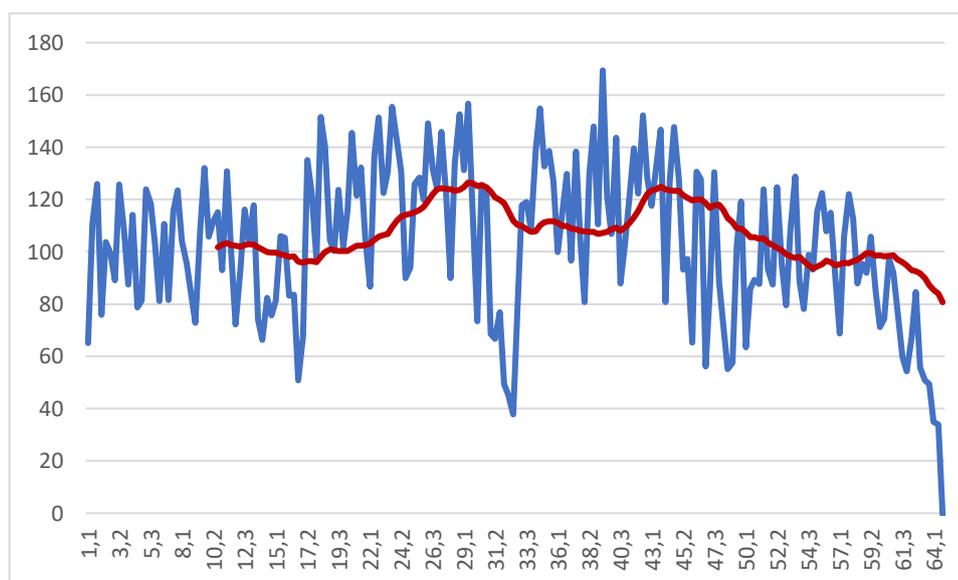


Figura 116: Primeira Suite Brasileira – Saudosa Seresta, Miguel Proença, Andamento (BPM).

Nesta versão, bem como na Ortiz, observa-se um maior contraste do andamento médio entre as seções, porém, como na de Moura Castro, Proença mantém andamento médio mais lento nas seções A e A' e andamento mais rápido nas seções B e B'. Proença também realiza *poco rit.* indicado no c. 14 de maneira prolongada até o c. 16, separando as seções como mostra o gráfico (Figura 116). Em relação as outras indicações de agógica (cc. 31, 32, 48, 49), Proença realiza todas, sendo a do c. 48 realizada de maneira mais discreta, o que pode ser observado no gráfico. Em comparação com os outros gráficos de andamento deste movimento, podemos observar que somente no de Ortiz aparecem os três declínios (cc. 16, 32, 48) mais acentuados, entre as seções, sendo que a primeiro deles (c. 16) de maneira mais discreta. Isto confirma as

indicações de agógica como delimitadores da estrutura formal e que todos os intérpretes seguem estas indicações de maneira diversificada. Proença realiza *rubato* na condução melódica das frases, como mostra a linha de tendência, mantendo uma maior estabilidade com os acompanhamentos, ora na mão direita (seção A) ora na mão esquerda (seção B). Esta agógica acompanha a construção do fraseado, procedimento comum adotado de maneira diversificada pelos três intérpretes.

4.2.3.2 Articulação

4.2.3.2.1 Intérprete 1

Ortiz segue indicações de articulação presentes na partitura, de maneira a valorizar a realização do contraponto, destacando em momentos diferentes as diferentes vozes presentes na textura. Em especial chama atenção a realização *cantando* da linha melódica na mão esquerda (seção A), e a condução da construção da primeira frase (cc. 1-16). A pianista ainda emprega na realização das terças (acompanhamento) uma delimitação da voz superior nesta seção. Na seção B (cc. 17-48), percebe-se uma valorização da linha dos baixos, do soprano e das intervenções da voz superior dos blocos de sextas (cc. 24, 30) e da voz tenor (cc. 25, 29), bem como do uso das articulações (ligadura e *staccato*) para salientarem a agógica indicada e o fraseado. Ortiz salienta a sonoridade que remete ao violão, bem como conduz as linhas melódicas de forma a evocar de maneira leve as serenatas cariocas.

4.2.3.2.2 Intérprete 2

Nesta interpretação observa-se uma realização da articulação como indicada na partitura, com exceção do c. 32, onde o pianista realiza o acorde do segundo tempo, de maneira arpejada. Em termos de equilíbrio sonoro, Moura Castro adota entre as duas mãos uma valorização da linha melódica e da linha dos baixos, suavizando o contraponto das vozes do meio. Estas escolhas tornam clara a percepção da atmosfera da *canção* e do acompanhamento que evoca um violão articulado suavemente. Além disto, Moura Castro imprime, principalmente na seção B' (cc. 33-48) uma sonoridade intimista que valoriza a delicadeza da textura.

4.2.3.2.3 Intérprete 3

Proença adota articulação indicada na partitura bem como as indicações de pedal, que entre os cc. 31 e 32, produzem um efeito sonoro que contrasta com o restante do movimento de pedalização harmônica, em função choque na harmonia. Proença realiza um equilíbrio sonoro uniforme, onde se percebe a valorização da linha melódica, baixos e das vozes do acompanhamento. Na seção A (cc. 1-16) as terças na mão direita são enfatizadas, embora predomine a linha melódica da mão esquerda, obedecendo a indicação *cantando*. Na seção B (cc. 17-49), ouve-se bem a condução melódica do soprano, bem como a linha dos baixos e as intervenções na voz tenor. De maneira geral, a articulação adotada pelo pianista, em função das escolhas de agógica e dinâmica, mantém um caráter natural do próprio piano, tornando sua versão da obra mais pianística, em relação a perspectiva sonora possível do violão.

4.2.3.3 Dinâmica

4.2.3.3.1 Intérprete 1

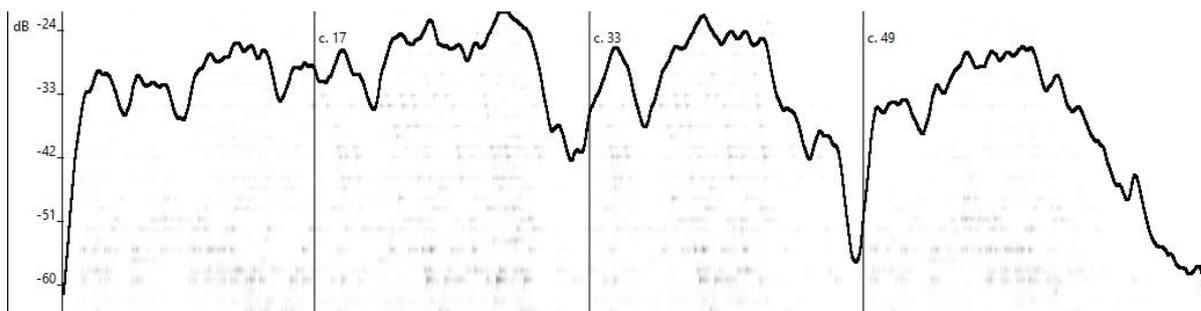


Figura 117: Gráfico de intensidade, *Saudosa Seresta*, Cristina Ortiz.

Nesta interpretação observa-se uma realização dinâmica frasal, o que contribui para a percepção das diferentes seções no decorrer do movimento. Ortiz segue, em parte, as poucas indicações da partitura. A realização da primeira frase (c. 1-16) começa em torno do *mezzo forte* (*mf*) e mantém-se estável até o c. 12, não sendo perceptível a realização da indicação *cresc.* (c. 5). O pico dinâmico da primeira frase acontece na cabeça do c. 13, o que pode ser observado no gráfico de intensidade (Figura 117). Esta é a única interpretação nesta análise, que realiza a indicação *crescendo* (\leftarrow) no c. 16.

No início da seção B (cc. 17-32) observa-se uma dinâmica mais intensa, aproximadamente *forte*, que acompanha o contorno frasal, com o pico dinâmico na cabeça do

c. 30, reforçando a nota mi, no baixo. O contorno do fraseado inicial (cc. 17-24) com a dinâmica contornando a quadratura, na qual a pianista realiza um *crescendo* contínuo até o terceiro compasso de cada uma, e em seguida, decresce. No final da segunda frase, embora não esteja indicado, a pianista realiza *diminuendo* juntamente com a realização agógica entre os cc. 31 e 32, tornando-o mais enfático. No início da seção B' (cc. 33-48) Ortiz mantém intensidade dinâmica semelhante a realizada no início da seção B. A pianista realiza *crescendo* progressivo, de quatro em quatro compassos entre os cc. 33-40, chegando no pico dinâmico no c. 43, que se mantém até o c. 45, de onde se inicia um *diminuendo* contínuo até o final do c. 48. Esta escolha se difere da indicação *diminuendo* (*dim.*) um pouco mais a frente, a partir do c. 47.

Na seção A' (cc. 49-64), a pianista adota dinâmica semelhante à da primeira vez, realizando *crescendo* progressivo em degraus (de quatro em quatro compassos) que vai até a cabeça do c. 57, de onde se inicia um *diminuendo* contínuo final até o c. 64. Diferentemente o que está proposto a indicação (*dim.*) a partir do c. 63.

4.2.3.3.2 Intérprete 2

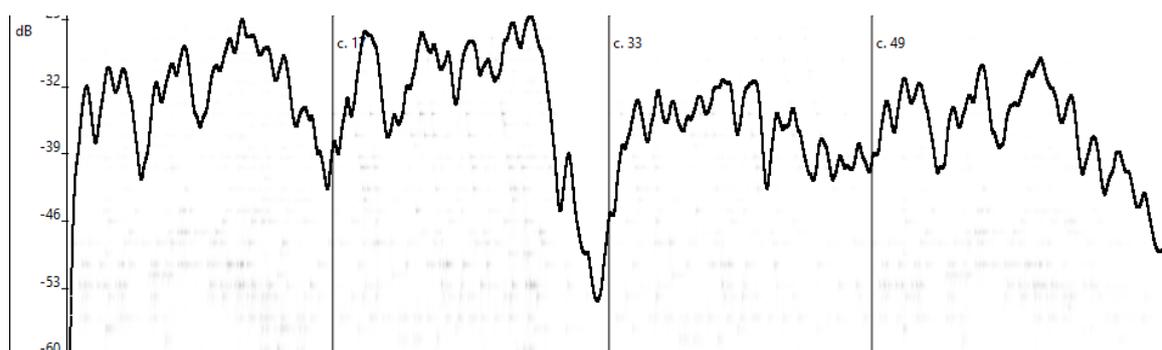


Figura 118: Gráfico de intensidade, Saudosa Seresta, Luiz de Moura Castro.

Nesta interpretação observa-se um distanciamento em relação a realização das indicações de dinâmica presentes na partitura. Moura Castro realiza a seção A (cc. 1-16) com dinâmica em torno de *forte* e não adota as indicações de *crescendo* (*cresc.*, \llcorner , cc. 5 e 16 respectivamente). Ao contrário, as primeiras notas no fraseado da mão esquerda de cada quadratura (cc. 1-12) são articuladas com dinâmicas progressivamente menores, como mostra o gráfico (Figura 118). No c. 16, o pianista diminui a intensidade no final, concluindo a seção A.

Na segunda frase da seção B (17-32), Moura Castro inicia em dinâmica inferior à indicada na partitura (*f*, c. 17) e adota a cada segmento de quatro compassos um recomeço da

dinâmica *piano*, que parece diminuir progressivamente, lembrando procedimento frasal adotado na seção A. Nestes segmentos, o pianista começa em dinâmica piano e cresce entre o terceiro e o quarto compasso, retomando o processo no segmento seguinte. como mostra o gráfico. Moura Castro, a partir do terceiro segmento (c. 25), conduz o fraseado sustentando a tensão até o clímax dinâmico (nota mi no baixo, c. 30) sem exageros. Em seguida o pianista diminui de maneira contínua juntamente com a agógica indicada (*allarg.* e *poco rit.*, c. 31 e 32, respetivamente). Na terceira frase, na seção B' (cc. 33-48), percebe-se a realização de uma dinâmica mais suave, aproximadamente *pianissimo* (*pp*), mantendo uma sonoridade mais presente na linha dos baixos. A realização da seção funciona como um eco da anterior.

Na seção A' (cc. 49-64) Moura Castro adota dinâmicas diferentes entre as duas mãos e mantém a realização do contorno dinâmico do fraseado. Percebe-se claramente uma ênfase dinâmica na linha dos baixos e, diferentemente da dinâmica indicada no c. 63 (*dim.*), o pianista realiza *crescendo* juntamente com *rallentando molto* (*rall. molto*, c. 63) na linha dos baixos.

4.2.3.3.3 Intérprete 3

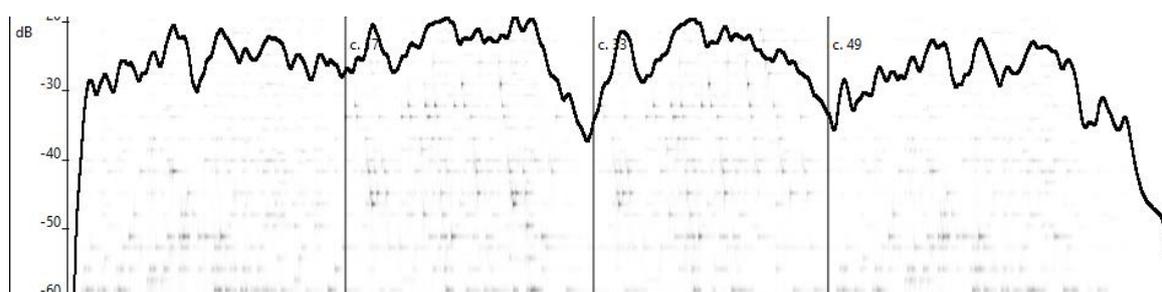


Figura 119: Gráfico de intensidade, Saudosa Seresta, Miguel Proença.

Nesta interpretação observa-se uma proximidade entre as escolhas dinâmicas do intérprete com as indicações na partitura. Proença inicia a primeira frase (cc. 1-16) em *piano* (*p*), mantendo uma dinâmica independente entre as duas mãos, que contorna o fraseado, estável, valorizando a linha melódica na mão esquerda. Diferentemente de Moura Castro, Proença, ao realizar cada segmento faz de um *crescendo* (*cresc.*), como está indicado na partitura, a partir do c. 5. Proença o realiza de maneira contínua até o c. 7, que em seguida decresce, concluindo o segundo segmento. A partir do c. 9, Proença retoma dinâmica anterior e a sustenta até o c. 13, concluindo a primeira frase (c. 16) em *decrecendo*.

Na segunda frase (cc. 17-32), Proença adota inicialmente dinâmica mais intensa, aproximadamente *forte*, como está indicado no c. 17. O segundo segmento (cc. 21-24) é

realizada com dinâmica ainda mais intensa. Entre os cc. 25-32, o pianista retoma dinâmica antecedente, conduzindo até o c. 30. Em seguida, Proença realiza *diminuendo* não indicado, juntamente com a realização da agógica indicada (*allarg.* e *molto rit.*, cc. 31-32). Na terceira frase (seção B', cc. 33-48), Proença, semelhante à Moura Castro, inicia em dinâmica mais suave, em relação à início da seção B.

Na seção A', Proença adota procedimento de dinâmica inicial (Seção A), e conclui o movimento realizando *diminuendo* indicado (*dim.* c.63).

4.2.4 Considerações interpretativas

4.2.4.1 Velha Modinha

No primeiro movimento da suíte, a indicação *Moderato* $\text{♩} = 84$ sugere, assim como no terceiro movimento, um andamento moderato mais lento, quase *andante* que, a meu ver, reflete uma conexão com o adjetivo *velha* presente no título, assim como ocorre no último movimento. Além disto, as indicações de agógica, respirações e *rubato* por extenso nos finais e inícios de frases (fermatas, *ritardando*, *a tempo*) e no decorrer do movimento contribuem para uma concepção calma e estável do *moderato* em equilíbrio com as indicações de dinâmica em arco. A indicação *a tempo* (cc. 4 e 20) fortalece a concepção de uma realização estável e calma do andamento o que, quando executados, delimitam também a estrutura formal (frases) do movimento proporcionando coesão.

As indicações articulação (ligaduras e *portato*) em concomitante com a agógica e a dinâmica, proporcionam estabilidade sonora à sua realização. Por outro lado, a indicação *f cantando* (c. 1) que valoriza a realização da condução melódica, pode induzir o intérprete à atmosfera da canção popular, das *modinhas* acompanhadas pelo violão, que sugerem maior liberdade na sua realização.

Figura 120: *Velha Modinha, Primeira Suite Brasileira para Piano.*

As intervenções de caráter sonoro violonístico (Figura 120) podem ser valorizadas, tanto em dinâmica quanto em agógica, de maneira a contrapor a uma realização mais estável das outras camadas (andamento, articulação e dinâmica). Este conjunto sonoro, que prevalece em toda obra, tende a revelar um refinamento na interpretação da obra que se contrapõe a uma realização desta de maneira uniforme. A análise das gravações sugere que a realização do movimento pode conceber diferentes leituras, sem perder sua identidade. Tanto uma interpretação mais intimista (Moura Castro) quanto outra mais externalizada (Ortiz) atendem lados que se dialogam dentro da concepção da Modinha.

4.2.4.2 *Suave Acalanto*

Neste movimento, a indicação de andamento ($\text{♩} = 66$) parece ser muito rápida, considerando a análise das gravações e o próprio caráter do acalanto. Isto mostra uma intenção composicional de maior fluência temporal na realização do movimento. Por outro lado, o compositor não indica mudanças de agógica, o que sugere uma realização do andamento indicado mais estável. Desta maneira, considerando a análise das gravações, propomos andamentos próximos da $\text{♩} = 46$, de maneira a valorizar a estabilidade inerente do caráter suave deste andamento e proporcionar tempo para a realização do fraseado de maneira calma. A realização de andamento mais lento, como acontece com a intérprete 1, em função da maneira como a realiza, a pianista consegue equilibrar o fraseado e ao mesmo tempo realizar o caráter, embora isto exija um maior controle pelo pianista. A escolha de um andamento médio mais lento e estável pode proporcionar uma realização mais tranquila das frases e das respirações. Ao experimentar o andamento indicado na partitura, percebe-se uma necessidade de maior

intensidade na realização do *rubato* e na variação de andamentos, para que se perceba as respirações, tornando seu efeito menos suave do que quando tocado num andamento mais lento. Em relação às indicações de articulação e respiração na partitura, percebe-se uma estabilidade rítmica, tanto na mão esquerda quanto na direita, variando somente na articulação (ligaduras) nos cc. 17 e 19. Esta condição abre espaço para realização do movimento com suave *rubato* e pedal *una corda* indicado, de maneira a diluir a previsibilidade rítmica e ambientar suavemente a realização da textura. As indicações de dinâmica funcionam bem, tal qual estão indicadas, pois contribui para a ênfase do caráter suave (*pianissimo*) e da delimitação das seções, além de intensificar seu contorno melódico (cc. 8-12).

4.2.4.3 Saudosa Seresta

Neste movimento, o andamento indicado *Allegro comodo* ♩ = 112 atende à realização do caráter saudoso e seresteiro, pois, quando executado, não soa lento e nem tão rápido, mas, natural, como sua realização na música popular. Em termos de realização da articulação, a ideia, inspirada na análise das gravações, é de enfatizar a linha dos baixos, utilizando-se de agógica e dinâmica, buscando um efeito de maior liberdade e presença sonora. Para isto, é necessário utilizar-se de balanço dinâmico contrastante entre as vozes da melodia, baixo e recheio. As interpretações analisadas oferecem duas principais propostas de atmosfera dentro do movimento; uma mais intimista, utilizando-se de pedal *una corda* (intérprete 2) e valorizando andamento mais estável, os inícios e conclusões dos fraseados, de maneira suave. A segunda maneira, mais aberta (intérprete 3), valorizando a realização de uma maior movimentação agógica e dinâmica na condução dos fraseados. Em termos de realização da dinâmica, as indicações na partitura atendem à realização da condução melódica da escrita. A economia de indicações neste movimento sugere uma possível liberdade ao intérprete, tanto na escolha da dinâmica inicial quanto no desenvolvimento desta no decorrer das seções. Nossa proposta, considerando o caráter proposto no título, o seu efeito sonoro, a imagem construída do compositor, a dedicatória familiar, é adotar uma dinâmica mais suave na seção A, valorizando a linha melódica na mão esquerda, contrastando com uma dinâmica mais intensa e expressiva na seção B, como indica a dinâmica *forte* (c. 17).

4.3 Sonata Breve

Intérprete 1 – Miguel Proença

Intérprete 2 – Sérgio Monteiro

Intérprete 3 – Karin Fernandes

4.3.1 Primeiro movimento – Enérgico

4.3.1.1 Agógica

4.3.1.1.1 Intérprete 1 - Andamento médio por trechos:

Cc. 1-10 (Enérgico): ♩ = 46 (indicação do texto: ♩ = 66)

Cc. 15-22 (Tranquilo): ♩ = 78 (indicação do texto ♩ = 76)

Cc. 23-28: ♩ = 76

Cc. 31-38 (1º Tempo): ♩ = 44 (indicação do texto: ♩ = 66)

Cc. 43-59: ♩ = 46

Cc. 60 -70 (Agitato ♩ = ♩): ♩ = 63

Cc. 80-92: ♩ = 53

C. 95 (Andante): ♩ = 55

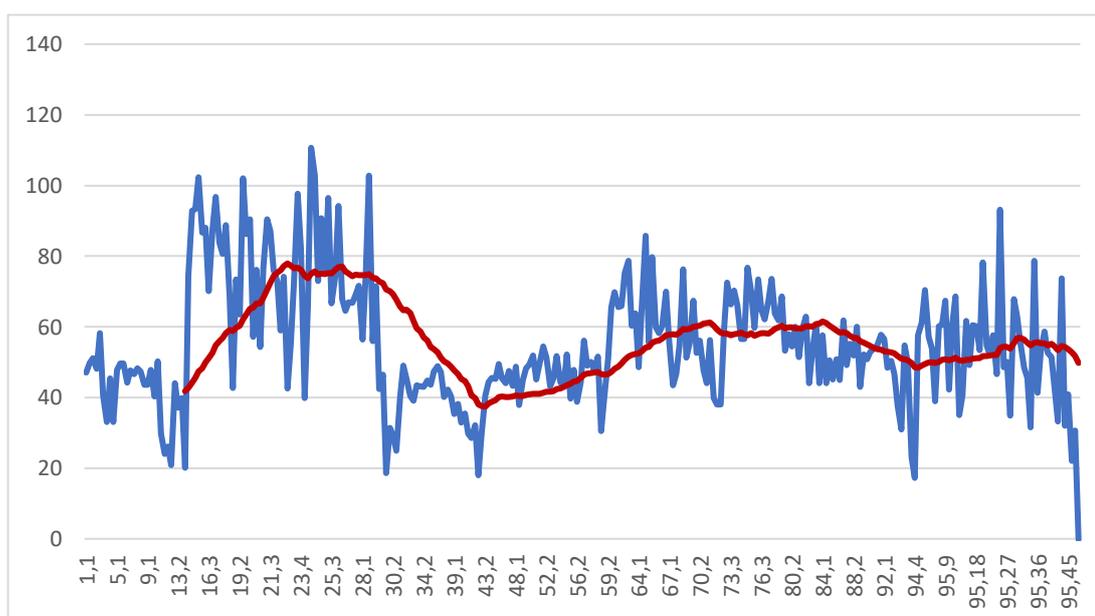


Figura 121: Andamento (BPM), Sonata Breve, primeiro movimento, Miguel Proença.

Nesta interpretação observamos uma diferença acentuada na escolha de andamento da primeira seção da exposição em relação à indicação na partitura e à escolha dos outros

intérpretes. Além do andamento mais lento, não percebemos o compasso 6/8 acentuado em dois, mas sim em seis (como dois ternários). A proposta de andamentos pelo compositor aponta para uma coesão temporal entre os dois temas, não um contraste. Assim, as escolhas de andamento podem interferir na percepção da métrica e do caráter temático. Nesta interpretação percebemos o enérgico, através da ênfase das colcheias, porém a velocidade mais lenta diminui a energia e o vigor do impulso inerente ao tema. Por outro lado, Proença aproveita o andamento escolhido para valorizar as indicações de expressividade que realçam os finais de frases, como “*pesante*” (cc. 3-4) e o caráter misterioso presente no cc. 10-14, fazendo uma conexão calma entre os temas A e B. Escuta-se também uma variação entre momentos de flexibilidade (*rubato*) e rigor de andamento no decorrer da primeira seção e de todo movimento, como mostram as oscilações no gráfico da Figura 121.

Na segunda seção (cc. 15-22, *Tranquilo*), Proença realiza andamento médio $\text{♩} = 78$, ficando ligeiramente mais rápido em comparação à primeira seção, considerando a proposta de andamentos da partitura. O equilíbrio resultante das escolhas de andamento nesta interpretação, na exposição dos dois temas, torna a percepção dos caracteres (enérgico e tranquilo) contrastantes, embora o pianista não siga as indicações de andamento. Ao longo da segunda seção temática, Proença tende a terminar as frases com *rubato*.

Proença realiza a transição (cc. 23-30), mantendo o andamento médio da seção anterior e explorando mais as indicações de intensidade sonora, como está indicado no c. 24 (*cresc. e animando*), o que tem como objetivo conduzir ao primeiro pico sonoro (c. 28). Embora não se perceba o *animando* e o *precipitando* neste trecho (não ocorre aceleração do andamento), percebemos na gravação o caráter intenso da passagem. O c. 30 é realizado dentro de um andamento mais lento, em relação ao que o antecede, contribuindo para projeção do caráter misterioso e para realização clara das fusas, em *forte*.

O desenvolvimento (cc. 31-59) é realizado num andamento médio mais lento ($\text{♩} = 44$), em relação ao *1º tempo*, podendo se ouvir claramente o contraponto entre as oitavas na mão esquerda e os blocos da direita. Proença mantém sua proposta inicial na primeira parte do desenvolvimento, de concentrar o foco do caráter enérgico na projeção sonora (articulação e dinâmica). Na ponte (cc. 38-42) há uma leve desaceleração no andamento, o que contribui para a mudança de atmosfera que caracteriza a segunda parte do desenvolvimento, correspondendo com a agógica indicada “*all.*” (*allargando*) no c. 41. Na segunda parte do desenvolvimento (cc. 43-59), o pianista mantém regular o andamento em torno de $\text{♩} = 46$, interpretando o *cresc. e anim. poco a poco* (c. 50) sem aceleração, deixando esta acontecer após o c. 59.

A recapitulação (cc. 59-94) ganha dois andamentos médios. No primeiro trecho medido (cc. 60-70), o pianista mantém a $\downarrow = 63$ (*agitato*), e no segundo (cc. 80-92), a $\downarrow = 53$. Esta realização mostra uma desaceleração progressiva em direção à *coda*, a partir do c. 80. Embora o pianista realize o *pesante* (c. 72) na forma da desaceleração descrita, ele mantém os compassos seguintes (cc. 73-78) com andamento anterior (*agitato*). Proença interpreta a indicação *cresc. e animando poco a poco* (c. 78) como uma manutenção do segundo andamento com rigor. Embora não estejam indicadas estas mudanças de andamentos, elas se encaixam na estruturação formal e no fluxo do trecho. Além disso, o segundo andamento permite a execução do motivo temático básico em oitavas (c. 80), de forma que soem de maneira enérgica e brilhante.

A *coda* (c. 95) segue com andamento médio ($\downarrow = 55$) próximo ao da seção anterior. Proença toma liberdade para variar o contorno temporal das frases do *Andante*, utilizando-se do rigor do andamento no início da escrita coral e dos *ritenutos*, nos finais das frases, libertando-se do pulso regular nos ataques do motivo temático básico em oitavas, em *fortissimo* (*ff*). Esta decisão confere liberdade temporal à seção, o que se conforma à indicação *ad libitum* no c. 95.

4.3.1.1.2 Intérprete 2 - Andamento médio por trecho:

Cc. 1-10 (Enérgico): $\downarrow = 52$ (indicação do texto: $\downarrow = 66$)

Cc. 15-22 (Tranquilo): $\downarrow = 67$ (indicação do texto $\downarrow = 76$)

Cc. 23-28: $\downarrow = 90$

Cc. 31-38 (1º Tempo): $\downarrow = 66$ (indicação do texto: $\downarrow = 66$)

Cc. 43-59: $\downarrow = 63$

Cc. 60-70 (*Agitato* $\downarrow = \downarrow$): $\downarrow = 81$

Cc. 80-92: $\downarrow = 55$

C.95 (*Andante*): $\downarrow = 45$

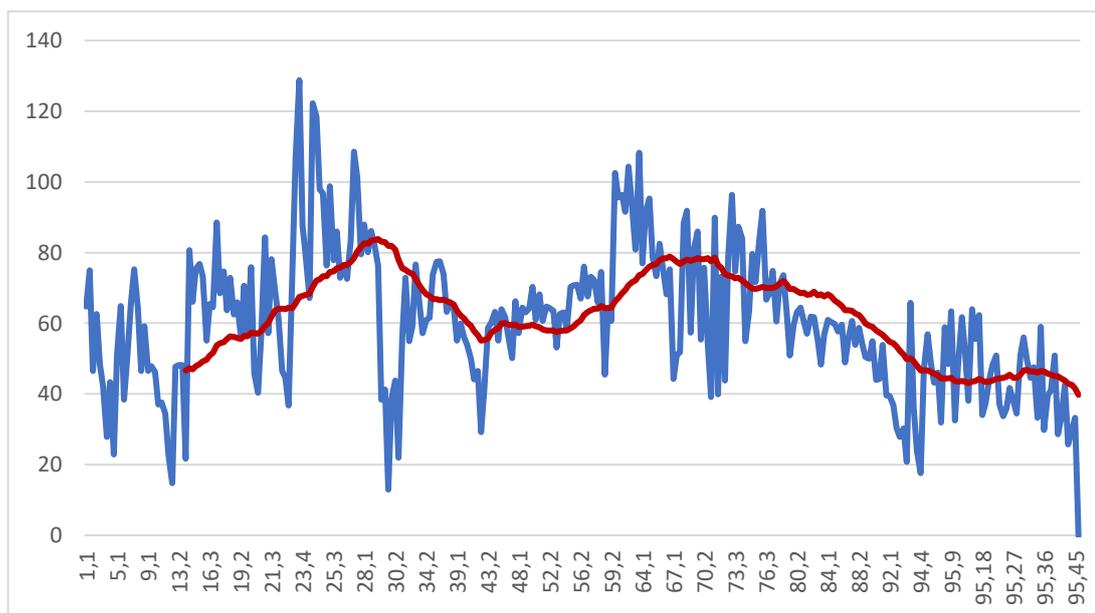


Figura 122: Andamento (BPM), Sonata Breve, primeiro movimento, Karin Fernandes.

Nesta interpretação, inicialmente, percebemos uma concordância na realização temporal da exposição do primeiro movimento em relação às indicações de andamento da partitura. Embora os andamentos médios escolhidos por Fernandes (Enérgico: $\downarrow = 52$ e Tranquilo: $\downarrow = 67$) estejam abaixo do indicado na partitura, em termos de proporção entre as duas seções eles se mostram próximos a proposta composicional. Em relação à realização da métrica 6/8 na primeira parte, percebemos a acentuação dupla de maneira bem sutil, que não interfere no senso de propulsão rítmica. Ouvimos também a realização do *un poco rit. e pesante* (c. 3) e a realização da sextina no final do c. 4 em andamento mais lento em relação ao *a tempo* (c. 5). A pianista também segue as indicações de agógicas propostas entre os cc. 10-14, fazendo a transição ao segundo tema de maneira a ressaltar o caráter *misterioso* nos dois compassos que antecedem o *Tranquilo*.

Na segunda seção da exposição, a pianista projeta um caráter calmo, o que pode estar relacionado ao equilíbrio entre os dois andamentos e às escolhas de articulação e fraseado. Nesta seção, Fernandes procura manter o pulso regular e o fluxo entre as primeiras frases (cc. 15-18), realizando um pequeno *rallentando* apenas no c. 20, o que resulta numa delimitação temporal em relação à transição (cc. 23-30) a seguir. A pianista inicia a transição em um andamento médio ($\downarrow = 90$) bem mais rápido em relação ao anterior. Assim não percebemos o *animando* indicado no c. 24, mas sim pequenos *acelerandos* nos terceiros tempos do 5/4 (cc. 23-24), gerando impulsos que agitam o fluxo. Além disto, o *precipitando* indicado no c. 26 é projetado mais a frente, nas tercinas do c. 27. Fernandes mantém a regularidade no andamento

mais lento, em relação ao precedente, dentro do c. 30, realizando a conexão com o desenvolvimento de maneira tranquila. Embora neste trecho de transição não se perceba um alinhamento entre as indicações de agógica da partitura e esta interpretação, os andamentos escolhidos até este momento acabam refletindo uma performance que delimita claramente a estrutura formal do movimento.

Fernandes inicia a primeira parte do desenvolvimento com o andamento médio indicado na partitura (1º tempo: ♩ = 66) e, desta vez, podemos perceber melhor o pulso do compasso 6/8 em dois, tornando suave a projeção do contraponto (cc. 33-37) entre as linhas dos baixos em oitavas na mão esquerda e os blocos da mão direita. Na ponte para a segunda parte do desenvolvimento (cc. 38-42), a pianista mantém o andamento regular até o c. 41, realizando a indicação *all.* (*allargando*) do c. 41. A mudança de atmosfera entre as duas seções é feita de maneira equilibrada. A segunda parte do desenvolvimento é realizada num andamento (♩ = 63) um pouco abaixo do *Enérgico*, e de forma a mantê-lo estável até o c. 55, a partir do qual a intérprete realiza um *cresc. e animando poco a poco*, conforme indicado anteriormente no c. 50, direcionando ao segundo ponto culminante do movimento, no c. 59.

Na recapitulação se inicia um novo andamento (*agitato*: ♩ = 81) a partir do c. 60, embora a indicação de *agitato* esteja no c. 59 na partitura, o que pode gerar uma ambiguidade formal. Proença e Fernandes delimitam claramente a nova seção a partir do c. 60. Com andamento rápido, Fernandes realiza, de forma clara e precisa, a linha das oitavas paralelas na mão esquerda, criando uma atmosfera que remete à tensão de um transe ritualístico, além de conferir brilho e energia à passagem. A estabilidade do andamento é entremeada por alargamentos temporais (*pesantes*) nas sextinas (cc. 69, 71 e 72), que provocam elasticidade e maior tensionamento. Na transição (cc. 73-79), a pianista mantém o andamento mais rápido em direção ao c. 75, ponto culminante, de onde ela inicia uma transição temporal (desaceleração), que estabelecerá um novo andamento (♩ = 55) a partir do c. 80. Fernandes mantém o novo andamento estável até o c. 90, de onde se desacelera novamente em direção à *coda*.

A escolha por um andamento mais calmo (♩ = 45) no *Andante* final promove uma caracterização expressiva que evoca uma atmosfera trágica. Ao contrário de uma liberdade temporal sem a presença do andamento estável, esta interpretação organiza coesa e progressivamente toda diluição temporal final.

4.3.1.1.3 Intérprete 3 - Andamento médio por trechos:

Cc. 1-10 (Enérgico): ♩ = 54 (indicação do texto: ♩ = 66)

Cc. 15-22 (Tranquilo): ♩ = 81 (indicação do texto ♩ = 76)
 Cc. 23-28: ♩ = 89
 Cc. 31-38 (1º Tempo): ♩ = 57 (indicação do texto: ♩ = 66)
 Cc. 43-59: ♩ = 65
 Cc. 60-70: ♩ = 83
 Cc. 80-92: ♩ = 56
 C.95: ♩ = 63

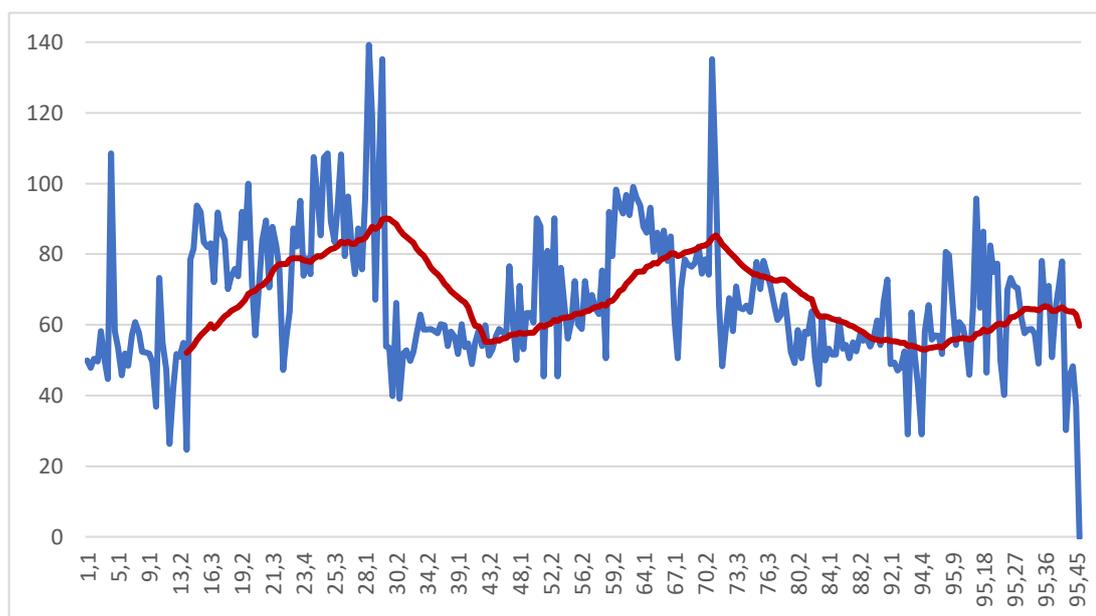


Figura 123: Andamento (BPM), Sonata Breve, primeiro movimento, Sérgio Monteiro.

Monteiro realiza a primeira seção da exposição temática (*Enérgico*) com andamento médio ♩ = 54. A escolha abaixo da indicação na partitura, assim como os intérpretes anteriores analisados, mostra uma tendência geral interpretativa pela escolha de andamentos mais lentos em relação à partitura. Nesta interpretação há uma estabilidade do andamento, embora haja uma leve aceleração entre os cc. 7-8 e uma desaceleração no c. 9. Percebe-se também a realização do compasso 6/8 em dois. Na transição (cc. 10-14), o pianista atrasa a indicação de *allarg.* (c. 11), para os cc. 13-14, preparando a mudança de ambientação e reforçando o caráter misterioso da passagem.

O início da segunda seção (*Tranquilo*) é realizado em andamento ♩ = 81, acima do indicado na partitura. Neste ponto salientamos que, assim como acontece na interpretação de Proença, há uma diferença na proporção de andamentos entre a primeira e segunda parte da exposição se comparado às indicações na partitura. O resultado destas escolhas é a realização

de um caráter menos calmo no *Tranquilo*, se comparado à proposta de Fernandes. Monteiro também mantém o andamento estável no *Tranquilo*, realizando o fraseado indicado, com uma leve diluição temporal no c. 20. A partir do c. 23, inicia-se um andamento mais rápido ($\downarrow = 89$), no qual o pianista realiza maiores variações agógicas, seguindo as indicações no c. 24 (*animando*) e no c. 26 (*precipitando*). O c. 30, com função e caráter (misterioso) semelhantes aos dos cc. 13-14 e 41-42, é realizado de maneira estável, embora esteja num andamento mais lento em relação ao que o antecede. Esta escolha antecipa o caráter ansioso do que vem a seguir no desenvolvimento e mostra uma conexão temporal na realização da sextina, no final do compasso.

Monteiro segue no desenvolvimento com andamento $\downarrow = 57$, assim como Fernandes, um pouco mais rápido que o andamento inicial. Mantém-se a estabilidade de andamento, com aceleração nos cc. 33-34, e uma retomada do andamento a partir do c. 37, que se mantém regular na transição (cc. 38-42). O *all.* (*allargando*) indicado no c. 41 é ignorado. A segunda parte do desenvolvimento (cc. 43-59) ganha mais movimento ($\downarrow = 65$), mantendo-se o andamento estável e com leve aceleração a partir do c. 55 em direção ao c. 59.

Se compararmos os andamentos da primeira e segunda parte do desenvolvimento, Monteiro e Proença, escolhem andamentos mais rápidos na segunda parte, em comparação com Fernandes, tornando a percepção da realização do caráter inerente da escrita, menos misteriosa. Com relação ao caráter da exposição (*Enérgico-Tranquilo*) e o equilíbrio entre os andamentos indicados, a escolha mais natural para a segunda parte do desenvolvimento é de um andamento também mais rápido, como ocorre da primeira vez. O compositor não propõe nenhuma agógica ou andamento após o *allargando* (*all.*) (c. 41), sugerindo uma liberdade ao intérprete de retomar ou não o andamento do enérgico, a partir do c. 43. Fernandes, ao contrário, opta por um andamento mais lento, deixando para acelerar em direção ao *Agitato* a partir do c. 50, como está indicado. A escrita da segunda parte do desenvolvimento é mais intensa que a da segunda ideia temática (*Tranquilo*); os pedais e a indicação de agógica sugerem um controle da velocidade, de maneira a proporcionar maior tensão na construção do ponto culminante sonoro mais intenso do movimento no c. 59, em *fortissimo* (*fff*).

Monteiro adota um andamento médio ($\downarrow = 83$) na primeira parte (cc. 60-70) da recapitulação mais rápido em relação aos intérpretes anteriores. Além disso, o pianista mantém andamento estável, suavizando o *all. un poco* (c. 66) no decorrer do trecho, que pode ser sentido mais no c. 67, sendo que logo em seguida o pianista retoma o andamento. O *pesante* indicado na metade do c. 72 fica mais evidente, embora também seja discreto. As escolhas de agógica e andamento por esta interpretação proporcionam energia para a percepção das oitavas paralelas

no início da seção, contribuindo para a percepção do vigor destas. Por outro lado, o trecho entre os cc. 73-80, perde intensidade expressiva nos acordes (trovões) da mão direita, talvez em função da manutenção do rigor com o andamento empregado na passagem. Entre os cc. 80-92, Monteiro realiza andamento médio $\text{♩} = 56$, mantendo o andamento estável. Nesta parte, salientamos uma unidade de conceção temporal entre as três interpretações analisada. Há uma pequena desaceleração entre os cc. 83-84, onde o pianista respira para continuar caminhando com rigor no andamento em direção à *coda*. O pianista realiza, a partir do c. 92 uma desaceleração, construindo de forma progressiva a diluição do andamento sugerido pelas indicações de fermatas (c. 94).

O *Andante* final é realizado por Monteiro com andamento médio ($\text{♩} = 63$) mais rápido em comparação às demais interpretações. Observamos um alinhamento interpretativo com Proença, na maneira como Monteiro realiza o tema melódico de maneira regular, evocando a ideia de um coral, ao mesmo tempo em que toma mais tempo para realizar as interjeições em forte e fortissimo. O pianista realiza o final do c. 95, desacelerando e diminuindo (*morrendo*) progressivamente, embora não haja indicação de agógica final.

4.3.1.2 Articulação

4.3.1.2.1 Intérprete 1

Nesta interpretação observamos um cuidado do intérprete em seguir as indicações de articulação propostas na partitura, embora podemos também encontrar momentos onde há divergência.

Na apresentação da exposição temática, embora o pianista articule a textura conforme a partitura propõe, percebe-se o Enérgico menos vigoroso. Isto talvez ocorra em função do andamento empregado. Já na transição (cc. 10-14), podemos perceber o caráter misterioso presente na realização das ligaduras juntamente com o andamento mais calmo e a dinâmica em *pianissimo* (*pp*). Na apresentação do segundo tema (cc. 15-22), Proença opta por seguir as indicações de articulação. Porém, o intérprete não evidencia a indicação da primeira respiração (vírgulas, c.19, ver Figura 124) e da pausa de semínima na mão esquerda, no último tempo do compasso, mantendo o prolongamento do som do último acorde da mão esquerda com o pedal direito. Isto resulta numa percepção de unidade maior entre a terceira e quarta ligaduras, diferentemente do que está proposto.

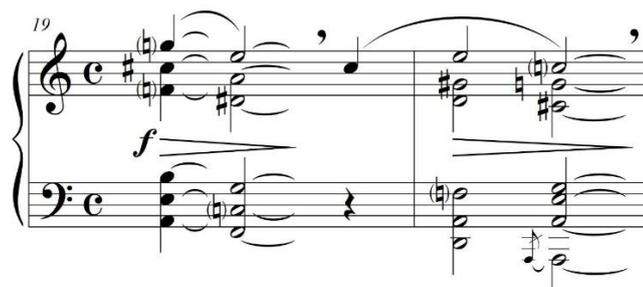


Figura 124: Sonata Breve, primeiro movimento.

Na transição (cc. 23-30), Proença realiza de forma discreta a articulação das síncopas na mão direita e valoriza mais a rítmica formada no terceiro e quarto tempo do compasso, na mão esquerda (cc. 23-24, Figura 125). O resultado sonoro em todo o trecho da transição revela uma moderação de intensidade.

Figura 125: Sonata Breve, primeiro movimento.

No desenvolvimento (cc. 31-59) podemos perceber a realização das articulações indicadas na partitura e um cuidado na realização dos blocos presentes na mão direita, nos quais Proença timbra mais as vozes superiores, dando continuidade ao sentido melódico do contraponto presente, bem como nas oitavas da mão esquerda. Este cuidado permanece na segunda parte (cc. 43-59) do desenvolvimento, onde percebemos uma valorização do pedal de ré em oitava e uma realização dos blocos quase em *sostenuto*, gerando intensidade e revelando uma sonoridade que relembra à de Brahms, inerente a este tipo de escrita.

Na recapitulação (cc. 59-94) Proença valoriza a regularidade rítmica das semicolcheias nos baixos e confere à mão esquerda maior projeção sonora em relação ao conteúdo da mão direita. Em função do andamento, percebe-se não uma sonoridade percussiva, mas sim uma sonoridade mais arqueada que evoca instrumentos de cordas. O pianista realiza o *pesante* do c. 72, valorizando as notas em oitavas dos compassos seguintes (cc. 73-75), mais graves dos

primeiros tempos, chegando no ponto culminante (c. 73) de forma intensa e sustentando-o até o c. 75. A partir do c. 80, diferentemente de como está escrito, as pausas nas duas mãos, que antecedem o motivo básico em uníssono, são realizadas com manutenção do pedal sobre o bloco que antecede. O pianista imprime brilho aos ataques das oitavas no registro agudo e peso aos acordes e baixos no registro grave, produzindo uma interação intensa que remete ao brilho e som dos raios e dos trovões.

Na *coda* (c. 95, ver Figura 51), Proença inicia a passagem realizando a mudança de atmosfera (*p sombrio*) e da sonoridade intensa que desemboca no *coral* em *legato*, valorizando a voz superior dos acordes e a linha dos baixos em oitavas. Nas respostas (motivo básico em uníssono) em *fortissimo* (*ff*), ele imprime um ataque brilhante e ritmicamente preciso. A diluição sonora é realizada de forma progressiva, enfatizando o *morrendo* final.

4.3.1.2.2 Intérprete 2

Fernandes inicia o movimento (cc. 1-4) com uma articulação suave, caracterizando os acentos como *tenutas*, diferente do que está indicado. Há uma valorização dos baixos e da indicação *pesante* no c. 3. A pianista mantém a sonoridade suave nos acentos do c. 6, e adota uma pedalização econômica nos compassos cc. 5-10, procurando manter na regularidade da realização rítmica a energia necessária para caracterizar a sonoridade do Enérgico. Na transição (cc. 10-14) podemos perceber nesta interpretação a caracterização sonora proposta pela partitura, na maneira como Fernandes valoriza a mudança de atmosfera (*pp misterioso*) através da diluição sonora e temporal, impressa nas indicações de agógica, de dinâmica e de respirações. Fernandes realiza a oitava antecipada do baixo que marca a entrada da segunda ideia temática (cc. 15-22, *Tranquilo*) de maneira quebrada, provocando uma leveza na realização do ataque do acorde. Esta escolha difere dos outros dois intérpretes analisados, que optam por realizar como indicado. Fernandes realiza os fraseados e respirações como indicado na partitura, salientando a voz superior dos blocos em *legato*. Os ataques arpejados nos blocos da mão esquerda são realizados de maneira suave e tranquila, remetendo a uma sonoridade de harpa, o que reforça o resultado sonoro característico do trecho. A partir do c. 23, na transição, a realização da rítmica sincopada nos acordes da mão direita (Figura 125) é realizada de maneira suave e discreta, enquanto valoriza a parte da mão esquerda. As articulações dos acentos e *tenutas* (cc.25-26) são realizadas de forma discreta e a pianista valoriza o *pesante* (c. 27) ao não ligar os blocos em tercinas. No ponto culminante (c. 28) Fernandes imprime um ataque contido, suavizando-o e retendo energia sonora, prosseguindo com a diluição temporal nos compassos

seguintes (cc. 29-30). No c. 30, a pianista realiza uma sonoridade sombria e misteriosa, atacando a sextina no último tempo suavemente. O resultado sonoro da exposição (cc. 1-30) revela uma realização homogênea entre as duas ideias temáticas, numa realização mais abrandada do caráter enérgico.

No desenvolvimento (cc. 31-59), Fernandes realiza a primeira parte valorizando uma articulação similar, não realizando as sugestões de acentos (c. 32) e suavizando a realização do contraponto. No c. 37, a pianista liga as primeiras duas colcheias nas duas mãos, fazendo a segunda mais curta. Embora seja diferente do que está indicado, o resultado revela um refinamento no acabamento melódico, além de um contraste deste com o pedal em ré. Na segunda parte (cc. 43-59), Fernandes mantém uma regularidade na articulação das colcheias, valorizando a linha superior dos blocos da mão direita e suavizando o pedal. Além disto, a pianista realiza o segundo bloco do c. 53 arpejado. Desta maneira ela controla a intensidade do trecho, tornando-o mais uniforme, deixando para a agógica e a dinâmica a função de contraste expressivo.

Na recapitulação (cc. 59-94), observamos na primeira parte (cc. 59-72) uma realização regular e mais evidente das semicolcheias na mão esquerda enquanto evita enfatizar os blocos da mão direita. A pianista articula as sextinas dos cc. 71 e 72 de forma leve e não ligada, o que, somado à aceleração, confere um resultado sonoro intenso, mas refinado. Esta maneira se mantém nos ataques dos acordes e baixos na região grave, entre os cc. 73-75, nos quais se ouve uma sonoridade forte, mas branda. Além disso, o motivo básico nos baixos é realizado com andamento rápido, regular e articulação mais curta, contrastando com a sonoridade cheia dos blocos. Na seção seguinte (cc. 80-94), a pianista contrasta a sonoridade dos blocos no registro grave, ligada e cheia, com uma sonoridade mais cintilante na realização do motivo temático em uníssono, no agudo. Além disso, notamos uma valorização dos impulsos rítmicos das pausas nas tercinas, a partir do c. 82, e dos contornos frasais, como no c. 83, em que a pianista atenua a realização do último tempo, marcando assim o final da frase. Na diluição temporal, a partir do c. 92, percebemos uma continuidade sonora incisiva e precisa nos ataques das fusas, o que confere continuidade à tensão presente no trecho.

Fernandes inicia a realização da textura coral da *coda* (c. 95), com uma sonoridade que evoca bem o *sombrio* indicado. O início da segunda ligadura é expressivamente enfatizado, o que associado ao andamento mais lento se comparado as outras gravações aqui analisadas, resulta numa maior intensidade na realização do *coral*. A pianista atenua os ataques do motivo temático em uníssono, diminuindo o contraste entre as duas ideias (tranquilo/enérgico). Além

disso, à medida que se dilui o tempo, a partir da indicação *morrendo*, a pianista opta por desacelerar o andamento, progressivamente.

4.3.1.2.3 Intérprete 3

Nesta interpretação, na primeira parte da exposição (cc. 1-14), observa-se a valorização da estabilidade das colcheias, em que o pianista marca uma a uma, realizando apoios (acentos) mesmo onde não está indicado, por exemplo, na cabeça dos cc. 2 e 6. Esta escolha torna o início previsível e ao mesmo tempo revela uma intenção interpretativa de utilizar a articulação com função de caracterização expressiva do Enérgico. As *tenutas* indicadas são realizadas, tornando perceptível seu papel formal neste movimento, de salientar os finais das frases e seções. Na segunda parte (Tranquilo, cc. 15-22), observamos a realização das ligaduras que delimitam cada ideia, assim como as respirações, e um reforço da linha superior do acorde e dos baixos. Na transição (cc. 23-30), Monteiro enfatiza a toda a textura, tanto os baixos e blocos da mão esquerda quanto a síncopa dos blocos da mão direita (Figura 125). Percebemos também uma diferenciação na realização entre a articulação do *pesante e precipitando* (c. 26) e *pesante* (c. 27), sendo o segundo um pouco mais lento e declamado. No c. 30, Monteiro realiza a sonoridade misteriosa através da redução da dinâmica e da articulação ligada. Há também uma antecipação do início do desenvolvimento (c. 31), através de uma acentuação da primeira nota do baixo, do arpejo da sextina, no último tempo do c. 30. O resultado sonoro destas escolhas com a articulação, nesta primeira parte do movimento, é uma valorização do caráter enérgico no todo, principalmente em função da associação da articulação com a escolha temporal.

Na primeira parte do desenvolvimento (cc. 31-42), observamos uma maior valorização, por parte de Monteiro, das linhas dos baixos do contraponto, realizando os blocos com uma sonoridade uniforme, não sendo possível perceber uma diferenciação entre os acentos indicados (c. 32) do restante do trecho. Embora as *tenutas* com *staccato (portato)* (cc. 37-42) sejam realizadas a tempo, ainda assim percebemos a delimitação formal do trecho transicional. Na segunda parte, Monteiro realiza os blocos, reforçando sua linha superior e o pedal. Mais uma vez, a temporalidade empregada nesta seção tensiona a realização da textura e da sonoridade presente.

Monteiro inicia a primeira parte da recapitulação (cc. 59- 72) valorizando o pedal fá# na mão esquerda, em semicolcheias, articulando-as em *staccato*. Esta escolha confere uma maior tensão rítmica à passagem e, à medida que a textura se adensa, percebemos uma maior projeção da mão esquerda que, em alguns pontos, ganha reforço do pedal direito. A indicação de *pesante*

(c. 72) é realizada, provocando uma maior intensidade na chegada do clímax do trecho (c. 73) e sendo este sustentado por Monteiro até o c. 75. Neste trecho (cc. 73-79), o pianista mantém uma sonoridade mais intensa e uniforme, não valorizando o contorno melódico dos blocos, mas sim o conjunto harmônico. Na continuação do trecho (cc. 80-94), percebemos um reforço das oitavas em unísono e, ao mesmo tempo, dos acordes e baixos oitavados, mantendo-se um diálogo grandioso e brilhante. Monteiro realiza os cc. 83-84 como uma única unidade frasal. A partir do c. 92, o pianista mantém a precisão rítmica, da articulação das fusas nos baixos, o que, no nosso entender, mantém o caráter enérgico e brilhante, mesmo num trecho de diluição temporal e de dinâmica.

Na *coda* (c. 95), Monteiro realiza um fraseado do *coral* unificando as duas linhas de ligaduras, como se fosse uma só. O pianista adota uma sonoridade uniforme e aberta, menos sombria. Os ataques dos uníssonos em fortíssimo são brilhantes e precisos ritmicamente. Desta forma, percebemos uma *coda* menos contrastante, porém intensa, o que reflete uma interpretação e equilíbrio adotado pelo pianista entre os dois caracteres (enérgico e tranquilo) no decorrer do movimento.

4.3.1.3 Dinâmica

4.3.1.3.1 Intérprete 1

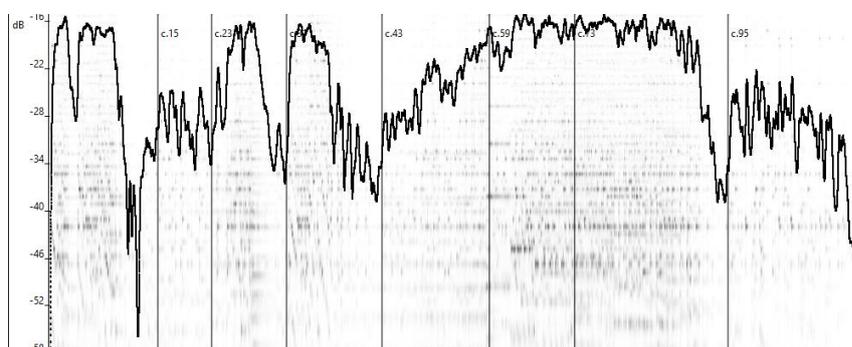


Figura 126: Gráfico de intensidade, Sonata Breve, primeiro movimento, Miguel Proença.

Nesta interpretação, a curva da dinâmica (Figura 126) aponta para a manutenção de um volume sonoro estável, em torno do *fortíssimo* (*ff*) na primeira parte da exposição (cc. 1-10) e diminuindo nos finais das ideias/subseções (cc. 3-4 e 10-14). Esta escolha pelo intérprete se aproxima da indicação da partitura, embora haja algumas diferenças. Proença inicia em *fortíssimo* (*ff*) e não percebemos o *crescendo* após o ataque inicial (Figura 42), em direção à

nota ré, na metade do primeiro compasso, como parece ser a ideia que a indicação de dinâmica sugere. Em vez disso, Proença sustenta a dinâmica inicial até a metade do c. 3, onde há um pequeno pico, como indica o gráfico de dinâmica. A partir do c. 5, temos uma indicação de dinâmica *f*, que parece seguir a mudança de registro na textura, mais grave. Porém, como mostra a curva de dinâmica, Proença mantém a dinâmica em *fortissimo* (*ff*). Esta escolha coloca toda seção inicial num mesmo platô sonoro e nos impede de ouvir o *cresc.* indicado no c. 7. Proença inicia o diminuendo um pouco antes (c. 8) do indicado (c. 10). A primeira transição (cc. 10-14) recebe diferente realização de dinâmica do que está indicado na partitura. Assim, a interpretação apresenta movimentações na dinâmica, no início do primeiro movimento, sugerindo uma maior flexibilidade na realização deste parâmetro pelo intérprete, em função de projetar a construção das frases, do desenvolvimento formal e do motivo básico temático, embora esta movimentação tenha um escopo relativamente limitado.

Na segunda parte da exposição (cc. 15-23), Proença mantém uma dinâmica geral, em *piano* (*p*), com pequenos *crescendos*, como estão indicados, realizando as construções melódicas com diferentes intensidades de dinâmica e direcionando ao pico (c. 19). Na última ideia (cc. 21-22) percebemos um início, meio e fim da ideia melódica, contornada por intensidade dinâmica em *crescendo* e *diminuendo*. Na transição (cc. 23-30), Proença, como mostra a Figura 126, inicia com dinâmica em *piano* (*p*), e realiza o *crescendo* entre os cc. 24-25, chegando no *fortissimo* (*ff*) indicado no c. 26 e sustentando este até o c. 28, onde a partitura indica um *fortissimo* mais intenso (*fff*), o que de fato ocorre na gravação. Nos compassos seguintes (cc. 29-30), o pianista realiza a dinâmica como está indicado, contribuindo para a manutenção da tensão e da expectativa (*pp misterioso*) para o que virá a seguir.

Proença inicia o desenvolvimento (cc. 31-59), com a dinâmica indicada em *fortissimo* (*ff*). A partir do c. 33, podemos ouvir o *crescendo* indicado até a metade do c. 35, de onde se inicia um novo *diminuendo*, antecipando a sua indicação (cc. 37-38). Nos compassos seguintes (38-42), podemos observar no gráfico o grande *diminuendo* progressivo indicado na partitura. Na segunda parte (cc. 43-59), Proença inicia em *piano* (*p*) e a partir dos cc. 48-49, realiza uma dinâmica mais intensa, talvez *mezzo forte* (*mf*), antecipando o *crescendo e animando poco a poco* (c. 50). O pianista diminui no c. 54 e recomeça um novo grande *crescendo* a partir do c. 55 até o c. 59.

Após chegada em *fortissimo* (*ff*) no c. 59, na recapitulação (cc. 59-94), Proença realiza o pequeno *diminuendo* indicado no mesmo compasso, como uma retração sonora para construção de um novo clímax. A partir do c. 60, Proença mantém uma dinâmica em *forte* até o c. 63. Entre os cc. 64-71, Proença realiza uma nova intensidade, em *fortissimo* (*ff*),

diferentemente do indicado na partitura (*cresc.*, c. 64), que sugere uma ideia de retenção da intensidade sonora de forma a prolongar a tensão. Há um novo recomeço de intensidade dinâmica a partir do c. 68, de onde o pianista mantém o *fortissimo* (*ff*), sustentando-o até a metade do c. 71. Entre os cc. 71-72 há uma diminuição da intensidade, que é retomada no c. 73 em direção ao c. 75. O pianista realiza o diminuendo indicado no c.76 e retoma o crescendo, a partir do c. 78 em direção ao 80, em que Proença chega em *fortissimo* (*ff*). Esta dinâmica é sustentada até o c. 85, com uma chegada no primeiro tempo do compasso, ainda mais intensa. A partir de então não percebemos espaço para o *cresc.* indicado (c. 88), pois Proença mantém a dinâmica no limite, em *fortissimo* (*fff*) até o c. 92, de onde se inicia uma diluição sonora, como está indicado na partitura.

Na *coda* (c. 95), o intérprete realiza no coral os *crescendos* e *diminuendos* indicados a partir da dinâmica em *piano* (*p*), assim como a realização do *fortissimo* (*ff*) no motivo básico e sua diluição sonora no decorrer do compasso. Além do resultado sonoro refinado que as indicações de dinâmica proporcionam, na última seção, a análise mostra que há uma delimitação através da dinâmica das seções e das frases no desenvolvimento do movimento, o qual é interpretado por Proença de maneira muito próxima às indicações.

4.3.1.3.2 Intérprete 2

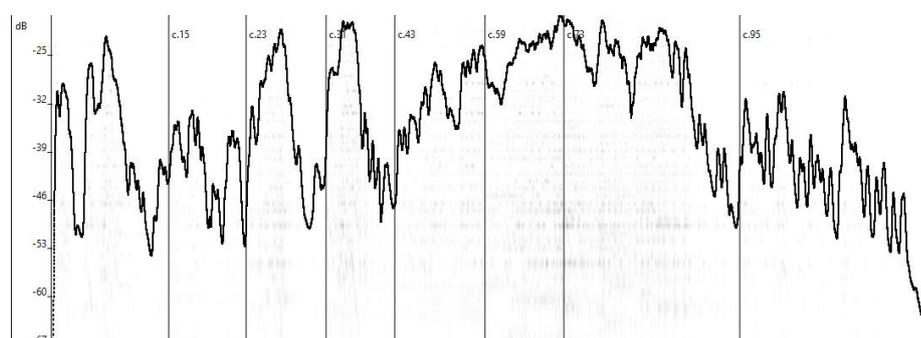


Figura 127: Curva de dinâmica, Sonata Breve, primeiro movimento, Karin Fernandes.

Fernandes realiza o início da exposição (cc. 1-4) numa dinâmica em torno do *forte* (*f*), como nos mostra o gráfico de dinâmica (Figura 127), o que se confirma ao compararmos com os ápices que se seguem. Ao ouvir a gravação, percebemos uma dinâmica inicial comedida que segue o contorno melódico até o c. 4, com ponto culminante na metade do primeiro compasso, como está indicado na partitura. Esta escolha torna a projeção dos fortes menos brilhantes e sonoros, conferindo suavidade ao *Enérgico*. A intérprete segue adiante no c. 5, numa dinâmica

mais potente que o início, e recua no c. 6. Em seguida, Fernandes realiza o *cresc.* indicado no c. 7 até o início do c. 8, de onde decresce novamente, antecipando o *dim.* indicado no c. 10. A curva de dinâmica desta interpretação aponta o c. 8 como ponto culminante da primeira parte da exposição, sendo este construído pela intérprete de maneira progressiva. A transição (cc. 10-14) é realizada como está indicado (*dim. e allarg.*) na partitura, em direção ao *pianissimo* (*pp*) *misterioso*, no c. 14.

Na segunda parte da exposição (cc. 15-22), considerando a dinâmica dos compassos anteriores, Fernandes inicia com uma dinâmica acima, em *piano*. A intérprete utiliza a dinâmica para contornar as ligaduras, seguindo a indicação de *cresc.* nos cc. 17-18 e atacando o c. 19 em dinâmica abaixo à anterior, ao contrário do que está indicado (*f*). A frase do c. 20, em relação ao c. 19, é realizada de maneira mais suave (*piano*) e em *decresc.*, como está indicado. O gráfico de dinâmica (Figura 127) e a escuta da passagem mostram que, a partir do c. 21, há uma elevação de dinâmica na realização da passagem, por Fernandes (*mezzo forte: mf*), diferentemente do que está indicado na partitura (*piano: p*). A interpretação da dinâmica deste trecho (*Tranquilo*), embora contenha algumas diferenças em relação às indicações da partitura, mostra-se, principalmente em função da maneira como a pianista realiza as mudanças de dinâmica e na realização dos fraseados, o que não interfere na realização do seu caráter tranquilo. A realização da transição (cc.23-30) segue o padrão sugerido pela partitura, de um aumento de dinâmica progressivo, em direção ao c. 28, e em seguida, sua diluição. Os *fortissimos* (*ff* e *fff*) são realizados de maneira a não se perceber uma sonoridade aberta/brilhante, o que pode também estar relacionado à característica da gravação. Parece também ser uma estratégia da intérprete construir os picos de dinâmica indicados, no decorrer do movimento, progressivamente, guardando energia para o clímax do movimento, na segunda parte da recapitulação (cc. 80-92). Isto pode ser observado também no maior número de vales na curva de dinâmica.

No desenvolvimento (cc. 31-59) podemos ouvir a mesma estratégia inicial, começando (cc.31-32) com uma dinâmica *forte*, recuando no c. 32. A partir do c.33 Fernandes realiza o *cresc.* indicado, chegando ao *fortissimo* (*ff*) nos cc. 34 e 35 e novamente um recuo a partir do c. 36, antecipando o *decresc.*, indicado no c. 37. A transição (cc. 38- 42) segue em consonância com as indicações da partitura. Na segunda parte (cc. 43-59), a intérprete realiza as indicações de dinâmica, com intervenções de *decresc.* nos cc. 53-54, e retomando a partir do c. 55 um grande *cresc.* em direção ao clímax, no c. 59. É possível ouvir em todo este trecho a realização de *cresc.* e *decresc.* que contornam o fraseado.

Na recapitulação, na primeira parte (cc. 59-72) também podemos perceber um alinhamento com as indicações de dinâmica na partitura. Fernandes realiza o *decresc.* indicado no c. 59, mantendo a partir do c. 60 a dinâmica entre *piano* e *mezzo forte*. A partir do c. 64 percebemos o *cresc.* (c. 64) e o *cresc. molto* indicado no c. 66, chegando então numa estabilização em torno do *fortissimo* (*ff*) que se mantém em direção ao c. 75. Em seguida, a intérprete faz o *dim.* indicado no c. 76, e um novo *cresc.* indicado (cc. 78-79), chegando no c. 80 em *fortissimo* (*ff*). Este é mantido até um novo *decrescendo* não indicado, entre os cc. 82-83, e após, cc. 84-91, segue em *fortissimo* (*ff*). Este trecho é interpretado como o clímax do movimento, considerando a duração da dinâmica apoteótica por 7 compassos. Fernandes sustenta esta dinâmica até o c. 92, o qual está indicado *fortissimo* (*ff*) e *all. e dim.* Em seguida, a intérprete ataca o c. 93 com dinâmica próxima a *piano*, assemelhando-se ao c. 94, diferentemente da indicação *f* (c. 93). Esta escolha prolonga sonoramente o trecho.

Na *coda* (c. 95) percebemos uma realização dinâmica do coral, da maneira como está indicada e a do uníssono, com dinâmica inferior à proposta (*fortissimo, ff*), o que torna o trecho menos contrastante, em termos de intensidade sonora. Isto também reflete uma interpretação geral do movimento, onde prevalece uma realização da dinâmica de maneira a valorizar o caráter tranquilo e misterioso. Fernandes segue sua diluição da maneira como está indicada na partitura, valorizando a dinâmica *pianissimo* das últimas notas.

4.3.1.3.3 Intérprete 3

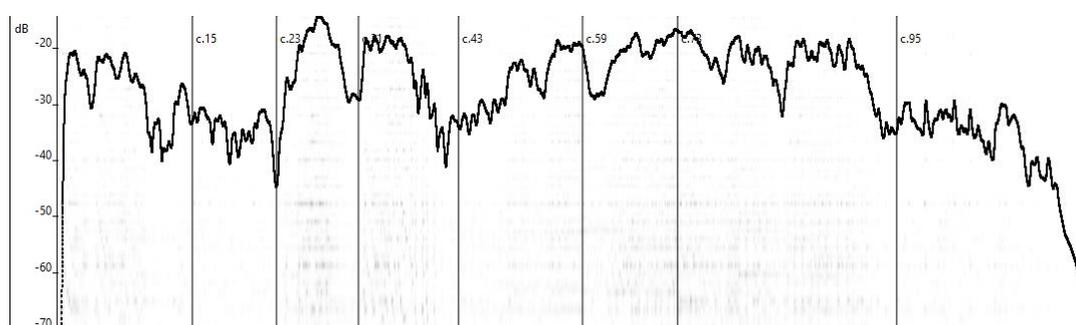


Figura 128: Curva de dinâmica, Sonata Breve, primeiro movimento, Sérgio Monteiro.

Nesta interpretação, como mostra a Figura 128, observamos uma realização da dinâmica, no início da exposição (cc. 1-4) semelhante ao que está indicado, *fortissimo* (*ff*), porém diferente da indicação de *crescendo* (*ff* \leftarrow), que sugere uma direção melódica da dinâmica à nota ré, na metade do compasso. Ao contrário, Monteiro inicia já numa dinâmica em *fortissimo* (*ff*), mantendo-a até o c. 3. Há um rápido *decresc.* entre o último pedal ré do

terceiro e o primeiro pedal do quarto compasso. Monteiro retoma a dinâmica no c. 5, ainda próxima ao *fortissimo* (*ff*), enquanto na partitura está indicado *forte* (*f*). O intérprete também realiza o *cresc.* (c. 7) em direção ao pico de dinâmica na primeira parte da exposição, localizado no início do c. 8, e antecipa o *dim.* do c. 10 para os cc. 8 e 9. A transição (cc. 10-14) é interpretada como está indicado na partitura, exceto no c. 13, em que parece haver mais som (*mezzo forte*) que o indicado (*pianissimo: pp, misterioso*). Prevalece nesta primeira parte do movimento, uma dinâmica mais potente e contínua, o que pode estar mais relacionado à característica da gravação e do instrumento do que com a interpretação em si. As escolhas de Monteiro, em termos de dinâmica, na primeira parte da exposição, embora estejam dentro da intensidade geral indicada, tolhem a projeção dos detalhes de pequenas variações indicadas, subtraindo tensão e expressividade que são inerentes à textura e ao seu caráter enérgico. Na segunda parte (cc. 15-22), observamos uma dinâmica inicial em torno de *piano* (*p*), realizada de forma a conferir ao caráter do *Tranquilo* menos movimentação e uma intensidade sonora plana. Esta escolha diverge das indicações de *crescendo* () e *decrescendo* () no decorrer da seção. Na transição (cc. 23-30), observamos uma maior projeção sonora que a dinâmica indicada na cabeça dos compassos (23-24), na mão direita e esquerda, em *piano* (*p*) e *pianissimo* (*pp*), respectivamente. No mais, Monteiro realiza o restante das indicações indicadas, valorizando a textura da mão esquerda e a rítmica das síncopas, na mão direita. Pode-se perceber o *cresc.* e *animando* nos cc. 24-25, e que Monteiro escolhe como ponto culminante o c. 26, em *fortissimo* (*ff*), e decresce a partir do c. 27, não sustentando o *fortissimo* (*fff*) indicado no c. 28. A prolongação e ponte (cc. 28-30) é realizada de maneira mais rápida e aplicando a diminuição de dinâmica mais clara no final do c. 29 e início do c. 30. Nos parece que o andamento escolhido pelo intérprete nesta passagem interfere na realização e na percepção da intensidade sonora, subtraindo da expressividade o caráter *misterioso* indicado. Por outro lado, Monteiro valoriza o *Enérgico*, na realização da sextina no final do c. 30, em dinâmica semelhante ao *fortissimo* (*ff*), indicada no c. 31.

Na primeira parte do desenvolvimento (cc. 31-42) observamos uma similaridade entre a realização da dinâmica e a indicação na partitura. Monteiro inicia a segunda parte (cc. 43-59) realizando o *piano e cresc.* (*p* ) , porém ataca a cabeça do c. 44 com dinâmica inferior, dando continuidade ao fluxo do fraseado. Nesta lógica, ele antecipa o *cresc. e animando poco a poco*, indicado no c. 50, para o c. 49, que é onde se inicia a próxima frase. Assim como Fernandes, Monteiro segue uma dinâmica subtendida pelo desenvolvimento frasal e da textura, decrescendo nos cc. 53-54 e recomeçando o *crescendo* no c. 55 de maneira progressiva,

crescendo de compasso em compasso, como em degraus, em direção ao ponto culminante, no c. 59.

Na primeira parte da recapitulação (cc. 59-72) Monteiro realiza a dinâmica indicada na partitura, como mostra a Figura 128. O intérprete conduz a realização da intensidade sonora, de maneira a sustentar o grande *crescendo* em direção ao c. 73, e sustentando o clímax até o c. 75. Monteiro também realiza o *diminuendo* (*dim.*) indicado, a partir do c. 76, assim como o *cresc. e animando poco a poco* (c. 78). Monteiro realiza rapidamente esta última dinâmica, em apenas dois compassos (cc. 78-79). O intérprete chega ao que parece ser um *fortissimo* (*ff*), não indicado, a partir do c. 80, o que marca o início da terceira parte da recapitulação (cc. 80-94). Monteiro sustenta o clímax sonoro até o c. 83, de onde se inicia um decrescendo até o c. 84. A partir do c. 85, Monteiro adota novamente dinâmica em *fortissimo* (*ff*), que é sustentada até o c. 87, onde o intérprete realiza uma redução de intensidade sonora súbita, na metade deste compasso, como uma respiração, para novamente adotar o *fortissimo* a partir do c. 88. Monteiro sustenta esta dinâmica até o c. 92, o que difere da indicação *cresc. e all. poco a poco* (c. 88). Esta escolha, embora esteja diferente da partitura, afirma a terceira parte da recapitulação como o clímax do movimento, visto que a dinâmica em *fortissimo* é sustentada ao longo de todo o trecho. Monteiro realiza a diluição dinâmica de forma progressiva, como está indicado, entre os cc. 92-94.

Na *coda* (c. 95), Monteiro realiza as indicações de dinâmica da partitura, valorizando o contraste de intensidade sonora entre a textura coral e o uníssono, assim como sua diluição progressiva no decorrer do compasso.

4.3.2 Segundo movimento – Sombrio – Largo e pesante

4.3.2.1 Agógica

4.3.2.1.1 Intérprete 1 - Andamento médio por trechos:

Cc. 1-8: ♩ = 44 (indicação da partitura: ♩ = 44)

Cc. 8-15: ♩ = 44

Cc. 16-26: ♩ = 51

Cc. 26-29: ♩ = 40

Cc. 30-36: ♩ = 35

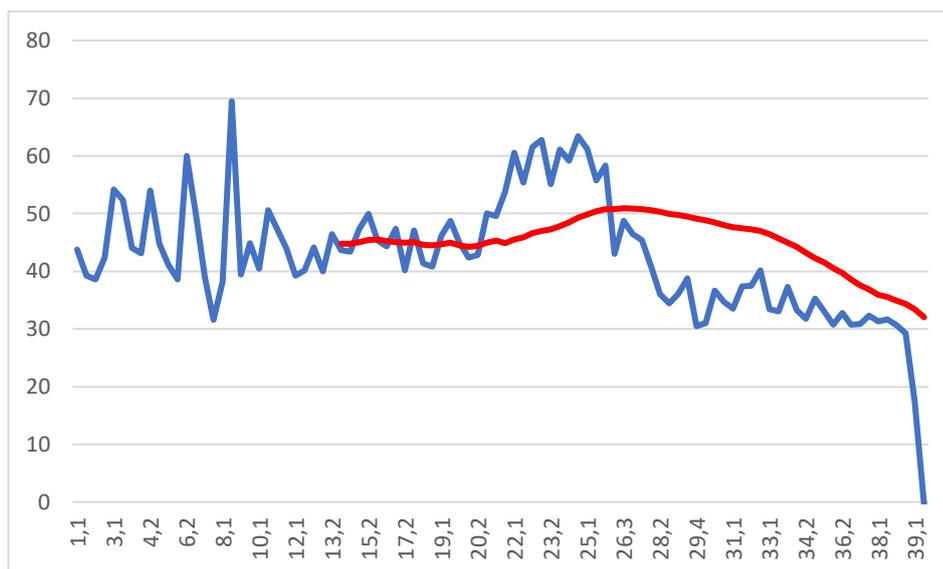


Figura 129: Andamento (BPM), Sonata Breve, segundo movimento, Miguel Proença.

No início do segundo movimento (cc. 1-8) Proença adota andamento médio similar ao indicado na partitura e realiza a agógica indicada no c. 7 (*poco sostenuto*). O intérprete mantém uma regularidade com andamento, conferindo à realização inicial do *Sombrio* um caráter marcial que perdura por toda realização do movimento e, ao mesmo tempo, o intérprete utiliza *rubato* para delimitação do contorno frasal e formal. O andamento se mantém estável nos compassos seguintes (cc. 9-15), assim como o caráter inicial. O trecho nos cc. 16-21 fica levemente mais rápido, com andamento médio $\downarrow = 46$. Proença escolhe enfatizar o clímax do movimento indicado por *fortissimo* (*fff*, c.22) com uma nova agógica não indicada, como mostra a Figura 129, entre os cc. 22-26, adotando um andamento médio com $\downarrow = 59$. Este se mantém até a cabeça do c. 26, de onde se inicia uma diluição temporal, adiantando o *dim e rall.* indicados no c. 27. Esta agógica é conduzida até o final do c. 28. Proença adota andamento médio final a partir do início do c. 29, com $\downarrow = 35$, preparando a volta do motivo temático a partir do c. 30 e antecedendo a indicação *1º tempo* do c. 31. O andamento mais lento do *1º tempo* se mantém estável até o c. 36, a partir do qual Proença inicia uma diluição temporal em conformidade com a indicação *morendo* (c.36), com andamento médio $\downarrow = 31$ (cc. 36-38), deixando para ralentar com maior intensidade no *ostinato* rítmico do pedal de dó, no c. 39.

4.3.2.1.2 Intérprete 2 - Andamento médio por trechos:

Cc. 1-8: ♩ = 40 (indicação da partitura: ♩ = 44)

Cc. 8-15: ♩ = 40

Cc. 16-26: ♩ = 43

Cc. 26-29: ♩ = 34

cc. 30-36: ♩ = 31

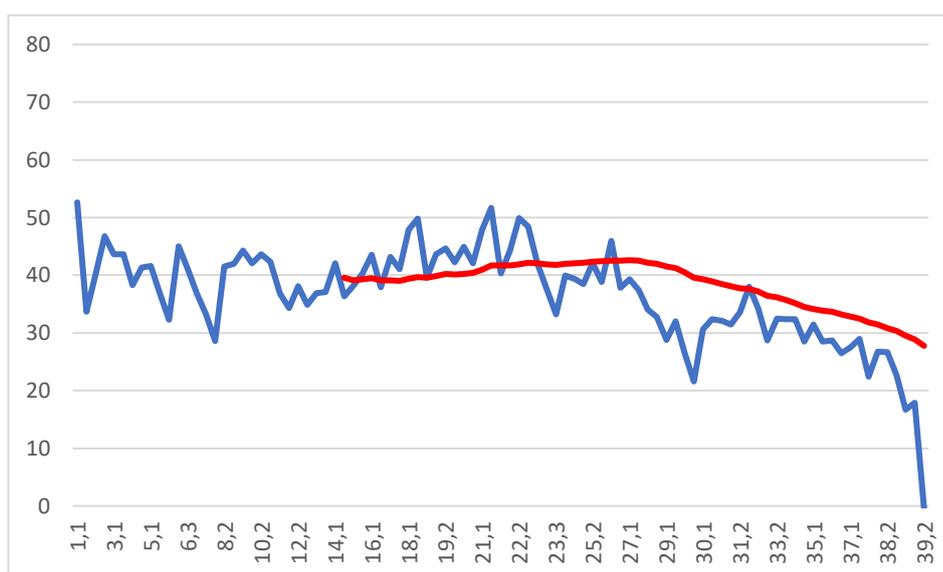


Figura 130: Andamento (BPM), Sonata Breve, segundo movimento, Karin Fernandes.

Fernandes inicia o segundo movimento adotando um andamento médio abaixo do indicado na partitura ($\text{♩} = 40$). No conjunto do movimento o andamento se mantém estável de maneira geral. Porém, percebemos certa flexibilidade através da realização do andamento adotado, em relação aos outros intérpretes, e uma realização do *ostinato* rítmico motivico, de maneira mais suave. Um exemplo desta flexibilidade é a realização pela pianista de um *allargando* não indicado na partitura, entre os cc. 4 e 5, delimitando a respiração (,), a mudança de compasso (3/4) indicada no c. 6 e o *poco sostenuto* indicado que prepara o final (c. 8) da primeira ideia (cc. 1-8). Fernandes segue os cc. 9-15 com andamento médio similar ao inicial ($\text{♩} = 40$) e valoriza a respiração indicada no c. 12, desacelerando levemente o andamento entre o final do c. 11 e a metade do c. 13. A pianista adota andamento um pouco mais rápido ($\text{♩} = 43$) entre os cc. 14-21, inserindo cesuras sutis através de *rubatos* entre os finais e inícios de cada frase (cc. 15, 18, 21 e 23). Não se percebe, pelo andamento adotado, uma ênfase no clímax do movimento (cc. 22-26), como ocorre na interpretação de Proença. Por outro lado, Fernandes

realiza a agógica indicada (*dim. e rall.*) a partir do c. 27, levando o andamento médio no trecho (cc. 26-29) para $\downarrow = 34$ e enfatizando, através da retomada de andamento, o início da seção C (c. 30). A intérprete também adota andamento médio mais lento ($\downarrow = 31$) que o indicado na partitura (*1º tempo*, c. 31) na última seção (cc. 29-39), valorizando e delimitando a frase (cc. 31-35), a mudança de compasso (3/4, c. 33), através de agógica não indicada (como se fosse *poco sostenuto*). O *morendo* (cc. 36-39) é realizado com andamento médio ainda mais lento ($\downarrow = 24$), de forma progressiva, onde Fernandes mantém sempre estável a realização rítmica do pedal dó.

4.3.2.1.3 Intérprete 3 - Andamento médio por trechos:

Cc. 1-8: $\downarrow = 42$ (indicação da partitura: $\downarrow = 44$)

Cc. 8-15: $\downarrow = 41$

Cc. 16-26: $\downarrow = 47$

Cc. 26-29: $\downarrow = 38$

Cc. 30-36: $\downarrow = 35$

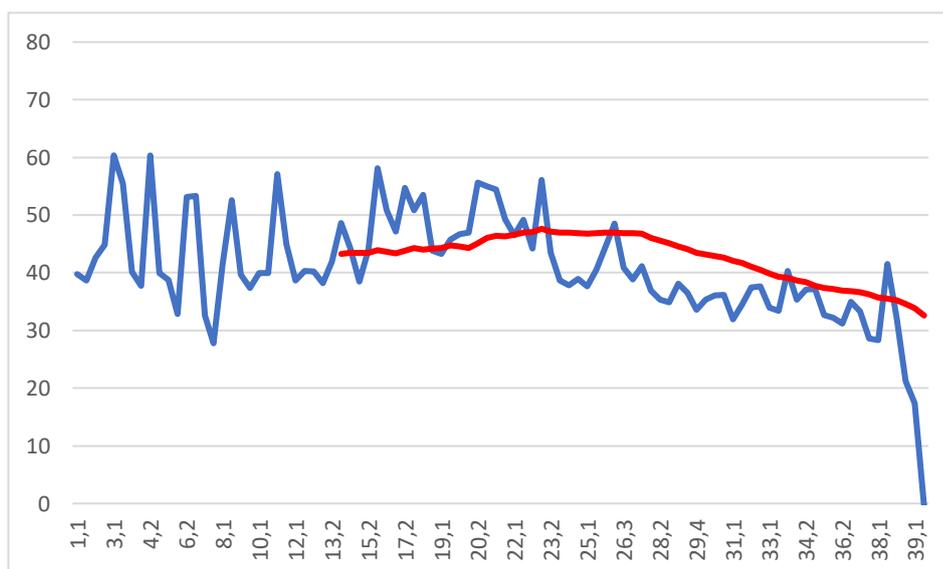


Figura 131: Andamento (BPM), Sonata Breve, segundo movimento, Sérgio Monteiro.

Monteiro adota andamento médio ($\downarrow = 42$) muito próximo da indicação da partitura. Apesar da curva de dinâmica indicar muitas oscilações, esta é uma interpretação em que o pianista mantém uma estabilidade no andamento, que tende a valorizar o caráter marcial inerente ao direcionamento rítmico da escrita. Assim como Fernandes, Monteiro utiliza agógica

para contornar as ideias frasais no decorrer do movimento, como a indicada no c. 7 (*poco sostenuto*). O intérprete adota um *allargando* a partir do c. 6, de maneira a construir a conclusão da primeira ideia em oito compassos, no c. 8. O intérprete, diferentemente de Fernandes, neste início tende a realizar os compassos ternários um pouco mais rápido. Monteiro adota andamento médio mais rápido entre os cc. 16-18, intensificando a passagem, talvez revelando um adiantamento do clímax dinâmico do c. 22, ou propondo uma conceção mais suave deste. O intérprete adota semelhante procedimento entre os cc. 20-21. O c. 22 é realizado em andamento mais lento em relação aos compassos anteriores. Embora a curva de dinâmica e os andamentos médios apontem um acelerando entre os cc. 24-26, assim como um desacelerando indicado (*rall.*, c. 27) entre os cc. 27-29, o fato de os compassos anteriores serem tocados de maneira relativamente lenta torna a desaceleração menos expressiva do que ocorre nos demais intérpretes. Monteiro também marca o início da seção C a partir do c. 30, antecipando o 1º tempo (c. 31), em um andamento mais lento que o tempo inicial, tornando-se unânime entre os três intérpretes a realização desta inflexão formal. Monteiro adota andamento $\text{♩} = 35$ para a seção C, e conclui, a partir da indicação de *morrendo* (cc. 36-39) progressivamente, com andamento médio $\text{♩} = 30$.

4.3.2.2 Articulação

4.3.2.2.1 Intérprete 1

Proença inicia o segundo o movimento articulando de forma estável e clara o seu motivo rítmico básico, não separando sonoramente através das pausas de fusa escritas, somente realizando uma respiração, com pedal. O pianista realiza o contorno melódico, com articulação em *legato*, mantendo a reverberação das notas presas, dos oito primeiros compassos, utilizando-se de uma troca de pedal harmônica. Na primeira parte (cc. 1-4) há uma subdivisão em frases de 1+1+2 compassos. Na segunda parte (cc. 5-8), o pianista integra todos os compassos em um único impulso, omitindo a respiração indicada no c. 6. O pianista também enfatiza as sugestões de acentos (cc. 1-3), realizando a articulação de maneira uniforme. Entre os cc. 9-12, percebe-se os acentos indicados (c. 9) e o não indicados na metade do c. 11. Percebe-se o impulso frasal (2+2) para a construção da ideia melódica entre os cc. 9-12, embora prevaleça no trecho (cc. 12-26) um fraseado com impulso de compasso em compasso (em 1).

Apesar do pianista realizar a respiração indicada no c. 12, ela não soa enfatizada. Entre os cc. 14-24, percebe-se uma sonoridade de acentos contínua, não indicada, como por exemplo

ocorre na metade do c. 14 e na realização rítmica dos baixos (c. 15, 24 etc). Os acentos também são utilizados pelo intérprete como apoio, de tempo em tempo, quebrando um contorno mais estendido das frases e prolongando o clímax deste trecho. Percebe-se a ênfase pelo pianista nos acentos indicados entre os cc. 24-26, bem como nas *tenutas* (cc. 26-29), o que contribui para a escuta das segmentações seccionais. Proença utiliza mais pedal na última parte do movimento (cc. 29-39), contribuindo para a contínua reverberação dos pedais de dó e para construção da atmosfera ecoica e sombria. Ele ainda ressalta os últimos pedais (c. 39), alargando a realização rítmica da fusa e demarcando o final do movimento.

4.3.2.2.2 Intérprete 2

Fernandes realiza na primeira parte do segundo movimento (cc. 1-8) um fraseado de quatro em quatro compassos, estabelecido pela articulação e dinâmica adotadas. As pausas de fusas são realizadas mantendo-se o elo sonoro (pedal), apenas como uma respiração. A pianista realiza os acentos indicados nos cc. 2-3. Além disso, percebe-se a realização das respirações indicadas (cc. 6 e 12) e uma articulação discreta do motivo rítmico principal do movimento que, no decorrer deste, tende a seguir o contorno frasal e agógico. Na primeira parte da segunda seção (cc. 9-23), Fernandes subdivide sua interpretação em frases conforme indicado na Tabela 2, na qual também se indica o tipo de inflexão dinâmica adotada:

Tabela 2: Fraseado do segundo movimento adotado por Karin Fernandes

1 frase (◁)	cc. 9-12
1 frase (▷)	cc. 12-13
2 frases (◁)	cc. 14-15, 16-17
1 frase (◁▷)	cc. 17-19
1 frase (◁)	cc. 19-20
1 frase (◁▷)	cc. 20-21
1 frase (◁▷)	cc. 22-23
1 frase (▷)	cc. 23-24

Ainda neste trecho salienta-se uma valorização da linha superior dos blocos e do equilíbrio sonoro com a sonoridade timbrada e suave na condução dos baixos. A pedalização é realizada de maneira econômica, diferentemente do que sugere a escrita dos baixos na mão

esquerda, como por exemplo no c. 21. Fernandes diferencia a articulação indicada (acentos e tenutas) entre os cc. 24-29 que, em conjunto com a dinâmica e agógica, enfatiza a condução melódica do trecho. A partir do c. 30, a pianista valoriza o motivo rítmico diferenciando-os nos ataques: na mão direita (dó-sol), Fernandes toma mais liberdade e flexibilidade e, nos pedais de dó, adota maior estabilidade até o último compasso. Há também uma mudança de timbre, que confere uma cor mais escura (sombria) à textura final.

4.3.2.2.3 Intérprete 3

Monteiro inicia o segundo movimento com uma sonoridade plana, sem enfatizar os acentos indicados (cc. 1-3) nem as pausas de fusas, mantendo pedal nestas. O pianista fraseia de quatro em quatro compassos (cc. 1-8), timbrando a linha superior dos blocos e não valorizando a respiração indicada (c. 6). Na seção seguinte (cc. 9-23), Monteiro realiza acentos indicados (cc. 8-9), bem como a respiração indicada no c. 12. Monteiro subdivide sua interpretação em frases conforme indicado na Tabela 3, na qual também se indica o tipo de inflexão dinâmica adotada:

Tabela 3: Fraseado do segundo movimento adotado por Sérgio Monteiro

1 frase (◁)	cc. 9-12
1 frase (▷)	cc. 12-13
1 frase (◁▷)	cc. 14-15
1 frase (◁▷)	cc. 16-19
1 frase (◁▷)	cc. 19-24

A pedalização empregada na seção central (cc. 9-23) valoriza a escrita da mão esquerda, sustentando a linha dos baixos de com bastante pedal, como por exemplo no c. 21. Este intérprete mantém o procedimento sonoro inicial nos cc. 24-39, valorizando a linha superior dos blocos e os pedais de dó. Percebe-se ainda uma diferenciação na realização dos acentos (cc. 24-26) e das tenutas (cc. 26-29) indicados na partitura. Na seção final (cc. 30-39) Monteiro estabelece uma diferenciação sonora, inicialmente mais aberta (cc. 30-33) e mais fechada a partir do c. 34. Além disso o pianista valoriza os pedais de dó nos graves, mantendo-os estáveis até o final e deixando soar o pedal. O pianista ainda valoriza a nota dó do motivo básico (dó-sol), apoiando-a e prolongando-a.

4.3.2.3 Dinâmica

4.3.2.3.1 Intérprete 1

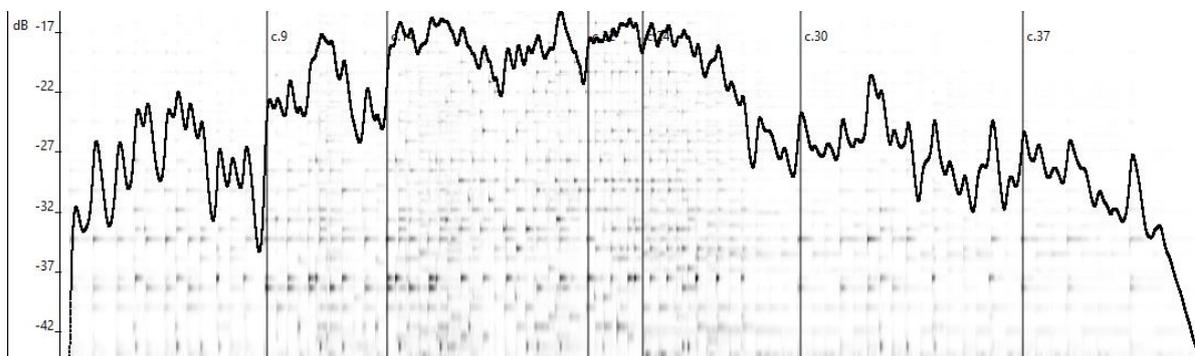


Figura 132: Gráfico de intensidade, Sonata Breve, segundo movimento, Miguel Proença.

Proença inicia a primeira parte do movimento (cc. 1-8) numa dinâmica abaixo em relação ao trecho a partir do c. 9, onde também há indicação *f* \leftarrow . Assim pressupõe-se que o pianista adota inicialmente uma dinâmica por volta do *piano* e *mezzo forte*. Proença realiza um *crescendo* de maneira gradual até a nota si, na cabeça do c. 3.

Figura 133: Sonata Breve, segundo movimento.

Observa-se a realização da dinâmica pelo pianista, delimitando os finais de frases, como sugerem as indicações de dinâmica *decresc.* (\rightrightarrows , cc. 6 e 7, Figura 133). Nos compassos seguintes (cc. 9-14), Proença realiza dinâmica indicada conduzindo os *crescendos* ao ponto culminante de cada frase, por exemplo, como ocorre na metade dos c. 11 e 14, assim como nos *decrescendos* indicados (c. 12). O pianista segue no decorrer na segunda parte da Seção B (cc. 14-23), mantendo uma dinâmica mais potente em relação à Seção A e, ao mesmo tempo,

utilizando-a para contornar as frases. Diferentemente dos outros intérpretes aqui analisados, Proença sustenta todo este trecho numa dinâmica homogênea em *fortissimo* (*ff*), ampliando o clímax, indicado a partir do c. 22. Proença sustenta esta dinâmica até o c. 26, a partir do qual ele realiza um *diminuendo* como indicado (*dim.*, c. 27) que atinge o *piano* (*p*) no c. 30. No c. 30, o pianista não adota a indicação de *crescendo* (*p* ←, Figura 134), ao contrário, mantém a dinâmica plana, projetando um som mais forte e contínuo nos pedais de dó. Como indica o gráfico de intensidade (Figura 132), Proença adota uma dinâmica geral *piano* (*p*) em quase toda Seção C (cc. 30-39), deixando para diluir sonoramente a partir do c. 38, não do c. 37, como sugere a textura (cc. 35-36) e a dinâmica *pianissimo* (*pp*) indicada no c. 37.



Figura 134: Sonata Breve, segundo movimento.

4.3.2.3.2 Intérprete 2

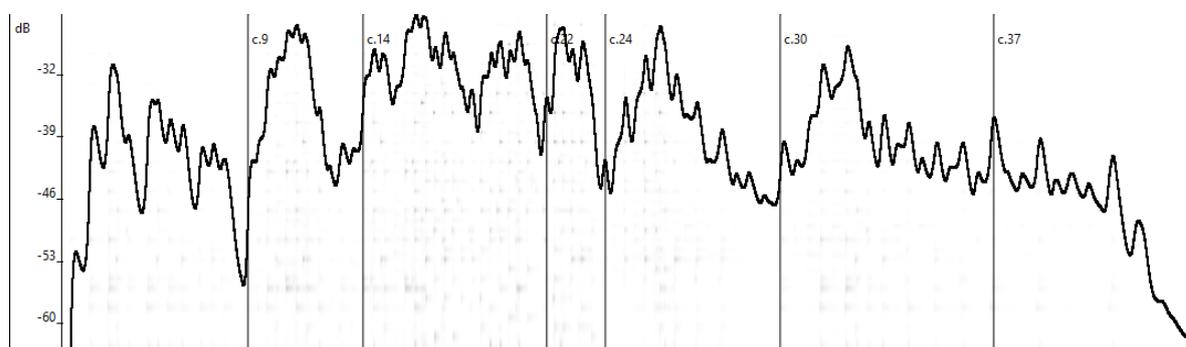


Figura 135: Gráfico de intensidade, Sonata Breve, segundo movimento, Karin Fernandes.

Fernandes inicia a seção A (cc.1-8), utilizando a dinâmica para fazer o contorno da frase, realizando o *crescendo* em degraus entre os cc. 1-3, sendo o primeiro ataque (c. 1) em *piano* ou *pianissimo*. Diferentemente de Proença, Fernandes realiza um *crescendo* até a cabeça do c. 3 e reduz a intensidade para *piano* no terceiro tempo deste compasso. Entre os cc. 4-8, a intérprete realiza um decrescendo gradual, delimitando assim o final da seção, como indica o gráfico de intensidade (Figura 135). Na segunda seção, entre os cc. 9-13, percebe-se uma

projeção sonora de maior intensidade, em relação à inicial, condizendo com as indicações de dinâmica na partitura, enquanto mantém um padrão de uma dinâmica em arco entre as frases. O gráfico também indica um padrão de construção dinâmica em picos graduais na seção B. Fernandes faz um *crescendo* e *decrescendo* gradual que conduz ao pico, no c. 17, a partir do qual se inicia uma nova redução de dinâmica, ao c. 18. Fernandes retoma o *crescendo* novamente até o c. 20, *decrescendo* a partir do segundo tempo do c. 21, chegando em *piano* na cabeça do c. 22. Só então há um ataque em dinâmica mais intensa (*fortissimo*, *ff*), no segundo tempo do c. 22. Esta escolha delimita formalmente a cabeça do cc. 22 como um final da frase anterior, elidindo com o início da frase seguinte. Fernandes diminui gradualmente entre os cc. 22-23, chegando em uma dinâmica suave na cabeça do c. 24, deslocando mais uma o final da frase para o início do deste compasso. Fernandes cresce novamente conduzindo ao pico, no c. 26, a partir do qual se inicia uma nova diluição gradual até o final do c. 29. Fernandes realiza o *crescendo* indicado na mão esquerda, no c. 30 (Figura 134), construindo novamente um pico nos cc. 31-32 e, a partir deste último, a pianista realiza uma diluição dinâmica ao *piano*, sustentando-a entre os cc. 33-36. A partir do c. 37, percebe-se a realização dos *crescendos* (\llcorner) indicados no manuscrito (Figura 136), sobre o motivo básico na mão direita, até o final, bem como uma diluição contínua da dinâmica.



Figura 136: Sonata Breve, segundo movimento.

4.3.2.3.3 Intérprete 3

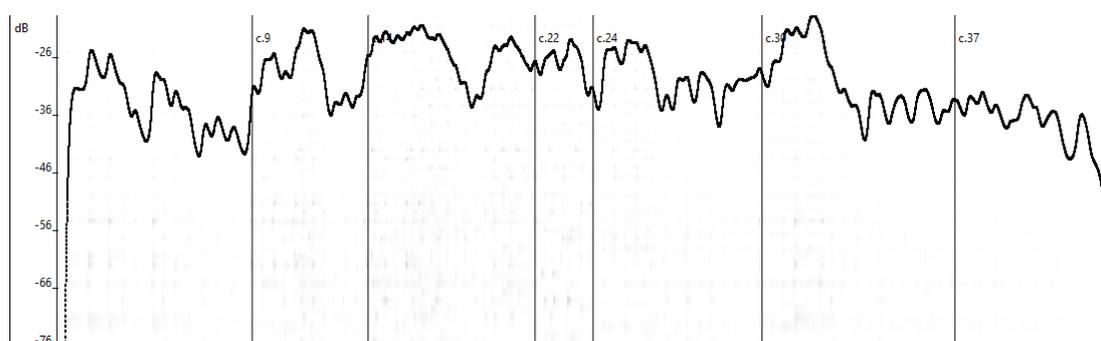


Figura 137: Gráfico de intensidade, Sonata Breve, segundo movimento, Sérgio Monteiro.

Monteiro inicia a primeira seção (cc.1-8) do segundo movimento com uma dinâmica intensa, em torno do *forte* (Figura 133). Assim como Fernandes, Monteiro realiza o contorno da frase através da dinâmica, decrescendo, como mostra o gráfico de dinâmica (Figura 137), a partir do c. 3, diluindo a intensidade sonora gradualmente até o c. 8. Entre os cc. 9-12, percebe-se a realização da dinâmica como está indicado na partitura, onde o pianista reforça a realização das indicações de *crescendo* e *decrescendo*, delineando os gestos das frases. O gráfico mostra, a partir do c. 14, a delimitação de uma nova seção, em *forte* e *cresc.*, acompanhando o desenvolvimento frasal e delimitando o clímax dinâmico (cc.17-18) do movimento, em vez de fazê-lo no c. 22. No final do c. 18, há um *decrescendo*, não indicado, e um novo *crescendo* (c. 19) que conduz aos cc. 20 e 21, em *fortissimo*. O pianista realiza um leve *decrescendo* no final do c. 21, chegando no c. 22 numa dinâmica menos intensa que a precedente. Monteiro retoma o *fortissimo* no segundo tempo do c. 22, conduzindo ao pico no segundo tempo do c. 23, a partir do qual ele realiza uma nova diluição e um recomeço em dinâmica intensa, a partir do c. 24. Esta dinâmica é direcionada principalmente pelos pedais de dó e sustentada até o c. 26, do qual se inicia um *decrescendo* que acompanha o movimento descendente dos blocos de acordes. Esta realização se difere da indicação na partitura, que sugere uma sustentação da dinâmica precedente (c. 25) até o início do c. 27, onde está indicado *dim.* e *rall.* Monteiro mantém a dinâmica menos intensa (*piano*) a partir do c. 27, sem diminuir ou ralentar. A partir do c. 30, o pianista faz o *crescendo* (\longleftarrow) indicado na mão esquerda (Figura 134) e dilui novamente, a partir do c. 32, de onde o pianista mantém uma dinâmica *piano*, contornando as frases com arcos sutis de dinâmica, até o final do movimento. O pianista não faz os *crescendos* (\longleftarrow) indicados entre os cc. 37-39 (Figura 136); ao contrário, ele inverte a dinâmica ao enfatizar a nota dó do motivo temático.

4.3.3 Terceiro movimento – *Impetuoso*

4.3.3.1 Agógica

4.3.3.1.1 Intérprete 1 - Andamento médio por trechos:

Cc. 1-12 (*Impetuoso*): $\text{♩} = 98$ (indicação da partitura: $\text{♩} = 104$)

Cc. 14-33 (*Allegro Pesante*): $\text{♩} = 90$ (indicação da partitura: $\text{♩} = 92$)

Cc. 34-46: $\text{♩} = 80$

Cc. 47-63: $\text{♩} = 83$

Cc. 65-77 (*Allegro Pesante*): $\text{♩} = 90$

Cc. 78-82: $\text{♩} = 86$

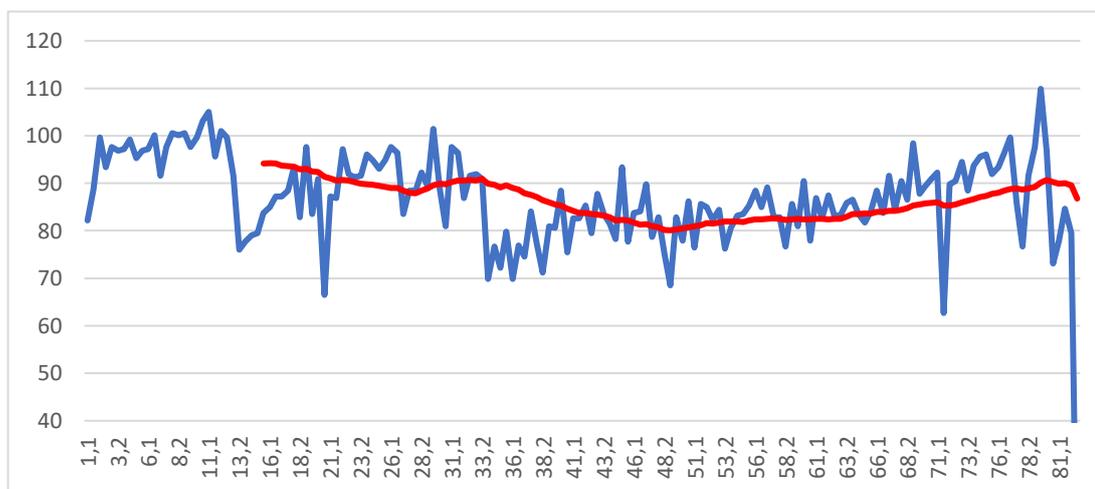


Figura 138: Andamento (BPM), Sonata Breve, terceiro movimento, Miguel Proença.

De maneira geral, nesta interpretação percebe-se uma maior variação de andamentos no decorrer do movimento, assim como a de Monteiro. Apesar disso, Proença utiliza pouco o recurso do *rubato*, seguindo uma tendência que infere da partitura, com poucas indicações.

Proença realiza a introdução do terceiro movimento (*Impetuoso*, cc. 1-13), num andamento médio abaixo do indicado na partitura ($\text{♩} = 98$), mantendo o andamento estável em toda seção. Esta escolha torna controlada e enérgica a percepção do caráter impetuoso. O intérprete também realiza a indicação de agógica *all. poco a poco* (c. 13), preparando a entrada do novo andamento no c. 14 e conseqüentemente tornando perceptível a mudança de seção.

O andamento médio ($\text{♩} = 90$) adotado na seção A (*Allegro Pesante*, cc. 14-33), embora esteja também abaixo da indicação na partitura, segue a tendência temporal de proporção

indicada pelo compositor, em relação ao primeiro andamento (*Impetuoso*). Proença mantém, nessa seção, a estabilidade na realização do andamento e da rítmica. A escolha do andamento mais lento parece ajudar na percepção do caráter *pesante* na condução dos blocos na mão direita e da realização da rítmica de perfil afro-brasileiro. O pianista também valoriza a escrita com gestos em movimentos contrários (cc. 27-34), realizando-os com elasticidade e construindo progressivamente o ponto culminante no início do c. 34.

Na seção B (cc. 34-64) o intérprete adota inicialmente novo andamento médio ($\text{♩} = 80$) abaixo do anterior, o que não está indicado, possibilitando a escuta clara do gingado inerente das acentuações rítmicas, bem como da intensidade sonora da dinâmica indicada em fortissimo (*fff*). A partir do c. 47, há um leve aumento no andamento ($\text{♩} = 83$) e o pianista ignora a indicação de agógica no c. 62 (*all. un poco*), unificando a realização temporal da presente seção com a da recapitulação, no c. 65.

Na primeira parte da última seção (cc. 65-77), o andamento médio ($\text{♩} = 90$) é semelhante ao da seção A. Embora os dados do gráfico de andamento (Figura 138) indiquem que o pianista realize a agógica *animando poco poco* (c. 74) bem como o *precipitando* indicado (c.78), a percepção desta movimentação agógica é sutil ao ouvido, pois prevalece na escuta a percepção de um andamento estável em todo trecho, e um acelerando no final do c. 79. Há um retorno ao andamento médio final a partir do c. 80 e o pianista mantém o andamento estável até o final da peça (c. 82). Esta escolha difere da proposta na partitura, que sugere um *animando* progressivo e contínuo e a manutenção da tensão inerente à escrita até o último compasso.

4.3.3.1.2 Intérprete 2 - Andamento médio por trechos:

Cc. 1-12 (*Impetuoso*): $\text{♩} = 93$ (indicação da partitura: $\text{♩} = 104$)

Cc. 14-33 (*Allegro Pesante*): $\text{♩} = 89$ (indicação da partitura: $\text{♩} = 92$)

Cc. 34-46: $\text{♩} = 87$

Cc. 47-63: $\text{♩} = 85$

Cc. 65-77 (*Allegro Pesante*): $\text{♩} = 92$

Cc. 78-82: $\text{♩} = 87$

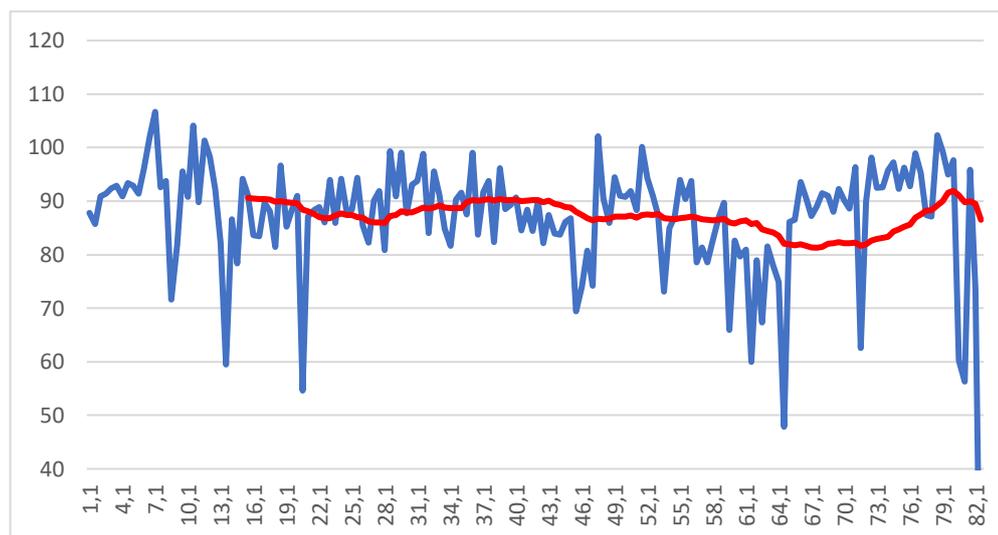


Figura 139: Andamento (BPM), Sonata Breve, terceiro movimento, Karin Fernandes.

De maneira geral, esta é uma interpretação que valoriza andamentos mais próximos entre si, em comparação às de Proença e de Monteiro. Percebe-se uma estabilidade no andamento geral que conduz todo o movimento com uma uniformidade de andamento entre as mudanças de seções. Porém, percebe-se também uma maior flexibilidade com a realização de *rubatos* não indicados.

Fernandes realiza a introdução (cc. 1-13) com andamento médio ($\text{♩} = 93$) abaixo do indicado. A partir do c. 7, a pianista realiza a indicação *cresc. e anim. un poco* e, no c. 8, Fernandes faz um *alargando* até a cabeça do c. 9, onde se restabelece o andamento. No c. 13 a intérprete realiza a indicação de *all. poco a poco*, reduzindo progressivamente o andamento no decorrer do compasso. Estas escolhas agógicas e de andamento iniciais favorecem a realização e valorização do contraponto e do efeito de circularidade imitativa.

Na seção A (cc. 14-33), o andamento médio ($\text{♩} = 89$) confere menos contraste com o andamento anterior e, conseqüentemente, uma percepção mais simétrica entre as mudanças de seções. O andamento médio, próximo ao indicado para o *Allegro pesante*, é realizado de maneira estável e parece rápido para se perceber o caráter pesante da seção, embora a pianista o realize, bem como o gingado inerente da rítmica brasileira. O trecho entre os cc. 27-33 é realizado com andamento estável (*a tempo*), sendo que a pianista faz suaves *rubatos* nos primeiros tempos dos cc. 28, 30 e 32, sempre retomando o andamento a seguir.

No início da seção B (cc. 34-46) o andamento médio ($\text{♩} = 87$) cai levemente e a pianista valoriza os primeiros tempos entre os cc. 34-37, sustentando-os e criando elasticidade rítmica. O andamento estável é retomado a partir do c. 38. Entre os cc. 43-46, a pianista realiza um suave *allargando* não indicado, preparando o início da seção que inicia no c. 47 e projetando

uma subdivisão entre estas seções. Fernandes adota novamente andamento estável, a partir do c. 47, que se mantém até a cabeça do c. 59, a partir do qual a pianista realiza *allargando* (indicado no c. 62) de maneira contínua e progressiva até o final do c. 64.

Na recapitulação (cc. 65-82) Fernandes adota andamento médio ($\text{♩} = 92$) levemente mais rápido que na seção A, agora como está indicado na partitura, e de maneira estável. O gráfico de andamento (Figura 139) indica que a pianista realiza o *animando poco a poco* (c. 74), a partir do c. 72, mantendo-se até o c. 77. A pianista interpreta o *precipitando* indicado (c. 78), sustentando o segundo tempo do c. 78 e o primeiro tempo do c. 79 e, em seguida realizando um acelerando até o c. 80. A partir deste, a pianista adota um andamento mais lento em relação ao precedente e adota andamento mais rápido no c. 81, tornando instável a realização do andamento neste trecho.

4.3.3.1.3 Intérprete 3 - Andamento médio por trechos:

Cc. 1-12 (Impetuoso): $\text{♩} = 106$ (indicação da partitura: $\text{♩} = 104$)

Cc. 14-33 (Allegro Pesante): $\text{♩} = 96$ (indicação da partitura: $\text{♩} = 92$)

Cc. 34-46: $\text{♩} = 90$

Cc. 47-63: $\text{♩} = 87$

Cc. 65-77 (Allegro Pesante): $\text{♩} = 93$

Cc. 78-82: $\text{♩} = 77$

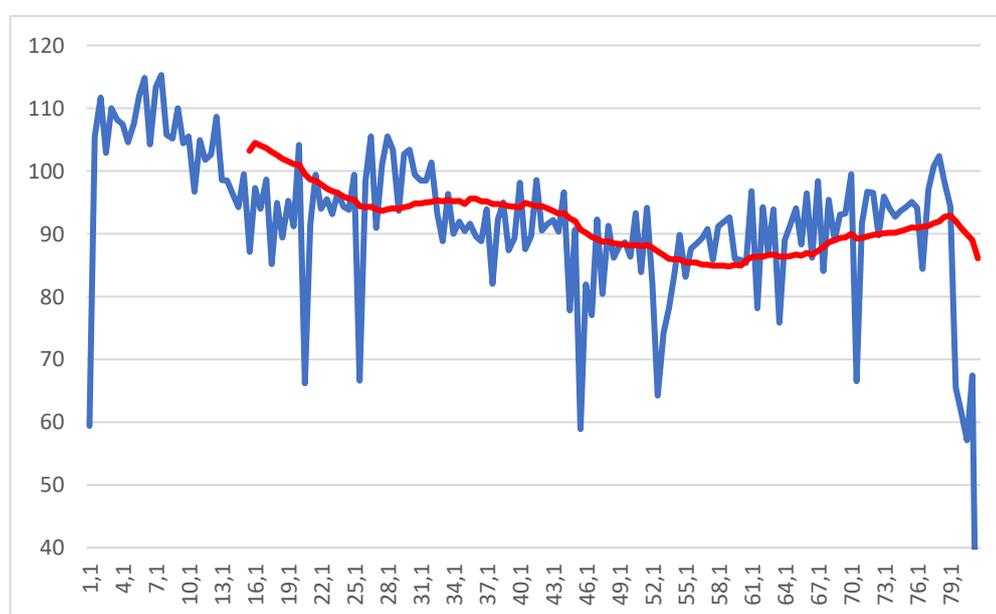


Figura 140: Andamento (BPM), Sonata Breve, terceiro movimento, Sérgio Monteiro.

Nesta interpretação, observa-se de maneira geral, uma proximidade da realização com a partitura em relação às indicações de andamento, e conseqüentemente uma realização brilhante e vigorosa. Assim como Proença e Fernandes, Monteiro adota variações de andamento não indicadas na seção B (cc. 34-64), mas com poucos *rubatos*. Embora os andamentos realizados estejam acima dos indicados, fica perceptível o caráter impetuoso e pesado, conforme indicados no texto.

Monteiro realiza a introdução do terceiro movimento (cc. 1-13), com andamento médio $\text{♩} = 106$ acima do indicado, adotando um caráter brilhante e enérgico. Nos cc. 1-8, o pianista adota andamento estável e, entre os cc. 9-13, há uma desaceleração suave, de maneira que quando chega no c. 13, pode-se perceber uma realização sutil do *all. poco a poco*. Estas escolhas garantem a proximidade entre os andamentos do final da introdução e da seção subsequente.

Na seção A (*Allegro pesante*, cc. 14-33), Monteiro também adota andamento médio ($\text{♩} = 96$) acima do indicado. O andamento rápido e sua estabilidade durante a seção conferem energia e vigor à realização do intérprete. O trecho entre os cc. 27-33, é realizado a tempo.

Na seção B (cc. 34-64) o intérprete adota andamento médio $\text{♩} = 90$, um pouco abaixo do indicado, bem como na seção B2 ($\text{♩} = 87$). Mesmo assim, é um andamento mais rápido em relação aos adotados por Proença e Fernandes. Há um *allargando* não indicado no c. 46, preparando a entrada do tema B2. Este é realizado a tempo e, a partir do c. 61, percebe-se uma desaceleração suave, que pode ser a realização antecipada do *all. un poco* indicado no c. 62.

No retorno de A (cc. 65-82), Monteiro mantém andamento médio $\text{♩} = 93$; embora abaixo de sua apresentação inicial, mantém-se o padrão estável. O *animando poco a poco* (c. 74) não é realizado, e o *precipitando* (c. 78) é realizado somente entre o final do c. 77 e início do c. 78, havendo em seguida uma redução súbita de andamento no c. 80. O pianista realiza o final deste compasso em andamento mais rápido e a tempo.

4.3.3.2 Articulação

4.3.3.2.1 Intérprete 1

Nesta interpretação percebe-se, de maneira geral, uma aproximação da realização com as indicações de articulação da partitura e uma valorização do caráter percussivo. O pedal é utilizado de maneira pontual e econômica, enfatizando os pontos culminantes.

Na realização da introdução (cc. 1-13) Proença adota articulação semelhante à indicada na partitura de maneira a valorizar o brilho e o contraponto da passagem.

Na primeira parte da seção A (cc. 14-26), percebe-se a realização das articulações (*sforzatos*, acentos, e tenutas com *staccato*) nos blocos da mão direita, bem como a realização das oitavas com *staccato* e ligaduras, que favorecem a ênfase rítmica da escrita e seu resultado brilhante. Entre os cc. 27-34, o pianista valoriza a realização dos *staccatos* e dos acentos sobre os pontos culminantes sucessivos no trecho. Percebe-se também a realização das ligaduras rítmicas com *staccatos* nas oitavas na mão esquerda (Figura 141), intensificando o efeito dos gestos em movimento contrário e sua chegada nos pontos culminantes, que são pedalizados.

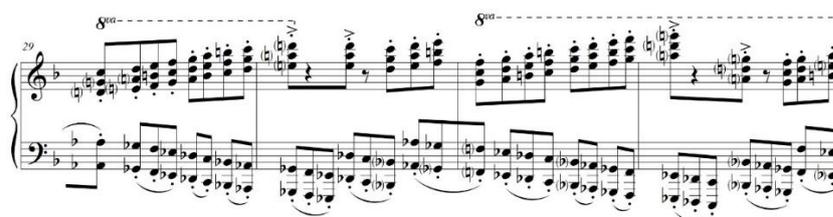


Figura 141: Sonata Breve, terceiro movimento, cc. 29-32.

Na seção B (cc. 34-64) Proença adota andamento mais lento que o precedente e valoriza a escrita em saltos na mão esquerda fazendo a troca de pedal na metade do segundo tempo dos compassos. Além disto, o pianista enfatiza as articulações indicadas, as pausas de colcheias e o gingado inerente, reforçando o caráter afro-brasileiro da passagem. Na entrada da seção B1 (cc. 47-64) percebe-se uma realização mais seca (curta) da articulação (tenutas e *staccatos*) dos blocos, respeitando as pausas entre estes e as indicações de *sforzato* (*sfz*), resultando numa sonoridade percussiva também na mão direita.

Na seção A' Proença mantém a conformidade com a partitura na realização das articulações, concluindo a realização da sonata com brilho e energia rítmica.

4.3.3.2.2 Intérprete 2

Nesta interpretação observa-se uma articulação mais flexível em relação às indicações da partitura. Fernandes toma liberdade para suavizar os *staccatti* e o contraponto na introdução, bem como os acentos no decorrer do movimento. Apesar disto, ela valoriza a rítmica da afrobrasilidade presente na escrita, além de realizar uma pedalização que contribui para tornar a performance mais suavizada, menos angular.

Na introdução (cc. 1-13) Fernandes realiza uma articulação próxima às indicações da partitura, com a ressalva de que, a partir do c. 9, percebem-se os *staccatos* indicados na mão

esquerda realizados de maneira mais longa (principalmente no final do c. 13), como *tenuto* que, quando somado ao andamento inicial, produz um resultado sonoro menos percussivo e mais vocal da escrita em contraponto do *Impetuoso* (Ver análise, Figura 66). Percebe-se uma pedalização econômica neste início.

Na seção A (*Allegro pesante*, cc. 14-33) Fernandes diferencia a articulação das oitavas na mão esquerda da realizada nos blocos da mão direita, que não necessariamente soam acentuados, mas sim alongados (*pesante*). Há uma valorização pela pianista na realização das indicações de *sforzato* (*sfz*, ver análise, Figura 67), que compõem a rítmica de caráter afro-brasileiro. O pedal é utilizado neste trecho para reforçar estes apoios (*sfz*), seja de maneira pontual ou em segmentos como na linha melódica da mão direita no c. 25. Entre os cc. 27-34, a pianista valoriza os *staccatos*, realizando-os com andamento estável e atacando suavemente os acentos indicados nos pontos culminantes (cc. 28, 30, 32 e 34). Esta proposta uniformiza sonoramente todo este trecho de maneira percussiva e o torna menos *pesante*, contrastando-o com início da seção A. Além disto, a pianista realiza as ligaduras rítmicas nas oitavas da mão esquerda, o que é percebido de maneira mais enfática no final do c. 33.

No início da seção B (cc. 34-37), Fernandes utiliza pedal ligando os ataques nos primeiros tempos dos compassos e suaviza o ataque dos *sforzatos* (*sfz*), tornando leve a realização do trecho. A partir do c. 38 ela reforça com maior ênfase os acentos e *sforzatos* (*sfz*) caracterizando a seção de maneira similar ao *pesante* do *allegro* e ao mesmo tempo valorizando o gíngado inerente da escrita. Entre os cc. 44-46, a pianista segue o fluxo dinâmico, suavizando os acentos e *sforzatos* indicados, preparando a próxima mudança de seção, bem como a entrada temática no c. 47. Na seção B1 (cc. 47-64) mantém-se o padrão de articulação do trecho anterior (cc. 34-37) com uma maior percepção do uso do pedal, principalmente a partir do c. 54, com troca de pedal que favorece a percepção do *tresillo* na mão esquerda. Fernandes ainda enfatiza os acentos indicados no final dos cc. 55 e 57, bem como os *sforzatos* no final dos cc. 58 e 60. Entre os cc. 62-64 a pianista realiza as indicações de tenutas e acentos de maneira diluída, dinâmica e temporalmente.

Na seção A' percebe-se um mesmo procedimento de articulação adotado pela pianista no *Allegro pesante* inicial. Destacamos desta vez a pedalização empregada pela pianista no c. 80, de maneira a conectar a textura do início do compasso com o final, mascarando as pausas indicadas. A pianista ainda faz a troca de pedal na cabeça do c. 81 e aplica um pedal nas três semicolcheias que antecedem a última nota da sonata.

4.3.3.2.3 Intérprete 3

Esta é uma interpretação do terceiro movimento que valoriza o caráter impetuoso. O pianista realiza a rítmica afro-brasileira, bem como o caráter percussivo presente em todo movimento, seguindo as indicações de articulação, dando maior ênfase aos *staccatos* e aos *sforzatos*. Em vista da maneira como utiliza o pedal e o andamento, observa-se um resultado sonoro contrastante e violento no decorrer da performance.

No início da introdução (cc. 1-9) Monteiro realiza articulações indicadas na partitura, valorizando os *staccatos* que, combinados com o andamento e com a dinâmica adotada, conferem brilho e ímpeto à realização do trecho. O efeito do contraponto e da realização das ligaduras nos primeiros compassos é menos perceptível, prevalecendo mais a percepção de uma articulação uniforme, talvez em função do andamento adotado. Diferentemente do que está indicado, Monteiro realiza as semínimas nas cabeças dos cc. 10, 11 e 12 sem *staccato*, de maneira prolongada e marcada. O resultado sonoro na introdução é menos polifônico e mais percussivo.

Na seção A (cc. 14-33) Monteiro valoriza os acentos indicados bem como os *sforzatos* (*sfz*), salientando o gingado inerente da rítmica proposta. Entre os cc. 28-34, a gíngua presente nas ligaduras indicadas nas oitavas na mão esquerda, principalmente as ligadas em grupos de duas colcheias (c. 22), ficam menos perceptíveis. Esta escolha desconecta a continuação da dança presente no início e final desta seção, tornando o trecho mais próximo da ideia introdutória. Na mão direita (cc. 28, 30, 32), o pianista valoriza os acentos, diferenciando-os dos *staccatos*, conferindo contraste e energia à passagem. Entre os cc. 34-46 (seção B), embora o andamento soe rápido, percebe-se bem os impulsos rítmicos dos acentos e dos *sforzatos*, bem como os *staccatos* na mão esquerda (a partir do c. 35), nas oitavas repetidas de sol e dó, tornando bem percussiva a passagem. No início da seção B1 (cc. 47-49) Monteiro liga a anacruse temática, como está indicado, e valoriza as tenutas dos blocos, deixando soar com pedal, de maneira a valorizar e contrastar um caráter lírico em meio ao frenesi do movimento. Tanto os *staccatos* quanto as pausas de colcheias assinaladas na mão direita (cc. 54 -62) recebem pedal, sugerindo um tratamento melódico à estas articulações, diferentemente do que a partitura sugere, considerando o longo trecho (cc. 34-62) com a mão esquerda em *staccato*.

Na seção A' (cc. 65-82) o pianista repete o procedimento adotado na primeira vez, realizando as indicações de articulação, sempre valorizando o gingado inerente da escrita. No *precipitando* (cc. 78-80), o pianista realiza os *staccatos*, porém com utilização de pedal inteiro

para cada compasso, mantendo-o no c. 80 e só trocando no final do c. 81, criando um efeito sonoro explosivo para o final.

4.3.3.3 Dinâmica

4.3.3.3.1 Intérprete 1



Figura 142: Gráfico de intensidade, Sonata Breve, terceiro movimento, Miguel Proença.

Proença inicia o terceiro movimento realizando a dinâmica indicada (*cresc. poco a poco*), em degraus, de dois em dois compassos. Este *crescendo* é conduzido ao ponto culminante no c. 9 e depois decresce entre os cc. 9-13. Vale ressaltar que o gráfico de dinâmica (Figura 142) aponta o *crescendo* inicial (cc. 1-7) e um *decrescendo* na curva quando se atinge o registro agudo (c.8), embora no c. 9, o pianista ainda permaneça em *fortissimo*. A linha ainda indica um *crescendo* à medida que muda para o registro grave (cc. 10-13), porém a percepção ao escutar a obra é de diluição sonora neste trecho.

Na seção A (cc. 14-34) percebe-se presente na realização do pianista as indicações de dinâmica da partitura. Proença mantém uma dinâmica geral em *fortissimo* (*ff*) neste trecho, realizando as indicações de *crescendo* (\leftarrow) e *decrescendo* (\rightarrow). O gráfico de dinâmica aponta uma dinâmica superior a partir do c. 21 e, à medida que muda para registro agudo, percebe-se uma depressão da curva até o c. 34, em *fortissimo* (*fff*). Porém, ouve-se bem uma dinâmica em *fortissimo* a partir do c. 21, que recomeça em *forte* a partir do c. 27, crescendo em degraus até o c. 34.

Na seção B (cc. 34-46) o gráfico de dinâmica mostra os picos resultantes dos *sforzatos* e uma dinâmica que se mantém em *fortissimo*, bem como o *dim. poco a poco* indicado a partir do c. 44 que é conduzido ao *forte* no c. 47. A partir deste trecho (seção B1, cc. 47-64) o pianista alterna entre dinâmica *forte* (cc. 47-48, 53-55) e *fortissimo* (cc. 49-52, 57-61), contrastando

dinamicamente as ideias melódicas e rítmicas. Proença realiza a indicação *dim. sempre* (c. 62), a partir do c. 61.

O gráfico de dinâmica aponta no início da seção A' (cc. 65-82) uma dinâmica semelhante à do c. 46 e percebe-se na escuta uma dinâmica *forte*, embora abaixo da que ocorre na seção anterior. Assim pressupomos que o pianista não realiza a indicação *piano* (*p*, c. 65). A dinâmica *forte* se mantém até o c. 71, a partir do qual o pianista realiza o *crescendo* ao *fortissimo* no c. 82 (\llcorner *ff*). O pianista segue o trecho sustentando a dinâmica em *fortissimo*, não realizando o *cresc.* indicado no c. 74. Percebe-se bem o *crescendo* (\llcorner) entre os cc. 78-80, bem como o *fortissimo* (*fff*) do c. 80. O motivo básico da sonata é realizado ainda em *fortissimo* e as últimas notas (cc. 81-82) em dinâmica inferior, como uma resposta ao gesto anterior.

4.3.3.3.2 Intérprete 2

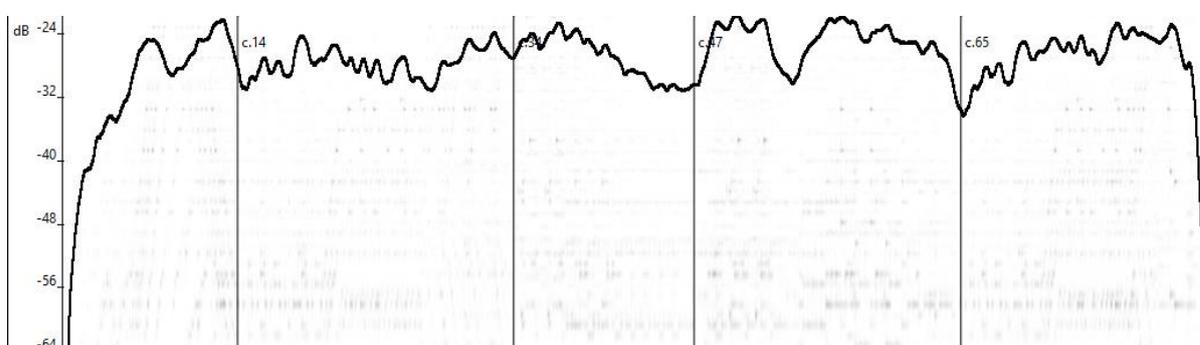


Figura 143: Gráfico de dinâmica, Sonata Breve, terceiro movimento, Karin Fernandes.

Fernandes inicia a introdução (cc. 1-13) do terceiro movimento realizando a dinâmica indicada, começando em *piano* (*p*, c. 1) e *cresc. poco a poco* (c. 2). O *cresc.* é realizado em degraus, de dois em dois compassos, até o c. 8, a partir do qual a pianista decresce, chegando no ponto culminante do trecho (c. 9) em dinâmica inferior. A pianista sustenta esta última dinâmica (*forte*) até o início da próxima seção (c.14).

Na seção A (cc. 14-33), como indica a Figura 143, Fernandes inicia em dinâmica *forte*, abaixo do que está indicado (*fortissimo*, *ff*), porém realizando as variações de dinâmica *crescendo* (\llcorner) e *decrescendo* (\lrcorner), bem como os *sforzatos* (*sfz*) indicados. O gráfico de dinâmica aponta um *crescendo* em degraus não indicado na partitura, de dois em dois, entre os cc. 27-32. Neste trecho a pianista inicia cada degrau em dinâmica cada vez mais intensa, de maneira a sustentar cada uma destas em vez de crescer elasticamente no decorrer dos compassos. No ponto culminante dinâmico (início da seção B, c. 34) a pianista, mais uma vez,

chega em dinâmica inferior à indicada (*fortissimo, fff*). A partir deste ponto há uma diluição sonora, que fica mais evidente no trecho indicado *dim. poco a poco*, entre os cc. 44-46.

No início da seção B1 (cc. 47-48), a pianista realiza dinâmica inferior (*mezzo forte, mf*) em relação à seção precedente e percebe-se uma realização das indicações de *crescendo* (\langle). Assim como Proença, Fernandes contrasta os trechos rítmicos (cc. 49-53), com dinâmica superior (*fortissimo, ff*), dos trechos melódicos (cc. 47-48). Entre os cc. 54-61, a pianista realiza um suave *crescendo*, chegando no c. 58 em *fortissimo (ff)*, sustentando-o até o final do c. 61. Entre os cc. 62-64, Fernandes realiza a indicação *dim. sempre* (c. 62) que, neste trecho, juntamente com agógica, distingue a atual seção da recapitulação.

Na seção A' (cc. 65-82) Fernandes realiza indicação de piano *cresc. poco a poco*, de maneira contínua, até o c. 70. Nos cc. 71-72 a pianista realiza a indicação *crescendo* até o *fortissimo* ($\langle ff$). Não se percebe o *crescendo* indicado na mão direita do c. 72. A pianista cresce continuamente até o c. 77, deixando reserva sonora para o *crescendo* ao *fortissimo* ($\langle fff$) indicado entre os cc. 78-80. Fernandes sustenta o *fortissimo* final até a última nota do c. 82.

4.3.3.3.3 Intérprete 3

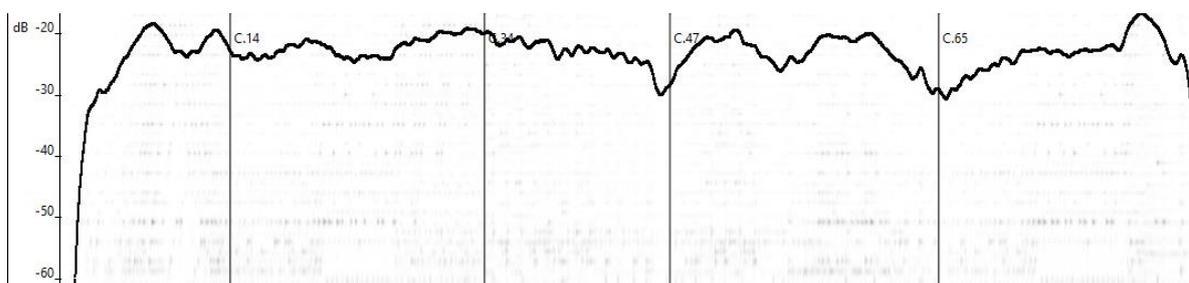


Figura 144: Gráfico de dinâmica, Sonata Breve, terceiro movimento, Sérgio Monteiro.

Monteiro realiza a introdução (cc.1-13) do terceiro movimento com a dinâmica indicada na partitura. O pianista começa em *piano* (*p*) no c. 1 e cresce continuamente até o c. 9, a partir do qual decresce em degraus a cada compasso, até o c. 13.

Como indica a Figura 144 e a escuta desta gravação, Monteiro inicia a seção A (cc. 14-33) com dinâmica abaixo do indicado no c. 14 (*fortissimo, ff*), considerando os picos dinâmicos realizados no decorrer do movimento. Não se percebe a realização das indicações de *crescendo* (cc.14, 16,17, \langle), mas sim a dos *sforzatos* (*sfz*). Entre os cc. 20-26, o pianista realiza o *crescendo* (\langle) indicado no c. 20, sustentando a dinâmica até o c. 26. A partir do c. 27,

Monteiro realiza *crescendos* regulares nos gestos em movimento contrário (cc. 27, 29, 31 e 33), estabelecendo em cada compasso consecutivo uma dinâmica mais intensa, até o pico dinâmico, no c. 34.

Na seção B (cc. 34-46), o pianista sustenta a dinâmica em *fortissimo*, valorizando dinamicamente a realização dos *sforzatos* e deixando para diluir sonoramente a partir do c. 44, como está indicado na partitura (*dim. poco a poco*). Assim como Proença e Fernandes, percebe-se a realização por Monteiro de contrastes dinâmicos entre os trechos melódicos (cc. 47-48, 54-55) e rítmicos (cc. 49-53). Entre os cc. 54-58, o pianista realiza uma dinâmica *crescendo* em degraus de dois em dois compassos, sustentando a última até o c. 61, a partir do qual se inicia o *dim. sempre* indicado no c. 62, como mostra a Figura 144.

Na seção A' (cc. 65-82) percebe-se uma realização da dinâmica similar ao que está indicado na partitura. Monteiro, entre os cc. 65-70 cresce em degraus a cada compasso e realiza o *crescendo* (\leftarrow) indicado no c. 71. O *fortissimo* (*ff*, c. 72) é sustentado até o final do c. 77, a partir do qual o pianista realiza o *crescendo* (\leftarrow) indicado e conclui a sonata mantendo a intensidade do pico dinâmico (*fortissimo, ffff*) alcançado até a cabeça do c. 82.

4.3.4 Considerações interpretativas

4.3.4.1 Primeiro movimento

Em primeiro lugar, consideramos importante destacar o papel das indicações de andamentos na partitura, bem como a proporção entre os andamentos do *enérgico* e do *tranquilo*, como sugestão de uma realização fluida e enérgica do movimento. A análise das três gravações, por um outro lado, mostra que os andamentos indicados na partitura talvez sejam muito rápidos, bem como as do terceiro movimento. Isso se levarmos em conta a realização dos componentes de articulação e dinâmica propostos que estimulam, em alguns trechos, uma retenção da velocidade para sua projeção.

Ao experimentar o andamento proposto para a primeira parte da exposição (cc. 1-4), sugerimos um andamento médio $\downarrow = 60$, pois este proporciona possibilidade de fluidez, de energia e, ao mesmo tempo, possibilidade para realização das articulações (acentos e tenutas), sendo elas responsáveis por proporcionar uma sonoridade orquestral e timbrada e, ao mesmo tempo, grandiosa (*fortissimo, ff*). A agógica e a dinâmica (cc. 3-4) funcionam neste trecho como delimitadores do fraseado e da estrutura formal, sendo assim importante realizá-los de maneira deliberada.

Nos primeiros quatro compassos, que representam, na nossa interpretação, a figura inicial do herói (*enérgico*), as indicações de articulação, dinâmica e agógica propostas pelo compositor se encaixam de maneira que, quando realizadas, se intensifica o caráter enérgico e forte, bem como se delimita o contorno melódico das frases. Propomos sustentar a agógica *um poco rit.* (c. 3) até o início do c. 4, respirando nas pausas de colcheias e atacando a sextina ainda em andamento um pouco mais lento que o andamento principal, de maneira a propiciar a realização da dinâmica *forte* e *crescendo* ($f \leftarrow$) e, somente a partir do c. 5, realizar o andamento principal *a tempo*, como está indicado.

Os acentos indicados no c. 6 podem ser pensados como projetores do ponto culminante entre os cc. 5-6, e as indicações de tenuta como fechamento da frase que acompanham a diluição da dinâmica. A articulação é um dos elementos-chave que delimitam o contorno melódico das frases. A partir do c. 7, o *cresc.* indicado sugere um início em *piano* (*p*) e um *crescendo* contínuo, com ponto culminante na metade do c. 8, que deve ser sustentado até o início do c. 10, tendo assim som suficiente para a realização do *dim.* indicado na metade do c. 10 e no início do c. 11 (*dim. e allarg.*), sem que se chegue ao *pianissimo* antes do c. 13. Nesse trecho o pedal deve ser empregue a fim de fornecer projeção sonora bem como, no c. 12, sustentar os acordes para que a respiração indicada possa ser realizada. O *allargando* indicado sugere ser progressivo e deve abranger do c. 11 ao 14. Este conjunto de indicações de expressividade atende bem a preparação de mudança de seção e fornece uma atmosfera sonora propícia para o seu caráter *misterioso*.

A escolha do andamento médio para a segunda parte da exposição (*tranquilo*, cc. 15-30) deve considerar a proporção com relação à seção anterior e o caráter indicado. Assim sugerimos $\downarrow = 70$, considerando a proporção entre os dois andamentos principais da proposta original e o resultado sonoro na escuta das gravações. A performance deste trecho neste andamento favorece a realização do fraseado, dinâmica e respirações propostas, de maneira a realizar o caráter inerente com naturalidade.

A realização das indicações de expressividade na partitura funciona sonoramente bem na transição seguinte (cc. 23-30). Como abordado na análise da partitura, há uma expansão e retração no fraseado e na dinâmica neste trecho, separados por indicações de respiração vocal, que podem ser explorados na performance da obra, evidenciando os gestos circulares presentes, que neste trabalho associamos ao imaginário das ondas do mar. As indicações de dinâmica entre os cc. 23-24, que tornam os gestos entre as duas mãos independentes, favorecem uma maior ênfase dinâmica e melódica na mão esquerda (ver Figura 125). A agógica proposta pelo compositor sugere manter o andamento estável (igual ao precedente) no c. 23 e realizar o

animando em degraus a cada compasso que se segue (cc. 24-26). A sugestão é chegar no c. 24 com andamento por volta de $\downarrow = 76$, proporcionando tempo suficiente para a realização da dinâmica em *fortissimo* (*ff*) e para a realização do *pesante e precipitando*. Entre os cc. 26-29, as indicações de *pesante* proporcionam um efeito de desaceleração progressiva até a fermata (c. 29). O que as indicações neste trecho parecem sugerir é uma condução da dinâmica cada vez mais intensa até o c. 28, em *fortissimo* (*fff*), e uma diluição dinâmica em degraus entre os cc. 28 e 29, paralelamente com o *pesante*. As barras duplas que separam o c. 30 tanto do c. 31 quanto do c. 29, bem como a fermata do c. 29, sugerem uma segmentação temporal do c. 30 em relação ao trecho anterior e ao posterior. Propomos neste compasso um andamento $\downarrow = 48$, igual ao adotado na primeira vez em que aparece a indicação de caráter na sonata (c. 13). O andamento sugerido propicia ênfase ao efeito do caráter misterioso na passagem.

No desenvolvimento, retoma-se o andamento inicial (1º tempo), e a escrita sugere uma maior fluência do andamento em relação à exposição, o que parece ser sugerido pela economia nas indicações de articulação. Por exemplo, no c. 32, diferentemente de como ocorre no c. 2, os acentos são indicados somente na linha superior dos blocos na mão direita, sugerindo um *voicing* que saliente as notas superiores. Entre os cc. 33-37 há uma indicação de *cresc.* (c. 33) que sugere uma condução contínua até o ponto culminante do trecho (c. 35) e uma sustentação deste até o c. 37. A seção entre os cc. 37-42 apresenta articulações de *tenuto* com *staccato* nas linhas superiores dos blocos (mão direita) e oitavas (mão esquerda), sugerindo uma sonoridade mais cheia, e ao mesmo tempo rítmica. Ocorrem simultaneamente, a partir do c. 39, indicações de dinâmica que denotam uma diluição em degraus e um *all.* (c. 41) que, quando realizadas, valorizam o caráter misterioso da próxima seção. Estas indicações convidam o intérprete a valorizar este trecho de preparação para o clímax do movimento.

Na segunda parte do desenvolvimento (cc. 43-59) sugerimos, entre os cc. 43-50, a manutenção do andamento resultante do *allargando*, aproximadamente $\downarrow = 54$, e, a partir do c. 50, a realização do *animando poco a poco* indicado. Este último pode ser realizado de maneira gradual, seguindo o direcionamento das frases: *animando* levemente entre os cc. 50-51 e, em seguida, mantém-se o novo andamento até o final do c. 54. Aplica-se dois impulsos de *animando*, entre os cc. 55-56 e 57-59, a partir do qual se estabelecem um novo andamento (*agitato*) que conduzirá a seção seguinte. Além da temporalidade, ressaltamos a importância de se destacar a realização da dinâmica proposta para a mão direita ($p \leftarrow$, c. 43), independente da mão esquerda, mantendo-se os pedais de ré em *pianissimo* (*pp*). A condução do trecho pode destacar a linha superior dos blocos de acordes com dinâmica em arco, ligando com ajuda do

pedal e conduzindo progressivamente com agógica a intensificação dinâmica até o c. 59, em *fortissimo* (*fff*), e logo após realizar o *decrescendo* (\rightrightarrows) indicado.

Na recapitulação (cc. 59-94), a indicação de *agitato* sugere um andamento mais movido em relação ao precedente. Apesar disto, o compositor não indica andamento (metrônomo) para a seção. Nas gravações analisadas, todos os intérpretes adotam andamentos médios mais rápidos, bem como uma subdivisão temporal não indicada para as duas partes da seção, sendo a primeira (cc. 59-79) mais rápida. Como abordado na análise, a escrita na primeira parte da seção sugere a realização de uma performance que demonstre o caráter intenso e percussivo presente na escrita da mão esquerda, e na segunda, um caráter mais tempestuoso. Nas indicações de agógica no decorrer da seção (cc. 66, 78) sugerimos um andamento mais movido a partir do c. 60, $\downarrow = 76$, mantendo-se estável até o c. 66. A indicação *cresc. molto e all. um poco* (c. 66), no contexto da textura do trecho, sugere tanto uma desaceleração gradual até o c. 78, quanto uma desaceleração mais enfática entre os cc. 76-77. Assim, sugerimos adotar como referência a $\downarrow = 63$ entre os cc. 68-73 e desacelerar mais uma vez ($\downarrow = 56$) a partir do c. 73, após indicação de *pesante* (c. 72), considerando a mudança de caráter a partir do c. 73. Na indicação *dim.* (c. 76), considerando a tendência a uma desaceleração espontânea neste trecho transicional, optamos por desacelerar o andamento para aproximadamente $\downarrow = 52$, no início do c. 78. A retomada do andamento pode ser construída progressivamente, como indica o *cresc. e animando poco a poco* a partir do c. 78. Para isso sugerimos um primeiro *animando* entre os cc. 78-80 e, após manter-se a $\downarrow = 56$. O segundo *animando* pode ser realizado a partir do c. 85, conduzindo o andamento aproximadamente à $\downarrow = 60$. A diluição temporal indicada (*cresc. e all. poco a poco*, c. 88) sugere ser progressiva, a cada compasso, até o c. 92, e em seguida, de maneira contínua, até a fermata. Por isto consideramos fundamental que não se ignore a indicação de agógica do c. 78, para que se tenha de onde desacelerar no início do c. 88. Além disto, a indicação de *più lento* no c. 93 revela a intenção de se fazer uma construção progressiva, a cada compasso, do *all. e dim.* (c. 92).

Observa-se ainda neste trecho (recapitulação) a junção das indicações de dinâmica associadas à movimentação agógica (cc. 66, 78, 88 e 92), sugerindo uma realização na performance de modo intenso, como um clímax conclusivo do movimento. É importante também ressaltar que a escrita sugere sonoridades contrastantes entre as duas partes da recapitulação. Na primeira (cc. 59-73), uma sonoridade mais rítmica e econômica de pedal, de maneira a reforçar o caráter percussivo da mão esquerda; e, na segunda parte (cc. 80-94), uma sonoridade mais cheia, com mais pedal, considerando a dinâmica e os compassos com indicações de pausas juntamente com acordes de notas longas. Neste trecho há necessidade do

pianista de construir um direcionamento melódico (fraseado) em meio à escrita em saltos, arqueada pela dinâmica, e a valorização (timbre) do contraste entre acordes que incorporam elementos melódicos e aqueles com caráter mais rítmico, nos quais o compositor indica articulações específicas (ex.: cc. 82, 84, 86), de maneira a tornar todo este trecho intenso, sonoramente direcionado. Além disso, a partir do c. 80, caso o pianista queira adotar o discurso proposto por esta interpretação, sugerimos uma sonoridade brilhante nos uníssonos no registro agudo, e uma sonoridade arredondada na realização dos acordes, evocando uma sonoridade de trovões e raios.

No c. 95 (*andante - un poco ad libitum*), a textura, juntamente com a indicação de andamento, sugere um andamento próximo ao da segunda parte da exposição (*tranquilo*). Porém, considerando o caráter de *coda* e os andamentos nas três interpretações, sugerimos um *andante* mais lento em relação à exposição, $\downarrow = 54$. Este andamento favorece uma caracterização da textura *coral* de maneira fúnebre e sombria, bem como a realização de seu contorno melódico em *legato* e a realização de sua dinâmica em arco. Sugerimos que se mantenha o andamento estável nesta primeira parte e que se adote maior liberdade (*ad libitum*) de andamento para os ataques dos uníssonos. A partir da indicação *morrendo*, sugerimos a possibilidade de se fazer uma desaceleração progressiva, juntamente com as indicações de diluição dinâmica, entre *piano* e *pianissimo* (*pp* e *ppp*).

4.3.4.2 Segundo movimento

A realização do andamento e da agógica neste movimento, como visto na análise das gravações, tem como referência a indicação original da $\downarrow = 44$, estando um pouco abaixo para os intérpretes 2 e 3. Assim, entendemos que o andamento indicado na partitura atende a uma realização da textura e do caráter proposto (sombrio e pesante), que ganha mais intensidade quando se adota andamento um pouco mais lento ($\downarrow = 40$). A escrita também sugere uma realização estável do andamento e do direcionamento rítmico, de maneira a criar um efeito marcial contínuo e *pesante*. Consideramos também importante na realização deste movimento, em função da análise, uma condução das frases, bem como uma realização melódico/rítmica, seguindo as propostas de dinâmica, agógica e articulação indicadas na partitura.

Nos primeiros compassos do movimento (cc. 1-3), através das indicações de articulação (acentos) e dinâmica ($f \leftarrow sfz$, \leftarrow), observa-se uma valorização do motivo rítmico e da linha melódica pelo compositor. Interpretamos os acentos como um reforço de caráter melódico

sombrio, não necessariamente como um ataque percussivo, e as indicações de dinâmica como contorno deste caráter.

Nos cc. 1-8, delineamos um fraseado seguindo as indicações de dinâmica e de respiração (c. 6). Entre os cc. 1-4, optamos por articular uma frase de quatro compassos, constituída por quatro gestos, a partir do principal (ver Figura 54). Entre os cc. 5-8, onde há seis gestos, optamos por subdividi-los em frases de dois em dois compassos. A intenção é obter um fraseado que contribua para uma realização fluente e coesa do trecho.

Na parte 2 (c. 9-23), como descrito na análise, optamos por seguir um fraseado, conforme indicado na Tabela 4, na qual também se indica o tipo de inflexão dinâmica sugerida:

Tabela 4: Fraseado sugerido para segundo movimento, cc.9-24

1 frase (\leftarrow)	cc. 9-12
1 frase (\rightarrow)	cc. 12-13
1 frase (\leftarrow)	cc. 14-15
1 frase (\leftarrow)	cc. 16-19
1 frase (\leftarrow)	cc. 19-22
1 frase (\leftarrow)	cc. 22-24

Nossa intenção nestas sugestões é manter estável a dinâmica (*fortissimo, fff*) entre os cc. 22-27, para somente iniciar a diluição a partir do c. 27, como está indicado. Esta escolha prolonga o clímax dinâmico caracterizado por acentos grafados (cc. 24-26) e reforça o contraste dinâmico e agógico com a seção seguinte (cc. 27-29). O *dim. e rall.* (c. 27, Figura 145) indicado sugere ser realizado em degraus até o c. 29 de maneira a diluir dinâmica e agogicamente o trecho. Optamos por retomar o andamento como está indicado no c. 31, que pode ter na realização do *crescendo* (\leftarrow) na mão esquerda um apoio para esta retomada.

The image shows a musical score for the second movement of Sonata Breve. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 26 and includes the instruction 'dim. e rall.'. The second system starts at measure 29 and includes the instruction '1° Tempo'. The score is written in G minor (two flats) and 3/4 time. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *p* (piano). The tempo markings are 'dim. e rall.' and '1° Tempo'.

Figura 145: Sonata Breve, segundo movimento.

Na análise das gravações observa-se que todos os intérpretes fazem andamento mais lento, em relação ao *1º Tempo*, tornando a realização da recapitulação final sombria e *pesante*. Esta é uma variação sutil, porém importante de se considerar na escolha do andamento inicial, um andamento adequado ao final, caso opte por seguir as indicações propostas. Por outro lado, este é um ponto passível de questionamento, em função da ambiguidade resultante da escrita (ver análise) que, de facto, nas suas diferentes interpretações não trazem mudanças drásticas de teor musical. O que consideramos importante, na experimentação deste trecho ao piano, é de se ter um andamento final entre os cc. 31-36 que viabilize um suave desacelerando (*morrendo*) contínuo entre os c. 36-39. As indicações de dinâmica desde o c. 29 sugerem uma realização desta última seção em dinâmica mais suave *piano*, embora haja indicação de *crescendo* (◀, c. 30) na mão esquerda. A adoção do andamento inicial e de dinâmica inferior nesta seção final, resulta numa cor sombria o suficiente para a percepção do caráter lúgubre e de finalização do movimento.

4.3.4.3 Terceiro movimento

Considerando as análises realizadas e o processo de preparação desta obra para sua apresentação, os andamentos sugeridos na partitura, no terceiro movimento, parecem estar acima do limite do ideal. As poucas indicações de agógica sugerem dois únicos andamentos para o movimento: primeiro *impetuoso* e, a partir do c. 14, *allegro pesante*. A análise das gravações demonstra que nenhum dos intérpretes mantém a estabilidade dos andamentos escolhidos, variando-os de acordo com as mudanças de seções, onde não há indicação de mudança de andamento. Apesar disto, essas variações observadas também não interferiram na

realização do caráter do movimento. Ao experimentar o andamento indicado, observa-se uma maior dificuldade em realizar os saltos na mão esquerda com clareza com as articulações e a dinâmica indicadas, principalmente entre os cc. 54-62. Além disto, a performance demanda grande esforço por se tratar de uma realização de gestos repetitivos, sem interrupção, por um tempo considerável.

Partindo do pressuposto acima, sugerimos para introdução (*Impetuoso*, cc. 1-13) um andamento $\text{♩} = 100$ e para o restante do movimento (*Allegro pesante*, cc. 14-82), um andamento ao redor de $\text{♩} = 80$. Esta escolha oferece certa proporcionalidade ao andamento original e velocidade suficiente para trazer brilho, gingado e ao mesmo tempo, a possibilidade de manutenção relativamente estável até o final do movimento, como indica a partitura.

Em relação às articulações indicadas neste movimento, como já foi dito, elas são importantes definidores do caráter da peça, e devem ser realizadas de maneira deliberada na performance. Na primeira parte, percebe-se melhor as imitações, bem como o efeito cintilante dos blocos indicados de *staccatos* na mão direita (cc. 9-13), quando realizamos essas indicações de articulação. No *Allegro Pesante* (cc. 14-82), as articulações podem enfatizar a linha melódica dos acordes na mão direita (acentos, tenutas e ligaduras, *sforzato*, cc. 14-19) e, na mão esquerda, contornam o *ostinato* rítmico indicado com *portatos*, o que valoriza os tópicos afro-brasileiros presentes. Há claramente uma diferenciação entre articulações da seção *Allegro pesante* (acentos, *portatos*, *sforzatos*) e da introdução, com predominância do *staccato*. Estas articulações são empregadas no decorrer das seções A e B (cc. 14-64), revelando o desenvolvimento da peça, entremeada por referências à introdução e à seção A.

Em relação à dinâmica indicada na partitura, podemos observar na performance da obra, sua função de enfatizar o desenvolvimento da textura, bem como seu auxílio no contorno melódico das frases. Há ainda na seção A, B e A', uma função rítmica, onde a dinâmica reforça os acentos e apoios do gingado, e outra estrutural pela qual, na volta do A', indica-se uma dinâmica inferior (*p cresc. poco a poco*, c.65) em relação a seção A (*ff* ←). Além disso, ao longo da escrita do movimento, ciclos de picos dinâmicos progressivos, sendo seu mais intenso no final (cc. 74-82), demandam sua realização com objetivo de construção de efeito do discurso, aqui do ritual de transe.

Conclusão

Neste trabalho foi realizada uma contextualização inicial (capítulos 1 e 2), na qual procuramos trazer os referenciais teóricos que embasam o desenvolvimento da análise interpretativa proposta (capítulos 3 e 4), em obras para piano de Oscar Lorenzo Fernández.

No primeiro capítulo, procuramos apresentar os conceitos de Expressividade e seu significado dentro desta interpretação, seu papel na comunicação entre obra-intérprete-ouvinte, bem como buscamos especificar seus componentes musicais em questão de: agógica, articulação e dinâmica. Ainda neste capítulo, tratamos de como estes componentes podem estar submetidos a diferentes leituras, que variam conforme a interpretação de outras camadas de expressividade, presentes na textura, sujeita a um determinado viés interpretativo que pode variar dependendo do intérprete. No caso de Lorenzo Fernández, julgamos necessário fazer uma breve reflexão sobre a partitura e a expressividade, na música popular, comparando-as segundo as mesmas questões encontradas no estudo da música de concerto. E isso considerando a presença da música folclórica popular urbana e regional, de acordo com a linguagem da música brasileira de concerto, no período em que se situa a obra do compositor.

No segundo capítulo, procuramos descrever conceitos do fenômeno nacionalista cultural e musical e seus desdobramentos na composição e na escola nacionalista musical brasileira. Descrevemos os principais nomes na composição brasileira, bem como o papel da religião e sua força de agregação, na formação musical brasileira, o que foi motivo de inspiração para os ideais modernistas no país. Na última parte do capítulo, procuramos descrever os fatos históricos relevantes para nossa análise, referentes ao movimento modernista brasileiro e a seu desdobramento na carreira e nas escolhas composicionais de Lorenzo Fernández. Em seguida, referente à biografia do compositor, realizamos uma descrição de suas principais obras, uma reflexão sobre sua produção e as fases composicionais propostas por outros autores, apontando, através dos principais títulos para piano, uma suposta referência às obras do repertório tradicional. Procuramos também indicar os principais fatos biográficos que refletem sua formação, sua relação com a música, bem como sua vida pessoal. Esses revelaram sua construção multifacetada enquanto artista e profissional, além de apontar suas principais referências dentro do cenário do movimento modernista no Brasil.

Nos capítulos três e quatro realizamos, respectivamente, uma análise das partituras e de gravações selecionadas destas obras. Na análise das partituras procuramos identificar a estrutura formal de cada peça, seus tópicos e referências discursivas, observando as indicações de expressividade presentes e sua possível relação com sua estrutura formal e retórica. A partir

desta perspectiva, analisamos as gravações, considerando os componentes de agógica, dinâmica e articulação. Foram extraídos destas interpretações dados relacionados aos andamentos médios, às variações de agógica e às variações de intensidade dinâmica, além de observar a realização da articulação indicada na partitura e, quando possível, mudanças de timbres e pedalização. Cada análise foi concluída com considerações interpretativas nossas, com sugestões e observações, a partir da própria análise e da experimentação da realização das obras pelo autor.

Nota-se, ao longo da análise destas obras, um amadurecimento composicional no que diz respeito ao tratamento da textura musical, tanto no que se refere ao trabalho do contraponto, quanto ao enriquecimento das estruturas rítmicas, harmônicas e melódicas, refinando a projeção das brasilidades presentes no seu discurso nacionalista. Em termos harmônicos, a análise revelou procedimentos composicionais com uso de harmonia tonal ou misturada com cores sonoras modais e quartais, além de passagens politonais, procedimentos semelhantes a encontrados na música romântica tardia russa e na moderna impressionista francesa. Em termos de musicalidade, pode-se desprender de suas obras finas linhas melódicas de motivos da música folclórica, harmonias à francesa, muitas vezes, inspiradas também no universo tópico infantil, com rítmicas que evocam danças das diferentes raças misturadas no Brasil, incitando uma sensibilidade interpretativa e performática, principalmente no que tange à precisão rítmica e a sua projeção sonora.

Em face das dificuldades que sua obra apresenta para o pianista, pode-se destacar uma preocupação composicional com o controle da precisão espacial dos ataques, saltos e movimentos não sincronizados, e com a mobilidade, em detrimento dos andamentos que estão propostos. Há uma necessidade de uma reflexão no processo de preparação dessas obras, de maneira que os problemas possam ser adaptados e colocados dentro de uma perspectiva interpretativa que mais aproxima a essência sonora da obra.

Ao considerar o aspecto que envolve a independência das mãos e do gestual, e que pode ser visto em boa parte do repertório pianístico tradicional, manifesta-se em sua obra, de maneira geral, em maior intensidade, requerendo do intérprete o uso de gestos variados e assimétricos, entre as duas mãos, associado a outros componentes de controle sonoro e mobilidade, como o de saltos, de técnica de pulso e acordes, de oitavas, técnica de notas duplas, velocidade e formas de ataque, como o *legato*. E a forma como estes aparecem, dentro de uma proposta de expressividade determinada, principalmente em relação aos andamentos indicados, somado à rítmica brasileira, torna-se um fator dificultador de sua realização. Na análise das gravações da Sonata Breve identificou-se uma possível relação entre as escolhas de andamentos para o último

movimento com a dificuldade de realização, com clareza e controle dos saltos, articulação e mobilidade presentes nesse tipo de textura densa.

Na análise da partitura dos *Três Estudos em Forma de Sonatina* foram identificadas características de procedimentos composicionais semelhantes a utilizados por outros compositores, como Stravinsky, Villa-Lobos e Debussy. Em relação às interpretações da obra, concluímos que as escolhas adotadas com os andamentos, agógica, articulação, pedalização e dinâmica podem interferir na percepção dos tópicos, bem como na sua conceção, abrasileirada ou europeizada (afrancesada). Concluímos também que as indicações de expressividade propostas pelo compositor favorecem uma realização das referências presentes na textura e também uma performance formalmente estruturada.

Na *Primeira Suite Brasileira para Piano*, a investigação identifica em sua textura a presença do idiomático violonístico (guitarra), presente nas serenatas cariocas (*modinha* e *seresta*), conectando sua obra com a música popular portuguesa (*modinha*) em versão de piano de salão. A análise das gravações mostrou que, embora os andamentos sugeridos, com exceção do *Suave Acalanto*, condigam com o caráter proposto pelos títulos e pela textura delicada, cada intérprete adota andamentos próprios, mas de maneira que suas escolhas não interfiram na proposta discursiva da obra. Assim, concluímos que, embora a partitura apresente uma proposta de temporalidade mais estável, as variações de agógica adotadas pelos intérpretes trouxeram variadas possibilidades expressivas de conceção da *modinha* e da *seresta*. O andamento indicado para o *Suave Acalanto* se mostrou, na análise das gravações, acima do ideal, considerando seu efeito na realização do caráter do movimento e o fato de que todos os intérpretes adotaram andamentos abaixo do indicado.

Os procedimentos utilizados pelo compositor na *Sonata Breve*, observados nesta análise, reafirmam sua linguagem moderna brasileira e, ao mesmo tempo, refletem a prática comum europeia. Porém, prevalece na obra o discurso nacionalista brasileiro, principalmente através da rítmica que evoca a cultura afro-brasileira, que se faz presente de maneira mais intensa e dramática na sonata. Propomos uma leitura de seu desenvolvimento com uma lente da sonata fúnebre de Chopin, onde a figura do herói é concebida a partir da mitologia africana (Xangô). No que concerne à análise das gravações, esta aponta para uma independência entre a realização interpretativa da partitura e sua proposta retórica. Isso quer dizer que os andamentos, articulação e dinâmica adotados de maneiras próximas às indicações, porém diversas, por cada intérprete, não determinou a apresentação do caráter de cada movimento, porém se mostraram importantes na construção de uma performance mais intensa e expressiva da obra. No primeiro e último movimento identificou-se que o andamento indicado torna a realização da sua escrita

e do seu caráter mais complexa e que, embora sua realização agregue brilho à sonoridade, dilui-se o efeito do gingado presente na rítmica e articulações. Além do mais, torna a realização dos fraseados e da dinâmica menos expressiva (intensa).

Obras:	Tópicos:
Três Estudos em forma de Sonatina	<ul style="list-style-type: none"> - Nordeste, Caipira, Época de Ouro, Infantil; - Afro-Brasildade: Sincopação, Ostinato; <ul style="list-style-type: none"> - À la Havana; - Impressionismo Internacional; - Stravinskismo.
Primeira Suite Brasileira	<ul style="list-style-type: none"> - Época de Ouro - Impressionismo Internacional - Infantil
Sonata Breve	<ul style="list-style-type: none"> - Afro-brasildade: Ostinato, Acentuação, Sincopação, Possessão, Virtuosidade; - À la Havana.

Tabela 5: Referências e tópicos presentes nas obras analisadas

Considerando a hipótese inicial deste trabalho de que uma realização rigorosa da partitura destas obras na performance propicia uma performance equilibrada das mesmas, o resultado se mostrou positivo em relação à realização das indicações de articulação e dinâmica, bem como dos andamentos, com as ressalvas citadas. O estudo mostrou que há uma conexão entre estes componentes com a estruturação formal das obras na performance, assim como dos possíveis discursos que a obra evoca, sendo seu intérprete um importante viabilizador de sua expressividade. Por outro lado, as análises confirmaram uma abertura na escrita da obra (ambiguidades) para diferentes interpretações e concepções, em que o intérprete pode escolher elementos (agógica, dinâmica, forma e tópicos) de expressividade a privilegiar.

Em termos de expressividade na performance, a análise das gravações sugere que uma maior valorização do equilíbrio rítmico e sonoro, através de uma realização variada e planejada dos componentes observados, torna a escuta das obras mais intensa e expressiva.

O estudo da expressividade na obra de Oscar Lorenzo Fernández se mostrou uma eficaz ferramenta para preparação destas obras, na performance, e que esta pode ser usada para futuros trabalhos investigativos na performance do repertório pianístico. Além disso, o presente estudo

aponta que o campo da interpretação da música brasileira para piano, bem como o de suas escolas pianísticas ainda é pouco investigado e carece de ser aprofundado em futuras pesquisas.

Referências Bibliográficas

- Anderson, B. (2008) Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Companhia das Letras. São Paulo.
- Adorno, T. W. (2009). Introdução à Sociologia da Música. Editora UNESP.
- Agawu, K. (2009). Music as discourse: semiotic adventures in romantic music. Oxford University Press.
- Andrade, M. de (1991). Aspectos da música brasileira. Rio de Janeiro: Editora Villa- Rica.
- Andrade, M. de (2006). Música, doce música. Belo Horizonte: Editora Itatiaia.
- Andrade, M. de (2006). Ensaio sobre a música brasileira. Belo Horizonte: Editora Itatiaia
- Araújo Filho, A. R. de (1996). Estudo analítico e interpretativo sobre as três suítes brasileiras de Oscar Lorenzo Fernández. Tese de Mestrado em Artes. Campinas: Universidade Estadual de Campinas- UNICAMP.
- Aversa, S, de M. (2001). Aplicações pedagógicas da Suíte das 5 Notas para Piano de Lorenzo Fernandez. Dissertação de Mestrado. PPGM/UNIRIO, Rio de Janeiro.
- Baumann, S.de B. M. (1995). Oscar Lorenzo Fernandez: Uma introdução-vida e obra (músico-poeta). Tese de mestrado. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música - CBM.
- Benetti Jr., A. (2013). Expressividade e performance: estratégias práticas aplicadas por pianistas profissionais na preparação de repertório. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, pp. 147-170.
- Canaud, F. (2013). O virtuosismo e o “swing” revelados na revisão fonográfica de flor da noite e modinha & baião de Radamés Gnattali. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UNIRIO.
- Cazarré, M. M. (2001). A trajetória das danças de negros na literatura pianística brasileira: um estudo histórico-analítico. Pelotas: Editora e gráfica universitária UFPel.
- Cazetta, F. e Pereira, L.M.(2020). A busca pela identidade transnacional no pensamento de António Sardinha e Gilberto Freyre. Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica Rio de Janeiro: vol. 12, no 1, janeiro-abril, 2020, p. 84-105.
- Chiantore, L. (2001) Historia de la técnica pianística: um estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik. Alianza Editorial.
- Contier, A. D. (1998). O nacionalismo na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Art Cultura*, Uberlândia, v. 15, n. 27, pp. 105-119, jul.-dez. 2013.
- Cook, N., 2013, Beyond the score: Music as performance. *Objective Expression*, pp. 176-223, Oxford University Press.
- Cortot, A. (1928). Principes rationnels de la technique pianistique. Paris, France: Salabert.

- Costa, J. R. da (2017). Tópicos afro-brasileiros como tradição inventada na música brasileira do século XX. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP.
- De Candé, R. (2001). História universal da música. Vol.2, Editora Martins Fontes.
- Egg, A. A. (2004). O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor guerra peixe. Dissertação de mestrado. Curitiba: UFPR.
- Ferigato, A., & Freire, R.D. (2015). Expressividade musical: Um construto de características multidimensionais. Anais do I simpósio de práticas interpretativas UFRJ- UFBA, 81-87.
- Freyre, G. Casa-grande & senzala (1936): Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Global editora, 48ª ed..
- Frungillo, M. D. (2014). Nacionalismo musical e brasilidade: uma revisão. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2014.
- Grela, D. (1985). Analisis musical: una propuesta metodologica. *Série 5*
- Hobsbawm, E. (1990). Nações e Nacionalismo desde 1780, Editora Paz e Terra.
- Holanda, S. B. de (1936). Raízes do Brasil. Companhia das Letras, 26º ed.
- Howat, R. (1995). What do we perform? In Rink, J. (Ed.), *The practice of performance: Studies in musical interpretation*. (pp. 3-20). Cambridge: Cambridge University Press.
- Igayara, S. C. (1997). Oscar Lorenzo Fernandez. (42) pp. 59-73. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*.
- Kiefer, B. (1986). Oscar Lorenzo Fernández: Música para Piano Solo, Canções para Voz e Piano. *Revista de Música Latino-americana*, Vol. 7, No. 1, pp. 81-98.
- Loureiro M. A. (2006). A pesquisa empírica em expressividade musical: métodos e modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical. *Revista Opus*.
- Lourenço, S. (2004). As escolas de piano europeias: tendências nacionais da interpretação pianística no século XX. Tese de Doutorado. Évora: Universidade de Évora.
- Mariz, V. (2005). História da Música no Brasil. 1921, (6ª ed.). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Moreira, G. F. (2009). A influência de Villa-Lobos na construção do nacionalismo na era Vargas. ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História.
- Pádua, M. P. de. (2009). Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia. Tese de Doutorado em Estudos Literários. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.
- Persichetti, V. (1961). Twentieth century Harmony: Creative aspects and practice. Autor.
- Piedade, A. T. (2007). Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical, *Revista Eletrônica de Musicologia*, volume XI.

- Piedade, A. T. (2009). Tópicas em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro. Anais do Simpósio Internacional Villa-Lobos.
- Piedade, A. T. (2012). Música e retoricidade. IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto - USP / Campus Ribeirão Preto.
- Piedade, A. T. (2013). A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El Oído Pensante*.
- Póvoas, M. B. C. (1990). Uma análise motivica da Sonata Breve para piano de Oscar Lorenzo Fernandez. Mestrado em Música. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.
- Pupia, A. S. (2017). Intertextualidade na Bachianas nº2 de Heitor Villa Lobos. Dissertação de mestrado. UFPR- Curitiba.
- Ratner, L.G. (1980). *Classic music: expression, form, and style*. Schirmer books.
- Reis, C. S. (2000). A obra de Lorenzo Fernandez e a aprendizagem pianística na infância. Mestrado em Música. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio De Janeiro – UFRJ.
- Ribeiro, D.(1995). O povo Brasileiro: A formação e o sentido de Brasil. Companhia das Letras, segunda edição.
- Rink, J. (2007). Análise e (ou?) performance. *Cognição & Artes Musicais / cognition & Musical Arts 2*, pp. 25-43.
- Rosen, C. (1995). *The romantic generation*. Autor. 6ª Edição (2003).
- Sandroni, C. (2001). *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 1ª edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Santos, R. O.dos (2009). O nacionalismo musical: a luta pela definição de um campo de produção simbólica. ANPUH XXV Simpósio Nacional de História, Fortaleza.
- Scruton, R. (1997). The aesthetics of music. *Expression* (pp. 140-170) Oxford: Clarendon press.
- Searle, Humphrey (1954). *Twentieth century counterpoint*. NY: John de Graff Inc..
- Travassos, E. (2000). *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Vehrhaalen, M. (2001). *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Villa-Lobos, H. (1949). Lorenzo Fernandez: senhor de um nobre caráter moral e artístico. *Revista Comédia*.
- White, R. (2011). Expression. In: LATHAN, Alison. (edited by) *The Oxford Companion to Music*. Online edition. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com>>: Acesso em 23 de julho de 2020.
- Wisnik, J. M. (1977). *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de da cultura, ciência e tecnologia.

Gravações:*Três Estudos em forma de Sonatina:*

Freire, Nelson (intérprete) (2012). *Nelson Freire Brasileiro: Villa-Lobos & Friends*. Decca Music Group Limited.

Monteiro, Eduardo (intérprete) (2008). *Piano Music of Brazil*. Meridian Records.

Proença, Miguel (intérprete) (2005). *Coletânea Piano Brasileiro, Vol. 3: Oscar Lorenzo Fernandez*. Biscoito Fino.

Primeira Suíte Brasileira para Piano:

Castro, Luiz de Moura (intérprete) (2000). *Brasil Piano*. Ensayo.

Ortiz, Cristina (intérprete) (2006). *Alma Brasileira: Panorama du piano brésilien du XXe siècle*. Intrada.

Proença, Miguel (intérprete) (2005). *Coletânea Piano Brasileiro, Vol. 3: Oscar Lorenzo Fernandez*. Biscoito Fino.

Sonata Breve:

Fernandes, Karin (intérprete) (2019). *Sonata Breve: Lorenzo Fernandez (Karin Fernandes)*. Disponível em: www.institutopianobrasileiro.com.br (<https://www.youtube.com/watch?v=VZ245Pz7m38&list=WL&index=37>)

Monteiro, Sergio (intérprete) (2000). *Sérgio : Música Brasileira para Piano*. Niterói Discos.

Proença, Miguel (intérprete) (2005). *Coletânea Piano Brasileiro, Vol. 3: Oscar Lorenzo Fernandez*. Biscoito Fino.

Apêndice – Programas de Recitais de Doutoramento

Recital 1 (julho de 2018, Évora)

Programa:

L.V Beethoven (1770-1827) **Sonata Op. 110 (1821)**
Moderato cantabile molto expressive
Allegro molto
Andante ma non troppo- Recitativo, Arioso dolente,
Fuga (allegro ma non troppo), Arioso, L'inversione della Fuga

C. Debussy (1862-1918) **L'isle joyeuse (1903-4)**

H. Villa-Lobos (1887-1959) **Bachianas Brasileiras Nº4 (1930/41)**
Preludio - Introdução - (1941)
Coral - Canto do sertão - (1941)
Ária - Cantiga sobre um tema do Nordeste - (1935)
Dança – Miudinho (1930)

O. Lorenzo Fernández (1897-1948) **Duas miniaturas Op.1 (1918)**
Rêverie Op.20 (1923)
Terceira Suite Brasileira para Piano (1938-9)
Toada
Seresta
Jongo (Dança Negra)

Recital 2 (6 de dezembro de 2020, Belo Horizonte)

Programa:

Johann Sebastian Bach (1685-1750) **Toccata em mi menor BWV 914**
Introdução
Un poco Allegro
Adagio
Fuga: Allegro

Joseph Haydn (1732-1809) **Sonata Hob XVI 24 (Ré M)**
Allegro

Larghetto: Adagio

Finale: Presto

Frédéric François Chopin (1810-1849) **Sonata Op.35** (1839)

Grave – Doppio movimento

Scherzo

Marcha Funèbre: Lento

Finale: Presto

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) **Valsa da dor** (1932)

Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948) **Primeira Suite Brasileira para Piano** (1938-9)

Velha Modinha

Suave Acalanto

Saudosa Seresta

Três Estudos em forma de Sonatina (1929)

Allegro con brio

Moderato

Allegro Scherzoso

Recital 3 (09 de outubro de 2013, Defesa de Doutorado)

Programa:

Alexander Scriabin (1872-1915) **Prelúdios Op. 11** (1888/96)

Alberto Ginastera (1916-1983) **Suite de danzas criollas** (1946)

Adagietto pianissimo

Allegro rustico

Allegretto cantabile

Calmo e poetico

Scherzando

Coda: Presto ed energico

Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948) **Segunda Suite Brasileira para Piano** (1937/8)

Ponteio

Moda

Cateretê

Valsa Suburbana (1932)**Sonata Breve** (1947)*Energico**Sombrio – Largo e pesante**Impetuoso*

Critério de escolha de obras:

Na escolha das obras que compuseram os recitais de doutoramento considerou-se, de uma maneira geral, a realização do recital em si, bem como a necessidade de variar obras, estilos e diferentes compositores, além da apresentação das obras em análise na tese. À medida em que foi se desenvolvendo o trabalho, a partir do segundo recital, passamos a levar em conta seus achados, que indicam um diálogo entre tais compositores com Lorenzo Fernández. Consideramos para isto tanto o levantamento histórico biográfico da tese, quanto a análise das partituras, que revela semelhante utilização de procedimentos composicionais, por parte do compositor, tanto na realização da escrita, quanto nos problemas de realização pianística resultantes desta. Além disso, optamos por nomes que são referenciados, segundo nosso entender, nos Três Estudos em forma de Sonatina, como Debussy, Scriabin e Villa-Lobos, e, na Sonata Breve, como Bach e Chopin.