

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Alfonso Benetti Junior

Comunicação Estrutural e Comunicação Emocional nas
***Variações Sobre um Tema Nordestino* de Almeida Prado**

Porto Alegre

2008

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Dissertação de Mestrado

**COMUNICAÇÃO ESTRUTURAL E COMUNICAÇÃO
EMOCIONAL NAS *VARIAÇÕES SOBRE UM TEMA*
NORDESTINO DE ALMEIDA PRADO**

por

Alfonso Benetti Junior

**Dissertação submetida como
requisito parcial para obtenção
do grau de Mestre em Música,
Área de concentração: Práticas Interpretativas**

Orientadora: Prof^ª. Dra. Cristina C. Gerling

Porto Alegre, 2008

*“Alerta artista, alerta,
não te entregues ao sono.
És refém da eternidade,
e prisioneiro do tempo.”*

B. Pasternack

*Aos meus pais,
Alfonso Benetti e Néli Maria Buriol Benetti*

Agradecimentos

À Dra. Cristina Gerling, por ter-me orientado e proporcionado vislumbrar mecanismos de abordagem e apreciação artística que agora fazem parte da minha concepção. Pelas discussões sempre enriquecedoras, disposição, dedicação e profissionalismo com que desempenha o seu trabalho. Pelos conselhos, confiança e amizade.

Ao compositor Almeida Prado por ter-me recebido tão gentilmente em sua residência, pela atenção conferida à realização da entrevista, pelo apoio e incentivo dedicado a mim como pianista. Pela obra de sua autoria que fará parte integrante do meu repertório daqui para frente.

À Dra. Luciana Del Ben, pelas valiosas reflexões, conselhos e sugestões durante o seminário de pesquisa, pela disposição como coordenadora do Programa de Pós-Graduação, incentivo, e apoio ao longo do curso.

À Dra. Any Raquel Carvalho, pelas reuniões, debates e discussões tão importantes e agradáveis envolvendo pesquisa e execução instrumental. Pela tradução do resumo deste trabalho. Pela atenção, disposição, profissionalismo, incentivo, amizade e sorriso.

Ao Dr. Ney Fialkow e ao Dr. André Loss, pelas sugestões e opiniões sempre enriquecedoras em suas abordagens musicais e pelo incentivo conferido a mim como pianista.

Ao Dr. Fredi Gerling, pela gentileza, disponibilidade e perícia na elaboração e limpeza da primeira figura dos exemplos e na preparação do CD final das gravações.

Aos queridos colegas, Jeanine Mundstock e Daniel Vieira, pelos momentos de companheirismo, apoio e amizade. Pelos encontros formais e informais, recitais e audições, conversas e discussões que acompanharam nossa convivência. Pelos conselhos, sugestões e incentivo.

Ao amigo Celso Augusto Fontoura Franzen Junior, pela disposição e ajuda sempre imediata nas correções e realização da edição da partitura das Variações Sobre um Tema Nordestino de Almeida Prado.

À Dra. Sílvia Cristina Hasellar pela amizade e incentivo peculiar demonstrados ao longo da minha formação musical e por ter-me mostrado um valioso caminho profissional. Pela espontaneidade e carinho que sempre acompanham seus conselhos e sugestões.

Ao Dr. Celso Loureiro Chaves pelas conversas informais e amizade.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação pela disponibilidade e eficiência, especialmente à Simone Martins pelo carinho, apoio e incentivo durante o período de realização do

colóquio.

Aos meus avós, Otávio Pedro Buriol, Lúcia Cassol Buriol, Domingos Benetti e Adelina Righi Benetti, pela admiração à música que sempre me serviu de incentivo, e pelo exemplo de vida que sempre foi motivo de minha grande admiração.

À minha irmã, pelo companheirismo, conselhos, sugestões, amizade, incentivo e admiração como músico.

Aos meus queridos pais, por terem me ensinado através de seus exemplos a buscar o caminho da felicidade. Por estarem sempre perto, mesmo quando longe, e por me ensinarem a lutar para conquistar meus objetivos. Pelo estímulo, apoio incondicional e amor.

À Rafaela, por todos os últimos momentos...

À Capes, pela bolsa concedida.

Resumo

Foi escolhida uma obra musical inédita no meu repertório sobre a qual detalho os mecanismos utilizados na preparação para a sua execução em público. Este trabalho divide-se em três etapas: análise a partir de conhecimentos adquiridos ao longo da minha experiência como intérprete, entrevista e execução da obra para o compositor, e análise formal. O foco concentra-se no resultado expressivo obtido na execução, apoiado nas informações contidas na partitura e na estética revelada pelo texto musical. Para empreender a verificação de resultados apresento uma gravação da obra realizada ao final de cada etapa. Dessa forma, por se tratar de um meio de comunicação artística, esta pesquisa está apoiada em dois capítulos do livro *The Science and Psychology of Music Performance* (2002) de Richard Parncutt e Gary McPherson que abordam este tema: Comunicação Estrutural e Comunicação Emocional na execução musical. Esta dissertação pretende avaliar as semelhanças e diferenças expressivas obtidas ao final de cada etapa mencionada através da comparação qualitativa das gravações.

Palavras-chaves: Execução musical; comunicação estrutural e emocional na interpretação; expressividade.

Abstract

The purpose of this study is to detail mechanisms utilized in the preparation of an unknown piece for public performance. It is divided into three stages: analysis, in which I use my prior experience and knowledge as a pianist, interview and performance of the work for the composer, and a formal analysis. The main focus is on the expressive results of the performance, supported by the indications the score has to offer, as well on the aesthetics revealed by the musical text. A recording of the piece at the end of each stage of the study was made to verify the results. In this manner, and because this is an artistic means of communication, this study is also supported by two chapters of the book *The Science and Psychology of Music Performance* (2002) by Richard Parncutt and Gary McPherson. The authors comment on structural and emotional communication in performance. It is the intent of this study to evaluate the similarities and differences of expression at the end of each phase by a qualitative comparison of the recordings.

Key words: performance, structural and emotional communication in performance, expressiveness.

Sumário

Parte I – Fundamentação teórica

Introdução

1.1 Apresentação.....	01
1.2 Comunicação estrutural e comunicação emocional na execução musical.....	06
1.3 Tema com Variações.....	12
1.4 A Obra.....	14

Parte II – Análise do Pianista

2.1 Apresentação.....	18
2.2 Análise.....	20
2.3 Conclusão.....	53

Parte III – Entrevista

3.1 Apresentação.....	55
3.2 Avaliação da Entrevista.....	56

Parte IV – Análise formal da obra

4.1 Apresentação.....	62
4.2 Análise.....	63

Resultados finais.....	129
-------------------------------	------------

Conclusão.....	143
-----------------------	------------

Referências bibliográficas.....	146
--	------------

Anexos.....150

Anexo 1: Entrevista com o compositor Almeida Prado.....152

Anexo 2: Partitura original manuscrita.....163

Anexo 3: Partitura editada

Anexo 4: Partitura para a primeira análise

Anexo 5: Partitura para a segunda análise

Anexo 6: CD - Gravações da obra

Introdução

1.1 Apresentação

Neste trabalho, discuto as várias etapas e os processos de aprendizagem nas apresentações e gravações das *Variações Sobre um Tema Nordestino* de Almeida Prado (1943). Iniciando com uma fundamentação teórica, a pesquisa está dividida em etapas: na primeira, analiso a obra do ponto de vista do pianista, em seguida relato a entrevista e execução para o compositor. Tendo na terceira etapa realizado uma análise formal, na conclusão apresento uma análise de gravações e uma avaliação dos resultados obtidos.

O processo empregado pode ser definido como “a construção e articulação de significado musical, na qual convergem todos os atributos cerebrais, corporais, sociais e históricos do executante” (CLARKE, 2002, p.69)¹. Como poderá ser observado, as etapas interagem no processo de elaboração da concepção da obra e suas apresentações públicas. Para cada etapa foi realizada uma gravação, e posteriormente uma avaliação qualitativa do resultado final. As gravações foram comparadas a fim de identificar e assinalar as semelhanças e diferenças na manipulação de parâmetros musicais, e foram cotejadas para uma avaliação global. Além disso, foram realizadas de acordo com as possibilidades de espaço físico disponível no momento final de cada etapa, e com a disponibilidade do compositor. O propósito a que se realiza esta pesquisa também prevê uma avaliação auditiva final por parte do intérprete, servindo de base ao que ocorre habitualmente durante o meu processo de preparação de repertório.

A execução musical é uma atividade complexa, envolvendo pensamentos e ações que devem interagir permanentemente. Dessa forma, “a execução de alto nível de determinada peça musical é o resultado da interação do conhecimento específico àquela peça em particular com conhecimento geral adquirido através de uma vasta gama de experiências musicais” (SLOBODA, 1990, p.94)². Além disso, “músicos freqüentemente encontram um elaborado conjunto de demandas físicas e mentais durante a prática e a execução, tendo que processar e executar informações musicais complexas com perspicácia artística, facilidade técnica, e uma apurada consciência da

¹ “Musical performance is the construction and articulation of musical meaning, in which the cerebral, bodily, social and historical attributes of a performer all converge, and if we choose to regard this convergence and expression of the performer's mind, than we must remember that the mind is neither driving the body nor confined within the head.”

² “The expert performance of a given piece of music is the result of the interaction of specific knowledge of this piece alone with general knowledge acquired over a wide range of musical experience.”

expectativa da audiência” (WILLIAMON, 2004, p.3)³. Referindo-se ainda ao nível profissional de instrumentistas, Parncutt acredita que “a execução musical em um nível profissional é uma das tarefas mais complexas desempenhadas pelo sistema nervoso humano” (PARNCUTT & McPHERSON, 2002, p.63)⁴ envolvendo a precisa execução de movimentos rápidos e muitas vezes complicados fisicamente.

Concordando que “a execução musical, no seu nível mais elevado, requer uma acentuada combinação de estratégias físicas e mentais com as quais o executante deve ter consciência e entendimento da estrutura musical, uma estratégia expressiva para dar vida à música e suprir as necessidades físicas e psicológicas da execução musical” (CLARKE, E., 2002, p.59)⁵, relacionei o processo analítico e o resultado obtido nas gravações com a comunicação da estrutura musical e com a comunicação do seu conteúdo emocional. Estes dois assuntos são temas dos capítulos treze e quatorze do livro *The Science and Psychology of Music Performance* de Richard Parncutt e Gary McPherson (2002). Nestes textos os parâmetros elementares na construção da execução musical estão agrupados e relacionados aos aspectos estruturais e às características expressivas emocionais a serem projetadas na execução. A inclusão do referencial voltado ao estudo da comunicação emocional é relevante considerando a importância deste aspecto no desempenho do profissional. No entanto, apesar do seu valor intrínseco, este estudo tem sido negligenciado. Este descuido acaba por suscitar mitos criados ao longo do tempo, tais como:

- Não se pode estudar a expressividade;
- Basta sentir a emoção para que o público compreenda;
- Não devemos querer entender a expressividade;
- Emoções musicais são diferentes da vida real;
- Expressividade não se aprende (WILLIAMON, 2004, p.248-251).

Em busca de esclarecimentos sobre este assunto tão pertinente para os músicos executantes pesquisas recentes sobre expressividade em música vêm sendo realizadas há mais de um século, e dentre os autores pioneiros na construção de teorias sobre música e emoção podemos citar Langer (1942), Meyer (1956), Cooke (1959) e Clynes (1977). No entanto, segundo Williamon, “o ensinamento de expressividade ainda é um tema pouco discutido” (WILLIAMON, 2004). Para

³ “Musicians routinely encounter an elaborate array of mental and physical demands during practice and performance, having to process and execute complex musical information with novel artistic insight, technical facility, and a keen awareness of audiences expectations”.

⁴ “(...) music performance, at a professional level is one of the most demanding tasks for the human central nervous system.”

⁵ “Musical performance at its highest level demands a remarkable combination of physical and mental skills. (...)a performer has to have an awareness and understanding of the immediate and larger-scale structure of music itself, an expressive 'strategy' with which to bring the music to life, and the resilience to withstand the physical demands and psychological stresses of public performance”.

Sloboda, “a expressão é erroneamente vista como um dom divino que não pode ser aprendido ou desenvolvido” (SLOBODA, 1996)⁶. Tentando desmistificar este processo, algumas pesquisas recentes têm confirmado que “intérpretes profissionais freqüentemente concebem a execução em termos de emoções e temperamentos. Muitos consideram a expressividade um dos aspectos mais importantes da execução” (BOYD & GEORGE-WARREN, 1992; PERSSON, 1993; In: PARNCUTT & McPHERSON, 2002, p.220)⁷. Além disso, as “qualidades expressivas podem ser aprimoradas através do treino” (MARCHAND, 1975; JUSLIN & LAUKKA, 2000; WOODY, 1999; In: PARNCUTT & McPHERSON, 2002, p.228)⁸ e “existem muitos tratados sobre a prática de execução que podem ser usados para reforçar a expressividade emocional” (HUDSON, 1994; In: PARNCUTT & McPHERSON, 2002, p.221)⁹.

Para Williamon, “o intérprete necessita ter uma idéia geral dos contornos expressivos da peça, enquanto toma decisões a cerca da técnica” (WILLIAMON, 2004, p.28)¹⁰. Segundo este autor, “o alcance musical do intérprete é previsto pela habilidade no discernimento da configuração musical da peça, para assim formar a imagem artística da execução” (WILLIAMON, 2004, p.22)¹¹, idéia esta que já havia sido concebida por Neuhaus, ao afirmar que “ter em mente uma imagem artística da obra é o que caracteriza uma prática efetiva, atendendo ao mesmo tempo a detalhes de técnica e interpretação” (NEUHAUS, 1973)¹².

Servindo-me das informações e conclusões relatadas em pesquisas recentes, presumo que a mobilização de conhecimentos musicais deve estar relacionada desde o primeiro contato com a partitura às intenções expressivas e com a projeção do conteúdo emocional da obra. Por isso, esta pesquisa concentra-se em tornar o estudo da expressividade musical um conhecimento empírico válido, através do registro por escrito das estratégias utilizadas na preparação e execução. Neste caso, a obra escolhida revela uma característica particular bastante enriquecedora, já que o caráter

⁶ “(...) expression is wrongly believed to reflect a divine endowment – or talent – beyond learning and development”.

⁷ “(...) empirical research confirms that performers often conceive of performance in terms of emotions and moods. Many performers consider expressivity to be one of the most important aspects of performance”.

⁸ “(...) it is probably true that expressive skills to some extent reflect the emotional sensitivity of the performer. But this not implies that is impossible to learn expressive skills through training. Studies that have addressed this issue have demonstrated that expressive skills can be improved by training”.

⁹ “Performers and listeners often discuss and compare musical performances in terms of their expressive aspects, and there are many treatises on performance practices that can be used to enhance emotional expressivity (e. g. Hudson, 1994).”

¹⁰ “The performer needs to have an idea of the overall expressive shape of the piece while making initial decisions about technique.”

¹¹ “As learning progressed, practice was increasingly organized in terms of structure of the music (as identified by each pianist), and those who started doing this earlier gave the best performances at the end of the learning process. Musical achievement is in this case was predicted by the ability to discern the musical shape of the piece and thus to form an “artistic image” of how it should be performed, rather than by the amount of practice.”

¹² “A fifth characteristic of effective practice is the ability to keep in mind the larger musical picture, the ‘artistic image’ of a piece (Neuhaus, 1973), at the same time as attending to details of technique and interpretation.” (WILLIAMON, 2004 p.28)

descritivo anotado para cada movimento consiste em um temperamento específico e contrastante com os demais, interferindo assim diretamente no resultado almejado.

O foco desta pesquisa centra-se nas etapas de estudo e nas execuções da obra. Tendo em vista a complexidade dos diversos procedimentos envolvidos e a impossibilidade de se trabalhar isoladamente, busquei integrar estratégias de acordo com as necessidades pertinentes à consolidação da interpretação e do entendimento da obra. Já que a comunicação emocional e a comunicação estrutural das características inerentes à música são passíveis de realizações com maior ou menor sucesso, busquei incrementar minhas habilidades como interprete procurando manipular os parâmetros e sua variação na projeção da comunicação. Para isso, valorizei as características estéticas reveladas através das duas modalidades de análises, do encontro com o compositor, e realizei escutas meticolosas e averiguadas das gravações.

Na primeira etapa da pesquisa foi escolhida uma obra inédita no meu repertório e ao mesmo tempo relevante para a pesquisa. Minha análise consistiu na identificação dos parâmetros musicais – alturas, ritmos, articulação, dedilhados, pedalização e tipos de toques – utilizando as ferramentas adquiridas ao longo da minha experiência musical, independente de sua natureza ou origem. O desenvolvimento de uma concepção pessoal desvinculada de qualquer método específico está descrito no memorial até a primeira execução pública. Esta análise apresenta, através de indicações na partitura e relato formal, o início da aprendizagem. Ao final desta etapa foi realizado o primeiro registro sonoro.

A segunda etapa representa o encontro do interprete com o compositor. Neste ponto, com os resultados obtidos na primeira etapa, pude realizar a comparação das intenções interpretativas e expressivas pessoais com as intenções reveladas verbalmente pelo compositor. Não pretendo com isso rotular o compositor como sendo o dono absoluto da verdade, nem mesmo abandonar a visão pessoal da obra reassumindo outra postura. No entanto, através deste contato, pude obter informações mais pontuais sobre a elaboração e estruturação bem como sua contextualização histórica. O contato direto com o autor também permitiu encontrar correspondências entre o estilo da obra e seu caráter expressivo, revelando uma maior gama de detalhes. Como a obra ainda permanecia em manuscrito, um dos objetivos desta fase foi atingido ao realizar a revisão e edição da partitura. A obra foi gravada pela segunda vez na presença do compositor.

A terceira etapa consistiu em uma nova análise seguindo o capítulo do referencial que trata da comunicação estrutural, e avalia os seguintes parâmetros: Andamento, fraseado, padrões métricos, tensão harmônica e melódica, articulação e hierarquia métrica. Além destes, foram descritos outros parâmetros ligados aos anteriores, tais como: seções, períodos, frases e subfrases; o delineamento de ambientes harmônicos, motivos e padrões rítmicos. Procurei me desvincular de

arbitrariedades impostas por uma teoria específica, reconhecendo que o texto musical fornece os elementos necessários para a sua realização e compreensão. Apresento uma análise rigorosa e sistemática baseada em conhecimentos de harmonia, fraseologia e contraponto adquiridos em cursos específicos de graduação e pós-graduação.

Acreditando que a “prática efetiva” pode ser entendida como “algo que alcança o fim desejado num período o mais curto possível, sem interferir nas metas de longo prazo” (HALLAM, 1998, p.142)¹³, o executante deve “buscar a identificação com a própria música” (HOLECEK, 2006, p.12).¹⁴ Na conclusão, apresento a análise de cada gravação na fase em que foi realizada e a comparação entre as gravações sempre relacionadas às intenções individuais específicas. Através deste processo identifico semelhanças, diferenças e percebo a relevância de cada etapa na construção de uma concepção. (JUSLIN & PERSSON, 2002; In: PARNCUTT, p.219-236: *Emotional Communication*).

Concordando que “uma melhor compreensão de como são elaborados os planos de performance pelos músicos, obtida por meio da realização de investigações que visem compreender os processos da performance musical, ainda é necessária, pois são escassos os estudos desse tipo” (SANTIAGO, 2006, p.1), meus esforços se concentram no fornecimento de resultados mais definidos quanto aos moldes de aproveitamento na área de práticas interpretativas.

¹³ “Effective practice is that which achieves the desired end product, in as short time as possible, without interfering with long term goals”.

¹⁴ “The study of a piece of music has four stages: Orientation, practice, synthesis liberation. ...liberation: forget all those hours of practicing, wrestling with fingers, searching ways to the right sound, adequate phrasing and true expression. Now the instrumental handy craft is to be raised to the 'art of music'. In order to achieve that, you have to identify yourself with the music you are interpreting.”

1.2 Comunicação estrutural e comunicação emocional na execução musical

Como pianista, almejo transmitir elevado nível de expressividade através do qual poderei emocionar a platéia. Na literatura musical, o termo expressão pode assumir variados sentidos. “Em execução musical, geralmente é visto como referência para variar sistematicamente parâmetros musicais ligados ao andamento, dinâmica e timbre, definindo a sua estrutura e diferenciando uma interpretação da outra” (PALMER, 2002; In: PARNCUTT & McPHERSON, p.220)¹⁵. Além desta definição, o termo também pode referir-se a “qualidades emocionais contidas na obra musical percebidos pelo ouvinte” (DAVIES, 2002; In: PARNCUTT & McPHERSON, p.220)¹⁶, e “estes dois sentidos estão relacionados àquelas interpretações que utilizam variações sistemáticas nos parâmetros da execução para proporcionar emoções aos ouvintes” (PARNCUTT & McPHERSON, 2002, p.220)¹⁷.

O modelo de estudo da comunicação estrutural é baseado na análise do resultado sonoro ao final da execução. Todas as informações necessárias para a sua compreensão estão contidas no som, que pode ser discutido e quantificado através de variáveis definidas de acordo com suas características físicas, como por exemplo, a dinâmica - volume, amplitude do som - e a duração – referindo-se, entre outros, aos valores das notas, articulação empregada e ao tempo da execução. Os blocos estruturais da música, especialmente na música tonal, são definidos pelas características frasais, por seus agrupamentos, e pela hierarquia métrica.

A estrutura musical em seu nível mais externo constitui a peça inteira, que pode ser dividida internamente em agrupamentos por seções, períodos, frases, subfrases e grupos melódicos. A hierarquia métrica é definida pelo destaque adquirido por unidades estruturais e pelo fluxo melódico relacionado ao tempo da música. Pode ser concebida pela unidade de tempo, pelo compasso ou grupo de compassos. Ainda que a estrutura frasal e a hierarquia métrica apresentem conceitos teoricamente independentes, compartilham as mesmas fronteiras, reforçando desse modo a compreensão do bloco estrutural mais externo da música.

Segundo Friberg e Battel (In: PARNCUTT & McPHERSON, 2002, p.199 - 218), uma das maneiras mais eficientes de se verificar a comunicação da estrutura na expressão musical consiste na análise das variações de andamento e dinâmica percebidas durante a execução. Essas variações são definidas e interagem junto aos seguintes parâmetros musicais: Andamento, fraseado,

¹⁵ “In studies of music performance, expression has been used to refer to the systematic variations in timing, dynamics, timbre, and pitch that form the microstructure of a performance and differentiate it from another performance of the same music”.

¹⁶ “The Word expression has also been used to refer to the emotional qualities of music as perceived by listeners”.

¹⁷ “These two senses of the Word are of course related in that performers use systematic variations in performance parameters to convey emotions to listeners”.

tensão harmônica e melódica, padrões métricos e articulações. O papel crucial desempenhado pela gestualidade musical envolve variações nos padrões de andamento e dinâmica e podem ser observadas através da transformação do caráter da obra como consequência da sua mudança e amplitude empregada em um mesmo trecho musical. O resultado pode revelar características musicais expressivas opostas devido a mudanças no modo de comunicação da sua estrutura. Por isso o entendimento estrutural, seja ele teórico ou intuitivo, torna-se pré-requisito para uma execução musical convincente.

Princípios e técnicas

Andamento

O caráter emocional expressivo de uma obra musical, bem como a percepção da sua estrutura pode mudar significativamente ao sofrer alterações de andamento. Esta característica transforma substancialmente a execução da peça em termos de intenção, movimentos e gestos musicais. Fonte de grande interesse pela amplitude de seus resultados, esta característica pode ser comprovada através da comparação da execução de uma mesma obra por intérpretes diferentes ou até da mesma obra em ocasiões diversas pelo mesmo interprete.

Variações de andamento e dinâmica em uma obra musical podem ser classificados em dois tipos: expressivas e não expressivas. As variações expressivas apresentam comunicabilidade e significado deliberado, mesmo que intuitivas ou inconscientes. As variações não expressivas podem ser classificadas em dois tipos: variações por limitação técnica ou erro ocasional. Variações expressivas podem comunicar a estrutura da música e o seu caráter. Estrutura e caráter não são parâmetros independentes por seu elevado grau de relacionamento.

Fraseado

A comunicação estrutural e expressiva do fraseado musical está diretamente ligada ao estilo e a linguagem da obra, indicando que a influência estilística pode afetar o caráter intencional expressivo de um trecho musical. Como exemplo, se compararmos a variação métrica na literatura dos séculos XIX e XVIII, detecta-se maior variação métrica em um pequeno trecho musical do século XIX, e uma métrica mais estável em trechos musicais mais longos no século XVIII. Neste período as seções contrastantes constituíam o principal elemento que define a estrutura da obra. No caso das *VIII Variações sobre um Tema Nordestino* de Almeida Prado, representantes da linguagem do século XX, a principal característica é a simetria entre as frases, derivadas em sua maioria dos primeiros compassos do tema.

No entanto, as frases musicais freqüentemente seguem um padrão estrutural semelhante: iniciam lentas, aumentam de velocidade, e retornam ao andamento inicial ao seu final. *Rubatos* e *ritardandos*, proporcionalmente, podem servir de guia para revelar o nível estrutural e a sua transmissão. A estrutura hierárquica pode ser comunicada através da manipulação dos parâmetros musicais utilizando princípios similares aos da fala ou de outras atividades físicas tais como correr ou andar, demarcando pontos de partida e de chegada do fraseado, ou seja, destacando os pontos culminantes da estrutura melódica e musical.

Tensão harmônica e melódica

O contraste entre tensão e relaxamento na música tonal está diretamente relacionado aos conceitos de consonância e dissonância, e representa a maior fonte de interesse musical desde os tempos mais remotos. Este aspecto pode ser representativo em se tratando das tensões e distensões musicais. O direcionamento melódico ascendente ou descendente associado a outros parâmetros musicais como o andamento e dinâmica também podem representar fonte de tensão, expandindo ou contraindo o movimento melódico em direção aos seus pontos culminantes, inícios e finais de frases e estruturas melódicas. Um grupo de causas que contribuem para a sua ocorrência tem sido identificado:

- Modulação para tonalidades distantes do círculo de quintas;
 - Modulação para uma escala com poucas notas em comum com a escala do tom original;
 - Acordes mais distantes da tonalidade do acorde do ciclo de quintas relativa á tonalidade principal;
 - Acordes cromáticos e com notas estranhas à escala prevalecente;
 - Sucessivos acordes com poucos tons em comum;
 - Notas distantes do ciclo de quintas relativas à fundamental do acorde;
 - Notas estranhas à escala diatônica relativa ao acorde;
 - Acorde que contenha intervalos dissonantes;
- ∞ Contornos melódicos inesperados.

Padrões métricos

O padrão métrico relaciona-se com a hierarquia métrica e juntos determinam a noção de movimento conferida à peça. Suas características são freqüentemente associadas com a dança e consistem em manipulações semelhantes aplicadas a diferentes trechos que podem ser correspondentes por sua estrutura ou conteúdo melódico. A música que é ritmicamente regular geralmente é constituída por uma métrica na qual o andamento e a dinâmica apresentam padrões consistentes. A manipulação temporal na valsa vienense, adiantando e alongando o segundo tempo

e atrasando o terceiro, consiste em um exemplo comum de padrão de repetição métrica manipulada.

Articulação

O tratamento da articulação afeta o caráter emocional e estrutural da peça definindo padrões pelo tipo de toque empregado. Na linguagem estética musical do período barroco a realização das articulações sempre esteve ligada aos afetos e emoções. Dessa maneira, a sua manipulação pode delimitar inícios e finais de grupos melódicos e estruturas musicais, definindo também os pontos de maior e menor tensão, e os pontos culminantes da melodia. A utilização da articulação em pontos isolados ou como padrão visa obter propósitos expressivos.

Dois casos típicos de articulação consistem na utilização do *legato* e do *stacato*. Nestes casos a articulação pode ser definida matematicamente como sendo a duração da nota e o espaço existente até o ataque da próxima nota. Uma nota em *stacato* ocupa cerca de 40% do seu valor, enquanto outra brilhante ou *leggiero* ocupa 25%. No caso do *legato*, as notas geralmente se sobrepõem, ou seja, as teclas permanecem abaixadas simultaneamente por certo período de tempo.

Com relação aos acentos, são identificadas duas categorias: Os acentos inerentes, marcados na partitura não só como figuras, mas também como pontos culminantes ou primeiros tempos; e acentos executados, que são utilizados para reforçar os inerentes. A maneira mais óbvia de executar um acento é acrescentar-lhe massa sonora, no entanto, variações de andamento também podem ser utilizadas para reforçar o acento: *ralentando* a nota, atrasando o ataque, acrescentando uma micropausa antes da nota acentuada, tocando a nota acentuada em articulação *legato*, ou uma combinação dessas ações.

Em se tratando de comunicação emocional, o impacto de execuções caracterizadas por elevados níveis de expressividade individualizada conseguem atrair os ouvintes de forma realmente significativa. Segundo Juslin e Persson (In: PARNCUTT, 2002, p. 219-236), intérpretes com elevado nível de compreensão combinam uma vasta gama de parâmetros musicais para comunicar uma emoção específica. Neste sentido, o conhecimento musical aprofundado em combinação com estratégias bem desenvolvidas ampliam a capacidade de expressão musical do intérprete.

A expressividade no âmbito da comunicação musical também está associada à transmissão da emoção em termos psicológicos. Neste sentido, questões envolvendo música e emoções têm sido discutidas desde a antigüidade. Desde então o conceito tem sofrido alterações e tem sido aplicado a outras atividades humanas.

Um dos estudos pioneiros envolvendo pesquisa empírica em expressão emocional na música

foi apresentado por Hevner (1936)¹⁸, que focalizou seu estudo nas influências obtidas da expressão emocional através de aspectos relacionados à composição musical. Há carência de investigações que relacionem como intérpretes conceitualizam e imprimem significados a uma peça musical, já que muitos deles concebem a execução em termos de emoções e consideram a expressividade como um dos fatores mais importantes em música.

Segundo Hudson (1994), existem muitas abordagens na interpretação musical para reforçar a expressividade emocional, e em se tratando de psicologia da música em particular, os estudos têm se voltado para a representação estrutural da emoção. Neste sentido, a comunicação emocional é a situação na qual o executante passa ao ouvinte a carga emotiva presente na interpretação da música, mesmo que a sua percepção seja influenciada por outras características físicas e psicológicas diferentes daquelas vivenciadas pelo intérprete, pois a amplitude do caráter expressivo poderá provocar um efeito equivalente.

A partir de estudos pioneiros realizados em 1976 por Kotiar e Morozov avaliando a comunicação emocional através da intenção do intérprete e a sua recepção, outros estudos tem confirmado que “os intérpretes profissionais estão aptos a comunicar as emoções pretendidas aos ouvintes mesmo que existam diferenças consideráveis nas suas capacidades de expressão individuais” (JUSLIN & PERSSON, 2002; In: PARNCUTT & McPHERSON, p. 222)¹⁹.

Mesmo assim, de maneira geral, os intérpretes não estão plenamente conscientes de como realizam detalhadamente a expressividade emocional da obra, e muitas vezes “parecem entrar em um estado emocional de maneira que a música aconteça como uma própria extensão natural da sua condição” (JUSLIN & LAUKKA, 2000; PERSON, 2001; In: PARNCUTT & McPHERSON, p.224)²⁰. Neste sentido, por se tratar de uma forma de comunicação não verbal e subjetiva, cuja descrição tende a ser muito elaborada, ampla e específica, o ensino de expressão emocional se torna difícil, sendo freqüentemente negligenciado por sua complexidade.

Tentando suprir as carências neste assunto propondo teorias relevantes, Juslin desenvolveu uma estrutura teórica denominada “*Perspectiva Funcionalista*” (JUSLIN, 1997, p.383 - 418)²¹, baseada especificamente na comunicação emocional na execução e interpretação musical. O processo consiste em anotar a intenção expressiva do intérprete e verificar como ele realiza a codificação para termos musicais (tempo, intensidade, timbre, articulação e outros) realizando em

¹⁸ Hevner, K. Experimental studies of the elements of expression in music. *American Journal of Psychology*, 48, p. 246-268.

¹⁹ “(...) several studies have confirmed that professional musicians are able to communicate emotions to listeners (...) but that there are considerable individual differences in expressive skill.”

²⁰ “Some performers seem to imagine themselves being in the emotional state that their performance is intended to express and just let things happen”.

²¹ Music Perception summer 1997 vol. 14 n. 4 university of California – Juslin, P. “Emotional communication in music performance: A functionalist Perspective and some data”.

seguida a decodificação por parte dos ouvintes. Segundo o autor, existem dois tipos de códigos utilizados pelos intérpretes para realizar a comunicação emocional: um natural e instintivo relacionado diretamente com o código acústico presente na expressão vocal; e outro denominado de “aprendizagem social” ou “memórias específicas” relacionados às experiências adquiridas pelo intérprete durante a sua vida extramusical. Segundo Woody estas experiências extramusicais representam ferramentas “cruciais na aprendizagem de expressividade para a execução e interpretação musical” (WOODY, 2000)²².

²² “(...) this modulation of the expressive skills continues throughout life as one accumulates experience. Performers learn links between cues and extramusical aspects (e.g., motion, body language) through analogies (Persson, 1993; Sloboda 1996), which implies that extramusical life experiences are crucial in learning expressivity in performance (Woody, 2000)”. (PARNCUTT& McPHERSON, 2002, p.225).

1.3 Tema com variações

Na composição musical, o conceito de variação de uma idéia ou motivo é uma ferramenta primordial e pode-se afirmar que ao lado da repetição, este é um dos princípios mais utilizados pelos compositores. Variações sobre um tema têm sido identificadas como processo formal a partir do século XVI na Europa. Frequentemente os temas são breves (8 a 32 compassos) e os processos de variação podem tomar como ponto de partida uma linha melódica, figurações rítmicas, a linha do baixo, progressões harmônicas, ou ainda uma combinação de elementos presentes na estrutura.

O tema com variações é baseado na recorrência modificada ou transformada e se caracteriza também pelo princípio retórico-musical. Segundo Vogler, “variações são um tipo de retórica musical (...) cuja distinção de fronteiras é muito mais rigorosamente determinada na música que na oratória” (VOGLER, 1973, In: The New Groves Dictionary of Music and Musicians p.284)²³. Desta forma, a capacidade de desenvolver variações sobre um tema está relacionada à habilidade de comunicar musicalmente de diferentes maneiras um mesmo enunciado, iluminando e amplificando seu significado. Fischer oferece oito tipos de classificação para as variações (FISCHER, In: New Groves Dictionary of Music and Musicians, p.536-537):

- **Variações em ostinato:** São construídas sobre uma mesma seqüência de notas que se repete, geralmente no registro grave, funcionando como um padrão ou ostinato.

Exemplo: Cânon de Pachelbel.

- **Melodia constante ou cantus firmus:** A melodia pode mover-se texturalmente entre as vozes, mas permanece intacta ou levemente ornamentada de variação para variação.

Exemplo: Bach - Passacaglia em dó menor (BWV 582).

- **Harmonia constante:** A harmonia (progressão harmônica) exerce preponderância sobre a melodia, constituindo a base das variações.

Exemplo: Bach – Variações Goldberg.

- **Contorno melódico:** A melodia do tema é reconhecida pelo esboço de seus principais contornos através de sua figuração, simplificação ou contorno rítmico.

Exemplo: Mozart – Variações em sol maior (KV455).

- **Contorno formal:** Elementos formais do tema e estrutura das frases permanecem constantes, com harmonias que se referem ao tema no início e final de cada variação.

²³ “As Abbé Vogler wrote in 1973: 'Variations are a type of musical rhetoric, where the given meaning appears in different guises, which the distinction that the boundary lines are much more rigorously determined in music than in oratory' (*Verbesserung der Forkel'schen Veränderungen über... 'God save the King', 1973, p.2*)”.

Exemplo: Beethoven – Variações Diabelli op.120.

- **Variações características:** As variações assumem o caráter de diferentes peças de dança, estilos nacionais e associações programáticas.

Exemplo: Strauss – Dom Quixote.

- **Variações-fantasia:** As variações fazem alusão a elementos do tema, principalmente a seus motivos melódicos.

Exemplo: Schumann – Estudos sinfônicos op.13.

- **Variações seriais:** Modificação de um tema serial, na qual a estrutura intervalar sofre manipulações segundo as regras da composição dodecafônica.

Exemplo: Webern – Sinfonia op.21, segundo movimento.

O autor descreve também as variações híbridas, nas quais novos contornos temáticos surgem pela inclusão de novas seções e de outras formas musicais, ou ainda novos temas, e mesmo seções adicionais tais como de introdução, transição e coda.

1.5 A obra

As variações sobre o *Coco Onde vais Helena* de Almeida Prado, de feitura neoclássica, foram compostas em 1961 durante o período de aprendizagem no estúdio de Camargo Guarnieri. Segundo seu autor, “Guarnieri desenvolvia uma didática baseada na filosofia de Mário de Andrade. Com isso, era de suma importância trabalhar, por exemplo, contraponto com temas folclóricos, invenções a duas e três vozes e variações. Isso seria o lado especulativo que o aluno teria que seguir guiado por suas mãos” (Osvaldo Lacerda In: SILVA, 2001 p.263).

Osvaldo Lacerda também relata sobre a prática de Camargo Guarnieri com seus alunos: “Os temas das invenções (...) são escolhidos pelo próprio Guarnieri, que costuma extraí-los de dois livros: *Ensaio sobre música brasileira* de Mário de Andrade, e *Melodias registradas por meios não mecânicos*, coletânea de melodias folclóricas brasileiras, publicadas pela discoteca pública de São Paulo” (SILVA, 2001,p. 265). O tema das variações sobre um tema nordestino foi retirado do *Ensaio*:

Coco de ganzá **Onde vais, Helena** R. G. DO NORTE

♩ = 84. *Côro* *Solo*

Pr'onde, vais, He-le-na, Pr'onde vais as-sim? Vai pra trás, He-le-na, Te-nha dó de mim! Es-sa
noite eu não drumi Somen-te pensando em ti Vou dei-xar de te a-mar Qué pra eu po-dê drumi.

<p><i>Côro</i></p> <p>Pr'onde vais, Helena Pr'onde vais assim? Vai pra trás, Helena, Tenha dó de mim!</p>	<p><i>Solo</i></p> <p>Essa noite eu não drumi Somente pensando em ti Vou deixar de te amar Que é pra eu podê drumi.</p> <p><i>Côro (Refrão)</i></p>	<p><i>Solo</i></p> <p>Menina, diga a seu pai Que não coma de colher, Que êle tem de ser meu sôgro E você minha mulher.</p> <p><i>Côro (Refrão)</i></p>
---	---	--

Figura 1: Tema retirado do livro *Ensaio Sobre Música Brasileira*, p.61 de Mário de Andrade

Nessa obra de 1928, Mário de Andrade defende a música feita no Brasil, identificando-a, independentemente de suas origens, como sendo “brasileira! (...) Poderia ser turca, brasileira ou francesa, mas como não vai em nada contra a musicalidade nacional, e foi escrita por um brasileiro,

é brasileira!” (ANDRADE, 1928 p.13) - referindo-se à Alma Brasileira de H. Villa-Lobos. O autor divide o livro em duas partes: na primeira, aborda assuntos como o ritmo, melodia e forma na música brasileira; e a segunda - “*música socializada*” – é dedicada à exposição de melodias populares divididas por categorias: Canto infantil, canto de trabalho, danças, danças dramáticas, canto religioso, motetos, desafios e chulas, lundus e modinhas, pregões, cantigas militares, cantigas de bebida, cocos, musica individual, e toadas.

O Coco é uma “dança popular de roda, de origem alagoana, disseminado pelo nordeste. É acompanhado de canto e percussão” (ANDRADE, 1989 p.146). Seu canto, de caráter não urbano é acompanhado pelo coro que responde aos versos entoados pelo “coqueiro”, e a sua participação no canto é a mais importante do gênero dentre todos os tipos de canções populares do folclore brasileiro. O termo “Coco” está relacionado à fruta de origem nordestina, e o “coqueiro” é o tirador de cocos. “Acredita-se que o coco já vem dos negros de Palmares, que o criaram como um canto de trabalho para acompanhar a quebra dos cocos para a alimentação” (ANDRADE, 1989 p. 146).

Geralmente escrito em compasso dois por quatro, pode ser confundido por seu caráter semelhante à “moda” e com a “toada”, que também constituem formas populares não urbanas. Também se encontram cocos escritos em outras fórmulas de compasso como, por exemplo, seis por oito e quatro por quatro – que é o caso de *Onde vais Helena* – e, segundo Andrade isso é devido “a maior influência de Portugal nos cocos conferindo maior liberdade e fórmulas de compasso” (ANDRADE, 1989 p. 148).

Os cocos são classificados de acordo com os instrumentos que acompanham a dança (ganzá, pandeiro, bombo e outros) ou pela forma do verso (coco de décima, de oitava). O coco de Zambê é sempre dançado, no entanto, em outros cocos nem sempre a dança está presente. *Onde vais Helena* é um coco de ganzá, definido assim pela participação deste instrumento percussivo de origem africana bastante difundido na música folclórica brasileira. Consiste em um pau oco com sementes secas colocadas em seu interior. No caso do coco, este instrumento serve para fazer um acompanhamento rítmico, sem a participação de instrumentos melódicos.

Coreograficamente, a “roda”, provavelmente de influência indígena, consiste numa “dança em círculo, geralmente em compasso binário que serve como jogo infantil” (ANDRADE, 1989, p.441). Assumindo características das rodas coreográficas portuguesas, assim também pode ser descrita: “os moços e as raparigas dando as mãos uns aos outros, formam uma grande cadeia circular. Um par anda no meio.” (LOPES, M.; p.141 In: ANDRADE, 1989).

Justificando o propósito didático, as variações de Almeida Prado acabaram assumindo a hibridicidade formal anteriormente mencionada. Na tabela a seguir a classificação para cada uma delas de acordo com a definição de Fischer:

Variações de contorno melódico	Variações de contorno formal	Variações características	Variações fantasia
Varição I Varição II Varição III Varição VI	Varição VI	Tema Varição II Varição III Varição IV Varição VI Varição VII Varição VIII	Varição IV Varição V

Tabela 1: classificação das *Variações sobre um Tema Nordestino* de acordo com a definição de Fischer

Com acentuado cunho nacionalista, em estilo bem próximo ao de Camargo Guarnieri, a obra chama a atenção por seu caráter intimista. Esta característica a torna muito atraente para sua inclusão em diversas combinações de programas para recitais.

Parte II – Análise realizada pelo pianista

2.1 Apresentação

A análise a seguir é baseada na minha experiência pessoal, seja ela acumulada de forma sistemática ou intuitiva. Os objetivos desta etapa são: realizar um memorial da abordagem do pianista e as sensações reveladas desde o seu contato com a obra; e, buscar o entendimento e aprendizagem até as primeiras execuções em público. Uma das descrições de “prática musical consiste numa variedade de atividades diferentes, porém inter-relacionadas” (REID, 2002, p.102)²⁴ e neste caso foi “realizada com o objetivo de ganhar proficiência técnica, aprender novo repertório, desenvolver a interpretação musical, memorizar músicas e preparar interpretações” (BARRY & HALLAM, 2002, p. 151). As características descritas neste documento representam a interação entre os aspectos revelados pela obra e o desenvolvimento da concepção do executante. Quanto à busca de imagens e sensações na obtenção de uma visão geral do seu contexto. Santiago, referindo-se a importância dessas imagens e sensações, afirma que

“As atividades mais comuns do cotidiano baseiam-se em representações mentais que criamos, e um exemplo simples desse fato é a possibilidade que temos de entrar e nos movimentar num quarto escuro já conhecido. Os objetos não são vistos, mas sabemos onde se encontram, pois deles possuímos uma visão interior, uma imagem mental. Mesmo os cegos podem se locomover sozinhos por ambientes onde já estiveram, pois suas imagens mentais se formam a partir de sensações e percepções outras que não as da visão” (SANTIAGO, 2002, p.85).

“A execução de uma obra musical é... a atualização de um ato analítico, inclusive quando essa análise é intuitiva ou não sistemática” (MEYER, 1973, p.29)²⁵. O método intuitivo de análise apresentado nesta fase é desprovido de uma teoria formal, que geralmente é estruturada em tópicos específicos que acabam por enquadrar ou excluir naturalmente características e gestos musicais presentes no momento da execução. O objetivo dessa escolha é permitir, em um primeiro momento, que a idéia do interprete seja revelada através do contato direto com a música, utilizando com eficiência as ferramentas adquiridas por ele até o presente momento. Com relação à importância do conhecimento adquirido pelo intérprete e sua aplicação no momento da prática de execução instrumental, Altenmüller & Gruhn (2002, p.69) afirmam que:

²⁴ “musical practice in fact consists of a variety of different but interrelated activities”

²⁵ “The performance of a piece of music is, therefore, the actualization of an analytic act – even though such analysis may have been intuitive and unsystematic.”

“a performance musical em um nível profissional requer habilidades motoras altamente refinadas, que são obtidas ao longo de muitos anos de treinamento extensivo e que tem que ser armazenadas e mantidas através da prática regular adicional. Feedback auditivo é necessário para desenvolver e aperfeiçoar a execução. Fazer música, portanto, depende primeiramente de uma capacidade de integração auditivo-motora altamente desenvolvida que pode ser comparada ao loop auditivo oral na produção da fala. Além disso, feedback somatosensório constitui outra base da execução de alto nível. Aqui, o sentido sinestésico é especialmente importante, pois permite controle e feedback da tensão dos músculos e tendões, bem como das posições das juntas, e também permite o monitoramento contínuo da posição do dedo, mão e lábio nas estruturas de coordenadas do corpo e do instrumento”.²⁶

Dessa maneira, a fim de obter uma visão geral que sirva ao propósito de desenvolver uma concepção na qual aspectos mecânicos e expressivos sejam descritos para a elaboração da interpretação da obra, a análise do pianista foi dividida de acordo com cada movimento representado pelo tema e pelas oito variações. Ao final apresento uma breve conclusão referente a esta etapa. Este trabalho contém uma cópia da partitura em anexo contendo todas as anotações pertinentes a esta análise.

²⁶ “Music performance on a professional level requires extremely refined motor skills that are acquired over many years of extensive training and that have to be stored and maintained through further regular practice. Auditory feedback is needed to improve and perfect performance. Music making, therefore, relies primarily on a highly developed auditory-motor integration capacity, which can be compared to the oral-aural loop in speech production. In addition, somatosensory feedback constitutes another basis of high-level performance. Here the kinesthetic sense, which allows for control and feedback of muscle and tendon tension as well as joint position positions and which enables continuous monitoring of finger, hand, and lip in the frames of body and instrument coordinates (for example the keyboard, the mouthpiece, etc.)...”

2.2 Análise

Tema

Em andamento lento e de caráter calmo, o tema remete à imagem de um cantador nordestino entoando uma cantiga. Apesar disso, um caráter mais pianístico foi empregado para tornar o andamento mais movido, já que a letra cantada é introjetada na melodia. A dinâmica é mantida em piano com um toque firme “*cantando bem o tema*” e o *ralentando* final torna a dinâmica bem suave ao encerrar com o diminuendo, preparando a expectativa para a primeira variação.

O primeiro motivo – si-ré-sol – é repetido por seis vezes nos oito compassos que constituem este movimento, e a primeira preocupação foi a de realizá-lo de forma que não se tornasse monótono ou redundante. O sentido de intensificação da frase está bem definido, porém, a intenção tendeu a ser trabalhada através de variações de andamento, *rubato*, dinâmica e toques, tomando cuidado para conservar o espírito simples e fluente da melodia. Os dois pontos culminantes se encontram no dó do compasso 2²⁷ e do compasso [6] – o segundo mais intenso que o primeiro, com mais *rubato* e maior volume sonoro (Ex. 1 e 2). Ambos se fazem presentes independentemente da participação harmônica ou polifônica resultante da combinação das vozes ou partes, ou seja: podem ser identificados mesmo separando a melodia principal do contraponto inferior

Calmo ♩ = 72
Cantando bem o Tema.

Ex. 1: Ponto culminante no dó – c.2

²⁷ A indicação dos compassos ocorre frequentemente da seguinte maneira: 1: compasso um; 1.1: primeiro tempo do compasso um; 1.1-2: do primeiro ao segundo tempo do compasso um; 1.1,2: primeiro e segundo tempos do compasso um.

Ex. 2: Segundo ponto culminante no dó – c.6

As articulações da mão esquerda bem como sua linha melódica se mantêm quase sempre no mesmo padrão rítmico, apresentando colcheias agrupadas nos dois primeiros tempos, variando e separando-as das notas do terceiro e quarto tempos dos compassos. Destacar os inícios e finais das frases favorece a compreensão do sentido polifônico, já que os inícios e finais dos grupos não coincidem (Ex. 3). O contorno de sol maior, sugerido pelo tema, é contrastado pela linha da mão esquerda e ao final induz a uma suspensão momentânea preparando para a entrada da primeira variação.

Ex. 3: Inícios e finais não coincidentes de frases

O desafio pianístico consistiu em elaborar uma estrutura sonora que permita: conferir um colorido e estabelecer contrastes nos padrões musicais que se repetem ao longo de linhas melódicas; manter a fluência sem excessos ou gestos musicais inapropriados ao espírito da obra, como por exemplo, o uso excessivo de *rubatos*. Além disso, uma leve diferenciação de toque, de menos para mais incisivo, em direção aos pontos culminantes já são o suficiente para diversificar a estrutura sonora sem prejudicar o seu caráter descritivo.

Primeira variação

Seu caráter “inocente” e com andamento igual ao tema (semínima = 72) é assinalado por dinâmica suave - piano e pianíssimo - e dividido em duas partes contrastantes por seus registros sonoros: compassos 1 ao 5 com mãos direita e esquerda em clave de sol; e, compasso 5 ao final com mão esquerda em clave de fá e direita uma oitava abaixo (Ex. 4).

Inocente ♩ = 72

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-5) is in G major and 5/4 time. The right hand plays a melody in the soprano register, and the left hand plays a bass line in the bass register. The second system (measures 6-8) is in G major and 3/4 time. The right hand continues the melody in the soprano register, while the left hand plays a bass line in the bass register, one octave lower than in the first system. The tempo is marked as ♩ = 72.

Ex. 4: Mudança de registro na primeira variação

As mudanças na fórmula do compasso ocorrem de forma simétrica entre a primeira e segunda parte da variação:

Compasso	1	3	4	5	7	8
Fórmula de compasso	5/4	4/4	3/4	5/4	4/4	5/4

Tabela 2: fórmulas de compasso na primeira variação

Ao abordar a peça pela primeira vez, pensei em uma criança que entoa uma cantiga sem entender o significado da letra. Esta imagem de inocência foi realizada contrastando a suavidade e

simplicidade da linha melódica – com articulações curtas – com certa agressividade empregada pelo toque *stacato* no acompanhamento, mesmo em dinâmica *piano*. A figuração da mão esquerda nesta variação lembra o toque do ganzá (Ex. 5).



Ex. 5: Configuração rítmica da mão esquerda

Na primeira metade da variação - compasso 1 ao compasso 5 - o acompanhamento por acordes segue uma linha descendente – ascendente – descendente; na segunda metade, a melodia no registro médio é acompanhada por acordes na região grave, posição aberta e com movimento ascendente – descendente – ascendente. Dessa maneira o caráter na primeira parte leva uma pitada de discrição, com certo ar misterioso empregado pela forma de articulação e posição dos acordes na mão esquerda.

A segunda parte assume característica não menos inocente – representado pela melodia - porém mais imponente pelo emprego do toque um pouco mais timbrado para ressaltar o baixo e o acorde na região grave em posição aberta (Ex. 6).



Ex. 6: Acordes na região grave em posição aberta

O caráter descritivo deste movimento pode ser ressaltado através do contraste entre as mãos. A melodia superior representa a inocência do canto infantil sobre a astúcia misteriosa desenhada pela disposição e articulação da linha inferior. O fá natural presente no último compasso descarta a idéia de suspensão da tonalidade e insere um caráter mais conclusivo a esta variação (Ex. 7).



Ex. 7: Fá natural no último compasso da variação I

A figuração melódica consiste em empregar várias notas idênticas às do tema com algumas intervenções, como se desafinasse ou se quem estivesse cantando não recordasse ao certo a melodia. Os pontos culminantes, como os do tema, situam-se nos compassos 2 e 6 (Ex. 8 e 9), ambos na nota dó.



Ex. 8: Ponto culminante – dó c.2

Ex. 9: Ponto culminante – dó c.6

Segunda Variação

De caráter “saudoso”, apresenta um andamento mais tranqüilo que o do tema e da primeira variação. Trazendo a impressão de lembrança e espera e enfatizando esse caráter, a mudança do contorno harmônico, de sol maior para fá maior, também confere uma sensação de repouso. Após o arpejo ascendente inicial, a linha melódica desliza por graus conjuntos lembrando as notas do tema, agora em *legato* (Ex. 10).

Ex. 10: Variação II: alusão ao tema

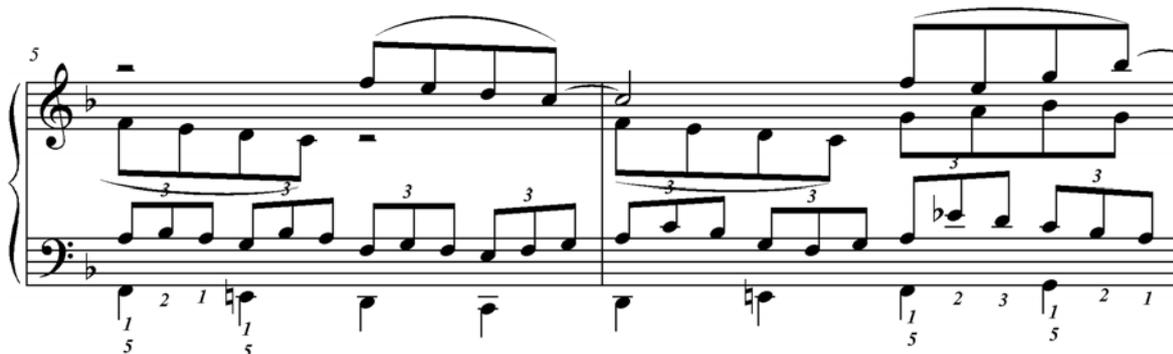
Nesse ponto o toque deve ser concebido através de um *legato* impecável com um leve brilho conferido pela utilização do pedal direito, tornando esta variação contrastante com relação à anterior.

Nos quatro primeiros compassos, a ligadura ocorre de compasso em compasso, enquanto nos quatro seguintes, se apresenta de forma fragmentada, lembrando o esquema tradicional de pergunta-resposta (Ex. 12). A melodia é acompanhada por duas vozes mais graves – a voz

intermediária escrita em valores constantes de tercina e a outra em valores mais longos (baixo) (Ex. 11).



Ex. 11: Linha intermediária em tercinas e baixo em valores mais longos



Ex. 12: Esquema pergunta-respósta

De acordo com a indicação dinâmica, a linha intermediária (em *pp*) figura como fundo, completando a linha superior e do baixo, no entanto, a direção ascendente e descendente assumida deve aparecer acompanhada de variações dinâmicas no mesmo sentido para enriquecer o seu conteúdo e colorir seu desenho.

Nos compassos 2 e 3, a linha do baixo se move por saltos e seqüências de duas e três notas cujas articulações só podem ser efetuadas com o pedal, já que a digitação impede outra possibilidade (Ex. 13).

Ex. 13: Saltos na mão esquerda

Nos compassos 5, 6 e 7, a estrutura pergunta-resposta é contrastada pelo baixo em graus conjuntos, formando um encaminhamento melódico descendente e ascendente saliente sob o emaranhado polirrítmico presente nas linhas superiores (Ex. 14).

Ex. 14: Emaranhado polifônico -c.5, 6 e 7

A partir do compasso 4.3, a distância entre a linha intermediária e o baixo aumenta, tornando desafiadora a execução do grupo de seis notas agrupadas, e talvez por esta razão a ligadura deixe de existir. Mesmo assim tentei manter a figuração através da aplicação do pedal e direcionamento da dinâmica nas frases internas, mantendo a mesma aparência melódica empregada pelas articulações anteriormente presentes.

A partir do compasso 5, o jogo de pergunta e resposta na melodia principal foi explorado polifonicamente, salientando ambas as vozes, que encerram a variação em uma textura contrapontística a 4 vozes (Ex. 15).

The image shows a musical score for a piano piece, labeled 'Ex. 15: Encerramento a 4 vozes'. The score is written in a grand staff with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The key signature has one flat (B-flat). The music begins at measure 7. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, ending with a half note. The left hand (bass clef) features a more complex texture with triplets and slurs, ending with a half note. The dynamic marking 'pp' (pianissimo) is present in both hands. The score includes fingering numbers (1, 2, 3, 5) and a fermata over the final notes.

Ex. 15: Encerramento a 4 vozes

O ponto de culminância encontra-se nos compassos 6.3 ao 7.3 quando o emaranhado de quatro vozes produz um jogo polifônico de direcionamento ascendente para as linhas melódicas (Ex. 16). O nível de complexidade desta passagem eleva-se pela ocorrência de polirritmia resultante das tercinas na linha intermediária, produzindo tensão no movimento.

Ex. 16: Ponto culminante – c.6.3 ao 7.3

A variação repousa sobre o mi no registro grave, como sétima do acorde principal, criando suspensão para a entrada da próxima variação. O desafio desta variação consiste na execução da polirritmia, sem que para isso o caráter melódico da linha superior seja prejudicado. Para tal, a escolha de um toque adequado pode contribuir para a formação dos planos sonoros distintos e coerentes, mais estável para as linhas das extremidades e mais variável pelo direcionamento e posição assumida pela linha intermediária.

De acordo com o desenho melódico, a melodia superior permanece em evidência pela semelhança do seu contorno com o do tema. No entanto, nos compassos 6 e 7, a melodia disputa o mesmo espaço sonoro com o baixo e com a linha intermediária. Esta última permanece mais distante, porém com interferências audíveis de acordo com o seu direcionamento frasal, que se encaminha para o registro mais agudo. O baixo, por conter valores mais longos requer atenção especial e uma audição apurada que permita lidar com o som de uma nota para a outra em cantábile, devido à presença constante das duas linhas superiores que se movem mais fluentemente. Para efeito de interpretação, a saudade à que remete o título foi concebida figurativamente como a lembrança de uma dança, de um lugar, de uma circunstância vivida no passado remoto mas que agora já se distanciou.

Terceira Variação

“Alegre” (colcheia = 132), esta variação trouxe-me a imagem de uma dança bem movida e marcada. As indicações de dinâmica e expressividade sugerem uma mudança significativa com relação ao tema e as duas primeiras variações. Os quatro primeiros compassos, em dinâmica forte, escritos na região média e aguda do piano, iniciam a melodia sem o arpejo ascendente anacrústico utilizado até então. Dessa forma contrastam por apresentar um caráter forte, imponente e decidido, também conferido por sua configuração de acento tético (Ex. 17).

The image shows a musical score for the beginning of Variation III, titled "Alegre". The tempo is marked "Alegre" with a quarter note equal to 132 (colcheia = 132). The score is in 2/4 time and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a dynamic marking of *f* and features a melodic line with eighth notes. The bass staff starts with the instruction "in loco" and includes a triplet of eighth notes marked "Sonoro!". Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4, and 5. A dashed line labeled "8va" is positioned above the treble staff, indicating an octave shift. The score covers four measures.

Ex. 17: Início da Variação III

A mesma estrutura melódica dos quatro primeiros compassos é utilizada nos quatro últimos, com poucas alterações na linha superior, e mudanças mais acentuadas no acompanhamento pelo direcionamento e posição dos acordes. As duas linhas encaminham-se para o registro médio e grave do piano, relativamente mais sonoro por sua localização, que associado à indicação dinâmica de fortíssimo enfatiza a repetição do grupo melódico, permitindo que o pedal acompanhe mais amplamente o contorno melódico e harmônico desenhado pela linha inferior (Ex. 18).

Ex. 18: Contorno melódico superior da linha inferior

A estrutura geral dessa variação é derivada dos quatro primeiros compassos do tema e os pontos culminantes incidem sobre o fá sustenido agudo dos compassos 2.2 e 6.2, sendo o segundo de caráter mais incisivo por fazer parte da repetição da estrutura inicial (Ex. 19 e 20).

Ex. 19: Ponto culminante – c.2.2

Ex. 20: Ponto culminante – c.6.2

Nesta variação a melodia também parece desafinar, brincando com oscilações cromáticas que ocorrem entre o fá natural - fá sustenido e o si bemol – si natural, conferindo um caráter despojado. Na segunda parte da variação - a partir do compasso 5 - há uma intensificação ocasionada por dois acentos: um anacrústico do compasso 4.2 e outro tético do compasso 5, criando no primeiro momento uma sensação de contratempo que serve de reforço ao acento tético demarcando o início do segundo grupo melódico (Ex. 21).

The image shows a musical score for piano, divided into two systems. The first system begins at measure 3, with an 8va marking above the treble staff and 'in loco' written above the final measure. The second system begins at measure 5, marked with a forte (ff) dynamic. The score consists of two staves per system, with various musical notations including accents, slurs, and dynamic markings.

Ex. 21: Acentos – c.4.2 e 5

Para reforçar a intensificação, fiz um leve *rubato* antes da anacruse, como se para tomar fôlego e entoar mais uma vez a estrofe da canção, agora com mais força e vigor. Os *crescendos* marcados no final do compasso 4 também reforçam o final e início dos grupos melódicos. A melodia da mão direita, em contínuo movimento de oitavas, descansa somente no último compasso, reduzindo a métrica do andamento em decrescendo até atingir um nível mais suave. Os dois *portatos* colocados nas duas últimas semicolcheias do primeiro tempo 8.1 anunciam o encerramento cadencial da estrutura, e devem ser executados com toque profundo e sonoridade consistente em direção a nota mais longa (Ex. 22).

Ex. 22: Portatos – c.8

A mão esquerda - com padrões claros de repetição - marca bem a dança, com o primeiro tempo forte em acordes cheios em posição aberta, acentos que deslocam quase antecipando o segundo tempo dos compassos, e ritmo sincopado. O direcionamento geral da linha é descendente (a partir do registro médio e agudo) até o compasso 5 (Ex. 23), e ascendente nos quatro últimos (partindo do registro grave), sendo esta característica uma das principais fontes de contraste entre a primeira e a segunda parte (Ex.24).

Ex. 23: Padrão descendente da mão esquerda



Ex. 24: Padrão ascendente da mão esquerda

Na primeira parte da variação, o acompanhamento tem função mais rítmica e harmônica que melódica, definida pela estrutura dos acordes quebrados que preenchem o ambiente sonoro desenhado na linha superior. Na segunda, os acordes competem melodicamente com a linha principal, movendo-se por graus conjuntos e permitindo que o seu desenho apareça em destaque. Um toque amplamente *cantábile* deve ser empregado na linha inferior, favorecendo o contraponto melódico e impedindo que a mesma estrutura do primeiro grupo seja repetida novamente da mesma forma, proporcionando a inserção de um novo ponto de interesse, contrastante pelo caráter polifônico impresso.

Metaforicamente, no final da variação 8 o foco parece se deslocar de uma cena para outra, como se a dança continuasse ao longe, cedendo lugar à comoção de uma história triste. Os desafios que a execução pianística oferece concentram-se na regularidade rítmica que deve ser mantida nas oitavas em repetição contínua da mão direita, sobreposta ao ritmo forte e sincopado da mão esquerda. Nas oitavas, o estudo agrupado de oito em oito notas, com apoio na primeira, mantendo o quinto dedo sempre bem próximo ao teclado para cantar melhor a nota de cima, proporcionou resultados relevantes para a agilidade e flexibilidade da frase musical. Na mão esquerda o estudo consistiu em agrupar a linha descendente com direção melódica e apoio no primeiro acorde de cada compasso, separando este do próximo, proporcionando um ataque incisivo em virtude do acento presente no contratempo para o segundo tempo do compasso.

Quarta Variação

O caráter “triste” e *cantábile*, em andamento confortável (semínima = 92), evoca a imagem de alguém que, ao longe, assiste a dança “alegre”, sem ânimo nem vontade de dançar, apenas com uma história triste para contar. O início da melodia, em dinâmica suave, *pianíssimo*, e ambiente

harmônico de ré menor, sugere para mim a história de uma decepção conformada. Esta característica interfere na concepção tornando o *rubato* mais cadenciado e melancólico, com caráter de toada (Ex. 25).

Triste ♩ = 92

p cantabile

pp

Ex. 25: Início da variação IV

O compasso quaternário (4/2) quando a mínima é a unidade de tempo, remete-nos a um andamento lento (mínima = 36) e a presença de valores longos ao final dos grupos melódicos indica a necessidade de um toque consistente para que a propagação do som seja mantida mesmo em dinâmica suave (Ex. 26). A preocupação centrou-se na realização de um *legato* que permita dar coerência ao conteúdo musical e que esteja de acordo com as indicações do compositor. Para isso, o *cantabile* foi realizado com *legato* constante de mão e desligamento claro nos inícios e finais de cada ligadura.

p cantabile

pp

Ex. 26: Valores longos a final dos grupos melódicos

Nesta variação, bem como na primeira, os inícios e finais de frases entre as mãos direita e esquerda não coincidem, reforçando o seu caráter polifônico. A figura rítmico-melódica do primeiro compasso funciona como padrão, sendo retirada do segundo grupo melódico do tema - primeiro compasso e primeiro tempo do segundo compasso (Ex. 27). As inflexões não são idênticas, porém o caráter rítmico e melodia descendente-ascendente mantêm o padrão do tema durante toda a variação. A dinâmica ocorre em dois planos diferenciados – *p* e *pp* respectivamente para a linha superior e inferior, indicando a soberania melódica da mão direita frente ao contraponto da esquerda, que por isso deve ser mantido em segundo plano.

Calmo ♩ = 72 *Cantando bem o Tema.*

Triste ♩ = 92

p cantabile

pp

Ex. 27: Grupo melódico derivado do tema

O meio forte “sonoro” do compasso 5 é o ponto culminante da variação. Neste ponto o direcionamento das linhas é contrário proporcionando um contraste natural do contraponto e sugerindo a busca por um toque firme em crescendo. Neste trecho o caráter da variação é assinalado por constantes marcações de *crescendos* e *diminuendos*, favorecendo a utilização sutil de *rubatos*, *acelerandos* e *ritenutos* para enriquecer e ornamentar o seu colorido. Para conferir destaque à chegada no ré em meio forte do compasso 5 como ponto culminante, implementei uma quebra antes

da anacruse, e um leve *ritenuto* na mão esquerda (Ex. 28). No compasso 7– um dos pontos mais resignados da variação (terceiro tempo, quando a voz intermediária responde a inflexão da melodia), empreguei um toque mais íntimo e singelo, buscando uma cor mais suave em dinâmica bem discreta em pianíssimo (Ex. 29).

mf
Sonoro
mf

Ex. 28: Ponto culminante – c.5

mf

Ex. 29: Resignação – c.7

O final da variação traz novamente a lembrança do toque violonístico, tal como indicado nos *portatos* da linha descendente do baixo (Ex. 30). De maneira geral, o caráter polifônico e as dinâmicas contrastantes entre as mãos sugerem de fato uma história triste.

mf
rall...

Ex. 30: *Portatos* ao final da variação IV

O reflexo da lembrança distancia os níveis de intensidade e volume das linhas melódicas. Pianisticamente, a dificuldade desta variação foi a elaboração de planos sonoros distintos e consistentes dentro de uma dinâmica que, durante quase todo o tempo, não deve ultrapassar o limite do suave. Além disso, o contraponto deve permanecer apenas como fundo, cedendo espaço à linha principal sem perder sua característica melódica, sugerindo o emprego de um toque muito discreto e cuidadoso.

Quinta Variação

Em mi menor, de caráter “apaixonado” e andamento um pouco mais movido que a variação anterior (semínima pontuada = 63), este movimento é escrito com fórmulas de compassos quaternários, ternários e binários diferentes, mas correspondentes entre mão direita e esquerda. O acompanhamento, em compasso simples, assume características do tango brasileiro.

Compasso	1	4	6	9	11
Fórmula de compasso - Mão direita	12/8	9/8	12/8	6/8	12/8
Fórmula de compasso - Mão esquerda	4/4	3/4	4/4	2/4	4/4

Tabela 3: fórmulas de compassos correspondentes na quinta variação

Além disso, esta variação apresenta uma amplitude de contrastes dinâmicos indicados pelo compositor, o que vai de acordo com a concepção de estados emotivos fortes e contrastantes. A imagem percebida é a mescla de aflição, esperança e sonho. Metaforicamente, a primeira parte - dos compassos 1 ao 6 - aborda a possibilidade de um amor presente e próximo. Os três primeiros grupos melódicos evocam um caráter de colorido tímido e receoso (Ex. 31) - compassos 1, 2 e 3 - cedendo lugar à aflição presente na quarta frase - compassos 4 e 5 (Ex. 32).

O ponto culminante deste trecho – nota sol do compasso 4 da mão direita (Ex. 33) – foi concebido, através de um alargando a partir do início do compasso, em conjunto com uma respiração – funcionando como uma cisura - depois do segundo tempo, exagerando no crescendo – enaltecendo o caráter de aflição - e explorando polifonicamente o contraponto apresentado através

do direcionamento por movimento contrário das linhas superior e inferior.

Apaixonado ♩ = 63 *cantando, um pouco rubato*

Piano

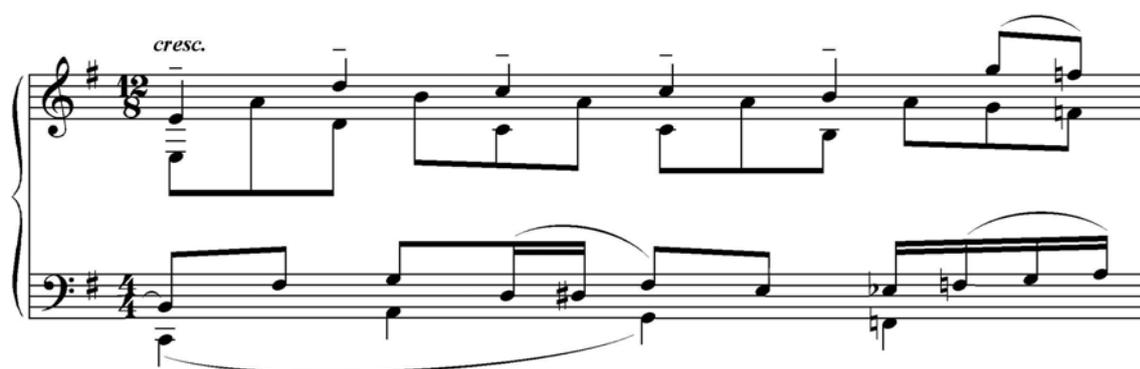
Ex. 31: Três primeiros grupos melódicos da variação V

Ex. 32: Quarta frase da variação V



Ex. 33: Ponto culminante do trecho – sol c.4

Na segunda parte da variação - 6 ao 11 – a cadência de engano para dó maior e estabelecimento do centro tonal em mi bemol menor permitem a condução da melodia para um trecho de caráter sonhador, esperançoso, otimista e idealizador. A escrita a quatro vozes segue uma exploração polifônica característica das obras do próprio C. Guarnieri, com motivos curtos e cromáticos nas vozes intermediárias, e do *cantábile* nas vozes extremas (Ex. 34). A progressão leva ao ponto culminante da variação, o lá do compasso 10, que desta vez pode ser concebido de maneira contrastante à utilizada anteriormente, não através do alargando, mas do recurso contrário, o acelerando. Dessa forma atinge-se o fortíssimo indicado pelo compositor de um só fôlego, através da intensificação do crescendo, proporcionando o contraste com a seção anterior e mantendo a intenção expressiva do desejo incontrolável do inatingível (Ex. 35).



Ex. 34: Escrita a 4 vozes a partir do c.6

Ex. 35: Ponto culminante da variação – lá c.10

Na terceira parte - compasso 11 ao final - o contraste dinâmico em relação à parte anterior é representado pelo *piano* súbito, que pode indicar um retorno à realidade, quando se percebe que o sonho não é real. No entanto, não deixa de existir, voltando ao clima presente no início da variação (Ex. 36). A partir do compasso 12.3 até o último compasso da variação, quando a melodia desce em arpejo de mi menor – si-sol-mi - o uso e a quantidade de *rubato* utilizado determina a intenção expressiva encaminhada ao final da variação, diatônico e consonante, como um gesto chopiniano. Dessa forma, o uso do *rubato* entre o sol e o mi confere mais peso e carga emotiva à passagem: trata-se de um sentimento sério e profundo (Ex. 37).

Ex. 36: Retorno ao tema inicial – c.11

Ex. 37: Final da variação V – c.12.3

Nesta variação a mão direita conduz permanentemente as duas linhas superiores, destacando a melodia principal e o contraponto contínuo por colcheias, utilizando o primeiro motivo rítmico-melódico do tema – si-ré-sol - para arpejar e fazer uma progressão descendente por graus conjuntos. Seu contorno e caráter evocam um sentimento etéreo e sonhador (Ex. 38).

Ex. 38: Melodia e contraponto superior

Enquanto isso, a mão esquerda, com motivos curtos rítmicos e com articulação bem definida, indica um clima não menos sonhador, porém com um senso de realidade um tanto mais consciente que o sugerido pela melodia principal da linha superior. Esta mesma idéia segue na segunda e terceira partes da variação, competindo sempre com as outras melodias presentes (Ex. 39).

The image displays two systems of musical notation for a piano exercise. The first system begins at measure 2, showing a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system begins at measure 6, marked with a 'cresc.' (crescendo) and a 'f' (fortissimo) dynamic. The left hand includes fingerings such as 2, 3, 5, 1, and 3. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings throughout.

Ex. 39: Mão esquerda – motivos curtos baseados no tango brasileiro

Nas três primeiras frases da primeira parte - compassos 1, 2 e 3 - a melodia deve ter maior inflexão nos terceiros tempos, respectivamente nas notas dó, si e ré em crescente progressão ao ponto culminante do compasso 4 (Ex. 31 e 32). Na segunda parte, as frases movem-se como ondas turvas e movimentam-se com imprevisibilidade, culminando quase de súbito no fortíssimo do compasso 10. A introspecção da terceira parte assemelha-se à da primeira, mas conduz ao final de forma suave.

A dificuldade imposta por esta variação relaciona-se com a necessidade de manter as linhas melódicas independentes, porém com fronteiras coincidentes. O toque deve ser ritmicamente mais regular na linha inferior, mantendo-se como base da estrutura. Na linha superior um leve *rubato* demarcando os pontos culminantes de cada frase, bem como seus inícios e finais enriquece o caráter proposto, desde que não se torne previsível para todos os grupos. Além disso, a sobreposição das linhas superiores e inferiores produzem um polirritmo constante que não deve prejudicar a fluência, mantendo-se sempre com o pano de fundo aos acontecimentos principais da variação.

Calmo ♩ = 72 *Cantando bem o Tema.*

The image shows two systems of musical notation. The first system is for piano, with a tempo marking 'Calmo ♩ = 72' and the instruction 'Cantando bem o Tema.' It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is marked with a piano dynamic 'p'. The bass line is also in 4/4 time. The second system is for 'Cantante' (singer), with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It is marked with a piano dynamic 'p' and includes a 'pp' (pianissimo) section. The bass line for the cantante part includes a triplet of eighth notes and a sequence of notes with fingerings '1', '2', '1', '2'.

Ex. 41: Melodia correspondente ao tema

Como indicado pela marcação dinâmica específica, o baixo compete em importância com a linha superior, e ambas movem-se ora por movimento contrário, ora por movimento paralelo. Até o compasso 8, a valsa flui como o início da dança, buscando estabelecer passos bem marcados e firmes. O ponto que demarca a mudança de comportamento é o acorde de si maior do primeiro tempo do compasso 8 (Ex. 42). Neste momento a melodia superior (mão direita) transfere-se para a mão esquerda – sem perder o destaque – e o padrão da voz intermediária ascende para o registro agudo, mantendo o contorno de graus conjuntos.

The image shows a musical score for Example 42, starting at measure 7. It features a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef is marked with a piano dynamic 'p'. The bass line is also in 4/4 time. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it. The score shows a melodic transfer from the right hand to the left hand, indicated by a line connecting the notes. The right hand then plays a sequence of notes in the upper register, while the left hand continues the melodic line.

Ex. 42: Acorde de si maior – c.8.1

A troca de registros proporciona uma mudança de caráter, mesmo que a melodia principal continue em destaque como nos moldes anteriores, conferindo à segunda parte uma cor mais etérea e fluente pelo deslocamento do contraponto para o registro mais agudo. A linha superior compete com o baixo, sob a influência simples, singela e delicada do contraponto superior. O esquema melódico permanece como na primeira parte, com oito compassos, o elemento mais visível são os planos sonoros resultantes da textura polifônica. Nesse sentido, a escolha de toques diferenciados para cada linha salienta esta textura, e deve acompanhar as suas características individuais. A melodia principal requer um toque firme, porém flexível, como os passos da dança; a linha inferior confere estabilidade com um toque discreto; e o contraponto em semicolcheias é etéreo com um toque mais leve.

O caráter intimista e interiorano desta valsa singela não requer grandes excessos quanto a pontos de culminância melódica, mantendo a melodia sempre discreta dentro do caráter da valsa. A linha melódica – compasso 11 – é conduzida por graus conjuntos ao ponto culminante da variação, no compasso 12, quando esta, em linha descendente, retorna levando ao final da variação. A nota de maior destaque do trecho é o lá – compasso 12 - (Ex. 43) que pode ser conduzido através de um *rubato* e um toque cada vez mais suave, levando-a a ser sustentada mais longamente para reforçar o caráter reflexivo e etéreo desta segunda parte.

Ex. 43: Nota de maior destaque – lá c.12

A variação encerra com um amplo *ralentando* nos dois últimos compassos com um toque bastante suave, como se a dança se perdesse no tempo e continuasse em sonho (Ex. 44).

Ex. 44: Final da variação VI

A dificuldade desta variação é a de realizar escolhas musicais que permitam aproveitar a riqueza de sua estrutura melódica em um número reduzido de compassos. Para isso o estudo em andamento lento permitiu vislumbrar com mais amplitude o colorido proporcionado por determinadas escolhas, reforçadas para que surtisses o efeito desejado quando executados em andamento mais rápido.

Sétima Variação

Este movimento “*embalando*” (colcheia = 96) é um acalanto e refere-se ao balanço da criança no berço ou no colo da mãe. Musicalmente implica em manter o andamento estável para que o padrão rítmico destaque a melodia através de ondas provocadas pelo contraponto entre a linha superior e inferior. A indicação “*delicado*” no início da variação, em dinâmica pianíssimo, encaminha a linha melódica cuidadosamente, sempre em torno da nota ré, direcionando o encerramento em dinâmica ainda mais suave, pianíssimo (Ex.45).

Ex. 45: Centro melódico da variação VII: nota ré

A sensação é a de estar embalando a criança que adormece, e há que se tomar cuidado para que pegue no sono, e não acorde com movimentos bruscos e acontecimentos indesejados. Dessa maneira, o toque deve ser bem velado, íntimo e aconchegado, como o colo da mãe para a criança.

Nos dois últimos compassos o andamento pode ser alterado, e o *ralentando* e o *diminuendo* são bem-vindos para tornar ainda mais suave o final da variação (Ex. 46).

The musical score for Ex. 46 is presented in two staves. The upper staff contains the melodic line, which begins at measure 14. It features a series of eighth notes and quarter notes, with a fermata over the final note. The lower staff provides the accompaniment, including fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a dynamic marking of *ppp* (pianíssimo) in the final measures.

Ex. 46: Final da variação VII

A dinâmica deve manter uma consistência muito discreta a ponto de fazer com que a linha melódica permaneça condensada na massa sonora resultante do prolongamento harmônico causado pelo uso do pedal. Além de reforçar o entendimento estrutural e conclusivo, esta característica também proporciona a realização de um contraste importante entre esta e a última variação. Este recurso relaciona-se com a idéia de que a criança, agora dormindo, leva consigo, em sonho, a tranqüilidade e leveza da pulsação da melodia que se perdeu no tempo e no espaço. As indicações de dinâmica em *pianíssimo* e as fermatas escritas nas últimas notas servem para ressaltar este estado de espírito.

Nesta variação, as notas da melodia são derivadas de dois trechos do tema: o motivo inicial – si-ré-sol - agora com a repetição do ré; e o compasso 2 – dó-lá-fá - por constituir o ponto culminante da melodia em movimento descendente (Ex. 47).

Calmo ♩ = 72 *Cantando bem o Tema.*

p

p

Embalando ♩ = 96

pp

delicado

pp

Ex. 47: Similaridade com o tema na variação VII

Neste caso, a estrutura pode ser identificada pelo direcionamento melódico provocado por mudanças no tipo de toque empregado. A suavidade apresenta um colorido que permite diferenciar um grupo do outro pela redução de intensidade ao invés de sua intensificação, salientando o ponto culminante e mantendo o caráter geral. A redução na amplitude dos intervalos derivados, bem como o motivo breve que repete compasso por compasso, tornam a melodia mais singela e suave, como um acalanto.

A troca rítmica entre mãos direita e esquerda confere-lhe um movimento contínuo, onde a nota ré funciona como nota pedal para toda a variação, já que em todos os compassos está presente como nota longa e ligada. O registro utilizado na variação – as duas mãos em clave de sol – também reforça a característica da canção de ninar. Como pianista, o desafio desta variação é o de controlar o toque leve de acalanto para que a linha – em dinâmica muito reduzida com relação as outras variações – se mantenha estável, porém, sem excessos.

Oitava Variação

O último movimento contrasta com todos os outros por seu caráter “*Vivo*” (semínima = 116), forte, alegre e movido. A imagem sugerida é a de uma dança de roda ao estilo regional nordestino. Com exceção do compasso 11 e dos quatro últimos compassos, as mãos direita e esquerda tocam em uníssono e com a mesma articulação: acentos no primeiro e no segundo tempos de cada compasso na primeira colcheia ou semicolcheia; e, *stacato* na segunda metade de cada tempo. O padrão de articulação adotado sugere que o andamento deve ser bem estável e firme, marcando cada passo da dança com precisão. As colcheias escritas em *stacato* sugerem um caráter bem descontraído e informal (Ex. 48).

The image shows a musical score for the eighth variation. It consists of two staves, likely for piano and bass. The tempo is marked "Vivo" with a quarter note equal to 116 (Vivo ♩ = 116). The first staff is marked with a forte dynamic (*f*) and an octave sign (8^{va}). The second staff is marked with a forte dynamic (*f*) and the instruction "in loco". The score features a series of rhythmic patterns with accents and staccato markings, indicating a lively and precise dance rhythm.

Ex. 48: Articulações da variação VIII

Neste ponto cuidei para manter a fluência e a leveza. Para isso, optei por tocar a segunda colcheia muito leve e curta. Como o andamento é movido, o toque não requer muito peso em cada nota e a mão deve ser incisiva no ataque de cada grupo, realizando movimento para cima no toque da figura pontuada. Este padrão de agrupamento por movimento de mão deve ser mantido por toda esta variação, pois proporciona uma leveza de caráter, e permite destacar o acento, deixando fluir sua intenção melódica.

O desenho melódico é sugerido pelas notas acentuadas, levando a linha ao seu ponto culminante na primeira parte no dó do compasso 6. Desta vez a estrutura pode ser mostrada através da intensificação dinâmica e um leve *rubato* (Ex. 49).

Ex. 49: Ponto culminante da primeira parte da variação VIII – dó c.6

Na segunda vez – repetição – toda a melodia da primeira parte encaminha-se ao ponto culminante no fortíssimo – compasso 11 (Ex. 50). Nesse ponto as mãos encaminham-se para os registros extremos do instrumento, e a intensificação dinâmica deve ser enfatizada. Não cabe a realização de *rubato* e a fluência deve ser mantida como ponto de interesse virtuosístico. Aqui, metaforicamente sugiro a imagem de uma mudança no padrão da dança, com algum tipo de movimento brusco, um salto, um giro ou uma inversão de movimentos.

Ex. 50: Ponto culminante principal da variação VIII – c.11

Após a pausa súbita – compasso 17 - a dança retorna mais rápida e ágil, indicando uma mudança de padrão que encaminha ao seu desfecho. A melodia em *piano* e *crescendo* acentuado leva a um final *fortíssimo* e bem marcado, caracterizando o encerramento da variação e da obra como um todo (Ex. 51).

The musical score for Ex. 51 is written in 8va (8th octave) and consists of two staves (treble and bass clef). The first measure shows a forte (*f*) dynamic with a sharp sign and an accent (>). The second measure shows a fortissimo (*ff*) dynamic with an accent (>). The third measure shows a fortissimo (*ff*) dynamic with an accent (>). The score ends with a double bar line.

Ex. 51: Encerramento da variação VIII

O principal ponto de concentração durante o estudo foi quanto á realização do unísono. Freqüentemente nesses casos a simetria rítmica deve ser trabalhada a ponto de permitir que mesmo simultâneas, as linhas mantenham características individuais perceptíveis definidas pelo emprego de um toque claro sem excessos de pedalização. A coincidência no ataque de ambas as mãos demandou prática deliberada e direcionada para a obtenção de movimentos precisos.

2.3 Conclusão

A preocupação inicial para a execução da obra centrou-se na realização dos contrastes entre os movimentos, já que apenas a terceira e a oitava variações oferecem um padrão mais rápido de andamento. Nestes dois pontos o caráter foi reforçado quanto as articulações, andamentos e dinâmicas. No início da terceira variação, o *forte sonoro* com ritmo bem marcado representa um contraste importante com os três primeiros movimentos. O primeiro ataque não deve ser preparado muito antecipadamente, causando assim um efeito quase súbito. O mesmo efeito pode ser obtido mais acentuadamente ao final, já que a variação anterior (a sétima) representa um dos momentos mais delicados em termos de dinâmica e andamento em toda obra.

A solução encontrada quanto á realização de contrastes foi a exploração acentuada das inflexões emotivas sugeridas pelo compositor, evocando estados de espírito independentes dentro do contexto geral. Esta solução pareceu pertinente, já que dos nove movimentos apenas dois (variações VI e VII) sugerem em seu título ação ou movimento, e todos os outros, temperamentos emotivos. Em um nível mais interno, encontrei dois padrões de elementos contrastantes que se repetem ao longo da obra: indicações de dinâmica escritas separadamente para cada linha melódica; e, exploração de registros sonoros diferentes para a reapresentação de melodias ou para desenvolver diferentes seções de cada variação.

A ligação entre uma variação e outra também foi objeto de deliberação na construção da interpretação. Nesse sentido, entre os quatro primeiros movimentos, o intervalo foi pensado de acordo com o som realizado na fermata: ao seu término, não deixei muito tempo escoar entre uma variação e outra. Entre as terceira e quarta variações, empreguei um intervalo de tempo maior, com o intuito de passar de um estado de espírito alegre ao seu oposto: o triste da variação IV. Este padrão foi adotado a partir deste ponto até a variação VII, para então, na última atacar quase de súbito produzindo um contraste bastante saliente e significativo.

Metaforicamente, em termos de imagens e sensações, imaginei uma situação em torno de uma festa nordestina com dança alegre e bem ritmada. O primeiro movimento (tema) representou a abertura da música, com seu refrão improvisado e ritmo dançante. Em seguida, os estados de espírito e temperamentos evocados, representaram o entorno da situação, descrevendo o íntimo de alguns personagens e, acontecimentos paralelos entre a cantiga inicial e a dança final. Por fim, a volta do ritmo acentuado na última variação, indica que a festa não se interrompeu durante a narrativa, e continua.

Parte III – Entrevista

3.1 Apresentação

A entrevista como parte do processo de pesquisa pode ser entendida como “a obtenção de informações de um entrevistado, sobre determinado assunto ou problema” (SILVA, 2001, p.33). Segundo Minayo, o que torna a entrevista instrumento privilegiado de coleta de informações é a “possibilidade de a fala ser reveladora de condições estruturais, de sistemas de valores, normas e símbolos (sendo ela mesma um deles) e ao mesmo tempo ter a magia de transmitir, através de um porta-voz, as representações de grupos determinados, em condições históricas, sócio-econômicas e culturais específicas” (MINAYO, 1996, p.109).

Como fornecedora de informações diversas por sua natureza, a entrevista pode ser realizada de acordo com o tipo de pesquisa a que se propõe. Neste caso, em se tratando de pesquisa qualitativa, a entrevista semi-estruturada conferiu liberdade para que determinado assunto fosse aprofundado de acordo com sua relevância, apresentando dados de caráter objetivo e subjetivo. Além disso, o processo de coleta de dados permitiu ao pesquisador passar um tempo maior em contato com os aspectos da realidade examinada como observador e participante, dialogando e ouvindo, e dessa forma se integrando ainda mais com o objeto de pesquisa.

Um breve roteiro foi redigido a fim de semi-estruturar a entrevista em seus pontos importantes para servir de guia no seu decorrer. Como poderá ser observado posteriormente na transcrição, a liberdade na manipulação dos conteúdos transcorreu na forma de uma conversa entre entrevistador e entrevistado, na qual sempre que necessário foi realizado o aprofundamento sobre determinado assunto. As perguntas foram elaboradas observando a neutralidade e ausentando minha opinião pessoal. Além disso, todo o material descrito encontra-se registrado por meio de gravação transcrita nos anexos deste trabalho, passível de consulta para quaisquer eventuais esclarecimentos. Sua realização, logo após a entrevista, não apresenta nenhum corte ou modificação, representando uma cópia fiel da gravação.

3.2 Avaliação da entrevista

Com o objetivo de enriquecer a interpretação e esclarecer eventuais dúvidas surgidas ao longo do processo preparatório da obra, entrei em contato com o compositor Almeida Prado a fim de agendar uma data em que pudesse encontrá-lo para conversar, realizar uma entrevista e executar a sua obra. Com entusiasmo e generosidade retornou-me prontamente agendando nosso encontro, e fui recebido em sua residência no bairro Pompéia em São Paulo na segunda semana do mês de novembro de 2007. Através da entrevista pude aproximar-me de seu modo de pensar sobre o significado musical, sua busca e trajeto como compositor, relatos sobre seu contato com Camargo Guarnieri, e esclarecimentos sobre a concepção e aspectos específicos das variações sobre um tema nordestino compostas em 1961. A seguir apresento uma síntese da entrevista.

Almeida Prado foi aluno de Camargo Guarnieri de 1960 á 1965 e o *Tema com Variações* de 1961 revela traços fortes e claros da estética nacionalista cultivada pelo compositor. Dentre as características em comum podemos assinalar a presença de padrões rítmicos sincopados e contratempos, articulações incisivas, ênfase na linearidade melódica sobre a verticalidade harmônica, utilização de modos, permanência do ambiente harmônico dentro do plano tonal e utilização do contraponto polifônico cromático. Mesmo apesar de já compor desde os seus sete anos de idade, Almeida Prado começou a se dedicar mais seriamente à composição a partir dos quinze anos quando passou a ter aulas com o mestre Guarnieri. Durante este período se deslocava semanalmente de Santos, sua cidade natal, até o estúdio do compositor na Pamplona em São Paulo. As aulas eram individuais e geralmente não havia nenhum tipo de aulas coletivas ou audições informais, a fim de preservar a individualidade de cada aluno.

Neste período Guarnieri foi um grande incentivador, e sua preocupação foi de transmitir a preciosa base nacionalista da qual foi adepto e defensor, porém respeitando sempre a concepção do aluno e corrigindo apenas detalhes mais simples e técnicos da composição. Era contra a escrita serial, pois achava que desta maneira seriam destruídas as bases nacionalistas estabelecidas na música brasileira de até então. Almeida Prado, neste período, seguiu as suas regras e orientações, e a identificação de algumas obras deste período com a obra do mestre não é mera coincidência. Nesta época, escreveu outras obras da sua fase nacionalista: as *Variações Xangô*, os *estudos para piano* números um e dois, as *Variações sobre Aeroplano Jaú*, *cinco peças á maneira de Guarnieri* e algumas canções. A partir de 1964, influenciado pelos festivais de música nova de Santos, Almeida Prado ampliou seus interesses, e depois de ter composto as *Variações Aeroplano Jaú*, decidiu se desligar da classe de Guarnieri, iniciando assim um período autodidata. Manteve encontros informais com Gilberto Mendes e interessou-se pela escrita serial.

Guarnieri apreciava muito a melodia do coco “*Onde vais Helena*” e utilizou-a com alguns de seus alunos – entre eles Kilsa Setti²⁸ - para a elaboração de tema com variações ou invenções a duas e três vozes. Dessa maneira as *Variações sobre um Tema Nordestino* foram compostas em uma semana como tarefa de aula e ficaram anotadas em manuscrito no caderno do compositor até 1992, quando decidiu revisar a obra e repassá-la a um novo manuscrito para evitar que se perdesse pelo desgaste do lápis. Obteve sucesso junto ao mestre Guarnieri, visto que o resultado suplantou a simples tarefa de aula transformando-se na primeira obra séria do compositor, o seu opus um.

A obra foi pensada em caráter polifônico de duas e três vozes e escrita estruturalmente como uma suíte brasileira em forma de miniaturas. A ordem e contrastes entre uma variação e outra ficaram por conta da concepção intuitiva do compositor e sua inspiração. Segundo ele, não houve planejamento, apenas relacionamento de elementos do folclore e da dança que teriam algo a ver com o tema proposto por Guarnieri. Sua escrita é simples e o estilo composicional é fluente e dotado de uma sublime clareza linear, elaborando um contorno melódico sempre relacionado entre si de um momento para outro, conferindo estabilidade e unidade à obra.

Dedicada à sua amiga e pianista Maria Lúcia Macedo Hauer, até o momento da entrevista esta obra não havia sido executada mais do que em um recital na cidade de Ribeirão Preto em 1997. Honrado com a possibilidade de executar a obra pela primeira vez, pude comparar a minha concepção com a dele durante conversa posterior ao discutimos aspectos interpretativos e de expressividade. A partir de então constatei através de generosos elogios e pouquíssimas interferências à minha interpretação, que havia aprendido a sua música e que a execução aproximava-se de suas intenções expressivas e musicais.

Dentre os comentários de Almeida Prado que seguiram a execução da obra poderia assinalar os seguintes: a elaboração do tema, como já havia sido comentado pelo compositor, foi pensada contrastando dois planos harmônicos distintos: o de sol maior - original da melodia - e o de dó menor - para o contraponto da linha inferior - ambos entrelaçados de forma muito livre e despreocupada de seu aspecto vertical. Na primeira variação sugeri um toque lembrando o ganzá no acompanhamento da mão esquerda, com o *stacato* bem curto, acordes secos e bem separados, sendo esta uma idéia bem aceita.

A segunda variação reserva um aspecto curioso: sua estrutura harmônica e melódica está apoiada em fá maior, no entanto, a última nota da variação é mi, ou seja, a sensível do tom principal, entendida como a sétima maior do acorde de fá. Ocorre que esta nota representa um erro de escrita, que pretendia escrever um fá, mas por indicação do próprio Guarnieri, incorporou o erro

²⁸ Kilsa Setti – *Oito Variações Para Piano* (Sobre um tema popular “Onde vais Helena”) dedicado à Eudóxia de Barros.

à partitura com o intuito de preservar a sétima no baixo, já que não prejudicaria o caráter conclusivo da passagem e conferia um colorido especial ao seu final.

A terceira variação foi pensada como um baião, e esta concepção provavelmente resultou na presença melódica da alternância entre fá natural e fá sustenido, e si bemol e si natural presentes na elaboração da linha superior. Além disso, o ritmo sincopado e os contratempos presentes no acompanhamento da linha inferior também fazem alusão ao ritmo característico nordestino. Na quarta variação pude certificar-me quanto à natureza dos *portatos* indicados para a escala descendente de lá que finaliza a variação: o toque deve ser desligado em decrescendo e *ralentando*, lembrando o timbre do toque violonístico, também pensado pelo compositor.

A sexta variação foi descrita por Almeida Prado como uma valsa caipira, bem interiorana e de caráter mais despojado com relação às valsas de esquina de Mignone ou à valsa suburbana de Lorenzo Fernández. É uma valsa de coreto, escrita em mi maior e apresentando, como em outras variações, indicações dinâmicas específicas para cada linha melódica, demonstrando a preocupação do compositor em manter a linha superior em destaque frente ao contraponto contínuo imposto pela linha intermediária e mantendo o apoio para a melodia no baixo.

A sétima variação é o acalanto, e neste ponto Almeida Prado sugeriu-me um andamento um pouco mais lento que o da minha primeira execução, indicando uma pulsação inflexível e sem interferências de *rubatos*. Na oitava variação a inspiração veio do ritmo forte e andamento rápido do frevo. Segundo anotações do compositor, na revisão da partitura, o último acorde desta variação pode ser executado em *cluster* ou com o acorde de sol maior, opção esta que não estava assinalada na minha partitura.

Almeida Prado esclareceu pontos importantes a respeito de figurações rítmicas e características da estrutura da obra. A seqüência das variações é disposta como uma suíte brasileira, como sugerido por Mário de Andrade no *Ensaio sobre música brasileira* - de onde foi retirado o Coco. No entanto, difere dos moldes desta obra em questão apresentando substituições. A obra assume um formato muito pessoal do modelo proposto por Mário de Andrade. O tema representa o próprio coco – tradicionalmente em compasso simples quaternário; a segunda variação é uma cantiga ou seresta de caráter saudoso; a terceira variação faz alusão ao ritmo do baião; a quarta é uma toada triste; a sexta é a valsa caipira de coreto; a sétima o acalanto que embala a criança a dormir; e a oitava faz alusão ao frevo - ágil e rápido.

No entanto, o compositor alertou para o fato que os elementos rítmicos e melódicos, em conjunto com as indicações de articulação e fraseado, definem o caráter em cada movimento. Em outras palavras, chamou a atenção para a importância da partitura musical. Além disso, constatando que a leitura da partitura havia sido conduzida com rigor, o compositor considerou minha realização

como próxima da sua concepção. Mesmo assim pude oferecer fatos e novos elementos reforçando o que a partitura oferece. Neste caso, saber que a obra está escrita na forma de suíte brasileira com alusão a ritmos retirados de danças típicas e do folclore nacional, já permite criar uma imagem interpretativa da obra. No entanto, esta pode ser enriquecida e confirmada através de novos elementos fornecidos pelo compositor ou pela análise da obra.

O encontro com o compositor trouxe uma contribuição significativa para o meu processo de interpretação da obra. Via de regra, nem sempre esta etapa é possível. Caso fosse, não estaríamos repletos de gravações ou interpretações deslumbrantes das trinta e duas sonatas de Beethoven ou dos quarenta e oito prelúdios e fugas do Cravo Bem Temperado. Por outro lado, relatos, cartas, anotações particulares, relatos de amigos e contemporâneos, enriquecem a convicção do intérprete pois permite consolidar a imagem artística e a interpretação da obra. Então a possibilidade do encontro com o compositor, o esclarecimento de dúvidas e comentários adicionais quanto a sua concepção, são de um valor inquestionável.

Conhecer o universo do compositor e a sua personalidade bem como a situação vivida no período em que escreveu as *Variações sobre um Tema Nordestino* de 1961 através do encontro pessoal foi importante para consolidar meu entendimento dos acontecimentos musicais presentes na sua obra. Relatos por escrito e depoimentos permitem criar uma imagem pessoal e musical de semelhante importância, servindo igualmente de complemento para cada interpretação. No entanto, com a possibilidade de buscar as informações de forma direta, por que não fazê-la? Conhecer o contexto em que a obra foi composta permitiu-me relacionar seu estilo contrapontístico com algumas obras do mestre Guarnieri, como os ponteios e as valsas – principalmente o cromatismo presente em sua obra. Ao mesmo tempo, seu estilo fluente de composição e a unidade conferida à obra com o estilo refinado, como já assinalou o próprio compositor durante a entrevista ficaram evidentes. Ouvir pessoalmente a opinião do compositor e seus relatos sobre a concepção da obra permitiu-me visualizar, de maneira mais próxima que qualquer outra, os caminhos percorridos para a construção da estrutura musical. Como o próprio Almeida Prado comenta sobre o encontro de intérprete com compositor: “É sempre importante, imprescindível! A não ser que eu não esteja mais nessa terra”.

Questionado sobre métodos de análise musical, o compositor apresenta uma opinião eclética. Sua forma de observar a estrutura musical é aquela que permite detectar a importância da obra como unidade. A partir daí, estuda suas partes em separado, buscando sempre identificar o que é essencial para compreendê-la e chegar ao seu âmago. Não utiliza nenhum método específico para isso, no entanto respeita e valoriza todo e qualquer tipo de análise que venha a ser feita com a sua obra, desde que auxilie na compreensão da mesma pelo intérprete. Desta forma encontrei

identificação da sua opinião com o tipo de método aplicado nesta pesquisa, que busca uma forma de análise desvinculada das teorias específicas, procurando realizar um processo que revele os mecanismos musicais pertinentes.

Almeida Prado, aos 64 anos, apresenta-se como uma pessoa simples, segura e imponente. Sua carreira levou-o a um estágio de maturidade no qual visualiza seu passado, contempla seus feitos, e aplica-a atualmente a um estilo eclético de compor. Declara escrever somente de acordo com sua vontade, despreocupado e desvinculado de qualquer obrigatoriedade imposta por qualquer situação além da sua própria motivação. A busca pela união fiel entre a sua personalidade e cada obra que escreve é sua ferramenta principal de trabalho. Continua afirmando, como fez em entrevista concedida a Hideraldo Luiz Grosso²⁹, que a trindade básica da música brasileira é Villa-lobos, Mignone e Guarnieri, sendo o primeiro e o último, compositores dos quais sofreu forte influência durante toda a sua vida.

Finalizando a entrevista, aconselhou os pianistas da nova geração brasileira, na qual me incluo, a dedicarem-se profundamente em conhecer e tocar o repertório de música brasileira - principalmente a contemporânea - e música contemporânea universal. Aos novos compositores e interpretes em geral, a busca por sua própria identidade dentro de cada obra que compõem ou executem, “...tentar ser a própria pessoa mesmo, sem imitar os outros. È difícil mas tem que tentar...ser a própria pessoa, a personalidade...A busca do seu eu”.

²⁹

GROSSO, H. L. *Prelúdios para piano de Almeida Prado. Fundamentos para uma interpretação*. Porto Alegre: dissertação (mestrado em música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.

Parte IV – Análise formal da obra

4.1 Apresentação

Entendendo que “ao analisar a música é melhor iniciar com um plano ou sistema bem delineado e este plano deve ser modificado conforme a natureza da obra a ser analisada, apresentando algumas características geralmente aplicáveis a quase todos os tipos de peças” (WHITE, 1976, p.13)³⁰, relacionei esta análise aos parâmetros musicais indicados no capítulo do referencial teórico que trata da comunicação estrutural: Andamento, fraseado, padrões métricos, tensão harmônica e melódica, articulação e hierarquia métrica.

Acreditando que o texto musical pode fornecer todos os elementos necessários ao entendimento e execução de qualquer obra, procurei me desligar de arbitrariedades impostas por qualquer teoria analítica convencional. Dessa forma, apresento uma análise rigorosa e sistemática baseada em conhecimentos de harmonia, fraseologia e contraponto adquiridos em cursos específicos de graduação e pós-graduação e a nomenclatura utilizada corresponde à linguagem vigente e aceita pela comunidade musical culta.

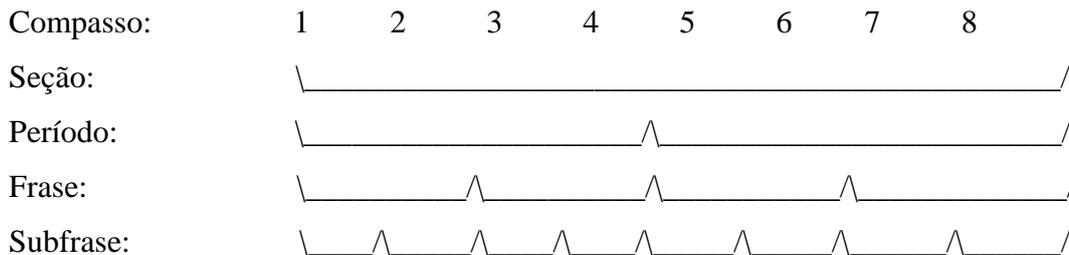
Além dos parâmetros musicais mencionados, ainda foram descritos outros eventos musicais pertinentes à linguagem e estética da obra: seções, períodos, frases e subfrases; o delineamento de ambientes harmônicos, motivos e padrões rítmicos. Ao início de cada uma das análises apresento um esquema contendo informações sobre a estrutura frasal, hierarquia métrica e o caráter descritivo. Em seguida, apresento uma análise por escrito e uma descrição específica de cada parâmetro musical envolvido para cada movimento da obra. Para esta etapa também apresento uma cópia da partitura em anexo contendo todas as informações pertinentes à análise (anexo 5).

³⁰ “In analyzing music it is best to begin with a clear-cut system or plan. This plan must be modified according to the nature of the work being analyzed, but it should have some features generally applicable to nearly all kinds of music.”

4.2 Análise

Tema

Estrutura Frasal:



Hierarquia métrica: 1 – Primeiro período: Agrupamentos de dois compassos.

2 – Segundo período: Agrupamentos por compasso.

Caráter descritivo: Calmo; quaternário simples.

Como observado no esquema acima, o tema se estrutura em quatro frases divididas em dois períodos. Através de processos lineares, a melodia superior (m. d.) está apoiada em sol maior e a melodia inferior (m. e.) em dó menor (com incursões para o modo de dó menor mixolídio pela presença do sétimo grau abaixado) apresentando justaposição de melodias contrastantes quanto ao seu conteúdo e colorido. O ambiente harmônico vertical resultante conduz a zonas de tensão provocadas pela presença simultânea de grupos melódicos muito distantes por sua condição harmônica, como ocorre, por exemplo, no compasso 6 com a sobreposição de mi menor e lá bemol maior (Ex. 52). No entanto, a linearidade melódica é mais importante que a verticalidade harmônica, e sua progressão observa padrões convencionais de encadeamento conduzindo a frase por regiões tonais sempre próximas a sua fundamental.

Ex. 52: Sobreposição de mi menor com lá bemol maior – c.6

Dois pontos de cadência dividem o tema: o primeiro no compasso 4.4 (Ex. 53) com o repouso da melodia superior em meia cadência sobre a dominante, e o segundo ao final do tema 8.4 (Ex. 54), encerrando também na dominante, caracterizada neste caso pela resultante do campo harmônico do segundo grau de dó menor na linha inferior (sem a terça) e do quinto grau de sol maior na linha superior.

Ex. 53: Primeiro ponto de cadência – c.4.4

Ex. 54: Segundo ponto de cadência – c.8.4

Esta horizontalidade bimodal ressalta o caráter polifônico a duas vozes, nas quais o motivo principal consiste no arpejo ascendente da tônica em primeira inversão. Os dois pontos culminantes da melodia superior - 2.4 e 6.4 - são construídos sobre o arpejo descendente do acorde da dominante, partindo do sétimo grau e constituindo a apresentação do motivo principal com direção invertida (Ex. 55). As três primeiras subfrases do segundo período constituem variações das três últimas do primeiro, contrastando entre si pela construção, mas mantendo sua estrutura harmônica.

Ex. 55: Pontos culminantes construídos sobre o arpejo inicial em posição invertida

Andamento

O caráter calmo, tranqüilo e fluente confere estabilidade ao tema. Neste sentido, pequenas variações de andamento são suficientes para comunicar a sua estrutura sem interferir com seu caráter expressivo. Os pontos de instabilidade ocorrem nos seguintes trechos: entre a primeira e a segunda frase 2.4 (Ex. 56A), salientando o ponto culminante do período através do *rubato*; na terceira frase – compasso 4.4 ao 6.3 (Ex. 56B) - com o *acelerando* sutil a fim de produzir certa agitação e intenção de movimento; entre a terceira e a quarta frase – compasso 6.4 (Ex. 56C) fazendo uma cisura e *rubato* para destacar o ponto culminante do tema; e, ao final da última frase – compasso 8.3 - o *rubato* mais livre com uso do *ralentando* para encerrar a melodia (Ex. 56D).

Ex. 56A: Primeiro ponto de instabilidade – c.2.4

Ex. 56B e C: Ponto culminante – c.4.4 ao 6.3 e *Acelerando* sutil no c.6.4

Ex. 56D: Encerramento d variação I – c.8.3

Fraseado

As frases do primeiro e segundo períodos comportam-se de maneira simétrica. A primeira de cada um direciona-se ascendentemente e a segunda descendentemente, funcionando como dois grupos de pergunta e resposta. Essa idéia pode ser reforçada pela letra do coco que também consiste de uma pergunta e uma resposta, exatamente nos mesmos moldes da estrutura musical:

“Pr’onde vais Helena, pr’onde vais assim?”

“Vai pra trás Helena, tenha dó de mim!”

A articulação de fraseado indicada é irregular. Na melodia superior o agrupamento ocorre entre as colcheias, sempre em direção à próxima nota mais longa: uma semínima ou uma semínima pontuada. Na melodia inferior as colcheias geralmente aparecem agrupadas, no entanto, nem

sempre encerram o grupo em direção à nota mais longa. Essas características fazem com que seus inícios e finais não coincidam, fortalecendo o caráter polifônico do movimento.

Tensão harmônica e melódica

As zonas de maior tensão melódica na linha superior estão situadas dos compassos 2.3-4 ao 3.1 (Ex.57A) e de 6.3-4 ao 7.1 (Ex.57B), apresentando uma estrutura harmônica de contorno suspensivo e passando do segundo grau para a dominante de sol maior.

The image shows a musical score for a piano piece, labeled 'Piano' on the left. The score is in 4/4 time and G major (one sharp). It consists of two systems of staves. The first system covers measures 2.3-4 and 3.1. The second system covers measures 3.2-3 and 3.4. The music is written in a polyphonic style with overlapping melodic lines in both the treble and bass clefs. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system starts with a triplet of eighth notes in the treble clef. The score concludes with a first ending bracket over the final two measures, marked with a '1' and a '4' below the notes.

Ex. 57A: Primeira zona de tensão – c.2.3-4 ao 3.1

Ex. 57B: Segunda zona de tensão – c.6.3-4 ao 7.1

Na linha inferior, a direção ascendente nas duas primeiras frases conduz ao ponto culminante de tensão melódica nos compassos 3.1 e 4.1 (Ex. 58). A supertônica da relativa maior passa pela dominante e leva a frase à sua nota mais aguda no compasso 4.2, retorna em seguida à tônica menor.

Ex. 58: Ponto culminante da linha inferior – c.3.1 e 4.1

No segundo período o encadeamento harmônico passa por tonalidades mais próximas da tônica, proporcionando um colorido mais suave e de pouca tensão. Como o ambiente harmônico resultante dos dois grupos melódicos, passando por tonalidades distantes dos círculos de quintas de sol maior e dó menor – compasso 2 ao 6 - há um aumento de tensão harmônica entre as linhas melódicas, que depois encerram o tema em ré maior.

Padrões métricos

As características da melodia principal – na linha superior - determinam a hierarquia métrica do tema. No primeiro período a fluência das frases, formando o grupo pergunta-resposta, confere maior repouso sobre os compassos 1.1 e 3.1, formando uma hierarquia métrica de dois em dois compassos (Ex. 59).

The musical score for Example 59 consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of one sharp (F#). The piece begins with a fermata over the first measure of both staves. The melody in the treble clef is primarily composed of quarter notes and eighth notes, with a fermata over the first measure and a slur over the second measure. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern, with a fermata over the first measure and a slur over the second measure. The score is marked with a '3' at the beginning of the first measure. The final measure of the second staff has a '1' and a '4' written below it, indicating a specific rhythmic or fingering detail.

Ex. 59: Hierarquia métrica de dois compassos

No segundo período, apesar das frases constituírem um grupo de pergunta-resposta derivado do primeiro, a terceira frase também apresenta caráter de desenvolvimento e seqüência rítmica, alterando a hierarquia métrica de compasso a compasso (Ex. 60).

The musical score for Example 60 consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of one sharp (F#). The piece begins with a fermata over the first measure of both staves. The melody in the treble clef is primarily composed of quarter notes and eighth notes, with a fermata over the first measure and a slur over the second measure. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern, with a fermata over the first measure and a slur over the second measure. The score is marked with a '5' at the beginning of the first measure. The final measure of the second staff has a '1' and a '5' written below it, indicating a specific rhythmic or fingering detail.

Ex. 60: Hierarquia métrica de um compasso

Articulação

As duas linhas apresentam ligaduras de expressão de caráter irregular, agrupando geralmente as colcheias entre si ou em direção á nota imediatamente mais longa (Ex. 61).



Ex. 61: Acompanhamento por colcheias

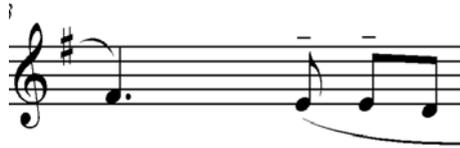
Como já foi explicado no fraseado, os inícios e finais das ligaduras não coincidem, reforçando assim o seu caráter polifônico. Os *portatos* também não são coincidentes para as melodia superior e inferior, e convencionalmente sugerem destaque às notas marcadas através da variação no tipo de toque, que deve ser desligado, separando cada nota da anterior e da posterior, preferencialmente sem pedal.

Padrão rítmico

O padrão rítmico presente na primeira subfrase da melodia superior é repetido igual ou com pequenas variações em toda a linha. Essas variações consistem em dividir a semínima pontuada do final do arpejo inicial – compasso 1.1-2 - em valores menores agrupados de forma melódica semelhante – compassos 5.1-2 – 6.1-2 – 7.1-2 – 8.1-2 ou agrupar as três colcheias finais da subfrase – compasso 1.2,3 - em fórmulas rítmicas diferentes, conservando a direção inicial da linha – compassos 2.2-3 – 4.2-3 – 5.2-3 – 6.2-3 – 7.2-3 – 8.2-3 (Ex. 62A e B).



Ex. 62A: Primeiro padrão rítmico



Ex. 62B: Segundo padrão rítmico

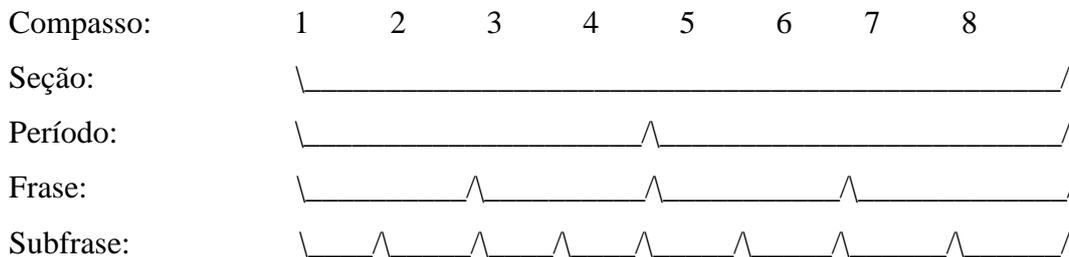
A linha inferior apresenta o padrão rítmico em colcheias para os dois primeiros tempos do compasso e fórmulas variadas simples ou em sincopas para os dois últimos (Ex. 63).



Ex. 63: Padrões da mão esquerda

Variação I

Estrutura frasal:



Hierarquia métrica: Agrupamento por compasso.

Caráter descritivo: Inocente, quinário simples (com alterações no decorrer).

A primeira variação apresenta a mesma estrutura do tema: oito compassos divididos em dois períodos, e quatro frases cortadas por duas cadências – compassos 4.2 e 8.4. A fórmula de compasso é alterada para quaternário – 3 e 7; ternário – compasso 4; e retorna a quinário – compassos 5 e 8 - sugerindo certa instabilidade métrica. A linha superior (m.d.) destaca-se sobre o acompanhamento por acordes da linha inferior (m.e.) caracterizando a textura de melodia acompanhada. No primeiro período – compassos 1 ao 4.2 - o acompanhamento se dá por acordes dissonantes em posição fechada e o direcionamento harmônico é definido pela melodia (Ex. 64A). No período seguinte, a posição aberta dos acordes e a ausência da segunda dissonante deslocam o direcionamento harmônico da melodia para a linha inferior, sem, no entanto, interferir em seu destaque, já que o caráter linear se sobrepõe ao vertical (Ex. 64B).

Ex. 64A: Acompanhamento por acordes dissonantes

Ex. 64B: Acompanhamento por acordes em posição aberta

No primeiro período o delineamento harmônico gira em torno de sol maior e sua estrutura se mantém apoiada neste campo para a linha superior e inferior. No segundo, o conflito no ambiente harmônico aumenta pelo deslocamento do apoio dos acordes para a subdominante, contrastando assim com a linha melódica superior que se mantém em sol maior com incursões para ré maior mixolídio. O ponto de cadência – compasso 4.2 - repousa a melodia sobre a dominante, retomando a mesma estrutura frasal do primeiro no segundo período por meio de grupos derivados com a ornamentação melódica das duas primeiras frases (Ex. 65A). A cadência final – compasso 8 - em escala descendente passando por fá natural, encerra em ré sobre um ambiente harmônico de sol com sétima maior no acompanhamento, conservando a independência linear harmônica do ré como fundamental do modo mixolídio e do sol como primeiro grau da tonalidade maior (Ex. 65B).



Ex. 65A: Primeiro ponto de cadência – c.4.2



Ex. 65B: Ponto de cadência final – c.8

O motivo principal consiste na variação intervalar do arpejo inicial do tema, modificando seus intervalos de terça e quarta para dois intervalos de quarta ascendente – compasso 1.1 (Ex. 66).



Ex. 66: Motivo principal da variação I

A sua inversão constitui os dois pontos culminantes – compassos 2.5 ao 3.1 e 6.5 ao 7.1 - que conservam o caráter rítmico do motivo inicial e alteram apenas a direção e os intervalos de quarta para terça. O desenho melódico nos dois casos sugere um campo harmônico na dominante de sol maior, partindo do quarto grau em direção à sensível (Ex. 67).



Ex. 67: Desenho melódico no ponto culminante da variação I

Andamento

O andamento é igual ao do tema, integrando um movimento com o outro pela presença do mesmo centro harmônico: sol maior. A regularidade e fluência permanecem constantes também para esta variação, a fim de comunicar o caráter inocente. O contraste realizado pela diferença no fraseado e na articulação associados à mudança da textura é salientado pela transparência e estabilidade do andamento, como ocorre também anteriormente. As regiões de maior instabilidade são as seguintes: na primeira cadência – compasso 4.2 (Ex. 68A) que pode ser associada a um alargando a fim de tomar novo fôlego para reiniciar o segundo período; e ao final do movimento - compasso 8 (Ex. 68B) - com o *ralentando* indicado.



Ex. 68A: Primeira cadência – c.4.2



Ex. 68B: Final da variação I – c.8

Fraseado

Esta variação é composta por dois grupos de frases simétricas e regulares – compasso 1 ao 4.2 e 4.3 ao 8. Em termos lineares, o ambiente harmônico no final das três primeiras frases sugere um caráter suspensivo que é reforçado pelo delineamento da dominante. A última frase é de caráter conclusivo e encaminha a melodia ao modo de ré. O primeiro grupo de frases é derivado dos quatro primeiros compassos do tema e é repetido com pequenas variações melódicas no registro mais grave para formar o segundo grupo. Essas variações consistem na ornamentação através de notas de passagem – compasso 5.2 (Ex. 69A) - bordaduras incompletas – compasso 5.1 (Ex. 69B) - e modificação rítmica substituindo valores longos por mais curtos – compasso 6.2 (Ex. 69C).



Ex. 69A e B: Notas de passagem – c.5.2 e bordaduras incompletas – c.5.1



Ex. 69C: Modificação rítmica

O fraseado indicado geralmente agrupa as três últimas colcheias de cada compasso desligando o segundo e o terceiro tempo, e agrupa novamente a colcheia e a semínima do terceiro tempo (Ex. 70). Nos compassos 6.3, 7.1, 7.2, 8.1 e 8.2 essa distribuição se torna irregular como variação do fraseado empregado anteriormente.



Ex. 70: Padrão de acompanhamento rítmico

Tensão harmônica e melódica

As regiões de maior tensão na linha superior encontram-se nos dois pontos culminantes da melodia – compassos 2.3-5 e 6.3-5 (Ex. 71). Nestes trechos as notas mais agudas do primeiro e do segundo período apresentam um desenho harmônico que mescla o segundo grau de sol maior e a sua dominante com sétima em arpejo descendente.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 2, shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody in the treble clef features a series of eighth notes with slurs, and the bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and descending arpeggios. The second system, starting at measure 6, continues the piece with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes a 4/4 time signature and a 5/4 time signature. The melody in the treble clef is more complex, with slurs and a 'rall.... pp' marking. The bass clef continues with a harmonic accompaniment.

Ex. 71: Pontos culminantes – c.2.3-5 e 6.3-5

A linha do baixo apresenta desenho melódico a partir do compasso 5.1 e o ponto de maior tensão corresponde à mudança de direção da sua linha – compasso 6.3 ao 7.2 (Ex. 72).

The musical score for Ex. 72 consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The piece begins at measure 6. The treble staff contains a melodic line with a slur over measures 6 and 7, and a final note in measure 8. The bass staff contains a bass line with chords. The time signature changes from 4/4 to 5/4 at measure 8. The piece concludes with the markings 'rall....' and 'pp' (pianissimo).

Ex. 72: Mudança de direção no baixo – c.6.3 ao 7.2

No primeiro período a espécie de acompanhamento por acordes com segundas dissonantes no registro médio do teclado confere maior destaque rítmico á linha inferior em detrimento ao seu caráter harmônico. No segundo, a posição aberta dos acordes deixa transparecer um contorno relacionado à subdominante de sol maior, produzindo assim conflito no ambiente harmônico, resultante da superposição com a melodia, tencionando sua relação vertical com o acompanhamento.

Padrões métricos

A presença do arpejo ascendente anacrústico em direção ao primeiro tempo de cada um dos compassos 1.1 – 2.1 – 3.1 – 5.1 – 6.1 – 7.1 (Ex. 73) e o intervalo de terça ascendente em direção ao primeiro grau de sol maior – compassos 3.4 – 4.1 e 7.4- 8.1 (Ex. 74) conferem destaque aos primeiros tempos de cada compasso, também reforçados pela anacruse. A fórmula de compasso muda de quinário para quaternário e ternário – compassos 3 e 4 - retornando ao quinário 5 com novas mudanças para quaternário e quinário - 7 e 8. Dessa forma, ao mesmo tempo em que a hierarquia métrica se constitui de um componente regular marcando como elemento principal a unidade de compasso, auditivamente é composta por um elemento instável provocado pela freqüente alteração do número de tempos de cada compasso.



Ex. 73: Arpejo ascendente anacrústico

Ex. 74: terça ascendente – mi-sol

Articulação

O maior contraste entre a articulação do tema e da primeira variação é marcado pelo *stacato* no acompanhamento dos acordes. Enquanto na linha superior da variação a linearidade se mantém de forma semelhante ao que ocorre na linha superior e inferior do tema, na linha inferior, o *stacato* aparece como novo elemento contrastante. Seu caráter forte e destacado lembra a sonoridade do toque rasgueado do violão. Os *portatos* marcados para as duas primeiras semínimas de cada um dos três primeiros compassos do primeiro período indicam que a nota deve ser tocada desligada da anterior e da posterior e com duração intermediária entre o *legato* e o *stacato*. A *apogiatura* – compasso 5 - permite deslocar a linha melódica para uma oitava abaixo sem descaracterizar o arpejo ascendente do motivo principal desta variação (Ex. 75).



Ex. 75: Apogiatura – c.5

Padrões rítmicos

O padrão rítmico na melodia é repetido para cada subfrase do primeiro período e consiste na anacruse de colcheias para o primeiro tempo, duas semínimas para o primeiro e segundo tempos, e colcheia seguida de semínima para o terceiro e quarto tempos, produzindo um ritmo sincopado (Ex. 76).

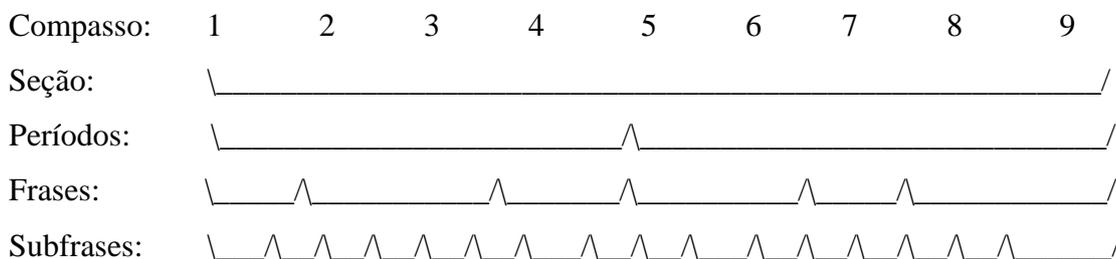


Ex. 76: Padrão rítmico da melodia na variação I

No segundo período a estrutura mantém-se semelhante, alterando apenas o primeiro e segundo tempos de semínima para duas colcheias. A linha inferior é construída sobre o contratempo dos primeiros, segundos e terceiros tempos em colcheias, seguidas pela colcheia na cabeça do quarto tempo. Este padrão rítmico se mantém para toda a variação.

Varição II

Estrutura frasal:



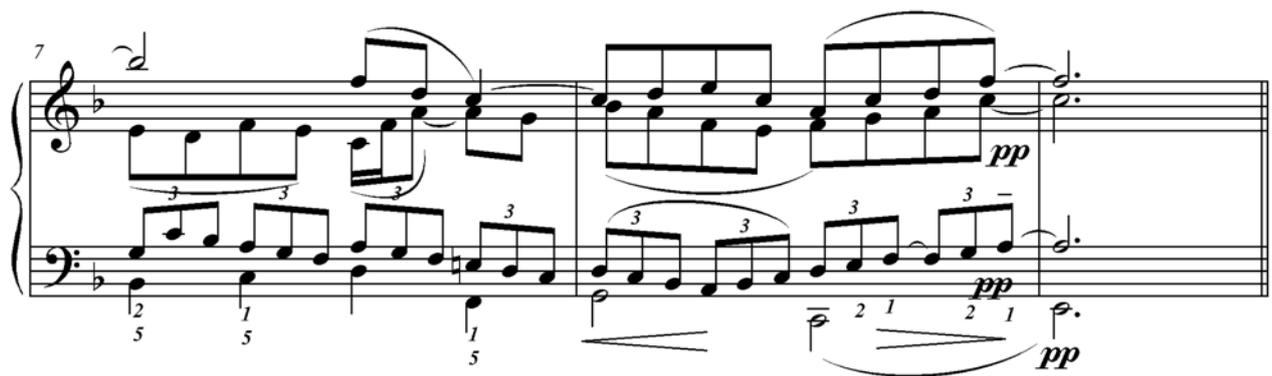
Hierarquia métrica: Dois em dois tempos (Mínima).

Caráter descritivo: Saudoso, quaternário simples.

A segunda variação, escrita em fá maior, apresenta dois períodos de três frases assimétricas, separados por uma cadência – compasso 4.3 (Ex. 77) - que melodicamente se apóia na dominante. Outro ponto de cadência – compasso 9 (Ex. 78) - realiza o movimento da dominante para a tônica, concluindo a variação. A estrutura linear muda de três planos sonoros até o compasso 5 para quatro planos do compasso 5 ao 9 (Ex. 79). De maneira semelhante ao que ocorre no tema, a horizontalidade melódica é mais importante que a verticalidade harmônica, sendo esta uma consequência da condução linear que se encaminha a regiões de conflito no ambiente harmônico.



Ex. 77: Cadência – c.4.3



Ex. 78: Cadência – c.9 e Ex. 79: Contraponto a 4 vozes

A textura polifônica manifesta se de forma hierárquica, destacando sempre a linha superior. A linha intermediária é escrita em tercinas com a maioria dos movimentos por grau conjunto e configuração rítmica de caráter contínuo. Seu desenho funciona sonoramente como plano de fundo para a melodia e o baixo - em dinâmica *pp* - contrastando polirritmicamente com a linha superior pela sobreposição de duas colcheias contra três. A linha inferior é escrita em valores mais longos - mínima ou semínima - e serve de base para as linhas superiores (Ex. 80).



Ex. 80: Hierarquia polifônica

O mi escrito no compasso 9 foi um erro do compositor que posteriormente não foi alterado com o intuito de preservar a sétima do tom principal como base para o acorde final (Ex. 81).

Ex. 81: Mi – c.9

A partir do compasso 5 a estrutura polifônica muda de três para quatro vozes, quando outra linha é acrescentada entre a intermediária e a superior, apresentando características que aumentam a tensão musical e realizando um jogo de pergunta e resposta com a melodia. A estrutura polifônica diferencia-se do tema pelo número de vozes, movimento contínuo da linha intermediária e pelo uso de padrões e valores rítmicos distintos para cada linha – colcheias na superior, tercinas na intermediária, e mínimas ou semínimas para a inferior.

O ambiente harmônico da melodia até o compasso 5 e das duas linhas superiores, a partir do compasso 5, é de fá maior, passando por outros ambientes correspondentes aos seus tons vizinhos. A proximidade das linhas inferiores produz um resultado harmônico conjunto, e apesar de seu contorno estar definido dentro do tom principal, ocorrem algumas incursões para ambientes harmônicos mais distantes, como por exemplo, para a medianta da homônima menor da tônica – compasso 2.3 (Ex. 82).

Ex. 82: Medianta da homônima menor da tônica – c.2.3

Os pontos culminantes estão nos compassos 2.4 e 6.4 (Ex. 83), sendo o segundo mais denso que o primeiro. Ambos são derivados da mesma estrutura do tema, constituindo o ponto mais agudo da melodia com encaminhamento melódico ao quarto grau de fá maior como sétima da dominante.

Ex. 83: Pontos culminantes – c.2.4 e 6.4

O motivo principal desta variação é derivado do arpejo ascendente em colcheias da primeira inversão do acorde da tônica – que posteriormente é modificado assumindo um caráter mais breve, em semicolcheias e intervalos mais próximos, seguido pelo agrupamento rítmico de quatro colcheias (Ex. 84).

Ex. 84: Motivo principal

Andamento

Dentro do contexto geral da obra, esta variação representa a primeira mudança perceptível de andamento. A passagem do centro harmônico de sol para fá maior e a redução de setenta e dois para sessenta e seis na contagem da semínima, atribuem para a melodia - baseada na polifonia com uso de graus conjuntos - características responsáveis pelo contraste de caráter com os movimentos anteriores. A fluência das frases no primeiro período é mais estável que no segundo, quando a presença do jogo imitativo de pergunta-resposta e a inclusão de mais uma linha provocam oscilações no andamento em sentido de tencionar a melodia para o ponto culminante nos compassos 6.3 ao 7.3. Como a regularidade dos padrões rítmicos é constante para todas as linhas, o andamento adquire estabilidade facilmente, colaborando assim para que o caráter *saudoso* se acentue adquirindo um colorido mais intimista.

Fraseado

Nesta segunda variação os períodos são simétricos quanto ao número de frases, mas internamente são irregulares. A primeira frase – compassos 1 – 1.4 - coincide com a indicação da ligadura de articulação expressiva. A segunda – compassos 1.4 – 3.4 - no entanto, é maior em função da chegada ao ponto culminante do primeiro período e o retorno à estabilidade melódica. A terceira frase – compassos 3.4 – 4.3 - é uma expansão da segunda, mais curta, dirigindo a melodia para a dominante na cadência central. A primeira e a segunda frase do segundo período – compassos 5 ao 6 e 6 ao 7 – apresentam a mesma estrutura de pergunta e resposta que ocorre entre a primeira e segunda linha (Ex. 85A), sendo que a última contém o ponto culminante da variação – compasso 6.4 (Ex. 85B). A sexta frase – compasso 7.3 ao 9 - é maior e de caráter conclusivo.

The image shows a musical score for a piano piece, labeled 'Ex. 85A'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key with one flat (F major or D minor). The score is divided into two systems. The first system covers measures 5 to 6, and the second system covers measures 6 to 7. The music features a mix of chords and melodic lines. In the bass staff, there are several triplet patterns marked with a '3' and a slur. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 5. There are also articulation marks, including slurs and accents, over various notes and chords. The overall texture is polyphonic, with multiple lines of music interacting.

Ex. 85A: Estrutura pergunta-respósta na variação II

Ex. 85B: Ponto culminante da variação II – c.6.4

A articulação de fraseado expressivo na melodia principal é regular quanto ao agrupamento de notas, mas não coincide com os pontos iniciais e finais das frases produzindo alguns desligamentos internos. A linha intermediária apresenta marcações expressivas a cada dois tempos e essa unidade constitui a subfrase. As marcações de fraseado expressivo também são irregulares e só podem ser demonstradas com o uso do pedal.

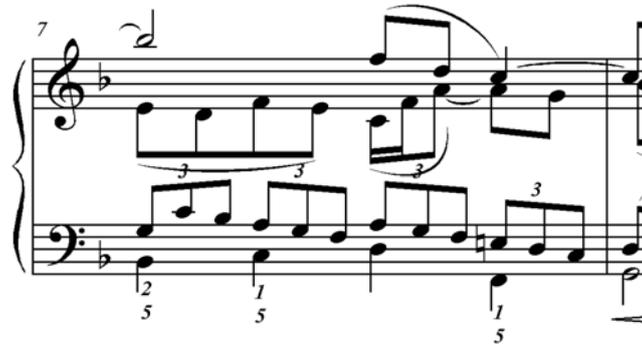
Tensão harmônica e melódica

O ponto culminante de tensão encontra-se no compasso 2.3-4 quando a melodia assume um desenho harmônico na sensível, sobreposta à medianta da homônima da tônica nas duas vozes inferiores. Este conflito no ambiente harmônico resolve-se com o restabelecimento da tônica no compasso 3.4 (Ex. 86).



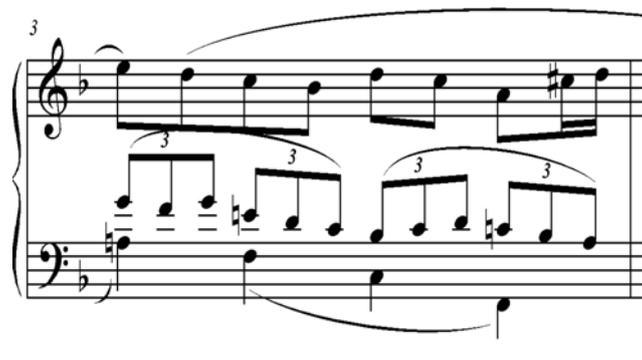
Ex. 86: Conflito no ambiente harmônico – c.2.3-4 ao 3.4

Outra região de tensão encontra-se no ponto culminante do segundo período – compasso 6.4 - quando o desenho harmônico passa pela supertônica, sensível meio diminuta e dominante, antes de retornar à tônica – compasso 7.4 (Ex. 87).



Ex. 87: Ponto culminante do segundo período – c.7.4

As regiões de maior tensão melódica na linha intermediária coincidem com o encaminhamento melódico em direção ascendente, como por exemplo, nos compassos 3.1, 4.3 e 6.3 (Ex. 88).



Ex. 88: Tensão melódica a linha intermediária da variação II

Padrões métricos

Nesta variação, a métrica é definida por padrões bem marcados para cada linha: colcheias na superior, tercinas na intermediária e semínimas ou mínimas no baixo (Ex. 89).



Ex. 89: Padrão de valores de notas

Já que o motivo rítmico consiste no arpejo ascendente seguido de quatro colcheias agrupadas ou não por grau conjunto, a hierarquia métrica ocorre de dois em dois tempos. Sua estrutura fica mais evidente no segundo período, quando o jogo de pergunta-resposta ocorre sempre através desta figuração – compasso 5. O padrão utilizado para a linha intermediária também ocorre de dois em dois tempos, porém com valores de tercinas agrupados por ligaduras de expressão.

Articulações

A forma de articulação predominante é o *legato*, que ocorre através do agrupamento regular horizontalmente e irregular verticalmente, não coincidindo para linhas melódicas diferentes. Como no tema, esta característica destaca o caráter linear e polifônico, mesmo que a definição tonal apresente um aspecto vertical sem conflito. Durante o primeiro período o *legato* para a melodia principal ocorre basicamente de quatro em quatro tempos a contar pela anacruse. No segundo, a melodia continua por grupos de quatro tempos partindo agora dos dois últimos tempos de cada compasso. Os únicos *portatos* ocorrem no dó – compasso 4.3 (Ex. 90) - marcando a chegada ao quinto grau como ponto de cadência e na antecipação do acorde final – compasso 8.4 - constituindo a cadência final (Ex.91). Estas marcações destacam a dominante e a tônica e indicam um ataque diferenciado separado das notas restantes.

Ex. 90: *Portato* – dó c.4.3

Ex. 91: *Portato* – c.8.4

A linha intermediária é agrupada em dois conjuntos de tercinas e a ligadura deixa de existir a partir do compasso 3. O baixo apresenta apenas dois grupos de três semínimas e um grupo de duas semínimas, escrito para os compassos 2 e 3.

Padrões rítmicos

O padrão rítmico principal apresentado pela melodia e linha intermediária superior – compasso 5 - consiste no movimento contínuo de colcheias com algumas intervenções em semicolcheias – compassos 3.4, 4.4 e 7.3. A linha intermediária apresenta um padrão rítmico de tercinas; e o baixo, por semínimas com algumas intervenções em mínimas.

Escrita sobre o quarto grau de dó, esta variação revela um contorno harmônico no modo lídio, alternando a presença do si bemol e do si natural. Ao final do primeiro período o primeiro ponto de cadência – compasso 4.2 (Ex. 93A) - divide a variação simetricamente, realizando movimento harmônico para a dominante de fá. O segundo ponto de cadência – compasso 8 (Ex. 93B) - encerra a variação no acorde de dó com sétima maior, que produz um efeito de cadência plagal sobre a estrutura modal.

Ex. 93A: Primeiro ponto de cadência – c.4.2

Ex. 93B: Segundo ponto de cadência – c.8

Como na primeira variação, o segundo período apresenta uma mudança de registro do agudo para o médio, mantendo a estrutura da linha superior e modificando para a posição aberta a disposição dos acordes. Neste ponto, sua condução ocorre por grau conjunto e a estrutura adquire um caráter melódico mais acentuado que no primeiro período, competindo com a linha superior e tornando o caráter mais polifônico das duas últimas frases (Ex. 94).

Ex. 94: Configuração dos acordes por grau conjunto

A indicação de dinâmica do compasso 5 reforça o *forte* das duas primeiras frases e o *fortíssimo* nas duas últimas, enfatizando o caráter alegre e produzindo um efeito parcialmente diverso ao que ocorre primeiro período. A estrutura modal revela um encadeamento que passa pelo segundo, terceiro, quarto e quinto graus de fá, produzindo um conflito menos acentuado no ambiente harmônico em comparação ao que ocorre no tema e na primeira variação.

O motivo principal consiste no grupo de quatro semicolcheias em escala descendente por grau conjunto incluindo a primeira nota do próximo grupo. Geralmente é precedido por um grupo de semicolcheias, que nos compassos 1.2, 2.2, 3.2, 5.2 e 6.2 lembram a estrutura anacrústica do arpejo ascendente do tema (Ex. 95).

Ex. 95: Motivo principal da variação III

Os pontos culminantes desta variação – compassos 2.2 e 6.2 - estão relacionados aos pontos culminantes do tema e representam as notas mais agudas de cada período (Ex. 96).

5

ff

Ex. 96: Pontos culminantes na variação III – c.2.2 e 6.2

Andamento

O caráter indicado – *alegre* - requer um andamento firme, estável, e sem oscilações. A estrutura é comunicada através dos seguintes mecanismos: padrão rítmico na linha superior, contratempos no acompanhamento, a nota acentuada que marca o início do segundo período – compasso 4.2 - e a presença das sincopes. O contraste produzido pela diferença entre o andamento nesta variação com os movimentos anteriores destaca o caráter movido em dinâmica forte, constituindo um ponto de referência na estrutura da obra. O único momento de expansão do andamento ocorre no último compasso pela presença dos *portatos* no encerramento da frase, apresentando o motivo principal pela última vez (Ex. 97).

7

dim.

dim.

rall...

p

p

Ex. 97: Enceramento da variação III

Fraseado

As quatro frases comportam-se de maneira simétrica dividindo-se em grupos de duas para cada período. Na linha superior, as últimas frases repetem as primeiras com poucas alterações, mudando o registro para uma oitava abaixo. A linha inferior apresenta dois padrões de acompanhamento: um construído através de acordes quebrados em intervalos de sextas com ritmo sincopado – compasso 1 ao 4; e outro quando os acordes passam para a posição aberta se movendo por grau conjunto e direção ascendente – compasso 5 ao 8 (Ex. 98).

The image displays a musical score for piano accompaniment, divided into two systems. The first system, starting at measure 3, shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment of broken chords. The second system, starting at measure 5, shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment of broken chords. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'in loco', and a '3' marking above the first measure of the first system.

Ex. 98: Padrões de acompanhamento na mão esquerda

O ambiente harmônico ao final das três primeiras frases é de caráter suspensivo por centrar-se no quinto grau de dó lídio, e a cadência plagal presente na quarta frase repousa sobre o acorde de dó com sétima maior, conferindo-lhe caráter conclusivo ao grupo melódico (Ex. 99).

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two measures. The first measure starts with a dynamic marking of *dim.* and contains a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second measure starts with a dynamic marking of *p* and contains a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second measure is marked *rall...* and ends with a final chord in the bass staff. The final chord is a D major chord with a major seventh (D-F#-A-B). The bass line in the second measure has a dynamic marking of *p* and a slur over the notes.

Ex. 99: Acorde final – dó com sétima maior

Tensão harmônica e melódica

Esta variação apresenta quatro pontos salientes de tensão. Os dois primeiros ocorrem nos pontos culminantes da melodia (Ver Ex. 96) – compasso 2.2 e 6.2 - quando a linha se move em direção ascendente para as notas mais agudas, causando dissonância no ambiente harmônico provocada pela verticalidade entre fá sustenido e sol natural.

O terceiro ocorre no primeiro ponto de cadência, quando a melodia no quinto grau de fá produz um efeito suspensivo em dinâmica forte e crescendo, valorizando o acento anacrústico em direção ao início da terceira frase. Mesmo apresentando pouco conflito no ambiente harmônico, o ponto culminante da linha inferior do segundo período – compassos 7 e 8 - representa o quarto ponto de tensão, com delineamento melódico direcionado ao acorde de mi bemol menor como mediantes abaixada de dó (Ex. 100).

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two measures. The first measure starts with a dynamic marking of *dim.* and contains a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second measure starts with a dynamic marking of *p* and contains a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second measure is marked *rall...* and ends with a final chord in the bass staff. The final chord is a D major chord with a major seventh (D-F#-A-B). The bass line in the second measure has a dynamic marking of *p* and a slur over the notes.

Ex. 100: Ponto culminante da linha inferior – c.7 e 8

Padrões métricos

O andamento rápido e marcado apóia-se sempre nos primeiros tempos, desenhando uma hierarquia métrica de compasso em compasso. Reforçando esta percepção no primeiro período, o motivo principal da linha superior - com desenho anacrústico - vai em direção ao primeiro tempo, seja de forma ascendente ou descendente, encaixando-se verticalmente com o padrão rítmico da linha inferior. Nas duas primeiras frases o acorde principal do acompanhamento encontra-se na cabeça do compasso, e a síncope do padrão rítmico é repetida de grupo em grupo. No segundo período, a linha inferior repete sua estrutura de dois em dois compassos, mas a presença do ritmo forte e incisivo na melodia mantém a hierarquia métrica inicial.

Articulações

As indicações de articulação são as seguintes: os acentos marcados nos contratempos das frases do primeiro período – compassos 1.1, 2.1, 3.1 e 4.1 - os dois acentos de reforço para a retomada da melodia – compassos 4.2 ao 5.1 - os acentos na linha inferior – compasso 7 - que levam a frase ao seu ponto culminante no acorde de mi bemol – compasso 8 (Ex. 101) - o *legato* nas quatro semicolcheias do motivo principal e o *portato* para as três últimas notas do grupo – compasso 8.

Ex.101: Ponto culminante na mão esquerda – c.8

Não há indicação de *legato* ou *stacato*, sugerindo assim um toque intermediário entre estes dois parâmetros com utilização do pedal para salientar os acentos e pontos culminantes. O *ralentando* final – compasso 8 - salienta o contraste no último grupo melódico com o *legato* nas duas primeiras notas e a separação das três últimas em *portato*, comunicando e definindo a estrutura final do movimento.

Ex. 102: Supertônica abaixada – c.2.2

O primeiro período – compasso 1 ao 4.2 - é composto por quatro frases assimétricas que encaminham a melodia da tônica para a dominante. A primeira cadência que divide o período – compasso 3.1 (Ex. 103A) - realiza movimento harmônico da dominante para a tônica antes da cadência principal – compasso 4.2 (Ex. 103B).

Ex. 103A: Primeira cadência na variação IV – c.3.1

Ex. 103B: Cadência principal na variação IV – c.4.2

No segundo período o ponto culminante é intensificado pela anacruse e repousa sobre o ambiente harmônico da subdominante – compasso 5.1 (Ex. 104). Neste grupo observa-se a mesma estrutura do período anterior: quatro frases assimétricas, uma cadência de dominante para tônica dividindo as duas primeiras e as duas últimas frases – compasso 7.1 (Ex. 105) - e uma cadência conclusiva no quinto grau de ré – compasso 8 (Ex. 106).



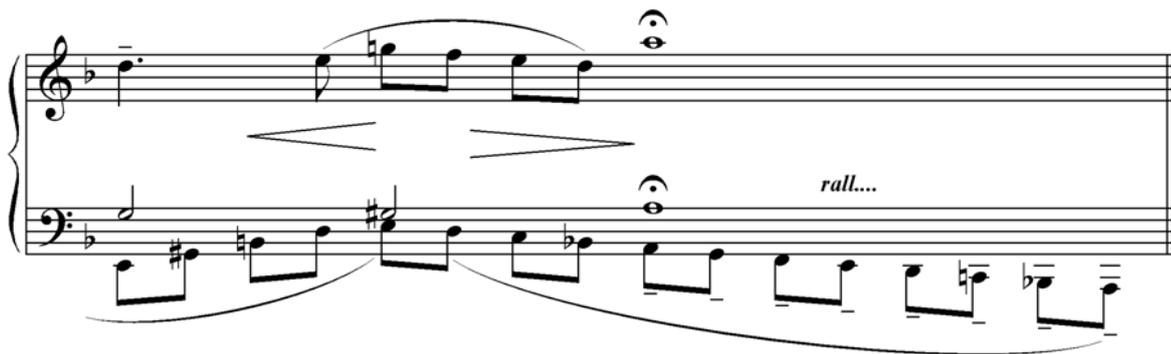
The musical score for Ex. 104 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The lower staff is in bass clef and begins with a half note E3, followed by a quarter note F3, and then a quarter note G3. The piece is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and the instruction *Sonoro*. A slur covers the first two notes of the treble staff, and another slur covers the first two notes of the bass staff.

Ex. 104: Ponto culminante – c.5.1



The musical score for Ex. 105 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and begins with a half note G#4, followed by a quarter note A#4, and then a quarter note B4. The lower staff is in bass clef and begins with a half note E3, followed by a quarter note F3, and then a quarter note G3. The piece is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A slur covers the first two notes of the treble staff, and another slur covers the first two notes of the bass staff.

Ex. 105: Ponto de cadência – c.7.1



Ex. 106: Cadência final – c.8

A partir do compasso 5 a estrutura rítmica e melódica das quatro frases do primeiro período se repete praticamente sem alteração no segundo período – exceção ao si bemol e ao dó natural – compasso 1.2 - substituídos por si natural e dó sustenido na anacruse para a sexta frase – compasso 5.2. O contraste de um grupo para o outro ocorre pela mudança de registro - oitava superior - e pela mudança do ambiente harmônico inicial para subdominante e final para o quinto grau de ré. A direção melódica é rítmicamente derivada das cinco notas do primeiro compasso do tema (sem a anacruse) encerrando na primeira nota do segundo compasso: semínima pontuada com cinco colcheias seguidas por uma nota de valor mais longo. Esta figuração constitui o motivo principal, encontrado no primeiro tempo de cada compasso e espaçadamente no contraponto da linha inferior – compassos 1.2, 3.2, 4.2, 5.2 e 7.2 (Ex. 107).



Ex. 107: Motivo principal da variação IV

Andamento

Nesta quarta variação o andamento lento e o ambiente harmônico em tom menor reforçam o caráter *triste*. A estrutura rítmica e melódica apresenta valores longos pontuados e os movimentos mais rápidos são delineados através de graus conjuntos conservando um caráter calmo e tranqüilo que refletem a estabilidade do andamento. Neste caso, a pulsação lenta e segura garante a integração entre coerência na fluência do andamento e transparência na realização melódica. Ocorrem dois momentos de expansão no andamento: no primeiro ponto cadencial (c.4.2) em

preparação para a chegada ao ponto culminante – compasso 5 (Ex. 108A) - e no segundo ponto cadencial – compasso 8 - encerrando a variação (Ex. 108B).

Musical score for Ex. 108A, measures 5-8. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The treble clef part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a dotted quarter note B4. The bass clef part starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a dotted quarter note B2. The dynamic marking is *mf* and the instruction is *Sonoro*. There are crescendo and decrescendo hairpins. Fingerings are indicated: 5 in the treble and 5, 4, 5 in the bass.

Ex. 108A: Expansão no andamento – c.5

Musical score for Ex. 108B, measures 8-11. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The treble clef part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a dotted quarter note B4. The bass clef part starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a dotted quarter note B2. The dynamic marking is *mf* and the instruction is *Sonoro*. There are crescendo and decrescendo hairpins. The instruction *rall...* is present. Fingerings are indicated: 5 in the treble and 5, 4, 5 in the bass.

Ex. 108B: Expansão no andamento – c.8

Fraseado

A estrutura frasal é dividida em dois grupos de quatro frases correspondentes ritmico-melodicamente da seguinte maneira: primeira com a quinta, segunda com a sexta, terceira com a sétima e quarta com a oitava. No primeiro período as quatro fases assumem as seguintes funções: exposição – com a apresentação do grupo melódico da primeira frase; desenvolvimento – segunda frase, mais longa realizando movimento para a dominante; conclusão – restabelecimento da tônica na terceira frase; e transição – movimento de suspensão do quinto grau de ré e campo harmônico no segundo grau com sétima da subdominante.

O segundo período apresenta o mesmo caráter estrutural e funcional do primeiro: na quinta frase reexposição e desenvolvimento com a reapresentação do grupo inicial no campo harmônico da subdominante; na sexta frase o desenvolvimento com retorno à dominante; na sétima frase a conclusão com o retorno para a tônica; e na oitava frase a coda com a suspensão no quinto grau de ré. O contraponto frasal apresentado na linha inferior se dá por movimento rítmico contínuo em colcheias e semínimas e direcionamento contrário ao da linha superior (Ex. 109).

The image shows a musical score for two staves in 4/2 time. The upper staff is marked *p cantabile* and contains a melodic line with long notes and slurs. The lower staff is marked *pp* and contains a rhythmic line of eighth and sixteenth notes moving in the opposite direction to the upper staff.

Ex. 109: Contraponto por movimento contrário

Sua condição rítmica preenche melodicamente os espaços de suspensão provocados pelas notas de valores mais longos na linha superior, conferindo-lhe assim uma densidade rítmico-melódica constante (Ex. 110).

The image shows a musical score for two staves in 4/2 time. The upper staff features a melodic line with long notes and slurs. The lower staff features a rhythmic line of eighth and sixteenth notes moving in the opposite direction to the upper staff.

Ex. 110: Densidade rítmico-melódica constante na variação IV

Padrões métricos

Esta variação é lenta e suas linhas estão envolvidas em grupos de notas em *legato*. Dessa forma o andamento não pode sofrer grandes variações, a fim de conferir fluência melódica. Alguns poucos pontos podem ser destacados através da diminuição do fluxo com a retomada imediata do andamento: o grupo melódico em direção ascendente para o sol – compasso 2 - ocorrendo o mesmo no compasso 6 do segundo período, e o movimento melódico ascendente ao ponto de cadência – compasso 4. Como o motivo principal freqüentemente repousa em uma nota de valor mais longo, a hierarquia métrica é de dois em dois tempos e este mesmo padrão define o ritmo harmônico deste movimento.

Articulações

A ligadura de expressão não coincidente entre as linhas superior e inferior é o mecanismo de articulação predominante, enfatizando a textura polifônica e destacando os espaços de desligamento entre um grupo e outro. Este processo clarifica a estrutura linear e realiza o contraste através de agrupamentos irregulares (Ex. 112).

Os valores articulados em *portato* devem ser destacados dos demais por representarem os pontos culminantes dos grupos de notas a que pertencem - linha inferior: compassos 2.2, 5.2 e 7.2 - linha superior: compassos 4.2, 5.2 e 8.1. Os *portatos* indicados no compasso 8.2 estão relacionados a um tipo de toque que lembra a sonoridade do violão (Ex. 113).

The image shows a musical score for two staves, likely piano and bass. The score is in 2/4 time and begins at measure 8. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a long note on G4 in measure 8, followed by a series of eighth notes. The lower staff (bass clef) contains a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. A large slur covers the lower staff from measure 8 to measure 11. A 'rall...' instruction is placed above the lower staff in measure 10. The score is marked with various articulation symbols, including slurs and accents, indicating the 'portato' effect.

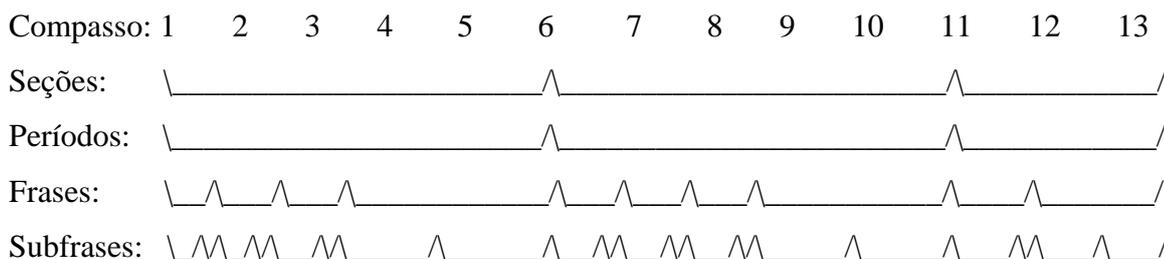
Ex. 113: *Portatos* – c.8.2

Padrões rítmicos

O valor rítmico padrão utilizado para manter o *legato* em andamento lento conferindo fluência melódica constante é a colcheia. Os pontos nos quais a melodia superior encontra valores mais longos são preenchidos ritmicamente por valores mais curtos na linha inferior. Contudo, a irregularidade dos grupos de notas não revela um padrão rítmico constante, sendo que o motivo principal constitui a única célula rítmica que se repete constantemente neste movimento.

Variação V

Estrutura frasal



Hierarquia métrica: Dois em dois tempos.

Caráter descritivo: Apaixonado. Compasso composto quaternário para a mão direita (doze por oito – com alterações no decorrer) e compasso simples quaternário para a esquerda (com alterações no decorrer).

No contexto de miniaturas que compõem esta obra, a quinta variação constitui o movimento mais longo. Como observado acima, a estrutura apresenta três seções divididas por dois pontos de cadência centrais (Ex. 114A) – compassos 4.3 e 10.2 - e um ponto de cadência final – compasso 12.2 (Ex. 114B). A primeira seção – compasso 1 ao 6 - tem função de exposição e é simétrica a segunda – compasso 6 ao 11 - com função de desenvolvimento, formada por grupos de quatro frases. A última seção tem função de reexposição e coda, contendo um grupo de duas frases.

Ex. 114A: Pontos de cadência – c.4.3 e 10.2

Ex. 114B: Ponto de cadência final – c.12.2

Aqui a textura assume uma característica especial: ao mesmo tempo em que a linearidade toma preferência sobre a verticalidade entre as linhas de cima e do baixo, a linha intermediária realiza um contraponto sem função melódica, assumindo características harmônicas (Ex. 115).

Ex. 115: Linha intermediária na variação V – função harmônica

Esta estrutura sofre uma breve transformação na segunda seção, quando a linha do baixo toma direcionamento para cima abrindo espaço para a inclusão de uma nova linha inferior, menos

movida que a anterior e funcionando como apoio harmônico (Ex. 116). Por este motivo esta seção se torna mais densa, preservando o evento das três vozes anteriores com o novo baixo até o início da terceira seção, quando a reexposição retoma as características iniciais, assumindo também um aspecto de coda por sua brevidade e movimento cadencial em direção à tônica – compasso 12.3.



Ex. 116: Baixo – apoio harmônico

O ambiente harmônico é de mi menor e as regiões de conflito são resultado do fluxo dissonante resultante do movimento linear dentro da estrutura tonal. A verticalidade produzida pelo fluxo das linhas contrapontísticas no primeiro período realiza incursões freqüentes para o ambiente harmônico da dominante com sétima da subdominante (Ex. 117) – compassos 1.1, 2.2, 3.3 – para a subdominante – (Ex. 118) compassos 1.2, 2.3 – e para a dominante – (Ex. 119) compassos 1.4, 2.4, 5.1 – além de repousar na tônica – compasso 3.1.



Ex. 117: Dominante da subdominante; Ex. 118: Subdominante e Ex. 119: Dominante

O centro tonal da segunda seção é mi bemol menor e seu ápice encontra-se no compasso 10 (Ex. 120).



Ex. 120: Ponto culminante da segunda seção da variação V – c.10

Nesta seção de desenvolvimento, o ambiente harmônico passa por várias transformações, configurando a subdominante de mi bemol menor – compasso 7.3 - sensível – compasso 7.4 - dominante da subdominante – compasso 8.1- e superdominante – compasso 8.2 - antes de voltar à tônica e levar o fluxo harmônico de volta ao tom de mi menor no ponto de cadência final. A terceira seção conserva as mesmas características harmônicas do início da variação realizando ao final uma cadência perfeita de dominante para a tônica (Ex. 121).



Ex. 121: Cadência final da variação V e Ex. 122: Nota mais aguda do arpejo final – si

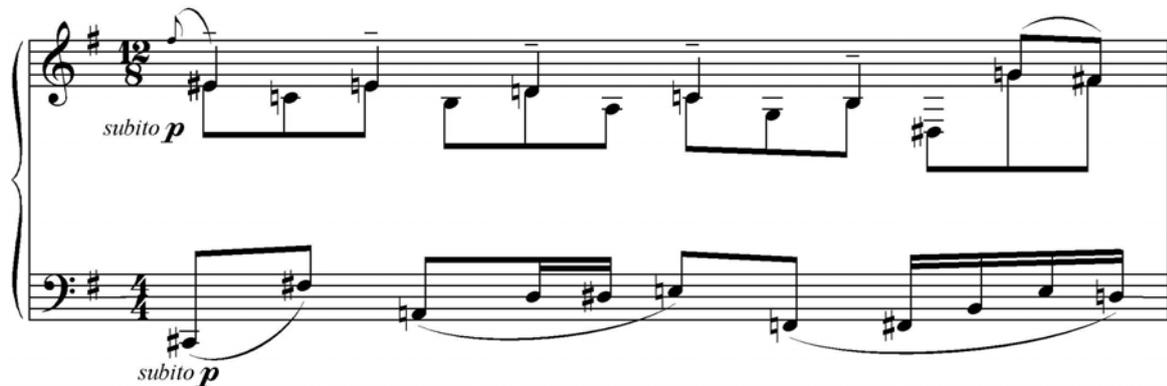
A fórmula de compasso apresenta outro ponto de interesse especial nesta variação. A melodia superior e seu contraponto harmônico (m.d.) permanecem em compasso quaternário composto (12/8) até o compasso 4, muda para ternário composto (9/8), retorna ao quaternário composto no compasso 6, passa para binário composto no compasso 9, e retorna ao quaternário composto no compasso 11. As linhas do baixo (m.e.) iniciam em quaternário simples, passam a ternário – compasso 4 - retornam ao quaternário – compasso 6 - mudam para binário – compasso 9 - e retornam ao quaternário no compasso 11. A coerência dessa estrutura, sobrepondo uma fórmula

simples com uma composta, consiste em valorizar o aspecto contrapontístico existente entre a linha superior e seu acompanhamento harmônico com a linha do baixo. Através desta forma de escrita, o resultado polirrítmico enfatiza as semínimas da linha superior acrescentando um colorido conferido pela diferenciação métrica que ocorre entre a mão direita e esquerda.

A primeira seção apresenta na segunda e na quarta frase dois pontos culminantes secundários – compassos 2.3 e 4.3 - sendo o segundo mais intenso que o primeiro por realizar movimento contrário entre as vozes externas, conter a nota mais grave da primeira seção, realizar movimento harmônico na dominante, e representar a preparação para a primeira cadência da variação. Na segunda seção, o si bemol do compasso 7.3 adquire a mesma representatividade do si natural do compasso 2.3 desenhando um ponto culminante secundário na sexta frase. Após o movimento ascendente por arpejo diminuto, o lá natural do compasso 10.1 carrega toda a expressividade final da seção de desenvolvimento e constitui o ponto culminante da variação, antecedente à segunda cadência – compasso 10 para o 11. Na última seção, o si natural do último ponto cadencial – compasso 12.3 - adquire destaque por representar a nota mais aguda do arpejo descendente da tônica que encerra a variação (Ex. 122).

No primeiro ponto de cadência – compasso 5 - o ambiente harmônico da dominante é delineado pela chegada em escala descendente ao si prolongado do compasso 5 em conjunto com a suspensão do sol natural do compasso 4.3 que resolve em fá sustenido, formando assim o intervalo de quinta da dominante que em seguida desce para a terça – ré sustenido – compasso 5.2. A cadência de engano realizada em dó com sétima maior representa a passagem da dominante ao sexto grau – superdominante – da tonalidade principal (Ex. 123).

The image displays a musical score for piano, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The score is divided into three measures. The first measure shows a descending scale in the right hand and a bass line in the left hand. The second measure features a forte (ff) dynamic and a complex harmonic structure. The third measure concludes with a cadence. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.



Ex. 123: Retorno ao tema inicial na variação V

O segundo ponto de cadência – compasso 10 - adquire o mesmo formato para desenhar a dominante de mi menor, colocando o si natural na linha inferior em conjunto com o fá sustenido da melodia e linha intermediária (Ex. 124), desta vez realizando uma cadência em direção à tonalidade principal. O último ponto cadencial representa uma cadência perfeita de dominante para tônica.



Ex. 124: Fá#-si – c.10

O motivo principal desta variação está baseado no contorno melódico definido pelo arpejo inicial anacrústico e pela descida por grau conjunto das quatro primeiras notas do primeiro compasso do tema (Ex. 125). A partir deste grupo todos os desenhos melódicos para todas as frases da linha superior são realizados, com a repetição da terceira nota descendente como uma suspensão para a próxima.



Ex. 125: Motivo principal da variação V e Ex. 126: Direção melódica na variação V

Andamento

Mesmo que nesta variação a indicação de andamento seja menor que a da anterior, a presença da polirritmia, padrões rítmicos variados, o uso de fórmulas diferentes simultâneas de compasso, e a forma de condução de linhas melódicas independentes, causam um efeito maior de movimentação e densidade com relação à variação anterior. Como o aspecto linear apresenta até quatro linhas contrapontísticas faz-se necessário observar a clareza do fluxo melódico para que a continuidade na condução do andamento não prejudique a horizontalidade sonora. Para isso é necessário fazer o uso contido e discreto do pedal direito realizando as articulações com clareza para cada linha melódica, mantendo assim o andamento constante.

Fraseado

O caráter estrutural das frases é definido pelo motivo principal da linha superior que está presente em todos os grupos nas três seções. Dessa forma, com exceção da quarta frase – pela mudança na fórmula do compasso - todas as outras são simétricas. O que ocorre com a quarta frase não ocorre com a oitava, pois a mudança da fórmula do compasso de quaternário para binário acaba por formar um grupo de frases de dois compassos, conferindo assim a mesma extensão dos outros grupos. Esta mudança destaca o ponto culminante como primeiro tempo, o que não ocorreria se o lá natural – compasso 10.1 - estivesse escrito no terceiro tempo de um compasso quaternário.

A direção melódica das frases tem apoio no terceiro tempo, quando a nota principal freqüentemente repete a anterior, causando um efeito de suspensão e resolução na semínima seguinte (Ex. 126).

Na segunda seção a melodia superior da linha do baixo ganha destaque pela mudança de registro e direção ascendente que assume até o compasso 7.3, quando muda de sentido, realizando na sétima e oitava frases o movimento contrário ao que foi realizado na quinta e sexta e preparando a chegada do segundo ponto de cadência.

A primeira frase realiza movimento harmônico da tônica para a dominante, a segunda – compasso 2 - para o quarto grau - subdominante, a terceira – compasso 3 - para tônica, e a quarta –

compasso 4 - novamente para a dominante. Na segunda seção a quinta frase realiza a cadência de engano – compasso 6 - para o sexto grau – superdominante, a sexta – compasso 7 - para a subdominante de mi bemol menor, a sétima – compasso 8 - para mi bemol menor, e a oitava – compasso 9 - para a dominante de mi menor. O ambiente harmônico das frases na terceira seção se movimenta da tônica para dominante, retornando á tônica na cadência final.

Tensão harmônica e melódica

Os pontos de maior tensão encontram-se imediatamente antes das duas primeiras cadências – compassos 4 a 6 e 9 a 11. Nestes dois trechos o encaminhamento melódico das linhas externas realiza movimento contrário em direção ao ambiente harmônico da dominante, passando por arpejos diminutos, e levando a melodia a um elevado nível de tensão que é diluído com a chegada dos dois pontos de cadência. O direcionamento frasal aos pontos de registro mais agudo também produz tensão melódica, como é o caso na linha superior dos compassos 2.3 e 7.3 (Ex. 127A), e na linha do baixo dos compassos 6.2 e 7.3 (Ex. 127B).



Ex. 127A: Tensão melódica na linha superior – c.2.3



Ex. 127B: Tensão melódica no baixo – c.6.2 e Ex. 128: Padrão de articulação

Padrões métricos

A hierarquia métrica desta variação ocorre de dois em dois tempos. Em função de que o motivo principal transforma o desenho melódico do tema repetindo a terceira nota da escala descendente por grau conjunto – compasso 1.3 - e marca este ponto da melodia como uma leve suspensão que se resolve na próxima semínima. Dentro deste contexto a métrica serve de base para a manipulação do andamento: do compasso 4 ao 6, ocorre a expansão provocando uma leve segurada de tempo para tencionar o ponto culminante da melodia antes da cadência; e do compasso 9 ao 11 o acelerando aumenta levemente a fluência até o ponto culminante da variação para depois segurar o andamento até a realização da segunda cadência. O último ponto de instabilidade representa o *ralentando* da cadência conclusiva final.

Articulações

O padrão de articulação utilizado para as duas linhas da melodia superior (m.d.) contrasta por sua natureza com o padrão utilizado nas duas linhas do baixo. Na melodia superior, cada semínima recebe um acento em *portato*, conferindo destaque à linha e contrastando com o contraponto das outras. Outro padrão de articulação ocorre com a ligadura colocada sempre nas duas colcheias anacrústicas no início do motivo principal (Ex. 128).

As linhas do baixo apresentam configuração de articulação semelhante ao tema, com grupos de notas ligados expressivamente e irregulares entre si, fazendo com que seus inícios e finais não acompanhem os inícios e finais das frases da melodia superior, evidenciando a textura polifônica da variação.

Padrões rítmicos

A constância rítmica ocorre nas linhas superior e intermediária, quando o motivo passa de uma frase para outra mantendo seu padrão anacrústico de duas colcheias seguidas pelas cinco semínimas, e o contraponto se mantém sempre em grupos de três colcheias. Nas linhas inferiores o padrão varia agrupamentos rítmicos para cada tempo, podendo ser constituído por uma semínima, duas colcheias, quatro semicolcheias ou uma colcheia e duas semicolcheias. O ritmo utilizado pode variar combinações destes grupos, não existindo a presença de sincopas e contrastando com as linhas superiores através da polirritmia conseqüente de seus movimentos simultâneos (Ex. 129).

Ex. 129: Polirritmia e polifonia

Variação VI

Estrutura frasal:

Compasso: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

Seção: \ _____ /

Períodos: \ _____ /

Frases: \ _____ /

Subfrases: \ _____ /

Hierarquia métrica: Dois em dois compassos.

Caráter descritivo: Valsando, compasso ternário (3/8).

A sexta variação é uma valsa escrita em seção única contendo dois períodos assimétricos – o primeiro com duas frases e o segundo com três – divididos por um ponto de cadência – compasso 8 (Ex. 130A) - e encerrando com um segundo – compasso 17 (Ex. 130B). As frases do primeiro período são simétricas entre si e mais longas que as do segundo.

Ex. 130A: Ponto de cadência – c.8

Ex. 130B: Ponto de cadência – c.17

O ambiente harmônico de mi maior sem sobreposição de outras tonalidades ou modos, não permite a existência de regiões de conflito acentuado e se mantém dentro de um colorido próximo ao da tônica. O movimento harmônico no primeiro período – compasso 1 ao 8 – vai da tônica em direção à dominante, com a meia cadência que divide a variação. Neste trecho o campo harmônico passa por graus vizinhos tais como: subdominante, sensível, supertônica, superdominante, dominante e dominante da dominante. O segundo período realiza o movimento harmônico inverso, partindo da dominante e retornando à tônica na última cadência – compasso 17 - passando pelos mesmos tons vizinhos.

Mais uma vez a estrutura textural assume o caráter polifônico, realizando o movimento linear em contraponto de três vozes. A melodia principal aparece acompanhada por um contraponto em ritmo constante de semicolcheias e pelo contraponto da linha do baixo. Este não realiza somente

o papel de suporte harmônico, e se movimenta melodicamente com a mesma fluência da linha principal. A verticalidade melódica revela ambientes compatíveis dentro do sistema de mi maior, em ritmo harmônico constante levando aos dois pontos de cadência. No entanto, este é o resultado conseqüente da sobreposição horizontal melódica, que constitui o plano principal da estrutura desta variação (Ex. 131).



Ex. 131: Sobreposição melódica horizontal na variação VI

O ponto culminante desta valsa encontra-se na primeira nota da melodia principal – compasso 12.1 (Ex. 132). Quando a melodia passa para a linha intermediária – compasso 8.1 – seu direcionamento ascendente atinge a nota mais aguda no lá natural, antes de iniciar seu retorno descendente para a cadência final. A manipulação dinâmica em crescendo acompanha o movimento e retorna com ele, levando e trazendo de volta a melodia saliente.



Ex. 132: Ponto culminante – c.12.1

O motivo principal desta variação é a simples transposição das seis primeiras notas do tema, apresentando o arpejo anacrústico ascendente inicial que desce por grau conjunto até o quinto grau da tonalidade principal (Ex. 133). A primeira e segunda frases realizam o mesmo contorno melódico das duas primeiras frases do tema e no segundo período, as curvas principais são mantidas, levando a melodia ao quarto grau como sétimo da dominante no ponto culminante.



Ex. 133: Motivo principal da variação VI

Andamento

O andamento da valsa deve permitir que o *rubato* floresça com tempo e calma, de uma nota para a outra, durante toda a sua extensão. A semínima pontuada no valor de quarenta e quatro indica o andamento por compasso, e mesmo assim, a subdivisão temporal revela uma métrica lenta. A melodia fluente confere estabilidade no andamento, sem apressar a passagem do ritmo harmônico. Antes da primeira cadência e com mais intensidade na cadência conclusiva o andamento sofre um alargando.

Fraseado

As frases comportam-se de maneira simétrica no primeiro período, mas se tornam assimétricas com relação ao segundo. Nas duas frases iniciais a melodia principal se encontra na linha superior, quando realiza movimentos similares aos encontrados no contorno melódico do tema. Com o advento da primeira cadência – compasso 8 - a linha principal ocupa o lugar da linha intermediária, se mantendo no mesmo registro sonoro (Ex. 134).



Ex. 134: Cadência – c.8

Nas três frases do segundo período, o contraponto intermediário muda de posição e assume o lugar da linha superior, abandonando seu registro para um mais agudo que a melodia. A partir de então, realiza movimento ascendente até o compasso 12, e descendente até o compasso 17. Neste ponto ocorre a segunda cadência da valsa. Este cruzamento entre a melodia principal e seu contraponto é amparado pela linha constante do baixo. Esta, por suas configurações, realiza movimento descendente nas frases do segundo período acompanhando paralelamente o movimento das demais linhas.

Tensão harmônica e melódica

Esta variação apresenta poucas regiões de conflito no ambiente harmônico e os pontos mais sobressalentes de tensão coincidem com os pontos culminantes, que antecedem resolução das duas cadências principais. No primeiro – compasso 7 e 8 - o movimento harmônico passa da tônica para a subdominante, que em seguida é alterada de natural para sustenido e se transforma na terça do acorde da dominante do quinto grau de mi maior. O segundo - compasso 11 e 12 - constitui a chegada ao ponto culminante através da mudança da superdominante para a dominante do tom principal. O último ponto de tensão localiza-se na descida em direção à tônica na última cadência a partir do compasso 15, passando pela supertônica abaixada antes de repousar sobre o acorde de mi maior com a sexta incluída.

Padrões métricos

A transformação rítmica do motivo anacrústico inicial, que ocorre por grupos de duas semicolcheias ou por grupos de colcheias, encaminha a melodia em direção a um ponto de destaque linear dentro da estrutura. Este ponto de condução indica a hierarquia métrica que, neste caso, ocorre a cada dois compassos. Com o objetivo de salientar a estrutura, como ocorre no primeiro ponto cadencial – compasso 6 a 8 – no ponto culminante do movimento – compasso 11 a 13 – e na cadência final – compasso 15 a 18 - o pulso pode ser relaxado.

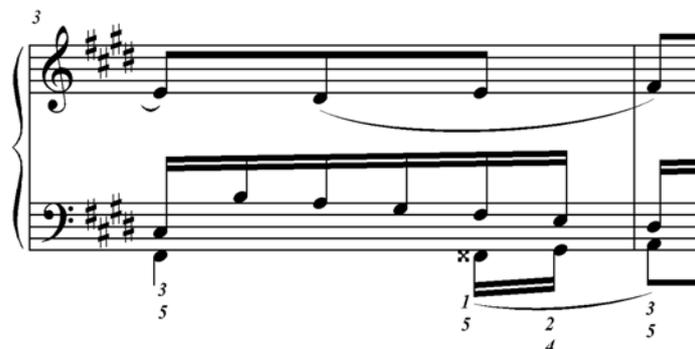
Articulações

Com exceção ao *portato* do mi – compasso 17.2 - destacando-o como ponto de conclusão da obra, as indicações de articulação para esta variação representam agrupamentos de notas por ligaduras irregulares. Os inícios e finais dos grupos não coincidem e salientam a linearidade sobre a verticalidade (ex. 135).



Ex. 135: Inícios e finais não coincidentes dos grupos

No primeiro período, frequentemente as duas últimas notas de cada compasso da melodia principal estão ligadas à primeira nota do compasso seguinte (Ex. 136). Isso também ocorre com a linha do baixo. No segundo período o contraponto na linha superior recebe uma ligadura para cada grupo de notas e a direção se dá por grau conjunto, formando grupos irregulares até o final (Ex.137).



Ex. 136: Articulação das duas últimas notas dos compassos do primeiro período



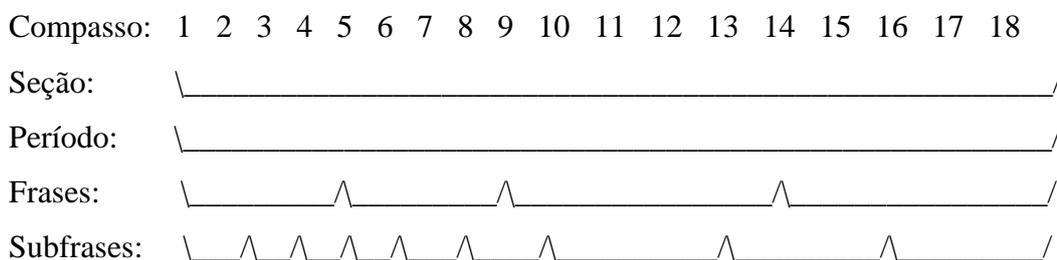
Ex. 137: Articulações nos grupos de notas do segundo período

Padrões rítmicos

O padrão rítmico em evidência corresponde ao contraponto escrito em ritmo constante de semicolcheias que passa da linha intermediária para a superior. A melodia, com exceção às anacruses para os compassos 1 e 3, se mantém em valores de semínimas e colcheias. O baixo realiza movimento melódico por grupos de duas semicolcheias, colcheias e semínimas.

Variação VII

Estrutura frasal:



Hierarquia métrica: Compasso em compasso.

Caráter descritivo: Embalando, compasso quaternário (4/8).

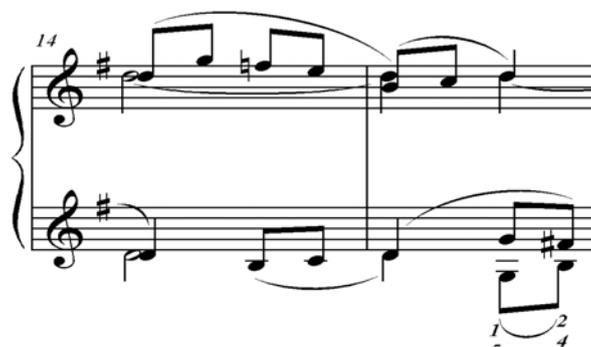
Este movimento estrutura-se em uma seção de dezoito compassos dividido em quatro grupos de notas com padrão rítmico contínuo e repetição motívica. O motivo principal consiste ritmicamente de duas colcheias seguidas por uma semínima. Sua repetição ao longo da linha superior e inferior apresenta características contrapontísticas pelo contraste rítmico vertical obtido pela sobreposição da semínima contra duas colcheias e duas colcheias contra semínima (Ex. 138).

Embalando ♩ = 96

pp *delicado* *pp*

Ex. 138: Início da variação VII

A melodia principal passa por momentos distintos: ganha destaque na linha superior – compasso 8.1 - quando o baixo realiza o seu contraponto antes de inverter de papel, assumindo a melodia - compasso 14.1 (Ex. 139). Deste ponto ao final as duas vozes conduzem o motivo em contraponto de igual importância.

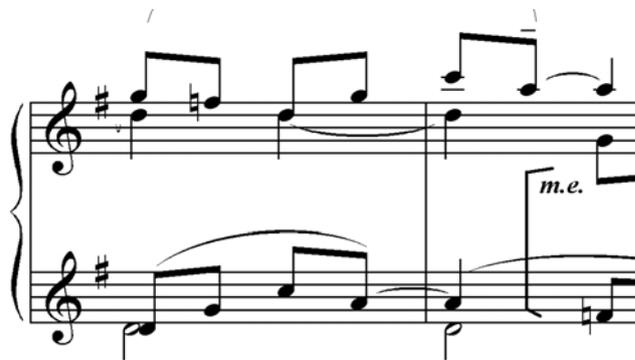


Ex. 139: Melodia principal no baixo – c.14.1 e Ex. 140: Centro melódico da variação VII – nota ré

O ambiente harmônico é de sol maior com uma leve tinta de sol maior mixolídio pela mudança constante de fá sustenido para fá natural. Porém, o maior centro de interesse melódico está no quinto grau de sol, o ré que permanece como valor longo e constante durante todo o tempo. Esta nota fica em destaque na linha inferior da mão direita e como baixo da linha da mão esquerda - compasso 9 – conferindo-lhes a presença textural de até quatro linhas coexistentes a partir deste compasso (Ex. 140).

O movimento harmônico adquire importância secundária frente ao direcionamento melódico assumido para o quinto grau de sol, tornando este movimento bastante estático. Essa característica está de acordo com o seu caráter de canção de ninar, em movimento de balanço constante de ida e volta em torno do seu ponto central. No entanto, para efeito de análise, o ambiente harmônico apresenta coloridos de subdominante, supertônica e mediantes de sol maior, com algumas incursões a um leve colorido de dominante – compassos 7.4 e 8.1, e 15.4. Nestes pontos podem ser notados dois pequenos esboços cadenciais, quando o motivo retorna à configuração harmônica de sol.

O motivo desta variação lembra o contorno melódico assumido pelo tema, atrasando porém sua chegada ao sol e reforçando o direcionamento ao ré, não por grau conjunto mas por salto de terça. A mudança do padrão rítmico – compassos 4 e 12 - bem como a mudança do motivo para o direcionamento ascendente, faz destes dois grupos os pontos discretamente culminantes da variação (Ex. 141).



Ex. 141: Pontos culminantes na variação VII – c.4 e 12

Andamento

Neste acalanto o andamento é muito estável, sem espaço para expansão ou retenção de valores, já que o caráter de movimento está contido no balanço melódico de ida e volta em torno do ponto central, o ré. O toque *delicado* e o ambiente sonoro em dinâmica *pianíssimo* requerem regularidade para diluir a massa sonora e caracterizar a canção de ninar.

Fraseado

Os quatro grupos a que se divide a variação correspondem estruturalmente a chegada em pontos de mudança no tratamento do motivo – compasso 4 e 12 - ou retorno ao grupo principal dos moldes iniciais - compasso 9 e 14. As características mais importantes do fraseado são: a repetição constante deste motivo principal, o prolongamento do ré como centro melódico, e o contraponto produzido pela sobreposição deslocada do mesmo grupo rítmico.

Tensão harmônica e melódica

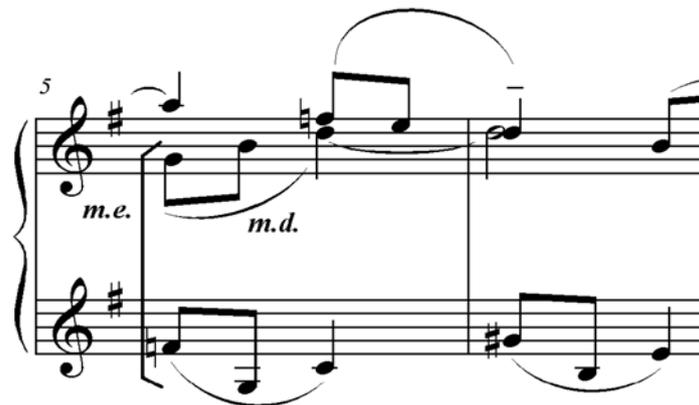
Os dois momentos de maior tensão correspondem aos pontos culminantes da variação, quando a melodia atinge seu registro mais agudo, dó – compasso 4 e 13. No entanto, a estaticidade melódica e concentração harmônica em torno do mesmo motivo, tornam discreta a chegada a estes pontos, conferindo-lhe pouca tensão musical.

Padrões métricos

O motivo realiza um movimento de ida e volta para o ré como centro melódico de todas as linhas. Sustentando sua duração e repetindo-o de compasso a compasso, a hierarquia métrica segue este padrão. Como esta movimentação motívica contém todos os elementos necessários para definir o caráter da canção, a sustentação dessa hierarquia ocorre através de um toque sonoro da nota ré. Dessa forma faz-se notar o movimento de ondas provocadas pelo balanço.

Articulações

A forma predominante de articulação nesta variação consiste em variar a ligadura de expressão e *legato* do grupo rítmico entre duas colcheias e semínima ou uma semínima e duas colcheias (Ex. 142).



Ex. 142: Padrão de articulação na variação VII

Quando o motivo aparece modificado – compasso 4 e 12 - as colcheias permanecem ligadas dentro do mesmo grupo. Os *portatos* – compasso 6, 13 e 18 - indicam uma leve mudança do tipo de toque, sem destacar a nota, mas conferindo um colorido diferenciado das demais.

Padrão rítmico

O movimento rítmico nesta variação é constante através do contraponto por colcheias e semínimas. O padrão é encontrado no motivo principal – duas colcheias seguidas pela semínima – e na sua inversão rítmica – uma semínima seguida por duas colcheias.

O segundo período – compasso 11 ao 17 - tem mesma estrutura frasal do último – compasso 18 ao 28: três grupos de notas e uma cadência conclusiva ao final. A última seção representa a coda do movimento, com dinâmica em piano – compasso 18 - crescendo – compasso 21 - e andamento um pouco mais rápido até o fortíssimo conclusivo – compasso 27 (Ex. 144).



Ex. 144: Conclusão da variação VIII

A estrutura melódica é marcada incisivamente com um acento para cada tempo e seu desenho é resultante das duas primeiras frases do tema (Ex. 145).



Ex. 145: Acentos

Os primeiros tempos dos compassos 6 e 14 representam pontos culminantes da melodia, quando o quarto grau da tônica funciona como sétimo da dominante de sol maior. O ponto culminante do terceiro período está no sol – compasso 25.1 - ao final do crescendo – compasso 22 e 23. O ponto culminante da variação – compasso 11 (Ex. 146) - constitui o ápice dinâmico, em fortíssimo, marcado pelo movimento melódico ascendente – compasso 10 – com a utilização dos registros extremos do instrumento e mudança no padrão melódico por grupos rítmicos distintos nas linhas melódicas.

Ex. 146: Ponto culminante da variação VIII – c.11

Texturalmente, esta variação consiste em duas vozes que se movem paralelamente em uníssono com distância de duas oitavas. Os únicos momentos em que as linhas não coincidem correspondem aos compassos 11 e 25 a 27. O motivo principal consiste no agrupamento rítmico de duas semicolcheias e duas colcheias em movimento intervalar de terça e quarta ascendente, e sexta descendente. Este padrão é encontrado de forma variada, com a substituição das colcheias por grupos de semicolcheias, ausência do conjunto anacrústico inicial, e variação do intervalo de sexta.

Não há tratamento polifônico neste movimento, e o caráter rítmico é a principal fonte de interesse musical. Dessa forma, contrasta com a estrutura contrapontística presente na maioria das variações anteriores e evita conflitos no ambiente harmônico. Mesmo assim, por seu aspecto rítmico e melódico, a linearidade continua em evidência sobre a verticalidade harmônica. O ambiente harmônico é de sol maior e a melodia apresenta freqüente alternância entre fá sustenido-fá natural, e si bemol-si natural.

Andamento

Como a estrutura rítmica é o ponto de grande interesse musical – por seu padrão de repetições e variação do grupo principal motivicos – o andamento deve ser estável a fim de assegurar a vivacidade melódica e a clareza das articulações que se repetem por compasso. A indicação *Vivo*, com semínima em cento e dezesseis representa o andamento mais rápido dentre todas as variações, sendo esta a única que indica uma alteração de andamento: “*pouco mais rápido*” - compasso 18 - marcando o início da coda.

Fraseado

Esta variação estrutura-se em três períodos irregulares de quatro e três grupos frasais. Os inícios e finais confundem-se e ficam em segundo plano frente á posições de destaque assumidas pelo padrão rítmico. O primeiro período apresenta quatro frases simétricas aos pares: Primeira – três compassos; segunda – dois compassos; terceira – três compassos; e quarta – dois compassos. O segundo período apresenta três frases irregulares: três compassos e dois compassos. A primeira nota da terceira e da sexta frase constituem pontos culminantes secundários da estrutura melódica desta variação. O terceiro período contém um grupo de três compassos e dois grupos de quatro compassos. Frente á riqueza impressa à melodia pela articulação incisiva dos acentos, *legatos* e *stacatos*, a preocupação em dividir a estrutura em grupos frasais se tornou um aspecto secundário.

Tensão harmônica e melódica

Os locais de maior tensão encontram-se nos dois pontos culminantes secundários do primeiro e segundo período – compasso 6.1 e 14.1 - e no ponto culminante principal – compasso 11. Os dois primeiros produzem tensão pela direção melódica e função assumida de sétima da dominante do tom principal. Baseados no mesmo esquema de contorno melódico do tema, representam pontos extremos quanto a registo, mesmo sem se afastarem muito da região principal. O ponto culminante apresenta desenho harmônico no segundo grau de sol, em dinâmica *fortíssimo* e registros simultaneamente executados ao extremo do instrumento, conferindo bastante tensão estrutural para este movimento e para a obra.

Padrões métricos

A articulação empregada define o padrão métrico. Como existe um acento de destaque para cada nota em todos os grupos (exceção apenas ao terceiro tempo do compasso 10 e primeiro tempo do compasso 11 seguida na segunda metade do tempo por outra nota mais leve em *stacato*, a hierarquia métrica estabelecida é para cada tempo. Ocorrem oscilações métricas – compasso 10 e 17 - quando o compasso binário passa a ternário. A partir do compasso 18 o andamento se torna mais rápido. Contudo, a hierarquia métrica é bem estável e assegura destaque ao ritmo e ao caráter *vivo*.

Articulações

A articulação é o principal elemento que define o caráter. O padrão de articulação consiste em acentuar incisivamente todos os tempos tornando mais leve a nota situada na sua segunda metade. Deve ser executada em *stacato*, desligada da primeira e em plano inferior, proporcionando o destaque da estrutura melódica desenhada pelas primeiras notas. Os grupos que contém

semicolcheias são executados em *legato*, contrastando com o restante dos grupos rítmicos.

Padrões rítmicos

Esta variação se movimenta por valores em colcheias e semicolcheias. Com exceção aos compassos 26 e 27 não há uso de ritmos sincopados ou contratempos, consistindo todos os grupos em conjuntos de duas colcheias, uma colcheia e duas semicolcheias ou quatro semicolcheias. Os dois acordes nos compassos 26 e 27 realizam o movimento cadencial final nos contratempos do segundo tempo de cada compasso, como exceção ao padrão adotado anteriormente, encerrando a variação com um compasso inteiro de pausa – compasso 28.

Ao final desta etapa, verifico algumas recorrências apresentadas nos movimentos da obra. Frequentemente a estrutura consiste em uma seção única dividida em dois períodos separados por um ponto de cadência central. O segundo período algumas vezes representa a repetição ornamentada do primeiro e contém o ponto culminante da variação. O motivo principal geralmente é baseado no contorno melódico das primeiras notas do tema, que fornece a estrutura que molda as frases das variações seguintes através de suas duas primeiras frases.

Resultados finais

A conclusão deste trabalho apóia-se nos moldes da pesquisa qualitativa na qual “faz parte a obtenção de dados descritivos mediante contato direto e interativo do pesquisador com a situação objeto de estudo” (NEVES, 1996, P.1). A escolha deste procedimento levou em conta a ambigüidade que o processo de decisões musicais poderia apresentar ao longo da aprendizagem da obra. Por isso, o relato muitas vezes assume a forma de um memorial, levando em conta “aspectos descritivos e as percepções pessoais e focaliza o particular como instância da totalidade” (FREITAS, 2004, p.89). Dentre as vantagens oferecidas nesta situação, Neves afirma que esta modalidade proporciona “uma mistura de procedimentos de cunho racional e intuitivo capazes de contribuir para uma melhor compreensão dos fenômenos” (NEVES, 1996, p.2). Como ocorreu durante todo o trabalho, o papel do pesquisador é integrado, fundamentando-se na teoria tradicional do assunto e experiências pessoais.

As informações necessárias para a execução estão contidas na partitura. Através da observação, constatei os padrões que possibilitam a comparação das gravações e a avaliação da comunicação estrutural e emocional de acordo com dados pré-estabelecidos oferecidos pelo texto musical. Acreditando que a comunicação na execução pianística pode ser delineada através da manipulação dos parâmetros relacionados ao andamento e à dinâmica - como proposto no referencial teórico - apresento uma comparação por meio de tabelas e gráficos relacionando o material das três gravações com o padrão fornecido pela partitura. Primeiro serão avaliados os mecanismos relacionados ao andamento e dinâmica, e posteriormente será feita uma análise relativa à expressividade obtida nas gravações com relação ao caráter indicado em cada movimento da obra.

A manipulação dos parâmetros relacionados ao andamento e à dinâmica está vinculada à comunicação estrutural. No entanto, a natureza do conteúdo envolvido na execução permite concluir que o caráter expressivo, como fator intrínseco à música, sofre importantes alterações através dessa manipulação. Por isso trabalhei durante todo o tempo de forma abrangente com todas estas variáveis em função do resultado sonoro obtido ao final de cada etapa. A primeira gravação foi realizada em Porto Alegre, no auditório Tasso Corrêa do Instituto de Artes da UFRGS em setembro de 2007, período em que a obra começou a ser executada em público; a segunda gravação foi realizada em São Paulo na presença do compositor após a entrevista em sua residência, em finais de novembro de 2007; e por fim, a terceira gravação ocorreu em Janeiro de 2008 na Sala Armando Albuquerque do Programa de Pós-Graduação da UFRGS em Porto Alegre, após a realização da análise formal da obra.

Relacionando o andamento apresentado para a unidade de tempo, as indicações são similares para o tema e a primeira variação, e para a segunda e a terceira variações, sugerindo uma relação de continuidade entre os movimentos. A partir da quarta variação os andamentos são contrastantes, mesmo que esta percepção venha a ser gradualmente modificada. Na sexta variação, por exemplo, o andamento para a unidade de tempo é 132 para a colcheia, no entanto, a valsa requer um agrupamento por compasso e tempo mais lento.

O mesmo ocorre de maneira ainda mais perceptível com a sétima variação, que apresenta indicação para a unidade de tempo mais rápido entre todas as variações anteriores com exceção à sexta, e a percepção de movimento é a mais lenta de toda a obra por seu caráter de acalanto. Dessa forma, a relação proporcionada pela construção rítmica e pelo caráter expressivo de cada variação resulta em uma variável que confere maior ou menor movimentação à música, dependendo do andamento como valor intrínseco à expressividade.

Faço um gráfico para apresentar as relações entre os andamentos indicados pelo compositor (Figura 2). Conforme as possibilidades proporcionadas em pesquisas futuras, procurei utilizar um programa específico para a construção desses gráficos. No entanto, como ocorre convencionalmente durante o estudo e na execução instrumental, guiei-me pelo ouvido, como no modelo de construção de gráficos utilizado por Jonh Rink. Esta forma de construção consiste em um modelo que têm sido apresentado atualmente por pesquisadores tais como Gerling (GERLING, 2000), baseando-se na apreciação auditiva acompanhada de metrônomo.

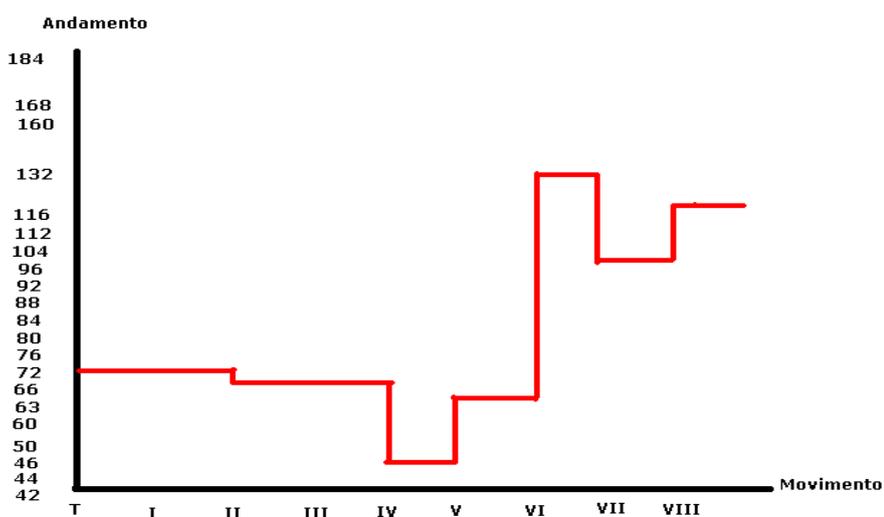


Figura 2: Andamentos indicados na partitura

Como visto a seguir (Tabela 4), os andamentos nem sempre se mantiveram idênticos à indicação da partitura. O tema, a primeira, terceira, quinta, sétima e oitava variações apresentaram

andamentos sempre mais rápidos; a sexta variação apresentou andamento sempre mais lento; e a segunda e quarta variações se mantiveram dentro de uma margem próxima ao padrão indicado. Estes resultados podem ser visualizados no quadro a seguir:

Movimento	Tema	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Andamento	72	72	66	66	46	63	132	96	116
1ª gravação	96	104	63	80	42	84	112	184	168
2º gravação	88	92	60	76	44	84	112	168	160
3º gravação	92	112	66	76	50	96	116	184	168

Tabela 4: Andamentos nas gravações

A primeira gravação foi a que apresentou maior amplitude quanto aos andamentos em cada movimento. O tema e a primeira variação apresentaram andamentos bem distintos, e contradizem o sentido de continuidade anteriormente mencionada. No entanto, a escolha de andamentos diferenciados proporcionou um contraste acentuado quanto ao caráter dessas seções. Os dois movimentos seguintes também não coincidem no andamento. A figuração rítmica da terceira variação destaca-se por seu caráter alegre e andamento mais rápido. A partir da quarta a sexta variação, o andamento mantém diferenças semelhantes ao padrão indicado, proporcionando contrastes e definindo a estrutura com nitidez. No entanto, a sétima variação destoa no contexto geral pelo andamento mais rápido do que o indicado; empreguei um toque muito delicado para manter o caráter de acalanto bem perceptível. Neste caso, a redução do andamento poderia proporcionar um contraste bem mais acentuado e contribuir de maneira mais eficiente para a execução da obra. A oitava variação também apresenta andamento mais rápido, mas neste caso o padrão de escrita requer reforço no caráter.

O gráfico a seguir representa a relação dos resultados obtidos quanto ao andamento na primeira gravação. Pode-se perceber o aumento da amplitude quanto ao primeiro gráfico, bem como diferenças acentuadas de andamento entre os quatro primeiros movimentos. O degrau da sétima para a oitava também constitui um ponto contrastante com relação ao primeiro gráfico:

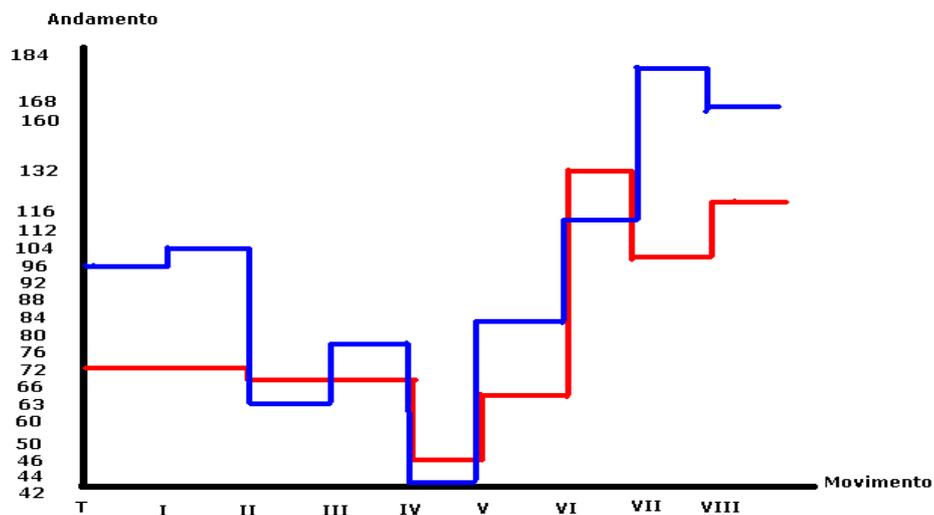


Figura 3: Andamento – primeira gravação

Lembrando que esta execução foi realizada na presença de Almeida Prado, houve uma redução no andamento geral na segunda gravação. Como a amplitude foi reduzida, os contrastes provocados pelas diferenças de andamento na primeira gravação ficaram menos evidentes aqui, mesmo que presentes pela diferenciação de toques e manipulação do caráter de cada movimento. Neste caso houve uma aproximação maior com os andamentos indicados na partitura. O tema e a primeira variação mantiveram andamentos diferentes, como ocorreu entre a segunda e terceira variações, desvinculando da execução a continuidade sugerida. A segunda variação foi a única que se distanciou mais ainda do andamento original, no entanto o contraste continuou bem marcado com relação ao próximo movimento. Na quarta variação o andamento ficou muito próximo do indicado, e na sétima e oitava ainda se apresentaram distantes do padrão. Ao final, o resultado obtido nesta gravação recebeu aprovação, ainda que as decisões do interprete tenham apresentado menor contraste entre um movimento e outro. Essa característica indica que esta é a intenção do compositor, já que ao relatar sobre a concepção da obra diz não ter pensado em contrastes, ou que a qualidade de toques não manteve diferenciação de um movimento para o outro. Acredito tratar-se de um pouco de cada um destes aspectos. O gráfico do exemplo 150 representa a relação dos andamentos na segunda gravação. Os desníveis apresentados entre os quatro primeiros movimentos se mantiveram como na primeira gravação, e a diferença entre a sétima e oitava variações se mantiveram em sentido contrário, porém em menor amplitude.

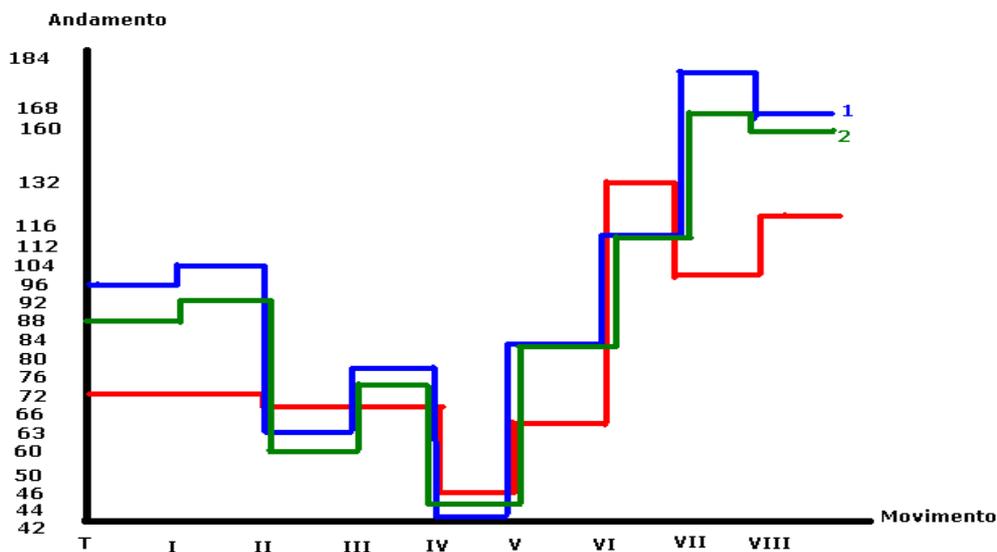


Figura 4: Andamento - segunda gravação

A terceira gravação apresenta características que mesclam propriedades da primeira e da segunda. O andamento no tema é intermediário entre as duas, afastando-se do original e contrastando fortemente com o andamento da primeira variação, que assume para a unidade de tempo o valor mais alto dentre as gravações. A diferença entre o andamento da segunda e terceira variações é o que mais se aproxima ao indicado no texto, ocorrendo no primeiro caso a única coincidência para com o andamento executado. Na quarta e quinta variações houve um aumento de velocidade com relação aos anteriores, no entanto, a articulação se manteve clara proporcionando direcionamento de acordo com o caráter individual. A sexta variação apresentou um leve aumento de andamento em direção ao original, no entanto, ainda se manteve em padrões mais baixos. Nos dois últimos movimentos da obra, o andamento apresentado foi igual ao da primeira gravação. Contudo, neste caso as sutilezas de toque e *rubatos* incorporados à sétima variação permitiram que o seu caráter se aproximasse mais do acalanto na terceira gravação e o contrário ocorreu com a última variação, quando as articulações se apresentaram de forma menos clara que na primeira gravação. No gráfico pode-se observar o desnível acentuado entre os dois primeiros movimentos e a semelhança entre o degrau da sétima para a oitava variação com o gráfico da primeira gravação:

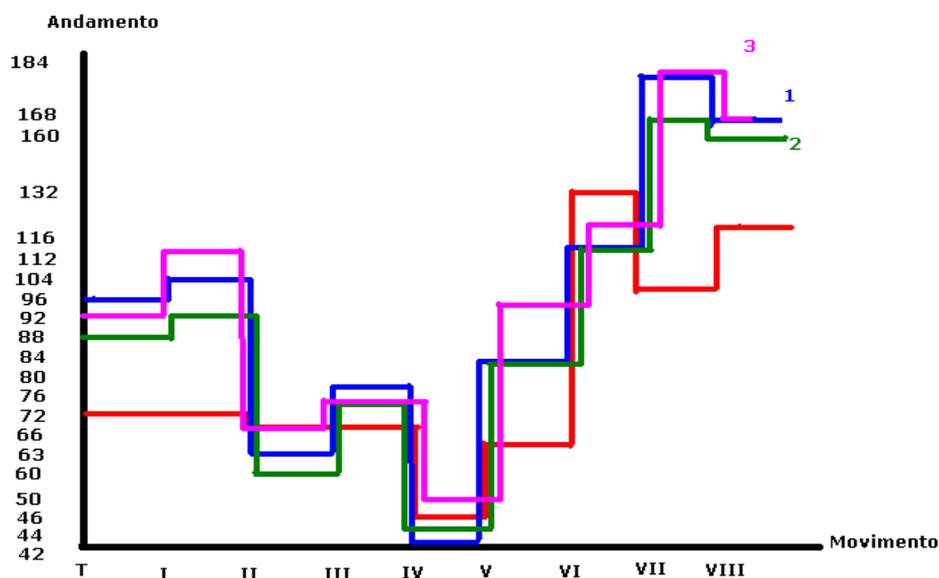


Figura 5: Andamento – terceira gravação

De acordo com a partitura, o andamento no tema e em todas as variações é estável, com a inclusão de *ralentandos* ao final de alguns movimentos. O resultado obtido nas gravações manteve o padrão básico de regularidade em cada movimento incorporando freqüentemente *rubatos* não indicados no texto, mas de valor intrínseco á música. Esta concepção permitiu reforçar a estrutura da obra pelo contraste, e identificar cada movimento com seu caráter. O andamento da sétima variação apresentou-se de forma bem mais rápida devido à concepção do interprete e de acordo com o que julguei coerente no decorrer da execução. Provavelmente uma redução de andamento poderia proporcionar maior contraste desta com as outras variações, no entanto, isso não foi observado na segunda gravação, o que indica que a clareza de articulações interfere no caráter geral da obra de forma mais incisiva que a alteração no andamento.

Através de um cálculo matemático simples relacionando o andamento indicado ao tempo previsto de duração musical para a obra - com ponderação aos casos de *ralentando* – pude obter um resultado de acordo com o texto musical. Comparando estes dados com o tempo obtido nas três gravações constatei que embora em muitos casos o andamento não correspondesse ao indicado, o tempo geral obtido ao final de cada execução é praticamente o mesmo para todas as gravações e o padrão fornecido. Dessa forma, a estrutura musical se manteve coerente em função de sua concepção por parte do interprete. As durações em segundos obtidas para cada variação e o tempo

final de execução em minutos se encontram na tabela.

Movimento	Tema	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	Total
Padrão	30	32	33	18	44	45	27	45	30	5.08
1ª gravação	26	25	39	15	51	55	36	32	30	5.15
2ª gravação	26	28	39	15	53	57	38	35	30	5.35
3ª gravação	25	25	36	15	50	49	36	34	30	5.00

Tabela 5: Tempo obtido nas gravações

Com relação à dinâmica, a amplitude das indicações na obra compreende do *ppp* ao *ff*. A primeira, quarta e sexta variações apresentam apenas uma indicação no seu decorrer: *p*. A quinta variação apresenta extremos dinâmicos, abrangendo desde o *pp* ao *ff*, e a sétima o extremo inferior: *ppp*. As amplitudes das indicações presentes em cada variação podem ser verificadas na tabela abaixo:

Movimento	Tema	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Dinâmica	<i>p</i>	<i>pp-p</i>	<i>pp-p</i>	<i>p - ff</i>	<i>p</i>	<i>pp - ff</i>	<i>p</i>	<i>ppp - pp</i>	<i>p - ff</i>

Tabela 6: Amplitude das indicações dinâmicas

Estruturalmente, as indicações que representam pontos de destaque são os fortíssimos da terceira, quinta e oitava variações, e o pianíssimo da sétima variação. No caso da terceira variação, a dinâmica contrasta com os moldes apresentado até então, destacando o caráter incisivo deste trecho. O fortíssimo central da quinta variação contrasta suas seções através do crescendo e do piano súbito, que encaminha em longo prazo o pianíssimo da sétima variação como extremo oposto. Na última variação o fortíssimo retorna estruturando a conclusão e conferindo virtuosidade ao movimento como final da obra.

Estas marcações interagem em conjunto com a presença de crescendos e diminuendos no decorrer de cada movimento e delineiam a estrutura dinâmica da obra. No gráfico geral representativo das gradações dinâmicas, os pontos culminantes constam na parte superior: o primeiro ponto de estabilidade em fortíssimo na terceira variação, o segundo ponto após o crescendo na quinta variação e os dois pontos culminantes da oitava variação. Da mesma forma, os

pontos de dinâmica mais baixa constam na parte inferior: os três pontos em pianíssimo ao final da primeira, segunda e quinta variações, e a estabilidade em pianíssimo seguida do decrescendo na sétima variação.

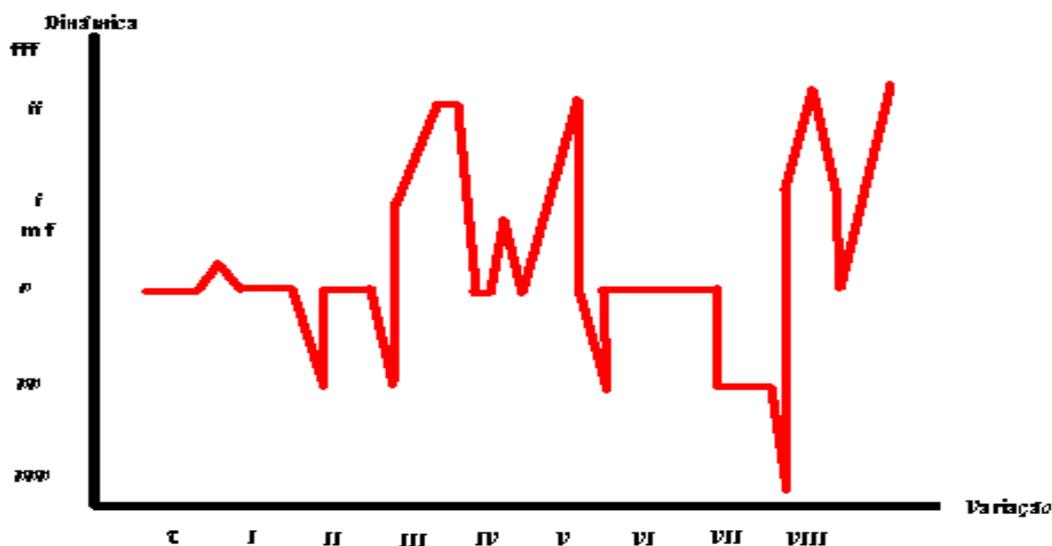


Figura 6: Dinâmica indicada na partitura

A primeira gravação apresenta os contrastes mais fortes com relação à dinâmica. A oscilação produzida entre o forte ou fortíssimo e o piano ou pianíssimo ocorreu de forma marcante em todas as variações com exceção à oitava variação - que apresentou um padrão dinâmico superior ao fortíssimo - e à sétima variação - que apresentou um padrão igual ou inferior ao pianíssimo. No entanto, este desenho ao final da obra está de acordo com o padrão proposto pelo texto musical, contrastando uma variação com a outra em dinâmicas relativamente constantes em seu decorrer. O que difere o padrão adotado na primeira gravação do conteúdo descrito na partitura foi a característica oposta, ou seja, os contrastes presentes nas variações anteriores substituem a constância dinâmica por frequentes oscilações de um extremo ao outro. A presença dos crescendos e diminuendos exagerados apresentados nesta execução serviram para demarcar com clareza estrutural o início, os pontos culminantes e os finais de cada movimento desfigurando o gráfico inicial. Observando o desenho do gráfico nota-se que os pontos em fortíssimo indicados para a

quinta e oitava variações acabaram assumindo uma dinâmica ainda superior e praticamente todos os finais de cada movimento encerram em dinâmica semelhante próxima ao pianíssimo.

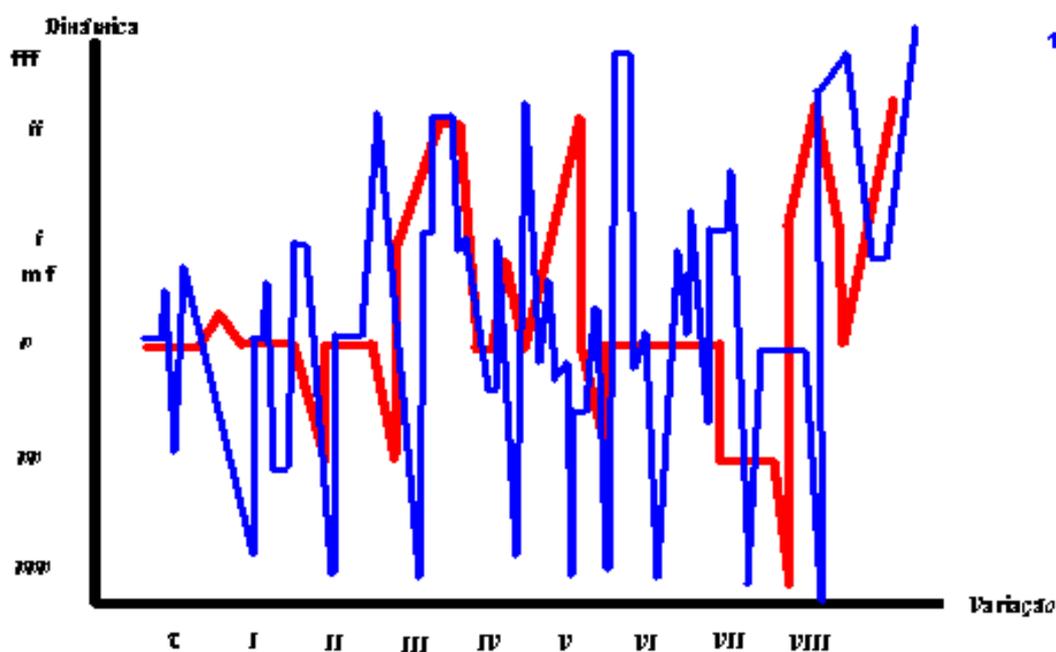


Figura 7: Dinâmica – primeira gravação

A segunda gravação contrasta com a primeira por apresentar menor amplitude com relação à dinâmica. Embora as oscilações se mantenham constantes para cada movimento, o extremo inferior não ultrapassa o pianíssimo e o fortíssimo só ocorre na última variação. Dessa forma, a configuração apresentada mantém os pontos culminantes da terceira e da quinta variação em fortíssimo e excede o fortíssimo da última variação. A maior diferença com relação ao padrão do texto musical diz respeito à dinâmica inferior: só os pianíssimos ao final da primeira e segunda variação são alcançados, e a sétima variação substitui o pianíssimo pelo meio forte. Exceto pela configuração desta variação, as oscilações no resultado obtido é bem próximo ao indicado pela partitura, e esta afirmação pode ser reforçada pela concordância do compositor – presente no momento da gravação – quanto às decisões tomadas pelo interprete.

Observando o gráfico da segunda gravação o desenho revela correspondência com o primeiro gráfico, mantendo menor oscilação que a primeira gravação, e amplitude reduzida e mais estável no decorrer da execução:

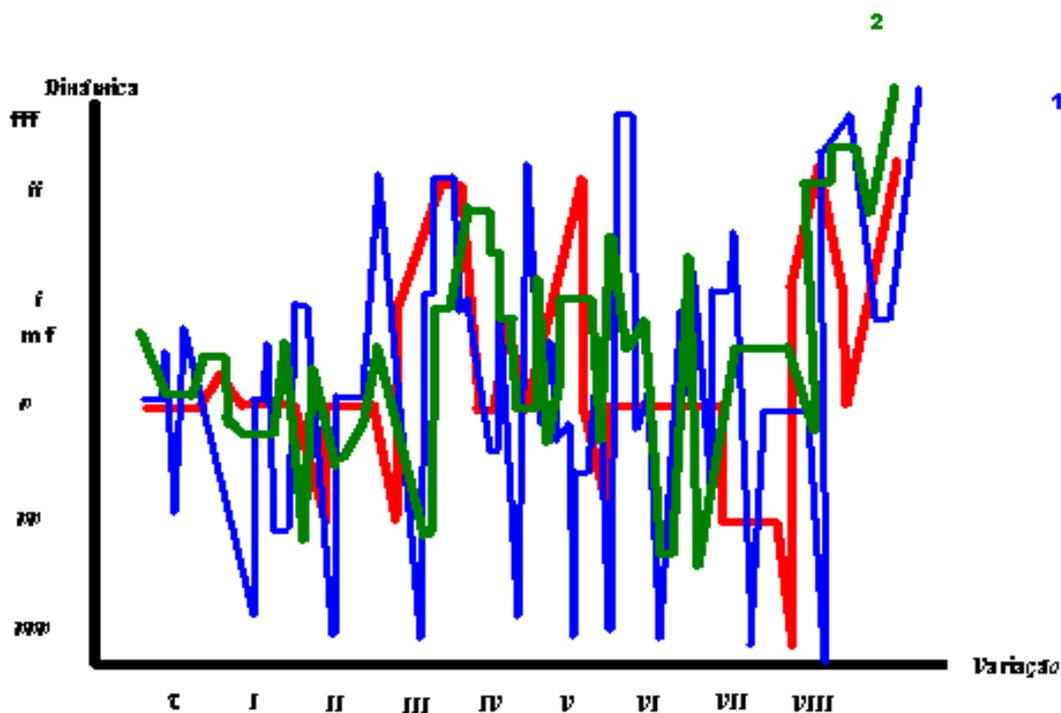


Figura 8: Dinâmica – segunda gravação

A terceira execução apresenta características semelhantes à primeira e a segunda. O desenho geral observado na direção dinâmica assemelha-se à segunda gravação, no entanto, a oscilação e amplitude é maior, como na primeira. Os três pontos culminantes, na terceira, quinta e oitava variações se mantêm em fortíssimo e o início e final de cada movimento permanecem estruturalmente bem definidos em dinâmica próxima ao pianíssimo. Esta característica difere esta gravação do padrão da partitura e da segunda, já que no primeiro caso os únicos momentos em pianíssimo ocorrem ao final da primeira e segunda variações e durante a sétima variação; e no segundo, a amplitude dinâmica não abrange a região inferior até o pianíssimo. Por isso, o resultado geral obtido neste caso representa o equilíbrio entre as execuções anteriores e o padrão fornecido pelo texto musical. Como se observa no gráfico, o crescendo e diminuendo apresentados no tema

correspondem às frases de pergunta-resposta e o crescendo na segunda metade da primeira variação se deve à entrada do baixo com acordes cheios no registro grave. Da mesma forma, todos os pontos culminantes de cada movimento representam pontos de dinâmica elevada, quando as linhas se movem para cima, e o ponto de amplitude mais baixa representa o pianíssimo ao final da sétima variação. Através da análise desta gravação pode-se perceber que o contorno da obra permanece claramente definido pelos contrastes empregados, apresentando uma menor oscilação que na primeira gravação, coerente e estruturalmente eficiente.

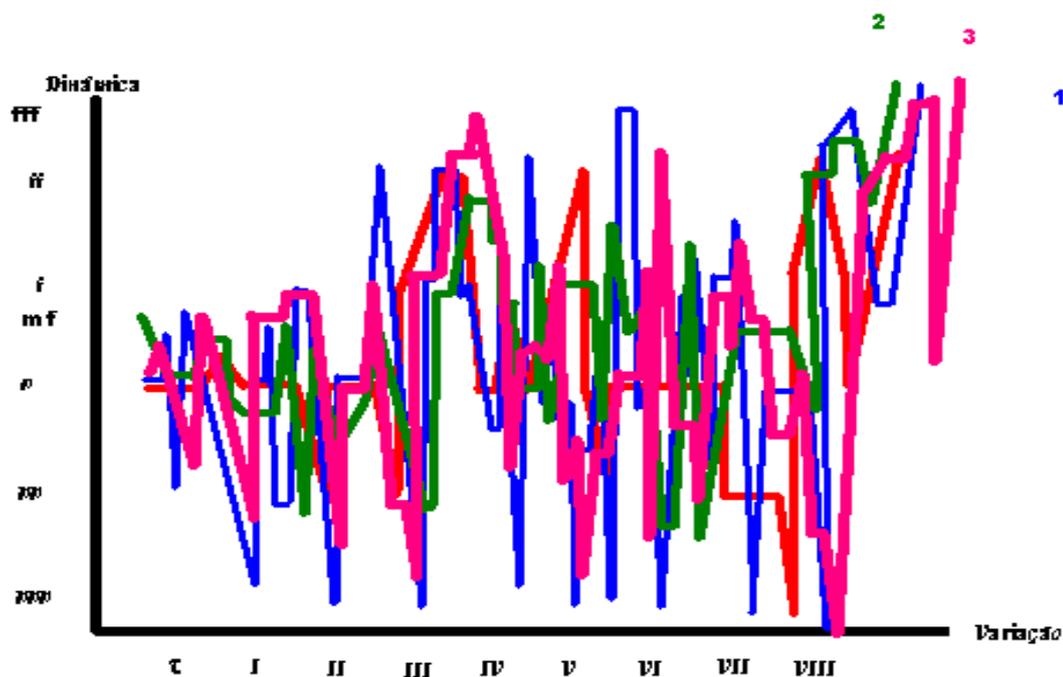


Figura 9: Dinâmica – terceira gravação

Através da análise das gravações, observei que além dos parâmetros musicais relacionados ao andamento e dinâmica, as articulações do fraseado interferem diretamente na comunicação da estrutura e do caráter emocional. Sua execução está diretamente vinculada ao estado emotivo, e a eficiência de sua realização pode alterar o resultado sonoro obtido. Através da observação da partitura podemos detectar para cada movimento a presença de alguns elementos de articulação, dos quais o predominante aparece em destaque:

Tema	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Legato	Legato	Legato	Desligado	Legato	Legato	Legato	Legato	Legato
Portato	Portato	Portato	Portato	Portato	Portato	Portato	Portato	Stacato
	Stacato		Acento					Acento

Tabela 7: Articulações

Convém mencionar que ocorrem diferenças quanto ao tipo de toque empregado para o mesmo tipo de articulação em movimentos diferentes. O *stacato* no acompanhamento da primeira variação é mais longo que o *stacato* do último movimento, mais seco e em andamento mais rápido. O toque desligado nas oitavas da terceira variação tende mais ao *legato* que ao *stacato*, e mesmo os *portatos* e *legatos* sofrem mudanças de uma variação para a outra. Por exemplo, nas passagens onde existe referência ao toque violonístico, o *portato* tende a ser um pouco mais curto; e nos trechos onde o andamento é mais lento o *legato* é mais exagerado.

Na primeira gravação, os *portatos* no último compasso do tema e da primeira variação permitiram reforçar a conclusão da frase, o que não ocorreu na terceira e quarta variações por excesso de pedalização. O contraste produzido pela realização das articulações pode ser bem visível na passagem do penúltimo para o último movimento, quando a mudança do *legato* para o *stacato* define estruturalmente a concepção de uma e outra. Apesar da coerência das escolhas realizadas, a segunda gravação apresenta menos clareza que a primeira na execução das articulações. Os *portatos* que encerram a quarta variação apresentaram-se de forma visível, no entanto, de maneira geral houve muita semelhança entre a concepção de um e outro movimento. Este resultado também é fruto da qualidade da gravação e do piano disponível: o próprio compositor se desculpou quanto ao seu estado de conservação. A terceira gravação é a que apresenta mais clareza quanto a articulação do fraseado, possibilitando consolidar a estrutura da obra através dos contrastes, tornando evidente a mudança de caráter de um movimento para o outro. Durante a execução tomei mais tempo para destacar e manipular os diferentes mecanismos envolvidos no fraseado, mesmo que o andamento geral e a duração de cada movimento tenham sido mais rápidos que nas gravações anteriores.

Como o parâmetro básico oferecido pela partitura com relação ao caráter expressivo de cada movimento consiste em um temperamento específico, o modelo proposto por Juslin, *Perspectiva*

Funcionalista (JUSLIN, 1997, p.383 - 418)³¹ serve de base para a análise e comparação das gravações. Este modelo consiste em sugerir uma intenção expressiva ao intérprete e relatar o resultado percebido emocionalmente pelo ouvinte. Dessa forma, a relação básica proposta entre intérprete-execução-ouvinte redimensiona a execução através do registro sonoro para que esta possa ser analisada pelo próprio executante como ouvinte. Portanto, o modelo proposto assume um novo formato para que possa ser aplicado nesta pesquisa: intérprete - execução gravada - ouvinte (intérprete avaliando o resultado obtido). As características expressivas almejadas foram indicadas para cada movimento da obra como consta na tabela a seguir:

MOVIMENTO	CARÁTER EXPRESSIVO
TEMA	CALMO
VARIAÇÃO I	INOCENTE
VARIAÇÃO II	SAUDOSO
VARIAÇÃO III	ALEGRE
VARIAÇÃO IV	TRISTE
VARIAÇÃO V	APAIXONADO
VARIAÇÃO VI	VALSANDO
VARIAÇÃO VII	EMBALANDO
VARIAÇÃO VIII	VIVO

Tabela 8: Caráter expressivo indicado na partitura

Através da comparação das gravações, o caráter expressivo obtido ao final de cada etapa foi relacionado em maior ou menor grau, com a indicação de caráter mencionada no quadro (Exemplo 159). Frequentemente, a percepção expressiva ocorre repetidamente para mais de uma variação ou passa de uma para outra de acordo com a execução. A primeira e terceira gravações apresentam maior contraste entre os movimentos, e a segunda se mantém em um nível mais estabilizado por apresentar um andamento geral mais lento e menor amplitude dinâmica. Os pontos estruturais de maior saliência correspondem a terceira e oitava variações pelo caráter agitado, articulações incisivas, andamento rápido, e amplitude dinâmica. Por todas estas características, estas variações contrastam com todas as outras, estabelecendo pontos de referência durante a audição.

³¹ Music Perception summer 1997 vol. 14 n 4 university of California – Juslin, P. “Emotional communication in music performance: A functionalist Perspective and some data”.

Com relação à primeira gravação, o tema não apresentou caráter muito calmo por ter sido executado em andamento bastante superior ao indicado. Esta característica não se repetiu nas duas últimas gravações, pois o andamento caiu no sentido de trazer maior tranquilidade. A primeira variação apresentou caráter inocente na primeira execução, misterioso na segunda – com a redução do andamento e aumento da dinâmica – passando para outro mais ágil, esperto e saltitante na terceira – pelo aumento do andamento e realização de articulações mais curtas para o acompanhamento. A segunda variação manteve seu padrão expressivo ligado ao saudosismo indicado: nostálgico na primeira execução – andamento lento e dinâmica reduzida – melancólico na segunda – redução no andamento e aumento na dinâmica - e recordando com lembrança o passado na terceira – mesclando aspectos da primeira e da segunda execução.

A terceira variação apresentou caráter alegre e entusiasmado em todas as gravações, e o toque ocorreu de maneira mais articulada na primeira execução empregando um caráter mais saltitante do que alegre. A quarta variação apresentou-se de forma mais introspectiva na primeira execução – pelo andamento bastante reduzido – lânguido na segunda – pelo peso e excesso dinâmico - e mais íntimo, cabisbaixo e desesperado na terceira - pela progressão de equilíbrio entre andamento e dinâmica. A quinta variação apresentou características complementares de uma execução para outra: conformismo e sonho na primeira, entusiasmo na segunda, sonho e coragem na terceira. Neste caso, o padrão de andamento e dinâmica se manteve bastante similar de uma gravação para outra.

A sexta variação não indica um temperamento como caráter, mas uma ação, valsendo, e o resultado obtido na primeira e última execução foram parecidos: uma valsa delicada e etérea. Na segunda gravação, a dinâmica elevada manteve o padrão de movimento da valsa mas descaracterizou a delicadeza de toque antes obtida. A sétima variação apresentou características relacionadas, mas diversas em seus detalhes: a primeira execução foi singela; passando certa conformidade na segunda – pelo excesso dinâmico – e melhor caracterizou o embalando na terceira execução, mais sonhadora, etérea e mágica, como se dissolvesse uma intenção dentro de outra. A última variação apresenta características marcantes por sua articulação acentuada e toque *stacato*. Dessa forma, todas as execuções apresentaram características semelhantes de movimento, agitação e entusiasmo, concordando com o caráter vivo indicado. Curiosamente, o tempo de duração nesta variação foi sempre o mesmo e corresponde ao padrão fornecido pela indicação da partitura.

Conclusão

Através da análise dos resultados fornecidos, concluí que todas as etapas do processo metodológico envolvido neste trabalho são complementares e cada uma apresenta uma contribuição específica. Em termos de execução pianística, de acordo com as condições nas quais me encontro, com o conhecimento adquirido ao longo de anos trabalhando na elaboração de repertórios que envolvem variados níveis de dificuldades e estilos musicais, com o grau de dificuldade e compreensão oferecido pela peça, senti-me motivado para buscar uma execução pública convincente. Já na primeira etapa procurei atingir um resultado satisfatório, como pode ser observado através da análise da primeira gravação. Nesta etapa, agi com desenvoltura na manipulação dos parâmetros musicais, permitindo-me a busca de uma identificação com a obra de acordo com as características estéticas reveladas pelo texto musical.

A partir dessa conclusão, sob um ponto de vista imediato, as próximas etapas envolvidas neste trabalho poderiam ser consideradas dispensáveis para a construção da execução. Habitualmente este é o caminho percorrido por intérpretes profissionais. No entanto, como as informações adquiridas através de novas experiências sempre enriquecem, consolidam e moldam as próximas concepções de uma obra, as etapas de entrevista com o compositor e análise formal forneceram informações bastante enriquecedoras. Estas informações foram introjetadas para a consolidação da segunda e terceira gravações, bem como de execuções futuras das *Variações sobre um Tema Nordestino*.

A entrevista com o compositor permitiu-me visualizar através do seu relato, a simplicidade e fluência da sua concepção, que fortificou e confirmou a minha, acompanhando a execução em todos os momentos. Não havia pensado em frevo para a última variação, nem em baião para a terceira, mas todas estas imagens sugeridas enriqueceram a minha interpretação através da busca por novos tipos de toques e novas intenções musicais. Neste sentido, pude confirmar que algumas passagens da primeira e quarta variações lembram o toque violonístico, e essa idéia interagiu na minha concepção. A sexta variação, ao menos na segunda gravação, tomou ares de valsa de coreto, e na última gravação, a imagem de um cristal sugerido contribuiu bastante para a busca da integridade da obra. Também realizei, em conjunto com o autor, a verificação da partitura, imprescindível para a realização da edição integrante deste trabalho.

A terceira etapa permitiu visualizar os mecanismos internos nos quais se apóia a estrutura musical. O conhecimento intuitivo baseado na experiência do intérprete foi reforçado pelo estudo detalhado dos parâmetros musicais permitindo identificar as semelhanças e diferenças entre os

diversos componentes musicais envolvidos na execução. Através desse conhecimento foi possível entender o porquê de determinados gestos musicais e perceber o seu papel no contexto geral, bem como controlar a sua dosagem em função das demais variáveis. O estudo da estrutura em seus detalhes serviu para consolidar a concepção e entender a função de todos os pequenos elementos, que ao se completarem, formam sólidos pilares que permanecem na memória como referência no momento da execução.

Evidentemente, ao final da terceira etapa constatei que o conhecimento acumulado envolveu os resultados obtidos na primeira e na segunda. Por este motivo, a ordem estabelecida deixou a análise formal por último, podendo dessa maneira se verificar a fluência do resultado obtido por meio dos conhecimentos intuitivos desvinculado de qualquer método específico – como foi o caso da primeira etapa – e a influência do contato com o compositor – na segunda etapa. Independentemente de outros fatores, as escolhas interpretativas na última gravação foram influenciadas por imagens e sensações geradas nas etapas anteriores. Ao tocar, monopolizei os recursos e sensações que julguei mais imediatos, eficazes e necessários de acordo com os processos desenvolvidos ao longo do meu contato com a obra.

Convém mencionar que para cada gravação o ambiente físico foi diversificado. A primeira foi realizada no auditório Tasso Corrêa do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, amplo e reverberante, mesmo sem utilização do pedal direito, em um piano Steinway de cauda inteira. A segunda, na residência do compositor em São Paulo, ambiente pequeno e piano Fritz Dobert de armário utilizado como instrumento de trabalho. A terceira foi realizada na sala Armando Albuquerque do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pequena, com ambiente acusticamente apropriado e um piano Steinway de meia cauda.

Para finalizar, gostaria de salientar que as condições técnicas de gravação e instrumento foram mais aceitáveis na primeira e terceira, pela qualidade do piano e pelo ambiente apropriado. No entanto, o propósito a que se determinou esta pesquisa obteve resultados satisfatórios em todas as gravações. Além disso, tenho executado as *Variações Sobre um Tema Nordestino* de Almeida Prado em diversos recitais, tendo se revelado uma obra de grande aceitação por parte do público, versátil e atraente para a inclusão em programas de concertos. Tendo constatado a eficácia do processo de aprendizagem para as apresentações e gravações, incluindo o apoio do compositor, tenho por meta aplicar o método em outros momentos do meu desempenho profissional.

Referências bibliográficas

ALTENMÜLLER, E. & GRUHN. 'Brain mechanism', In: R. Parncutt & G. E. McPherson (Eds.). *The science and psychology of music performance. Creative strategies for teaching and learning.* p.63-81. Oxford University Press, 2002.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio Sobre Música Brasileira.** São Paulo: Chiarato & Cia, 1928.

_____. **Dicionário Musical Brasileiro.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

BARRY, N. & HALLAM, S. 'Practice', in R Parncutt & G. E. McPherson (Eds.). *The science and psychology of music performance. Creative strategies for teaching and learning.* p.151-165. Oxford University Press, 2002.

CLARKE, E. 'Understanding the psychology of performance', in J. Rink (Org.). *Musical performance; a guide to understanding,* p. 59-72. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

DAVIES, S. **Musical meaning and expression.** Ithaca: Cornell University Press, 1994.

FREITAS, Maria Teresa de Assunção. *A Abordagem Sócio-Histórica como Orientadora da Pesquisa Qualitativa.* In: COELHO, Jonas G.; BROENS, Mariana C.; LEMES, Sebastião de S. (Orgs.) *Pedagogia cidadã: cadernos de formação: Metodologia de Pesquisa Científica e Educacional.* São Paulo: UNESP, Pró-reitoria de Graduação, 2004, p.85-98.

GERLING, Fredi V. **Performance analysis and analysis for performance: a study of Villa Lobos's Bachianas Brasileiras No. 9.** Tese Doutorado: The University of Iowa, 2000.

GROSSO, Hideraldo Luis. **Prelúdios para piano de Almeida Prado. Fundamentos para uma interpretação.** Porto Alegre: dissertação (mestrado em música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.

HALLAM, S. **Instrumental Teaching: A Practical Guide to Better Teaching and Learning.** Oxford, UK: Heinemann. 1998.

HEVNER, K. **Experimental studies of the elements of expression in music.** *American Journal of Psychology*, 48, p.246-268. 1936.

HOLECEK, Josef. **Three Neglected Techniques in the instrumental Music Education: Technique of Practice – Technique of Study – Interpretative Technique.** Göteborg University, 2006.

HUDSON, R. **Stolen time: The history of tempo rubato.** Oxford: Clarendon Press, 1994.

JUSLIN, P. N.; LAUKKA, P. **Improving emotional communication in music performance through cognitive feedback.** *Musicae Scientiae*. V.4, p.151 – 183, 2000.

KOTLIAR, G. M.; MOROZOV, V. P. **Acoustic correlates of the emotional content of vocalized speech.** *Soviet Physics: Acoustics*, 22. p.370-376. 1976.

LOPES, M. **Da minha Terra.** *Rev. Lusitana*, 31 (1/4) p.141) In: ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

MARCHAND, D. J. **A study of two approaches to developing expressive performance.** *Journal of research in music education*, 23, p.14-22. 1975.

MEYER, Leonard. **Explaining Music: Essays and Explorations.** Chicago: The University of Chicago Press, 1973.

MINAYO, Maria, C. de S. **Pesquisa Social: Teoria, Método e Criatividade.** 6 ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

NEUHAUS, H. **The art of piano playing.** New Yprk: Praeger, 1973.

NEVES, José Luis. **Pesquisa qualitativa: características, usos e possibilidades.** *Cadernos de pesquisa em administração*, São Paulo V.1, N.3 – segundo semestre – 1996.

PALMER, C. **Music performance.** *Annual Review of Psychology*, 48. p.115-138.

PARNCUTT, Richard; McPHERSON, Gary. **The science and psychology of music performance**. New York: Oxford University Press, 2002.

PERSSON, R. S. **The subjectivity of musical performance: A music-psychological real world enquiry into the determinants and education of musical reality**. Huddersfield University, UK, 1993.

REID, S. **'Preparing for performance'** In: J. Rink (Org.). *Musical performance; a guide to understanding*. P. 102-112. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

RINK, Jonh. **Musical performance – a guide to understanding**. New York: Cambridge University Press, 2002.

SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. V.19, p.284-288.

SANTIAGO, D. **Construção da performance musical: uma investigação necessária**. Performance Online, 2(1): www.performanceonline.org. 2006

_____. **'Proporções nos ponteiros para piano de Camargo Guarnieri; um estudo sobre representações mentais em performance musical'**. Tese de doutorado não publicada. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2002.

SILVA, Edna Lúcia & MENEZES, Estera Muszkat. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. 3ªed. Florianópolis: laboratório de ensino a distância da UFSC, 2001.

SILVA, Flávio. **Camargo Guarnieri: O Tempo e a Música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa oficial de São Paulo, 2001.

SLOBODA, J. **Exploring the musical mind**. New York: Oxford University Press, 2005.

_____. **The acquisition of musical performance expertise: Deconstructing the "talent" account of individual differences in musical expressivity**. *The road to excellence*. P.107-126). Ericsson (Ed.), 1996.

WHITE, J. David. **The analysis of music.** New Jersey: Englewood Cliffes, 1976.

WILLIAMON, Aaron. **Musical excellence.** New York: Oxford University Press, 2004.

WOODY, R. H. **The relationship between explicit planning and expressive performance of dynamic variations in an aural modeling task.** *Journal of Research in music education*, 47, p.331-342. 1999.

Anexos

Anexo 1: Entrevista com o compositor Almeida Prado

Comparando a invenção a duas vozes composta sobre mesmo tema que me foi apresentada por ele neste momento: Aqui o sol maior é mais bem caracterizado. Você comentou por telefone que pensou no tema escrito em sol para a direita e dó para a esquerda...

A.P.³²: É, na verdade é muito livre...

Muda praticamente de compasso em compasso...

A.P.: É...

Falando com você por telefone a impressão que tive foi de que te fiz lembrar desta obra: as Variações Sobre um Tema Nordestino...

A.P.: Na verdade você escolheu uma obra que é o meu op.1, eu não coloco opus infelizmente...deveria colocar...porque agora isso faz falta...não ter opus...

Pela quantidade de obras?

A.P.: Pela quantidade e fica muito mais fácil você por opus analisar a obra, op.50, op.150, op.230...você sabe mais ou menos que época é...agora simplesmente data é muito relativo...Então as Variações Onde Vais Helena não é a primeira obra que compus, tenho outras obras que eu não coloco opus, ...quer dizer aquilo que tinha Beethoven de juventude, de infantil...começa com as Variações sobre Onde Vais Helena, meu op.1, meu primeiro trabalho bem feito, corrigido e que está digno de ser tocado.

E porque você escolheu este tema?

A.P.: Foi Guarnieri quem me deu. Abriu o livro, copiou...ele queria este tema.

Ele costumava muito dar este tema aos seus alunos?

A.P.: Eu acho que sim. Ele gostava desse tema. Um tema melódico muito rico...coisas que outros

³² A. P. : abreviatura para Almeida Prado.

temas que eu fiz não tem...nem Xangô, nem Aeroplano Jaú, que é muito pobre. Então essa era a idéia para começar a variação.

Guarnieri utilizava estes temas como exercícios...

A.P.: Sim, porque essas variações é um exercício...que ficou melhor que um exercício, virou música! Mas a intenção era como exercício, em forma de variações.

E a idéia de tema com variações, também foi por sugestão do Guarnieri?

A.P.: Era ele que orientava tudo. Enquanto estudei com ele eu obedecia as regras. Até então era meu professor.

Quando foi que você começou a se interessar por composição?

A.P.: Eu já compunha desde os 7 anos. Mas seriamente eu comecei a estudar com 15, com ele. Fiquei um certo tempo, 5 ou 6 anos, depois eu não quis mais estudar com ele, ai fiquei sozinho, autodidata e ao mesmo tempo tendo algumas lições com Gilberto Mendes, que me abriu a cabeça para a música contemporânea. O Guarnieri não abria a cabeça para isso, era contra a vontade dele.

Como você descreveria o momento da sua vida em que compôs a obra?

A.P.: Tantos anos...como lembrar tanta coisa...fazem 46 anos! Eu morava em Santos, tinha aulas semanais com Camargo Guarnieri, e vida de adolescente, com os problemas de adolescente, vivência de adolescente, tudo aquilo que ele vive no dia a dia. Eu também era pianista...tocava Beethoven, Schumann, Mozart...tocava com orquestra, tudo...

Em quanto tempo compôs a obra?

A.P.: Foi em uma semana. Eu sempre escrevi muito rápido tudo. Simplesmente escrevi coisas que eu achava que tinham a ver com o tema, nada de extraordinário.

Além do Guarnieri, quais foram suas principais influências naquela época?

A.P.: Guarnieri e Villa-lobos. Depois em 64 eu escrevi as variações sobre aeroplano jáú e xangô...eu tive influência dos festivais de música nova de Santos...ouvia Boulez, Bartók...Foi então que decidi ficar sozinho. Não mais com Guarnieri. Autodidata em Santos, sem estudar com ninguém...eu dava aulas de piano no conservatório musical de Santos, compunha minha música e tinha alguns encontros informais com Gilberto Mendes, que era uma espécie de aluno do Koellreuter – me mostrava partitura, emprestava discos – Daí eu ganhei um prêmio de um concurso e fui para a Europa. Não foi Guarnieri-Europa, teve um período de cinco anos quando eu fiquei sozinho.

Qual a sua fase atual?

A.P.: Livre. Totalmente livre. É uma fase que eu posso escrever uma música serial se quiser, uma música tonal...eu não devo satisfação para ninguém. Absolutamente livre, acima do bem e do mal. Você não começa assim, você fica assim. Alguns alunos têm influência minha porque é inevitável que se tenha influência do mestre, mas eu não gosto que tenha...

Você tem muitos alunos?

A.P.: Não muitos, só os que eu escolho.

Quais foram as outras obras que foram compostas no período ou simultâneas às Variações Sobre o Tema Nordestino de 1961?

A.P.: Variações Xangô, depois tem dois estudos para piano, o n.1 e n.2, depois variações Aeroplano Jáú, variações para piano e orquestra que foi editada pela Vitale...a relação entre elas é que são do período do Guarnieri. Depois tive cinco peças brasileiras a maneira Guarnieri, algumas canções que já não lembro...e depois a fase que começa sem Guarnieri, começa com uma missa, a capela depois tem outra parte.

Isso já na sua fase autodidata?

A.P.: Sim, autodidata.

Você tem interesse que as Variações sobre Onde Vais Helena sejam editadas?

A.P.: Claro, agora que meu editor na Alemanha faliu...teria interesse...a Vitale só teve interesse no Aeroplano Jaú e no recitativo e fuga, que tiraram as variações que faziam parte, a Vitale tirou...não sei porquê. O que está publicado é recitativo e fuga. Teria que publicar tudo.

Você sabe que proponho uma edição da partitura das Variações Sobre um Tema Nordestino?

A.P.: Maravilha...digitalizada...

Você acha que esta obra merece ser mais tocada?

A.P.: Olha, a obra foi tocada uma vez por mim...depois ficou na gaveta.

Tenho tocado e ela tem feito sucesso...

A.P.: Chegou a hora dela!

Você tem alguma gravação, mesmo que informal?

A.P.: Não, nenhuma...não tem, ela nunca foi tocada!

Como a obra foi pensada estruturalmente?

A.P.: Como uma suíte. Uma suíte brasileira...que tem acalanto, valsa, frevo, modinha...

Como foi definida a ordem das variações?

A.P.: É livre...eu fui fazendo conforme a inspiração, a intuição...eu não planejei nada. Na ordem da inspiração.

Você pensou em contrastes?

A.P.: Não. Ela saiu inteira.

A obra remete a você alguma imagem?

A.P.: Ela é abstrata, não descreve nada...não é como as cartas celestes ou outras obras que descrevem alguma coisa. Ela é uma música pura, que tem elementos folclóricos e da dança...mas não é música descritiva. Ela foi dedicada a uma amiga minha, Maria Lúcia Hauer, que nunca tocou a obra. Casou com um astronauta e sumiu. Nunca mais tive contato com ela. Uma grande pianista.

Que tipo de sonoridade você acha que o pianista deve buscar nessa obra?

A.P.: Aquela que cada variação indica. Uma valsa, o frevo brilhante, acalanto, e essa é a sonoridade que se deve buscar, mantendo o contraste entre uma e outra, que é uma obra muito curta né...são miniaturas.

Sala ampla ou pequena? Que tipo de piano?

A.P.: Acho que ela é uma obra tão pianística que soa bem em qualquer piano. Não é como as cartas celestes que precisa de um piano steinway superpotente. É uma obra simples, melódica, que tem poucos acordes, quase a três vozes. É música pura. Um cristal. Não é uma obra na qual se pode esbarrar e ficar impune...é como se fosse Mozart...não tem como esconder o esbarro, ela aponta...por que é muito simples.

Você indica frequentemente dinâmicas para as linhas intermediárias à melodia, por precaução?

A.P.: É para sobressair à melodia, preocupação em manter a linha...(olhando para a valsa) Essa valsa é uma valsa que eu chamo de valsa-caipira. É que ela não é uma valsa suburbana tipo Mignone. É uma valsa interiorana paulista. Isso é um detalhe que agora eu lembrei...ela tem um q de valsa de coreto, sabe...

Você revisou em 92. Porque decidiu revisar a obra?

A.P.: Porque ela estava escrita a lápis, e estava sumindo o lápis...

E era só essa cópia que você tinha?

A.P.: Só. Ela foi tocada por mim em 97 num recital em Ribeirão Preto que eu dei...já com esta cópia aqui (revisada). Mas não teve sucesso. Nunca havia sido tocada.

Houve mudanças na revisão?

A.P.: Não. A única mudança que teve foi aqui (indicando a última variação)...

Isso não tem na minha partitura...

A.P.: É, não tem...depois você copia.

Que outros compositores você tenha conhecimento compuseram para este mesmo tema?

A.P.: Eu não conheço. Sei que escreveram alguma coisa para coral. O mesmo tema que Guarnieri dava para piano ele dava para escrever para coral, flauta...era geral, talvez alguém tenha feito. Não tenho conhecimento.

E como era o seu relacionamento com Guarnieri como aluno?

A.P.: Era um relacionamento muito bom. Ele incentivava muito, mas a partir de um certo momento eu percebi que algumas coisas que eu queria ele não queria dar pra mim, como a abertura para a música contemporânea...queria fazer música serial. Ele tinha uma mentalidade daquela época, contra isso, depois ele foi usar música serial no final da vida, em outra fase...mas naquela ele achava que iria destruir a base do nacionalismo, que ele queria dar pra mim.

Foi neste momento que você decidiu se desligar?

A.P.: Quando eu compus as variações Aeroplano Jaú para piano e orquestra, eu decidi ir embora.

E tem a ver com esse fato?

A.P.: Tem a ver com a necessidade que eu tinha de experimentar outras coisas, e ele não deixava.

Como era a aula com Guarnieri?

A.P.: Ele passava um tema, eu ia para Santos e em uma semana trazia pronto.

Como foi o caso das variações sobre onde vais Helena...

A.P.: Essa teve pouquíssimas correções...ele gostou muito. Porque as que fiz antes dessa até rasguei. Não eram boas. Essa não foi a primeira que eu fiz...essa é a op.1! Essa é boa, logo depois fiz o Xangô, em duas semanas..tanto que está no disco que a Eudóxia gravou em 1963. Disco só com compositores paulistas. Depois as variações Aeroplano Jaú que ele indicou para publicar...ele mandava na Vitale um pouco, pelo prestígio dele. Então ele pegou a fotocópia, xérox e editaram.

Essa foi então a sua primeira obra editada?

A.P.: Foi. Depois eu tenho uma tocata de 64 para um concurso de piano em Santos, que era tão difícil, era prova de confronto que foi anulado...nenhum candidato conseguiu executar essa peça...ai as variações recitativo e fuga de 68, eu já não estava mais no Brasil...

Até em que ponto Guarnieri interferia no trabalho dos alunos?

A.P.: Ele corrigia coisas mais simples, não mexia na harmonia. Detalhes técnicos. Uma frase que repetia igual ele dizia: aqui faça uma variação.

Nunca tentava mudar a tua concepção?

A.P.: Eu não sei com os outros, mas comigo não. Ele comentou com a Vera, esposa dele, que eu era o único aluno dele que em uma semana trazia uma obra perfeita. Eu não sabia...a pouco tempo ela comentou isso comigo. “Cada aula ele faz uma coisa melhor ainda. Progresso fulminante”. É elogio não que eu faço pra mim. Não é vaidade minha não, é a verdade, Deus me deu este dom.

Foi dito por Guarnieri...

A.P.: Lógico!

E o relacionamento com os teus colegas?

A.P.: Olha, era um relacionamento tão estranho por que eram todos tão mais velhos que eu. Osvaldo era meu professor de harmonia e contraponto...também estudava com Guarnieri. A Lina Pires de Campos, muito mais velha do que eu...Sérgio Vasconcellos. Um colega que eu tinha por certo tempo que não era tão mais velho do que eu era o Marlos Nobre. Mas o Marlos Nobre quando chegou para estudar com o Guarnieri já estava muito mais adiantado que eu...já tinha um concertino para piano e cordas, já tinha um tipo de obra que eu não tinha ainda. Então ele era muito mais adiantado, e logo depois foi estudar com o Ginastera em Buenos Aires...então não tive tanta convivência.

Nunca fazia aulas em grupo?

A.P.: Não. Aliás, o Guarnieri não dava aulas de grupo de composição.

Então não se ouviam as obras dos colegas?

A.P.: Não. Poderia criar ciúmes. A única vez, eu não sei que aluno que foi, trouxe uma variação e ele disse: “puxa, o Almeida Prado já fez 3 ciclos!”...a cara da pessoa: ódio, e eu: a minha nuca ficou doendo! Veja! A mesma coisa que piano...você tem um aluno que toca a Apassionata em uma semana o outro que toca o op.1 em um mês...ele não tem culpa de ser lento e o outro não tem culpa de ser Nelson Freire. Então, cada um no seu fôlego. Por que o fato de eu compor rápido não quer dizer que eu escrevo superficialmente. Agora eu componho mais lento por causa da minha vista. A diabete me deixou a vista um pouco turva...tem que colocar pentagrama grande...é complicado, mas o meu pensamento é rápido, é Mozartiano, não é Beethoveniano, ele flui...se não é assim, brocha! Tem que ter aquele time. O que aconteceu agora é que meu time é lento, é por causa da visão. Mas eu fico aflito, por que já acabei a obra e ainda estou na segunda página. Isso é horrível. Mas não é assim que eu quero dizer assim que eu faço rápido que eu sou melhor que os outros, eu faço rápido porque eu faço rápido!

cada um tem o seu tempo...

A.P.: é o timing dele...

No livro do Flávio Silva sobre Guarnieri você concedeu uma entrevista na qual afirma a trindade Villa-Lobos/Mignone/Guarnieri...você continua afirmando isso?

A.P.: Continuo afirmando...essa é a trindade básica. Depois tem Santoro, Guerra-Peixe...Lorenzo Fernández. Mas essa é a trindade básica, Villa-lobos-Mignone e Guarnieri.

Que tipo de análise você considera indispensável quando vai estudar uma obra?

A.P.: Eu não tenho método de análise. Quer dizer, eu não tenho o que os meus...analisando...fazem com a minhas obras até...coisas de matemática, coisas de...como é que é aquela linha? ...teoria dos conjuntos...acho tudo maravilhoso, mas não é a minha praia. Eu vejo a obra inteira. Essa é a minha maneira de analisar: a obra tem que ser vista inteira. E depois eu vou tirando parte por parte até chegar no âmago. O que é essencial? ...que Beethoven usou nisso, o que que tem a ver com as outras sonatas, por que que ele escolheu a Hammerklavier de mi bemol maior, qual é a outra obra dele neste tom...e começa a fazer analogias, começa a aproximar coisas...temas que lembram as sinfonias, que lembram os quartetos, que...é quase como uma espécie de...penera...e assim também com a minha obra... e aí eu chego a estética daquela alma por blocos, por andares...assim que eu do as minhas aulas de análise. Não tem esse negócio de ficar contando quantas cocheias pra cima e pra baixo, isso eu deixo que façam com a minha obra, eu não penso nisso...não funciona, pra mim não funciona. Pode ser útil mas...principalmente se a obra é atonal, ela não tem tonalidade, então onde você vai encontrar o que? Difícil. Tem que ser zonas...de densidade, zonas de transparência, textura assim, assado...por isso se analisa isso tudo, por um mapa...assim que se analisa Villa-lobos, que é uma desordem genial...agora essa aqui é super tonal, não tem problema nenhum...você pode até analisar a maneira de Schenker...essa pode pq ela é tonal...com pouca coisa de paratonalismo, mas ela é oitenta por cento tonal. É sol menor não é? Ou mi menor...como tá no meio aquela...tatatitata...

Você considera importante este contato entre intérprete e compositor?

A.P.: É sempre importante, imprescindível! A não ser que eu não esteja mais nessa terra. Mas enquanto eu to aqui, não tem ninguém melhor que o próprio compositor pra te dizer algumas coisas que ninguém mais vai te dizer. Porque é o compositor que fez a obra! Não tem outra pessoa mais importante que o próprio compositor! ...tem coisas que você só sabe no contato téti a téti, pessoal.

Então esse contato sempre deve ser mantido?

A.P.: Se possível, se o compositor não estiver morto...ou louco! Agora se o compositor já morreu pode-se fazer uma tese muito bem. Você não faz de Beethoven? Mas aí você tem que recorrer as cartas de Beethoven, o diário de Beethoven, tudo aquilo que não é só o ato de compor...pra ver o perfil do humano dele. Por exemplo, Camargo Guarnieri tem uma correspondência enorme com Mário de Andrade. Importantíssimo ler essa correspondência pra ver qual a influência que o Mário teve na estética de Camargo Guarnieri. Agora ele não está mais aqui nessa terra, mas tem essas cartas. Tem as entrevistas que ele deu, tem coisas que ele fez na rádio cultura, na tv cultura...então você tem que pesquisar. No momento em que o Guarnieri estivesse vivo, e não estivesse gagá com 100 anos, ele era imprescindível. Eu tenho um aluno que fez o mestrado na USP sobre os meus louvores sonoros, que é uma obra mística para piano. E ele está em Paris fazendo uma pós, o seu doutoramento sobre o Rosário, e os corais para piano...todos religiosos...e ele descobriu na biblioteca nacional da França umas...um pacote assim de cartas que eu mandava pra Nádya Boulanger. Eu mandava toda semana uma carta ou duas contando o que eu estava fazendo. Uma espécie de diário que eu mandava pra ela...ela queria demais que eu mandasse pra ela. E ela guardou. Então essas cartas vão ser xerocadas e vai entrar no trabalho dele...eu nem me lembrava mais dessas cartas...são mais de 300 cartas...então o perfil do Almeida Prado em Paris, com os problemas que ele tinha aos 27 anos...e que não é os mesmos que ele tem aos 64. Então é interessantíssimo...e ele já me entrevistou muitas vezes aqui...pessoalmente.

Que conselho você daria a nova geração de pianistas brasileiros, na qual eu me incluo?

A.P.: Conhecer profundamente a música brasileira, concertos...tocar musica brasileira. E sobretudo tocar música contemporânea brasileira e universal. Por que Beethoven, Bach...isso não precisa mandar tocar porque tocam. Isso já é básico...tocar um prelúdio e fuga de Bach...mas tocar uma fuga de Almeida Prado, uma fuga de Guarnieri, ponteios...é uma textura nova...isso é importante...porque se você vai fazer uma gravação de um cd...você tem muito mais chance se você for gravar uma obra minha que o cravo bem temperado que já tem milhões de gravações...ou uma sonata de Beethoven, já tem os maiores pianistas, nem tem mercado pra você...muito mais em a música brasileira, que não é muito gravada. Então por isso é uma coisa que até comercialmente é mais interessante. Mais útil.

E aos novos compositores?

A.P.: Estudar profundamente harmonia tonal, contraponto tradicional, estudar o sistema dodecafônico atonal, que já é uma coisa clássica...o mecanismo serial é importante, estudar a rítmica de Messiaen, e tentar uma linguagem pessoal, que no momento é múltipla. Não existe uma corrente mas vários ângulos...tentar ser a própria pessoa mesmo, sem imitar os outros. É difícil mas tem que tentar...ser a própria pessoa, a personalidade...A busca do seu eu.

Como compositor, que sentimento você procura transmitir para o seu público?

A.P.: Eu escrevo com aquilo que eu quero, eu não sei o que o povo vai querer, nem posso saber...quando você compõe uma obra você não tem domínio sobre ela depois que você acabou. Quando ela vai ser tocada ela já é obra do intérprete, não é mais sua. Ela tem a vida própria, que poderá ser genial ou não, que poderá comunicar ou não. Não tem receita pra isso. Antes tivesse, mas não tem. Ainda bem que não tem.

O que caracteriza para você uma boa interpretação?

A.P.: Eu acho que ela é caracterizada com uma leitura do que está escrito o mais correto possível, seguir as orientações que o compositor pede, tocar com limpeza técnica, com a técnica em dia, não ficar espanando não importa o que, e procurar dentro do que o compositor estabelece, a sua própria visão.

Neste ponto, a entrevista foi interrompida. Almeida Prado demonstrou estar bastante curioso por ouvir a obra ao piano, e dessa forma, por considerar que os dados fornecidos contemplavam o propósito da pesquisa, passei a etapa de execução da obra ao compositor.