

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

PROPOSTA DE PEDALIZAÇÃO EM OBRAS DODECAFÔNICAS E SERIAIS DE
COMPOSITORES DO *GRUPO MÚSICA VIVA* A PARTIR DA OBSERVAÇÃO DE SUAS
TEXTURAS E ARTICULAÇÕES

PATRÍCIA MARINHO MOL

RIO DE JANEIRO, 2016

PROPOSTAS DE PEDALIZAÇÃO EM OBRAS DODECAFÔNICAS E SERIAIS DE
COMPOSITORES DO *GRUPO MÚSICA VIVA* A PARTIR DA OBSERVAÇÃO DE SUAS
TEXTURAS E ARTICULAÇÕES

por

PATRÍCIA MARINHO MOL

Dissertação submetida ao programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob orientação da profa. Ma. Salomea Gandelman

RIO DE JANEIRO, 2016

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Salomea Gandelman pela valiosa orientação e pelas aulas de piano.

Aos membros da banca Lúcia Barrenechea, Carole Gubernikoff e Ernesto Hartmann pelas contribuições.

Aos professores do PPGM pelas aulas e pelo conhecimento adquirido com cada um.

Aos funcionários do PPGM pelo auxílio.

Ao meu esposo Ronal Silveira por me acompanhar e apoiar durante todo o processo, além do amor e carinho.

À minha família pelo apoio.

À minha filha Jasmine pela paciência e compreensão nos momentos de estudo e por fazer meus dias mais alegres.

À minha amiga Maria Teresa Tibau pelas conversas e discussões sobre o tema da dissertação, além do carinho e companheirismo.

Ao Eduardo Seabra pela edição das partituras.

Ao CNPq pela bolsa de estudos concedida.

MOL, Patrícia M. Proposta de Pedalização em Obras Dodecafônicas e Seriais de Compositores do Grupo Música Viva a Partir da Observação de Suas Texturas e Articulações. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

RESUMO

No repertório pianístico entre o fim do séc. XVIII e início do XX, a harmonia foi o principal indicativo para a utilização de pedal – harmonias distintas pedem mudanças de pedal. Já no séc. XX outros critérios passam a ser mais determinantes, visto que as obras começam a fugir do sistema tonal, desestruturando a base harmônica anterior. A textura e a articulação entram então em evidência como critérios para escolha da pedalização. Desse modo, o presente trabalho tomou como proposta utilizar a textura e a articulação como as principais bases para o uso do pedal direito e apresentar indicações de pedalização nas peças: *Música 1941* de Hans-Joachim Koellreutter, *Miniaturas n°1* para piano de César Guerra-Peixe, *Pequena Toccata* de Claudio Santoro e *Epigramas I e V* para piano de Edino Krieger. A escolha de tais obras levou em consideração sua dissociação com a tonalidade e com encadeamentos harmônicos que influenciasssem a pedalização, visto tratarem-se de obras seriais, e a importância dos compositores no *Grupo Música Viva* e no cenário da música brasileira do século XX. Para tanto, foi realizada uma revisão bibliográfica sobre dodecafonismo, textura, articulação e pedal, bem como sobre o grupo Música Viva e seus compositores. A partir dos dados colhidos, de uma breve análise estrutural das peças, de sua execução e das questões levantadas pela autora, foram inseridas sugestões de pedalização nas partituras das obras estudadas.

Palavras-chave: Piano; Pedalização; Pedalização e dodecafonismo; Pedalização e textura; Pedalização e articulação; *Grupo Música Viva*.

MOL, Patrícia M. A Proposal of Pedaling in Dodecaphonic and Serial Works of Composers of the Música Viva Group from observing textures and articulations. 2016. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

ABSTRACT

In the piano repertory between the end of the 18th century and early 20th, the harmony was the principal indicative for the use of the pedal – distinct harmonies ask for changes of pedal. But in the 20th century others criteria become more decisive since the works began to avoid from the tonal system, disrupting the previous harmonic base. The texture and the articulation then, came into evidence as criteria for the choice of pedaling. Thus, this paper discussed the possibility of using the texture and the articulation as principal basis for the use of the right pedal and present pedaling indications in: *Música 1941* from Hans-Joachim Koellreutter, *Miniaturas nº1* for piano from César Guerra-Peixe, *Pequena Toccata* from Claudio Santoro and *Epigramas I and V* for piano from Edino Krieger. The choice of this pieces regard the full decoupling with the tonality and harmonics threads that would influence the pedaling, since it is a serial work, and the importance of the composers in the Brazilian music scene and in the *Música Viva Group*. Therefore, a literature review was made about Twelve tone method, texture, articulation and pedal, as well as about the Música Viva group and the composers. From this collected data, from a brief analysis of the pieces structure, from the execution of the pieces, and the bringing up issues by the author, pedaling suggestions were inserted to the scores of the works in question.

Keywords: Piano; Pedaling; Pedaling and twelve tone composition; Pedaling and texture; Pedaling and articulation; *Música Viva Group*.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	8
LISTA DE TABELAS.....	11
INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 – <i>Grupo Música Viva</i>	
1.1 - Breve histórico.....	16
1.2 - Compositores	18
CAPÍTULO 2 – Fundamentação teórica para a pedalização em obras dodecafônicas e seriais	
2.1 O Dodecafonismo	27
2.2 A Textura.....	30
2.3 A Articulação.....	35
2.4 O Pedal Direito.....	40
2.4.1 Os Tipos de Pedalização.....	45
2.5 Os Pedais Central e Esquerdo.....	49
CAPÍTULO 3 – Propostas de pedalização em obras dodecafônicas e seriais de compositores do <i>Grupo Música Viva</i> a partir da observação de suas texturas e articulações	
3.1 <i>Música 1941</i> (1941) - H. J. Koellreutter.....	52
3.2 <i>Miniaturas n°1</i> (1947) para piano César Guerra-Peixe.....	80
3.3 <i>Pequena Toccata</i> (1942) – Claudio Santoro.....	85
3.4 <i>Epigramas I e V</i> (1947 e 1951) para piano - Edino Krieger.....	93
CONCLUSÃO.....	100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	103

ANEXO 1 – Partitura com indicações de pedalização da <i>Música 1941</i> de Koellreutter.....	107
ANEXO 2 – Partitura com indicações de pedalização das <i>Miniaturas nº 1</i> de Guerra-Peixe.....	119
ANEXO 3 – Partitura com indicações de pedalização da <i>Pequena Toccata</i> de Santoro.....	122
ANEXO 4 – Partitura com indicações de pedal dos <i>Epigramas I e V</i> de Krieger.....	125
ANEXO 5 – Gravações	

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Formas da Série.....	28
Figura 2: Notações para o uso do pedal	43
Figura 3: Notações para o uso do pedal	49
Figura 4: <i>Série base da Música 1941</i> de Hans-Joachin Koellreutter.....	52
Figura 5: <i>Série derivada da Música 1941</i> de Hans-Joachin Koellreutter.....	52
Figura 6: Série incompleta no primeiro movimento da <i>Música 1941</i> de Hans-Joachin Koellreutter	53
Figuras 7: Alteração descendente da classe de altura 0 da série no segundo movimento da <i>Música 1941</i> de Hans-Joachin Koellreutter.....	54
Figuras 8: Mudança na ordem da série no segundo movimento da <i>Música 1941</i> de Hans-Joachin Koellreutter.....	54
Figura 9: Indicações de pedalização na <i>seção A</i> (compassos 1-14.4) do primeiro movimento <i>Tranquilo</i> (colcheia = 78). <i>Música 1941</i> de Hans-Joachin Koellreutter.....	57
Figura 10: Indicações de pedalização na <i>seção B</i> (compassos 14.5-32) do primeiro movimento <i>Tranquilo</i> (colcheia = 78). <i>Música 1941</i> de Hans-Joachin Koellreutter.....	60
Figura 11: Indicações de pedalização na <i>Coda</i> (compassos 33 - 40) do primeiro movimento <i>Tranquilo</i> (colcheia = 78). <i>Música 1941</i> de Hans-Joachin Koellreutter.....	62
Figura 12, <i>Música 1941</i> , Seção A (compassos 1 a 6) do segundo movimento (<i>Muy Expressivo</i>). <i>Música 1941</i> de Hans-Joachin Koellreutter.....	64
Figura 13, <i>Música 1941</i> , Seção A' (compassos 7 a 11) e A'' (compassos 12, com anacruse, a 18) do segundo movimento (<i>Muy Expressivo</i>). <i>Música 1941</i> de Hans-Joachin Koellreutter...	66
Figura 14, <i>Música 1941</i> , Seção A (compassos 1 a 24.2.1) do terceiro movimento (<i>Muy ritmado y destacado</i>). <i>Música 1941</i> de Hans-Joachin Koellreutter.....	68
Figura 15, <i>Música 1941</i> , Seção B (compassos 24.2.2 a 56) do terceiro movimento (<i>Muy ritmado y destacado</i>). <i>Música 1941</i> de Hans-Joachin Koellreutter.....	70
Figura 16, <i>Música 1941</i> , Seção A' (compassos 57 a 89) do terceiro movimento (<i>Muy ritmado y destacado</i>). <i>Música 1941</i> de Hans-Joachin Koellreutter.....	73
Figura 17, <i>Música 1941</i> , seção C (cs 90 a 111) do terceiro movimento (<i>Muy ritmado y destacado</i>). <i>Música 1941</i> de Hans-Joachin Koellreutter.....	76
Figura 18, <i>Música 1941</i> , Seção A'' (compassos 112 a 134.1.1) do terceiro movimento (<i>Muy ritmado y destacado</i>). <i>Música 1941</i> de Hans-Joachin Koellreutter.....	78

Figura 19, <i>Música 1941</i> , Seção A' (compassos 134.1.2 a 137) do terceiro movimento (<i>Muy ritmado y destacado</i>). <i>Música 1941</i> de Hans-Joachim Koellreutter.....	79
Figura 20: Série de 10 sons utilizada nas <i>Miniaturas n°1</i> para piano, de César Guerra-Peixe.....	80
Figura 21: Primeira peça das <i>Miniaturas n° 1</i> para piano, de César Guerra-Peixe.....	81
Figura 22: Segunda peça das <i>Miniaturas n° 1</i> para piano, de César Guerra-Peixe.....	83
Figura 23: Terceira peça das <i>Miniaturas n° 1</i> para piano, de César Guerra-Peixe.....	84
Figura 24: Compasso 3 a 5 da peça n° 1 da <i>Primeira Série de 4 Peças</i> (1942) de Claudio Santoro.....	85
Figura 25: Compasso 1 a 13 da peça n° 3 da <i>Primeira Série de 4 Peças</i> (1942) de Claudio Santoro.....	86
Figura 26: Compasso 8 da peça n° 1 da <i>Primeira Série de 4 Peças</i> (1942) de Claudio Santoro.....	87
Figura 27: Compasso 1 a 3 da peça n° 4 da <i>Primeira Série de 4 Peças</i> (1942) de Claudio Santoro.....	87
Figura 28: Compasso 11 e 12 da peça n° 4 da <i>Primeira Série de 4 Peças</i> (1942) de Claudio Santoro.....	87
Figura 29: Série de doze sons hipotética utilizada na <i>Pequena Toccata</i> (1942).....	88
Figura 30: Compasso 27 a 29 da Seção A da <i>Pequena Toccata</i> (1942) de Claudio Santoro..	90
Figura 31: Compasso 33 e 34 da Seção A da <i>Pequena Toccata</i> (1942) de Claudio Santoro..	90
Figura 32: Compassos 50 a 52 da Seção A da <i>Pequena Toccata</i> (1942) de Claudio Santoro..	90
Figura 33: Compassos 54 a 57 da <i>Coda</i> da <i>Pequena Toccata</i> (1942) de Claudio Santoro.....	91
Figura 34: Compassos 3 e 4 da Seção A da <i>Pequena Toccata</i> (1942) de Claudio Santoro.....	91
Figura 35: Compassos 12 e 13 da Seção A da <i>Pequena Toccata</i> (1942) de Claudio Santoro..	91
Figura 36: Compassos 17 e 18 da Seção A da <i>Pequena Toccata</i> (1942) de Claudio Santoro..	92
Figura 37: Compassos 33 e 34 da Seção A da <i>Pequena Toccata</i> (1942) de Claudio Santoro..	92
Figura 38: Compassos 42 e 43 da Seção A da <i>Pequena Toccata</i> (1942) de Claudio Santoro..	92
Figura 39: Série de doze sons utilizada no <i>Epigrama n° 1</i> (1947).....	94

Figura 40: <i>Epigrama n° 1 (1947)</i> , de Edino Krieger.....	95
Figura 41: Série de doze sons utilizada no <i>Epigrama n° 5 (1951)</i>	96
Figura 42: Seção <i>A</i> do <i>Epigrama n° 5 (1951)</i> , de Edino Krieger.....	97
Figura 43: Seção <i>B</i> do <i>Epigrama n° 5 (1951)</i> , de Edino Krieger.....	98
Figura 44: Seção <i>A'</i> do <i>Epigrama n° 5 (1951)</i> , de Edino Krieger.....	99

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Designações para o uso pedal direito.....	44
Tabela 2: Designações para a retirada do pedal direito.....	44
Tabela 3: Designações para o uso do pedal central	50
Tabela 4: Designações para o uso do pedal esquerdo.....	50
Tabela 5: Designações para a retirada do pedal esquerdo.....	51
Tabela 6: Designações para o uso concomitante do pedal esquerdo e direito.....	51

INTRODUÇÃO

Em 1700, Bartolomeu Cristofori (1655-1731) inventou o primeiro piano, o “*arpi cimbalo del piano forte*” (CHVETS, 2010, p.9). Embora não tenha criado o pedal, possibilitou, em dois de seus pianos (construídos em 1722 e 1726), o deslocamento manual do teclado, de forma que os martelos percuissem em apenas uma de duas cordas para cada nota. A partir de então, vários outros construtores de piano começaram a incorporar comandos manuais com diversas funções, como deslocar o teclado e levantar os abafadores, separando os comandos das cordas graves das agudas. Em 1771 surge o primeiro *Fortepiano*; “Americus Backers (-1778), construtor de pianos ingleses, exibiu em Londres um *Fortepiano*, o antecessor do piano de cauda moderno” (CHVETS, 2010, p.9). Esse piano possuía dois pedais situados nas pernas frontais. O esquerdo obtinha o efeito de *una corda* e o direito levantava todos os abafadores, tornando desnecessário, portanto, o uso dos comandos manuais.

Depois de tantas mudanças nos pianos no século XVIII e começo do XIX – alavancas manuais, nos joelhos, pedais de todos os tipos de efeito – em meados do século XIX chega-se à padronização do pedal direito influenciada, inclusive, pelos paradigmas de construção definidos pela revolução industrial, permitindo assim a construção em larga escala de instrumentos musicais (ROWLAND, 1993, p.23).

No repertório do século XIX ao início do XX, no idioma tonal, a harmonia foi uma dimensão relevante para a utilização do pedal direito – mudanças harmônicas, via de regra, eram (e ainda são) acompanhadas de mudanças de pedal. Já no séc. XX, uma vez que as obras vão se afastando do tonalismo e as bases harmônicas consagradas se desestruturam, as regras para o uso do pedal passam a se apoiar em novas bases.

Indaga-se então: quais aspectos da composição musical podem orientar a escuta do pianista no que tange à pedalização, em contexto da música atonal, em particular a serial e

dodecafônica? Considerando a importância dos fatores melódico e contrapontístico na composição serial e dodecafônica, neste trabalho, tomamos as articulações e texturas como critérios para decidir quando, onde e como empregar o pedal direito em peças compostas a partir de séries, de modo a auxiliar a clareza das vozes, sem excesso de ressonâncias, diferente da pedalização utilizada em obras do período Romântico.¹

Para isso, escolhemos quatro peças para estudo e execução: *Música 1941* (1941) de Hans- Joachin Koellreutter, *Pequena Toccata* (1942) de Claudio Santoro, *Miniaturas nº1* para piano (1947) de César Guerra-Peixe e *Epigramas I* (1947) e *V* (1951) para piano de Edino Krieger. A escolha levou em consideração a importância desses compositores no cenário da música brasileira e sua atuação no *Grupo Música Viva*, fundado por Koellreutter e em atividade entre 1939 e 1951.

A produção acadêmica sobre o *Grupo Música Viva* geralmente trata de assuntos musicológicos, deixando questões interpretativas relativas à performance de obras de seus integrantes fora de foco. Apesar de significativa, a produção pianística do *Grupo* é pouco executada, e, por isso, bem pouco conhecida ou mesmo desconhecida. Um dos motivos desse desconhecimento pode ser o de que alguns dos próprios integrantes do grupo, a partir da década de 1950, rejeitaram suas próprias obras.

Inicialmente, este trabalho se desenvolveu a partir da leitura e execução das obras escolhidas, fase em que, concomitantemente, começaram os esforços de memorização (dificultada pela ausência de estruturas melódicas e harmônicas tonais e a falta de familiaridade com o repertório serial), o estudo relativo à condução do fraseado (com atenção às pausas, pois, dependendo de como são interpretadas podem fragmentar o discurso), à fluência na realização de variações da métrica e de ritmos assimétricos, à articulação de um movimento (ou pequena peça) com o (a) seguinte, à realização das articulações (indicadas ou

¹ Vale ressaltar que esses aspectos também influenciam a pedalização do repertório dos séculos XVIII e XIX, porém, nem sempre são tratados em primeiro plano.

não) e à escolha do momento e do tipo de pedalização a ser empregado. Tal dificuldade expõe a necessidade da iniciação ao repertório moderno/contemporâneo com peças de nível básico/intermediário, mesmo quando o pianista já está em nível avançado na execução de repertório de outros períodos. Ingrid Barancoski explicita essa situação em seu artigo *A literatura pianística do século XX para o ensino do piano nos níveis básico e intermediário* (2004) e discorre sobre a importância do estudo do repertório moderno básico/intermediário ao longo de toda a formação musical/pianística do aluno:

“Imaginemos que, ao receber um novo aluno de piano de nível avançado, constatamos que ele/ela nunca tenha estudado uma peça de Bach. É indescritível o empenho que esta situação exigiria por parte de aluno e professor para reparar tamanha falta. Provavelmente, o aluno teria que começar com peças de nível intermediário ou mesmo básico (como o Caderno de Anna Magdalena, Prelúdios e Fughettas, Invenções a duas vozes) para compreender os elementos característicos do estilo (tempo, articulações, textura, ornamentos) e, assim, adquirir familiaridade com a linguagem. (...) No nosso dia-a-dia, nos deparamos frequentemente com alunos que, de maneira semelhante, têm pouco contato com o repertório pianístico do século XX até atingirem um nível avançado de estudo; o paralelo com o nosso exemplo hipotético pode explicar as dificuldades acentuadas que o aluno, muitas vezes, encontra para, no seu primeiro contato com esta linguagem, abordar uma obra contemporânea complexa.” (BARANCOSKI, 2004, p. 89).

Após as primeiras tentativas de uso do pedal nas peças escolhidas, ficou evidente que, para decidir onde e como emprega-lo, seria preciso estudar a textura, a articulação, a dinâmica, o timbre, a relação entre esses elementos, e os tipos de pedalização e suas funções, estudo a partir do qual foram, então, sugeridas as indicações de pedal que constam nas partituras anexadas à dissertação.

Para a contextualização histórica das obras selecionadas, foram utilizados como principais referenciais bibliográficos os autores: Carlos Kater (2001), José Maria Neves (2008) e Ana Cláudia de Assis (2014). Para subsidiar o estudo de questões estruturais das referidas peças e orientar o emprego do pedal, foram utilizados os autores Anton Webern (1984), Wallace Berry (1987), Stefan Kostka (1990), Leon Dalin (1992), Hermann Keller (1973), Nikolaus Harnoncourt (1988), Sandra Rosenblum (1991), Antônio Sá Pereira (1954),

Karl Ulrich Schnabell (1954), Heinrich Gebhard (1963), Heitor Alimonda (1967) e Joseph Banowetz (1985).

Esta dissertação consta de três capítulos: o primeiro consiste em uma breve abordagem histórica do *Grupo Música Viva*, bem como de uma sucinta biografia de seus compositores e de sua produção enquanto membros do *Grupo*, com particular atenção para suas obras para piano. O segundo consta de uma revisão bibliográfica sobre as questões que permeiam o trabalho: o dodecafonismo; a textura (definição e aspectos qualitativos e quantitativos); a articulação (definição, tipos, sinalizações, inflexões e consequências para o fraseado); e pedal (seu funcionamento, tipos, efeitos e notações). No terceiro capítulo são apresentadas considerações sobre as peças - história, forma, séries a partir das quais foram compostas, texturas, articulações e dinâmicas - que orientaram sua pedalização e performance. Não só as análises, mas sobretudo uma escuta atenta, sensível e crítica guiaram as opções assumidas em relação à pedalização. Por fim, como decorrência, foram sugeridas as indicações de pedal em cada peça, exibidas na íntegra nos anexos.

CAPÍTULO I

Grupo Música Viva

1.1 Breve Histórico

O uso da técnica dodecafônica no Brasil teve início com o flautista, regente e compositor de origem alemã Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Antes de sua chegada ao país, os compositores brasileiros, até então imersos em um ambiente musical nacionalista, desconheciam essa técnica (KATER, 2001, p.15). Discípulo de Hermann Scherchen (1891-1866), Koellreutter foi um grande divulgador da Música Nova, primeiramente na Alemanha, com a criação do “*Arbeitskreis für Neue Musik* (“Círculo de Música Nova”)” (KATER, 2001, p.41), e, posteriormente no Brasil, com o *Grupo Música Viva*, atuante na cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1939 e 1951.

De acordo com José Maria Neves,

Foi em 1939 que Koellreutter e um pequeno grupo de músicos jovens interessados em seguir de perto o movimento musical contemporâneo criaram o *grupo Música Viva*, que logo se transformaria na mais viva célula de renovação musical do país, contribuindo, de maneira eficaz, para a revisão dos problemas relacionados ao ensino da música (e especialmente da composição), à atividade musical de grupo (incentivo à formação de conjuntos de câmara) e à organização de concertos. (NEVES, 2008, p.137)

Faziam parte desse pequeno grupo que Neves cita, os músicos Egídio de Castro e Silva, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Brasília Itiberê, Frutuoso Viana, Luiz Cosme e Octávio Bevilacqua. Posteriormente outros músicos nele ingressaram. O primeiro compositor a aderir ao grupo foi Claudio Santoro (1919-1989), logo seguido por César Guerra-Peixe (1914-1993). Ambos se tornariam grandes nomes do *Grupo Música Viva*, assim como Eunice Katunda (1915-1990) e Edino Krieger (n. 1928) (ASSIS, 2014, p.28).

O *Grupo* teve grande importância na renovação da linguagem musical brasileira, pois a adoção da técnica dodecafônica, introduzida e ensinada por Koellreutter, rompeu com o pensamento romântico e a temática sentimental então vigentes, transformando seu caráter

emotivo em racional (NEVES, 2008, p.134). Como escreve Ana Cláudia de Assis, “Para os músicos brasileiros, a adoção da técnica dodecafônica, símbolo de vanguarda musical europeia, representava a ruptura com uma tradição musical consolidada pela escola de composição nacionalista...” (ASSIS, 2014, p.88).

Mas o objetivo do *Música Viva* não se reduzia apenas ao ensino de uma nova técnica composicional e à introdução de uma nova estética: possuía também um propósito visava também divulgar não só a nova música que estava sendo composta no Brasil e na Europa, mas também obras desconhecidas de períodos anteriores ao Romantismo. Além de intensa participação cultural com realização de concertos, audições experimentais e programas de rádio, o *Grupo Música Viva* editou revistas e boletins,. No primeiro *Boletim Música Viva*, publicado em maio de 1940, os integrantes descreviam as iniciativas que seriam tomadas para a divulgação da “boa música” (na perspectiva do grupo), tanto as de estética vanguardistas quanto as nacionalistas (RAMOS, 2011, p.60).

Com a divulgação de três manifestos, em 1944, 1945 e 1946, respectivamente, o *Grupo Música Viva* expôs suas principais concepções estético-ideológicas. O *Manifesto 1946*, o mais completo, segundo José Maria Neves, desenvolveu-se basicamente sobre cinco pontos: “1) a música como produto da vida social; 2) a música como expressão de uma cultura e de uma época; 3) a necessidade de se educar para a nova música; 4) a concepção utilitária da arte; e 5) a postura revolucionária essencial” (NEVES, 2008, p.144). Esses pontos básicos citados por Neves evidenciam claramente o propósito político do grupo em que alguns integrantes, como Claudio Santoro e Guerra-Peixe, foram membros do Partido Comunista Brasileiro. Ainda dentro dessas concepções gerais, é evidente que o problema do nacionalismo como tendência dominante tenha sido abordado; como escrito no próprio manifesto, o grupo admitia “...o nacionalismo substancial como estágio na evolução artística de um povo”, porém criticava o nacionalismo vigente, tratando-o como “falso nacionalismo”,

explicado como “aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individuais que separam os homens, originando forças disruptivas” (in KATER, 2001, p.65). Assim sendo, o nacionalismo substancial (citado acima) deveria ser visto como elemento socializador, que contribuiria para a universalização e humanização de um povo, e não apenas para a criação de um sentimento ufanista que exaltasse forças disruptivas, como subentendido no nacionalismo vigente.

Com escreve Robervaldo Rosa, “O *Grupo Música Viva* explicou suas principais concepções de caráter estético-ideológico, como o combate à arte acadêmica, crença na música como produto da vida social, visão utilitária da arte e confiança na força do ser humano e na música nova” (ROSA, 2001, p.20). Esse novo posicionamento ideológico de engajamento descrito no *manifesto 1946* contradiz o elitismo do *Manifesto 1944*, cuja pretensão era a transformação da nova música na música do futuro. A ideologia política de engajamento do *Manifesto 1946* foi o principal fator que, posteriormente, levou compositores mais representativos do grupo a pesquisar o folclore brasileiro, a conhecer suas estruturas básicas, a buscar uma aproximação com o público e a inserirem-se no nacionalismo, porém já em um outro estágio de conhecimento, conseqüentemente abandonando o *Grupo Música Viva*, o serialismo e a técnica dodecafônica.

1.2 Compositores

Hans-Joachim Koellreutter nasceu na cidade de Freiburg, Alemanha, no dia 2 de setembro de 1915 e faleceu no dia 13 de setembro de 2005, em São Paulo. Em Berlim, iniciou os cursos de flauta, composição e direção de coro na “*Staaliche Akademische Hochschule für Musik*” (KATER, 2001, p.178). Em 1935, fundou, junto com Dietrich Erdmann, Ulrich Sommerlatte e Erich Thabe, o “*Arbeitskreis fuer Neue Musik (Circulo de Música Nova)*”

(KATER, 2001, p.178), visando, além do estudo da música de seu tempo, uma reação contra a política nazista. Em consequência, foi expulso daquela instituição concluindo seus estudos no *Conservatoire de Musique*, de Genebra (KATER, 2001, p.178). Koellreutter também estudou regência orquestral com Hermann Scherchen, grande defensor da música nova, de quem se tornou discípulo.

Entre os anos de 1936 e 1937 fez *tournées* artísticas em vários países da Europa e, após uma delas pela América do Sul, Koellreutter decide radicar-se definitivamente no Brasil, chegando ao Rio de Janeiro no dia 16 de novembro de 1937, a bordo do navio *Augustus*. Conforme escreve José Maria Neves,

Essa data representa, na história da música brasileira, o início de um movimento de renovação que está na origem de praticamente todas as manifestações da boa música no país, pois Koellreutter seria não apenas o compositor e o intérprete que abandonou a Alemanha em crise e buscou um pouso tranquilo, mas também o organizador dinâmico dos movimentos de renovação e o líder absoluto da nova geração de compositores brasileiros, que poderiam, assim, libertar-se da orientação unilateral e exclusiva do nacionalismo. (NEVES, 2008, p.129)

No ano seguinte, começou a frequentar a loja *Pingüim*, na Rua do Ouvidor, junto com Luiz Heitor C. de Azevedo, Octávio Bevilacqua, Andrade Muricy, Brasília Itiberê, Luís Cosme, Egydio de Castro e Silva, entre outros. Desses encontros resultou a criação do *Movimento Música Viva*, depois *Grupo Música Viva*.

Os primeiros anos de Koellreutter no Brasil não foram nada fáceis e, para agravar a situação, em 1942, foi acusado de ser nazista, permanecendo detido por aproximadamente quinze dias e, em “internação política” na “Imigração”, por três meses (ROSA, 2001, p.22). Chegou a trabalhar como vendedor, limpador de janelas e na impressão de partituras para a casa Arthur Napoleão, emprego que lhe causou um grave problema de saúde devido à intoxicação provocada por placas de chumbo aquecidas utilizadas na impressão das partituras. Theodor Heuberger, figura central da Pró-Arte Sociedade de Concertos, providenciou recursos financeiros para Koellreutter se recuperar em Itatiaia, onde permaneceu por três meses, período em que aprofundou seus estudos sobre a linguagem, os códigos e as

especificidades da técnica dodecafônica nas obras de Schoenberg e Webern, e criou sua primeira peça mais longa para piano (as anteriores eram miniaturas), a obra dodecafônica *Música 1941* (ROSA, 2001, p. 23).

Koellreutter passou vinte e cinco anos de trabalho árduo e frutífero no Brasil, anos que foram suficientes para transformar a história da música brasileira. Como afirma José Maria Neves, “foi o visionário que pretendeu colocar a música brasileira em pé de igualdade com a música internacional, o apóstolo que teve a ilusão de poder converter ao novo credo os adeptos da tradição e do academismo.” (NEVES, 2008, p.136). Fundou, com a Pro-Arte Sociedade de Concertos, o primeiro Curso Internacional de Férias em Teresópolis (1950), a Escola Livre de Música de São Paulo (1952) e os Seminários Internacionais de Música na Bahia (1954), os quais deram origem ao núcleo permanente de Música Experimental e posteriormente à Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Koellreutter compôs poucas obras para piano solo, apenas duas, entre 1939 e 1951: a *Sonata 1939* e a *Música 1941*. Para outros instrumentos compôs várias obras durante esse período, como: *Música 1940* para orquestra, *Variações 1941* para quarteto de cordas, *Música 1942* para violino solo, *Música 1942* para orquestra, *Quarteto de Cordas*, *Sinfonia de Câmara 1947*, *Música de Câmara 1948* e *Música Concertante*, dentre outras (NEVES, 2008, p. 134)

Claudio Santoro, primeiro compositor a aderir ao *Grupo Música Viva*, nasceu no dia 23 de Novembro de 1919 em Manaus, Amazonas, e faleceu no dia 27 de Março de 1989, em Brasília. Iniciou seus estudos de música com o violino, aos 11 anos de idade, com o professor chileno Avelino Telmo ou “Tello” (MARIZ, 1994, p.15). Em 1933 recebeu bolsa de estudo do governo do Estado do Amazonas para estudar no Rio de Janeiro. Após concluir o curso de violino no Conservatório Brasileiro de Música em 1937, no Rio de Janeiro, então Distrito Federal, foi contratado como professor adjunto de violino e harmonia superior do próprio Conservatório (MARIZ, 1994, p. 57-58).

Ao transferir-se para o Rio de Janeiro, o primeiro interesse de Claudio Santoro foi o de fazer uma carreira de violinista concertista. Não obstante, aos poucos foi se interessando pela composição e, por volta de 1938, já estava completamente decidido a empenhar-se nela. Em sua primeira obra de maior importância, a *1ª Sinfonia* para duas orquestras e cordas, deixa claro que o caminho a seguir será o da atonalidade e, após o encontro com Koellreutter, adota o dodecafonismo. Segundo José Maria Neves, “A concepção livremente atonal e a estruturação sobre base polifônica são os pontos característicos do primeiro movimento dessa obra, iniciada em 1939, e que seria seguido de um segundo movimento organizado dentro da técnica dodecafônica” (NEVES, 2008, p.149).

Foi em 1940 que Claudio Santoro conheceu a técnica dodecafônica, ao ter aulas de contraponto e estética musical com Koellreutter; uniu-se em seguida ao *Grupo Música Viva*, vindo a tornar-se um dos maiores expoentes da música brasileira. Como integrante do grupo, Santoro adota assumidamente a nova técnica, sendo sua obra “feita de rico pensamento polifônico construído sobre estruturas harmônicas ásperas, que fogem intencionalmente a toda exteriorização sentimental e recusam qualquer ligação direta com a temática melódica ou rítmica da música folclórica brasileira.” (NEVES, 2008, p.150). Pouco a pouco, até por razões ideológicas, Santoro começa a sentir necessidade de maior aproximação com o público, o que resultou em importantes mudanças estéticas em suas obras, em que a subjetividade poética e lírica retornam com frequência. Dessa forma, o processo gradativo de mudanças levou o compositor ao abandono do *Grupo Música Viva*, em 1948, e consequente adesão à ideia do nacionalismo (ROSA, 2001, p. 25).

As peças para piano de Claudio Santoro escritas até 1950, de modo geral, foram compostas sob medida para pianistas em formação, embora com algumas peças que exigem virtuosidade - como a Sonata nº1, por exemplo (ABREU e GUEDES, 1992, p. 257). Durante sua participação no grupo, compôs uma vasta gama de obras para piano, das quais podemos

citar: *Sonata 1942, Pequena toccata, 4 pequenas invenções a duas vozes, 1ª série de 4 peças (Lento, Lento, Vivo grotesco e Moderato), Sonata nº1, Sonatina infantil, 2ª série de 6 peças (Lento, Expressivo, Allegro – Lento – Allegro, Muito lento, Lento – Allegro e andante – presto), 1ª série de 4 prelúdios*, obras que, com exceção da Sonata nº1, como já observado, ainda não exigem do pianista um alto grau de domínio do instrumento, diferente do que se observa em peças posteriores a 1950 – *Frevo (1953), Sonatas nº3 (1955), 4 (1957) e 5 (1988), Estudos nº1 (1959) e 2 (1960), Balada (1976), Toccata (versão 1984)*, entre outras – cuja execução demanda do performer recursos técnicos mais avançados (GANDELMAN, 1997, ps. 269 -284).

Para outros instrumentos, entre 1940 e 1949, compôs: *1ª Sinfonia* para duas orquestras e cordas, *Sonata para Violino Solo, Primeira Sonata para Violino e Piano, Quinteto de Sopros, Sonata para Violoncelo e Piano, Adágio para cordas, Sonatinas à 3 para flauta, 4 Epigramas para flauta, 3 peças para clarinete solo, 3 Pequenos divertimentos, 1º quarteto de cordas, Sonatina para Oboé e Piano, 2ª Sinfonia*, dentre outras (NEVES, 2008, p. 150 - 151).

César Guerra-Peixe nasceu no dia 18 de março de 1914 em Petrópolis e faleceu no dia 26 de novembro de 1993, no Rio de Janeiro. Iniciou os estudos de música aos nove anos, na Escola de Música Santa Cecília, em sua cidade natal, Petrópolis, onde estudou violino, piano (por pouco tempo), teoria e solfejo. Aos dezesseis anos, nessa mesma escola, assumiu o cargo de professor de violino, substituindo o violinista tcheco Geo Omatch, que retornou para a Europa. Após alguns anos de viagens semanais à cidade do Rio de Janeiro, onde fazia o curso de violino no antigo Instituto Nacional de Música (hoje Escola de Música da UFRJ), fixou residência nessa cidade, ao terminar o curso, em 1943. Também em 1943 concluiu a graduação em composição no Conservatório Brasileiro de Música e, no ano seguinte, passou a frequentar a classe do compositor H. J. Koellreutter, aderindo imediatamente ao *Grupo*

Música Viva (ASSIS, 2014, p. 106). Até então, o estilo composicional do compositor ligava-se ao nacionalismo, à estética neoclássica e, decorrente de suas atividades profissionais como instrumentista e arranjador de orquestra de música popular, à música popular brasileira (NEVES, 2008, p.153-154). As aulas de composição com Koellreutter influenciaram drasticamente sua linguagem musical. Como afirma José Maria Neves, “em pouco tempo, ele dominava a nova técnica, usava-a com total espontaneidade e fazia-se o representante máximo da nova escola e o seu defensor mais ardente.” (NEVES, 2008, p.154).

Inicialmente, Guerra-Peixe adere à composição de doze sons e rejeita qualquer tendência à sentimentalidade e à facilidade de compreensão. No entanto, devido ao clima de contestação, sentiu necessidade de maior aproximação com o público (assim como Santoro), passando a incluir ritmos e melodias de vaga feição nacional em suas composições. Como escreve Antônio Guerreiro, “como reação à alegada falta de unidade formal oriunda do processo de composição com os doze sons, o compositor procurou uma vertente nacional na ânsia de comunicar mais, tornando mais acessível aos ouvintes da época aquilo que compunha.” (GUERREIRO, 1996, p. 20). Neves ainda escreve:

Ao abandonar gradativamente o rigor da técnica schoenberguiana e agregar à sua linguagem musical mais e mais elementos da tradição brasileira, esse compositor buscava coerência entre seu posicionamento ideológico (...) e a obra que ele criava para contribuir na luta pela promoção de seu povo. (NEVES, 2008, p.156)

Dessa forma, o compositor se distancia gradativamente do dodecafonismo e, em 2 de Abril de 1949, conclui sua última peça composta nessa técnica, a trilogia de *Prelúdios*, iniciando, a partir de Junho do mesmo ano, sua fase nacionalista, “... que foi definitiva até o final de seus dias” (GUERREIRO, 1996, p. 26).

A produção musical de Guerra-Peixe foi bastante variada, com obras para orquestra, conjuntos camerísticos com formações diversas, e para instrumentos solistas, a maioria delas dedicada ao piano. Para o compositor, no seu período dodecafônico, os anos de 1947 e 1949 foram os mais produtivos com relação a obras para piano. No entanto, o ponto culminante de

sua produção no período foi em 1950, com a *Sonata n°1*, já em idioma tonal-modalizado, a qual, segundo Maria Abreu e Zuleika Rosa Guedes, “coloca-se entre os melhores momentos da música pianística brasileira.”² (ABREU e GUEDES, 1992, p.248). Sobre sua escrita pianística, Abreu e Guedes ainda escrevem que:

[testemunharam] o desdobrar-se de um compositor que a princípio não sabe bem o que fazer além de brincar com os fogos de artifícios de oitavas, arpejos e acordes e que gradativamente vai se afinando com suas ideias musicais, distendendo-as ao máximo de sua possibilidade temática. (ABREU e GUEDES, 1992, p. 248)

Das obras para piano compostas durante a permanência do compositor no *Grupo Música Viva* podemos citar: *Quatro bagatelas*, *Quatro peças breves*, *Música n°1*, *Dez bagatelas*, *Peça para dois minutos*, *Miniaturas*, *Música n°2* e *Prelúdios* (ABREU e GUEDES, 1992, p. 246). Do período pós 1950, muito profícuo quanto à criação de obras para piano de diferentes níveis de dificuldade, destacamos, entre outras, as *Suites n°2*, *Nordestina*, e *3*, *Paulista* (ambas de 1954), a *Sonata n°2* (1967), os (10) *Prelúdios Tropicais* (1979, 1980 e 1988) e as *VI Minúsculas* (1981), conjunto de seis pequenas suítes, cada uma, por sua vez, também formada por três pequenas peças (GANDELMAN,1997, ps.75-85). Da produção musical para outros instrumentos da fase dodecafônica podemos citar: *Andante* para cordas, *Sonatina para Flauta e Clarinete*, *Sonata para Flauta e Clarinete*, *Música para Violino e Piano*, duas *Peças para Fagote e Piano*, *Noneto*, *Quarteto Misto*, *Trio de Cordas 1945*, *Duo para Violino e Viola*, *Marcha Fúnebre e Scherzetto* para pequena orquestra, *Sinfonia n°1* para pequena orquestra, *Trio 1945*, dentre outras (NEVES, 2008).

Edino Krieger nasceu em 17 de março de 1928, na cidade de Brusque, Santa Catarina. Aos 7 anos começou a estudar violino com o pai, Aldo Krieger, músico e fundador do conservatório local (ABREU e GUEDES, 1992, p.266). Ainda criança já realizava concertos, mostrando grandes qualidades musicais, qualidades que posteriormente lhe

² Do período até 1950, período tratado no livro *O Piano na Música Brasileira* (ABREU e GUEDES, 1992)

proporcionaram uma bolsa de estudos, dada pelo governo do Estado de Santa Catarina, para estudar no Rio de Janeiro.

Em suas primeiras composições, Krieger, tendia a um estilo romântico, com toques impressionistas. Em 1944 iniciou os estudos de harmonia, contraponto, fuga e composição com o professor Koellreutter, no Conservatório Brasileiro de Música, e no ano seguinte conquistou o prêmio *Música Viva*, com seu Trio *Música 1945*, para oboé, clarineta e fagote, aderindo em seguida ao *Grupo Música Viva*. A partir de então, inicia sua fase dodecafônica (SANTOS, 2013, p.6). Em 1948 venceu o concurso para Jovens Compositores da América Latina, apresentando as obras: trio *Música 1945*, *Peça Lenta* (1946), *Quarteto Prévio* (1947) e *Movimentos Mistos* (1947), “obtendo como primeiro prêmio uma temporada de estudos nos Estados Unidos entre 1948 e 1949 quando estudou com Aaron Copland e Darius Milhaud na *Berkshire Music Center* de Massachusetts e, logo depois, com Peter Menin na *Julliard School of Music*.” (SANTOS, 2013, p.6).

Edino Krieger, assim como seus companheiros do *Grupo Música Viva*, abandonou aos poucos a técnica dodecafônica, aproximando-se da estética neoclássica-nacionalista. Porém essa mudança somente ocorreu em 1952, após a dissolução do *Grupo*, ocorrida em 1951.

A produção pianística de Edino Krieger, embora não muito extensa, ocupa posição de relevo no conjunto de sua obra. A maior parte dessa produção concentra-se em sua fase neoclássica-nacionalista, durante a qual o compositor utiliza formas típicas do período Barroco e Clássico, além de gêneros da música brasileira urbana (WELLINGTON, 2013, p. 9). Das obras para piano de sua fase dodecafônica podemos citar: *Peças para piano*, *Cinco epigramas*, *Três miniaturas* e *música 1952* (GANDELMAN e BARANCOVSKY, 1999, p.27). Do período pós 1952, destacamos *Sonata n°1* (1954), *n°2* (1956), *Prelúdio (cantinela) e Fuga (marcha-rancho)* (1954), *3 invenções a duas vozes* (1955), *Choro Manhoso* (1956), *Estudo seresteiro* (1956) e *Sonatina* (1957) (GANDELMAN, 1997, p. 107-112). Entre as

obras mais importantes compostas durante sua permanência no *Grupo* para outros instrumentos podemos citar: o *Trio 1945*, *Quarteto* em dois movimentos, *Miniaturas para Flauta e Piano*, *Sonatina para Flauta e Piano*, *Peça lenta* para flauta, violino, viola e violoncelo, *Trio de cordas*, *Movimentos Mistos*, *Fantasia*, *Música de câmara* para flauta, trompete, violino e tímpanos, dentre outras (NEVES, 2008).

O desejo dos compositores do *Grupo Música Viva* de tornar suas músicas mais acessíveis ao público fez com que lançassem um novo olhar sobre o nacionalismo, não necessariamente um retorno, mas uma transformação em que o domínio técnico aprimorado foi, entre outros fatores, um grande diferencial. A experiência alcançada com Koellreutter e na participação no *grupo Música Viva* foi significativa para suas formações intelectual e composicional.

CAPÍTULO 2

Fundamentação teórica para a pedalização em obras dodecafônicas e seriais

2.1 O Dodecafonismo

A música ocidental passou por várias mudanças idiomáticas ao longo do tempo. O tonalismo pode ser caracterizado pela hierarquização das notas da escala, ou seja, algumas possuem funções mais importantes que outras. No sistema tonal, em princípio, as modulações possuem estabilidade e resoluções claras – modula-se para a dominante e se permanece por uma seção inteira neste novo centro tonal, por exemplo. A partir dos meados do século XIX as modulações se intensificam e as resoluções passam, aos poucos, a serem abstraídas. A possibilidade de modulação e de acréscimo de notas de tensão (estranhas ao acorde) evidencia, desde o início, que o sistema tonal caminhava, paulatinamente, em direção à sua desintegração, pois o uso contínuo desses recursos acabaria por enfraquecer o centro tonal e a hierarquia entre os graus, como mostra o cromatismo da música de Richard Wagner (1813-1883).

Por fim, no final do século XIX e início do XX, o sistema tonal é amplamente expandido pelo intenso uso de cromatismo, modulações sem volta à tonalidade inicial e politonalismo. Paul Griffiths escreve que

Assim é que, às vésperas da Primeira Guerra Mundial, compositores de formação completamente diferente, tendo à frente Debussy, Schoenberg, Stravinsky e Webern, promoviam as mais rápidas e profundas mudanças jamais vistas na música ocidental. Em poucos anos os princípios estabelecidos de tonalidade, direcionamento e equilíbrio formal, continuidade temática, estabilidade rítmica e homogeneidade orquestral haviam sido questionados, às vezes todos de uma vez, como nas Cinco Peças Orquestrais de Webern. Tudo parecia indicar que a música nunca mais poderia ser a mesma; e no entanto o maior empenho dos compositores nos trinta anos subsequentes seria demonstrar exatamente que isto era possível. (GRIFFITHS, 1987, p.48)

As mudanças no sistema tonal o expandiram de tal modo que alguns compositores começam a descartar de vez a tonalidade. Um importante representante do idioma atonal que surgia foi Arnold Schoenberg (1874-1889). Entretanto, Schoenberg sentiu necessidade de um sistema que organizasse essa nova linguagem. Segundo Henry Barraud:

Schoenberg, então, durante os vinte e cinco primeiros anos de sua produção musical, progride lentamente, através de obras em que proliferam tendências anárquicas, em direção a uma organização autoritária própria a canalizá-las e torna-las mais fecundadas. Ele sabe qual é seu objetivo e o definirá assim: “Atingir a unidade e a firmeza formal sem se servir da tonalidade... empregar um outro meio de ligação formal, com força suficiente para reduzir os acontecimentos musicais ao mesmo denominador”. (BARRAUD, 1975, p.85)

Assim, Schoenberg cria a técnica dodecafônica que utiliza as doze notas da escala cromática, mas subordinadas a novas regras de organização. Para tanto, foram necessárias intensas pesquisas no que tange à harmonia, escrita polifônica, forma e timbre. Como afirma Anton Webern, “...não foi uma questão de alguém dizer: ‘E como seria se compuséssemos sem tonalidade?’ Houve prolongada e cuidadosa reflexão e descobertas intuitivas. Os clichês simplesmente não foram utilizados. O caminho cromático, quer dizer, aquele por onde se encaminha por meios tons, havia começado” (WEBERN, 1984, p.118). De acordo com esse novo sistema, a hierarquia entre os graus se extingue, bem como a dicotomia consonância-dissonância. Webern também escreve: “Um estado de ‘tonalidade suspensa’ tinha sido criado. Ao final, o ouvido não teve mais necessidade de uma tônica. Os doze sons foram postos num nível de igualdade” (WEBERN, 1984, p.121).

A música dodecafônica é construída a partir de séries formadas por doze sons do sistema temperado, relacionados apenas um com o outro, organizados em ordem linear fixa, e não podem ser repetidos. A série não precisa necessariamente conter doze sons, mas, nesse caso, a composição não será chamada de *dodecafônica*, apenas *serial*. O importante a ser mantido são os intervalos existentes entre as notas (BARRAUD, 1975). Não há nenhuma regra definida sobre a disposição dos sons, mas alguns princípios devem ser seguidos: grupos

de notas com implicações tonais devem ser evitados para preservação do estilo, a não ser que tenham algum propósito, pois em alguns contextos a aparição da consonância pode provocar o efeito de dissonância, por contrastar no discurso musical em que esta inserida. (DALIN, 1992, p. 191). A primeira versão da série, chamada Forma Original (O), pode apresentar-se em outras três formas: Retrógrada (R), Inversa (I) e Retrógrada da Inversa (RI), as quatro podendo ser transpostas para todas as doze notas. A Retrógrada consiste na reorganização das notas em sentido contrário, de trás para frente, a Inversa é a forma espelhada da série original, portanto a Retrógrada da Inversa seria o espelho da Retrógrada. (Figura 1)

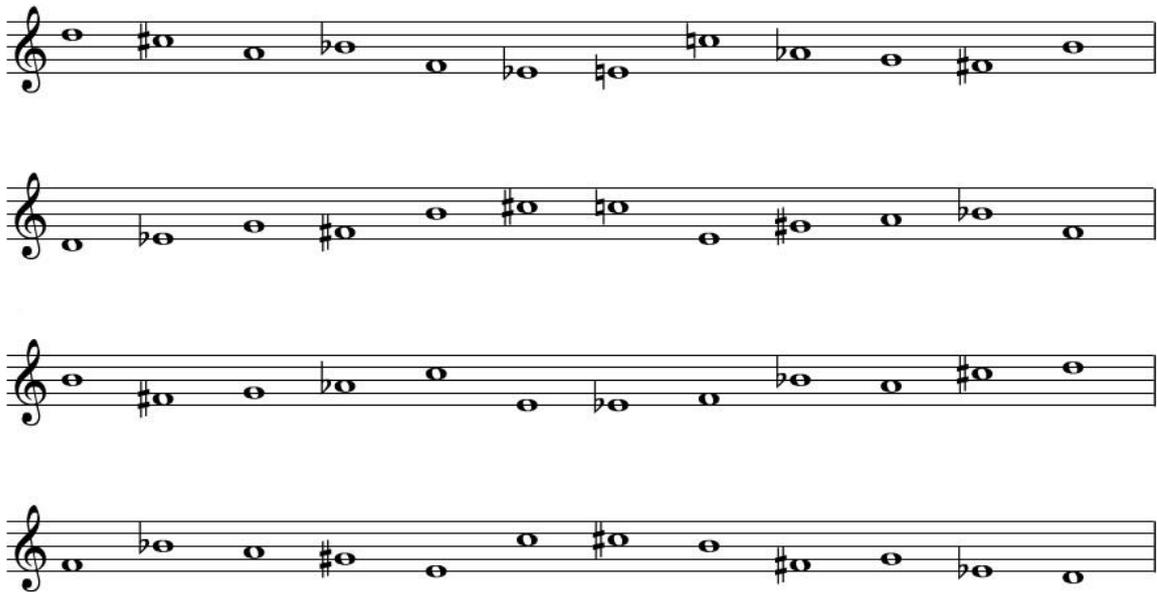


Figura 1: Formas da Série. Fonte: DALIN, Leon. *Techniques of twentieth century composition: A guide to the materials of modern music*. Terceira Edição. Dubuque, Iowa: WM. C. Brown Company Publishers, 1992. p. 193

As doze transposições das quatro formas produzem um total de quarenta e oito séries. Cada uma pode ser transposta onze vezes recebendo o número correspondente àquele de semitons usados para a transposição. Por exemplo, se a série original (O ou O0) for transposta quatro semitons acima, será denominada O4. O importante na técnica dodecafônica é seguir o padrão intervalar da série original em todas as suas variações.

A construção de um tema consiste em um processo posterior ao da série e nele pode ocorrer alguma liberdade, como o uso de oitavas e repetição ou omissão de notas. A

construção das linhas melódicas segue estritamente os padrões intervalares da série. Na composição dodecafônica o procedimento de composição primário é o contraponto, a atenção principal é dada à construção das linhas melódicas. Elas podem derivar de qualquer forma da série, e podem aparecer concomitantemente. Portanto, os acordes ocorrem quando várias notas das linhas melódicas soam simultaneamente. Esses acordes raramente podem ser consonantes, sendo a consonância permitida apenas quando apresenta pouca conotação com a tonalidade.

No novo idioma atonal-dodecafônico, os clímaxes geralmente são associados ao aumento de tensão que pode estar relacionada à dissonância, à dinâmica e ao tempo, ou seja, à textura e sua densidade, sobre a qual discorreremos a seguir.

2.2 A Textura

De acordo com o dicionário Houaiss, o termo “textura” está relacionado com a “ação de tecer, tecido, encadeamento, ligação”. Somente a partir do século XX o termo se firmou no âmbito musical, sendo, a partir de então, cada vez mais comum a expressão “textura musical”. O dicionário Grove de Música define textura como: “Termo usado para se referir ao aspecto vertical de uma estrutura musical, geralmente em relação à maneira como partes ou vozes isoladas são combinadas; diz-se então que a estrutura é polifônica, homofônica ou mista.” (SADIE, 1988, p.942). Contudo, ainda existe certa confusão quanto ao significado da expressão *textura musical* por se tratar de terminologia relativamente nova. Caio Senna afirma: “De forma geral, a expressão é utilizada para referir-se à relação entre sons ouvidos concomitantemente, e à maneira com que parâmetros diversos interferem em sua percepção. Textura musical estaria intimamente relacionada à realização harmônico/polifônica de trecho de música” (SENNA, 2007, p120). Senna também diz que “Uma obra musical possui forma,

volume, densidade, organização e possui partes distinguíveis: tem textura. A textura de uma peça de música é a sua realização espacial, tal como o ritmo é sua expressão temporal.” (SENNA, 2007, p.95).

Não podemos falar sobre a textura de determinada obra sem mencionar a variedade textural existente no decorrer dessa obra. Wallace Berry, em seu livro *Structural Functions in Music* (1987), nomeia as variações durante a música de *ritmo textural*. A disposição das texturas, bem como a conexão entre elas (a presença ou ausência de contraste, efetuada de forma gradual ou abrupta) é extremamente importante para a dramaticidade da peça. “Cada nova textura causa uma impressão em quem ouve. Cada mudança na configuração do espaço musical, seja na hierarquia figura/fundo, no contorno da superfície ou na densidade, altera essa impressão” (SENNA, 2007, p113). Cabe ressaltar que não existe uma textura exatamente igual a outra, e sim semelhanças suficientes para podermos agrupá-las. Por exemplo, Berry (1987, p.192) classifica as texturas com os termos: (1) *Polifonia*, em que as vozes se articulam separadamente em contraponto; (2) *Homofonia*, textura na qual uma voz principal é geralmente acompanhada por uma harmonia subordinada à melodia da voz principal; (3) *Por acordes*,³ ou cordal, textura composta exclusivamente por acordes, sendo suas vozes relacionadas por homorritmia; (4) *Dobramento*, textura que denota vozes com ritmo, direção e intervalos relacionados entre si; (5) Associação *espelhada* ou *reflexiva*⁴, que envolve uma relação homorrítmica e contradirecional entre as vozes; (6) *Heterofonia*, que consiste no emprego de planos sonoros diferentes sem contraponto, com a mesma direção, com intervalos distintos, mas com pouca diversidade no conteúdo intervalar; (7) *Heterorritmia*, aquela que apresenta diversidade rítmica; (8) *Sonoridade*, termo que pode ser definido como o caráter sonoro geral determinado pela textura (incluindo *dobramento*) e pela coloração (incluindo a

³Termo em inglês *Chordal*. (BERRY, 1987, p.192)

⁴ Termo em inglês *mirror association*. (BERRY, 1987, p.192)

articulação e a intensidade da dinâmica)⁵; (9) *Contraponto*, textura que caracteriza a interação entre as vozes, envolvendo conteúdo intervalar, direção, ritmo, dentre outros parâmetros de diversificação. Para Berry, o uso do termo contrapontístico pode ser comparado ao termo polifônico; (10) *monofonia*, termo que se refere à textura composta por vozes em uníssono. Já Guerra Peixe, em seu livro *Melos e Harmonia Acústica* (1988), limita os tipos de textura a seis tipos diferentes: a duas vozes; a três vozes; a quatro vozes; a seis vozes; com pedal quádruplo e quatro vozes; nota mais nota até acorde de doze sons. Não obstante, essa redução é limitada, pois não cobre todos os tipos de textura existentes na literatura pianística, mas serve para exemplificar grande quantidade de obras. Todas essas variedades texturais citadas não necessariamente ocorrem separadamente, casos de simultaneidade ou concorrência entre eles podem ser percebidos.

Walter Piston, em seu livro sobre orquestração (1984), refere-se à textura quando discorre sobre as possibilidades de arranjos orquestrais, os quais, na visão do autor, resumem-se a sete tipos: uníssono; melodia e acompanhamento; melodia principal e melodia secundária; condução de vozes (harmonia vocal); polifonia; em acordes; textura complexa, a última subdividida em duas categorias: resultante da junção ou combinação de dois ou mais tipos de textura; e conjunto de elementos no qual nenhum deles exerce a função de voz principal. “O ouvido é atraído momentaneamente para os muitos detalhes, e quase que imediatamente desviado para outros. Esse efeito da composição de um tecido musical, já foi chamado, propositadamente, de ‘tapeçaria de sons’”⁶ (PISTON, 1984, p.410-411).

Segundo Kostka, no século XX, a tonalidade começa a perder o poder sobre a forma musical. Em muitas obras, por exemplo, não há um “tema” no sentido tradicional, outros

⁵ sonority may be defined as the overall sonorous character determined by texture (including doubling) and coloration (including articulation and intensity of dynamics)

⁶ The ear is attracted momentarily to various details, and almost at once diverted to others. Someone has aptly called this effect of a woven musical fabric a “tapestry of sound” (PISTON, 1984, p.410-411)

elementos tornam-se necessários para dar forma à composição. Em muitas obras do século XX o elemento determinante da forma é a textura, reforçada pela dinâmica, timbre e registro (KOSTKA, 1990, p.239). Kostka também cita abordagens para a textura desenvolvidas no século XX, como pontilhismo, estratificação e massa sonora⁷. A designação Pontilhismo baseia-se em uma técnica francesa de pintura do século XIX, que representava formas e cenas por meio de pontos de cor em vez de linhas. A textura pontilhista tem a mesma característica: representa o som por “pontos” (KOSTKA, 2006 p.238), sendo esses pontos espacializados em diferentes alturas. A estratificação consiste na disposição das texturas em camadas (diferentemente da justaposição, que consiste na relação de contiguidade, na disposição lado a lado, de texturas contrastantes). A massa sonora pode ser caracterizada por grandes clusters. Temos também, entre outros tipos de textura, notas pedal, polirritmias, *ostinatos* e nuvens sonoras. As classificações descritas determinam o aspecto qualitativo da textura.

A densidade, aspecto quantitativo, mensura a quantidade de eventos ocorrentes (a espessura do tecido), assim como o grau de “compressão” desses eventos dentro de um espaço intervalar específico.

“Se uma única nota é tocada, uma textura (...) é estabelecida. Se uma segunda nota é tocada simultaneamente, a textura é alterada - sua densidade aumenta. Se as duas notas são separadas por um intervalo de segunda e são seguidas por duas alturas a uma sexta de distância (a superior sobe uma quarta, a inferior desce uma segunda), um "evento" textural ocorre - uma sucessão envolvendo puras quantidades (densidade-número) mas envolvendo a compressão da densidade e inúmeros fatores qualitativos importantes *dentro da textura vista independentemente de outros elementos.*”⁸ (BERRY, p.185)

A densidade textural pode ser determinada pelo maior ou menor número de notas e também pela maior ou menor aproximação dessas notas, vertical ou horizontalmente: Um

⁷ Termo em inglês *sound-mass* (Kostka, 1990, p238)

⁸ If a single pitch is sounded, a texture (...) is established. If a second pitch is sounded in simultaneity, the texture is altered - its density is increased. If the two pitches are a 2nd apart and they are succeeded by two pitches a 6th apart (the upper moving up a 4th, the lower down a 2nd), a textural "event" takes place - a succession involving pure quantity (density-number) but involving density compression and a number of important qualitative factors in the texture viewed independently of other elements.

trecho musical com notas em registros distantes torna-se menos denso que outro com notas próximas; se temos um trecho em que predominam colcheias ou fusas, temos mais notas em determinado espaço e tempo do que teríamos em outro trecho com colcheias, semínimas ou mínimas, ou seja, no primeiro caso, temos uma textura mais densa. A dinâmica e a dissonância também consistem em aspectos importantes da densidade: Em geral, podemos dizer que o *fortíssimo* é muito mais denso que o *pianíssimo*, pois quanto maior o volume, maior o número de harmônicos e, conseqüentemente, maior o tempo em que essas notas soam; podemos dizer que existe uma relação vital entre dissonância e densidade, pois ao influenciar a densidade, a dissonância influencia também a textura - um complexo textural altamente comprimido pode ser produto de severas dissonâncias. Outro aspecto importante que influencia a textura é a articulação: em geral, a textura de um trecho musical em *staccato* apresenta-se mais diluída que a de um trecho em *legato*; o uso de *tenuta* aumenta a densidade; uma frase com ligaduras entre duas notas apresenta textura diferente de outra com uma ligadura do início ao fim de uma frase, indicando um grande *legato*. Essas e outras questões sobre articulação serão abordadas no subcapítulo seguinte.

2.3 A Articulação

Os princípios da articulação musical derivam da linguagem verbal: “Articulação é o nome dado ao processo técnico de falar, a maneira de proferir as diversas vogais e consoantes” (HARNONCOURT, 1988, p.59). Ao dizer essas vogais e consoantes de forma clara e separadas umas das outras, de modo que a conexão entre elas não se perca (na formação de palavras e frases), tem-se um falar articulado. O mesmo acontece na música, cuja articulação

não pode ser definida apenas pela duração das notas, mas pode ser a maneira como um som se articula ao próximo: por *staccato*, por *legato*, por ligaduras entre duas notas ou mais, como as células, frases, seções se articulam, e até mesmo movimentos ou peças separadas, como os movimentos de uma sonata ou peças de uma suíte.

No Dicionário Grove de Música o termo “articulação” é definido como: “A junção ou separação de notas sucessivas, isoladamente ou em grupos, por um intérprete, e a maneira pela qual isso se faz; a palavra é mais amplamente aplicada ao fraseado musical em geral.” (SADIE, 1994, p. 44). Para Sandra Rosenblum,

Articulação na performance é o delineamento de motivos ou ideias musicais por agrupamento, separação e acentuação de notas relacionadas. Seja indicada por compositores ou determinada pelo intérprete, é o principal elemento na forma interna da frase e – em aliança com a atividade harmônica e rítmica – no esclarecimento de segmentos melódicos e comprimento da frase. Através desses esclarecimentos, a música ganha forma e significado análogos aos disponibilizados pela linguagem com a pontuação e acentuação. (ROSENBLUM, 1991, p.144)⁹

A propósito, Hermann Keller escreve:

Tal como no fraseado, os princípios da articulação musical podem derivar da linguagem. Os sons da fala são compostos por sons que podem ser realizados de forma independente: as vogais e consoantes que as acompanham. Trazê-los à luz de forma clara e separá-los um do outro é a tarefa de articulação da fala. (KELLER, 1973, p.31)¹⁰.

Na música barroca, entre 1600 e 1800, o problema da articulação aparece com mais intensidade, pois nesse período a música se orientava a partir da linguagem. Como afirma Harnoncourt, “Os paralelos com a linguagem foram acentuados por todos os teóricos daquele tempo, e a música era frequentemente descrita como uma ‘linguagem de sons’” (HARNONCOURT, 1988, p.49). Nas composições atuais encontramos os mesmos sinais que indicavam a articulação no período barroco; contudo, seu significado passou por mudanças ao

⁹ Articulation in performance is the delineation of motives or musical ideas by grouping, separating, and related accenting of notes. Whether indicated by composer or determined by the performer, it is a principal element in the internal shaping of phrases and – in aliança with harmonic and rhythmic activity – in the clarification of melodic segments and phrase lengths. Through this clarification music gains shape and meaning analogous to that provided for language by punctuation and accentuation

¹⁰ As with phrasing, we can derive principles of musical articulation from language. The sounds of speech are composed of the sounds that can be made independently: the vowels and the consonants that accompany them. To bring these out clearly and to separate them from one another is the task of speech articulation.

longo dos séculos. Caso um músico interprete uma obra barroca sem conhecer as práticas do período e leia os sinais de articulação como se tivessem sido escritos no século XIX, por exemplo, sua interpretação certamente será equivocada. No período Clássico, as linhas melódicas em *cantabile* sofreram considerável alongamento, o que conduziu a uma maior utilização do toque *legato* no século XVIII e início do XIX. Além disso, as melhorias na construção do *pianoforte* inglês durante o período teriam influenciado o som do instrumento e favorecido o toque *legato* (ROSENBLUM, 1991, p.151). Na música moderna, segundo Pierre Boulez, o espaço também assume função de articulação, ou seja, a distribuição espacial dos elementos na partitura (de forma simétrica ou assimétrica) e a forma como são conectados uns aos outros, também são modos de articulação (BOULEZ, 1981, p.68).

Dos sinais que indicam a articulação desejada pelo compositor citamos o ponto, para o

staccato  ou , o *martellato* ou *staccatissimo* ; a ligadura, que indica o *legato* , a *tenutta* , o acento , o *marcato* , o *non legato* , dentre outros.

Mas não apenas esses signos fazem referência à articulação: o surgimento de uma pausa, por exemplo, significa ruptura do movimento, aparecendo uma nova maneira de conectar (ou desconectar) um trecho musical a outro. Alguns termos indicativos de tipos de articulação importantes para a compreensão e interpretação do texto musical são definidos a seguir: no Dicionário Grove de Música, o termo *legato* é definido como: “Termo que indica notas suavemente ligadas, [unidas] sem interrupção perceptível no som, nem ênfase especial” (SADIE, 1994, p.527). No entanto, Harnoncourt afirma que, a princípio, o aparecimento da ligadura fundamentalmente significava que a primeira nota deveria ser acentuada e mais longa, e as seguintes suaves, “...o acento métrico cede para o acento expressivo; em algumas

circunstâncias isso cria uma tensão estética eficaz” (ROSENBLUM, 1991, p.158)¹¹. Porém, essa afirmação se confirma apenas para ligaduras curtas, ou seja, *legato* entre um pequeno grupo de notas. Entre 1775 e 1780 maiores grupos em *legato* começam a aparecer – frequentemente já encontramos ligaduras sobre um a dois compassos em obras de Mozart. As frases tornam-se maiores, surgindo, inclusive, a necessidade de fragmentá-las com ligaduras menores. Após 1800, a ligadura, antes uma indicação de pronúncia, torna-se uma indicação técnica, cujo significado passa a ser a realização de sons ininterruptos, em que a melodia flui sem resistência. As palavras “*legato*” e “religião” têm a mesma raiz: “*religare*”, que tem o sentido de “vincular”. Herman Keller escreve que “Assim como Schleiermacher definiu religião como a dependência absoluta e a ligação do indivíduo com Deus, também o *legato* na música é o símbolo de conexão, de preservação, sem dúvida de completude ou humildade diante da música.” (KELLER, 1973, p.33)¹².

Ao contrário do *legato*, do *staccato* “Diz-se de uma nota, [que] durante a execução, [é] separada de suas vizinhas por um perceptível silêncio de articulação e que recebe uma certa ênfase, não exatamente *marcato*, mas o oposto de *legato*. O *staccato* é notado com um ponto, um traço vertical, ou um sinal em forma de cunha.” (SADIE, 1994, p. 896). Contudo Rosenblum escreve que, para alguns compositores, o *staccato* assinalado com um ponto se diferencia do assinalado por uma cunha ou traço vertical:

...Quantz descreveu o *staccato* indicado por um ponto como mais sustentado e gentil, e o indicado por um traço vertical como mais curto e mais enfático - na verdade, um pouco mais acentuado quando o traço aparece sobre uma única nota.”(ROSENBLUM, 1991, p.184)¹³

11 ...the metrical accent yields to the expressive accent; in some circumstances that creates an effective aesthetic tension.

12 It is significant that the words “*legato*” and “religion” have the same root: *religare* = to bind. Just as Schleiermacher defined religion as the absolute dependency upon and connection of the individual to God, so too is *legato* in music the symbol of connectedness, of preservation, indeed of completeness, or of humility before music.

13...Quantz described the *staccato* indicated by a dot as more sustained and gentle, that indicated by a stroke as crisp, shorter, and more emphatic – actually somewhat accented when the stroke appears over a single note.

É comum pensar que o *staccato* diminui a duração da nota, o que acabou se transformando em regra. Mas no período barroco, a colocação do ponto poderia ser vista apenas como um aviso para não ligar uma nota à outra, como no *non legato*, e não necessariamente fazê-la durar menos tempo (HARNONCOURT, 1988, p.57). O *staccato* também pode servir para mostrar onde uma frase em *legato* termina, quando colocado na última nota dessa frase. Ao realizar uma melodia em *staccato*, é necessário ter o cuidado de não perder a fluidez da linha melódica. Como afirma Hermann Keller, “No *staccato* o conflito entre nota individual e linha melódica fica em aberto: ao invés de uma única linha contínua, temos que lidar com uma [linha] pontuada, entre cujos picos devemos estabelecer a conexão.”¹⁴ (KELLER, 1973, p. 34).

Entre *legato* e *staccato* existem inúmeras possibilidades, dentre as quais citamos o *non legato*. Esse tipo de articulação muitas vezes é indicado pela combinação da ligadura com o ponto de *staccato*. “Através da própria notação aparece uma área conflitante: a ligadura deve remover ou modificar a separação, mantendo junto o que se procura separar.”¹⁵ (KELLER, 1973, p. 35). Portanto, ao realizar uma articulação em *non legato*, a preocupação principal é fundamentada na necessidade de realizar uma melodia fluida, contudo sem ligar o som de uma nota ao de outra.

A *tenuta*, geralmente indicada por um traço vertical, também exemplifica um tipo de articulação. De acordo com o Dicionário Grove de Música, *tenuta* significa “instrução normalmente aplicada a notas isoladas, ou grupo de notas, para que sejam sustentadas em toda a sua duração...” (SADIE, 1994, p. 941). Tilo Hahnel e Axel Berndt escrevem que, uma vez indicada a *tenuta*, as “notas devem ser tocadas com a maior duração possível, mas claramente

14 In *staccato* the conflict between individual note and melodic line comes into open: instead of a single continuous line, we have to do with a punctuated one, between whose peaks we must establish the connection.

15 Through its very notation it discloses a conflicting area of feeling: the slur may remove or modify the separation, holding together what seeks to be separated.

separadas umas das outras” (HAHNEL e BERNDT, 2010)¹⁶. No piano é impossível realizar uma *tenuta* se formos considerar seu significado estrito, pois o som de uma nota já começa a desaparecer logo após o momento em que ela foi tocada. Porém o pianista pode criar a sensação de que o som continua, com recursos como o uso do peso, do gesto ou do pedal.

O *portamento* ou *portato*, segundo o Dicionário Grove de Música, significa

(1) Um ‘deslizamento’ fluente e rápido entre duas alturas, executado sem solução de continuidade. É característico da voz humana, do trombone e dos instrumentos de arco; (...) O termo também é empregado no sentido de *port de voix*, como sinônimo para uma *apoggiatura* ascendente. (2) Ornamento consistindo de uma breve progressão de duas notas acessórias por grau conjunto, ascendente ou descendente, em direção à nota principal. (3) Na execução de instrumentos de cordas, designa uma mudança de posição; é efetuada deslizando-se o dedo que já se encontra sobre a corda até a próxima nota a ser tocada por outro dedo. O resultado é normalmente o de um *glissando* (SADIE, 1994, p.737).

Claudio Richerme escreve que “O *portamento* é efeito de altura (número e vibrações por segundo) dos sons – um sutil *glissando* de uma nota para outra” (RICHERME, 2010, p.164). O *portamento*, em seu significado estrito, também consiste em um tipo de articulação impossível de ser realizada ao piano, por ser um instrumento temperado; como na *tenuta*, cabe ao pianista a tarefa de encontrar uma maneira adequada, de acordo com seu gesto, para criar a sensação. É comum o termo *portamento* ser associado e confundido com o termo *portato*, porém trata-se de situações diferentes. Tilo Hahnel e Axel Berndt explicam o *portato*: “Todas as notas debaixo de uma ligadura são tocadas com um único ataque de arco [do violino], mas claramente separadas quando o arco para [em cada uma delas]” (HAHNEL e BERNDT, 2010)¹⁷. Sandra Rosenblum define *portato*, do ponto de vista do pianista, como um tipo de toque suave no qual cada nota é tocada e destacada, geralmente perdendo pouco menos que um quarto do seu valor, na mesma maneira que o *non legato* (ROSENBLUM, 1988, p.185).

A articulação de um intervalo entre notas distantes dentro de uma melodia também afeta o seu fraseado e continuidade. Quanto menores os intervalos contidos em determinada melodia, mais facilmente ela flui. Por exemplo, ao tocar uma escala cromática, não há a

¹⁶ Tones are to play as long as possible but clearly separated from each other.

¹⁷ All notes under a slur are played with one bow stroke but clearly separated by stopping the bow.

necessidade de pensarmos em como executa-la, pois flui naturalmente. Consequentemente, quanto maior o intervalo e o número de dissonâncias articuladas na frase, maior é a tensão da melodia e maior a dificuldade em manter a sua continuidade.

Como escreve Harnoncourt, “...todo esse problema da articulação não é uma questão só da execução, mas também do ouvir. Uma música bem articulada será ouvida de maneira bem diferente do que outra tocada “plana”, sem relevos. Ela se dirige à nossa sensibilidade corporal, ao nosso senso de movimento, exigindo do espírito e do intelecto uma audição ativa, dialética.” (HARNONCOURT, 1988, p.57).

2.4 O Pedal Direito

A textura e a articulação, bem como a dinâmica e o timbre, são fatores determinantes para a utilização do pedal direito, sobretudo na música atonal, onde não se apresentam os caminhos harmônicos tradicionais pré-estabelecidos.

As partituras podem, com frequência, serem questionadas quanto à clareza das indicações do uso dos pedais. Mesmo quando incluídas, frequentemente, elas são incompletas, casuais, ou inconsistentes, e quando seguidas literalmente, podem levar a maus resultados. Além disso, alguns editores, com a intenção de ajudar, costumam agravar o problema.

A pedalização, talvez mais do que outros padrões técnico-pianísticos, está intimamente aliada a considerações estilísticas. Uma compreensão de como e quando usar o pedal, independente do quão abrangente e completa ela seja, será de utilidade limitada se não for reforçada pela compreensão do tratamento idiomático-pianístico que cada compositor faz. (BANOWETZ, 1985, p.xii)

O pedal direito, também chamado pedal de sustentação ou pedal harmônico, oferece grande riqueza de efeitos e possibilidades para o pianista explorar. Neste trabalho ele será especialmente tratado e aqui referido apenas como pedal. Como princípio básico de utilização, o pedal faz soar juntas notas articuladas juntas ou em sucessão, independente do intervalo existente entre elas, sejam da mesma harmonia, ou não. “O pedal possui duas funções básicas diferentes (assim como outras subsidiárias): ele sustenta as notas golpeadas e permite que aquelas que não foram vibrem por simpatia.” (ROSEN, 1995, p 42). Ouvimos com frequência que a função do pedal consiste em prolongar o som, porém, como afirma Antônio Sá Pereira, “tal explicação deixaria supor que, estando já o som a extinguir-se, o pedal tivesse o poder de lhe prolongar a duração, proeza de que naturalmente não é capaz.” (PEREIRA, 1954, introdução). Sá Pereira explica então que: “O mecanismo do pedal tem dupla função; como função passiva, não prolonga, mas apenas permite que o som [se] prolongue; como função ativa, porém, consiste justamente em não deixar que o som se prolongue, isto é: *o pedal serve para extinguir o som.*” (PEREIRA, 1954, introdução).

Ao se acionar o pedal, todos os abafadores se levantam; dessa forma, qualquer som produzido soará até que os abafadores se abaixem novamente ao se deixar o pedal subir. Gebhard, diferente de Sá Pereira, afirma que temos o estado natural do piano quando o pedal está abaixado, os abafadores suspensos e as cordas livres para vibrarem, e não o contrário.¹⁸ Porém as possibilidades de pedalização vão muito além de deixar as cordas soarem ou não: podemos prolongar notas do baixo que, de outra forma, não podem ser mantidas; executar frases com *legato* escritas em registros distantes; acentuar a diferença entre *legato* e *staccato*; realçar o tempo forte e os acentos, pela reverberação das notas simpáticas; auxiliar o efeito de *diminuendo*; auxiliar a realização das articulações; realçar a intensidade do som; possibilitar

¹⁸ De acordo com Gebhard, “The pianoforte is derived from the harp and the dulcimer, and when the damper pedal is depressed and all the strings are free to vibrate, it is in its natural state.” (GEBHARD, 1963, p ix)

mudanças de timbre; possibilitar a criação de vários efeitos como névoa, murmúrio, ou brilho; e, ainda, o efeito de diferenciação em motivos repetidos. Banowetz escreve:

Uma das funções mais importantes do pedal também é a de enriquecer a qualidade do som permitindo a ativação de uma rica mistura conflituosa de notas parcialmente simpáticas [de acordo com as respectivas séries harmônicas]. Não seria exagero comparar esse efeito com o vibrato da voz do cantor ou dos instrumentos de corda. Muitos pianistas não entendem e frequentemente ignoram essa maravilhosa ferramenta para alcançar um rico colorido e sonoridade.¹⁹ (BANOWETZ, 1985, p11)

O pedal também pode servir para tornar clara a articulação, já que ela funciona como elemento de conexão e relação não somente entre as notas como também entre as frases. O *staccato* não necessariamente deve ser feito sem o uso do pedal: Segundo Gebhard, o *staccato* feito somente com os dedos, sem pedal, denomina-se *Staccato Seco*. Se tocarmos o mesmo *staccato* com pedal, podemos perceber que ele continua sendo *staccato*, porém o som torna-se “molhado”; nesse caso denomina-se *Staccato Líquido*. O mesmo acontece com o meio *legato* (ou *non legato*) e o *legato* propriamente. (GEBHARD, 1963, p.11).

Existem várias formas de notação para o uso do pedal e, na maioria das situações, o compositor é impreciso ou incompleto nas indicações. Os símbolos mais comuns para indicar os momentos de baixar e levantar o pedal são Ped e ✱ respectivamente. Esses sinais foram amplamente usados entre o final do século XVIII e começo do XX. Além de vagos, também podem ser posicionados imprecisamente. Principalmente a partir do século XX, editores e compositores começaram a adotar formas mais precisas para a notação de pedal. Banowetz cita os mais utilizados por eles (Figura 2):

¹⁹ The pedal's role in enriching the tone quality by permitting the activation of a rich conflicting mixture of sympathetic partial is of the greatest importance. It is not too extreme to regard this role of the pedal as equivalent to the vibrato of the singer or the string player. Too many pianists misunderstand and all too often ignore this wonderful tool for achieving an enriched tone color and sonority.

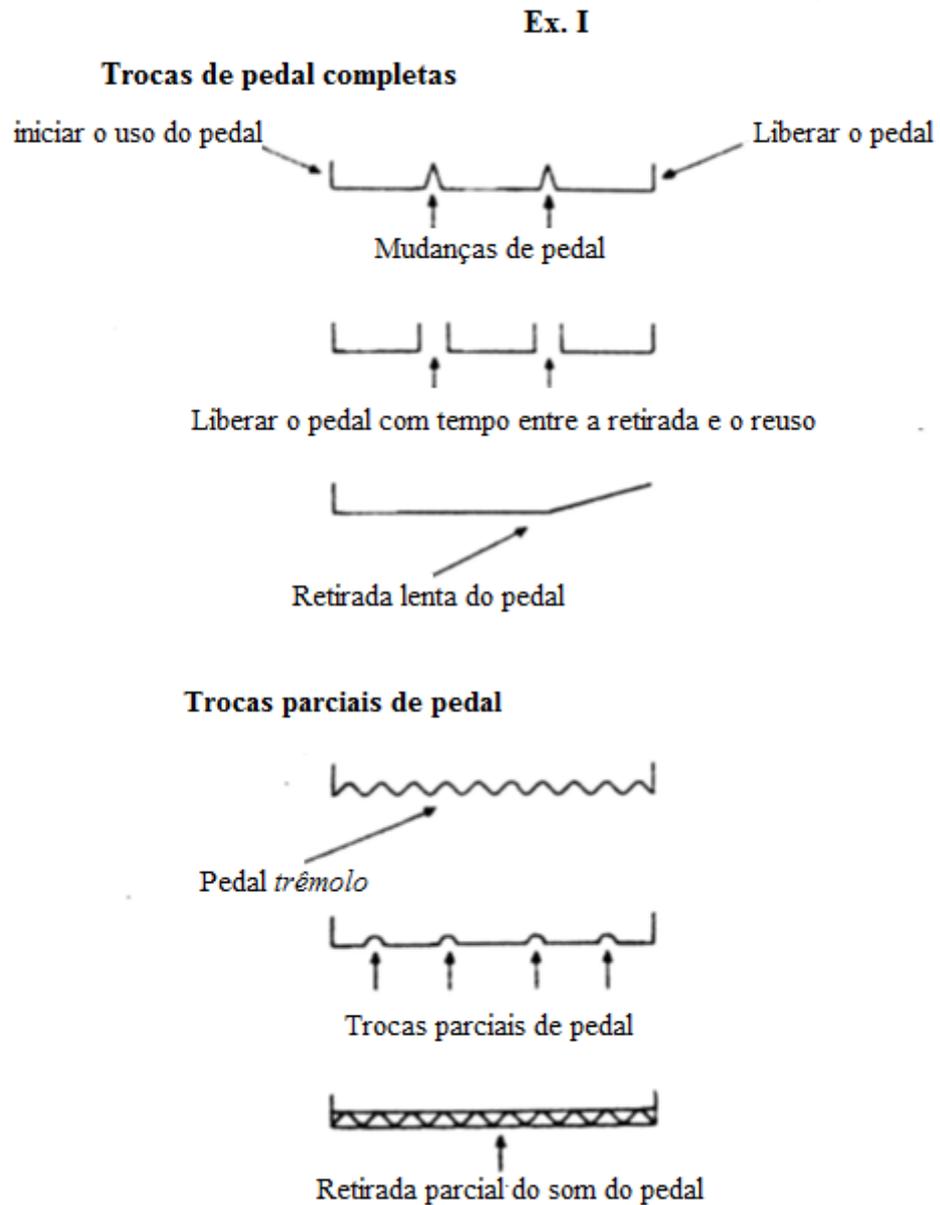


Figura 2: Notações para o uso do pedal (com tradução) Fonte: BANOWETZ, Joseph. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Indiana: Indiana University Press/Bloomington, 1985, p. 11

Banowetz não esclarece os três últimos gráficos; as mudanças de pedal indicadas tanto podem dizer respeito à velocidade da mudança, como também ao nível de profundidade em que elas devem ocorrer.

Nomeando o pedal direito encontramos as seguintes designações (tabela 1):

INGLÊS	ITALIANO	FRANCÊS	ALEMÃO
<i>damper pedal</i>	<i>Col pedale</i>	<i>avec pédale</i>	<i>aushalterpedal</i>
<i>open Pedal</i>	<i>Com pedale</i>	<i>la pédale fote</i>	<i>das dämpferpedal</i>
<i>sustaining pedal</i>	<i>Il primo pedale</i>	<i>pédale grande</i>	<i>fortezug</i>
<i>amplifying pedal</i>	<i>pedale del forte</i>	<i>gardez la pédale</i>	<i>grosses pedal</i>
	<i>sempre pedale</i>		<i>mit pedalgebrauch</i>
	<i>senza sordini</i>		
	<i>ped. simile</i>		

Tabela 1: Designações para o uso pedal direito. (BANOWETZ, 1985, p.10)

Para a sua retirada são usados (tabela 2):

ITALIANO	FRANCÊS	ALEMÃO
<i>com sordini</i>	<i>sec</i>	<i>kein pedal</i>
<i>senza pedale</i>	<i>sans pédale</i>	<i>ohne Pedal</i>
<i>secco</i>		
<i>non ped.</i>		

Tabela 2: Designações para a retirada do pedal direito (BANOWETZ, p.11)

Mesmo certificando-se de que determinada indicação foi originalmente feita pelo compositor, o intérprete não deve interpretá-la literalmente, pois vários compositores indicam pedalizações de acordo com o instrumento e estilo de sua época. Além disso, segundo Banowetz, “durante o século XIX, a maioria dos pianistas não usava o que hoje chamamos de pedal *legato* ou sincopado (...). Em vez disso, a técnica de pedalização chamada pedal rítmico era praticada mais comumente”.²⁰ Essas e outras técnicas para o uso do pedal direito serão apresentadas a seguir.

²⁰ De acordo com Banowetz, “... during the nineteenth century the majority of pianists evidently did not use what is now termed “*legato* pedaling” until well into the second half of the century. Instead, a pedaling technique termed “rhythmic pedaling” was far more commonly practiced.

2.4.1 Os Tipos de Pedalização

O pedal direito, de sustentação pode ser utilizado de várias formas, dependendo do modo como é acionado. Há vários tipos de ataque; cada qual produz um efeito diferente, sendo seu uso determinado pela pretensão do pianista. Dos ataques, citam-se o pedal rítmico, o sincopado (também chamado de harmônico ou *legato*), e o pedal *trêmolo*. Antônio Sá Pereira ainda cita, em seu livro *O Pedal na técnica do Piano*, o pedal melódico (PEREIRA, 1954, p 25).

Eugénia Chvets define o pedal rítmico como “... tipo de ataque do pedal direito que, tal como o seu nome indica, é usado consoante o desenho rítmico da obra” (CHEVTS, 2010, p 17). O abaixamento do pedal e a descida da tecla do piano se dão concomitantemente. Utiliza-se muito esse tipo de acionamento em peças rítmicas como danças, marchas, dentre outras, o que não significa que sirva somente para esses gêneros. O pedal rítmico tem várias funções: realçar o tempo forte, auxiliando a clareza da métrica; realçar as diferenças de dinâmica, como acentos e *sf*; e enfatizar notas ou acordes onde haja a indicação de *tenuto*. Para Banowetz, “O pedal [rítmico] frequentemente pode ser usado para enfatizar um acento escrito, desde que não altere a articulação de outra parte da escrita.” (BANOWETZ, 1985, p 54)²¹.

Vale reafirmar que a escolha do tipo de ataque do pedal, seja rítmico ou outro, deve ser muito bem controlada pelo ouvido, levando em conta a qualidade sonora e o objetivo desejados, não se tratando apenas de um trabalho simultâneo de mãos e pé, mas também da sonoridade a ser produzida.

²¹ The pedal often may be used to color emphasize a written accent, so long as it does not alter the articulation in another part of writing.

O pedal rítmico não serve para ligar uma nota à outra; para esse tipo de efeito utilizamos o pedal sincopado. Diferentemente do rítmico, o sincopado deve ser baixado logo após a tecla do piano ter sido pressionada.

Neste tipo de ataque do pedal direito, primeiro é feito o movimento da mão e depois o pé carrega no pedal. Após o pedal estar carregado, a mão levanta para voltar a pressionar a tecla e produzir outro som. Quando a mão desce novamente, o pedal é liberado e pressionado momentos após o som ser produzido. Sendo assim, podemos verificar que no ataque do pedal harmônico o movimento da mão e do pé é sempre oposto (CHVETS, 2010, p.18).

O pedal sincopado é o mais usado entre os pianistas e tem como principal função a obtenção do *legato*; seu emprego possibilita ligar um som a outro, criando uma linha melódica fluente (mas não exclui o *legato* executado com os dedos). Com ele pode-se fazer *legato* em oitavas, acordes ou até mesmo linhas melódicas impossíveis de serem ligadas somente com os dedos. É importante avaliar a velocidade adequada de levantar e baixar o pedal: “não deverá haver nem rupturas (hiatos) na melodia, nem interferência dum som anterior no novo som” (PEREIRA, 1954, p.25). As cordas graves necessitam de contato mais longo com os abafadores, pois, como elas vibram por mais tempo, se o contato for rápido, não haverá tempo suficiente para abafa-las, provocando mistura de harmonias. Nesse caso, a velocidade da mudança escolhida vai depender do controle auditivo para que a aplicação do pedal seja correta. Segundo Banowetz, também existe o pedal *legatissimo*. Nesse tipo de pedalização procura-se levantar o pedal o mínimo de vezes e o mais rapidamente possível. Banowetz afirma que “O efeito de pedal *legatissimo* é frequentemente utilizado em passagens que requerem uma cor ou atmosfera sonora especial. Usado apropriadamente, o pedal *legatissimo* pode criar o efeito de uma harmonia nascendo de outra e minimizará ataques violentos e quebras de som.” (BANOWETZ, 1985, p.17)²²

²² *Legatissimo* pedaling effects are often needed in passages requiring a special color or atmospheric sonority. Used properly, *legatissimo* pedaling can create the effect of one harmony growing from another and will minimize sharp attacks and breaks in the sound.

O pedal *trêmolo* consiste em movimentos rápidos e contínuos do pé, ocasionando várias trocas de pedal.

O pedal *vibrato* proporciona um efeito de ressonância, de movimento, uma espécie de névoa usando uma dinâmica de *piano*. Proporciona também uma cor brilhante, quando uma passagem técnica precisa ser apoiada pelo pedal. Mas deve haver um cuidado especial para o pedal não proporcionar uma mistura de harmonias e de notas. (CHVETS, 2010, p.19)

Nesse caso, o pedal não deve ser pressionado até o fundo, bastando baixá-lo até o meio. Geralmente é utilizado em escalas em grandes intensidades (SCHNABEL, 1954, p.7). Na partitura, costuma ser indicado com o termo *flutter*.

Segundo Sá Pereira, o pedal melódico consiste em uma pedalização baseada nas frases da melodia e nas notas fundamentais do baixo. É certo que a direção da melodia, a dinâmica, o tempo, o acompanhamento, a harmonia, a articulação, o fraseado, o estilo, todos esses fatores influenciam a maneira de usar o pedal, mas quando se trata de uma melodia em andamento lento, geralmente tem-se uma regra de pedalização a seguir: “numa melodia lenta, cada nota da melodia exige mudança de pedal, haja ou não mudança de harmonia.” (PEREIRA, 1954, p.26).

Também temos as posições intermediárias de pedal (SCHNABEL, 1954, p.14), com 1/4, 1/2 e 3/4 de profundidade. Nesses casos, os abafadores são mantidos mais ou menos próximos às cordas, dependendo do resultado desejado, mas não em contato com elas, abafando com mais ou menos intensidade os harmônicos produzidos, impossibilitando-os de ressoar completamente. É importante ressaltar que esse tipo de pedalização não diz respeito só ao posicionamento do pedal ou dos abafadores, mas à quantidade de ressonância desejada, que varia de um piano a outro, sendo controlada pela audição. O 1/4 de pedal é usado apenas para dar brilho ao som, sendo desnecessária a realização de trocas, inclusive nas pausas. Pode ser utilizado, por exemplo, em escalas rápidas com intensidades em *pp*, *p* e *mf* (SCHNABEL, 1954, p.15). O meio pedal permite um pouco mais de ressonância que o 1/4. Seu uso é associado principalmente a passagens harmônicas cuja transparência e clareza são desejadas.

Pode ser usado mesmo em texturas com pausas e *staccati*, porém, em mudanças harmônicas e escalas as trocas são necessárias (SCHNABEL, 1954, p.18). O 3/4 de pedal pode ser usado em texturas densas, mas se diferencia do pedal profundo quanto à quantidade de ressonância, resultando em efeito de menor volume sonoro (SCHNABEL, 1954, p.24). A passagem de uma posição de pedal à outra pode auxiliar um rápido *diminuendo* – com a realização de pedal profundo e sua retirada gradual, passando pelas posições intermediárias - ou *crescendo* – transitando de 1/4 de pedal para pedal profundo.

Outro tipo de pedalização que podemos citar é a troca parcial de pedal, cujo objetivo consiste em reter parte do som precedente (SCHNABEL, 1954, p.32). Nesse caso, os abafadores têm contato mínimo com as cordas durante a troca, deixando sobrar som principalmente das notas graves, um dos objetivos desse ataque. Sá Pereira explica como acontece esse efeito:

Se observamos as cordas e os bordões de um piano, facilmente verificaremos que estes, que emitem os sons graves, têm vibrações muito mais lentas porém muito mais fortes que as cordas do centro e do registro agudo. A mesma pressão do abafador que faz calar uma corda do registro médio não será suficiente ainda para imobilizar um bordão, o qual continuará vibrando, embora já com menor amplitude, isto é, menos forte. (PEREIRA, 1954, p. 30)

O uso da troca possibilita a sustentação da nota do baixo enquanto ocorrem trocas harmônicas. Para isso, em cada troca, torna-se necessário um movimento rápido de pedal para abafar somente as notas em registro médio ou agudo. Pode-se também utiliza-lo para “limpar” o resultado sonoro do momento. O pedal “sujo” ocorre quando harmonias se misturam de forma não desejada pelo pianista.

Schnabel propõe as seguintes indicações na partitura para os tipos de pedalização (figura 3):

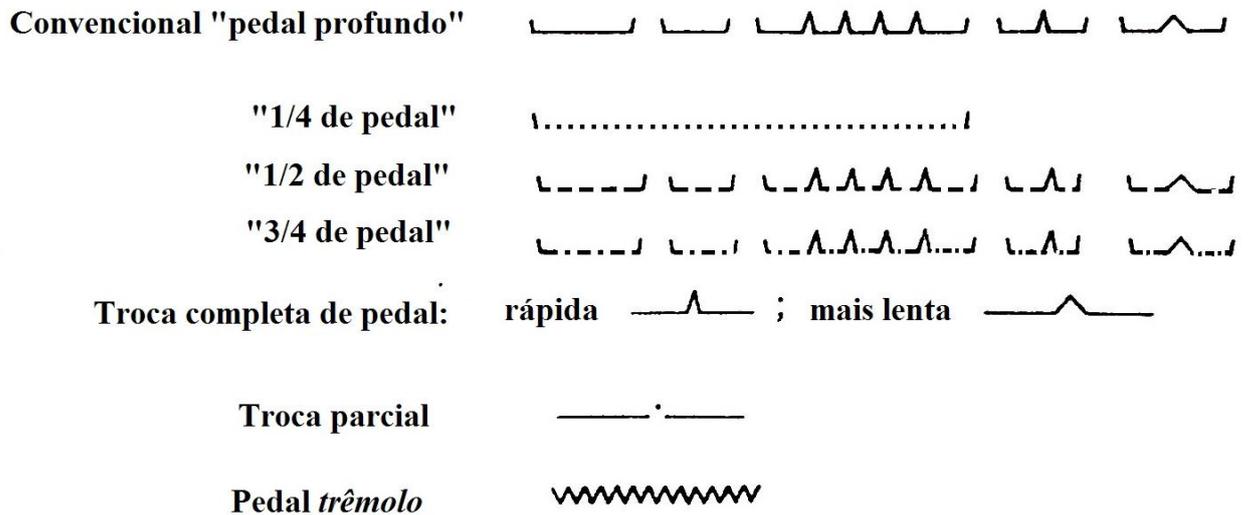


Figura 3: Notações para o uso do pedal (com tradução) Fonte: SCHNABEL, Karl Ulrich. *Modern Technique of the Pedal: A Piano Pedal Study*. Milano: Edizioni Curci, 1954, p. 39

2.5 Os pedais Central e Esquerdo

Além do pedal direito, o piano possui outros dois pedais: o central e o esquerdo, os quais serão brevemente abordados a seguir. O pedal central dos pianos de cauda, também chamado de pedal *tonal* ou *sostenuto*, quando acionado, mantém os abafadores das notas pressionadas afastados de suas cordas, as quais ressoam até que o pedal seja levantado. É importante que as notas sejam mantidas pelos dedos até que o pedal chegue ao máximo de sua profundidade (BANOWETZ, 1985, p.91). Portanto, sua principal função é a de sustentar determinados acordes ou notas individuais sem afetar os/as subsequentes. O uso do pedal direito concomitante ao central não interfere no efeito do último. Segundo Banowetz, os termos que usualmente aparecem na partitura para indicar o uso do pedal central são (tabela 3):

INGLÊS	ITALIANO	FRANCÊS	ALEMÃO
<i>prolonging pedal</i>	<i>il pedale tonale</i>	<i>prolongement</i>	<i>Tonhaltepedal</i>
<i>sostenuto pedal</i>		<i>pédale de prolongation</i>	
<i>sustaining pedal</i>		<i>prol. Ped.</i>	
<i>S. P.</i>			
<i>tonal pedal</i>			
<i>Ped.</i>			

Tabela 3: Designações para o uso do pedal central (BANOWETZ, 1985, p. 90)

O pedal esquerdo dos pianos de cauda, também chamado de pedal *Una Corda* ou *Sordina*, ao ser acionado, desloca o teclado e os martelos para a direita. Assim, em notas que possuem três cordas (a partir do Do3 em direção ascendente, considerando Do 4 o do central), apenas duas serão atingidas pelos martelos; em notas que possuem duas cordas (entre Sol1 e Do3), uma será atingida; e em notas que possuem apenas uma (entre La-1 e Sol 1), o martelo golpeará a corda apenas com sua parte lateral. Além da redução do volume sonoro – seu uso é associado ao *piano* ou *pianíssimo* – o pedal *Una Corda* provoca uma mudança de cor, razão por que pode ser usado mesmo em dinâmica *forte*. (ALIMONDA, 1967, p. 12) O uso concomitante do pedal direito não interfere no efeito do pedal esquerdo. Segundo Banowetz, os termos que usualmente aparecem na partitura para indicar o uso do pedal esquerdo são (tabela 4):

INGLÊS	ITALIANO	FRANCÊS	ALEMÃO
<i>muting pedal</i>	<i>sordino</i>	<i>une corde</i>	<i>mit Verschiebung</i>
<i>soft pedal</i>	<i>una corda</i>	<i>sourdine</i>	<i>mit einer Satie</i>
<i>shift pedal</i>	<i>u. c.</i>	<i>la pédale dourde</i>	<i>mit Dämpfung</i>
	<i>sul una corda</i>	<i>petite pédale</i>	
	<i>poco a poco una corda</i>	<i>3 cordes</i>	

Tabela 4: Designações para o uso do pedal esquerdo (BANOWETZ, 1985, p.114)

Para a retirada do pedal (tabela 5):

ITALIANO	ALEMÃO
<i>tre corde</i>	<i>Ohne Verschiebung</i>
<i>tutte le corde</i>	
<i>t. c.</i>	
<i>poco a poco tre corde</i>	
<i>poco a poco tutte le corde</i>	

Tabela 5: Designações para a retirada do pedal esquerdo (BANOWETZ, 1985, p.114)

Para o uso concomitante do pedal esquerdo e direito (tabela 6):

INGLÊS	ITALIANO	FRANCÊS	ALEMÃO
<i>Ped. 1 and 2</i>	<i>com 2 pedale</i>	<i>les deux pédales</i>	<i>mit beiden pedalen</i>
<i>2 Ped</i>	<i>i due pedale</i>	<i>très enveloppé de pédales</i>	<i>beide pedale</i>
	<i>due Ped</i>		
	<i>com sord. e Ped.</i>		

Tabela 6: Designações para o uso concomitante do pedal esquerdo e direito (BANOWETZ, 1985, p.)

As questões tratadas acima são importantes para todo repertório para e com piano (solo, música de câmara, piano e orquestra...). A seguir, analisaremos as possibilidades de uso do pedal nas peças que são objeto de estudo desse trabalho, a partir dos dados coletados na fundamentação teórica, levando-se em conta que, assim como uma análise formal pode dar margem a diferentes resultados, as indicações sugeridas aqui serão apenas algumas dentre outras que, muitas vezes, um mesmo intérprete, em ocasiões distintas, pode assumir na mesma obra.

CAPÍTULO 3

Propostas de pedalização em obras dodecafônicas e seriais de compositores do *Grupo Música Viva* a partir da observação de suas texturas e articulações

3.1 *Música 1941* (1941) – Hans-Joachim Koellreutter

A *Música 1941*, primeira obra para piano de Hans-Joachim Koellreutter, foi composta na casa de seu amigo Theodor Heuberg, em Itatiaia – RJ, enquanto se recuperava de uma grave intoxicação causada pelo uso do chumbo utilizado no processo de impressão de partituras. A obra foi dedicada a seu pai, Wilhelm Heinrich Koellreutter, embora o segundo movimento tenha sido dedicado à sua mãe, Emma Maria Koellreutter, falecida durante uma terrível epidemia de gripe na Europa em 1918.

Segundo o próprio compositor, a obra é construída a partir da *série base* de doze sons (Figura 4):



Figura 4: *Série base*. Fonte: Encarte do disco LP H. J. Koellreutter selo Tacape: *Série Música Nova da América Latina* – Estéreo T0012, pianista: Beatriz Román, 1983

Segundo análise realizada por Adriano Gado, a obra também possui uma *série derivada* (D) (Figura 5):

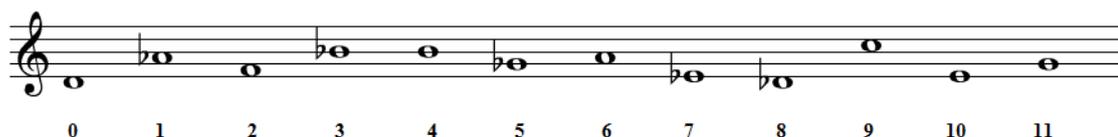


Figura 5: *Série derivada*. Fonte: GADO, Adriano Braz. *Koellreutter e o serialismo: Música 1941 - Um estudo de análise*. ICTUS (PPGMUS/UFBA). Salvador: UFBA. Vol.7 (p.163 – 180), 2006. p.165

A *série derivada* (D) e a *série base* (B) contêm as mesmas classes de altura, porém ordenadas de maneira distinta. A primeira classe de altura da (D) é a mesma que de B, ou seja, 0D é a mesma de 0B. Para encontrar 1D, soma-se o número 7 a 0B. Como 0 mais 7 é igual a 7, 1D será igual a 7B. Em seguida, à 7B somaremos 7 para encontrarmos 2D: 7 mais 7 =14. Como temos apenas 12 sons na série, subtrai-se 12 de 14 para acharmos a classe de altura desejada: 2. Sendo assim, 2D será igual à 2B. Continuando com o mesmo raciocínio encontramos toda a *série Derivada*. Apesar de não ter sido encontrada a razão para a escolha do número sete, podemos perceber uma coincidência entre as classes de altura dos números pares de ambas as séries.

Koellreutter utiliza a escrita dodecafônica de maneira não ortodoxa, de modo que alterações de notas, mudanças da ordem serial e apresentações incompletas da série são frequentes (Gado, 2006), como pode ser observado nos exemplos indicados na análise que o autor apresenta: (Figuras 6, 7 e 8):

c. 14-15

Figura 6: Série incompleta no primeiro movimento (compassos 14-15) O ponto de interrogação “?” representa a ausência da classe de altura número 7. Fonte: GADO, Adriano Braz. *Koellreutter e o serialismo: Música 1941 - Um estudo de análise*. ICTUS (PPGMUS/UFBA). Salvador: UFBA. Vol.7 (p.163 – 180), 2006. p.172

c. 13-14

Figura 7: Alteração descendente da classe de altura 0 da série no segundo movimento (compassos 13-14) Fonte: GADO, Adriano Braz. *Koellreutter e o serialismo: Música 1941 - Um estudo de análise*. ICTUS (PPGMUS/UFBA). Salvador: UFBA. Vol.7 (p.163 – 180), 2006. p.170

c. 15-16

Figura 8: Mudança na ordem da série no segundo movimento (compassos 15-16). A classe de altura 8 aparece depois da 10. Fonte: GADO, Adriano Braz. *Koellreutter e o serialismo: Música 1941 - Um estudo de análise*. ICTUS (PPGMUS/UFBA). Salvador: UFBA. Vol.7 (p.163 – 180), 2006. p.173

A *Música 1941* é constituída por três movimentos: *Tranquilo* (colcheia=78), *Muy expressivo* [semínima (colcheia = 48)] e *Muy ritmado y destacado* (semínima=80). Sua textura é polifônica, com densidade variável, frequentemente rarefeita. A segmentação (ou articulação), em cada movimento, pode ser pensada em função de diversos fatores, entre eles:

variação das fórmulas de compasso, dos grupamentos rítmicos, das texturas, da dinâmica e dos tipos de articulação, cabendo às pausas funções articulatória e expressiva importantes no discurso musical.

A precisão rítmica exerce um papel importante na performance da peça, no sentido de tornar claro o fraseado, pois a instabilidade métrica, causada pelas diferentes articulações, pelas variações de fórmula de compasso, pelos acentos deslocados, sínopes e polirritmias, assim como a dificuldade na percepção de momentos de tensão e distensão, contribuem para obscurecer sua delimitação. As muitas pausas não apenas separam um segmento de outro, mas frequentemente, desempenham função expressiva, não só suspendendo o fluxo sonoro, mas preparando o evento que vem a seguir, atrasando ou antecipando sua entrada, dando-lhe mais ênfase, como a respiração que precede uma palavra impactante.

O primeiro movimento divide-se em três sessões: *A* (compassos 1 a 14.4), *B* (compassos 14.5 a 32) e *Coda* (compassos 33 a 40). Diferentemente da análise formal aqui proposta, a de Robervaldo Rosa (ROSA, 2001, p.36) interpreta como transições os compassos 12 a 16 (entre as seções *A* e *B*), e 28 a 32 (entre as seções *B* e a *coda*). A escolha de como executá-los, como transições ou partes conclusivas das seções, fica a critério do intérprete e deve refletir-se na maneira de executá-los.

O movimento pode ser pensado como prelúdio - uma preparação para os seguintes. Suas seções são distintas entre si – a direção das frases, a textura, o maior ou menor espaçamento entre as vozes, a articulação, a dinâmica e a agógica, são alguns dos fatores que as distinguem e orientam a pedalização. Na *seção A* (compassos 1-14.4) a dinâmica desempenha um papel importante; as intensidades se apresentam em terraço²³ e crescentes – *p*, *mf*, *f* -, o que clareia a organização das frases. Nessa seção, como nas demais, as pausas interferem diretamente no uso do pedal. O tipo de pedalização varia entre sincopado e rítmico,

²³ O termo dinâmica em “terraço” significa que a dinâmica apresenta-se em degraus de intensidade, não crescente ou decrescente de forma gradativa.

com trocas de acordo com as pausas e as ligaduras entre duas notas (o pedal as realçam), tendo sempre o ouvido como o melhor guia. A textura rarefeita nos compassos 1 a 4 permite que algumas notas, inclusive em graus conjuntos, ressoem concomitantemente, pois há o encontro eventual de apenas duas vozes e em registros distantes (cs. 1 e 3), além de a maioria das notas estarem em regiões entre média e aguda (cs. 1, 2 e 4), onde a ressonância é menor, razão por que são necessárias poucas trocas de pedal. O pedal rítmico auxilia a inflexão das ligaduras entre duas notas, sendo a primeira apoiada e a segunda leve. A retirada do pedal ao tocar a última nota da ligadura contribui para a leveza desejada. No compasso 3 o pedal rítmico auxilia a realização das *tenutti* (não realizado na primeira *tenutta* por causa da coincidência com a nota fraca da ligadura na mão direita). No compasso 5, onde se observa *tenuti* em *forte*, para ressaltar as articulações, o pedal rítmico, colocado em cada nota, é o mais indicado. Já no compasso 7, onde se verifica dobramento em oitava, a textura é pouco densa e as duas linhas, embora em semicolcheias, transitam em região média do instrumento, o que permite usar o pedal segundo as ligaduras de fraseado da mão esquerda, favorecendo o *legato*. Porém, para evitar que as ressonâncias se misturem, é indicado usar o meio pedal. Dos compassos 12 a 14.4, temos a sensação de final, causada pela direção descendente da voz inferior, pela diluição da textura, reforçada pela dinâmica em *decresc.* (em contraste com o padrão de dinâmica em *cresc.* predominante em toda a seção), e pelo *ritardando* controlado (emprego de durações maiores). No compasso 12 observamos uma díade de segunda menor - ré sustenido e mi -, que dura o compasso inteiro, enquanto duas outras notas são tocadas – consideramos que o pedal deve ser pressionado profundamente enquanto essas notas duram, mantendo sua ressonância até o aparecimento da primeira pausa do compasso 13, onde se faz a mudança de pedal. Para enfatizar o final da seção e início da seguinte, em *pp* (cs.13.1.2 até 15.2), propomos uma mudança de cor, utilizando o pedal *Una Corda*. Nas partituras

apresentadas a seguir, as marcações em vermelho mostram nossas sugestões de pedalização.

(Figura 9)²⁴

H. J. Koellreutter

A

Tranquilo $\text{♩} = 78$

The image displays a page of musical notation for a piece titled "Tranquilo" by H. J. Koellreutter. The score is written for piano and consists of four systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff. The tempo is marked "Tranquilo" with a quarter note equal to 78 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score is marked with dynamics such as *mf*, *f*, *p*, and *pp*. Red brackets and lines are drawn across the bottom of the staves, indicating suggested pedal points. A box labeled "A" is located at the top left of the first system. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

²⁴ As indicações de pedal em vermelho foram inseridas pela autora da dissertação.

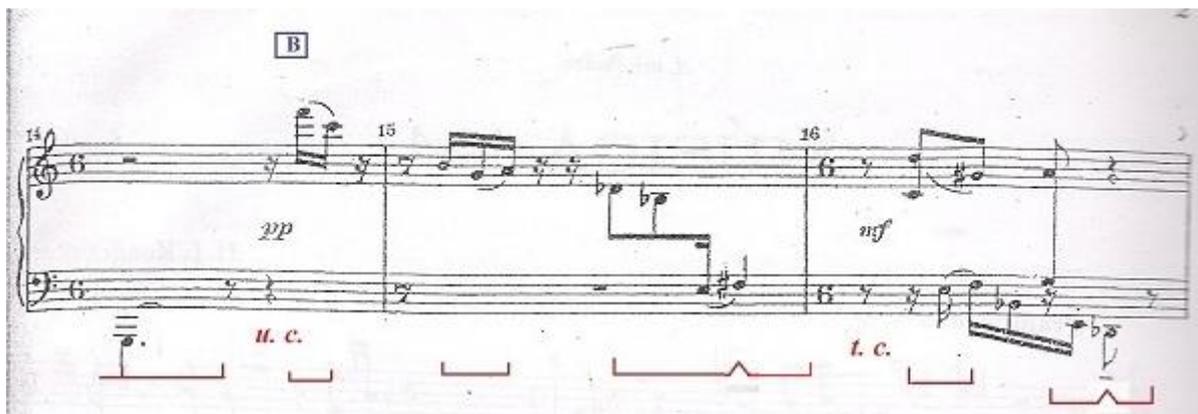


Figura 9: Indicações de pedalização na seção A (compassos 1-14.4) do primeiro movimento *Tranquilo* (colcheia = 78). *Música 1941* de Hans-Joachim Koellreutter. Editora: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores

A seção B (compassos 14.5.2 a 32) é ritmicamente mais instável que A, oscilando entre *poco rit. rit.*, e *a tempo*. A dinâmica, como na seção anterior, também é em terraço – *p, mf, f* - mas com intensidades pontualmente mais vivas: *pp*, o único do movimento, com o qual B se inicia, e *ff*, nos compassos 17.1 e 26.1. Apresenta grupamentos descontínuos que, ritmicamente, variam pouco entre si. O espaçamento entre as vozes, por vezes expostas isoladamente, tornam a textura mais transparente, e criam um efeito de monofonia. A pausa que antecede o acorde em *ff* no c. 17 induz uma respiração, como se fossemos tomar fôlego para realizar o *fortíssimo*; deve ser muito bem articulada, assim como o acorde - ambos com precisão rítmica: a pausa faz um corte de som abrupto para preparar a chegada do acorde, tocado com um pedal rítmico profundo que lhe dá mais ênfase.

A densidade da textura varia, as linhas melódicas transitam de *piano* ou *pianíssimo* para *forte* ou *fortíssimo*, nesse segundo caso, para acordes densos, na região grave. (cs.17 e 26). Em momentos em que a textura é pouco densa, podemos deixar soando as notas dos grupamentos, sem que o resultado pareça “sujo”, caso da anacruse do compasso 17 até o mib 2, no compasso 18.3, com apenas uma troca de pedal, no caso, o meio pedal. De modo geral, em toda a seção, as articulações (pausas, *staccati* e ligaduras) funcionam como guia para a pedalização.

Os últimos compassos de *B* (c.28 a 32) se iniciam com *ritardando* em *mf* ao qual segue um “*a tempo*” em *f*, e depois em *p*. Uma pausa expressiva de semínima (c.29.4) deixa ressoar na memória do intérprete o acorde anterior, tornando uma surpresa o grupamento descendente em *f* que a segue. Um pedal melódico pode ser utilizado para valorizar o fragmento melódico ascendente em *legato* e *ritardando* na anacruse do c.29 (do, ré, mi, lá). Outro corte de sonoridade, dessa vez com uma pausa de colcheia (c.30.3), antecede o final da seção em *p* e textura em dissolução, concluindo com pausa de compasso inteiro. Algumas pausas, como as já mencionadas, criam a sensação de imprevisibilidade, deixando o ouvinte sem saber o que vem a seguir. (Figura 10)

B

14 *pp* *u. c.* 15 16 *mf* *t. c.*

17 *ff* *mf* 18 19

20 *p* *poco rit.* 21 22 *f* *a tempo*

23 *rit.* *p* *a tempo* 24 25

26 *ff* *p* 27 28 *mf* *rit.*

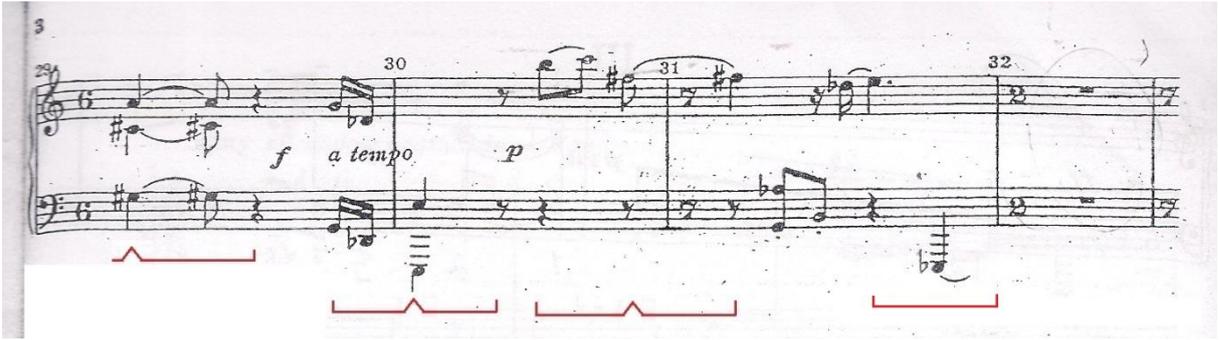


Figura 10: Indicações de pedalização na *seção B* (compassos 14.5-32) do primeiro movimento *Tranquilo* (colcheia = 78). *Música 1941* de Hans-Joachim Koellreutter. Editora: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores

A *Coda* (compassos 33-40) apresenta células cujo tratamento faz lembrar as ouvidas na *seção A* – desenho de semicolcheias dobradas a oitava (cs.33 e 39) e de tercina no baixo (c.36). Optamos considerar a seção como *Coda* por ser mais comprimida, tanto no que diz respeito à extensão quanto à densidade da textura - mais contínua, com poucas pausas e apenas um *ritardando* (que antecede e prepara a conclusão); dinâmica em *f*, com um único momento em *p*, combinado ao *ritardando* (c. 38 com anacruse). Contrasta com a maleabilidade de tempo da seção anterior, voltando à precisão rítmica própria à *seção A*. Como no desenho em semicolcheias dobrado à oitava do compasso 7 (*seção A*), no compasso 33, as mudanças de pedal (pressionado apenas até a metade de sua profundidade) seguem as articulações indicadas pelas ligaduras, favorecendo a fluência e o *legato*.

O *ritardando* que tem início na anacruse do compasso 38 se expande com a indicação *Muy lento y retardadando más*. No primeiro segmento (compasso 37.5 a 39.1), a textura rarefeita em *p* e com *ritardando*, permite usar um pedal mais longo. Já no segundo, do compasso 39.3 ao 40.1, o adensamento da textura - desenho descendente, dobrado a oitava, em *forte* e *crescendo*, andamento lento acrescido de *ritardando* contínuo - torna necessária uma troca de pedal para cada nota, sobretudo no segundo grupamento. Precedido por pausa, o último acorde é em *fortíssimo*. Assim como no início da *parte B*, a pausa antes do acorde final

sugere uma respiração que lhe dá expressividade e força. O uso do pedal rítmico, ou seja, o ataque do pedal junto com o ataque do acorde, reforça a precisão rítmica e enfatiza o *fortíssimo*. (Figura 11)

Figura 11: Indicações de pedalização na *Coda* (compassos 33 - 40) do primeiro movimento *Tranquilo* (colcheia = 78). *Música 1941* de Hans-Joachim Koellreutter. Editora: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores

O segundo movimento, *Muy expresivo* [semínima (colcheia = 48)], pode ser dividido em três partes: *Seção A* (compassos 1 a 5), *A'* (compassos 6 a 12) e *A''* (compassos 13 a 18). Nota-se que o compositor usa como unidade de tempo a semínima, mas para sugerir o andamento, utiliza “colcheia = 48”. Essa indicação evidencia que o movimento é extremamente lento, fato que influencia a densidade textural, bem como a pedalização, e

garante seu caráter expressivo. O movimento tem como característica estruturante contrastes de dinâmica (com intensidades que chegam a *ppp* e *ffff*), textura (monofônica, bifônica) e ritmo, realçados pelos pedais. A dramaticidade do movimento, provocada pelos contrastes, poderia ter relação com a dedicatória à sua mãe, precocemente falecida.

A seção A (compassos 1 a 6) se inicia com um desenho ascendente em *pianíssimo* e *legato*, um dos poucos em que o compositor indica a pedalização: um pedal inteiro (mesmo com a presença de pausas) e, concomitantemente, o pedal *sordina*. Essa forma de uso do pedal cria uma proliferação de harmônicos e um sutil adensamento textural, interrompido pela pausa, situada no final do primeiro compasso, onde o pedal é retirado. Contrastando com o desenho inicial, no compasso seguinte, seguem três díades descendentes em registro grave e em *cresc.* Mais um contraste de textura, intensidade e ritmo se apresenta a seguir em um segmento ascendente, textura monofônica *ff* e *crescendo* que culmina em um acorde em *piano súbito*; pausas entre as notas (c.3) enfatizam seu caráter enérgico e incisivo. Em ambos os desenhos, descendente e ascendente (cs.2 e 3), o pedal rítmico é o indicado, pois reforça as intensidades e os cortes promovidos pelas pausas. No compasso 4 temos a *tenuta* como articulação principal. O pedal rítmico, com uma troca para cada nota, é também o mais indicado. (Figura 12)

The image shows a page of a musical score for piano. At the top, it is labeled 'II^(a)'. Below that, a box labeled 'A' contains the text 'Muy expresivo' followed by a quarter note and '(♩ = 48)'. The score consists of three systems of staves. The first system (measures 1-2) shows a piano part with a long melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *pp con sordina* and *mf*. A 'pedal' marking is present. The second system (measures 3-4) continues the piano part with dynamics *ff*, *p sord.*, *f*, and *p*. The third system (measures 5-7) is labeled 'A'' and shows a piano part with dynamics *pp* and *f sin sordina*. A 'pedal' marking is also present. Red brackets are drawn under the staves to indicate phrasing or pedal points.

Figura 12, *Música 1941*, Seção A (compassos 1 a 6) do segundo movimento (*Muy Expressivo*). *Música 1941* de Hans-Joachim Koellreutter. Editora: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores

O início da *seção A'* (c. 6) e da *seção A''* (c. 13) guarda semelhanças com o da *seção A* (c.1): um arpejo ascendente em *pp*, sob uma nota pedal, se estende por todo o compasso, para o qual o compositor, mais uma vez, indica um pedal inteiro, embora não faça referência à *una corda*. Presume-se, no entanto, que, pela semelhança, o pedal esquerdo também caiba, ainda mais que no próximo, o c.7, esta escrito *sin sordina*. Nos compassos 7 (*A'*) e 15 com anacruse (*A''*), como no c.2 de *A*, ocorrem mudanças de textura e caráter rítmico: segmentos com *tenuti* e em *f* e *fff* sucedem os desenhos em *pianíssimo* e *legato*. O pedal rítmico enfatiza o contraste de

textura e a articulação indicada. O compasso 8 retoma a ideia do 3, com notas ascendentes, marcadas, separadas por pausas, que culminam em *piano* e, da mesma maneira, o pedal rítmico é o mais adequado. No compasso 13 da *seção A''*, como, já mencionado, retorna o desenho com que se iniciam *A* e *A'*, ao qual sucede, a partir da anacruse do c. 15, o segmento em que os contrastes marcados pelo adensamento da textura em acordes e intensificação da dinâmica são os mais intensos – *fff*, *ff*, *ffff*, e *f*. A pedalização, nesse segmento, deve levar em consideração as pausas, os *tenuti*, os acentos, as variações de densidade da textura e da métrica pois, ao mesmo tempo em que precisa ser usado com o máximo de sua profundidade para auxiliar as fortes intensidades, em uma textura densa como essa, corre-se o risco de criar o indesejado som “sujo”. Nesse caso, o ouvido deve estar sempre em alerta para realizar trocas parciais de pedal, caso necessário, apenas para “limpar” o som. (Figura 13)

Figura 13, *Música 1941*, Seção A' (compassos 7 a 11) e A'' (compassos 12, com anacruse, a 18) do segundo movimento (*Muy Expressivo*). *Música 1941* de Hans-Joachin Koellreutter. Editora: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores

O terceiro movimento, *Muy ritmado y destacado* (semínima = 80), pode ser dividido em: *Seção A* (compassos 1 a 24.1), *B* (compassos 24.2 a 57), *A'* (compassos 58 a 89.) *C* (compassos 90 a 111.2), *A''* (compassos 112 com anacruse a 134.1) e *Coda* (compassos 134.1 a 137), uma forma rondó, portanto. Como no primeiro movimento, Robervaldo Rosa

propõe uma análise formal diferente desta aqui apresentada, indicando uma transição entre as seções *B* e *A'* (cs. 55 a 57) (ROSA, 2001, p. 37).

A textura, predominantemente a duas vozes, lembra a de uma invenção a duas vozes. O andamento mais rápido que o dos movimentos anteriores, o uso de saltos e notas de menor duração (1/4 de tempo), a articulação (ligaduras entre duas notas) e alternâncias rápidas entre som e silêncio, são alguns fatores que contribuem para o caráter vivo do movimento – como uma dança - que contrasta com a expressividade e gravidade do anterior. Como nos movimentos anteriores, o pedal é descontínuo - seu uso varia segundo o caráter, andamento, densidade da textura, intensidade e articulação.

A seção *A* (compassos 1 a 24.2.1) tem como características o uso de semicolcheias, *stacatti* em intensidades *mf* e *p* e pausas. Por essas razões e também pelo andamento, nessa seção é indicado o uso do pedal com 1/2 e 3/4 de profundidade. Nos compassos 1 a 14 o uso do pedal será apenas onde os *stacatti* não aparecem, principalmente nos acentos e nas ligaduras entre duas notas. Nesse segmento, o pedal usado será predominantemente em 3/4 de profundidade, exceto nos compassos 8, 9, onde, mesmo estando em textura monofônica rarefeita e em baixas intensidades (*mp* para *p*), corre-se o risco de se ouvir a mistura das ressonâncias das semicolcheias (c. 8), donde a indicação do meio pedal. Seu pressionamento no compasso 8 e retirada no compasso 9 auxilia realçar o contraste entre *legato* e *staccato* nos respectivos compassos. No c.15, aparece uma frase descendente em *legato* e intensidade crescente, onde o meio pedal é usado segundo os grupamentos rítmicos. A partir desse compasso até o final da seção *A* (c 24.1) ainda temos as semicolcheias em andamento rápido em alternância com pausas, porém sem o *staccato* (cs. 15 a 24.1). Nesse segmento o meio pedal pode ser utilizado com mais frequência e com trocas rápidas e numerosas (sempre que houver pausas), cuidando para que as ressonâncias das semicolcheias não se misturem, tendo a audição como guia. (Figura 14)

III

A

Muy ritmado y destacado $\text{♩} = 80$

The musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics. Measure numbers 1 through 16 are indicated at the beginning of each system. Dynamic markings include *mf* (measures 1-3), *mp* (measures 6-7), and *p* (measures 8-10). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks. Red dashed lines are present below the bass staff in several measures, likely indicating fingerings or performance techniques. The overall style is rhythmic and accented, as indicated by the tempo marking.

The image shows a page of musical notation for 'Música 1941' by Hans-Joachim Koellreutter. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system covers measures 17 to 20, and the second system covers measures 21 to 24. The music is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a strong rhythmic pattern. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte) for measures 17-20 and *f* (forte) for measures 21-24. A section marker 'B' is located at the end of measure 24. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Figura 14, *Música 1941*, Seção A (compassos 1 a 24.2.1) do terceiro movimento (*Muy ritmado y destacado*). *Música 1941* de Hans-Joachim Koellreutter. Editora: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores

Na seção *B* (compassos 24.2.2 a 57) observamos uma mudança de caráter causada pelo uso mais constante de colcheias em *legato* e predominância da dinâmica em *f* (o efeito é de diminuição de andamento). De modo geral, o uso do pedal profundo se alterna entre sincopado e rítmico, com trocas em praticamente todas as colcheias. Dos compassos 32 com anacruse ao 35.1 recomenda-se o meio pedal nas semicolcheias em *p*, contrastando com o pedal profundo nas colcheias em *f* dos compassos anteriores e posteriores. (Figura 15)

Handwritten musical score for piano, measures 21-36. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 1/2. The music is divided into four systems, each with a red bracket underneath. Measure 21 is marked with a box containing the letter 'B'. Measure 26 features a dynamic marking of *f*. Measure 34 features a dynamic marking of *p*. Measure 35 features a dynamic marking of *f*. Measure 36 features a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accents.

Handwritten musical score for piano, measures 38-60. The score is in 1/2 time and features a rhythmic and accented style. It consists of six systems of two staves each. Measures 38-40, 41-44, 45-48, 49-52, 53-56, and 57-60 are shown. Dynamics include *p*, *mf*, and *p*. A blue box labeled "A'" is placed above measure 58. Red brackets are drawn under the bass line of each system. A small "S" is visible in the right margin of the fifth system.

Figura 15, *Música 1941*, Seção B (compassos 24.2.2 a 56) do terceiro movimento (*Muy ritmado y destacado*). *Música 1941* de Hans-Joachim Koellreutter. Editora: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores

A seção *A'* (compassos 58 a 89.1), mesmo sem a presença dos *staccati*, apresenta alternâncias entre pausas e semicolcheias em baixas intensidades (*pp* a *mf*), como na seção *A*; somente no final da seção, a partir do compasso 82, aparecem indicações de dinâmica *f*, em contraste com a seção *C*, a seguir. A ausência dos *staccati* faz com que o uso do pedal em *A'* seja mais frequente do que em *A*, sendo possível comparar a pedalização das duas seções apenas nos compassos 58 a 62.2.1 de *A'*, onde o uso de 1/2 de pedal, de forma predominantemente rítmica e com trocas numerosas, mostra-se o mais indicado para evidenciar as ligaduras entre duas notas e evitar que as ressonâncias das semicolcheias se misturem, assim como nos 16 a 24 de *A*. Nos compassos 69 e 70 as semicolcheias em baixas intensidades e em *legato* também justificam o uso do meio pedal. Com exceção dos trechos citados acima, em toda a seção *A'*, o pedal é indicado em 3/4 de profundidade. No compasso 76 aparece a indicação de dinâmica *pp* pela primeira vez em todo o movimento. Para enfatizar esse novo evento, recomenda-se o uso do pedal *una corda* nos compassos 76 e 77. (Figura 16)

A'

This page of handwritten musical notation contains five systems of music, numbered 57 through 78. Each system consists of a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A blue box labeled 'A'' is positioned above measure 58. Red dashed lines are drawn below the staves, likely indicating phrasing or structural divisions. The piece concludes with the marking 'u. c.' in measure 78.

57 58 59 60

61 62 63 64

65 66 67 68

69 70 71 72

73 74 75 76 77 78

p *mp* *p* *pp* u. c.

Handwritten musical score for piano, measures 77-92. The score is in 3/2 time and features various dynamics and articulations. Measures 78-80 are marked "i. c." and "mf". Measures 81-84 are marked "f". Measures 85-88 are marked "p". Measures 89-92 are marked "pp" and "u. c.", with a tempo change to "Lento, sin expresión (♩ = 72)" and a "non rit." marking. Red dashed lines and brackets are used for phrasing and measure grouping.

Figura 16, *Música 1941*, Seção A' (compassos 57 a 89) do terceiro movimento (*Muy ritmado y destacado*). *Música 1941* de Hans-Joachin Koellreutter. Editora: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores

A seção *C* (compassos 90 a 111.2), *Lento, sin expresión* (colcheia = 72), pode ser interpretada como um interlúdio. O andamento lento, a dinâmica mais amena (intensidades entre *pp* e *mf*) e a disposição das vozes em estilo de pergunta e resposta contrasta com a mudança de caráter proposta pelo compositor: Lento, sem expressão. Robervaldo Rosa escreve que

esse paradoxo é de grande importância para a interpretação, pois a mudança abrupta e inesperada de ambiente gera eloquência interpretativa. Dessa forma, a expressão corporal é fundamental, adquirindo valor cênico, na qual o caráter extrovertido das seções precedentes é repentinamente transformado em intensa introspecção, como numa *oração íntima* (ROSA, 2001, p.47)

Essa transformação repentina, do caráter extrovertido ao introspectivo a que Robervaldo se refere, corresponde à mudança de andamento e dinâmica que ocorre entre o último compasso da seção *A'* - onde Koellreutter escreve uma sucessão de três acordes em *cresc.* e *non rit.*, seguidos de um corte brusco -, e a seção *C* -, imediatamente iniciada em *pp* e em andamento lento. Para auxiliar essa mudança abrupta, propomos o uso do pedal *una corda* junto ao *pp* do compasso 90, com retirada gradual no *crescendo* do compasso 95. O pedal predominantemente sincopado sugere o pedal melódico, embora ocorra esporádica interferência do pedal rítmico (por causa das ligaduras entre duas notas). (Figura 17)

C Lento, sin expresión (♩ = 72)

89 90 91 92

pp *non rit.* *h. c.*

93 94 95 96

f. c. *mf*

99 100

101 102 103 104

p *mf* *f*

A'' Tempo primo (♩ = 80)

109 110 111 112

ppp *p*

Figura 17, *Música 1941*, seção C (cs 90 a 111) do terceiro movimento (*Muy ritmado y destacado*). *Música 1941* de Hans-Joachim Koellreutter. Editora: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores

A seção *A''* (compassos 112 com anacruse a 134.1.1), em *Tempo primo* (semínima = 80), assim como a *A'*, apresenta algumas semelhanças com *A*. Entretanto o uso de *staccati* torna-se mais constante e, conseqüentemente, o pedal será menos utilizado. Portanto, nessa seção temos longos trechos sem pedal e, na maioria dos segmentos em que é utilizado, será pressionado em apenas metade de sua profundidade. (Figura 18)

A'' Tempo primo (♩ = 80)

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of five systems of staves. The first system (measures 109-112) includes a boxed section labeled 'A'' and the tempo marking 'Tempo primo (♩ = 80)'. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/2 time signature. The first system features a *ppp* dynamic marking and a *p* dynamic marking. The second system (measures 113-116) continues the melodic line. The third system (measures 117-120) includes *mf* and *f* dynamic markings. The fourth system (measures 121-124) features *mf* dynamics. The fifth system (measures 125-128) includes *p* and *mf* dynamics. The score is annotated with various musical symbols: slurs, phrasing brackets (some solid, some dashed), and dynamic markings. The page number '78' is located in the top left corner.

The image shows a page of a musical score. The top system contains measures 129, 130, 131, and 132. The bottom system is labeled 'Coda' and 'Largo (♩ = 78)', and contains measures 133, 134, 135, 136, and 137. The music is written for piano with treble and bass staves. Dynamic markings include *p* and *pp*. The piece is identified as 'Itatiaia, 19'.

Figura 18, *Música 1941*, Seção A'' (compassos 112 a 134.1.1) do terceiro movimento (*Muy ritmado y destacado*). *Música 1941* de Hans-Joachin Koellreutter. Editora: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores

A *Coda*, (compassos 134.1.2 a 137), em *Largo* (colcheia = 78), inicia-se em *pp*, crescendo até o acorde final, em *f*. Essa pequena seção é composta apenas por acordes – sua densidade é, pois, maior - para os quais, com exceção dos dois últimos, o autor indicou o sinal de *tenuta*; no caso, o pedal rítmico e profundo auxilia a execução mais clara dessa articulação. Apenas entre os dois últimos acordes aplica-se o pedal sincopado. (Figura 19)

This image is a close-up of the Coda section of the musical score, showing measures 133 through 137. It is labeled 'Coda' and 'Largo (♩ = 78)'. The music consists of chords in both staves. Dynamic markings are *p*, *pp*, and *f*. The piece is identified as 'Itatiaia, 19'.

Figura 19, *Música 1941*, Seção A' (compassos 134.1.2 a 137) do terceiro movimento (*Muy ritmado y destacado*). *Música 1941* de Hans-Joachin Koellreutter. Editora: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores

3.2 *Miniaturas Para Piano Nº1* (1947) – César Guerra-Peixe

A obra *Miniaturas n 1*(1947) para piano de César Guerra-Peixe é formada por três pequenas peças, as quais, segundo o próprio compositor, foram construídas com base na seguinte série de 10 sons (LIMA, 2002, p.236) (Figura 20):



Figura 20: Série de 10 sons utilizada nas *Miniaturas nº1* para piano, de César Guerra-Peixe. Fonte: LIMA, Cecília Nazaré de. *A fase dodecafônica de Guerra-Peixe: à luz das impressões do compositor*. Dissertação (Mestrado), Campinas, UNICAMP, 2002, p.236.

É necessário ressaltar que Guerra-Peixe (assim como Koellreutter e outros compositores do *Grupo Música Viva*) faz uso de série com menor número de classes de altura e repete a nota lá na série, como o faz de forma não ortodoxa, de modo que a ordem das notas nem sempre é a mesma, além de, por muitas vezes, não utiliza-la completamente: Somente na segunda peça podemos vê-la inteira. Como escreve Ernesto Hartmann, a série “...frequentemente está distribuída ao longo das três peças entre os planos texturais ou mesmo incompleta” (HARTMANN, 2014, p.110). Todavia, essas alterações não interferem na métrica da obra - a simetria das repetições e a regularidade rítmica são características marcantes nas *Miniaturas nº1* (como podemos observar, por exemplo, nos dois primeiros compassos da primeira peça). Na primeira peça não há variação de fórmula de compasso, na segunda e na terceira elas ocorrem de forma regular, sem alteração da unidade de tempo, oscilando entre 4/4 e 2/4 na segunda peça e entre 6/8, 12/8 e 9/8 na terceira. Como escreve Hartmann,

“[Essa regularidade] sugere a preocupação de Guerra-Peixe com a compreensibilidade da obra, decantando a rítmica até os seus elementos mais simples, mais característicos da sua compreensão do que seria a autêntica música popular, porém, sem a utilização ainda da estilização do folclore e de seus esquemas rítmicos mais elaborados, como os presentes na fase posterior deste compositor” (HARTMANN, 2014, p.109)

A textura predominante é a polifônica, mas com características heterofônicas nas duas primeiras *Miniaturas*. A dinâmica e a articulação, por sua vez, apresentam-se com grande

número de variações e contrastes. Baseando-se principalmente nesses aspectos, textura, articulação e dinâmica, serão indicadas formas de uso do pedal nas *Miniaturas nº1* para piano.

Na primeira peça das *Miniaturas nº1*, *Allegretto*, a articulação é o aspecto determinante para a escolha da pedalização, visto que durações mais curtas – colcheias em *staccato* – e mais longas – díades em mínimas com *tenuto* – dialogam. Mas as variações de timbre e intensidade também interferem na decisão de usa-lo ou não. Nessa pequena peça, o pedal enfatiza e prolonga o *tenuto* dos intervalos de sétimas simultâneas presentes no baixo, e os contrasta com o *staccato* da voz superior. Somente nos três últimos compassos é possível empregar um longo pedal, iniciado no terceiro tempo do compasso 7, onde a repetição do intervalo de 7ª, a articulação em *legato* e a densidade pouco espessa recomendam o seu uso.

(Figura 21)

The image shows a musical score for a piano piece. It is titled 'Allegretto' with a tempo marking of a quarter note equal to 72. The score is for piano and is divided into two systems. The first system contains four measures, and the second system contains four measures. The music features dynamics of mezzo-forte (mf) and piano (p), and includes markings for 'rit.' (ritardando) and 'a tempo'. There are phrasing slurs and red brackets under the bass line in the second system, indicating the placement of a long pedal starting in the third measure of the second system.

Figura 21: Primeira peça das *Miniaturas nº 1* para piano, de César Guerra-Peixe. Fonte: <http://www.sesc.com.br/sescpartituras/>

A segunda peça, *Lento*, sugere um clima nebuloso, criado pelo andamento (semínima=40), texturas, intensidades e pelo pedal. A densidade da textura varia entre pouco e mais densa – segmentos melódicos são seguidos por acordes com seus componentes espaçados e gradativamente apresentados.

O compositor insere algumas indicações de pedal, as quais devem ser respeitadas, mas, a critério do intérprete, pode-se acrescentar outras, visando a introduzir mudanças de timbre. Nessa Miniatura, o pedal também reforça a dinâmica: nota-se que o desenho do compasso 3 é praticamente o mesmo que o situado nos compassos 8 e 9, salvo algumas diferenças: a finalização do primeiro é descendente, a do segundo, ascendente; a dinâmica do primeiro é em *cresc.*, começa em *piano* e vai para o *forte*, enquanto no segundo, ocorre o contrário. No primeiro desenho, o uso gradativo de 1/4 de pedal até o profundo (passando pelo 1/2 pedal) auxilia o *crescendo*. Por outro lado, também é possível auxiliar o *diminuendo* do segundo, realizando um pedal contrário – do profundo à sua retirada gradativa. Em contraste com a primeira, nessa segunda frase o caminho ascendente é realizado em direção a uma pausa, causando uma saída evanescente, que acompanha o sentido de fim. Dos compassos 8 a 10 a série aparece integralmente. (Figura 22)

- II -

Lento (♩ = 40)

Piano

5

8

rit.

Figura 22: Segunda peça das *Miniaturas n° 1* para piano, de César Guerra-Peixe. Fonte: <http://www.sesc.com.br/sescpartituras/>

Na terceira peça, *Allegro moderato*, podemos perceber o diálogo entre as vozes com bastante clareza; nesse tipo de textura polifônica, para ressaltar o desenho das vozes, o pedal melódico é o mais indicado, tomando-se o cuidado de não só desenhar os grupamentos melódicos segundo as articulações, como cuidar do efeito sonoro resultante da superposição delas. No c. 8 o compositor insere uma indicação de pedal na terceira divisão do segundo

tempo, logo após o acorde. Porém, se utilizarmos o pedal dessa forma, a duração da parte do acorde realizada com a mão esquerda será interrompida por causa do deslocamento da mão, necessário para tocar as próximas notas; a indicação mais adequada seria, pois, a colocação do pedal junto com o acorde, para fazê-lo durar enquanto a mão esquerda o solta para tocar as próximas notas. (Figura 23)

- III -

Allegro moderato (♩ = 84)

Piano

Figura 23: Terceira peça das *Miniaturas nº 1* para piano, de César Guerra-Peixe. Fonte: <http://www.sesc.com.br/sescpartituras/>

3.3 Pequena Toccata (1942) – Claudio Santoro

A *Pequena Toccata* de Claudio Santoro está inserida em um grupo de peças curtas - *Primeira Série de 4 Peças e Pequena Toccata* (1942) - constituído por: primeira peça, *Lento* (semínima = 63); segunda peça, *Lento* (mínima = 56); terceira peça, *Vivo-Grotesco* (semínima pontuada = 138); quarta peça, *Moderato* (semínima = 72); e *Pequena Toccata, Molto Allegro* (colcheia = 184) que, entre e dentro delas (com exceção da *Pequena Toccata*), apresentam contrastes de dinâmica, tempo, compasso, textura e articulação que contribuem para a percepção da obra como um todo. A peça nº1, *Lento*, pode ser entendida como prelúdio, no qual são expostos materiais rítmicos, harmônicos e melódicos reaproveitados nas demais, como, por exemplo: a peça nº3, *Vivo-Grotesco*, explora o movimento ascendente e descendente dos desenhos rítmico e melódico apresentados nos compassos 4 a 7 da primeira, com os quais cria contrastes de caráter e recria a sensação de movimento gerado pelas semicolcheias e colcheias. Podemos perceber que o compositor faz indicações de pedal nos compassos 4 e 5 da primeira peça, não obstante a presença de *staccati*. Portanto, é indicado que se use o meio pedal, pois permitirá que ouçamos as ressonâncias e também os *staccati*. (figuras 24 e 25):

Figura 24: Compasso 3 a 5 da peça nº 1 da *Primeira Série de 4 Peças* (1942) de Claudio Santoro. Editora e Distribuidora Ltda: MusiMed

3.

Vivo - Grottesco (♩. = 138)
sempre forte e secco

Vivo

p f secco

Figura 25: Compasso 1 a 13 da peça nº 3 da *Primeira Séríde de 4 Peças* (1942) de Claudio Santoro.
Editora e Distribuidora Ltda: MusiMed

A peça nº4, *Moderato*, explora o uso de tercinas em figuras rápidas (semicolcheias e fusas), contendo sempre um intervalo de segunda ou nona (segunda invertida) entre duas das notas do grupo de quiáltera, como no compasso 8 da peça nº1. Assim como nos compassos 4 e 5 da primeira peça, o compositor insere indicações de pedal concomitante ao *staccato* em

toda a peça numero 4, sendo também mais adequado o uso do meio pedal. (figuras 26, 27 e 28):

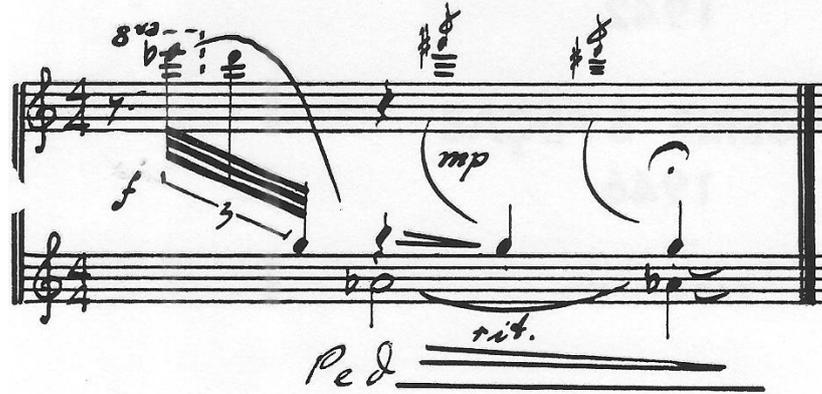


Figura 26: Compasso 8 da peça nº 1 da *Primeira Série de 4 Peças* (1942) de Claudio Santoro. Editora e Distribuidora Ltda: MusiMed

Figura 27: Compasso 1 a 3 da peça nº 4 da *Primeira Série de 4 Peças* (1942) de Claudio Santoro. Editora e Distribuidora Ltda: MusiMed

Figura 28: Compasso 11 e 12 da peça nº 4 da *Primeira Série de 4 Peças* (1942) de Claudio Santoro. Editora e Distribuidora Ltda: MusiMed

A *Pequena Toccata*, peça conclusiva de caráter enérgico, não apresenta grandes contrastes. Do conjunto, ela será analisada com mais detalhes.

Segundo o dicionário Grove de Música, o gênero *Toccata* pode ser definido como: “Peça para teclado, geralmente livre na forma, concebida basicamente para se “tocar” o teclado, isto é, exibir destreza” (SADIE, 1994, p.950). Na *Pequena Toccata* percebemos a intenção do compositor em ‘exibir destreza’ ao utilizar semicolcheias (às vezes em tercinas) e fusas em constante movimento entre ambas as mãos e em andamento rápido (*Molto Allegro*, colcheia = 184). O compositor não utiliza fórmulas de compasso, mas indica o andamento e unidade de tempo - a colcheia. As barras de compasso servem apenas como referência já que o número de unidades varia entre duas a seis por compasso. A dinâmica é indicada apenas no compasso 50, *fortíssimo*, cabendo ao intérprete entender os caminhos das frases e conceber os momentos de clímax e relaxamento no decorrer da obra. Não obstante, em praticamente todas as notas, estão presentes os sinais de articulação (causando irregularidade métrica), como ligaduras curtas, *staccati*, *tenutti* e acentos (os últimos garantindo um caráter percussivo à peça). Portanto, de modo geral, considerando o andamento, a articulação a predominância em região média e, sobretudo, o caráter percussivo característico da escrita do gênero *toccata* no século XX, sugere-se que as notas não acentuadas (principalmente as em *staccati*) sejam tocadas levemente, esclarecendo quais notas possuem ou não o acento.

A *Pequena Toccata* (1942) para piano de Claudio Santoro foi escrita, de acordo com Sérgio Nogueira Mendes, a partir da seguinte série hipotética (MENDES, 2007, p.6) (Figura 29) que também serve de material básico para as peças anteriores:



Figura 29: Série de doze sons hipotética utilizada na *Pequena Toccata* (1942)

O autor se refere à série como hipotética, pois Claudio Santoro trabalha o dodecafonismo de forma não ortodoxa, utilizando com frequência o procedimento de divisão da série em duas partes, que, para o compositor, “...é vista como uma possibilidade de praticar a permutação, a omissão e a repetição de notas, desta vez, não na série em sua totalidade, mas no interior de cada um dos hexacordes.” (MENDES, 2007, p.6).

A peça pode ser dividida em três seções, *A* (cs 1 a 15.2.1), *A'* (cs 15.2.2 a 38) e *A''* (cs. 39 a 53) concluindo com uma *Coda* (cs 54 a 57). Essa divisão foi feita de acordo com os desenhos melódicos e rítmicos (que se repetem com pequenas variações e em outras transposições da série) e com os momentos de respiração e quebra de movimento: a seção *A* finaliza com um desenho melódico descendente e grave, em contraste com o início da seção posterior, em região aguda e ascendente. A seção *A'* finaliza com uma quarta justa (intervalo utilizado em abundância na peça), no compasso 38, precedida e seguida por pausas, sendo a última delas com *fermata*, causando expectativa em relação ao que virá. A seguir, do compasso 39 a 51 (seção *A''*), os desenhos melódicos contidos nos compassos 1 a 10 se repetem com variações, em série transposta um tom acima da forma inicial. Nos compassos 52 e 53 apresenta-se uma díade em *staccato* em meio a pausas, dessa vez uma décima, com a indicação *sempre a tempo e forte*. Aqui, as pausas não sugerem o retorno de *A*, mas a chegada da *Coda*, onde aparece o único acorde da *Toccata*, que dura 3 compassos, seguido por uma conclusiva quinta justa descendente, ré bemol - sol bemol, esse último com acento e *fermata*.

Embora não haja nenhuma indicação de pedal na peça, o mesmo pode ser utilizado desde que com parcimônia, pois a textura, variando entre monofônica e bifônica, em andamento rápido, e a utilização constante de *staccato*, associados ao seu uso, podem causar excessos indesejáveis de ressonância. Porém, em alguns pontos, o pedal rítmico pode dar ênfase às articulações escritas, valorizando os acentos e destacando as notas mais longas, como nos compassos 28, 34, 51, 54 a 56 e 57 (Figuras 30, 31, 32 e 33):



Figura 30: Compasso 27 a 29 da Seção A da *Pequena Toccata* (1942) de Claudio Santoro. Editora e Distribuidora Ltda: MusiMed



Figura 31: Compasso 33 e 34 da Seção A da *Pequena Toccata* (1942) de Claudio Santoro Editora e Distribuidora Ltda: MusiMed

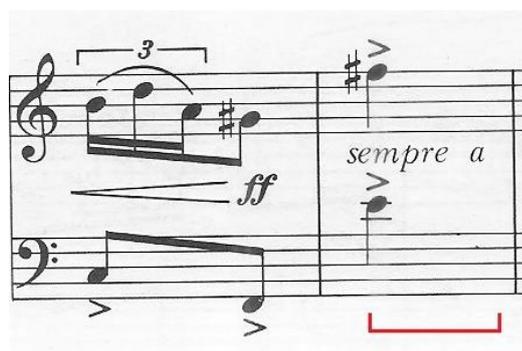


Figura 32: Compassos 50 a 52 da Seção A da *Pequena Toccata* (1942) de Claudio Santoro Editora e Distribuidora Ltda: MusiMed

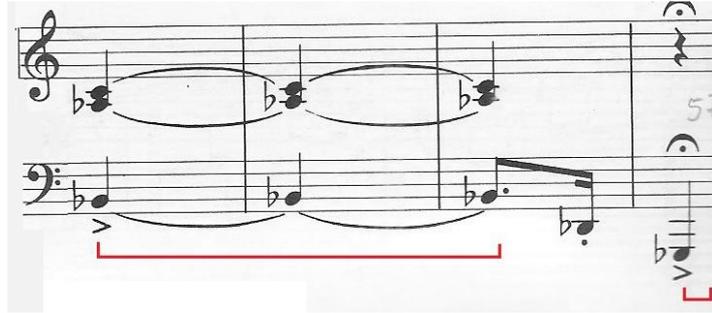


Figura 33: Compassos 54 a 57 da *Coda da Pequena Toccata* (1942) de Claudio Santoro
 Editora e Distribuidora Ltda: MusiMed

Ainda com o pedal rítmico, podemos destacar as articulações no interior das tercinas (que apresentam ligaduras entre duas delas) as quais culminam em uma nota também com acento ou *tenutta*, como nos compassos 3 a 4, 12, 17 a 18, 33 a 34 e 42 a 43. Porém, por se tratar de um grupo de notas com trocas rápidas, o meio pedal mostra-se mais adequado. (Figura 34, 35, 36, 37 e 38):



Figura 34: Compassos 3 e 4 da Seção *A* da *Pequena Toccata* (1942) de Claudio Santoro
 Editora e Distribuidora Ltda: MusiMed



Figura 35: Compassos 12 e 13 da Seção *A* da *Pequena Toccata* (1942) de Claudio Santoro
 Editora e Distribuidora Ltda: MusiMed



Figura 36: Compassos 17 e 18 da Seção A da *Pequena Toccata* (1942) de Claudio Santoro
 Editora e Distribuidora Ltda: MusiMed



Figura 37: Compassos 33 e 34 da Seção A da *Pequena Toccata* (1942) de Claudio Santoro
 Editora e Distribuidora Ltda: MusiMed



Figura 38: Compassos 42 e 43 da Seção A da *Pequena Toccata* (1942) de Claudio Santoro
 Editora e Distribuidora Ltda: MusiMed

A *Pequena Toccata*, bem como as demais peças do conjunto, embora não tenham perfil virtuosístico, exigem técnica apurada para executar de forma clara os contrastes,

dinâmicas, articulações, mudanças de timbre e caráter e a pedalização, entre outros fatores importantes para uma boa interpretação.

3.4 *Epigramas I(1947) e V(1951) para piano – Edino Krieger*

Segundo o dicionário de português Aurélio, a palavra ‘epigrama’ significa “pequena composição poética, mordaz ou crítica”²⁵. Seguindo a definição, Edino Krieger compôs cinco pequenas peças com características poéticas, as quais podem apresentar ambiente expressivo (*Epigramas 1, 3 e 5*), bem como alegre e irônico (*Epigramas 2 e 4*). Os *Epigramas para Piano* de Edino Krieger, assim como a *1ª Série de 4 Peças e Pequena Toccata* de Claudio Santoro, apresentam contrastes quanto à dinâmica, tempo, fórmula de compasso, textura e articulação entre e dentro deles. O conjunto é composto por: 1ª peça, *Lento* (semínima = 42); 2ª peça, *Allegro giocoso* (semínima pontuada = 64); 3ª peça, *Lento* (semínima = 48); 4ª peça, *Scherzando* (colcheia = 120); e 5ª peça, *Moderato* (semínima = 60). Podemos perceber que os andamentos são alternados – lento, rápido, lento, vivo e moderado – com variações, inclusive, dentro das próprias peças (*Epigramas III e IV*). As variações de fórmulas de compasso, as pausas em tempos de apoio, as síncopes, os acentos deslocados, as organizações fraseológicas que vão de encontro com a métrica, entre outros fatores, causam efeito de irregularidade métrica. Essas variações citadas garantem a expressividade da obra. Abreu e Guedes, ao escrever sobre os *Epigramas*, esboçam algumas características gerais:

A preferência pelo arranjo sequencial das sonoridades (o que chamaremos de ‘linha melódica’, na falta de terminologia mais cristalina) (...); o arranjo das linhas melódicas em frases que se desenrolam em curtos arcos, como elementos de um discurso descontínuo mas mesmo assim pensando na sua inteireza; o ocasional reforço da linha melódica em oitavas, (sobretudo no terceiro dos ‘Epigramas’) (...); a utilização da pulsação rítmica em constante (e até certo ponto imprevisível) e progressiva subdivisão; o emprego da região média do teclado, com breves e

25 Dicionário Aurélio Online, acessado em <https://dicionariodoaurelio.com/epigrama> no dia 05/06/2016

significativas incursões ao registro grave e sobretudo ao registro agudo (ABREU e GUEDES, 1992, p.268).

A seguir, os *Epigramas* I e V serão analisados mais detalhadamente.

O primeiro *Epigrama*, segundo Robervaldo Rosa, pode ser dividido em três seções – Seção A (cs. 1 a 3), B (cs. 4 a 6) e A' (cs. 7 a 9) – e foi composto a partir da seguinte série (figura 39):



Figura 39: Série de doze sons utilizada no *Epigrama n° 1* (1947)

Em apenas 9 compassos, ocorrem quatro mudanças de fórmulas de compasso: começando com quaternário, passa a binário (c. 3), quinário (c. 4), ternário (c. 5), binário (c.6) e ternário (c. 8). O uso de figuras de menor valor como colcheias, semicolcheias e fusas em constante alternância causa a sensação de movimento, apesar do andamento lento. A dinâmica também é apresentada de forma variável e contrastante – temos em um mesmo compasso (c. 5), por exemplo, o uso da sequência *ff-pp-f-pp*. Essas variações de figuras e dinâmicas fazem alusão ao caráter poético livre e expressivo de um *Epigrama*.

O compositor faz duas indicações de pedal (cs. 6 e 9), as quais devem ser respeitadas. Nos demais compassos, elas foram feitas com base nas texturas, articulações e dinâmicas, como nas peças anteriores já examinadas: o pedal rítmico é utilizado para enfatizar os acentos, as *tenutti* e a primeira nota da ligadura de um grupamento rítmico. Nos trechos em *legato* é aplicado o pedal sincopado. No compasso 5 temos notas agudas em *fortíssimo* e notas graves em *pianíssimo*. Para as agudas, as quais ressoam menos que as graves, o compositor indica *fortíssimo*, e *pianíssimo* para as graves. O pedal pode auxiliar esse contraste, ao ser

pressionado nos *fortíssimos* para aumentar o número de ressonância da região aguda e, para o efeito contrário, ser retirado nos *pianíssimos* (figura 40):

Lento (♩ = 42)

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef. The first system is in 4/4 time and includes a tempo marking 'Lento (♩ = 42)' and a dynamic marking 'p'. The second system starts with a dynamic marking 'mf' and a crescendo leading to 'ppp'. The third system has dynamic markings 'ff' and 'pp' alternating, and includes a 'rit.' marking. The fourth system has a dynamic marking 'pp' and a 'rit.' marking. Red brackets are placed under the bass line of each system, indicating specific rhythmic or melodic patterns.

Figura 40: *Epigrama nº 1* (1947), de Edino Krieger. Editora LK Produções Artísticas26

O *Epigrama* nº 5, segundo Robervaldo Rosa, pode ser dividido em três seções -Seção A (cs. 1 a 6), B (cs. 7 a 11) e A' (cs. 12 a 17) – e foi composto a partir da seguinte série (Figura 41):



Figura 41: Série de doze sons utilizada no *Epigrama* nº 5 (1951)

Em 17 compassos ocorrem oito mudanças de suas fórmulas de compasso: de quaternário, passa a binário (c. 3), ternário (c. 4), quaternário (c. 5), binário (c. 7), ternário (c. 9), binário (c. 14), quaternário (c. 15) e ternário (c. 16). O *Epigrama* nº 5 pode ser pensado como uma invenção a duas vozes, na qual o andamento moderado, o toque *legato* (em A e A') em *cantabile* e a dinâmica gradativa garantem a fluidez do discurso.

A seção A se inicia com a exposição do tema na voz superior (c. 1), reexposto em seguida na voz inferior (c. 2). Durante a reexposição, a voz superior reaproveita o desenho rítmico pontuado abundantemente utilizado no *Epigrama* nº1. A indicação *cantabile* e o andamento moderado permitem que o pedal seja sincopado, com trocas em cada tempo em toda a seção A, com exceção do compasso 3, onde é possível a utilização de um pedal inteiro onde a textura é pouco densa (notas distantes em registro médio/agudo e dinâmica em *piano*). (Figura 42)

V

A Moderato (♩ = 60)

B

Figura 42: Seção A do *Epigrama n° 5* (1951), de Edino Krieger. Editora LK Produções Artísticas²⁷

Na seção B, diferentemente de A, predominam as semicolcheias e fusas em *staccati* e a textura monofônica. A dinâmica passa de *pp* para *ff* em um grande crescendo de 3 compassos, chegando ao clímax da peça, no compasso 10. Nos compassos 7 e 8, o pedal rítmico é indicado apenas nas ligaduras de 3 notas. No compasso 9 apresenta-se um grande desenho descendente em *ff* (culminante no primeiro tempo do compasso 10), onde o pedal pode ser utilizado de forma sincopada, com trocas no terceiro tempo, nota re, e no primeiro tempo do compasso seguinte, nota sol. Para evitar que as ressonâncias se misturem, é indicado que se use o meio pedal entre o ré e o sol citados anteriormente. No compasso 10 temos um sol grave como nota pedal, sobre a qual são articulados acordes em *trêmolo* até a pausa do terceiro tempo. O uso do pedal inteiro nesse segmento cria uma interessante ressonância,

²⁷ Editado por Eduardo Seabra.

evidenciando o clímax da peça. Para não cair bruscamente em ambiente vazio nos *staccati* do compasso 34, recomenda-se o uso do meio pedal, o qual permite ouvir o efeito de *staccato* com um pouco de ressonância. (Figura 43)

The image displays three systems of musical notation for Section B of Epigrama n.º 5. The first system (measures 5-7) is in 4/4 time, marked *p* (piano), and includes a blue box labeled 'B' above measure 7. The second system (measures 8-9) is in 3/4 time, marked *ff* (fortissimo). The third system (measure 10) is in 4/4 time, marked *f* (fortissimo), and includes a 'Ped.' (pedal) instruction. Red brackets and a dashed line are used to highlight specific measures, likely corresponding to the half-pedal technique mentioned in the text.

Figura 43: Seção B do *Epigrama n.º 5* (1951), de Edino Krieger. Editora LK Produções Artísticas²⁸

A seção *A'* é semelhante à seção *A*, com exceção do compasso 15, onde há a omissão da voz superior. O pedal também é utilizado da mesma forma. A peça conclui com um grande salto: do sustenido 6 a ré sustenido -1, com uma troca de pedal realizada na última nota por causa da pausa situada na voz superior. (Figura 44)

Figura 44: Seção *A'* do *Epigrama n° 5* (1951), de Edino Krieger. Editora LK Produções Artísticas29

Embora o enfoque deste trabalho seja em peças seriais e dodecafônicas, o uso consciente de elementos importantes à execução pianística como: estrutura formal, caráter, articulação, textura e possibilidades de pedalização, são, desde sempre, importantes para qualquer estilo e compositor, se o que se busca é uma execução de qualidade.

CONCLUSÃO

As peças dodecafônicas estudadas neste trabalho apresentam, entre outras características, escrita polifônica, uso de articulações e dinâmicas bem definidas, variação das densidades texturais e exploração de contrastes. Essas características influem diretamente na pedalização, visto que o pedal auxilia e enfatiza os resultados expressivos buscados na realização das indicações sugeridas nas partituras. Além de levar em conta as características referidas, nessas peças, o uso do pedal deve contribuir para a clareza das vozes, mas com o cuidado de evitar excessos de ressonâncias, caso diferente da pedalização em obras do período romântico, em que sua aplicação é bem mais generosa.

A *Música 1941* de Hans-Joachim Koellreutter é um conjunto de três movimentos que diferem entre si. Cada um possui caráter próprio e distinto: o primeiro, *Tranquilo*, pode ser considerado um prelúdio que prepara os movimentos seguintes. Tem como principal característica a irregularidade métrica e textural; o segundo, *Muy expressivo*, é marcado pelos contrastes texturais e de dinâmica; o terceiro, *Muy ritmado e destacado*, caracteriza-se pelo rigor rítmico, andamento rápido e grandes saltos. Para garantir a unidade da obra é importante estabelecer a conexão entre os movimentos, definindo rigorosamente o tempo e a dinâmica em que se inicia cada um e estabelecendo uma linguagem corporal cênica que evidencie a continuidade. O pedal foi indicado segundo as peculiaridades de cada movimento: no primeiro, o pedal rítmico e profundo foi o mais utilizado; no segundo, observamos maior continuidade do pedal sincopado, enquanto no terceiro, o pedal sugerido, na maioria das vezes, não foi o cheio – pressionado ao máximo – mas o pedal em 1/2 e 3/4 de profundidade.

A obra *Miniaturas nº1* para piano de César Guerra-Peixe é formada por três pequenas peças: a primeira apresenta textura rarefeita com articulações *staccato* e *tenutta* intercaladas; a segunda se caracteriza pelo *legato* das frases, muitas vezes em oitavas; a terceira mostra mais

claramente a textura polifônica, sendo a transparência das vozes sua característica mais marcante. Assim como na *Música* 1941, é necessário estabelecer de que maneira será feita a conexão entre as peças para garantir a unidade entre elas. Todas as *Miniaturas* possuem métricas e ritmos simples, o que facilita sua leitura; contudo o desafio se encontra na realização adequada das articulações indicadas. Portanto, o pedal sugerido buscou enfatizá-las, bem como as dinâmicas e timbres. De modo geral, na primeira peça, o pedal rítmico foi o mais indicado, na segunda, o pedal sincopado e, na terceira, o pedal melódico.

A *Pequena Toccata* de Claudio Santoro está inserida em um grupo de peças curtas - *Primeira Série de 4 Peças e Pequena Toccata* (1942) que, entre e dentro delas (excetuando a *Pequena Toccata*), apresentam contrastes de dinâmica, tempo, compasso, textura e articulação, contrastes que contribuem para a percepção da obra como um todo, tornando mais natural a passagem de uma peça à outra. A *Pequena Toccata* é uma peça rápida, com semicolcheias e fusas em constante movimento entre as mãos, predominantemente em região média, com sinais de articulação em quase todas as notas. Devido a essas características e ao fato de o compositor ter feito apenas a indicação de dinâmica – *fortíssimo* – no compasso 50, optou-se que as notas não acentuadas (principalmente as em *staccati*) sejam tocadas levemente, esclarecendo quais notas possuem ou não o acento. Seu caráter percussivo e enérgico condiz com economia de ressonâncias, razão por que o pedal rítmico foi indicado pontualmente, apenas para enfatizar algumas articulações.

Os *Epigramas para Piano* de Edino Krieger, assim como a *1ª Série de 4 Peças e Pequena Toccata* de Claudio Santoro, apresentam contrastes quanto à dinâmica, tempo, fórmula de compasso, textura e articulação entre e dentro deles, contrastes que facilitam a percepção global da obra. No presente trabalho tratamos apenas dos *Epigramas 1 e 5*, o que faz com que a ordem natural da execução se quebre, surgindo a necessidade de uma nova concepção da conexão entre ambas as peças. No *Epigrama 1* temos ritmos, métricas,

dinâmicas, texturas e articulações contrastantes, sendo, portanto, o contraste sua principal característica. O *Epigrama 5* é uma invenção à duas vozes em *cantabile*. De modo geral, o pedal escolhido foi, predominantemente, rítmico no primeiro *Epigrama* e sincopado no quinto.

A música serial e dodefacônica, apesar de ser nomeada por sua característica em relação à organização das alturas, revela um grande paradoxo quando pensamos em sua interpretação, que leva em conta todos os outros parâmetros musicais abordados ao longo do trabalho, exceto a relação das alturas em si.

A pedalização é algo pessoal ao intérprete, afirmação que não exclui a necessidade de um estudo cuidadoso no momento de sua escolha; pelo contrário, deve ser feito de maneira atenta para não prejudicar o estilo e o caráter da obra, o que pode provocar uma interpretação equivocada. No presente trabalho, as indicações de pedal foram pautadas pelas análises descritas em capítulos anteriores, mas, seguramente, fica a critério de cada intérprete segui-las ou não, ou encontrar soluções próprias, desde que adequadas à natureza de cada uma das obras. Tal abordagem, que privilegia o estudo das texturas e articulações, pode ser vista como norteadora, e não como a única, cabendo sempre ao intérprete aliar seu conhecimento musical e sua intuição às suas escolhas interpretativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Maria e GUEDES, Zuleika Rosa. *O Piano na Música Brasileira: Seus Compositores dos Primórdios até 1950*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992.
- ALIMONDA, Heitor. *O Estudo do Piano: Elementos Fundamentais da Música e da Técnica do Piano em Dez Cadernos*. 10º caderno. São Paulo: Ricordi, 1967.
- ASSIS, Ana Cláudia de. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: Conciliações Estéticas e Culturais na Produção Musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)*. São Paulo: Annablume, 2014.
- BANOWETZ, Joseph. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Indiana: Indiana University Press/Bloomington, 1985.
- BARANCOVSKI, Ingrid. *A Literatura pianística do século XX para o ensino do piano nos Níveis Básico e Intermediário*. Belo Horizonte: Per Musi, v.9 p.89 - 113, 2004.
- BARANCOVSKI, Ingrid. e GANDELMANN, Salomea. *Edino Krieger – Obras para piano* Rio de Janeiro: Caderno de Debates 3 UNIRIO,1999.
- BARRAUD, Henry. *Para Compreender as Músicas de Hoje*. Tradução: MORAES, J. e MACHADO, Maria Lúcia. Versão Original *Pour Comprendre les Musiques D'aujourd'hui* (Editions du Seuil, 1968). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
- BERRY, Wallace. *Structural Function in Music*. University of British Columbia: Dover, New York, 1987.
- CHVETS, Eugénia Vladimirovna. *Um pouco sobre o pedal*. Dissertação de mestrado. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2010.
- DALIN, Leon. *Techniques of twentieth century composition: A guide to the materials of modern music* 3ª edição. Dubuque, Iowa: WM.C. Brown Company Publishers, 1992.
- Dicionário Grove de Música: edição concisa/editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- DOSSIN, Alexandre. *Edino Krieger's Solo Piano Works from 1950s: a Dialectical Synthesis in Brazilian Musical Modernism*. Tese de doutorado, Austin: University of Texas, 2001.
- GADO, Adriano Braz. *Koellreutter e o serialismo: Música 1941 - Um estudo de análise*. ICTUS (PPGMUS/UFBA). Salvador: UFBA. Vol.7 (p.163 – 180), 2006. Disponível em www.ictus.ufba.br.
- GANDELMAN, Saloméa. *36 Compositores Brasileiros: Obras para Piano (1950-1988)*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

GEBHARD, Heinrich. *The Art of Pedaling – A Manual For The Use of The Piano Pedals* – Introduction by BERNTEIN, Leonard. Franco Colombro: INC, 1963.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: Uma História Concisa e Ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução: Clóvis Marques. Versão Original: *Modern Music: A Concise History* (London, Thames and Hudson, 1986) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

GUERRA-PEIXE, César. *Melos e Harmonia Acústica*, Rio de Janeiro. Ricordi, 1988.

GUERREIRO, Antonio. *Guerra-Peixe: Sua Evolução Estilística à Luz das Teses Andraneanas*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1996.

HÄHNEL, Tilo e BERNDT, Axel. *Expressive Articulation for Synthetic Music Performances*. Magdeburg, Alemanha: Otto-von-Guericke University, 2010.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: Caminho para uma nova compreensão musical*. Tradução: Marcelo Fagerlande. Versão Original: *Musik als Klangrede: Wege Zu einem neuen Musikverständnis* (Residenz Verlag: Salzburg und Wien, 1882) 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

HARTMANN, Ernesto. *Dodecafonismo, nacionalismo e mudanças de rumos: uma análise das 6 Peças para piano de Claudio Santoro e das Miniaturas n. 1 para piano de Guerra-Peixe*. Opus, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 97-132, jun. 2011. ANPPOM.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: Movimentos em Direção à Modernidade*. São Paulo, Musa e Atravez, 2001.

KELLER, H.. *Phrasing and Articulation: A contribution to a Rhetoric of Music*. Tradução por Gerdine, Leigh. New York: W. W. NORTON & COMPANY, 1973.

KOELLREUTTER, Hans-Joachin. LP: Série Música Nova da América Latina. Pianista: ROMÁN, Beatriz. Estéreo T0012, 1983.

KOSTKA, Stefan.. *Materials and Techniques of 20th Century Music*. 3ª edição. (1ª edição 1990) Upper Saddle River, New Jersey: University of Texas at Austin, editora Person Education, 2006.

MARIZ, Vasco. *Claudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MENDES, Sérgio Nogueira. *Claudio Santoro: Serialismo Dodecafônico nas Obras da Primeira Fase (1939-1946)*. São Paulo: XVII Congresso da ANPPOM. 2007.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Contra Capa, 2ª edição (primeira versão Ricordi Brasileira, 1981), 2008.

PEREIRA, Antônio Sá. *O Pedal na Técnica do Piano*. Rio de Janeiro, Editora Carlos Wehrs & CIA Ltda, 1954.

PISTON, Walter. *Orchestration*. Bury St. Edmunds, Suffolk: St. Edmundsbury Press, 1984.

RAMOS, Ricely de Araujo. *Música Viva e a Nova Fase da Modernidade Musical Brasileira*. Dissertação de mestrado. São João Del Rei: UFSJ, 2011.

RICHERME, Cláudio. *O portato na execução pianística*. São Paulo: Revista 6, 2010.

ROSA, Robervaldo Linhares. *Obras Dodecafônicas para Piano de Compositores do Grupo Música Viva: H. J. Koellreutter, Claudio Santoro, C. Guerra-Peixe e Edino Krieger – Uma Proposta Interpretativa*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001.

ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 1995.

ROSENBLUM, Sandra, P.. *Performance Practices in Classic Piano Music: Their Principles and Applications*. Indiana, Indiana University Press, (1991).

ROSENBLUM, Sandra. *Pedaling the piano: a brief survey from the eighteenth century to the present*. Performance Practice Review: Vol. 6: No. 2 (p 158 a 178), 1993.

ROWLAND, David. *A History of Pianoforte Pedalling*. Inglaterra: Cambridge University Press, 1993.

SANTOS, Jorge Luiz de Lima. *Textura Musical: Esboço Para Uma Revisão Bibliográfica*. Rio de Janeiro: UFRJ. Mestrado em Música/Composição. SIMPOM: Subárea de Linguagem e Estruturação/Teoria da Música, 2013.

SANTOS, José Wellington dos. *A Escrita para piano de Edino Krieger: Uma Abordagem Estrutural e Interpretativa a Partir das 3 Miniaturas, Sonata n º2 e Estudos Intervalares*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2013.

SENN, Caio. *Textura Musica: Forma e Metáfora*. Rio de Janeiro: Caderno de Debates UNIRIO, 2007.

SCHNABEL, Karl Ulrich. *Modern Technique of the Pedal: A Piano Pedal Study*. Milano: Edizioni Curci, 1954.

WEBERN, Anton. *O Caminho Para a Música Nova*. Tradução: KATER, Carlos. Versão Original *Der Weg Zur Neuen Musik* (1960), 2ª edição (Edição Brasileira sob autorização de Universal Edition A. G. Wien), São Paulo, Novas Metas, 1984.

Partituras

GUERRA-PEIXE, César. *Miniaturas nº1 para Piano*. <http://www.sesc.com.br/sescpartituras/>, 1947.

KOELLREUTTER, Hans Joachin. *Música 1941*. Montevideo: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, 1941.

KRIEGER, Edino. *Epigramas para Piano*. Editora LK Produções Artísticas, 1947 e 1951.

SANTORO, Claudio. *1ª Série de 4 Peças e Pequena Toccata*. Rio de Janeiro: Editora e Distribuidora Ltda: Musimed, 1942.

ANEXO 1

Partitura com indicações de pedalização da *Música 1941* de Koellreutter

A mi Padre

MÚSICA 1941

H. J. Koellreutter

A

Tranquilo $\text{♩} = 78$

First system of the musical score, measures 1-3. The treble clef staff contains the melody, and the bass clef staff contains the accompaniment. Measure 1 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 2 has a forte (*f*) dynamic. Measure 3 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A red bracket underlines the first system.

Second system of the musical score, measures 4-6. Measure 4 has a piano (*p*) dynamic. Measure 5 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 6 has a forte (*f*) dynamic. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A red bracket underlines the second system.

Third system of the musical score, measures 7-9. Measure 7 has a piano (*p*) dynamic. Measure 8 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 9 has a forte (*f*) dynamic. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A red bracket underlines the third system.

Fourth system of the musical score, measures 10-13. Measure 10 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 11 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 12 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 13 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A red bracket underlines the fourth system.

Nota: Los accidentes \sharp y \flat afectan únicamente aquellas notas antes las cuales han sido colocados.

B

Musical notation for measures 14-16. Treble clef, 6/8 time signature. Measure 14: *pp*. Measure 15: *mf*. Measure 16: *mf*. Red brackets below the staff indicate phrasing. *u. c.* and *t. c.* are written in red below the staff.

Musical notation for measures 17-19. Treble clef, 6/8 time signature. Measure 17: *ff*. Measure 18: *mf*. Measure 19: *mf*. Red brackets below the staff indicate phrasing.

Musical notation for measures 20-22. Treble clef, 4/4 time signature. Measure 20: *p*. Measure 21: *poco rit.*. Measure 22: *f*. Red brackets below the staff indicate phrasing. *a tempo* is written below the staff.

Musical notation for measures 23-25. Treble clef, 6/8 time signature. Measure 23: *rit.*. Measure 24: *p*. Measure 25: *a tempo*. Red brackets below the staff indicate phrasing.

Musical notation for measures 26-28. Treble clef, 6/8 time signature. Measure 26: *ff*. Measure 27: *p*. Measure 28: *mf rit.*. Red brackets below the staff indicate phrasing.

3

29 30 31 32

f a tempo p

CODA

33 34

f

35 36 37 38

37 38 39 40

p rit. f ff

muy lento y retardando más.

II(1)

A Muy expresivo (♩ = 48)

1 2

pp con sordina mf

pedal

(1) El segundo movimiento ha sido escrito en memoria de mi madre.

3

ff *psib* *f* *p*

5

pp *pedal* *f sin sordina* **A'**

8

f *p* *p* *pp* *f*

12

pp con sordina *pedal* *p* *fff* *sin sordina* **A''**

15

fff *ff* *f* *ppp* *ataca inmediatamente*

III

A

Muy ritmado y destacado $\text{♩} = 80$

Musical notation for measures 1-3. Measure 1 starts with a piano dynamic marking *mf*. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 2 contains a triplet of eighth notes. Measure 3 continues the rhythmic pattern.

.....

Musical notation for measures 4-7. Measure 4 begins with a piano dynamic marking *mp*. Measure 5 features a triplet of eighth notes. Measure 6 contains a triplet of eighth notes. Measure 7 continues the melodic line.

.....

Musical notation for measures 8-10. Measure 8 starts with a piano dynamic marking *p*. Measure 9 features a triplet of eighth notes. Measure 10 continues the melodic line.

.....

Musical notation for measures 11-13. Measure 11 features a triplet of eighth notes. Measure 12 continues the melodic line. Measure 13 continues the melodic line.

.....

Musical notation for measures 14-16. Measure 14 continues the melodic line. Measure 15 continues the melodic line. Measure 16 continues the melodic line.

.....

Musical notation for measures 17-20. Treble and bass staves. Measure numbers 17, 18, 19, 20. Dynamic marking *mf*. Includes a red dashed line below the staff.

Musical notation for measures 21-24. Treble and bass staves. Measure numbers 21, 22, 23, 24. A boxed letter 'B' is present above measure 24. Includes a red dashed line below the staff.

Musical notation for measures 25-28. Treble and bass staves. Measure numbers 25, 26, 27, 28. Includes a red dashed line below the staff.

Musical notation for measures 29-32. Treble and bass staves. Measure numbers 29, 30, 31, 32. Includes a red dashed line below the staff.

Musical notation for measures 33-36. Treble and bass staves. Measure numbers 33, 34, 35, 36. Dynamic marking *p*. Includes a red dashed line below the staff.

Musical notation system 1, measures 38-40. Treble clef, bass clef. Measure numbers 38, 39, 40 are indicated above the staff. Red brackets are present below the bass staff.

Musical notation system 2, measures 41-44. Treble clef, bass clef. Measure numbers 41, 42, 43, 44 are indicated above the staff. Dynamics include *p*. Red brackets are present below the bass staff.

Musical notation system 3, measures 45-48. Treble clef, bass clef. Measure numbers 45, 46, 47, 48 are indicated above the staff. Dynamics include *p*. Red brackets are present below the bass staff.

Musical notation system 4, measures 49-52. Treble clef, bass clef. Measure numbers 49, 50, 51, 52 are indicated above the staff. Dynamics include *mf*. Red brackets are present below the bass staff.

Musical notation system 5, measures 53-56. Treble clef, bass clef. Measure numbers 53, 54, 55, 56 are indicated above the staff. Dynamics include *p*. Red brackets are present below the bass staff.

A'

Musical notation for measures 57-60. Treble clef, bass clef. Measure numbers 57, 58, 59, 60. Includes dynamic markings *p* and *f*. Includes a blue box with 'A' and red dashed lines below the staff.

Musical notation for measures 61-64. Treble clef, bass clef. Measure numbers 61, 62, 63, 64. Includes dynamic markings *p* and *f*. Includes red dashed lines below the staff.

Musical notation for measures 65-68. Treble clef, bass clef. Measure numbers 65, 66, 67, 68. Includes dynamic markings *p* and *f*. Includes red dashed lines below the staff.

Musical notation for measures 69-72. Treble clef, bass clef. Measure numbers 69, 70, 71, 72. Includes dynamic markings *p* and *f*. Includes red dashed lines below the staff.

Musical notation for measures 73-76. Treble clef, bass clef. Measure numbers 73, 74, 75, 76. Includes dynamic markings *mp*, *p*, and *pp*. Includes the instruction *u. c.* (ritardando). Includes red dashed lines below the staff.

78 *l. c.* *mf* 79 80

81 82 83 84

85 86 87 88

C
Lento, sin expresión (♩ = 72)

89 90 91 92

pp *u. c.*

non rit.

93 94 95 96

mf *l. c.*

98 99 100

Handwritten musical notation for measures 98, 99, and 100. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 98 features a dynamic marking of *ssb*. Measure 99 has a dynamic marking of *p*. Measure 100 has a dynamic marking of *f*. Red brackets are placed below the staves, indicating phrasing or articulation points.

101 102 103 104

Handwritten musical notation for measures 101, 102, 103, and 104. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 101 has a dynamic marking of *p*. Measure 102 has a dynamic marking of *mf*. Measure 103 has a dynamic marking of *f*. Measure 104 has a dynamic marking of *f*. Red brackets are placed below the staves.

105 106 107 108

Handwritten musical notation for measures 105, 106, 107, and 108. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 105 has a dynamic marking of *p*. Measure 106 has a dynamic marking of *mf*. Measure 107 has a dynamic marking of *f*. Measure 108 has a dynamic marking of *f*. Red brackets are placed below the staves.

A'' Tempo primo (♩ = 80)

109 110 111 112

Handwritten musical notation for measures 109, 110, 111, and 112. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 109 has a dynamic marking of *ppp*. Measure 110 has a dynamic marking of *p*. Measure 111 has a dynamic marking of *ppp*. Measure 112 has a dynamic marking of *p*. Red brackets are placed below the staves.

113 114 115 116

Handwritten musical notation for measures 113, 114, 115, and 116. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Red brackets are placed below the staves.

117 118 119 120

121 122 123 124

125 126 127 128

129 130 131 132

Coda
Largo (♩ = 78)

133 134 135 136 137

ANEXO 2

Partitura com indicações de pedalização das *Miniaturas n° 1* de Guerra-Peixe

Para "Romântico" e "Japônes" - meus filhos amigos

MINIATURAS Nº 1

(para piano)

César Guerra-Peixe
(1947)

- I -

Allegretto (♩ = 72)

Piano

mf p mf p

rit. a tempo rit.

5

mf p mf p

- II -

Lento (♩ = 40)

Piano

p mf p mf

rit. a tempo rit.

5

p mf p mf

César Guarro-Pelice - Minikatura Nº 1

8

f *p* rit.

This system contains the first two staves of music. The upper staff begins with a forte (*f*) dynamic and a half-note chord, followed by a melodic line. The lower staff provides a harmonic accompaniment. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the final measure. Red brackets are drawn below the staves to indicate phrasing.

- III -

Allegro moderato (♩ = 84)

Piano

p

This system contains the third and fourth staves. The word 'Piano' is written to the left of the staves. The upper staff continues the melodic line with a piano (*p*) dynamic. The lower staff continues the accompaniment. Red brackets are drawn below the staves.

4

This system contains the fifth and sixth staves. The upper staff features a more active melodic line with eighth notes. The lower staff continues the accompaniment. Red brackets are drawn below the staves.

8

p

This system contains the seventh and eighth staves. The upper staff continues the melodic line with a piano (*p*) dynamic. The lower staff continues the accompaniment. Red brackets are drawn below the staves.

11

This system contains the ninth and tenth staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. Red brackets are drawn below the staves.

ANEXO 3

Partitura com indicações de pedalização da *Pequena Toccata* de Santoro

PEQUENA TOCCATA

CLAUDIO SANTORO

para Piano-solo

Molto Allegro $\text{♩} = 184$

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). It begins with a series of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. There are several trills and triplets indicated. A red dashed line is visible below the second measure of the lower staff.

The second system of musical notation continues the piece. It features more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and triplets. A circled measure in the upper staff highlights a specific rhythmic figure. The red dashed line continues from the previous system.

The third system of musical notation shows further development of the piece. It includes several triplet markings and dynamic accents. The red dashed line continues through this system.

The fourth system of musical notation continues with intricate rhythmic patterns and trills. The red dashed line continues through this system.

The fifth system of musical notation concludes the piece on this page. It features a final triplet and a series of sixteenth notes. The red dashed line continues through this system.

25

33

40

45

50

NOTA: Os acidentes (# b) só alteram as notas antes das quais estão colocadas

ANEXO 4

Partitura com indicações de pedal dos *Epigramas* I e V de Krieger

Epigramas

para piano

I

Edino Krieger

Nota: Os acidentes valem somente para um tempo, salvo notas repetidas.

Lento (♩ = 42)

Musical score for measures 1-2. The piece is in 4/4 time. Measure 1 features a treble clef with a sharp key signature and a bass clef with a natural key signature. The melody in the treble clef includes a triplet of eighth notes. Measure 2 continues the melody with a piano (*p*) dynamic marking. Red brackets are placed below the notes in both staves.

Musical score for measures 3-4. Measure 3 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 4 features a pianissimo (*ppp*) dynamic. The time signature changes from 4/4 to 3/4 in measure 4. Red brackets are placed below the notes in both staves.

Musical score for measures 5-6. Measure 5 begins with a piano (*p*) dynamic in the bass clef and a fortissimo (*ff*) dynamic in the treble clef. Measure 6 includes a piano (*pp*) dynamic in both staves and a *rit.* (ritardando) marking. Red brackets are placed below the notes in both staves.

Musical score for measures 7-8. Measure 7 features a piano (*pp*) dynamic. Measure 8 includes a *rit.* (ritardando) marking. Red brackets are placed below the notes in both staves.

V

A

Moderato (♩ = 60)

1 *p cantabile* *p*

Measures 1-4: Treble clef, 4/4 time. Measure 1: quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Measure 2: quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 3: quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4. Measure 4: quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3. Bass clef, 4/4 time. Measure 1: whole rest. Measure 2: quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3. Measure 3: quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2, quarter note G2. Measure 4: quarter note F2, quarter note E2, quarter note D2, quarter note C2. Dynamics: *p cantabile* in treble, *p* in bass. Red bracket under measures 1-4.

B

5 *p* *8va*

Measures 5-8: Treble clef, 4/4 time. Measure 5: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 6: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 7: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 8: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3. Bass clef, 4/4 time. Measure 5: quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3. Measure 6: quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2, quarter note G2. Measure 7: quarter note F2, quarter note E2, quarter note D2, quarter note C2. Measure 8: quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1, quarter note F1. Dynamics: *p* in treble, *8va* in bass. Red bracket under measures 5-8.

8 *ff*

Measures 9-10: Treble clef, 3/4 time. Measure 9: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Measure 10: quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4. Bass clef, 3/4 time. Measure 9: quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3. Measure 10: quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2. Dynamics: *ff*. Red bracket under measures 9-10.

10 *Ped.* *f*

Measures 11-14: Treble clef, 4/4 time. Measure 11: quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Measure 12: quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 13: quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4. Measure 14: quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3. Bass clef, 4/4 time. Measure 11: quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3. Measure 12: quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2, quarter note G2. Measure 13: quarter note F2, quarter note E2, quarter note D2, quarter note C2. Measure 14: quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1, quarter note F1. Dynamics: *Ped.* in treble, *f* in bass. Red bracket under measures 11-14.

A'

Musical score for measures 12-14. Measure 12 starts with a treble clef, a 7/4 time signature, and a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef has a whole rest. Measure 13 continues the melody in the treble clef: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef has a quarter note G3, followed by quarter notes F3, E3, D3. Measure 14 features a 2/4 time signature. The treble clef has a half note G4, followed by a half note F4. The bass clef has a quarter note G3, followed by quarter notes F3, E3, D3. A *cresc.* marking is present. A red bracket spans the bottom of measures 12-14.

Musical score for measures 15-17. Measure 15 has a 4/4 time signature. The treble clef has a whole rest. The bass clef has a quarter note G3, followed by quarter notes F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Measure 16 has a 3/4 time signature. The treble clef has a quarter note G4, followed by quarter notes F4, E4, D4. The bass clef has a quarter note G3, followed by quarter notes F3, E3, D3. Measure 17 has a 4/4 time signature. The treble clef has a half note G4, followed by a half note F4. The bass clef has a quarter note G3, followed by quarter notes F3, E3, D3. A *8va* marking is above the treble clef staff, and a *8vb* marking is below the bass clef staff. A red bracket spans the bottom of measures 15-17.