

**Júnia Gonçalves Santiago**

**PROGRESSÃO DA DIFICULDADE TÉCNICA NAS TRÊS  
*SUÍTES BRASILEIRAS* PARA PIANO DE OSCAR LORENZO  
FERNÁNDEZ**

**Escola de Música  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Março de 2007**

**Júnia Gonçalves Santiago**

**PROGRESSÃO DA DIFICULDADE TÉCNICA NAS TRÊS  
SUÍTES BRASILEIRAS PARA PIANO DE OSCAR LORENZO  
FERNÁNDEZ.**

Artigo apresentado ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Instrumento: Piano

Orientador: Prof. Dr. Maurício Veloso Queiroz Pinto

**Escola de Música  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Março de 2007**

Dedico este trabalho a meus queridos pais Jacó e Dalva, cujo companheirismo, compreensão e incentivo me trouxeram até aqui; a meus irmãos Josias e Débora; ao mestre Maurício Veloso pela orientação recebida e aos meus amigos durante estes anos com os quais tenho compartilhado lutas e conquistas.

## **AGRADECIMENTOS**

A DEUS por TUDO;

A minha família;

EM/UFMG e ao Prof. Maurício Veloso pela oportunidade;

A todos os meus amigos músicos;

Aos professores: Cláudio Urgel, Margarida Borgoff, André Cavazotti, Lucas Bretas e Carlos Costa.

## RESUMO

Este estudo enfoca a investigação de uma progressão de dificuldade técnica ao longo das três *Suites Brasileiras* para piano solo, de Oscar Lorenzo Fernández (1897 – 1948), sob os aspectos da escrita e técnica pianística e utilizando-se de ferramentas que ajudem a identificar as dificuldades existentes. Foi feita uma análise da obra a partir das seguintes categorias previamente estabelecidas: *tempo e ritmo*, *melodia*, *textura* e *sonoridade*. A cada uma destas categorias foram conferidos três possíveis níveis de dificuldade: *pouca dificuldade*, *razoável dificuldade* e *muita dificuldade*. Esta análise, produzida de forma tanto quantitativa quanto qualitativa, estabeleceu comparações entre as peças e confirmou, a partir dos critérios utilizados, a existência de uma gradação de dificuldade pianística nas três *Suites Brasileiras*.

Palavras-chave: Nível de dificuldade. Análise. Lorenzo Fernández. Piano. *Suites Brasileiras*.

## ABSTRACT

This study focuses on the investigation of a progression of technical difficulty throughout the three *Suites Brasileiras* for solo piano, by Oscar Lorenzo Fernández (1897 – 1948), departing from its writing and piano technique, using tools that help to identify the existing difficulties. An analysis of the work was made through the use of the following pre-determined categories: *tempo and rhythm, melody, texture* and *sonority*. To each one of these categories three possible levels of difficulty were given: *low difficulty, reasonable difficulty, much difficulty*. This analysis, produced in a quantitative and qualitative way, established comparisons between the pieces and confirmed, through the criteria used, the existence of a gradation of pianistic difficulty in the three *Suites Brasileiras*.

Key-words: Level of difficulty. Analysis. Lorenzo Fernández. Piano. Suites Brasileiras.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Velha Modinha [3-5].....	30
Figura 2 – Velha Modinha [1-4] .....	31
Figura 3 – Velha Modinha [31-34]. .....	31
Figura 4 – Velha Modinha [3-6] .....	32
Figura 5 – Suave Acalanto [1-2].....	34
Figura 6 – Suave Acalanto [13-15].....	35
Figura 7 – Suave Acalanto [9-11].....	35
Figura 8 - Suave Acalanto [23-26].....	36
Figura 9 – Saudosa Seresta [31-34].....	37
Figura 10 – Saudosa Seresta [01-08].....	38
Figura 11 – Saudosa Seresta [17-21].....	39
Figura 12 – Saudosa Seresta [61-64].....	40
Figura 13 – Saudosa Seresta [1-4].....	41
Figura 14 – Saudosa Seresta [17-20].....	42
Figura 15 – Ponteio [12-17].....	43
Figura 16 – Ponteio [03-05].....	44
Figura 17 – Ponteio [01-02].....	45
Figura 18 – Ponteio [06-08].....	46
Figura 19 – Moda [01-02].....	46
Figura 20 – Moda [12-14].....	47
Figura 21 – Moda [17-19].....	48
Figura 22 – Moda [12-17].....	49
Figura 23 – Moda [42-44].....	51
Figura 24 – Cateretê [01-05] .....	51
Figura 25 – Cateretê [48-50] .....	52

Figura 26 – Cateretê [40-42] .....	53
Figura 27 – Cateretê [73-75] .....	53
Figura 28 – Cateretê [01-03] .....	54
Figura 29 – Toada [01-04] .....	55
Figura 30 – Toada [55-58] .....	56
Figura 31 – Toada [50-52] .....	56
Figura 32 – Toada [35-38] .....	57
Figura 33 – Toada [21-24] .....	58
Figura 34 – Seresta [07-09] .....	59
Figura 35 – Seresta [25-26] .....	59
Figura 36 – Seresta [16-18] .....	60
Figura 37 – Seresta [01-03] .....	61
Figura 38 – Jongo [01-03] .....	63
Figura 39 – Jongo [48] .....	63
Figura 40 – Jongo [60-62] .....	64
Figura 41 – Jongo [04-10] .....	65
Figura 42 – Gráfico Comparativo .....	66

**LISTA DE QUADROS**

Quadro 1 – Pouca dificuldade .....	25
Quadro 2 – Razoável dificuldade .....	26
Quadro 3 – Muita dificuldade.....	26
Quadro 4 – Pouca dificuldade .....	26
Quadro 5 – Razoável dificuldade .....	26
Quadro 6 – Muita dificuldade.....	27
Quadro 7 – Pouca dificuldade .....	27
Quadro 8 – Razoável dificuldade .....	27
Quadro 9 – Muita dificuldade.....	27
Quadro 10 – Pouca dificuldade .....	28
Quadro 11 – Razoável dificuldade .....	28
Quadro 12 – Muita dificuldade.....	28

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	13
2 CATEGORIAS E CRITÉRIOS .....	18
2.1. Tempo e Ritmo .....	18
2.1.1 Pouca Dificuldade .....	19
2.1.2 Razoável Dificuldade .....	20
2.1.3. Muita Dificuldade .....	20
2.2. Melodia .....	21
2.2.1 Pouca Dificuldade .....	21
2.2.2 Razoável Dificuldade .....	21
2.2.3. Muita Dificuldade .....	22
2.3. Textura .....	22
2.3.1 Pouca Dificuldade .....	23
2.3.2 Razoável Dificuldade .....	23
2.3.3. Muita Dificuldade .....	23
2.4. Sonoridade .....	23
2.4.1 Pouca Dificuldade .....	24
2.4.2 Razoável Dificuldade .....	24
2.4.3. Muita Dificuldade .....	24
2.5. Resumo dos Critérios .....	25
3 ANÁLISE PIANÍSTICA DAS SUÍTES BRASILEIRAS .....	29
3.1. I Suíte Brasileira .....	29
3.1.1. Velha Modinha .....	29
3.1.1.1. Tempo e Ritmo .....	29
3.1.1.2. Melodia .....	30

3.1.1.3. Textura.....	32
3.1.1.4. Sonoridade .....	32
3.1.2. Suave Acalanto.....	33
3.1.2.1. Tempo e Ritmo .....	33
3.1.2.2. Melodia .....	34
3.1.2.3. Textura.....	34
3.1.2.4. Sonoridade .....	35
3.1.3. Saudosa Seresta .....	36
3.1.3.1. Tempo e Ritmo .....	37
3.1.3.2. Melodia .....	37
3.1.3.3. Textura.....	39
3.1.3.4. Sonoridade .....	39
3.2. Il Suíte Brasileira .....	40
3.2.1. Ponteio .....	40
3.2.1.1. Tempo e Ritmo .....	40
3.2.1.2. Melodia .....	43
3.2.1.3. Textura.....	43
3.2.1.4. Sonoridade .....	44
3.2.2. Moda.....	45
3.2.2.1. Tempo e Ritmo .....	45
3.2.2.2. Melodia .....	47
3.2.2.3. Textura.....	48
3.2.2.4. Sonoridade .....	49
3.2.3. Cateretê.....	50
3.2.3.1. Tempo e Ritmo .....	50
3.2.3.2. Melodia .....	52
3.2.3.3. Textura.....	53

3.2.3.4. Sonoridade .....	53
3.3. III Suíte Brasileira .....	54
3.3.1. Toada .....	54
3.3.1.1. Tempo e Ritmo .....	55
3.3.1.2. Melodia .....	56
3.3.1.3. Textura.....	57
3.3.1.4. Sonoridade .....	57
3.3.2. Seresta .....	58
3.3.2.1. Tempo e Ritmo .....	58
3.3.2.2. Melodia .....	59
3.3.2.3. Textura.....	60
3.3.2.4. Sonoridade .....	61
3.3.3. Jongo.....	62
3.3.3.1. Tempo e Ritmo .....	62
3.3.3.2. Melodia .....	63
3.3.3.3. Textura.....	64
3.3.3.4. Sonoridade .....	65
3.4. Gráfico Comparativo.....	66
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	67
5 BIBLIOGRAFIA .....	69

## 1 INTRODUÇÃO

O compositor Oscar Lorenzo Fernández (1897 – 1948) nasceu e faleceu no Rio de Janeiro. Recebeu de sua irmã as primeiras noções de música e, orientado pela mesma, em 1917 ingressou no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, onde foi discípulo de Henrique Oswald, Francisco Braga, Frederico Nascimento e J. Otaviano.

Foi responsável pela fundação da Sociedade Cultura Musical em 1920, onde ocupou diversos cargos, até sua extinção em 1926. Já em 1936, fundou o Conservatório Nacional de Música, no Rio de Janeiro, uma das mais importantes instituições musicais do país. Apaixonado pelo folclore, foi também um dos incentivadores do nacionalismo musical brasileiro, por meio de várias composições ricas em ritmos brasileiros e com temas de inspiração folclórica.

Segundo MARIZ (2000), sua produção artística pode ser dividida em três períodos: o primeiro de 1918 a 1922; segundo de 1922 a 1938 e terceiro de 1938 a 1948. Sua obra compreende canções, suítes sinfônicas, balés, música de câmara, concertos (um para piano e outro para violino) e duas sinfonias, podendo ser citadas composições como *Trio brasileiro Op.32* (1924, piano, violino e violoncelo), *Suíte Sinfônica* (1925, orquestra), *Três Estudos em forma de Sonatina* (1929, piano), *O Reisado do Pastoreio* (1930, orquestra), *Toda para você* (1930, canto e piano), *Valsa Suburbana op. 70* (1932, piano), *Primeira Suíte Brasileira* (1936, piano), *Segunda Suíte Brasileira* (1938, piano) e *Terceira Suíte Brasileira* (1939, piano).

Foi observado, em levantamento bibliográfico preliminar que, em *Estudo Analítico e Interpretativo sobre as Três Suítes Brasileiras de Oscar Lorenzo Fernandez*, escrito por ARAÚJO FILHO (1996), propõe-se um estudo histórico sobre a vida e a criatividade do compositor, seguido de um trabalho analítico da estrutura composicional das três *Suítes Brasileiras*, assim como conclusões interpretativas das obras sem, no entanto, tratar da questão relativa à progressão de dificuldade técnica das obras.

*36 Compositores Brasileiros: Obras para piano (1950 a 1988)*, de GANDELMAN (1997), consiste em mostrar as características composicionais e a dificuldade técnico-musical, classificando-se em níveis de dificuldade a produção pianística dos compositores selecionados, sendo esta avaliação feita a partir da observação desenvolvida ao longo dos anos de ensino da autora; o trabalho não trata, no entanto, de Lorenzo Fernández. O *Guia Prático e Temático n°1*, RICORDI (1978), aborda a mesma questão, ao classificar todas as edições de composição para piano feitas pela editora Ricordi por grau de dificuldade, indicando músicas desde o primeiro ano do curso preliminar até o curso superior.

Consultas em tratados de técnica pianística, incluindo os livros *Teoria da Aprendizagem Pianística*, de KAPLAN (1985) e *Como devemos estudar piano* de LEIMER e GIESEKING (1949), evidenciaram que os autores enfatizam a necessidade de um estudo consciente para uma execução pianística mais efetiva, estabelecendo padrões gerais relevantes para um estudo acerca de dificuldades técnico-musicais.

Este trabalho propõe um estudo das três *Suítes Brasileiras*, sob o ponto de vista pianístico, visando identificar e caracterizar a progressão de dificuldade técnico-musical perceptível na obra. Será buscado um melhor conhecimento pianístico da composição através do estabelecimento de ferramentas específicas para a realização da análise proposta, assim como do estudo das três suítes ao piano. O ciclo completo compõe-se de nove peças, conforme apresentado a seguir:

- 1ª Suíte Brasileira
  - I Velha Modinha
  - II Suave Acalanto
  - III Saudosa Seresta
  
- 2ª Suíte Brasileira
  - I Ponteio
  - II Moda
  - III Cateretê
  
- 3ª Suíte Brasileira
  - I Toada
  - II Seresta
  - III Jongo

A escolha das Três Suítes Brasileiras como tema deste artigo justifica-se pela sua popularidade no repertório didático-pianístico brasileiro, por um lado, assim como pela inexistência, até o momento, de um estudo que ofereça aos professores de piano, ferramentas pedagógicas que lidem especificamente sobre a progressão de dificuldade técnico-musical na obra.

Para que isto seja possível, faz-se necessário o estabelecimento da seguinte metodologia:

- Levantamento bibliográfico de textos publicados sobre o compositor e sua obra que tenham relação com a pesquisa, incluindo livros, teses, monografias e artigos. Será feito um exame abrangente desses materiais, com vistas à obtenção de uma visão geral da vida e obra do compositor e, eventualmente, uma visão particular acerca da obra aqui abordada;
- Estabelecimento de categorias a serem utilizadas na investigação da dificuldade técnico-musical: *tempo e ritmo, melodia, textura e sonoridade*, assim como a classificação de três níveis a serem utilizados para o estabelecimento da dificuldade de cada categoria em cada peça: 1) pouca dificuldade; 2) razoável dificuldade e 3) muita dificuldade. Tais classificações estão descritas no capítulo 2, *Categorias e Critérios*, onde parte de uma avaliação tanto quantitativa quanto qualitativa das categorias técnico-musicais analisadas;
- Estudo das três *Suítes Brasileiras* ao piano, na busca de ferramentas que ajudem a identificar as dificuldades pianísticas, além de recursos técnicos que melhor atendam às exigências de interpretação colocadas pelo texto musical e que só podem ser percebidas através da experimentação no próprio instrumento;

- Análise e avaliação quanto ao grau de dificuldade das três Suítes Brasileiras a partir das categorias e níveis de dificuldades estabelecidas, assim como da experiência prática adquirida no estudo pianístico da obra, expostas no capítulo 3, *Análises das Suítes*.

Haja vista a importância do compositor e da obra aqui abordada, assim como a necessidade de um estudo que vise à aplicação prática dos conhecimentos adquiridos, acredita-se ser relevante um trabalho que contribua para um melhor entendimento da obra e que proporcione resultados que possam ser úteis tanto para a performance quanto para o ensino da mesma.

## 2 CATEGORIAS E CRITÉRIOS

A análise musical, assim como qualquer avaliação acerca de determinado objeto, mesmo quando pautada por critérios objetivos, envolve considerável grau de subjetividade. O maestro e pensador Sérgio Magnani discorre a respeito:

A estética, como disciplina teórica, é a reflexão em torno dos problemas da arte; como atividade prática, é a contemplação consciente da obra de arte, a integração com o processo criativo e com seus objetivos, o processamento interior dos dados que permitem a formulação de um juízo crítico. Note-se que todas estas operações do espírito são orientadas e potenciadas pela cultura; mas podem também independê-la, desenrolando-se por canais de identificação intuitiva ou não identificação intuitiva<sup>1</sup>.

Contudo, para um melhor entendimento acerca do processo de classificação de dificuldade proposto, apresentamos aqui um detalhamento das diferentes categorias utilizadas nesta análise, tidas como fundamentais para a execução pianístico-musical: 1. Tempo e ritmo; 2. Melodia; 3. Textura; 4. Sonoridade. Para uma maior clareza quanto à avaliação destas categorias foram previamente estabelecidos três níveis de dificuldade, utilizados para uma análise tanto quantitativa quanto qualitativa: 1. Pouca dificuldade; 2. Razoável dificuldade; 3. Muita dificuldade.

### 2.1. Tempo e ritmo

De acordo com FALLOWS (2001), pg. 120, tempo - ou andamento - é “a velocidade na qual procede a performance”, enquanto que ritmo, conforme DÜRR e GERSTENBERG (2001), pg.804, é “a subdivisão de um período de tempo em seções perceptíveis pelos sentidos; o agrupamento de sons musicais,

---

<sup>1</sup> *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*, de MAGNANI, p.15, 1989.

principalmente através de duração e acentuação.” Ritmo talvez seja o mais fundamental dos três elementos musicais básicos, os outros dois sendo melodia e harmonia; sua organização afeta toda a estruturação musical e seu maior ou menor nível de complexidade pode ser determinante quanto ao grau de dificuldade de uma obra. A velocidade de execução pode, igualmente, contribuir para a percepção relativa à dificuldade, já que envolve diferentes níveis da complexidade motora necessária à performance.

### **2.1.1. Pouca Dificuldade**

Neste nível incluímos andamentos lentos, como *Larghetto*, *Adagio* e *Andante*, em especial por possibilitarem maior tempo para o executante realizar a leitura, localizar-se ao teclado, assim como para uma execução com maior fluência e correção acerca de notas e ritmos. Andamentos extremamente lentos, como *Grave* e *Largo*, tornam a avaliação de dificuldade ainda menos objetiva, já que envolvem uma maior complexidade quanto à manutenção do pulso.

Sobre a agógica destacamos a pouca incidência de indicações que alterem a mudança de andamento e que tenham apenas um ou dois tipos de expressões como, por exemplo, *accelerando* e *rallentando*.

Consideramos também de pouca dificuldade a incidência de compassos binários, ternários e quaternários, assim como os tipos simples de ritmos e suas combinações. As peças que contenham predominantemente figuras como mínima, semínima e colcheia, ou uma mesma célula rítmica permeando toda a obra, serão classificadas neste primeiro nível.

### **2.1.2. Razoável Dificuldade**

Andamentos de velocidade moderada como *Andantino* e *Allegretto* que possibilitem uma execução tranqüila, porém com maior fluência, serão aqui incluídos. Na agógica, destacamos uma maior incidência de expressões, e mais variações de indicações de mudança de andamento. Os compassos compostos binários, ternários e quaternários, subdivisões binárias e ternárias, a pouca incidência de síncofes simples e polirritmias básicas (duas colcheias contra três colcheias, por exemplo.) serão também considerados como de razoável dificuldade.

### **2.1.3. Muita Dificuldade**

Tempos rápidos ou muito rápidos, caracterizados por uma complexidade maior quanto à realização motora e destreza e de caráter até virtuosístico (por exemplo, *Allegro*, *Vivace*, *Presto* e *Prestíssimo*), serão tidos como de muita dificuldade. Na agógica, destacamos uma ampla incidência e diversidade de expressões de andamento, assim como mudanças bruscas das mesmas.

Também ficam neste nível a polimetria, a alternância e combinações diversas de compassos assim como uma maior variedade de pulsação dentro de uma mesma peça ou movimento. Os aparecimentos constantes de síncofes, polirritmias mais elaboradas (quatro semicolcheias contra cinco semicolcheias, por exemplo), diferentes combinações rítmicas justapostas, quiálteras acima de cinco notas, além da grande diversidade nas indicações de acentuações e seus deslocamentos também serão considerados elementos de muita dificuldade.

## **2.2. Melodia**

De acordo com RINGER (2001), pg. 363, melodia pode ser definida como “sons de alturas determinadas, organizados no tempo musical (...)”. Serão aqui avaliados, primariamente, a ocorrência de distâncias intervalares diversas, assim como dos vários sinais utilizados para denotar a articulação melódica, tais como ligadura, tenuta, staccato, entre outros, envolvidos na identificação e análise das frases musicais. O aspecto melódico de uma obra diz respeito, igualmente, à maior ou menor complexidade da invenção temática, resultando em “idéias musicais”, “temas” ou “melodias” que ocorrem em profusão pequena ou grande e podem se caracterizar como mais ou menos elaboradas.

### **2.2.1. Pouca Dificuldade**

Linhas melódicas de extensão restrita e com maior incidência de graus conjuntos, saltos pouco freqüentes e predominantemente contidos em uma oitava, assim como pouca ou nenhuma diversidade de articulação caracterizarão a pouca dificuldade melódica; os temas são poucos, simples e facilmente identificáveis.

### **2.2.2. Razoável Dificuldade**

Neste nível as linhas melódicas podem ter maior extensão, os saltos são razoavelmente amplos (não maiores que duas oitavas) e aparecem com maior freqüência; alguma diversidade pode ser notada quanto à articulação e organização das frases, e os temas podem apresentar maior diversidade.

### 2.2.3. Muita Dificuldade

Aqui poderemos encontrar linhas melódicas muito extensas, multiplicidade de temas com grande variedade inventiva, além de saltos rápidos e freqüentes com âmbito de mais de duas oitavas. Uma grande diversidade de articulação e de organização fraseológica, assim como a sobreposição de diferentes tipos de articulação também serão tidos como elementos de muita dificuldade.

### 2.3. Textura

Conforme THE NEW GROVE (2001), pg. 323, textura é “termo usado vagamente em referência a quaisquer dos aspectos verticais de uma estrutura musical, usualmente em relação à maneira em que partes ou vozes individuais são organizadas.” Há dois tipos principais de textura: homofônica, na qual as partes são interdependentes ou há clara distinção entre melodia e acompanhamento; e polifônica, onde as vozes movem-se independentemente ou em imitação. Entre estes dois tipos há ainda um “estilo livre” (*free-part style*), onde o número de partes pode variar em uma única frase. Pode-se ainda referir-se à textura como “densa” ou “leve”, com relação ao espaçamento de acordes e/ou quantidade de vozes envolvidas. A textura pianística pode envolver consideráveis e variados níveis de complexidade, representando desafios diversos à performance.

### **2.3.1. Pouca Dificuldade**

Aqui deverá haver predominância de textura homofônica, em especial a incidência da relação melodia/acompanhamento, assim como uma organização textural mais “leve” da composição.

### **2.3.2. Razoável Dificuldade**

Incluiremos neste nível peças de textura homofônica com eventual adensamento na organização das partes, assim como aquelas de textura mista ou polifônica que envolva pouca complexidade contrapontística (número restrito de vozes e com pouca movimentação).

### **2.3.3. Muita Dificuldade**

Neste nível incluiremos composições de textura homofônica que compreenda grande adensamento das partes, assim como outras de textura mista e/ou polifônico-contrapontística mais densa e complexa, envolvendo maior número de vozes com considerável movimentação.

## **2.4. Sonoridade**

Esta categoria será vista, aqui, como o conjunto de aspectos diversos relacionados à qualidade do som musical-pianístico, como, por exemplo, timbre, dinâmica, pedalização, utilizados na performance. Partir-se-á não somente das indicações

expressamente grafadas no texto musical, mas também do que é indiretamente sugerido pelo mesmo.

#### **2.4.1. Pouca Dificuldade**

Pouca variação de dinâmica caracterizará este nível, com a ocorrência de poucos planos de intensidade, assim como utilização restrita da extensão do teclado, efeitos timbrísticos simples e pedalização básica (esparso e simples uso do pedal da direita, preferencialmente sem uso do *una corda*).

#### **2.4.2. Razoável dificuldade**

Efeitos mais variados de dinâmica, com maior e mais diverso âmbito de intensidades utilizadas. O timbre poderá ser mais explorado, a partir da necessidade de utilização de diferentes tipos de toque (sugeridos por indicações como *cantabile*, *dolce*, *sfz*, etc.). A pedalização poderá requerer o uso do *una corda*, como também do pedal da direita de maneira mais extensa e variada.

#### **2.4.3. Muita Dificuldade**

Neste nível será incluído o uso mais amplo e diversificado de dinâmica (desde o *ppp* até o *ffff*, por exemplo), como também abruptos e freqüentes contrastes de toques visando alterações no timbre. O teclado poderá ser explorado em toda a sua extensão, e o uso do pedal dar-se-á de maneira mais diversificada e complexa, a partir, por exemplo, de trocas freqüentes e/ou rápidas, uso de efeitos como meio ou um quarto de pedal, trêmulo de pedal, *una corda*, pedal tonal (*sostenuto*).

Utilizou-se o termo “dificuldade” como um substantivo que pudesse representar o nível de complexidade pianística de cada uma das categorias avaliadas, assim como em oposição a “facilidade”, expressão que esta autora acredita não ser possível utilizar em relação a nenhuma das obras analisadas.

Muito embora a avaliação proposta acima apresente vários critérios, não há como ver-se livre de um forte elemento subjetivo quando de sua efetivação. Acreditamos, no entanto, ser este um fator importante para que esta análise possa ser não somente quantitativa, mas, também qualitativa, o que, esperamos, possa contribuir de maneira ainda mais efetiva para a compreensão acerca dos diferentes níveis de dificuldade pianística presentes na obra.

## 2.5. Resumo dos Critérios

Para melhor entendimento, segue um resumo de todas as categorias e seus atributos, separados em quadros por nível de dificuldade, conforme critérios estabelecidos.

### 2.5.1. Tempo e Ritmo

QUADRO 1

<b>Pouca Dificuldade</b>	
<b>Compasso</b>	Binário, Ternário e Quaternário simples.
<b>Andamento</b>	Lento.
<b>Agógica</b>	Pouca incidência.
<b>Combinações Rítmicas</b>	Predominância de figuras como mínima, semínima e colcheia, ou uma mesma célula rítmica permeando toda a obra.

QUADRO 2

<b>Razoável Dificuldade</b>	
<b>Compasso</b>	Binário, Ternário e Quaternário compostos.
<b>Andamento</b>	Moderado.
<b>Agógica</b>	Incidência de expressões, e mais variações de indicação que alterem a mudança de andamento.
<b>Combinações Rítmicas</b>	Pouca incidência de síncopes simples e polirritmias básicas.

QUADRO 3

<b>Muita Dificuldade</b>	
<b>Compasso</b>	Polimetria.
<b>Andamento</b>	Rápidos ou muito rápidos.
<b>Agógica</b>	Ampla incidência e diversidade de expressões de andamento.
<b>Combinações Rítmicas</b>	Polirritmias mais elaboradas, diferentes combinações rítmicas justapostas, quiálteras acima de cinco notas, além da grande diversidade nas indicações de acentuações e seus deslocamentos.

### 2.5.2. Melodia

QUADRO 4

<b>Pouca Dificuldade</b>	
<b>Extensão Melódica</b>	Linhas melódicas restritas.
<b>Saltos / Graus</b>	Pouco Freqüentes e predominantemente contidos em uma oitava e com maior incidência de graus conjuntos.
<b>Articulações</b>	Pouca ou nenhuma diversidade.
<b>Fraseado</b>	Simples e facilmente identificáveis.

QUADRO 5

<b>Razoável Dificuldade</b>	
<b>Extensão Melódica</b>	Maior extensão nas linhas melódicas.
<b>Saltos / Graus</b>	Razoavelmente amplos (não maiores que duas oitavas) e aparecem com maior freqüência, assim como incidência de graus conjuntos e disjuntos.
<b>Articulações</b>	Alguma diversidade.
<b>Fraseado</b>	Apresenta maior diversidade.

QUADRO 6

<b>Muita Dificuldade</b>	
<b>Extensão Melódica</b>	Linhas melódicas muito extensas.
<b>Saltos / Graus</b>	Saltos rápidos e freqüentes com âmbito de mais de duas oitavas, assim como maior predominância de graus disjuntos.
<b>Articulações</b>	Grande diversidade de articulação, assim como a sobreposição de diferentes tipos de articulação.
<b>Fraseado</b>	Grande diversidade na organização fraseológica.

### 2.5.3. Textura

QUADRO 7

<b>Pouca Dificuldade</b>	
<b>Organização H/P/M</b>	Predominância de textura homofônica, em especial a incidência da relação melodia/acompanhamento.
<b>Espaçamento</b>	Leve.

QUADRO 8

<b>Razoável Dificuldade</b>	
<b>Organização H/P/M</b>	Textura homofônica, assim como aquelas de textura mista ou polifônica que envolva pouca complexidade contrapontística.
<b>Espaçamento</b>	Médio adensamento.

QUADRO 9

<b>Muita Dificuldade</b>	
<b>Organização H/P/M</b>	Textura homofônica, assim como outras de textura mista e/ou polifônico-contrapontística mais complexa, envolvendo maior número de vozes com considerável movimentação.
<b>Espaçamento</b>	Grande adensamento das partes.

## 2.5.4. Sonoridade

QUADRO 10

<b>Pouca Dificuldade</b>	
<b>Dinâmica</b>	Pouca variação e pequenos planos de intensidade.
<b>Pedalização</b>	Pedalização básica (esparso uso do pedal da direita, preferencialmente sem uso do <i>una corda</i> ).
<b>Toque / Timbre</b>	Efeitos timbrísticos simples.
<b>Região do Teclado</b>	Utilização restrita da extensão do teclado

QUADRO 11

<b>Razoável Dificuldade</b>	
<b>Dinâmica</b>	Efeitos mais variados, maior e mais diverso âmbito de intensidades utilizadas.
<b>Pedalização</b>	Poderá requerer o uso do <i>una corda</i> , como também do pedal da direita de maneira mais extensa e variada.
<b>Toque / Timbre</b>	Mais explorado, a partir da necessidade de utilização de diferentes tipos de toque.
<b>Região do Teclado</b>	Utilização mais ampla do teclado.

QUADRO 12

<b>Muita Dificuldade</b>	
<b>Dinâmica</b>	Ampla e diversificado de dinâmica (desde o <i>ppp</i> até o <i>ffff</i> , por exemplo).
<b>Pedalização</b>	Mais diversificado e complexo, a partir, por exemplo, de trocas freqüentes e/ou rápidas.
<b>Toque / Timbre</b>	Abruptos e freqüentes contrastes de toques visando alterações no timbre.
<b>Região do Teclado</b>	Explorado em toda a sua extensão.

### 3 ANÁLISE PIANÍSTICA DAS SUÍTES BRASILEIRAS

#### 3.1. I SUÍTE BRASILEIRA

##### 3.1.1. Velha Modinha

Escrita em Lá Menor, a peça é caracterizada por um acentuado melodismo sentimental, inspirado nas canções sertanejas brasileiras. Agrupada em 34 compassos, possui uma forma unitária (A), constituída de introdução, três frases e coda distribuídas da seguinte forma: Introdução [1-4], 1ª Frase [5-12], 2ª Frase [13-20], 3ª Frase [21-28] e Coda [29-34].

##### 3.1.1.1. Tempo e ritmo

Escrita em andamento moderato num compasso quaternário simples, esta peça é quase toda estruturada dentro de uma sucessão contínua e regular de colcheias, exceto em [18] e [19], onde o deslocamento do acento métrico feito pela mão direita nos dá uma idéia de quiáltera de três sons, tornando estes dois compassos polirrítmicos. Nesta obra aparece por três vezes a expressão *ritardando*, uma no final da introdução, e as outras em [18] e [28]. Já ao final da peça, o compositor escreve “mais lento”, criando assim um efeito de “morrendo”.



FIGURA 1 – Velha Modinha [3-5]

## NÍVEL DE DIFICULDADE: Pouca dificuldade

### 3.1.1.2. Melodia

Destacam-se dois elementos que caracterizam a melodia desta obra: primeiro, a clareza da voz principal cantada durante toda a peça e, segundo, as marcações feitas pelo baixo, que constitui um eficaz contraponto à melodia. De estrutura consonante, esta peça é composta de uma pequena introdução, três frases e coda. A introdução é iniciada e cantada pela mão esquerda em anacruse, predominantemente em movimento cromático. Enriquecida pela variação da articulação entre *legato* e *staccato*, sugere um caráter mais instrumental, mais propriamente um som de violão, e é finalizado com uma fermata, o que gera certo suspense antes da entrada do motivo principal da obra.

Moderato (♩ = 84)

*f cantando*

*retardando e dim.*

*mf a tempo*

FIGURA 2 – Velha Modinha [1-4]

A melodia central tem por base uma linha tipicamente vocal, executada pela voz do soprano, construída toda em legato e basicamente por graus conjuntos. Esta melodia estende-se por oito compassos, reaparecendo de maneira variada, por mais duas vezes, novamente com oito compassos para cada uma das frases. A coda é constituída pela repetição da introdução, acrescida do motivo principal, o qual permeou toda a obra.

*mais lento*

FIGURA 3 – Velha Modinha [31-34]

**NÍVEL DE DIFICULDADE: Pouca dificuldade**

### 3.1.1.3. Textura

A obra apresenta uma textura polifônica, um plano de três vozes assim organizadas: a linha do soprano como voz principal, tenor como complemento harmônico, utilizando algumas vezes fragmentos da linha melódica; e baixo que é o condutor da estrutura harmônica. Sendo assim, o intérprete deverá criar três planos sonoros distintos para dar clareza à construção polifônica. A disposição das vozes gera pouca simultaneidade sonora, tornando assim a textura leve.



FIGURA 4 – Velha Modinha [3-6]

## NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

### 3.1.1.4. Sonoridade

Em relação à dinâmica, a obra varia entre *mf* e *f*, com alguns sinais de *crescendo* e *diminuendo*, apresentando vozes sempre bem cantadas. A exploração da extensão do instrumento é restrita: o pianista usa predominantemente a parte central do piano, ou seja, as oitavas 2, 3 e 4, exceto na introdução e coda onde o registro alcança o grave.

Lorenzo Fernández coloca indicações claras de pedalização, indicando a troca basicamente a cada mudança harmônica.

## **NÍVEL DE DIFICULDADE: Pouca dificuldade**

### **3.1.2. - Suave Acalanto**

Escrita em Fá Maior, tanto o título quanto a atmosfera da peça sugerem uma canção de ninar, o que é demonstrado pelo ostinato feito pela mão esquerda. Em 25 compassos, a peça possui uma forma unitária (A) em seis frases, onde as características rítmicas e melódicas são similares e constantes. As frases estão assim organizadas: 1ª Frase [1-4], 2ª Frase [5-8], 3ª Frase [9-12], 4ª Frase [13-16], 5ª Frase [17-20], 6ª Frase [21-24] e *Codetta* [24-25].

#### **3.1.2.1. Tempo e ritmo**

*Suave Acalanto* é uma peça de andamento lento e tranquilo, sugerido pela indicação *suavemente*. Em compasso quaternário simples, a construção rítmica de Lorenzo Fernández é caracterizada pela repetição contínua da mesma célula rítmica (na mão direita), quatro colcheias e uma mínima, e a sensação de acalanto se dá pela presença do ostinato (na mão esquerda), colcheia e pausa. Não há nenhuma indicação na partitura em relação à agógica.



direita se desloca para a região aguda do piano e se utiliza de acordes que abrangem uma oitava.

FIGURA 6 - Suave Acalanto [13-15]

## NÍVEL DE DIFICULDADE: Pouca dificuldade

### 3.1.2.4. Sonoridade

*Suave Acalanto* é quase toda elaborada em dinâmica *pp* e *p*, com presença de pequenos sinais de *crescendo* e *diminuendo*, exceto em [10], ponto culminante da peça, onde o compositor coloca um *f*.

FIGURA 7 - Suave Acalanto [9-11]

Já no final da peça o único *ppp* é alcançado de maneira bem gradual, pouco antes das duas únicas fermatas, no último compasso.

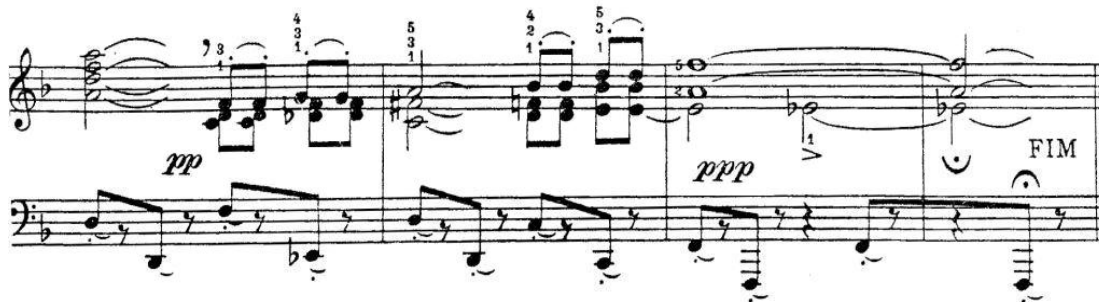


FIGURA 8 - Suave Acalanto [23-26]

Utilizando-se do mesmo material melódico, cria-se um contraste de registro na quarta frase, a qual é escrita em duas oitavas acima. Em toda a obra utiliza-se o pedal *una corda*, conforme indicação na partitura; nota-se também a troca do pedal direito a cada unidade de tempo, empregado com o objetivo de criar, através do ostinato, uma ressonância, resultando em uma atmosfera envolvente.

### NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

#### 3.1.3. Saudosa Seresta

*Seresta* possui o mesmo significado de serenata, que surgiu com este novo nome no Rio de Janeiro, no início do século XX<sup>2</sup>. De caráter sentimental, esta peça é escrita em Ré Menor, em forma ternária A – B – A, sendo A de [1-16], B de [17-48] e A' de [49-64]. Considerando-se o desenho melódico, tem-se uma subdivisão na parte B, o que geraria o formato A – B – B' – A, com dezesseis compassos para cada uma das seções.

<sup>2</sup> *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*, de MARCONDES e RIBENBOIM, p.724, (1998).

### 3.1.3.1 Tempo e ritmo

A peça tem a indicação de andamento *Allegro Cômodo* e compasso ternário simples; na parte B este compasso ternário ganha um colorido especial conseguido a partir da mão esquerda que faz um acompanhamento de valsa, elaborado entre o tenor e baixo. As figuras rítmicas utilizadas são mínima, semínima e colcheia, sendo esta última figura motora da linha melódica da seção B. Observamos que o rigor rítmico será fundamental para tornar a estrutura melódica simples e clara. Em relação aos sinais de *rallentando* que aparecem na partitura, ressaltamos a função de conexão entre o final de uma frase e início da outra.



FIGURA 9 - Saudosa Seresta [31-34]

### NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

#### 3.1.3.2. Melodia

Esta peça está estruturada em quatro frases, a primeira na seção A, duas na seção B e a última na seção A', com a distribuição simétrica de dezesseis compassos para cada uma das frases. A seção A tem como característica a melodia simples executada pelo baixo e um acompanhamento em terças feito pela mão direita.

PIANO

*(legato, ma senza pedale)*

*cantando*

*cresc.*

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled 'PIANO' and contains the instruction '(legato, ma senza pedale)' and 'cantando'. The second system includes the instruction 'cresc.'. Both systems feature a treble and bass clef with various musical notations including notes, rests, and fingerings.

FIGURA 10 - Saudosa Seresta [01-08]

A seção B [17-48] é mais cantada em relação à seção A, devido à mudança de registro da melodia e à indicação de uso do pedal. Nesta seção, observamos que a melodia foi posicionada duas oitavas acima, em relação à seção A e entregue à mão direita. Além disso, o tema principal exposto anteriormente é agora variado, recebendo tratamento melódico mais elaborado.

The image shows a musical score for a piano piece, specifically measures 17-21. It features a treble and bass clef with various musical notations including notes, rests, and fingerings. The notation is more complex than the previous figure, with many notes and rests, and some dynamic markings like 'f'.

FIGURA 11 - Saudosa Seresta [17-21]

A seção A retorna levemente modificada nos últimos quatro compassos, onde a melodia recebe um novo desenho e caminha para um fechamento no grave.



FIGURA 12 - Saudosa Seresta [61-64]

As linhas melódicas estão todas desenvolvidas basicamente por graus conjuntos e em legato, exceto em [19], [39], [45], [47] e [48] onde aparece *stacatto* sob ligadura.

### NÍVEL DE DIFICULDADE: Pouca dificuldade

#### 3.1.3.3. Textura

Há, nesta peça, dois tipos de textura: na seção A temos uma textura polifônica com duas linhas melódicas, uma feita pelo baixo (responsável pela melodia principal) e a segunda linha pelo soprano e contralto, em terças; na seção B a textura é homofônica, contendo a linha melódica no soprano com o acompanhamento feito pelo tenor e baixo. Pode-se dizer, portanto, que a textura reveste-se aqui de uma função estruturante, já que caracteriza claramente cada uma das seções.

### NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

#### 3.1.3.4. Sonoridade

Assim como nas outras peças da *I Suíte Brasileira*, em *Saudosa Seresta* não há grandes deslocamentos de mão, apenas uma mudança de registro da seção A para

B. Como a peça apresenta, predominantemente, uma escrita melódica em graus conjuntos, o toque legato inviabiliza a presença do pedal na seção A (observe-se a indicação *legato, ma senza pedale*, no início da peça); porém, na seção B o uso do mesmo é indicado pelo compositor em todos os compassos da partitura. A utilização adequada do pedal deve levar em conta outros fatores como andamento, qualidades acústicas do piano e da sala, assim como o tipo de toque utilizado.



FIGURA 13 - Saudosa Seresta [1-4]

Lorenzo Fernández coloca apenas um sinal de dinâmica na peça, um *f* no primeiro compasso da seção B, porém podemos perceber a dinâmica que o compositor deseja através do caráter sugerido, textura e registro sonoro utilizado. Na seção A, a melodia se encontra na mão esquerda em uma região média (com mais harmônicos), com um caráter levemente melancólico sugerido pelo ritmo do acompanhamento e simplicidade da melodia, além de uma textura polifônica, o que pode sugerir dinâmica em torno de *p* (piano); porém, na seção B a melodia está na mão direita em uma região mais aguda (com menos harmônicos), há maior fluência a partir do ritmo assumido, assim como um maior destaque dado à linha melódica com a adoção de textura homofônica, o que justifica a indicação *f* (forte) feita pelo compositor. Os sinais de *crescendo* e *diminuendo* que aparecem em [16] e [47] sugerem economia e simplicidade quanto à utilização destes recursos.



FIGURA 14 - Saudosa Seresta [17-20]

**NÍVEL DE DIFICULDADE: Pouca dificuldade**

### 3.2. II SUÍTE BRASILEIRA

#### 3.2.1. Ponteio

*Ponteio*, segundo o verbete da *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*, de MARCONDES e RIBENBOIM (1998), significa “composição instrumental livre”. Desenvolvida em forma unitária (A), está escrita no modo de Mi Eólio e abrange cinco frases irregulares e coda: 1ª Frase [1-3], 2ª Frase [4-5], 3ª Frase [6-10], 4ª Frase [11-12], 5ª Frase [3-15] e Coda [16-20].

##### 3.2.1.1. Tempo e ritmo

Esta é uma peça de andamento lento, evidenciado pela indicação *Lento* e *expressivo*. Lorenzo Fernández ainda utiliza outros termos para alteração de andamento, como *allargando*, *ritardando*, *diminuendo* e *morendo*.

Apesar de a obra ser extremamente curta, Lorenzo Fernández varia muito do compasso binário simples para o ternário simples, chegando a mudar quatro vezes

de um para o outro; entretanto, devido ao emprego de *allargando* na construção ternária, o efeito das mudanças de compassos é sutilmente minimizado.

Em alguns momentos, como que para enfatizar o *allargando*, o compositor emprega quiálteras de três colcheias, como na voz do soprano em [5], [10] e [15], e na voz do contralto em [18] e [19].

The image displays a musical score for the piece 'Ponteio' [12-17]. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins with the instruction 'dim. e allarg.' and a dynamic marking 'f'. The tempo is marked 'a tempo' at the end of the system. The second system begins with 'allarg.' and 'a tempo'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and various note values, with fingerings indicated by numbers 1-5. The bass line includes a wavy line indicating a tremolo or rapid oscillation in the first system.

FIGURA 15 – Ponteio [12-17]

As figuras rítmicas usadas são mínima, semínima, utilizadas na marcação dos baixos, e colcheia e semicolcheia, na construção dos arpejos e da melodia principal. Nos últimos três compassos os arpejos antes feitos por semicolcheias são agora distribuídos em colcheias, criando assim um efeito de *rallentando*.

**NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade**

### 3.2.1.2. Melodia

A melodia é predominantemente em graus conjuntos, conduzida todo o tempo pela mão direita, especificamente pelo soprano e construída sobre arpejos por semicolcheias (também na mão direita) que auxiliam a formação harmônica da peça. O acompanhamento é feito pela mão esquerda quase todo tocado em oitavas, que apresenta um movimento melódico descendente, exceto no terceiro tempo de [5], e segundo e terceiro tempos de [12] e [15], onde juntamente com a mão direita o acorde é arpejado, fornecendo um pequeno fechamento para a frase. Em toda a peça existe a presença das ligaduras de expressão, assim como vírgulas de respiração em todas as mudanças de frase.

FIGURA 16 - Ponteio [03-05]

### NÍVEL DE DIFICULDADE: Pouca Dificuldade

#### 3.2.1.3. Textura

Nesta peça temos uma textura polifônica, com o desenvolvimento de três vozes distintas: soprano, contralto e baixo. Na 1ª. Frase [1-3] a polifonia é mais evidente, onde se percebe o contratempo do contralto e a linha em oitavas do baixo



predominantemente utilizado é o da região média do teclado.



FIGURA 18 - Ponteio [06-08]

## NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

### 3.2.2. Moda

*Moda* é um dos gêneros mais característicos da canção brasileira, tem sua origem na moda portuguesa. Tal canção era geralmente acompanhada pelo violão<sup>3</sup>. Nesta peça, em *Mi Menor*, temos 44 compassos, distribuídos em quatro frases na seguinte forma ternária: A [1-11]; B [12-29]; A [30-41] e CODA [42-44].

#### 3.2.2.1. Tempo e ritmo

Escrita em compasso quaternário simples, *Moda* apresenta a indicação *Allegretto*, andamento que não varia entre a primeira e última seção. Na seção B o compositor escreve *animando* em [15] e [23] e *allargando* em [19] e [26]; já na Coda Lorenzo Fernández indica *Mais Lento* e as expressões *um poco più lento* entre parênteses,

<sup>3</sup> *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*, de MARCONDES e RIBENBOIM, p.525, (1998).

além de *allargando molto*, enfatizando consideravelmente a diminuição do andamento ao final da peça.

Com relação às combinações rítmicas, a seção A utiliza o mesmo material musical em suas duas aparições, uma linha melódica principal e acompanhamento em contratempo.

Allegretto (♩=104)

*mf cantando*

*p*

(legato, ma senza Ped.)

FIGURA 19 - Moda [01-02]

Na seção B, onde as semicolcheias são figuras predominantes em ambas as mãos, ocorrem em [12-14] e [20-22] hemiólías, alterações no acento métrico escrito, e em [17-19], uma polirritmia (quatro semicolcheias contra quátera de três colcheias).

*cresc.*

(Ped.)

FIGURA 20 - Moda [12-14]



FIGURA 21 - Moda [17-19]

**NÍVEL DE DIFICULDADE: Pouca dificuldade [Seção A]**

**NÍVEL DE DIFICULDADE: Muita dificuldade [Seção B]**

### 3.2.2.2. Melodia

A obra apresenta quatro frases, onde predominam graus conjuntos na primeira e na última frase e graus disjuntos na segunda e terceira frases. Na parte A, a melodia é cantada pela mão direita e o acompanhamento é feito pelas duas mãos formando acordes em contratempo. Nesta seção as duas articulações usadas serão fundamentais para discernir a linha melódica – em *legato* – do acompanhamento – em *non-legato* – numa clara emulação da sonoridade violonística.

A partir de [12] tem início a seção B, onde a melodia é novamente tocada em *legato*. Nesta seção a melodia recebe um tipo de deslocamento métrico a partir da hemiólia que surge em sua voz inferior (executada com o polegar), a qual gera outra linha melódica relacionada a uma seqüência de arpejos, em intervalos predominantemente de sexta, na voz superior. A coda reafirma o motivo melódico fundamental para a construção da peça.

FIGURA 22 - Moda [12-17]

**NÍVEL DE DIFICULDADE: Pouca dificuldade [Seção A]**

**NÍVEL DE DIFICULDADE: Muita dificuldade [Seção B]**

### 3.2.2.3. Textura

A textura é de uma melodia acompanhada, com um contraste perceptível de espaçamento entre as seções A - A' e B. Na primeira temos uma textura rarefeita e leve, já na seção B temos vários intervalos predominantemente de sexta em movimentos paralelos tornando seu espaçamento bastante denso.

**NÍVEL DE DIFICULDADE: Pouca dificuldade [Seção A]**

**NÍVEL DE DIFICULDADE: Muita dificuldade [Seção B]**

### 3.2.2.4. Sonoridade

Os planos de dinâmica na seção A são essenciais para a distinção entre a linha melódica, em *mf*, e o acompanhamento, em *p*. Aqui é utilizada predominantemente a região média do teclado. Na seção B a dinâmica chega a *ff*, cabendo ao intérprete timbrar as notas superiores dos intervalos, assim como utilizar-se de pequenos apoios de pedal, com vistas a uma maior clareza do discurso melódico. Nesta seção, que constitui o ponto culminante da peça, é utilizada toda a extensão do teclado.

A pequena coda acontece nos três últimos compassos da peça, sendo o motivo principal executado de forma mais lenta e acrescido de um arpejo pedalizado sobre o acorde de Mi Menor, tonalidade da peça. Reforçando o gesto de fechamento, são utilizadas as três grandes regiões do teclado, iniciando-se na média e finalizando-se com um movimento ascendente com a mão direita em intervalos de quintas e sextas e movimento descendente com a mão esquerda. Com este movimento contrário para as extremidades do piano, atinge-se um pianíssimo, criando assim o efeito de *morrendo* indicado na partitura, reforçado ainda pela fermata final.

The image shows a musical score for the piece 'Moda' [42-44]. The score is written for piano and consists of three measures. The first measure is marked 'Mais lento' and 'cantando (un poco più lento)'. The second measure is marked 'p morendo' and '(allarg molto)'. The third measure is marked 'pp (lasciar vibrare col Ped.)'. The score includes fingering numbers (1-5) and a fermata over the final note. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

FIGURA 23 - Moda [42-44]

**NÍVEL DE DIFICULDADE: Pouca dificuldade [Seção A]**  
**NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade [Seção B]**

### 3.2.3. Cateretê

Escrita em forma ternária A-B-A, a obra contém 75 compassos, com a seguinte distribuição de compassos: A [1-39]; B [40-56] e A [57-75]. *Cateretê* é uma dança de origem ameríndia<sup>4</sup> em Lá Maior, onde a seção A nos sugere um caráter mais percussivo contrastando com B, de caráter melódico e *cantabile* indicado pelo próprio compositor.

#### 3.2.3.1. Tempo e ritmo

No *Cateretê* o andamento é um *Allegro Vivo*, com apenas uma indicação de *allargando* em [56], final da seção A e um *animando* em [71] da coda. Embora escrita em compasso binário simples, a seção A gera uma alteração rítmica devido à escrita (♩. ♩. ♩), subdividindo as semicolcheias em grupos de 3+3+2.

---

<sup>4</sup> *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*, de MARCONDES e RIBENBOIM, p.181, (1998).

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Cateretê' in measures 01-05. The first system consists of two staves: the upper staff is the treble clef and the lower is the bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The bass line features a rhythmic ostinato of eighth notes. The treble line has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). Dynamic markings include *pp*, *cresc.*, *sempre*, and *poco a poco*. The instruction *(Sem Pedal)* is written below the first system. The second system continues the same musical material with a *cresc.* marking.

FIGURA 24 – Cateretê [01-05]

Este procedimento rítmico não tem continuidade na seção B. O ostinato feito pelo baixo que percorre quase toda a obra, sofre uma interrupção devido ao aparecimento de um novo elemento, a polirritmia, com a inclusão de tercinas no acompanhamento em [48-50] e [52-54].

The image shows three systems of musical notation for the piece 'Cateretê' in measures 48-50. The notation is complex, featuring multiple staves. The upper staves show dense chordal textures with slurs. The lower staves show a bass line with a prominent triplet rhythm, indicated by a '3' over a group of notes. The dynamic marking *fff* is present. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

FIGURA 25 – Cateretê [48-50]

**NÍVEL DE DIFICULDADE: Muita dificuldade**



### 3.2.3.3. Textura

Nas seções A e A' a textura é homofônica, e na seção B, textura mista. O espaçamento da textura tem um gradual adensamento entre a primeira e a última frase da seção A, evidenciado pelo acréscimo de notas nos acordes, da mesma forma, na seção B, acontece adensamento similar.

### NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

### 3.2.3.4. Sonoridade

Lorenzo Fernández utiliza um gradual crescendo em todas as seções. Na parte A, começa em *pp* e chega ao *fff* em [29], um dos pontos culminantes da peça. Este aumento de sonoridade é caracterizado também pelo acréscimo de notas nos acordes e algumas mudanças de oitavas. Na seção B ele inicia em *f* e chega à terceira frase em *fff*. Já na parte final da peça, a partir de [57], a dinâmica vai de *f* ao *ffff*, grande crescendo utilizado para o desfecho da obra.

The image shows a musical score for two staves, likely piano and guitar, in the key of D major (two sharps). The score is divided into two systems. The first system shows a series of chords in the right hand, with a crescendo leading to a fortissimo (*fff*) dynamic. The second system shows a more complex texture with multiple voices in both hands, including a section marked *ffff* (four fortissimos) and a section marked *8...* (octave). The score is annotated with various musical symbols, including slurs, accents, and dynamic markings.

FIGURA 27 – Cateretê [73-75]

A partir de [15-39] e [47-75], o uso do pedal é indicado pelo compositor de forma bem clara e funcional, contudo, nota-se que no início aparece a indicação entre parênteses *Sem pedal*, assim como em [40].

The image shows a musical score for the piece 'Cateretê' [01-03]. It consists of two staves: a piano staff (treble clef) and a bass staff (bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piano staff features a melodic line with various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamic markings include *pp*, *cresc.*, *sempre*, and *poco a poco*. The instruction *(Sem Pedal)* is written below the bass staff. The score is divided into three measures, each with a measure rest in the piano staff.

FIGURA 28 - Cateretê [01-03]

Nesta obra são utilizadas as três regiões do instrumento, sendo que na parte A predomina a região grave e na parte B a região aguda.

**NÍVEL DE DIFICULDADE: Muita dificuldade**

### 3.3. III SUÍTE BRASILEIRA

#### 3.3.1 – Toada

*Toada* é uma canção de caráter triste e andamento arrastado<sup>5</sup>, nesta peça, temos como característica principal uma linha melódica com variações de textura em suas repetições. Escrita na forma A – B – A' – B', em quatro frases que coincidem com as

<sup>5</sup> *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*, de MARCONDES e RIBENBOIM, p.776, (1998).

seções, a primeira e terceira frases estão na tonalidade de Mi Maior e a segunda e quarta frases com centro harmônico em Ré Menor.

### 3.3.1.1. Tempo e ritmo

Escrita em andamento moderado num compasso binário simples, *Toada* começa com uma pequena introdução de quatro compassos, na qual é estabelecido um ostinato na mão esquerda.



FIGURA 29 - Toada [01-04]

As figuras rítmicas utilizadas são mínima, semínima, colcheia e semicolcheia; note-se que as colcheias colocadas em contratempo, assim como a articulação sobre as semicolcheias feitas pelo baixo, geram certa instabilidade rítmica. Tal variante rítmica aparece em toda a obra em forma de ostinato, ora feito pela mão esquerda, ora feito pelas duas simultaneamente. Lorenzo Fernández trabalha com um ostinato similar ao utilizado no *Cateretê* da 2<sup>a</sup>. Suíte, a partir do ritmo básico colcheia pontuada / colcheia pontuada / colcheia (♩. ♩. ♩). Nos finais de frases ou idéias, como em [56], Lorenzo Fernández utiliza-se sempre de *allargando* e logo em seguida indica *a tempo* para o início de uma nova frase.

FIGURA 30 - Toada [55-58]

### NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

#### 3.3.1.2. Melodia

Todo material musical está distribuído em quatro frases de extensões diferentes, a maior com dezenove compassos [35-53] e a menor com oito [5-15] e [57-64]. Apesar de predominantemente escrita em graus conjuntos ou movimento intervalar próximo, acontecem saltos entre [35-53], feitos pela mão esquerda. A linha melódica é toda cantada pela voz do soprano em legato, sendo que em [50-52] atinge-se o ponto culminante. Lorenzo Fernández utiliza a *tenuta* sobre as notas mais agudas dos acordes, para tornar ainda mais evidente a linha melódica.

FIGURA 31 - Toada [50-52]

### NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

### 3.3.1.3. Textura

A obra apresenta um misto entre textura homofônica e polifônica, com a linha melódica do soprano e um ostinato feito pelo contralto, tenor e baixo. A cada frase há maior adensamento na organização das partes, principalmente na terceira frase, onde existe uma maior quantidade de notas.

FIGURA 32 - Toada [35-38]

### NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

#### 3.3.1.4. Sonoridade

Em *Toada*, Lorenzo Fernández emprega diversos sinais de dinâmica, iniciando com *p* na introdução, passando pelo *mf*, *f* e chegando ao *ff* em [51], ponto culminante da peça. Notam-se dois planos sonoros básicos, a linha melódica fundamental mais timbrada e brilhante e o ostinato presente em toda a obra, de intensidade mais suave. Em relação ao registro sonoro, utilizam-se todas as três regiões no teclado, predominando o registro médio. O uso do pedal é indicado em [21-29], [35-53] e [58-64].

FIGURA 33 - Toada [21-24]

## NÍVEL DE DIFICULDADE: Muita dificuldade

### 3.3.2. Seresta

A peça está no formato ternário A – B – A, sendo a seção A em tonalidade de Mi Menor e a seção B em Mi Maior. Observa-se nesta estrutura a simetria entre as seções, com dezesseis compassos para cada uma das partes.

#### 3.3.2.1. Tempo e ritmo

*Seresta* é uma composição em andamento *Allegro Agitado*, compasso quaternário simples, rica em indicações de *rallentandos* e *ritardandos*, o que sugere certa liberdade rítmica para finalização de uma idéia e preparação para a próxima.

FIGURA 34 – Seresta [07-09]

Nesta peça observamos a utilização de mínimas, semínimas e uma predominância de colcheias, figura motora da peça. As quiálteras e polirritmias que aparecem na segunda parte da seção B, em [26] e [28-32], proporcionam o momento rítmico mais tenso da obra assim como considerável contraste em relação à seção A.

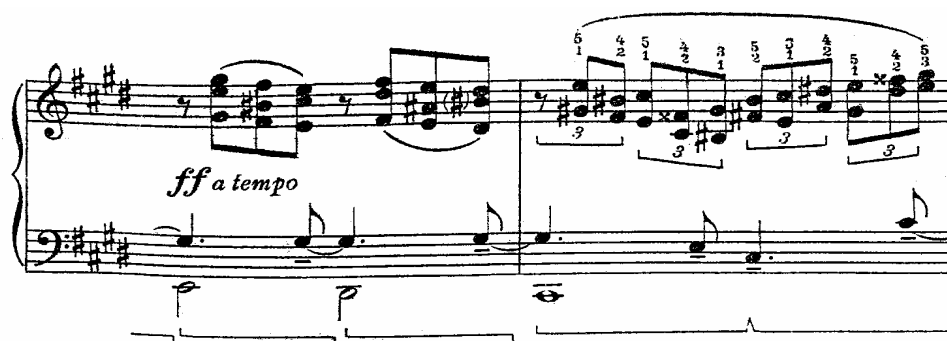


FIGURA 35 – Seresta [25-26]

### NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

#### 3.3.2.2. Melodia

A organização melódica da peça se dá em seis frases, duas em cada seção, com oito compassos para cada frase. Toda a linha melódica é escrita em *legato* e algumas *tenutas* são marcadas na linha do tenor na seção B. O *staccato* só aparece nas últimas quatro notas feitas pelo baixo. Ressalta-se a predominância de graus conjuntos com pequenos saltos a partir da seção B, em [17-20] e [25-31], na mão esquerda.

The image shows a musical score for a piece titled 'Seresta' [16-18]. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into three measures. The first measure is marked 'allarg.' and 'f'. The second measure is marked 'a tempo' and 'mf cantando'. The third measure is marked 'mf cantando'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. There are also some markings above the notes, possibly indicating fingerings or articulation. The bass staff has some markings below it, possibly indicating fingerings or articulation.

FIGURA 36 - Seresta [16-18]

### NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

#### 3.3.2.3. Textura

A textura da peça é polifônica, enriquecida com a entrada da voz do tenor a partir de [17]. As linhas melódicas são distintas, sendo o baixo a voz principal, com uma linha evidente e ininterrupta, e soprano e contralto vozes secundárias, com o uso de desenhos rítmicos idênticos. Na seção A temos uma escrita densa e na seção B uma amplitude maior entre as vozes.

### NÍVEL DE DIFICULDADE: Muita dificuldade

### 3.3.2.4. Sonoridade

A valorização sonora da linha do baixo é muito importante para o entendimento da obra. Contudo, as notas superiores, soprano e contralto, deverão ser timbradas, para uma maior clareza da linha melódica secundária. Com relação à dinâmica temos uma grande variação, começando em *mf* e chegando entre a terceira e quarta frases a *ff* e *fff*, valorizando o ponto culminante da obra, com o uso de blocos de acordes; tal gradação sonora de intensidade deverá ser cuidadosamente executada pelo intérprete para que o auge da peça fique evidente. A dinâmica *p* começa na quinta frase e a peça é finalizada em *pp*. A pedalização é indicada em toda a partitura, devendo ter como ponto de apoio básico a linha melódica principal; sugere-se o uso de trêmulo no pedal em intervalos conjuntos, minimizando-se assim as dissonâncias. Utilizam-se os três registros sonoros principais (grave, médio e agudo), porém é na quarta frase que uma extensão mais ampla do teclado é empregada.

Allegro agitato (♩=100)

The image shows a musical score for the first three phrases of a piece. The tempo is marked 'Allegro agitato' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is written for piano, with a treble clef on the right hand and a bass clef on the left hand. The right hand part is highly melodic and complex, featuring many accidentals and slurs. The left hand part is more rhythmic and provides a steady bass line. Fingerings are indicated with numbers 1 through 5. A dynamic marking of *mf* is present. A pedal point is marked with a 'Ped.' symbol and a bracket under the bass line.

FIGURA 37 – Seresta [01-03]

**NÍVEL DE DIFICULDADE: Muita dificuldade**

### 3.3.3. Jongo

*Jongo*, segundo verbete da *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*, de MARCONDES e RIBENBOIM (1998), significa “dança-afro-brasileira do tipo batuque ou samba”. Esta obra é toda construída sobre um ostinato rítmico, iniciando de maneira misteriosa (ver indicação *soturno e misterioso*, no início da peça) e evoluindo para um final agitado, pesado e denso. Desenvolvida no modo Si Eólio, em forma unitária (A), contém introdução e cinco frases organizadas da seguinte maneira: Introdução [1-2], 1ª Frase [3-14], 2ª Frase [15-26], 3ª Frase [27-38], 4ª Frase [39-50] e 5ª Frase [51-62].

#### 3.3.3.1. Tempo e ritmo

Com a indicação *Allegro Pesante*, *Jongo* é uma peça que não determina compasso nem, conseqüentemente, barras de compasso. A construção da obra tem como fundamento a célula rítmica colcheia / duas semicolcheias / colcheia / quatro semicolcheias / colcheia (♩ ♪♪ ♩ ♪♪♪♪ ♩), em ostinato. A partir desta estruturação rítmica (e também da indicação metronômica) pode-se adotar a semínima como unidade de referência, assim como um provável compasso ternário simples, o que facilitaria a fluência e precisão rítmica da execução<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Na ausência de barras de compasso será utilizada, como referência, a célula rítmica básica do ostinato, contando-se cada uma para efeito de localização na partitura.

Allegro Pesante (♩ = 76 a 84)  
*ppp* *soturno e misterioso*

The image shows a musical score for the first three measures of the piece 'Jongo'. It is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is 'Allegro Pesante' with a metronome marking of 76 to 84 beats per minute. The dynamics are 'ppp' (pianissimo) and the mood is 'soturno e misterioso'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass clef staff has a '8ª bassa' (8th bass) line indicated below it. The right hand plays a melody with notes marked with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a 'pp' dynamic. The left hand plays a rhythmic accompaniment with notes marked with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a '(u.c.)' marking. The piece ends with a double bar line.

FIGURA 38 - Jongo [01-03]

As figuras predominantemente utilizadas são colcheia e semicolcheia. A partir de [39], na única frase que começa com um ritmo anacrústico, semínimas são também utilizadas. O único – e fundamental – recurso de agógica expressamente indicado por Lorenzo Fernández é um *animando sempre*, como em [48].

*cresc. e animando sempre*

The image shows a musical score for the 48th measure of the piece 'Jongo'. It is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. The dynamics are 'cresc. e animando sempre' (crescendo and always more lively). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The right hand plays a melody with notes marked with accents (>) and a 'cresc. e animando sempre' marking. The left hand plays a rhythmic accompaniment with notes marked with accents (>) and a 'Ped. simile' marking. The piece ends with a double bar line.

FIGURA 39 – Jongo [48]

### NÍVEL DE DIFICULDADE: Muita dificuldade

#### 3.3.3.2. Melodia

O *Jongo* estrutura-se sobre em uma idéia melódica básica, trabalhada em cinco frases. A própria composição da melodia é fragmentada, especialmente em função da ênfase dada ao aspecto rítmico: os motivos são curtos e repetitivos, com

intervalos predominantemente restritos, não aparecendo nenhuma idéia melódica mais extensa. A proporcionalidade na organização fraseológica é fator importante, esta sempre subordinada à organização dos ostinatos rítmicos em grupos de doze células rítmicas básicas. O compositor indica *sforzando* de [35-49], [53], [57] ao [62], reforçando tanto a execução dos próprios ostinatos quanto da melodia principal.



FIGURA 40 - Jongo [60-62]

## NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável Dificuldade

### 3.3.3.3. Textura

A textura básica é homofônica, privilegiando-se uma base rítmica sobre a qual se desenrola uma melodia simples. Variações importantes são observadas quanto ao adensamento progressivo da escrita (reforçado pela dinâmica progressivamente mais *forte*) que se dá na peça, tanto no ostinato quanto na melodia: estes têm início com notas simples ou duplas, restritas a uma mesma região do teclado, até chegarem a acordes densos para as duas mãos, em diferentes regiões, culminando em ampla exploração espacial e timbrística do piano.

## NÍVEL DE DIFICULDADE: Razoável dificuldade

### 3.3.3.4. Sonoridade

Começando em *ppp* e terminando em *fff*, com as indicações *cresc. poco a poco* ou *cresc. ma sempre poco a poco*, esta é uma peça que tem na progressão gradativa de dinâmica uma de suas maiores dificuldades de execução. Tal crescendo gradual deve ser cuidadosamente trabalhado pelo intérprete, já que se trata de um importante efeito sonoro, de cunho estrutural, da obra. Tal efeito é reforçado, a partir de [48], por um *acelerando*, o qual contribui para o senso de clímax atingido ao final.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked with a piano dynamic (*p*) and a crescendo instruction *cresc. poco a poco*. It includes a melodic line in the right hand with fingerings (5, 4, 5) and a bass line in the left hand. A *(tre-corde)* instruction is present. The second system is marked with a forte dynamic (*f*) and a crescendo instruction *f cresc. ma sempre poco a poco*. It also features a melodic line in the right hand with fingerings (4, 5) and a bass line in the left hand. Both systems are labeled *8ª bassa* at the bottom.

FIGURA 41 - Jongo [04-10]

Os níveis de intensidade sonora sugeridos pela textura apontam para um destaque da linha melódica sobre um ostinato menos sonoro, este colocado sempre na região grave; já a melodia, reforçando a idéia de um longo e contínuo crescendo, tem início no grave e finaliza no agudo, explorando o teclado em toda a sua extensão.

Dois tipos de pedal são indicados na partitura, o pedal *una corda* nos seis primeiros ostinatos e o pedal tonal (*sostenuto*) a partir de [15] até o final. A organização da pedalização (com o pedal de ressonância) tomará como referência as notas

pertencentes à linha melódica e não o ostinato; tal procedimento, se não estiver aliado a um *toque* adequado e, eventualmente, até ao uso de trêmulo no pedal, poderá misturar indevidamente a sonoridade do ostinato, mas se devidamente utilizado tornará nítida e correta a percepção da linha melódica.

## NÍVEL DE DIFICULDADE: Muita dificuldade

### 3.4. Gráfico Comparativo

Depois de todas as *Suites Brasileiras* analisadas por categoria, apresentamos um gráfico com os respectivos níveis de dificuldade detectados.

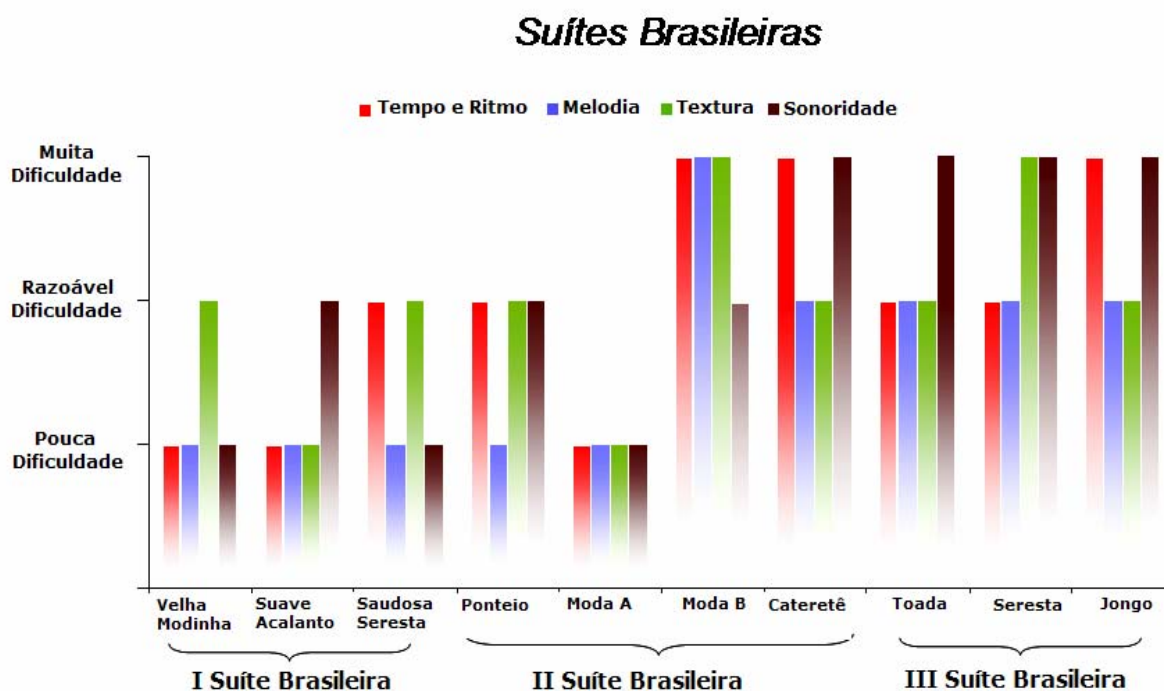


FIGURA 42 – Gráfico Comparativo

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao estudar e analisar as três *Suítes Brasileiras* de Oscar Lorenzo Fernández, pode-se constatar que o compositor utiliza-se de uma gradação de dificuldade no conjunto da obra, principalmente nas categorias *Tempo e Ritmo*, *Melodia* e *Sonoridade*; com relação à categoria *Textura*, tal gradação acontece somente entre as Suítes e não entre as peças.

Além disso, observou-se que na peça *Moda*, da segunda Suíte, a classificação Razoável dificuldade foi conferida a todas as categorias; já em *Toada*, da terceira Suíte, fez-se necessária uma classificação bipartida, sendo uma para seção A, Pouca dificuldade, e outra para seção B, Muita dificuldade. Contudo, nota-se que o mesmo não acontece no restante das peças, sendo que os níveis de dificuldade variam entre as categorias de cada uma das composições. Pode-se dizer que o grau de dificuldade de uma peça não pode ser facilmente determinado por uma única classificação, em função das diferentes categorias musicais presentes, como também pela existência de uma ou mais seções por vezes totalmente distintas.

Acredita-se que os resultados desta pesquisa possam vir a lançar uma luz sobre o trabalho daqueles que venham a se debruçar sobre as três *Suítes Brasileiras*, sejam eles intérpretes, professores ou estudantes, a partir de uma maior consciência em relação aos níveis de dificuldade pianístico-musical presentes na obra. Não obstante, novos dados referentes à interpretação pianística da obra aqui abordada poderão, sempre, ser acrescentados, em especial a partir de observações originais advindas da experiência única que cada intérprete pode ter

com a obra. Alguns aspectos que podem ainda vir a ser trabalhados sobre gradação de dificuldade técnica dizem respeito, por exemplo, à expressividade musical, emprego da tonalidade, e utilização de movimentos pianísticos, toques e dedilhados.

Por conseqüência, espera-se que este trabalho possa servir de estímulo para o surgimento de novos estudos relacionados às três *Suites Brasileiras*, em particular, e, em geral, à identificação dos diferentes níveis de dificuldade pianístico-musical em outras obras do repertório pianístico brasileiro. Este repertório, sabidamente rico em originalidade e diversidade, carece ainda de investigações que trabalhem diversas e importantes questões diretamente relacionadas à sua performance, vindo assim a contribuir para seu melhor conhecimento – e eventual reconhecimento – dentro do cenário musical brasileiro.

## 5 BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO FILHO, Alfeu Rodrigues de. *Estudo Analítico e interpretativo sobre as três Suítes Brasileiras de Oscar Lorenzo Fernández*. 1996. 164f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

BAUMANN, Simpson de Brito Melo. *O nacionalismo musical nas três Suítes de Oscar Lorenzo Fernández*. 1996. 174p. Dissertação (Mestrado em Música) – Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro.

DÜRR, Walther e GERSTENBERG, Walter. Melody. Rhythm. Tempo. Texture. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup>. ed. London and New York: Grove Macmillan Publishers Limited, 2001.

FERNÂNDEZ, Oscar Lorenzo. *1ª, 2ª e 3ª Suíte Brasileira*. Irmãos Vitale-Editores. São Paulo, Rio de Janeiro, 1942. 9 Partituras (33p). Piano Solo.

FONTAINHA, Guilherme Halfeld. *O Ensino do Piano – seus Problemas Técnicos e Estéticos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia. Ltda, 1956.

GANDELMAN, Salomea. *36 Compositores Brasileiros: Obras para Piano (1950 a 1988)*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Funarte/Relume Dumará, 1997. 335p.

KAPLAN, José Alberto. *Teoria da Aprendizagem Pianística*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1985. 112 p.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: ed. Movimento, 1976.

LEIMER, Karl; GIESEKING, Walter. *Como Devemos Estudar Piano*. Trad. Tatiana Braunwieser. São Paulo: Editorial Mangione S. A., 1949. 63p.

\_\_\_\_\_. *Rítmica, Dinâmica, Pedal*. 7ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951. 71p.

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

MARCONDES, Marcos Antônio; RIBENBOIM, Ricardo. *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*. 2 ed. rev. e aum. São Paulo: Art Editora, 1998. 912p.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000. 550p.

RICHERME, Cláudio. *A Técnica Pianística: Uma Abordagem Científica*. São Paulo. AIR Musical Editora, 1996.

RICORDI, *Guia Prático e Temático n°1*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978. 384p.