

MÚSICA

**O ESTILO SERESTEIRO NAS
INTERPRETAÇÕES DA OBRA
IMPRESSÕES SERESTEIRAS
(1936) DE HEITOR VILLA-LOBOS –
UM ESTUDO DE CASO EM
GRAVAÇÕES**

PATRICIA MARINHO MOL

TESE DE DOUTORADO

AGOSTO DE 2022



(UNIRIO)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

RIO DE JANEIRO
2022



PATRICIA MARINHO MOL

O ESTILO SERESTEIRO NAS INTERPRETAÇÕES DA OBRA *IMPRESSÕES SERESTEIRAS*
(1936) DE HEITOR VILLA-LOBOS – UM ESTUDO DE CASO EM GRAVAÇÕES

Tese de doutorado, apresentada ao Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Música. Área de Concentração: Teoria e Prática da Interpretação em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Laura Tausz Rónai

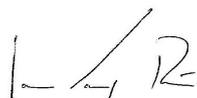
RIO DE JANEIRO
2022

**O ESTILO SERESTEIRO NAS INTERPRETAÇÕES DA OBRA IMPRESSÕES
SERESTEIRAS (1936) DE HEITOR VILLA-LOBOS – UM ESTUDO DE CASO
EM GRAVAÇÕES**

por

Patricia Marinho Mol

BANCA EXAMINADORA



Prof.^(a) Dr.^(a) Laura Tausz Rónai – orientador(a)



Prof.^(a) Dr.^(a) Maria Teresa Madeira



Prof.^(a) Dr.^(a) Mario Sève



Prof.^(a) Dr.^(a) Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho



Prof.^(a) Dr.^(a) Mauricy Matos Martin

Conceito: **APROVADO**

AGOSTO de 2022

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

M717	<p>Mol, Patricia Marinho O Estilo Seresteiro nas Interpretações da obra Impressões Seresteiras (1936) de Heitor Villa-Lobos - Um Estudo de Caso / Patricia Marinho Mol. -- Rio de Janeiro, 2022. 146 p.</p> <p>Orientadora: Laura Tausz Rónai. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2022.</p> <p>1. Estudo de performance. 2. Impressões Seresteiras de Heitor Villa-Lobos. 3. Modinha. 4. Valsa brasileira. 5. seresta . I. Rónai, Laura Tausz, orient. II. Título.</p>
------	---

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Laura Rónai pela valiosa orientação.

Aos membros da banca Maria Teresa Madeira, Ernesto Hartmann, Mario Sève e Mauricy Martin pelas contribuições.

Ao professor e amigo Luis Henrique Senise (in memoriam) pela sugestão da peça e pelo apoio.

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

À minha família pelo apoio.

À minha amiga Cecília Fabião pela ajuda e pelo companheirismo.

Ao Eduardo Seabra pela edição da partitura.

À CAPES pela bolsa de estudos concedida.

MOL, Patricia Marinho. **O estilo seresteiro nas interpretações da obra *Impressões Seresteiras* (1936) de Heitor Villa-Lobos – um estudo de caso em gravações, 2022.** Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Nesta tese, faremos uma análise da agógica de interpretações da peça *Impressões Seresteiras* de Heitor Villa-Lobos, tocada por diversos pianistas, com dois objetivos principais: identificar se existe algum padrão interpretativo e se o “estilo seresteiro” está presente nas interpretações. Como fundamentação teórica para a análise, discutiremos questões ligadas à pesquisa historicamente informada e à análise de partituras e gravações; apresentaremos uma revisão bibliográfica dos assuntos que permeiam as peças analisadas, como o que é o evento “Seresta”, quais os tipos de músicas associados a ele e quais as principais características composicionais e interpretativas desse estilo; analisaremos a partitura da peça *Impressões Seresteiras* com o objetivo de identificar elementos composicionais discutidos nos capítulos anteriores e; faremos um estudo de caso com 27 gravações da peça em questão.

MOL, Patricia Marinho. **The serenade style in the interpretations of the work *Impressões Seresteiras* (1936) by heitor villa-lobos – a case study in recordings**, 2022. Tese (Doutorado em música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

ABSTRACT

In this thesis, we will analyze the agogic of interpretations of the piece *Impressões Seresteiras* by Heitor Villa-Lobos, played by several pianists, with two main objectives: to identify if there is any interpretive pattern and if the “serenader style” is present in the interpretations. As a theoretical basis for the analysis, we will discuss issues related to historically informed research and the analysis of scores and recordings; we will present a bibliographic review of the subjects that permeate the analyzed piece, such as what is the “Serenade” event, what types of music are associated with it and what are the main compositional and interpretive characteristics of this style; we will analyze the score of the piece *Impressões Seresteiras* in order to identify compositional elements discussed in the previous chapters and; we will make a case study with 27 recordings of the play in question.

MOL, Patricia Marinho. **Le style sérénade dans les interprétations de l'œuvre *Impressões Seresteiras* (1936) de Heitor Villa-Lobos – une étude de cas dans les enregistrements**, 2022. Tese (Doutorado em música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

RESUMÉ

Dans cette thèse, nous ferons une analyse de l'agogique des interprétations du morceau *Impressões Seresteiras* du compositeur Heitor Villa-Lobos, jouée par plusieurs pianistes, avec deux objectifs principaux: déterminer si l'interprétation suit un modèle et si le “style sérénade” est présente dans les interprétations. Pour étayer théoriquement l'analyse, nous discuterons des questions liées à la recherche historiquement informée et à l'analyse des partitions et des enregistrements; nous présenterons une revue bibliographique des sujets qui traitent des œuvres analysées, comme l'événement "Seresta", quels sont les types de chansons qui lui sont associés et quelles sont les principales caractéristiques de composition et interprétatives de ce style; nous analyserons la partition de l'œuvres *Impressões Seresteiras* avec l'objectif d'identifier les éléments de composition écrites dans les chapitres précédents et nous ferons une étude de cas avec 27 enregistrements de l'oeuvre en question.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ilustração do aparato criado por Binet e Courtier. Fonte: Binet Alfred, Courtier J. <i>Recherches graphiques sur la musique</i> . In: L'année psychologique, vol. 2, 1895, p. 201-222.	34
Figura 2 – Representação da onda sonora e do corte inicial na gravação.....	80
Figura 3 – Representação da onda sonora e do corte final na gravação.....	81
Figura 4: Exemplo de gráfico no modelo <i>Boxplot</i>	91

LISTA DE EXEMPLO MUSICAIS

Exemplo musical 1: arpejo ascendente seguido de linha melódica descendente no compasso 1 de <i>Impressões Seresteiras</i> de Heitor Villa-Lobos.....	62
Exemplo musical 2: Melodia com arabescos ondulantes, graus conjuntos e grupos de colcheias seguidas por nota de repouso nos compassos 6 a 25.1 de <i>Impressões Seresteiras</i> de Heitor Villa-Lobos.....	62
Exemplo musical 3: melodia ondulante e terminações femininas das frases como apoiaturas nos compassos 32 a 51 de <i>Impressões Seresteiras</i> de Heitor Villa-Lobos.....	63
Exemplo musical 4: arpejo ascendente seguido de linha melódica descendente com melodia em acordes cujos primeiros tempos dos compassos representam apoiaturas, como terminações femininas de frases nos compassos 152 a 163 de <i>Impressões Seresteiras</i> de Heitor Villa-Lobos.....	63
Exemplo musical 5: Baixo melódico com apoiaturas nos compassos 126 a 137.....	65
Exemplo musical 6: melodia ternária em arpejos na mão esquerda, posteriormente transformados em quiálteras de 4 colcheias. Compassos 46 a 55.1 de <i>Impressões Seresteiras</i> de Heitor Villa-Lobos.	65
Exemplo musical 7: Acompanhamento em valsa com acordes extensos, que são realizados arpejados como o rasgado do violão. Compassos 67 a 70 de <i>Impressões Seresteiras</i> de Heitor Villa-Lobos.....	66
Exemplo musical 8: Demonstração do erro de edição que faltam os símbolos de 8ª acima e suspenso nos compassos 173 a 177 da peça <i>Impressões Seresteiras</i> de Heitor Villa-Lobos, publicada por <i>Consolidated Music Publishers, Inc.</i> (1948), compassos 173 a 181	128
Exemplo musical 9: Demonstração da maneira correta na partitura da peça <i>Impressões Seresteiras</i> de Heitor Villa-Lobos, em manuscrito arquivado no Museu Villa-Lobos. Compassos 172 a 180.....	128
Exemplo musical 10: Demonstração do erro de edição: faltam os símbolos de 8ª acima e claves no compasso 182 da peça <i>Impressões Seresteiras</i> de Heitor Villa-Lobos, publicada por <i>Consolidated Music Publishers, Inc.</i> (1948), compassos 182 a 184	129

Exemplo musical 11: Demonstração do erro de edição: faltam os símbolos de 8ª acima e claves no compasso 182 da peça <i>Impressões Seresteiras</i> de Heitor Villa-Lobos, em manuscrito arquivado no Museu Villa-Lobos. Compassos 181 e 182.....	129
Exemplo musical 12: Demonstração do erro de edição: faltam sustenido na nota sol no compasso 188 e escrita diferente em 8ª no mesmo compasso da peça <i>Impressões Seresteiras</i> de Heitor Villa-Lobos, publicada por <i>Consolidated Music Publishers, Inc.</i> . (1948), compassos 185 a 189	130
Exemplo musical 13: Demonstração do erro de edição: faltam sustenido na nota sol no compasso 188 e escrita diferente em acorde no mesmo compasso da peça <i>Impressões Seresteiras</i> de Heitor Villa-Lobos, em manuscrito arquivado no Museu Villa-Lobos. Compassos 186 e 189	130
Exemplo musical 14: Demonstração do erro de edição: falta ligadura entre os compassos 249 e 250. da peça <i>Impressões Seresteiras</i> de Heitor Villa-Lobos, publicada por <i>Consolidated Music Publishers, Inc.</i> (1948), compassos 185 a 189	131
Exemplo musical 15: Demonstração da maneira possivelmente correta na partitura da peça <i>Impressões Seresteiras</i> de Heitor Villa-Lobos, com a ligadura entre os compassos 249 e 250, em manuscrito arquivado no Museu Villa-Lobos. Compassos 172 a 180	131

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Tabela de características da modinha e da valsa brasileira, segundo os autores Cascudo (1972), Alvarenga (1982), Kiefer (1986), Tinhorão (1991) e Barbeitas (1995).	60
Tabela 2: Tabela de informações técnicas das <i>Impressões Seresteiras</i> . Fonte: FERRARI, Rossini Teixeira. <i>Ciclo Brasileiro, Ponteios e Estudos: O Nacionalismo nas obras de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri</i> . Dissertação de mestrado. Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, 2017, p. 21.....	61
Tabela 3 e 4: Pianistas selecionados que gravaram a obra <i>Impressões Seresteiras</i> e ano de publicação/lançamento.....	68
Tabela 5: Organização das minutagens por gravação: total da peça, introdução e compassos 6 a 23 da seção A, 126 a 146 da seção A' e 24 a 241 da seção A".....	82
Tabela 6: Duração em segundos das pulsações dos compassos 6 a 23 da peça <i>Impressões Seresteiras</i> de Heitor Villa-Lobos por Magda Tagliaferro.....	87
Tabela 7: duração das pulsações 1 e 2 do compasso 6 da gravação de Magda Tagliaferro.....	90
Tabela 8: Nível de liberdade agógica dos compassos 6 a 23 da seção A da peça <i>Impressões Seresteiras</i>	96

Tabela 9: BPM médio dos compassos 6 a 23 da peça <i>Impressões Seresteiras</i> de todos os pianistas.....	97
Tabela 10: Organização do local onde encontramos desencontros entre melodia e acompanhamento.....	98-9-100
Tabela 11: Nível de liberdade agógica, quantidade de desencontros e BPM médio de todas as gravações na seção A da peça <i>Impressões Seresteiras</i>	101-2
Tabela 12: Nível de liberdade agógica do acompanhamento e da melodia da seção A das peças: <i>Quase que eu Disse</i> (1935) por Silvio Caldas, <i>E o Destino Desfolhou</i> (1937) por Carlos Galhardo, <i>Minha Adoração</i> (1939) por Francisco Alves e <i>Como és Linda Sorrindo</i> (1939) por Augusto Calheiros.....	107
Tabela 13: BPM médio da seção A das peças: <i>Quase que eu Disse</i> (1935) por Silvio Caldas, <i>E o Destino Desfolhou</i> (1937) por Carlos Galhardo, <i>Minha Adoração</i> (1939) por Francisco Alves e <i>Como és Linda Sorrindo</i> (1939) por Augusto Calheiros.....	108
Tabela 14: Pianistas cujas interpretações mais se encaixam no estilo de valsa brasileira. Tabela contendo nome do pianista, nível de liberdade agógica, quantidade de desencontros e BPM médio da seção A das gravações da peça <i>Impressões Seresteiras</i>	109
Tabela 15: Pianistas selecionados de acordo com nível de variação agógica, número de desencontros e BPM médio: Tabela contendo nome do pianista, nível de liberdade agógica, quantidade de desencontros e BPM médio da seção A das gravações da peça <i>Impressões Seresteiras</i>	110

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: gráfico de duração em segundos dos compassos 6 a 23 da seção A da peça <i>Impressões Seresteiras</i> de Heitor Villa-Lobos, realizada por cada pianistas, organizada da esquerda para a direita de acordo com o ano de nascimento dos intérpretes.....	83
Gráfico 2: gráfico de duração em segundos dos compassos 6 a 23 da seção A da peça <i>Impressões Seresteiras</i> de Heitor Villa-Lobos, realizada pelos pianistas brasileiros, organizada da esquerda para a direita de acordo com o ano de nascimento dos intérpretes.....	84
Gráfico 3: gráfico de duração em segundos dos compassos 6 a 23 da seção A da peça <i>Impressões Seresteiras</i> de Heitor Villa-Lobos, realizada por todos os pianistas, organizada da esquerda para a direita de acordo com o ano de gravação.....	84
Gráfico 4: gráfico de duração em segundos dos compassos 6 a 23 da seção A da peça <i>Impressões Seresteiras</i> de Heitor Villa-Lobos, realizada pelos pianistas brasileiros, organizada da esquerda para a direita de acordo com a data de gravação.....	85
Gráfico 5: gráfico de duração em segundos dos compassos 6 a 23 da seção A da peça <i>Impressões Seresteiras</i> de Heitor Villa-Lobos, realizada pelas pianistas mulheres,	

organizada da esquerda para a direita de acordo com o ano de nascimento de cada intérprete.....	85
Gráfico 6: gráfico de duração em segundos dos compassos 6 a 23 da seção A da peça <i>Impressões Seresteiras</i> de Heitor Villa-Lobos, realizada pelos pianistas homens, organizada da esquerda para a direita de acordo com o ano de nascimento de cada intérprete.....	86
Gráfico 7: variação agógica de acordo com as pulsações dos compassos 6 a 23 da gravação da pianista: Anna Sella Schic (1992)	88
Gráfico 8: Pouca liberdade agógica – variação agógica de acordo com as pulsações dos compassos 6 a 23 da gravação da pianista: Roberta Rust (1995)	88
Gráfico 9, 10 e 11: Muita liberdade agógica – variação agógica de acordo com as pulsações dos compassos 6 a 23 das gravações dos pianistas: José Eduardo Martins (1996), Miguel Proença (2005) e Olinda Allesandrini (2017)	89-90
Gráfico 12: Gráfico no modelo <i>boxplot</i> que quantifica a variação agógica de cada pianista, organizado de cima para baixo de acordo com o ano de nascimento dos intérpretes.....	92
Gráfico 13: Gráfico no modelo <i>boxplot</i> que quantifica a variação agógica de cada pianista, organizado de cima para baixo de acordo com o ano de gravação.....	93
Gráfico 14: Gráfico no modelo <i>boxplot</i> que quantifica a variação agógica de cada pianista, organizado de cima para baixo de acordo com o tamanho do “fio do bigode”	94
Gráfico 15: Gráfico no modelo <i>boxplot</i> que classifica o nível de variação agógica de cada pianista de acordo com o “fio do bigode”	95
Gráfico 16: variação agógica do acompanhamento de acordo com as pulsações dos compassos 6 a 21 da valsa <i>Quase que eu disse</i> interpretada por Silvio Caldas (1935)....	103
Gráfico 17: variação agógica do acompanhamento de acordo com as pulsações dos compassos 9 a 24 da valsa <i>E o Destino Desfolhou</i> interpretada por Carlos Galhardo (1937)	103
Gráfico 18: variação agógica do acompanhamento de acordo com as pulsações dos compassos 9 a 24 da valsa <i>Minha Adoração</i> interpretada por Francisco Alves (1939)...	104
Gráfico 19: variação agógica do acompanhamento de acordo com as pulsações dos compassos 9 a 24 da valsa <i>Como és Linda Sorrindo</i> interpretada por Augusto Calheiros (1939)	104
Gráfico 20: variação agógica da melodia de acordo com as pulsações dos compassos 6 a 21 da valsa <i>Quase que eu disse</i> interpretada por Silvio Caldas (1935)	105
Gráfico 21: variação agógica da melodia de acordo com as pulsações dos compassos 9 a 24 da valsa <i>E o Destino Desfolhou</i> interpretada por Carlos Galhardo (1937)	105

Gráfico 22: variação agógica da melodia de acordo com as pulsações dos compassos 9 a 24 da valsa <i>Minha Adoração</i> interpretada por Francisco Alves (1939)	106
Gráfico 23: variação agógica da melodia de acordo com as pulsações dos compassos 9 a 24 da valsa <i>Como és Linda Sorrindo</i> interpretada por Augusto Calheiros (1939)	106
Gráfico 24: Gráfico no modelo <i>boxplot</i> que quantifica a variação agógica da melodia e do acompanhamento de cada interpretação as vasas de seresta, organizado de cima para baixo de acordo com o ano de gravação	107

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1 INTERPRETAÇÃO MUSICAL COMO OBJETO DE ESTUDO.....	23
1.1 Pesquisa em interpretação histórica.....	23
1.2 Análise e interpretação musical – partituras e gravações.....	30
2 HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959) – O SERESTEIRO.....	39
2.1 Seresta.....	39
2.2 Música de seresta – valsa brasileira e modinha.....	44
2.2.1 As principais características da valsa Brasileira.....	46
2.2.2 As principais características da modinha.....	47
2.3 Características interpretativas da música de seresta.....	48
2.4 Heitor Villa-Lobos.....	52
2.5 O ciclo das <i>Serestas</i> para piano e canto de Villa-Lobos.....	56
3 IMPRESSÕES SERESTEIRAS E A REPRESENTAÇÃO DA SERESTA NA PARTITURA.....	58
3.1 <i>O Ciclo Brasileiro</i> (1936-1937) de Heitor Villa-Lobos.....	58
3.2 Reconhecendo as características da modinha e da valsa brasileira na peça <i>Impressões Seresteiras</i> (1936) de Heitor Villa-Lobos.....	59
4 ANÁLISE DAS GRAVAÇÕES.....	67
4.1.1 Intérpretes selecionados.....	68
4.1.2 Dados biográficos dos pianistas.....	69
4.1.2 Dados biográficos dos seresteiros.....	79
4.2.1 Análise comparativa de agógica entre as gravações da peça <i>Impressões Seresteiras</i>	81
4.2.2 Análise de agógica das gravações das quatro valsas brasileiras.....	103
4.2.3. Análise de resultados e seleção das gravações.....	109
CONCLUSÃO.....	112
REFERÊNCIAS.....	116
ANEXO A: PARTITURA REVISADA.....	127
ANEXO 2: PARTITURA DAS VALSAS DE SERESTA.....	142

Introdução

(...) [o músico] terá que experimentar as mesmas paixões que o compositor da peça teve ao compô-la. (Carl Philipp Emanuel Bach, 2009, p. 137)

É de extrema importância para um músico que não executa suas próprias obras, mas as dos outros compositores, compreender as ideias destes. (Nikolaus Harnoncourt, 1998, p. 100).

Aproximadamente dois séculos separam Carl Philipp Emanuel Bach de Nikolaus Harnoncourt, entretanto esses dois grandes músicos e musicólogos concordam sobre a importância de se conhecer as intenções artísticas que existem para além da partitura. Para ambos, o cuidado com a informação histórica é determinante para se trazer à tona “o espírito” da obra. Este acaba sendo um senso comum no ensino do repertório canônico. No entanto, Ferruccio Busoni, ao contrário, defende, já no início do século XX, que a única forma de trazer vida a uma obra histórica é desprender-se do passado, buscando dar à música uma presentificação atualizada pelo contexto do artista que a interpreta. Segundo ele, como a obra é composta num contexto de originalidade, prender-se às regras e convenções de outra época é impedir que o artista possa, de fato, trazê-la à originalidade. Não à toa, Cláudio Arrau (1903-1991), em entrevista no programa *The South Bank Show* (1984), fala que ouvir Busoni foi sua melhor experiência como pianista. Segundo Arrau:

O mais importante era seu incrível poder de imaginação. Mas o engraçado é que você não podia imitá-lo, não podia tocar como ele, porque isso seria impossível [...] às vezes [o que ele fazia] era realmente errado! Mas, de qualquer forma ele era, a meu ver, o maior pianista que já viveu depois de Liszt.¹ (1984, *The South Bank Show*.)

Mesmo considerando a importância da partitura para a pesquisa e estudo de uma obra, é consenso que a interpretação musical é muito mais do que a mera reprodução do texto escrito. Apesar das várias informações contidas no texto versando sobre caráter, gênero, estilo etc., existem limitações nessa representação gráfica. A interpretação é um processo em que o músico decodifica o texto e soma a mensagem do compositor à sua própria para transmitir algo novo ao público.

¹ *The main thing was his incredible great power of imagination. But the funny thing is you couldn't imitate him, you couldn't want to play like him, because it would be impossible [...] sometimes it was really wrong! but anyway, he was, I think, the greatest pianist that ever lived after Liszt.*

Pesquisas sobre a execução musical, de modo geral, não são realizadas com o objetivo de julgar o certo e o errado, tampouco de impor regras sobre as interpretações das peças estudadas. O intuito com esse tipo de trabalho é fornecer informações, a fim de enriquecer as possibilidades artísticas e levantar dados históricos importantes para o estudo acadêmico. Harnoncourt afirma que:

Os conhecimentos musicológicos não devem constituir-se um fim em si mesmos, mas apenas proporcionar-nos os meios de chegarmos a uma melhor execução que, em última instância, será autêntica se a obra for expressa de forma bela e clara. (HARNONCOURT, 1998, p.19)

Segundo o autor, um dos papéis da musicologia é o de apontar soluções e problemas, pois: “há quase sempre muitas soluções corretas e possíveis, mas também — é importante ter-se consciência disto — há algumas absolutamente erradas” (*Ibidem*, p.101). Apesar de reconhecer a importância da pesquisa musicológica voltada à busca das informações históricas, Harnoncourt também admite suas limitações:

Sabemos que [a pesquisa musicológica] é possível, mas até certo ponto: a ideia original de uma obra deixa-se apenas adivinhar, sobretudo quando se trata de música muito distante de nós no tempo (*Ibidem*, p.19)

Normalmente – e especialmente quando se trata de compositores do período barroco – não sabemos a vontade do compositor no que diz respeito a interpretação de suas peças: temos apenas indícios imprecisos, pois os compositores supunham que os intérpretes já tinham o conhecimento de como executar a peça, sem precisar de uma descrição em detalhes na partitura. Fazendo uma conexão entre o compositor e o intérprete, Harnoncourt também escreve sobre o papel de cada um deles:

Tratemos agora do papel do músico. Na Idade Média, havia uma separação definida entre teóricos, práticos e músicos “completos”. O *teórico* era aquele que compreendia a construção da música, mas não a executava. [...] O *prático*, ao contrário, não possuía qualquer conhecimento teórico a respeito de música, mas sabia tocá-la. [...] Havia ainda o *músico completo*, o que era tanto teórico quanto prático. (*Ibidem*, p. 27)

O autor critica o “músico prático”, afirmando que ele é um ignorante, interessado apenas na parte da execução, na perfeição técnica, na ovação em um concerto ou no sucesso:

... [o músico prático] não cria música, simplesmente a toca. Como não há mais uma unidade entre sua época e a música que toca, falta-lhe o conhecimento natural sobre esta música, ao contrário dos músicos das épocas anteriores que só tocavam obras de seus contemporâneos. (*Ibidem*, p. 27)

Por perceber essa desconexão entre alguns intérpretes e a música tocada, o autor reafirma a importância da pesquisa em interpretação histórica, que dá substância e significado à música de outros tempos.

Para além da discussão sobre a validade e importância da pesquisa para a execução musical, muitos musicólogos, como Pierre Boulez (1995), Edson Zampronha (1996), e Sandra Neves Abdo (2000), apoiam a ideia de que, independentemente dos processos que possam dar subsídios à execução de uma obra, interpretar é um processo de cocriação e o intérprete é uma figura essencial para a existência da música. A posição assumida pelos três autores mencionados é acolhida por outros musicólogos que têm seguido tal ponto de vista. É o caso da cantora e pianista Gisela de Oliveira Garques, que afirma:

Partimos do pressuposto de que a atividade interpretativa possui um caráter criativo e inovador. O intérprete não apenas “desvela” o que a obra pretensamente possui, mas participa de sua recriação. A interpretação é pensada em diferentes caminhos, de forma a ressaltar a figura do intérprete enquanto recriador da obra ou envolver o intérprete como reafirmador das ideias propostas pelo compositor. (GARQUES, 2013, p. 32)

Como os autores acima mencionados, também Busoni defende a ideia da cocriação, que valoriza a figura do executante e sua liberdade expressiva, sem desconsiderar a importância do texto e das ideias ali contidas. Ou seja, “a obra musical não consiste apenas na partitura, mas sim nos significados gerados em qualquer um dos processos, seja durante a composição, a interpretação ou mesmo a escuta” (*Ibidem*, p. 32).

Abdo, em seu artigo *Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica*, questiona se a performance musical deve ter como foco o individualismo do intérprete ou as vontades do compositor. A autora apresenta as ideias de “fidelidade ao autor” e “licença interpretativa”, trazendo os pontos de vista de autores como Benedetto Croce (1945), Giovanni Gentile (1942), Hans-Georg Gadamer (1977), Hans-Joachim Koellreutter (1985), Roland Barthes (apud WOLFF, 1982), Jacques Derrida (apud WOLFF, 1982) e Richard Rorty (apud ECO, 1993). Croce defende que a interpretação deveria ser fiel à partitura e aos ideais do compositor. Gentile defende que “a obra de arte só pode reviver mediante uma interpretação pessoal que a reelabora indefinidamente, tendo como único critério a subjetividade de quem interpreta” (GENTILE apud ABDO,

2000, p. 17). Neste caso, o intérprete tem a importante função de recriar a obra musical, de forma atual, sem priorizar a fidelidade às intenções do compositor. Já Gadamer escreve que não há como resgatar o passado, pois o significado original foi perdido no tempo. O que é possível ser feito, segundo o autor, é uma construção mútua de significados entre compositor e intérprete, entre passado e presente. Koellreutter também defende o equilíbrio entre intérprete e compositor, afirmando que a interpretação tem a função criadora, que decodifica os signos musicais, como uma “tradução subjetiva”, mas não tão subjetiva a ponto de o intérprete ter liberdade total sobre a obra, pois ele deve reconhecer as relações sonoras criadas pelo compositor. Barthes e Derrida acreditam que quem cria o sentido da obra não é o autor, mas sim o leitor (ou ouvinte), e esse sentido pode ser entendido de modo diferente a cada vez que a obra é repetida.

É difícil definir como o compositor de outra época gostaria que a sua música fosse tocada, afinal, até mesmo quando temos oportunidade de ouvir os próprios compositores tocando suas próprias composições, notamos que muitos deles incluem diversos elementos em suas apresentações que não estão escritos, chegando, em alguns casos, a fazer o contrário do que puseram na partitura. Nas gravações² de Alexander Scriabin tocando suas composições, por exemplo, é possível perceber várias divergências entre a execução e o texto. É o caso do Prelúdio op.11 n.º. 1, em que há, na partitura, um acelerando iniciado na anacruse do compasso 23, que, na interpretação do pianista, é iniciado no compasso 16. Além da agógica extremamente livre, nessa mesma gravação, também podemos encontrar divergências entre as dinâmicas escritas na partitura e as tocadas na gravação, assim como a inclusão de elementos como fermatas, acentos etc.

Richard Taruskin, musicólogo, historiador e crítico musical, no seu livro *Text & Act: Essays on Music and Performance* (1995), relata que Igor Stravinsky documentou com gravações algumas de suas apresentações, que eram muito diferentes umas das outras, principalmente no que diz respeito à liberdade de tempo, aspecto que foi seu ponto de partida para começar a gravar. Além dessa liberdade, os andamentos por ele escolhidos quase sempre eram mais rápidos que os sugeridos na partitura. Taruskin (1995) afirma também que as preocupações do músico executante são diferentes das do compositor, que, ao terminar sua composição, passa a se relacionar com ela como intérprete ou mesmo como ouvinte. Um exemplo dessa situação, também relatado por Taruskin em seu livro,

² Encontrada em <https://www.youtube.com/watch?v=xgD8Qq01CxY> . Obras tocadas: Prelúdios op.11 n.º 1 e 2, 13, 14, Preludio Op. 22 n.º. 1, Mazurka Op. 40 n.º. 2, Désir Op. 57 n.º. 1, Estudo Op. 8 n.º. 12 e Poema Op. 32 n.º. 1.

se dá quando o compositor Claude Debussy diz a seu intérprete, o pianista George Copeland, que nunca pensou que ouviria suas composições sendo tocadas tão bem durante sua vida. Não há dúvidas, portanto, que a interpretação de Copeland satisfaz o compositor. Apesar disso, Debussy pergunta ao pianista americano por que escolheu tocar a abertura de *Reflets dans l'eau* da forma como tocou e recebe dele a resposta: “porque sinto desta maneira”. Essa afirmação, segundo Taruskin, deixaria qualquer musicólogo enfurecido. Debussy, no entanto, responde que “ele mesmo sentia a música de forma diferente, mas Copeland deve continuar tocando como ele, Copeland, a sentia”³ (TARUSKIN, 1995, p.54, tradução nossa).

Outro dado interessante sobre como Debussy confiava nos intérpretes está no prefácio de seus Estudos para piano. O compositor declara que decidiu não fazer anotações de dedilhado nas partituras por acreditar na capacidade dos pianistas, como faziam os antigos mestres cravistas (CHIANTORE, 2001). Excelente pianista, Debussy certamente sabia que a dedilhação faz muita diferença no resultado final da obra, este quesito interfere no fraseado e nas diferentes nuances que uma nota pode ter. Portanto, ao depositar no intérprete a sua “confiança”, podemos imaginar que o compositor compreende que o pianista é um coautor da obra.

O violonista Flávio Apro, em seu capítulo *Interpretação musical: um universo (ainda) em construção*, inserido no livro *Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar* (2006), afirma que as decisões envolvidas na interpretação devem se atrelar a uma pesquisa epistemológica. Dessa forma, a leitura de um intérprete pode divergir da de outro, com ambos vendo na partitura um campo de possibilidades diferentes. O equilíbrio entre a normatividade de um texto e a subjetividade da interpretação também foi abordada pelo filósofo, sociólogo e musicólogo Theodor W. Adorno (apud CARVALHO, 2007). Adorno reconhece a historicidade como a verdadeira essência da obra musical. Segundo o autor, o princípio da interpretação é gerado a partir da maneira de tocar de cada época: “o movimento da história é imanente à ‘verdade da interpretação’” (ADORNO apud CARVALHO, 2007, p. 18). Ele também afirma que o músico, ao interpretar uma partitura, é confrontado por “questões que não podem ser logo resolvidas, ‘nem pelo recurso às obras, nem pelas exigências da própria execução, mas sim somente pelo conhecimento da relação entre ambas’” (*Ibidem*, p. 16). O autor explica, portanto, a diferença entre a interpretação “verdadeira” e a “falsa”: a primeira capta a

³ as for himself he felt it differently, but that Copeland must go on playing it as he, Copeland, felt it.

essência da obra a partir de informações históricas, enquanto a segunda se impõe à obra, baseando-se nas oscilações do gosto ou da moda vigente. Adorno discute ainda o “inacabamento” da obra e o constante processo de mudança da música, afirmando que a própria composição é um processo inconcluso. Sobre a teoria da reprodução musical de Adorno, Frank Michael Carlos Kuehn escreve:

Considerando-se que a meta do músico-intérprete esteja em reproduzir e, portanto, “reconstituir” uma determinada composição em som, os problemas da interpretação seriam conseqüentemente também os da composição. (...) Em termos históricos, isto significa que uma determinada obra musical se desdobra, diante de nós, em inúmeras interpretações, garantindo, outrossim, a sua sobrevivência, ao mesmo tempo em que ela é atualizada em cada reprodução (KUEHN, 2010, p.58-9).

De acordo com Apro (2006), se a interpretação fosse algo normativo, os intérpretes buscariam apenas a técnica necessária para realizar a música, o que resultaria em um som puramente mecânico. Portanto, a presença da criação e intuição na performance proporciona a visão de que cada indivíduo contribui de formas diferentes para revelar a obra de arte e que a interpretação é uma questão individual e não algo estabelecido como verdade única. Ainda sobre o processo de criação inserido interpretação musical, o violonista Renato Mendes Rosa (2015) escreve que: “a práxis interpretativa é um tecido de acontecimentos, ações, interações, acasos, determinações e indeterminações que permitem que a criação também ocorra nessa instância do fazer musical”. Diante dessa complexa formação da obra, o compositor Edson Zampronha questiona o conceito de “obra musical”:

(...) se a partitura não é a obra, então como é que a performance, que é dita a obra, pode vir da notação, que não o é? Onde está esse objeto chamado obra? E como lidar com o problema de as performances serem diferentes entre si, mesmo sendo consideradas realizações fiéis da partitura e, apesar de diferentes, serem consideradas a mesma obra? (ZAMPRONHA, 2000, p.24).

O autor conclui, então, que a obra se assemelha a um tipo de “essência” sempre presente, mesmo em interpretações completamente diferentes uma da outra.

Em se tratando de escolha interpretativa, temos ainda uma perspectiva que aumentou ainda mais as fontes de pesquisa do intérprete, que é a possibilidade de ouvir muitas gravações com facilidade, especialmente nos últimos cem anos. Aprimoraram-se equipamentos, técnicas, meios de gravação e divulgação, o que fez com que as gravações se tornassem também uma referência para aqueles que se debruçam sobre interpretações, estudos e análises. É certo que, a partir das gravações, estamos perto dos artistas, inclusive

dos compositores do século XIX, tendo em vista a grande quantidade de pianistas do início do século XX que tiveram contato com as gerações anteriores. Estes pianistas decerto fazem parte do processo de criação de uma tradição interpretativa destes compositores. Segundo Margareth Norton, em seu livro *The Art of String Quartet Playing – Practice, Technique and Interpretation* (1966), há duas formas dessa tradição chegar até nós:

Existem duas fontes úteis de tradição. A primeira pode ser denominada teórica: trata do conhecimento geral das ideias do compositor, sua natureza, seu tempo, as características artísticas/estilísticas e o estado da arte da técnica do instrumento no seu período, fornecendo ao estudante fundamentação para que ele construa sua própria concepção. A segunda é a aural: ao escutar os descendentes dos que tocaram a obra para o próprio compositor com sua aprovação ou supervisão. Viena, o lar de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms e muitos outros, em seus anos dourados, produziu uma grande quantidade de violinistas, regentes e críticos cuja influência foi e se fará sentida por muitos anos⁴ (NORTON, 1966, p.16).

No século XXI, a forma como ouvimos música mudou e, conseqüentemente, a forma como criamos nossa própria execução de música também. Antes, não tínhamos tantas gravações disponíveis e de forma tão acessível, e a única forma de escolher como executar um trecho de uma música era baseando-se em tentativas e sugestões de músicos próximos, colegas e professores. Nas últimas décadas, surgiu uma nova etapa neste processo de escolha interpretativa com o aparecimento dos programas de computador, como o *Sonic Visualizer*, que auxiliam na coleta de dados de andamento e dinâmica, por exemplo, que podem ser medidos e classificados. Com o uso destes programas, torna-se possível um maior detalhamento na coleta de dados não empíricos das gravações, já que se tornou mais fácil a quantificação destes dados, principalmente os relacionados ao tempo.

Após discorrer sobre o que esta série de autores escreveram sobre a relação entre composição e interpretação, nesta tese, faremos uma análise da agógica de interpretações da peça *Impressões Seresteiras* de Heitor Villa-Lobos, tocada por diversos pianistas, com dois objetivos principais: 1 - identificar se existe algum padrão interpretativo e, 2 -

⁴ *There are two useful sources of tradition. One might be called theoretical: concerned with general knowledge of the composer's ideas, his nature, his times, the artistic features and state of instrumental technique of his period, giving the student fundamental reasons for his own conception. The other is aural: hearing the interpretative descendants of those who played with the composer's Direction or approval. Vienna, the home of Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, and many others, in that golden age of music produced a long line of violinists, conductors, critics, whose influence has been and will be felt far down the years.*

identificar se o “estilo seresteiro” está presente nas interpretações. Como fundamentação teórica para a análise, discutiremos no capítulo 1 questões ligadas à pesquisa historicamente informada e à análise de partituras e gravações. No capítulo 2, apresentaremos uma revisão bibliográfica dos assuntos que permeiam as peças analisadas, como dados biográficos do compositor e sua relação com a seresta; o que é o evento “Seresta”, quais os tipos de música associados a ele e quais as principais características composicionais e interpretativas desse estilo. No terceiro capítulo, analisaremos a partitura da peça *Impressões Seresteiras* com o objetivo de identificar elementos composicionais na obra de Villa-Lobos sobre os quais discorreremos nos capítulos anteriores. No capítulo 4, faremos um estudo de caso com 27 gravações da peça em questão, com o auxílio do software *Sonic Visualizer*, a fim de reconhecer se existem ou não padrões interpretativos no quesito “agógica” entre as interpretações analisadas, de acordo com as categorias: geração, nacionalidade, gênero dos pianistas e ano de gravação. Ainda neste capítulo, também procuraremos as características interpretativas da música de seresta, citadas no capítulo anterior, nas gravações dos pianistas, a fim de identificar quais delas mais se adequam ao título *Impressões Seresteiras* de acordo com os dados obtidos nessa tese. A escolha desta obra ocorreu por se tratar de uma peça icônica no repertório pianístico brasileiro, muito tocada, além da inquestionável relevância do compositor no cenário musical do país.

Capítulo 1 – Interpretação musical como objeto de estudo

As partituras originais do século XVII trazem poucas informações sobre como a música deveria ser tocada, pois os músicos da época dominavam a linguagem, como um instrumentista popular hoje domina a linguagem de um *Song Book*. Além disso, algumas destas informações eram escritas em manuais, como o livro de Carl Phillip Emanuel Bach *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*, escrito em 1753. Com o passar dos anos, os compositores começaram a perceber a noção de posteridade da obra e a oferecer cada vez mais informações sobre como aquela música deveria ser tocada na própria partitura. Tal prática não limita as possibilidades interpretativas, mas direciona para uma interpretação mais próxima das intenções de quem escreveu a música.

No século XX, surgiu um grande interesse nos músicos de pesquisar outras referências além da partitura, como manuais de época e métodos, que fundamentassem a prática da música antiga. Sabemos muito mais hoje sobre os métodos do século XVI e XVII do que se sabia no século XIX. Com o surgimento das gravações, podemos dizer que houve uma grande revolução na música de modo geral, principalmente na prática interpretativa. A gravação permite trazer para a realidade de quem ouve, um pianista que conviveu com Franz Liszt, por exemplo, como Busoni, ou com Debussy, como Alfred Cortot. Atualmente, podemos ouvir trinta pianistas diferentes e escolher uma parte de cada uma das suas execuções como modelo para formar nossa própria interpretação. De certa forma, o trabalho continua o mesmo, mas agora é possível agregar mais conhecimento às nossas interpretações: o intérprete pode fazer suas escolhas tocando as possíveis variações, mas também ouvindo outros músicos, como uma espécie de *sample*.⁵

1.1 - Pesquisa em interpretação histórica

A fim de conceber uma interpretação “ideal”, vários estudiosos, principalmente da segunda metade do século XX, se dedicaram à pesquisa da performance historicamente informada, que busca ter o máximo de informações possíveis sobre a criação e execução

⁵ Pequeno trecho musical gravado que pode ser reutilizado.

de determinada obra em sua época e sobre seu compositor, buscando uma interpretação fidedigna às expectativas do compositor e ao estilo da época.

Para um estudo minucioso e cuidadoso de uma peça antiga, deve-se levar em conta a maior quantidade possível de informações sobre esta. Segundo o pianista John Rink, em seu artigo *Sobre a performance* (2012), a variedade de tópicos a serem investigados preocupa os historiadores por se tornar cada vez mais vasta. Destes tópicos, o autor cita:

- instrumentos remanescentes
- material iconográfico
- registros históricos dos mais variados tipos (ex. contas domésticas, extratos postais, contratos, etc.)
- fontes literárias, tais como: escritos críticos, cartas e diários
- tratados práticos e livros de instrução
- tratados teóricos
- partituras, incluindo manuscritos autógrafos e de copistas, impressões originais e subsequentes de primeiras edições, e todas as edições posteriores
- gravações de áudio e vídeo. (*SIC*) (RINK, 2012, p. 37)

A partir destes materiais, é possível aprofundar-se nos estudos sobre as questões de estilo de performance. Destas questões, podemos destacar:

1. notação (a qual, como afirmei anteriormente, é incompleta e pode ser incompreensível)
2. Articulação, inflexão melódica
3. acentuação
4. tempo e alteração rítmica
5. outros aspectos da técnica, relacionados à estrutura física dos instrumentos e às questões de produção instrumental e vocal
6. ornamentações improvisadas
7. improvisação de maneira geral, incluindo acompanhamento de baixo-contínuo
8. registro, afinação e temperamento
9. formação (i.e. solo *versus* música de câmara)
10. local de apresentação e programação
11. escuta
12. recursos financeiros (ex. Quanto ganharam os músicos? Quais eram suas condições profissionais? Quanto o público pagou para assistir ao concerto, e o que isso significou para eles do ponto de vista financeiro?)
13. mecenato
14. instituições de ensino e as práticas de professores específicos
15. edição musical (é preciso saber qual repertório estava disponível, onde e quando, e quem teve acesso a ele e o executou)
16. outras formas de publicação (ex. jornais, revistas, livros, métodos, etc)
17. *performance* em domicílio ou em algum outro lugar privado (em oposição aos locais públicos em geral)
18. questões de gênero e sexualidade
19. a relação entre música “popular” e “artística” (uma distinção que possui uma legitimidade relativa, por vezes baseada em barreiras artificiais, como se pode observar no caso da música para piano do século XIX) (*SIC*) (*Ibidem*, p.38)

Retomando os posicionamentos de Harnoncourt, o autor defende que devemos reconsiderar a nossa ideia errônea de que a técnica de tocar e os próprios instrumentos musicais tenham passado por uma “evolução”, ou seja, que os instrumentos atuais são

mais “evoluídos” que os antigos. A flauta ou o violino modernos não são evoluções dos instrumentos barrocos. Muito menos o piano é uma evolução do cravo. Se esta afirmação fosse verdadeira, ninguém daria importância aos violinos *Stradivarius*. A concepção e o ideal sonoro antigos eram muito diferentes dos atuais, sendo as técnicas e os instrumentos da época os ideais para as exigências do seu próprio tempo.

Harnoncourt afirma isso enfaticamente:

É preciso que se entenda de uma vez por todas que o *instrumentarium* (‘a orquestra’) de uma época está perfeitamente adaptado à sua música (e inversamente), seja visto na forma do conjunto *instrumentarium* da época em questão, seja na de um instrumento isolado (HARNONCOURT, 1998, p. 87).

Fazer música antiga com instrumentos modernos tem suas questões: o tipo de instrumento que usamos (antigo ou moderno) interfere completamente nas relações sonoras. Uma peça escrita para cravo e flauta barroca tocada com piano e flauta moderna terá o equilíbrio entre as vozes completamente modificado. Os instrumentos modernos tem muito mais intensidade e, especificamente a flauta moderna, tem não só volume maior, mas também um timbre mais incisivo. O piano, por sua vez, faz sobressair vozes que provavelmente não são tão perceptíveis no cravo e vice-versa. Portanto, mesmo sendo baseada na mesma partitura, com mesmo nome ou catalogação, a peça que se ouvirá não pode ser considerada a mesma. Outra questão a se pensar é que algumas características aumentam ou reduzem a dificuldade nos instrumentos antigos em relação aos modernos – uma escala cromática na flauta moderna é tecnicamente muito mais fácil de se executar do que na flauta barroca. É provável que se o compositor escreveu esta escala para flauta barroca, tal dificuldade faça parte da mensagem que ele pretende passar. Harnoncourt ainda escreve que a cada “conquista”, o instrumento perde uma qualidade em prol de outra. Por exemplo: a flauta moderna abre mão da afinação específica de cada tonalidade para ganhar igualdade no plano da dinâmica e da afinação dos semitons, além de perder um pouco também da sutileza de timbres. O piano moderno também renuncia às nuances e sutilezas de timbres em prol do maior volume sonoro. Segundo Malcolm Bilson, existem pontos positivos e negativos na sonoridade do piano moderno em relação ao *fortepiano*:

Pontos positivos:

1. Simula uma orquestra, [com] ampla gama de dinâmica.
2. O encordoamento cruzado favorece que vozes individuais sejam destacadas, suprimindo outras vozes.

3. O decaimento lento do som das notas superiores simula longas linhas em *legato*.

Pontos negativos:

1. Os baixos com cordas cruzadas soam lamacentos, falta clareza e foco.
2. A distribuição igual de vozes cria uma imagem sonora desagradável e confusa.
3. Favorece o toque *legato* e *staccato*, limita as articulações intermediárias.
4. O som maciço torna a música de câmara problemática.⁶ (Palestra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oaODna4KVcM>, 2015, tradução nossa)

Anton Rubinstein, em seu livro *Music and its Matters* (1892) escreve:

Acredito que os instrumentos de tempos passados possuíam facilidades de coloração e de efeitos superiores aos proporcionados pelo piano moderno; que as composições antigas destinavam-se ao instrumento então utilizado, e que estas, portanto, só produzem seu efeito completo naquele instrumento, assim, se tocadas no piano moderno, mais perdem do que ganham valor.⁷ (RUBINSTEIN, 1892, p. 116, tradução nossa)

Portanto, a preferência por tocar o repertório antigo com instrumentos antigos não deve ser vista como algo exótico, assim como tocar em instrumentos modernos não deve ser visto necessariamente como errado. A pesquisa auxilia na busca da sonoridade da época, com instrumentos antigos ou não. A preferência por instrumentos antigos é obviamente para conseguir se aproximar melhor da sonoridade almejada. Para tocarmos com instrumentos modernos, o ideal seria buscar entender o que a peça nos “diz”, para imaginarmos de que maneira deveríamos tocá-la com instrumentos originais e só então passarmos para os modernos. Praticamente todo pianista toca peças de Bach ao longo de sua trajetória pianística, mas infelizmente poucos estudaram cravo ou órgão para tentar entender a sonoridade original.

⁶ *Positive attributes: 1. Simulate Orchestra, wide dynamic range. 2. Crossed stringing favors bringing out of individual voices, suppressing other voices. 3. Slow developing tone superior for simulating long legato lines. Negative attributes: 1. Crossed-strung bass muddy, lacks clarity and focus. 2. Equal distribution of voices creates unpleasant, confusing sound picture. 3. Favors legato and staccato touch, limits in-between lengths 4. Massive sound makes chamber music problematic.*

⁷ *I believe that the instruments of by-gone times, possessed facilities for tone-coloring and effects superior to those afforded by the modern pianoforte; that the early compositions, were intended for the instrument then used, and that these can, therefore, only produce their complete effect on that instrument, thus, if played on the modern pianoforte they rather lose than gain in value.*

Apesar das diversas vantagens que o estudo em performance histórica nos oferece, alguns autores levantam questionamentos sobre esta pesquisa. É o caso do de Taruskin, que escreve:

[...] mesmo as melhores e mais bem-sucedidas [...] interpretações históricas reconstrucionistas não são, em nenhum sentido, recriações do passado. São *performances* essencialmente modernas, *performances* modernistas de fato, o produto de uma estética totalmente de nossa época [...]. Como todas as outras filosofias modernistas, o reconstrucionismo histórico vê a obra de arte, incluindo a arte performática, como um objeto autônomo, não como um processo ou uma atividade. Ele vê as relações internas da obra de arte como sinônimo de seu conteúdo, e no caso da música, ele renuncia toda distinção entre som e substância: compreender o som é de fato compreender a substância, daí a enorme e, diga-se, muitas vezes exagerada preocupação de hoje com o uso de instrumentos de época autênticos para todos os períodos. (TARUSKIN, 1995, p.62, tradução nossa)⁸

O regente Leon Botstein também escreve que:

Mesmo se alguém pudesse reconstruir como uma obra foi executada, o objetivo e o efeito da música e os detalhes de sua *performance*, entendidos em termos do impacto sobre o público do passado, permanecem ilusórios. Se os usos de *rubato*, *portamento* e até *vibrato* eram diferenciados e difundidos, o que esses hábitos específicos queriam dizer e que significado eles carregavam? Nossos gostos estéticos e expectativas acústicas claramente mudaram. Se quiséssemos reproduzir não os sons, mas o impacto do passado, que decisões de *performance* tomaríamos diante de uma audiência do século XXI na Europa, América do Norte ou Extremo Oriente? Se o ideal de adequação histórica for incorporado como base não apenas para a *performance*, mas também para o impacto nos ouvintes, a reconstrução de abordagens passadas poderá ser contraproducente. Tudo o que se poderia conseguir seria tornar a execução do repertório passado esmagadoramente distante, exótica e não familiar (BOTSTEIN, 2006, p. 1-2, tradução nossa)⁹

O autor alerta sobre a importância do entendimento das práticas do passado. Como exemplo, cita as indicações escritas por Gustav Mahler em suas partituras, como: ‘não arraste’ ou ‘não se apresse’, sugerindo que estas ações eram hábitos comuns na época e que o compositor, antecipadamente, indicava que não se seguissem esses padrões. Da

⁸ *But even at their best and most successful [...] historical reconstructionist performances are in no sense re-creations of the past. They are quintessentially modern performances, modernist performances in fact, the product of an esthetic wholly of our own era[...]. Like all other modernist philosophies, historical reconstructionism views the work of art, including performing art, as an autonomous object, not as a process or an activity. It views the internal relationships of the art work as synonymous with its content, and in the case of music it renounces all distinction between sound and substance: to realize the sound is in fact to realize the substance, hence the enormous and, be it said, oftentimes exaggerated concern today for the use of authentic period instruments for all periods.*

⁹ *Even if one could reconstruct how a work was played, the purpose and effect of the music and the details of its performance, understood in terms of the impact on past audiences, remain elusive. If the uses of rubato, portamento, and even vibrato were differentiated and widespread, what did those specific habits signify and what meaning did they carry? Our aesthetic tastes and acoustic expectations clearly have changed. If one wanted to reproduce not the sounds but the impact of the past, what performance decisions would one make when facing a twenty-first-century audience in Europe, North America, or in the Far East? If the ideal of historical adequacy or appropriateness is incorporated as a basis not only for performance but also for the impact on listeners, then the reconstruction of past approaches may be counterproductive. All one might accomplish is the rendering of past repertory as overwhelmingly distant, exotic, and foreign.*

mesma forma, a ausência de indicações de expressividade, como dinâmica ou mudança de andamento, não significa que o compositor não tenha previsto que os intérpretes, por sua própria vontade, alterassem naturalmente os andamentos e usassem os elementos expressivos. “Não havia necessidade de indicá-los. Também não havia a noção de uma maneira singular e correta de interpretar e reproduzir a música”. (*Ibidem*, p. 2)¹⁰ O escritor cita também duas produções de Robert Philip: o livro *Early Recording and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950* (1992) e o artigo *Performing Music in the Age of Recording* (2004). Nestes textos, Philip fornece a seus leitores cautelosas estratégias para que entendam o que as gravações de diferentes épocas podem lhes dizer, além de procurar descobrir qual a relação entre a gravação e a performance ao vivo. Segundo Philip (apud BOTSTEIN, 2006), as gravações são artefatos que nem sempre representam a realidade da época, mas elas nos dizem muito sobre o som dos instrumentos antigos, sobre a interpretação da partitura e sobre as técnicas utilizadas.

Segundo Botstein, atualmente a composição musical tornou-se, até certo ponto, dependente de referências de gravações: “A alfabetização musical por parte do público e dos profissionais tornou-se dominada pela memória e pelo acesso a gravações, muitas vezes ouvidas repetidamente” (*Ibidem*, p. 4, tradução nossa)¹¹.

O autor apresenta uma conclusão um tanto radical com relação à relevância da pesquisa histórica em interpretação musical:

A historização dos hábitos de interpretação e o uso de instrumentos de época, independentemente de quão bem-feitos, podem representar um caminho inadvertido, limitado, mas justificável, para tornar a música do passado significativa para o público moderno. Por outro lado, talvez os artistas precisem ser libertados da história. Seu treinamento deve estar mais intimamente aliado à composição e improvisação. As gravações devem se tornar irrelevantes. Ao emancipar os artistas de quaisquer vínculos com precedentes históricos ou adequação, os artistas podem ser incentivados a reinventar à sua maneira o repertório do passado. Uma possibilidade ainda mais promissora é incentivar os artistas a mudar o equilíbrio de seu repertório para novas músicas (*Ibidem*, p. 5, tradução nossa)¹²

Botstein ainda escreve que:

¹⁰ *There was no need to indicate them. Nor was there a notion of a singular right way to interpret and render the music.*

¹¹ *Musical literacy on the part of lay audiences and professionals has become dominated by the memory of and access to recordings, often listened to repeatedly.*

¹² *The historicizing of performance habits and the use of period instruments, no matter how well done, may represent an inadvertent, limited, but justifiable route to rendering the music of the past significant to modern audiences. On the other hand, perhaps performers need to be released from history. Their training should be more closely allied with composition and improvisation. Recordings should be rendered irrelevant. By emancipating performers from any links to historical precedent or adequacy, performers might be encouraged to reinvent in their own ways the repertory of the past. An even more promising possibility is to encourage performers to shift the balance of their repertory to new music.*

As gravações criaram falsas hierarquias e categorias de julgamento em termos de interpretação e estilo. E, embora as gravações tenham elevado, notavelmente, os padrões mundiais de proficiência técnica no comando de instrumentos entre os artistas, eles podem ter criado a ilusão de exaustão interpretativa. Existe, no entanto, uma variedade muito maior possível na prática de interpretação e *performance* do que aquela a que nos acostumamos (*Ibidem*, p. 6, tradução nossa)¹³

Em contrapartida, Taruskin (1995) afirma que o treinamento musicológico feito pelo intérprete fornece vantagens como: criatividade e suas implicações, receptividade a novas ideias, amor pelo experimento, domínio de habilidades bibliográficas e paleográficas e, conseqüentemente, conhecimento vasto que liberta os intérpretes da dependência de sugestões de editores.

Ainda existem muitas questões não respondidas sobre a pesquisa histórica na área da interpretação musical. Existe, contudo, uma infinidade de arquivos que nos possibilitam atingir um maior grau de autenticidade de estilo, nos trazendo, além de prazer estético, a sensação de que existe um sentido por trás das escolhas interpretativas. A pesquisa para uma interpretação historicamente informada raramente é de interesse apenas arqueológico. Seu maior objetivo é a música em si, sua interpretação. É a fidelidade à música tal como foi idealizada por seu compositor e realizada por seus intérpretes contemporâneos. Como já vimos, não podemos recriar exatamente o que era feito no passado, porém não devemos deixar que isso nos dê a falsa sensação de que, por isso, não precisamos pesquisar sobre o assunto. Se a música fosse feita de modo totalmente pessoal, sem que houvesse a necessidade de se coletar informações sobre ela, todo o mundo da musicologia não faria sentido, muito menos as aulas com professores, pois o que esses fazem (em um primeiro momento pelo menos) é justamente dizer a maneira correta de se tocar. Professores apontam o certo e o errado e não há problema nenhum nisso: mesmo havendo regras a seguir, a gama de possibilidades continuamente vasta. O ideal é experimentar o que cada documento oferece, aumentando cada vez mais as possibilidades de interpretação, explorando-as em conjunto com as próprias ideias do intérprete, sem obrigatoriamente sentir-se preso na necessidade de seguir estritamente o que a pesquisa desvendou.

¹³*Recordings have created false hierarchies and categories of judgment in terms of interpretation and style. And although recordings have elevated, remarkably, the standards worldwide of technical proficiency in the command of instruments, among performers they may have created the illusion of interpretive exhaustion. There is, however, far greater variety possible in interpretation and performance practice than that to which we have become accustomed.*

1.2 – Análise e interpretação musical — partitura e gravações

O processo de escolha dos elementos que compõem uma interpretação não deixa de ser analítico, porém que tipo de análise é necessária para o intérprete? Segundo o musicólogo Antenor Ferreira Corrêa, uma análise, independentemente do seu tipo, “é entendida como o processo de decomposição em partes de elementos que integram um todo” (CORRÊA, 2006, p. 33). Dessa forma, podemos entender melhor os elementos contidos na música e como eles estão interligados. Um intérprete analisa uma obra desde seu primeiro contato: um pianista, por exemplo, ao tocar uma mão de cada vez, já faz um tipo de decomposição das partes. Mas ele ainda separa as vozes, identifica e destaca a melodia principal, escolhe qual o melhor dedilhado e analisa a harmonia identificando os pontos culminantes e as relações entre tensão e relaxamento, etc. Alguns autores, como o regente Eugene Narmour (1988), defendem que músicos deveriam ter o respaldo de uma análise formal para ter uma “boa *performance*”. A análise da forma sem dúvida ajuda na compreensão da peça, definindo onde as sessões iniciam e finalizam, onde estão as cadências etc, mas é insuficiente quando pensamos nas escolhas de aspectos como dinâmica e agógica, por exemplo. Como afirma a pianista Bibiana Bragagnolo: “O texto como centro, de onde provém o significado musical, trouxe para a análise a premissa de que o entendimento da partitura resultaria em um consequente entendimento da obra musical. Entretanto, parte do processo musical e criativo é eliminada nesta relação” (BRAGAGNOLO, 2016, p. 837). Harnoncourt também escreve sobre a imprecisão da partitura:

Deveria ser claro para todo músico que esta notação é muito inexata, que ela não nos indica com *precisão* as coisas que nos diz: nada informa a respeito da duração de uma nota, sobre sua altura, nem sobre o andamento, pois os critérios técnicos necessários a este tipo de informação não podem ser transmitidos através da notação. A duração de uma nota só poderia ser indicada e precisada através de uma unidade de tempo; a sua altura só poderia ser representada através de uma frequência; um tempo constante poderia ser fixado com a ajuda do metrônomo — mas não existe tempo constante. (HARNONCOURT, 1998, p.35)

Já constatamos que o conhecimento formal da obra é importante para sabermos onde empregar estes aspectos de maneira mais convencional, mas a informação de como fazê-lo depende de um conhecimento prévio e ainda assim pode variar. Harnoncourt dá um exemplo de como o conhecimento estilístico de uma obra é importante:

Tomemos um exemplo que deve ser claro para todo músico atual: a música de dança vienense do século XIX, uma polca ou uma valsa de Johann Strauss. O compositor tentava integrar à notação o que na sua opinião era indispensável aos músicos de

orquestra sentados diante dele, os quais sabiam exatamente o que era uma valsa ou uma polca e como deveriam ser tocadas. Entregue a uma orquestra que não possua este conhecimento, que não conheça estas danças, e cujos músicos toquem exatamente o que está na partitura, a música que disto tudo resulta é outra, totalmente diferente. Não se pode escrever esta música de dança exatamente como deve ser tocada. Frequentemente é necessário atacar uma nota um pouco antes ou depois, ou tocá-la mais longa ou mais curta do que está escrito, etc. Poder-se-ia certamente tocar esta música de maneira exata, metronomicamente exata, mas o resultado não teria absolutamente nada a ver com a obra imaginada pelo compositor. (*Ibidem*, p. 37)

Portanto, como indaga o compositor Edward Cone (apud RINK), “quais das relações implícitas numa peça precisam ser enfatizadas, reveladas?” (CONE, apud RINK, 2007, p. 26) A pianista Janet Schmafaldt (apud RINK, 2007), ao se colocar no lugar do analista e do intérprete, cria um diálogo entre as duas personas e conclui que “não existe uma opção interpretativa única e definitiva que possa ser imposta pela observação analítica” (p. 26). O pianista John Rink afirma que a tentativa de encaixar uma interpretação a uma análise schenkeriana de maneira a tentar reproduzi-la em sons, provavelmente implicaria em resultados duvidosos, ou até ridículos:

As demonstrações de unidade entre os motivos, por exemplo, podem ser fascinantes no papel, mas, de forma geral, são mais facilmente observáveis do que ouvidas; uma ênfase obstinada dada a cada detalhe de um motivo seminal numa *performance*, poderia levar a resultados ridículos, mesmo que uma consciência da atividade dos motivos dentro de uma determinada peça possa provar-se útil para o intérprete (por exemplo, na modelagem da música em termos de timbre e dinâmica) (RINK, 2007. p. 29).

O musicólogo Nicholas Cook (2005) ainda escreve que

Se, como as pessoas geralmente fazem, você começa analisando a partitura e depois observa até que ponto pode-se mapear essa análise para os recursos da *performance*, você está efetivamente filtrando os dados da *performance*, descartando os que não se encaixam — ou, pelo menos, não se apoiam — na análise baseada na partitura (Cook, 2005, P.780, tradução nossa)¹⁴

Segundo o musicólogo Jonathan Dunsby (1989), uma abordagem analítica direcionada ao estudo de passagens difíceis, por exemplo, seria uma forma de associar a análise à execução musical, porém esta análise não precisa ter uma metodologia tão rigorosa quanto a aplicada pelos teóricos de forma geral. Como resposta a Dunsby, John Rink afirma que os intérpretes sempre estão realizando análises que colaboram com seus estudos, como parte integral da interpretação, entretanto esta análise seria mais voltada ao ‘contorno’ musical, mais do que à estrutura, a fim de entender as funções contextuais contidas na partitura e as formas de mostrá-las com clareza. Rink (2007) propõe, portanto, o termo *intuição informada* para definir o tipo de análise que deve ser realizada pelo

¹⁴ *If you begin, as people usually do, by analyzing the score, and then see how far you can map the score-based analysis onto performance features, you are in effect filtering the performance data, discarding data that do not fit—or, at least, do not bear upon—the score-based analysis.*

intérprete, analise esta que que leva em conta um conjunto de trabalho intuitivo sustentado pelo conhecimento e experiência do músico. Por exemplo: ao encontrarmos um baixo d'Alberti na partitura, intuitivamente sabemos que temos um acorde em que as notas são desmembradas em um ritmo constante. Sabemos também que o baixo provavelmente será mais apoiado do que as notas superiores, que devem ser tocadas levemente. Todas essas informações provavelmente não passariam conscientemente pela cabeça de um pianista experiente, pois seriam intuitivas, mas é um conhecimento que um dia teve que ser aprendido. Entretanto, uma dedução imediata da peça não exclui um exame consciente dos diversos elementos que ali se apresentam. Esse estudo consciente muitas vezes tem como resultado uma sonoridade contrária à sonoridade intuitiva.

Rink ainda propõe dois tipos de análise relacionadas à interpretação: a análise anterior, feita a partir de partituras e do conhecimento prévio do intérprete, e a análise das próprias apresentações, feita a partir de seus diferentes resultados. Essa última está diretamente ligada à percepção, envolvendo elementos básicos de expressividade como tempo (agógica), intensidade (dinâmica), inflexão, ou até mesmo afeto e emoção. Segundo Patrik N. Juslin, no livro *Emotion in Music Performance*, para se elaborar um fenômeno multidimensional, a expressividade da interpretação é composta por diversos elementos:

- 1) Regras geradoras: que marcam a estrutura de uma forma musical. Por meio de variações em parâmetros como andamento, dinâmica e articulação, um artista é capaz de transmitir os limites de grupo, acento métrico e estrutura harmônica.
- 2) Expressão emocional: a qual comunica emoções aos ouvintes. Ao manipular características gerais como o significado do andamento o executante pode reproduzir a mesma estrutura com diferentes caracteres emocionais.
- 3) Flutuações aleatórias que refletem as limitações humanas na precisão motora.
- 4) Princípios de movimento em que mudanças de tempo devem seguir padrões naturais do movimento humano a fim de se obter uma forma agradável.
- 5) Imprevisto estilístico que reflete as tentativas deliberadas de desviar de expectativas estilísticas. São as tensões e imprevisibilidades da *performance* (JUSLIN, 2009, p. 378)¹⁵

¹⁵ *Generative rules (G) that mark the structure in a musical manner (Clarke 1988). By means of variations in such parameters as timing, dynamics, and articulation, a performer is able to convey group boundaries, metrical accent, and harmonic structure. Emotional expression (E) that serves to communicate emotions to listeners (Juslin 1997a). Emotion in music performance. By manipulating overall features of the performance such as mean tempo, a performer is able to play the same structure with different emotional characters. Random fluctuations (R) that reflect human limitations in motor precision (Gilden 2001). It has been revealed in several studies that even expert performers who try to play perfectly even time intervals show small, involuntary fluctuations in the timing of their performance. Motion principles (M) that hold that tempo changes should follow natural patterns of human movement, or biological motion, in order to obtain a pleasing shape (Shove and Repp 1995). Stylistic unexpectedness (S) that reflects a performer's deliberate attempts to 'deviate from stylistic expectations concerning performance conventions to add tension and unpredictability to the performance.*

O processo de escuta é inerente à concepção de uma interpretação, seja ele por meio da escuta pessoal, ao tocarmos trechos e escolhermos qual mais nos agrada, ou da análise de gravações de intérpretes diferentes. Essa última forma tem sido parte integrante cada vez mais presente no processo de concepção da interpretação. Como dito na introdução, atualmente, o músico tem acesso fácil a inúmeras gravações com o uso da internet, influenciando o processo analítico realizado por ele.

Ao trazer os materiais musicais notados para a esfera sonora o intérprete conduz a *performance* sob o “manuseio” dos elementos sonoro/musicais. O modo como o intérprete molda o tempo musical, as intensidades e o timbre, por exemplo, está intimamente ligado à forma como ele percebe os eventos musicais, fazendo com que, dessa forma, o fenômeno da escuta seja intrínseco ao processo interpretativo. Nesse sentido, com base nas considerações de Menezes (1997), a escuta dos materiais musicais é um fator fundamental na gênese do processo musical (no qual enfatizamos as questões interpretativas), suprindo as deficiências representativas da notação. Além disso, as escolhas interpretativas realizadas por meio de experimentações durante a preparação da obra podem ser guiadas pelo exercício da escuta. (ROSA, 2015, p.27)

É importante ressaltar que reconhecemos o papel da partitura enquanto veículo de ideias musicais. É a partir dela que temos a possibilidade de conhecer obras de compositores de épocas passadas, principalmente antes do recurso da gravação. Ao voltarmos nosso olhar para as gravações, evidentemente não estamos negando o texto como parte do processo de criação da obra musical. Nesse estudo nenhum aspecto é secundário — a partitura, as gravações, o conhecimento, a vivência do intérprete, etc. Pelo contrário, cada processo — tanto por parte do compositor, como do intérprete — faz parte da criação da obra. O clarinetista Maurício Alves Loureiro (2006) faz um relevante levantamento bibliográfico sobre pesquisas empíricas em *performance* voltadas para a análise da expressividade. Apesar de ser um ramo relativamente novo dentro da academia, tais pesquisas surgiram no final do século XIX, com Alfred Binet e J. Courtier (1895). A pesquisa deles contava com o auxílio do seguinte aparato: um pequeno tubo de borracha embaixo das teclas do piano, que formava pulsos de ar quando as teclas eram pressionadas. Esses tubos conectavam-se a agulhas que se moviam com os pulsos de ar, registrando a movimentação em um papel. Com este dispositivo era possível anotar a força com a qual as teclas eram atacadas, a forma de execução dos trinados, etc. (figura 1):

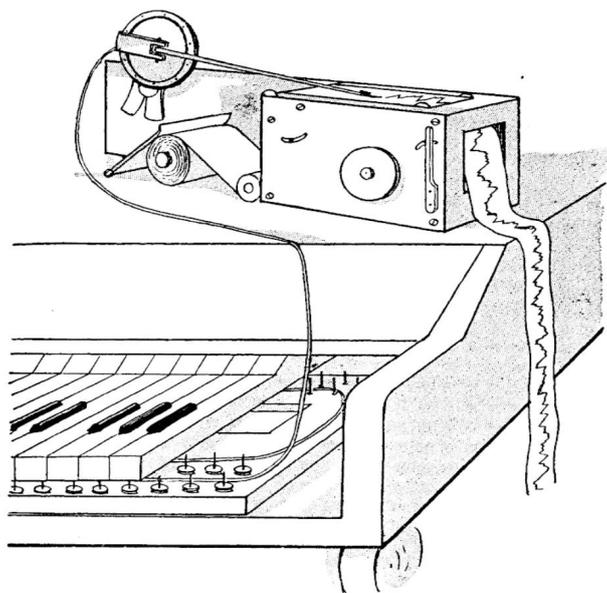


Figura 1: Ilustração do aparato criado por Binet e Courtier. Fonte: Binet Alfred, Courtier J. *Recherches graphiques sur la musique*. In: *L'année psychologique*, vol. 2, 1895, p. 201-222.

A partir de então, foram desenvolvidos diversos estudos na área da interpretação musical, especialmente nas décadas de 1920 e 1930, com destaque para o grupo de pesquisa da Universidade de Iowa, liderado pelo psicólogo e musicólogo Carl Emil Seashore (1866 - 1949), que publicou muitos volumes de estudos¹⁶ a partir de interpretações ao piano, ao violino e no canto. Além dos estudos citados, alguns pesquisadores como B. H. Repp (1990) e J. Sundberg (1991) realizaram pesquisas comparativas da mesma peça tocada por diversos intérpretes. Além de quantificar as diferenças e variações encontradas, Alf Gabrielsson e Patrik N. Juslin também procuraram entender em que reside o impacto emocional de uma apresentação e como ele acontece.

Em 2004, foi criado o *AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM), uma parceria entre Royal Holloway, Universidade de Londres (instituição anfitriã), King's College e a Universidade de Sheffield. Esse grupo de pesquisa tinha o objetivo de promover o estudo musicológico de gravações, baseando-se em diversas abordagens, sendo uma delas a análise computacional das gravações. No

¹⁶ SEASHORE, 1932, 1936, 1937, 1938; SKINNER E SEASHORE, 1937; citado em GABRIELSSON, 1999, p. 527.

site oficial do grupo, encontramos um breve texto sobre os motivos da criação do CHARM:

As gravações são evidências essenciais para uma musicologia sintonizada com a performance, mas há muito tempo existem obstáculos substanciais para a investigação acadêmica delas. O programa de pesquisa do CHARM foi estruturado em torno de três destes obstáculos: a dificuldade de acesso a gravações antigas. O CHARM lidou com isto através da criação de uma grande discografia on-line e uma biblioteca de gravações com ex-direitos autorais; a dispersão do conhecimento sobre gravações. O CHARM tratou disto através da organização de simpósios e outros eventos, cujos documentos estão disponíveis neste site; a falta de abordagens bem desenvolvidas para a pesquisa de gravações. O CHARM tratou disto por meio de uma série de projetos de pesquisa, desde análise computacional até história de negócios. Um quarto obstáculo é a natureza cada vez mais restritiva da legislação de direitos autorais: a CHARM fez campanha pela extensão de acordos justos para incluir gravações sonoras e contra a extensão do termo de direitos autorais nas gravações sonoras. (<https://charm.rhul.ac.uk/about/about.html>, tradução nossa)¹⁷

Para analisar as gravações de forma precisa (menos empírica), o CHARM criou o software *Sonic Visualiser*, uma ferramenta que possibilita diversas formas de visualização do arquivo de áudio, como em forma de espectrograma ou de ondas, gerando gráficos de variações de tempo e intensidade, além de possibilitar a utilização de diversos *plug-ins* que permitem outros tipos de análise. As várias formas de visualizar o objeto sonoro a partir do *software* nos permitem perceber informações que, muitas vezes, não conseguiríamos ouvir em gravações, ou ao menos não com tanta facilidade e clareza e, como afirma Cook (2009 apud ROSA 2015), a visualização é fundamental para a análise.

Rosa escreve que:

As qualidades espectrais (timbricas) e morfológicas (articulação, dinâmica e agógica) da gravação da obra, podem ser facilmente visualizadas pelo espectrograma, ou mesmo pelos gráficos gerados no software. O software oferece uma representação do fenômeno sonoro de modo distinto daquele notado na partitura. Logo, essa abordagem analítica permite ao intérprete comparar (quantitativa e qualitativamente) as gravações, confrontando-as quanto às várias formas de organização da expressividade (ROSA, 2015, p. 39).

Dentre as diversas pesquisas em português que se baseiam no software *Sonic Visualiser*, podemos citar: *Gestos Musicais no Ponteio n. 49 de Camargo Guarnieri: análise e comparação de gravações*, de Josias Matshculat (2001); *Tempo musical na*

¹⁷ *Recordings are essential evidence for a musicology attuned to performance, but there have long been substantial obstacles to scholarly investigation of them. CHARM's research program was structured round three of these obstacles: the difficulty of accessing early recording. CHARM addressed this through creating a major online discography and a library of ex-copyright recordings; the dispersal of knowledge about recordings. CHARM addressed this through organizing symposia and other events, papers from which are available on this website; a lack of well developed approaches to researching recordings. CHARM addressed this through a series of research projects, ranging from computational analysis to business history. A fourth obstacle is the increasingly restrictive nature of copyright legislation: CHARM campaigned for the extension of fair dealing to include sound recordings, and against extension of the copyright term on sound recordings.*

interpretação de Préludes II de Claude Debussy, de Catarina Isabel Brás Serra de Almeida Fortunato (2011); *Reflets dans L'eau, de Claude Debussy: caminhos interpretativos revelados pela análise de gravações da obra* de Gisela Gasques (2013); *Análise, escuta e interpretação musical: o uso da análise computacional de gravações no processo de construção interpretativa de Tetragrammaton XIII, de Roberto Victorio*, de Renato Mendes Rosa (2015); *Transmissão aural e edição: as 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone*, de Elione Alves de Medeiros (2015) e *A Valsa da Dor de Heitor Villa-Lobos: Manipulações Agógicas, Performance e Tradição* de Ernesto Hartmann e Patricia Mol (2021).

Em consequência da expansão dos trabalhos do grupo de pesquisa, em 2009, iniciou-se uma nova fase do AHRC, com um novo programa de pesquisa cujo foco é o estudo de performances ao vivo, mudando o nome do projeto para *Research Centre for Musical Performance as Creative Practice* (CMPCP), passando a ser dirigido por John Rink. O CMPCP se propõe a analisar “quanto a *performance* musical é criativa e qual conhecimento está criativamente incorporado na *performance* musical” (ROSA, 2015, p. 38). Dos pesquisadores de grande renome na área da performance associados ao CHARM e ao CMPCP podemos citar: Nicholas Cook, Eric Clarke e o próprio diretor do CMPCP, John Rink. Uma das pesquisas realizadas por Rink (2001) consistia em criar uma descrição de 14 gravações do prelúdio opus 28 nº4 de Frédéric Chopin, a fim de encontrar uma linha de raciocínio para cada uma. Seu objetivo final era identificar os caminhos que os pianistas trilhavam para resolver questões técnicas e expressivas inerentes à peça, tanto na parte escrita, quanto nos conceitos pré-estabelecidos de “como se tocar Chopin”.

Dentre os aspectos musicais relacionados com a expressividade musical, pode-se dizer que os mais citados em pesquisas que se baseiam em gravações são: agógica, altura, articulação, dinâmica, intensidade, andamento e timbre¹⁸. Tendo em vista que em todas as interpretações esses aspectos se manifestam, os autores puderam diferenciar quais eram mais ou menos expressivas. Ressaltamos, entretanto, que a relação de quantidade não necessariamente está diretamente relacionada à expressividade (se houver muita manipulação de andamento, contraste de dinâmica e timbre, por exemplo, não necessariamente haverá maior expressividade). Há uma linha tênue entre muito expressivo e excessivamente expressivo, que pode resultar em uma apresentação um tanto

¹⁸ (BRESIN; BATTEL, 2000; CANAZZA et al., 2003; DE POLI et al., 1998; DE POLI, 2004; LISBOA; SANTIAGO, 2006; LOUREIRO, 2006; PELLON, 2008; ROBATTO, 2004; SWANWICK, 2003; TODD, 1992; WOODY, 2000).

piegas. Além destes elementos, também deve-se levar em conta não só o estilo da obra e do período do compositor, mas também o estilo de interpretação da época do intérprete, pois é comum encontramos escolhas parecidas entre músicos de mesma geração, principalmente com relação ao andamento (MOL e HARTMANN, 2021).

Também podemos perceber que, mesmo que um músico toque uma mesma obra de diversas formas diferentes, existe certo padrão de interpretação pessoal, criando “conjuntos de constantes técnicas e estéticas” (LIMA, 2006, p.14) e, conseqüentemente, uma característica única do intérprete. Sobre a análise de intérpretes diferentes, os pianistas Christian Alessandro e Diana Santiago escrevem sobre a comparação de gravações: “além de sugerir caminhos interpretativos para o executante, a comparação pode responder a questões envolvidas na preparação, execução e comunicação dos elementos de uma peça” (2005 p. 198). O pianista Eduardo Monteiro também afirma: “acredita-se que a confrontação das gravações é um poderoso instrumento de refinamento da escuta, fundamental no amadurecimento de uma obra” (MONTEIRO, 2011, p. 271).

Todo este questionamento sobre interpretações e principalmente sobre análises de gravações só é possível graças à incrível disponibilidade dessas que a tecnologia nos concede. Antes, as performances eram baseadas nos professores, em concertos e em um número restrito de gravações. Além disso, a tolerância do público (principalmente com relação ao erro) era diferente: a expectativa de hoje é totalmente distinta da do público anterior ao século XX. Até o século XIX a experiência de escuta era normalmente inédita. Na época de Mozart não era comum que se tocasse Bach mesmo que eles estivessem bastante próximos temporalmente. Com os meios de difusão de gravações, temos acesso a interpretações dos maiores músicos do mundo gratuitamente através de um simples *smartphone*. Sem dúvida isso é maravilhoso em muitos aspectos, mas também cria dois grandes impactos negativos no mundo da interpretação musical: o primeiro é o achatamento da curva de diferentes interpretações. Atualmente é raro encontrarmos jovens pianistas ousados, com interpretações muito diferentes do comum. Dessa forma, quando ouvimos intérpretes como Glenn Gould, que foge completamente da curva, a reação geralmente é de negação, como se sua interpretação fosse ‘errada’. O segundo impacto é a já mencionada intolerância ao erro. Ao vermos interpretações tecnicamente perfeitas a todo momento na internet, nos martirizamos com tal conceito de interpretação e raramente ficamos satisfeitos com nossos resultados. É como a padronização da magreza e de corpos perfeitos que é imposta pelo mundo da moda, criando a expectativa

de um corpo inalcançável. Nós, músicos, deveríamos incentivar a busca por uma nova (ou antiga?) maneira de ouvir.

A partir das reflexões acima, faremos análises, como dito anteriormente, de diversas gravações de uma única peça a fim de encontrar as singularidades de cada interpretação, sem a intenção de julgar qual é mais ou menos correta. Antes das análises das gravações, discorreremos brevemente sobre o compositor e a obra, a fim de identificar o sentido “seresteiro” nela, comparando-a com músicas de seresta.

Capítulo 2 - Heitor Villa-Lobos (1887-1959) – O seresteiro

Heitor Villa-Lobos participou de diversas serestas pelo Rio de Janeiro, entretanto, antes de escrever sobre ele e seu trabalho nesta área, é importante contextualizar o que é seresta e quais os principais gêneros musicais contidos neste evento.

2.1 – Seresta

Para muitos autores, o termo “seresta” é sinônimo de “serenata”. O musicólogo Mário de Andrade, em seu *Dicionário Musical Brasileiro* (1989) define:

Serenata: Execução de trechos musicais depois do anoitecer. Termo derivado de sereno, foi empregado também como serenada.

Serenatista: Quem participa, cantando ou tocando, de uma serenata [...]. O mesmo que seresteiro.

Seresta: 1- O mesmo que serenata [...]. 2- Gênero musical. Ernesto Nazaré, sob o nome de “tango”, oculta vários tipos de música típica brasileira, tais como maxixes, serestas, choros, etc.

Seresteiro: o mesmo que serenatista. Aquele que compõe ou que participa de serestas ou serenatas (Andrade, 1989, p. 470, 471 e 472).

Segundo o dicionário *The New Grove* (2002), o termo “serenata” significa: “uma cantata dramática, normalmente de caráter de celebração ou de elogio, para dois ou mais cantores com orquestra. O termo remete ao fato de que a *performance* frequentemente se dá em ambientes externos a luzes artificiais” (SADIE, 2002, p.113). Complementando, o dicionário relaciona o termo com a tradição italiana da ópera, corroborando a natureza teatral romantizada da prática. Neste dicionário não encontramos a definição do termo “seresta”. O *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* (2001), por sua vez, define serenata como: “Trecho vocal breve, de uma expressão simples e melodiosa, que o executante dedilhando um instrumento de corda, entoava da rua para a janela” (p.391). Este mesmo dicionário define o termo “seresta” como semelhante à “serenata”, porém lhe atribui origem brasileira. Vasco Mariz (2002) escreve que a palavra “seresta” abrange não só a serenata como também todas as manifestações folclóricas cantadas no

Brasil. O musicólogo se refere aos seresteiros do início do século XX como o que hoje chamamos de “chorões”.

O pianista Achille Guido Picchi também escreve sobre a relação dos termos “seresta” e “serenata”:

Seresta é um termo brasileiro que pode designar o que o europeu cognomina de serenata, inclusive como gênero musical, surgida, como peça característica independentemente, a partir do romantismo. [...] Como peça de execução isolada, foi desde o princípio organizada instrumentalmente e de maneira variada, para cordas, para poucos instrumentos e, inclusive já em pleno romantismo, para piano solo. Nesse caso, a serenata é apenas evocativa – como, aliás, qualquer peça característica do romantismo. Mas no Brasil tem um formato e, na maioria das vezes, instrumentação definidos: peça para voz masculina, quase sempre, com texto amoroso (dirigido ao ser amado) em forma canção, em geral com acompanhamento de violão e, às vezes, também uma flauta. (PICCHI, 2010, p.30-31)

O artista multidisciplinar Thales Branche Paes de Mendonça, em seu artigo *Pequeno manual de como fazer uma seresta ou elementos para a definição de uma seresta ideal-típica* (2018), afirma que, originalmente, a seresta era realizada em ambientes abertos, ao sereno, como na primeira definição de serenata dada pelo dicionário *Grove*. Todavia, devido ao desenvolvimento das cidades e seus ambientes sonoros cada vez mais barulhentos, houve o deslocamento do acontecimento para os ambientes particulares. Segundo Mendonça, um dos elementos mais determinantes para a escolha do local da seresta é a proteção acústica. Portanto, criou-se significados distintos para os termos “seresta” e “serenata”, apesar de ainda haver confusão entre estes. O autor escreve ainda que a diferença mais significativa entre ambos é justamente o espaço que abriga a *performance*. A serenata é realizada na rua, à luz da lua. Já a seresta, como dito anteriormente, geralmente ocorre em ambientes particulares, frequentemente na casa de algum anfitrião, em um espaço íntimo e particular, sendo fechado (sala, *hall* de entrada, etc.) ou aberto (varanda, quintal). Corroborando Mendonça, a etno-musicóloga Valéria Gomes de Souza escreve: “De acordo com o que foi observado na pesquisa de campo, existe um entendimento entre os seresteiros na utilização dos termos seresta e serenata. A palavra seresta é utilizada para lugares fechados e serenata para execuções ao ar livre.” (SOUZA, 2010, p. 2).

No Brasil, a seresta era muito comum principalmente no ambiente urbano do século XIX e parte do XX. Os seresteiros geralmente eram músicos populares com pouca instrução formal sobre música e utilizavam principalmente o violão como instrumento. Entretanto, eventualmente também eram utilizados outros, como bandolim, cavaquinho e

instrumentos de sopro. De acordo com Mendonça, a seresta é uma apresentação em que um grupo de pessoas se encontra, em um ambiente festivo, para executar ao vivo um repertório musical (geralmente canções) mais ou menos conhecido por todos. Segundo o autor, um aspecto essencial para a seresta é a disponibilidade para experimentar o que culturalmente é chamado pelos brasileiros de “vadiagem”:

Em linhas gerais, a vadiagem pode ser compreendida como uma ampla abertura prazenteira ao gozo de ser-estar no espaço-tempo presente, o império do aqui agora, que em termos de seresta se ritualiza na entrega coletiva à entoação das canções que compõem um repertório mais ou menos comum. (MENDONÇA, 2018, p. 4)

Sobre a organização da seresta, Mendonça escreve:

Dispostos todos em roda numa sala de estar ou quintal ou outro, os participantes da seresta devem lançar os cantos para o centro da roda, num gesto ritual que reitera a alimentação do centro agregador do coletivo. Disposta a roda de gentes no espaço particular magicamente convertido em coletivo, a seresta atua na manutenção do vínculo afetivo de determinada comunidade emocional por meio da música, especialmente pelo canto, preferencialmente coletivo. [...] Em roda, sentados ou de pé, frequentemente em ambas as disposições, os participantes de uma seresta desenham com seus corpos no espaço o “templo” no qual se ritualiza o encontro prazenteiro mediado coletivamente pela música e o canto. (*Ibidem*, 2018, p. 6)

Sob a roda encontramos o sentido ético que fundamenta o acontecimento — a roda rompe os limites hierárquicos, pois os executantes estão em horizontalidade com os outros participantes. Todos giram em torno da música que é entoada ao centro, não dos músicos. Dentro do círculo temos intérpretes e ouvintes que comumente se permutam entre si. O intérprete da seresta não mostra sua competência apenas com seu virtuosismo técnico, mas também com o compartilhamento de sua energia, ora festiva, ora dolente. Os ouvintes gradativamente também se envolvem, a ponto de muitos acabarem por participar ativamente da parte interpretativa, culminando em uma elevada comoção coletiva. A energia contagiante geralmente leva também ao movimento e à dança, que pode ser apenas uma marcação do tempo pelas mãos, pés ou corpo, ou até um verdadeiro baile. (*Ibidem*, 2018). Outra característica importante da seresta é a música sempre contínua. Em meio ao som constante, muitas vezes os ouvintes conversam entre si, de forma a não perturbar os intérpretes. Em meio aos longos períodos de música, é comum também intermédios narrativos com histórias contadas pelos participantes da roda. Mendonça escreve sobre a dramaturgia seresteira, narrando os acontecimentos ao longo do evento:

O começo pode ser solene, ou doce, vale a pena um violão dedilhado para começar os trabalhos e dizer ao tempo a quem veio a confraria ali reunida. Se não há aplauso e os corações ainda não palpitam à primeira canção, não há de desesperar ou desistir aquele que empunha o pinho. Canção sobre canção hão de servir à construção do barco de navegar a seresta. No entanto, há de se escolher as canções que dizem a todos os tripulantes do venturoso rito seresteiro. (*Ibidem*, 2018. p.12)

Ao despertar a curiosidade do público, os ouvintes vão se aglomerando em volta dos intérpretes e cria-se uma reunião em torno de um canto em uníssono. Este uníssono é o ponto de extrema potência da seresta que todo intérprete busca a todo custo:

Se todos cantam e o riso é largo e as mãos espalmam aplausos, isso significa que o corpo se engaja à festa, desperto, cedo ou tarde, eles começarão a dançar. Quando essa hora chegar, aquele que empunha o pinho há de tentar fazer com que essa hora dure o máximo de tempo possível por que não há comunhão mais potente do que canto e dança coletiva no espaço sagrado da casa aberta à seresta. [...] Depois de despertas as fúrias profundas, talvez seja tempo de serenar delicadamente. Uma canção doce pode ter lugar e o violão dedilhado uma vez mais pode fazer brotar uma flor. Se não, pode ser que alguém tenha algo a dizer, uma história para contar de uma seresta antiga, de um carnaval passado, de um tempo prazenteiro de outrora, a juventude, a infância, o gênesis, tudo o que convoca a subversão da marcha cruel do tempo em direção à morte. (*Ibidem*, 2018. p.13)

E concluindo o rito da seresta, Mendonça continua:

O limite, portanto, do curso da seresta é sempre misterioso, não se pode precisar quantas vezes suas marés irão variar. Ou seja, a duração de uma seresta é absolutamente indeterminada. Ou melhor dizendo, a duração de uma seresta é objetivamente determinada pela resistência dos seresteiros. Em reverência aos ancestrais poéticos da seresta, talvez o único limite que verdadeiramente estipula o fim de uma seresta é a hora em que o céu noturno começa a clarear.

Atualmente temos no estado do Rio de Janeiro a cidade de Conservatória, tipicamente reconhecida por suas tradicionais serestas. Esta tradição se iniciou com tropeiros músicos que passavam pela cidade com seus instrumentos e eram contratados para tocar para os fazendeiros de café da região. Por causa da redução de grupos seresteiros e a conseqüente preocupação em manter a tradição, hoje em dia foi desenvolvido um projeto para o ensino da tradição seresteira aos jovens moradores da cidade. Com isso, foi criado o ritual chamado “Serenata”, que acontece todas as sextas-

feiras e sábados, às 23 horas, que consiste em uma seresta com canções, valsas e declamação de poemas, que vai passando à frente das casas pela cidade.

Sabemos que a seresta consiste basicamente em canções (músicas com letra), sendo que tradicionalmente os gêneros mais comuns são a modinha, a valsa e o choro (este geralmente instrumental). A modinha é conhecida historicamente como o gênero tradicional mais característico de canção brasileira (HORTA, 1985). Segundo o musicólogo José Ramos Tinhorão (1991), a modinha é o primeiro gênero de canção popular no Brasil, sendo conhecida desde o final do século XVII através dos tocadores de viola da época. Este gênero sofreu diversas alterações de estilo com o passar do tempo, principalmente na parte rítmica. Mário de Andrade (1980) escreve que as modinhas antigas eram escritas mais comumente em compasso binário. Entretanto, com a influência das valsas dos salões, no início do século XIX a modinha passou a transitar frequentemente entre os compassos compostos e ternário, sendo esta última forma a que ficou mais conhecida popularmente. Câmara Cascudo escreve que “a brejeirice primitiva cedeu lugar ao mais derramado sentimentalismo” (CASCUDO, 1972, p.566) e sobre o compasso ternário, afirma ser “quase constante das peças choramingas de meados do séc. XIX” (*Ibidem*). Neste sentido, a modinha se dilui também no meio do gênero de valsa. Esta popularização da modinha a tornou comum no repertório dos seresteiros e cantores boêmios urbanos, que também a modificaram, cantando-a em compasso quaternário.

A valsa, portanto, passa a ser um estilo musical muito comum nas serestas, a chamada “valsas brasileira”, que foi muito influenciada pela modinha, assim como a modinha foi influenciada pela valsa (principalmente a valsa cantada, não apenas instrumental). Como afirma Barbeitas: “a Valsa passou a ser brasileira graças às influências da Modinha” (BARBEITAS, 1995, p. 17) e “do encontro entre a Valsa e a Modinha resultam não apenas uma nova Valsa mas também uma nova Modinha” (*ibidem*, p. 24). Além da modinha, a valsa também influencia no choro, surgindo a chamada “valsas-choro”. O jornalista e crítico musical Luiz Paulo Horta escreve que a valsa, “através dos conjuntos de choro, tornou-se gênero seresteiro” (HORTA, 1985, p.16).

2.2 – Músicas de seresta – Valsa brasileira e Modinha

Diversos compositores brasileiros, como Lorenzo Fernández, Francisco Mignone, José Vieira Brandão, Edino Krieger e Radamés Gnattali, compuseram peças denominadas “serestas”, fazendo alusão aos diversos gêneros musicais que compõem tal evento. Outros compositores, mesmo sem usar a especificação no nome da obra, também escreveram músicas com características seresteiras, como as valsas de esquina de Francisco Mignone, que, de acordo com a pianista Sigridur Weglinski em sua tese de doutorado *O imaginário de Seresta e a interpretação das 12 Valsas de Esquina para piano de Francisco Mignone* (2018), podem ser consideradas valsas de seresta. A valsa consiste em uma dança em compasso ternário de origem europeia, que se tornou uma das formas mais típicas e duradouras da história da música ocidental, adaptando-se a diversas culturas (WEGLINSKI, 2018). Segundo Weglinski, o grande representante da valsa brasileira é o compositor Francisco Mignone (1897 - 1986), considerado “o rei da valsa” no país. Entretanto, não podemos nos esquecer de compositores que tiveram muita importância na popularização da valsa no Brasil, como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. Segundo Barbeitas (1995), o gênero evidencia o fenômeno de “circularidade cultural”, pois transita entre o repertório popular e erudito. Em concordância com esta afirmação, é interessante notar que “o rei da valsa” circulava por estes dois ambientes, erudito e popular, assim como Villa-Lobos.

A valsa aparece inicialmente no Brasil na época do império, se tornando um gênero obrigatório nos salões de dança da alta sociedade. Durante o período final do Primeiro Império, por volta de 1830, ela se espalha pela sociedade transformando-se em um gênero popular (BARBEITAS, 1995 e CASCUDO, 1972). O musicólogo Bruno Kiefer (1986) aponta que, no período imperial, a valsa francesa tinha uma influência muito mais significativa na música brasileira que a austríaca-alemã, o que se pode constatar pela quantidade de publicações destas no Brasil, assim como de valsas já compostas no país, mas com título em francês. Segundo o violonista Luiz Otávio Braga (2017), esta preferência se dava porque a francesa era mais lenta, e acabou por cair no gosto brasileiro.

Com o tempo, as valsas que aqui chegavam foram sofrendo influência da música brasileira, principalmente as de cunho popular como o choro e a modinha, sendo tocadas em festas e serestas pelo país. Como afirma Barbeitas: “Já no século XX, importantes e

renomados compositores eruditos escreverão Valsas buscando captar exatamente o espírito novo que aquela ganhara ao ser incorporada à cultura popular” (BARBEITAS, 1995, p. 13) o autor escreve também que “a Valsa passou a ser brasileira graças às influências da Modinha” (p.17). Horta também diz que “a Valsa chegou com a família real portuguesa, e logo foi empurrando a Modinha para um ritmo ternário.” (HORTA, 1985, p.395). Corroborando os anteriores, Almeida escreve que a valsa “amaneirou-se, no Brasil, onde entrou por volta de 1837, ficou sestrosa, sofreu a influência das modinhas e adaptou-se ao choro nacional”. (ALMEIDA, 1958, p.184). Destas características nacionais que influenciaram a valsa, Kiefer (1986) ressalta duas: a presença do clima “modinheiro” (indo ao encontro dos escritores citados acima) e a presença praticamente constante do baixo cantante. Podemos perceber que é praticamente impossível discorrer sobre as características da valsa brasileira sem citar a modinha. Por isso, será realizada uma breve explanação sobre a história da modinha no Brasil e suas características estilístico-musicais.

Segundo Horta, a Modinha é “o gênero mais tradicional e historicamente o mais característico de canção brasileira (...) [que] começou a definir-se como gênero brasileiro desde o século XVIII” (1985, p.242). Apesar da visão um tanto elitista de Mario de Andrade (apud BARBEITAS, 1995) de que a modinha tem origem dos salões e da música erudita e que “‘desceu’ aos violões populares” (p. 20), outros musicólogos como José Ramos Tinhorão (1991), afirmam que não temos muitas informações sobre a origem da modinha. Tinhorão escreve que temos notícias de sua presença no Brasil desde o final do século XVII, através dos tocadores de viola populares.

No século XVIII o Brasil teve um grande representante da modinha nacional, o poeta e violeiro Domingos Caldas Barbosa (1740 - 1800). Segundo Tinhorão, ao cantar em Lisboa, Barbosa marca um “rompimento declarado não apenas com as formas antigas da canção, mas com o próprio quadro moral das elites, representado pelas mensagens dos velhos gêneros, como as ‘cantilenas guerreiras’ que inspiravam ânimo e valor” (TINHORÃO, 1991, p. 13). O autor ainda afirma que Barbosa, que era pardo, havia tido contato apenas com mestiços, negros e tocadores de viola, e nunca com músicos eruditos, que na época quase não existiam no Brasil.

Para Tinhorão, a partir da segunda metade do século XVIII a modinha passou por um processo de eruditização, devido ao sucesso das modinhas populares de Caldas Barbosa, e começou a ser interpretada por cantores líricos estrangeiros em vários teatros. Por causa desta influência da música erudita, o gênero acaba perdendo um pouco seu

aspecto brasileiro, sendo facilmente confundida com árias de óperas italianas. Mas não tardou em voltar às mãos do povo, desta vez a partir de uma parceria entre os músicos de rua com os intelectuais e escritores da nova geração da classe média. A partir daí, em meados do século XIX, a modinha adaptou-se ao violão e tomou as ruas com grupos de choro, acomodando-se dentro do “derramado ultrarromantismo popular” (*Ibidem*, p.22). Portanto, sobre a origem da modinha e o caminho que esta percorreu no Brasil, Barbeitas escreve:

Enquanto Mário de Andrade analisa a trajetória da Modinha como uma linha reta que tem como origem a música erudita e como destino a música popular, José Ramos Tinhorão, mesmo identificando um ponto de partida para a Modinha (no seu entendimento, a música popular), relata uma série de idas e vindas entre estes dois campos (1995, p. 23).

Analisando a origem da modinha e da valsa brasileira, percebemos que ambas se desenvolveram e transitaram pelos mesmos ambientes, sofrendo influências entre si, como dito anteriormente. Portanto, apresentaremos as principais características musicais de ambas, segundo as referências de Cascudo (1972), Alvarenga (1982), Kiefer (1986), Tinhorão (1991) e Barbeitas (1995).¹⁹

2.2.1 - Principais características da valsa brasileira

- 1) Caráter: existem pelo menos dois tipos de caracteres de valsa brasileira, um mais sentimental e langoroso e outro brilhante e virtuosístico. Os compositores eruditos, ao procurar transpor as características das valsas populares na música erudita, trabalham principalmente com o clima modinheiro de baixo cantante.
- 2) Forma: a mais comum da valsa brasileira é a forma *Rondó ABACA*, mas a partir de 1930 (aproximadamente), encontramos também valsas na forma *Ária da capo ABA*.

¹⁹ As informações sobre as características da música de seresta, são muito controversas. Escolhemos estes referenciais, pois são os que mais encontramos nos trabalhos científicos sobre assunto. Entretanto, não podemos deixar de citar algumas contradições, que estarão nas notas de rodapé. Também vale lembrar que estas características são de músicas tocadas em eventos de serestas. Com a popularização destes estilos seresteiros nas rádios, a diversificação estilística aumentou significativamente.

- 3) Melodia: composta por graus conjuntos descendentes e ascendentes em valsas tristes e grandes saltos ascendentes e descendentes em valsas brincalhonas. Também é comum uma melodia com grupos de colcheias seguidas por nota de repouso.
- 4) Compasso: O compasso é tradicionalmente ternário, como em toda valsa.
- 5) Acompanhamento: é o tradicional de valsa, sendo o primeiro tempo com o baixo apoiado e os outros dois com a acordes. O instrumento acompanhador da valsa geralmente é o violão. Sendo assim, temos os recursos da linguagem do instrumento sendo utilizados na valsa brasileira, principalmente a baixaria.
- 6) Harmonia: temos predominância do modo menor com polarização para o tom da subdominante, mas podemos encontrar algumas poucas valsas em modo maior.²⁰

2.2.2 – As principais características da modinha

- 1) Caráter: predominantemente sentimental.
- 2) Forma: na modinha de salão temos geralmente uma ou duas estrofes, em geral com refrão, ou também a forma de *Ária da capo*, ABA. Na popular, temos a forma *Rondó*, ABACA, ou estrofe única.²¹
- 3) Melodia: a modinha de salão (e algumas vezes a popular) possui linhas melódicas com arabescos ondulantes, arpejos e saltos largos. Geralmente a melodia é composta por fragmentos curtos, predominantemente com linhas descendentes, iniciando-se com grandes saltos ou arpejos ascendentes. As terminações são geralmente femininas com expressivas apojeturas superiores nos finais de frases.
- 4) Compasso: as modinhas antigas eram escritas mais comumente em compasso binário. Já no início do século XIX, com a influência do cantábile italiano e das valsas dos salões, a modinha passou a transitar frequentemente entre os compassos compostos e até mesmo o ternário. Neste sentido, a modinha se dilui também no meio do gênero de valsa. Esta popularização da modinha a tornou comum no repertório dos seresteiros e cantores

²⁰ Esta informação é controversa, pois em Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga temos tanto valsas menores quanto maiores.

²¹ Segundo alguns músicos populares, a maioria das modinhas imperiais também possuem apenas duas partes (ABA). O que acontece às vezes é que certos músicos colocam letras em choros (que geralmente tem a forma ABACA), e acabam ficando com andamento mais lento, parecendo uma modinha.

boêmios urbanos, que também a modificaram, cantando-a ainda em compasso quaternário.

5) Acompanhamento: o mais comum da modinha é o ponteadado do violão. Desde o século XVIII o ponteio popular se fez presente na articulação em *staccato* da viola. Desde meados do século XIX a viola foi substituída pelo violão, que ganhou espaço também nos conjuntos de choro. Sendo assim, quando compositores escrevem modinhas ou músicas relacionadas a ela para outros instrumentos, como o piano, tendem a emular técnicas violonísticas como o uso de baixaria²², ponteadado, arpejos dedilhados e até o rasgueado²³.

6) Harmonia: geralmente a modinha é composta em modo menor e as modulações são feitas para a tonalidade da subdominante. Esta modulação é um traço muito característico da música brasileira. As modulações para o tom relativo ou para o tom da dominante também ocorrem, porém com muito menos frequência, sendo mais comuns em modinhas em tonalidades maiores.

2.3 – Características interpretativas da música de seresta

Os musicólogos Giovanni Umberto Battel e Anders Friberg (2002) escrevem que em músicas com regularidade rítmica (como um acompanhamento de valsa, por exemplo) estabelece-se um padrão de distribuição temporal e dinâmica dentro das unidades métricas. Na valsa temos o acento no primeiro tempo, já no samba, o segundo tempo é mais acentuado. Muitas vezes estes padrões nos ajudam a determinar um estilo. Em compasso ternário temos valsas, minuetos, noturnos, mazurcas... e são as distribuições temporais e de dinâmicas que marcam as diferenças de entre estes. Segundo Weglinski, a duração dos tempos de uma valsa vienense segue um padrão por compasso curto-longo-intermediário, sendo, portanto, o segundo tempo antecipado. Já nos noturnos de Chopin em compasso ternário, o segundo tempo tende a ser atrasado e o terceiro antecipado, estabelecendo-se o padrão longo-curto-longo. O inglês Sir Charles Hallé (1896), ex-aluno de Chopin, escreveu sobre a maneira como o compositor realizava a métrica em suas mazurcas:

Uma característica marcante de sua forma de tocar era a total liberdade com que tratava o ritmo, mas que parecia tão natural que durante anos eu nunca havia percebido. Deve ter

²² Técnica do violão em que os baixos fazem uma melodia em contraponto com a melodia principal.

²³ Técnica do violão de acorde arpejado, tocado como se estivesse ‘rasgando’ as cordas.

sido em 1845 ou 1846 que uma vez me aventurei a comentar com ele que a maioria de suas mazurcas (aquelas joias delicadas), quando tocadas por ele mesmo, pareciam ter sido escritas, não em compasso 3-4, mas em 4-4, resultado de sua permanência por muito mais tempo na primeira nota do compasso. Ele negou veementemente, até que eu o fiz tocar um deles e contei audivelmente quatro no compasso, que se encaixou perfeitamente. Então ele riu e explicou que era o caráter nacional da dança que criava a estranheza. (HALLÉ, 1896, p.34, tradução nossa)²⁴

Assim como na música de Chopin, Weglinski (2018) afirma que existem constâncias também na música brasileira. A autora usa esse termo para denominar as normas anônimas nas partes melódicas, rítmicas e interpretativas. Mário de Andrade (1972) escreve sobre as características observadas no gênero musical brasileiro Lundu:

Grafei o pedaço mais longo da música, embora repetição, pra mostrar a variedade rítmica ocasionada pela prosódia em parte, pela irregularidade do verso mal-feito, e em grande parte também pela fantasia que vai se libertando e se manifestando mais, à medida que a peça continua. Com efeito na 1ª estrofe o ritmo está bem batido e sob o ponto-de-vista brasileiro é simples. Depois se complica extraordinariamente, as sincopas se multiplicam, aparecem antecipações rítmicas, pequenos apressados, rubatos subtis, difíceis, impossíveis de grafar com exatidão absoluta (ANDRADE, 1972, p. 145).

Para diversos autores²⁵ a liberdade rítmica (principalmente da melodia) pode ser considerada a principal característica da interpretação da música brasileira. Segundo Araújo (1994), essa liberdade caracteriza a diferença entre a modinha portuguesa e a brasileira, junto com o ritmo sincopado do acompanhamento. Neste mesmo sentido, a etnomusicóloga Martha Ulhôa (1999) abrange o conceito de “métrica derramada”. Ela escreve que, no acompanhamento da canção brasileira, podemos dizer que a concepção temporal do compasso é mantida como na música europeia, entretanto, há uma flexibilização da sua estrutura interna, ou seja, a hierarquia das pulsações pode ser modificada. Os apoios dos compassos podem ser deslocados ou diluídos, caracterizando então o conceito de “métrica derramada”. Um dos melhores exemplos desta métrica é o apoio do compasso binário transferido para o segundo tempo no samba no acompanhamento. A métrica derramada é muito presente na música popular brasileira até

²⁴ *A remarkable feature of his playing was the entire freedom with which he treated the rhythm, but which appeared so natural that for years it had never struck me. It must have been in 1845 or 1846 that I once ventured to observe to him that most of his mazurkas (those dainty jewels), when played by himself, appeared to be written, not in 3-4, but in 4-4 time, the result of his dwelling so much longer on the first note in the bar. He denied it strenuously, until I made him play one of them and counted audibly four in the bar, which fitted perfectly. Then he laughed and explained that it was the national character of the dance which created the oddity.*

²⁵ ALMEIDA, 1958; ANDRADE, 1972; ARAÚJO, 1994; ULHÔA, 1999; BARBEITAS, 1995; WEGLINSKI, 2018.

hoje, não só na canção como também no samba, na bossa-nova e na MPB por exemplo. Além disso, também encontramos esta característica na música puramente instrumental como no choro.

Segundo Ulhôa, a melodia de uma canção está associada ao canto e este, por sua vez, utiliza a linguagem verbal composta por vogais e consoantes. O português brasileiro, assim como várias outras línguas, usa o acento silábico como meio de identificação das palavras e uma das formas mais comumente utilizadas é a paroxítona. Por isso, temos frequentemente uma sensação anacrústica na prosódia da canção brasileira. Além disso, para cada início anacrústico, temos uma terminação átona ou, musicalmente “feminina”. Outro aspecto importante na estruturação dos versos de uma sentença é que geralmente as palavras de significados mais importantes para a poesia se localizam ao final da frase. A partir dessas informações, Ulhôa faz uma comparação da métrica e da prosódia do verso em português com os agrupamentos rítmicos de uma canção e afirma que o verso é a medida métrica e as sílabas as pulsações mínimas, que são combinados em agrupamentos rítmicos variados. Comparando a língua falada com a métrica musical, Ulhôa afirma que a prosódia está mais relacionada com a noção métrica africana subsaariana, a qual é composta por períodos sem acentos recorrentes, que com a métrica europeia clássico-romântica, a qual possui compassos com limites que se sucedem regularmente.

Na concepção métrica portuguesa o tamanho dos períodos e as subdivisões das sílabas são variáveis, de maneira que temos uma métrica “flexível”. Também existe a tendência de colocar ênfase na parte final dos enunciados, o que se distancia da compreensão ocidental de compasso, cujos inícios são metricamente proeminentes. (ULHÔA, 1999, p. 51)

Além da métrica, temos outro aspecto importante a ser analisado em uma canção que é o lirismo, e este se dá a partir do contorno melódico usualmente ondulado. Portanto, mesmo uma melodia instrumental pode fluir de forma lírica. Para isso, as notas musicais devem estar em graus relativamente próximos uns dos outros, de modo que não haja quebra de movimento. Isso não quer dizer que grandes saltos não sejam utilizados em uma melodia lírica, mas geralmente eles aparecem apenas de modo econômico, para dar ênfase ou expressão. O fluxo sonoro e a continuidade da melodia podem ser impulsionados ou quebrados pelo ritmo.

Segundo Ulhôa, na concepção brasileira a melodia é o ponto de partida para a composição, sendo os outros elementos musicais, como acompanhamento rítmico e harmônico, considerados um suporte melódico. A harmonia, portanto, serve para ampliar

a expressividade do canto melódico. Ainda assim, os instrumentistas acompanhantes podem criar outras melodias em contraponto ou resposta à principal, como vimos as baixarias do violão na modinha, por exemplo. Essa autonomia da melodia é muito evidente na modinha, na qual o solo vocal se sobressai à frente do arranjo, com o acompanhamento previsível sobre o qual a melodia lírica é desvelada. A canção popular é basicamente um canto acompanhado. Neste canto, o ritmo da palavra falada interfere diretamente na organização temporal da melodia. Isso torna a sincronização entre melodia e acompanhamento mais difícil, pois nos deparamos com um problema de incompatibilidade rítmica entre a liberdade prosódica do canto e a regularidade rítmica do acompanhamento. Este desequilíbrio na canção causa o efeito de prender a atenção do ouvinte, principalmente em um momento de tensão. Por esse motivo, estes “desencontros” de melodia e acompanhamento devem ocorrer apenas ocasionalmente, em momentos significativos, em trechos de maior conteúdo emocional.

Outro aspecto importante na interpretação de canções brasileiras mencionado por Ulhôa é a articulação, tanto no sentido vocal da palavra cantada, quanto no sentido musical da melodia. Na articulação falada podemos usar diversos recursos que contribuem para pôr determinada sílaba em proeminência, como a intensidade, a duração, a altura e a qualidade vocal. Estes recursos também podem ser instrumentais, mesmo o que se denomina “qualidade vocal” pode ser pensado como qualidade timbrística do instrumento. Portanto o músico pode, por exemplo, acentuar ou até mesmo contrair determinadas sílabas, palavras, notas ou pequeno grupamento de notas, mudando a duração ou intensidade destas.

A fim de pesquisar as características seresteiras nas valsas de esquina de Francisco Mignone, Weglinski fez um levantamento das características da música de seresta, mais especificamente das valsas, a fim de fundamentar sua pesquisa. Neste levantamento, a autora visitou a cidade de Conservatória, mencionada anteriormente, e em sua estadia, entrevistou alguns seresteiros da cidade. Em seu depoimento em 2017, o violonista Maurício Carrilho diz que as valsas brasileiras, principalmente as mais lentas e expressivas, são tocadas com *rubato* e sem percussão no acompanhamento, fazendo com que os músicos tenham mais liberdade, principalmente o solista. O músico também diz que, em sua opinião, a valsa é um dos gêneros do ambiente de choro que exige mais maturidade dos intérpretes, para que aconteça com graça, efeito, expressão e profundidade. A partir desta maturidade e da capacidade técnica de dar elasticidade à melodia “aí, sim, fica a valsa brasileira, como a gente entende” (CARRILHO, 2017). O

violonista Luiz Otávio Braga, também em depoimento, fala sobre a flexibilidade do tempo como acompanhador: “Normalmente o acompanhador espera o cantor, ele sente a inflexão para entrar. Então, um bom acompanhador é aquele que coloca a frase no momento certo, mas sem desdignificar a frase” (BRAGA, 2017).

Concluindo sua pesquisa de campo, Weglinski escreve:

Por fim, registro que em minha visita à Conservatória/RJ em dezembro 2014 constatei a maneira com que os seresteiros interpretavam as valsas do repertório: a condução melódica do canto flutuava sobre o acompanhamento de vários violões, que mantinham uma levada estável, mas as músicas sempre terminavam com *molto ritardando*, com um desfecho sentimental culminante. No decorrer da música podia haver na letra uma palavra carregada de apelo sentimental que desencadeava um *rubato*, nota sustentada ou *fermata*, que muitas vezes lembrava as exibições exaltadas de *bel canto*. Em um bom acompanhamento de seresta os instrumentistas sabem seguir apropriadamente os rubatos do canto. (WEGLINSKI, 2018, p.129)

Segundo Weglinski, estas constâncias expressivas e a métrica derramada estão presentes na interpretação do compositor e pianista Francisco Mignone em suas próprias *Valsas de Esquina*. Ainda sobre as obras de Mignone, Barbeitas analisa gravações das valsas para violão do compositor, gravadas na capital do Rio de Janeiro no início do século XX, e conclui que a liberdade rítmica, sem o rigor da métrica, tende a aproximar as valsas ao estilo de canção e não de dança, como seria na valsa tradicional europeia.

Como podemos perceber, a questão temporal, como o andamento lento e a liberdade rítmica, é um ponto marcante na interpretação das músicas de seresta. Tendo estas informações, discorreremos sobre o ciclo de *Serestas* de Villa-Lobos e, mais à frente, analisaremos se as gravações da peça *Impressões Seresteiras* possuem essas características interpretativas. Antes disto, será apresentada uma breve biografia do compositor.

2.4 – Heitor Villa-Lobos

O compositor, instrumentista e regente Heitor Villa-Lobos nasceu em 5 de março de 1887, no bairro de Laranjeiras da cidade do Rio de Janeiro e faleceu aos 72 anos, no dia 17 de novembro de 1959, na mesma cidade. Iniciou seus estudos em música na infância, estimulado pelo pai, Raul Villa-Lobos, que era funcionário da Biblioteca Nacional e músico amador. Infelizmente seu pai veio a falecer prematuramente, quando Heitor ainda era criança. Desde os 13 anos de idade, o músico já tocava violoncelo em pequenas

orquestras e bailes para sobreviver. Nesta mesma época iniciou também a carreira de compositor — sua peça mais antiga para voz e piano, chamada *Os Sedutores*, é datada de 1899. Desde então, a dedicação à composição não parou mais. Sua formação transitou entre ambientes populares e eruditos, de rodas de choros ao Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, de onde saiu após pouco tempo de permanência, inconformado com o estudo regular. Este posicionamento irreverente o caracterizou por toda a vida, contribuindo para que suas composições tivessem tanta personalidade e estilos tão variados.

Desde 1917 Villa-Lobos buscou o nacionalismo em suas composições, voltando-se à música popular brasileira em conjunto com as técnicas composicionais modernistas “com destaque para o enriquecimento dos esquemas harmônicos por superposição de tonalidades e recusadas normas cadenciais aceitas” (NEVES, 2008, p. 77). Na década de 1920, período em que o modernismo brasileiro estava em seu ápice, o compositor criou sua série de *Chôros*, buscando sempre uma identificação com seu povo e sua terra, como deixou claro em algumas afirmações:

Escrevo música brasileira porque me sinto possuído pela vida do Brasil, seus cantos, seus filhos e seus sonhos. Suas esperanças e suas realizações. (Presença de Villa-Lobos vol.4, 1969a p.175)

O povo é, no fundo, a origem de todas as coisas belas e nobres, inclusive da boa música. O que é uma sinfonia senão a expressão dos sentimentos de um povo expressada por um indivíduo? O compositor genuíno, por mais cosmopolita que seja, é mais do que nada a expressão de um povo, de um ambiente. (Presença de Villa-Lobos, vol. 4, 1969b, p.73)

Villa-Lobos é considerado o principal compositor da Semana da Arte Moderna de 1922, representando a música moderna brasileira. Alguns autores escreveram sobre as peças apresentadas por ele nesta semana: o musicólogo José Miguel Wisnik escreveu sobre a Semana de 22 em *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22* (1977), fazendo uma contextualização da obra do grande músico na cultura brasileira; o compositor Bruno Kiefer publicou o título: *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira* (1986), no qual faz uma análise profunda sobre sua produção musical com uma contextualização histórica, especialmente a da década de 1920. Contudo, Villa-Lobos só se dedicou totalmente ao nacionalismo perto da década de 1930, quando iniciou seu trabalho em prol da educação musical popular, remodelando a metodologia do ensino de música nas escolas públicas e privadas do país. Neste período, se encantou pelo neoclassicismo. Esta mudança estética coincide com o período da ideologia populista de Getúlio Vargas, governo em que o compositor colaboraria em muitas circunstâncias,

apesar de todos a sua volta afirmarem que ele era apolítico e não se engajava com o regime do governo. Foi neste período que surgiram as obras icônicas nacionalistas como as *Cirandas*, as *Cirandinhas*, o *Guia Prático* e o *Ciclo Brasileiro*.

Villa-Lobos foi continuamente profícuo e presente no cenário musical nacional e internacional. Dos compositores brasileiros, sem dúvida é o mais conhecido tanto no Brasil como no exterior, o que resultou em incontáveis arquivos sobre sua obra e vida. São tantos arquivos que, em 1960, sua segunda esposa Arminda Neves de Almeida (1901-1985) fundou o Museu Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, cidade em que viveu a maior parte de sua vida. Além disso, foi um compositor que inspirou diversas pesquisas no meio acadêmico, em inúmeras áreas do conhecimento em música (composição, educação, práticas interpretativas, etc.). Apesar do grande acervo sobre ele, as publicações, reedições e ensaios jornalísticos ainda continuam crescendo constantemente. O musicólogo José Ivo da Silva (2008), em sua dissertação de mestrado, faz um relevante levantamento bibliográfico dos escritos sobre o compositor e sua produção musical, destacando ainda qual o foco de cada publicação. Em seguida, escreve sobre o problema da falta de material sobre o último período de composição de Villa-Lobos, mais especificamente os últimos 14 anos de produção musical, e faz, portanto, o estudo das obras deste período, com ênfase na *Fantasia em três movimentos em forma de chôros* (1958).

Os primeiros escritos sobre o compositor têm foco na biografia e não tanto em sua música. Destes escritos podemos citar os livros *Heitor Villa-lobos: Compositor Brasileiro* (1989)²⁶ do historiador e musicólogo Vasco Mariz e *Villa-lobos: Biografia Ilustrada do Mais Importante Compositor Brasileiro* (2000)²⁷ da musicóloga Lisa Peppercorn. A principal fonte documental de Mariz foi o próprio Villa-Lobos. Já Peppercorn, apesar de ter entrevistado o compositor, também pesquisou sobre os mitos contidos nos arquivos biográficos de Villa-Lobos até então, escrevendo mais de 25 títulos²⁸ sobre sua biografia. Dos trabalhos publicados fora do Brasil podemos citar o livro *Heitor Villa-Lobos — the search of Brazil's musical soul* (1994), de Gerard Béhague, etnomusicólogo pós-graduado na Universidade de Paris na década de 60, responsável por mais de 120 verbetes no dicionário Grove de Música, inclusive o verbete Heitor Villa-Lobos. Outro musicólogo estrangeiro de extrema importância para a musicologia brasileira é o

²⁶ 1ª edição, 1949

²⁷ 1ª edição, 1972

²⁸ Estas publicações encontram-se em quatro livros: dois em inglês, um em alemão e apenas um em português.

semiólogo finlandês Eero Tarasti, que publicou o livro *Heitor Villa-Lobos — the Life and works* (1995). Em 1965 foi lançado o primeiro volume da coleção *Presença de Villa-Lobos* e em 2012, o último, homenageando a esposa do compositor, Arminda Villa-Lobos. Esta coleção contém artigos do próprio Villa-Lobos e de outros musicólogos que estudaram sua obra. Em 1981, o compositor e regente José Maria Neves escreve o livro *Música Contemporânea Brasileira*²⁹, considerado um dos livros mais importantes sobre música brasileira, usado como bibliografia básica em diversos cursos acadêmicos em música, como graduação ou pós-graduação. Neste livro, o autor escreve sobre a vida e obra de Villa-Lobos, também com destaque para os *Chôros*. Segundo Neves, tais peças consistem em “uma síntese perfeita da música popular brasileira e do próprio pensamento musical do grande mestre” (NEVES, 2008, p. 79). Além deste, Neves também escreve um livro apenas sobre os choros, chamado *Villa-Lobos, o choro e os choros* (1977).

Durante a primeira década do século XXI podemos notar um novo olhar sobre a musicologia aplicada às pesquisas de Villa-Lobos. Na parte bibliográfica, percebemos que os autores não se preocupavam apenas com a exaltação do compositor, mas sim em apresentar as características reais de sua personalidade, com qualidades e defeitos, bem como as de seus processos composicionais.

De um lado, havia uma bibliografia impregnada de superlativos e juízos fantasiosos direcionados a um herói nacional, cuja incompreensão técnica de seu trabalho impedia uma avaliação objetiva da sua produção musical. Por outro, um natural reflexo da geração musical posterior [...], com o relato do compositor Willy Corrêa, para quem a vanguarda brasileira precisou estabelecer a ‘morte simbólica de Villa-Lobos’ por razões principalmente ideológicas (SILVA, 2008, p. 11).

Portanto, os novos musicólogos se dispuseram a escrever não apenas sobre a biografia do compositor e/ou as características nacionais de suas obras, mas também a analisar seus processos composicionais (SALLES, 2009), identificar seus diversos estilos de composição (JARDIM, 2005 e 2009) e, a partir das próprias obras, reconstruir Villa-Lobos no discurso antropológico, revisando a narrativa anterior sobre a trajetória do compositor, principalmente a escrita por Mariz (GUÉRIOS, 2003 e 2009). Também temos o livro de Anaïs Fléchet (2004) que revê as informações sobre as estadas do compositor em Paris. O grande número de trabalhos e informações sobre Villa-Lobos criaram uma dualidade de opiniões sobre ele: de um lado os que acreditavam na

²⁹ Revisado por Salomea Gandelmann e publicado em segunda edição em 2008.

genialidade autodidata do compositor, inspirada e romântica, e de outro os que o julgavam sem formação acadêmica consistente, que, em meio ao imenso número de obras, compunha uma ou outra digna de destaque, considerada obra-prima (SILVA, 2008, p. 11). Entretanto, as duas vertentes concordavam em uma questão: a intuição apurada de Villa-Lobos era seu grande trunfo, resultando em uma produção de qualidade e conseqüente reconhecimento internacional. Como afirma Ferrari:

Como podemos observar em sua biografia, Villa-Lobos teve um desenvolvimento musical praticamente autodidata e descompromissado com os padrões acadêmicos vigentes. Dada a sua forte relação com a música popular, usava os artifícios composicionais de maneira bastante intuitiva (FERRARI, 2017)

Como dito anteriormente, Heitor Villa-Lobos transitava entre os ambientes erudito e popular, convivendo com os seresteiros pela cidade do Rio de Janeiro. Segundo Rossini Teixeira Ferrari, Villa-Lobos participou de diversas serestas encomendadas junto aos chorões (FERRARI, 2017), executando principalmente seu instrumento predileto: o violão. Sua vivência neste meio resultou em obras com este tema, como o ciclo de 14 serestas (as primeiras escritas em 1925-26 e as duas últimas em 1943-44), para canto e piano, e posteriormente *Impressões Seresteiras*, segunda peça do *Ciclo Brasileiro* (1937-38).

2.5 – O ciclo das *Serestas* para piano e canto de Villa-Lobos

As 14 *Serestas* que compõem o ciclo são: **Seresta nº1**, *Pobre Cega*; **Seresta nº2**, *O Anjo da Guarda*; **Seresta nº3**, *Canção da Folha Morta*; **Seresta nº4**, *Saudades da Minha Vida*; **Seresta nº5**, *Modinha*; **Seresta nº6**, *Na paz do outono*; **Seresta nº7**, *Cantiga do Viúvo*; **Seresta nº8**, *Canção do Carreiro*; **Seresta nº9**, *Abril*; **Seresta nº10**, *Desejo*; **Seresta nº11**, *Redondilha*; **Seresta nº12**, *Realejo*; **Seresta nº13**, *Serenata*; **Seresta nº14**, *Vôo*. Estas serestas foram originalmente escritas para canto e piano, com texto de diversos poetas, e em 1926 e 1927, nove delas foram estreadas na versão orquestrada pelo próprio compositor. Segundo Mariz, as *Serestas* constituem um

autêntico florilégio da canção popular brasileira, selecionadas pela experiência do viajante que foi Villa-Lobos. De toda a série de quatorze peças, a única de origem folclórica direta é a *Modinha*. As demais, embora arquitetadas nos moldes populares,

são criações do autor, que aproveitou constâncias harmônicas, contrapontísticas e rítmicas do folclore. (MARIZ, 2002, p.72).

O próprio Villa-Lobos afirma que as *Serestas* são cantos que

relembrem elevadamente todos os gêneros de nossas tradicionais serenatas, todas as toadas de nossos esmoladores, músicos ambulantes, e várias cantigas e pregões dos carreiros, boiadeiros, marrueiros, campeiros, pedreiros, etc. oriundas desde os mais sertões até a Capital Federal. (apud MAIA, 2000, p. 38).

Em todas as canções do ciclo, Villa-Lobos evoca a atmosfera da seresta, com canções amorosas que, mesmo escritas para piano e canto, remetem à linguagem ponteada do violão e à expressividade melódica da flauta (PICCHI, 2010). Na seresta nº2 *O anjo da guarda*, por exemplo, Villa-Lobos imita o ponteado, os arpejos dedilhados e o rasgueado, processos típicos da técnica violonística e da música de seresta, como. Picchi escreve sobre a linguagem violonística na seresta nº5 *Modinha*:

Uma das mais evidentes gestualizações “violonísticas” das *Serestas* acontece em *Modinha*. Há uma clara intenção do compositor em transportar o mecanismo técnico do violão para o piano, numa situação quase geográfico-sonora como está a escrita e assim, mais uma vez, nos remete a uma escritura. Isto é: na **Seção I**, introdução, **Intermezzo** e **Coda**, os “bordões” (nota do baixo na linha inferior da parte do piano) com as notas da “corda aguda” (notas agudas da linha superior da parte do piano), seguidos dos *ostinati* rítmicos em acordes, numa espécie de “posição”. Isto se repete, exatamente, por oito compassos. (PICCHI, 2010, p.117)

O autor também escreve sobre outras duas características marcantes no ciclo das serestas: o uso de ostinato rítmico em todas e o uso de modalismo nas *Serestas* de nº 1, 3, 5, 8 e 9.

A partir das informações apresentadas até aqui, podemos analisar se na peça *Impressões Seresteiras*, inserida no *Ciclo Brasileiro*, encontraremos não somente estas características contidas nas *Serestas*, mas também as outras citadas nos subcapítulos anteriores.

Capítulo 3 – *Impressões Seresteiras* e a representação da Seresta na partitura

3.1 - O *Ciclo Brasileiro* (1936-1937) de Heitor Villa-Lobos

Ao nos referirmos a um ciclo de peças, deduzimos que entre elas existe uma conexão. Picchi escreve sobre a diferença entre um grupo e um ciclo de canções:

Muitos compositores se referem à junção de canções de várias formas, tais como séries, conjuntos, álbuns, coletâneas, guirlandas e ciclos. Entretanto, consideradas como um todo, as canções podem ou não ter idéias de junção sob uma linha comum. Não tendo essa linha, é possível considerá-las em separado, ou seja, do ponto de vista da execução e do entendimento, independentes do todo. Porém tendo, denomina-se, via de regra, essa reunião como um ciclo, fazendo, assim, com que se as entenda como pertinentes de um sentido geral ao todo. (PICCHI, 2010, p. 25)

Esta definição do que é um ciclo de obras se enquadra não apenas nas canções, mas em qualquer instrumentação. O *Ciclo Brasileiro* é uma obra para piano que gira em torno da temática nacionalista brasileira. A obra consiste em quatro peças: *Plantio do Caboclo*, *Impressões Seresteiras*, *Festa no Sertão* e *Dança do Índio Branco*. Mesmo tendo o ambiente nacionalista em comum, cada uma possui um caráter diferente, bem definido pelo título descritivo e linguagem rítmica, melódica e harmônica particular. O compositor e musicólogo Vasco Mariz (1989) escreveu sobre o *Ciclo Brasileiro*: “O caboclo lança suas sementes na terra (*Plantio do Caboclo*), canta uma serenata para a lua (*Impressões Seresteiras*), oferece uma grande festa (*Festa no Sertão*) e convida o índio branco para dançar (*Dança do Índio Branco*)” (MARIZ, 1989, p. 138).

Este ciclo explora ao máximo as possibilidades do piano como sua potência sonora, extensão de registro e variedade timbrística. Podemos ver também nestas peças um apelo romântico, atrelado à linguagem moderna de Villa-Lobos, com passagens virtuosísticas, e explosões sentimentais (Ferrari, 2017, p. 17).

3.2 – Reconhecendo as características da modinha e da valsa brasileira na peça *Impressões Seresteiras* (1936) de Heitor Villa-Lobos.

Já vimos que muitos compositores escreveram músicas de seresta, com gêneros e temas variados, inclusive o próprio Villa-Lobos. Na *Impressões Seresteiras*, mesmo sendo esta uma peça erudita, encontramos diversos aspectos que caracterizam a música das ruas. Seu lado popular nos remete à valsa de seresta com o sentimentalismo da melodia, enquanto seu lado erudito é evidenciado com o virtuosismo da obra em geral. Entretanto, pelo título *Impressões Seresteiras* o compositor nos faz pensar que, neste caso, podemos considerá-la não apenas uma música para seresta, mas também uma representação musical baseada em suas impressões e vivência do ritual seresteiro. Partindo desta hipótese, podemos analisá-la tanto no sentido de encontrar elementos musicais característicos da música de seresta e também partes que representam momentos do ritual.

Sobre o gênero musical da *Impressões Seresteiras*, podemos categorizá-la como uma valsa brasileira, pois o próprio compositor indica no início da partitura “*Mov. de Valsa*”. E como valsa brasileira, devemos reconhecer também a influência da modinha. A seguir, faremos uma análise da peça em questão, a fim de reconhecer os elementos característicos de valsa brasileira e modinha listados no subcapítulo 2.2.1 e 2.2.3, resumidos na tabela a seguir:

Característica	Valsa brasileira	Modinha
1- Caráter	sentimental ou langoroso e brilhante ou virtuosístico	predominantemente sentimental
2- Forma	ABACA e às vezes ABA	ABA e às vezes ABACA
3- Melodia	graus conjuntos descendentes e ascendentes em valsas tristes; grandes saltos ascendentes e descendentes em valsas brincalhonas; grupos de colcheias seguidas por nota de repouso.	linhas melódicas com arabescos ondulantes, arpejos e saltos largos; fragmentos curtos, predominantemente com linhas descendentes, iniciando-se com grandes saltos ou arpejos ascendentes; terminações femininas com expressivas apojaturas superiores nos finais de frases.
4- Compasso	ternário	Binário, quaternário ou ternário
5- Acompanhamento	tradicional de valsa: primeiro tempo com o baixo apoiado e os outros dois com acordes. O instrumento acompanhador geralmente é o violão; uso de baixaria do violão.	Uso de técnicas de violão como: ponteado, baixaria, arpejos dedilhados e até o rasgueado.
6- Harmonia	predominância do modo menor com polarização para o tom da subdominante, mas podemos encontrar algumas poucas valsas em modo maior	geralmente a modinha é composta em modo menor e as modulações são feitas para a tonalidade da subdominante

Tabela 1: Tabela de características da modinha e da valsa brasileira, segundo os autores Cascudo (1972), Alvarenga (1982), Kiefer (1986), Tinhorão (1991) e Barbeitas (1995)

A tabela realizada por Ferrari (2017) apresenta com clareza algumas características gerais da obra (Tabela 1):

Seções	Extensão	Compasso	Andamento	Caráter	Tonalidade	Rítmica	Harmonia
<i>Introdução</i>	c/ 1 ao 5	3/4	<i>Allegro non troppo</i> (mov. de valsa)	Brilhante	Não definida	Livre, porém conduzindo ao tempo de valsa	Apenas 1 ^o e 5 ^o graus de C# m
A	c/6 ao 31	=	<i>Poco moderato / Meno</i>	Sentimental	C#m	Padrão de valsa: 	modulante, com baixo cromático e longos arpejos
B	c/ 32 ao 125	=	<i>Più mosso (Allegro) / (Più mosso, Meno)2x / Vivo / Animato</i>	Sentimental, mais intenso	F#m (instável)	Mesmo padrão de valsa anterior, trêmulos, mudanças bruscas de andamento	=
A'	C/ 126 ao 151	=	<i>Poco moderato / Meno</i>	Sentimental	C#m	Padrão de valsa: 	=
C	c/ 152 ao 219	=	<i>Animato / Presto / Meno</i>	Sentimental (pto culminante)	Am (instável) → C# m	Ritmo pontuado e quiálteras de 4 na mão direita e longo trêmulo	Acordes que funcionam como apogiatura e longos arpejos
A''	c/ 220 ao 251	=	<i>Poco moderato / Meno</i>	Sentimental	C#m	Padrão de valsa: 	modulante, com baixo cromático e longos arpejos

Tabela 2: Tabela de informações técnicas das *Impressões Seresteiras*. Fonte: FERRARI, Rossini Teixeira. *Ciclo Brasileiro, Ponteios e Estudos: O Nacionalismo nas obras de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri*. Dissertação de mestrado. Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, 2017, p. 21.

A tabela nos mostra algumas características de modinha e valsa brasileira: o feitiço sentimental (característica 1), a forma *rondó* ABACA (característica 2), acordes que funcionam como apogiaturas (característica 3) e baixo cromático (baixaria) (característica 5), compasso ternário (característica 4), a tonalidade menor, a modulação para a subdominante na parte B (característica 6).

Além destas características da tabela, podemos reconhecer diversas outras: na introdução, temos um arpejo ascendente seguido de linha melódica descendente (característica 3 da modinha) (exemplo musical 1):

The image shows a musical score for the introduction of 'Impressões Seresteiras'. The first staff is labeled 'Arpejo asc.' and the second staff is labeled 'Linha melódica desc.'. A red oval highlights the ascending arpeggio in the first staff, and blue arrows point to the descending melodic line in the second staff. The tempo marking 'Poco moderato)' is written below the score.

Exemplo musical 1: arpejo ascendente seguido de linha melódica descendente no compasso 1 de *Impressões Seresteiras* de Heitor Villa-Lobos.

A melodia das sessões A, A' e A'' apresenta linhas com arabescos em graus conjuntos (característica 3 da modinha) e grupos de colcheias seguidas por nota de repouso (característica 3 da valsa) (exemplo musical 2):

The image shows a musical score for 'Impressões Seresteiras' with three systems. The first system is labeled 'Colcheias' and 'Repouso'. Red ovals highlight groups of eighth notes, and blue ovals highlight rests. The second system shows a melodic line with a red oval highlighting a group of eighth notes and blue ovals highlighting rests. The third system shows a melodic line with a red oval highlighting a group of eighth notes and blue ovals highlighting rests. The score ends with a double bar line and the word 'FINE'.

Exemplo musical 2: Melodia com arabescos ondulantes, graus conjuntos e grupos de colcheias seguidas por nota de repouso nos compassos 6 a 25.1 de *Impressões Seresteiras* de Heitor Villa-Lobos.

Na p... frases como
apojaturas (c

Melodia ondu

The image displays a musical score for piano, specifically from the piece 'Impressões Seresteiras' by Heitor Villa-Lobos. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large, red, wavy shape is overlaid on the upper portion of the score, partially obscuring the notes. Two large, blue, circular shapes are also overlaid on the score, one in the middle and one on the right, further obscuring the musical notation. The text 'Melodia ondu' is visible in red, and 'Termin' is visible in blue. The overall layout is a mix of musical notation and graphic design elements.

Exemplo musical 3: melodia ondulante e terminações femininas das frases como apojeturas nos compassos 32 a 51 de *Impressões Seresteiras* de Heitor Villa-Lobos.

Na introdução da parte C vemos também a presença de arpejo ascendente, que segue com a melodia em linha descendente (característica 3 da modinha). Além disso, em toda a parte C temos uma melodia formada pelas notas superiores dos acordes em que todas as primeiras notas dos compassos representam apojeturas das seguintes, como terminações femininas de frases (característica 3 da modinha). (exemplo musical 4):

110 **Animato**

Arpejo ascendente

Melodia descendente

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 110-113) shows an ascending arpeggio in the right hand and a descending melodic line in the left hand. The second system (measures 114-117) shows chords in both hands, with the right hand playing the upper notes of the chords. The tempo is 'Animato' and the dynamics are 'ff'.

Exemplo musical 4: arpejo ascendente seguido de linha melódica descendente com melodia em acordes cujos primeiros tempos dos compassos representam apojeturas, como terminações femininas de frases nos compassos 152 a 163 de *Impressões Seresteiras* de Heitor Villa-Lobos.

Nas seções A, A' e A'' temos um acompanhamento de valsa³⁰, em que o baixo caminha em linha melódica ascendente, sendo que na seção A', o compositor acrescenta apojeturas em algumas notas, caracterizando ainda mais os baixos melódicos do instrumento (característica 5 da valsa e da modinha). (exemplo musical 5):

Exemplo musical 5: Baixo melódico com apojeturas nos compassos 126 a 137 de *Impressões Seresteiras* de Heitor Villa-Lobos

Na seção B, temos uma melodia ternária em arpejos na mão esquerda como acompanhamento, posteriormente transformado em quiálteras de 4 colcheias. Este acompanhamento também se assemelha à baixaria do violão (característica 5 da valsa e

iormente transformados em
as de Heitor Villa-Lobos.

³⁰ compassos 6 a 25.1; 126 a 145.1; 224 a 246.1.

Ainda na seção B, nos compassos 67 a 70, temos também o acompanhamento de valsa, porém, neste caso, nos primeiros tempos dos compassos, o compositor escreve acordes extensos, com notas impossíveis de serem tocadas ao mesmo tempo pela maioria dos pianistas por causa do tamanho das mãos. Neste caso, a solução é tocar em forma de arpejo, o que resulta em um som muito parecido com o rasgueado do violão (característica 5 da modinha) (exemplo musical 7).



Exemplo musical 7: Acompanhamento em valsa com acordes extensos, que são realizados arpejados como o rasgado do violão. Compassos 67 a 70 de *Impressões Seresteiras* de Heitor Villa-Lobos.

Também podemos fazer uma comparação entre a construção da obra e o processo de desenvolvimento do evento da seresta descrito por Mendonça. O início solene e doce como a seção A, aos poucos se anima com a aglomeração dos ouvintes que cantam e dançam na chegada do momento de “despertar das fúrias profundas”, como a seção B, que é virtuosística, densa e cheia momentos extáticos. Após estes momentos, vem a seção A’, um interlúdio entre os ânimos agitados, como um descanso, uma canção doce ou uma história contada. Em seguida, na seção C, toca-se um último momento de emoções à flor da pele, em clima de despedida. E ao fim, na parte A’’, chega a hora de “serenar delicadamente” chegando ao fim de mais uma noite de seresta, que se esvanece enquanto o dia amanhece.

A partir de todas as questões e informações levantadas até aqui, a seguir, iniciaremos a parte de análise das gravações.

Capítulo 4 – análise das gravações

Nesta análise da peça *Impressões Seresteiras* inicialmente faremos comparações entre as gravações selecionadas, separadas em diversas categorias, a fim de identificar se existe ou não algum padrão entre as escolhas interpretativas dos pianistas. Essas categorias são: geração, nacionalidade e gênero dos pianistas e ano de gravação. Além disso, como o título da peça faz alusão à música popular de seresta, também podemos indagar se conseguimos identificar características interpretativas deste estilo nas gravações, sendo elas aplicadas consciente ou inconscientemente pelo intérprete. Portanto, em seguida, analisaremos se esses registros possuem as principais características interpretativas da música de seresta sobre as quais discorreremos no capítulo 2, que são: liberdade agógica, escolha de andamento e desencontro de melodia e acompanhamento. Além disso, utilizaremos valsas brasileiras populares tocadas em serestas para exemplificar tais características

4.1.1 – Intérpretes selecionados:

Foram escolhidas vinte e sete gravações da peça *Impressões Seresteiras* (tabela 1 e 2) de acordo com a disponibilidade e da relevância do pianista no cenário musical nacional e internacional³¹

Intérprete	Ano de gravação
<u>José Vieira Brandão</u>	1955
<u>Magda Tagliaferro</u>	1960
<u>Anna Stella Schic</u>	1962
<u>Margareth Ann Ireland</u>	1963
<u>Cristina Ortiz</u>	1974
<u>Arnaldo Estrella</u>	1975
<u>Luiz Henrique Senise</u>	1981
<u>Eny Rocha</u>	1987
<u>Cristina Ortiz</u>	1987
<u>Clara Sverner</u>	1992
<u>Anna Stella Schic</u>	1992
<u>Roberta Rust</u>	1995
<u>José Eduardo Martins</u>	1996

Intérprete	Ano de gravação
<u>Diana Santiago</u>	1999
<u>Paul Barura-Skoda</u>	2003
<u>Miguel Proença</u>	2005
<u>Roberto Plano</u>	2005
<u>Clélia Iruzum</u>	2006
<u>Rogério Tutti</u>	2007
<u>Cláudio Richerme</u>	2010
<u>Marcelo Bratke</u>	2010
<u>Eduardo Monteiro</u>	2010
<u>Olinda Alessandrini</u>	2017
<u>Javier Rameix</u>	2018
<u>Sonia Rubinsky</u>	2018
<u>Flávio Varani</u>	2020
<u>Cristian Budu</u>	2021

Tabela 3 e 4 – Pianistas selecionados que gravaram a obra *Impressões Seresteiras* e ano de publicação/lançamento

Das valsas brasileiras, foram escolhidas quatro, gravadas na década de 1930 (década de composição da peça *Impressões Seresteiras*), interpretadas por famosos seresteiros do cenário brasileiro: *Quase que eu Disse* (1935) por [Silvio Caldas](#), *E o Destino Desfolhou* (1937) por [Carlos Galhardo](#), *Minha Adoração* (1939), por [Francisco Alves](#) e *Como és Linda Sorrindo* (1939) por [Augusto Calheiros](#).

³¹ No nome de cada intérprete possui um link que direciona para a respectiva gravação.

4.1.2 – Dados biográficos dos pianistas

José Vieira Brandão nasceu em Cambuquira, MG, em 26 de setembro de 1911 e faleceu em 27 de julho de 2002, no Rio de Janeiro, RJ. Aos treze anos ingressou no Instituto Nacional de Música, onde estudou piano com Custódio Fernandes Góes (1886-1948), e formou-se em 1929. Em 1932, formou-se em música e canto orfeônico pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. A aperfeiçoou seus estudos de piano com a professora Marguerite Long (1878-1966) em Paris. Ainda neste ano, estreou nos Estados Unidos a *Bachiana n.º3* para piano e orquestra, de Villa-Lobos, fato que contribuiu para o estreitamento de laços entre o compositor e o pianista, que passaram a trabalhar juntos desde então. Brandão apresentou-se também em outros países, como Argentina e Uruguai. Gravou discos com suas próprias obras, além das de Villa-Lobos, Chopin e Debussy. Em 1933 tornou-se professor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Em 1934, Brandão fundou o *Madrigal Vox*, que regeu até 1945, e atuou como regente coral de vários grupos vocais no Conservatório Brasileiro de Música. Foi membro-fundador da Academia Brasileira de Música.

Magdalena (Magda) Tagliaferro nasceu em Petrópolis, RJ, em 19 de janeiro de 1893 e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 9 de setembro de 1986. Iniciou os estudos de piano com seu pai, que era professor de piano no Conservatório de São Paulo. Destacou-se desde a infância, quando recebeu o primeiro prêmio do Conservatório Nacional de Paris, aos 13 anos de idade. Em Paris, estudou com Raoul Pugno (1852-1914) e Alfred Cortot (1877-1962). Em 1928, recebeu do governo francês a Legião de Honra e em 1937 foi nomeada catedrática do Conservatório de Música de Paris. Tagliaferro teve uma importante carreira como intérprete, tendo gravado mais de 30 discos e se apresentado em diversos países como Áustria, Holanda, Alemanha, Suíça, Estados Unidos. A pianista foi jurada em alguns dos principais concursos internacionais de piano, como o *Concurso Chopin*, em Varsóvia e o *Concurso Tchaikovsky*, na União Soviética. Além disso, desenvolveu e trouxe ao Brasil o modelo de aula pública, que atualmente chamamos de masterclass. Em 1940 voltou ao Brasil e fundou a Escola Magda Tagliaferro e em 1969 constituiu a Fundação Magda Tagliaferro.

Anna Stella Schic nasceu em 30 de junho de 1925 em Campinas, SP, e faleceu em 1 de fevereiro de 2009 em Nice, na França. Iniciou os estudos de piano com a professora Maria Damy de Sousa Santos (1884-1997) e, em São Paulo, estudou com José

Kliass (1895-1970) e Martin Krause (1853-1918). Em 1946 ganhou uma bolsa de estudos e mudou-se para Paris, onde teve aulas com Marguerite Long (1874-1966). Schic tocou em cerca de 30 países e recebeu diversos prêmios e medalhas por suas interpretações. Foi a primeira pianista a gravar toda a obra para piano de Villa-Lobos, após inúmeras viagens e pesquisas em acervos públicos e particulares durante a década de 70. Schic conta com mais de 12 programas de rádio, e mais de 20 discos gravados, muitos deles com obras de Villa-Lobos. Em 1976 foi nomeada professora do Conservatório Europeu de Paris e da Universidade Musical Internacional. No Brasil, lecionou na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e na Universidade Federal do Rio de Janeiro e criou a Faculdade de Música em São Bernardo do Campo.

Margaret Ann Ireland nasceu em 23 de março 1928, em Winnipeg, Canadá e faleceu em 30 de junho de 2018, em Saint John, Canadá. Aos oito anos recebeu uma bolsa de estudos para o Conservatório de Música de Toronto, onde estudou com Healey Willan (1880-1968) e Hayunga Carman (1875-1965). Entre 1945 e 1950 estudou em Nova Iorque com Mieczyslaw Horszowski (1892-1993), posteriormente com Friedrich Wuehrer (1900-1975) em Salzburgo e Viena e com Marguerite Long em Paris. Além de seu país natal e dos Estados Unidos, tocou em diversas cidades da Europa. Ireland fez diversas gravações pela Capitol e recitais transmitidos nas principais redes de rádio da Europa como a *BBC* da Inglaterra. Após 1967, interrompeu sua carreira pianística e começou a trabalhar na *CBC* de Toronto, sendo que em 1969 conquistou o cargo de produtora. Em 1972 mudou-se para Nova Iorque, novamente continuando sua carreira como produtora independente e locutora para as principais redes de rádio do Canadá, Estados Unidos, Europa e Oriente Médio. Entre 1976 e 1980 produziu mais de 1500 programas de palestras, além de documentários de rádio para a *CBC*.

Cristina Ortiz nasceu em 17 de abril de 1950 em Salvador BA. Iniciou seus estudos de piano quando criança e aos 19 anos ganhou o Concurso Internacional Van Cliburn, nos Estados Unidos. No ano seguinte, foi estudar em Paris com Magda Tagliaferro e Rudolf Serkin (1903-1991). Ortiz já tocou em várias das principais salas de concerto ao redor do mundo, em países como Alemanha, Áustria, França, Holanda, Inglaterra e Estados Unidos, dentre outros. Gravou mais de 30 discos, com selos variados incluindo *EMI*, *Decca*, *Collins Classics*, *Naxos* e *BIS*. Seu vasto repertório inclui todos os concertos de Beethoven, Chopin, Liszt, Brahms e Rachmaninov, 15 de Mozart, três de Prokofiev, e dezenas de peças solo desses e de outros compositores das esferas espanhola e latina. Atualmente é considerada uma das maiores intérpretes da música de

Shostakovich, Prokofiev, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. Radicada na Inglaterra há muitos anos, Ortiz foi professora de piano em importantes escolas de música, como a *Royal Academy of Music* em Londres e a *Juilliard School*, em Nova Iorque.

Arnaldo Estrella nasceu em 14 de março de 1908, no Rio de Janeiro, e faleceu em Petrópolis (RJ), em 21 de fevereiro de 1980. Entre 1913 e 1923, estudou piano com o professor italiano Enrico Borgongino e por volta dos 14 anos, deu seu primeiro recital público. Em 1923, ingressou no Instituto Nacional de Música, recebendo a medalha de ouro na classe do professor Barrozo Netto (1881-1941). Aos 23 anos começou a se apresentar no Theatro Municipal do Rio de Janeiro como camerista, acompanhando diversos músicos de renome, como a cantora Bidu Sayão (1902 -1999) em 1933. Ao longo de sua carreira gravou diversos discos e tocou, tanto como solista quanto como camerista, nas principais cidades da América do Sul, América do Norte, Europa, China, e África, também acompanhado por importantes orquestras. Entre 1943 e 1946, foi professor titular do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Estrella fez parte do círculo de intérpretes e amigos de Villa-Lobos, que o considerava um dos pianistas ideais para a suas obras e que lhe dedicou o Álbum No.3 do *Guia Prático* e o *Concerto para piano e orquestra No.3*. Em 1947, tornou-se professor da Escola de Música da UFRJ, onde atuou até 1969. Estrella integrou o júri de importantes concursos nacionais e internacionais e atuou como crítico musical nos jornais O Globo e Última Hora.

Luiz Henrique Senise nasceu em Araraquara, SP, em 23 de julho de 1947, e faleceu na cidade do Rio de Janeiro, em 11 de novembro de 2020. Iniciou seus estudos de piano no Rio de Janeiro com Elzira Amábile (1897-1983), aperfeiçoando-se posteriormente com Jacques Klein (1930-1982), Arnaldo Estrella (1908-1980) e Magda Tagliaferro. Na Europa estudou sob a orientação de Bruno Seidlhofer (1905-1982) em Viena, Nikita Magaloff (1912-1992) em Genebra e Jan Ekier (1913-2014), Pierre Sancan (1916-2008) e Eliane Richepin (1910-1999) na França. Tocou em importantes salas de concertos no exterior, como o *Carnegie Hall* em Nova Iorque. Detentor de numerosos prêmios em importantes concursos de piano, Senise desenvolveu atividades artísticas que incluem discos, gravações para rádios e televisões. Integrou o corpo docente da *Escola de Música da UFMG*, da *Universidade Estácio de Sá* e do *Conservatório Brasileiro de Música*. De 1994 a 2020 foi professor de piano da *Escola de Música da UFRJ*. Em sua distinta carreira como professor, Senise preparou diversos alunos, tendo centenas deles premiados em concursos de piano nacionais e internacionais.

Eny da Rocha é natural da Cidade de São Paulo e nasceu em 9 de julho de 1937. Iniciou sua carreira pianística ainda muito jovem, aos 12 anos de idade, tocando como solista com a *Orquestra Sinfônica da Rádio Gazeta*, sob a regência de Armando Belardi (1898-1989). Estudou no *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*, onde diplomou-se com Maria de Freitas (?)[não seria Maria Adelaide Freitas Gonçalves?], e aperfeiçoou seus estudos com o compositor e maestro João de Souza Lima (1898-1982). Na Europa, estudou com Marguerite Long, na França, e Hans Graf (1928-1994) em Viena. Rocha é detentora de inúmeros prêmios em concursos de piano, medalhas de mérito, comendas, troféus e títulos, tendo se apresentado em diversos países. Dedicou-se há mais de 20 anos a trabalhos voluntários, tendo realizado vários concertos beneficentes no Brasil, EUA e Europa. É diretora cultural do *Movimento das Mulheres da Verdade*, Presidente da *Associazione Culturale dei Mantovani in Brasile* e Diretora Cultural da *Associazione Lombardi in Brasile*. Rocha pertence à *Academia Paulista de Música*, como “Acadêmico Fundador”, tendo como patrono João de Souza Lima.

Clara Sverner nasceu em São Paulo, no dia 29 de agosto de 1936. Iniciou seus estudos de piano com o professor Jose Kliass. Fez mestrado com Louis Hildebrand (1940-2021) no *Conservatório de Genebra*, onde recebeu Medalha de Ouro, e aperfeiçoou-se em Nova Iorque com Leonard Shure (1910-1995), assistente de Artur Schnabel (1882-1951). Mais tarde, estudou no *Conservatório de Genebra*, onde recebeu medalha de ouro, e no *Mannes College of Music*, de Nova Iorque. Foi premiada no *Concurso Internacional Wilhelm Backhaus*, ainda adolescente, e apresentou-se em recitais e concertos por todo o Brasil e em turnês na Europa, nos Estados Unidos, no Japão e em Israel. Sverner foi uma das pioneiras na revalorização da produção pianística de Chiquinha Gonzaga e a principal responsável pela redescoberta das obras de Glauco Velásquez. Sua discografia consiste de 25 títulos. Em 2005 ganhou o *Prêmio TIM* de música erudita com o cd *Mozart Por Clara Sverner* vol.2 e o vol.3 foi indicado ao *Grammy Latino*. Em 2011 o disco *Chopin por Clara Sverner* também foi indicado ao *Grammy Latino*, na categoria de melhor disco erudito.

Roberta Rust nasceu na cidade do Texas, nos EUA, em 1956. Estudou no *Conservatório de Peabody* e graduou-se pela *Universidade do Texas* em Austin. Estudou também no *Mozarteum* em Salzburgo. Foi aluna de Ivan Davis (1932-2018), Artur Balsam (1906-1994), John Perry (n.1943) e Phillip Evans (1928-2019), e recebeu o título de doutora pela *Universidade de Miami*. A pianista reúne aclamadas críticas pelo mundo, tendo tocado em importantes salas de concerto como o *Carnegie Hall* e o *Merkin Concert*

Hall de Nova Iorque. Rust gravou discos pelas gravadoras *Protone Records*, *Centaur Records* e *Navona Records*. Além disso, ministrou *master classes* e participou de juris de concursos em diversos países da Ásia e Américas. É Embaixadora Artística dos Estados Unidos e obteve prêmios da *Organização dos Estados Americanos*, da *Sociedade Nacional de Artes e Letras* e do *Concours de Fortepiano* em Paris. Atualmente, atua como professora e chefe do departamento de piano no *Conservatório de Música da Lynn University em Boca Raton*, Flórida, onde recebeu o *Deanne e Gerald Gitner* e Prêmio de Excelência em Ensino da Família.

José Eduardo Gandra da Silva Martins nasceu em São Paulo, em 1938. Iniciou seus estudos de piano com o professor José Kliass e mais tarde, entre 1958 e 1962, estudou em Paris com Marguerite Long, Jean Doyen (1907-1982) e Louis Sager (1907-1991). Martins foi responsável pela redescoberta do compositor romântico brasileiro Henrique Oswald, realizando gravações e recitais de diversas obras para piano solo e música de câmara do compositor, além de ter feito edições de muitas de suas partituras. Tem 24 discos gravados na Bélgica, Bulgária e Portugal, lançados por importantes selos destes países. Martins é autor de diversos livros sobre música e artigos publicados em revistas e periódicos no Brasil e no exterior. É doutor *Honoris Causa* pela *Universidade Constantin Brâncuși* da Romênia e Acadêmico Honorário da *Academia Brasileira de Música*. Em 2004 recebeu em Bruxelas a *Ordem do Rio Branco*, uma das honrarias mais significativas do governo brasileiro. Em 2011, foi agraciado com a comenda *Officier dans l'Ordre de La Couronne*, outorgada pelo rei Alberto II, da Bélgica.

Diana Santiago nasceu em 1960, em Salvador. É graduada em piano pela Universidade Federal da Bahia, mestre em música pela *Eastman School of Music* dos Estados Unidos e doutora também pela *Universidade Federal da Bahia* (UFBA), tendo realizado pós-doutorado na *Royal College of Music* de Londres, em 2015. Trabalha não somente na área da *performance* musical, mas também nas de educação e psicologia da música. Santiago tem grande atuação na área da pesquisa, assumindo ao longo de sua carreira cargos de diretoria em associações como ABEM³² e ABRAPEM³³. Exerceu a função de vice coordenadora da Câmara Básica de Linguagens e Artes da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia - FAPESB de 2015 a 2017 e publica ativamente na área, atuando ainda em conselhos editoriais de diversos periódicos brasileiros e como consultora da CAPES e do CNPq, sendo pesquisadora deste último desde 2003. Diana

³² Associação Brasileira de Educação Musical

³³ Associação Brasileira de Performance Musical

Santiago é professora aposentada da Escola de Música da UFBA e docente convidada no *Instituto Junguiano da Bahia*. É professora associada PROPAP da UFBA e criou e lidera desde 1995 o Núcleo de Pesquisa em Performance Musical e Psicologia da mesma universidade.

O austríaco **Paul Badura-Skoda** nasceu dia 6 de outubro de 1927 e faleceu no dia 25 de setembro de 2019. Seus professores mais importantes foram Viola Thern (?) e Otto Schulhof (1889-1958), em Viena, e Edwin Fischer (1886-1960), na Suíça. Em 1948 graduou-se no *Conservatório de Viena* com as maiores distinções tanto na execução de piano como na regência. O início da carreira musical de Badura-Skoda foi marcado por três eventos: sua contratação como solista para os concertos regidos por Wilhelm Furtwängler (1886-1954) e Herbert von Karajan (1908-1989) em 1949; sua participação como substituto de Edwin Fischer (1886-1960) no Festival de Salzburgo em um curto espaço de tempo em 1950; e suas primeiras gravações em LP, também em 1950. Ao longo da carreira, gravou mais de 200 discos e apresentou-se como pianista e/ou regente em diversos países de todos os continentes. Badura-Skoda é o único pianista a ter gravado as sonatas completas de Mozart, Beethoven e Schubert em pianos modernos e de época. Seus CDs e DVDs com obras de Bach, Haydn, Brahms, Chopin, Schumann, Debussy, Ravel e outros ganharam diversos prêmios da crítica.

Miguel Proença nasceu em 27 de março de 1939, em Quaraí, RS. Teve intensa atuação no cenário musical internacional, tendo se apresentado em diversos países. Integrou júri de concursos internacionais, como o *5th International Tchaikovsky Competition*, no Japão, e o Concurso Internacional de Piano Vianna da Motta, em Portugal. Gravou mais de 20 discos e executou a parte para piano da trilha sonora do filme *Villa-Lobos - uma vida de paixão*, de 2000, dirigido por Zelito Viana. Proença foi diretor da Sala Cecília Meireles e da Escola de Música Villa-Lobos no Rio de Janeiro, e também secretário municipal de cultura do Rio de Janeiro. Em 1991, recebeu a Comenda da Ordem do Rio Branco, por suas atividades no cenário musical brasileiro. Em 1988 e 1989, foi escolhido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) como o melhor pianista do ano. Doutor em Música pela Escola Superior de Música de Hannover, na Alemanha, fez parte do corpo docente do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ e, de 1997 a 2002, exerceu o cargo de professor convidado da Universidade de Música de Karlsruhe, na Alemanha.

Roberto Plano nasceu em 1 de agosto de 1978 na cidade de Varese, Itália. Tocou concertos em diversos países e foi vencedor de muitos concursos pelo mundo, em

destaque: primeiro prêmio do Concurso Internacional de Cleveland em 2001, finalista no 12º Concurso Internacional Van Cliburn em 2005, premiado no Concurso Internacional Honens de 2003 (Calgary, Canadá) e no *Concurso Internacional Axa Dublin* 2006. Como professor, ministrou *masterclasses* em prestigiosas universidades nos Estados Unidos, Canadá, Porto Rico, Alemanha, Itália, Taiwan e França, como a *École Normale Cortot* em Paris. Dentre seus CDs gravados, destacam-se dois, com músicas do compositor italiano Andrea Luchesi (1741-1801)³⁴ que receberam a classificação de 5 estrelas da revista *Música*. Em 2011, Plano criou na Itália a Associação Musical Alfred Cortot, a qual preside, e a *Accademia Musicale Varesina*, com o objetivo de difundir a música clássica e dar apoio à educação musical dos jovens. O pianista compõe o corpo docente da *Boston University* desde 2016 e recentemente foi nomeado professor associado de piano da *Indiana University Jacobs School of Music*.

Clelia Iruzun nasceu em 1963, no Rio de Janeiro. A partir dos sete anos de idade participou de vários concursos de piano e ganhou muitos prêmios. Aos nove, ingressou no curso de piano da Escola de Música da UFRJ, onde estudou com Anna Carolina Pereira da Silva (1911-1995) e Arnaldo Cohen (n. 1948). Desde cedo tocou para vários pianistas como Jacques Klein e Nelson Freire (1944-2021). Em Londres estudou com Maria Curcio (1918-2009), que lhe concedeu uma bolsa de estudos. Mais tarde ingressou na *Royal Academy of Music*, onde estudou piano com Christopher Elton (1944) e regência com Colin Metters (1948), formando-se em 1988. Neste mesmo ano, Iruzun fez sua estreia no *Wigmore Hall* em Londres e continuou se apresentando por toda a Europa, Estados Unidos e China. Em sua carreira, executou mais de 25 concertos para piano, ganhou diversos prêmios em concursos internacionais de piano e gravou discos com a música de Villa-Lobos e compositores latino-americanos. Em 2011, fundou o festival *Brazil Three Centuries of Music*, cujo objetivo é apresentar música brasileira no Reino Unido.

Rogério Lourenço dos Santos, mais conhecido como **Rogério Tutti**, nasceu em Bauru, SP, no dia 19 de fevereiro de 1979. No Brasil, estudou no Conservatório Pio XII e na Universidade Sagrado Coração em Bauru. Já nos Estados Unidos, obteve diploma de graduação em piano do Conservatório da Nova Inglaterra, em Boston, e de mestrado na Universidade de Dakota do Norte. Na Rússia, estudou no Conservatório Tchaikovsky. De volta ao Brasil, em 2010, concluiu doutorado em música pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Tutti já se apresentou em salas de concertos de

³⁴ selo *Concerto Classics*

diversos países. Seu DVD *Concerto de Piano*, lançado em 2007, já foi transmitido na televisão para mais de 50 países da América, Europa e Ásia. Ganhou diversos concursos de piano, como o primeiro lugar no Concurso MTNA - North Dakota, nos Estados Unidos, primeiro lugar no Concurso Artlivre, em São Paulo e terceiro lugar no Concurso Internacional Cláudio Arrau, em Quilpue, no Chile. Como professor, já atuou no Conservatório Pio XII da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e na Universidade de Dakota do Norte, em Grand Forks, nos Estados Unidos.

Cláudio Richerme nasceu no ano de 1952, em São João da Boa Vista, SP. Foi aluno de Guimar Novaes (1984-1979) e é amplamente conhecido no meio principalmente pelo seu livro *A Técnica Pianística: uma abordagem científica*, publicado em 1996. Neste livro, encontramos um estudo extremamente aprofundado sobre a técnica do instrumento, voltado para soluções de problemas técnicos com os quais músicos se deparam com frequência. O pianista se dedica à pesquisa, com ênfase na técnica do instrumento, estética e interpretação musical. Em 1991 obteve diploma de mestrado em Artes pela *Universidade de São Paulo* (USP) e em 1998, de doutorado em Música pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Richerme tem uma extensa carreira internacional como concertista, tendo tocado em cidades da Áustria e dos Estados Unidos. Em 2020 recebeu a Medalha-Comenda da *Academia de Música do Brasil*, cujo Patrono é Guimar Novaes, ladeado pelo Presidente da ABM, o musicólogo Luis Roberto Von Stecher Trench e vice-presidente, o compositor Vicente Malheiros da Fonseca. Foi catedrático de piano da *Universidade Estadual Paulista*.

Marcelo Bratke nasceu em 6 de setembro de 1960, em São Paulo, capital. Estudou na *Juilliard School of Music* em Nova Iorque e venceu vários concursos, como o *Concorso Internazionale di Musica Tradate* na Itália, o Prêmio Revelação da Associação Paulista de Críticos de Arte, o Prêmio Carlos Gomes, o *Classic Discoveries Award* na Inglaterra, o Prêmio Brasil na Alemanha em 2006, o *14th Brazilian International Press Award*, o *Sarajevo Winter Festival Art of Touch Award* em 2013. Em 2017 foi agraciado com a *Ordem do Mérito Cultural* do *Ministério da Cultura* e Governo Federal. Já realizou turnês em diversos países: Argentina, Inglaterra, Alemanha, França, Holanda, Irlanda, Sérvia, Bósnia, Coréia do Sul, Japão e Estados Unidos. Marcelo Bratke está a frente do projeto *Villa-Lobos Worldwide*, uma campanha internacional de divulgação da música de Villa-Lobos que inclui a gravação completa da obra para piano solo em 8 CDs, com a gravadora britânica Quartz, bem como concertos no Brasil, Europa,

Estados Unidos e Ásia, conferências, concertos especiais para crianças e apresentações em penitenciárias brasileiras.

Eduardo Henrique Soares Monteiro nasceu no Rio de Janeiro, em 10 de setembro de 1966. Aos onze anos foi admitido no curso técnico da Escola de Música da UFRJ, onde estudou com Ziláh Moura Brito (1909-?), Esther Naiberger (?) e Myrian Dauelsberg (?). No início da década de 1980 participou do curso Alta interpretação pianística, entrando em contato com professores como Edson Elias (1947-2008) e Luiz Henrique Senise. Graduiu-se em música em 1987 e obteve título de mestrado em 1993, ambos na Escola de Música da UFRJ. Em 2000 defendeu sua tese de doutorado na *Sorbonne*, orientado por Louis Jambou (n.1936). Continuando seus estudos, foi para o *New England Conservatory of Music* (NEC), nos Estados Unidos, onde estudou com Wha Kyung Byun (?). Monteiro foi solista das principais orquestras do Brasil e do exterior, tocando em diversos países da Europa e nos Estados Unidos. Desde 2011 faz parte do conselho editorial da *Revista Música* e é professor no Departamento de Música da USP desde 2002, onde desenvolve um trabalho de formação com jovens pianistas e orienta pesquisas na área de interpretação pianística e música brasileira em geral.

Olinda Alessandrini (?) é natural de Caxias do Sul, RS. Tocou com importantes orquestras pelo mundo e ganhou diversos prêmios em concursos de piano. Em 2005 conquistou pela terceira vez o *Prêmio Açorianos*, como destaque especial em música erudita, por seu trabalho de pesquisa e divulgação da música brasileira. Em 2010 foi premiada com a distinção Líderes e Vencedores, como destaque na área cultural. Também em 2010 recebeu a Medalha comemorativa ao ano Chopin, através do Consulado da Polônia em Porto Alegre. Gravou mais de 10 discos, sendo a maioria dedicado a compositores brasileiros, e ministrou durante dois anos o curso de virtuosidade e interpretação pianística no Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas. A convite do Instituto Goethe visitou diversas escolas de música alemãs, aplicando estas vivências em seus recitais didáticos para jovens. Alessandrini atuou como colaboradora especial no livro *O Piano na Música Brasileira*, coordenado por Zuleika Rosa Guedes, e atualmente trabalha em uma pesquisa sobre a vida musical de Novo Hamburgo, RS, desde o início da colonização.

O venezuelano **Javier Rameix** nasceu em 21 de março de 1991. Iniciou os estudos em música no Conservatório de Música do Estado de Aragua, na Venezuela, e aos 17 anos foi estudar com Alan Weiss (n. 1950) e Sebastian Colombo (n. 1968) no *Conservatório de Utrecht* (HKU), na Holanda,. Nesta instituição concluiu bacharelado e

mestrado. Posteriormente, estudou com a professora Galina Eguiazarova (n. 1936) na *Escola de Música Reina Sofia* de Madri, Espanha. Em 2016, a rainha Sofia o premiou como melhor aluno de sua turma e em 2017 recebeu a mesma homenagem na categoria de *Melhor Grupo de Música de Câmara* da classe. Ganhou vários prêmios, como o 1º prêmio no *Concurso Nacional de Piano Silvia Eisenstein* na Venezuela e o 1º prêmio no concurso organizado pela *Universidade de Barcelona (Concurs de Primavera – 2012)*. Em 2011 foi convidado por Jose Antonio Abreu (fundador das *Orquestras Venezuelanas El Sistema*) para se apresentar com a *Orquestra Teresa Carreño*. Atualmente integra o Instituto Internacional de Música de Câmara da Escola Reina Sofia sob a tutela da professora Márta Gulyás (n. 1953).

Sonia Rubinsky nasceu em Campinas SP, em 10 de Junho de 1957. Iniciou sua carreira como musicista ainda criança, quando participou com os irmãos da formação do Quinteto Rubinsky, chegando a gravar um disco. Aos doze anos, tocou com a Orquestra Sinfônica de Campinas e Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo. Cursou bacharelado na Academia de Música Rubin em Israel e em 1979 foi para os Estados Unidos cursar mestrado e doutorado na *Juilliard School*. Além destes países, Rubinsky se apresentou em outros da Europa e no Uruguai. Entre os prêmios recebidos estão o de Melhor Recitalista do Ano, pela Associação Paulista de Críticos de Arte, o *William Petschek Award* da *Juilliard School* e o primeiro prêmio no concurso Artists International, ambos em Nova Iorque. Também ganhou o *Prêmio Carlos Gomes de Pianista do Ano* em 2006 e Instrumentista do Ano em 2009. Além de outros discos, gravou a obra completa para piano de Villa-Lobos em 8 volumes. Atualmente desenvolve o trabalho de Artista em Residência no *Edward Aldwell Center* e o *Villa-Lobos Project* em parceria com a maestrina Simone Menezes (n. 1977).

O brasileiro **Flavio Varani** (?) começou sua carreira de pianista muito cedo, quando aos oito anos de idade tocou com a Orquestra Sinfônica Brasileira sob regência do maestro Eleazar de Carvalho (1912-1996). Aos treze, com bolsa do governo francês, foi estudar em Paris com Magda Tagliaferro, onde participou do concurso Magda Tagliaferro em 1961. Aos vinte anos se mudou para Nova Iorque para estudar na *Juilliard School* com Rosina Lhevinne (1880-1976) e posteriormente na *Manhattan School of Music*, com os professores Artur Balsan (1906-1994) e Dora Zaslavsky (1904-1987). Ganhou diversos prêmios e vem se apresentando em importantes salas de concerto pelo mundo em países da Europa, Ásia e América. Varani tem discos gravados pelas gravadoras *Orion Master Recordings* (USA) e *Maison Dante* (França). Em 1997, gravou

pelo selo Paulinas – Comep um CD contendo obras de Villa-Lobos, gravação que recebeu o prêmio de Melhor CD de Música Clássica de 1999 do *Detroit Music Awards*, nos Estados Unidos. Atualmente, é artista residente da *Oakland University* (USA). Suas masterclasses são transmitidas, simultaneamente, via satélite, para 2 Universidades nos USA: *Oakland University* e *North Western University*.

Cristian Budu nasceu em 1988, na cidade de Diadema, SP. Estudou com os professores Elsa Klebanovsky, Marina Brandão, Cláudio Tegg e, posteriormente, com Eduardo Monteiro, na Universidade de São Paulo. Nos Estados Unidos, fez mestrado em performance pianística sob orientação de Wha-Kyung Byun, no *New England Conservatory* de Boston. Em 2014, foi aceito na mesma escola para o programa de grande prestígio dos conservatórios norte-americanos, o *Artist Diploma*, que oferece, além de bolsa integral e patrocínio, diversos concertos solo, de câmara e com orquestras nos Estados Unidos para apenas um instrumentista por ano. Ganhou diversos prêmios como pianista, sendo um deles no Concurso Internacional Clara Haskil, na Suíça, no qual recebeu o Grande Prêmio e ainda mais 2 prêmios extra. Budu já gravou diversos CDs, solou com importantes orquestras pelo mundo, como a Orquestra Sinfônica de Lucerna, a Orquestra Sinfônica da Rádio de Stuttgart, a OSESP, a Orquestra Filarmônica de Montevideo, a OSB, a Orquestra Filarmônica de Mendoza, a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, entre outras. Também lecionou em grandes festivais, como *Les Grands Interprètes* de Genebra, *Klavierissimo* de Zurique e *Piano aux Jacobins* em Toulouse.

4.1.3 – Dados biográficos cantores seresteiros

Augusto Calheiros nasceu em Maceió, Alagoas, em 5 de junho de 1891 e faleceu no Rio de Janeiro, em 11 de janeiro de 1956. Iniciou sua carreira artística em Recife, em 1923, quando começou a atuar, sem remuneração, na *Rádio Clube de Pernambuco* (PRAP). Em 1926, integrou-se ao conjunto *Turunas da Mauricéia*, com os violonistas João Frazão (?), Manoel de Lima (1883-1944) e Romualdo Miranda (1887-1930), o cavaquinista João Miranda (?) e o bandolinista Luperce Miranda (1904-1977). No início de 1927, com o apoio do jornal *Correio da Manhã*, o grupo começou a divulgar a típica música nordestina no Rio de Janeiro, obtendo muito sucesso. As primeiras gravações dos *Turunas* foram difundidas por todo o Brasil e em Buenos Aires sob a voz de Calheiros.

Com o fim do grupo, em 1929, o seresteiro prosseguiu cantando solo nos teatros e nas rádios, fazendo gravações. Atuou com grandes nomes como Jararaca³⁵ (1896-1977), Ratinho³⁶ (1896-1972), Dercy Gonçalves (1907-2008), Apolo Correa (1901-1987) e Arthur Costa (1927-2003) no teatro popular *A Casa de Caboclo*. Cantou no filme *Maria Bonita* (1936), da *Sonoarte* e chegou a gravar 80 discos.

Sílvio Antônio Narciso de Figueiredo Caldas nasceu em 23 de maio de 1908, no Rio de Janeiro, e faleceu em São Paulo, em 3 de fevereiro de 1998. Iniciou sua carreira na *Rádio Mayrink Veiga*, em 1927, onde trabalhou sem remuneração por alguns anos. Em 1929, foi para a *Rádio Sociedade*, integrando um elenco que incluía Gastão Formenti (1894-1974), Francisco Alves (1898-1952), Patrício Teixeira (1893-1972) e Rogério Guimarães (1900-1980). A partir de 1931, Caldas começou a trabalhar em diversos teatros de revista, junto com Ary Barroso e Marques Porto, obtendo enorme sucesso cantando principalmente as músicas de Ary Barroso (1903-1964). Pela companhia de teatro em que trabalhava, em 1933 foi cantar em Buenos Aires, dando início à sua carreira internacional e à consolidação da sua carreira como compositor. Caldas tem mais de 200 discos gravados e gravou músicas de cinema. Em 1950, mudou-se para São Paulo, onde trabalhou em diversas rádios. Embora avesso à bossa nova, gravou, ao seu estilo, algumas composições do gênero, como *Serenata do Adeus* de Vinicius de Moraes, *Apelo* de Baden Powell e Vinicius de Moraes, e *Se todos fossem iguais a você* de Tom Jobim e Vinicius.

Catello Carlos Guagliardi, mais conhecido como **Carlos Galhardo**, nasceu em Buenos Aires em 24 de Abril de 1912 e faleceu em 25 de julho de 1985, no Rio de Janeiro. Gravou 303 discos e é o segundo cantor mais gravado do Brasil, atrás apenas de Francisco Alves. Galhardo cantou profissionalmente pela primeira vez quando foi convidado por um amigo de Chico Bororó³⁷ (1897-1986) para cantar na *Rádio Educacional do Brasil*. No dia seguinte, foi convidado para fazer um teste para a gravadora *RCA Victor*, e foi aprovado para fazer parte do coro que acompanhava as gravações. Passou pelas principais emissoras de rádio do Rio de Janeiro e, ao lado de Francisco Alves (1898 – 1952), Orlando Silva (1915-1978), Vicente Celestino (1894-1968) e Sílvio Caldas, formou o quadro dos grandes cantores da era do rádio. Se apresentou por todo Brasil e em 1952, passou um ano em tournée em Portugal. Em 1953 a *Revista do Disco* deu-lhe o

³⁵ José Luís Rodrigues Calazans.

³⁶ Severino Rangel.

³⁷ Codinome de Francisco Mignone.

epíteto de “Rei do disco”. Também ficou conhecido como “O rei da valsa”, apelido dado pelo apresentador Blota Júnior (1920-1999).

Francisco Alves, mais conhecido por **Chico Alves** ou **Chico Viola**, nasceu no Rio de Janeiro em 19 de agosto de 1898 e faleceu em Pindamonhangaba, em 27 de setembro de 1952. foi um dos cantores mais populares do Brasil do início do século XX. Alves gravou mais de 500 discos e apresentou-se em diversas cidades brasileiras, além de Buenos Aires. Em 1918 começou a cantar profissionalmente, apresentando-se pela primeira vez no *Pavilhão do Méier*, onde foi contratado após um teste. Depois cantou no *Circo Spinelli*. Alves gravou diversas músicas de carnaval compostas por compositores como Sinhô (1888-1930), Haroldo Lobo (1910-1965) e Marino Pinto (1916-1965). Trabalhou como corista no *Teatro São José* em peças de teatro-revista com Vicente Celestino, e logo foi promovido a ator protagonista. Em 1932 passou a integrar o elenco da *Rádio Mayrink Veiga*, junto a Carmen Miranda (1928-1955), Gastão Formenti (1894-1974), Mozart Bicalho (1902-1986), Patrício Teixeira (1893-1972) e Elisa Coelho (1909-2001). Neste mesmo ano, formou o famoso grupo *Ases do Samba*, junto com Noel Rosa (1910-1937), Mário Reis (1907-1981), Pery Cunha (1902-1988) e Romualdo Peixoto (1901-1954).

4.2.1 – Análise comparativa de agógica entre as gravações da peça *Impressões Seresteiras*

Para aprimorar a análise, foi utilizado o programa *Sonic Visualizer* que auxiliou na marcação precisa das pulsações, possibilitando a geração de dados que nos mostram as variações de andamento. Como critério de definição do ponto de início da música, foi marcado o local em que a onda sonora começa a ser visível no *software* (figura 2).

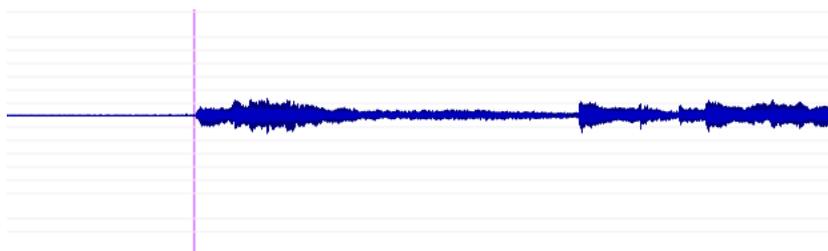


Figura 2 – Representação da onda sonora e do corte inicial na gravação

Já o corte final da gravação é mais difícil definir, pois como a obra termina em sonoridade muito suave e decrescente, é praticamente impossível delimitar o fim da onda sonora. Portanto, delimitamos que o fim se dá quando o som se torna inaudível.

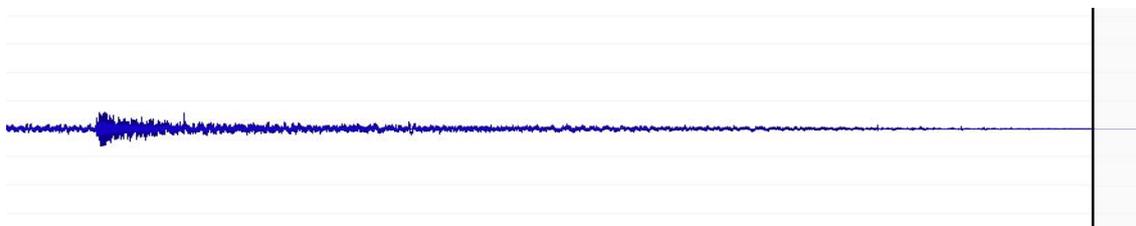


Figura 3 – Representação da onda sonora e do corte final na gravação

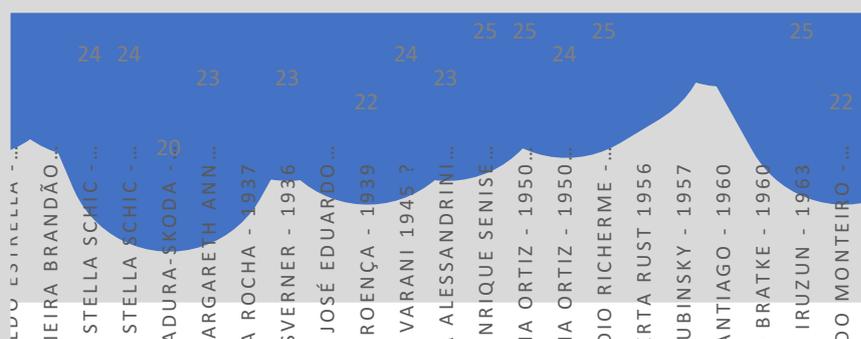
Na peça *Impressões Seresteiras* cada seção possui seu caráter e consequentemente seu andamento. A tabela a seguir apresenta em minutos o tempo total, o tempo da introdução e dos compassos 6 a 23 da seção A, 126 a 146 da seção A' e 24 a 241 da seção A'' de cada gravação (tabela 4). Os trechos A, A' e A'' são praticamente iguais, com exceção de um pequeno detalhe na seção A', onde o compositor acrescenta alguns ornamentos nos baixos, mas não muda o acompanhamento e a melodia. Esse fragmento da música foi escolhido por ser o trecho que mais se assemelha à valsa popular de seresta, com melodia simples e acompanhamento em valsa. Escolhemos especificamente estes compassos A, A' e A'' para evitar as partes de andamento livre, como transições, cadências, *rallentandi* e fermatas:

Intérprete	Tempo total	Tempo introdução	Tempo seção A	Tempo seção A'	Tempo seção A''
José Vieira Brandão (1950)	6:32	0:10	0:32	0:35	0:34
Magda Tagliaferro (1960)	5:47	0:08	0:24	0:25	0:25
Anna Stella Schic (1962)	5:56	0:09	0:24	0:25	0:27
Margareth Ann Ireland(1963)	5:39	0:10	0:23	0:23	0:24
Cristina Ortiz (1974)	6:18	0:10	0:25	0:25	0:25
Arnaldo Estrela (1975)	5:55	0:08	0:27	0:28	0:28
Luiz Henrique Senise (1981)	6:10	0:11	0:25	0:28	0:26
Cristina Ortiz (1987)	6:12	0:10	0:24	0:24	0:25
Eny Rocha (1987)	7:07	0:10	0:28	0:29	0:30
Clara Sverner (1992)	6:18	0:08	0:23	0:24	0:24
Anna Stella Schic (1992)	6:00	0:09	0:24	0:26	0:28
Roberta Rust (1995)	6:26	0:10	0:28	0:28	0:27
José Eduardo Martins (1996)	6:54	0:11	0:28	0:29	0:29
Diana Santiago (1999)	6:17	0:09	0:27	0:27	0:27
Paul Badura-Skoda (2003)	5:13	0:07	0:20	0:20	0:22
Miguel Proença (2005)	6:07	0:10	0:22	0:25	0:25
Roberto Plano (2005)	6:08	0:10	0:24	0:27	0:29
Clélia Iruzum (2006)	6:25	0:11	0:25	0:26	0:27
Rogério Tutti (2007)	7:23	0:13	0:27	0:26	0:32
Cláudio Richerme (2010)	5:45	0:09	0:25	0:26	0:27
Marcelo Bratke (2010)	7:15	0:10	0:28	0:28	0:31
Eduardo Monteiro (2010)	5:44	0:09	0:22	0:23	0:22
Olinda Alessandrini (2017)	6:05	0:10	0:23	0:23	0:27
Javier Rameix (2018)	5:51	0:09	0:20	0:22	0:23
Sonia Rubinsky (2018)	6:44	0:09	0:28	0:30	0:31
Flavio Varani(2020)	6:20	0:10	0:24	0:25	0:26
Cristian Budu (2021)	5:53	0:09	0:22	0:22	0:28

Tabela 5 – Organização das minutagens por gravação: total da peça, introdução e compassos 6 a 23 da seção A, 126 a 146 da seção A' e 24 a 241 da seção A''.

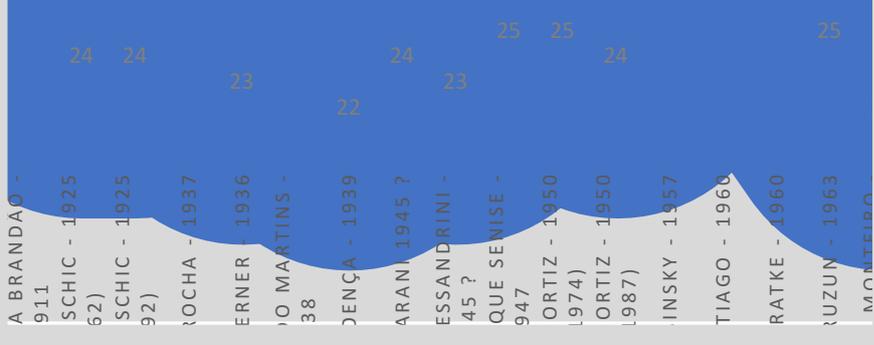
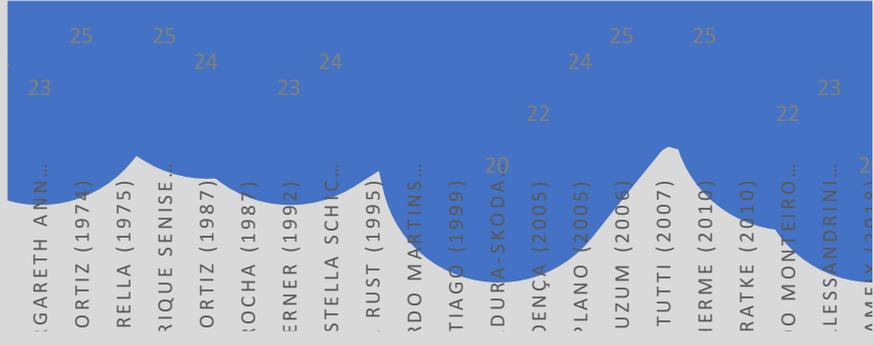
Este quadro nos mostra o escopo da liberdade de tempo da peça. Temos até 2 minutos e 10 segundos de diferença entre as interpretações de Paul Badura-Skoda e de Rogério Tutti.

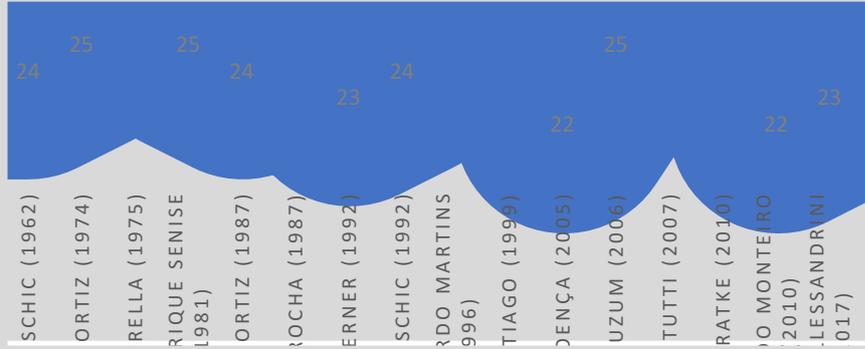
Como podemos perceber, a minutagem entre as seções A, A' e A'' de cada intérprete são muito parecidas (praticamente iguais), portanto utilizaremos apenas a seção A na análise, pois não julgamos necessário nos debruçarmos sobre todas, já que o resultado seria praticamente o mesmo. Com essas informações coletadas sobre os compassos 6 a 23, podemos analisar as hipóteses de padrões de interpretação de acordo com as classificações citadas anteriormente.



andamento especialmente lento (32 segundos) e Badura-Skoda e Rameix, com andamentos mais rápidos (20 segundos). Os outros pianistas ficam na faixa de 22 a 28 segundos. Ao gerarmos o gráfico apenas com pianistas brasileiros, temos uma amplitude menos variada, ficando apenas com Brandão acima de 28 segundos e todos os outros entre a faixa de 22 a 28. Entretanto, não foi possível identificar um padrão de andamento de acordo com as gerações (gráfico 2):

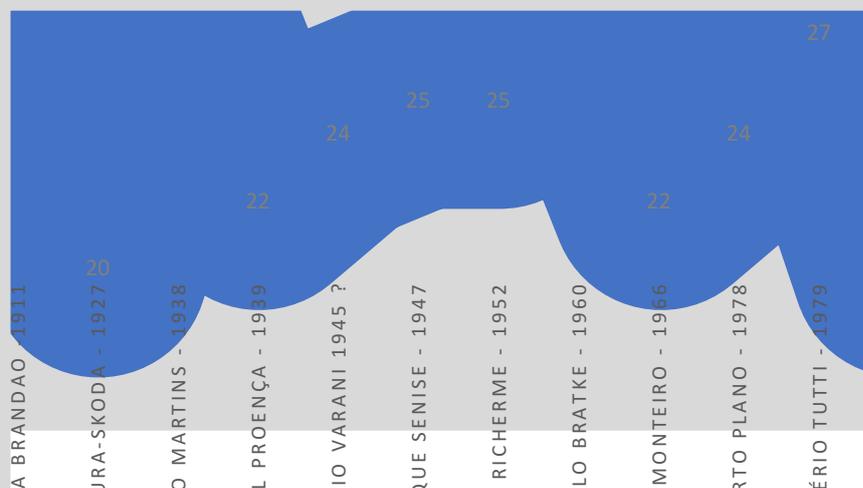
¹ Não foi possível encontrar o ano exato de nascimento dos pianistas Flávio Varani e Olinda Alessandrini. Essas datas são estimadas pela autora, de acordo com dados biográficos. Mesmo com uma margem de erro, podemos situá-los na geração nascida na década de 40.





Quando comparamos por gênero, temos um dado interessante: o gráfico das gravações de





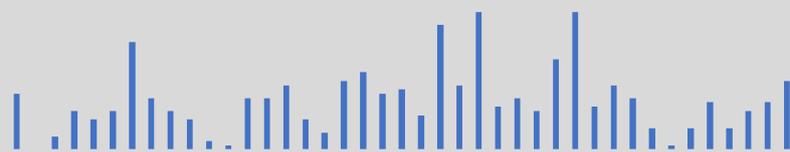
padrão significativo de escolha de andamento.

Além do tempo do trecho, também podemos analisar a variação agógica, a fim de identificar quem faz mais ou menos oscilações no andamento. Com o programa *Sonic Visualizer* conseguimos marcar todas as pulsações e gerar uma tabela da duração em segundos de cada uma delas, como o exemplo a seguir (tabela 5) A pulsação é indicada na forma “compasso.pulsação”:

1960 Magda Tagliaferro		1960 Magda Tagliaferro	
compasso.pulsação	Duração (segundos)	compasso.pulsação	Duração (segundos)
6.1	0,72	15.1	0,39
6.2	0,31	15.2	0,63
6.3	0,38	15.3	0,44
7.1	0,46	16.1	0,5
7.2	0,43	16.2	0,52
7.3	0,39	16.3	0,45
8.1	0,56	17.1	0,39
8.2	0,45	17.2	0,4
8.3	0,44	17.3	0,42
9.1	0,36	18.1	0,43
9.2	0,42	18.2	0,42
9.3	0,48	18.3	0,38
10.1	0,38	19.1	0,34
10.2	0,4	19.2	0,37
10.3	0,4	19.3	0,33
11.1	0,43	20.1	0,42
11.2	0,39	20.2	0,5
11.3	0,4	20.3	0,52
12.1	0,5	21.1	0,57
12.2	0,48	21.2	0,84
12.3	0,44	21.3	0,34
13.1	0,41	22.1	0,37
13.2	0,4	22.2	0,52
13.3	0,42	22.3	0,39
14.1	0,43	23.1	0,41
14.2	0,4	23.2	0,42
14.3	0,41	23.3	0,45

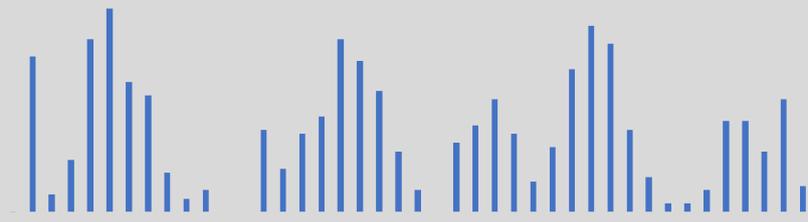
Tabela 6 – Duração em segundos das pulsações dos compassos 6 a 23 da peça *Impressões Seresteiras* de Heitor Villa-Lobos por Magda Tagliaferro.

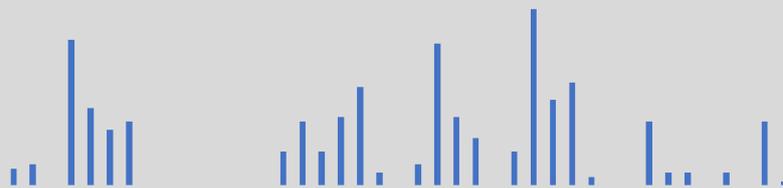
A partir desta tabela, conseguimos gerar os gráficos de oscilação de andamento. Na imagem a seguir, temos quanto tempo durou cada pulsação da música na exposição do tema A. O eixo horizontal representa a localização da pulsação (compasso.pulsação) e o eixo vertical, o tempo em segundos. (gráfico 7):



outros. Nas sessões em questão, a pianista Roberta Rust (gráfico 8) por exemplo, faz







A partir destes dados, podemos demonstrar com mais clareza o nível de variação agógica dos pianistas e classificá-los também de acordo com categorias. Para isso, utilizamos o valor da diferença entre uma pulsação e outra, para analisar quais pianistas tem maior ou menor escopo desse valor de variação: na mesma tabela usada anteriormente como exemplo, temos cada pulsação e quanto tempo ela durou (tabela 6):

Magda Tagliaferro (1960)	
compasso.pulsação	Duração (segundos)
6.1	0,72
6.2	0,31

Tabela 7: duração das pulsações 1 e 2 do compasso 6 da gravação de Magda Tagliaferro.

Agora, pegamos a duração de cada pulsação e tiramos a diferença em relação à próxima, para obter os dados numéricos de variação de andamento. Exemplo: 0,72 (6.1) menos 0,31 (6.2) é igual a 0,41. Portanto, a variação entre a pulsação 6.1 e 6.2 é 0,41 segundos. Fazendo este cálculo, podemos gerar gráficos não mais de acordo com a duração de cada pulsação, mas sim dos próprios valores das variações entre as pulsações. Com esses dados obtidos, utilizaremos o gráfico chamado *Boxplot* para demonstrar estas variações. Este

modelo de gráfico é usado com frequência em estudos de estatística para análise de tendência. Ele se baseia na mediana e nos quartis³⁹ de distribuição, possibilitando verificar a área de maior e menor concentração dos dados, além de apontar os dados que são considerados anômalos. O eixo horizontal que vai de 0,0 a 0,3 nos mostra em segundos os dados obtidos das diferenças. O box (retângulo) marca a maior concentração dos dados (50%) e a mediana. A linha horizontal do desenho, também conhecidas como “fio do bigode”, é onde se concentra os outros 49,3% dos dados. Os pontos fora do “fio do bigode” representam as anomalias, que são 0,7% dos dados. Neste gráfico aleatório que usaremos de exemplo, podemos dizer que 50% das pulsações tiveram menos de 0,1 segundo de diferença entre elas, e os outros 49,3% tiveram aproximadamente 0,15. Apenas três pulsações foram realizadas com diferença maior que 0,15 (Figura 3):

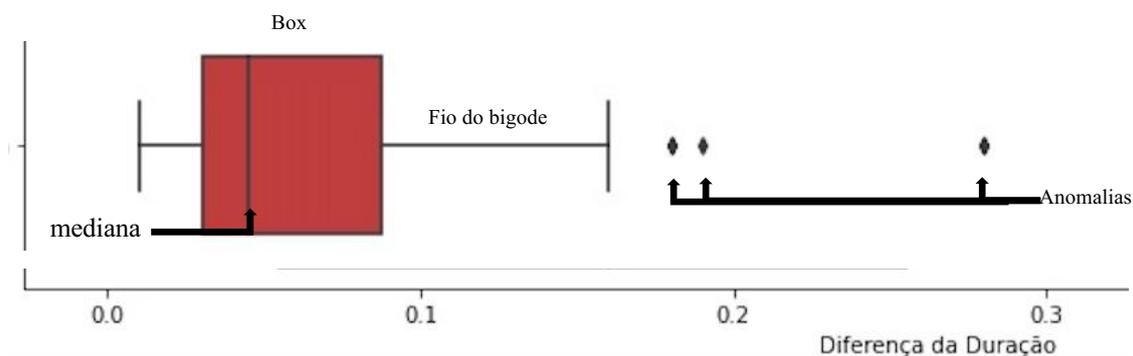


Figura 4: Exemplo de gráfico no modelo *Boxplot*.

No gráfico a seguir, temos a demonstração de todos os pianistas, organizados de acordo com o ano de nascimento (gráfico 12):

³⁹ Os **quartis** são medidas de espaço que dividem uma amostra ou coleção de dados em quatro partes.

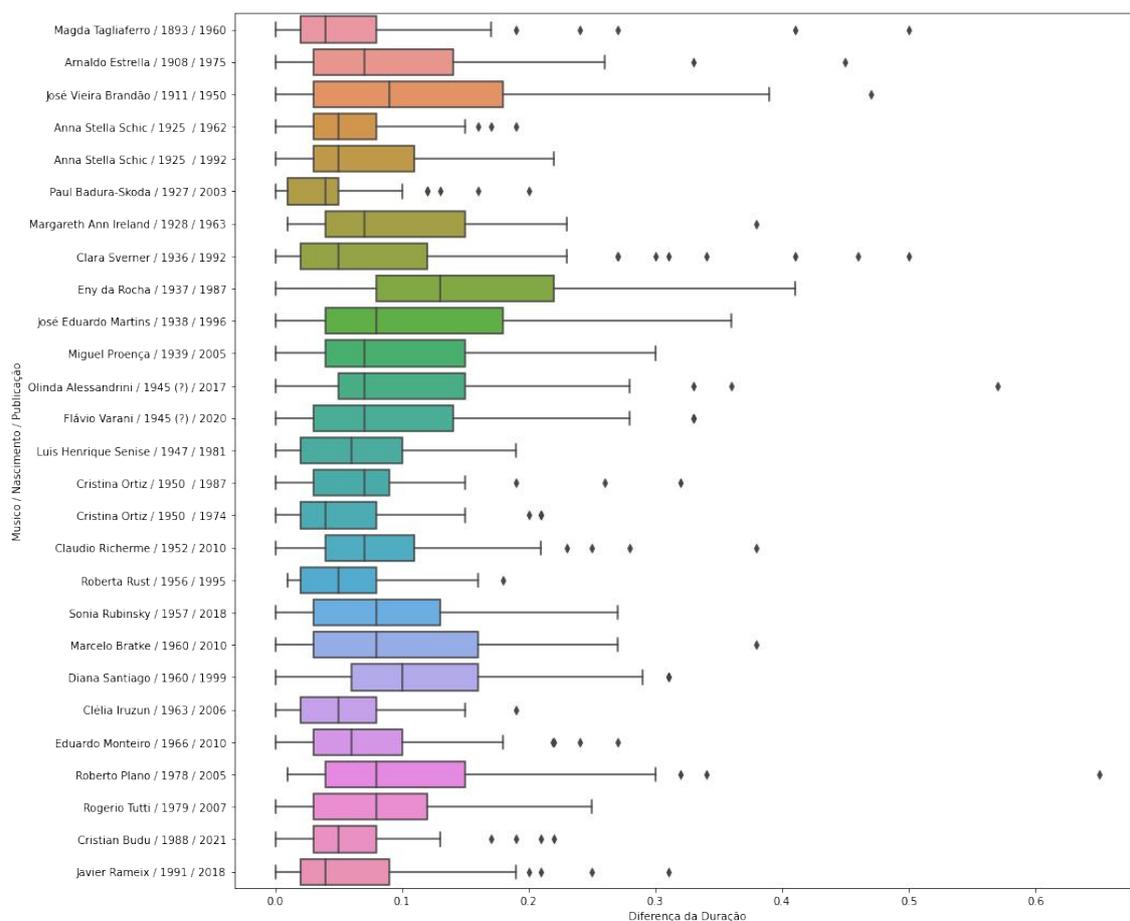


Gráfico 12: Gráfico no modelo *boxplot* que quantifica a variação agógica de cada pianista, organizado de cima para baixo de acordo com o ano de nascimento dos intérpretes.

Neste gráfico não podemos ver nenhum padrão com relação às gerações analisadas, mesmo se categorizarmos por nacionalidade e gênero. Se organizarmos por ano de gravação, também não encontramos padrão que indique alguma moda interpretativa da época (gráfico 13):

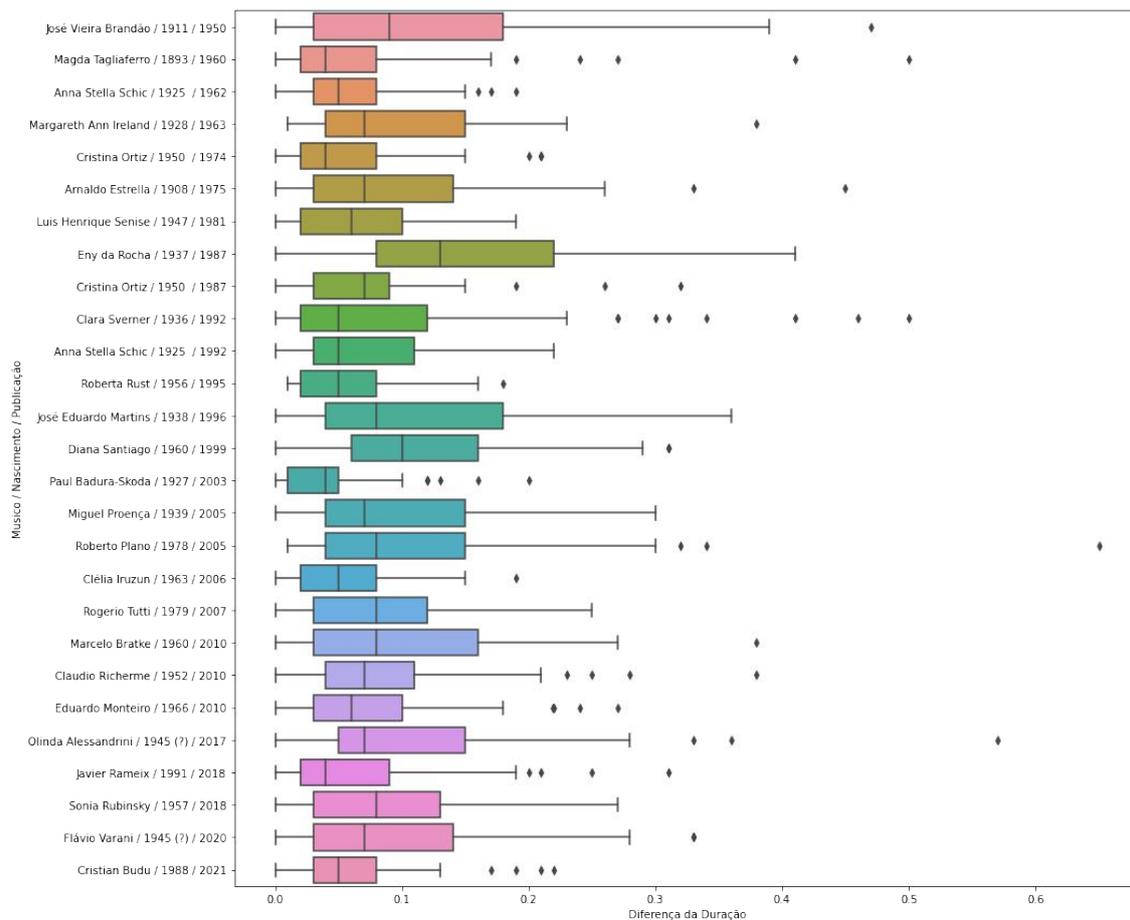


Gráfico 13: Gráfico no modelo *boxplot* que quantifica a variação agógica de cada pianista, organizado de cima para baixo de acordo com o ano de gravação.

Após todas estas análises, podemos dizer que não foi possível encontrar um padrão de interpretação entre as gravações selecionadas em se tratando de andamento. A única observação que podemos fazer é a diferença dos gráficos 5 e 6, que nos mostram a diferença de duração da seção A entre homens e mulheres, tendo o das pianistas mulheres uma linha muito menos curva. Porém a diferença é de apenas três segundos a mais e a menos e, portanto, não podemos considerar que existe uma diferença significativa nas escolhas de andamento entre os gêneros. Podemos, ainda, tomar um caminho diferente e analisar se os pianistas fazem em suas interpretações escolhas que identificamos como características da música de seresta, como vimos anteriormente. Dessas características, percebemos que praticamente todas tem relação com o andamento e com a escolha agógica, como o conceito de “métrica derramada” de Ulhôa, ou o uso de *rubato*, principalmente nas valsas lentas, a liberdade da melodia, como escreve Weglinsky, e também o andamento mais lento pela influência da valsa francesa, como diz Kiefer (1986). Portanto, a seguir, utilizaremos os dados obtidos relacionados à variação agógica,

porém agora com o objetivo de estipulamos os pianistas que estão mais próximos às descrições do estilo de valsa brasileira discutidos pelos autores citados nesta pesquisa. Para exemplificar a variação agógica da música de seresta e fundamentar ainda mais a pesquisa, analisaremos, com os mesmos métodos de geração de gráficos utilizados anteriormente, quatro valsas brasileiras populares compostas na década de 1930.

Serão quantificados 3 pontos específicos para a análise: nível de liberdade agógica, andamento e desencontros entre melodia e acompanhamento.

Para definição do nível de variação, organizamos o gráfico *boxplot* de acordo com o tamanho do “fio de bigode”, do menor para o maior, sendo assim, do que faz menos variação agógica para o que faz mais (gráfico 14).

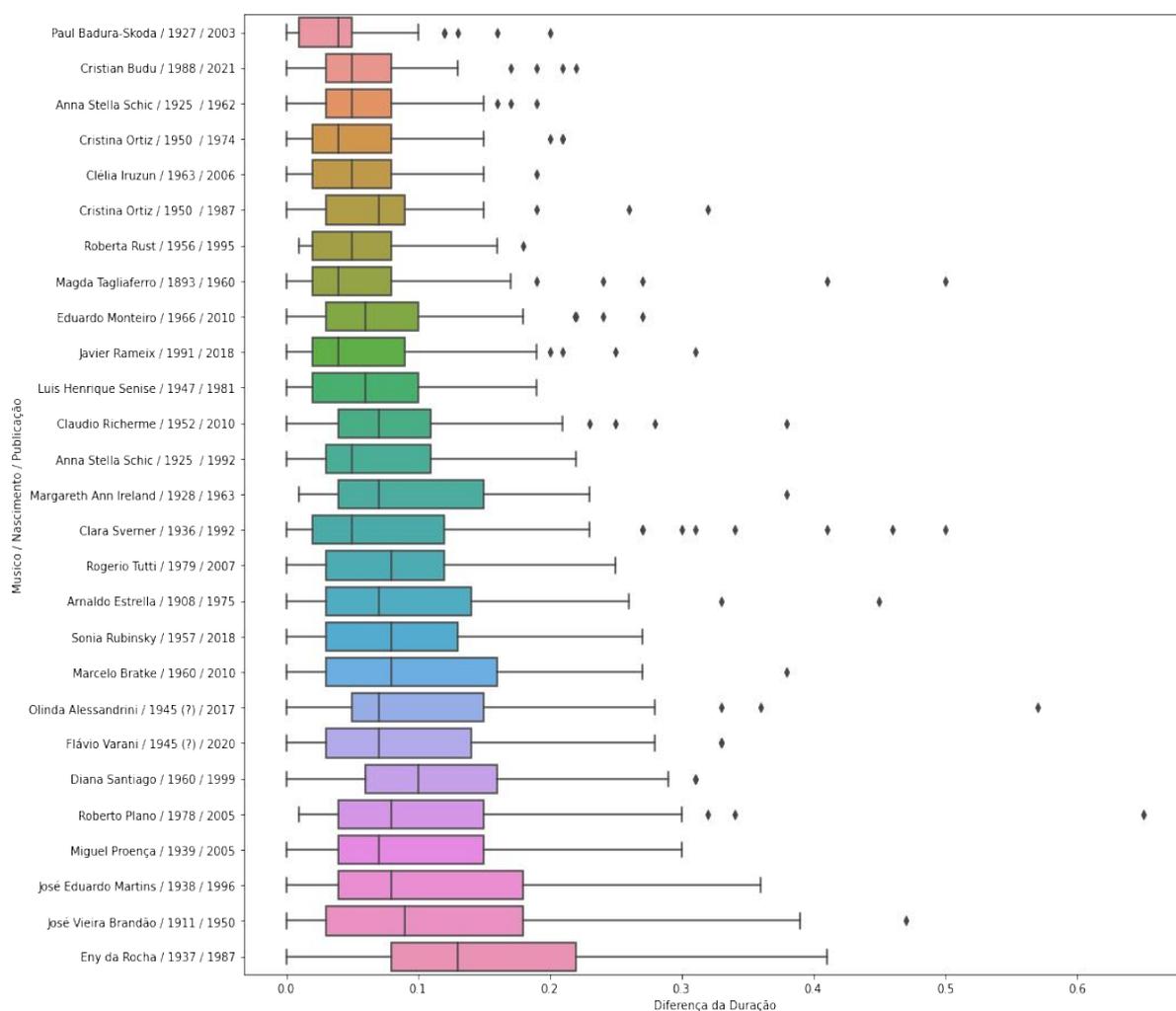


Gráfico 14: Gráfico no modelo *boxplot* que quantifica a variação agógica de cada pianista, organizado de cima para baixo de acordo com o tamanho do “fio do bigode”.

A partir deste gráfico, categorizamos de 1 a 10 (sendo 1 o nível de menor oscilação de andamento e 10 de maior), a partir do fio do bigode do gráfico *boxplot*, sendo 0,05 de variação igual a 1, exemplificado no gráfico (gráfico 15):

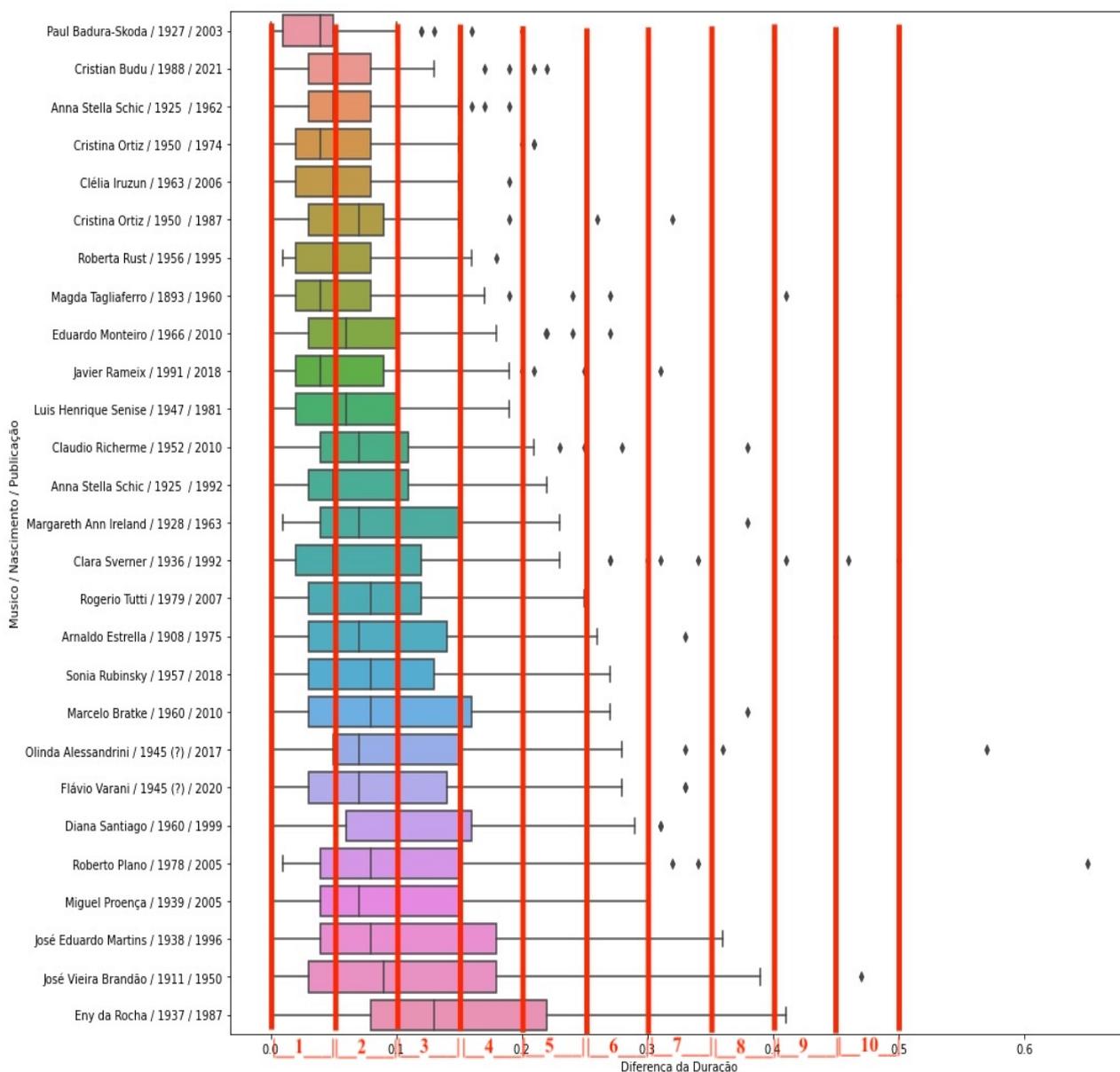


Gráfico 15: Gráfico no modelo *boxplot* que classifica o nível de variação agógica de cada pianista de acordo com o “fio do bigode”.

Em tabela, temos (tabela 7):

Intérprete	Nível de liberdade agógica
José Vieira Brandão (1950)	8
Magda Tagliaferro (1960)	4
Anna Stella Schic (1962)	3
Margareth Ann Ireland (1963)	5
Cristina Ortiz (1974)	3
Arnaldo Estrella (1975)	6
Luiz Henrique Senise (1981)	4
Eny Rocha (1987)	9
Cristina Ortiz (1987)	3
Clara Sverner (1992)	5
Anna Stella Schic (1992)	5
Roberta Rust (1995)	3
José Eduardo Martins (1996)	8
Diana Santiago (1999)	6
Paul Badura-Skoda* (2003)	2
Miguel Proença (2005)	6
Roberto Plano (2005)	6
Clélia Iruzum* (2006)	3
Rogério Tutti (2007)	5
Cláudio Richerme* (2010)	5
Marcelo Bratke* (2010)	6
Eduardo Monteiro* (2010)	4
Olinda Allessandrini (2017)	6
Javier Rameix (2018)	4
Sonia Rubinsky (2018)	6
Flavio Varani* (2020)	6
Cristian Budu* (2021)	3

Tabela 8 – Nível de liberdade agógica dos compassos 6 a 23 da seção A da peça *Impressões Seresteiras*.

Sobre a escolha de andamento, como consta no segundo capítulo, a valsa brasileira sofreu mais influência da valsa francesa do que da austríaca-alemã, sendo esta primeira mais lenta que a segunda, tendo mais aprovação no gosto popular. Pensando nesta afirmação, podemos dizer que, para manter uma característica de valsa de seresta, a peça *Impressões Seresteiras*, mesmo sendo uma peça virtuosística, não precisa ser tocada necessariamente em andamento rápido, principalmente na seção A, onde o compositor escreve *mov. de valsa*. Portanto, para analisar as escolhas de andamento, além de analisar o tempo em si em que os pianistas realizam esta seção (como já fizemos anteriormente), podemos também fazer uma relação de BPM médio da semínima e compará-lo posteriormente com as valsas brasileiras escolhidas (tabela 8).

Intérprete	BPM médio
José Vieira Brandão (1950)	100
Magda Tagliaferro (1960)	135
Anna Stella Schic (1962)	131
Margareth Ann Ireland(1963)	141
Cristina Ortiz (1974)	129
Arnaldo Estrela (1975)	120
Luiz Henrique Senise (1981)	128
Cristina Ortiz (1987)	133
Eny da Rocha (1987)	113
Clara Sverner (1992)	137
Anna Stella Schic (1992)	132
Roberta Rust (1995)	117
José Eduardo Martins (1996)	114
Diana Santiago (1999)	120
Paul Badura-Skoda (2003)	160
Miguel Proença (2005)	145
Roberto Plano (2005)	133
Clélia Iruzum (2006)	128
Rogério Tutti (2007)	118
Cláudio Richerme (2010)	129
Marcelo Bratke (2010)	115
Eduardo Monteiro (2010)	146
Olinda Allessandrini (2017)	141
Javier Rameix (2018)	147
Sonia Rubinsky (2018)	114
Flavio Varani (2020)	136
Cristian Budu (2021)	147

Tabela 9: BPM médio da semínima dos compassos 6 a 23 da peça *Impressões Seresteiras* de todos os pianistas.

É curioso notar que o pianista que mais teve contato com o compositor é o que escolhe o andamento mais lento (100 bpm) e tem a agógica mais livre, além de incluir desencontros com a melodia antecipada. O pianista que menos se enquadra nos moldes determinados por esta tese é o pianista Paul Badura-Skoda, com um andamento rápido (160bpm) e pouca liberdade agógica, apesar de tocar com muitos desencontros entre as mãos, porém todos muito sutis. Esta diferença é extremamente justificável, pois deduz-se que Badura-Skoda não possui uma vivência na música brasileira, muito menos a popular. A questão discutida aqui é que: a vivência de Brandão com o compositor, com sua música de concerto e com a música popular da época em que foi escrita faz com que sua interpretação seja mais próxima às interpretações das valsas de serestas da época, pelas quais provavelmente Villa-Lobos foi inspirado. Temos também Arnaldo Estrela, que

também trabalhou em parceria com Villa-Lobos, que tocou em 120 bpm, também um dos andamentos mais lentos. Entre esse escopo de 100 a 120 bpm, além destes dois pianistas temos Eny da Rocha, Roberta Rust, José Eduardo Martins, Rogério Tutti, Marcelo Brakte e Sonia Rubinsky.

Nas interpretações da peça *Impressões Seresteiras* notamos padrões de liberdade de fraseado discutidos anteriormente como característicos de música de seresta: notas curtas realizadas mais rapidamente e longas mais lentamente. Também notamos desencontros entre acompanhamento e melodia, porém sutilmente: a variação agógica é realizada tanto na melodia como no acompanhamento, de forma unificada, e os desencontros são discretos e em locais específicos. Como vimos no capítulo anterior, na valsa brasileira estes desencontros entre acompanhamento e melodia costumam ocorrer em trechos de maior conteúdo emocional e notamos que os pianistas também adotam este tipo de procedimento. Os únicos que não realizam desencontros são Cristina Ortiz, José Eduardo Martins, Clélia Iruzum e Marcelo Bratke. A seguir, temos uma tabela que indica onde especificamente cada pianista realizou este desencontro (tabela 9) Aqui também inserimos as seções A' e A'', pois os dados variam bastante entre todas essas seções.

Intérprete	Seção	Compasso.pulsção
José Vieira Brandão	A	18.1 / 24.1
	A'	130.1
	A''	228.1 / 232.1
Magda Tagliaferro	A	21.2
	A'	143.2
	A''	Nenhum
Anna Stella Schic (1962)	A	6.1 / 10.2 / 14.1 / 21.2
	A'	132.1 / 143.2
	A''	225.1 / 231.1 / 239.2
Margareth Ann Ireland (1963)	A	21.2 / 23.2
	A'	142.2 / 144.1
	A''	239.2 / 241t.2
Cristina Ortiz (1974)	A	24.1
	A'	144.3
	A''	232.1 / 234.1 / 236.1
Arnaldo Estrella (1975)	A	6.1 / 17.3 / 18.1
	A'	130.1 / 134.1 / 135.3 / 136.1 / 136.3 / 139.1
	A''	233.3
Luiz Henrique Senise	A	14,1 / 24.3
	A'	144.3
	A''	242.3

Eny Rocha (1987)	A	14,1
	A'	134.1
	A''	232.1
Cristina Ortiz (1987)	A	Nenhum
	A'	Nenhum
	A''	Nenhum
Clara Sverner	A	14.1 / 18.1 / 20.1 / 22.1 / 24.1
	A'	130.1 / 134.1 / 136.1 / 139.1 / 140.1 / 142.1 / 144.1
	A''	128.1 / 232.1 / 236.1 / 240.1 / 243.1
Anna Stella Schic (1992)	A	23.2
	A'	130.3 / 131.3 / 134.3
	A''	231.3
Roberta Rust (1995)	A	7.1 / 10.1 / 11.1 / 14.1 / 16.1 / 19.1
	A'	127.1 / 130.1 / 134.1 / 136.1
	A''	225.1 / 228.1 / 229.1 / 232.1 / 234.1 / 236.1 / 237.1 / 239.2
José Eduardo Martins (1996)	A	Nenhum
	A'	Nenhum
	A''	Nenhum
Diana Santiago (1999)	A	10.1 / 14.1 / 16.1 / 18.1 / 19.1
	A'	130.1 / 134.1 / 139.1 / 144.1
	A''	228.1 / 232.1 / 234.1 / 236.1 / 240.1 / 242.1
Paul Badura-Skoda (2003)	A	6.1 / 7.1 / 10.1 / 14.1 / 16.1 / 19.1 / 20.1 / 21.2 / 23.2
	A'	130.1 / 134.1 / 136.1 / 137.1 / 138.3 / 139.1 / 141.2 / 143.2 / 144.1 / 143.3
	A''	227.1 / 231.3 / 232.1 / 235.3 / 234.1 / 234.3 / 235.1 / 236.1 / 237.2 / 241.2 / 234.3
Miguel Proença (2005)	A	6.1 / 10.1 / 11.1 / 14.1 / 16.1 / 18.1 / 19.1 / 23.2 / 24.3
	A'	130.1 / 134.1 / 136.1 / 139.1 / 141.2 / 142.2
	A''	228.1 / 232.1 / 236.1 / 237.1 / 241.1 / 242.2
Roberto Plano (2005)	A	6.1 / 7.1 / 8.1 / 10.1 / 14.1 / 16.1 / 18.1 / 20.1 / 22.1 / 23.1 / 24.1 / 24.3
	A'	130.1 / 134.1 / 138.1 / 138.3 / 140.1 / 143.2 / 144.1 / 144.3 / 145.1
	A''	224.1 / 225.1 / 235.3 / 236.1 / 238.1 / 240.1 / 241.2 / 242.1 / 242.3
Clélia Iruzum (2006)	A	Nenhum
	A'	Nenhum
	A''	Nenhum
Rogerio Tutti (2007)	A	10.1 / 14.1 / 16.1 / 18.1 / 19.1 / 21.2
	A'	127.1 / 130.1 / 134.1 / 138.1 / 139.1

	A''	225.1 / 227.1 / 228.1 / 232.1 / 236.1 / 239.2 / 242.1
Cláudio Richerme (2010)	A	6.1
	A'	Nenhum
	A''	Nenhum
Marcelo Bratke (2010)	A	Nenhum
	A'	Nenhum
	A''	Nenhum
Eduardo Monteiro (2010)	A	10.1 / 14.1 / 16.1 / 17.3 / 18.1 / 19.1 / 21.2 / 23.2 / 24.1 / 24.3
	A'	130.1 / 134.1 / 136.1 / 137.3 / 138.1 / 141.2 / 143.2 / 144.1 / 144.3
	A''	225.1 / 226.1 / 227.1 / 228.1 / 232.1 / 233.3 / 234.1 / 235.3 / 236.1 / 239.2 / 241.2 / 242.1 / 242.3 / 243.1
Olinda Allessandrini	A	10.1 / 14.1 / 15.3 / 16.1 / 17.1 / 17.3 / 18.1 / 19.1 / 21.2 / 24.1
	A'	127.1 / 130.1 / 134.1 / 136.1 / 139.1 / 144.1
	A''	227.3 / 228.1 / 231.1 / 232.1 / 233.3 / 234.1 / 235.3 / 236.1 / 237.1 / 238.1 / 238.2 / 241.2
Javier Rameix (2018)	A	6.1 / 10.1 / 14.1 / 16.1 / 18.1 / 21.2 / 24.1 / 25.1
	A'	130.1 / 134.1 / 135.1 / 136.1 / 139.1 / 144.1 / 145.1
	A''	224.1 / 228.1 / 232.1 / 234.1 / 236.1/237.1 / 238.1 / 239.2 / 242.1 / 243.1
Sonia Rubinsky (2018)	A	14.1 / 16.1 / 18.1 / 19.1 / 21.2 / 23.2 / 24.1
	A'	130.1 / 134.1 / 136.1 / 139.1 / 141.1 / 143.2 / 144.1 / 144.3
	A''	228.1 / 232.1 / 234.1 / 236.1 / 237.1 / 238.1 / 241.2 / 242.1 / 242.3 / 143.1
Flavio Varani (2020)	A	25.1
	A'	145.1
	A''	243.1
Cristian Budu (2021)	A	16.1
	A'	126.1 / 138.3 / 139.1
	A''	228.1

Tabela 10 – Organização do local onde encontramos desencontros entre melodia e acompanhamento.

É interessante notar que alguns pianistas optaram por realizar uma antecipação da melodia, tocando a nota do baixo depois: Brandão, nos compassos 18, 24, 130, 228 e 232;

Estrella no compasso 6; Schic (1962) nos compassos 6, 14, 132, 225, 230 e 231; Senise no 14; Rocha no 232; Proença nos compassos 6, 10, 11, 14 e 16; Plano no 235 e 236; Varani nos compassos 25 e 145 e; Budu nos 126 e 228. Em todos estes compassos a antecipação ocorre na primeira pulsação, exceto no compasso 235 de Plano, em que ocorre na terceira. Esta antecipação de compasso da melodia é muito comum na canção popular brasileira.

Como resumo dos dados obtidos, a seguir temos uma tabela que mostra os 3 itens analisados (tabela 10):

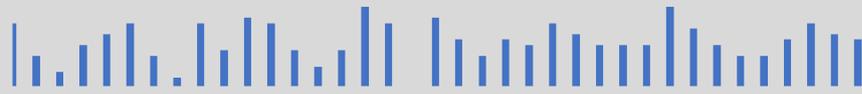
Intérprete	Nível de liberdade agógica	Quantidade de desencontros	BPM médio
José Vieira Brandão (1950)	8	5	100
Magda Tagliaferro (1960)	4	2	135
Anna Stella Schic (1962)	3	9	131
Margareth Ann Ireland (1963)	5	6	141
Cristina Ortiz (1974)	3	5	129
Arnaldo Estrella (1975)	6	10	120
Luiz Henrique Senise (1981)	4	4	128
Eny Rocha (1987)	9	3	113
Cristina Ortiz (1987)	3	0	133
Clara Sverner (1992)	5	17	137
Anna Stella Schic (1992)	5	5	132
Roberta Rust (1995)	3	18	117
José Eduardo Martins (1996)	8	0	114
Diana Santiago (1999)	6	15	120
Paul Badura-Skoda (2003)	2	25	160
Miguel Proença (2005)	6	21	145

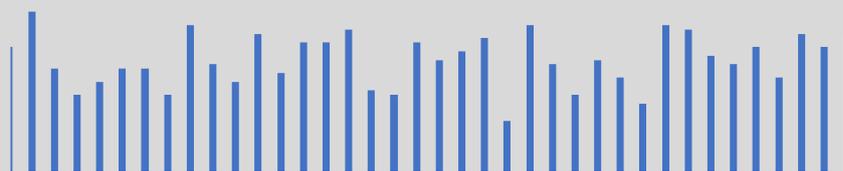
Roberto Plano (2005)	6	30	133
Clélia Iruzum (2006)	3	0	128
Rogério Tutti (2007)	5	18	118
Cláudio Richerme (2010)	5	1	129
Marcelo Bratke (2010)	6	0	115
Eduardo Monteiro* (2010)	4	33	146
Olinda Allessandrini (2017)	6	28	141
Javier Rameix (2018)	4	25	147
Sonia Rubinsky (2018)	6	25	114
Flavio Varani (2020)	6	3	136
Cristian Budu (2021)	3	5	147

Tabela 11 – Nível de liberdade agógica, quantidade de desencontros e BPM médio de todas as gravações na seção A da peça *Impressões Seresteiras*.

4.2.2 – Análise das gravações das quatro valsas brasileiras

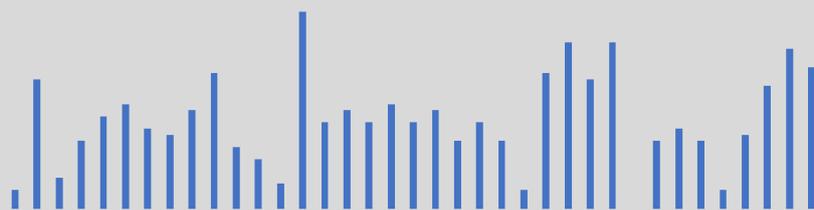
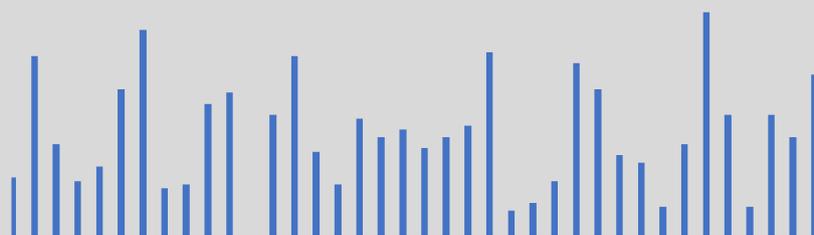
Nas gravações das canções da década de 1930, mesmo havendo variação de andamento, sentimos uma levada metricamente estável feita pelo violão, como podemos ver nos gráficos a seguir (gráficos 16, 17, 18 e 19).

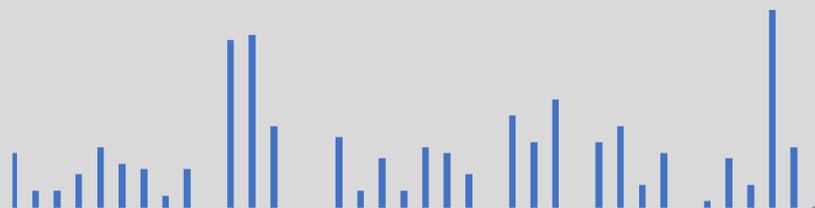
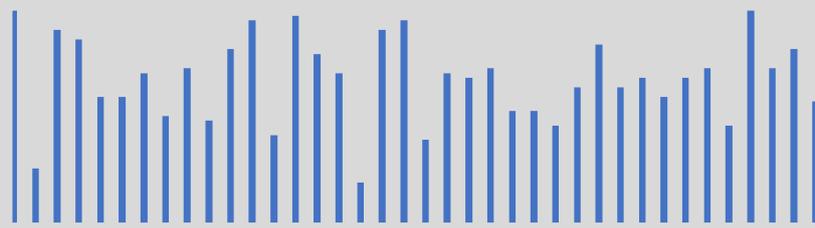




grandes variações. Entretanto ao ouvirmos as gravações, percebemos que a agógica da melodia é extremamente livre: frequentemente, as notas curtas são realizadas mais rapidamente e as longas, mais lentamente, com uso de *acelerandos* e *rubatos*, este último sendo muito usado também nos grandes intervalos da melodia. Ainda podemos notar desencontros frequentes entre melodia e acompanhamento, como se a cada compasso o canto saísse e voltasse à métrica, ajustando o andamento nas notas longas. Nos gráficos a

seguir, marcamos as pulsações de acordo com a melodia das valsas populares nos mesmos





diferença entre as pulsações, a diferença de variação agógica entre acompanhamento e melodia das valsas (gráfico 24):

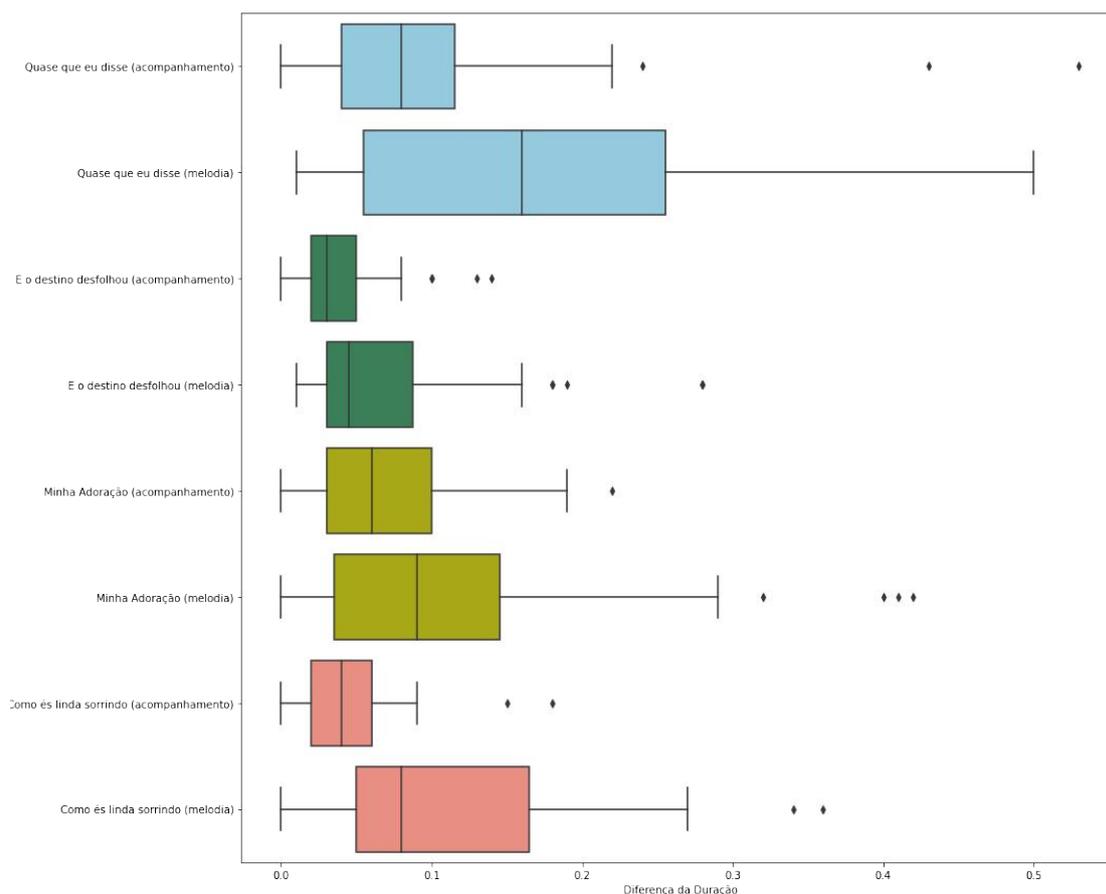


Gráfico 24: Gráfico no modelo *boxplot* que quantifica a variação agógica da melodia e do acompanhamento de cada interpretação as vasas de seresta, organizado de cima para baixo de acordo com o ano de gravação.

Não achamos necessário quantificar os desencontros nas valsas populares, porque na verdade estes representam um deslocamento métrico da melodia. Desse modo, achamos mais produtivo analisar o nível de liberdade agógica do acompanhamento e da melodia separadamente, com a mesma classificação de 1 a 10 feita com os pianistas (tabela 11):

Intérprete	Nível de liberdade agógica do acompanhamento	Nível de liberdade agógica da melodia
Silvio Caldas	5	10
Carlos Galhardo	2	4
Francisco Alves	4	6
Augusto Calheiros	2	6

Tabela 12 – Nível de liberdade agógica do acompanhamento e da melodia da seção A das peças: *Quase que eu Disse* (1935) por Silvio Caldas, *E o Destino Desfolhou* (1937) por Carlos Galhardo, *Minha Adoração* (1939) por Francisco Alves e *Como és Linda Sorrindo* (1939) por Augusto Calheiros.

Não se deve levar em consideração esta classificação das valsas quando comparadas umas com as outras, mas o que nos cabe observar é a diferença entre a classificação da melodia e do acompanhamento da mesma valsa.

Dos bpm's médios, temos a seguinte relação da seção A (tabela 12):

Intérprete	BPM médio
Silvio Caldas (ANO)	87
Carlos Galhardo	144
Francisco Alves	95
Augusto Calheiros	152

Tabela 13: BPM médio da seção A das peças: *Quase que eu Disse* (1935) por Silvio Caldas, *E o Destino Desfolhou* (1937) por Carlos Galhardo, *Minha Adoração* (1939) por Francisco Alves e *Como é Linda Sorrindo* (1939) por Augusto Calheiros.

Podemos ver que, mesmo com a afirmação de que a valsa brasileira é considerada lenta, temos uma variação grande de BPM, indo de 87 a 152.

4.2.3 – Análise dos resultados e seleção das gravações

Podemos dizer, por fim, que para ter uma interpretação da peça *Impressões Seresteiras* de Villa-Lobos que se adeque ao estilo da valsa brasileira, de acordo com este trabalho, é preciso seguir algumas premissas: a agógica deve ser livre, porém sem que isso cause a perda da sensação de regularidade do acompanhamento; os desencontros são muito importantes, pois como os pianistas não desvinculam a melodia do acompanhamento, como feito no popular, o desencontro sutil pode ser a melhor forma de indicar esta independência de ambos. Podemos dizer ainda que, nestes casos, a antecipação da melodia ocasionalmente é bastante adequada. Por último, a escolha do andamento não deve ser muito rápida. Seguindo estas premissas, estipulamos que os pianistas categorizados com níveis acima de 4 de liberdade agógica se encaixam melhor no estilo de valsa brasileira, principalmente os que realizam desencontros. A seguir, a tabela com estes pianistas (tabela 13):

Intérprete	Nível de liberdade agógica	Quantidade de desencontros	BPM médio
José Vieira Brandão (1950)	8	5	100
Magda Tagliaferro (1960)	4	2	135
Margareth Ann Ireland (1963)	5	6	141
Cristina Ortiz (1974)	3	5	129
Arnaldo Estrella (1975)	6		120
Luiz Henrique Senise (1981)	4	4	128
Eny Rocha (1987)	9	3	113
Clara Sverner (1992)	5	17	137
Anna Stella Schic (1992)	5	5	132
José Eduardo Martins (1996)	8	0	114
Diana Santiago (1999)	6	15	120
Miguel Proença (2005)	6	21	145
Roberto Plano (2005)	6	30	133
Rogério Tutti (2007)	5	18	118
Cláudio Richerme* (2010)	5	1	129
Eduardo Monteiro* (2010)	4	33	146
Olinda Allessandrini (2017)	6	28	141
Javier Rameix (2018)	4	25	147
Sonia Rubinsky (2018)	6	25	114
Flavio Varani* (2020)	6	3	136

Tabela 14 – Pianistas selecionados de acordo com nível de variação agógica e número de desencontros: Tabela contendo nome do pianista, nível de liberdade agógica, quantidade de desencontros e BPM médio da seção A das gravações da peça *Impressões Seresteiras*.

Podemos “afunilar” ainda mais nossa seleção, separando apenas os pianistas da tabela acima que escolhem andamento mais lento, tocando a parte A com bpm entre 100 e 120 (tabela 14):

Intérprete	Nível de liberdade agógica	Quantidade de desencontros	BPM médio
José Vieira Brandão (1950)	8	5	100
Arnaldo Estrella (1975)	6	10	120
Eny Rocha (1987)	9	3	113
José Eduardo Martins (1996)	8	0	114
Diana Santiago (1999)	6	15	120
Rogério Tutti (2007)	5	18	118
Sonia Rubinsky (2018)	6	25	114

Tabela 15 – Pianistas selecionados de acordo com nível de variação agógica, número de desencontros e BPM médio: Tabela contendo nome do pianista, nível de liberdade agógica, quantidade de desencontros e BPM médio da seção A das gravações da peça *Impressões Seresteiras*.

A princípio, buscamos analisar a questão agógica de interpretações da peça *Impressões Seresteiras* de Heitor-Villa Lobos e de quatro valsas brasileiras de seresta. A partir destas análises, pudemos comparar e sugerir quais interpretações eruditas mais se encaixam na linguagem popular da valsa brasileira de seresta com base nos dados desta pesquisa. Vale ressaltar que a seleção das gravações nada teve a ver com a qualidade da interpretação, mas sim com a observação dos elementos utilizados para sustentar a hipótese de uma interpretação mais fidedigna à ideia de seresta, como sugere o título *Impressões Seresteiras*.

Conclusão

Apesar de imprecisa, a escrita musical ainda é o melhor veículo de acesso aos compositores e ao repertório histórico. Até que uma outra forma de grafia ou registro possa realmente tomar o lugar da partitura (caso isso aconteça), é no espaço da imprecisão que encontramos um mundo de possibilidades que dependem tanto da criatividade do músico quanto do seu conhecimento musical, afinal, uma coisa está atrelada à outra.

Na introdução desta tese discorremos sobre a relação entre composição e interpretação, debatendo os escritos de diversos autores. No capítulo 1 discutimos a interpretação musical como objeto de estudo, mostrando como a pesquisa a partir de gravações surgiu e evoluiu: abordamos a pesquisa em interpretação histórica, discutindo sobre instrumentos antigos, tratados, gravações, sobre o entendimento das práticas do passado e o posicionamento contraditório de alguns pesquisadores sobre o assunto. Ainda neste capítulo, discorremos sobre a importância da escrita musical e das gravações para a criação da interpretação, sobre as limitações da partitura e o seu papel como transmissora de informação, sobre a convergência entre criação e interpretação, sobre a análise musical para auxiliar a interpretação e citamos diversos trabalhos relevantes no ramo.

No capítulo 2, além de uma breve biografia do compositor, fizemos revisão bibliográfica com finalidade de fundamentar os conceitos que foram utilizados na análise posterior, como o que é o evento “seresta” e quais as principais características composicionais e interpretativas dos gêneros musicais envolvidos mais comuns, que são a modinha e a valsa brasileira. No capítulo 3 encontramos vários dos elementos composicionais da modinha e da valsa brasileira na peça *Impressões Seresteiras*, como: forma *rondó*; compasso ternário; modulação para subdominante na parte B; linhas com arabescos ondulantes seguidas de notas de repouso; frases com terminações femininas; arpejo ascendente seguido de melodia descendente; baixos melódicos que caracterizam a baixaria do violão e; arpejos que se assemelham ao rasgueado do violão.

No capítulo 4, fizemos um estudo de caso com 27 gravações da peça em questão, com o auxílio do software *Sonic Visualizer*, com objetivo de reconhecer se existem ou não padrões interpretativos no quesito “agógica” entre as interpretações analisadas, de acordo com as categorias: geração, nacionalidade e gênero dos pianistas e ano de gravação em um trecho da seção A da peça. Desta análise, concluímos que não existe padrão entre estas gravações, com exceção de um pequeno detalhe que aparece nos

gráficos relacionados aos gêneros, que apontam uma possível diferença de padrão entre homens e mulheres. Entretanto, esta diferença é muito pequena para ser considerada de fato como algo conclusivo. Posteriormente, procuramos encontrar as características interpretativas da música de seresta nas interpretações dos pianistas. Como resultado, encontramos: liberdade agógica, principalmente da melodia; desencontros entre melodia e acompanhamento; andamento lento; notas curtas realizadas mais rapidamente e longas mais lentamente. Comparando as gravações, notamos que o pianista que mais teve contato com o compositor, José Vieira Brandão, é o que apresenta andamento mais lento (100 bpm) e a agógica mais livre, além de desencontros com melodia antecipada, e o que tocou mais rápido (160bpm) e com pouca liberdade agógica foi Paul Badura-Skoda, um estrangeiro que não teve suficiente contato (muito menos vivência) com a música brasileira, principalmente a popular. Obviamente não estamos afirmando que Brandão é melhor pianista que Badura-Skoda, e sim que, possivelmente, sua vivência com o compositor, com sua música de concerto e com a música popular da época em que foi escrita faz com que sua interpretação seja mais próxima às interpretações das valsas de serestas da época, pelas quais provavelmente Villa-Lobos foi inspirado.

Por fim, concluímos que, de acordo com as questões postas nesta tese, para uma interpretação mais fidedigna ao estilo de seresta e ao título *Impressões Seresteiras*, é preciso ter agógica livre, desencontros entre melodia e acompanhamento, preferencialmente com antecipação da melodia em alguns pontos, e andamento lento. De todos os pianistas, os que mais se enquadram nessas premissas são: José Vieira Brandão, Arnaldo Estrella, Eny da Rocha, José Eduardo Martins, Diana Santiago, Rogério Tutti e Sonia Rubinsky.

Como já mencionado na introdução, muitos autores discutem a originalidade da obra e qual a importância do estudo histórico para a interpretação. Alguns defendem que é necessário desprender-se do passado para dar vida à obra, para presentificá-la no contexto do artista que a interpreta. Outros já dizem que a interpretação deve ser fiel à partitura e aos ideais do compositor. Portanto, propomos um questionamento: qual é o limite entre seguir fielmente a partitura, o compositor e o estilo, e ignorar totalmente estas questões, criando uma interpretação original, fiel apenas às ideias e gostos do intérprete? Já é sabido que apenas a partitura não sustenta uma boa execução, mas mesmo já tendo feito aula com bons professores, tendo prática como pianista, o intérprete pode simplesmente tocar como quiser? Ou melhor, qual é o limite entre a interpretação livre e a equivocada?

Em meio a estes questionamentos, Koellreutter defende o equilíbrio entre intérprete e compositor, afirmando o caráter criador da interpretação, mas ressaltando que a liberdade do intérprete é limitada pelas relações sonoras criadas pelo autor. E neste ponto concordamos com Koellreutter, ao afirmarmos que o equilíbrio é a base para uma boa interpretação. Ao não encontrarmos padrão de interpretação em relação ao tempo entre os pianistas em nenhuma das classificações, temos a falsa sensação de que, neste caso, o pianista pode interpretar como achar melhor, sem critérios específicos, pois vemos músicos excepcionais com diferentes variações de tempo e agógica, sem um fio condutor que padronize essas interpretações. Mas a partir do momento em que buscamos conhecer a questão histórica que provavelmente levou o compositor a escrever e nomear a peça – a seresta – partimos de um pressuposto de que a interpretação deve então ser guiada pelas características da música contidas neste evento. E neste ponto, pudemos classificar as gravações que se enquadravam melhor a tais características, que também foram identificadas neste trabalho.

É neste caminho que acreditamos que a interpretação deve seguir. Tocar a música por si só já é um trabalho árduo, mas se não traduz ou tenta traduzir a essência original da intenção do compositor (sobre a qual Adorno já nos falou), podemos dizer que a interpretação está no mínimo incompleta, principalmente nos tempos atuais, em que, na maioria das vezes, o conhecimento está a um clique de distância. Por este motivo, nesta tese tivemos o trabalho de pesquisar a fundo as questões interpretativas da música de seresta nela mesma e também nas interpretações dos pianistas, da forma mais detalhada possível, a fim de gerar dados precisos que nos auxiliem a identificar estes padrões interpretativos discutidos antes, e de definir as execuções que mais se adequam a estes padrões.

Sabemos, entretanto, que as gravações são apenas extratos arquivados de um pequeno momento da vida do músico. A interpretação pode variar de acordo com a vivência ou o estado de espírito do pianista, por exemplo. Portanto essa gravação é apenas uma de muitas interpretações que este músico criou. É comum, com o passar dos anos, o próprio intérprete se mostrar insatisfeito com a própria gravação e, por isso, temos tantos pianistas que gravam uma mesma peça em momentos diferentes da vida, como pudemos ver, por exemplo, nas duas gravações das pianistas Cristina Ortiz e Anna Stella Schic.

Como já dito algumas vezes durante a tese, mas ressaltando mais uma vez: este tipo de pesquisa não tem como objetivo fazer julgamento de valor, as gravações são analisadas apenas com objetivo de obter informações para enriquecer o estudo acadêmico

e aprimorar cada vez mais a interpretação musical. No Brasil ainda existem poucos trabalhos que abordam a interpretação musical a partir da análise de gravações. Assim, esperamos que esta tese tenha servido de apoio aos músicos interessados neste tema, e permitido aos leitores uma nova percepção e compreensão da obra em questão, auxiliando no momento de suas escolhas interpretativas. Esta pesquisa também pode servir como material de apoio a intérpretes e professores que tenham interesse na música para piano de Villa-Lobos e na música de seresta em geral. Além disso, a partir de propostas como a desta tese, é possível desenvolver um senso crítico mais aguçado no que concerne a execução e apreciação musical.

Referências Bibliográficas

ABDO, Sandra Neves. *Execução/ Interpretação musical: uma abordagem filosófica*. Belo Horizonte: Per Musi, v. 1, 2000. p. 16- 24.

ALMEIDA, Renato. *Compêndio de História da Música Brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia Ed., 1958, (1ª ed. 1948).

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

ANDRADE, Mário de. *Modinhas imperiais*. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

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

APRO, Flávio. *Interpretação musical: um universo (ainda) em construção*. In: LIMA, Sonia Albano de (Org). *Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. p. 24- 37. São Paulo: Musa Editora, 2006.

ARAÚJO, Mozart de. *Rapsódia Brasileira*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Primeira edição 1753-1762. Traduzido por Fernando Cazarini. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

BARBEITAS, Terrigno Flávio. *Circularidade Cultural e Nacionalismo nas Doze Valsas para Violão de Francisco Mignone*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

BATTEL, Giovanni Umberto e FRIBERG, Anders. *Structural Communication*, no livro: *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. Editores: R. Parncutt, G. E. McPherson, 2002.

BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*. Austin: Institute of Latin American Studies, 1994.

BINET Alfred, COURTIER J. *Recherches graphiques sur la musique*. In: L'année psychologique. vol. 2, 1895, p. 201-222.

Disponível em: https://www.persee.fr/doc/psy_0003-5033_1895_num_2_1_1535

BILSON, Malcolm. *Palestra: A piano is not a piano*. Parte da celebração do sesquicentenário de Cornell, Nova Iorque, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oaODna4KVcM&t=1225s>

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

BRAGA, Luiz Otávio. Luiz Otávio Braga: Depoimento. Entrevistadora: Sigridur Weglinski. Rio de Janeiro, 2017. 1 arquivo sonoro digital (1hora e 22 min). Em: WEGLINSKI, Sigridur Hulda Geirlaugsdottir Malaguti. *O Imaginário de Seresta e a Interpretação das 12 Valsas de Esquina para Piano de Francisco Mignone*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2018.

BRAGAGNOLO, Bibiana. *A inclusão da performance na análise musical: problemas e possibilidades metodológicas*. Anais do IV Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM) da UFPB/PPMG, 2016.

BRESIN, R. e G. U. BATTEL. *Articulation Strategies in Expressive Piano Performance*. Journal of New Music Research, v.29, p.211-224, 2000.

BOTSTEIN, Leon. *History and Performance Practices*. Oxford University Press, doi:10.1093/musqtl/gdi007 88, 2006, p.1 - 6.

CANAZZA, S., G. DE POLI, G. DI SANZO e A. VIDOLIN. *Adding Expressiveness to Automatic Musical Performance*. Proceedings CIM 1998, Gorizia, Italy, p. 71-74, 1998.

_____. *An Abstract Control Space for Communication of Sensory Expressive Intentions in Music Performance*. Journal of New Music Research, v.32, n.3, p.281-294, 2003.

CARRILHO, Maurício. Maurício Carrilho: Depoimento. Entrevistadora: Sigridur Weglinski. Casa do Choro, Rio de Janeiro, 2017. 1 arquivo sonoro digital (25 min). Em: WEGLINSKI, Sigridur Hulda Geirlaugsdottir Malaguti. *O Imaginário de Seresta e a Interpretação das 12 Valsas de Esquina para Piano de Francisco Mignone*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2018.

CARVALHO, Mário Vieira de. *A partitura como espírito sedimentado: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno*. In: MONTEIRO, Francisco; MARTINGO, Ângelo (Orgs.). *Interpretação musical: teoria e prática*. Lisboa: CESEM / Colibri, p. 15-36, 2007.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*, 3aed. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1972, (1a ed.1954).

CHIANTORE, Luca. *História de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2001.

COOK, Nicholas. *Changing the musical object: Approaches to performance analysis*. Londres: AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM) Royal Holloway, University of London, 2005.

COOK, Nicholas; LEEK-WILKINSON, Daniel. *Guia do Sonic Visualiser para musicólogos*. 2009. Disponível em: <http://www.charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_6.html>

CORRÊA, Antenor Ferreira. *O sentido da análise musical*. Campinas: Revista Opus, v. 12 n. 12, p. 33-53. dez. 2006.

CROCE, Benedetto. *Estetica como scienza dell'espressione e linguistica generale*. 8.ed. rev., Bari: Laterza, 1945

DE POLI, G. *Methodologies for Expressiveness Modelling of and for Music Performance*. Journal of New Music Research, v.33, n.3, 2004, p.189-202.

DUNSBY, Jonathan. *Análise e execução musical*. Salvador: Revista Opus, v.1, n.1 p.6-23. 1989

FERRARI, Rossini Teixeira. *Ciclo Brasileiro, Ponteiros e Estudos: O Nacionalismo nas obras de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri*. Dissertação de mestrado. Castelo Branco: Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, 2017.

FORTUNATO, Catarina Isabel Brás Serra de Almeida. *Tempo musical na interpretação de Préludes II de Claude Debussy*. Aveiro.182f. Dissertação de mestrado. Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, 2011.

FLÉCHET, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris – un écho musical du Brésil*. Paris: L'Harmattan, 2004.

GABRIELSSON, A. *Expressive Intention and Performance. Music, Mind and Machine*. In: R. Steiner (Ed.). New York: Springer, p. 35-47, 1995.

_____. *Music Performance*. In: D. Deutsch (Ed.). Psychology of music. New York: Academic Press, p. 506-602, 1999.

GABRIELSSON, A. e P. N. JUSLIN. *Emotional Expression in Music Performance: Between the Performer's Intention and the Listener's Experience*. Psychology of Music, v.24 n.1, p. 68-91, 1996

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.

GARQUES, Gisela de Oliveira. *Reflets dans l'eau, de Claude Debussy: caminhos interpretativos revelados pela análise de gravações da obra*. Dissertação de mestrado. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2013.

GENTILE, Giovanni. *Filosofia dell'Arte*. Florença: Sansoni, 1942.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2003.

_____. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do autor, 2009.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminho para uma nova compreensão musical*. Título original: *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen*

Musikverständnis. (primeira edição: 1982). Tradução: Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

HORTA, Luiz Paulo (ed.) *Dicionário de Música*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

JUSLIN, Patrik N. *Emotion in music Performance*. In: HALLAM, S.; CROSS, I.; THAUT, M. (Org). *Oxford handbook of music psychology*. Oxford: Oxford University Press., p. 377-389, 2009.

_____. *Emotional Communication in music performance: a functionalist perspective and some data*. *Music Perception*, v.14, p.383-418, 1997.

_____. *Cue utilization in communication of emotion in music performance: relating performance to perception*. *Journal of Experimental Psychology: Human perception and performance*, v.26, n.6, p.1797-1813, 2000.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1986.

KOELLREUTTER, H. J. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. Porto Alegre: Movimento, 1985.

LISBOA, Christian Alessandro; SANTIAGO, Diana. *A comparação de execuções de peças para piano do séc. xx com foco na transmissão de emoções*. Brasília: Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música 15, 2006.

LOUREIRO, Mauricio Alves. *A pesquisa empírica em expressividade musical: métodos e modelos de representação e extração de informações de conteúdo expressivo musical*. *Revista Opus* v.12, p. 7 – 32, 2006.

MAIA, Maria. *Villa-Lobos Alma Brasileira*. Rio de Janeiro: Contraponto/Petrobrás. 2000.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 11ª ed., 1989.

MATSHCULAT, Josias. *Gestos Musicais no Ponteio n. 49 de Camargo Guarnieri: análise e comparação de gravações*. Porto Alegre. 99f. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

MEDEIROS, Eliane Alves de. *Transmissão aural e edição: as 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone*, 2015.

MENDONÇA, Thales Branche Paes de. *Pequeno manual de como fazer uma seresta ou elementos para a definição de uma seresta ideal-típica*. Plural Pluriel, n.17, 2018.

Disponível em: <https://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/134>

- MOL, Patricia e HARTMANN, Ernesto. *A Valsa da Dor de Heitor Villa-Lobos: Manipulações Agógicas, Performance e Tradição*. Anais do VI Simpósio Villa-Lobos, Universidade de São Paulo, 2021, p. 25 a 38. Disponível em: <https://sites.google.com/usp.br/simposiovilla-lobos>
- MONTEIRO, Eduardo Henrique Soares. *Estudo sobre a interpretação da Sonata em Si menor de Liszt*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.
- NARMOUR, Eugene. *On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation*. In: narmour, Eugene e SOLIE, Ruth. *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*. Stuyvesant, Pendragon, p. 317-40, 1988.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2ª edição, 2008 (1ª ed. Ricordi Brasileira, 1981)
- _____. *Villa-Lobos, o choro e os choros*. Rio de Janeiro: Ricordi, 1977
- NORTON, Margareth. *The Art of String Quartet Playing: Practice, Technique, and Interpretation*. New York, W. W. Norton & Company, 1966.
- PELLON, Bernardo. A teoria do contorno no estudo da emoção em música. Anais eletrônicos do Simpósio de Cognição e Artes Musicais 4, 2008.
Disponível em:
<http://www.fflch.usp.br/dl/simcam4/downloads_anais/SIMCAM4_Bernardo%20Pellon.pdf>
- PEPPERCORN, Lisa. *Villa-lobos: Biografia Ilustrada do Mais Importante Compositor Brasileiro*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- PICCHI, Achille Guido. *As Serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismos para uma interpretação*. Tese de doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)/Instituto de Artes, 2010.
- REPP, B. H. *Patterns of Expressive Timing in Performances of a Beethoven Minuet by 19 Famous Pianists*. Journal of the Acoustical Society of America, v.88, p. 622-641, 1990.
- RINK, John. *The line of argument in Chopin's e minor Prelude*. Early music. v. 29, p. 435-444, 2001.
- _____. *Sobre a performance*. Traduzido por Mário Videira. São Paulo: Revista música. v. 13 n. 1, p. 32-60, 2012.
- _____. *Análise e (ou?) performance*. Cognição & Artes Musicais / Cognition and Musical Arts, vol. 2., p. 25 – 43, 2007.
- ROBATTO, Pedro. *Questões interpretativas no concerto para clarineta e piano op.116 de Ernst Widmer*. Salvador: Ictus, n.5. p.107-120, 2004.

ROSA, Renato Mendes. *Análise, escuta e interpretação musical: o uso da análise computacional de gravações no processo de construção interpretativa de Tetragrammaton XIII, de Roberto Victorio*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Uberlândia, 2015.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

SEASHORE, C. E., Ed. *The Vibrato*. University of Iowa Studies in the Psychology of Music Vol. I. Iowa city: University of Iowa, 1932.

_____, Ed. *Psychology of Vibrato in Voice and Instrument*. University of Iowa Studies in the Psychology of Music, Vol. III. Iowa city: University of Iowa, 1936.

_____. *Objective Analysis of Music Performance*. University of Iowa Studies in the Psychology of Music: Vol. IV. Iowa city: University of Iowa, 1937.

_____. *Psychology of Music*. New York: McGraw-Hill. New York: Reprinted 1967 by Dover Publications, 1938.

SILVA, José Ivo da. *Fantasia em três movimentos em forma de choros de Heitor Villa-Lobos: Análise e contextualização de seu último período*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2008.

SKINNER, L. e C. E. SEASHORE. *A Musical Pattern Score of the Last Movement of Beethoven sonata Opus 27, No. 2*. In: C. E. Seashore (Ed.). *Objective Analysis of Music Performance*. Iowa city: University of Iowa, University of Iowa Studies in the Psychology of Music: Vol. IV, p.263- 280, 1937.

SOUZA, Valéria Gomes de. *A seresta e a serenata nas cidades de Conservatória e Niterói, no estado do Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

SUNDBERG, J., A. FRIBERG e L. FRYDÉN. *Common Secrets of Musicians and Listeners: An analysis-by-synthesis Study of Musical Performance*. In: P. Howell, R. West, et al (Ed.). *Representing Musical Structure*. London: Academic Press, p. 161-197, 1991a.

_____. *Threshold and Preference Quantities of Rules for Music Performance*. *Music Perception*, v.9, n.1, p. 71-92, 1991b.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. Trad. de Alda Oliveira e Cristinha Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: The Life and Works*, Jefferson, North Carolina: McFarland Publishing, 1995

TARUSKIN, Richard. *TextText & Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da modinha a lambada*. 6a ed. São Paulo: Art Editora Ltda., 1991.

TODD, Neil P. McAngus. *The dynamics of dynamics: a model of musical expression*. Journal of the Acoustical Society of America, v.91 n.6, p. 3540-3550, 1992.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Métrica Derramada*. *Brasiliana* 2, maio, p. 48-56, 1999.

WEGLINSKI, Sigridur Hulda Geirlaugsdottir Malaguti. *O Imaginário de Seresta e a Interpretação das 12 Valsas de Esquina para Piano de Francisco Mignone*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

Gravações:

Valsas de seresta

ALVES, Francisco. *Minha Adoração*, 1939.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LwDH_m-OITg

CALDAS, Sílvio. *Quase que Eu Disse*, 1935. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=fTqJW7e9Lxo>

CALHEIROS, Augusto. *Como é Linda Sorrindo*, 1939.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NY2f6T7u0kY>

GALHARDO, Carlos. *E o Destino Desfolhou*, 1937.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RkfHLnrKc0w>

Impressões Seresteiras de Heitor Villa-Lobos

ALLESSANDRINI, Olinda. Concerto da Orquestra de Câmara da ULBRA. Áudio: Instituto Marcello Stofoggia. Vídeo: Estúdio Móvel, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B6v6ubVZzVk>

BRANDÃO, José Vieira. Disco (LP10"): *José Vieira Brandão interpreta Villa-Lobos SLP – 1010*. Gravadora Sinter, 1955.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i-NpHRz8cuI>

BRATKE, Marcelo. Álbum: *Villa-Lobos vo. 2*. Gravadora Biscoito Clássico, 2010.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KsGj8-1uPJg>

BUDU, Cristian. Recital gravado na Sala Cecília Meireles, 2021. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=fhJU4mf0y2Y>

ESTRELLA, Arnaldo. Gravação no antigo Cine-Teatro Art-Palácio de Petrópolis, 1975.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zeKdaSNfcvI&t=2374s>

IRELAND, Margaret Ann. Disco (Vinil LP) "Plays Villa-Lobos & Granados - Margaret Ann Ireland". Gravadora Capitol Records, Canadá, 1963.

IRUZUM, Clélia. Disco: *Ciclo brasileiro*, W374. Gravadora Meridian Records, 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vIMD-U1F9Oo>

MARTINS, José Eduardo. CD: *Music of Tribute – Villa-Lobos*. Gravadora Labor, 2001.

MONTEIRO, Eduardo. Recital no Palácio das Artes em Belo Horizonte. Gravação de recital ao vivo, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=496MqibdCM0>

ORTIZ, Cristina. Disco (LP 12”): *Brazilian soul - Alma Brasileira*. Gravadora Angel, 1974.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=z1whZwbruDI>

ORTIZ, Cristina. Disco (LP 12”): *Villa-Lobos*. Gravadora London. 1987

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3O4EHSbtyWQ>

PLANO, Roberto. CD: Gravação ao vivo do Concurso Internacional de Piano *Van Cliburn*, 2005.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ROR5lzoGTI>

PROENÇA, Miguel. CD: *Miguel Proença: Heitor Villa-Lobos*. Gravadora Biscoito Clássico. 2005.

RAMEIX, Javier. Recital ao vivo em *Gran Hall of Musiekgebouw*, Amsterdam, 2018.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wqh8SPDwNuM>

RICHERME, Cláudio. Recital de piano publicado na plataforma *Youtube*, 2010.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3ZjRf6cz6AA>

ROCHA, Eny da. Disco (LP12”): Homenagem a Villa-Lobos. Gravadora: Traço Galeria Cultural, 1987.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V2rSc-DaPb0&feature=youtu.be>

RUBINSKY, Sonia. Recital ao vivo no Palácio Itamaraty, Brasília, 2018.

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=3yn3g7UUEkA&list=RD3yn3g7UUEkA&start_radio=1

RUBINSTEIN, Anton. *Music and its matters*. Chigado, Charles H. Sergel and Company, 1892.

RUST, Roberta. CD: *Piano Music of villa-Lobos*. Gravadora Centaur, 1995.

SCHIC, Anna Stella. Disco (LP 12”) 60085. Gravadora CBS, 1962.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dI5XUBPEKBE&feature=youtu.be>

SCHIC, Anna Stella. CD: *L'Ouvre pour Piano*. Disco 7. Gravadora Disques Fy et du Solstice. 1992.

SENISE, Luiz Henrique. Disco (LP12''): *II Concurso Internacional de Piano MVL-28*. Gravadora MEC FUNARTE Pró-memória, 1981.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=54HqEa1nuKU>

SKODA, Paul Badura. *75th Birthday Tribute (A Musical Biography)*, Gravadora Naxos. 2003. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=q_cUDlkkX3o

SVERNER, Clara. CD: *Alma Brasileira – Heitor Villa-Lobos*. Gravadora Sony, 1992.

TAGLIAFERRO, Magda.

Magda Tagliaferro Disco: *D'Ombre Et de Lumiere Récital Magda Tagliaferro - Albeniz, Granados, De Falla, Villa-Lobos*. Gravadora Ducretet Thomson, 1960.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zv-bXSF11HA>

TUTTI, Rogerio. DVD: *Concerto de Piano*. Gravadora Klavier, 2007.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=woqxRhRJssM>

VARANI, Flávio. CD: *Heitor Villa-Lobos – Obras para Piano*. Gravadora Azur Classical, 2020.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s4vwMAN8guY>

Sites:

Entrevista em *The South Bank Show*

Educating The East End - Episode 1 (Documentary) | Our Stories disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=i8GN1O6Zzyw> acessado em 30/06/2022

Dados biográficos de Anna Stella Schic:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Anna_Stella_Schic Acessado em 03/11/2021

Dados biográficos de Augusto Calheiros:

<http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-aco/es/mapeamento-cultural/alagoanos-ilustres/augusto-calheiros> Acessado em 22/11/2021

Dados biográficos de Anna Stela Schic:

<http://institutopianobrasileiro.com.br/enciclopedia/Anna-Stella-Schic>
Acessado em 12/11/2021

Dados biográficos de Carlos Galhardo:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Carlos_Galhardo Acessado em 22/11/2021

Dados biográficos de Clara Sverner:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Clara_Sverner Acessado em 03/11/2021

Dados biográficos de Clelia Iruzum:

https://en.wikipedia.org/wiki/Clelia_Iruzun Acessado em 03/11/2021

Dados biográficos de Cristina Ortiz:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Cristina_Ortiz Acessado em 03/11/2021

Dados biográficos de Cristina Ortiz:

<https://www.boqnews.com/agende-se/cristina-ortiz/> Acessado em 03/11/2021

Dados biográficos de Cristina Ortiz:

<https://artematriz.com.br/cristina-ortiz/> Acessado em 03/11/2021

Dados biográficos de Cristina Ortiz:

<http://www.bruceduffie.com/ortiz2.html> Acessado em 17/11/2021

Dados biográficos de Diana Santiago:

<https://www.escavador.com/sobre/727924/diana-santiago-da-fonseca> Acessado em 03/11/2021

Dados biográficos de Eduardo Monteiro:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Monteiro Acessado em 03/11/2021

Dados biográficos de Eny da Rocha:

<https://www.fritzdobbert.com.br/artistas/eny-da-rocha> Acessado em 03/11/2021

Dados biográficos de Flávio Varani:

<https://pianoclass.com/pt-br/entrevista-com-o-pianista-flavio-varani/> Acessado em 03/11/2021

Dados biográficos de Francisco Alves:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_Alves Acessado em 22/11/2021

Dados biográficos de Javier Rameix:

<https://javier-rameix.com/about> Acessado em 03/11/2021

Dados biográficos de José Eduardo Martins:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/José_Eduardo_Martins_\(pianista\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/José_Eduardo_Martins_(pianista)) Acessado em 03/11/2021

Dados biográficos de José Vieira Brandão:

<https://cic.unb.br/~brandao/vieira-brandao/depoimentos/monumentovivo.html>
Acessado em 03/11/2021

Dados biográficos de Luiz Henrique Senise:

<https://www.escavador.com/sobre/4907282/luiz-henrique-senise> Acessado em 03/11/2021

Dados biográficos de Luiz Henrique Senise

<https://ufrj.br/2020/11/adeus-a-luiz-henrique-senise/> Acessado em 03/11/2021

Dados biográficos de Magdalena Tagliaferro:

<https://revistapesquisa.fapesp.br/magda-tagliaferro-2/> Acessado em 03/11/2021

Dados biográficos de Magdalena Tagliaferro:

<https://pt.famousbirthdays.com/people/magda-tagliaferro.html> Acessado em 11/11/2021

Dados biográficos de Magdalena Tagliaferro:

<http://institutopianobrasileiro.com.br/enciclopedia/Magda-Tagliaferro> Acessado em 11/11/2021

Dados biográficos de Marcelo Bratke:

<https://artematriz.com.br/marcelo-bratke/> Acessado em 03/11/2021

Dados biográficos de Margeret Ann Ireland:

<http://www.margaretannireland.com/broadcasting-career> Acessado em 12/11/2021

Dados biográficos de Margeret Ann Ireland:

<http://www.margaretannireland.com/concert-career> Acessado em 12/11/2021

Dados biográficos de Arnaldo Estrella:

<http://www.institutopianobrasileiro.com.br/enciclopedia/Arnaldo-Estrella> acessado em 30/06/2022

Dados biográficos de Miguel Proença:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Miguel_Proença Acessado em 03/11/2021

Dados biográficos de Olinda Alessandrini:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Olinda_Allessandrini Acessado em 03/11/2021

Dados biográficos de Paul Badura-Skoda:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Paul_Badura-Skoda Acessado em 03/11/2021

Dados biográficos de Paul Badura-Skoda:

<https://www.badura-skoda.cc/en/biography.html> Acessado em 03/11/2021

Dados biográficos de Roberta Rust:

<https://www.robertarust.com> Acessado em 03/11/2021

Dados biográficos de Roberto Plano:

<https://www.robertoplano.com/biography/> Acessado em 03/11/2021

Dados biográficos de Rogério Tutti:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Rogério_Tutti Acessado em 03/11/2021

Dados biográficos de Silvio Caldas:

https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADlvio_Caldas Acessado em 22/11/2021

Dados biográficos de Sonia Rubinsky:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Sonia_Rubinsky Acessado em 03/11/2021

Dados biográficos de Cristian Budu:

<https://www.cristianbudu.com/bio> acessado em 30/06/2022

ANEXO A – Correção dos erros e partitura revisada

O trabalho de revisão e edição de partitura pode ser de grande valia para os profissionais do meio musical, sejam eles intérpretes, professores ou pesquisadores. Em alguns manuscritos, ou até edições digitalizadas, nos deparamos com problemas que comumente geram muitas dúvidas como: escrita que não faz sentido dentro do padrão de discurso musical do compositor; escrita diferente das gravações (inclusive notas e ritmos); rasuras e caligrafia confusa que dificultam a leitura, etc. Portanto, a edição com uma boa revisão nos auxilia a ter um contato mais harmonioso com a peça.

Não obstante, a editoração de partitura deve ser feita com muito cuidado, pois pode gerar resultados prejudiciais ao intérprete. Segundo James Grieg, em seu livro *The Critical Editing of Music* (1996), precisamos seguir quatro princípios básicos:

1. A editoração é por natureza crítica;
2. A crítica, incluindo a editoração, é baseada em investigação histórica;
3. Editar envolve avaliação crítica da importância da semiótica do texto musical; esta avaliação é também uma avaliação histórica;
4. A decisão final na avaliação crítica do texto musical é a concepção do editor do que é estilo musical; esta concepção, também, é embasada numa compreensão histórica da obra (GRIEG, 1996, p.8, tradução: SILVA, 2021) ⁴⁰

Após analisar as 27 gravações, a partitura manuscrita, as edições posteriores e tocar a peça, notamos alguns erros nas partituras da peça *Impressões Seresteiras* de Villa-Lobos. Mostraremos os erros na partitura publicada em 1948, mas estes também se encontram na edição anterior, de 1941, e alguns até mesmo no manuscrito. Entretanto, já é senso comum que esses erros existem e que as passagens onde se inserem devem ser interpretadas de outra forma, pois de fato todos os pianistas analisados tocam diferentemente do que está na partitura, com exceção de dois compassos, que serão expostos mais à frente.

Identificação dos erros

Nos exemplos musicais a seguir podemos ver que na partitura de 1948 temos os seguintes erros: 1) nos compassos 175 a 177, falta uma indicação de 8ª acima; 2) no compasso 177 falta o sustenido no dó da última semicolcheia da primeira pulsação; 3) no compasso 179 falta o sustenido no primeiro mi do compasso (exemplo musical 8 e 9):

⁴⁰1) Editing is critical nature. 2) Criticism, including editing, is based in historical inquiry. 3) Editing involves the critical evaluation of semiotic import of the musical text; this evaluation is also historical inquiry. 4) The final arbiter in the critical evaluation of the musical text is the editor's conception of musical style; this conception, too, is rooted in a historical understanding of the work.

Exemplo musical 8: Demonstração do erro de edição em que faltam os símbolos de 8ª acima e sustenido nos compassos 173 a 177 da peça *Impressões Seresteiras* de Heitor Villa-Lobos, publicada por Consolidated Music Publishers, Inc. (1948), compassos 173 a 181.

Exemplo musical 9: Demonstração da maneira correta na partitura da peça *Impressões Seresteiras* de Heitor Villa-Lobos, em manuscrito arquivado no Museu Villa-Lobos. Compassos 172 a 180.

Nos próximos exemplos musicais vemos o compasso 182, que nos traz um problema em ambas as partituras: no arpejo do quarto grupo de fusas as notas são diferentes de todos os outros arpejos do compasso, fugindo totalmente do padrão de discurso. Portanto vemos que claramente falta uma clave de fá antes deste quarto grupo e um sinal de 8ª acima. Neste caso, temos um senso comum entre os pianistas de que este compasso deve ser tocado da seguinte maneira (exemplos musicais 10 e 11):

Exemplo musical 10: Demonstração do erro de edição: faltam os símbolos de 8ª acima e claves no compasso 182 da peça *Impressões Seresteiras* de Heitor Villa-Lobos, publicada por *Consolidated Music Publishers, Inc.* (1948), compassos 182 a 184.

Exemplo musical 11: Demonstração do erro de edição: faltam os símbolos de 8ª acima e claves no compasso 182 da peça *Impressões Seresteiras* de Heitor Villa-Lobos, em manuscrito arquivado no Museu Villa-Lobos. Compassos 181 e 182.

Nos exemplos musicais 12 e 13 temos os seguintes erros: 1) no compasso 188 falta o sustenido no sol da pauta inferior em ambas as partituras e; 2) na última semicólheia deste compasso, na pauta superior, temos uma oitava na edição de 1948 e um acorde no manuscrito. Neste caso, como não há unanimidade entre os pianistas, daremos prioridade ao manuscrito na partitura revisada (exemplos musicais 12 e 13):

The image shows a printed musical score for measures 185 to 189. The score is in G major and 3/4 time. A red box highlights a note in measure 188, which is a G4 (sol) without a sharp sign, indicating a missing natural sign.

Exemplo musical 12: Demonstração do erro de edição: faltam sustenido na nota sol no compasso 188 e escrita diferente em 8ª no mesmo compasso da peça *Impressões Seresteiras* de Heitor Villa-Lobos, publicada por *Consolidated Music Publishers, Inc.* (1948), compassos 185 a 189.

The image shows a handwritten musical score for measures 186 to 189. The score is in G major and 3/4 time. A red box highlights a note in measure 188, which is a G4 (sol) without a sharp sign, indicating a missing natural sign.

Exemplo musical 13: Demonstração do erro de edição: faltam sustenido na nota sol no compasso 188 e escrita diferente em acorde no mesmo compasso da peça *Impressões Seresteiras* de Heitor Villa-Lobos, em manuscrito arquivado no Museu Villa-Lobos. Compassos 186 e 189.

E por último no exemplo musical 14: no compasso 249 na pauta inferior temos um mi que é repetido no compasso seguinte. No manuscrito essas notas são ligadas, porém na edição de 1948, não. Este é outro ponto não unânime entre os pianistas – alguns tocam o mi do compasso 250 e outros assumem que é ligado no anterior, e não o tocam. Aqui também priorizaremos o manuscrito e assumiremos a ligadura (exemplo musical 14 e 15):

247

Exemplo musical 14: Demonstração do erro de edição: falta ligadura entre os compassos 249 e 250, da peça *Impressões Seresteiras* de Heitor Villa-Lobos, publicada por *Consolidated Music Publishers, Inc.* (1948), compassos 185 a 189.

Exemplo musical 15: Demonstração da maneira possivelmente correta na partitura da peça *Impressões Seresteiras* de Heitor Villa-Lobos, com a ligadura entre os compassos 249 e 250, em manuscrito arquivado no Museu Villa-Lobos. Compassos 172 a 180.

A partir destas observações, propomos uma nova edição da partitura, com o objetivo de ajudar os músicos que pretendem trabalhar com ela, sejam eles intérpretes, professores ou pesquisadores.

Impressões Seresteiras

No. 2 from
Ciclo Brasileiro

(Revisado por Patrícia Mol - Editado por Eduardo Seabra)

H. Villa-Lobos
Rio, 1936

8^{va}

All^o non troppo **Mov. de Valsa**

f *f* *mf*

6 *(poco moderato)*

cantado e espressivo

14

22

rall. *mf* *pp* *mf* *sfz*

8^{va}

27

f *pp* *f* *rall.*

Meno

2 **Più mosso (Allegro)**32 *a tempo*

32 *f* *poco rall.*

52 *p* *cresc.*

8^{va}

57 *pp* *ff* *cresc.*

8^{va}

62 **Meno** 3

p *ff* *pp rit.*

69

77

84 **Più mosso** **Meno** **Più mosso**

90 **Meno** 8va 8va

4

8^{va}

95

ff

100

105

8^{va}

Vivo

108

Animato

rall. - - poco - a -

117

poco

ff

mf

126 **Moderato**

132

138

144

147

6

152 **Animato**

ff

5 6

158

164 *8va*

f

8va

169

(ff)

173 *8va*

(ff)

8va

178 *8va* 7

182 *8va*

185

190 *allarg.* 3 5

Presto
194 *ff*

8

201 *8^{va}*

pp

207 (8) **Meno**

v

212

cres. poco a poco *rall. - - -*

All° non troppo

219 **Moderato**

ff *mf*

226

233

Musical score for measures 233-239. The treble clef contains a melodic line with slurs. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents.

240

Musical score for measures 240-243. The treble clef contains a melodic line with a *rall.* marking and a *9va* marking. The bass clef contains a rhythmic accompaniment. A 9-measure slur is present in the bass clef.

244

Musical score for measures 244-246. The treble clef contains a melodic line with a *mf* marking and a circled '8' above the first measure. The bass clef contains a rhythmic accompaniment with a '3' marking and a '9' measure slur.

247

Musical score for measures 247-250. The treble clef contains a melodic line with a *rall.* marking. The bass clef contains a rhythmic accompaniment with a *p* marking.

ANEXO B – Partitura das valsas de seresta

Quase que eu disse

Silvio Caldas, 1935

Am B7 E7 A A

6 A Bm A E7 3 F#7 F#7 3 Bm F#7

14 Bm Fdim 3 A F# 3 B B7 Bdim E7 E7

22 A Bm A E7 3 A7 A7 3 D F#7

30 Bm Fdim A F#7 B7 Bdim E7 A A

38 Am Am7 B7 D#dim 3 E7 E7 A7 A7

46 Dm Dm Am Am B7 B7 E7 E7

54 G G7 C C E7 E7 A A

62 Dm Dm Am Am B7 E7 A A

E o destino desfolhou

Carlos Galhardo, 1937

Em Bm F# Bm

9 Bm Bm Bm F#

17 F# F# F# Bm

25 Bm Bm B7 Em

33 Em Bm F# Bm Fim

41 F# Bm F# Bm B7

49 Em Bm F# Bm

57 F# Bm F# Bm B7

65 Em Bm F# Bm ao fim

Minha adoração

Francisco Alves, 1939

Fm7b5 Ebm Fm7b5 F7 Bb7b9 Bb7

9 Ebm Db7 Gb Bb7 Ebm Abm

17 Fm7b5 Ebm E7 Bb7

25 Ebm Db7 Gb Bb7 Ebm Abm

33 Abm Ebm Abm F7 Bb7 Ebm

40 Fim Bb7 Ebm Eb7 Abm

49 Abm Ebm F7 Bb7 Ebm ao Fim

Como és linda sorrindo

Augusto Calheiros, 1939

Ddim G7 Cm Cm G Gbdim G G

9 Cm Fm Cm G Cm Cm G7 G7

17 G Gbdim G G G G7 Cm G

25 Cm Fm Cm Cm C7 C7 Fm Fm Fm

34 Fm Cm Cm G G7 Cm Fim Cm

41 G G Cm Cm G G Cm C7

49 Fm Fm Cm Cm G G7 Cm Cm

57 G G Cm Cm G G Cm C7

65 Fm Fm Cm Cm G G7 Cm Cm