

GUILHERME FERREIRA AMARAL

**RELAÇÕES ENTRE ELEMENTOS COMPOSICIONAIS E MEIOS DE
EXECUÇÃO TÉCNICO-INTERPRETATIVA EM OBRAS COM
CARACTERÍSTICAS PÓS-MINIMALISTAS – *BRASIL 2000*,
AMANDUÁ E *MEIO BOSSA* PARA PIANO SOLO DE DIMITRI CERVO**

FLORIANÓPOLIS – SC

2009

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

GUILHERME FERREIRA AMARAL

**RELAÇÕES ENTRE ELEMENTOS COMPOSICIONAIS E MEIOS DE
EXECUÇÃO TÉCNICO-INTERPRETATIVA EM OBRAS COM
CARACTERÍSTICAS PÓS-MINIMALISTAS – *BRASIL 2000*,
AMANDUÁ E MEIO BOSSA PARA PIANO SOLO DE DIMITRI CERVO**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em Música, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientadora: Dra. Maria Bernardete Castelan
Póvoas

FLORIANÓPOLIS – SC

2009

GUILHERME FERREIRA AMARAL**RELAÇÕES ENTRE ELEMENTOS COMPOSICIONAIS E MEIOS DE
EXECUÇÃO TÉCNICO-INTERPRETATIVA EM OBRAS COM
CARACTERÍSTICAS PÓS-MINIMALISTAS – *BRASIL 2000*,
AMANDUÁ E *MEIO BOSSA* PARA PIANO SOLO DE DIMITRI CERVO**

Dissertação aprovada como requisito para a obtenção do grau de Mestre no curso de Pós-graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Banca Examinadora:

Orientadora: _____
Dra. Maria Bernardete Castelan Póvoas
UDESC

Membro: _____
Dra. Ana Cláudia de Assis
UFMG

Membro: _____
Dr. Guilherme Sauerbronn de Barros
UDESC

Florianópolis, março de 2009.

AGRADECIMENTOS

A realização desta pesquisa somente foi possível devido à contribuição de algumas pessoas.

A minha orientadora Dra. Maria Bernardete Castelan Póvoas, que, além de me incentivar na arte de pesquisar, em vários encontros realizados, não deixou de observar cada pequeno detalhe desta dissertação.

Ao meu primeiro professor de piano, Alvaro, por me passar seu conhecimento criando uma base sólida para meu futuro aprendizado – aparentemente infinito – e me incentivar a querer sempre superar os limites.

Ao compositor e amigo Dimitri Cervo, que, gentilmente, permitiu a publicação de suas partituras e a execução pública de suas peças, sem qualquer restrição, além de se mostrar sempre solícito para esclarecer dúvidas e fazer sugestões para esta pesquisa.

A minha família que me apoiou durante todos os momentos em que precisei.

A minha mãe, Leila, que revisou esta dissertação, fazendo valiosos comentários.

À Flavinha que, além esposa dedicada, revisou todas as traduções do inglês para o português e o *abstract*.

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo das obras *Brasil 2000* Op.12, *Amanduá* e *Meio Bossa* para piano solo, do compositor Dimitri Cervo (Santa Maria, 1968). O foco da pesquisa foi realizar um estudo analítico de procedimentos composicionais e, com base neste estudo, apresentar critérios técnico-interpretativos e sugestões a serem aplicadas durante a preparação das mencionadas obras. Tanto os critérios quanto as sugestões de realização instrumental foram feitas considerando-se elementos de construção musical e o resultado sonoro pretendido pelo intérprete. Tendo em vista que, nas obras selecionadas, encontram-se recursos composicionais de natureza minimalista e pós-minimalista, tais como a grande quantidade de ostinatos e padrões musicais repetitivos, estes, se estudados de maneira incorreta, podem favorecer ao aparecimento de lesões musculares e outros desconfortos que prejudicam, além da saúde do intérprete, sobretudo o resultado sonoro. A partir desta observação foram organizadas estratégias com vistas à otimização do processo de estudo em situações específicas de execução. Para este fim, foram consultadas bibliografias e pesquisas mais recentes sobre técnica pianística que têm como foco a adequação do movimento corporal à resolução de questões musicais, tais como os Ciclos de Movimentos (PÓVOAS, 1999), um recurso de flexibilização do movimento e discutidos preceitos relacionados que foram aplicados à realização de *Brasil 2000*, *Amanduá* e *Meio Bossa*. Também foram relacionadas contribuições sobre o emprego do estudo e pesquisa analítica na prática músico-instrumental. Inicialmente são apresentados dados biográficos sobre o compositor e aspectos gerais sobre sua trajetória e sua estética composicional. Na seqüência encontram-se identificados e analisados procedimentos composicionais mais utilizados nas obras em destaque e os critérios com sugestões técnico-interpretativas que poderão servir de orientação durante a sua preparação e execução são propostos. Com esta pesquisa pretende-se contribuir para a literatura relacionada à análise musical como ferramenta para a prática interpretativa. Esta pesquisa poderá integrar o rol de pesquisas mais recentes na subárea das práticas interpretativas, utilizando-se de conceitos que relacionam a análise de elementos composicionais à técnica pianística objetivando a interpretação de obras contemporâneas de compositores nacionais. As decisões interpretativas e critérios aqui apresentados poderão ser adotados na prática pedagógica destas e demais obras que apresentem características semelhantes àquelas aqui estudadas.

Palavras-chave: Técnica pianística. Ciclos de Movimentos. Estudo Analítico. Minimalismo. Pós-minimalismo. Dimitri Cervo.

ABSTRACT

This dissertation presents a study of the works *Brasil 2000* Op.12, *Amanduá* and *Meio Bossa* for piano solo, of the composer Dimitri Cervo (Santa Maria, 1968). The focus of the research was to realize an analytical study of compositional procedures and, based on this study, to present technique-interpretive criteria and suggestions to be applied during the preparation of the mentioned work. Both the criteria and the suggestions of instrumental realization were prepared considering elements of musical construction and the sound result expected by the interpreter. Having in mind that, in the chosen work, there are compositional resources of minimalist and post-minimalism nature, like the huge amount of ostinatos and repetitive musical patterns, those, if studied in the wrong way, can favor the appearance of muscle damage and other discomforts that prejudice, the interpreter's health and still more the sound result. Based on these observations, strategies were organized to optimize the process of study in specific situations of execution. In order to reach this objective, recent bibliographies and research about pianistic technique that have the adaptation of the body movement to the resolution of musical questions were consulted, like the Movement Cycles (PÓVOAS, 1999), a resource of flexibilization of the movement and discussed concepts related to it that were applied to the execution of *Brasil 2000*, *Amanduá* and *Meio Bossa*. Contributions about the application of the study and analytical research in the musical-instrumental practice were also related to this work. In the beginning biographical data about the composer and general aspects about his journey and his compositional esthetics are presented. In the sequence the compositional procedures that are more used in the present works are identified and analyzed and the criteria with technique-interpretive suggestions that can be used as an orientation during the preparation and execution of them are proposed. It is expected that this piece of research can contribute to the literature related to musical analysis as a tool for the interpretive practice. This research can integrate the list of more recent research in the sub-area of interpretive practice, utilizing concepts that relate the analysis of compositional elements to the pianistic technique, aiming at the interpretation of national composers' cotemporaneous work. The interpretive decisions and criteria presented here can be adopted in the pedagogical practice of these and other works that present similar characteristics to the ones studied here.

Keywords: Pianistic technique. Movement Cycles. Analytical Study. Minimalism. Post-Minimalism. Dimitri Cervo.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Obra para piano solo de Dimitri Cervo e ano de composição.	39
Tabela 2: Estrutura de <i>Brasil 2000</i> .	42
Tabela 3: Estrutura de <i>Amanduá</i> .	43
Tabela 4: Estrutura de <i>Meio Bossa</i> .	44

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 FUNDAMENTOS TEÓRICOS.....	13
1.1 PARÂMETROS ANALÍTICOS E INTERPRETAÇÃO	13
1.1.1 Ostinato x padrões repetitivos	16
1.1.2 Textura e variação textural	17
1.1.3 O tratamento motivico	19
1.2 TÉCNICA PIANÍSTICA.....	21
1.2.1 Organização do estudo	23
1.2.2 Movimentos e sensação motora.....	28
1.2.3 Ciclos de Movimentos	31
2 O COMPOSITOR DIMITRI CERVO – PERSPECTIVA MUSICOLÓGICA.....	35
2.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS	35
2.2 MINIMALISMO E PÓS-MINIMALISMO NA OBRA DE DIMITRO CERVO	36
3 ANÁLISE DE ELEMENTOS COMPOSICIONAIS EM <i>BRASIL 2000, AMANDUÁ E MEIO BOSSA</i>	41
3.1 SOBRE A ESTRUTURA DAS OBRAS.....	41
3.1.1 Brasil 2000	42
3.1.2 Amanduá	43
3.1.3 Meio Bossa.....	44
3.2 O EMPREGO DE OSTINATO E PADRÕES REPETITIVOS.....	45
3.3 OS PROCEDIMENTOS DE VARIAÇÕES TEXTURAIS.....	51
3.4 TRATAMENTO MOTÍVICO	56
4 <i>BRASIL 2000, AMANDUÁ E MEIO BOSSA</i> – QUESTÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS.....	65

4.1 <i>BRASIL 2000</i>	66
4.2 <i>AMANDUÁ</i>	74
4.3 <i>MEIO BOSSA</i>	78
CONCLUSÕES	85
REFERÊNCIAS	88
ANEXO	91

INTRODUÇÃO

Um número considerável de pesquisas em análise e interpretação músico-instrumental trata da produção contemporânea brasileira e divulga a obra de compositores mais novos e por vezes menos conhecidos. No entanto, no que se refere à produção de compositores brasileiros de influência minimalista ou que contenha, em parte, este procedimento composicional, existem poucos trabalhos. Outro aspecto a ser mencionado é que embora a utilização da análise musical como recurso para o trabalho técnico-interpretativo seja uma constante, estudos que tratem da relação entre a análise de elementos composicionais, movimentos corporais e o processo de realização músico-instrumental de repertório nacional com tais características, são escassos.

Mais especificamente, dentre as características das composições minimalistas e pós-minimalistas destacam-se figurações entre ostinatos, padrões repetitivos, variações de textura e o tratamento motivico. Assim sendo, acredita-se que, através da análise de tais particularidades, pode-se discuti-las no sentido de obter-se uma melhor compreensão de sua função no texto musical (estrutural global) e buscarem-se recursos técnico-instrumentais mais apropriados, ou seja, mais funcionais para a execução de tais figurações ou demais trechos musicais destacados.

A presente dissertação refere-se ao estudo das obras *Brasil 2000* op.12, *Amanduá* e *Meio Bossa* para piano solo do compositor Dimitri Cervo, nascido em 1968. Cervo, detentor de inúmeros prêmios e homenagens, destaca-se no cenário musical brasileiro e internacional, no entanto, sua biografia ainda é desconhecida por grande parte dos músicos e estudantes de piano, público alvo deste trabalho.

A obra de Cervo revela influência de compositores minimalistas e pós-minimalistas. Tal constatação se deve, entre outras razões, à observação de que, em grande parte de suas obras, faz constante uso de ostinatos, padrões repetitivos, variações texturais e procedimentos motivicos, recursos composicionais amplamente utilizados nas composições daquele estilo.

A execução pianística de obras que contenham a intensa utilização desses recursos composicionais é, em geral, desgastante fisiologicamente, o que pode incorrer no desenvolvimento de lesões corporais. Como melhor operacionalizar a execução e estudo de obras desta natureza? Levantou-se a hipótese de que a compreensão de elementos estruturais através da análise e esta relacionada aos meios de execução instrumental, entre eles a flexibilização do movimento, pode auxiliar na realização das peças para piano solo *Brasil 2000*, *Meio Bossa* e *Amanduá* de Dimitri Cervo. Partindo-se desta hipótese, foi realizado um estudo analítico de procedimentos composicionais destas obras, paralelamente, relacionando-o às opções técnico-interpretativas.

Para o desenvolvimento desta pesquisa foi realizada, inicialmente, uma pesquisa biográfica sobre o compositor Dimitri Cervo. Através de uma pesquisa biográfica pode-se “revelar como as pessoas universalizam, através de suas vidas e de suas ações [neste caso, as técnicas de composição], a época histórica em que vivem.” (GOLDENBERG, 2002 p.43). Esta etapa foi feita através de consulta em publicações do próprio compositor uma vez que, até o presente momento, poucas publicações de outros autores trazem informações sobre Dimitri Cervo. Para o esclarecimento daquelas questões que não puderam ser respondidas através das publicações que tivemos acesso, foram oportunizadas conversas com o compositor, além de contatos por mensagem pessoal, através de e-mail e outros meios. Outras informações relevantes ainda puderam ser encontradas no *site* do próprio compositor¹ que o mantém atualizado, segundo informações do mesmo. “A lista completa de obras na minha página está bem atualizada agora (casualmente mexi nisso hoje)”. ([mensagem pessoal], enviada por <dcervo@uol.com.br> em 28 de junho 2007).

Na continuação desta pesquisa foram realizadas a observação e descrição de características e elementos contidos nas obras selecionadas para esta pesquisa. Para tal finalidade, foram utilizados preceitos de análise musical que possibilitaram a compreensão e o tratamento daqueles elementos característicos do Minimalismo e do Pós-minimalismo. Para o desenvolvimento desta etapa, a leitura e o entendimento sobre diferentes métodos de análise mostraram-se necessários. A audição das obras também auxiliou nesta etapa da pesquisa.

¹ <http://dcervo.sites.uol.com.br>

Paralelamente foi feito um levantamento, seleção e estudo de situações técnico-interpretativas nas obras analisadas. Para o início desta etapa foi necessária a leitura de pesquisas e bibliografias sobre técnica pianística, principalmente daqueles autores que relacionam a adequação da técnica aos objetivos sonoros, os movimentos pianísticos e o desenvolvimento das sensações sobre os mesmos, a organização do estudo a exemplo dos Ciclos de Movimentos² (PÓVOAS, 1999). Tais pesquisas propõem a integração da técnica e interpretação às estratégias de estudo, divisão e organização do trabalho, com vistas ao melhor aproveitamento do movimento e dos fatores que influem no seu desempenho. A adoção de procedimentos de construção de uma interpretação baseada na correspondência entre os contextos musical e técnico-mecânico, este relacionado à organização do movimento, tendem à otimização da ação pianística³ com reflexos no resultado sonoro.

Os conceitos aqui discutidos foram considerados relevantes no processo de estudo das obras destacadas, as quais são caracterizadas pela necessidade de utilização de movimentos repetitivos. Desta maneira, algumas das propostas relacionadas poderão contribuir na prevenção de lesões musculares. Puderam-se também, aliar conceitos teórico-práticos abordados por pianistas e pesquisadores a respeito da técnica pianística à realização prática de *Brasil 2000*, *Amanduá* e *Meio Bossa*, possibilitando aplicá-los aos detalhes específicos de cada uma dessas peças.

Acredita-se que esta forma de trabalho, que integra conceitos teóricos com a experiência prática, é bastante válida para a caracterização de pesquisas sobre a prática instrumental, tal como descreve a pesquisadora e pianista Luciane Cardassi:

Uno-me ao coro crescente de pesquisadores brasileiros que acreditam ser imprescindível para o futuro da pesquisa em *performance*, no Brasil e no mundo, que passemos cada vez mais a documentar nossa experiência durante as muitas horas em que nos debruçamos sobre uma partitura e recorremos a tantas estratégias, muitas vezes intuitivas, outras vezes resultado de muita reflexão. Esse tipo de documentação poderá – quiçá – diminuir a distância

² Recurso estratégico de flexibilização do movimento proposto pela autora. Ver Capítulo 1.2.3.

³ Ação pianística é a atitude criativa e interpretativa construída através do processamento das questões envolvidas na música selecionando, coordenando e realizando tanto os elementos da construção musical que constituem e caracterizam cada obra quanto os movimentos que possibilitam esta ação. (PÓVOAS, 1999, p.80).

entre pesquisadores da área teórica e prática. (CARDASSI, 2005, p.56).

Durante todos os momentos possíveis foram cruzadas informações relativas à análise musical e à técnica pianística, reforçando a interação entre estas duas áreas.

Cabe ainda registrar que, nos meses de abril e dezembro, em ocasiões quando Dimitri Cervo esteve em Florianópolis, foram realizados encontros com o compositor, onde o mesmo fez sugestões e observações referentes à presente pesquisa.

No Capítulo 1 deste trabalho trata-se sobre os fundamentos teóricos da pesquisa. Está subdividido em duas partes sendo que na primeira, denominada Parâmetros Analíticos e Interpretação, discorre-se sobre a análise como contribuição para a prática interpretativa, além de discutir os conceitos de ostinato e padrões repetitivos, textura e processos de variação textural e o motivo. Na segunda parte, denominada Técnica Pianística, são abordados conceitos da área pianística, considerados relevantes dentro do contexto desta pesquisa, tais como: organização do estudo, adequação da técnica aos objetivos sonoros, movimentos e sensação motora e Ciclos de Movimentos propostos por Póvoas (1999).

O Capítulo 2 introduz o compositor Dimitri Cervo ao leitor, descrevendo-se aspectos biográficos, bem como a influência do Minimalismo e do Pós-minimalismo na sua obra para piano solo.

No Capítulo 3 é apresentado um estudo analítico de *Brasil 2000*, *Amanduá* e *Meio Bossa*, nelas se destacando os elementos composicionais conceitualizados, anteriormente, no Capítulo 1. No início do Capítulo 3 encontra-se uma descrição e uma tabela contendo um esquema sobre a estrutura de cada uma das obras trabalhadas.

O Capítulo 4 contém as sugestões para a prática interpretativa das obras citadas. Este capítulo pode ser considerado como o resultado prático obtido através da compreensão dos temas abordados e do estudo analítico realizado.

1 FUNDAMENTOS TEÓRICOS

1.1 PARÂMETROS ANALÍTICOS E INTERPRETAÇÃO

A análise de obras musicais tem se mostrado de grande utilidade não apenas para o musicólogo que deseja conhecer as técnicas composicionais e as correntes estéticas de diversos autores e suas obras, mas também para o intérprete. Permite ao instrumentista aprofundar o seu conhecimento e adquirir sólido embasamento para a tomada de decisões interpretativas em função de uma realização prática de obras musicais.

O conhecimento histórico e teórico sobre compositores e suas obras tem sido destacado como parte essencial no processo de preparação e realização instrumental de repertórios. Este conhecimento engloba não somente informações sobre as opções estéticas de cada compositor, mas também, o esclarecimento a respeito das técnicas de composição utilizadas. Desta forma, para o executante, a análise musical mostra-se essencial, uma vez que “quem toca nem sempre ouve o que o olho vê, ou seja, os processos de percepção auditiva, visual e de introspecção intelectual podem ser aguçados ou mais coordenados se ancorados numa análise rigorosa.” (GERLING, 1990, p.4).

Para Póvoas (1990), a análise musical ainda serve para aumentar o rendimento durante o processo de estudo de uma obra. Através da análise torna-se possível definir, com mais precisão, a técnica de execução musical. Em outras palavras, a técnica deve estar diretamente relacionada aos objetivos sonoros, os quais serão melhor definidos após a análise da obra. Para a autora, a análise é o “processo por meio do qual o intérprete decodifica o texto e cujos resultados têm implicações diretas na compreensão do material expressivo e na aquisição do domínio técnico-musical.” (PÓVOAS, 1990, p.108).

Considerando os benefícios extraídos de um procedimento de análise musical, Friedberg (1993) também sugere o constante emprego do estudo analítico ao piano. Assim se evita ao máximo possível uma prática puramente mecânica,

dando-se preferência a uma prática onde o instrumentista esteja constantemente analisando as possibilidades interpretativas, além de razões para determinadas dificuldades e maneiras de se solucioná-las. “Se ele aplicar os princípios do estudo analítico, minimizará o período de aprendizado técnico seco e chegará com mais velocidade ao ponto de domínio musical⁴.” (FRIEDBERG, 1993, p.50).

Além da análise de aspectos estéticos, composicionais e sonoros de uma obra, as opções técnico-mecânicas a serem adotadas para a execução instrumental também podem e devem ser analisadas previamente, fazendo com que, desde o início do estudo ao instrumento, o músico já tenha uma visão mais clara e objetiva a respeito do conteúdo e da forma como o texto musical deverá ser técnica e musicalmente praticado. Para que a “ação do executante não seja mera execução, deve resultar do discernimento informado e controle deliberado de ações.” (BERRY, 1989, p.2).

A análise musical pode ser realizada através de diferentes métodos, possibilitando um conhecimento mais profundo sobre as características de uma obra. Por meio dela, pode-se obter o conhecimento relativo à forma e à estrutura, além de se conhecer o contexto dentro do qual determinada obra foi escrita. Este conhecimento assim obtido ainda é considerado essencial para intensificar a segurança de um intérprete que opte por memorizar determinado repertório. “Para ser memorizada adequadamente, uma obra deve passar por uma análise harmônica de acordes e modulações, análise motivica e textural das relações melódicas e uma análise formal da estrutura de uma maneira geral⁵.” (FRIEDBERG, 1993, p.62). Assim a autora afirma que um intérprete deve conhecer e aplicar diversas técnicas de análise durante seus estudos.

O musicólogo americano Jan La Rue (1989) propõe uma série de procedimentos a serem adotados para a realização de uma análise musical através de uma espécie de roteiro sistemático, cujas idéias devem auxiliar no levantamento de hipóteses, formular perguntas, obter e observar dados e, ao final, selecionar critérios de avaliação ou interpretação destes dados. Este roteiro encontra-se dividido em três partes: 1) análise de antecedentes – entorno histórico sobre a

⁴ No original: If he applies the principles of analytical practicing, he will minimize the period of dry, technical learning, and arrive with greatest speed at the point of musical mastery.

⁵ No original: To be adequately memorized, a work should have undergone thorough harmonic analysis of chords and key changes, motivic and textural analysis of melodic relationships, and formal analysis of the overall structure.

trajetória do autor e suas obras; 2) observação – análise dos parâmetros musicais (som, harmonia, melodia, ritmo e forma); 3) avaliação – atitude crítica do analista, onde são avaliados os parâmetros vistos anteriormente e onde são feitas as considerações finais do analista (LA RUE, 1989).

Outros autores também destacam a importância de um entendimento em torno do contexto social em que o compositor e suas obras estão inseridos, o qual La Rue denomina análise de antecedentes, principalmente em se tratando de novos compositores. Segundo Koellreuter,

A música de nossos dias deve ser compreendida como configuração de relacionamentos, definida em termos de multidirecionalidade e multidimensionalidade e em termos qualitativos também. Pois é o reflexo de nossa vida cotidiana. (1990, p.9).

Para o intérprete, a análise de antecedentes e a observação são os procedimentos que dão suporte para a terceira etapa, ou seja, seu objetivo final – a interpretação. Esta etapa poderia também ser denominada como “opções técnico-interpretativas”. Trabalhos que tratam de obras de compositores recentes, como a presente proposta, devem vir acompanhados de uma análise de antecedentes que esclareça aspectos relativos à biografia do autor, suas afinidades musicais e o trajeto por ele percorrido durante sua formação. Esta análise deverá auxiliar na compreensão de opções estéticas e no esclarecimento de outras questões extrínsecas à obra musical durante as etapas seguintes.

Existem diferentes métodos de análise através dos quais se pode descrever uma peça, suas características formais, melódicas e harmônicas, etapa esta denominada observação. Nicholas Cook (1987) considera mais oportuno que se faça bom uso das técnicas de análise já existentes, do que tentar criar novas técnicas. Para o autor, o conhecimento destes métodos (formal, motívica, Schenkeriana, semiótica, e assim por diante), possibilita ao pesquisador escolher aquele que melhor possa se adequar à peça em estudo. O analista deve, ao invés de cometer o erro de provar a validade de um determinado método através de uma peça, tentar usar o método para esclarecer a música. Em outras palavras, no primeiro caso, se estaria “mais interessado na teoria do que na sua aplicação

prática⁶.” (COOK, 1987, p.2).

Muitos pianistas concordam com os benefícios obtidos a partir da prática analítica antes e durante o processo de estudo de determinadas obras. Géza Anda⁷ acreditava que uma execução musical orgânica somente seria possível se o intérprete tivesse uma base psicológica obtida através de um estudo profundo e compreensão da estrutura e das proporções da obra, além da prática regular. Desta forma, o pianista “passava muitas horas estudando partituras, sem tocar uma nota, sempre procurando pela força narrativa como era expressa dentro de cada ‘linguagem’⁸ [referindo-se à linguagem de cada compositor].” (GREENE, 2002, p.11).

O pianista Maurizio Pollini⁹ diz que, durante a interpretação, seu objetivo é ser o mais fiel possível ao compositor. O intérprete acredita que através da análise musical seja possível encontrar e destacar pontos relevantes, os quais permitem uma interpretação criativa, ligeiramente diferente daquilo que já foi feito antes e ao mesmo tempo, fiel. O pianista concorda que através da análise se pode ver como “o coração do processo criativo do compositor é mais do que evidente¹⁰.” (DUCHEN, 2002, p.53).

1.1.1 Ostinato x padrões repetitivos

Ostinato é um termo musical que se refere à repetição contínua de determinado elemento musical enquanto outros são alterados. Provém da língua italiana e significa obstinado, sendo o mesmo utilizado na língua portuguesa (MARQUES, 1996).

Segundo Hudson (1980), o ostinato pode aparecer das seguintes formas: 1) ostinato melódico – quando uma linha melódica se repete, geralmente, na voz mais grave, ocasionando o chamado baixo ostinato; 2) ostinato harmônico – onde uma sucessão de acordes é repetida, constituindo-se em uma seqüência harmônica repetida. No ostinato harmônico, tanto as linhas melódicas quanto o ritmo pode ser

⁶ No original: he has become more interested in the theory than in its practical application.

⁷ Pianista húngaro (Budapeste, 1921 – Zurique, 1976), considerado pela crítica um grande intérprete de compositores clássicos e românticos, especialmente de Mozart, Beethoven e Brahms, além do compositor húngaro do Béla Bartók.

⁸ No original: He spent many hour studying scores, not playing a note, always searching for the narrative force as expressed within each ‘language’.

⁹ Pianista italiano (Milão, 1942), destacou-se, principalmente, após vencer o International Frederik Chopin Piano Competition, em Varsóvia (1960). Além de grande intérprete de obras do romantismo, destaca-se por suas interpretações de obras modernas e contemporâneas.

¹⁰ No original: the heart of the composer’s creative process is more than evident.

alterado, desde que as harmonias permaneçam em repetição; 3) ostinato rítmico – quando um determinado ritmo é repetido, independentemente das alturas e harmonia e 4) ostinato de altura (*pitch ostinato*) – quando uma nota é repetida, com ritmos e harmonias podendo variar.

Cabe ressaltar que há diferença entre um padrão repetitivo e um ostinato. Para Hudson (1980) o ostinato é caracterizado por uma repetição que ocorra pelo menos três vezes consecutivas, portanto, elementos que aparecem muitas vezes em uma obra, mas não consecutivamente, serão tratados nesta pesquisa como padrões repetitivos, e não ostinatos. Através do estudo analítico das obras de Dimitri Cervo, descritas no Capítulo 3, pode-se observar a ocorrência de uma grande quantidade de ostinatos de diversos tipos e de padrões repetitivos.

1.1.2 Textura e variação textural

Textura musical é o termo utilizado para descrever a quantidade de eventos sonoros em uma determinada obra musical (Sadie, 1980). Quando, em uma obra, a melodia é distinta de uma parte acompanhante, a qual conduz as progressões harmônicas, diz-se que a textura desta obra é monofônica. A textura é polifônica quando as vozes ou partes escritas se movem de forma mais independente, como, por exemplo, em uma fuga ou cânon (contraponto).

A maior ou menor densidade de eventos tanto no sentido horizontal (ritmo da melodia ou das vozes) quanto verticalmente (quantidade de notas em acordes, bem como número de vozes de um contraponto) é considerada um aspecto textural. No entanto, segundo Berry (1987), através da densidade se descreve a textura musical apenas quantitativamente e não qualitativamente. Dessa forma, em uma análise textural, cabe observar, além da quantidade de eventos, as relações entre eles, tais como a sua independência ou interdependência, direção do movimento das vozes, distância entre elas, progressão textural, tratamento rítmico e articulações, entre outros. Para o autor “exceto em uma textura monofônica, a evolução de inter-relações e material comparativo (de motivo, de atividade ou imobilismo) em e entre os componentes texturais é o problema mais importante de análise [textural]¹¹.” (BERRY, 1987, p.191).

¹¹ No original: Except in monophonic textures, the evaluation of interrelations and comparative substance (of motive, of activity or stasis, etc.) in and among the components of the texture is the all-important problem of analysis (...).

O autor Mello Filho (1990), em um estudo sobre a análise e percepção textural do *Estudo nº VII* para sopros de Ligeti, ressalta a importância dada ao tratamento textural por compositores pós-seriais. Argumenta que, para tal finalidade, o analista necessita de uma metodologia que possa identificar e descrever quantitativa e qualitativamente os procedimentos texturais empregados em determinada obra. Para o autor, embora seja possível descrever diferentes texturas a partir de parâmetros visuais e táteis, tais como “lisas”, “rugosas”, “granuladas”, entre outras, a questão principal que permeia uma metodologia analítica diz respeito aos parâmetros elementares do som, os quais podem ser analisáveis e resultam nas diferentes texturas (MELLO FILHO, 1990, p.68). Embora o trabalho de Mello Filho seja relativo à análise de uma obra para instrumentos de sopros de um compositor pós-serial não minimalista, os parâmetros analisáveis em sua proposta também podem revelar aspectos relativos à obra para piano solo de Dimitri Cervo. Tais parâmetros texturais compreendem: a densidade e números de eventos (estratos sonoros), superfície e encadeamento (contorno ou perfil, que se refere à distância intervalar entre os eventos) e a duração, por ser um componente sonoro que, diferentemente da altura e da intensidade, pode afetar diretamente na percepção textural (MELLO FILHO, 1990, p.73-74).

Para o pianista, a compreensão da textura de uma obra pode ser determinante quando das escolhas interpretativas, não apenas para identificar as vozes principais em uma obra contrapontística, mas para a escolha de diferentes sonoridades de cada plano ou estrato sonoro de uma passagem musical e suas inter-relações. Para Géza Anda, os seus alunos deveriam sempre compreender a textura de uma obra musical, ao ponto de poder executar tal obra como se estivessem fazendo música de câmara ao piano; não apenas dar atenção às vozes em uma fuga de Bach, mas em obras de Beethoven, Schubert, Chopin e outros (GREENE, 2002, p.16).

No caso da obra para piano do compositor Dimitri Cervo, além de auxiliar no processo interpretativo, a análise textural também pode ser empregada com o propósito de identificar processos de composição minimalista tais como as variações de textura promovidas com a superposição de padrões composicionais, ou seja, quando dois ou mais padrões de uma peça são executados simultaneamente ou processos de adição/subtração textural, ou seja, quando notas são adicionadas ou subtraídas durante a repetição de um padrão ou tema.

1.1.3 O tratamento motivico

Durante o estudo analítico das obras selecionadas para este trabalho será utilizado o termo “padrões”, referindo-se, principalmente, às frases curtas, configurações rítmicas ou seqüências harmônicas, as quais, normalmente, são repetidas inúmeras vezes, com ou sem variações. Em geral, compositores minimalistas fazem uso de padrões repetitivos em suas obras. Em obras de características pós-minimalistas¹², tais como *Brasil 2000*, *Amanduá* e *Meio Bossa*, de Dimitri Cervo, além de padrões repetitivos, pode-se, eventualmente, observar a construção de temas, ou seja, frases ou grupos de frases mais longas, semelhantes a períodos, sentenças ou temas de obras clássicas ou românticas. Conforme mostrado no Capítulo 3, alguns dos temas encontrados nas referidas obras são constituídos por padrões repetitivos e outros não. Independentemente deste fato, quando analisados tais padrões e temas, observa-se uma forte predominância do tratamento motivico.

Segundo Reti (1978), o motivo é o elemento que confere unidade e conexão às partes de uma determinada obra, e esta unidade é a principal responsável pela compreensão da mesma. Para o autor, esta unidade “emerge não simplesmente de uma afinidade vaga de caráter, mas formando os temas a partir de uma substância musical idêntica¹³”. (RETI, 1978, p.4).

Schoenberg confere ao motivo a função de “produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso” (1993, p.35) dentro de uma obra musical. Segundo o autor, o motivo costuma aparecer de uma forma marcante no início da obra e conter características rítmicas e intervalares das quais os demais temas e frases possuam afinidade. “O motivo básico é freqüentemente considerado o germe da idéia” (SCHOENBERG, 1993, p.35), o qual é repetido e/ou tratado por processos de variação durante o desenvolvimento da obra.

Embora uma das principais características de obras minimalistas seja o emprego de substâncias musicais idênticas do início ao final da peça, em obras como as de Dimitri Cervo podem ser observadas seções contrastantes, variações harmônicas, texturais entre outros recursos que não têm características

¹² Para compreensão dos termos Minimalismo e Pós-minimalismo, ver Capítulo 2.3.

¹³ No original: is brought about not merely by a vague affinity of mood but by forming the themes from one identical musical substance.

exclusivamente minimalistas. Além de processos de repetição e variação, o compositor também faz uso de transformações temáticas, criando novos temas e melodias a partir de um motivo inicial. Na continuidade deste capítulo, mostra-se importante estabelecer-se a diferença entre os processos de imitação, variação e transformação temática.

Ao repetir diversas vezes determinada linha melódica sem variação ou acrescida delas em suas diversas possibilidades (invertida, transposta, com alterações rítmicas, entre outros processos de variação), o compositor pode ter desejado enfatizá-la através de processo de imitação ou variação. Segundo Reti (1978), diferentemente dos processos de imitação e variação, os processos de transformação temática são aqueles encontrados, por exemplo, em obras escritas na forma sonata onde um novo tema é apresentado como sendo completamente diferente do primeiro, porém, se observado com maior atenção, percebe-se que, em geral, é derivado do anterior. Ainda segundo o autor, “não existe uma fronteira nítida entre estes diferentes princípios, e de maneira alguma é sempre distinguível quando uma mudança deixa de ser mera ‘variação’ e passa a ser ‘transformação’¹⁴.” (RETI, 1978, p.61).

O conhecimento a respeito do tratamento motivico pode ser importante para o intérprete, principalmente por possibilitar ao mesmo, em determinados momentos, mostrar (no sentido de valorizar) relações motivicas contidas em uma obra. Assim, a interpretação de algumas obras pode tornar-se mais interessante se este material composicional for valorizado. De qualquer forma, é importante ressaltar que, se tal procedimento colocar em risco a compreensão de frases e temas de uma obra, nem sempre uma relação motivica deve ser exposta em primeiro plano. O motivo confere unidade a diferentes frases e temas, porém, em muitos casos, para o intérprete “tentar e definir exatamente onde um motivo começa e termina [durante a execução] seria trabalho perdido¹⁵.” (SCHOENBERG, 1984, p.348).

Pollini pode ser mencionado como exemplo de intérprete que se utiliza da análise motivica para suas escolhas interpretativas. O pianista declara que, um dos aspectos mais importantes da análise que embasa suas interpretações é a busca por elementos de unidade e coerência de uma obra. Deixa nítida a sua afinidade

¹⁴ No original: there is no clear border line between these different principles, and it is by no means always distinguishable when a change ceases to be mere “varying” and begins to be “transformation”.

¹⁵ No original: To try and define exactly where a motive begins and ends would be labour lost.

pela análise de processos utilizados por compositores para conferir unidade em obras longas, como por exemplo, sonatas ou concertos. Cita como exemplo análises de Schoenberg e Furtwängler, que mostram como um segundo tema de uma obra provém do primeiro, com determinadas variações (DUCHEN, 2002, p.53). Tais elementos caracterizam o objeto principal da análise motívica.

1.2 TÉCNICA PIANÍSTICA

Pesquisas mais recentes sobre técnica pianística concordam com a importância da adequação de movimentos pianísticos aos objetivos sonoros bem delineados, relacionando diretamente a técnica à sonoridade resultante. Fink (1999) conceitua a técnica pianística como veículo para a interpretação, chamando atenção para a relação entre movimento e resultado sonoro. Para o autor “movimento e significado estão tão relacionados um com o outro que o caráter específico do gesto é por si só, parte da mensagem expressa¹⁶.” (FINK, 1999, p.11). Considera que o desenvolvimento e amadurecimento musical se dão apenas quando o tratamento dos movimentos e de questões técnicas se adequarem ao desenvolvimento de questões musicais. Desta forma, “este aspecto do estudo pianístico – o técnico – será eventualmente agregado a outras habilidades desenvolvidas compativelmente para atingir o verdadeiro crescimento musical e pianístico¹⁷.” (FINK, 1999, p.140).

Gát considera que o intérprete deve buscar amadurecimento técnico de forma que o instrumento executado se assemelhe a um prolongamento de seu corpo, podendo transmitir com naturalidade as intenções do mesmo. Neste sentido, a questão principal é “como transformar o conceito musical em um movimento capaz de produzir no piano um efeito que corresponda estritamente à imagem musical?¹⁸.” (GÁT, 1980, p.75). Nesta perspectiva, uma vez que o intérprete atinja este nível de amadurecimento técnico, a sua atenção pode ser voltada inteiramente para as questões musicais.

Leimer e Giesecking consideram que as duas questões principais acerca da

¹⁶ No original: Movement and meaning are so closely related to each other that the specific character of the gesture is itself part of the message conveyed.

¹⁷ No original: This aspect of piano study – the technical – will eventually be joined with other commensurately development skills to achieve true musical and pianistic growth.

¹⁸ No original: how to transform the musical concept into a movement such as will produce an effect on the piano strictly corresponding to the musical image?

técnica pianística são: o treinamento da audição e a busca pelos movimentos mais naturais do corpo que, para os autores, correspondem aos movimentos que possibilitam a execução instrumental com a menor tensão muscular possível. Ao ressaltar o treinamento da audição, os autores reforçam a importância dada ao resultado sonoro. “Ouvir a si mesmo é um dos fatores mais importantes de todo o estudo musical¹⁹.” (LEIMER & GIESEKING, 1972, p.10). A partir do desenvolvimento auditivo, os autores consideram que o próximo objetivo deve ser a eliminação de movimentos supérfluos a fim de se obter “o mínimo possível de tensão muscular ao tocar piano²⁰.” (LEIMER & GIESEKING, 1972, p.12).

Para o pianista Alexis Weissenberg²¹ também não há razão para o estudo técnico desvinculado das qualidades sonoras a serem expressas durante a execução de uma peça. “Apenas quando a obra foi completamente assimilada pode-se começar o trabalho verdadeiramente técnico²²” (WEISSENBERG apud HOPKINS, 2001, p.15), ou seja, primeiramente o intérprete deve ter consciência dos fraseados, das articulações, dinâmicas, entre outras características sonoras, para então buscar e explorar os movimentos adequados. Assim sendo, o desenvolvimento auditivo e a capacidade criativa do intérprete devem ser considerados fatores intimamente conectados ao desenvolvimento técnico do pianista.

O pianista Glenn Gould²³ reafirma que

ninguém deveria tocar piano com seus próprios dedos, mas sim com a sua mente. Se você tem uma imagem clara de o quê você quer fazer, não há razão pela qual isso necessitaria de reforço. Se você não tem, todos os bons estudos de Czerny e exercícios de Hanon do mundo não lhe ajudarão²⁴. (GOULD apud FRIEDBERG, 1993, p.61).

Para alguns autores, a atenção dada aos movimentos e a uma técnica

¹⁹ No original: Listening to one's self is one of the most important factors of the whole of music study.

²⁰ No original: the very least possible strain of the muscles when playing the piano.

²¹ Pianista judeu nascido na Bulgária (atual Hungria, cidade de Sofia, 1929), se destaca por inúmeras gravações de obras românticas, em especial, dos compositores Chopin e Rachmaninoff.

²² No original: Only when a work has been throughout assimilated can true technical work begin.

²³ Pianista Canadense (Toronto, 1932 – 1982) reconhecido especialmente por suas gravações de obras de J.S.Bach. Glenn Gould também era compositor e escreveu desde obras próprias até transcrições e cadências de concertos.

²⁴ No original: One does not play piano with one's finger, one plays the piano with one's mind. If you have a clear image of what you want to do, there's no reason it should...need reinforcement. If you don't, all the fine Czerny studies and Hanson exercises in the world aren't going to help you.

saudável de execução pianística costuma fazer falta na formação inicial dos alunos. Segundo Fink, “a probabilidade de um desenvolvimento de uma técnica saudável no estudo do piano iniciante até o intermediário é certamente mais baixa do que deveria ou poderia ser²⁵.” (1999, p.140). Desta forma, destaca-se nesta pesquisa a importância do aprendizado acerca de movimentos mais eficientes, aliados a obtenção do resultado sonoro, desde o início da formação de um músico.

Parncutt e Troup (2002), ao tratarem dos movimentos dos dedos, punhos, braços e antebraços e das características de utilização destes segmentos também enfatizam a importância de se inserir e praticar estes conceitos desde os primeiros momentos de estudo de um pianista. Chamam atenção não apenas para a prática dos movimentos dos dedos, mas também para o treinamento do movimento dos segmentos maiores como antebraço e braço. Como exemplo de material didático, os autores sugerem uma coletânea de peças para iniciantes de György Kurtág que “introduz movimentos corporais de grande escala desde o início, atrasando os movimentos focalizados nos dedos para depois²⁶” (PARNCUTT & TROUP, 2002, p.287), estimulando, assim, que conceitos técnicos mais avançados sejam inseridos no aprendizado de iniciantes.

Desta forma, mesmo em peças que não exigem demasiado virtuosismo e podem ser praticadas por pianistas no início de sua formação – como, por exemplo, a obra *Meio Bossa*, selecionada nesta pesquisa – pode-se pesquisar e praticar movimentos mais adequados a sua realização. Uma vez que estes conceitos sejam assimilados desde o início do aprendizado pianístico, se evita uma indesejável e cansativa reorganização da técnica no futuro.

1.2.1 Organização do estudo

A organização do estudo é um dos temas relacionados à prática interpretativa que vem sendo discutido mais recentemente. Muitas vezes, quando da preparação de um extenso repertório em curto prazo, pianistas se expõem ao risco de contrair lesões físicas. Além de excesso de trabalho físico ao piano, a falta de um planejamento adequado pode agravar esta situação. Segundo Friedberg,

²⁵ No original: The probability of healthy technical development in early-to-intermediate piano study is certainly lower than in should or could be.

²⁶ No original: introduces larger scale bodily movements from the start, delaying focused finger movements until later.

“planejamento cuidadoso é certamente importante para qualquer estudante ocupado, mas para o músico é uma necessidade quase desesperada²⁷.” (1993, p.49). Assim, são discutidas maneiras de se objetivar o estudo ao piano considerando-se cada vez mais a preservação da saúde corporal relacionada ao bom rendimento do trabalho.

No contexto desta pesquisa, a abordagem deste tema se torna relevante, principalmente devido a questões relacionadas às peças selecionadas, tais como: grande quantidade de padrões repetitivos e obstinatos; repetições de trechos extensos; energia requerida por parte do intérprete para sua execução, principalmente, devido à velocidade, intensidade e duração de alguns trechos.

Considerando-se que um dos principais objetivos do planejamento adequado do estudo é garantir um maior rendimento às seções de treinamento, deve-se levar em conta sempre a necessidade de estudar somente quando se dispõe de concentração suficiente, devendo-se dar preferência ao descanso do que ao estudo desconcentrado.

No estudo, nunca sonhar acordado. Nunca use o piano como um instrumento para simplesmente mover os dedos e passar o tempo. Se você tem apenas um momento onde não está ciente do que está sendo feito musicalmente ou tecnicamente (e, geralmente, ambos), você está perdendo seu tempo²⁸. (DICHTER, apud FRIEDBERG, 1993, p.50).

Nesta mesma perspectiva, Fink sugere que “seções de trabalho devem ser mantidas curtas, porém muitas em um dia são certamente possíveis e até mesmo recomendáveis.” (1999, p.14). O autor exemplifica que “duas seções de quinze minutos são melhores do que uma única seção de meia hora²⁹.” Ao realizar intervalos durante as seções de estudo, o pianista proporciona um importante descanso físico e mental, respeitando os limites de trabalho do organismo e possibilitando um estudo com maior nível de concentração e, conseqüentemente,

²⁷ No original: Careful scheduling is certainly important to any busy student, but to a musician it is an almost desperate necessity.

²⁸ No original: In practicing, never daydream. Never use the piano as a vehicle for simply moving the fingers and passing time. If you have only one moment when you're not aware of what you're doing musically or technically (and usually both), you're wasting time.

²⁹ No original: Work sessions should be kept short, though several in one day are certainly possible, even desirable. Two fifteen-minute sessions are better than a single half-hour session.

com melhores resultados.

Além da duração de cada seção, a organização do material estudado também pode fazer com que as horas de prática ao piano sejam mais produtivas, uma vez que se definam claramente os objetivos a serem alcançados.

Muitas vezes o estudante acredita que, mesmo cansado e sem concentração, repetições de determinados trechos ainda possam ser realizadas, na esperança de que haja algum progresso técnico. Antigamente se acreditava nos resultados de exercícios puramente mecânicos, porém, atualmente os autores desaconselham este tipo de estudo. Gát (1980) chama atenção para os perigos do estudo sem devida atenção, o que ocorre frequentemente quando o estudante está cansado ou pratica por muitas horas intermitentes. Considera que estudar “sem completa atenção causa mais danos do que benefícios³⁰.” (GÁT, 1980, p.103). Assim, recomenda-se que o pianista defina os objetivos de cada seção de estudo e evite estudar quando está cansado. É sempre preferível descansar e garantir seções de estudo concentradas.

Outra situação que pode ocorrer, indesejavelmente, nos momentos de desconcentração do estudante são as repetições inconscientes de erros, sem a devida análise dos reais motivos que levam a tais erros. “Devem ser evitadas, também, as repetições inconscientes de erros, na esperança de que eles sejam magicamente corrigidos³¹.” (FRIEDBERG, 1993, p.51). O que ocorrerá, possivelmente, com estas repetições inconscientes do erro é a fixação do mesmo, ou seja, ao invés de corrigi-lo, o estudante aumenta cada vez mais as chances de cometer tal erro novamente.

Póvoas esclarece que o tempo e a intensidade do treinamento são determinantes para o resultado final, porém, “a significância de intervalos para repouso entre períodos de trabalho e da organização e distribuição de tarefas técnicas durante o treinamento pianístico torna-se evidente” (1999, p.74), uma vez que o organismo, como um todo, necessita de tempo para se recompor fisiologicamente. A autora ressalta ainda que a duração das seções de estudo, bem como a frequência dos intervalos, deve ser definida e respeitada para o bom desenvolvimento da força necessária para a execução de determinadas obras

³⁰ No original: without full attention will cause more harm than good.

³¹ No original: To be avoided is, also, mindless repetitions of playing errors, in the hope that they will be magically corrected.

musicais. Utiliza-se de argumentos de Rasch e Hall ao relacionar tanto a velocidade de ativação muscular quanto a manutenção desta ativação muscular à força. Assim, considera o desenvolvimento da força como sendo uma questão de grande importância para a técnica instrumental e acrescenta que “o satisfatório desenvolvimento deste fator está relacionado, significativamente, ao repouso entre períodos de trabalho.” (PÓVOAS, 1991, p.69). Como será mostrado no Capítulo 4, obras como *Brasil 2000* e *Amanduá* exigem o desenvolvimento deste fator, por parte do executante.

Segundo Kaplan (1987), o movimento realizado ao piano é apenas a parte visível de um processo que se origina e é controlado pelo cérebro e pelo sistema nervoso central. Desta forma, “podemos concluir que a técnica de execução pianística é, basicamente, mental.” (KAPLAN, 1987, p.31). A partir destas conclusões, torna-se clara a necessidade de uma organização do estudo que leve em conta não apenas a quantidade e a duração das seções de treinamento, mas também, as características do conteúdo a ser praticado nas determinadas seções.

A mesma opinião é compartilhada por Gát (1980, p.103) ao destacar que os dois principais pontos para a manutenção do nível de concentração durante o estudo são: apropriada distribuição do tempo e variedade do material estudado. Ainda acrescenta que diversas repetições de um determinado movimento podem ser necessárias para o desenvolvimento de reflexos condicionados, porém, repetições exaustivas de um trecho musical também podem ser prejudiciais uma vez que o conteúdo emocional diminui gradativamente, durante estas repetições (GÁT, 1980, p.99). Para o autor, sem este conteúdo, o estudo perde o seu principal objetivo – o interpretativo, tornando-se um mero exercício técnico, com finalidade em si mesmo.

Uma vez que obras minimalistas e pós-minimalistas, como as analisadas neste trabalho, contêm grande número de repetições escritas, cabe ressaltar que, dependendo da forma como seu estudo for organizado, as repetições podem se tornar extremamente exaustivas, prejudicando, em muito, a motivação e a atenção do estudante.

Conforme mostrado no Capítulo 4, durante a organização de uma seção de treinamento para obras minimalistas e pós-minimalistas, tais como as obras selecionadas nesta pesquisa, deve-se levar em consideração o fato de que, padrões extremamente repetitivos, bem como ostinatos melódicos, podem ser estudados separadamente, ou deixados de lado em algumas seções de treinamento,

dependendo dos objetivos a serem atingidos. Desta forma o pianista evita um esforço repetitivo, desnecessário e desestimulante.

Para a organização das seções de estudo, deve-se considerar que as características individuais dos pianistas podem variar. Entre estas características destacam-se a resistência física, tamanho e força da mão e dedos e a capacidade de concentração. Assim sendo, a duração e o conteúdo trabalhado em cada seção de estudo, os dedilhados, entre outros aspectos também podem variar. No ponto de vista da cinesiologia, Rasch (apud PÓVOAS, 2002, p.57) orienta que os programas de treinamento devem considerar, além das características individuais, os objetivos a serem alcançados. Assim, para cada aluno, devem ser estabelecidos os limites e os objetivos diferenciados. No caso do treinamento pianístico, enquanto alguns alunos podem necessitar, por exemplo, de um programa de aprimoramento da precisão em movimentos tais como saltos, outros podem necessitar mais de uma rotina própria para o desenvolvimento de força muscular e da coordenação de segmentos com a menor tensão possível. O professor que está sempre atento à técnica individual dos alunos, buscando o aperfeiçoamento para cada um deles ao invés de estabelecer uma técnica padrão para todos, garante o desenvolvimento dos alunos sem inibir as características criativas e individuais dos mesmos (KOCHEVITSKY, 1967, p.37).

Depoimentos de pianistas também evidenciam a importância de um processo de estudo criativo, baseado na pesquisa em busca da resolução de insuficiências individuais e suas causas, e ignorando cada vez mais a “rotina” tradicional que trata todo e qualquer aluno da mesma forma. Piotr Anderszewski³² declara que quando era mais jovem, mantinha uma rotina de estudo que sempre incluía horas de escalas, estudos de Chopin entre outros compositores, porém, atualmente o pianista acredita que rotinas de estudo podem inibir o instinto natural de cada um. Considera que o mais importante durante o estudo é se perguntar, frequentemente, “qual o propósito disto?”. Para o pianista, “uma das coisas estimulantes é esta constante busca e descoberta de novos caminhos e soluções que sempre vêm de diferentes direções³³.” (ANDERSZEWSKI apud TALBOT, 2002, p.22).

Alexis Weissenberg que, além de pianista, atua como professor de piano,

³² Pianista nascido em Varsóvia (1969), considerado pela crítica como um dos mais talentosos e completos da nova geração.

³³ No original: One of the exiting things is this constant search and discovery of new paths and solutions which always come from different directions.

considera fundamental que o professor auxilie na distinção de características individuais de cada aluno, as quais compreendem desde facilidades ou dificuldades na execução de determinados movimentos até as diferenças interpretativas, de concepção musical. Segundo Weissenberg, “eu [professor] não estou lá para julgar, estou lá para tentar entender o que eles estão tentando realizar e mostrar-lhes uma forma de realizar isto³⁴.” (apud HOPKINS, 2001, p.15). Considera que, quando um professor mostra para o aluno exatamente como uma peça deve ser executada, a mesma se torna uma obra fossilizada, morta. Reforça a idéia de que os programas de treinamento devam considerar as características individuais de cada aluno.

1.2.2 Movimentos e sensação motora

Dentro do contexto deste trabalho uma das questões relacionadas à técnica pianística que deve ser compreendida refere-se ao aprendizado acerca dos movimentos de cada segmento corporal e da integração entre estes movimentos, bem como a sensação sobre cada tipo de movimento. A partir deste aprendizado o intérprete pode praticar os movimentos recomendados, conferindo a sua eficácia não apenas a partir do resultado sonoro, mas também a partir das sensações musculares percebidas. Paralelamente, o pianista deve adquirir o hábito de evitar os movimentos e tensões musculares supérfluas, buscando as formas menos desgastantes de se realizar uma obra musical, considerando as suas características sonoras e as próprias intenções interpretativas.

Para Friedberg, “músicas estudadas ou memorizadas em estado de tensão física (...) serão sempre executadas na mesma condição³⁵” (1993, p.111), podendo, durante uma apresentação, resultar em aumento de ansiedade e perda de controle técnico. Este fato aponta para a constante atenção que o pianista deve dar às tensões musculares durante a prática diária. “Tomar cuidado de monitorar o corpo para manter uma boa postura e músculos ‘relaxados’ durante todas as fases do aprendizado pianístico é essencial para desenvolver controle de relaxamento durante apresentações³⁶.” (FRIEDBERG, 1993, p.112).

³⁴ No original: I am not there to judge, I am there to try to understand what they are trying do achieve and to show them a way of achieving it.

³⁵ No original: Music learned or memorized in a state of physical tension (...) will likely be performed in the same condition.

³⁶ No original: Taking care to monitor the body for good support and “released” muscles during all phases of pianistic learning is essential for developing relaxed control of performance.

Gát (1980) aponta para a necessidade de se aplicar não apenas os movimentos mais simples e naturais, com o mínimo de tensão muscular, mas também aqueles movimentos que permitam uma realização musical expressiva. “Nosso objetivo não é reduzir o trabalho a qualquer custo, e sim, expressar nossos conceitos musicais através dos movimentos mais simples e naturais³⁷.” (GÁT, 1980, p.81). Assim, a busca pelos movimentos referidos pode ser auxiliada pelo desenvolvimento das sensações motoras e acompanhada pelo crescimento artístico-musical do pianista. Acrescenta ainda que, aos poucos, as combinações de movimentos musculares vão se associando com os fatores musicais, criando uma série de reflexos e fazendo com que as nuances musicais pretendidas pelo intérprete sejam instantaneamente executadas da forma mais natural (GÁT, 1980, p.81).

Fink (1999) aponta para a importância do aprendizado dos movimentos dos dedos integrados com o movimento dos membros e articulações maiores, tais como braços, antebraços e punhos, evitando-se o estudo direcionado apenas para a movimentação rápida dos dedos. Chama a atenção para o desenvolvimento das sensações motoras, que devem ser adquiridas juntamente com o treinamento motor. Para o autor,

os alunos devem desenvolver um sentido aguçado de autoconsciência física, que possa ler e responder a sinais cinestésicos interiores. Isso pode ser realizado efetivamente ao se aprender a trabalhar calmamente, com uma tensão mínima, e ao se analisar cuidadosamente, isolando temporariamente, aprimorando sistematicamente os movimentos centrais da execução pianística³⁸. (FINK, 1999, p.13).

Desta forma, sugere, inicialmente, o aprendizado dos movimentos de cada segmento corporal (ombro, braço, antebraço, punhos e dedos) e, em uma segunda etapa, a sua integração, bem como o desenvolvimento das sensações sobre cada tipo e da combinação de um ou mais destes movimentos. Considera ainda que o desenvolvimento das sensações motoras possa auxiliar na prevenção de lesões,

³⁷ No original: Our aim is not to reduce this labour at all costs but rather to express our musical concepts through the most simple and natural movements.

³⁸ No original: Students should develop a keen sense of physical self-awareness, one that can read and respond to inner kinesthetic signals. This can best be accomplished by learning to work calmly, with minimal tension, and by carefully analyzing, temporarily isolating, and systematically mastering the core movements of piano playing.

uma vez que, ao aprimorar as sensações motoras e desenvolver a independência muscular, um dos objetivos do pianista deva ser de tentar evitar as tensões excessivas durante realizações musicais tecnicamente complexas. “Pianistas devem tentar aguçar as sensações interiores dos seus movimentos para tornar a si próprios substancialmente mais resistentes a lesões³⁹.” (FINK, 1999, p.74).

Nesta mesma perspectiva, Gát (1980, p.98) também reforça que, para o aprendizado de novos movimentos ou combinações, exercícios podem ser realizados fora do piano, reduzindo-se assim as possibilidades de erros e diminuindo-se consideravelmente o tempo requerido para este novo aprendizado.

Friedberg (1993) considera que os cuidados com a saúde física, postura, entre outros aspectos inerentes a atividade pianística, devem ser tomados desde o início da formação musical. Neste sentido, eventuais lesões podem vir a aparecer no futuro, por efeito acumulativo de possíveis descuidos. “Devemos considerar qualquer desconforto como sendo um sinal prévio de uma possível conduta preocupante que necessita correção iminente⁴⁰.” (FRIEDBERG, 1993, p.28). Assim, sugere-se que o aprimoramento das sensações corporais para utilização de movimentos saudáveis esteja presente desde o início do aprendizado pianístico.

Kaplan (1987) especifica que uma perfeita coordenação motora, a qual é responsável pela realização de uma determinada ação com o menor dispêndio de energia possível, deve ser desenvolvida através do controle e das sensações de tensão e relaxamento sobre os diferentes grupos musculares. Considera que “as sensações de contração e relaxamento de um músculo são totalmente diferentes, e seu reconhecimento por parte do indivíduo se torna condição *essencial* [grifo do autor] no processo de prática da dissociação muscular.” (KAPLAN, 1987, p.36).

Ao aprimorar as sensações motoras e relacioná-las ao objetivo sonoro pré-determinado, o estudante ainda pode adquirir um reflexo condicionado que atue automaticamente para a resolução músico-instrumental de passagens tecnicamente semelhantes entre si. Para isto, considera Gát que “é de importância especial que, durante a prática, *os mesmos movimentos devem ser sempre conectados com a concepção sonora correspondente* [grifo do autor], e que as mudanças nos

³⁹ No original: Pianists should try to become so keenly aware of the inner sensations of their playing movements as to render themselves substantially more injury-proof at the instrument.

⁴⁰ No original: We should consider any discomfort to be an early sign of a possibly troublesome course that is in imminent need of correction.

movimentos devam se conformar com as mudanças na concepção sonora⁴¹.” (1980, p.102).

Para a aquisição destes reflexos condicionados e aprimoramento das sensações motoras é necessário, além de uma análise prévia do movimento a ser exercitado, um treinamento objetivo e um determinado número de repetições conscientes por parte do executante. Para Kochevitsky “o número de repetições necessárias para estabelecer essas conexões condicionadas, juntando muitos movimentos em uma linha suave e fluente depende da simplicidade ou complexidade do ato motor⁴².” (1967, p.31). Assim, movimentos integrados entre diversos segmentos, bem como movimentos que exigem maior precisão, necessitam de muito mais repetições para se tornarem naturais do que, por exemplo, movimentos de dedos isoladamente ou o aprimoramento da sensação sobre um determinado dedilhado. Em alguns casos, o planejamento do estudo deve considerar que determinados movimentos podem necessitar muitos dias ou até semanas para serem aprimorados ou completamente amadurecidos.

1.2.3 Ciclos de Movimentos

Póvoas (1999) propõe um recurso técnico-instrumental denominado *princípio da ação e regulação do impulso movimento*, no qual os movimentos dos segmentos do corpo são organizados em ciclos. Tais movimentos são selecionados e definidos, através do processo analítico, por sua exata função dentro do design⁴³ musical, com objetivo de garantir a fluência (continuidade) da realização músico-instrumental (PÓVOAS, 2006, p.665). Mais especificamente, determinados movimentos podem ser mais eficientes se organizados em ciclos onde se considere a regulação do impulso, ou seja, o controle a partir do apoio inicial exercido sobre o teclado, além do controle da trajetória percorrida e o tipo de ataque (toque) (PÓVOAS, 1999, p.90).

⁴¹ No original: it is of special importance that, in practising, *the same movements should always be connected with the corresponding tone concept*, and that changes in the movement should conform with changes in the tone concept.

⁴² No original: The number of repetitions needed to establish these conditioned connections and for soldering many movements into one smoothly flowing line depends on the simplicity of complexity of the motor act.

⁴³ Entende-se por "design" os delineamentos determinados pelas configurações musicais e as articulações correspondentes que, constituídas de símbolos, denotam a(s) ação(ões) musical(ais) a ser(em) realizada(s) através da execução instrumental (PÓVOAS, 1999, p.1).

Para a autora, a otimização⁴⁴ do movimento através dos ciclos depende principalmente de dois fatores: a ocorrência ou não de padrões e o nível de regularidade entre eles além da possibilidade de se agregar um grande número de eventos⁴⁵ dentro de cada ciclo, considerando-se o andamento previsto para a passagem específica (PÓVOAS, 2006. p.665). Assim, durante a etapa inicial de treinamento de uma obra, os ciclos devem ser organizados visando à realização instrumental do texto musical no andamento final pretendido.

Este pressuposto tem como um dos objetivos a otimização do processo de estudo de uma obra musical, por tratar-se da pesquisa de movimentos que, além de serem, em sua organização, adequados ao resultado sonoro almejado, buscam a maior economia físico-muscular através do aproveitamento do impulso. Pode-se ainda acrescentar que, além da dinâmica que pode ser regulada com o auxílio do movimento no sentido vertical, a precisão quanto ao acerto de cada nota também está relacionada a este movimento, que deve ser realizado mais no sentido parabólico do que retilíneo.

Para Parncutt e Troup (2002), o movimento mais aconselhado para saltos corresponde a um movimento assimétrico, enviesado (*skewed*), onde a mão parte do teclado quase horizontalmente, e chega ao próximo ponto do teclado mais verticalmente. Para os autores, este movimento “minimiza a chance de errar o alvo e permite que a força sobre a tecla desejada seja aplicada quase que verticalmente⁴⁶” (PARNCUTT & TROUP, 2002, p.287), ou seja, além de mais precisão, neste movimento ainda pode haver um melhor aproveitamento da força.

Cabe ressaltar que os movimentos no eixo vertical, conforme citados anteriormente, nem sempre ocorrem na seqüência subida-descida, podendo ocorrer ao contrário, ou seja, descida-subida da mão e punho. Desta forma, a precisão e o aproveitamento do impulso são mantidos, porém, a força no momento do encontro do dedo com a tecla diminui. Tal movimento é aconselhado, principalmente, nas situações onde não há necessidade de muita força, conforme a figura a seguir:

⁴⁴ Otimização é um termo empregado na área da ergonomia e diz respeito à investigação de meio específicos para tornar tarefas ou determinadas atividades mais produtivas e com menor esforço. (PÓVOAS, 1999, p.81).

⁴⁵ Entende-se por eventos basicamente as notas ou outros elementos musicais os quais necessitem da movimentação de articulações menores (dedos) para serem realizados.

⁴⁶ No original: Minimizes de chance of missing the target and allows the force on the target key to be applied almost vertically.



Figura 1.1: Trajetória percorrida pela mão em saltos com diferentes características.

Em ocasiões onde ocorrem saltos constantes deve-se observar a possível aplicação de um movimento contínuo no sentido parabólico, por meio do qual há um melhor aproveitamento da trajetória. Desta forma, não ocorrem mudanças bruscas no deslocamento dos segmentos braço, antebraço e mão, minimizando o esforço e o risco de fadiga muscular ou lesões. Naturalmente, deve ser observado o toque que, por sua vez, deve corresponder à sonoridade que o texto musical requer.

Durante a realização de eventos musicais distantes entre si (saltos) ainda deve ser observado se o toque do dedo na tecla corresponde à sonoridade em questão. A tendência é que notas executadas nestes saltos sejam erroneamente acentuadas, devido ao excesso de força impelido à tecla no momento de descida da mão. Em alguns casos, acentos podem ser desejáveis, porém, em alguns trechos de saltos, o toque deve ser realizado com a ação do dedo, e não do peso da mão e do braço. Desta forma pode-se garantir um fraseado sem acentos indesejáveis. Tais acentos ainda podem ocorrer nas notas de saída, ou seja, notas de onde se inicia o salto, devido à rapidez com que o executante pretende tirar a mão do teclado para iniciar o movimento.

Para Kochevitsky (1967), calcular as distâncias em trajetórias de saltos e preparar rapidamente novas formas da mão e dos dedos são as questões técnicas mais difíceis da execução pianística. Além das dificuldades discutidas anteriormente, quando há uma mudança de forma da mão durante um salto, o mais indicado é que esta nova posição “deva ser antecipada e formada enquanto a mão está se movendo para o novo lugar⁴⁷.” (KOCHEVITSKY, 1967, p.42). Neste caso, antecipar

⁴⁷ No original: should be anticipated and formed while the hand is moving to its new place.

o movimento significa prepará-lo mentalmente com antecedência para chegar ao ponto desejado com o dedilhado e a forma da mão na posição mais adequada.

Com relação à trajetória dos Ciclos de Movimentos, dependendo das graduações de dinâmicas e acentuações, Póvoas sugere que

a opção pela linha de trajetória do ciclo é determinada pelo design musical. Se a realização do design requer acentuação inicial ou sonoridade em intensidade decrescente, a execução do ciclo parte de uma posição mais baixa da mão do antebraço e da mão apoiando-se contra o teclado para o impulso inicial. Na seqüência do ciclo, os segmentos devem seguir o sentido ascendente do movimento, ação que auxilia na diminuição do peso sobre o teclado e, conseqüentemente, na realização da graduação sonora pretendida. Se o trecho ou parte dele apresentar escrita musical inversa à anterior, a ação aconselhada seria iniciar a execução do trecho com a mão, punho e antebraço mais altos para abaixá-los na medida em que a sonoridade vai de menos para mais forte. Como regra geral estabelece-se que, no contexto de um ciclo de movimento, a inflexão dos segmentos para baixo conduz a uma sonoridade mais intensa porque, na medida em que os segmentos abaixam, a pressão sobre o teclado torna-se maior e a sonoridade mais intensa. A graduação sonora pode ser regulada pela maior ou menor velocidade dos impulsos (apoios) e pela maior ou menor participação de segmentos na determinação do peso a ser aplicado aos toques. (2006, p.667)

Durante a realização pianística das obras *Brasil 2000*, *Amanduá* e *Meio Bossa*, de Dimitri Cervo, serão feitas algumas sugestões que levam em consideração o aproveitamento e controle do impulso e das trajetórias percorridas pelos segmentos corporais, uma vez que, devido à velocidade, dinâmica, quantidade de ostinatos, padrões repetitivos e duração de determinadas passagens, a economia e o bom aproveitamento de movimentos mostra-se fundamental.

2 O COMPOSITOR DIMITRI CERVO – PERSPECTIVA MUSICOLÓGICA

O compositor Dimitri Cervo (Santa Maria, 1968) figura entre os jovens compositores brasileiros com destacada atuação profissional, cuja obra é bastante apresentada, gravada e difundida em vários países. Além de ter contrato com a editora digital norte-americana Sunhawk, teve obras premiadas em concursos internacionais e, em 2006, foi o compositor homenageado no XIII Concurso de Piano Prof. Abrão Calil Neto, realizado em Ituiutaba (Minas Gerais), onde algumas de suas obras foram selecionadas como peças de confronto.

Destaca-se ainda a sua produção bibliográfica, uma vez que o compositor tem um livro e diversos artigos publicados, além de sua dissertação de mestrado e tese de doutorado. Grande parte de suas publicações remetem a questões referentes ao Minimalismo, Pós-minimalismo, suas técnicas composicionais e influências sobre compositores brasileiros.

2.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Nascido em Santa Maria (RS), em 19 de fevereiro do ano de 1968, Dimitri Cervo tem lugar de destaque entre os jovens compositores brasileiros. Com apenas 40 anos, este compositor já apresenta uma biografia extensa, com um currículo respeitável no meio musical, para sua idade.

Cervo iniciou os seus estudos de piano aos 11 anos e, ainda adolescente, já escrevia suas primeiras peças. Após realizar sua graduação como pianista na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sob orientação da professora Dirce Knijnik, recebeu bolsa do Instituto Ítalo-Americano de Roma para estudos de composição com F. Donatoni e música para filme com E. Morriconne na Accademia Chigiana de Sienna (Itália), e bolsa VITAE para estudos no Camping Musical Bariloche (Argentina). Também recebeu bolsa da CAPES para o curso de mestrado na Universidade Federal da Bahia. Cervo foi premiado muitas vezes por suas

composições, destacando-se a obra *Abertura e Toccata*, para orquestra, premiada no XV Festival de Londrina. É Doutor em Música pela UFRGS, tendo recebido bolsa da CAPES para realizar estudos na Escola de Música da Universidade de Washington. Atualmente é professor adjunto do Instituto de Artes da UFRGS.

Por se tratar de um compositor relativamente novo no cenário brasileiro, não existem muito textos que mencionem o seu nome, porém, há muitos artigos publicados pelo mesmo, os quais são essenciais para um contato com os ideais estéticos e composicionais de Cervo. O primeiro é o artigo “Minimalismo e Pós-Minimalismo: Distinções Necessárias”, publicado em 2007 pela revista *Debates* da UNIRIO. É uma tradução e uma reelaboração, realizada em 2005, do artigo “Post-Minimalism: A Valid Terminology?”, também de Dimitri Cervo, publicado no 1º volume do periódico *Ictus*, em 1999. Estes textos tratam dos conceitos de Minimalismo e Pós-minimalismo, que ainda geram dúvidas entre músicos e compositores. No ano de 2005 o autor publicou o livro *O Minimalismo e a sua Influência na Composição Musical Brasileira Contemporânea*, que analisa a influência de técnicas de composição minimalista em obras de compositores brasileiros. Ainda há outro texto do compositor sobre o minimalismo, publicado na revista *Per Musi*, 11º. Vol. (jan/jun 2005): “O minimalismo e suas técnicas composicionais”, o qual trata de feições estilísticas e estéticas dos compositores Riley, Reich e Glass, faz uma contextualização histórica desta corrente de compositores e analisa obras como *In C* (Riley), *Piano Phase* (Reich) e *Two Pages* (Glass), entre outras.

2.2 MINIMALISMO E PÓS-MINIMALISMO NA OBRA DE DIMITRO CERVO

Segundo Ruth Dreier (1986), o Minimalismo musical surgiu na década de 1960, nos Estados Unidos, principalmente nas cidades de New York e San Francisco, e os primeiros compositores que assumiram este movimento estético foram La Monte Young (1935), Terry Riley (1935), Steve Reich (1936) e Phillip Glass (1937). Cervo também ressalta que é importante destacar que na década de 60, naquele país, surgiam diversas manifestações culturais e populares que questionavam o sistema até então predominante. Era o caso dos movimentos hippie, movimento feminista e movimento pelos direitos dos negros, liderados por Martin Luther King (1929 – 1968). Da mesma forma, o Minimalismo surge como uma forma de questionar as

técnicas de composição serialistas, que eram consideradas, na época, como o caminho correto para o desenvolvimento da composição musical por compositores europeus como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e o americano Milton Babbitt (CERVO, 2005, p.23-24; POTTER, 2000, p.10).

Além de Dreier (1986), Potter (2000) também afirma que os compositores desta corrente estética não gostavam do termo “minimalista”, utilizado para descrever suas obras, pois este parecia enfraquecer as suas características composicionais. Segundo Potter (2000, p.1), apenas Young parecia satisfeito com o termo, mesmo assim, apenas quando aplicado aos primeiros esforços.

Sobre as técnicas de composição minimalista, destaca-se que ela não consiste apenas de repetições, mas sim de processos específicos de repetição que possam ser reconhecidos auditivamente. Tais processos, catalogados por Cervo, com base em Warburton⁴⁸, são: troca de fase (ou defasagem); processo aditivo linear; processo aditivo por grupo (bloco); processo aditivo textural e superposição de padrões (CERVO, 2005, p.30).

Dreier (1986) também chama a atenção para a importância de que os processos de composição utilizados pelos minimalistas sejam claramente perceptíveis. Segundo a autora, “repetição incessante de material com a mesma pulsação, prolongamento de poucas notas, defasagem rítmica, tratamento aditivo de pequenas células motivicas, uso de harmonia simples tonal ou modal e exploração de timbres separadamente” (DREIER, 1986, p. 242) fazem parte da técnica empregada pelos minimalistas.

Tom Johnson (1977), em um dos primeiros artigos escritos em New York sobre o Minimalismo, enumera diversas características as quais tentam responder à pergunta “Sobre o quê, realmente, se trata o Minimalismo?”. Entre estas características estão: repetição, pequenas variações, hiperclaridade (se referindo aos processos de composição facilmente percebidos auditivamente), encorajamento de percepções mais sutis, música menos dramática e semelhanças à música africana e asiática (provavelmente se referindo ao tratamento rítmico, percussivo, além do uso de escalas modais nas obras).

O conceito de Pós-minimalismo também é abordado pelo compositor Dimitri Cervo, deixando nítido o seu interesse pelo assunto. Segundo Cervo (2007), a

⁴⁸ WARBURTON, Dan. A working terminology for minimal music. **Integral**, v. 2, p. 135-159, 1988.

expressão Pós-minimalismo começou a ser adotada para se referir a obras escritas na década de 70, as quais tenham influência ou façam uso dos processos composicionais minimalistas, porém, assimilem influências de outros estilos e estéticas. Desta forma,

a principal diferença entre Minimalismo e Pós-Minimalismo é que o Minimalismo nasceu como um movimento estético filho do Modernismo, com um modo de composição radical, sistemático e exclusivista (...), ele não admite misturas com outros tipos de técnicas composicionais e não toma emprestado elementos ou feições próprias de outras estéticas ou estilos musicais. Contrariamente, a estética do Pós-Minimalismo não é exclusivista [assim como a estética Pós-modernista], e ela se expressa através de um modo de composição inclusivo, onde a mistura de elementos minimalistas com elementos e técnicas composicionais de outros estilos e estéticas são bem vindas e empregadas como recursos composicionais legítimos dentro de um determinado discurso musical (CERVO, 2007, p.6-7).

O gosto pelas composições minimalistas e pós-minimalistas é fortemente expresso quando Cervo se refere à obra *Music for Eighteen Musicians* de Steve Reich, estreada no ano de 1976. O autor cita esta obra como sendo “provavelmente a maior obra prima produzida pelo Minimalismo” (CERVO, 2007, p.5). Segundo o autor, nesta obra foram aplicados processos de repetição minimalistas, porém, a paleta harmônica é mais diversificada se comparada com outras obras minimalistas. Além desta característica, contrastes tímbricos, texturais, progressões harmônicas e uso de linhas melódicas são elementos normalmente presentes em obras pós-minimalistas. Como exemplos de compositores pós-minimalistas, podemos citar Michael Nyman (1944) e John Adams (1947).

Com relação aos processos composicionais utilizados pelo compositor Dimitri Cervo, destaca-se a grande ocorrência de elementos característicos de obras minimalistas e pós-minimalistas tais como o ostinato, padrões repetitivos além de variações texturais e o tratamento motivico dos temas e padrões encontrados. Tais processos composicionais encontram-se destacados e analisados no Capítulo 3.

Além das obras analisadas neste trabalho, existem outras peças para piano solo escritas por Dimitri Cervo. É possível que muitos dos aspectos analisados nesta pesquisa, bem como algumas sugestões técnico-interpretativas feitas para as obras aqui selecionadas sejam adaptáveis a outras peças, em se tratando das demais obras do compositor. Para o maior conhecimento do leitor, na Tabela 1 encontram-

se as obras para piano escritas por Dimitri Cervo até o presente momento.

NOME DA OBRA	DATA
<i>Toccata Fantástica</i> , op. 1	1989
<i>4 Prelúdios</i>	1991
<i>Flot</i> , op. 4	1994, revisada em 2006
<i>Brasil 2000</i> , op. 12	1997, revisada em 2002-2005
<i>Pequena Suíte Brasileira</i> , op. 15	1999
<i>Meio Bossa</i>	2003
<i>Amanduá</i>	2003, revisada em 2008
<i>Tema para Filme I e II</i> , op. 23	2003-2005
<i>Tema para Filme III e IV</i> , op. 25	2007/2008
<i>Tema para Filme V e VI</i> , op. 27	2008

Tabela 1: Obra para piano solo de Dimitri Cervo e ano de composição.

Os motivos que levaram à escolha das peças *Brasil 2000*, *Amanduá* e *Meio Bossa* foram os seguintes:

A peça *Brasil 2000* aparenta ser uma das peças mais complexas do autor em termos de quantidade e variedade de material composicional. Além de requerer do intérprete bastante resistência e força para execução da grande quantidade de trechos em dinâmica forte e fortíssimo e dos ostinatos, esta obra tem várias seções contrastantes e com padrões bastante distintos, oferecendo, assim, maiores possibilidades interpretativas e mais conteúdo a ser analisado. Devido à sua complexidade, esta obra também foi escolhida como peça de confronto no nível mais avançado do XIII Concurso de Piano Prof. Abrão Calil Neto, realizado em Ituiutaba (2006).

Amanduá é uma peça mais curta do que *Brasil 2000*, com menos diversidade de padrões composicionais, porém, a sua escrita em forma de tocata, em andamento rápido, sem interrupções por pausas ou seções lentas, exige cuidados especiais para se evitar tensões em excesso. Além do mais, a grande quantidade de acordes e notas repetidas rapidamente, para cuja execução não se aconselha a troca de dedos, faz com que esta peça seja um bom exemplo de aplicação dos Ciclos de Movimentos. Através da aplicação deste recurso técnico poderá ser minimizada a tensão nos braços, antebraços e punhos, além de se aproveitar o

impulso durante os movimentos repetidos para a realização de desejadas acentuações e dinâmicas.

A obra *Meio Bossa* foi escolhida para exemplificar a aplicabilidade dos conceitos e sugestões aqui levantadas em peças de menor complexidade técnica. Para a execução desta peça, o pianista iniciante que deseje interpretá-la e que, para isto, faça uso da análise e de alguns conceitos técnicos, certamente perceberá os efeitos benéficos resultantes. Tais procedimentos, considerados como hábitos saudáveis, podem ser adquiridos desde o início de sua formação musical.

3 ANÁLISE DE ELEMENTOS COMPOSICIONAIS EM *BRASIL 2000*, *AMANDUÁ* E *MEIO BOSSA*

3.1 SOBRE A ESTRUTURA DAS OBRAS⁴⁹

Antes de iniciar a análise dos elementos composicionais em destaque nas peças *Brasil 2000*, *Amanduá* e *Meio Bossa*, mostra-se necessária uma breve descrição da estrutura global de cada uma destas peças. Esta descrição tem por objetivo delinear aspectos gerais sobre a forma das peças destacando-se temas e suas repetições, sejam estas com ou sem variações. Destaca-se que devido à quantidade de elementos repetitivos encontrados, os quais podem variar desde um pequeno grupo de notas até uma frase longa com mais de quatro compassos, a denominação das partes de cada peça pode ser feita de várias formas. Foram consideradas temas, as estruturas melódicas maiores do que dois compassos e que sejam repetidas ao longo da peça. Durante algumas repetições, tais temas podem aparecer com mudança de oitava, mudança no ritmo do acompanhamento, alterações de articulação, de dinâmica, de densidade e/ou dobramentos de vozes. Também podem ser encontradas repetições de temas com maior ou menor número de compassos devido a expansões, repetições ou cortes de frases dentro de cada um destes temas. Algumas seções foram consideradas variações dos temas, por apresentarem modificações no delineamento melódico, adição de padrões ou de novos compassos, ou por serem escritas como variação livre, apresentando alguns elementos remanescentes do tema. (SCHOENBERG, 1993; COPLAND, 1974; ZAMACOIS, 1895).

⁴⁹ As partituras das obras analisadas encontram-se em anexo, para facilitar a compreensão por parte do leitor.

3.1.1 *Brasil 2000*

A obra *Brasil 2000* foi escrita na forma A, B, A, com pontes e *coda*, conforme pode ser verificado na tabela a seguir. Cada uma destas seções está subdividida em partes menores, identificadas por alguns temas principais. A seção A foi composta com três temas principais, sendo que estes se repetem diversas vezes, podendo ocorrer variações. Tais variações foram aqui identificadas por ‘ ou ’. Algumas observações sobre as seções, temas e variações encontram-se relacionados após a Tabela 2:

SEÇÃO	TEMAS	COMPASSOS
A	a	[1] – [9]
	b	[10] – [17]
	a'	[18] – [33]
	a''	[34] – [46]
	c	[47] – [50]
	a	[51] – [53]
PONTE		[54] – [62]
B	a	[63] – [76] e [81] – [88]
	b	[77] – [80] e [89] – [92]
A	a	[93] – [96]
	b	[97] – [104]
	a'	[105] – [120]
	b'	[121] – [126]
	a''	[127] – [139]
	c'	[140] – [149]
	a	[150] – [152]
	b'	[153] – [158]
a''	[159] – [170]	
PONTE		[171] – [180]
CODA		[181] – [185]

Tabela 2: Estrutura de *Brasil 2000*.

Observações:

- O tema a' trata-se de uma variação amplificativa do tema a;
- Os primeiros quatro compassos do tema a'' poderiam ser classificados como ponte, porém, foram compreendidos nesta pesquisa como pertencentes ao tema a'', por introduzirem o padrão composicional o qual é superposto ao tema original. Ao final do tema a'', em suas duas primeiras aparições, foram adicionados três compassos, os quais também poderiam ser interpretados como ponte para o tema c;

- A seção B é formada por (a+b) + (a+b). Por se tratar de uma repetição literal de a+b, denomina-se toda seção apenas como a+b;

- O tema b desta seção contém a melodia e harmonia do tema a da seção A, conferindo unidade a estrutura.

- O tema b' (seção A) apresenta uma variação melódica no compasso [126] e exclusão do acorde de Mi bemol menor ao final;

- O tema c' refere-se ao tema c estendido por mais seis compassos;

3.1.2 *Amanduá*

A obra *Amanduá* assemelha-se a uma tocata. É uma peça rápida onde as colcheias são mantidas ininterruptamente, em andamento vivo (semínima = 184).

Sua estrutura é formada por seções A, B, A' e *coda*, conforme a Tabela 3:

SEÇÃO	TEMAS	COMPASSOS
A	a	[1] – [8]
	b	[9] – [24]
	a	[25] – [32]
	c	[33] – [40]
B	a	[41] – [59]
	b	[60] – [75]
	c	[76] – [85]
	d	[86] – [118]
A'	a	[119] – [126]
	b'	[127] – [134]
<i>CODA</i>		[135] – [147]

Tabela 3: Estrutura de *Amanduá*.

Observações:

- A seção A foi escrita na forma de rondó, ou seja, subdividida pelos temas a+b+a+c;

- A seção B é uma forma livre (a+b+c+d);

- A seção A' é uma síntese de A, composta apenas pelo tema a e b', sendo que b' é uma variação melódica de b, que mantém suas características rítmicas e a escrita na forma de arpejos;

3.1.3 *Meio Bossa*

Entre as peças analisadas neste trabalho, *Meio Bossa* é a mais curta, com aproximadamente 2 minutos e 30 segundos de duração. Destaca-se principalmente pelo ostinato harmônico e pela utilização de padrões rítmicos repetitivos tanto na mão direita quanto na mão esquerda. Sua forma pode ser descrita como variação, por se tratar de um ostinato harmônico sobre o qual aparecem pequenos temas, semelhante a uma *passacaglia*. Sua estrutura é simples, ou seja, contém apenas uma única seção, acrescida de ponte, *coda* e *codetta*. Nesta seção podem ser identificados três temas principais, que se repetem ao longo da peça com algumas alterações e seções livres, de improvisação, conforme a tabela a seguir:

SEÇÃO	TEMAS	COMPASSOS
A	a	[1] – [8]
	improviso livre	[9] – [12]
	a	[13] – [20]
	improviso livre	[21] – [24]
	b	[25] – [32]
	c	[33] – [40]
	improviso livre	[41] – [44]
	a	[45] – [48]
	improviso livre	[49] – [52]
	b	[53] – [60]
	c	[61] – [68]
	a	[69] – [71]
	PONTE	
CODA	c'	[73] – [78]
CODETTA		[79]

Tabela 4: Estrutura de *Meio Bossa*.

Observações:

- No tema a ocorrem variações rítmicas na melodia durante a repetição da frase principal;

- No tema b, a mesma melodia de quatro compassos é escrita com dois padrões rítmicos diferentes;

- No tema c, ocorre variação rítmica na linha da mão esquerda, durante a repetição da linha de acordes da mão direita;

- A *coda* foi escrita utilizando-se o tema c, porém com alterações significativas tais como a dinâmica *mp* decrescendo para *pp*, o *rallentando* e a adição de um arpejo final na região de tônica.

Na continuidade deste capítulo foram analisados os seguintes aspectos composicionais relativos às peças *Brasil 2000*, *Amanduá* e *Meio Bossa*: Emprego de ostinatos e padrões repetitivos, procedimentos de variações texturais e o processo motivico.

3.2 O EMPREGO DE OSTINATO E PADRÕES REPETITIVOS

O estudo analítico das peças *Brasil 2000*, *Amanduá* e *Meio Bossa* de Dimitri Cervo revelou uma grande quantidade ostinatos de diversos tipos e padrões repetitivos.

Na Figura 3.1⁵⁰ pode-se observar um exemplo de baixo ostinato na obra *Brasil 2000*. As repetições da nota si bemol formam uma base sobre a qual são construídos os temas e demais padrões musicais. Por se tratar de uma única nota, esta linha ainda pode ser considerada como um *pitch ostinato* (vide Capítulo 1.1.1), ou ainda, por se tratar de um ritmo contínuo, pode ser considerado um ostinato rítmico.

Mão esquerda:
Baixo ostinato, *pitch ostinato* e ostinato rítmico.

Figura 3.1: Baixo ostinato. Compassos [1] – [5] de *Brasil 2000*.

Esta mesma obra ainda contém uma grande quantidade de outros ostinatos e

⁵⁰ As figuras correspondentes a trechos das partituras de *Brasil 2000* e *Meio Bossa* foram retiradas de arquivos digitais enviados por <dcervo@oul.com.br> [mensagem pessoal] em 22 de agosto de 2007. As figuras relativas à obra *Amanduá* foram enviadas em 5 de maio de 2008.

padrões repetitivos. Na Figura 3.2 observa-se uma seção composta por um ostinato rítmico elaborado entre a mão esquerda e direita.

The image displays three systems of musical notation for piano, measures 71, 73, and 76. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex, repetitive rhythmic pattern. The right hand plays a more intricate melody, while the left hand provides a steady accompaniment. The measures are numbered 71, 73, and 76.

Figura 3.2: Ostinato rítmico. Compassos [71] – [76] de *Brasil 2000*.

O exemplo anterior pertence à seção B da peça (compassos [63] – [92]), a qual não pode ser considerada como integralmente formada pelo ostinato rítmico, devido a algumas modificações decorrentes da adição de um ou dois tempos em alguns compassos. Mesmo assim, durante toda esta seção é observada a repetição de um determinado padrão rítmico da mão direita, conforme pode ser observado na figura a seguir. O padrão rítmico em questão refere-se a um grupo de três semicolcheias que, no início de cada compasso, são precedidas por uma pausa de semicolcheia. A última das três semicolcheias é sempre realizada em oitava e prolongada até o(s) tempo(s) seguinte(s) por ligadura. Desta forma, os compassos que não são compostos pelo ostinato rítmico contêm ainda tal padrão repetitivo, conforme a Figura 3.3.

77

mp

78

rit. ad libitum

Repetição de um padrão rítmico sem a caracterização de um ostinato rítmico, devido ao diferente número de tempos por compasso.

Figura 3.3: Padrões repetitivos. Compassos [71] – [76] de *Brasil 2000*.

Durante a análise das peças, destaca-se uma maior quantidade de ostinatos na peça *Amanduá*. Primeiramente observa-se a repetição da nota dó do início ao fim da obra, caracterizando um *pitch ostinato*⁵¹. Em seus 147 compassos, apenas três não contém esta nota. Além desta observação, destaca-se ainda o emprego do ostinato rítmico nesta obra. Salvo os compassos [85], [117] – [118] e [144] – [147], todos os demais são compostos de padrões rítmicos que se repetem por três ou mais vezes consecutivas, sendo assim considerados ostinatos rítmicos. Entre os compassos [60] e [75] é encontrado um padrão rítmico semelhante ao Padrão Rítmico 1 (Figura 3.4), porém, com acréscimo de uma colcheia no último tempo dos compassos [62], [65], [70] e [73]. Desta forma, este novo padrão pode ser considerado uma variação do padrão inicial. Além destas figurações rítmicas, observa-se o movimento contínuo de colcheias durante toda a peça, uma vez que todas as pausas da linha da mão direita (sempre de colcheias) são preenchidas por notas da mão esquerda.

A Figura 3.4 contém os padrões rítmicos e o seu emprego durante a peça em questão.

⁵¹ Vide Capítulo 1.1.1

The figure displays five systems of musical notation for the piece 'Amanduá'. Each system includes a treble and bass clef staff. The first system is marked *mp*. The second system is marked *p*. The fifth system is marked *p*. Arrows point from specific musical phrases to text boxes describing rhythmic patterns.

Padrão Rítmico 1, encontrado nos compassos [1] – [8], [25] – [32], [41] – [59], [86] – [116] e [119] – [126].

Padrão Rítmico 2, encontrado nos compassos [9] – [24], [76] – [84] e [127] – [134].

Padrão Rítmico 3, encontrado nos compassos [33] – [40].

Variação do Padrão Rítmico 1, encontrado nos compassos [60] – [75].

Padrão Rítmico 4, encontrado nos compassos [135] – [137].

Figura 3.4: Padrões rítmicos na obra *Amanduá*.

Com relação à obra *Meio Bossa*, a análise revela que a mesma é construída integralmente sobre o ostinato harmônico executado pela mão esquerda. Este ostinato compreende uma seqüência de quatro compassos onde cada um contém um acorde, conforme a figura a seguir:

Ostinato harmônico: F Gm Am Bb

Figura 3.5: Ostinato harmônico em *Meio Bossa*. Compassos [37] – [52].

Este ostinato harmônico se repete por dezenove vezes ao longo da peça, sendo que no compasso [72] (ponte) ocorre uma fermata e no final da peça (três últimos compassos) é executado um arpejo lento de fá maior, com adição da sétima e da nona maior. Com relação ao ritmo com o qual é escrito este ostinato harmônico, observa-se que há uma quantidade pequena de padrões, que se repetem várias vezes, conforme a figura seguinte:

8 vezes.

7 vezes;
3 delas com colcheia na última nota.

3 vezes;
1 com colcheias no último compasso.

Figura 3.6: Padrões rítmicos do ostinato harmônico na obra *Meio Bossa* e suas repetições.

Os únicos momentos onde a linha executada pela mão esquerda não se enquadra em nenhum destes padrões rítmicos referem-se aos compassos [5] – [8], compasso [72] (ponte) e compassos [77] – [79], onde se encontra o arpejo final e a *codetta* (Figura 3.7 a, 3.7 b e 3.7 c).

Figura 3.7 a: Compasso [5] de *Meio Bossa*.

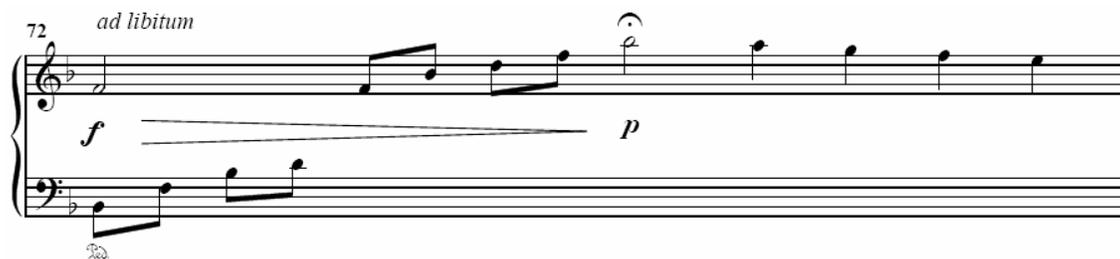


Figura 3.7 b: Compasso [72] de *Meio Bossa*.



Figura 3.7 c: Compassos [77] – [79] de *Meio Bossa*.

Quanto ao delineamento da mão direita, ocorrem diversas repetições de um padrão melódico principal apresentado logo no início da obra (tema a), cujas notas aparecem sempre na mesma seqüência, porém, com variações rítmicas. Mais especificamente, a seqüência de notas (fá, fá oitava acima, ré e dó) aparece vinte e quatro vezes em toda a obra, com uma das configurações rítmicas relacionadas na Figura 3.8. Algumas variações e melodias diferentes que ocorrem podem ser esclarecidas através de procedimentos de variação motívica⁵².



Figura 3.8: Configurações rítmicas do padrão melódico da obra *Meio Bossa*.

⁵² Ver Capítulo 1.2.

3.3 OS PROCEDIMENTOS DE VARIAÇÕES TEXTURAIS

Com o estudo analítico realizado nesta parte do trabalho, baseado nas fundamentações teóricas descritas no capítulo 1.2.3, descrevem-se procedimentos de variação textural utilizados por Dimitri Cervo nas obras *Brasil 2000*, *Amanduá* e *Meio Bossa*. Tais procedimentos de variação textural ainda servem como suporte para descrever tais obras como pós-minimalistas.

Na Figura 3.9 observa-se que a frase executada no compasso [3] da obra *Brasil 2000* é repetida no compasso [6], porém a textura encontra-se modificada devido à variação tanto no aspecto rítmico (que diz respeito à duração de cada nota), quanto na superfície (distância intervalar entre os eventos). Na primeira vez, a melodia é executada em *staccato* e a distância intervalar entre os eventos é de quatro oitavas e mais uma 6^a maior (da nota si bemol² até o sol⁴). No compasso [6] a mesma melodia aparece uma oitava a baixo e todas as notas têm a mesma duração, diferentemente da configuração rítmica original. Desta forma, modifica-se a superfície, onde a distância intervalar entre os eventos da mão direita e esquerda se reduz em uma oitava e a textura ainda é modificada pela duração das notas da melodia.

3

ff

f

6

mp

sim.

sim.

Superfície de quatro oitavas e uma 6^a maior

Diferente duração das notas da melodia

Superfície de três oitavas e uma 6^a maior

Figura 3.9: Diferentes texturas entre os compassos [3] e [6] de *Brasil*.

Na Figura 3.10 pode-se observar uma textura polifônica da mão direita nos compassos [163] e [164], resultante da superposição de dois padrões existentes⁵³. Nota-se que o padrão encontrado nos compassos [159] e [160] é superposto ao padrão dos compassos [105] e [106]. Neste exemplo os padrões são mantidos com o mesmo ritmo e na mesma oitava, nas duas ocorrências. Assim sendo, o parâmetro textural que é modificado diz respeito à densidade, ou seja, à quantidade de eventos que ocorrem simultaneamente. Demais parâmetros como a superfície e a duração das notas são mantidas.

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a right-hand staff and a left-hand staff. The first system, measures 105-106, is marked *ff* and shows a right hand with overlapping patterns of eighth and sixteenth notes, and a left hand with a steady eighth-note accompaniment. The second system, measures 159-160, is marked *mf cresc.* and *a tempo*, with a right hand featuring a more active, melodic pattern and a left hand with a steady eighth-note accompaniment. The third system, measures 163-164, is marked *ff* and shows a right hand with a complex, dense texture of overlapping patterns, similar to the first system, and a left hand with a steady eighth-note accompaniment. Arrows and circles highlight the overlapping patterns in the right hand across the systems.

Figura 3.10: Diferentes texturas obtidas pela superposição de padrões. Compassos [105] – [106], [159] – [160] e [163] – [164] de *Brasil 2000*.

⁵³ Optou-se por denominar as frases desta figura como “padrões” apenas devido ao seu uso de forma repetitiva ao longo da peça. Para a melhor compreensão sobre a técnica minimalista de superposição de padrões e o efeito resultante aconselha-se a análise e audição da obra *In C* (1964) de Terry Riley.

A Figura 3.11 contém os compassos [37] – [52] da obra *Meio Bossa*. Neste exemplo podemos observar algumas variações texturais que ocorrem sobre o ostinato harmônico da obra. Tais variações ocorrem na mão direita, da seguinte forma: acompanhamento por blocos de acordes no registro médio-agudo do piano, nos compassos [37] – [40]; polifonia em duas vozes, com uma linha mais movida e outra executando notas de maior duração nos compassos [41] – [44], melodia em região mais aguda, nos compassos [45] – [48] e, melodia de caráter improvisatório, com notas rápidas, nos compassos [49] – [52], iniciando-se em região ainda mais aguda do que nos compassos anteriores e em sonoridade *secco*, movimentando-se para a região mais grave, onde o compositor indica o uso do pedal. Neste exemplo observa-se também que a densidade de eventos é maior entre os compassos [41] e [44], porém, nos compassos [49] – [52] ocorre o ponto de maior tensão deste trecho, devido à maior distância entre os eventos e aceleração rítmica.

37

p

Ostinato harmônico: **F Gm Am Bb**

p *poco a poco cresc.*

Maior densidade de eventos

45

f

49

secco

Aceleração do ritmo

Figura 3.11: Variações de textura. Compassos [37] – [52] da obra *Meio Bossa*.

O estudo analítico da obra *Amanduá* mostra variações texturais, as quais

conduzem a obra por diferentes ambientes sonoros. Desta forma, apesar de fazer uso de muitos padrões repetitivos, tanto melódicos quando rítmicos, e ostinatos, o compositor também cria seções contrastantes e diversificados efeitos sonoros nesta obra, dentro de uma perspectiva pós-minimalista. Algumas destas seções de sonoridade diversificada criadas com auxílio de variações texturais são descritas a seguir:

Ao início, esta obra é composta por um baixo ostinato na mão esquerda e oitavas intercaladas por pausas na linha da mão direita. A distância entre os eventos das duas mãos não ultrapassa duas oitavas e mais uma segunda maior, conforme a Figura 3.12.



Figura 3.12: Compasso [1] – [4] de *Amanduá*.

A partir do compasso [9] (tema b da seção A) a textura é alterada significativamente. O baixo ostinato passa a ser executado uma oitava a baixo e a linha que antes era executada por oitavas e acordes na mão direita, preenchendo os tempos do baixo ostinato com colcheias, passa a ser executada pela mão esquerda, com uma única nota (dó³). Pode-se dizer que esta figuração da mão esquerda representa o novo baixo ostinato da obra. Sobre este ostinato mais movido, a mão direita realiza arpejos contínuos.

Figura 3.13: Compasso [9] de *Amanduá*.

No compasso [33] (tema c da seção A) é adicionada uma melodia à linha da mão direita, a qual deve ser destacada.

Figura 3.14: Compasso [33] de *Amanduá*.

Entre os compassos [37] e [40], a densidade da obra intensifica-se ainda mais, pois o acompanhamento passa a ser realizado em oitavas. Nesta seção, a distância entre os eventos chega a mais de três oitavas.

Figura 3.15: Compassos [37] e [38] de *Amanduá*.

A próxima variação textural significativa que se observa nesta obra aparece entre os compassos [60] – [75] (tema b da seção B), onde a melodia principal passa a ser executada na região grave, com a mão esquerda, enquanto a mão direita executa o ostinato na região média e, em seguida, mais aguda. Nesta seção o ostinato corresponde apenas àquelas notas que preenchem os tempos com colcheias, ou seja, a 2^a, 3^a, 5^a, 6^a e 8^a colcheias de cada compasso, conforme se observa na figura a seguir.

Figura 3.16: Compassos [60] – [75] de *Amanduá*.

3.4 TRATAMENTO MOTÍVICO

Nesta seção é analisada a forma como são construídos alguns dos temas e padrões encontrados nas peças para piano solo em questão de Dimitri Cervo, a partir do tratamento motivico.

Os exemplos a seguir referem-se ao tratamento motivico durante as transformações dos temas e demais elementos encontrados na peça *Brasil 2000*.

A primeira constatação a ser feita refere-se ao motivo principal da peça, utilizado na construção do primeiro tema, que compreende os compassos [1] – [9]. Aqui se observa que a primeira frase é criada pelas notas fá, mi bemol, ré e sol na melodia, compreendendo graus conjuntos e um salto de quarta justa. A segunda frase é composta por uma seqüência de graus conjuntos (notas si bemol, lá, sol e fá), que também resulta no intervalo de quarta justa. Portanto, o motivo principal deste tema caracteriza-se por esta relação de intervalos.

Figure 3.17 shows a piano score for measures 3 to 5. The right hand has a melodic line with a leap of a fourth (Salto de 4ª justa) in measure 3 and a fourth interval (Intervalo de 4ª justa) in measure 4. The left hand provides a steady rhythmic accompaniment. Dynamics range from *f* to *ff*. The score is annotated with two boxes labeled "Graus conjuntos" and arrows pointing to specific intervals.

Figura 3.17: Tratamento motivico no primeiro tema de *Brasil 2000*. Compassos [3] – [5].

No tema b, que se encontra entre os compassos [10] e [17], o compositor fez uso de novas texturas e configurações rítmicas, no entanto, a unidade e a coerência entre as frases são mantidas através do uso do mesmo motivo.

Figure 3.18 shows a piano score for measures 10 to 17. The right hand has a complex texture with many sixteenth notes. The left hand provides a steady rhythmic accompaniment. Dynamics range from *p cresc.* to *mf cresc.*. The score is annotated with a tempo marking "(♩=140)", a dynamic marking "p cresc.", and a note "4ª justa (composta)" pointing to a compound fourth interval in measure 11. The score is annotated with arrows pointing to specific intervals.

Figura 3.18: Tratamento motivico nos compassos [10] – [17] de *Brasil 2000*.

Nos compassos [11] e [12] o intervalo de quarta justa é mantido, embora composto (na forma de uma 11^a justa). Na seqüência, a melodia aparece da mesma forma do compasso [4], formando um intervalo de quarta justa por graus conjuntos. Nas duas aparições do motivo inicial, neste exemplo, a melodia encontra-se sem transposição, ou seja, com as mesmas notas das duas frases iniciais (figura anterior). No primeiro caso as notas aparecem em ordem trocada, mas no segundo a ordem também é mantida.

Ainda se observam modificações do motivo original em outras seções da peça, tais como nos compassos [77] e [78] (tema b as seção B), onde os intervalos originais são mantidos, porém o padrão rítmico é variado.



Figura 3.19: Tratamento motivico nos compassos [77] e [78] de *Brasil 2000*.

O tema a'', que aparece a partir do compasso [34], também mostra afinidade intervalar com o motivo inicial da peça. Os arpejos em questão são formados por graus conjuntos e intervalos de quartas justas. Este tema repete-se com pequenas alterações a partir do compasso [127] da obra, porém, as relações intervalares de graus conjuntos e quartas justas são preservadas.

No compasso [34], o intervalo de quarta justa é formado indiretamente, entre as notas si bemol e mi bemol, ou seja, com a nota dó entre as mesmas – assim formando um intervalo de graus conjunto com a nota si bemol. No compasso [35] os intervalos de segundas e quartas são observados diretamente, na seqüência em que as notas aparecem. Nos compassos [127] e [128], observam-se os intervalos de quarta justa descendente, diretamente entre as notas mi bemol e si bemol e entre as notas si bemol e fá. Também se encontra este intervalo entre as notas mi bemol e si bemol do compasso [128], indiretamente, com a nota ré (grau conjunto) entre as mesmas.

Graus conjuntos e intervalos de 4^a justa.

The figure displays two musical excerpts from the piece 'Brasil 2000'. The first excerpt, starting at measure 34, is marked *mf poco a poco cresc.* and shows a melodic line with circled intervals of a fourth and a fifth. The second excerpt, starting at measure 127, is marked *mf cresc. a tempo* and also features circled intervals of a fourth and a fifth. Both excerpts have a steady eighth-note accompaniment in the bass line.

Figura 3.20: Utilização do motivo nos compassos [34] – [35] e [127] – [128] de *Brasil 2000*.

Na obra *Amanduá* chama-se atenção para o constante uso do intervalo de terça, tanto melódica, quanto harmonicamente. Na Figura 3.21 destaca-se o tema b da peça, entre os compassos [9] e [16]. Este tema é criado a partir de um motivo intervalar de terças que está presente tanto melodicamente (em arpejos descendentes) dentro de cada compasso, quanto na seqüência harmônica, a cada dois compassos.

Melodia e harmonia por 3^{as} descendentes

The figure shows the melody and harmony for measures 9 to 16 of 'Amanduá'. The melody is marked *mf* and consists of a descending line of eighth notes. The harmony is shown below the melody, with chords F, Dm, Em, C, Dm, and Bb. Arrows indicate the progression from F to Dm, Dm to Em, Em to C, and Dm to Bb.

Figura 3.21: Procedimentos motivicos de *Amanduá*. Compassos [9] – [16].

O tema a seguir (tema c), mostrado na Figura 3.22, inicia-se no compasso [33] e segue até o compasso [40]. Neste exemplo pode-se observar que a melodia delineada pelas notas marcadas com o sinal *tenuto* (-) também mantém o motivo de

terças, seja esta atingida por graus conjuntos (compassos [33], [34] e [36]) quanto por salto (compasso [35]). Nesta figura, o intervalo de terça aparece de forma descendente e ascendente.

3ª descendente por graus conjuntos

3ª ascendente por graus conjuntos

3ª por saltos

mf staccato

36

3ª ascendente por graus conjuntos

Figura 3.22: Utilização do motivo nos compassos [33] – [36] de *Amanduá*.

A melodia que aparece na mão esquerda entre os compassos [60] – [66] (tema b da seção B) também pode ser considerada uma transformação temática de b, criado a partir de intervalos de terças (Figura 3.23). Neste momento, a fórmula do compasso é a mesma inicial (8/8), porém, a melodia aparece em forma de terças harmônicas (notas tocadas simultaneamente), não mais como arpejos. Outra transformação ocorrida refere-se ao acréscimo de graus conjuntos entre alguns intervalos, remetendo ao ocorrido na Figura 3.22.

60

p

3ª

3ª harmônicas

63

Graus conjuntos

3ª sim

Figura 3.23: Utilização do motivo na linha da mão esquerda. Compassos [60] – [66] de *Amanduá*.

A *coda* final da peça (compasso [135] até o final) é caracterizada por uma síntese de diversas aplicações do intervalo de terça, considerado motivo principal da peça. Na Figura 3.24 percebe-se o emprego de terças que se evoluem por saltos e por graus conjuntos na melodia marcada (-), tanto no sentido descendente quanto no sentido ascendente. É importante destacar que, a partir do compasso [138], mesmo com outra fórmula de compasso (3/4), a nova linha melódica marcada não soa desconexa do restante da obra devido ao tratamento motivico consistente. Além do emprego de intervalos de terças nas notas desta melodia, pode-se destacar que todos os arpejos executados pela mão direita são tríades em posição fundamental, ou seja, dois saltos de terças em seqüência. Algumas das relações motivicas encontradas através do uso deste intervalo encontram-se em destaque na figura a seguir.

The image shows a musical score for the piece *Amândua*, specifically measures 135 through 147. The score is written for piano and is in 3/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The melody in the right hand is marked with a dash (-) and consists of eighth notes. The bass line in the left hand consists of quarter notes. The score includes several dynamic markings: *molto f* at measure 135, *ad libitum* at measure 136, *poco dim.* at measure 139, and *molto cresc.* at measure 142. The piece ends with a double bar line at measure 147. The score is annotated with various musical symbols, including slurs, ties, and dynamic markings, to highlight the motivic treatment of the interval of a third.

Figura 3.24: Tratamento motivico nos compassos [133] – [147] de *Amândua*.

Na obra *Meio Bossa*, durante as recorrências do tema a⁵⁴, pode-se perceber que a mão direita executa um padrão melódico repetitivo, onde as notas fá, fá (oitava acima), ré e dó são executadas em seqüência, podendo se repetir a nota fá por duas vezes, após o dó, e ocorrendo variações rítmicas, conforme mostrado na Figura 3.25.

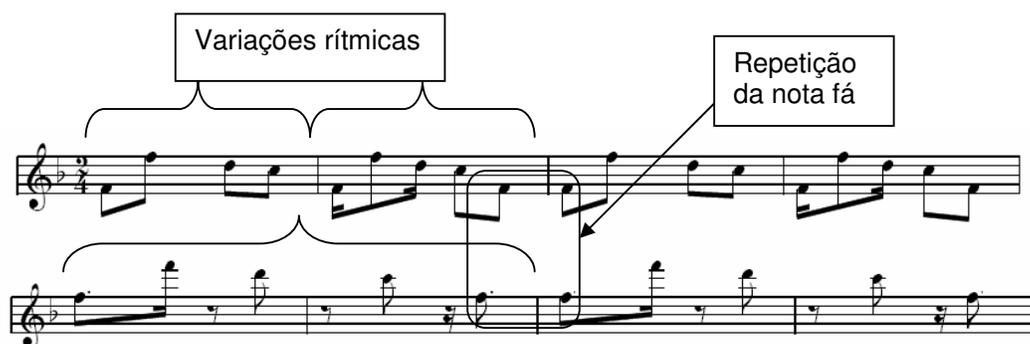


Figura 3.25: Variações rítmicas do padrão melódico de *Meio Bossa*.

Mesmo em se tratando de uma melodia formada por padrão repetitivo, pode-se notar o tratamento motivico tanto na mão esquerda quanto nos demais temas da peça, conforme descrito a seguir:

Observa-se, inicialmente, que a seqüência de acordes do ostinato harmônico se dá por graus conjuntos de forma ascendente – F, Gm, Am e Bb. Estes acordes aparecem sempre na posição fundamental, o que facilita a percepção desta seqüência como um motivo melódico.



Figura 3.26: Motivo principal de *Meio Bossa*.

A partir desta constatação pode-se perceber que algumas melodias executadas pela mão direita também se baseiam em escalas ascendentes de quatro notas.

⁵⁴ Demais recorrências do tema a, ver Tabela 4.



Figura 3.27: Procedimento motivico nos compassos [9] – [12] e [24] – [25] de *Meio Bossa*.

Nos compassos [28] – [29], bem como [32] – [33], a melodia apresenta o motivo na sua ordem retrógrada, ou seja, com as notas sib, lá, sol e fá. No compasso [29] a nota fá encontra-se duas oitavas a baixo da melodia, caracterizando um intervalo composto, e no compasso [33] a nota fá encontra-se como nota superior do acorde.

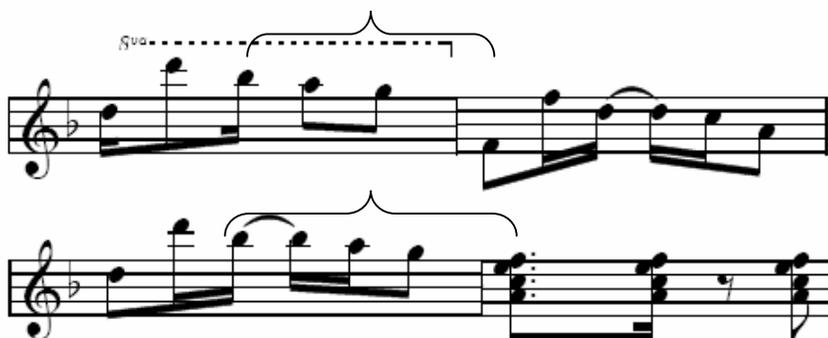


Figura 3.28: Procedimento motivico nos compassos [28] – [29] e [32] – [33] de *Meio Bossa*.

A próxima utilização do motivo encontra-se na melodia formada pelas mínimas entre os compassos [41] – [44], as quais também modificam a textura da obra. Neste momento o motivo encontra-se acompanhando a terça dos acordes.



Figura 3.29: Procedimento motivico nos compassos [41] – [44] de *Meio Bossa*.

A próxima utilização do motivo principal da obra é observada nos compassos [51] – [52], nas fusas da mão direita.



Figura 3.30: Procedimento motivico nos compassos [51] – [52] de *Meio Bossa*.

A última aparição do motivo da obra é encontrada na ponte (compasso [72]), nas semínimas após a fermata, que são executadas sem acompanhamento, de forma a deixar bastante nítido este motivo. Encontra-se invertido, iniciando-se na nota lá.



Figura 3.31: Procedimento motivico no compasso [72] de *Meio Bossa*.

4 BRASIL 2000, AMANDUÁ E MEIO BOSSA – QUESTÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS

A obra para piano solo de Dimitri Cervo se caracteriza, em geral, pela grande quantidade de elementos minimalistas e pós-minimalistas de composição, entre eles os diversos tipos de ostinatos e padrões repetitivos, bem como as variações texturais e procedimentos motivicos⁵⁵.

Durante o estudo analítico das peças selecionadas percebe-se, por exemplo, a grande quantidade de elementos técnicos que se repetem exatamente ou com poucas modificações. Observa-se também que, principalmente para a realização instrumental dos ostinatos longos em dinâmica *forte* ou *fortíssimo*, é necessária bastante força muscular e a manutenção desta por longos períodos. A partir destas constatações torna-se nítida a importância de um estudo analítico, organizado e objetivo por parte do pianista que pretenda executar obras deste compositor.

Entre as sugestões para o estudo técnico-interpretativo que se propõe neste trabalho estão: a organização das seções de estudo, considerando-se os trechos repetitivos que podem ser praticados e compreendidos simultaneamente e a observação dos movimentos que, além de se adequarem às características sonoras, possibilitam o bom aproveitamento da força. Nos casos onde o pianista constatar que há carência de força, o mesmo deverá respeitar o tempo necessário para desenvolvimento deste fator, levando em consideração que as seções de trabalho devam ser freqüentemente intercaladas por intervalos e que os resultados não aparecem imediatamente. Ao repetir um trecho exaustivo inúmeras vezes, na esperança de executá-lo cada vez mais rápido e com a força necessária, o pianista pode estar cometendo o erro de se expor a uma lesão. Deve-se ainda lembrar que o aparecimento de lesões somente poderá retardar o processo de estudo, contrariando o desejo inicial do pianista, de desenvolver a força rapidamente.

⁵⁵ Ver Capítulo 3.

4.1 BRASIL 2000

A obra *Brasil 2000* tem como uma das principais características o extenso baixo ostinato na mão esquerda, o qual deve ser executado rapidamente, por ser escrito em semicolcheias, com a indicação metronômica de semínima = 105 e passando por dinâmicas⁵⁶ *piano* até *fortíssimo*. Portanto, algumas das sugestões feitas neste momento referem-se à realização deste elemento musical. Além do mais, serão tratados neste capítulo dedilhados e cuidados a serem tomados durante a execução de alguns padrões repetitivos encontrados nesta obra.

Para a realização dos tipos de ostinatos que exigem movimentos repetitivos – em geral, o ostinato melódico (onde se inclui o baixo ostinato) e, em alguns casos, o ostinato rítmico – deve-se tomar alguns cuidados principalmente relativos às tensões musculares em excesso, que podem vir a ocorrer. Estas tensões, além de prejudicar o corpo do instrumentista, podem ser responsáveis pela perda de qualidade sonora em aspectos tais como fraseado, dinâmica e velocidade.

Na figura seguinte observa-se parte do baixo ostinato de *Brasil 2000*. Nota-se a escrita de uma linha contínua de semicolcheias para a mão esquerda, com indicações de dinâmicas de *forte* e *fortíssimo*. Destaca-se que, para a realização desta linha, é necessária a manutenção da força muscular por um longo período de tempo. Tal característica também pode ser encontrada em outras obras de Dimitri Cervo.

⁵⁶ No contexto desta pesquisa a conceito de dinâmica refere-se unicamente ao volume sonoro.

26 *ff!* *a tempo* *sim.*

29 *f*

32

Figura 4.1: Compassos [26] – [33] de *Brasil 2000*.

A configuração rítmica deste baixo ostinato, semelhante a trêmulos para a mão esquerda, cessa apenas no compasso [57] e volta a aparecer entre os compassos [93] e [173]. Nestas seções, poucos compassos contêm ritmos mais lentos, tais como semicolcheias pontuadas, notas intercaladas por pausas e colcheias, conforme mostrado a figura a seguir:

The image displays four musical excerpts from the piece 'Brasil 2000', each with a corresponding text box describing its rhythmic configuration:

- Excerpt 1 (Measures 6-9):** Shows a piano part in 6/4 time. The right hand has a melodic line with accents and a *sim.* (sforzando) marking. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A box to the right states: "Configuração rítmica dos compassos [6] – [9]".
- Excerpt 2 (Measures 10-17):** Shows a piano part in 4/4 time. The right hand has a melodic line with a *p cresc.* (piano crescendo) marking. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A box to the right states: "Configuração rítmica dos compassos [10] – [17]".
- Excerpt 3 (Measures 47-50):** Shows a piano part in 4/4 time. The right hand has a melodic line with a *mp sambando* marking. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A box to the right states: "Configuração rítmica dos compassos [47] – [50]".
- Excerpt 4 (Measures 54-56):** Shows a piano part in 4/4 time. The right hand has a melodic line with a *Mosso* marking and a *p* (piano) marking. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A box to the right states: "Configuração rítmica dos compassos [54] – [56]".

Figura 4.2: Compassos [6], [10], [47] e [54] de *Brasil 2000*.

Cabe ressaltar que a obra *Brasil 2000* tem a duração de aproximadamente oito minutos e meio, dos quais apenas três minutos não são compostos por trêmulos na mão esquerda. Assim, para o estudo e a execução desta obra, devem ser tomadas algumas precauções relativas ao gradativo desenvolvimento da força muscular e da velocidade de execução.

Conforme argumentos de Rasch e Hall (apud Póvoas, 1999) a capacidade de manutenção de uma ativação muscular também deve ser desenvolvida gradativamente, respeitando-se devidos repousos entre períodos de trabalho. Assim sendo, os trechos desta obra onde ocorrem longos períodos de trêmulos na mão esquerda, o pianista deve respeitar o tempo necessário para desenvolvimento da força, realizando intervalos entre períodos de estudo, não sobrecarregando a sua capacidade físico-muscular a ponto de desenvolver lesões musculares.

É possível que, pelo fato desta obra não apresentar muitas dificuldades de leitura, o pianista tente, em pouco tempo, executá-la por inteiro e com andamentos indicados, porém, se o mesmo ainda não tiver a musculatura desenvolvida para a execução dos trêmulos, é aconselhado o devido repouso para a mão esquerda, antes mesmo de sentir cansaço muscular. Segundo Póvoas “o uso inadequado da força é destacado como a causa mais comum de problemas músculo-esqueléticos em músicos” (1999, p. 69).

Assim sendo, sugere-se para o estudo desta obra a organização de uma estratégia onde, para evitar o cansaço demasiado da mão esquerda, o pianista pratique alguns trechos separadamente com a mão direita, ou, se houver necessidade de se escutar a base harmônica, toque apenas algumas notas da mão esquerda, tais como a primeira de cada compasso ou de cada tempo. Ainda pode ser muito proveitoso o estudo fora do piano, onde se identifique e se memorize os padrões e as suas repetições, aumentando assim o nível de compreensão sobre a obra sem desgaste físico.

Nos períodos de estudo destinados ao treinamento técnico e aperfeiçoamento do baixo ostinato e suas variações no decorrer da peça, sugere-se a aplicação do princípio proposto por Póvoas (1999), onde há o maior aproveitamento do impulso inicial destinado à execução da nota acentuada. Este impulso acontece com o movimento descendente do punho⁵⁷ para o primeiro tempo do compasso, e o aproveitamento do impulso durante o tempo restante do compasso ocorre através da subida gradual do punho enquanto se executam as demais notas. O movimento de elevação e descida do punho proposto através da linha tracejada na figura a seguir mostra-se adequado tanto para a realização dos aspectos sonoros quanto aos aspectos físicos e relativos à otimização do movimento, pois flexibiliza o movimento,

⁵⁷ O movimento de elevação e descida do punho é acompanhado de movimento gradual dos segmentos braço e antebraço.

diminuindo as tensões musculares, além de favorecer a realização do acento, quando indicado na primeira nota de cada compasso.

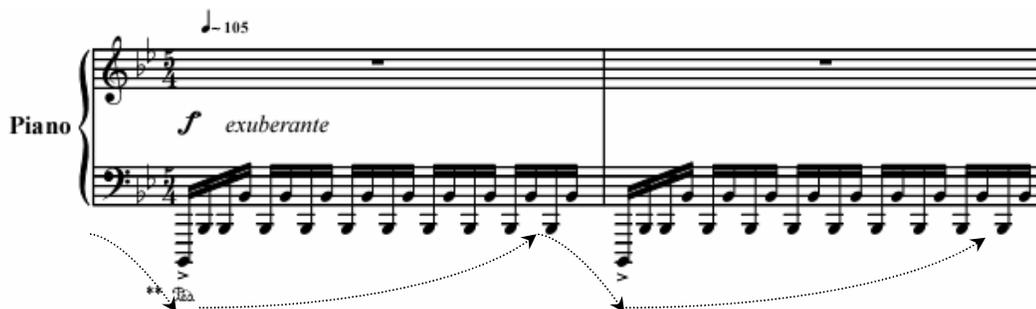


Figura 4.3: Movimento do punho. Compassos [1] e [2] de *Brasil 2000*.

No exemplo a seguir, diferentemente do trecho anterior, há um constante deslocamento da mão esquerda devido à constante mudança da oitava na linha do baixo, que deve ser executado sem acentuações. Para a execução deste trecho devem-se observar algumas questões:

- movimentos ascendentes e descendentes do punho podem resultar em acentuações indesejadas;
- sem nenhum deslocamento vertical, as mudanças de direção no eixo horizontal acontecem de forma abrupta, ocasionando excesso de tensão muscular;
- a falta dos movimentos ascendentes e descendentes da mão ainda diminui a precisão do toque, podendo ocasionar mais erros de notas.

Desta forma, o movimento sugerido para a realização dos eventos da mão esquerda entre os compassos [6] e [9] (bem como à seção dos compassos [93] a [96]) deve incluir pequenos deslocamentos verticais do punho (conforme a figura a seguir), evitando-se mudanças repentinas de direção no eixo horizontal, porém, aconselha-se o cuidado relativo ao toque durante o movimento descendente do punho, para não se acentuar as respectivas notas.

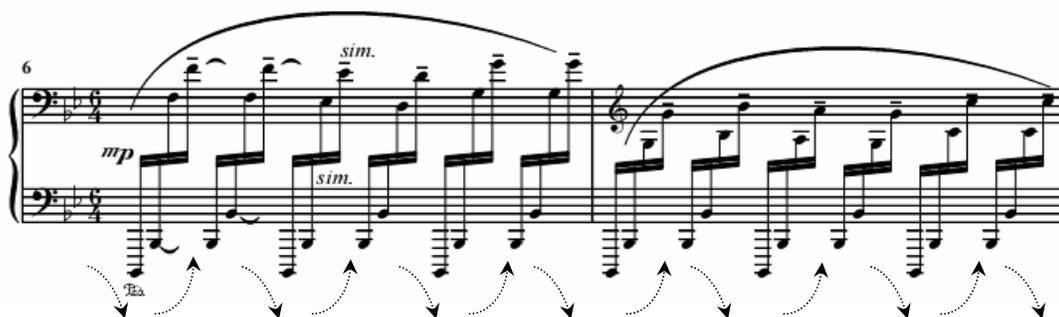


Figura 4.4: Movimento do punho. Compassos [6] e [7] de *Brasil 2000*.

A seguir serão feitas algumas considerações referentes á execução de alguns padrões técnicos repetitivos desta obra.

O primeiro padrão a ser considerado aparece no compasso [5]. Este padrão se repete em muitos momentos com modificações, tais como em seqüência de vários compassos com modificações harmônicas, com mais ou menos notas nos acordes ou com pequena modificação rítmica, conforme se pode observar nas figuras a seguir.

Figura 4.5 a: Padrão do compasso [5] de *Brasil 2000*.

Figura 4.5 b: Alterações do padrão nos compassos [20] – [24] de *Brasil 2000*.

Alterações entre os compassos [43] e [46]: ausência da oitava abaixo da voz aguda; repetição constante da célula rítmica central do padrão com modificações harmônicas.

Figura 4.5 c: Alteração do padrão nos compassos [43] – [46] de *Brasil 2000*.

Alterações entre os compassos [108] e [111]: melodia em blocos de três notas; repetições com modificações harmônicas.

Figura 4.5 d: Alteração do padrão nos compassos [108] – [111] de *Brasil 2000*.

As ocorrências do padrão encontrado no compasso [5], com ou sem as modificações relacionadas, ainda se repetem em outros momentos durante a obra.

Por se tratar de um padrão repetitivo, devem-se tomar alguns cuidados para com a sua execução, mantendo-se a precisão nas articulações e no ritmo em todas as ocorrências. Desta forma se mantém a maior semelhança possível de características sonoras durante a realização deste padrão.

Segundo Fink (1999), o uso de um dedilhado padrão favorece a manutenção da sonoridade entre os padrões. Porém, em alguns trechos desta peça, a igualdade de dedilhado nem sempre é possível devido, principalmente, à adição ou subtração de notas por acordes, que fazem necessária a maior abertura da mão e a repetição do polegar em seqüências onde as notas devem ser executadas ligadas, bem como algumas passagens por teclas pretas, que podem ser executadas com dedilhados diferentes. Assim, sugere-se a utilização de um dedilhado que mantenha, ao máximo possível, a forma da mão entre as notas ligadas, como o exemplo mostrado na figura a seguir, relativo aos compassos [21] – [23] de *Brasil 2000*.

The image shows a musical score for three measures (21, 22, and 23) of the piece 'Brasil 2000'. The music is in 4/4 time and features a complex, rhythmic pattern of chords and single notes. Above the notes, there are slurs and a 'g' (grace note) marking. The first measure is marked with 'sim.' (sforzando). Below the staff, the suggested fingering for each measure is provided as follows:

5 3 3 4 4 2	5 3 3 5 4 3	5 2 2 5 4 2
3 1 1 3 2 1	3 2 2 3 3 1	2 1 1 2 2 1

Figura 4.6: Dedilhados sugeridos para os compassos [21] – [23] de *Brasil 2000*.

Embora existam outras possibilidades de dedilhados, as quais podem ser de opção de cada pianista, o dedilhado aqui sugerido possibilita a execução das articulações propostas. Também é importante notar a indicação *sim.*, que significa que as articulações definidas para o primeiro compasso do trecho devem ser mantidas na execução dos demais compassos.

Neste momento também é importante que se observe a execução deste padrão no compasso [5], onde, dependendo do tamanho da mão do intérprete, este pode optar por realizar as ligaduras apenas por meio da pedalização, utilizando apenas o 5º dedo nas notas superiores, conforme a figura a seguir.

The image shows a musical score for measure 5 of the piece 'Brasil 2000'. The music is in 4/4 time and features a complex, rhythmic pattern of chords and single notes. Above the notes, there are slurs and a 'g' (grace note) marking. Below the staff, the suggested fingering for this measure is provided as follows:

5 5 5 5 5

Figura 4.7: Compasso [5] de *Brasil 2000*.

Ao optar por este dedilhado o pianista deverá buscar a semelhança de sonoridade entre este padrão e suas repetições e, para que isso seja possível, a rápida preparação dos saltos e atenção ao toque se mostra necessária. Independente do dedilhado utilizado sugere-se a observação e realização dos acentos indicados sempre nas primeiras notas de cada grupo de duas notas ligadas. Este acento reforça o efeito sonoro da ligadura.

4.2 AMANDUÁ

Uma das características marcantes desta peça, conforme observado no Capítulo 3.2, é o ritmo contínuo de colcheias. Estas colcheias devem ser executadas rapidamente, devido à indicação metronômica de semínima = 184, respeitando-se as acentuações escritas. Segundo a pianista Olinda Alessandrini (2004), as acentuações rítmicas escritas por Cervo em *Amanduá* são típicas de danças gauchescas.

Observa-se também a grande quantidade de notas repetidas consecutivamente. Normalmente, utiliza-se um dedilhado com troca de dedos em notas repetidas, pois, conforme os autores Parncutt e Troup, “é mais fácil mover um dedo horizontalmente para fora da tecla e abaixar outro dedo na mesma do que mover rapidamente o mesmo dedo para cima e para baixo⁵⁸” (2002, p.288). Porém, apenas em poucos casos a escrita desta obra permite a troca de dedos em notas repetidas. Mais especificamente, apenas na mão esquerda entre os compassos [135] e [139] e após o 2º tempo do compasso [144].

The image shows a musical score for the piece 'Amanduá'. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system is marked 'molto f' and includes a series of fingerings: '5 1 2 1 2 1 2 1 ou 5 1 3 1 3 1 3 etc.'. The second system continues the musical notation. The score features a continuous eighth-note pattern in the piano part and a simpler bass line.

Figura 4.8 a: Dedilhado sugerido para os compassos [135] – [139]

⁵⁸ No original: it is easier to move one finger horizontally off the key and drop another finger onto it, that to quickly move the same finger up and down.

142
molto cresc.
 5 1 3 2 1 3 2 1 5 1 4 3 2 1 3 2 1 etc.
 ff

Figura 4.8 b: Dedilhado sugerido para os compassos [144] – [147].

Devido a razões técnicas, as demais repetições de notas contidas nesta obra não devem ser realizadas com troca de dedos. Tais razões são: as notas repetidas encontram-se na forma de acordes ou de oitavas; duas notas são repetidas, porém, as notas imediatamente anteriores e posteriores são executadas com o 5º dedo, na distância de uma oitava. Em ambos os casos a troca de dedos dificultaria ou impossibilitaria a execução do trecho, assim sugere-se a utilização do mesmo dedo para a execução destas notas repetidas. Nestes casos (ver Figura 4.9) se aconselha que sejam consideradas duas questões:

- Sem a troca de dedos há maior dispêndio de energia e é requerida mais força para a execução do rápido movimento para cima e para baixo do punho, então, o pianista deve respeitar o desenvolvimento gradual desta musculatura envolvida na ação, descansando freqüentemente para que não ocorram fadigas ou lesões;

- deve-se procurar o movimento que corresponda à menor trajetória possível para a execução destas notas repetidas, ou seja, deve-se levantar o mínimo possível os dedos e a mão, apenas para garantir que a nota possa ser tocada novamente. Durante a execução deste movimento, quanto maior for a trajetória percorrida pela mão, maior será o desgaste físico e mais longo será o intervalo de tempo entre cada uma das repetições.



Figura 4.9: Situações técnico-musicais que não permitem a troca de dedos em *Amanduá*.

Além das observações feitas anteriormente, durante a execução de notas repetidas, sem troca de dedos, sugere-se a utilização de pequenos movimentos cíclicos do punho. Estes movimentos tem o objetivo de flexibilizar o gesto, auxiliando para que se diminua a tensão muscular. Alguns exemplos encontram-se a seguir.

No compasso [9] inicia-se o baixo ostinato na mão esquerda, que se repete por dezesseis compassos consecutivos, tornando a aparecer de forma semelhante entre os compassos [33] – [40], [76] – [85] e [127] – [134]. Para a execução deste elemento sugere-se a aplicação de um ciclo de movimento que englobe todas as notas do compasso, possibilitando a realização no andamento requerido.

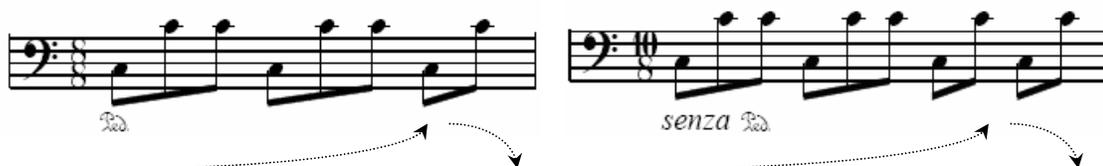


Figura 4.10: Ciclo de movimento para a mão esquerda dos compassos [9] – [24], [33] – [40], [76] – [85] e [127] – [134].

Deve-se observar que, em vários momentos, a mão esquerda executa notas

mais longas, ao invés do baixo ostinato descrito anteriormente, o que permite certo relaxamento muscular durante a execução da peça. Porém, durante o estudo desta peça, para se evitar o aparecimento de lesões musculares, deve-se cuidar com as repetições consecutivas e em excesso destes trechos de ostinato na mão esquerda. Aconselha-se que, depois de compreendido o movimento da mão esquerda, intercalem-se formas de estudo que permitam seu repouso, tais como o estudo da linha da mão direita separadamente, a análise dos respectivos trechos e a memorização de partes da peça, a qual pode ser feita sem a execução ao piano.

Nos compassos [81] – [84], assim como [131] – [134], além dos cuidados relativos à execução do ostinato na mão esquerda, deve-se ainda atentar para a execução dos acordes repetidos pela mão direita. Além da necessidade de executá-los rapidamente e de forma ininterrupta, o autor ainda indica dinâmica *forte* ou *mf cresc.* No entanto, observa-se que, em parte, a dinâmica requerida já é auxiliada pela textura mais densa do que nos trechos anteriores, assim sugere-se que o executante não se preocupe demasiadamente em aumentar a intensidade do toque, uma vez que o aumento da dinâmica se dará, em parte, pelo aumento na densidade textural. Nestes compassos, gestos circulares do punho também auxiliam para diminuir a tensão, tornando o movimento mais flexível. Devido à velocidade requerida, sugere-se que tais gestos sejam feitos por compasso, englobando uma maior quantidade de eventos no sentido horizontal (que, neste caso, compreende um grupo de oito acordes), conforme a Figura 4.11.

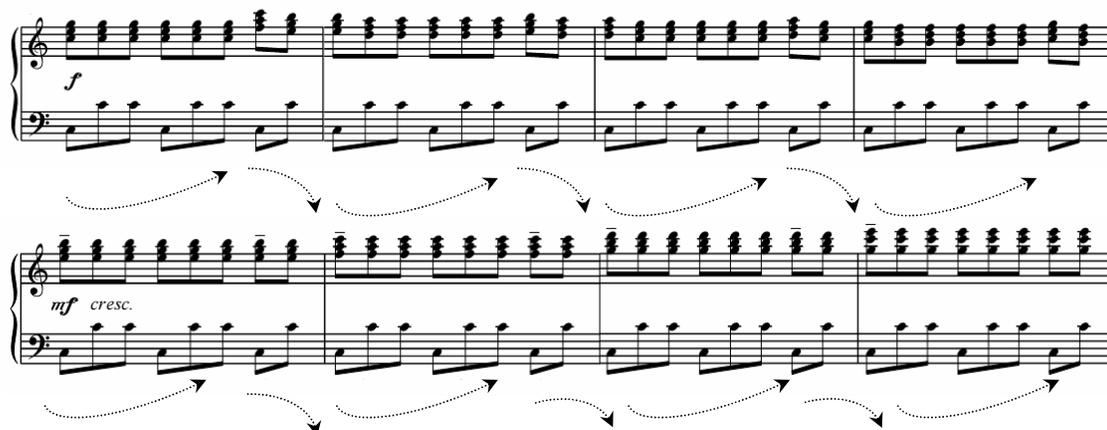


Figura 4.11: Movimentos do punho nos compassos [81] – [84] e [131] – [134].

4.3 MEIO BOSSA

A obra *Meio Bossa*, em termos de dificuldade de execução, velocidade, força e resistência exigidas e até mesmo em relação à sua memorização, pode ser considerada a mais simples das três peças analisadas neste trabalho. No entanto, destaca-se a importância da realização de um estudo analítico de elementos e processos composicionais relacionados à realização instrumental em obras de qualquer grau de dificuldade, devendo este procedimento fazer parte da orientação desde o início do aprendizado instrumental. Seguem-se, então, sugestões relativas tanto à execução das nuances de sonoridade, bem como à organização do estudo e aos movimentos aplicados.

Primeiramente sugere-se a organização das partes a serem estudadas, uma vez que, ao longo da peça existem partes contrastantes e semelhantes entre si, em termos de sonoridade. Acredita-se que o maior rendimento do estudo ocorrerá uma vez que o estudante identifique, primeiramente, as características de trechos pequenos, analisando e praticando os movimentos que correspondam à sonoridade requerida. Somente após esta prática, sugere-se o estudo de trechos maiores, até a execução da obra inteira.

Destaca-se, inicialmente, que a linha da mão esquerda desta obra mantém um ostinato harmônico com padrões rítmicos distintos, os quais se intercalam no decorrer da mesma (Capítulo 3.2). Embora os padrões rítmicos se alternem na mão esquerda, é importante perceber que não há indicações de acentos sobre as notas. Assim sendo, recomenda-se atenção durante a execução das notas tocadas com o polegar, pois, se houver movimento do punho para baixo, podem ocorrer acentos nestas notas. Nenhuma tecla deve permanecer pressionada por mais tempo do que está indicado, pois, mesmo que não se perceba quando há uso do pedal, em alguns momentos o compositor indica a sonoridade *secco*, ou seja, sem pedal. Nestes locais fica evidente se alguma nota permanecer presa.

Ainda com relação ao movimento do punho, observa-se que em qualquer padrão rítmico da mão esquerda, apenas a primeira nota de cada compasso aparece sempre sobre o primeiro tempo (tempo forte), sendo que as demais notas aparecem em momentos variados. Desta forma, independentemente do padrão rítmico, sugere-se um movimento flexível e sutil do punho para baixo, sobre a primeira nota de cada compasso. O ciclo formado por este movimento (Figura 4.12) destaca suavemente o tempo forte dos compassos e previne acentuações de

polegar, por garantir que o mesmo será sempre pressionado quando a mão está em posição pouco mais alta.

Ciclos de movimento da mão esquerda se mantêm iguais independentes do padrão rítmico.

Figura 4.12: Ciclos de movimento em diferentes padrões rítmicos na linha da mão esquerda de *Meio Bossa*.

Uma vez compreendidos estes padrões da mão esquerda, sugere-se a organização das partes a serem estudadas separadamente, antes da prática da obra integralmente. Com a identificação de trechos semelhantes entre si, poderá haver maior eficiência no estudo, uma vez que a compreensão de uma das partes auxilia na preparação da outra.

Segue abaixo a relação dos trechos tecnicamente semelhantes de *Meio Bossa*:

1) Tema b (compassos [25] – [32] e compassos [53] – [60]). Nestes trechos as duas mãos executam o mesmo ritmo simultaneamente. As únicas alterações dizem respeito à dinâmica e a ordem com que os dois diferentes padrões rítmicos aparecem. Desta forma as duas partes podem ser facilmente memorizadas e, não havendo grandes dificuldades de coordenação entre as duas mãos, o pianista poderá, logo de início, prestar atenção ao toque e à sonoridade resultante.

Figura 4.13 a: Compassos [25] – [32] de *Meio Bossa*.

Figura 4.13 b: Compassos [53] – [60] de *Meio Bossa*.

2) Tema c e *coda* (compassos [33] – [40], [61] – [68] e [73] – [76]). A diferença entre os compassos [33] – [40] e [61] – [68] diz respeito à dinâmica *molto f* e à troca de oitava nos acordes executados pela mão direita dos compassos [61] – [64]. Os compassos [73] – [76] são equivalentes aos quatro primeiros dos outros trechos, porém, com diferente indicação de dinâmica (*mp rall e dim para pp*).

33
f
 37
p

Figura 4.14 a: Compassos [33] – [40] de *Meio Bossa*.

61
molto f
 65
p

Figura 4.14 b: Compassos [61] – [68] de *Meio Bossa*.

73 *a tempo*
mp rall. e dim.
pp

Figura 4.14 c: Compassos [73] – [76] de *Meio Bossa*.

Nos trechos anteriores ocorrem os diferentes padrões rítmicos da mão esquerda e, por esta razão, recomenda-se atenção para a execução precisa do ritmo dos acordes (linha da mão direita). Se houver dificuldades na coordenação das duas mãos, deverão ser observadas as seguintes relações: nos compassos ímpares, os acordes da mão direita são executados simultaneamente com o polegar ou com o

quinto dedo da mão esquerda, embora não tenham a mesma duração; nos compassos pares os acordes são executados junto ou $\frac{1}{4}$ de tempo após o segundo dedo da mão esquerda (também pode-se optar pelo terceiro dedo).

3) Compassos [17] – [20]. A igualdade rítmica entre este trecho e o anterior faz com que a sua execução seja realizada sem dificuldades de coordenação entre as duas mãos, uma vez que a seção anterior esteja compreendida. Apenas deverá ser observada a execução de notas do padrão melódico ao invés de acordes na mão direita, a dinâmica *mf* e a indicação *secco*, para a não utilização do pedal;



Figura 4.15: Compassos [17] – [20] de *Meio Bossa*.

4) Compassos [21] – [24] e [41] – [44]. Estes trechos podem ser compreendidos mais rapidamente se estudados em seqüência, devido às seguintes características: sonoridade semelhante, com mesma utilização de pedal e em dinâmica *p* e *crescendo*; mesmo ritmo para as duas mãos, o que facilita a coordenação; apenas há uma diferença textural entre as duas partes, por se formar uma escala em mínimas com as notas lá, si bemol, dó e ré (Figura 4.16).

Segundo Gát “a duração de uma nota não depende apenas do tempo durante o qual seguramos a tecla abaixada, mas também se conseguimos ou não fazer o ouvinte acreditar que o som do piano mantém sua força⁵⁹” (1980, p.79). Assim, para a realização desta linha em mínimas sugere-se não apenas a manutenção destas notas durante o tempo indicado, mas também a acentuação sutil destas notas, destacando-se a nova aparição do motivo melódico da peça (conforme analisado no Capítulo 3.3).

⁵⁹ No original: the lengths depends not only on the time during which we hold the key down (i.e. lift the damper), but also on whether or not we succeed in making the listener believe that the quickly fading piano sound maintains its strength.

Figura 4.16: Compassos [21] – [24] e [41] – [44] de *Meio Bossa*.

Alguns cuidados ainda são necessários durante o estudo dos compassos [49] – [53]. Primeiramente é necessária a fixação do dedilhado da mão direita. A utilização do dedilhado padrão 3-1-4-2 até a última nota da quiáltera de sete mostra-se eficiente. Em seguida pode-se utilizar o polegar no dó⁴ (compasso [51]) e, preferencialmente o quinto dedo no último dó do compasso [52], uma vez que a primeira nota do compasso [53] é o fá³, que deve ser tocado com o polegar devido à continuidade da linha escrita.

Figura 4.17: Compassos [49] – [53] de *Meio Bossa*.

Outro aspecto a ser observado é a necessária coordenação entre a mão direita e a mão esquerda, para que as quiálteras sejam executadas com a devida precisão rítmica. Ainda recomenda-se atenção ao toque executado, sobretudo na linha da mão direita, para se evitarem acentos e notas presas, as quais modificariam a textura do trecho e, conseqüentemente, a sonoridade resultante, principalmente porque este deve ser executado sem pedal.

Algumas observações feitas através da análise da obra podem também auxiliar na memorização das diferentes indicações de sonoridade, tais como dinâmicas e pedalização:

- O tema a, tanto nos compassos [1] – [8] quanto nos compassos [13] – [20] (conforme relacionado no Capítulo 3.1.3) aparece na forma de uma frase de quatro compassos repetida em um patamar de dinâmica mais fraca e sem pedal. As próximas ocorrências deste tema aparecem sem repetição da frase e sempre com pedal;

- as seções de improviso aparecem sempre em dinâmica *piano poco a poco cresc*, com exceção dos compassos [49] – [52];

- o tema b aparece sempre com pedal, com indicação de dinâmica *p cresc* (compassos [25] – [32]) e *mf cresc* (compassos [53] – [60]);

- o tema c deve ser realizado na forma de eco, ou seja, os primeiros quatro compassos em dinâmica *forte* ou *molto forte* e os seguintes em *piano*, com exceção da sua última vez, onde a frase aparece apenas uma vez, em *mp rallentando e diminuendo*.

- os quatro compassos que antecedem a ponte devem ser executados com *rallentando e crescendo*, enquanto os que precedem o arpejo final, dentro da *coda*, em *rallentando e diminuendo*.

CONCLUSÕES

Esta pesquisa revelou além de elementos composicionais pertinentes às obras *Brasil 2000*, *Amanduá* e *Meio Bossa*, aspectos relacionados às opções estéticas e afinidades do compositor Dimitri Cervo. O estudo analítico destas obras permitiu observar uma grande quantidade de padrões repetitivos e a utilização de ostinatos de diferentes tipos, o que manifesta a proximidade por parte do compositor à estética minimalista. Porém, o tratamento motivico, a forma com que Cervo faz uso de variações texturais e harmônicas reforçam o argumento de que as obras selecionadas nesta pesquisa devem ser mais adequadamente classificadas como pós-minimalistas. Para se classificar o compositor quanto à sua opção estética como minimalista ou pós-minimalista, nota-se que nenhuma das alternativas poderia ser escolhida de forma exclusiva, pois, observando-se a lista de obras escritas por Dimitri Cervo, percebe-se, através de obras como, por exemplo, *Tema para Filme*, de caráter neo-romântica, a não exclusividade estética por parte do compositor. Cabe ainda ressaltar que, para se estabelecer uma conclusão definitiva a respeito da estética predominante em Dimitri Cervo, sua obra deveria ser integralmente analisada. A resposta para esta questão não foi o foco desta pesquisa, porém, pode ser objeto de futuras investigações.

Dentre outras questões investigadas neste trabalho, destaca-se que o estudo analítico proposto favoreceu, inicialmente, a compreensão sobre elementos e processos composicionais utilizados pelo compositor Dimitri Cervo nas obras *Brasil 2000*, *Amanduá* e *Meio Bossa*. A contribuição prática desta forma de estudo ocorreu, principalmente, depois de observadas as relações entre os processos composicionais, elementos analisados e as opções estratégicas de estudo, tais como a organização das seções de trabalho e a busca por movimentos que favoreçam a realização músico-instrumental destes elementos analisados.

Observou-se, através da realização prática das obras estudadas que, após a

visualização e análise de determinados elementos musicais e suas diversas ocorrências em cada peça, alguns movimentos foram sendo aperfeiçoados. Isto significa que, após se exercitar um movimento para a execução de determinada situação músico-instrumental, de maneira tecnicamente eficiente, os demais trechos semelhantes eram associados ao anterior, e sua realização prática rapidamente compreendida.

Cabe ressaltar que, em obras de compositores minimalistas e pós-minimalistas, devido à grande ocorrência de padrões repetitivos e ostinatos, uma análise prévia de determinada peça, aplicada de forma sistemática, onde cada seção é compreendida como sendo uma repetição ou variação de tema, repetição de determinados padrões ou uma passagem livre, deve otimizar o estudo técnico-interpretativo. Para o instrumentista que deseja praticar determinada peça com intenção de apresentá-la, a otimização do estudo significa que, em um menor espaço de tempo e com menor desgaste físico e mental, a obra deverá estar pronta para ser interpretada.

Destaca-se a possibilidade de que muitos dos aspectos analisados nesta pesquisa, bem como sugestões técnico-interpretativas feitas para as obras aqui selecionadas, sejam passíveis de serem aplicadas a outras obras do compositor, bem como às de outros compositores que apresentem características semelhantes.

Outro aspecto destacado através deste trabalho refere-se à organização e planejamento de estratégias de estudo de obras de qualquer grau de dificuldade, procedimento este que poderá fazer parte do desenvolvimento pianístico desde o início do aprendizado instrumental. Entre os objetivos de um estudo organizado e planejado estrategicamente salienta-se a otimização do trabalho e a prevenção de lesões. Tais assuntos devem ser abordados e incentivados por professores aos seus alunos desde o início de sua formação musical, evitando-se desgastes futuros, tais como a necessidade de um reaprendizado instrumental, o qual pode ser cansativo e motivo de desestímulo.

Entre os assuntos abordados durante o planejamento de uma estratégia de estudo, os Ciclos de Movimentos (PÓVOAS, 1999) mostraram-se bastante eficientes no que diz respeito à otimização do estudo, realização técnica do design musical e prevenção de lesões. Através da aplicação deste recurso técnico pôde-se minimizar a tensão no braço, antebraço e punho, devido, sobretudo, à flexibilização do gesto, além de se aproveitar o impulso dos movimentos para a realização de desejadas

acentuações, fraseados e dinâmicas.

Existem diversas pesquisas sobre análise e técnica pianística, porém, no que se refere à obra de compositores brasileiros de influência minimalista, até o presente momento, há carência de trabalhos. Além do mais, embora a utilização da análise musical como recurso para o trabalho técnico-interpretativo seja uma constante, estudos que tratem da relação entre a análise de elementos composicionais, movimentos corporais e o processo de realização músico-instrumental de repertório nacional com tais características são escassos, reforçando a importância deste trabalho no contexto atual.

Por fim, acredita-se que trabalhos desta natureza, que integram conceitos teóricos à experiência prática, sejam válidos para a caracterização de pesquisas sobre a prática instrumental. O pianista que deseje obter um sólido conhecimento, que melhor possibilite definir suas estratégias de estudo e opções interpretativas durante a prática de diferentes repertórios, deve, cada vez mais, desenvolver a capacidade de unir motivação e experiência prática aos subsídios teóricos e preceitos abordados por pesquisadores.

REFERÊNCIAS

ALLESSANDRINI, Olinda. **CD pamPiano**: a música erudita dos pampas, texto de encarte do CD, 2004.

BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. New York: Dover, 1987.

_____. **Musical Structure and Performance**. New York: Vail-Ballou, 1989.

CARDASSI, Luciane. Klavierstück IX de Karlheinz Stockhausen: estratégias de aprendizagem e performance. In: **Per Musi**: Revista Acadêmica de Música - n.12, jul/dez. 2005 - Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2005

CERVO, Dimitri. **O Minimalismo e a sua Influência na Composição Musical Brasileira Contemporânea**. Santa Maria: EDIUFMS, 2005.

_____. Minimalismo e Pós-Minimalismo: Distingões Necessárias. **Debates**, vol.10. (2007), Curso de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2007, p.37-52.

_____. **Homepage**. Disponível em: <<http://dcervo.sites.uol.com.br>> Acesso em: 29 jun. 2007.

COOK, Nicholas. **A Guide to Musical Analysis**. New York: George Braziller, 1987.

COPLAND, Aaron. **Como ouvir e entender música**. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

DREIER, Ruth. Minimalism. In: HITCHCOCK, H. Wiley; SADIE, Stanley (Ed). **The new Grove Dictionary of American Music**. London: Macmillian, 1986.

DUCHEN, Jessica. Master of Sound. In: **International Piano**, vol.5, n.19, Jan/Fev 2002. London: Orpheus, 2002.

FINK, Seymour. **Mastering piano technique**: a guide for students, teachers, and performers. Portland: Amadeus, 1999.

FRIEDBERG, Ruth C. **The complete pianist: body, mind, synthesis**. London:

Scarecrow, 1993.

GÁT, József. **The technique of piano playing**. 5 ed. Tradução: István Kleszky. London: Collet's, 1980.

GERLING, Cristina. Considerações sobre a análise Schenkeriana. In: Kater, Carlos (org). **Cadernos de Estudo: Análise Musical 2**. Abr. 1990.

GOLDENBERG, Miriam. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

GREENE, Lynnnda. Troubadour of the Piano. In: **International Piano**, vol.5, n.19, Jan/Fev 2002. London: Orpheus, 2002.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. **A History of Western Music**. 5 ed. New York: W.W.Norton, 1996.

HOPKINS, Charles. Consummate virtuoso. In: **International Piano**, vol.5, n.18, Nov/Dez 2001. London: Orpheus, 2001.

HUDSON, Richard. Ostinato. In: SADIE, Stanley (Ed). **The new Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillian, 1980.

JOHNSON, Tom. What is Minimalism Really About? **Village Voice Magazine**, 13 de Junho 1997. Disponível em: <<http://www.glasspages.org/minimal.html>> Acesso em: 10 nov. 2007.

KOCHEVITSKY, George. **The art of piano playing: a scientific approach**. New York: Summy-Birchard, 1967. (68 p.)

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **Terminologia de uma nova estética da música**. Porto Alegre: Movimento, 1990.

LA RUE, Jan. **Analisis del eslito musical**. Barcelona: Labor, 1989.

MARQUES, Henrique de Oliveira. **Dicionário de termos musicais inglês-francês-italiano-alemão-português**. 2 ed. Lisboa: Estampa, 1996.

MELLO FILLHO, Sílvio F. Análise e percepção textural: o *Estudo nº VII*, para sopros, de Ligeti. **Cadernos de Estudo: Análise Musical 3**. São Paulo: Atrevez, out. 1990.

PARNCUTT, Richard; TROUP, Malcolm. (2002). Piano. In R. Parncutt & G. E. McPherson (Eds.), **Science and psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning** (pp. 285-302). New York: Oxford University, 2002.

POTTER, Keith. **Four minimalists in music: Young, Riley, Reich and Glass**. Cambridge: Cambridge University, 2000.

PÓVOAS, Maria Bernardete Castelan. **Uma análise motívica da Sonata Breve**

para piano de Oscar Lorenzo Fernandez: Critérios para uma interpretação. 1990, 165 p. Dissertação (Mestrado Música) Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990.

_____. **Princípio da Relação e Regulação do Impulso-Movimento:** Possíveis Reflexos na Ação Pianística. Tese de Doutorado, Mimeo, 1999, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

_____. Ação Pianística e interdisciplinaridade. **Em Pauta**, v.13, n.21. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p.43-69.

_____. Ciclos de Movimento: um recurso técnico-estratégico interdisciplinar de organização do movimento na ação pianística. In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) – **Anais**, Brasília: Universidade de Brasília, 2006, p.665-670.

RETI, Rudolph R. **The thematic process in music**. Connecticut: Greenwood Reprint, 1978.

SADIE, Stanley (Ed). Texture. **The new Grove Dictionary of Music and Musicians**. Vol.18, London: Macmillian, 1980.

SANTOS, Rita de Cássia Domingues dos. O Minimalismo na Abertura Issa de Gilberto Mendes. XVII CONGRESSO DA ANPPOM, **Anais**, 2007. CD-ROM.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. 2 ed. Tradução de Eduardo Seincmann, São Paulo, EDUSP, 1993.

STEIN, Leonard (Ed.) **Style and Idea:** Selected Writings of Arnold Schoenberg. Los Angeles: University of California, 1984.

TALBOT, Joanne. A legend in the making. In: **International Piano**, vol.5, n.19, Jan/Fev 2002. London: Orpheus, 2002.

ZAMACOIS, Joaquín. **Curso de formas musicales**, Barcelona: Labor, 1985.

ANEXO

ANEXO A – Partitura de *Brasil 2000 Op. 12.*

ANEXO B – Partitura de *Amanduá.*

ANEXO C – Partitura de *Meio Bossa.*