

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

JONATHAN TAYLOR DE OLIVEIRA

**REALIZAÇÃO DE TÉCNICAS ESTENDIDAS
EM TRÊS OBRAS SELECIONADAS DO REPERTÓRIO BRASILEIRO
PARA PIANO SOLO DO SÉCULO XXI:
APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO**

Goiânia
2014

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):		Jonathan Taylor de Oliveira	
E-mail:		jontayoliveira@hotmail.com	
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? ☒ Sim ☐ Não			
Vínculo empregatício do autor			
Agência de fomento:	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior	Sigla:	CAPES
País:	Brasil	UF:	GO
		CNPJ:	
Título:	Realização de técnicas estendidas em três obras selecionadas do repertório brasileiro para piano solo do século xxi: apresentação e discussão		
Palavras-chave:	Técnicas estendidas para piano; repertório brasileiro para piano do século XXI; desafios técnico-interpretativos.		
Título em outra língua:	The realization of extended techniques in three pieces selected from the 21 st century Brazilian solo piano repertoire: presentation and discussion		
Palavras-chave em outra língua:	Extended techniques for the piano; 21st century Brazilian solo piano repertoire; technical and interpretative challenges.		
Área de concentração:	Música na Contemporaneidade		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	29/03/2014		
Programa de Pós-Graduação:	Programa de Pós-Graduação em Música – EMAC-UFG		
Orientador (a):	Prof. Dr. Carlos Henrique C.R. Costa		
E-mail:	costacarlos@yahoo.com.br		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Jonathan Taylor de Oliveira
Assinatura do (a) autor (a)

Data: 10 / 06 / 2014

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

JONATHAN TAYLOR DE OLIVEIRA

**REALIZAÇÃO DE TÉCNICAS ESTENDIDAS
EM TRÊS OBRAS SELECIONADAS DO REPERTÓRIO BRASILEIRO
PARA PIANO SOLO DO SÉCULO XXI:
APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO**

Produto Final (produção artística e artigo) apresentado ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Música na Contemporaneidade

Linha de Pesquisa: Música, Criação e Expressão

Orientador: Prof. Dr. Carlos H. C. R. Costa.

Goiânia
2014

O48

Oliveira, Jonathan Taylor de.

Realização...de técnicas estendidas em três obras selecionadas do repertório brasileiro para piano solo do século XXI [manuscrito]: apresentação e discussão / Jonathan Taylor de Oliveira. – 2014. 108 f.; il.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2014.

Bibliografia.

Inclui lista de exemplos musicais e de ilustrações.

CDU 78.089.7 (81)

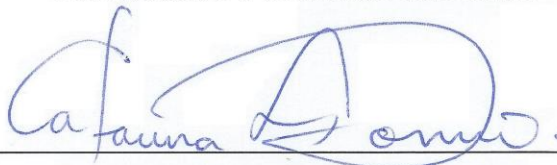
JONATHAN TAYLOR DE OLIVEIRA

“Realização de Técnicas Estendidas em Três Obras Seleccionadas do Repertório Brasileiro para Piano Solo do Século XXI: apresentação e discussão”

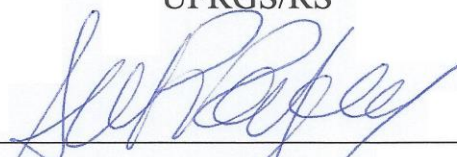
Trabalho final de curso defendido e aprovado em vinte e nove de março de dois mil e quatorze, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:



Prof. Dr. Carlos Henrique C. R. Costa
Orientador e Presidente da Banca



Profa. Dra. Catarina Domenici
UFRGS/RS



Prof. Dra. Sonia Marta Rodrigues Raymundo
EMAC/UFG

Aos meus pais, por fazerem da música um elemento sempre presente ao longo da minha vida. À minha família como um todo, pelo incentivo e presença constante ao longo de toda minha formação musical.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Carlos Costa, professor, mentor, orientador e amigo, que tem acompanhado, supervisionado e orientado meus estudos pianísticos há mais de dez anos. Fica registrada a minha gratidão pelas incontáveis horas passadas me orientando. Fica registrada também minha gratidão por ter me ensinado a pensar cientificamente sobre a performance do piano, contribuindo para meu crescimento e amadurecimento como performer.

Aos professores Dra. Sônia Ray e Dr. Fabio Oliveira que foram indispensáveis para minha iniciação na pesquisa de música contemporânea e por terem participado da minha banca de qualificação, dando sugestões que contribuíram significativamente para a escrita final deste trabalho.

À Dra. Catarina Domenici por gentilmente aceitar fazer parte da comissão julgadora da minha defesa e pelos comentários construtivos.

Aos compositores que responderam a meus e-mails e enviaram partituras, sem as quais seria impossível realizar esta pesquisa.

Aos colegas com quem convivi ao longo deste curso e com os quais participei de momentos de reflexão sobre diversos aspectos da performance musical e da pesquisa. Foi com esses colegas que pude desenvolver uma amizade da qual me lembrarei por toda a vida, em especial, Katarine, Natália, Catarina, Thaís, Nery, Pieter e Gadiego.

Aos meus amigos, que estiveram sempre dispostos a me apoiar tanto emocionalmente quanto cedendo recursos como internet, laptop e máquina fotográfica, em especial o Adhemar Augusto e a querida Tuanne Mony.

À CAPES, por me conceder uma bolsa durante o mestrado, possibilitando meu aprofundamento na pesquisa musical.

Acima de tudo, a Deus, por me fortalecer e capacitar em toda minha trajetória musical. A Ele seja dada toda a glória.

RESUMO

Este trabalho discute a realização das técnicas estendidas encontradas em três peças brasileiras para piano solo compostas no século XXI à luz da formação deste pesquisador, que não incluiu repertório contendo técnicas estendidas. As peças selecionadas são *Pó* (2008), de Liduino Pitombeira (1962-), *Prélude VII* (2008), de Marcílio Onofre (1982) e *Pianimbau* (2011), de Daniel Wolff (1968) que tiveram como critérios de seleção linguagem composicional contrastante entre as peças selecionadas e não serem peças de nível iniciante ou intermediário. Essas peças foram objeto de estudo nas duas partes desta pesquisa: a Parte A, que consistiu no estudo das peças para apresentação no recital de defesa, e Parte B, que consistiu no trabalho escrito. Uma contextualização histórica das técnicas estendidas encontradas nas obras, fundamentada por autores como Stone (1980), Costa (2004), Burge (2004) e Ishii (2005), norteou a investigação técnico-interpretativa das mesmas. As discussões abordaram os seguintes tópicos: tipo de técnica estendida, notação, dinâmica, região do piano em que a técnica é realizada, formas de execução, partes do corpo utilizadas, estrutura física do piano, materiais utilizados e resultado sonoro. A pesquisa realizada permitiu concluir que a realização dessas técnicas dentro do recorte estabelecido envolveu tanto a adaptação de técnicas pianísticas já utilizadas ao longo da formação deste pesquisador quanto a assimilação de novos conhecimentos e habilidades. Esta pesquisa também revela que técnicas estendidas estão presentes no repertório para piano de compositores brasileiros da atualidade sendo pertinente o estudo das mesmas no processo de formação pianística.

Palavras-chave: Técnicas estendidas para piano; repertório brasileiro para piano do século XXI; desafios técnico-interpretativos.

ABSTRACT

This work discusses the performance of the extended techniques found in three Brazilian pieces for solo piano composed in the 21st Century in light of this researcher's musical upbringing, which did not include repertoire with extended techniques. The pieces selected are *Pó* (2008), by Liduino Pitombeira (1962-), *Prélude VII* (2008), by Marcílio Onofre (1982), and *Pianimbau* (2011), by Daniel Wolff (1968). The criteria for selecting the pieces were a contrasting compositional language between the pieces and that they should not be for beginner or intermediate levels. These pieces were the object of both parts of this research: Part A, in which the pieces were studied and prepared for the final recital, and Part B, which consists of a written record of the research. The historical context of the extended techniques found in the selected pieces, based on authors such as Stone (1980), Costa (2004), Burge (2004) and Ishii (2005), guided the investigation of the technical and interpretative aspects of the pieces. The discussions dealt with the following topics: type of extended technique, notation, dynamics, region of the piano on which a technique is performed, ways to perform a technique, parts of the body that are used, physical structure of the piano, materials used, and the sound resulting from the use of a technique. The research that was undertaken made it possible to conclude that the performance of these techniques within the established parameters involved the adaptation of technical abilities acquired previously during this researcher's musical upbringing, as well as the development of new abilities. This research also revealed that extended techniques are present in the piano repertoire written by present day Brazilian composers, and it is thus pertinent to study such pieces throughout one's musical upbringing.

Keywords: Extended piano techniques; 21st Century Brazilian piano repertoire; technical and interpretative challenges.

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1	Notação dos clusters em <i>Three Irish Legends</i> , de Henry Cowell.....	29
Exemplo 2	2a - Clusters representados por retângulos na <i>Sonata N. 3</i> , de José Penalva.	
	2b - Clusters representados por linhas em <i>Nolsoy</i> , de Harry Crowl.....	30
Exemplo 3	Notação espaço-tempo em <i>Intermitências I</i> , de Claudio Santoro.....	30
Exemplo 4	Cluster em <i>Marche des Marseillois et l’Air Ça-ira</i> , de Balbastre.....	31
Exemplo 5	Clusters em <i>Bataille d’Austerlitz</i> , de Beauvarlet-Charpentier.....	31
Exemplo 6	Cluster em <i>Alpine Storm</i> , de Kunkel.....	32
Exemplo 7	Clusters sobre as cordas em <i>Ancient Voices of Children</i> , de George Crumb.	33
Exemplo 8	Clusters na <i>Sonata n. 3</i> , de José Penalva.....	33
Exemplo 9	Glissando nas cordas em <i>Music of the Spheres</i> , de Rued Langgaard.....	34
Exemplo 10	Glissando nas cordas em <i>The Banshee</i> , de Henry Cowell.....	35
Exemplo 11	Glissando nas cordas em <i>Fantasy for Piano</i> , de Alan Hovhaness.....	35
Exemplo 12	Glissando nas cordas em <i>Projection</i> , de David Ward-Steinman.....	35
Exemplo 13	Glissando nas cordas em <i>Intermitências I</i> , de Claudio Santoro.....	36
Exemplo 14	Glissando nas cordas em <i>Dual</i> , de Alexandre Schubert.....	36
Exemplo 15	Glissando nas cordas em <i>Jonas</i> , de Pauxy Gentil-Nunes.....	36
Exemplo 16	Cordas abafadas em <i>Sinister Resonance</i> , de Henry Cowell.....	37
Exemplo 17	Cordas abafadas em <i>Makrokosmos I</i> , de George Crumb.....	37
Exemplo 18	Cordas abafadas em <i>Prélude VII</i> , de Marccílio Onofre.....	38
Exemplo 19	Cordas percutidas em <i>In a Nutshell</i> , de Percy Grainger.....	39
Exemplo 20	Cordas percutidas em <i>Fantasy</i> , de Alan Hovhaness.....	39
Exemplo 21	Cordas percutidas em <i>Intermitências I</i> , de Claudio Santoro.....	40
Exemplo 22	Cordas percutidas em <i>Dual</i> , de Alexandre Schubert.....	40
Exemplo 23	Pizzicato em <i>Aeolian Harp</i> , de Henry Cowell.....	41
Exemplo 24	Pizzicato em <i>Five Pieces for Piano</i> , de George Crumb.....	41
Exemplo 25	Pizzicato em <i>Prisms and Reflections</i> , de David Ward-Steinman.....	42
Exemplo 26	Pizzicato em <i>Mini-Suite N. 3</i> , de José Penalva.....	42
Exemplo 27	Pizzicato em <i>Prélude VII</i> , de Marccílio Onofre.....	43
Exemplo 28	Piano preparado em <i>Makrokosmos I</i> , de George Crumb.....	44
Exemplo 29	Piano preparado em <i>Intermitências I</i> , de Claudio Santoro.....	45
Exemplo 30	Piano preparado em <i>Focalizações Sobre uma Série</i> , de Flô Menezes.....	46

Exemplo 31	Percussão no corpo do piano em <i>Insektarium</i> , de Rued Langgaard.....	47
Exemplo 32	Percussão no corpo do piano em <i>Diálogo</i> , de José Penalva.....	48
Exemplo 33	Percussão no corpo do piano em <i>Pianimbau</i> , de Daniel Wolff.....	48
Exemplo 34	Série dodecafônica em <i>Pó</i> , de Liduino Pitombeira.....	50
Exemplo 35	Clusters em <i>Pó</i> , de Liduino Pitombeira.....	51
Exemplo 36	Glissandos nas cordas em <i>Pó</i> , de Liduino Pitombeira.....	52
Exemplo 37	Cordas abafadas em <i>Pó</i> , de Liduino Pitombeira.....	53
Exemplo 38	Pizzicato em <i>Prélude VII</i> , de Marcílio Onofre.....	54
Exemplo 39	Pizzicato em <i>Prélude VII</i> , de Marcílio Onofre.....	55
Exemplo 40	Pizzicato em <i>Prélude VII</i> , de Marcílio Onofre.....	55
Exemplo 41	Glissando nas cordas Pizzicato em <i>Prélude VII</i> , de Marcílio Onofre.....	56
Exemplo 42	Piano preparado em <i>Pianimbau</i> , de Daniel Wolff.....	60
Exemplo 43	Percussão na madeira do piano em <i>Pianimbau</i> , de Daniel Wolff.....	61

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1	Inserção de uma borracha e dois parafusos entre as cordas do piano.....	45
Ilustração 2	Partes do piano a serem percutidas em <i>The Wonderful Widow of Eighteen Springs</i> de John Cage.....	47
Ilustração 3	Representação geométrica da Poeira de Cantor em <i>Pó</i> , capa.....	50
Ilustração 4	4a – tocando com o punho fechado; 4b – tocando com a mão de lado; 4c – tocando com palma da mão, cotovelo voltado para longe do tórax.....	51
Ilustração 5	Divisões da armação de metal do piano.....	52
Ilustração 6	Barra da armação dividindo o glissando em <i>Prélude VII</i>	57
Ilustração 7	Três realizações do glissando de <i>Prélude VII</i>	57
Ilustração 8	Duas formas de segurar o hashi para tocar <i>Pianimbau</i>	59
Ilustração 9	Percussão na madeira localizada sob o teclado.....	61

SUMÁRIO

RESUMO.....	vi
ABSTRACT.....	vii
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS.....	viii
LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	x
PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA.....	13
PIMEIRO RECITAL.....	14
RECITAL DE DEFESA.....	17
PARTE B: ARTIGO.....	20
INTRODUÇÃO.....	21
1. REVISÃO DE LITERATURA.....	26
2. TÉCNICAS ESTENDIDAS ENCONTRADAS NAS TRÊS OBRAS SELECIONADAS: APRESENTAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO.....	29
2.1 CLUSTER.....	29
2.2 GLISSANDO NAS CORDAS.....	34
2.3 ABAFAMENTO DAS CORDAS.....	37
2.4 PERCUSSÃO NAS CORDAS DO PIANO COM AS MÃOS OU OBJETOS.....	38
2.5. PIZZICATO.....	41
2.6 PIANO PREPARADO.....	43
2.7 PERCUSSÃO NO CORPO DO PIANO COM AS MÃOS OU OBJETOS.....	47
3. DISCUSSÃO SOBRE A REALIZAÇÃO DE TÉCNICAS ESTENDIDAS EM TRÊS OBRAS BRASILEIRAS PARA PIANO SOLO DO SÉCULO XXI.....	49
3.1 <i>PÓ</i> (2008) – LIDUINO PITOMBEIRA.....	49
3.2 <i>PRÉLUDE VII</i> (2008) – MARCÍLIO ONOFRE.....	54
3.3 <i>PIANIMBAU</i> (2011) – DANIEL WOLFF.....	58
CONCLUSÕES.....	63
REFERÊNCIAS.....	65

APÊNDICE A - TABELA DE PEÇAS PARA PIANO SOLO DO SÉCULO XXI COM TÉCNICAS ESTENDIDAS.....	68
APÊNDICE B - CAPA DO PROGRAMA DE 18 DE JULHO DE 2013.....	71
ANEXO A - PARTITURAS DAS PEÇAS SELECIONADAS.....	73
<i>PÓ</i> (2008) – LIDUINO PITOMBEIRA.....	75
<i>PRÉLUDE VII</i> (2008) – MARCÍLIO ONOFRE.....	85
<i>PIANIMBAU</i> (2011) – DANIEL WOLFF.....	93

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
Escola de Música e Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Música
Auditório Belkiss Spenzieri Carneiro de Mendonça
18 de Julho de 2013 – 11:00
1º Recital

JONATHAN TAYLOR DE OLIVEIRA, piano

Sergey Prokofiev (1891-1953)

Sonata 2, Op. 14 (1912)
Allegro, ma non troppo
Scherzo
Andante
Vivace

Henry Cowell (1897-1965)

Three Irish Legends (1922)
The Tides of Manaunaun
The Hero Sun
The Voice of Lir

Claudio Santoro (1919-1989)

Intermitências I (1967)

Liduíno Pitombeira (1962-)

Pó (2008)

Recital apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da EMAC-UFG como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Banca: Prof. Dr. Carlos Henrique Costa

Prof^a. Dra. Ana Flávia Frazão

Prof. Dr. Antônio Marcos Cardoso

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
Escola de Música e Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Música
Auditório Belkiss Spenzieri Carneiro de Mendonça
18 de Julho de 2013 – 11:00
1º Recital

Notas de Programa

Sergey Prokofiev (1891-1953) – Sonata N. 2 (1912). Combina uma estrutura tradicional com uma harmonia considerada moderna para sua época, com dissonâncias inesperadas, e vozes em livre contraponto. A tonalidade está fortemente presente ao longo dos seus quatro movimentos. O **primeiro movimento** é repleto de contrastes entre trechos enérgicos e trechos mais calmos e românticos, enquanto a melodia principal soa em meio a várias melodias secundárias. O **segundo movimento** é enérgico do começo ao fim e suas melodias são construídas por meio de deslocamentos das mãos ao longo do teclado. O **terceiro movimento** apresenta um romantismo frio, com trechos fortes, mas esparsos e trechos cintilantes porém sombrios. De caráter mais heroico, o **quarto movimento** utiliza alguns elementos melódicos do primeiro movimento na mão direita enquanto a mão esquerda dá ímpeto à peça.

Henry Cowell (1897-1965) – *Three Irish Legends* (Três Lendas Irlandesas) (1922). Inspirada em três lendas irlandesas conforme contadas por John Varian (líder de uma comunidade teosofista utópica da Califórnia), *Three Irish Legends* conta sobre a criação do universo em uma linguagem que envolve modalismo e clusters. No primeiro movimento, *The Tides of Manaunaun* (1917), Manaunaun, o deus do movimento enviou universo afora ondas que moviam as partículas para fazer os corpos celestes. As ondas podem ser sentidas nos clusters tocados com a palma e o antebraço esquerdo, enquanto se ouve as partículas na melodia das notas superiores. A lenda na qual o segundo movimento, *The Hero Sun* (1922), se baseia conta que as estrelas criadas pelos deuses, ao invés de iluminar o universo, se aglomeraram para não ficarem solitárias, deixando o universo na escuridão. Este cenário é representado por duas partes contrastantes que se alternam, ambas utilizando clusters: uma alegre com ritmo sincopado e outra em andamento largo como um proceSSIONAL. O terceiro movimento, *The Voice of Lir* (1920), retrata o fato de que tudo que foi criado tem um lado misterioso. Segundo a lenda contada por John Varian, Lir, pai dos deuses e do universo, tinha apenas meia língua. Como consequência, os deuses compreendiam apenas metade do que ele dizia. Com isso, tudo que foi criado tem duas partes: uma clara como a melodia que soa na mão direita, e outra não-revelada e obscura, como os clusters que soam nas notas graves.

Claudio Santoro (1919-1989) – *Intermitências I* (1967). Além de permitir que o pianista escolha notas, ritmos e o número de repetições de alguns trechos, Santoro utiliza uma ampla variedade de técnicas para produzir os mais diversos timbres. Tais técnicas incluem o uso de clusters, a manipulação das cordas e adição de objetos ao interior do piano.

Liduíno Pitombeira – *Pó* (2008). Foi escrito inspirado na Poeira de Cantor, estrutura geométrica desenvolvida em 1883 pelo matemático alemão Georg Cantor (figura na capa do programa, vide Apêndice B). Uma linha é dividida em três partes iguais e estas novamente em três, sendo as partes centrais eliminadas. Essa estrutura está refletida nos valores rítmicos, nos intervalos entre notas e na estrutura das frases. O compositor pede que o instrumentista

escolha as notas a serem tocadas, toque clusters (aglomerados de notas), abafe as cordas tocadas com uma mão e toque nas cordas com uma palheta de guitarra.

Candidato: Jonathan Taylor de Oliveira, graduado em piano pela Universidade Federal de Goiás sob orientação da Profa. Dra. Ana Flávia Frazão. Em 2010 foi bolsista CAPES/FIPSE em um intercâmbio com Morehead State University, Morehead, Kentucky – EUA. É aluno do Programa de Pós-Graduação em Música sob orientação do Dr. Carlos Costa.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
Escola de Música e Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Música
Auditório Belkiss Spenzieri Carneiro de Mendonça
29 de Março de 2014 – 09:00
Recital de Defesa

JONATHAN TAYLOR DE OLIVEIRA, piano

Henrique de Curitiba (1934-2008)

Três Peças Consequentes (1998)

Jorge Antunes (1942-)

La Seconde Chute (2005)

Liduino Pitombeira (1962-)

Pó (2008)

Marcílio Onofre (1982-)

Prélude VII (2008)

Daniel Wolff (1968-)

Pianimbau (2011)

Recital apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da EMAC-UFG como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Banca: Prof. Dr. Carlos Henrique Costa

Prof^a. Dra. Catarina Domenici

Prof^a. Dra. Sonia Ray

O DVD contendo a gravação do Recital de Defesa está anexado à contracapa deste trabalho.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
Escola de Música e Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Música
Auditório Belkiss Spenzieri Carneiro de Mendonça
29 de Março de 2014 – 09:00
Recital de Defesa

Notas de Programa

O repertório apresentado abrange as três obras objeto de estudo deste trabalho, além de outras peças com técnicas estendidas do século XXI e uma obra brasileira que não usa tais técnicas. Ela foi incluída por propiciar reflexão sobre possíveis diferenças de abordagens técnico-interpretativas durante o processo de preparação e investigação sobre os desafios relacionados à realização das técnicas estendidas. Como a pesquisa de peças sem técnicas estendidas não fez parte deste trabalho, escolheu-se uma peça de um compositor brasileiro já estabelecido.

Henrique de Curitiba (1934-2008) – Três Peças Consequentes (1998). Para a criação dessa peça Henrique “de Curitiba” Morozowicz se inspirou na forma de tocar de três pianistas vencedoras do 1º Concurso de Piano da EMBAP, gerando assim três movimentos: *Allegro com brio*, *Andantino afetuoso* e *Vivace, scherzoso e com fuoco*. O **primeiro movimento** chama a atenção pelo melódico de tríades maiores e menores paralelas tocados pela mão direita em contraponto com melodias monofônicas ou às vezes formada por acordes de duas notas, tocadas pela outra mão. No **segundo movimento**, a mão esquerda mantém o andamento da peça enquanto a direita toca a melodia de caráter apaixonado e quase improvisatório. Grupos de colcheias e fusas são usados para produzir efeitos cintilantes tanto na região aguda quanto na grave. No **terceiro movimento** uma melodia sincopada tocada pelas duas mãos é interpolada com acordes paralelos também tocados pelas duas mãos. As ligaduras e acentos são utilizados para deslocar a métrica desse enérgico movimento, repleto de contrastes de dinâmica, que culmina em um final acordal com indicações de “*cresc. sempre*”, “*quasi furioso*” e “*precipitando*”.

Jorge Antunes (1942-) – La Seconde Chute (A Segunda Queda). Essa peça tem um caráter mais sério em função da seriedade do tema: a paixão de Cristo. Nessa peça de forma Introdução/A/B/A/Coda, tanto as técnicas estendidas utilizadas (clusters nas teclas e cordas, a percussão nas cordas com uma placa de metal e o posicionamento de uma toalha sobre as cordas da região central do piano) quanto os trechos de aleatoriedade se combinam com a melodia simples para transmitir a tristeza das palavras recitadas pelo pianista no final da peça: Chaga chaga ecce homo agache. Segundo informações do compositor, a palavra “chaga” se refere ao sofrimento de Cristo enquanto “ecce homo” significam “eis o homem”, frase falada por Pôncio Pilatos ao apresentar Jesus aos judeus.

Liduíno Pitombeira (1962-) – Pó (2008). Foi escrito inspirado na Poeira de Cantor, estrutura geométrica desenvolvida em 1883 pelo matemático alemão Georg Cantor (figura na capa do programa, vide Apêndice B). Uma linha é dividida em três partes iguais e estas novamente em três, sendo as partes centrais eliminadas. Essa estrutura está refletida nos valores rítmicos, nos intervalos entre notas e na estrutura das frases. O compositor pede que o instrumentista escolha as notas a serem tocadas, toque clusters (aglomerados de notas), abafe as cordas tocadas com uma mão e toque nas cordas com uma palheta de guitarra.

Marcílio Onofre (1982-) – *Prélude VII* (2008). O estilo composicional dessa peça contrasta com aquele de todas as outras peças deste concerto. Nessa peça atonal são utilizados pizzicato, glissando nas cordas, e notas abafadas com uma das mãos enquanto a outra toca as teclas correspondentes. Os raros momentos de *ff* contrastam com o resto da peça, que varia entre *p* e *ppp*. A constante mudança de andamento e de fórmula de compasso fez com que fosse necessário tomar um cuidado especial para fazer com que a peça soasse como um todo coerente em vez de seccionado.

Daniel Wolff (1968-) – *Pianimbau* (2011). Essa peça foi originalmente escrita para berimbau e piano, tocados pelo mesmo instrumentista. Entretanto, neste concerto será utilizada uma opção dada pelo compositor: tocar a parte do berimbau diretamente nas cordas do piano. Nessa peça tonal a melodia da introdução tocada nas cordas reaparece ao longo de toda a peça na forma de acordes sincopados. Tanto as síncopes da melodia quanto o acompanhamento tocado pela mão esquerda dão movimento à peça, que é dividida em duas por um trecho lento em que uma vareta é utilizada para percutir as cordas como no início da peça e em seguida lançado sobre as cordas, causando um zunido quando as teclas são tocadas. Contrastes de dinâmica e acordes arpejados são abundantes, gerando momentos aparentemente calmos, mas que são repletos de movimento.

PARTE B: ARTIGO

**CONTEXTUALIZAÇÃO E REALIZAÇÃO
DE TÉCNICAS ESTENDIDAS
EM TRÊS OBRAS SELECIONADAS DO REPERTÓRIO BRASILEIRO
PARA PIANO SOLO DO SÉCULO XXI**

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta uma discussão sobre os desafios relacionados a realização de técnicas estendidas encontradas em três peças selecionadas do repertório brasileiro para piano solo do século XXI. O interesse por pesquisar este assunto surgiu da exposição deste autor à música contemporânea durante a participação nas disciplinas e eventos do mestrado. Um evento em especial que chamou a atenção foi o recital das pianistas Lucia Cervini e Joana Holanda durante o II Encontro Paranaense de Composição Musical em 2012, no qual apresentaram um recital com obras brasileiras contendo técnicas estendidas. Capturado pela variedade de sonoridades e pelo desafio que abordar o estudo desse repertório implicaria, dado o fato de a formação deste autor ser baseada principalmente em repertório de prática comum, entendeu-se que embarcar nesta pesquisa resultaria em crescimento pessoal como intérprete. Ademais tal pesquisa poderia apresentar à comunidade artística material bibliográfico sobre a realização de técnicas estendidas ao piano tendo como objeto de estudo a música brasileira atual.

Embora o tópico técnicas estendidas esteja cada vez mais presente tanto na performance como nos trabalhos científicos da comunidade acadêmica, uma conceituação específica será utilizada para as discussões levantadas neste trabalho dado a variedade de pensamentos e definições relacionadas ao assunto. Na pesquisa bibliográfica realizada em textos da língua portuguesa que falam sobre técnicas instrumentais como multifônicos, percutir o corpo de um instrumento e tocar diretamente nas cordas do piano, dentre outras, foi percebido que dois termos se sobressaem: técnicas expandidas e técnicas estendidas. Apesar das diferenças em nomenclatura, Ray (2011) sugere “unificar o termo 'estendida' e evitar o termo 'expandido' por entender que os autores tendem a não diferenciar seu significado” (p. 5). Este autor concorda com a sugestão de Ray e doravante será utilizado neste trabalho somente o termo técnicas estendidas, entendendo que este compreende os conceitos discutidos pelos autores, mesmo os que usaram o termo expandido.

As definições e discussões sobre quais são as técnicas estendidas são diversas e podem ser encontradas em trabalhos que focam em um instrumento específico ou estudos mais amplos. O compositor Rael Tofollo (2010, p. 1280) em suas considerações sobre a técnica estendida na performance e composição musical apresenta este tópico como controverso e de difícil definição.

Apesar de não utilizar o termo técnicas estendidas, Jorge Antunes fala sobre tais técnicas, descrevendo-as como sendo “novos modos de execução instrumental” (ANTUNES

2004, p. 15) e “maneiras novas e não convencionais de excitar a fonte sonora” (ANTUNES, 2004, p. 19). Com palavras diferentes, mas com o mesmo foco, Amy Cherry, pesquisadora e trompetista, entende que técnicas estendidas são “procedimentos incomuns de performance no instrumento para conseguir determinados sons e efeitos musicais, muitas vezes inesperados” (CHERRY apud CARINCI, 2012, p.23). Enquanto Antunes e Cherry definem técnicas estendidas a partir da inclusão do novo, a violinista Tokeshi parte da exclusão do antigo. Para a autora o termo técnicas estendidas refere-se a aspectos sonoros que não são explorados pela técnica tradicional de um instrumento (TOKESHI, 2003, p. 53). Ambas as visões geram um questionamento sobre esse limite entre o não convencional e o tradicional.

Vê-se que a percepção sobre técnicas estendidas se encontra em constante mudança. Definir técnicas estendidas como aspectos sonoros não explorados pela técnica tradicional de um instrumento depende do conceito que se tem de técnica tradicional. Cada instrumento tem um conceito de técnica tradicional, que é construído ao longo da história de sua técnica. Toffolo (2010, p. 1280) lembra que técnicas que um dia foram consideradas não tradicionais agora são consideradas tradicionais, como o pizzicato do violino. Este autor concorda com Carinci, Ray e Oliveira quando dizem que “as fronteiras entre técnica tradicional e estendida são dinâmicas” (2010, p. 95). Ou seja, tanto a definição do termo técnicas estendidas quanto as técnicas que são consideradas estendidas variam de acordo com o período histórico e com o instrumento em que são realizadas.

Diante da discussão apresentada acima, entende-se a necessidade de delimitar as técnicas estendidas abordadas neste trabalho. Sendo assim, foram investigadas aquelas que são realizadas no teclado do piano, em seu interior e no corpo do instrumento. Fazer uso da voz durante a performance, tocar outros instrumentos junto com o piano ou realizar gestos teatrais, foram consideradas somente quando tais ações afetaram diretamente o som produzido pelo piano (ressonância das cordas devido a um assobio, por exemplo). Estes parâmetros nortearam a busca pelas técnicas estendidas no repertório selecionado.

O pianista na atualidade se depara com uma riqueza de repertório que contém técnicas estendidas. Segundo um artigo de Hugh Davies, “o século XX presenciou uma expansão sem precedentes na criação de instrumentos e uma grande quantidade de novas abordagens de instrumentos já existentes, por parte de compositores e intérpretes”¹ (DAVIES, 2002, vol. 12 p. 399,). Essas explorações impulsionaram o desenvolvimento das técnicas estendidas, que tiveram como protagonistas de sua gênese, no que diz respeito à música para

¹ The 20th century saw an unprecedented expansion in the instrumentarium and a host of new approaches by composers and performers to the use of existing instruments.

piano, os compositores Henry Cowell e John Cage.

Davies diz que Henry Cowell foi o primeiro compositor a sistematicamente explorar técnicas estendidas ao piano. Sua pesquisa incluiu tocar clusters no teclado do instrumento (*The Tides of Manaunaun* - 1917), tocar glissandos e pizzicatos nas cordas do piano (*Aeolian Harp* – 1923 e *The Banshee* - 1925) e produzir harmônicos nas cordas ou abafá-las (*Sinister Resonance* - 1930).

John Cage levou adiante as ideias de Cowell², explorando timbres produzidos por meio do posicionamento de objetos no interior do piano para alterar seu timbre. Em uma de suas obras mais conhecidas, *Sonatas and Interludes*, escrita entre 1946 e 1948, é possível perceber que por meio do piano preparado John Cage conseguiu produzir uma ampla variedade de timbres que até o século XX não eram utilizados na música para piano.

Outros compositores contribuíram para solidificação e continuada inovação em relação ao uso do piano. O cluster já vinha sendo utilizado por Charles Ives em peças como a sonata para piano N.2 *Concord, Mass., 1840-1860*, escrita entre 1909 e 1915. Rued Langgaard empregou glissandos nas cordas do piano na peça *Music of the Spheres* composta em 1918. Karlheinz Stockhausen utilizou glissando de clusters em *Klavierstück X* escrita em 1961. Na peça *Guero* de 1970, Helmut Lachenmann explorou sons produzidos no teclado do piano, porém sem utilizar as teclas para acionar os martelos que percutiriam as cordas do instrumento. Em *Five Pieces for Piano*, de 1962, George Crumb utilizou pizzicatos e harmônicos e em *Makrokosmos I*, de 1972, utilizou diversos objetos posicionados sobre as cordas do piano e o abafamento de cordas com a mão. A utilização desses elementos musicais que ocorreu na Europa e América do Norte no século XX também pode ser encontrada em obras de compositores brasileiros.

Maria Abreu e Zuleika Rosa Guedes mostram no livro *O Piano na Música Brasileira* (1992) que já em 1928, Armando Albuquerque (1901-1985) havia escrito *Uma Idéia de Café*, um conjunto de três pequenas peças, em que a segunda peça usa clusters. As autoras apontam que esse era “um traço certamente adiante do seu tempo, pois até então a música pianística brasileira não tinha registrado este efeito [o cluster]” (ABREU; GUEDES, 1992, p. 40). Essa técnica já vinha sendo explorada sistematicamente por Henry Cowell em peças como *The Tides of Manaunaun* (1917). Essa peça de Albuquerque pode não ser necessariamente a primeira peça brasileira para piano a utilizar técnicas estendidas, mas foi a mais antiga encontrada por este pesquisador. Uma pesquisa musicológica aprofundada seria necessária para identificar qual teria sido de fato a primeira peça brasileira para piano a

² John Cage estudou sob a tutela de Henry Cowell de 1933 a 1934.

utilizar técnicas estendidas.

Desde 1928 outros exemplos de peças de compositores brasileiros de várias gerações até a contemporaneidade, que tem utilizado técnicas estendidas em peças para piano, são: Zbigniew Henrique Morozowicz (1934-2008) conhecido como Henrique de Curitiba, que compôs *Duas Peças para uma Nota Só* (1955) usando a percussão na tampa do piano e pizzicato diretamente sobre as cordas, Marlos Nobre (1939-), que usou a mão fechada para percutir a madeira do instrumento em *Terceiro Ciclo Nordestino* (1963), Claudio Santoro (1919-1989), que utilizou clusters, glissandos nas cordas e uma rodela de papelão sobre as cordas em *Intermitências I* (1967); Jorge Antunes (1942-), que utiliza arcos de violino para friccionar as cordas do piano no *Estudo no. 1* (1972); Luigi Antonio Irlandini (1958-), que produz massas sonoras friccionando baquetas de feltro nas cordas do piano em *A Idade do Ferro* (1985); e Alexandre Schubert (1970-), que utiliza glissandos nas cordas em *Dual* (1992), dentre outros.

Os exemplos citados acima mostram que técnicas estendidas foram utilizadas tanto no repertório pianístico internacional quanto no brasileiro ao longo do século XX. Então um primeiro questionamento levantado é se os compositores brasileiros estão utilizando técnicas estendidas como material composicional na música para piano do século XXI. Ao longo desta pesquisa foram encontradas 23 peças compostas entre 2001 e 2013 que contemplam tais técnicas (vide tabela Apêndice A).

Tendo em vista que técnicas estendidas são utilizadas na música brasileira do século XXI, surge o interesse de averiguar se, diante de uma formação pianística que não incluiu o estudo de técnicas estendidas, a sua realização apresenta desafios de cunho técnico-interpretativo. Sendo assim, este trabalho tem por objetivo discutir desafios relacionados à realização de técnicas estendidas para piano no que tange os elementos da técnica e interpretação pianística dentro do recorte do repertório brasileiro para piano solo do século XXI. Este recorte se justifica pela possibilidade de investigação e divulgação de um repertório pianístico brasileiro atual.

Para chegar ao objetivo proposto foram selecionadas três obras para piano do século XXI. As peças selecionadas para este estudo foram encontradas por meio de um levantamento de obras brasileiras partindo dos 40 compositores premiados pela FUNARTE em 2012 e expandindo a pesquisa para membros da Associação Brasileira de Música, professores de universidades públicas e privadas brasileiras, compositores cujas peças estão disponíveis no site do SESC Partituras, pianistas conhecidos por interpretar obras contemporâneas como Catarina Domenici, Joana Holanda, Luciana Noda entre outros

identificados em CDs de música contemporânea. As peças encontradas que apresentam técnicas estendidas estão listadas em uma tabela anexada ao final deste trabalho (Apêndice A). É importante ressaltar que essa tabela não é exaustiva. Ela foi usada como uma forma de providenciar um banco de partituras a partir do qual as peças a serem estudadas pudessem ser escolhidas. Foram incluídas também outras peças que foram encontradas depois da seleção das obras objeto de estudo deste trabalho.

Foram selecionadas três peças seguindo os seguintes critérios: 1) conter técnicas estendidas; 2) ser peça brasileira composta no século XXI; 3) linguagem composicional contrastante entre as peças selecionadas; 4) não serem peças de nível iniciante ou intermediário. As obras selecionadas e as respectivas técnicas estendidas encontradas são:

Pó (2008) de Liduino Pitombeira – clusters, glissando nas cordas e abafar as cordas com uma das mãos enquanto a outra toca as teclas correspondentes

Prélude VII (2008) de Marcílio Onofre – pizzicato com as unhas, glissando nas cordas e abafar as cordas com uma das mãos enquanto a outra toca as teclas correspondentes

Pianimbau (2011) de Daniel Wolff – cordas percutidas com um hashi³, piano preparado e percussão na madeira do piano.

Durante o estudo das peças selecionadas, os seguintes parâmetros nortearam as discussões apresentadas neste artigo: tipo de técnica estendida, notação, dinâmica, região do piano em que a técnica é realizada, formas de execução, partes do corpo utilizadas (unhas, dedos, palma da mão, etc.), estrutura física do piano, materiais utilizados e resultado sonoro. Além disso, as técnicas adquiridas por este pianista durante sua formação com repertório de prática comum serviram como base para a investigação dos desafios relacionados à realização de técnicas estendidas. Tais técnicas incluem o domínio técnico de padrões tonais (execução de escalas, arpejos, acordes, etc.), escolha de dedilhado, utilização de dedos, punhos e braços na escolha de movimentos adequados para a busca de sonoridades de estilos diferentes e sensibilidade auditiva.

O texto está organizado nas seguintes partes: parte 1 – apresenta uma revisão da literatura encontrada relacionada a técnicas estendidas para piano; parte 2 – apresenta descrição e contextualização das técnicas estendidas para piano encontradas nas peças selecionadas; parte 3 – breve apresentação de cada obra selecionada seguida de discussões sobre a realização das técnicas estendidas encontradas tendo como base o processo de preparação das mesmas por este autor e uma reflexão sobre os desafios à luz da formação do mesmo.

³ Varetas utilizadas como talheres em países como China e Japão.

1. REVISÃO DE LITERATURA

Em uma verificação sobre os trabalhos que discutem o tópico em questão foi concluído que tal literatura abrange as seguintes abordagens: análise descritiva da técnica estendida, contextualização histórica, relação entre estrutura e timbre, considerações interpretativas pelo olhar do compositor e um olhar do ponto de vista do intérprete para os desafios relacionados à realização das técnicas estendidas com uma abordagem técnico-interpretativa. Entretanto, não foram encontrados trabalhos sobre a realização de técnicas estendidas do ponto de vista de um pianista em cuja formação não foi estudado repertório que incluísse tais técnicas.

Em *Novos Sons para o Piano, a Harpa e o Violão* (2004), Antunes aborda a notação, realização e o resultado sonoro de diversas técnicas estendidas utilizadas em peças de sua própria autoria. Antunes discute o assunto do ponto de vista do compositor. Não é seu objetivo apresentar o ponto de vista do intérprete investigando os desafios técnico-interpretativos, proposta deste trabalho. Apesar disso, seu trabalho contribuiu para a presente pesquisa com informações sobre aspectos físicos do instrumento que podem influenciar o uso e o resultado sonoro da realização de algumas técnicas estendidas.

Por meio do estudo em laboratório de peças para piano preparado de John Cage, o pianista, compositor e pesquisador Valério Fiel da Costa Costa (2004) aponta como a prévia fixação de objetos entre as cordas do instrumento⁴ interfere no timbre produzido. Sua dissertação, intitulada *O Piano Expandido no Século XX nas Obras para Piano Preparado de John Cage*, tem como foco o timbre produzido, não aspectos técnico-interpretativos, contribuindo para este trabalho com informações sobre a criação do piano preparado, sua conceituação, suas funções timbrísticas e os cuidados necessários para o uso dessa técnica, que é uma daquelas abordadas no presente trabalho.

O piano preparado é abordado também por Holanda, Cervini, Constante, e Lima (2011), que fazem uma análise estrutural da peça *Instantânea* (2005) para piano preparado e manipulação eletrônica, de Bruno Ruviaro. Os autores discutem sobre a função estrutural dos timbres produzidos e implicações da estrutura da peça na interpretação. Seus estudos evidenciam a ligação entre timbre e estrutura na composição em questão e a influência que esses elementos têm sobre a interpretação. Entretanto, os desafios relacionados à preparação

⁴ Costa chama a prévia fixação de objetos entre as cordas do piano de preparação fixa cageana, fazendo assim distinção entre essa abordagem e aquela em que objetos permanecem livres sobre as cordas (também considerada piano preparado no presente trabalho).

do piano não são abordados.

Reiko Ishii traça o desenvolvimento de técnicas estendidas ao longo do século XX em seu trabalho *The Developement of Extended Piano Techniques* (2005), tendo como objeto de estudo peças norte-americanas. Por meio de uma abordagem técnico-interpretativa, Ishii conclui que as técnicas estendidas contribuíram para as mudanças que ocorreram tanto da técnica pianística quanto do conceito de música. Tendo em vista que Ishii não relaciona a realização de técnicas estendidas com os desafios implícitos na performance, seu trabalho contribuiu para a presente pesquisa com informações técnico-históricas do repertório e das técnicas estendidas.

O ponto de vista performático de técnicas estendidas é analisado também pelo pianista pesquisador Luk Vaes (2009). Após distinguir entre as técnicas próprias (*proper techniques*) e técnicas impróprias (*improper techniques*)⁵ para definir técnicas estendidas, Vaes as classifica em quatro graus de impropriedade: nível mínimo de extensão (*low-grade extensions*), nível médio de extensão (*medium-grade extensions*), nível alto de extensão (*high-grade extensions*) e nível extremamente alto de extensão (*extreme high-grade extensions*). Esses graus incluem técnicas que vão desde um glissando nas teclas até gestos teatrais sem produzir som no piano. Feito isso, Vaes mostra o uso de técnicas estendidas em peças compostas para instrumentos de teclado desde antes da criação do pianoforte e apresenta alguns problemas performáticos, relacionados principalmente à escolha de modelos de piano para uma performance historicamente informada. A abordagem performática de Vaes se assemelha àquela utilizada neste trabalho com a diferença que aqui as técnicas estendidas foram abordadas do ponto de vista de um pianista que não teve experiência com esse tópico em sua formação. Na introdução deste texto não citamos Vaes para definir técnicas estendidas por considerar que o termo "impróprio" pode carregar conotações negativas na língua portuguesa. Este termo significa o que não é próprio, inadequado, ou o que não é apropriado. Essas conotações podem impor uma barreira à assimilação e aceitação por parte dos performers caso a terminologia de Vaes seja utilizada fora do contexto de seu trabalho. Entretanto, sua pesquisa contribuiu para que se chegasse à conceituação de técnicas estendidas usado nesta pesquisa, além de providenciar informações relacionadas ao uso dessas técnicas no repertório para instrumentos de teclado.

⁵ Para Vaes a impropriedade de uma técnica pode estar relacionada à forma de tocar (o uso de um dedo em uma tecla é considerado próprio, enquanto tocar com o antebraço é impróprio), à forma de acionar as cordas (por meio do mecanismo tecla-martelo é próprio, enquanto tocar diretamente nas cordas é impróprio) e ao som produzido (o som de corda percutida pelo martelo do piano é próprio, enquanto o som de uma corda percutida por uma baqueta de bateria é impróprio).

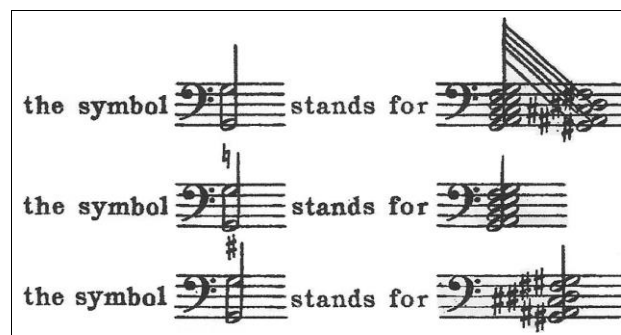
Com o intuito de traçar um paralelo entre gestos musicais, técnicas estendidas e texto na peça *Desassossego Latente* para piano e recitação, composta em 2010 por Felipe Almeida Ribeiro, a pianista e pesquisadora Luciane Cardassi (2011) faz um breve relato histórico das técnicas estendidas, seguido de uma catalogação das técnicas e dos gestos musicais recorrentes. Cardassi utiliza tanto a definição quanto a classificação de Vaes para catalogar as técnicas estendidas encontradas na peça, traduzindo os termos usados por Vaes como níveis mínimos, médios e elevados de impropriedade. Cardassi conclui que na peça em questão as técnicas estendidas foram combinadas com gestos musicais recorrentes para estabelecer ambientes sonoros, que são a expressão musical dos sentimentos relacionados ao texto. Mesmo não sendo objetivo de Cardassi abordar a realização de técnicas estendidas, seu trabalho contribuiu para a presente pesquisa pelo fato de demonstrar a importância que o contexto em que essas técnicas são utilizadas tem para a construção da performance. Seu trabalho contribuiu também com informações relacionadas à história e ao conceito de técnicas estendidas.

2. TÉCNICAS ESTENDIDAS ENCONTRADAS NAS TRÊS OBRAS SELECIONADAS: APRESENTAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO

Nesta parte do trabalho as técnicas estendidas encontradas nas peças selecionadas são apresentadas e contextualizadas individualmente para aprofundar o conhecimento sobre como elas tem sido utilizadas no repertório pianístico europeu, norte-americano e brasileiro. Nas obras selecionadas foram encontradas as seguintes técnicas estendidas: clusters, glissando nas cordas do piano, o abafamento das cordas com uma das mãos enquanto a outra toca as notas correspondentes no teclado, a percussão nas cordas do piano com as mãos ou objetos, pizzicato, piano preparado e a percussão no corpo do piano com as mãos ou objetos.

2.1 Cluster

Kurt Stone define o cluster como a “combinação de três ou mais sons que estão próximos demais para formar um acorde no sentido tradicional” (1980, p. 57)⁶. Em um piano que está afinado de acordo com a afinação temperada, pode-se dizer que o menor intervalo possível entre notas desse instrumento é o de um semitom. Para Cowell clusters são acordes formados a partir de intervalos de segunda maior ou menor (apud VAES, *ibid.*, p. 41). Segundo Kagel (apud VAES, *ibid.*, p. 55), para que um acorde possa ser considerado um cluster, ele deve ter um intervalo mínimo de terça maior e ser preenchido por segundas maiores, menores ou ambos. Três tipos básicos de cluster utilizados por Cowell (1922, p. i) se enquadram nessas definições e são mostrados no exemplo 1. São eles: clusters formados tocando teclas brancas e pretas ao mesmo tempo (cromático), apenas teclas brancas (diatônico) e apenas teclas pretas (pentatônico).

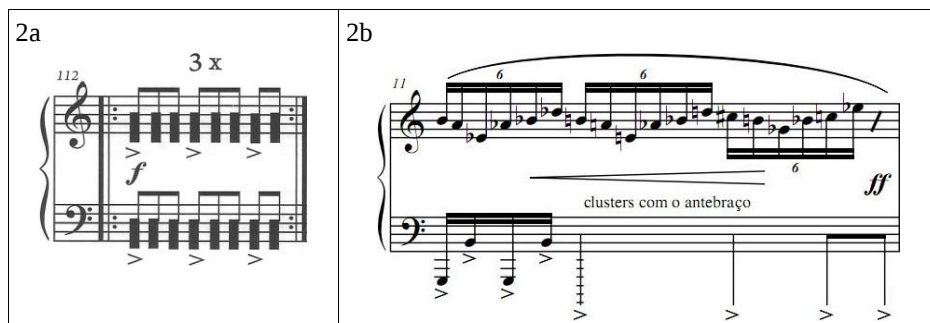


Exemplo 1: Notação utilizada por Cowell e seu significado. Prefácio da peça *Three Irish Legends* (Cowell, 1922, p. i).

⁶ A tone cluster may be defined as a combination of three or more pitches too close to each other to form a chord in the traditional sense.

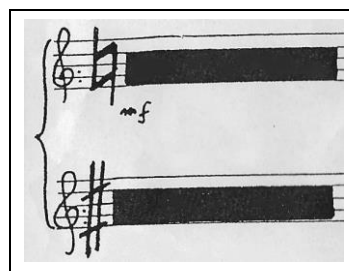
Esses tipos de cluster mostrados podem ser realizados tanto no teclado do piano quanto diretamente sobre as cordas utilizando para isso os dedos, as mãos ou objetos como, por exemplo, uma placa de metal, uma toalha ou um círculo de papelão. Quando tocados nas cordas, geralmente são utilizados sinais de cluster acompanhados por instruções por escrito. Apesar de a notação variar de compositor para compositor, algumas características gerais são mantidas no século XX, como explicado a seguir.

O cluster é geralmente representado por um retângulo (exemplo 2a) ou linha (exemplo 2b) posicionados verticalmente sobre a região do pentagrama em que as notas a serem tocadas se encontram.



Exemplo 2: 2a - retângulos representando os clusters. Compasso 112 da Sonata N. 3 para piano. Penalva, 1991, apud Dottori, 2011, p. 34. 2b - clusters representados por linhas. Compasso 11 de *Nolsoy*. Crowl, 2004, p. 13.

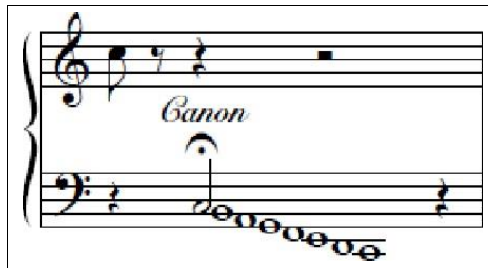
A duração do cluster é representada tanto pela figura (mínima, semínima, semibreve, etc.) quanto pelo comprimento de um traço (notação espaço-tempo). Segundo Stone (ibid., p. 259), clusters com sinais de sustenido ou bemol devem ser interpretados como clusters pentatônicos (teclas pretas), enquanto clusters com sinal de bequadro devem ser interpretados como diatônicos (teclas brancas). Clusters sem tais sinais devem ser interpretados como clusters cromáticos. O exemplo 3 mostra um cluster com notação espaço-tempo em teclas brancas (mão direita) e teclas pretas (mão esquerda).



Exemplo 3: Clusters com notação espaço-tempo. Segundo sistema de *Intermitências I*, Santoro, 1967, p. 1.

Apesar de ser comumente associado à música do século XX, Vaes (ibid., p. 24) aponta que o cluster é uma das técnicas estendidas para piano mais antigas, tendo sido utilizado nesse instrumento desde o século XVIII, mesmo que não sob o nome cluster. Alguns exemplos da utilização do cluster no repertório para instrumentos de tecla são apontados a seguir.

Claude Balbastre (1724-1799) utilizou o cluster para representar tiros de canhão no compasso 99 de *Marche des Marseillois et l'Air Ça-ira* (1792), para forte-piano (exemplo 4). Percebe-se que na clave de Fá Balbastre escreve semibreves uma abaixo e para a direita da outra.



Exemplo 4: As semibreves formam um cluster de teclas brancas. Compasso 99 de *Marche des Marseillois et l'Air Ça-ira* (1792), Balbastre, 2008, p. 5.

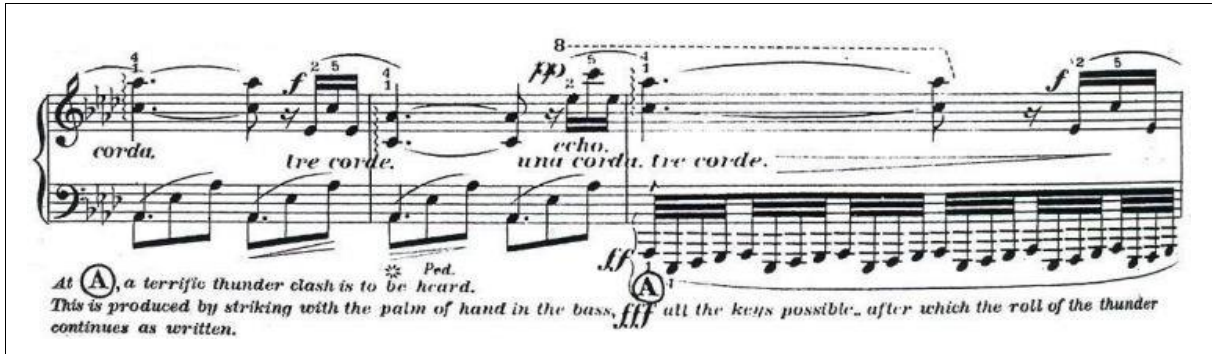
Outro compositor que utilizou o cluster foi Jacques-Marie Beauvarlet-Charpentier (1766-1834). Em *Bataille d'Austerlitz* (1806), para forte-piano e violino, o compositor pede que o pianista toque com as duas mãos nas notas graves. Essa técnica é indicada na partitura por meio de um círculo atravessado por um “x” (exemplo 5a). Outra forma de notação que o compositor usa para o cluster é um círculo atravessado por um “+” (exemplo 5b), usado junto com acordes em semínimas.



Exemplo 5: 5a - cluster representado por um círculo atravessado por um “x”. Observa-se as instruções *Les deux mains en travers sur la basse* na partitura⁷. 5b – cluster representado por um círculo atravessado por um “+”. Perceba-se o termo *canon* onde o cluster é usado. Compassos 203 e 325-326 de *Bataille d'Austerlitz*, Beauvarlet-Charpentier, 1806, apud Vaes, 2009, p. 211-212.

⁷ As duas mãos de lado sobre o baixo (tradução minha).

Vaes (ibid., p. 425-426) aponta ainda que em *Alpine Storm* (1888) Charles Kunkel utiliza o cluster para representar o trovão (exemplo 6). Na partitura o compositor pede que o pianista toque com a palma da mão tantas notas quanto for possível.



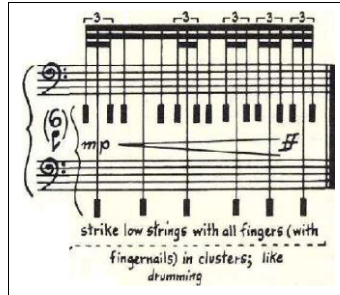
Exemplo 6: Em A, um terrível trovão deve ser ouvido. Isso é produzido tocando com a palma da mão o baixo, *fff* tantas notas quanto for possível. Depois disso, o trovão continua como escrito (tradução minha). Compassos 26-28 de *Alpine Storm*, Kunkel, 1888 apud Vaes, 2009, p. 426.

Apesar de estar em uso há alguns séculos como mostrado acima, foi no século XX que o cluster foi utilizado sistematicamente. Ishii (ibid., p. 19) aponta que o cluster aparece na *Sonata para Piano n. 2* (1909-1915), onde Charles Ives utiliza um pedaço de madeira com 14 $\frac{3}{4}$ polegadas de comprimento para abaixar determinadas notas silenciosamente.

Em *The Tides of Manaunaun* (1912), Henry Cowell, então aos quinze anos de idade, tocou clusters diatônicos, pentatônicos e cromáticos tanto com as palmas das mãos quanto com os antebraços, utilizando dinâmicas que vão de *pp* a *ffff*. Além de tocar todas as notas do cluster ao mesmo tempo, há trechos em que os clusters de antebraço devem ser arpejados. Em *The Hero Sun* (1921) a melodia principal se encontra nos clusters, ora tocados com o antebraço direito, ora com o esquerdo. Vaes (ibid.) aponta que outros tipos de cluster utilizados por Cowell são o glissando de clusters (utilizado em *The Mother of Waters* – 1925) e a subtração de notas de um cluster (utilizada em *Set of Two Movements* – 1938). O glissando de clusters é realizado tocando um glissando com o antebraço, enquanto a subtração de notas de um cluster é realizada soltando uma a uma as teclas superiores ou inferiores de um cluster até que reste apenas uma nota.

Outros compositores também contribuíram para o desenvolvimento do cluster. Segundo Vaes (ibid., p. 537), na *Sonata Sauvage* (1922) George Antheil utiliza um cluster cromático em que as teclas pretas devem ser tocadas com os dedos enquanto as brancas são tocadas com o punho. O pianista deve alternar entre teclas pretas e brancas, realizando assim um tremolo de clusters. Karlheinz Stockhausen utiliza o glissando de cluster extensivamente

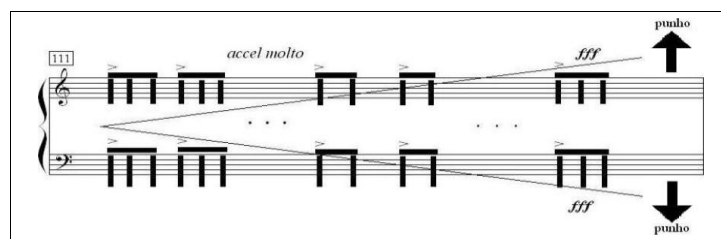
em *Klavierstück X* (1967). George Crumb, por sua vez, utilizou as unhas para realizar clusters sobre as cordas do piano em *Ancient Voices of Children* (1970), mostrado no exemplo 7.



Exemplo 7: Clusters realizados sobre as cordas com as unhas. Crumb, 1970, apud Vaes, 2009, p. 886.

O repertório brasileiro para piano apresenta obras que contém clusters com notações e funções diversas. A primeira peça brasileira com clusters que foi encontrada nesta pesquisa é *Uma Ideia de Café* (1928), do compositor Armando Albuquerque (1901-1985), descrita no trabalho de Maria Abreu e Rosa Guedes (1992, p. 40). Essa peça é também a primeira menção encontrada de técnicas estendidas em uma peça brasileira. Costa (2002, p. 30-31) aponta que na peça de nível intermediário *Capoeira* (1966), de Marlos Nobre o cluster tem função rítmica. Em *Duas Peças Breves* (1969), também de nível intermediário, Brenno Blauth utiliza clusters cromáticos com extensões que vão de três a dez notas, tocadas com diferentes dinâmicas, com a finalidade de apresentar novos timbres ao pianista aprendiz.

Em 1970 o padre José Penalva utilizou o cluster na *Sonata n. 1*, escrevendo barras verticais com o comprimento de uma oitava sobre as notas a serem tocadas. Os clusters são acompanhados de acentos e a dinâmica *fff* é reforçada pelo termo *sonoridade máxima*. Em *Diálogo* (1973) e na *Sonata n. 3* (1991) o compositor novamente utiliza barras verticais, agora com indicação escrita de que os clusters devem ser realizados com as palmas das mãos. No último cluster da *Sonata n. 3*, tocado nas extremidades do piano em *fff*, Penalva escreve que o pianista deve utilizar os punhos (exemplo 8).



Exemplo 8: Clusters realizados com as palmas das mãos e, no final, com os punhos. Compasso 111 da *Sonata N. 3*, 3o movimento. Penalva, 1991, apud Gonçalves, 2009, p. 131.

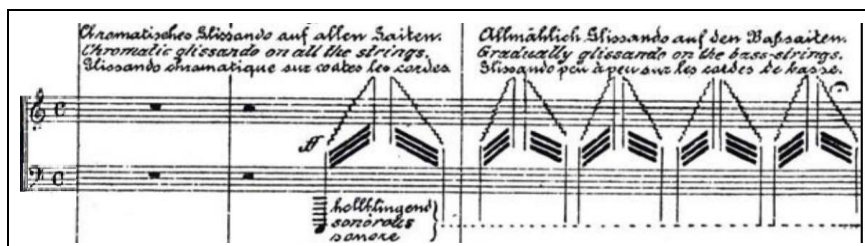
O cluster para piano pode ser encontrado ainda em peças como *Intermitências I* (1967), de Cláudio Santoro; *Lamentos da Terra* (1974), de Bruno Kiefer; *Zé Pereira*, de *Simples Coletânea* (1980), de S. de Vasconcelos Correa; *Relatividade IV* (1982), de Lindembergue Cardoso; e *Jonas* (2002), de Pauxy Gentil-Nunes.

Nota-se com este apanhado que nos séculos XVIII e XIX o cluster foi realizado geralmente nas teclas graves do piano para representar tiros de canhão e trovão. No século XX ele passou a ser utilizado tanto no teclado quanto nas cordas do piano, sendo usado com diversas finalidades.

2.2 Glissando nas cordas

Na música composta antes do século XX, o glissando no piano é geralmente realizado escorregando a mão sobre as teclas do instrumento. No século XX, além de ser realizado nas teclas, o glissando passou a ser realizado sobre as cordas do instrumento. É importante notar que, quando se realiza o glissando nas teclas do piano, a disposição das teclas permite que se realize glissandos diatônicos (teclas brancas) e pentatônicos (teclas pretas). Isso não acontece quando se toca diretamente nas cordas do piano. As cordas são posicionadas lado a lado e no mesmo nível em relação à tábua harmônica, produzindo-se um glissando cromático quando os dedos são deslizados sobre elas. Para realizar um glissando diatônico ou pentatônico nas cordas do instrumento, é necessário que uma mão abaixe as teclas brancas ou pretas, enquanto a outra realiza o glissando. Esse tipo de execução pode ser utilizado também para realizar glissandos de acordes⁸. Tal execução constitui uma combinação do glissando com o abaixamento silencioso das teclas.

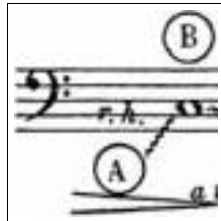
Vaes (ibid., p. 572) aponta que o glissando nas cordas do piano já havia sido utilizado em 1918 pelo dinamarquês Rued Langgaard na peça *The Music of the Spheres*, escrita para coro, órgão, orquestra, e *glissando-piano*. Na partitura o compositor pede a realização de glissandos nas cordas ao longo de toda a extensão do instrumento (exemplo 9).



Exemplo 9: As anotações na partitura indicam glissando cromático em todas as cordas. Últimos compassos da p. 21 de *Music of The Spheres*, Langgaard, 1918, apud Vaes, 2008, p. 572.

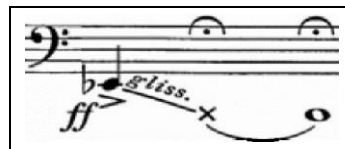
⁸ Essa técnica pode ser encontrada em *Aeolian Harp* (1923), de Henry Cowell.

Henry Cowell utilizou extensivamente o interior do piano em *The Banshee* (1925). Segundo Ishii (2005, p. 31) o círculo com um “A” indica que o pianista deve deslizar a parte mais carnuda do dedo desde a nota mais grave do piano até o Dó 3 (exemplo 10).



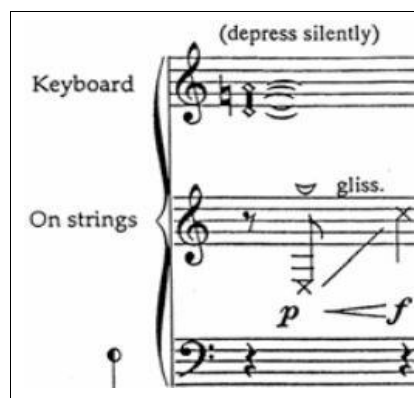
Exemplo 10: Glissando da nota mais baixa ao Dó 3. Compasso 6 de *The Banshee*. Cowell, 1925, apud Ishii, 2005, p. 31.

Além da mão, objetos também podem ser utilizados para tocar glissandos. No exemplo 11 é possível ver um glissando utilizado por Alan Hovhaness em *Fantasy for Piano*, Op. 16 (1952). Essa figura faz parte de um trecho que, segundo a partitura, deve ser todo realizado nas cordas mais graves do piano utilizando baquetas de borracha de marimba.



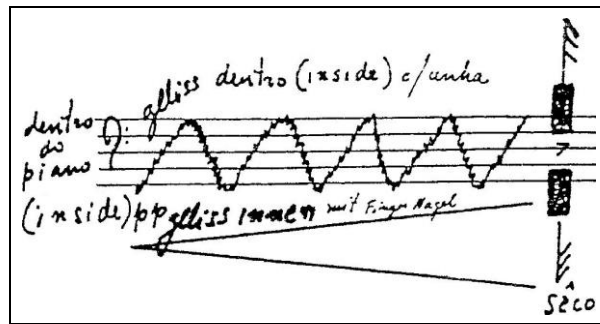
Exemplo 11: Glissando nas cordas com baqueta de marimba. Trecho da página 4 de *Fantasy for Piano*, Op. 16. Hovhaness, 1952, apud Ishii, 2005, p. 32.

O glissando nas cordas com a unha pode ser encontrada em *Projection*, de *Prisms and Reflections* (1995-1996), de David Ward-Steinman. Nessa peça, o glissando é combinado com o abaixamento silencioso de um cluster nas teclas brancas (exemplo 12).



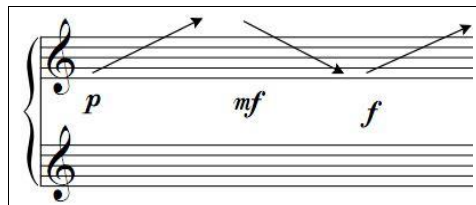
Exemplo 12: Glissando nas cordas com a unha em combinação com cluster tocado em teclas abaixadas silenciosamente. Compasso 5 de *Projection*. Ward-Steinman, 1996, apud Ishii, 2005, p. 82.

Na música brasileira, o glissando nas cordas pode ser encontrado em diversas peças. Em *Intermitências I* (1967), de Cláudio Santoro, utiliza-se glissando tocado com a unha, que é deslizada para a direita e para a esquerda sobre as cordas médias e graves do piano (exemplo 13). Os glissandos vão crescendo de *pp* até um forte cluster seco que, segundo a partitura, deve ser realizado puxando as cordas do piano.



Exemplo 13: Glissando ascendente e descendente com a unha sobre as cordas médias e graves. Página 2 de *Intermitências I*. Santoro, 1971, p. 2.

Em *Dual* (1992), de Alexandre Schubert, o glissando sobre as cordas aparece indicado por setas na diagonal, no sentido do (exemplo 14).



Exemplo 14: Glissando no sentido indicado pelas setas. Trecho do quarto sistema da peça *Dual*. Schubert, 1992, p. 4.

O glissando sobre as cordas aparece uma única vez em *Jonas* (2002), de Pauxy Gentil-Nunes. Trata-se de um glissando descendente em *p* realizado com a unha (exemplo 15). É interessante perceber que, na partitura, o compositor escreve que o pianista deve realizar o glissando na harpa, ressaltando a similaridade timbrística entre esse instrumento e o piano tocado nas cordas.

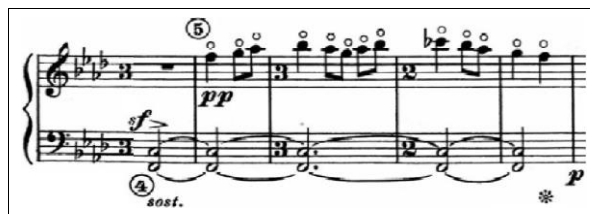


Exemplo 15: Glissando nas cordas médias com a unha. Compasso 36 de *Jonas*. Gentil-Nunes, 2002, p. 10.

Nas peças mostradas, percebe-se que o glissando nas cordas do piano apresenta mais possibilidades timbrísticas que o glissando nas teclas. Isso se dá inicialmente pela ativação das cordas por meio das mãos ao invés dos martelos do piano. Outro fator importante na geração de timbres foi o uso de uma ampla diversidade de materiais na realização do glissando.

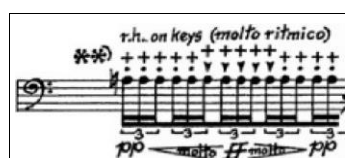
2.3 Abafamento das cordas

Outra técnica estendida para piano consiste em utilizar uma das mãos para abafar as cordas do piano enquanto a outra toca as respectivas notas no teclado do instrumento. Essa técnica já podia ser encontrada em 1930 na peça *Sinister Resonance*, de Henry Cowell. Segundo Ishii (ibid., p. 34), o abafamento das cordas é utilizado nos trechos indicados na partitura por um círculo com o número quatro (exemplo 16). A pesquisadora diz que essa técnica deve ser realizada posicionando uma mão na região próxima ao cavalete do piano, pressionando firmemente as cordas indicadas, enquanto a outra mão toca as teclas correspondentes. Para que as notas tocadas soem durante cinco compassos, a mão que abafa as cordas é levantada assim que as notas são tocadas e o pedal sostenuto é utilizado para manter os abafadores das notas Fá 2 e Dó 3 levantados, permitindo que essas cordas soem livremente.



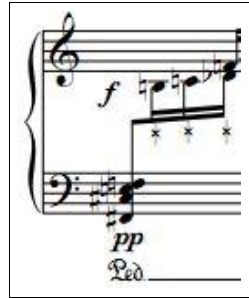
Exemplo 16: As cordas são abafadas com uma mão enquanto a outra toca as notas no teclado do piano. Compasso 51 de *Sinister Resonance*. Cowell, 1930, apud Ishii, 2005, p. 33.

Notas abafadas são utilizadas também por George Crumb em *Makrokosmos*, vol. 1 (1972). Na primeira peça do volume 1, Crumb utiliza a mão esquerda para abafar firmemente a corda Lá 3 enquanto a direita toca a respectiva tecla (exemplo 17).



Exemplo 17: Corda abafada com a mão esquerda enquanto a mão direita toca no teclado. Segundo sistema de *Makrokosmos*, vol. 1. Crumb, 1972, apud Ishii, 2005, p. 70.

O repertório pianístico brasileiro também apresenta o uso do abafamento das cordas por uma das mãos. Na peça *Prélude VII* (2008), Marcílio Onofre utiliza um “x” atravessado verticalmente por um risco para indicar as notas que devem ser abafadas com uma mão enquanto a outra toca as respectivas teclas (exemplo 18).



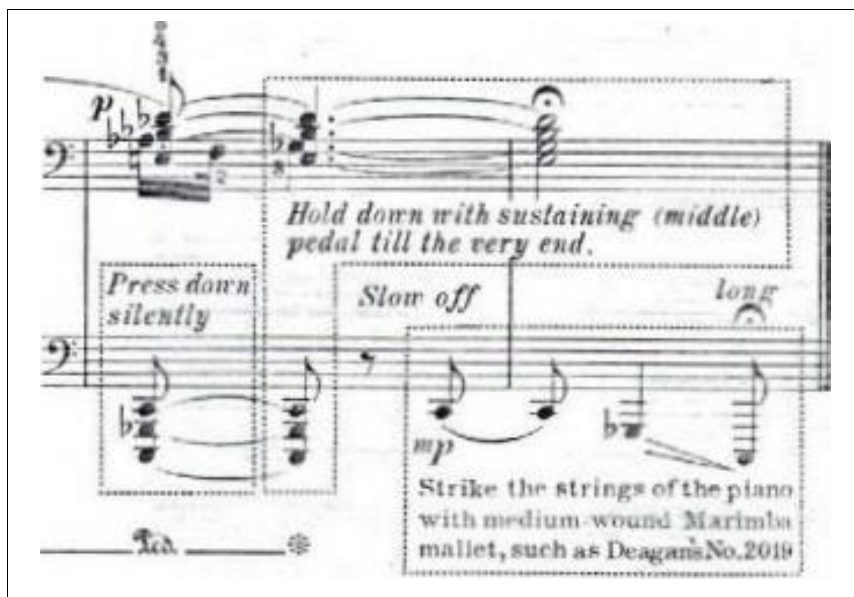
Exemplo 18: Notas a serem abafadas indicadas por meio de um “x” atravessado verticalmente por um risco. Compasso 8 de *Prélude VII*. Onofre, 2008, p. 2.

Percebe-se pelos exemplos dados que, dependendo da parte em que a corda é abafada, diversos timbres podem ser produzidos. Vale ressaltar que abafar as cordas é diferente de pressiona-las para a produção de harmônicos. Para esse fim, são pressionados os pontos nodais de uma corda, indicados por círculos acima das notas como mostra o exemplo a seguir. No caso de *Sinister Resonance* (vide exemplo 16), Ishii (2004, p. 34) explica que a região central da corda localizada uma oitava abaixo deve ser pressionada levemente com o dedo de uma das mãos enquanto a outra toca a tecla correspondente de modo que seja produzido um harmônico uma oitava acima, ou seja, a nota que está escrita na partitura.

2.4 Percussão nas cordas do piano com as mãos ou objetos

As cordas do piano podem ser acionadas de várias maneiras. Uma delas é utilizando o mecanismo tecla-martelo para percutir as cordas. Entretanto, outras formas foram utilizadas no século XX, dentre elas percutir as cordas com os dedos ou com objetos. Diversos materiais podem ser utilizados para percutir as cordas. A densidade do material utilizado, a velocidade de ataque e a parte da corda que é percutida podem resultar em timbres diferentes daquele produzido pelo mecanismo tecla-martelo. Além das diferenças timbrísticas e variedade de materiais utilizados para percutir as cordas, as notações utilizadas também são diversas. Abaixo, são apontados exemplos de algumas dessas possibilidades, que serviram como ferramenta para a abordagem das obras selecionadas.

Vaes (ibid., p. 576) mostra que a percussão nas cordas do piano foi utilizada desde 1916 na versão para piano solo da suíte *In a Nutshell*, de Percy Grainger. No final da terceira peça da suíte, o compositor dá instruções de que as cordas do piano devem ser percutidas com uma baqueta de marimba média e encapada (exemplo 19). As teclas das notas a serem percutidas são abaixadas silenciosamente no acorde anterior, permitindo que as cordas vibrem. O abaixamento silencioso das teclas serve também para que o pianista possa identificar facilmente as cordas a serem percutidas.



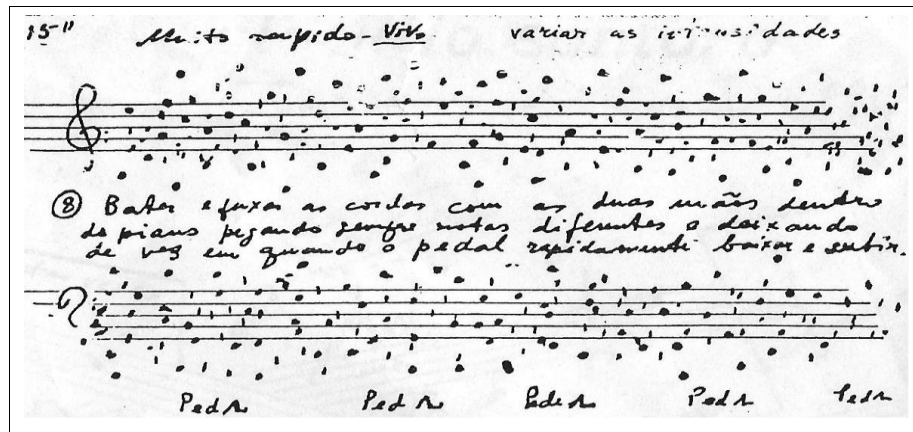
Exemplo 19: As teclas do acorde no primeiro quadrado são abaixadas silenciosamente e depois as respectivas cordas são tocadas com uma baqueta de marimba. Últimos compassos de *In a Nutshell*, N. 3, *Pastorale*. Grainger, 1916, apud Vaes, 2009, p. 576.

A percussão nas cordas do piano aparece ainda em peças de Hovhannes. Em *Fantasy* (1952), o compositor diz que o pianista deve percutir as cordas graves do piano com a parte carnuda dos dedos (exemplo 20).



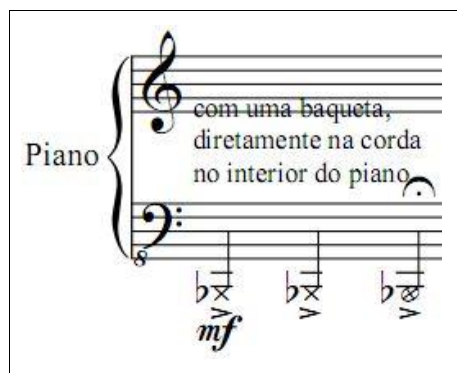
Exemplo 20: Notas a serem percutidas com os dedos escritas na linha abaixo do pentagrama. Hovhannes, 1952, apud Vaes, 2009, p. 772.

No repertório brasileiro, a percussão nas cordas pode ser encontrada pelo menos desde 1967, na peça *Intermitências I*, de Cláudio Santoro. O efeito é utilizado na última página da peça, onde o compositor utiliza uma notação pontilhada para transmitir a ideia de aleatoriedade. A partitura instrui o pianista a usar os dedos para percutir e puxar cordas diferentes com diferentes intensidades (exemplo 21).



Exemplo 21: Pontos maiores devem soar com intensidade maior que os pontos menores. *Intermitências I*. Santoro, 1971, p. 3.

Na peça *Dual*, composta por Alexandre Schubert em 1992, as cordas são percutidas com baquetas. O exemplo 22 mostra que o compositor dá instruções de que essa técnica deve ser utilizada nas notas que tem um “x” como cabeça de nota.



Exemplo 22: Notas com “x” devem ser tocadas com baqueta. Compasso 1 de *Dual*. Schubert, 1992, p. 1.

Nas peças citadas acima, vê-se que a notação dos trechos em que as notas são percutidas assume diversas formas. Além disso, nota-se que, diante de tantas possibilidades timbrísticas, abordar essa técnica estendida em particular oportuniza a experimentação por parte do intérprete.

2.5 Pizzicato

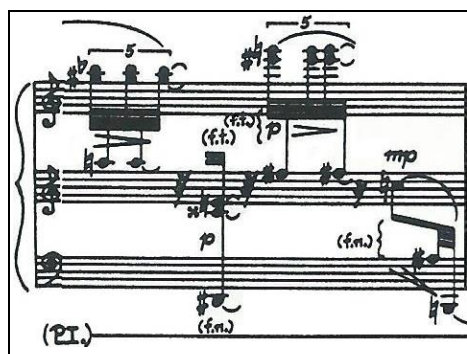
Desde o início do século XVII, o termo pizzicato tem sido utilizado, principalmente em instrumentos de arco para indicar que as cordas devem ser tocadas com o dedo (MONOSOFF, 2002, vol. 19, p. 822). No século XX, essa técnica passou a ser utilizada na música para piano para indicar trechos em que o pianista deve tanger as cordas do instrumento tanto com o dedo quanto com a unha ou com objetos (palheta de guitarra, por exemplo).

Um exemplo do uso dessa técnica no primeiro quarto do século XX é a peça *Aeolian Harp* (1923), de Henry Cowell. Na partitura, o compositor explica que todos os pizzicatos devem ser realizados com a parte carnuda do dedo. Além disso, o compositor explora as possibilidades do piano, utilizando em alguns locais os termos *inside* e *outside*⁹ para indicar respectivamente os trechos que devem ser tocados na parte central das cordas, localizada dentro da armação de metal, e os que devem ser tocados nas extremidades das cordas, fora da armação de metal e próximo às cravelhas (exemplo 23).



Exemplo 23: Pizzicato próximo às cravelhas. Compasso 6 de *Aeolian Harp*. Cowell, 1923, p. 1.

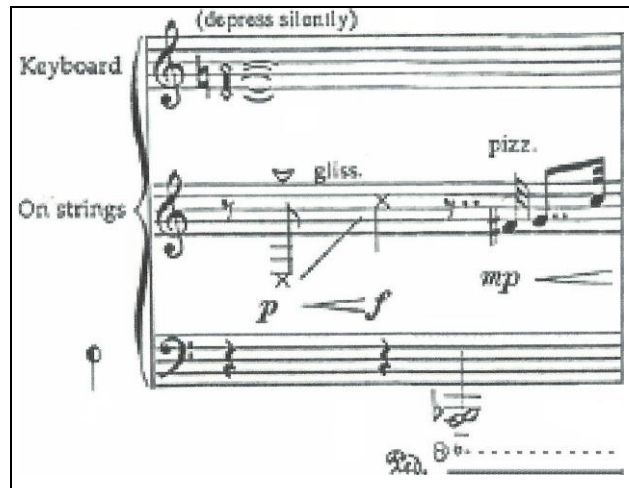
Outro exemplo do uso de pizzicato é *Five Pieces for Piano* (1962), de George Crumb. Nessa peça o compositor utiliza as siglas “f.t.” (*finger tip*) e “f.n.” (*finger nail*) para distinguir entre o pizzicato realizado com a ponta do dedo e o pizzicato realizado com a unha, respectivamente (exemplo 24).



Exemplo 24: Pizzicato com a unha (f.n.) e com a ponta do dedo (f.t.). Compasso 9 do terceiro movimento de *Five Pieces for Piano*. Crumb, 1973, apud Burge, 2004, p. 214.

⁹ Dentro e fora, respectivamente.

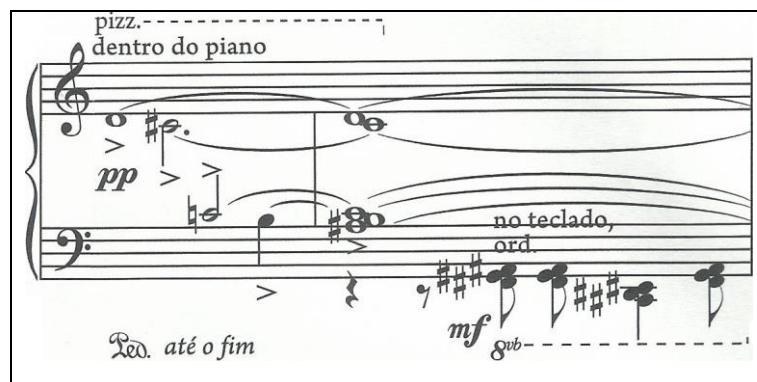
Prisms and Reflections (1995-1996), de David Ward-Steinman é ainda outra peça que contém o uso do pizzicato. No terceiro movimento dessa peça, o pizzicato é usado em meio a teclas abaixadas silenciosamente e glissandos nas cordas (exemplo 25).



Exemplo 25: Pizzicato com a unha. Compasso 5 de *Prisms and Reflectins*. Ward-Steinman, 1996, apud Ishii, 2005, p. 82.

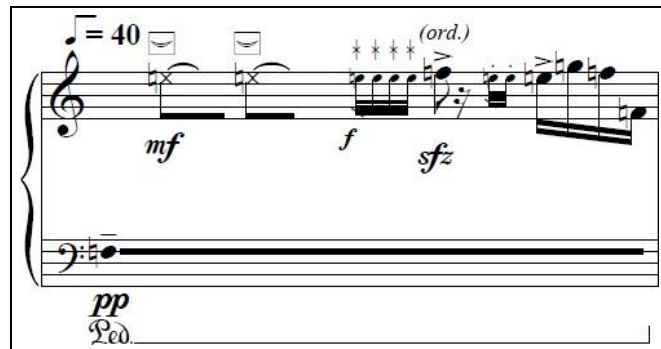
Na música brasileira para piano, o pizzicato tem sido utilizado desde pelo menos a década de cinquenta. Em uma compilação de peças de 36 compositores brasileiros do século XX, uma das peças analisadas por Gandelman é um manuscrito da obra *Duas Peças para uma Nota Só*, de Henrique de Curitiba, em que é utilizado “ataque em pizz.” (GANDELMAN, 1997, p. 181).

O pizzicato é utilizado também na segunda peça da *Mini-Suite N. 3* (1971), de José Penalva. O trecho em que essa técnica é utilizada (exemplo 26) inicia com as instruções “pizz. dentro do piano” e termina com “no teclado, ord.” (PENALVA apud DOTTORI, 2011, p. 69).



Exemplo 26: Pizzicato. Compassos 10-11 de *II Murucututu*, da *Mini-Suite N. 3*. Penalva, 1971 apud Dottori, 2011, p. 69.

Ainda outra peça brasileira em que o pizzicato pode ser encontrado é *Prélude VII* (2008), de Marcílio Onofre, que será discutida a fundo mais adiante neste trabalho. Por meio de uma meia-lua acima da nota a ser tocada (exemplo 27), a partitura indica a realização do pizzicato especificamente com a unha.



Exemplo 27: Pizzicato com a unha indicado por com meia-lua. Compasso 5 de *Prélude VII*. Onofre, 2008, p. 1.

Apesar de haver outras peças que utilizam o pizzicato, aquelas que foram apresentadas acima permitem perceber alguns detalhes quanto ao uso do pizzicato. Essa técnica tem sido utilizada ao piano tanto com a unha quanto com a parte carnuda do dedo. Para isso os compositores têm utilizado símbolos especiais, como semínimas tendo um “x” como cabeça de nota ou quadrado com meia-lua, além da escrita normal de notas, adicionando-se a estas anotações explicativas.

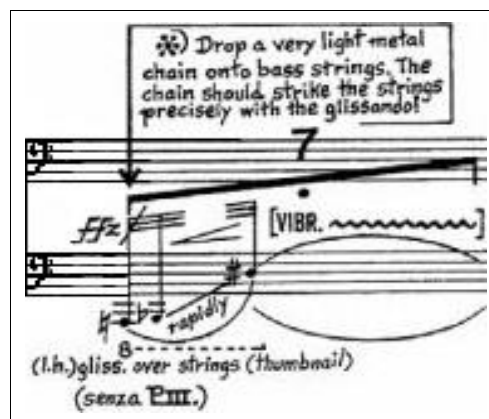
2.6 Piano preparado

Segundo o Dicionário Grove de Música (2002, vol. 20, p. 298), o piano preparado é um piano em que a altura, timbre e dinâmica de suas notas são alterados por meio da inserção de objetos entre ou sobre as cordas. Costa (2004, p. 38) ressalta a diferença entre a possibilidade de inserir objetos entre as cordas (fixa) e apenas posicioná-los sobre as cordas (móvel), ambas abrangidas por essa definição de piano preparado. Costa chama a primeira possibilidade de preparação fixa cageana, uma vez que desenvolvida inicialmente por John Cage. Os objetos permanecem fixados entre as cordas durante a performance de toda uma peça, sendo retirados após o fim da mesma. Já o uso de objetos sobre as cordas é chamado por Vaes (ibid., p. 76) de preparação móvel¹⁰, pois os objetos permanecem soltos, se movimentando com a vibração das cordas à medida que são acionadas.

¹⁰ *Mobile preparations.*

Diversos trabalhos citam John Cage como sendo um dos primeiros compositores a utilizar o piano preparado. Segundo Burge (2004, p. 179), sua primeira peça para piano preparado foi composta em 1940 para servir como acompanhamento da coreografia *Bacchanale*, de Syvilla Fort. Costa (2004, p. 26) aponta que, apesar de o espaço em que a dança seria realizada ser pequeno demais para abrigar o grupo de percussão que Cage normalmente utilizava para acompanhar coreografias, a sala dispunha de um piano de cauda. Buscando imitar ao piano as sonoridades que teria utilizado com o grupo de percussão, Cage inseriu diversos materiais entre as cordas do piano, resultando em sua primeira peça para piano preparado, *Bacchanale*.

Em 1972 George Crumb compôs *Makrokosmos I*. No primeiro movimento, *Primeval Sounds*, Crumb pede que o pianista solte uma corrente leve de metal sobre as cordas graves do piano (exemplo 28). Segundo Ishii (ibid., p. 63-64), as duas pontas dessa corrente com extensão de uma oitava e meia devem ser fixadas com fita na armação de metal do piano. A corrente deve permanecer presa aos pinos de afinação do piano enquanto não é utilizada e deve ser lançada sobre as cordas no mesmo momento que a mão esquerda realiza um glissando nas cordas graves. Apesar de a corrente ser colocada no piano antes da execução da peça, o fato de ela não permanecer sobre as cordas durante toda a peça é uma característica de uma preparação móvel.



Exemplo 28: Soltar uma corrente leve de metal sobre as cordas graves. A corrente deve atingir as cordas no mesmo momento em que o glissando é tocado (tradução minha). Crumb, 1972, apud Ishii, 2005, p. 63.

Um exemplo de preparação fixa pode ser encontrado na peça *Seven Wild Mushrooms and a Waltz* (1976), de Arthur Greene. No prefácio da peça o compositor coloca um desenho (ilustração 1) em que ele mostra como uma borracha e dois parafusos devem ser inseridos entre as cordas do piano. A parte inferior da borracha mostrada no desenho deve ser

cortada no meio. O corte é utilizado para fixar a borracha entre a corda do meio e as cordas externas de determinada nota, abafando as três cordas e resultando em um som similar ao de um bongo. Da mesma forma, dois parafusos são inseridos nos dois espaços entre as três cordas de uma nota. Os parafusos são então encostados firmemente um no outro para reduzir o zunido causado pela vibração das cordas contra os parafusos, ficando apenas um timbre similar ao de um gongo.

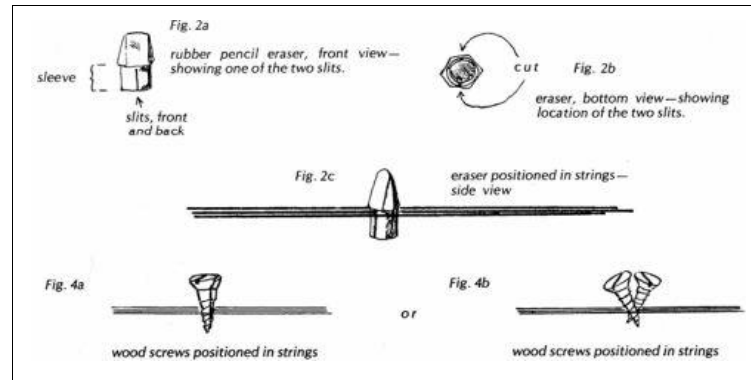
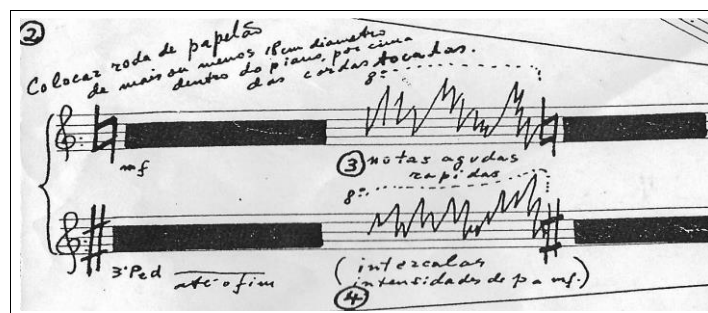


Ilustração 1: Inserção de uma borracha e dois parafusos entre as cordas do piano. Greene, 1976, prefácio, apud Ishii, 2005, p. 73.

Além de ser utilizado nos Estados Unidos, o piano preparado também encontrou espaço na música brasileira. Em 1967, Cláudio Santoro compôs a peça *Intermitências I*. Na primeira página da peça, o compositor utiliza preparação móvel ao pedir que o pianista posicione um disco de papelão de cerca de dezoito centímetros de diâmetro sobre as cordas do piano (exemplo 29). A anotação na partitura indica que esse disco deve ser posicionado sobre as cordas referentes ao cluster cromático, que por sua vez é realizado no teclado. Ao tocar notas na região coberta pelo disco de papelão as cordas vibram contra o papelão resultando em um zunido. O disco de papelão permanece sobre as cordas até o fim da página e é então retirado após um silêncio longo.



Exemplo 29: Um disco de papelão de 18 cm de diâmetro deve ser colocado sobre as cordas tocadas nos clusters. Santoro, 1967, p. 1.

A preparação fixa pode ser encontrada em peças como *Focalizações sobre uma Série* (1980), de Flô Menezes. O compositor prepara dezesseis notas posicionando pedaços de borracha, clips de metal, e parafusos de diversas dimensões entre as cordas do piano. Além disso, é utilizado um pedaço de metal para pressionar determinadas cordas, alterando mais ainda o timbre produzido (exemplo 30).

Prepared Piano

9"

ca. 3"

ca. 3"

ca. 3"

pp

*

9"

simile

p

* Play the note and after 3" press its strings with a big metal stick (see the photo in the Instructions for the work) so that its upper minor second sounds; then move immediately the metal piece and make during more 3" a slow glissando upwards until sounding the major second; stay for 3" in this last note.

Exemplo 30: Notas pressionadas com um pedaço de metal. Compasso 1 de *Focalizações Sobre uma Série*. Menezes, 1980.

O piano preparado foi utilizado em 2003 por Valério Fiel da Costa na peça *Funerais I*, para piano preparado tocado por doze mãos. O compositor utiliza diversos objetos para preparar o piano. Exemplos da preparação utilizada por Costa são a inserção de parafusos envoltos em correntes finas entre as cordas do piano para produzir ruídos metálicos, o uso de vedante entre as cordas de uma nota para criar o efeito de um *wood-block* afinado, e o uso de fios de nylon tratados com breu para produzir um som contínuo como um instrumento de corda. A preparação móvel também é utilizada nessa peça quando um dos intérpretes movimenta uma corrente leve sobre a tabua harmônica do piano. Outra preparação móvel utilizada é o posicionamento de um celular em modo de vibração sobre a tábua harmônica do piano. Um dos intérpretes liga para o celular no momento indicado na partitura, causando uma vibração bastante sonora.

Percebe-se pelas peças citadas que as possibilidades timbrísticas alcançadas por meio do piano preparado são infinitas. As peças demonstram que a preparação fixa e a preparação móvel podem ser utilizadas tanto sozinhas quanto em combinação com outras técnicas. Percebe-se também que, enquanto os trechos que utilizam preparação fixa são tocadas no teclado, os que utilizam preparação móvel envolvem a manipulação de objetos durante a performance.

2.7 Percussão no corpo do piano com as mãos ou objetos

A percussão no corpo do piano consiste em utilizar os dedos, as mãos, ou até mesmo objetos para explorar as possibilidades timbrísticas de todo o corpo do piano. As partes móveis do piano também podem ser usadas nesse tipo de técnica. A tampa do teclado, por exemplo, pode ser batida tanto com um movimento de fechar quanto com um movimento de abrir.

A percussão no corpo do piano foi utilizada pelo menos desde 1917, na sexta peça do ciclo *Insektarium*, de Rued Langgaard. A anotação na partitura pede que o pianista percuta a tampa do piano com as juntas dos dedos (exemplo 31).



Exemplo 31: Percuta a tampa do piano com as juntas da mão (tradução minha). Compasso 1 de *Insektarium*. Langgaard, 1917, apud Vaes, 2009, p. 574.

John Cage utiliza essa técnica em outras partes do piano na peça *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*, composta em 1942. Segundo Vaes (ibid., p. 747), essa peça foi escrita para ser tocada em quatro partes de um piano fechado: na madeira por baixo do teclado, na tampa do teclado, na parte mais afastada da tampa do teclado e na parte de cima do piano. Essas partes do piano e a forma como aparecem na partitura são retratados na ilustração 2.

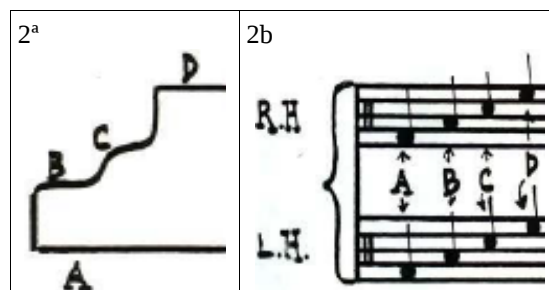
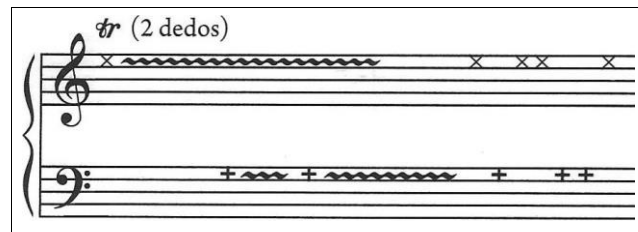


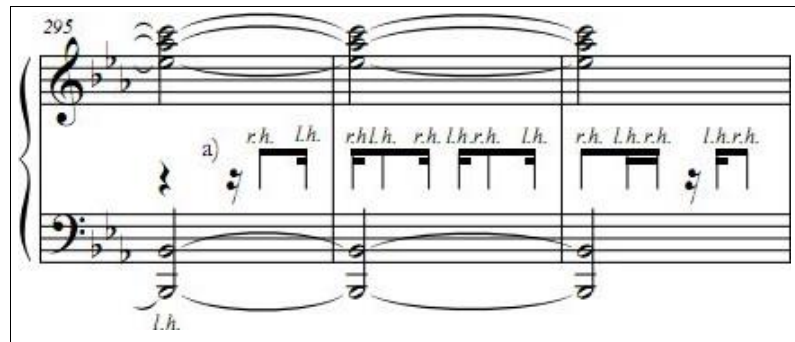
Ilustração 2 Os locais A-D de 2a são representados na partitura conforme mostrado em 2b, onde são tocados pela mão direita (R.H.) e esquerda (L.H.). Notas de performance de *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*. Cage, 1943, apud Vaes, 2009, p. 747.

O compositor brasileiro Pe. José Penalva utilizou a percussão no corpo do piano em 1973 na peça *Diálogo*. Como mostra o exemplo 32, o pianista deve bater no corpo do piano e realizar tremolos com dois dedos de cada mão na madeira do instrumento. Uma bula no final da partitura explica que tanto os x quantos os + significam batidas no corpo do piano, sendo que o x é utilizado para a mão direita e o + para a esquerda. Quando esses sinais são utilizados com o sinal de tremolo, dois dedos de cada mão batem alternadamente na madeira do piano, realizando o tremolo.



Exemplo 32: Os x indicam batidas com a mão direita ou com os dedos dessa mão na madeira do piano. Os + indicam que essas técnicas devem ser realizadas pela mão esquerda. Segundo sistema de *Diálogo*. Penalva, 1973, apud Dottori, 2011, p. 82.

Essa técnica é utilizada também por Daniel Wolff na peça *Pianimbau*, composta em 2011. No final dessa peça o compositor pede que o pianista percute a madeira do piano com as mãos, alternando entre mão direita e esquerda (exemplo 33).



Exemplo 33: As mãos direita (r.h.) e esquerda (l.h.) se alternam para realizar o ritmo indicado pela partitura no corpo do piano. Compassos 295-297 de *Pianimbau*. Wolff, 2011, p. 14.

Os exemplos acima mostram que desde o início do século XX as propriedades percussivas do piano têm sido exploradas em todo o corpo do instrumento. A exploração do corpo do instrumento por parte dos compositores citados revelou que diversas sonoridades podem ser produzidas, dependendo da parte do piano que é percutada. Trechos que utilizam essa técnica tem utilizado uma grande variedade de símbolos, que vão de x e + a cabeças de notas em forma de losangos.

3. DISCUSSÃO SOBRE A REALIZAÇÃO DE TÉCNICAS ESTENDIDAS EM TRÊS OBRAS BRASILEIRAS PARA PIANO SOLO DO SÉCULO XXI

A seguir é apresentada uma discussão sobre a realização das técnicas estendidas encontradas nas peças *Pó* (2008) de Liduino Pitombeira, *Prélude VII* (2008) de Marcílio Onofre e *Pianimbau* (2011) de Daniel Wolff, tendo como base os conceitos apresentados na parte anterior e o estudo e prática das obras realizadas por este pesquisador. Na discussão sobre a realização das técnicas estendidas, os seguintes tópicos são abordados: tipo de técnica estendida, notação, dinâmica, região do piano em que a técnica é realizada, formas de execução, partes do corpo utilizadas, estrutura física do piano, materiais utilizados (quando for o caso) e resultado sonoro.

É importante ressaltar que as peças foram estudadas tendo como base as informações dadas nas partituras. Assim, escolhas que envolvem a forma de tocar, o timbre produzido, dentre outros fatores, ficaram a critério do intérprete quando não foram especificadas na partitura. Os compositores foram contatados apenas para esclarecer questões referentes à partitura quando necessário. Tendo em vista a formação deste pesquisador, na qual se tem o costume de tocar na posição sentada, essa foi a posição escolhida para o estudo das três peças selecionadas, optando-se por ficar de pé para tocar apenas quando estritamente necessário.

3.1 *Pó* (2008) – Liduino Pitombeira

Para que o leitor se situe em relação à função das técnicas estendidas na estrutura da peça, é interessante saber um pouco sobre como foi construída a peça. Segundo Pitombeira (2008, pg. i) *Pó* foi composta como uma representação musical da Poeira de Cantor¹¹. Essa estrutura geométrica (ilustração 3) pode ser entendida como a divisão de um traço em três seções iguais. A seção central do traço é eliminada e o procedimento é repetido infinitamente nos pedaços restantes do traço original, gerando seções cada vez menores que se assemelham a poeira (pó). Como reflexo dessa divisão, a peça é dividida em três seções, nas quais são utilizadas três tipos de técnicas estendidas: 1) cluster, 2) glissando nas cordas e 3) o abafamento das cordas com uma das mãos enquanto a outra toca as notas correspondentes no teclado. As observações feitas por meio do estudo dessas técnicas estão relatados a seguir.

¹¹ [Cantor Dust] is the multidimensional version of this set formed by the cartesian product of the set with itself. Articulations of the gestures as well as textural density, contour, and vertical distributions are representations – sometimes in strict fashion, other times in free fashion – of this beautiful geometric structure. (PITOMBEIRA, 2008, p. i).

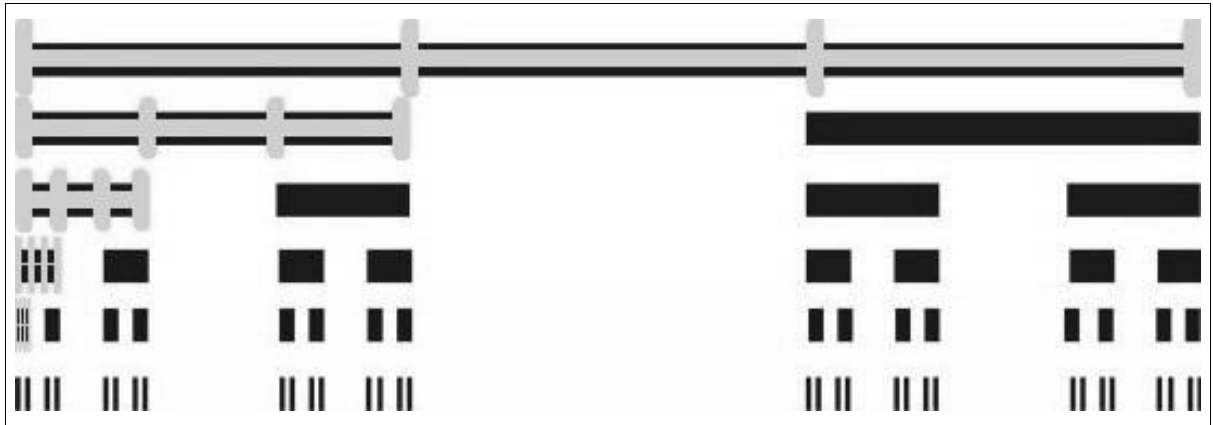
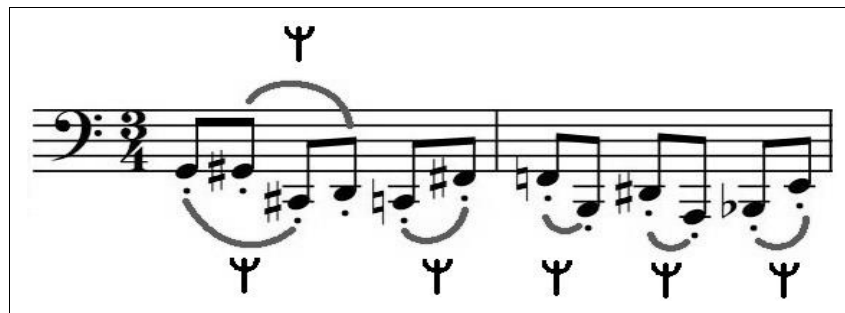


Ilustração 3: Representação geométrica da Poeira de Cantor. A marcação em cinza claro foi adicionada por este pesquisador para mostrar as subdivisões da estrutura. Pitombeira, 2008, capa.

Outro aspecto dessa peça é o uso do trítono como matéria-prima para a construção de melodias e acordes ao longo da peça. Um trecho que exemplifica essa utilização do trítono é a série dodecafônica que inicia a peça (exemplo 34) e que é então repetida, invertida e transposta durante toda a obra.



Exemplo 34: Os tridentes foram acrescentados para mostrar a relação de trítono entre as notas que formam essa série dodecafônica usada pelo compositor. Pitombeira, 2008, compassos 1-2.

Pitombeira utiliza pentágonos pretos para representar clusters tocados nas extremidades do teclado (exemplo 35). Eles aparecem com dinâmica *ff* nos compassos 15, 57, 59, 206 e 208, e *mf* no compasso 19. Três possibilidades de realização desse tipo de cluster foram encontradas por meio de experimentação: tocar com punhos fechados (ilustração 4a), tocar com as mãos posicionadas de lado com os punhos e cotovelos voltados para o tórax (ilustração 4b) e tocar com as palmas das mãos com os cotovelos e punhos voltados para longe do tórax (ilustração 4c). Como o tamanho da figura sugere um cluster com intervalo maior do que o de um punho fechado, essa opção foi descartada. Tocar com as mãos de lado também foi descartado, pois permitiu apenas o movimento vertical do braço e a produção de

um som percussivo¹². A opção escolhida foi tocar com as palmas das mãos, pois permite a rotação axial do úmero para controlar o movimento descendente do braço para produzir o *ff* acentuado com staccato pedido na partitura com um timbre redondo¹³.



Exemplo 35: 31a compasso 15, cluster na mão esquerda. 31b compasso 57, clusters nas duas mãos. Pitombeira, 2008, p. 1 e 2.

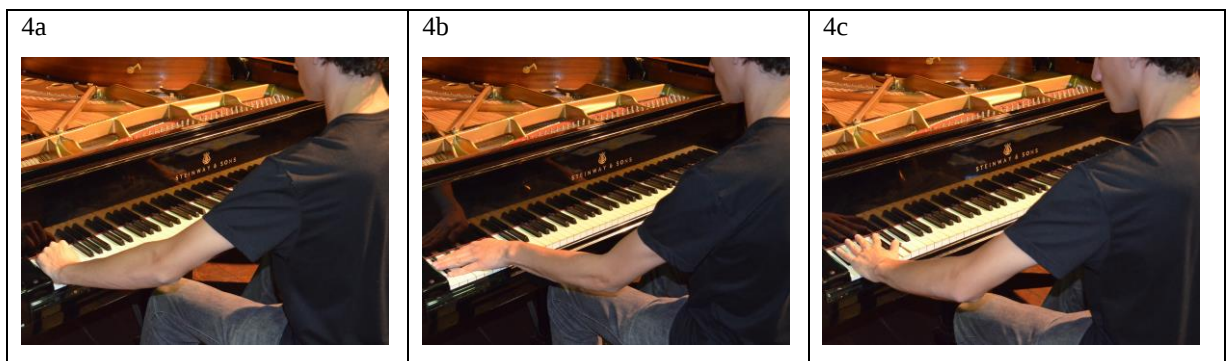


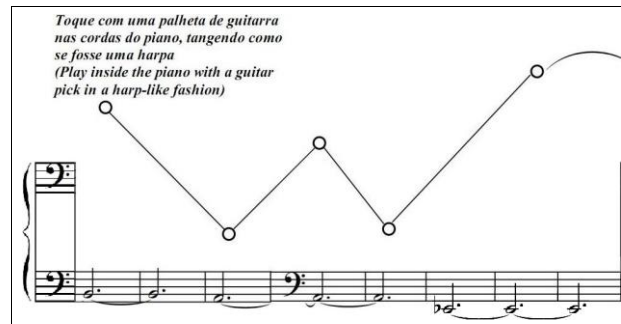
Ilustração 4: 4a – Tocando com o punho fechado; 4b – tocando com a mão de lado; 4c tocando com a palma da mão e com o cotovelo e punho voltado para longe do tórax.

Nos compassos 84 a 91(exemplo 36) o compositor pede que seja utilizada uma palheta de guitarra para realizar quatro glissandos (descendente – ascendente – descendente – ascendente, nessa ordem) diretamente nas cordas do piano como se fosse uma harpa. Foram testadas palhetas de espessuras que variam entre 0.38 mm e 3.0 mm. Percebeu-se que a alta flexibilidade das palhetas mais finas fez com que se ouvisse, além do glissando, o som da

¹² O uso de staccato acentuado na partitura não implica necessariamente em um som percussivo.

¹³ Termo comumente utilizado para caracterizar uma sonoridade que contém uma menor interferência de harmônicos secundários, segundo Richerme (1997, p. 28). A escolha desse tipo de sonoridade foi de cunho interpretativo e teve como objetivo representar musicalmente a movimentação de poeira (se movimentando de forma não-incisiva). A representação musical da Poeira de Cantor já foi mencionada no presente trabalho no primeiro parágrafo de 2.1.

palheta batendo contra as cordas¹⁴. Tendo em mente a sonoridade de uma harpa tocada sem técnicas estendidas, optou-se por buscar uma forma de produzir som que eliminasse o ruído proveniente do contato da palheta com as cordas. Para isso foi escolhida a palheta de 3.0 mm, pois a espessura maior permitiu um maior controle da palheta, eliminando o ruído em questão.



Exemplo 36: Glissandos nas cordas com palheta de guitarra. Compassos 84 – 91 de *Pó*. Pitombeira, 2008, p. 3.

As notas tocadas nos glissandos abrangem uma extensão que vai das notas médias-graves às agudas. A ilustração 5 mostra o piano utilizado para esta pesquisa, um *Steinway & Sons* de cauda, modelo D, onde é possível perceber que as barras da armação de metal do piano dividem o instrumento em seis partes (outros modelos de piano podem ter mais ou menos divisões) que podem ser chamadas de: 1) agudíssimo, 2) agudo, 3) médio-agudo, 4) médio, 5) médio-grave e 6) grave. Esse secionamento do instrumento causou uma interrupção da continuidade e fluidez dos glissandos. Para contornar esse problema, os três primeiros glissandos foram tocados na região médio-aguda. O quarto glissando foi tocado alternando mão direita e mão esquerda de forma a evitar as barras de metal. Uma palheta também foi utilizada para a mão esquerda para manter a uniformidade de timbre entre as mãos.



Ilustração 5: Divisões da armação de metal do piano usado para esta pesquisa.

¹⁴ No piano utilizado para esta pesquisa as notas em que o glissando foi realizado possuem três cordas para cada nota.

A técnica estendida utilizada nos compassos 144 – 145, 149 e 213 consiste no abafamento das cordas do piano com uma das mãos enquanto a outra toca no teclado. A partitura instrui o pianista a abafar as cordas com uma mão. No exemplo 37 percebe-se que as notas a serem tocadas e abafadas abrangem um intervalo de sétima maior, sendo possível a este pesquisador abafar de uma só vez todas as cordas a serem tocadas. Ao posicionar a mão dessa forma, as cordas que estão sob a palma da mão sofrem mais pressão do que as que estão sob os dedos e, portanto, soam mais abafadas. Após experimentar diversas posições da mão, concluiu-se que, para manter um timbre uniforme, seria necessário movimentar a mão de forma que as cordas sejam sempre abafadas pela palma. Percebeu-se também que tanto o excesso quanto a falta de pressão exercida pela mão sobre as cordas podem resultar em um som pouco audível, sendo necessária a experimentação para identificar a quantidade de pressão a ser exercida.

Lenta e livremente
(Slowly and freely)
Abafe as cordas específicas com uma mão enquanto toca no teclado
(Mute specified strings with one hand while playing at the keyboard)

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melodic line with notes marked with a cross (X) indicating muting. The bass staff has a sustained chord marked with a cross (X) and 'mf'. The score is in G major and 4/4 time. Above the staves, there is a tempo marking 'Lenta e livremente (Slowly and freely)' and a performance instruction in Portuguese and English: 'Abafe as cordas específicas com uma mão enquanto toca no teclado (Mute specified strings with one hand while playing at the keyboard)'. The score is for Example 37, which is from the piece 'Pó' by Pitombeira, 2008, page 8.

Exemplo 37: Cordas abafadas com a mão esquerda enquanto a mão direita toca no teclado. Compasso 213 de *Pó*. Pitombeira, 2008, p. 8.

No estudo de *Pó* fatores como o posicionamento dos braços ao tocar clusters, a escolha de palhetas para tocar glissandos nas cordas, e até mesmo a estrutura física do instrumento e das mãos do pianista afetaram a realização de técnicas estendidas. Enquanto a realização de algumas dessas técnicas permitiu utilizar conhecimentos técnico-interpretativos já absorvidos ao longo da formação deste pesquisador, outras exigiram a aquisição de novos conhecimentos, relatados a seguir.

Para tocar os clusters, as mãos e os braços foram posicionados de forma a permitir a movimentação axial do úmero e a produção de um som redondo, uma prática que já era utilizada por este pesquisador na produção de *ff* em peças sem técnicas estendidas. Notou-se também que a realização de glissando nas cordas requereu movimentos similares aos utilizados no glissando tocado no teclado. Por outro lado, a experiência em escolher entre as palhetas de diversas espessuras para produzir o som escolhido para a interpretação do

glissando exigiu decisões técnico-interpretativas que não eram necessárias quando tocando repertório sem técnicas estendidas. Por fim, nos trechos com cordas abafadas por uma das mãos enquanto a outra toca as notas correspondentes no teclado foi necessária a experimentação de diversos posicionamentos da mão para alcançar um equilíbrio timbrístico entre cada nota. Esse conceito já havia sido aprendido por meio do estudo de escalas e fraseado, por exemplo, mas sua aplicação no interior do piano exigiu uma nova assimilação técnica.

3.2 *Prélude VII* (2008) - Marcílio Onofre

O estilo composicional dessa peça atonal contrasta com aquele de *Pó* e *Pianimbau* (a ser discutida em 2.3). Enquanto as fórmulas de compasso e as indicações de andamento dessas duas peças mudam apenas algumas vezes, em *Prélude VII* esses elementos são alterados quase que a cada compasso. O contraste acontece também dentro da própria peça, em que os raros momentos de *ff* contrastam com as indicações de *p* e *ppp* que permeiam a obra. Em meio a essas mudanças de andamento, fórmula de compasso e dinâmica, podem ser encontrados três tipos de técnicas estendidas: 1) pizzicato com a unha; 2) glissando nas cordas do piano com a unha; e 3) abafamento das cordas com uma das mãos enquanto a outra toca as notas correspondentes no teclado. Os desafios encontrados no estudo dessas técnicas serão tópicos dos próximos parágrafos.

Nos trechos em que o pizzicato é utilizado, duas formas de notação são apresentadas na partitura, mostradas no exemplo 38. Inicialmente, essa diferença em notação nos levou a acreditar tratar-se de duas formas de realização diferentes¹⁵. Entretanto, a bula explica que as duas notações representam notas tocadas com a unha.

Exemplo 38a: Trecho de partitura com uma nota em sol sustenido no teclado (C4) e uma nota em sol sustenido no piano (C3). Ambas as notas possuem um símbolo de 'x' no cabeçalho e a dinâmica *sfz* (sforzando) indicada abaixo. O pedal é indicado com 'Ped.' e uma linha horizontal.

Exemplo 38b: Trecho de partitura com uma nota em sol sustenido no teclado (C4) e uma nota em sol sustenido no piano (C3). Ambas as notas possuem um símbolo de 'x' no cabeçalho. A dinâmica *mf* (mezzo-forte) é indicada abaixo da nota do teclado, e *pp* (pianissimo) e 'Ped.' (pedal) são indicados abaixo da nota do piano.

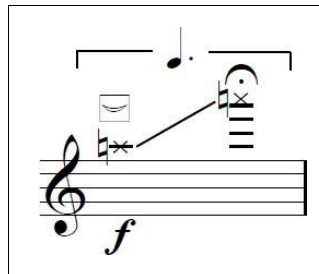
Exemplo 38: As duas notações são usadas para representar pizzicato com a unha. Compassos 1 e 5 de *Prélude VII*. Onofre, 2008, p. 1.

¹⁵ Inicialmente estava sendo utilizada uma versão da partitura disponibilizada no site do SESC Partituras, sem bula. Diante de dúvidas quanto à notação, o compositor foi contatado e providenciou uma partitura com bula.

Buscando realizar o menor número de gestos possíveis, de forma a permitir que a atenção do ouvinte estivesse totalmente voltada para os sons produzidos, esse compasso foi tocado da seguinte forma: a mão esquerda realizou tanto o pizzicato quanto o abafamento da corda, enquanto a direita foi usada para tocar a tecla correspondente à corda abafada. Essa realização permitiu que apenas uma mão se movimentasse entre o teclado e o interior do piano, reduzindo assim o número de gestos usados.

Quanto às possibilidades timbrísticas do pizzicato realizado com as unhas, percebeu-se que quando o pizzicato foi realizado próximo às extremidades da corda, o som produzido foi mais incisivo que quando realizado na seção central da corda. Uma vez que a partitura não indica em qual parte de cada corda os pizzicatos devem ser realizados, o pizzicato próximo à extremidade da corda, de timbre incisivo, foi utilizado nos trechos que contém o acento “>” e indicação de *sfz*, enquanto o pizzicato na seção central foi utilizado para os trechos que tem apenas *mf*.

A segunda técnica estendida utilizada nessa peça é o glissando nas cordas com a unha. O exemplo 41 mostra que a notação usada para essa técnica é similar à do pizzicato, usando um “x” para a realização nas cordas. A ilustração 6 mostra que, no piano utilizado para esta pesquisa, uma das barras da armação de metal do instrumento está posicionada de forma que as notas Sol# 5 e Lá 5 são separadas das outras notas do glissando (Lá 4 a Sol 5). Diante dessa característica física do instrumento, duas opções foram encontradas. A primeira, escolhida por este pesquisador, foi excluir as duas últimas notas do glissando, optando por um glissando incompleto, porém contínuo. Uma segunda opção seria realizar o glissando com a mão direita até a barra de metal, seguido de um pizzicato na corda do Lá 5 com a mão esquerda.



Exemplo 41: Glissando com a unha. Compasso 1 de *Prélude VII*. Onofre, 2008, p. 1.

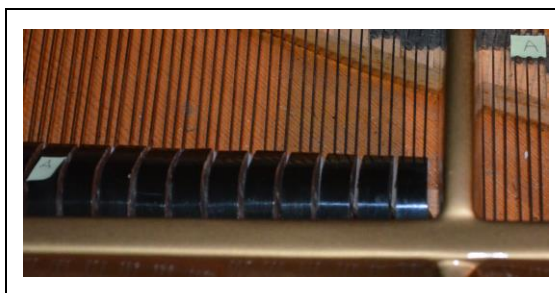


Ilustração 6: Barra de metal divide o glissando de Lá 4 a La 5 do compasso 5 de *Prélude VII*.

Foram encontradas três formas de realizar esse glissando: com a beirada da unha posicionada perpendicularmente sobre as cordas (ilustração 7a); com a parte plana da unha (ilustração 7b); e com a beirada da unha do polegar posicionada paralelamente as cordas (ilustração 7c). Foi escolhida para a performance da peça a forma de realização número 3, por permitir maior controle da velocidade e intensidade do glissando que as demais formas. Nas demais opções de realização encontradas, foi impossível realizar um glissando com a duração e dinâmica indicadas na partitura, uma vez que, para realizar um glissando em *f* seria necessário realizar um movimento rápido da mão, reduzindo a duração do glissando.

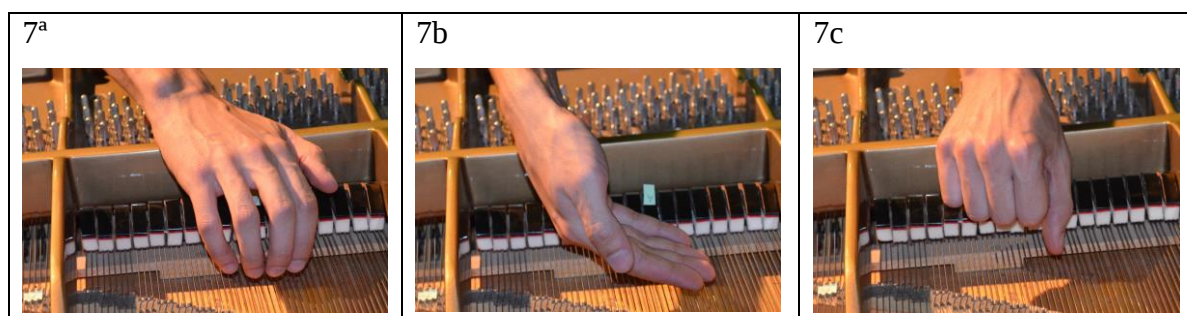


Ilustração 7: 7a – Unhas posicionadas perpendicularmente; 7b – parte plana das unhas; 7c – unha do polegar posicionada paralelamente. Glissando de Lá 4 a La 5 do compasso 5 de *Prélude VII*.

O abafamento das cordas com uma das mãos enquanto a outra toca as notas correspondentes no teclado já foi abordado neste trabalho na discussão sobre *Pó*, de Liduino Pitombeira. Na discussão sobre essa peça foi concluído que, no piano utilizado para esta pesquisa, seria necessário abafar as cordas com a palma das mãos para produzir um timbre uniforme para todas as cordas abafadas. Inicialmente buscou-se realizar essa técnica da mesma forma que em *Pó*. Entretanto, em *Prélude VII* uma das cordas a serem abafadas corresponde ao Mi 4, localizado ao lado de uma das barras da armação de metal do piano utilizado para esta pesquisa. Dessa forma, seria impossível posicionar a palma da mão para abafar a corda. Essa dificuldade foi contornada utilizando os dedos para abafar a corda. Foi

necessário utilizar mais de um dedo para abafar a corda para evitar a produção involuntária de um harmônico.¹⁶ Os demais trechos em que as cordas devem ser abafadas isso foi feito da forma descrita na discussão sobre *Pó*, no subitem 2.1.

Situações desafiadoras foram encontradas novamente ao longo do estudo de *Prélude VII*. Alguns desses desafios já estavam presentes na formação deste pesquisador, mesmo que em situações diferentes daquelas encontradas nesta pesquisa, levando a uma adaptação dos conhecimentos previamente adquiridos aos desafios encontrados na realização das técnicas estendidas. O uso na partitura de símbolos ligeiramente diferentes para a mesma técnica levou a uma reflexão sobre como interpretar cada trecho levando em consideração tanto as diferenças em dinâmica e acentuação quanto a escolha dos gestos corporais necessários para a realização da técnica. Esse tipo de reflexão já estava presente na formação deste pesquisador, na qual foram estudados diferentes tipos de acentuação e a escolha de dedilhado, por exemplo. Entretanto, essa reflexão se restringia à exploração do teclado em busca de timbres e de movimentos adequados para sua produção. Já o uso de técnicas estendidas levou à exploração do interior do piano para a escolha dos timbres que representariam as diferentes acentuações e a novos pensamentos sobre os tipos de movimentos que seriam adequados para a produção desses timbres.

3.3 *Pianimbau* (2011) – Daniel Wolff

Nessa peça tonal, a melodia da introdução é utilizada ao longo de toda a peça na forma de acordes sincopados. Tanto as síncopes da melodia quanto o acompanhamento tocado pela mão esquerda em acordes arpejados dão movimento à peça, que é dividida em duas seções por um trecho lento em que uma vareta é utilizada para percutir as cordas e em seguida lançado sobre elas, causando um zunido quando as teclas são tocadas. Contrastes de dinâmica e acordes arpejados são abundantes, gerando momentos aparentemente calmos, mas que são repletos de movimento.

Pianimbau foi originalmente escrita para piano e berimbau, ambos tocados pelo pianista. Entretanto, no prefácio da partitura o compositor prevê a possibilidade de tocar “a parte do berimbau diretamente nas cordas do piano, com uma vareta (também dá para usar os pauzinhos [hashi] do restaurante chinês)” (Wolff, 2011, prefácio). Mesmo havendo a possibilidade de se adquirir um berimbau para tocar essa peça, a interação entre os instrumentos não altera o timbre produzido pelo piano. Percutir as cordas com um hashi, por

¹⁶ Percebeu-se que, abafando uma maior área da superfície da corda, foi possível evitar a produção de um harmônico.

outro lado, altera o som do piano se constituindo em uma técnica estendida conforme conceituado na introdução deste trabalho. Uma vez que há trechos da peça em que o compositor pede que o pianista percute as cordas do piano com uma vareta, para esta pesquisa foi escolhido um hashi de madeira, a ser usado tanto nesses trechos quanto naqueles originalmente escritos para berimbau.

Foram encontradas três técnicas estendidas nessa peça: 1) percutir as cordas do piano com um hashi; 2) piano preparado¹⁷; e 3) percutir a madeira do piano com as mãos. Na procura de sonoridades e ações pianísticas para interpretar esses trechos, foram encontrados desafios técnicos em relação aos movimentos do braço, como segurar e utilizar o hashi e como bater na madeira do piano.

Ao estudar os trechos em que as cordas do piano são percutidas com um hashi surgiram questionamentos em relação a como segurá-lo e em que parte da corda bate-lo. Estes detalhes foram tópico de pesquisa durante o estudo da peça.

Existem inúmeras maneiras que se pode segurar um hashi para percutir a corda. Após experimentar diversas maneiras, foram encontradas duas que permitiram a este pesquisador ter mais precisão do movimento do hashi, mostradas nas ilustrações 8a e 8b. Neste trabalho foram utilizadas as duas posições, dependendo do posicionamento das cordas em relação às barras da armação de metal do instrumento.

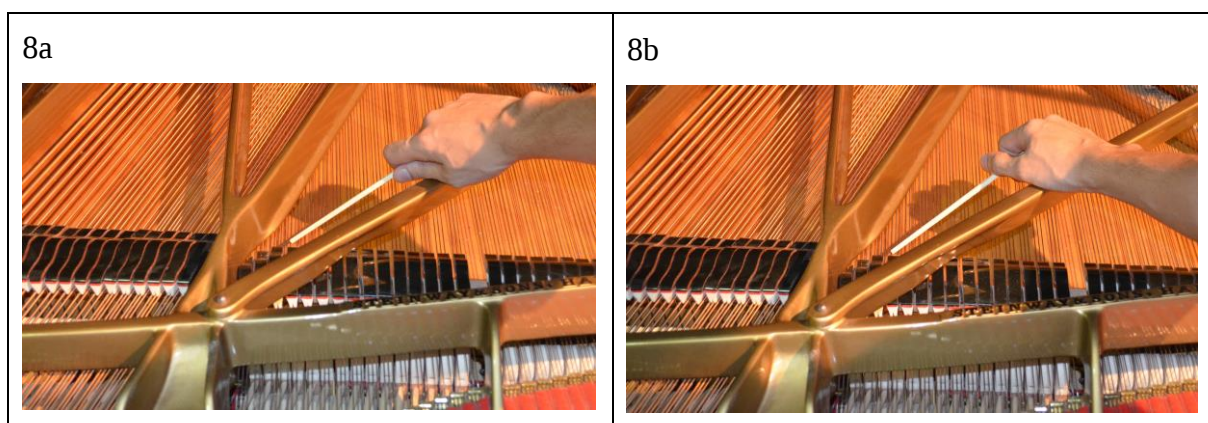


Ilustração 8: Duas formas de segurar o hashi que foi utilizado para percutir as cordas em *Pianimbau*.

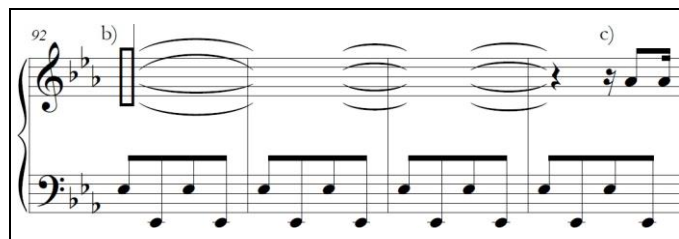
Percebeu-se que alguns dos fatores que alteraram o timbre produzido foi a firmeza com que o hashi foi segurado e o movimento utilizado para movimenta-lo. O som produzido segurando o hashi com leveza, movimentando o punho no momento de percutir a corda, teve

¹⁷ O piano preparado é utilizado em *Pianimbau* na forma de preparação móvel, explicada no item 1.6 deste trabalho.

mais brilho e ressonância que o som produzido segurando o hashi com firmeza e movimentando apenas o antebraço. Ainda outro fator que alterou o timbre produzido por meio dessa técnica foi o ponto em que a corda foi percutida. No piano utilizado para esta pesquisa foi percebido que percutir a corda em pontos próximos a suas extremidades produziu um som incisivo e metálico, enquanto que percutir a região central da corda produziu sons mais brandos.

Em cada uma dessas situações, a intensidade do som produzido pôde ser alterada não somente variando a velocidade do movimento mas alterando o ponto do hashi em que se segurou. O som produzido segurando o hashi em uma parte próxima à ponta usada para percutir a corda teve intensidade menor que aquele produzindo segurando o hashi pela extremidade oposta.

No trecho em que é utilizado piano preparado, se produz um cluster soltando ou jogando o hashi sobre as cordas do instrumento (exemplo 42), deixando-o ali durante 13 compassos. O uso dessa técnica implicou em desafios relacionados à dinâmica do som produzido e ao controle da posição final do hashi. Esses dois tópicos estão relacionados tanto às características físicas do hashi quanto à técnica utilizada para posicioná-lo sobre as cordas, como explicado a seguir.



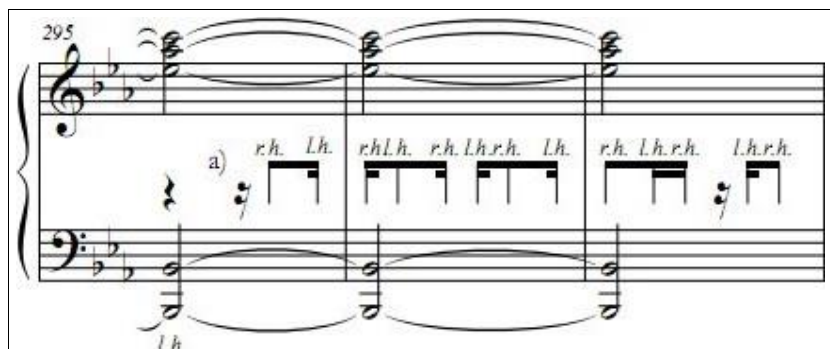
Exemplo 42: Cluster produzido soltando ou jogando o hashi sobre as cordas. Em nos compassos 92 a 95 de *Pianimbau*. Wolff, 2011, p. 5.

Apesar de o contexto desse trecho ser calmo e com dinâmica *mp*, foi percebido que, devido ao pouco peso do hashi, seria necessário produzir um som com intensidade *f* para fazer com que este tivesse a duração indicada na partitura. Na nota de rodapé o compositor diz que, para posicionar o hashi, o pianista deve “soltar (jogar) a vareta dentro do piano, sobre as cordas, produzindo um cluster” (Wolff, 2011, p. 5)¹⁸. Foi experimentado tanto soltar o hashi sobre as cordas quanto jogá-lo. Percebeu-se que, utilizando a primeira opção, a intensidade do som crescia à medida que se aumentava a altura da qual se soltava o hashi. Entretanto, após o contato com as cordas, o hashi saltava descontroladamente, sendo impossível garantir que sua

¹⁸ Drop (throw) stick inside the piano, over the strings, producing a cluster.

posição final fosse aquela indicada na partitura. Por outro lado, jogar o hashi com força contra as cordas a partir de uma altura pequena (utilizando para isso o punho) possibilitou a produção de um som com intensidade *f* e uma maior precisão quanto à queda do hashi e sua posição final. No momento da retirada do hashi de dentro do piano foi utilizado um movimento lento em arco, partindo do teclado em direção ao hashi. O objetivo desse movimento foi evitar que um gesto brusco quebrasse o efeito da fermata no fim desse trecho.

O estudo dos compassos em que o pianista deve percutir a madeira do piano com as mãos revelou que há diversas partes de madeira em que se pode bater as mãos, cada uma produzindo um timbre diferente da outra. O rápido andamento desse trecho (exemplo 43) fez com que fosse necessário restringir a exploração de sonoridades àquelas produzidas a partir da parte frontal do piano, dada a impossibilidade de o pianista se mover para outras partes do instrumento. Além do andamento rápido, esse trecho possui indicações de *cresc.* até *fff*, sendo necessária a produção de uma sonoridade cuja intensidade se encaixasse nesse contexto. Assim, foi escolhido tocar na madeira localizada sob o teclado (ilustração 9), uma vez que batendo nessa parte do instrumento foi possível produzir um som com maior intensidade e ressonância que batendo em outras partes.



Exemplo 43: Percutir a madeira do piano. Compassos 295-297 de *Pianimbau*. Wolff, 2011, p. 5.

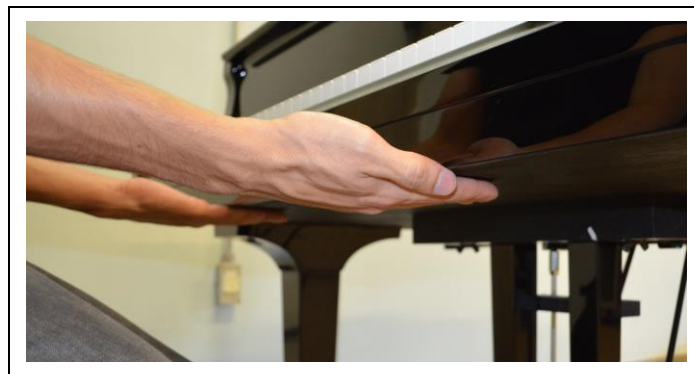


Ilustração 9: Percussão na madeira localizada sob o teclado do piano.

As técnicas estendidas encontradas nessa peça implicaram em diversos desafios que exigiram a adaptação de técnicas pianísticas aprendidas durante a formação deste pianista bem como a assimilação de novas informações. Uma dessas técnicas envolve o uso do movimento do punho para percutir as cordas do piano e para jogar o hashi sobre elas. O movimento do punho já vinha sendo utilizado para realizar acordes arpejados, para alterar o toque e realizar fraseados, mas a adaptação desse movimento durante a experimentação de formas de execução das técnicas estendidas citadas revelou sua importância para a produção de sons fora do teclado. Por outro lado, o uso das mãos e objetos para percutir no piano e o posicionamento de objetos sobre suas cordas nunca havia sido abordado em peças estudadas antes desta pesquisa, sendo necessária, assim, a exploração de formas de execução e possibilidades timbrísticas descrita acima.

4. CONCLUSÕES

As etapas percorridas para a escrita deste trabalho permitiram tecer algumas conclusões relacionadas à bibliografia sobre técnicas estendidas para piano, ao uso dessas técnicas no repertório pianístico e os desafios que sua realização pode representar para um pianista cuja formação não contemplou esse tipo de técnicas. Essas conclusões estão relatadas abaixo.

O estudo da bibliografia encontrada sobre técnicas estendidas revelou que, apesar dessas técnicas terem sido amplamente utilizadas tanto no repertório pianístico quanto naquele para outros instrumentos, a variedade de formas como elas podem ser abordadas faz com que seja difícil chegar a um consenso quanto a como defini-las. Neste trabalho, em vez de tentar encontrar um termo cuja definição abrangesse todas as abordagens que se tem a respeito do tópico em questão, buscou-se delimitar a pesquisa de técnicas estendidas àquelas que são realizadas no teclado do instrumento e em seu interior, visto que tais técnicas são abrangidas pelas diversas definições encontradas.

A bibliografia estudada revelou ainda que esses trabalhos fazem uma análise descritiva da técnica, uma contextualização histórica, estabelecem uma relação entre estrutura e timbre em uma peça ou fazem considerações interpretativas tanto do ponto de vista do compositor quanto do intérprete. Entretanto, essas abordagens encontradas nos trabalhos pesquisados são feitas a partir de uma experiência prévia de seus autores com o tópico, sem discutir os desafios que a realização de técnicas estendidas pode apresentar a um pianista cuja formação não incluiu tais técnicas, o que foi feito no presente trabalho.

Quanto ao uso de técnicas estendidas no repertório pianístico, a busca por peças que contemplam essas técnicas permitiu perceber que aquelas encontradas na música brasileira para piano do século XXI tem sido utilizadas desde o início do século XX tanto no repertório europeu e norte-americano quanto no brasileiro. Essas técnicas foram usadas com diversas funções e tocadas ora com as mãos, ora com objetos, em todo o corpo do instrumento, para produzir uma ampla variedade de timbres. A diversidade de símbolos que foram encontradas nas partituras, resultado do desejo do compositor de representar esses timbres, permitiu concluir que as bulas e anotações encontradas em peças que usam técnicas estendidas são importantes para o intérprete e, por não serem carregados de tradições interpretativas, revelam o aspecto exploratório das mesmas.

As reflexões levantadas durante o processo de aprendizado das peças selecionadas permitiram concluir que a realização das técnicas estendidas nelas encontradas por este

pesquisador, cuja formação não incluiu técnicas estendidas, envolve a adaptação de conceitos técnico-interpretativos aprendidos anteriormente e a assimilação de novos conhecimentos.

Os conceitos pré-adquiridos estão relacionados à forma de usar e movimentar as mãos, punhos e braços, ao equilíbrio do timbre e da dinâmica entre as notas de uma frase e à interpretação de diferentes tipos de acentuação. Esses conceitos foram adaptados ao contexto das peças, sendo fundamentais para as decisões quanto à forma de realizar as técnicas estendidas estudadas.

Por outro lado, conceitos relacionados às características sonoras do corpo do instrumento e dos objetos usados para tocar em seu interior, constituíram uma novidade para este pesquisador, tendo em vista sua formação. A assimilação desses novos conceitos exigiu a exploração dessas características, que permitiu concluir que diversos timbres podem ser produzidos, dependendo da parte do instrumento em que se toca e do material utilizado para tocar.

Cabe apontar aqui uma observação relacionada à identificação das cordas dentro do piano. Inicialmente, no estudo individual de cada peça foram aplicados pedaços de fita com nomes de notas aos abafadores das cordas que deveriam ser tocadas, visto que apenas algumas cordas são tocadas em cada peça. Entretanto, ao marcar o interior do instrumento de forma que as três peças estudadas neste trabalho pudessem ser tocadas uma após a outra, percebeu-se que a marcação de cada uma das notas a serem tocadas nas cordas dificultou a identificação das mesmas no momento da execução, pois as notas usadas em uma peça precisariam ser identificadas em meio às notas de outra. Concluiu-se que para o recital de defesa seria necessário encontrar uma forma de localizar as cordas em que o menor número possível de abafadores fossem marcados. Sendo assim, foi adotada a sugestão de David Burge (2004, p. 216), marcando apenas os abafadores correspondentes às teclas pretas, recriando o padrão de teclas brancas e pretas encontrado no teclado e, portanto, reduzindo o tempo necessário para a localização de uma corda.

Por fim, a realização desta pesquisa permitiu a este pianista um maior conhecimento e compreensão desse repertório, da técnica pianística, das possibilidades timbrísticas do piano e dos desafios que estão implícitos na realização das técnicas estendidas. A opinião deste pesquisador diante do que foi experimentado é que o estudo dessas técnicas poderia ter sido explorado com bom proveito ao longo de sua formação musical, visto que a busca pela variedade de sons pode ser encontrada em todo o repertório para o piano. Ademais, conclui-se que a abordagem exploratória de timbre e técnica deve nortear também o ensino das técnicas estendidas, desdobramentos que carecem de investigações.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maria; GUEDES, Zuleika R. *O Piano na Música Brasileira: seus compositores dos primórdios até 1950*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992. 268p.
- ANTUNES, Jorge. *Sons Novos para o Piano, a Harpa e o Violão*. Brasília: Sistrum Edições Musicais, 2004. 151p.
- BALBASTRE, Claude. *Marche des Marseillois et l'Air Ça-ira*. Para piano solo. Partitura. Peça reeditada. Les Éditions Outremontaises, 2008.
- BURGE, David. *Twentieth-Century Piano Music*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc., 2004. 286p.
- CARDASSI, Luciane. O piano do desassossego: técnicas estendidas na música de Felipe Almeida Ribeiro. *Música Hodie*, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 59-78, 2011.
- CARINCI, Enrico J. Técnica Estendida na Performance de Bateristas Brasileiros, 2012, Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia: UFG, 2012. 108p.
- CARINCI, Enrico J.; RAY, Sonia; Oliveira, Fabio F. Técnica Estendida na Bateria: trajetória e perspectivas. In: X SEMINÁRIO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, 10., 2010, Goiânia. *Anais....* Goiânia: SEMPEM, 2010. 95-101.
- COSTA, Carlos H. C. R. Pedagogical goals addressed in published intermediate piano repertoire composed by Brazilians from 1950 to 1990: a selected annotated bibliography, 2002, The University of Georgia. Athens: UGA, 2002. 99p.
- COSTA, Valério F. da. *O Piano Expandido no Século XX nas Obras para Piano Preparado de John Cage*, 2004, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: UNICAMP, 2004. 193 p.
- COWELL, Henry. *The Tides of Manaunaun*. Para piano solo. Partitura. Breitkopf & Härtel, 1912.
- _____. *The Hero Sun*. Para piano solo. Partitura. Breitkopf & Härtel, 1921.
- _____. *Three Irish Legends*. Para piano solo. Partitura. Breitkopf & Härtel, 1922.
- _____. *Aeolian Harp*. Para piano solo. Partitura. New York: Associated Music Publishers, Inc., 1959.
- CROWL, Harry. *IV Nolsoy*. Para piano solo. Partitura. Edição do compositor, 2004.
- DAVIES, Hugh. Instrumental Modifications and Extended Performance Techniques. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2a Edição. London: Macmillian Publishers Limited, 2002. Vol 12, p. 399.

DOTTORI, Mauricio (Ed.). *José Penalva: música solo para piano e órgão*. Curitiba: Antigoa Typographia, 2011. 118 p.

GENTIL-NUNES, Pauxy. *Jonas*. Para piano solo. Partitura. Atlanta: Edição do compositor, 2002.

GANDELMAN, Saloméa. *36 Compositores Brasileiros: obras para piano (1950-1988)*. Brasília: FUNARTE, 1997. 336p.

GONÇALVES, Alexandre. *As 3 Sonatas para Piano de José Penalva: uma abordagem analítico-interpretativa*, 2009, Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis: UDESC, 2009. 139p.

HOLANDA, Joana; CERVINI, Lucia; CONSTANTE, Rogério Tavares; LIMA, Veridiana Gomes de. Manipulação Eletrônica de Piano Preparado: o fluxo temporal de Instantânea. *Música Hodie*, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 79-92, 2011.

ISHII, Reiko. *The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music*, 2005, The Florida State University College of Music. Tallahassee: FSU, 2005. 114p.

MENEZES, Flô. *Focalizações sobre uma Série*. Para piano solo. Partitura. Edição do compositor, 1980.

MONOSOFF, Sonya. Pizzicato. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2a Edição. London: Macmillian Publishers Limited, 2002. Vol 19, p. 822.

ONOFRE, Marcílio. *Prélude VII*. Para piano solo. Partitura. João Pessoa: Edição do compositor, 2008.

PITOMBEIRA, Liduino. *Pó*. Para piano solo. Partitura. João Pessoa: Edição do compositor, 2008.

RAY, Sonia. Editorial. *Música Hodie*, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 5-6, 2011.

SANTORO, Claudio. *Intermitências I*. Para piano solo. Partitura. Paris: Jobert, 1971.

SCHUBERT, Alexandre. *Dual*. Para piano solo. Partitura. Edição do compositor, 1992.

STONE, Kurt. *Music Notation in the Twentieth Century: a practical guidebook*. New York: W. W. Norton & Company, 1980. 357p.

TOFFOLO, Rael Bertarelli G. Considerações sobre a técnica estendida na performance e composição musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. *Anais....* Florianópolis, 2010, p. 1280-1285.

TOKESHI, Eliane. Técnica Expandida para Violino e as *Variações Opcionais* de Guerra Peixe: reflexão sobre parâmetros para interpretação musical. *Música Hodie*, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 52-58, 2003.

VAES, Luk. *Extended Piano Techniques: in theory, history and performance practice*, 2009, Orpheus Institute and Leiden University. Ghent: Orpheus Institute and Leiden University, 2009. 1081 p.

WOLFF, Daniel. *Pianimbau*. Para piano e berimbau (tocados pelo mesmo instrumentista). Partitura. Porto Alegre: Edição do compositor, 2011.

**APÊNDICE A - TABELA DE PEÇAS PARA PIANO SOLO DO SÉCULO XXI
COM TÉCNICAS ESTENDIDAS**

Compositor	Peça	Ano	Técnica Estendida
Alves, José Orlando	Intermitências IV	2012	Cluster nas cordas graves, surdina, pizzicato com palheta de borracha
Antunes, Jorge	Chorinho da Maria Inês	2002	Percutir as teclas com uma caixa de fósforos
	Sambinha do Antonio Eduardo	2003	Clusters, percutir a mão que realiza os clusters com a outra mão, percutir a madeira do piano
	La Seconde Chute	2005	Glissando nas cordas com um pano, cluster, percussão nas cordas com uma placa de metal, piano preparado (preparação móvel)
	Maracatuzinho da Mariuga	2007	Piano preparado
	Carimbozinho da Helena	2007	Cluster
	Frevinho da Sonia	2008	Piano preparado
	Modinha do Amaral	2010	Piano preparado
Correa, James	Ekdysis /b	2003	Pizzicato, cordas abafadas com uma das mãos, harmônicos
Crowl, Harry	IV. Nolsoy (Ilhas Faroé)	2004	Cluster
	VI. La Jolla (Califórnia)	2004	Cluster
Dottori, Maurício	Sonate für Pianoforte	2003-2006	Cluster
Gentil-Nunes	Jonas	2002	Cluster, glissando nas cordas
Menezes, Flô	Gefäss des Geistes	2011	Clusters, notas abaixadas silenciosamente
Onofre, Marcílio	Estudo II	2005	Teclas abaixadas silenciosamente, glissando nas cordas com a unha

	Prélude I	2006	Teclas abaixadas silenciosamente
	Prélude VII	2008	Percussão nas cordas com o dedo, glissando nas cordas, pizzicato
	Suite dos Cinco Ventos	2010-2012	Cluster, teclas abaixadas silenciosamente, cordas abafadas com uma das mãos, pizzicato
Pitombeira, Liduino	Pó	2008	Cluster, glissando nas cordas, cordas abafadas com uma das mãos
Rezende, Marisa	Miragem	2009	Clusters, uso das pontas de feltro e de madeira de uma baqueta para percutir as cordas, glissando nas cordas
Saraiva, Lourdes	II De Além das Montanhas	2003	Cluster, glissando nas cordas, teclas abaixadas silenciosamente, glissando longitudinal em uma única corda
Wolff, Daniel	Pianimbau	2011	Percussão nas cordas com uma vareta, piano preparado, percussão na madeira do piano

APÊNDICE B - CAPA DO PROGRAMA DE 18 DE JULHO DE 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

JONATHAN TAYLOR DE OLIVEIRA, Piano

Prof.ª. Dra. Ana Guiomar Rêgo Souza
Diretora

Prof.ª. Dra. Claudia Regina de Oliveira Zanini
Coordenadora do PPG Música

Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa
Vice-Coodenador do PPG Música

Ronaldo Caetano Mendonça
Coordenador Administrativo

Recital de Qualificação



Teatro Belkiss Spenzieri Mendonça
Goiânia, quinta-feira, 18 de Julho de 2013
Horário: 11h

ANEXO A - PARTITURAS DAS PEÇAS SELECIONADAS

PITOMBEIRA, Liduino. *Pó*. Para piano solo. Partitura. João Pessoa: Edição do compositor, 2008. Duração: ca. 7:40.

ONOFRE, Marcílio. *Prélude VII*. Para piano solo. Partitura. João Pessoa: Edição do compositor, 2008. Duração: ca. 7:00

WOLFF, Daniel. *Pianimbau*. Para piano e berimbau (tocados pelo mesmo instrumentista). Partitura. Porto Alegre: Edição do compositor, 2011. Duração: ca. 8:15

As partituras a seguir foram cedidas por seus compositores para serem anexadas a este trabalho.

LIDUINO PITOMBEIRA

Pó

for piano



2008

Liduíno Pitombeira

Pó
for piano
Opus 141

Duration: ca 07:40

The fractal prototype known as Cantor Set, introduced by German mathematician Georg Cantor, in 1883, is the inspiration for this piece. The title *Pó (Dust)* comes from Cantor Dust, which is the multidimensional version of this set formed by the cartesian product of the set with itself. Articulations of the gestures as well as textural density, contour, and vertical distributions are representations—sometimes in strict fashion, other times in free fashion—of this beautiful geometric structure shown in the front cover. The piece is dedicated to Brazilian pianist Luciana Noda.

.....

The music of Liduíno Pitombeira (Brazil, 1962) has been performed by The Berlin Philharmonic Wind Quintet, Louisiana Sinfonietta, Red Stick Saxophone Quartet, New York University New Music Trio, Orquestra Sinfônica do Recife (Brazil), Syntagma, Poznan Philharmonic Orchestra (Poland), Orquestra de Câmara Eleazar de Carvalho (Brazil) and Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Brazil). He has received many composition awards in Brazil and the USA, including the first prize in the 1998 Camargo Guarnieri Composition Competition and the first prize in the "Sinfonia dos 500 Anos" Composition Contest. He also received the 2003 MTNA-Shepherd Distinguished Composer of the Year Award for his piece "Brazilian Landscapes No.1". Recently, two more pieces of his series Brazilian Landscapes (No.2 and No.6) were awarded first prizes in the USA. Pitombeira received his PhD in composition from the Louisiana State University (USA), where he studied with Dinos Constantinides. He is a member of ASCAP, Society of Composer Inc., Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, and Sociedade Brasileira de Música Contemporânea. His pieces are published by Edition Peters, Bella Musica, Filarmônica LLC, Cantus Quercus, Connors, Alry, RioArte, and Irmãos Vitale. Presently, he teaches composition and theory at Universidade Federal da Paraíba, in Brazil.

LIDUINO PITOMBEIRA
E-mail: pitombeira@yahoo.com
Web: <http://www.pitombeira.com>

Pó

♩ = 112 *Misteriosamente (Mysteriously)*
molto rit.



Musical score for "The Rose Tree" (No. 29). The score is written for voice and piano. The voice part is in G major and 2/4 time, featuring a melody with many eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of two staves: the left hand plays a steady eighth-note pattern in the right hand, and the right hand plays a melody with many eighth and sixteenth notes. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The piece is marked with a piano (p) dynamic. The score is divided into two systems, with a double bar line and repeat signs indicating the end of the first system. The second system continues the melody and accompaniment. The score is numbered 29 in the bottom left corner.

2

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

*Esque o som grave
para imperceptível
para se tornar
imperceptível*

Scherzando
♩ = 96

*Deixe vibrar
(let vibrate)*

mp

p

64

72

*Região aguda, notas e ritmos livres
(High register, free pitches and rhythms)*

*Toque com uma plectra de guitarra
nas cordas do piano, tingendo como
se fosse uma harpa
(Play inside the piano with a guitar
pick in a harp-like fashion)*

P6

4

108 *mf*

114 *p* *mp* *f* *mf*

121 *p* *mp* *f* *mf*

131

5
 P. 6
 136
 137
 138
 139
 140
 141
 142
 143
 144
 145
 146
 147
 148
 149
 150
 151
 152
 153
 154
 155
 156
 157
 158
 159
 160
 161
 162
 163
 164
 165
 166
 167
 168
 169
 170
 171
 172
 173
 174
 175
 176
 177
 178
 179
 180
 181
 182
 183
 184
 185
 186
 187
 188
 189
 190
 191
 192
 193
 194
 195
 196
 197
 198
 199
 200
 201
 202
 203
 204
 205
 206
 207
 208
 209
 210
 211
 212
 213
 214
 215
 216
 217
 218
 219
 220
 221
 222
 223
 224
 225
 226
 227
 228
 229
 230
 231
 232
 233
 234
 235
 236
 237
 238
 239
 240
 241
 242
 243
 244
 245
 246
 247
 248
 249
 250
 251
 252
 253
 254
 255
 256
 257
 258
 259
 260
 261
 262
 263
 264
 265
 266
 267
 268
 269
 270
 271
 272
 273
 274
 275
 276
 277
 278
 279
 280
 281
 282
 283
 284
 285
 286
 287
 288
 289
 290
 291
 292
 293
 294
 295
 296
 297
 298
 299
 300
 301
 302
 303
 304
 305
 306
 307
 308
 309
 310
 311
 312
 313
 314
 315
 316
 317
 318
 319
 320
 321
 322
 323
 324
 325
 326
 327
 328
 329
 330
 331
 332
 333
 334
 335
 336
 337
 338
 339
 340
 341
 342
 343
 344
 345
 346
 347
 348
 349
 350
 351
 352
 353
 354
 355
 356
 357
 358
 359
 360
 361
 362
 363
 364
 365
 366
 367
 368
 369
 370
 371
 372
 373
 374
 375
 376
 377
 378
 379
 380
 381
 382
 383
 384
 385
 386
 387
 388
 389
 390
 391
 392
 393
 394
 395
 396
 397
 398
 399
 400
 401
 402
 403
 404
 405
 406
 407
 408
 409
 410
 411
 412
 413
 414
 415
 416
 417
 418
 419
 420
 421
 422
 423
 424
 425
 426
 427
 428
 429
 430
 431
 432
 433
 434
 435
 436
 437
 438
 439
 440
 441
 442
 443
 444
 445
 446
 447
 448
 449
 450
 451
 452
 453
 454
 455
 456
 457
 458
 459
 460
 461
 462
 463
 464
 465
 466
 467
 468
 469
 470
 471
 472
 473
 474
 475
 476
 477
 478
 479
 480
 481
 482
 483
 484
 485
 486
 487
 488
 489
 490
 491
 492
 493
 494
 495
 496
 497
 498
 499
 500
 501
 502
 503
 504
 505
 506
 507
 508
 509
 510
 511
 512
 513
 514
 515
 516
 517
 518
 519
 520
 521
 522
 523
 524
 525
 526
 527
 528
 529
 530
 531
 532
 533
 534
 535
 536
 537
 538
 539
 540
 541
 542
 543
 544
 545
 546
 547
 548
 549
 550
 551
 552
 553
 554
 555
 556
 557
 558
 559
 560
 561
 562
 563
 564
 565
 566
 567
 568
 569
 570
 571
 572
 573
 574
 575
 576
 577
 578
 579
 580
 581
 582
 583
 584
 585
 586
 587
 588
 589
 590
 591
 592
 593
 594
 595
 596
 597
 598
 599
 600
 601
 602
 603
 604
 605
 606
 607
 608
 609
 610
 611
 612
 613
 614
 615
 616
 617
 618
 619
 620
 621
 622
 623
 624
 625
 626
 627
 628
 629
 630
 631
 632
 633
 634
 635
 636
 637
 638
 639
 640
 641
 642
 643
 644
 645

6

Lento e liberamente
(Slowly and freely)

$\text{♩} = 60$

145

mp

mf

156

$\text{♩} = 112$

mp

167

pp

p

mp

ff

f

p

cresc.

loco

(*8th*)

The musical score for P.6, page 7, consists of three systems of piano and vocal staves. Each system begins with a piano (p) dynamic marking. The piano part is written in a 6/8 time signature and features a complex, repetitive rhythmic pattern in the right hand, often marked with a '5' indicating a quintuplet. The vocal part is written in a 6/8 time signature and features a melodic line with various intervals and rests. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mp, mf). The systems are separated by double bar lines, and the page number 7 is indicated at the top right.

P.6

8

Lento e liberamente
(Slowly and freely)

Abajo as cordas específicas com uma mão enquanto toca no teclado
(Below specific strings with one hand while playing at the keyboard)

Misteriosamente (Mysteriously)

Marcílio Onofre

Prélude VII

Espírito do Perfume da Rosa

- para piano solo/ *for solo piano* -

ca. 7 min.

2008

Prélude VII

Espírito do Perfume da Rosa

Marcílio Onofre

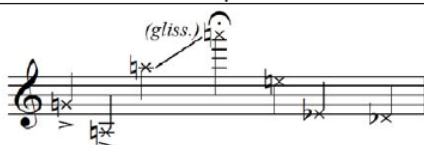
Nota ao Intérprete

1. Os acidentes são colocados em todas as notas, com exceção das notas que se repetem de forma imediata.

2. O piano deverá ter os três pedais.

3. É altamente aconselhável marcar as cordas que serão diretamente tocadas ou abafadas pelas mãos do pianista. São elas:

Tocadas dentro do piano com a unha



Abafadas dentro do piano



4. Fermatas:

curta	média	longa

5. Em *Prélude VII* há momentos em que o pianista terá uma liberdade limitada quanto ao andamento. Esses momentos são notados pelo sinal

6. Gradação de velocidade da *appoggiatura* e *acciaccatura*.



7. Sinais:

Descrição	Notação
Tocar a nota no teclado e abafá-la com os dedos da outra mão diretamente na corda.	
Tocar diretamente na corda com a unha.	
Ressonâncias	

8. Pedais

Pedal	Notação
<i>Una corda</i>	1C Ped. _____
Sustain	Ped. _____
Sostenuto	<i>Sost.</i> Ped. _____
Meio pedal	Ped. -----
Tocar o acorde e em seguida tirar a mão das teclas deixando soar apenas as ressonâncias	



Prélude VII

Espírito do Perfume da Rosa

ca. 7'

Marcílio Onofre

$\text{♩} = 80$ *rit.* - 3" *p sempre* *sfz* *sfz* *f* *pp* *p*

$\text{♩} = 60$ $\frac{2}{4}$ *p* *p* *pp* *pp* *mf* *f* *sfz* *(ord.)*

$\text{♩} = 40$ *pp*

$\text{♩} = 60$ *pp* *Sost. Ped.*

$\text{♩} = 80$ *f sempre* *sfz* *ppp* *ppp* *pp* *f* *ffz* *ppp* *ffpp*

*) *grissando dentro do piano com a unha.*

Prélude VII
Espírito do Perfume da Rosa

2 8 $\text{♩} = 50$ $\text{♩} = 70$ $\text{♩} = 54$ molto rit.

f *pp* *p* *p sempre*

11 $\text{♩} = 70$ *pp* *mf* $\text{♩} = 80$ *pp* *p* *mf* *pp* *Sust. Ped.*

13 $\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 40$ $\text{♩} = 120$ *p sempre* *f* *pp subito* *pp*

16 $\text{♩} = 120$ *f* *sfz* *p* *pp* *sfz*

Prélude VII
Espírito do Perfume da Rosa

quasi cadenza
♩ = 112 ca.

ff *mf* *pp* *ppp*

Ped. ad libitum

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 60. The time signature is 3/4. The music starts with a piano (pp) dynamic and a subito marking. The melody is in the treble, and the bass line is in the bass. The second system continues the melody and bass line, with a tempo change to quarter note = 45. The music is marked with a ritardando (rit.) and a sfz (sforzando) marking. The third system features a tempo change to quarter note = 54 and an acceleration (accel.) marking. The time signature changes to 4/4. The music is marked with a sfz (sforzando) and a 3-measure rest. The fourth system continues the melody and bass line, with a tempo change to quarter note = 30. The music is marked with a ritardando (rit.) and a sfz (sforzando) marking. The score concludes with a final chord in the treble and a bass line ending with a double bar line.

Prélude VII
Espírito do Perfume da Rosa

4 26 $\text{♩} = 50$
16

ppp
ppp
ppp
sfz *sfz*

quasi cadenza
 $\text{♩} = 85$ ca.

28 *molto rit.*
f
p *sfz* *p* *sfz*
ppp
pp
ad libitum

29 $\text{♩} = 60$
p *f*
ppp *f*
accel. *3:2* *3* *rit.* *A tempo* ($\text{♩} = 60$)

31 $\frac{1}{4}$ $\frac{2}{4}$
p *f* *p* *f* *p*
mf *sfz* *f* *p*
sfz *mf* *p*
senza Ped.

Prélude VII
Espírito do Perfume da Rosa

34 *pp* sempre *sfz* *f* *p* sempre *pp* *8^{va}* *ped.*

37 *mf* *pp* *f* subito *sfz* *fff* *ped.* *Sost. ped.* *rit.* *ord.* *pp*

41 *mf* *pp* *f* subito *pp* *senza ped.* *ff* *ppp* *f* *mp* *p* *3* *4* *8* *mf=90*

45 *p* *sfz* *sfz* *sfz* *simile* *pp* *senza ped.* *accel.* *secco* *mf=120*

Prélude VII
Espírito do Perfume da Rosa

6

8^{ve} rit. A tempo ($\text{♩} = 120$)

secco

48

2

3

sfz *f* *sfz* *f*

Ped *Ped*

$\text{♩} = 60$

52

secco

pp sempre

sfz 5^{va} *legato*

ppp *mf* *ppp*

sfz *sfz*

Ped *Ped*

PIANIMBAU

for piano and berimbau / para piano e berimbau

Daniel Wolff

www.danielwolff.com

© 2011 Copyright by Daniel Wolff. All rights reserved.

FOREWORD

Pianimbau was written in 2011 for pianist Carla Ruaro, who asked me to compose a piece for piano and berimbau, both instruments to be played by the same performer. The title is a mixture of the names of the two instruments. It also means “piano under construction” (if you consider the second part of the word to be in German – im Bau) since prepared piano techniques are used in the piece.

Berimbau is a single-string percussion instrument from Brazil, possibly of African origin, which is commonly used to accompany the *capoeira*, a martial art form that evolved into a dance. Due to the berimbau’s arched shape, it took me a while to figure out how the pianist would be able to hold the instrument on his/her lap without letting it fall, while keeping the hands free for playing on the keyboard. The solution was to use the calabash (gourd) as a counterweight, touching the outer side of the pianist’s thigh in order to provide further stability. This only affects the introduction, after which the berimbau is no longer used.

If you need to perform the piece and don’t have access to a berimbau, don’t despair! You can somewhat imitate the sound of the berimbau by playing its part inside the piano, hitting the strings with a wood or chop stick (this same effect is used later in the piece). Have fun!

Daniel Wolff

PREFÁCIO

Pianimbau foi escrita em 2011 para a pianista Carla Ruaro, que me encomendou uma obra para piano e berimbau (ambos instrumentos tocados pelo mesmo intérprete). O título, uma mistura dos nomes dos dois instrumentos, também significa “piano em construção” (se lermos a segunda parte da palavra em alemão – im Bau), já que técnicas de piano preparada são usadas na peça.

Devido à forma arqueada do berimbau, tive que resolver o problema de como o pianista sustentaria o instrumento no colo sem usar as mãos, que deveriam ficar livres para tocar o teclado. A solução foi usar a cabaça como contrapeso, encostada na lateral da coxa do pianista para proporcionar maior estabilidade. Isto só afeta a seção inicial, após a qual o berimbau não é mais usado.

Na falta de um berimbau para tocar a obra, não se apoquente! Toque a parte do berimbau diretamente nas cordas do piano, com uma vareta (também dá para usar os ‘pauzinhos’ de restaurante chinês), obtendo assim uma sonoridade razoavelmente próxima da do berimbau (o mesmo efeito é usado mais adiante na peça). Divirta-se!

Daniel Wolff

for Carla Ruaro

PIANIMBAU

for piano and berimbau (same player)

DANIEL WOLFF

Calmo (♩ = c. 76)

a)

Berimbau
(tune to A $\flat$)

mf

Piano

b)

mp

7

13

gliss.

a) Keep berimbau (tuned to A-flat) laid down horizontally on your lap, string facing up and the calabash (gourd or *cabaça*) facing down. Hit the string with a wood stick or a chop stick (right hand). Produce different tones by pressing against the string with a round rock or coin (left hand). When two notes are slurred, hit the first note with the stick and produce the slurred note with the left hand only (by pressing or removing the rock/coin from the string).

b) Keep coin/rock on left hand and stick on right hand while playing the octaves on the piano

2

Pianimbau

18

rall.

a)

a) Put down berimbau. Keep the stick close-by.

24

Ritmico (♩ = c. 96)

mf

29

mf

34

mf

3

Pianimbau

39

43

47

51

56

Notes in small print may be omitted for technical ease

60

63

mp

mf

67

71

f

76

senza rall.

The musical score is written for piano in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. It consists of five systems of staves. The first system (measures 60-62) features a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The second system (measures 63-66) has a more rhythmic right hand with slurs and dynamic markings *mp* and *mf*. The third system (measures 67-70) is characterized by dense block chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The fourth system (measures 71-75) includes a forte (*f*) dynamic and features sustained chords in the right hand. The fifth system (measures 76-78) ends with a change to 3/4 time and includes triplets and the instruction *senza rall.*

80 **Calmo** (♩ = c. 76)

mp a)

p (keep pedal always pressed until the end of this page)

86

92 b) c)

98 d) e) *rall.*

The musical score is for a piece titled 'Calmo' in 2/4 time, with a tempo of approximately 76 beats per minute. It is written for piano and includes several performance instructions. The score is divided into four systems, each with a measure number (80, 86, 92, 98). The first system starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piano part. The third system introduces techniques labeled b) and c). The fourth system includes techniques labeled d) and e), with a *rall.* (rallentando) instruction. The score uses various musical notations, including square noteheads, clusters, and fermatas.

- a) Play the notes with square noteheads by hitting the strings inside the piano with the wood or chop stick.
- b) Drop (throw) stick inside the piano, over the strings, producing a cluster. Leave the stick inside, around the range covered by the rectangle (left-hand notes should still sound ordinary).
- c) Normal playing, on the keyboard. Stick should buzz inside the piano.
- d) These high chords should be outside the range of the stick, thus sounding ordinary (no buzz).
- e) During the fermata, remove the stick from the piano.

Ritmico (♩ = c. 96)

mf

105

110

115

120

125

f

This musical score is for a piece titled 'Pianimbau' and is specifically the 'Ritmico' section, marked with a tempo of approximately 96 beats per minute (♩ = c. 96). The score is written for piano and spans measures 105 to 125. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into five systems, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 105-109) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system (measures 110-114) continues the rhythmic pattern. The third system (measures 115-119) shows a continuation of the texture. The fourth system (measures 120-124) features a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The fifth system (measures 125-129) concludes the section with a strong *f* dynamic. The music is characterized by dense, rhythmic chords and patterns in the right hand, often with sustained notes, while the left hand provides a steady, rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

130

134

vigorous

139

decresc.

144

mp

148

cresc.

8

Pianimbau

152

f

157

162

166

170

cresc. *ff*

174

mf

This system contains measures 174 to 177. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. Measures 174 and 175 feature complex chords and arpeggiated figures in both hands. Measures 176 and 177 show a continuation of these textures, with the right hand having some sustained notes and the left hand moving in a more rhythmic pattern. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in measure 177.

178

mp

This system contains measures 178 to 182. Measures 178 and 179 have a more melodic feel with arpeggiated chords. Measures 180 and 181 show a shift in texture with more sustained chords in the right hand and moving lines in the left. Measure 182 ends with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano).

183

Più Mosso (♩ = c. 116)

f

This system contains measures 183 to 189. The tempo is marked *Più Mosso* with a quarter note equal to approximately 116 beats per minute. Measures 183 to 186 consist of sustained chords in the right hand and moving lines in the left. Measures 187 to 189 feature a more rhythmic and melodic passage in the right hand, starting with a dynamic marking of *f* (forte).

190

This system contains measures 190 to 194. The right hand plays a continuous eighth-note arpeggiated pattern, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The texture is light and rhythmic.

195

This system contains measures 195 to 199. The right hand continues with eighth-note arpeggiated figures, and the left hand has a more active role with some sustained notes and moving lines, including a few accidentals (sharps and flats).

199

203

207

211

215

The musical score is written for piano in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor). It consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 199-202) features a complex melodic line in the treble with many beamed sixteenth notes and a bass line with sustained chords. The second system (measures 203-206) continues the treble melody with similar rhythmic patterns, while the bass line has long rests followed by a melodic entry. The third system (measures 207-210) shows the treble melody moving across the staff, with the bass line providing harmonic support. The fourth system (measures 211-214) features a more active bass line with moving eighth notes. The fifth system (measures 215-218) concludes the passage with sustained chords in the bass and a final melodic phrase in the treble.

11

Pianimbau

219

223

223

227

227

231

231

235

235

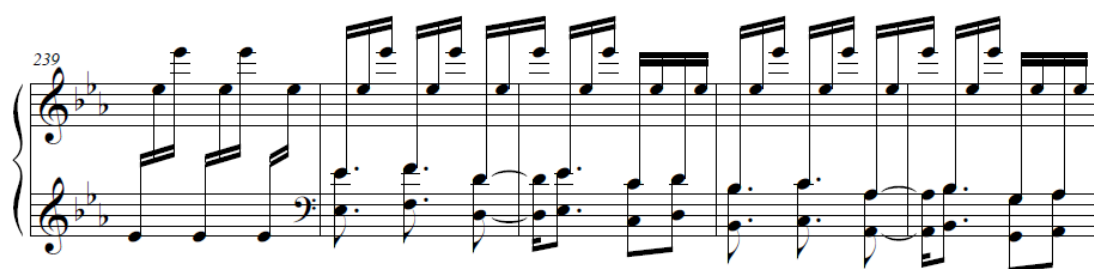
8va-----

l.h. *l.h.* *l.h.* *l.h.*

12

Pianimbau

239



244



248



253



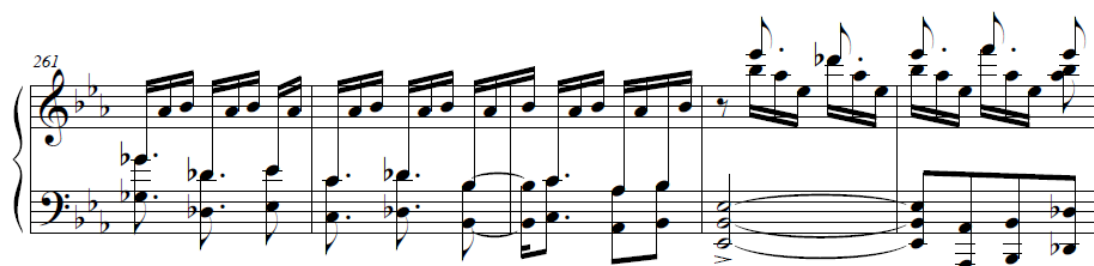
257



13

Pianimbau

261



266

8va



270

8va

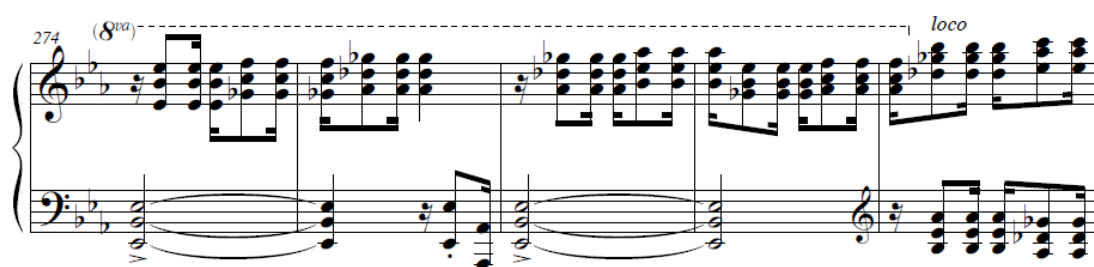
grandioso



274

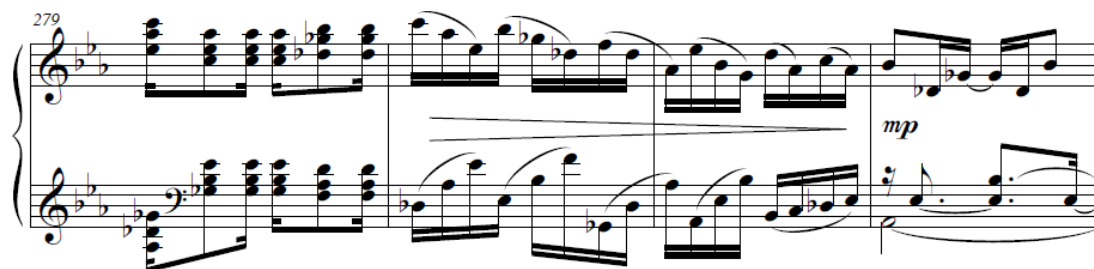
(8va)

loco



279

mp



283

mf

287

cresc.

291

l.h. *r.h.*

295

l.h. *r.h.* *l.h.* *r.h.l.h.* *r.h.* *l.h.r.h.* *l.h.* *r.h.* *l.h.r.h.* *l.h.r.h.* *fff*

a) Tapping with the hands on the wood of the piano.