

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS

MAUREN LIEBICH FREY RODRIGUES

**QUATRO ESTUDOS PARA PIANO SOLO DE VIEIRA BRANDÃO: UMA
ABORDAGEM TÉCNICO-INTERPRETATIVA**

FLORIANÓPOLIS – SC

2012

MAUREN LIEBICH FREY RODRIGUES

**QUATRO ESTUDOS PARA PIANO SOLO DE VIEIRA BRANDÃO: UMA
ABORDAGEM TÉCNICO-INTERPRETATIVA**

Dissertação submetida ao programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música. Sub-área: Práticas Interpretativas.

Orientador: Profa. Dra. Maria Bernardete Castelan Póvoas

FLORIANÓPOLIS – SC

2012

MAUREN LIEBICH FREY RODRIGUES

**QUATRO ESTUDOS PARA PIANO SOLO DE VIEIRA BRANDÃO: UMA
ABORDAGEM TÉCNICO-INTERPRETATIVA**

Dissertação submetida ao programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música. Sub-área: Práticas Interpretativas.

Banca examinadora:

Orientador:

Dra. Maria Bernardete Castelán Póvoas
UDESC

Membros:

Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros
UDESC

Dra. Ana Cláudia Assis
UFMG

Florianópolis – SC, 08 de março de 2012.

Para Dariel, meu marido, meu porto seguro

AGRADECIMENTOS

Um trabalho não seria possível sem a contribuição de pessoas que se dispõem direta ou indiretamente a participar e colaborar nesta caminhada. Sou grata a Deus ter me dado condições para a realização desta etapa e por possibilitar a participação de pessoas tão especiais.

Ao Dariel, meu marido, por acompanhar cada momento. Pela sua paciência, compreensão e por todas as palavras de incentivo quando eu mais precisei. Por sempre acreditar que os sonhos são possíveis e por dizer diariamente que “desistir não é uma palavra que consta no nosso dicionário”.

Aos meus pais Willi e Vali e irmãos Eduardo e Louise pela compreensão nos momentos de ausência. Pelo incentivo e palavras positivas.

À minha orientadora Prof. Dra. Maria Bernardete Castelán Póvoas por acompanhar todo este processo durante o Mestrado. Pelas oportunidades que me ofereceu e portas que ajudou a se abrirem.

Ao Sr. Márcio Brandão, filho do compositor Vieira Brandão pelo fornecimento de material, conversas a respeito da música de seu pai, disponibilidade e incentivo à produção de pesquisas sobre a música do referido compositor. A Sra. Cecília Conde, diretora do Conservatório Brasileiro de Música onde Brandão trabalhou, pela entrevista e interesse na pesquisa e contatos fornecidos.

À Prof. Maria Teresa Madeira pelas aulas interessantíssimas a respeito da música de Brandão e pelos contatos que me possibilitou. Ao Daniel Sanches pelo auxílio na coleta de dados no Rio de Janeiro, pela organização do Festival em Comemoração ao Centenário de Vieira Brandão e por todo material enviado.

Ao Prof. Dr. Guilherme Sauerbronn pelas conversas a respeito da música brasileira. Ao Cláudio Thompson pela editoração do Estudo n.2 e pela ajuda em várias situações no meu percurso acadêmico. À Maira Ana Kandler pela amizade e imensa ajuda na formatação do trabalho, especialmente na etapa final. Ao José Rodolfo da Silva pela editoração dos Estudos n.3 e n.4 e ao Clói Polastro pelo *design* dos esquemas.

E à Jane Bartosiak e ao pessoal da PIB Floripa, amigos que acompanharam estes dois anos de Mestrado.

“Desde a infância tomei a decisão de ser músico e, nem por um momento, durante minha longa vida, me arrependi de haver feito esta opção”

José Vieira Brandão, maio de 2001

RESUMO

Nesta pesquisa é apresentada uma abordagem técnico-pianística sobre Quatro Estudos para piano Solo de José Vieira Brandão (1911-2002): Estudo n.1 (dedicado a Arthur Rubinstein); Estudo n.2 (dedicado a Ernesto Nazareth); Estudo n.3 (Chorinho); Tocata 1 (Estudo n.4). Brandão foi um exímio pianista que trabalhou também como compositor, regente e educador musical ao lado de Villa-Lobos no projeto de Canto Orfeônico e estreando muitas obras de Villa-Lobos ao piano como os *Choros n.11*. A Obra de Vieira Brandão para piano não é numerosa, mas encontram-se peças de grande interesse para todos os níveis de desenvolvimento pianístico e uma linguagem musical particular. A proposta com este trabalho foi realizar uma pesquisa sobre Quatro Estudos para piano solo dentro de uma perspectiva técnico-interpretativa. Para a metodologia foram adotados levantamento bibliográfico e entrevistas (BAUER e GASKELL, 2002); análise do material musical considerando aspectos como a textura (BERRY, 1987; SIMMS, 1996), forma, elementos fraseológicos (SCHOENBERG, 1991), características dos gêneros referidos pelo compositor nos subtítulos dos estudos sob o ponto de vista técnico-pianístico (ALMEIDA, 1999; TINHORÃO, 1978). Alguns desses elementos encontram-se destacados com base nas ideias que o próprio compositor manifestava sobre o nacionalismo, através da sua *Tese de Livre Docência* (BRANDÃO, 1949). Os elementos por ele destacados encontram respaldo no repertório pianístico tradicional, confirmando seu conhecimento sobre o repertório pianístico. Observa-se que alguns dos aspectos da técnica pianística são comuns entre os Estudos. Estes aspectos foram destacados e sobre eles elaborados comentários e sugestões para o trabalho do pianista (PÓVOAS, 1999; FINK, 1992; MARUN, 2010). No Capítulo 1 é apresentado um panorama sobre a carreira de Vieira Brandão como pianista, com quem estudou e trabalhou, estréias que fez de obras de Villa-Lobos, além de abordar suas composições para piano. No Capítulo 2 há uma abordagem técnico-analítica dos estudos, onde são apresentadas características estruturais e musicais de cada um dos estudos separadamente. No Capítulo 3 são destacados aspectos melódicos e rítmicos, alguns comuns aos Quatro Estudos, com um interesse em função do trabalho técnico-pianístico. Como resultados, foram observados alguns aspectos que demonstram que Vieira Brandão escreveu peças que retratassem o Brasil, confirmando a preferência do compositor pela estética nacionalista onde os elementos de diversos gêneros recorrentes da música brasileira encontram-se estilizados.

Palavras-chave: Técnica e Interpretação – Estudos para Piano – José Vieira Brandão – Música Brasileira

ABSTRACT

This research presents a pianistic-technical approach on Four Studies for Solo piano from José Vieira Brandão (1911-2002): Estudo n.1 (dedicated to Arthur Rubinstein); Estudo n.2 (dedicated to Ernesto Nazareth); Estudo n.3 (Chorinho); Tocata 1 (Estudo n.4). Brandão was a distinguished pianist who also worked as a composer, conductor and musical educator alongside Villa-Lobos in the project Canto Orfeônico, debuting several works from Villa-Lobos as *Choros n. 11* in the piano. The Work of Vieira for piano is not ample, yet there are interesting plays to all levels of pianistic development and a particular musical language. The purpose of this work was to perform a research on Four Studies for piano-solo in an interpretative-technical perspective. Regarding the methodology bibliographical research and conducted interviews were employed (BAUER e GASKELL, 2002); musical material analysis, considering aspects such as texture (BERRY, 1987; SIMMS, 1996), form, phraseological elements (SCHOENBERG, 1991), characteristics of the genres referred by the author in the subheadings of the studies under a pianistic-technical perspective (ALMEIDA, 1999; TINHORÃO, 1978). Some of these elements are stressed based on the ideas the composer expressed about nationalism, in his Habilitation Thesis (BRANDÃO, 1949). The elements highlighted by him are supported by the traditional pianistic repertoire, confirming his knowledge on pianistic repertoire. It is noted that some aspects of the pianistic technique are common among the Studies. These aspects were highlighted, comments and suggestions on the work of the pianist were devised (PÓVOAS, 1999; FINK, 1992; MARUN, 2010). In Chapter 1, it is presented an overview of the career of Vieira Brandão as a pianist, with whom he worked and studied, the releases of Villa-Lobos work, besides addressing his piano compositions. In Chapter 2 there is an analytic-technical approach of the studies, in which structural and musical features of each study are separately presented. In Chapter 3 melodic and rhythmic aspects are emphasized, some common to the Four Studies, with an interest in the pianistic-technical work. As a result, some aspects were observed showing that Vieira Brandão wrote plays that portray Brazil, confirming the preference of the composer to the nationalist aesthetic in which the elements of several recurring genres of Brazilian music are stylized.

Keywords: Technique and Interpretation - Piano Studies – José Vieira Brandão – Brazilian Music

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Capa do Programa da 6ª Conferência realizada por Marguerite Long (Fonte: SANTOS, 2003).....	22
Figura 2: Organização Formal do Estudo n.1.....	31
Figura 3: Sequência Harmônica na primeira parte do Estudo n.1.....	32
Figura 4: Motivo melódico dos compassos 13 e 14.....	33
Figura 5: Sequência Harmônica na Segunda Parte, compassos 19 a 35.....	35
Figura 6: Fragmentos da escala de Tons Inteiros nos compassos 21 e 22 do Estudo n.1.....	35
Figura 7: Bordadura, Escala Pentatônica e Mi frígio nos compassos 26 e 27.....	36
Figura 8: Melodias ouvidas entre os compassos 31 a 34 do Estudo n.1.....	36
Figura 9: Sequência Harmônica na Terceira Parte (c.36-51) do Estudo n.1.....	37
Figura 10: Melodia principal e baixo na seção B do Estudo n.1.....	38
Figura 11: Sugestão do compositor para a execução da melodia com cruzamento das mãos no compasso 54 do Estudo n.1.....	39
Figura 12: padrão rítmico do maxixe.....	41
Figura 13: padrão rítmico da habanera.....	41
Figura 14: Estrutura formal geral do Estudo n.2.....	41
Figura 15: Segunda descendente - Motivo da seção A, compasso 1.....	42
Figura 16: Trecho inicial de Fon-Fon de Ernesto Nazareth: Motivo de segunda descendente assinalados.....	43
Figura 17: Trecho inicial do Estudo n.2: Motivo de segunda descendente assinalados.....	43
Figura 18: Motivo do trecho inicial do Estudo n.2 comparado com a figuração rítmica do tango brasileiro.....	43
Figura 19: Progressão harmônica da Seção A.....	44
Figura 20: Compasso 23 onde a textura apresenta três contornos melódicos independentes funcionando como pergunta e resposta e um contracanto.....	47
Figura 21: ápice da dinâmica e da densidade no compasso 35.....	47
Figura 22: Organização Formal do Estudo n.3.....	51
Figura 23: Motivo inicial do Estudo n.3 com o dedilhado sugerido pelo compositor.....	54
Figura 24: Transição nos compassos 18 e 19.....	55
Figura 25: Compassos 40 e 41 com a escala cromática descendente e oitavas quebradas.....	55
Figura 26: Diferentes agrupamentos das semicolcheias nos compassos 54 e 55.....	56
Figura 27: Tema na mão esquerda oitavas quebradas e arpejos na mão direita, compassos 92 e 93.....	57
Figura 28: Citação do Estudo Revolucionário de Chopin no Estudo n.3 de Vieira Brandão, compassos 105 a 108.....	57
Figura 29: Chopin – Estudo Op.10 n.12 compassos 11 a 14.....	58
Figura 30: Acordes em apogiatura.....	58
Figura 31: Ostinato sobre o tema inicial para a mão direita e progressão cromática dos acordes da mão esquerda.....	59
Figura 32: Transição entre seções nos compassos 18 e 19.....	60
Figura 33: Transição entre seções nos compassos 147 e 148.....	60
Figura 34: Melodia para a mão esquerda na primeira seção lenta (B), compasso 68.....	62

Figura 35: Melodia para a mão direita na segunda seção lenta (C), compasso 129	62
Figura 36: quiálteras de três, cinco e seis notas em compasso simples na seção B (compassos 71 a 74)	63
Figura 37: Correção no compasso 1 do Estudo n.3	64
Figura 38: Correção no compasso 49 do Estudo n.3	65
Figura 39: Correção no compasso 122 do Estudo n.3	65
Figura 40: Correção no compasso 130 do Estudo n.3	65
Figura 41: Correção no compasso 146 do Estudo n.3	66
Figura 42: Motivos variados no Estudo 4 - Ostinato 1	68
Figura 43: Motivos variados no Estudo 4 - Ostinato 2	68
Figura 44: Motivos variados no Estudo 4 - Ostinato 3	68
Figura 45: Motivo Ostinato Inicial do Estudo n.4 com sugestão de dedilhado	69
Figura 46: Variação do Ostinato 1 nos compassos 43 e 44	70
Figura 47: Variação do Ostinato 1 nos compassos 59 e 60	70
Figura 48: Variação do Ostinato 1 nos compassos 71 e 72	70
Figura 49: Variação do Ostinato 1 nos compassos 114 a 117	70
Figura 50: Variação do Ostinato 1 nos compassos 123 e 124	71
Figura 51: Variação do Ostinato 1 nos compassos 132 a 136	71
Figura 52: Variação do Ostinato 2 nos compassos 79 a 81	71
Figura 53: Variação do Motivo Ostinato 2 nos compassos 91 a 94	72
Figura 54: Variação do Motivo Ostinato 2 nos compassos 95 a 98	72
Figura 55: Variação do Ostinato 3 nos compassos 155 a 157	72
Figura 56: Variação do Ostinato 3 nos compassos 177 a 179	73
Figura 57: Melodia Principal com o motivo de quatro notas em grau conjunto descendente assinaladas.	73
Figura 58: Mudança de movimento no compasso 27	74
Figura 59: Esquema Geral do Estudo n.4	75
Figura 60: Agrupamento regular em 2 grupos de semicolcheias em compasso binário simples no Estudo n.3, compasso 1	78
Figura 61: Agrupamento regular em 2 grupos de semicolcheias em compasso binário simples no Estudo n.4, compassos 1 e 2	78
Figura 62: Agrupamento das notas do compasso Binário composto em grupos de 3 semicolcheias no Estudo n.1, compassos 1 e 2 (Fonte: MAX ESCHIG, 1953)	79
Figura 63: Agrupamento das semicolcheias no Estudo 2, compassos 1 e 2	79
Figura 64: Agrupamento das semicolcheias de 3 em 3 no Estudo 3 compassos 16-18	80
Figura 65: Agrupamento das semicolcheias de 3 em 3 no Estudo 3 compassos 147-148	80
Figura 66: Combinações em polirritmia no Estudo n.3, compassos 87 e 88	81
Figura 67: Agrupamento das notas do compasso Binário composto em grupos de 3 semicolcheias no Estudo n.1, compassos 1 e 2	82
Figura 68: Agrupamento das notas do compasso Binário composto em grupos de 3 semicolcheias no Estudo n.1, compassos 1 e 2	82
Figura 69: Polirritmia implícita no Estudo n.4, compasso 28	83
Figura 70: Polirritmia no Estudo n.3 compassos 54 e 55	83
Figura 71: Movimentos cromáticos no Estudos n.1 (Fonte: MAX ESCHIG, 1953)	85
Figura 72: Contornos cromáticos no Estudo n.4	85
Figura 73: Escala Cromática descendente nos compassos 38 e 39 do Estudo n.3	86
Figura 74: Compassos 92 e 93 do Estudo n.1 de Vieira Brandão (Fonte: MAX ESCHIG, 1953)	86

Figura 75: Compassos 5 e 6 do Estudo Op.25 n.6 de Chopin (Fonte: BUDAPEST, 1995)	87
Figura 76: Exemplo de notas duplas no Estudo n.4 compassos 144-146 e Estudo n.2 compasso 23	88
Figura 77: Cruzamento de mãos no Estudo n.1, compasso 54	89
Figura 78: Cruzamento de mãos no Estudo n.4, compassos 180 a 181.....	89
Figura 79: Cruzamento de mãos no Estudo n.2, compassos 29 e 31.....	89
Figura 80: Cruzamento de mãos no Estudo n.3, compassos 34 a 37.....	90

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 JOSÉ VIEIRA BRANDÃO: O PIANISTA, COMPOSITOR E O PIANO	19
1.1. Formação Musical	19
1.2. Composições para Piano.....	26
2. ESTUDOS PARA PIANO SOLO - ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS DA LINGUAGEM PIANÍSTICA	29
2.1. Estudo n.1	30
2.1.1. A primeira seção (A)	32
2.1.2. A segunda seção (B).....	37
2.2. Estudo n.2.....	39
2.2.1. Primeira seção (A).....	42
2.2.2. Segunda seção (B)	45
2.3 Estudo n.3	48
2.3.1. As seções em andamento rápido.....	53
2.3.2. As seções em andamento lento.....	61
2.3.3. Revisão do Manuscrito	63
2.4 Estudo n.4	66
3 ASPECTOS TÉCNICO-PIANÍSTICOS	76
3.1. Aspectos Rítmicos	77
3.1.1. Agrupamentos regulares de semicolcheias.....	77
3.1.2. Diferentes agrupamentos de semicolcheias.....	78
3.1.3. Polirritmia.....	80
3.2. Aspectos Melódicos.....	84
3.2.1 Cromatismos.....	84
3.2.2. Notas Duplas	86
3.2.3. Cruzamento das Mãos	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94
ANEXOS	97
ANEXO 1 – Partitura do Estudo n.1 Editado pela Max Eschig (1953)	98
ANEXO 2 – Manuscrito do Estudo n.2	105
ANEXO 3 – Manuscrito do Estudo n.3	109
ANEXO 4 – Manuscrito do Estudo n.4	121
ANEXO 5 – Partitura editada do Estudo n.2	131
ANEXO 6 – Partitura editada do Estudo n.3	135
ANEXO 7 – Partitura editada do Estudo n.4	147

INTRODUÇÃO

José Vieira Brandão (1911-2002) foi compositor, regente e pianista. Sua música é, até o início do século XXI, ainda pouco divulgada, estudada ou criticamente analisada, motivo pelo qual o volume de produção sobre ele é muito pequeno. Neste panorama, a análise técnico-interpretativa de seus estudos viria colaborar com a produção de material que visa refletir sobre a linguagem musical adotada, divulgar esta obra e incluí-la nos programas de recitais. Citado como intérprete das obras de Villa-Lobos, “é patrimônio indiscutível da música brasileira, pelo que foi e continua sendo” (NEVES, 2001). Assim José Maria Neves inicia seus comentários sobre Brandão por ocasião da publicação do Caderno Viva Música! em comemoração aos noventa anos do compositor e a este comentário seguem-se inúmeros outros, destacando a excelência de Brandão em todas as áreas que atuou, tais como do compositor Eduardo Escalante

“Cabe, finalmente, uma palavra sugestiva aos nossos intérpretes: dedicar um pouco mais atenção à importante obra deste compositor, sem a qual não estaria completo o panorama da nossa música. Principalmente porque conhecê-la amplia a compreensão histórica e formal da arte nacional. Além do que, Vieira Brandão, por sua luta e sua obra merece o reconhecimento, o respeito e a admiração de todos nós – músicos do Brasil.” (ESCALANTE, 2001)

Os trabalhos de pesquisa especificamente sobre suas obras ainda são escassos. Os trabalhos existentes focam em dados biográficos e a enumeração das obras. A obra de Vieira Brandão não possui um catálogo definitivo, o que faz com que as listas disponíveis sejam muitas vezes incompletas e divergentes. De acordo com familiares, o catálogo de referência, elaborado com o auxílio do compositor, encontra-se na Biblioteca José Vieira Brandão do Museu Villa-Lobos no Rio de Janeiro. Porém, além das peças disponíveis para consulta e cópia, existe um acervo da família, que ainda está por ser aberto, catalogado e disponibilizado.

São poucos os trabalhos publicados, dedicados à discussão e divulgação da sua obra, ou que abordem suas atividades enquanto pianista, regente e educador musical. Existem alguns

textos ainda não publicados e outros artigos e notas disponíveis na internet, sendo que a maior contém basicamente dados biográficos (MARIZ, 2000, 1970; BECK, 1998; NEVES, 1981, 2001; ALMEIDA, 1942; GUEDES & ABREU, 1992). Especificamente sobre suas obras há algumas notas de jornais da época, algumas delas contendo críticas dos concertos. Destaca-se a publicação de Santos (2003), dedicada à carreira musical de Brandão. Este trabalho, sugerido como referência por seu filho, traz entrevistas com o compositor alguns meses antes de seu falecimento nas quais, embora já bastante idoso, fala com muita clareza sobre sua obra e carreira como pianista.

Os Estudos para piano solo de Vieira Brandão contém aspectos técnico-musicais que representam um profícuo material, que pode colaborar para o desenvolvimento e aperfeiçoamento pianístico. Dentre estes aspectos citam-se: sequências de notas duplas, notas repetidas, cruzamentos de mãos e cromatismos entre outras.

O principal ponto de um trabalho desta natureza está no resgate de um repertório que não havia sido editado ou mesmo publicado, portanto são apresentados aqui, além das partituras editadas e revisadas, pontos de partida e estratégias para a compreensão, interpretação e análise do material musical que compõe estes estudos.

A proposta com este trabalho foi realizar uma pesquisa sobre Quatro Estudos para piano solo de Vieira Brandão: Estudo n.1 (dedicado a Arthur Rubinstein); Estudo n.2 (dedicado a Ernesto Nazareth); Estudo n.3 (Chorinho); Tocata 1 (Estudo n.4), dentro de uma perspectiva técnico-interpretativa. A escolha desses Estudos foi baseada no catálogo disponível no Museu Villa-Lobos, o qual disponibiliza também manuscritos originais. A delimitação das peças se deu pela disponibilidade das partituras, visto que no decorrer da primeira etapa da pesquisa, em que ainda estavam sendo levantados dados biográficos, realizadas as primeiras entrevistas e coletadas as partituras das obras disponíveis, começaram a ser encontradas partituras de outras peças que receberam como subtítulo o nome Estudo. Por exemplo, existe na biblioteca do Museu Villa-Lobos uma partitura de um Chorinho, de 1978, com subtítulo *Para estudo de Arpejos e Escalas*, mas que não consta no catálogo. Além disso, durante seminários de música, teve-se notícia de que Brandão teria escrito um sexto estudo dedicado à pianista Eudóxia de Barros, mas não foi possível contatar a pianista para averiguar a veracidade da informação, ou mesmo encontrar a partitura. Assim, a escolha dos quatro estudos já mencionados e disponíveis foi mantida.

Nos anexos do trabalho encontram-se cópias dos manuscritos dos Quatro Estudos, que foram o ponto de partida desta pesquisa, bem como as cópias das partituras editadas. O Estudo n.1 foi editado pela Max Eschig em 1953, e a cópia desta partitura encontra-se no citado Museu. Os outros três estudos foram editorados e revisados por ocasião desta pesquisa.

De acordo com Barry & Hallam (2002), um estudo analítico da música é prioritário antes da prática física. Nele, aspectos como a tonalidade, métrica e modelos técnicos familiares são observados além de fazer com que a prática seja mais cuidadosa, podendo reduzir o número de tentativas físicas a fim de alcançar uma realização instrumental de qualidade.

Segundo Dunsby, (1989), durante o século XX, a análise começou a ter papel essencial na preparação da interpretação, no sentido de que uma compreensão conceitual da partitura é pré-requisito para uma execução adequada. As abordagens sobre interpretação esperam que a partitura forneça a mais completa evidência da intenção do compositor e que o intérprete seja capaz de decodificar estas informações e construir uma interpretação. Mas nem sempre esta é a realidade, pois o compositor muitas vezes não anota tudo o que é preciso saber. Neste sentido, tratando-se de um repertório pouco conhecido e estudado, se faz necessária uma pesquisa e contextualização das peças a fim de elucidar uma série de aspectos que tem como finalidade auxiliar o intérprete na construção da sua interpretação.

Póvoas (1999) explica que, para que a escolha da técnica instrumental a ser empregada na realização das obras seja apropriada, uma reflexão analítica se mostra essencial para a decodificação do texto musical e a partir dela determinar os movimentos pianísticos. Assim, esta pesquisa trata de identificar elementos teórico-musicais nos Quatro Estudos de Vieira Brandão, e fornecendo ao pianista subsídios para a construção de uma interpretação, e ao mesmo tempo permitindo que cada intérprete encontre as suas próprias soluções técnico-instrumentais (MARUN, 2010).

Considerando a importância da Obra de Vieira Brandão e de sua trajetória profissional como pianista e educador, e que o volume da produção acadêmica sobre este material é ainda discreto, acredito que um trabalho analítico dentro de uma perspectiva técnico-interpretativo sobre os *Estudos* para piano solo possa colaborar para a divulgação, estudo e realização instrumental destas e demais obras deste compositor.

Como procedimento metodológico, esta pesquisa é constituída de três partes, que foram desenvolvidas simultaneamente. Na primeira parte foi realizado um levantamento bibliográfico

sobre a vida e obra de Vieira Brandão, tendo como foco principal sua carreira como pianista e produção para piano solo. Uma das ferramentas para a coleta de dados foi a realização de entrevistas com pessoas que estabeleceram algum tipo de vínculo musical com o compositor. O conceito de Bauer & Gaskell (2002) foi utilizado como base para as entrevistas e apresenta subsídios direcionados para o pesquisador qualitativo que trabalha com coleta de dados em textos, imagens e som. Os autores tratam a entrevista como um acontecimento social que serve para descobrir perspectivas e pontos de vista além daqueles da pessoa que propõe a entrevista. Neste sentido, as principais informações obtidas através de entrevistas foram obtidas em conversas informais com o filho do compositor Sr. Márcio Brandão e com a Diretora do Conservatório Brasileiro de Música, Sra. Cecília Conde.

Paralelamente, teve início a segunda parte do trabalho, na qual foi realizado o estudo ao piano das peças selecionadas. Cabe ressaltar que este estudo transcorreu durante todo o desenvolvimento da pesquisa e foi realizado um recital em que no programa constaram os Quatro Estudos de Vieira Brandão.

Na terceira parte foram abordados aspectos da composição, tais como forma, elementos fraseológicos (SCHOENBERG, 1991), características harmônicas e textura (BERRY, 1987; SIMMS, 1996) e características dos gêneros musicais que Brandão escolheu para compor (ALMEIDA, 1999; TINHORÃO, 1978; BRANDÃO, 1949) a fim de destacar quais foram os elementos dos quais Brandão se utilizou para desenvolver as situações pianísticas a serem trabalhadas. Observa-se que alguns destes aspectos da técnica pianística são comuns entre os Estudos, assim foram destacados e sobre eles elaborados, comentários e sugestões para o trabalho do pianista (PÓVOAS, 1999; FINK, 1992; MARUN, 2010). Alguns desses elementos encontram-se destacados com base nas ideias que o próprio compositor manifestou sobre o nacionalismo, através da sua *Tese de Livre Docência* de Brandão, entrevistas e outros materiais bibliográficos.

O trabalho contém três capítulos principais. No Capítulo 1 é apresentado um panorama sobre a carreira de Vieira Brandão como pianista, com quem estudou e trabalhou, estréias que fez de obras de Villa-Lobos, além de abordar suas composições para piano.

No Capítulo 2, há uma abordagem técnico-analítica de quatro estudos para piano solo anteriormente referenciados. Nesta abordagem são apresentadas características estruturais e musicais das peças que são relevantes sob o ponto de vista interpretativo. São apresentados aspectos tais como a estrutura geral das obras e os temas de cada um dos estudos. Visto que os

Estudos foram compostos fazendo referência a algum outro compositor ou gênero, em cada subcapítulo há uma rápida contextualização das características do gênero ou compositor em questão.

No Capítulo 3, encontram-se listados algumas características da técnica pianística encontrados nos estudos. Determinados aspectos melódicos e rítmicos são comuns aos estudos e estes foram destacados em função do trabalho técnico-pianístico a ser desenvolvido em cada situação. Vieira Brandão tinha um vasto conhecimento do repertório pianístico, e incluiu nos seus estudos, bem como em outras peças suas, situações técnicas¹ recorrentes no repertório tradicional. O material pianístico foi selecionado com base em alguns modelos técnico-interpretativos, entre eles o de Póvoas (1999), cuja aplicação se mostrou pertinente, visto que a autora aborda a realização instrumental de situações comuns do repertório tradicional, inclusive brasileiro, e sugere maneiras de otimizar a sua prática. Assim, a escolha dos Estudos de Brandão para o desenvolvimento técnico-musical do intérprete se mostra bastante apropriada.

A conclusão traz observações sobre as características musicais dos Quatro Estudos de Brandão como um todo e considerações sobre as características do estilo e dos ambientes sonoros propostos em cada um deles. Há comentários a respeito das semelhanças composicionais entre eles e do material musical e pianístico recorrente e que devem ser considerados no trabalho do pianista. Com o intuito de abordar e divulgar um maior número de características da sua música são apresentadas sugestões de trabalhos a serem desenvolvidos a respeito de outras obras de Vieira Brandão tanto para piano solo como para grupos camerísticos com piano de Brandão.

A maioria dos exemplos musicais foi editada por ocasião deste trabalho, e é parte das partituras em anexo, portanto não a fonte nas suas legendas. Quando provém de outras obras, a fonte encontra-se indicada.

¹ Para definição do termo ver PÓVOAS (1999)

1 JOSÉ VIEIRA BRANDÃO: O PIANISTA, COMPOSITOR E O PIANO

1.1. Formação Musical

José Vieira Brandão nasceu em 26 de setembro de 1911 na cidade de Cambuquira, no interior de Minas Gerais. Seu pai era médico e bem querido pela população; foi Prefeito de Cambuquira por várias vezes. Trazia consigo um “passado aristocrático e rigorosa formação católica.” (SANTOS, 2003, p.10). Assim sendo, José recebeu uma educação que lhe proporcionou sólida formação moral, cultivando o gosto pela música e poesia.

Com o objetivo de oferecer uma boa formação escolar aos filhos, seus pais permitiram que José, aos sete anos, e seu irmão Octávio com seis fossem morar no Rio de Janeiro, na época capital federal e centro de referência. Os meninos foram morar com um casal de tios, os quais em 1921 contrataram um professor particular de piano para ambos.

Desenvolvendo-se rapidamente na técnica do piano, José foi aceito em 1924 no Instituto Nacional de Música – INM, atual escola da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), mediante prestação de exames. Lá teve aulas de piano com o professor Custódio Fernandes Góes. Nesta mesma época estudou teoria e solfejo, contraponto e fuga com eminentes professores da época como Roberta Gonçalves de Souza Pinto, Raimundo Silva, Alfredo Richard e Paulo Silva.

Seu irmão Octávio ingressou também no INM, possibilitando uma parceria entre os irmãos nos estudos de piano. O primeiro recital com os irmãos foi no Salão Nobre do INM no dia 25 de outubro de 1925, como segunda parte de um festival em benefício dos Orphanatos do Rio Negro (Amazonas). Na biografia documentada de Vieira Brandão (SANTOS, 2003) a autora se refere ao programa deste evento como segue:

A primeira parte do programa consta de uma palestra da Senhora Maria Eugenia Celso e Danças a Luis XV (a caracter), acompanhadas ao piano por Fanny Cohen. A segunda parte do programa é composta por músicas ao piano intercaladas por poesias. José Brandão interpreta ao piano Reproche de Habebier e Octávio Brandão Suíte Espagnole de L. Albeniz. Ao final do programa os dois irmãos executam o Hymno Nacional, de Francisco Manoel a 4 mãos. (SANTOS, 2003, p.13).

Octávio deixou a música para estudar medicina e José aos 14 anos fez sua primeira apresentação como concertista na Radio Sociedade do Rio de Janeiro, atual rádio MEC.

Foi durante o curso no INM que, em 1926, compôs sua primeira peça para piano, um Minueto (SANTOS, 2003; BECK, 1998). Segundo Mariz (1970), a primeira peça teria sido uma Sonatina e não aquela anteriormente citada. No entanto, até o presente momento, não foi possível esclarecer essa controvérsia. A apresentação de José ao público como compositor se deu somente em 1939 com duas canções: Adivinhação e Prequeté.

Concluiu o curso de piano em 1929 com distinção, recebendo medalha de ouro “como prova incontestante do reconhecimento dos mestres ao aluno brilhante.” (BECK, 1998). Para a obtenção da medalha de ouro, foi realizado um concurso do qual participaram três concorrentes do sexo masculino e três concorrentes do sexo feminino. Da banca participaram Francisco Braga e Oscar Lorenzo Fernández, entre outros professores. Para a premiação José Vieira Brandão apresentou o seguinte repertório: de Friedrich Chopin, o Scherzo op.39 em Dó#m, peça obrigatória para concorrentes do sexo masculino; de Johann Sebastian Bach o Prelúdio e Fuga n.3 do Cravo bem Temperado, segundo volume, este sorteado pela banca entre os quatro propostos pelo concorrente; de Ludwig van Beethoven a Sonata op. 57 “Appassionata”, como peça de livre

escolha a ser executada de memória. A entrega da medalha, em setembro de 1929, foi realizada em seção solene presidida pelo Ministro da Justiça e Negócios Interiores Augusto Vianna do Castello, na presença do então Presidente da República Washington Luís Pereira de Souza e do Diretor Geral Do Departamento Nacional do Ensino, Aloysio de Castro.

Depois de sua formatura, Brandão fez uma série de apresentações em Minas Gerais e São Paulo, ao lado do violinista Isaac Feldman. Tocou também com Iberê Gomes Grosso e Oscar Borgerth entre outros músicos. Vieira Brandão se apresentava com frequência nas estações de rádio e sociedades de concerto. Estas sociedades surgiram nas últimas décadas do século XIX e criaram um novo hábito musical, incentivando novas formas de criação, conforme relata Neves

Os concertos de câmara e sinfônicos se multiplicaram apresentando as grandes obras do repertório europeu e criando obras de autores nacionais. Os jovens compositores de então foram os responsáveis pela criação de uma nova música brasileira, cada vez mais próxima das tradições musicais do país, em trabalho pioneiro de levar a música ao povo e de fazer com que esta música fosse facilmente aceita. Para isto a presença da temática folclórica era de grande eficácia (NEVES, 1981, p.18).

A partir de 1930 passou a atuar como professor interino de música e canto no Distrito Federal e como tenor do Orfeão de Professores Magistério Público do Rio de Janeiro o qual tinha um efetivo de 250 participantes. Este Orfeão estava sob responsabilidade de Villa-Lobos, que visava transmitir um ideal de disciplina, bem como de outros intelectuais envolvidos nesta proposta. Assim, deu-se a aproximação entre Vieira Brandão, tenor do Orfeão, e Villa-Lobos.

Ainda em 1932, Vieira Brandão teve contato com a pianista Marguerite Long² quando esta esteve no Brasil realizando uma de suas conferências. Em entrevista concedida a Santos (2003), pouco antes de seu falecimento, Brandão relatou sobre sua ativa participação como executante em todas as aulas públicas de interpretação pianística ministradas pela pianista e professora. Santos (2003) mostra a capa do programa da 6ª Conferência realizada por Marguerite Long, da qual Vieira Brandão participou. Este documento foi encontrado pela autora na Biblioteca Alberto Nepomuceno na UFRJ³.

² Marguerite Long (1874 - 1966) foi pianista, especialista na interpretação de música francesa, e professora do Conservatório de Paris entre 1906 e 1940. Casou-se com o musicólogo Joseph de Marliave para quem Ravel dedicou um movimento de *Le tombeau de Couperin*, que Marguerite fez a estréia em 1919. Em 1920 abriu sua própria escola de piano. Realizou uma série de conferências e recitais voltados para a música contemporânea da época.

³ UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

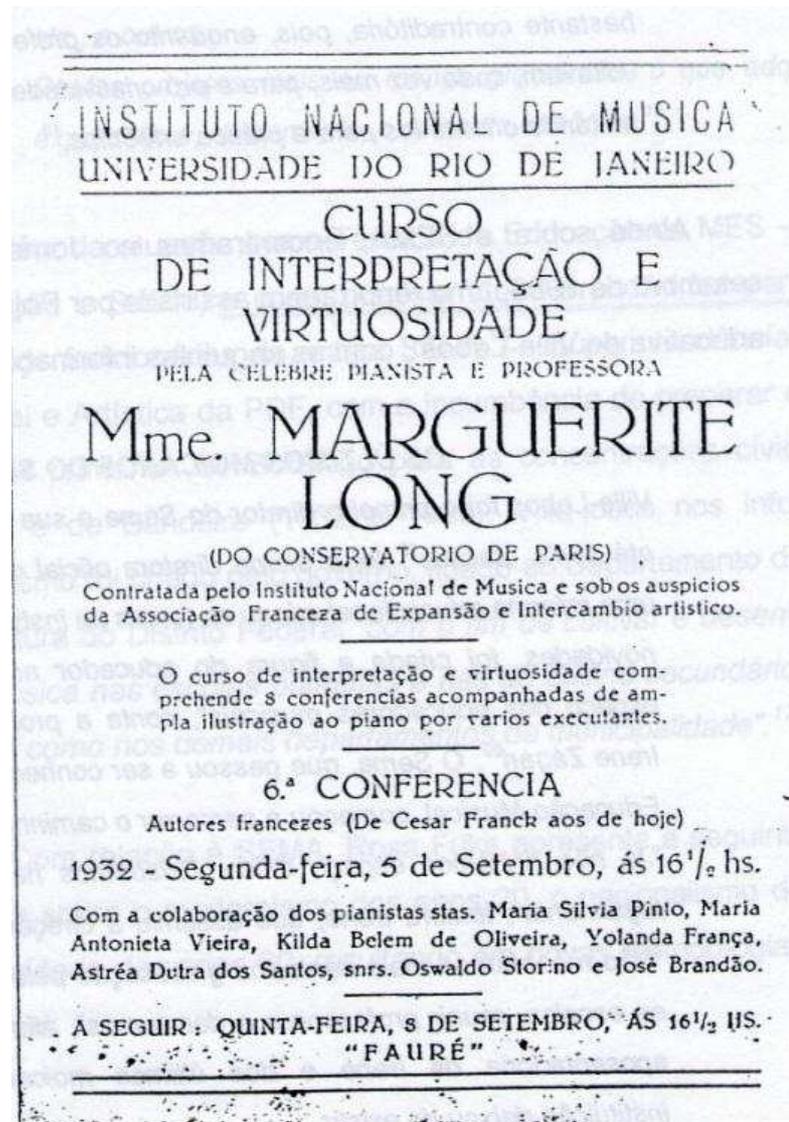


Figura 1: Capa do Programa da 6ª Conferência realizada por Marguerite Long (Fonte: SANTOS, 2003)

Por ocasião do referido evento, Marguerite Long ofereceu a Vieira Brandão uma bolsa de estudos, mas Villa-Lobos pediu-lhe que deixasse o convite para outra oportunidade. Conforme relata Santos (2003, p.25),

Este convite o deixou bastante empolgado e iniciou então os preparativos para sua viagem. No entanto, nesta ocasião ele já estava participando da campanha educacional de Villa-Lobos no ensino do canto orfeônico. Ao comentar com o mestre [sobre] a possibilidade de estudar com Marguerite Long, Villa-Lobos pediu que deixasse isto para uma outra ocasião, pois necessitava de sua colaboração. Prometeu-lhe ainda ajudá-lo na aquisição de uma bolsa de estudos, fora do Brasil, em um outro momento. (SANTOS, 2003, p.25).

Sobre o trabalho como pianista ao lado de Villa-Lobos Santos comenta

Vieira Brandão aceitou o pedido de Villa-Lobos e intensificou seu trabalho de educador musical ao lado do mestre. Nessa mesma época incorporou a obra pianística de Villa-Lobos ao seu repertório de concertista. Devido a sua convivência com Villa-Lobos e capacidade artística apresentou inúmeras primeiras audições mundiais das obras para piano do grande compositor, muitas delas no exterior. (SANTOS, 2003, p.25)

Vieira Brandão não tinha piano em sua residência, portanto distribuía suas seis horas de estudos diários em três locais diferentes: duas horas na Escola de Música, duas horas na casa de sua irmã e as outras duas horas na casa de Villa-Lobos, período em que também lia obras que o maestro acabara de compor.

Ainda no início da década de 30, Vieira Brandão participou da orquestra que Villa-Lobos estava preparando para apresentar suas composições. Este grupo, futuramente, formaria a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal e dele participaram, além de Brandão, o violoncelista Iberê Gomes Grosso e o violinista Oscar Borgerth (BECK, 1998).

Em meados de 1933 Vieira Brandão iniciou suas atividades como ensaiador e pianista ao lado de Villa-Lobos durante as montagens de Jurupari, Choros n.10, Amazonas e Uirapuru no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Vieira Brandão compôs grande parte de suas obras para piano em meio a sua atividade como pianista em turnês pelo Brasil. Estas apresentações permitiram que estreasse muitas obras de Villa-Lobos, além de tocar acompanhado por ele, como nos dois concertos de junho de 1934 realizados no Teatro João Caetano para fins de propaganda da arte nacional e beneficência pública (Santos, 2003). Nesta ocasião Vieira Brandão executou ao piano, acompanhado por Villa-Lobos em um segundo piano, *Atrevido* (samba da capital) e *Turuna* (batuque) de Ernesto Nazareth⁴. Ainda neste mesmo ano Vieira Brandão participou como solista da primeira audição do Concerto Brasileiro de Villa-Lobos, escrito sobre os temas de *Atrevido* e *Odeon*, com a participação do Orfeão de Professores e com Villa-Lobos executando a parte do segundo piano. Esta obra não foi publicada.

Dentre os recitais realizados por Vieira Brandão como solista destaca-se o primeiro Recital Villa-Lobos no Brasil, ocorrido no dia 27 de novembro de 1939, às 21 horas, no Salão

⁴ Não há notícias de quem teria sido o autor destes arranjos para dois pianos executados na ocasião.

Leopoldo Miguez, da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Constaram do programa o Ciclo Brasileiro, do qual fazem parte as peças Plantio do Caboclo, Impressões Seresteiras, Festa no Sertão e Dança do Índio Branco, sendo a primeira audição mundial de Plantio do Caboclo e Festa no Sertão. Tocou também as 75 peças do Guia Prático, das quais foram ainda apresentadas em primeira audição as peças do Guia Prático n.1, dedicado à Vieira Brandão: Acordei de Madrugada, A Maré Encheu, A Roseira, Na Corda da Viola; do Guia Prático n.2: Brinquedo, Machadinha, Samba-lelê, Senhora Dona Viúva; do Guia Prático n.3: João Cambuête, Garibaldi foi à Missa, O Pião; do Guia Prático n.7: Vai Abóbora, do Guia Prático n.9: Laranjeira Pequeninha, A Velha que Tinha Nove Filhas, O Castelo; e ainda as Três Marias e Valsa da Dor, estas últimas também em primeira audição, conforme consta no catálogo do museu Villa-Lobos, dentre as peças do Guia Prático. O destaque dado a este recital se deve ao fato de que, nesta época, os programas com obras de um único autor eram comumente dedicados a compositores como Beethoven e Chopin, entre outros estrangeiros. (GUEDES & ABREU, 1992).

Depois do recital de 1939, Vieira Brandão estreou obras de Villa-Lobos em várias outras ocasiões. A citar: Bachianas Brasileiras: Prelúdio, Coral (Canto do Sertão), dedicado a José Vieira Brandão, Aria (Cantiga) e Dansa (Miudinho), em 11 de outubro de 1941, na Associação Brasileira de Imprensa. A estréia do Choros n.11, para piano e orquestra, com José Vieira Brandão ao piano e Villa-Lobos regendo a Orquestra do Teatro Municipal, ocorreu no dia 18 de julho de 1942 e a estreia do Poema Singelo, para piano solo, foi em 6 de junho de 1943, na Associação Brasileira de Imprensa.

Em 1945 Vieira Brandão assumiu atividades no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e participou da fundação da Academia Brasileira de Música (ABM) ocupando, por indicação de Villa-Lobos, a cadeira de número 36, cujo patrono é Barroso Netto. Além de Villa-Lobos e Vieira Brandão, participaram da fundação da ABM nomes como Lorenzo Fernandez, Claudio Santoro, Camargo Guarnieri e Renato de Almeida, entre outros.

Vieira Brandão foi para os Estados Unidos com bolsa concedida pelo Departamento de Estado para estudar, dar recitais e palestras na Universidade da Carolina do Sul, ainda em 1945. Durante sua permanência nos Estados Unidos foi designado pelo Ministro da Educação como representante do Brasil na Bienal de Educadores de Cleveland. Obteve sucesso e reconhecimento

da crítica americana⁵ e no Brasil através dos jornais O Correio Musical e O Globo do Rio de Janeiro. Fez uma segunda viagem aos Estados Unidos, em 1947, para acompanhar Villa-Lobos na preparação da ópera cômica Madalena para estreia na Broadway, apresentando-se também como solista da primeira audição da Bachiana n.3 para piano e orquestra, com a orquestra da Columbia Broadcasting System, tendo Villa-Lobos como regente, durante o programa “Invitation to Music”.

Em 1950 ingressou na Escola Nacional de Música como Livre Docente da Cadeira de Piano, através de concurso e mediante a apresentação da Tese intitulada *O Nacionalismo na Música Brasileira para Piano*, disponível no Museu Villa-Lobos. Através do Art. 5º da Lei nº444, de 1985, foi outorgado o título de Doutor para todos os professores que tivessem defendido Tese de Livre Docência.

Seu Quarteto de Cordas, de 1944, é considerado uma de suas obras mais significativas e foi apresentado pelo Quarteto Haydn de São Paulo, em 1951. Neste mesmo ano compôs o Estudo n.1 para piano solo⁶ dedicado ao famoso pianista Arthur Rubinstein⁷. Em 1952 foi promovido um festival pela Academia Brasileira de Música para apresentação exclusiva das obras para canto e piano e o Choro para quarteto de madeiras de Vieira Brandão.

Brandão assumiu as funções de Técnico em Educação Musical e Artística da Geral de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, em 1954. Nesse mesmo ano a compôs a Sonata para Piano e Violoncelo. Em 1957, compôs a Suíte Mirim (Alegro-Valsinha e Dança) e a Seresta n.3, além o Quarteto n.2 para cordas. Estando vinculado ao Conservatório Brasileiro de Música durante toda sua vida, assumiu a presidência em 1990, ano do centenário de nascimento do fundador Oscar Lorenzo Fernández.

⁵ Jornalistas Americanos que escreveram sobre Vieira Brandão Isabel Morse Jones, do Los Angeles Times; Clifford Gessler, do Oakland Tribune, C.S.H., do Hollywood Citizen News; Malcom Thurburn, do New; Now C. B. Brow, do Washington Daily News; e Glenn Dilard Gunn, do Washington Times Herald (Beck, 2008).

⁶ O Estudo faz parte das peças escolhidas para o desenvolvimento do presente trabalho, vide capítulo 2.1. *Estudo n.1*, p.27

⁷ Arthur Rubinstein: (Łódź, 28 de janeiro de 1887 — Genebra, 20 de dezembro de 1982) pianista polonês e judeu, naturalizado estadunidense muito conhecido como um dos melhores pianistas virtuosos do século XX. Foi aclamado internacionalmente por suas performances de Chopin e Brahms.

1.2. Composições para Piano

De acordo com o catálogo do Museu Villa-Lobos, Vieira Brandão compôs poucas peças para piano solo. Dentre as peças mais importantes estão: Valsa Scherzo (1937); Mosaicos (1938); Suíte n.1 (1940); Serestas n.1 e n.2 (1942); Única Seresta (1948); Estudo n.1 (1951); Estudo n.3 (1955); Estudo n.2 (1965); Seresta n.3 (1957); Suíte n.2 (1958). A Toccata (Estudo n.4) para piano foi composta em homenagem ao amigo Villa-Lobos em 1959, no ano do falecimento do homenageado (BECK, 1998; MARIZ, 1970)⁸.

Vieira Brandão compôs também peças para piano solo com fins didáticos, como por exemplo: Três Peças Infantis (1955) 1. Valsa dos Sapatinhos Vermelhos, 2. Embalando, 3. Marcha Militar; Suíte Mirim (1957) Allegro, Valsinha e Dança; Saltitando (1971); Três Mosaicos - Série Fácil (1976) 1. Andante, 2. Allegretto 3. Moderadamente; Chorinho (1978) e Prelúdio n.1(1998).

Além das peças para piano solo, Vieira Brandão compôs em 1937, no Rio de Janeiro, a Fantasia Concertante para Piano e Orquestra que foi refeita em 1959. Em 1981, Brandão transcreveu a parte da Orquestra da Fantasia para o segundo piano.

Vieira Brandão fez também transcrições para piano dos prelúdios e estudos para violão solo de Villa-Lobos, que foram publicados em 1970, pela editora francesa Max Eschig. Há um trabalho de Wolf e Alessandrini (2007) apresentando as transcrições que Brandão fez dos Cinco Prelúdios para Violão. Os autores fazem a análise das peças e se propõem a executá-las em recitais. Comentam que escolheram trabalhar os Prelúdios pelo seu valor na literatura brasileira para violão, sem deixar de salientar e citar uma série de comentários de outros músicos sobre a qualidade das transcrições feitas por Brandão. Mas “mesmo sendo de grande interesse musical, além de idiomáticamente pianísticas, as transcrições de Vieira Brandão tiveram pequena repercussão, sendo praticamente desconhecidas, mesmo entre os pianistas.” (WOLF; ALESSANDRINI, 2007). Os autores seguem seu trabalho fazendo um comentário comparativo entre as peças originais de Villa-Lobos e os recursos utilizados por Brandão para torná-las

simplesmente extraordinárias. Graças a essas obras, senti alguns dos momentos de maior emoção, mercê da inegável capacidade de Vieira Brandão, transformando-os em cinco peças pianísticas de grande beleza e força, adaptando-os perfeitamente ao instrumento ao mesmo tempo em que

⁸ Sobre a divergência nas datas de composição dos Estudos, ver página 28 deste trabalho.

respeita totalmente a tessitura, a cor, o gênero e o som do violão. (SCHIC apud WOLF; ALESSANDRINI, 2007)

Além dos prelúdios, em 1994 Brandão transcreveu para piano o 1º álbum de Estudos para violão de Villa-Lobos e em 1995 o segundo álbum. Estas partituras encontram-se manuscritas.

Em 1997 recebeu o Prêmio Nacional da Música da Funarte com a obra Dois Mosaicos para orquestra de Cordas, regida pelo maestro Ricardo Duarte, também premiado nesta ocasião.

As composições de Vieira Brandão caracterizam-se pela coerência, preferência pela linguagem mais próxima do tonalismo e uma identificação com as correntes nacionalistas da música brasileira. A este respeito, Mariz (1970, p.56) assim se manifesta “[Vieira Brandão] Não tem preocupação em fazer música nacionalista, que, no entanto brota espontaneamente aqui e acolá com muita facilidade”. (MARIZ, 1970, p.56). Mais adiante o autor complementa

José Vieira Brandão recebeu muito apoio de Villa-Lobos, e sem ele talvez não tivesse hoje o nome que granjeou. Daí a afirmar que, como apressadamente já se disse, que o músico mineiro não passa de um papel carbono dos melhores êxitos do mestre, me parece injustiça clamorosa e julgamento inexato. [...] Não tem preconceitos nem diretrizes rígidas; se alguma vez nele se percebe resquícios de Villa-Lobos, não fez mais do que a maioria dos nossos compositores, todos influenciados de certo modo pelo mestre. (MARIZ, 1970, p.60)

O pensamento nacionalista é traduzido por Almeida (1942, p.421) é de “a música de um país não é apenas aquela que se cifra ao aproveitamento de temas populares, de células folclóricas, mas a que traduz a expressão racial, através do temperamento criador de cada artista.” Cabe salientar que, Vieira Brandão não utilizava o nacionalismo como uma forma de posicionamento político como Guarnieri e Santoro (PEDRASSOLI JÚNIOR, 2007). Segundo Santos (2003), as obras de Brandão eram incluídas nos programas de concerto do Grupo Música Viva, e a convivência entre Koellreuter e Brandão, no Conservatório Brasileiro de Música onde trabalhavam, era boa. “(...) apesar da boa convivência, Brandão não abraça o dodecafonismo como foi o caso de Claudio Santoro e Guerra Peixe, entre outros, compositores ligados ao grupo Música Viva”. (SANTOS, 2003, p.44).

Vieira Brandão foi um exímio pianista, por esta razão, uma leitura e audição de grande parte de suas obras para piano, tanto solo como peças de câmara com piano, evidenciam este fato. Os estudos para piano, por exemplo, foram escritos, tendo em vista a realização pianística das

figurações musicais propostas. Assim, as soluções composicionais que ele encontrou foram a fim de trabalhar aspectos da técnica instrumental para a realização pianística dentro da sonoridade e estética pretendidas.

Brandão não se utilizou de melodias do folclore, mas criou as suas próprias (MARIZ, 2001). Declaradamente nacionalista, Brandão compôs seus estudos com duas principais influências complementares entre si: a do romantismo no caráter e do neoclassicismo na forma. “A preocupação com a forma sempre foi uma constante na obra de José Vieira Brandão, e tal atitude acaba por refletir-se no esmerado acabamento de suas composições” (PEDRASSOLLI JUNIOR, 2007, p.28).

2. ESTUDOS PARA PIANO SOLO - ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS DA LINGUAGEM PIANÍSTICA

Segundo Ferguson (1980), o Estudo é uma peça instrumental, normalmente construída sobre alguma dificuldade técnica, delineada primeiramente para explorar e aperfeiçoar uma determinada faceta da técnica da performance, preferencialmente tendo algum interesse musical. A origem dos estudos de concerto é relacionada a Liszt e, sobre o desenvolvimento das possibilidades poéticas dos estudos, o autor se refere à Chopin cujos dois grupos de Estudos - Op.10 e Op.25 - teriam atingido o máximo do gênero, apresentando uma perfeita equalização entre a técnica brilhante e uma gama de emoções.

A execução dos Estudos de Vieira Brandão exige uma considerável destreza técnica do pianista. Desta forma, justifica-se a escolha deste repertório para o aperfeiçoamento de questões técnicas e de interpretação pianística inerentes à realização instrumental.

Os Estudos de Vieira Brandão não foram concebidos como um conjunto tais como os estudos de Chopin, Liszt, Debussy, Scriabin, Rachmaninoff, entre outros compositores. Chopin “organizou o conjunto para funcionar como um todo: cada estudo sucessivo parece brotar diretamente do precedente.” (ROSEN, 2000, p.501). A numeração dos estudos de Brandão, não obedece a uma ordem cronológica: o Estudo n.1 foi composto em 1951; o Estudo n.2, em 1965; o Estudo n.3 em 1955 e o Estudo n.4 foi composto em 1959. Ainda sobre as datas de composição há divergência entre autores. Neves (1998), por exemplo, no encarte do CD *Vieira Brandão* (1998), informa que o Estudo n.1 foi escrito em 1945. No mesmo encarte, Beck (1998) comenta que Vieira Brandão compôs, em 1951, os “Estudos (Modinha-Chorinho e Macumba), em homenagem a Arthur Rubinstein” (NEVES, 1998). A informação de que o compositor teria escrito três Estudos todos no mesmo ano é também apresentada por Mariz (2000; 1970) e Neves (1981). Porém, as informações destes autores não conferem com as datas das partituras. A questão ainda não esclarecida é qual a data correta de composição e se os Estudos mencionados como Modinha-Chorinho e Macumba são os mesmos existentes no acervo de Vieira Brandão.

Dos quatro estudos selecionados somente o primeiro foi editado e publicado. Os outros se encontram manuscritos e disponíveis para consulta na Biblioteca José Vieira Brandão do Museu Villa-Lobos, no Rio de Janeiro. Em cada um dos Estudos, através das homenagens nos subtítulos, há uma referência a outros músicos ou gêneros compositivos

Segue-se uma abordagem sobre os aspectos musicais dos Quatro Estudos selecionados, com destaque para as questões técnico-pianísticas.

2.1. Estudo n.1

De acordo com a partitura do Estudo n.1, editada em 1953, foi escrito em 1951 e dedicado ao pianista Arthur Rubinstein. Há duas gravações deste Estudo, a primeira de 1976, com a pianista Cristina Ortiz efetuada pela SOM LIVRE, disco nº403.6102 e a segunda gravação, realizada pela rádio MEC⁹, com o pianista Fernando Lopes em 1998, traz no encarte como comentário da obra o seguinte texto

Este breve estudo, composto por volta de 1945, foi dedicado à Eunice, esposa do compositor, a primeira pianista a executá-lo. Ele deveria chamar-se Estudo nº1, porque o excelente pianista Vieira Brandão dedicou a seu instrumento mais outras peças desta espécie, nas quais soube aliar a busca de qualidades musicais próprias da execução virtuosística, que explora potencialidades específicas do instrumento, ao trabalho composicional claro e preciso. Mais que um simples Estudo, esta peça poderia ser vista como uma breve mas excelente Toccata, na trilha de outras obras primas do gênero em nosso século. (NEVES, 1998).

Este estudo traz a indicação de Allegro Moderato e fórmula de compasso 6/8. Seu caráter virtuosístico fica evidenciado pelos elementos pianísticos que Vieira Brandão utiliza. Estes elementos estão distribuídos na peça em duas seções contrastantes, sendo que a primeira é parcialmente repetida e seguida de uma *coda*.

Quanto ao aspecto formal, Schoenberg (1991) orienta no sentido de que a coerência em uma obra depende da conexão firme de pequenos elementos da forma. Ele trata a forma como um termo bastante abrangente que determina a organização da peça, constituindo-se em um ‘organismo vivo’, onde as partes estão sempre interrelacionadas referindo-se, substancialmente,

⁹ MEC – Ministério da Educação e Cultura

ao número de partes que uma peça tem. O autor informa que: “sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro”. (SCHOENBERG, 1991, p. 27).

O Estudo n.1 apresenta duas seções principais (A e B), uma repetição literal de uma parte da primeira e uma *coda*, gerando uma forma ternária, ABA, (Figura 2). Esta divisão é baseada nas indicações do próprio compositor, sendo as partes delimitadas pelas indicações de compasso, de andamento e de expressão. A parte A está compreendida entre os compassos 1 e 51 e a seção B está entre os compassos 57 e 93. Entre a seção B e a reapresentação parcial da seção A há um interlúdio que se estende do compasso 91 ao 93. O compasso 94 contém o final da parte B - duas primeiras semicolcheias - e o material do início da reexposição. Segue-se a reexposição dos compassos 2 ao 35 da seção A, portanto com omissão dos últimos 15 compassos, seguida pela *coda*. Como finalização, os últimos seis compassos do estudo, compassos 95 ao 100, equivalem à *coda* que apresenta o material temático da seção A.

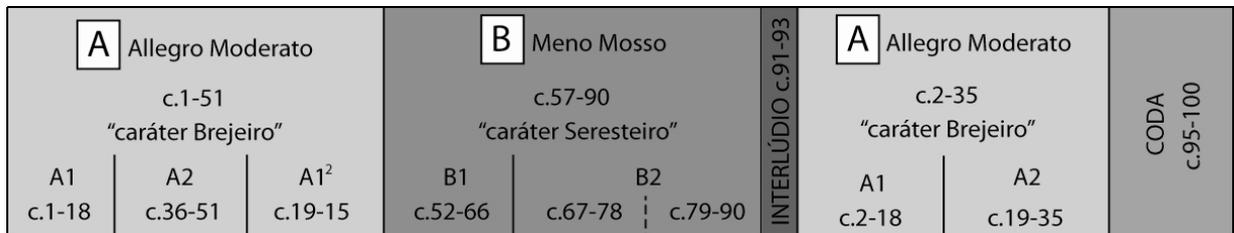


Figura 2: Organização Formal do Estudo n.1

As duas seções têm caráter bastante virtuosístico. A primeira seção apresenta um caráter brejeiro e rítmico, que contrasta com o tema de caráter seresteiro da segunda seção. O termo brejeiro neste caso faz referência ao caráter brincalhão, “hábil e astucioso, enfrentando com manhas as dificuldades” (CASCUDO, 1959, p.288). Seresteiro refere-se ao caráter de melodias simples e graciosas como uma forma interpretativa ou de um conjunto instrumental destinado a acompanhar pelas ruas e estradas um cantor solista nas serenatas. (ANDRADE, 1989; LIRA, 1957).

2.1.1. A primeira seção (A)

Nesta primeira seção Vieira Brandão utiliza uma escrita cuja rítmica intensifica o caráter virtuosístico nos seus 51 compassos. Há uma grande variedade de agrupamentos rítmicos e acentuações na estrutura harmônica, de modo que a seção A pode ser subdividida em três partes, a primeira (A1) compreendida entre os compassos 1 até o 18, a segunda (A2) do compasso 19 até o 35 e, a terceira (A1'), do compasso 36 ao 51.

Na figura a seguir, encontra-se representado um esquema contendo a sequência harmônica na primeira parte do Estudo n.1. Cada caixa contém o número de compassos de cada frase, onde as cores são alteradas quando há mudança na harmonia ao final de cada frase.

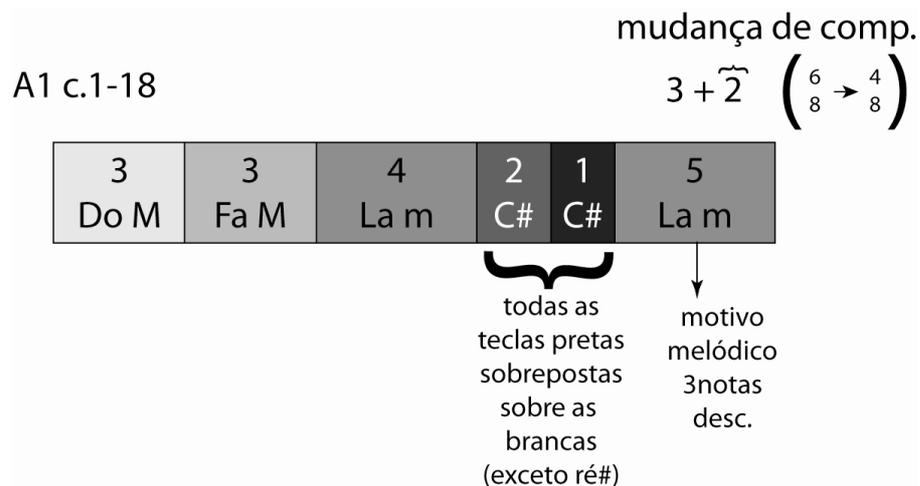


Figura 3: Sequência Harmônica na primeira parte do Estudo n.1

A tonalidade principal deste estudo é Dó Maior, visto que os acordes sobre os quais as frases são construídas pertencem ao seu Campo Harmônico. A sonoridade da seção A é construída tanto sobre a sequência de acordes do Campo Harmônico como sobre as escalas modais, evitando o trítono em quase todas as resoluções das frases. A omissão do trítono deixa a tonalidade com características ambíguas, muitas vezes não deixando claro o centro tonal dos trechos.

Na seção A a primeira frase tem três compassos está em Dó Maior. É neste trecho que Vieira Brandão apresenta o material musical a ser desenvolvido por toda a peça. O compasso 6/8 está organizado em dois grupos de três semicolcheias em cada tempo, ao invés de três grupos de

duas semicolcheias por tempo. Esta figuração rítmica se estende até o compasso 16, sendo desenhada sobre os acordes de Dó Maior, Fá maior, Lá menor, Dó# Maior e Lá menor, respectivamente. Cabe salientar que Vieira Brandão marcou os acentos nas sequências de semicolcheias somente até o compasso 10, sendo que nos próximos compassos a acentuação é sugerida pelos acordes dando uma sensação de acento.

A precisão rítmica na interpretação é ressaltada pelo próprio compositor em sua Tese de Livre Docência, onde explicou que

a exatidão da execução das subdivisões da unidade nas várias combinações que constituem as constâncias rítmicas em toda música folclórica e popular brasileira, é um problema de vital importância indispensável na educação do senso rítmico do estudante, não havendo restrições a fazer neste particular na execução dos grupos rítmicos, por mais singelos que nos pareçam (BRANDÃO, 1949, p.8)

Quando comenta o repertório de seus contemporâneos, Brandão acrescenta ainda que

Em grande parte da música pianística dos compositores brasileiros contemporâneos, as soluções rítmicas são as mais intrincadas, [...] não se pode conceber o “mais ou menos” [...] apressando como muitas vezes acontece, o grupo de semicolcheias. (BRANDÃO, 1949, p.8)

No final do trecho A1, no compasso 13, tem início a apresentação de um motivo melódico de graus conjuntos descendentes, que se repete sobressaindo à sequência ininterrupta de semicolcheias.

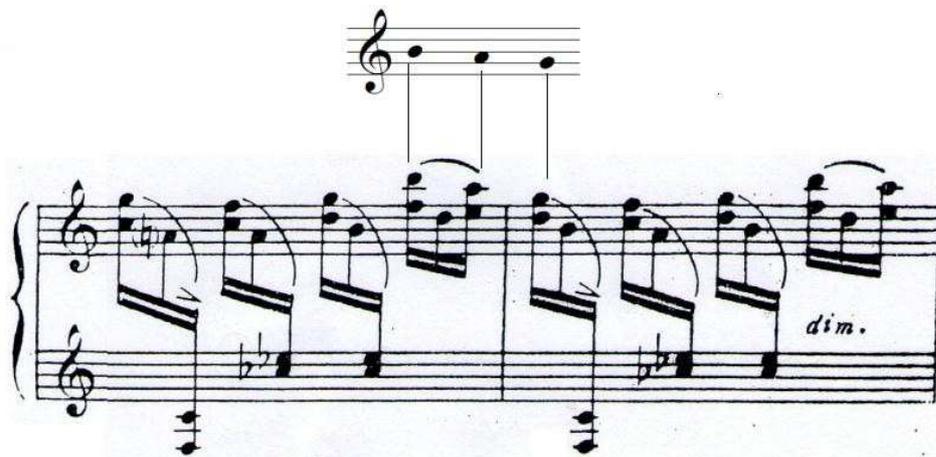


Figura 4: Motivo melódico dos compassos 13 e 14

Este motivo deve ser ressaltado pelo pianista a fim de fazer a transição para o trecho A2, em que a sonoridade passa a ser construída sobre elementos modais. Este trecho, compreendido entre os compassos 19 e 35, mostra uma faceta de Vieira Brandão que confirma seu contato com primeira fase composicional de Villa-Lobos.

Brandão fez parte de uma geração declaradamente nacionalista e teve grande contato com obras da fase nacionalista de Villa-Lobos, em que o impressionismo exerceu influência. Nela encontra-se o internacionalismo pós-romântico e um gosto pelo impressionismo, fórmulas consagradas e pelos processos tradicionais de criação. Sobre as características musicais da obra de Villa-Lobos, Neves (1981) explica que

A linguagem harmônica de Villa-Lobos será de extrema riqueza, ainda que realizada com recursos dos mais simples: superposição de tons e modos diferentes, utilização de blocos sonoros independentes e não explicáveis funcionalmente, profusão (Superabundância, esbanjamento, desperdício) de apogiaturas e retardos não resolvidos, emprego sistemático de acordes dissonantes (sétima, nona, décima-primeira e décima-terceira) (NEVES, 1981, p.29)

Como elementos gerais do impressionismo, Cardoso (2006) enumera entre outros: a sintaxe dos acordes baseada nos encadeamentos livres, exploração orgânica de motivos e células temáticas e não de temas com o objetivo de desenvolvimento, sutilezas de escrita rítmica baseada em polirritmia e na flutuação de andamento, utilização de escalas exóticas e modais e cromatismo.

A figura seguinte mostra um esquema da sequência harmônica na segunda parte, entre os compassos 19-35 do Estudo n.1 de Brandão, no qual os quadros estão divididos pelo número de compassos que cada frase abrange.

A2 c. 19-35

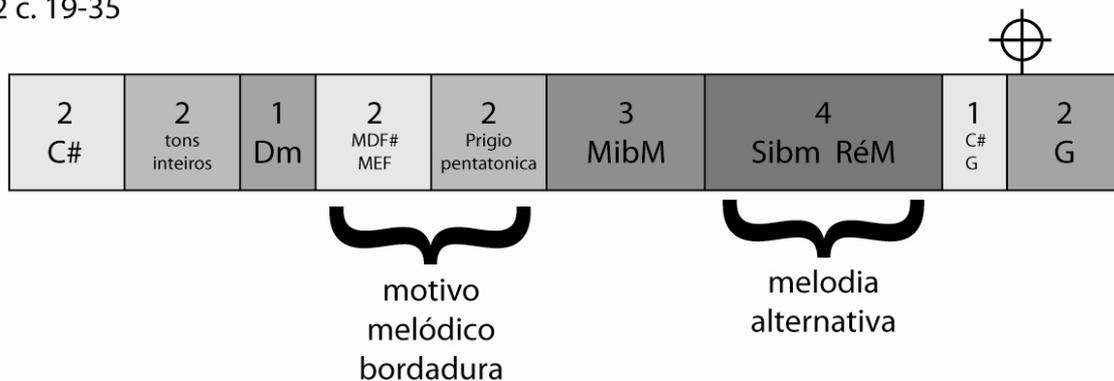


Figura 5: Sequência Harmônica na Segunda Parte, compassos 19 a 35

Em cada frase há um elemento musical novo, fazendo referência a materiais musicais característicos do impressionismo. Além do encadeamento livre das harmonias, nesta seção Vieira Brandão lança mão de recursos tais como a escala de tons inteiros e escala pentatônica. Nos compassos 21 e 22, aparece um excerto de uma escala de tons inteiros, enxertada na textura como fragmento melódico, que deve ser destacado pelo pianista com um toque mais legato.

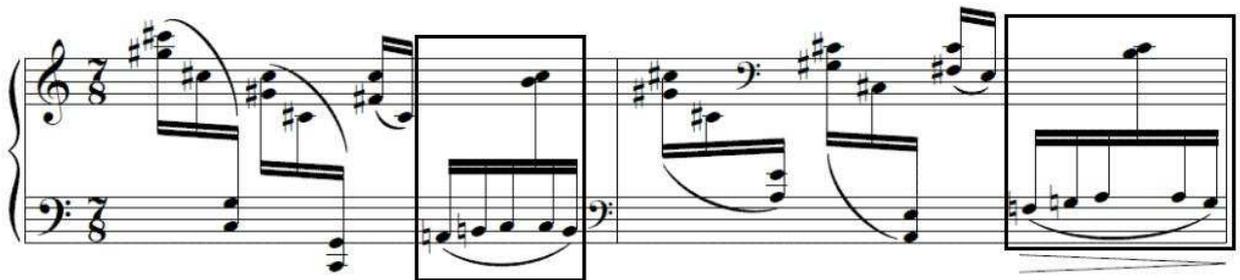


Figura 6: Fragmentos da escala de Tons Inteiros nos compassos 21 e 22 do Estudo n.1

A partir do compasso 26 começam a ser mais evidenciados pequenos fragmentos melódicos construídos sobre a referida textura sonora da segunda parte. As notas da melodia dó# ré# dó# formam uma bordadura sobre as notas da escala pentatônica nas teclas pretas. Segue-se um fragmento da escala de Mi frígio que funciona como anacruze para o próximo compasso, que é uma repetição literal do anterior. Sugere-se ao intérprete que realize um pequeno crescendo na escala de mi frígio para que a sensação de anacruze seja reforçada.

The image shows a musical score for two bass staves. The top staff contains a melodic line with a 'BORDADURA' (ornament) above it. The bottom staff contains a harmonic accompaniment. A box labeled 'PENTATÔNICA TECLAS PRETAS' highlights the black keys on the bottom staff. A box labeled 'MÍ FRIGIO' highlights the notes of the Mi Frigio mode on the top staff.

Figura 7: Bordadura, Escala Pentatônica e Mi frígio nos compassos 26 e 27

Entre os compassos 31 a 34, Vieira Brandão explorou mais os motivos melódicos. No interior da sequência de semicolcheias, ouve-se uma melodia alternada entre as mãos, que deve ser executada com as mãos sobrepostas a fim de ligar a melodia e soltar as outras notas. Neste caso as melodias são construídas sobre escalas exóticas no sentido de que o contorno melódico não obedece a uma formação escalar convencional, tonal ou mesmo modal.

The image shows a musical score for two staves. The top staff has a melodic line with a 'mf' dynamic marking. The bottom staff has a harmonic accompaniment. A box labeled '8vb' highlights the notes of the Mi Frigio mode on the bottom staff.

Figura 8: Melodias ouvidas entre os compassos 31 a 34 do Estudo n.1

Nos compassos 36 e 37, mediante a apresentação do acorde de Sol Maior, Dominante de Dó Maior, contornado com a bordadura mi-fã-mi, a tonalidade principal é retomada, mesmo sem o aparecimento do trítano.

A1' c. 36-51

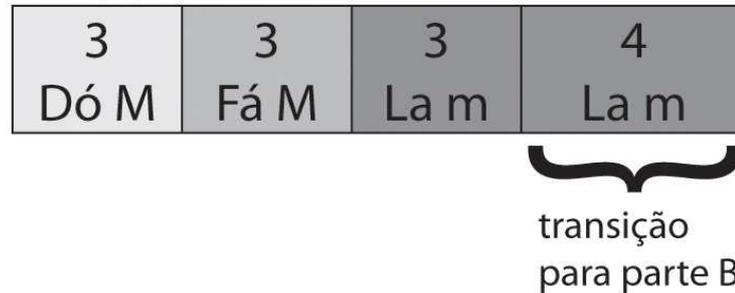


Figura 9: Sequência Harmônica na Terceira Parte (c.36-51) do Estudo n.1

Antes de mudar para a segunda seção do estudo, o material pianístico da primeira parte é reapresentado. Ou seja, entre os compassos 38 e 51 da peça (A1'), o compositor fez uso novamente do caráter de *tocatta* que tem uma sequência ininterrupta de semicolcheias alternadas entre as mãos direita e esquerda sobrepostas, dando um efeito de virtuosismo através do cromatismo como processo técnico da alternância das teclas brancas e pretas¹⁰.

2.1.2. A segunda seção (B)

A segunda seção (a partir do compasso 52) traz a indicação *Meno mosso*; é uma cantilena com caráter seresteiro em lá menor.

Sobre sua maneira atual de encarar este estilo nacionalista, folclorismo, ou inspiração popular, o compositor [Vieira Brandão] fez interessantes declarações ao *Jornal do Commercio*: Considero totalmente ultrapassado o uso direto do folclore na criação musical de classe. Isso não é mais composição. Admito os arranjos de música folclórica para conjuntos corais como um processo educacional necessário, para a musicalização dos leigos. É o caminho mais fácil. Mas não é composição. É claro que apesar de Villa-Lobos ter explorado o campo folclórico com a sua genialidade insuperável, ainda seria possível fazer obra de arte mediante o que ele chamava de transfiguração folclórica, criando obra definitiva. (*JORNAL DO COMMERCIO*, 1963).

Nesta seção observa-se a textura com três elementos que soam simultaneamente: a progressão harmônica, a linha melódica e a sequência de semicolcheias. Para Simms (1996) a textura refere-se ao total das linhas, acordes ou outros eventos sonoros e como eles interagem uns com os outros. A definição de Berry (1987) complementa este conceito afirmando que textura

¹⁰ Ver sequências ininterruptas de semicolcheias no Estudo n.1 na Figura 66, página 76.

musical consiste em seus componentes sonoros soando simultaneamente ou em acordo, pela interrelação e interação entre eles. Este conceito nos permite relacionar todos os elementos sem uma hierarquização tonal ou serial. (SALLES, 2009).

Para construir esta textura, Vieira Brandão utilizou elementos tradicionais. Nesta seção em que a tonalidade está claramente em Lá menor, a progressão harmônica obedece às cadências desta tonalidade, com a melodia e a progressão harmônica sem o acompanhamento da sequência ininterrupta de semicolcheias.

The figure displays three systems of musical notation for piano accompaniment in 3/4 time. Each system consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The first system (measures 1-4) features chords Am I, Dm IV, Dm6 IV, and Am I. The second system (measures 5-8) features chords Am I, Dm IV, Dm6 IV, Am I, and A7 V/IV. The third system (measures 9-12) features chords Dm IV, C III, Bb, V7, E7, and Am. The bass line in all systems is a sequence of semicolcheias (eighths) in the left hand.

Figura 10: Melodia principal e baixo na seção B do Estudo n.1

Como elemento sobreposto a esta melodia acompanhada, está o contorno cromático é executado pela mão direita. Como sugestão do compositor, algumas notas da melodia devem ser executadas pela mão esquerda, ocorrendo em consequência um cruzamento de mãos e a melodia passando de uma mão para outra.

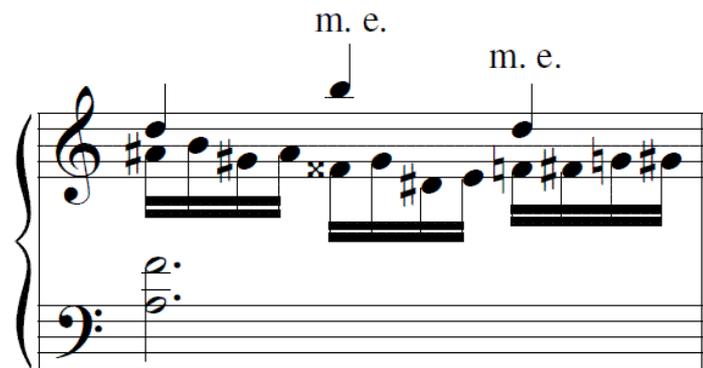


Figura 11: Sugestão do compositor para a execução da melodia com cruzamento das mãos no compasso 54 do Estudo n.1

A principal questão técnica a ser desenvolvida pelo intérprete é a realização pianística da sequência de semicolcheias em movimento cromático que representa o acompanhamento da melodia. Esta, embora de caráter seresteiro, não faz referência alguma a melodias folclóricas, pois Vieira Brandão sempre compunha suas próprias melodias (MARIZ, 2001).

2.2. Estudo n.2

O Estudo n.2 tem caráter tonal e polifônico, sendo que a compreensão desta linguagem e a realização das mudanças de andamento no decorrer da obra representam os aspectos de maior complexidade a serem vencidos pelo pianista. Caracteriza-se por ser um estudo de controle do toque legato e da continuidade das frases em uma textura contrapontística. Foi composto em 1965 no Rio de Janeiro e traz uma dedicatória a Ernesto Nazareth. Vieira Brandão admirava a música de Nazareth e tinha uma opinião formada a respeito de sua obra, como se pode ver em sua declaração ao Jornal do Commercio em 1963.

Vieira Brandão considera a obra de Ernesto Nazareth de atmosfera elevada e, quando fez concurso para a cátedra de piano na Escola Nacional de Música, defendeu a inclusão da criação nazarethiana no programa da Escola: as obras de Nazareth apresentam problemas técnicos de grande interesse, mas os puritanos de então não permitiam a inclusão de seu nome nos programas oficiais... É com grande prazer que observo agora o interesse dos nossos meios musicais mais sérios pela obra desse grande músico. (JORNAL DO COMMERCIO, 1963).

Além disso, há três obras de Ernesto Nazareth adaptadas para coro por José Vieira Brandão: *Bambino, Coração que Sente e Valsa*. (Santos, 2003).

Para compor a homenagem a Nazareth (Estudo n.2), Brandão fez uma releitura das características do maxixe e do tango brasileiro, que tem o maxixe como parte de suas origens, explicitando a escolha deste gênero na indicação *maxixando com malícia* para a segunda parte.

Embora Nazareth tenha sido “o primeiro compositor brasileiro a estilizar o ritmo do maxixe, sintetizado pelos conjuntos de choro a partir da polca e do lundu,” (TINHORÃO, 1978, p.65), Nazareth escondia seus maxixes com o nome de tangos-brasileiros, e jamais aceitou que suas obras fossem classificadas como maxixes, porque

O preconceito que atingia o maxixe por suas origens populares e negras (o próprio termo maxixe era empregado para designar tudo o que fosse baixo, chulo e de mau gosto) fez com que o gênero passasse a apresentar-se sob os títulos de polca, polca-lundu, polca-brasileira, tango, tanguinho e até mesmo tango brasileiro. (ALMEIDA, 1999, p.55).

O pianista Ernesto Nazareth era filho de uma família pobre e morou próximo a Cidade Nova, bairro onde surgiu o maxixe. Juntamente com Chiquinha Gonzaga foi responsável por transportar para o piano o novo estilo praticado pelos chorões. As suas composições soavam bastante ‘amaxixadas’ apesar da sua exagerada preocupação em requintá-las, apelando para o virtuosismo pianístico. Segundo Tinhorão (1978), Nazareth foi responsável pela criação do maxixe em que estes requintes do virtuosismo foram influenciados também pela habanera e muito aproveitados pelos músicos eruditos.

Sobre as características musicais Almeida explica que

o maxixe apresenta compasso binário e rítmica fundamentada na sincopa, encerrando em si o andamento vivo da polca e a sensualidade da habanera. Sendo um gênero relativamente rústico e pouco estilizado, caracteriza-se por uma simplicidade melódica frequentemente baseada em terças, assim como pelo pouco desenvolvimento harmônico, limitando-se muitas vezes ao emprego exclusivo de acordes de I e V graus. (ALMEIDA, 1999, p.56).

Quanto ao tango brasileiro, instituiu-se como gênero a partir da fusão do maxixe brasileiro e da habanera cubana e Nazareth foi um dos mais expressivos nomes deste novo gênero. Apesar de bastante vinculado ao maxixe, o tango brasileiro tem suas características específicas. Os padrões rítmicos predominantes derivam das síncopas tanto do maxixe (Figura

12) quanto da habanera (Figura 13) e por vezes estas células rítmicas são utilizadas com ligaduras.



Figura 12: padrão rítmico do maxixe



Figura 13: padrão rítmico da habanera

O Estudo n.2 está escrito em compasso binário simples, na tonalidade de Lá bemol maior e tem uma forma ternária com duas partes principais e contrastantes, sendo que a primeira é repetida após a execução da segunda. As partes estão representadas pelas letras A e B, no esquema (Figura 3.2-1) que mostra um panorama geral da estrutura do Estudo n.2.

16 compassos c. 1-16 A	35 compassos c. 17-54 B	14 compassos c. 1-16 A	4 compassos c. 55-59 coda
Láb M	Mi M	Láb M	Láb M

Figura 14: Estrutura formal geral do Estudo n.2

A forma faz referência aos maxixes tradicionais do século XIX, que traziam versos e somente no século XX que passaram a ser instrumentais. Mas a forma foi mantida e deve obedecer a estrutura de uma estrofe, refrão mais uma *coda* (A B coda), para que tradicionalmente se pudesse facilmente assimilar e popularizar os versos. (TINHORÃO, 1978)

2.2.1. Primeira seção (A)

A seção A compreende os compassos 1 ao 16, cuja organização é de quatro frases de quatro compassos, sendo que a terceira é uma repetição literal da primeira. Esta seção é construída sobre um único motivo que é repetido sobre a condução harmônica. Para Schoenberg o motivo geralmente aparece de maneira marcante e característica na peça, “os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui normalmente uma harmonia inerente.” (SCHOENBERG, 1991, p. 35). Uma segunda descendente, similar a uma apojatura, é o motivo principal da seção A. Trata-se de uma formação bastante estável, visto que não sofre grandes variações e está firmemente conectado com a condução harmônica.

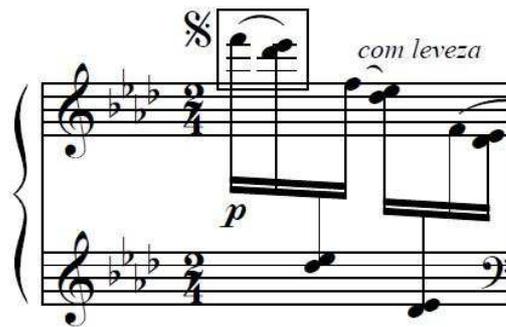


Figura 15: Segunda descendente - Motivo da seção A, compasso 1

O caráter de introdução desta primeira seção faz referência à ambientação do estilo de Nazareth. O motivo da seção A do Estudo n.2 pode ser comparada ao compassos iniciais do Tango *Fon-Fon* de Nazareth, por exemplo. Observa-se a semelhança da escrita do motivo de segunda descendente entre o Estudo de Brandão e *Fon-Fon*, apesar da sonoridade resultante ser distinta. Neste caso Brandão, com o mesmo motivo, constrói uma seção mais rapsódica do que Nazareth escreve em *Fon-Fon*, que tem um caráter mais dançante.

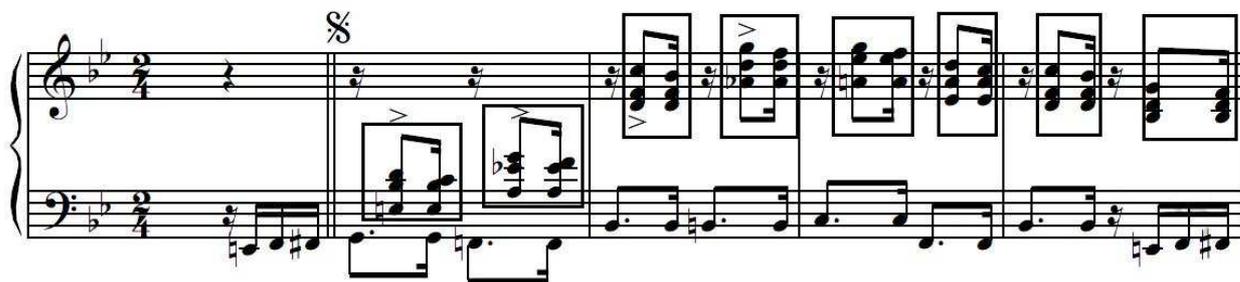


Figura 16: Trecho inicial de Fon-Fon de Ernesto Nazareth: Motivo de segunda descendente assinalados

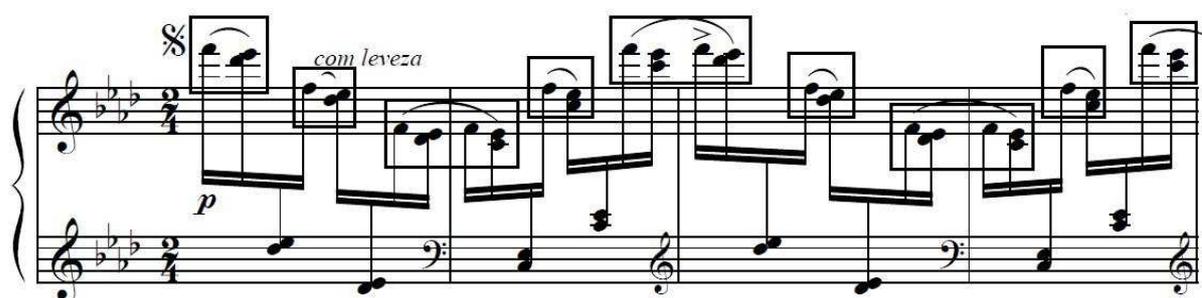


Figura 17: Trecho inicial do Estudo n.2: Motivo de segunda descendente assinalados

Em toda a seção A e no início da seção B, a maneira como as semicolcheias estão agrupadas e o motivo de segunda descendente está distribuído dentro do compassos faz referência à figuração rítmica sincopada do tango brasileiro, mais uma vez ratificando a homenagem à Nazareth.

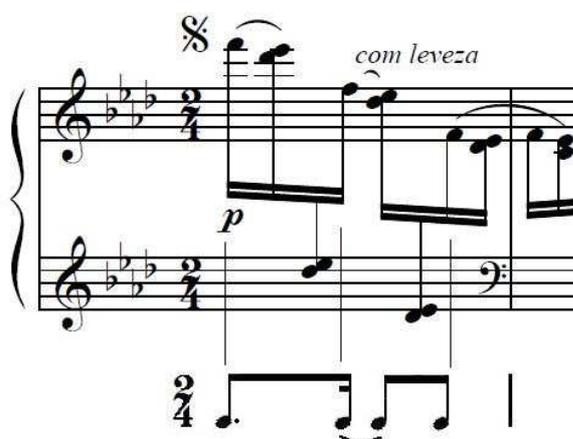


Figura 18: Motivo do trecho inicial do Estudo n.2 comparado com a figuração rítmica do tango brasileiro

A condução harmônica, que no maxixe é tradicionalmente simples, estabelece a tonalidade de Lá bemol Maior. A cesura no final da segunda frase, no compasso 8, conduz à repetição da primeira frase, terminando com uma cadência imperfeita, ou seja, sobre o V. A última frase, é uma cadência perfeita com o V grau (compassos 13 ao 15), resolvendo sobre I grau (compasso 16).

1		Eb7 V7		Ab I		Eb7 V7		Ab I	
5		Db IV		Eb/Ab I ₄ ⁶		Db6 IV ⁶		Eb7 V7	
9		Eb7 V7		Ab I		Eb7 V7		Ab I	
13		F° (V/V)		Eb/Ab I ₄ ⁶		Eb7 V7		Ab I	:

Figura 19: Progressão harmônica da Seção A

O Estudo n.2 inicia com o V, deslocando todas as resoluções sobre o I para o compasso de tempo fraco, ou seja, o segundo e o quarto compasso de cada frase. Isto altera o ritmo harmônico discutido por Schoenberg em que “o acorde de sétima da dominante virá então sobre a segunda parte, e o acorde conclusivo sobre a primeira” (SCHOENBERG, 2001, p.300), dando uma sensação de instabilidade à seção A.

A primeira frase (compassos 1 a 4) tem as funções Dominante e Tônica, a fim de estabelecer a tonalidade e apresentar o motivo. Na segunda frase (compassos 5 a 8) é inserida a subdominante que conduz à dominante, seguida por uma repetição literal dos compassos 1 a 4 (compassos 9 a 12). A última frase é uma cadência perfeita sobre a Tônica reforçando a tonalidade através da preparação da dominante (SCHOENBERG, 2001)

As características melódicas, harmônicas e o caráter da seção A remetem ao maxixe no qual a prioridade é a rítmica, que confere interesse à condução harmônica tradicional (ALMEIDA, 1999). Sugere-se uma execução precisa e leve das apogiaturas e com pouco pedal a fim de evidenciar a subdivisão rítmica.

2.2.2. Segunda seção (B)

A segunda seção (B), compreendida entre os compassos 17 e 51 está na tonalidade de Mi Maior, que é distante da tonalidade principal. Esta nova tonalidade contribui ainda mais para uma distinção entre as partes, ratificando a característica das formas ternárias que possuem seções contrastantes.

Cabe observar que as frases desta segunda seção baseiam-se no mesmo motivo da primeira seção, o que confere organicidade à obra. O motivo é tratado como a menor unidade estrutural “uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas, dotada de certa completude e bem adaptável à combinação com outras unidades similares.” (SCHOENBERG, 1991). A conexão destes motivos sugere coerência e unidade do discurso no Estudo n.2.

Esta seção B inicia como continuação da seção A, porém transposta para Mi Maior. São duas frases de quatro compassos, sendo que a segunda, ao invés de ser conclusiva, tem os dois últimos compassos (23 e 24) iniciando uma nova seção que é polifônica.

A linha da mão esquerda deve ser executada como baixo, com certa malemolência, o que se pode verificar com a indicação do início da segunda seção *(rubato) maxixando com malícia*. Essa indicação faz referência direta ao estilo de Nazareth, que utilizava o maxixe como forma de expressão (TINHORÃO, 1978). A *malícia* proposta pela indicação do compositor refere-se às origens do gênero Maxixe que surgiu da maneira peculiar com que as classes populares dançavam a polca, com passos complicados e de influência africana (ALMEIDA, 1999). Sua sonoridade é o resultado da fusão da habanera pela rítmica, e da polca pelo andamento, com adaptação da síncopa africana, tem ainda influências do lundu mesclado com a toada. (CASCUDO, 1959).

A importância da precisão na execução das síncopes na música brasileira foi lembrada por Brandão em sua Tese afirmando que

O problema da síncopa, na música brasileira [...] é na realidade uma situação rítmica digna de uma consideração particular. Ao executarmos a síncopa constituída do grupo , deve-se observar a acentuação marcada para sua melhor caracterização. (BRANDÃO, 1949, p.7).

As síncopes nesta segunda seção são utilizadas na construção das melodias que passam de uma mão para outra na textura polifônica da seção a partir do compasso 24.

Tal indicação confere uma liberdade ao intérprete na condução dos finais das frases. Esta seção (B) com uma menor densidade e o crescendo deve acontecer no compasso 21 quando a condução harmônica começa a passar por diferentes graus da escala e a textura se transforma em uma polifonia a três vozes.

O motivo principal, apresentado na primeira seção é desdobrado e dá origem a grupos de quatro semicolcheias descendentes, sendo esta a melodia principal. Os contornos melódicos são apresentados independentes uns dos outros, em forma de pergunta e resposta, sempre passando da mão esquerda, onde se iniciam, para a mão direita. Conforme pode ser observado na Figura 20, estes contornos têm a intervenção de um contracanto executado sempre pela mão esquerda. O primeiro contorno é caracterizado por apresentar sempre semicolcheias contínuas e iniciar em anacruse, ou seja, em nenhuma de suas aparições começa no tempo forte. Este, na maioria das vezes é ocupado por pausa de semicolcheia. Já o segundo contorno é caracterizado pela presença de intervalos de terças harmônicas em todas as vezes que aparece.

Figura 20: Compasso 23 onde a textura apresenta três contornos melódicos independentes funcionando como pergunta e resposta e um contracanto

As características da textura da seção B são de um fugato em que há uma célula que vai sendo repetida e reforçada, atingindo o ápice da dinâmica e da densidade no compasso 35. É neste compasso também o ponto em que a harmonia desta seção atinge a Dominante da Dominante, ou seja, o acorde de F \sharp Maior que prepara para o retorno a Mi Maior.

Figura 21: ápice da dinâmica e da densidade no compasso 35

O contracanto faz intervenções cada vez mais significativas, até que no compasso 39 se estabeleça como uma quarta voz. Este procedimento, de desdobramento em quatro contornos independentes, acontece durante toda a seção B. Na repetição os quatro contornos conduzem para a modulação e retorno à seção A, em Lá \flat Maior.

A estrutura harmônica se caracteriza principalmente pela presença de dominantes secundárias com pequenas mudanças de região, mas sem apresentar modulações efetivamente. Cabe ressaltar que as *codas* obedecem ao mesmo sistema de ritardandos que Nazareth costuma fazer em seus Tangos e Choros Brasileiros: o tempo é alargado até chegar à fermata e terminando

exatamente “a tempo”, quase que subitamente. Do ponto de vista interpretativo, o final deve ser firme e risoluto.

2.3 Estudo n.3

O Estudo n.3 foi composto no Rio de Janeiro em 1955 e tem como subtítulo *Chorinho*. É o único estudo que não traz uma dedicatória no seu título, mas faz referência a um estilo musical brasileiro: o Choro. Esta peça encontra-se manuscrita e também não há registro de gravação da mesma. Já em um primeiro contato com a peça, pode-se perceber que é o estudo com a maior recorrência de notas duplas¹¹.

Para analisar elementos presentes no Estudo 3, foram utilizados como referência os textos de Almeida (1999) e a tese de livre docência de Vieira Brandão. No primeiro, o autor discorre sobre as características do choro e sua relação com a corrente nacionalista da música brasileira, num período em que a música de Vieira Brandão estava sendo escrita. No segundo, o compositor ratifica a preferência pelo nacionalismo quando dedica um capítulo para a música de Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri.

Como o foco deste trabalho está em aspectos composicionais que remetem a questões técnico-pianísticas a serem trabalhadas, os elementos musicais do choro, presentes neste Estudo, são observados mediante este critério.

Uma das características da corrente nacionalista na qual Vieira Brandão se insere é a utilização de materiais folclóricos, populares e de tradição europeia concomitantemente. A música de Brandão, mais especificamente o Estudo n.3, diz respeito às características do nacionalismo descritas por Almeida (1999)

O nacionalismo musical caracterizou-se pela junção de duas tradições musicais distintas: a tradição ocidental erudita e a tradição popular. Assim, o nacionalismo manteve as técnicas de criação musical europeias (tais como a estruturação harmônica e formal), mas trabalhou com materiais temáticos oriundos da música popular, [...] e principalmente da música folclórica. (ALMEIDA, 1999, P.91).

A referência a um gênero musical popular, assim como sua maneira de escrever, mostra que Vieira Brandão também transitava neste campo. É característico do próprio gênero choro,

¹¹ Para a recorrência de notas duplas ver página 83 deste trabalho.

desde sua origem e ainda hoje, o trânsito dos músicos em experiências musicais diversas a fim de construir suas obras. Informa Mauricio Carrilho em entrevista no documentário *Brasileirinho* que

O Choro é mais antigo que o samba e que o jazz, né? Nós temos três influências claras no choro: a estrutura harmônica e melódica da dança de salão européia, a rítmica da música africana, e a melancolia no tratamento de interpretação do índio brasileiro. [...] Na casa do Pixinguinha, por exemplo, existia a casa dos santos do candomblé no fundo do quintal e no quintal rolava o samba e na sala rolava o choro. Mas os músicos trafegavam, Pixinguinha, Donga, eles trafegavam por todas esses compartimentos. (MAURICIO CARRILHO, DVD *BRASILEIRINHO*, 2005).

Segundo Almeida (1999), a escolha do termo *Chorinho*, ao invés de *Choro*, faz mais sentido com o caráter da obra e se aplica perfeitamente a estrutura do Estudo n.3.

Por motivos mercadológicos, o choro acabou sendo divulgado através de sua vertente mais leve, menos contrapontística, que privilegia um único instrumento solista acompanhado por um grupo instrumental com funções rítmico-harmônicas, e recebeu o seu nome no diminutivo: *chorinho*. (ALMEIDA, 1999, p.25).

Conforme mostrado na Figura 22, a estrutura tem cinco seções, como no choro, mais a *coda*, sendo que a seção A e suas recorrências são sempre tocadas em andamento rápido, alternando-se com as partes B e C, em andamento mais lento. Esta alternância de seções a que nos referimos, confirma a escolha do subtítulo, visto que Brandão procurou seguir a maneira de compor do *choro*. A estrutura geral do choro encontra-se apresentada por Almeida.

O choro enquanto gênero caracteriza-se por peças de compasso binário, rítmica sincopada, expressividade melódica e tratamento contrapontístico entre a linha melódica e a movimentada linha do baixo. Formalmente o choro apresenta uma pequena forma rondó A-B-A-C-A, na qual as partes contrastantes e geralmente modulantes B e C sempre retornam a parte inicial A, que acaba exercendo a função de refrão. (ALMEIDA, 1999, p.23).

As seções rápidas do estudo são representadas pela letra A entre os compassos 1 e 67, com indicação *Allegro Moderato*; A' entre os compassos 92 e 128 e A'' entre os compassos 141 e 161, ambas com indicação *A Tempo*. As seções lentas são representadas pelas letras B e C. A primeira seção lenta (B) está compreendida entre os compassos 68 e 91 e na partitura Brandão escreve *Meno*, como indicação de caráter. A segunda seção lenta (C) está compreendida entre os compassos 129 e 140 e é marcada pelo compositor como *Tempo de Valsa*.

No início do Estudo n.3 a indicação de caráter do é Allegro Moderato e o compasso é binário simples (2/4), fórmula mais tradicional do choro. No entanto em todas as mudanças de seção ocorrem também mudanças de compasso e modificações de caráter. Tais particularidades permitem distinguir e delimitar as seções conforme segue.



Figura 22: Organização Formal do Estudo n.3

Almeida (1999) estabelece os elementos musicais utilizados no choro em quatro categorias: Melodia, Baixos, Ritmo e Harmonia. Estas categorias, suas características e elementos intrínsecos, foram exploradas por Brandão no Estudo n.3 e estão distribuídos nas seções rápidas e lentas. Dentre os elementos melódicos utilizadas destacam-se bordaduras, cromatismos, apogiaturas, frases longas e a valorização melódica dos contratempos.

A rica condução das linhas de baixo é uma das características mais significativas do choro. Estas linhas são tradicionalmente executadas pelo violão de sete cordas e por esta razão, podem ser realizadas no piano até o registro médio-agudo, tais como no Estudo n.3. O ritmo do choro é elaborado especialmente com a síncopa, muito característica da música brasileira que surgiu como variedade rítmica da subdivisão de dois grupos de quatro semicolcheias nos compassos binários simples. Outra variedade rítmica trabalhada são as quiálteras.

A harmonia do choro caracteriza-se pela simplicidade oriunda do choro tradicional que herdou a progressão harmônica simples das danças de salão européias. A grande contribuição do choro foi o encadeamento destes mesmos acordes simples, porém invertidos.

Rosen (2000) explica que os Estudos, a partir do Romantismo, são peças construídas sobre algum interesse técnico-instrumental. Assim, os “assuntos” musicais escolhidos por Vieira Brandão vêm da sua experiência musical tanto na música erudita quanto no choro e são combinados a fim de construir um estudo capaz de fazer com que o intérprete desenvolva sua técnica pianística transitando em um ambiente nacionalista.

O estudo é uma ideia romântica. Ele apareceu no início do século XIX como um novo gênero: uma peça curta em que o interesse musical provém quase inteiramente de um mero problema técnico. Uma dificuldade mecânica gera diretamente a música, seu charme e seu *pathos*. Beleza e técnica estão unidas, mas o estímulo criativo é a mão, com sua conformação de músculos e tendões, sua característica pessoal. (ROSEN, 2000, p.494).

Neste contexto, dentro do gênero Estudo, no Estudo n.3, o piano é tratado como um instrumento capaz de realizar a redução de um grupo chorão, trabalhando com as melodias da flauta, as harmonias e baixos do violão e a rítmica do cavaquinho (Almeida, 1999). O choro se adapta muito bem à intenção de Brandão de escrever uma música de realização técnica bastante elaborada dentro de uma estética tipicamente brasileira.

Dos Estudos para piano de Brandão, o n.3 é o de realização pianística mais sofisticada, requisitando do pianista a virtuosidade técnica característica do choro, conforme comentários seguintes

É natural que quando você procura uma música nacional, que desenvolva o seu talento, você procure o choro. Por ser uma música muito difícil, muito virtuosística e exigir muita disciplina e muito estudo, ela acaba sendo a escola dos músicos brasileiros. Isso já dizia Villa-Lobos, já dizia Tom Jobim, Baden Pawel porque todos de uma certa maneira, Baden veio do choro, mas todos de uma certa maneira passaram e aprenderam com o choro. Villa-Lobos chegou a dizer que o choro é a essência e a alma da música do Brasil. Então eu acho muito natural que uma pessoa que queira ser músico brasileiro, com uma linguagem brasileira, procure o choro como escola. (Luciana Rabelo, DVD Brasileirinho, 2005).

Cabe observar que cada um dos elementos do choro trabalhados por Brandão traz um aspecto técnico-pianístico relevante, o que mais uma vez denota seu amplo conhecimento do repertório erudito tradicional, mesmo assim transitando confortavelmente pela música popular e atribuindo às suas composições uma grande riqueza de detalhes.

2.3.1. As seções em andamento rápido

Estas seções apresentam uma grande diversidade de elementos ao mesmo tempo em que tem em comum um tema com notas duplas e são escritas em compasso binário simples. Cabe observar que o compasso simples é alterado a cada transição para outra seção. Este é o aspecto técnico escolhido por Vieira Brandão para o Estudo n.3, vinculando elementos harmônicos, rítmicos e melódicos do choro à sua construção.

A seção A pode ser subdividida em três partes. A primeira parte é compreendida entre os compassos 1 e 19 (A1) e estabelece a tonalidade de Dó Maior, que não é significativamente alterada no decorrer do Estudo.

Além de estabelecer a tonalidade, nesta parte o compositor apresenta o contorno temático. Trata-se de uma melodia de dois compassos na tonalidade de dó maior com a progressão I – V– I. Inicia-se em um motivo constituído por uma bordadura em notas duplas para a mão direita, recurso ornamental este, recorrente no choro. Este desenho melódico inicia todas as seções rápidas, mas em cada uma delas, aparece modificado e combinado com algum novo elemento musical. A escolha de escrever a melodia principal do estudo com a subdivisão em dois

grupos de quatro semicolcheias vem da origem do choro, em que o compasso mais usual é o binário simples, com dois grupos de quatro semicolcheias. Isto faz referência às danças como polca e maxixe, por exemplo, que fazem parte desta origem (ALMEIDA, 1999). Foi a partir da variação desta subdivisão básica que o gênero choro foi sendo constituído. Da mesma maneira Vieira Brandão constrói variedades rítmicas e melodias sobre a ideia inicial.

Allegro moderato

Figura 23: Motivo inicial do Estudo n.3 com o dedilhado sugerido pelo compositor

A primeira vez em que o contorno temático é apresentado é a única em que Vieira Brandão anota o dedilhado como sugestão para a execução do trecho e suas recorrências. Nestas, especialmente quando sofreu algum tipo de modificação, fica a critério do intérprete encontrar uma solução de dedilhado apropriado para a sua realização pianística. Este contorno é utilizado no decorrer do Estudo n.3 como melodia principal e também como acompanhamento de novas linhas melódicas. Nesta primeira parte (A1), a harmonia é simples e tocada pela mão direita, enquanto a mão esquerda desenvolve contornos melódicos que fazem alusão à baixaria característica do choro. Conforme como comenta Almeida

o gênero choro é tradicionalmente caracterizado em sua harmonia pelo uso de acordes não alterados, porém intensamente invertidos, e foi essa característica que propiciou a constante e expressiva movimentação do baixo, carinhosamente denominada pelos músicos chorões de “baixaria”. (ALMEIDA, 1999, p.24).

Nos compassos 18 e 19 há uma transição com mudança de compasso binário para ternário simples (3/4). Uma intensificação do cromatismo e um novo agrupamento das

semicolcheias, de três em três, geram uma sensação de instabilidade, fazendo a conexão com a parte que se sucede (A2).

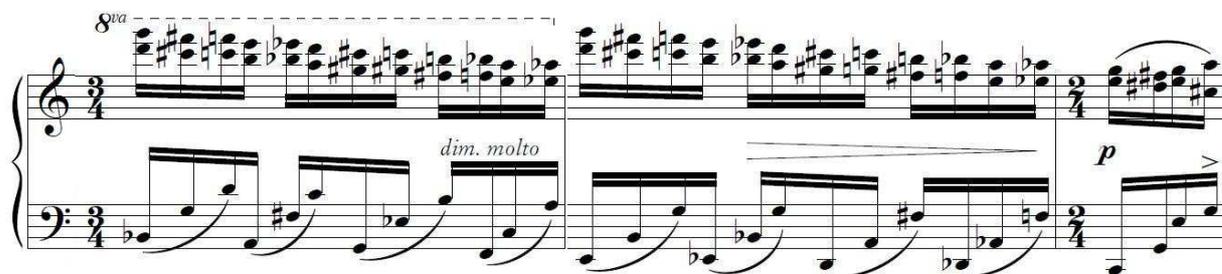


Figura 24: Transição nos compassos 18 e 19

Na segunda parte desta seção rápida (A2), o compasso binário simples é utilizado novamente e o contorno temático é reapresentado pela mão direita, porém como acompanhamento da melodia do baixo, na mão esquerda, que deve ser salientada através de um toque mais articulado.

Há uma mudança de compasso para 3/8, entre os compassos 34 e 37, e um novo material pianístico é apresentado, mais uma vez gerando instabilidade e conduzindo a frase até a mudança de seção. Nesta nova seção (A3), o compasso volta a ser binário simples, mas o compositor altera completamente a textura. Embora pouco explorado pelo choro tradicional, Vieira Brandão lança mão do cromatismo como recurso técnico para construção de suas linhas melódicas nesta parte (A3), ao invés de trabalhar com notas duplas. Os cromatismos aparecem tanto como escalas cromáticas completas para a mão direita, quanto como oitavas quebradas em movimentos ascendentes e descendentes.

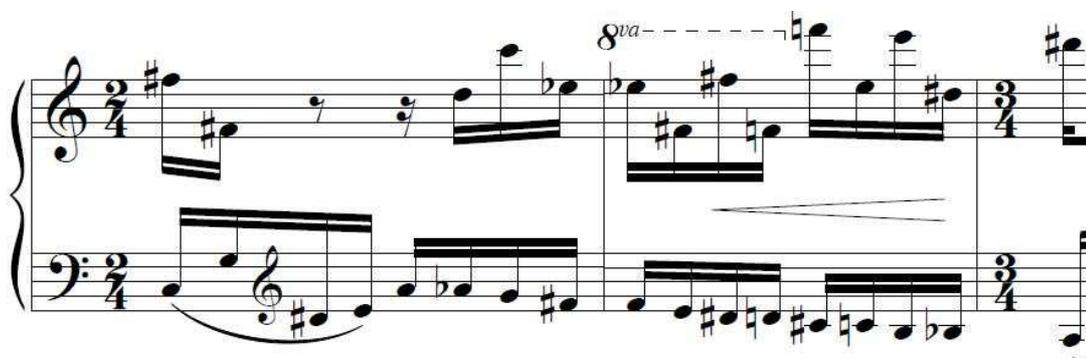


Figura 25: Compassos 40 e 41 com a escala cromática descendente e oitavas quebradas

A seção A encerra com uma longa transição que vai dos compassos 54 a 67, em 3/8, onde o agrupamento das semicolcheias é modificado. Neste caso, a mão direita realiza as semicolcheias agrupadas de seis em seis e a mão esquerda, de quatro em quatro. Isto exige do intérprete um treino da coordenação motora a fim de que a diferença entre as subdivisões seja claramente realizada e conseqüentemente ouvida, preparando para a entrada da seção lenta (B), discutida na seqüência deste trabalho.

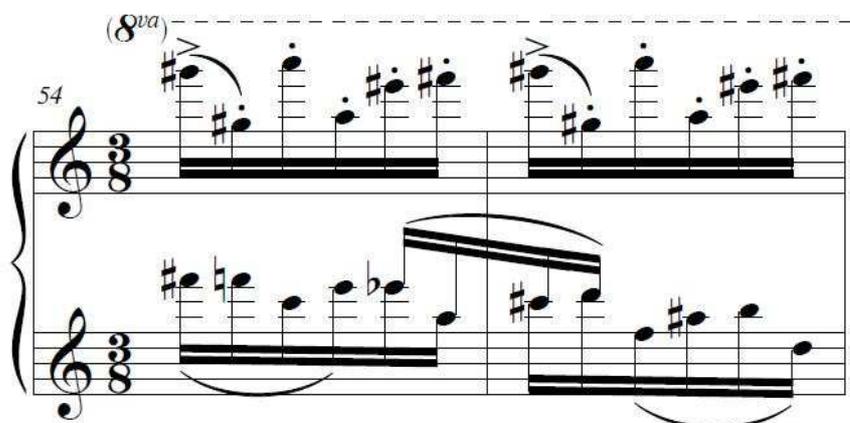


Figura 26: Diferentes agrupamentos das semicolcheias nos compassos 54 e 55

A segunda parte rápida (A') está compreendida entre os compassos 92 e 128 do Estudo n.3. Esta parte pode também ser subdividida de acordo com o material pianístico. Aqui algumas referências são do choro, enquanto outras são da ambientação do Romantismo.

Na primeira parte (A'1), entre os compassos 92 e 99, o contorno temático inicial é reapresentado, em dó maior pela mão esquerda enquanto a mão direita realiza oitavas quebradas e arpejos. Aqui ocorre uma sobreposição momentânea da tonalidade de dó maior com uma escala de tons inteiros, com uma rápida referência à politonalidade¹² em voga desde o início do século XX e que foi sistematicamente utilizada por Villa-Lobos (SALLES, 2009).

¹² Politonalidade: Uso simultâneo de dois ou mais centros tonais auditivamente distinguíveis. (CORRÊA, 2005; LATHAM, 2004).

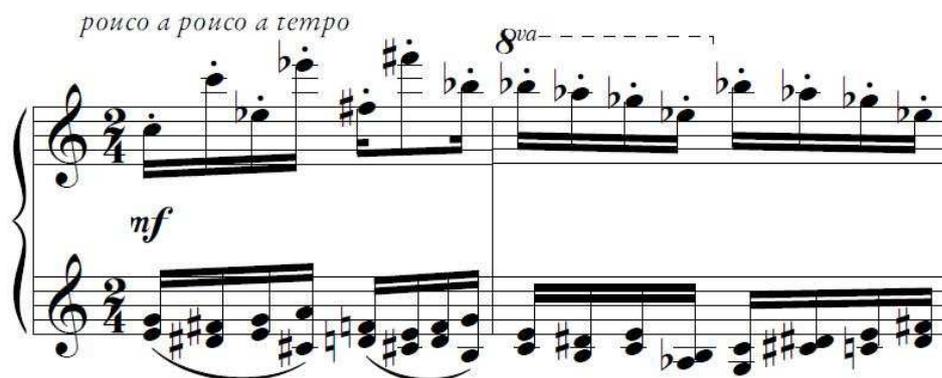


Figura 27: Tema na mão esquerda oitavas quebradas e arpejos na mão direita, compassos 92 e 93

Entre os compassos 100 e 114 (A'2), uma nova melodia é apresentada pela mão direita. É entre estes compassos que o caráter *Grandioso* é mais evidente; há um adensamento da textura com oitavas quebradas e sequências de notas duplas que se alternam no contorno para a mão direita, enquanto a mão esquerda faz um acompanhamento mais uma vez remetendo às linhas melódicas dos baixos do choro. Há também uma citação direta da melodia do Estudo Op.10 n.12 de Chopin, entre os compassos 105 e 108, evocando ainda mais uma ambientação do repertório do Romantismo.



Figura 28: Citação do Estudo Revolucionário de Chopin no Estudo n.3 de Vieira Brandão, compassos 105 a 108

Figura 29: Chopin – Estudo Op.10 n.12 compassos 11 a 14

Ainda dentro de um caráter romântico, Brandão lança mão de mais um recurso do choro, a apoggiatura. Nesta parte A'3, entre os compassos 115 e 120 as fórmulas de compassos 5/8 e 2/4 são alternadas e a textura é construída sobre apoggiaturas, em aproximação cromática do acorde de Mi menor e Dó Maior, com defasagem de uma semicolcheia. Neste caso a pausa não significa necessariamente uma interrupção do som, mas trata-se de evidenciar a articulação dos acordes¹³.

Figura 30: Acordes em apoggiatura

¹³ Como exemplo desta convenção de escrita no repertório do Romantismo, ver *Drei Romanzen* Op.28 n.3 de Schumann, o Intermezzo II entre os compassos 255 e 300.

Para encerrar a segunda seção rápida, há uma grande transição (A'4), entre os compassos 121 e 128, mais uma vez em compasso ternário simples (3/4), onde as quatro primeiras semicolcheias do tema inicial, que formam o motivo de bordadura são tratadas como ostinato. Este motivo é repetido primeiro com notas duplas em terças, depois em quartas. Simultaneamente, a mão esquerda realiza acordes de sétima em movimento cromático, a cada três semicolcheias do contorno para a mão direita (Figura 31). Assim, na figuração do acompanhamento, há uma valorização do contratempo típica do choro (ALMEIDA, 1999), até a entrada da seção lenta (C).

Figura 31: Ostinato sobre o tema inicial para a mão direita e progressão cromática dos acordes da mão esquerda

A última seção de andamento rápido, representada na Figura 22 pela letra A'', estende-se entre os compassos 149 e 161, onde os elementos trabalhados são uma reformulação de todo material musical apresentado durante as outras duas partes rápidas (A e A'). Como as outras, esta seção inicia apresentando o tema inicial na mão direita, entre os compassos 141 e 148 (A''1), com caráter de acompanhamento enquanto a mão esquerda realiza a linha melódica principal que, portanto, merece maior destaque.

A ideia de retomada dos elementos é ratificada entre os compassos 147 e 148, quando a preparação para a próxima parte é muito semelhante àquela realizada entre os compassos 18 e 19. A diferença entre elas está entre o movimento de quartas descendentes em compasso 3/4 do primeiro exemplo e as terças em movimento ascendente em compasso 2/4 do segundo exemplo.

Figura 32: Transição entre seções nos compassos 18 e 19

Figura 33: Transição entre seções nos compassos 147 e 148

A seção de andamento rápido A''2 inicia com uma repetição literal dos compassos 20 a 26, seguidos por uma nova sequência de ostinatos baseados no tema inicial enquanto a mão esquerda realiza uma progressão harmônica, que vai do compasso 158 ao 161, em graus conjuntos descendentes até atingir a Tônica Dó Maior como cadência. Os desenhos melódicos desta progressão harmônica são derivados da linha melódica da mão esquerda apresentados pela primeira vez entre os compassos 9 e 14 da parte A1.

Nos compassos finais do estudo, (compassos 162 e 171), há uma *coda*. Para reafirmar a tonalidade de dó maior, Brandão faz uso de três elementos já utilizados anteriormente: um ostinato para a mão direita, sobre o tema inicial, sobre acordes em movimento cromático para a mão esquerda, como na parte A'4; uma sequência de cruzamentos de mãos em movimento descendente sobre a escala de Dó Maior; e o acorde de Dó Maior, que no último compasso é tocado com a 6ª, do acorde de tônica, nota ornamental que produz uma sonoridade muito típica do choro.

2.3.2. As seções em andamento lento

Nestas seções os temas têm caráter seresteiro e, de certa forma, amenizam a agitação das partes rápidas. Em 1994, 39 anos depois da composição do estudo, Vieira Brandão escreveu na partitura, de próprio punho, como deveriam ser executadas as partes em andamento lento.

Observação “Meno” compasso 6/8: Seresteiramente é o termo que utilizo para caracterizar o maneirismo da interpretação dos desenhos rítmicos nas canções e dansas populares brasileiras. Particularizando neste trecho do Estudo nº3, este “maneirismo” brasileiro do “tempo rubato” se identifica pela proporcionalidade dos “ritenutos” nos desenhos rítmicos do contraponto da mão esquerda subordinando a linha melódica da mão direita a essa instabilidade desse espirituoso “gingado” da dansa popular brasileira. José Vieira Brandão 1994.

Esta nota esclarece a respeito do pensamento musical de Brandão; comprova seu conhecimento do repertório da música brasileira transitando entre a música erudita, popular e folclórica. Neste sentido, entende-se por música erudita aquela de tradição européia. A música folclórica e a popular diferem entre si, a primeira tem autor desconhecido e é transmitida por tradição oral, enquanto a segunda apresenta autor conhecido e é divulgada através de gravações e partituras. (TINHORÃO, 1978).

Os *maneirismos das danças populares brasileiras* a que Vieira Brandão se refere, fazem parte da bagagem histórica que veio a constituir o gênero choro no Brasil, visto que, como comenta Almeida (1999), o termo denominava um grupo instrumental típico ou mesmo o acontecimento musical que reunia instrumentistas para tocar as músicas em voga na época, e não um gênero musical específico. Os gêneros executados no começo do século se incorporaram a prática musical e colaboraram para a construção do gênero *Choro*.

Quando Brandão se refere às liberdades rítmicas inerentes ao tempo *rubato* e o gingado da dança popular brasileira, ele faz referência à influência da expressão cultural dos negros no Brasil que emprestavam às danças de salão temas humorísticos e maliciosos atribuindo um caráter vivo, pela incorporação da síncope.

Para compor as seções mais lentas Vieira Brandão se baseou em uma mesma linha melódica que na primeira seção lenta (B) é a mão esquerda que executa essa melodia, aqui com caráter de acompanhamento. Na segunda seção lenta (C) é a mão direita, que executa tal linha, com caráter de melodia principal do trecho.

Meno (un poco rubato)

Figura 34: Melodia para a mão esquerda na primeira seção lenta (B), compasso 68

Tempo de Valsa (scherzando)
(8^{va}) rubato simile "Meno" (comp. 68)

Figura 35: Melodia para a mão direita na segunda seção lenta (C), compasso 129

Na seção B, *Meno*, o tema é tratado como linha de baixo e é executado pela mão esquerda. Assim, a mão direita faz a melodia principal do trecho, que “típica em gêneros mais líricos e andamentos mais lentos, como serestas e valsas, conferem bastante expressividade melódica às peças que delas se utilizam”. (ALMEIDA, 1999, p.112). Esta seção é escrita em compasso ternário simples (3/4), conferindo ao trecho um caráter de valsa e a transição

(compassos 90 e 91) de retorno para uma parte de andamento rápido e em compasso binário simples¹⁴. Independente da fórmula de compasso estabelecida para esta seção, Brandão utiliza largamente as quiálteras; altera a subdivisão dos tempos diversas vezes, quase sempre preenchendo os tempos com seis semicolcheias ou quatro colcheias. Segundo Almeida

As quiálteras são muito ocorrentes em partituras que buscam refletir a liberdade de interpretação musical dos músicos chorões. Nos choros rápidos, as quiálteras expressam caráter virtuosístico e improvisatório, mas no repertório de choro para piano são bem mais ocorrentes em choros lentos e em gêneros seresteiros, especialmente nas expressivas linhas do baixo. (ALMEIDA, 1999, p.141).

Na mesma seção B Brandão utiliza quiálteras de três, cinco e seis notas numa escrita em compasso simples, o que remete a um caráter improvisatório atribuindo a seção certa instabilidade no ritmo.

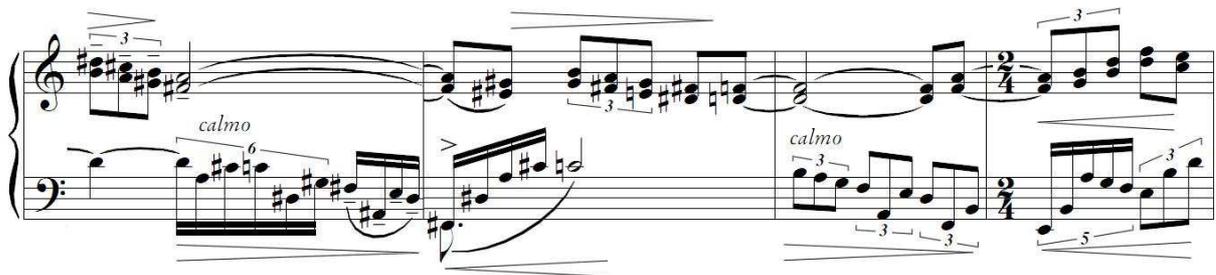


Figura 36: quiálteras de três, cinco e seis notas em compasso simples na seção B (compassos 71 a 74)

Já na segunda seção lenta (C), o compositor assume de fato o caráter improvisatório utilizando-se da subdivisão de seis semicolcheias por tempo em compasso binário composto (6/8). Desta forma, o *Tempo de Valsa* fica caracterizado pela subdivisão de três colcheias para cada tempo, conforme pode ser observado na Figura 35.

2.3.3. Revisão do Manuscrito

Não há notícia do manuscrito de Vieira Brandão deste estudo. A partitura disponível está no Museu Villa-Lobos, conforme dito anteriormente, é o manuscrito de um copista que assina

¹⁴ vide página 56

com o nome de Carlos. No entanto, não há registros ou informações a respeito de quem teria sido este copista ou sobre qual teria sido a sua relação profissional com Vieira Brandão.

No momento em que se começa a trabalhar a peça com a finalidade de executá-la, surgem alguns problemas decorrentes de possíveis erros na cópia da partitura onde devido a semelhanças entre trechos ou simplesmente pela impossibilidade de serem tocados algumas notas as quais, da maneira como estão escritas, denotam que estão erradas. O primeiro problema aparece já no primeiro compasso, onde as duas primeiras notas da linha para a mão direita do segundo grupo de semicolcheias, ré4 e fá4 simultâneos, devem ser bequadro ao invés de sustenido, conforme escrito.

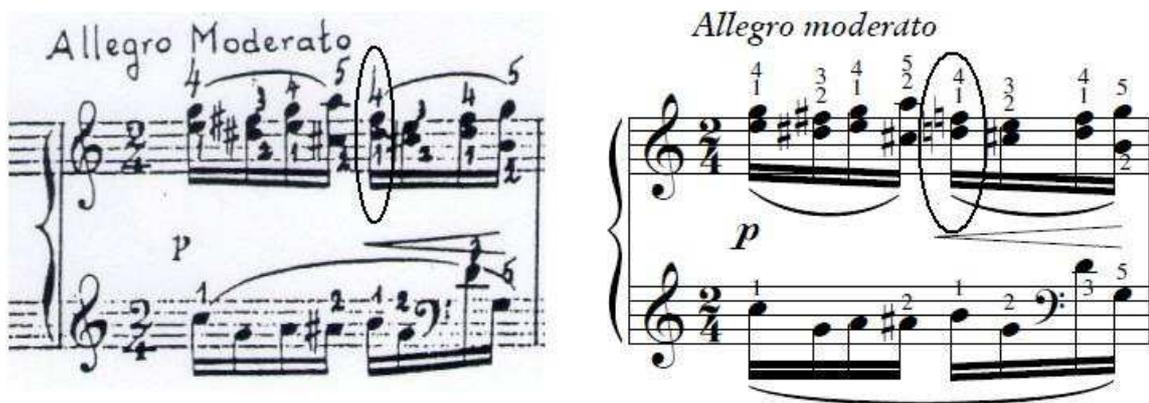


Figura 37: Correção no compasso 1 do Estudo n.3

A próxima nota errada é a última nota da linha para a mão direita, no compasso 49, onde está escrito dó5, falta uma linha suplementar, pois a nota correta é mi5. Esta nota faz sentido devido à recorrência do desenho melódico.

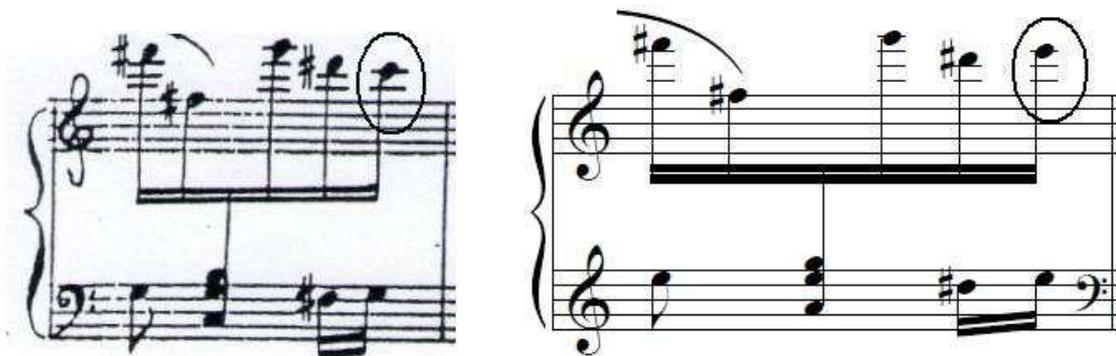


Figura 38: Correção no compasso 49 do Estudo n.3

No compasso 122 as notas ré#4 e fá#4, terceiras semicolcheias do primeiro tempo, devem ser naturais. Somente assim elas dão continuidade ao contorno, pois fazem parte de uma sequência cromática, do contrário estariam antecipando o intervalo de terça seguinte.

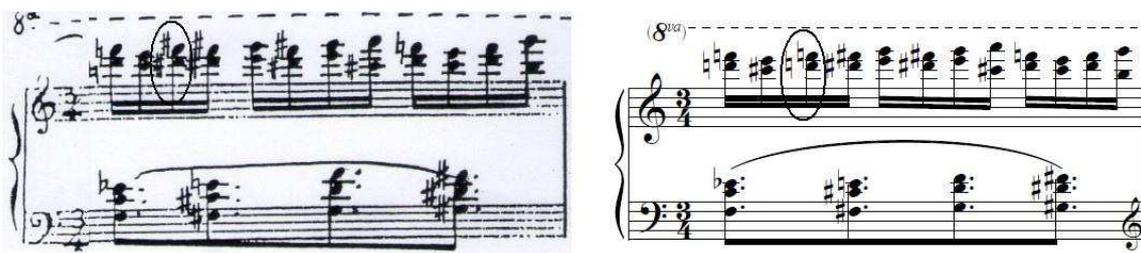


Figura 39: Correção no compasso 122 do Estudo n.3

No compasso 130, a segunda nota sol necessita de um bequadro, também para dar continuidade ao contorno cromático.

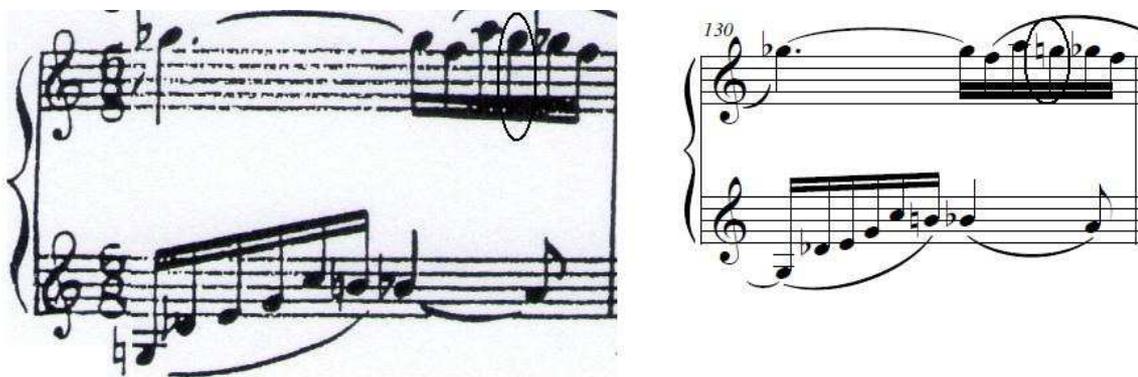


Figura 40: Correção no compasso 130 do Estudo n.3

No compasso 146 a segunda nota do grupo de semicolcheias da mão esquerda, no segundo tempo deve ser mib, visto que este é uma repetição literal do compasso anterior.



Figura 41: Correção no compasso 146 do Estudo n.3

Cabe observar que no manuscrito a numeração dos compassos está equivocada. Embora a numeração vá do número 1 ao 200, na realidade o Estudo n.3 tem 171 compassos. Esta numeração pode ser vista no anexo deste trabalho, onde há uma cópia do manuscrito disponível e também a partitura editada, revisada e corrigida, por ocasião deste trabalho.

2.4 Estudo n.4

A nomenclatura Estudo n.4 é na verdade o subtítulo da peça denominada *Tocata I*. Dedicado a Villa-Lobos foi composto em 1959 e revisado em 1981. A partitura disponível é um manuscrito, do próprio compositor, datado de 1981. Esta peça não foi publicada, nem gravada. Este estudo é a versão musical das reflexões que Vieira Brandão escreveu em forma de texto a respeito à música de Villa-Lobos, por quem sempre demonstrou uma profunda admiração.

Em Heitor Villa-Lobos a música brasileira encontra o seu mais legítimo representante, o verdadeiro líder no movimento de renovação, do qual foi ele o primeiro a lançar os alicerces definitivos, tornando a música brasileira uma realidade no panorama da música universal. (BRANDÃO, 1949, p.18).

A parcela de obras de Villa-Lobos que Vieira Brandão analisa, nos permite fazer um comparativo entre suas estéticas, visto que o próprio Brandão, baseado em sua experiência como pianista, determina as obras que são observadas, conforme cita em seu texto “Assim é que vamos tomar a esmo uma parcela de suas obras pianísticas [de Villa-Lobos], nas quais se acham

refletidos os sinais evidentes de uma técnica e estética nova, com raízes folclóricas profundas.” (Brandão, 1949, p.19).

Brandão foca sua breve análise nas inovações para o “plano pianístico” (BRANDÃO, 1949) trazidas por Villa-Lobos nas *16 Cirandas*, onde foram propostos novos ambientes sonoros através de jogos de sonoridades e o desenvolvimento da técnica instrumental. Ao compor um estudo dedicado a Villa-Lobos, Brandão faz uma releitura das *Cirandas* se apropriando de elementos musicais nelas utilizados.

Na *Tocata* são encontrados vários elementos recorrentes em Villa-Lobos, porém traduzidos por Brandão, para uma linguagem pessoal e que se manifestam concomitantemente. Por exemplo, a técnica de justaposição das camadas é estabelecida por Villa-Lobos nas suas 16 *Cirandas*, sendo estas uma “concatenação de *ostinati* sobre e entre os quais as melodias folclóricas são inseridas” (SALLES, 2009, p.83). Para o autor a ideia de trabalhar com o *som* como elemento básico está presente nas composições do século XX e a primazia desta imagem sonora foi adotada por inúmeros compositores, inclusive Villa-Lobos. Neste contexto, a textura é um dos fatores que compõem essa imagem sonora.

Neste trabalho a textura é observada sob o ponto de vista do material pianístico, com destaque para os elementos da técnica instrumental trazidos por Vieira Brandão, para o trabalho do pianista. Muitas vezes estes elementos aparecem simultaneamente.

Tocata é uma peça “geralmente livre na forma, concebida basicamente para se ‘tocar’ o teclado, isto é, exibir destreza” (SADIE, 1994, p.950). A escolha desta forma musical para homenagear Villa-Lobos relaciona-se com a afirmativa de Brandão no que tange a técnica pianística proposta por ele.

A nossa afirmativa de que Villa-Lobos trouxe inovações extraordinárias para a técnica do piano, baseia-se na imensa variedade dos problemas rítmicos, de sonoridade, pedalização e dedilhado, aliados as mudanças súbitas da unidade de movimento, que colocam o pianista intérprete em constante estado de alerta. (BRANDÃO, 1949, p.20).

Entendendo que toda peça tem uma organização (SCHOENBERG, 1991), observa-se quatro seções distintas no Estudo n.4. Diferentemente dos outros três estudos, o n.4 não tem as suas partes marcadas por mudanças de andamento, ou por seções de caráter contrastante. As partes são determinadas pela recorrência e modificação de elementos apresentados no início do estudo. Sua estrutura consiste, basicamente, na elaboração de ostinatos que são desenvolvidos no

decorrer da peça, apresentando modificações no início de cada uma das seções. Assim é necessária a utilização de novos movimentos corporais a fim de vencer as novas questões mecânicas apresentadas. (PÓVOAS, 1999).

É no início do Estudo que Vieira Brandão mostra todos os elementos dos quais ele se utiliza para elaborar o restante da peça. São três ostinatos variados e re combinados nas outras seções do Estudo. Estes três ostinatos são utilizados para compor a camada de caráter virtuosístico e se alternam no decorrer de toda peça sempre simultâneos a algum outro elemento melódico.

Figura 42: Motivos variados no Estudo 4 - Ostinato 1

Figura 43: Motivos variados no Estudo 4 - Ostinato 2

Figura 44: Motivos variados no Estudo 4 - Ostinato 3

Os aspectos da técnica pianística são trabalhados na Tocata a partir de dois elementos básicos: ostinatos e melodias tema, próprias de Brandão, sendo que a primeira delas é mais

recorrente. Os ostinatos têm uma natureza melódica e são repetidos literalmente ou variados, sempre a cada dois compassos.

Uma forte característica deste estudo é a incidência de grupos de notas repetidas seguidos, mais frequentemente, de desenhos melódicos de duas ou três notas em graus conjuntos e intervalos de quartas e oitavas. O fato de uma sequência de notas repetidas ser interrompida por outros desenhos melódicos, sobretudo quando curtos, pode gerar maior tensão do que aquela normalmente necessária para a realização deste tipo de situação técnico-pianística. Nestes casos é essencial, entre outras questões, que o dedilhado seja criteriosamente escolhido para que haja um maior aproveitamento das possibilidades do movimento da mão, além de promover a repetição veloz dos dedos, com o mínimo de tensão. A tensão excessiva implicaria diretamente na redução da flexibilidade e, conseqüentemente, do andamento conforme indicado pelo compositor¹⁵ para execução do Estudo em discussão, prejudicando o fluxo de semicolcheias. Assim a sugestão de dedilhado para iniciar o estudo com a mão esquerda com movimento confortável é:

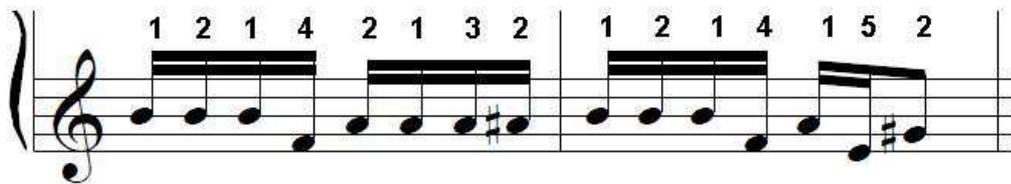


Figura 45: Motivo Ostinato Inicial do Estudo n.4 com sugestão de dedilhado.

Pelo fato de haver variação dos ostinatos no decorrer da peça, cabe ao intérprete identificar na partitura as recorrências dos elementos rítmicos e melódicos, minimizando assim o trabalho técnico de preparação da tocatá, através da redução do movimento e combinação dos elementos. (PÓVOAS, 1999).

A seguir são mostrados compassos iniciais de modificações dos ostinatos, ou partes deles. Cabe observar que na Figura 47 o ostinato é realizado apenas pela mão direita, enquanto nas Figuras 46, 48, 49, 50 e 51 o ostinato passa de uma mão para a outra.

¹⁵ A indicação de metrônomo do compositor é de 100 a 104 batidas por minuto para a semínima.

43 *pouco a pouco a tempo*

pouco pedal

Figura 46: Variação do Ostinato 1 nos compassos 43 e 44

Meno mosso ♩ = 84 a 92

59

p

Figura 47: Variação do Ostinato 1 nos compassos 59 e 60

Figura 48: Variação do Ostinato 1 nos compassos 71 e 72

Figura 49: Variação do Ostinato 1 nos compassos 114 a 117

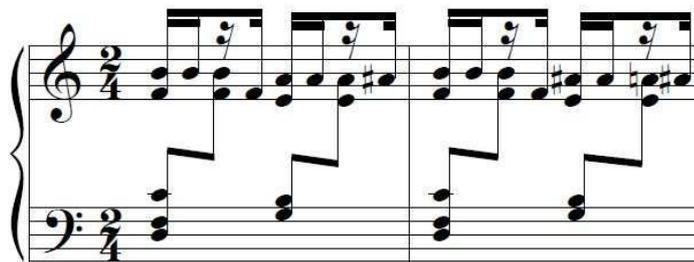


Figura 50: Variação do Ostinato 1 nos compassos 123 e 124

Figura 51: Variação do Ostinato 1 nos compassos 132 a 136

Da mesma forma como o ostinato 1, o ostinato 2 também é modificado, embora a ocorrência deste seja menor que a do primeiro. O fluxo das notas repetidas é ocasionalmente interrompido pela mudança de oitava de algumas notas (Figura 52) e tal modificação no fluxo das notas repetidas causa um paradoxo relacionado ao controle da coordenação motora. Por esta razão há necessidade de que esta situação técnico-pianística localizada seja praticada com atenção a fim de garantir a fluência do trecho.

Figura 52: Variação do Ostinato 2 nos compassos 79 a 81

Figura 53: Variação do Motivo Ostinato 2 nos compassos 91 a 94

Figura 54: Variação do Motivo Ostinato 2 nos compassos 95 a 98

O Ostinato 3 é variado basicamente de duas maneiras: através da utilização de sequências de quartas descendentes, original do ostinato 3 (Figura 44), porém sem o segmento cromático (Figura 55); e da modificação do ritmo onde todo o desenho melódico do ostinato é agrupado em um tempo em quiálteras de seis semicolcheias (Figura 56).

Figura 55: Variação do Ostinato 3 nos compassos 155 a 157

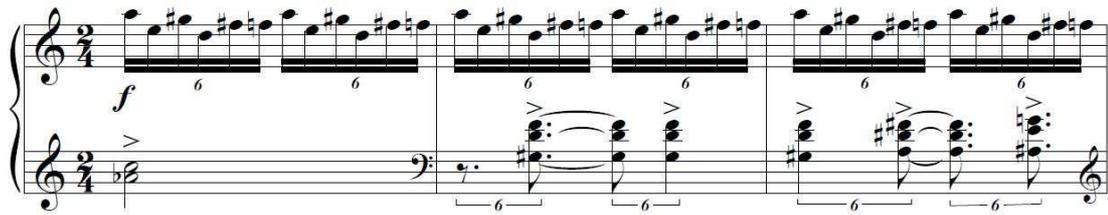


Figura 56: Variação do Ostinato 3 nos compassos 177 a 179

Além dos ostinatos, Brandão apresenta duas melodias na peça, contudo é da primeira, apresentada no início da peça, que ele utiliza o motivo melódico de quatro notas em graus conjuntos descendentes para compor as intervenções melódicas no decorrer da obra.

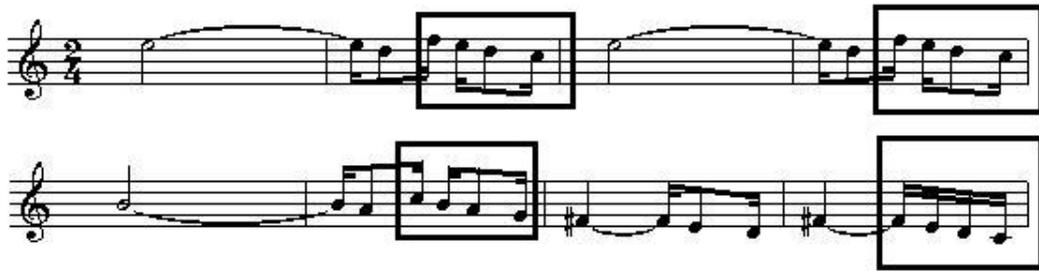


Figura 57: Melodia Principal com o motivo de quatro notas em grau conjunto descendente assinaladas.

Observa-se que três das quatro seções do Estudo iniciam da mesma maneira: com o primeiro ostinato e a primeira melodia. A quarta seção traz material melódico que já havia sido apresentado anteriormente, modificado e desenvolvido.

Para a execução do ostinato inicial, o intérprete deve trabalhar praticando em staccato curto e com muita preparação dos movimentos (PÓVOAS, 1999), a fim de adquirir mais agilidade na execução dos ostinatos. Desta forma, a repetição das notas fica mais clara e permite um contraste com os outros motivos e melodias que precisam ser destacados no decorrer da obra. Isto é passível de realização pela diferenciação do toque, ou seja, staccato para o ostinato e suas modificações, e legato para as intervenções melódicas, o que favorece a construção da textura proposta por Brandão, e possibilita realizar cada uma das ideias em planos sonoros distintos.

O caráter *Allegro com moto* do Estudo n.4 sugere a fluência requerida pela escrita em sequentes semicolcheias, nele as figurações rítmicas e melódicas são desenvolvidas a fim de,

como nas Cirandas de Villa-Lobos, construir este fluxo de um movimento contínuo e ininterrupto em uma das camadas da textura e simultaneamente a esta sonoridade, são apresentadas melodias com caráter seresteiro.

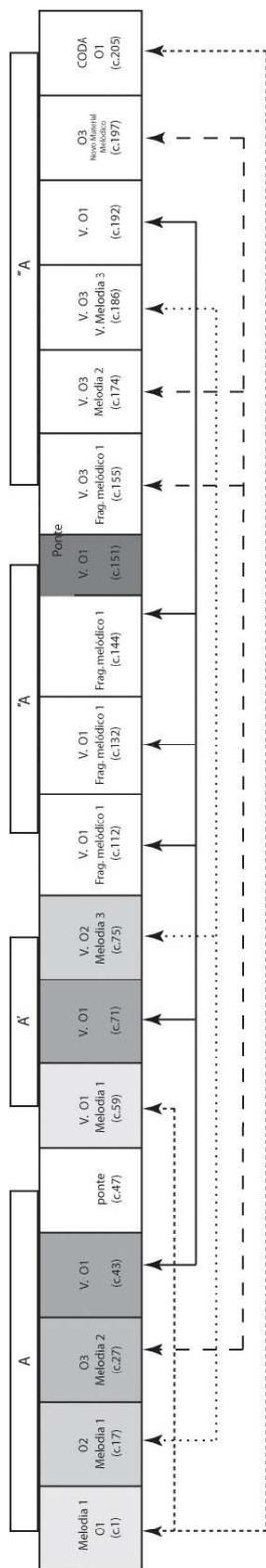
Os elementos devem ser executados pelo intérprete sem perder a unidade da obra. Assim, interrupções nas mudanças de movimento não são desejáveis. Estas mudanças ocorrem normalmente na fórmula de compasso que no início da peça é binário simples (2/4), como comenta o próprio Brandão a respeito das Cirandas. “A preocupação do compositor [Villa-Lobos] é sempre a de manter um equilíbrio perfeito nas mudanças de movimento, de forma a não prejudicar a arquitetura da obra, pelo desajustamento da proporção da unidade de movimento”. (BRANDÃO, 1949, p.21).

O exemplo a seguir, mostra um trecho em que o movimento da mão direita, no compasso 27, sofre uma mudança tanto no ostinato, quanto na fórmula de compasso. Segundo a indicação de Vieira Brandão, o intérprete deve realizar passagens como esta sem que a fluência do movimento de semicolcheias seja prejudicada.

The musical score for Figure 58 is written for piano. It begins at measure 25 with a right hand playing a continuous eighth-note pattern in 3/4 time. The left hand plays a slower, more melodic line. At measure 27, the right hand changes its pattern and the time signature changes to 2/4. The tempo markings 'rall.', 'rit.', and 'a tempo rubato' are present throughout the piece.

Figura 58: Mudança de movimento no compasso 27

Estabelecidas as diferentes modificações, o intérprete deverá observar também como estas devem ser encadeadas dentro das partes. O esquema a seguir ilustra e resume a maneira como a aparição dos motivos de ostinato e as três melodias tema se alternam no estudo. As setas entre as partes unem as seções que se relacionam com o objetivo de sugerir ao intérprete a prática destas partes em sequência para relacionar os seus elementos e conferir unidade à interpretação.



LEGENDA
O: Ostinato
V: Variação

Figura 59: Esquema Geral do Estudo n.4

3 ASPECTOS TÉCNICO-PIANÍSTICOS

Como pianista, Vieira Brandão tocou um vasto repertório. Ilustrando seu conhecimento e convívio do repertório pianístico, muitas vezes a sonoridade dos estudos de Vieira Brandão remete a obras de outros compositores. Nem sempre tais referências estão explícitas ou passíveis de serem facilmente observadas na partitura, mas o resultado pianístico da sobreposição dos elementos musicais muitas vezes evoca auditiva e instintivamente o ambiente de um determinado compositor.

A discussão sobre aspectos técnicos a partir dos Quatro Estudos baseia-se no ponto de vista de Vieira Brandão quando discute obras de Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri e Villa-Lobos na sua Tese de Livre Docência (BRANDÃO, 1949). Neste trabalho Brandão dá um panorama do repertório para piano escrito até 1949 pelos referidos compositores, focando sempre seus comentários nos aspectos técnicos a serem trabalhados pelo pianista em cada uma das obras discutidas. Estes aspectos aparecem nos estudos de Brandão, compostos pouco depois de ter escrito sua tese como uma releitura dos elementos discutidos e traduzidos para uma linguagem pessoal.

No conjunto de Estudos em discussão, o compositor faz também referência a Estudos/exercícios de compositores românticos. Como exemplo, são os *51 Exercícios* de Brahms que, de acordo com Marun (2010), o compositor foi capaz de sintetizar na sua música a técnica pianística conhecida desde Scarlatti até os seus contemporâneos. Assim, os aspectos da técnica pianística trabalhados por Brandão, encontram fundamento e um paralelo com a técnica desenvolvida e trabalhada por compositores românticos.

Cabe observar que mesmo os tratados de técnica, especialmente os do século XIX, deixavam claro que não existe, a priori, uma maneira certa ou errada de se tocar. Cada intérprete deve procurar a sua maneira de resolver as questões técnico-musicais sempre com um objetivo artístico (MARUN, 2010). Neste sentido, Brandão faz poucas sugestões de dedilhado. É interessante observar que, na maioria dos casos, ele não os anota, mesmo sendo um pianista

altamente capacitado que com certeza poderia orientar seus alunos com caminhos mais curtos para a realização instrumental das suas peças, deixando, assim, o intérprete a vontade para criar suas próprias soluções musicais.

A seguir são destacados aspectos, alguns comuns aos Quatro Estudos, com interesse no trabalho técnico-pianístico. O primeiro diz respeito às questões rítmicas e melódicas, como o compositor distribui as figuras musicais a fim de fazer referência à técnica instrumental dentro de um âmbito nacionalista, bem como o trabalho técnico inerente a esta distribuição. O segundo aspecto, diz respeito à técnica pianística a qual Vieira Brandão lança mão na construção dos seus estudos, tais como a recorrência das notas duplas, e o cruzamento das mãos.

3.1. Aspectos Rítmicos

3.1.1. Agrupamentos regulares de semicolcheias

O primeiro aspecto que chama a atenção, já em um primeiro contato com as partituras dos Quatro Estudos é a forte incidência de sequências de semicolcheias que, alternando-se entre as mãos esquerda e direita, são agrupadas de diversas maneiras e nem sempre de acordo com a fórmula de compasso, conferindo aos estudos um jogo rítmico diferente em cada um dos Quatro Estudos.

Em geral os tempos estão assim preenchidos, com raras exceções como nos compassos 72 a 75 e 86 a 89, na primeira seção lenta do Estudo n.3 (Chorinho)¹⁶ onde seus tempos são ritmicamente subdivididos de outra forma, ou seja, em colcheias ou tercinas.

Os Estudos n.3 e n.4 apresentam seus temas iniciais em um fluxo de semicolcheias com subdivisão obedecendo a fórmula de compasso com quatro semicolcheias para cada tempo e o primeiro tempo acentuado.

¹⁶ Para as partes no esquema ver capítulo 2.3 *Estudo n.3* página 46