

Mario Luiz Marochi Junior

A SERTANEJA DE BRAZÍLIO ITIBERÊ:
UMA ANÁLISE FORMAL E INTERPRETATIVA

BELO HORIZONTE
2007



Mario Luiz Marochi Junior

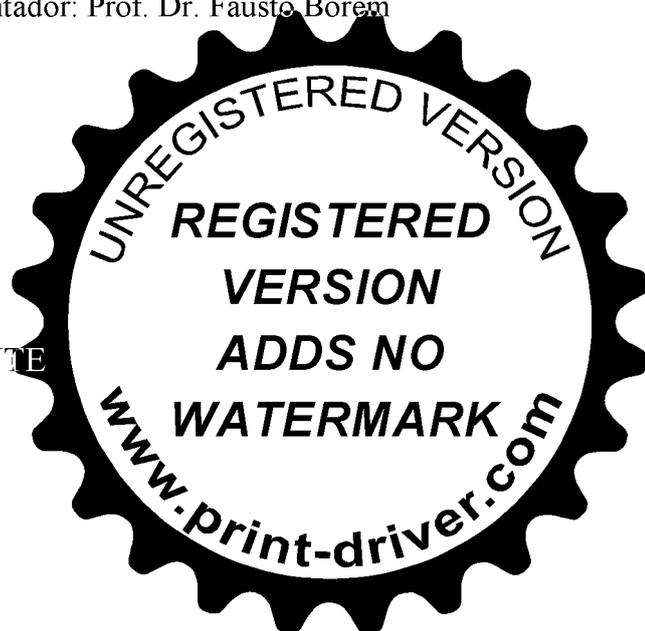
A SERTANEJA DE BRAZÍLIO ITIBERÊ:
UMA ANÁLISE FORMAL E INTERPRETATIVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Performance.

Orientador: Prof. Dr. Fausto Borém

BELO HORIZONTE
2007



AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Mário Luiz Marochi e Arceli Clemene Marochi, pelo apoio irrestrito, dado durante toda a minha vida.

À minha avó, Catarina Bonatto Marochi, e ao meu avô, Luiz Lourenço Marochi, por serem os primeiros a introduzir o piano em minha vida.

Ao meu professor de piano e Diretor da Escola de Música da UFMG, Lucas Bretas, pelos ensinamentos que muito me ajudaram.

Ao meu orientador, professor e amigo Fausto Borém, que tanto colaborou na elaboração da monografia e nas atividades do Mestrado em Minas Gerais.

À minha namorada Denise, por todo o carinho, compreensão e paciência que teve comigo, mesmo morando tão distante, no ano de 2006.

À minha tia Rita de Cássia Marochi, por ter me emprestado o seu computador para a realização da correção final deste trabalho; e por me dar apoio profissional irrestrito durante toda a minha vida de músico.



RESUMO

Este estudo busca prover dados históricos, analíticos e de performance sobre *A Sertaneja*, obra para piano solo, composta por Brazílio Itiberê e publicada no ano de 1869. É uma das primeiras peças a marcar o início do nacionalismo na música erudita brasileira. Destaca-se, nesta composição de Itiberê, uma integração entre o virtuosismo instrumental europeu e o início da busca de uma expressão musical nacional brasileira. Por um lado, ainda remanescente do estilo dos compositores pianistas românticos que buscavam inovações na concepção sonora do instrumento, *A Sertaneja* exhibe trechos que refletem a influência da escrita virtuosística de Franz Liszt e, em menor grau, do lirismo de Frédéric François Chopin. Embora o período de composição de *A Sertaneja* coincida com o período mais religioso e menos centrado no virtuosismo de Franz Liszt, esse compositor húngaro foi figura fundamental na amadorística carreira musical do diplomata Brazílio Itiberê, tornando-se seu amigo pessoal. Por outro lado, o tema da seção central da forma em arco (ABA) de *A Sertaneja* foi extraído de *Balaio Meu Bem Balaio*, tema folclórico inspirado no fandango, dança popular típica de Paranaguá (Paraná), cidade natal do compositor.

Palavras Chave: Brazílio Itiberê; *A Sertaneja*; *Balaio meu bem Balaio*; nacionalismo; romantismo; virtuosismo; piano, Chopin; Liszt; análise musical.



ABSTRACT

This work provides historical, analytical and performance aspects about *A Sertaneja* (The Countryside Lady), a piano work written by the Brazilian composer Brazílio Itiberê in 1869. This is one of the first works that marked the beginning of music nationalism in Brazil. At the end of the nineteenth-century, when it was written, virtuosity and the search for national music expressions were common traits. Although the composition of *A Sertaneja* coincides with a more religious and less virtuosity-centered Franz Liszt, this Hungarian composer was a fundamental figure in the amateur musical career of the diplomat Brazílio Itiberê, who became his personal friend. Still reminiscent of the pianist-composers style who aimed at innovations in the sound conception of their instrument, *A Sertaneja* exhibits passages that are similar to passages in the piano works by Liszt and, to a lesser extent, to the lyricism of Frédéric Chopin. On the other hand, the central thematic material of the work's archlike (ABA) form was derived from *Balaio Meu Bem Balaio*, a theme of a typical folklore dance in the composer's hometown Paranaguá, in the State of Paraná, Brazil.

Words Key: Brazílio Itiberê; *A Sertaneja*; music nationalism; romanticism; piano; virtuosity; Chopin; Liszt; musical analysis.



LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Esquema Formal de <i>A sertaneja</i>	17
EXEMPLO 1 - Início de <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c. 1-4).....	17
EXEMPLO 2 - Escrita coral na introdução de <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c. 11-16)	18
EXEMPLO 3 - Gesto improvisatório de caráter lisztiano em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c. 19)..	18
EXEMPLO 4 - Repetição da Introdução na dominante em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c. 20-28) ...	19
EXEMPLO 5 - Final da introdução na dominante em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c. 26-28).....	19
EXEMPLO 6 - <i>Trinado</i> com sobreposição de mãos no <i>Soneto Del Petrarca</i> de Liszt (c. 44).....	20
EXEMPLO 8 - Passagem com os acordes após o trecho <i>con grazia</i> em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c. 43-45)	21
EXEMPLO 9 - Arpejo do acorde de Mi diminuto em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c. 46)	22
EXEMPLO 10 - Primeira frase do trecho em <i>Scherzando</i> em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê	22
(c. 48-51). 22	
EXEMPLO 11 - Sequência de acordes com pedal de Mi no baixo em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c. 52-62)	23
EXEMPLO 12 – Alteração da frase do compasso 52 em sextinas em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c. 58-62).....	24
EXEMPLO 13 - Início do tema <i>moderato</i> em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c.- 67)	25
EXEMPLO 14 - Tema melódico original do <i>Balaio Meu Bem Balaio</i>	26
EXEMPLO 15 – Transformação do tema <i>Balaio Meu Bem Balaio</i> por Brazílio Itiberê em <i>A Sertaneja</i> (c. 110-120)	27
EXEMPLO 16 - Tema folclórico da peça em textura coral (c. 113-116).....	27
EXEMPLO 17 - Acompanhamento no registro mais agudo da peça.....	28
EXEMPLO 18 - Acordes em quatro sons de colcheias.....	29
EXEMPLO 19 - Acompanhamento do <i>Soneto 104 Del Petrarca</i> de Franz Liszt.....	29
EXEMPLO 20 - Acompanhamento do <i>Soneto 104 Del Petrarca</i> de Franz Liszt modulado para Lá bemol30	
EXEMPLO 22 - Variação de tema do <i>Balaio</i>	31
EXEMPLO 23 - Tema em forma canção em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c. 142-148).....	32
EXEMPLO 24 - Tema em uma forma mais vigorosa sob o ponto de vista rítmico em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c. 181-189)	33
EXEMPLO 25 – Material apresentado após a seção do <i>Balaio</i> em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c. 162-169)	33
EXEMPLO 26 - Prolongamento da transição entre o tema do <i>Balaio</i> apresentado de forma vigorosa e rítmica para o tema do <i>balaio</i> apresentado de forma mais delicada em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c 135-140)	34
EXEMPLO 27 - Escala de Lá bemol em fusas em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c.162-169).....	34
EXEMPLO 28 - Acréscimo das notas principais oitava acima e mudança rítmica de colcheias para semicolcheias em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c. 166-168)	35



EXEMPLO 29 - Volta do <i>Balaio</i> em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c. 180-189).....	35
EXEMPLO 30 - Volta da seção em <i>Scherzando</i> em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c. 210-213).....	36
EXEMPLO 31 - Volta do tema em <i>moderato</i> em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c. 229-244).....	36
EXEMPLO 32 - <i>Coda</i> ao final de <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c. 254-261).....	37
EXEMPLO 33 - Início de <i>A sertaneja</i> em Lá Bemol (c. 1-4) com hastes invertidas, sugerindo alternância das mãos direita e esquerda e o dedo central três.	38
EXEMPLO 34 - Sugestão de dedilhado para bicordes alternados ao final da introdução de <i>A Sertaneja</i> (c.7-9).....	39
EXEMPLO 35 - Trecho em escrita coral na introdução de <i>A Sertaneja</i> (c. 11-17).	40
EXEMPLO 36 - Arpejo de Mi diminuto com início na terça no baixo, seguindo por uma grande extensão no piano, na qual a mão direita passa por cima da esquerda (c. -45).....	41
EXEMPLO 37 – Sugestão de dedilhado para o Motivo <i>con grazia</i> em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê... (c. 83-86) 2d	42
EXEMPLO 38 - Motivo em acordes repetido por três compassos	43
EXEMPLO 39 - Arpejo de Sol diminuto que se inicia no Fáb 7 e termina no Mib 1 oitavado com o Mib 4d	44
EXEMPLO 40 - Trecho em <i>scherzando</i> (c. 48-51) em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê, com sugestão de dedilhado envolvendo cruzamento de mãos característico do romantismo.....	45
EXEMPLO 41 - Compasso 49 com terças em semicolcheias e sextas em colcheias, tocadas apenas com a mão direita.	45
EXEMPLO 42 - Seqüência de acordes com pedal de Mi bemol (dominante) no baixo c. 52-59 em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c. 52-57).	47
EXEMPLO 43 - Pedal de dominante com alteração nas figuras rítmicas (c. 62-66) em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê.	49
EXEMPLO 44 - Acompanhamento do Moderato (c. 67-88) em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê.....	50
EXEMPLO 45 - Melodia do trecho em moderato que segue um padrão fraseológico de seis compassos em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c. 67-72)	52
EXEMPLO 46 - Melodia do trecho em moderato, seguindo o padrão fraseológico de seis compassos c. 67- 80 em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê.....	53
EXEMPLO 47 - Compasso 73 em caráter improvisatório e em caráter de <i>appoggiatura</i> em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê.....	54
EXEMPLO 48 - Compasso 74 do trecho em moderato em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê	54
EXEMPLO 49 - <i>Noturno em Fá sustenido maior Opus 15 n.º 2</i> com sugestão de dedilhado no acompanhamento parecido com o moderato de <i>A Sertaneja</i> (c. 1-6).....	55
EXEMPLO 50 - Trecho em moderato de <i>A Sertaneja</i> com sugestão de dedilhado na mão esquerda em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c. 67-52).	56
EXEMPLO 51 - Melodia do trecho em moderato com sugestão de dedilhado na mão direita em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c. 67-76)	57
EXEMPLO 52 - Compassos 73 e 81 com caráter de <i>appoggiatura</i> mas com figuras rítmicas diferentes 58	58
EXEMPLO 53 - Preparação para o início do tema do <i>Balaio</i> com a nota Mi Bemol (c. 111) em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê.....	59
EXEMPLO 54 - Tema central de <i>A Sertaneja</i> com a melodia modificada em textura coral (c. 113-132) 61	61



EXEMPLO 55 - Redução da mão direita do tema do <i>Balaio</i> em acordes para dar a sugestão de dedilhado	62
EXEMPLO 56 - Tema central do <i>Balaio</i> com o dedilhado do acompanhamento na mão direita em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c. 113-117)	63
EXEMPLO 57 - Execução da mão esquerda do tema central de <i>A Sertaneja</i> com sugestão do dedilhado (c. 113-122)	64
EXEMPLO 58 - Primeiro motivo da ponte em caráter lisztiniano na qual se encontra uma colcheia entre semicolcheias, seguidas de duas colcheias em <i>A Sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c. 135-139)	65
EXEMPLO 59 - Escala descendente de MibM indo desde o Mib mais agudo ao Mib mais grave oitavado (c.140) em <i>A sertaneja</i> de Brazílio Itiberê	66
EXEMPLO 61 - Variação do tema do balaio com afinidade rítmica do trecho <i>con grazia</i> e afinidade melódica da parte central de <i>A Sertaneja</i> (c. 141-162)	67
EXEMPLO 62 - Variação do tema do <i>Balaio</i> com sugestão de dedilhado, e numeração de compasso em <i>A sertaneja</i> de Brazílio Itiberê (c. 141-150)	68



SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
1.1	Brazilio Itiberê.....	12
2	ANÁLISE DA PEÇA “A SERTANEJA”	15
3	ASPECTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS EM A SERTANEJA	38
4	CONCLUSÃO	69
5	BIBLIOGRAFIA PRELIMINAR	71
6	ANEXOS	73



1 INTRODUÇÃO

Entre os compositores brasileiros que viveram na Europa, principalmente no século XIX, e que retornaram ao Brasil trazendo significativa influência musical, NEVES (1996, p. 204 e 205) destaca Carlos Gomes e Henrique Oswald, mas chama Brazílio Itiberê de patriarca, pelo fato de utilizar um tema popular em *A Sertaneja*. Brazílio Itiberê era reconhecido como um talentoso pianista e diletante compositor; entretanto, não exercia tais atividades como prioritárias na sua vida, pois, profissionalmente, era diplomata. De fato, a influência do compositor na música brasileira foi minimizada por esse fato.

A Sertaneja, obra da juventude de Brazílio Itiberê, e que acabou por ser a mais conhecida do compositor, é uma das primeiras obras que ajudaram a estabelecer o nacionalismo na música erudita brasileira, justamente por causa do seu tema central, tirado de uma canção folclórica do Paraná, o *Balaio Meu Bem Balaio*. Nota-se, porém, que o tema não é exclusivo deste local. Segundo CAMEU¹, (citada por NEVES, 1996, p. 59), ele pode ser encontrado igualmente no Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia e Sergipe, com variações que, inclusive, estão no seu nome, também podendo ser chamado de Bambaquerê.

Antes dela, foram escritas algumas poucas obras no meio erudito que traziam influências de estilos populares; há evidências de o compositor brasileiro Antônio José da Silva (1705-1739), mais conhecido pelo apelido de “o judeu”, ter utilizado temas do fado português e da modinha (que pouco a pouco se abrasileirou) nas suas operetas de

¹ CAMEU, Helza. Importância histórica de Brasílio Itiberê da Cunha e da sua fantasia característica *A Sertaneja*. *Rev. Bra. Cul.* III, 1970.



natureza satírica e cômica (APPLEBY, 1983, p.44), algumas apresentadas na Europa (NEVES, 1996, p.202). No capricho *O Amor Brasileiro* (1819), “cinquenta anos antes que os brasileiros seguissem a direção [...] de materiais temáticos nativos [...]” (APPLEBY, 1983, p.61), o austríaco Sigismund Neukomm (1767-1858) recorreu a um tema de lundu, e na peça *A Cayumba* (1857) de Carlos Gomes, (NEVES, 1996, p.26) cujos textos são cantados em português, estes compositores basearam-se no estilo da modinha. Já ao final do século XIX, Alexandre Levy (1864-1892) compôs a *Suite Brasileira* (1890) (NEVES, 1996, p.205). Porém, nenhuma dessas obras obteve o êxito de *A Sertaneja*, que pode ter sido a obra que fez Villa-Lobos considerar Brazílio Itiberê, juntamente com Nepomuceno e Alexandre Levy, a fonte para o ponto de partida do nacionalismo brasileiro, da qual bebeu (ORREGO-SALAS, 1980, p.182). No final do século XIX, período em que ela foi escrita, o virtuosismo e a popularidade das obras para piano solo nas salas das classes mais abastadas e nas salas de concerto, parecem ter contribuído muito para isso.

No final do século XIX, os compositores românticos, como Liszt, que nesta época já estava escrevendo obras de caráter lírico religiosas, como a peça *Lúgubre Gôndola* para piano, e Paganini tiveram, em outras épocas, como característica comum em suas obras instrumentais, o gosto pelo virtuosismo e pelas cores nacionalistas de seus países de origem, como pode ser observado nas *Danças Húngaras* de um e nos *Capriccios* do outro compositor. Estas influenciaram diversas gerações em relação à escrita idiomática para piano e para violino, e, mesmo indiretamente, para outros instrumentos, estabelecendo grandes mudanças na concepção sonora da escrita instrumental. Da mesma forma, o estilo rapsódico de *A Sertaneja* abriga diversos efeitos



sonoros, já bastante conhecidos entre os compositores europeus, porém novos entre os brasileiros.

O nacionalismo em *A Sertaneja* aparece nas citações de *Balaio Meu Bem Balaio*, tema característico da Região Sul do Brasil, mas variações podem ser encontradas no Sudeste (Minas Gerais e Rio de Janeiro) e Nordeste (Bahia e Sergipe). Embora seja largamente conhecido por este título tradicional, *Balaio Meu Bem Balaio* também é chamado de *Bambaquerê* (Minas Gerais, Bahia e Sergipe). Em *A Sertaneja*, a simples melodia do *Balaio* é utilizada em caráter coral, tendo um acompanhamento bastante ritmado, com padrões que lembram claramente algumas obras para piano de Franz Liszt.

O objetivo do presente trabalho é discutir os aspectos históricos, as possíveis influências composicionais e seus aspectos técnico-expressivos, como dedilhados, formas e mudanças de posição das mãos, articulação, dinâmica, pedal, fraseado, toque e gestual, com a intenção de ajudar os intérpretes na execução de *A Sertaneja* e os professores no ensino desta obra a seus alunos.

No capítulo 2 do trabalho, é feita uma análise formal da peça *A Sertaneja*. Nele, aspectos como distribuição dos temas, harmonia, contrastes, e aspectos históricos são tratados a fim de observar como os temas se integram, e que influências o compositor sofreu para escrevê-los. No capítulo 3, são discutidos os principais aspectos de interpretação de *A Sertaneja*, como dedilhados, formas e mudanças de posição das mãos, articulação, dinâmica, pedal, fraseado, toque e gestual.



1.1 Brasília Itiberê

O diplomata e compositor Brasília Itiberê da Cunha nasceu em Paranaguá, em 8 de setembro de 1846, e é considerado como um dos precursores da música brasileira de caráter nacionalista. Estudou piano e violino, e foi para o piano que compôs suas obras mais conhecidas.

Ingressou na Faculdade de Direito de São Paulo em 1866 e teve como colegas Rui Barbosa, Castro Alves, Afonso Pena, entre outros. Durante essa época, realizou diversos concertos, participava de saraus em que apresentava suas primeiras obras, tais como a polca *Amizade* e as valsas *Caprichosas* e *Eco dos Salões*, demonstrando que o compositor não deve ter se dedicado totalmente aos estudos acadêmicos; certamente ele aproveitava essas ocasiões para acompanhar o que havia de melhor na vida musical paulista.

No ano de 1869, quando Brasília Itiberê estava no quarto ano da Faculdade de Direito, a loja paulista *Madame Fertin* anunciava o recebimento de obras novas para piano, entre as quais estava *A Sertaneja*. Esta peça que o autor chamava de *fantasia característica*, era, de fato, uma das primeiras obras brasileiras trabalhadas a partir de material de tradição musical popular. Ela era uma das anunciadoras do nacionalismo nascente, e, haveria, por isso mesmo, de ocupar um lugar muito especial no conjunto da produção musical brasileira do século XIX.

Após se formar pela Faculdade de Direito viajou para o Rio de Janeiro, onde realizou concertos pela cidade para divulgar sua obra. Em um destes concertos realizados na Quinta da Boa Vista, houve uma aproximação entre ele e D. Pedro II, que, encantado com o artista, resolve oferecer-lhe ocasião para completar seus estudos na



Europa. Esta oportunidade não tinha a forma de bolsa de estudos, mas sim de emprego oficial no corpo diplomático.

Como diplomata, atuou em vários países como Prússia (Antiga Alemanha), Itália, Bruxelas, Bolívia, Peru, Paraguai, Portugal, novamente Prússia (na cidade de Berlim). Teve participações importantes no período em que esteve no Paraguai, quando participou do processo de pacificação deste país. E enquanto esteve nos países europeus aproveitou para continuar seus estudos musicais e se aproximar dos principais compositores e músicos do continente.

O período em que esteve em Roma, entre 1873 e 1882, foi dos mais intensos na vida musical de Brazílio Itiberê, particularmente no que se refere ao desenvolvimento de atividades desempenhadas pelos adidos culturais. Neste período, mencionam seus biógrafos, deram-se as circunstâncias do início da amizade entre Itiberê e Liszt: estando o pianista brasileiro estudando uma difícil obra do compositor húngaro em seu quarto de hotel na *Via del Corso*, este fica impressionado com o pianismo do artista, bate-lhe à porta e se apresenta. Inicia-se então uma amizade longa entre eles; desta amizade sobram poucas reminiscências, como o bilhete em que Liszt agradece o recebimento de um presente (seria a partitura de *A Sertaneja*?).

Biógrafos de Itiberê mencionam, ainda, uma extraordinária proeza realizada pelo compositor; durante sua estada em Roma, em um dia, conseguiu reunir em sua casa três dos pianistas mais famosos do mundo em sua época: Giovanni Sgambati, Franz Liszt e Anton Rubinstein. Chegaram ainda a afirmar que, nesta reunião, Liszt teria tocado a rapsódia *A Sertaneja* de Itiberê, enquanto que o compositor brasileiro teria tocado suas *Soirées à Venise*.



No dia 11 de agosto de 1913, Brazílio Itiberê faleceu, porém seu funeral foi realizado apenas no dia 26, posto que, a pedido do compositor, deveria ser na sua cidade natal, Paranaguá.



2 ANÁLISE DA PEÇA “A SERTANEJA”

Composta na forma A B A com introdução e coda, *A Sertaneja* é uma peça dividida em seções que refletem bem o caráter rapsódico, típico da música pianística do alto romantismo alemão. A organização formal da peça está baseada em configurações em forma de arco, com três grandes seções – a **Seção I**, a **Seção II** e a **Seção I'**, iniciadas por uma **Introdução** e finalizadas por uma **Coda**. Da mesma forma, cada seção principal é também formada internamente por seções em forma de arco, de caráter contrastante.

A **Seção I** (com 72 compassos) é formada por duas **Seções A**, (de 28 compassos cada), cujo caráter é o do *scherzo*, que ladeiam a **Seção B** (com 16 compassos), com caráter de seresta.

Em seguida, a **Seção II** (com 90 compassos), que é a seção central da obra e, por isso, evidencia o tema folclórico brasileiro no esquema formal, é formada pela **Seção a** (com 30 compassos), **Seção b** (com 40 compassos) e **Seção a'** (com 20 compassos).

Fechando o arco com a **Seção I** e repetindo seu esquema formal (*scherzo* – seresta - *scherzo*) de maneira simplificada, a **Seção I'** (com 45 compassos) é formada pela **Seção A''** (de 19 compassos), pela **Seção B** (com 16 compassos) e pela **Seção A'''**, (com 10 compassos).

Na coda, o compositor reutiliza o tema do *Balão*, mas com caráter conclusivo.

Assim, o esquema formal de *A Sertaneja* pode ser representado da seguinte forma:



Introdução (38 c.)**Seção I:**A - *Scherzo* (28 c.)B - *Seresta* (16 c.)A - *Scherzo* (28 c.)**Seção II - Balaio** (90 c.)**Seção a** (30 c.)**Seção b** (40 c.)**Seção a'** (20 c.)**Seção I':**A'' - *Scherzo* (19 c.)B - *Seresta* (16 c.)A''' - *Scherzo* (10 c.)**Coda - Balaio** (8 c.)

Embora a recorrência do *Balaio* na coda possa sugerir um esquema formal binário repetido que, auditivamente, poderia ser lembrado com *Scherzo-Balaio* / *Scherzo-Balaio*, o equilíbrio formal proporcionado pela extensão de cada seção aponta para uma inegável ênfase da forma ternária, típica do período romântico. Tal ênfase na forma em arco, tanto no seu nível externo quanto no interno, fica mais clara na FIG. 1.



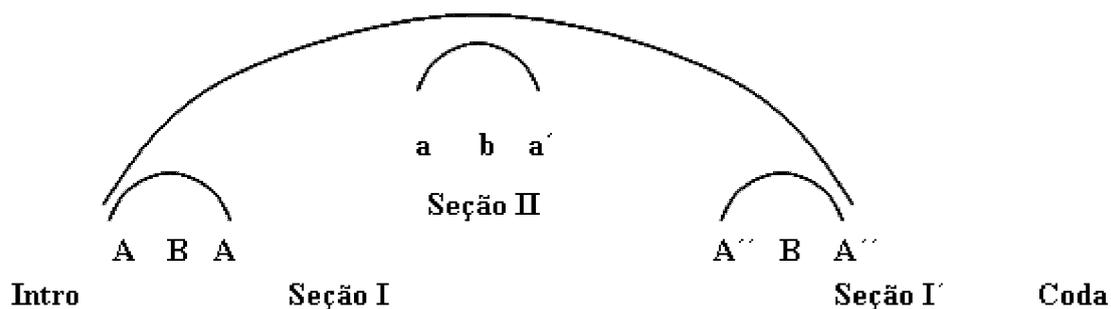


FIGURA 1 – Esquema Formal de *A sertaneja*

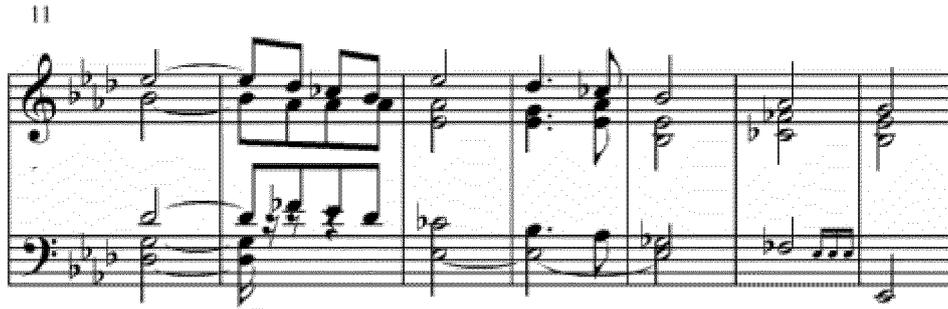
Fonte: Partitura da peça *A sertaneja* (reproduzido pelo autor) (“Este e os demais exemplos foram retirados da partitura editada por DUDEQUE”).

A introdução (EX. 1) se inicia com as notas Lá bemol e Mi bemol; a primeira e a última notas do acorde da tônica (Lá bemol) são tocadas seqüencialmente em ritmos de semicolcheias. As hastes para baixo indicam que as notas com estes sinais devem ser tocadas com a mão esquerda, e aquelas com as hastes para cima, com a mão direita, gerando um padrão em que a mão esquerda passa sobre a direita.

EXEMPLO 1 - Início de *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê (c. 1-4)

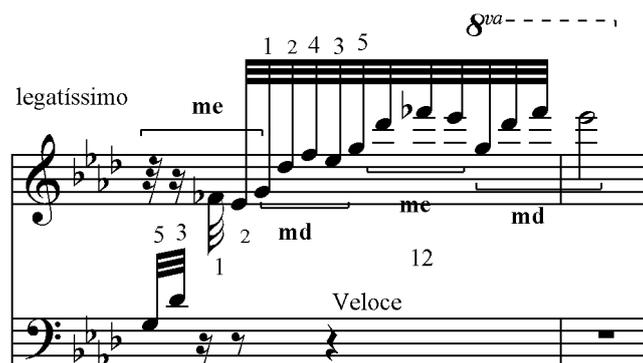
Após essa parte, inicia-se um tema em coral que tem a duração de oito compassos e caracterizado por ser um tema melódico na voz superior, proporcionando um grande contraste com a virtuosidade na introdução da peça (EX. 2).





EXEMPLO 2 - Escrita coral na introdução de *A Sertaneja* de Brazilio Itiberê (c. 11-16)

Após o coral, surge gesto improvisatório de caráter lisztiano finalizando esta parte, partindo do registro médio-grave e progredindo até o extremo agudo do piano (EX. 3).



EXEMPLO 3 - Gesto improvisatório de caráter lisztiano em *A Sertaneja* de Brazilio Itiberê (c. 19)

Os primeiros 10 compassos da música são repetidos. Agora, entretanto, com a primeira nota Mi bemol, e a última nota Si bemol, do acorde de Mi bemol, dominante de lá bemol maior, tom principal da música (EX. 4)



20

con impeto

cresc ed.-----ac.-----cel

cresc ed.-----ac.-----cel 1

EXEMPLO 4 - Repetição da Introdução na dominante em *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê (c. 20-28)

Após esta parte, o coral e o improviso novamente se repetem, como mostram os EX. 2 e 3.

Existe uma grande semelhança de trechos de *A Sertaneja* com algumas obras de Liszt, como podemos notar nos exemplos a seguir (EX. 5).

1

EXEMPLO 5 - Final da introdução na dominante em *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê (c. 26-28)

Por exemplo, no final da introdução na dominante, na passagem de semicolcheias cujo resultado sonoro é semelhante a um *timão*, a mão direita fica em



cima da mão esquerda. Este procedimento é muito comum nas obras de Liszt, como no compasso 44 do *Soneto 104 Del Petrarca*, embora seja notado de forma diferente, como mostra a (EX. 6).

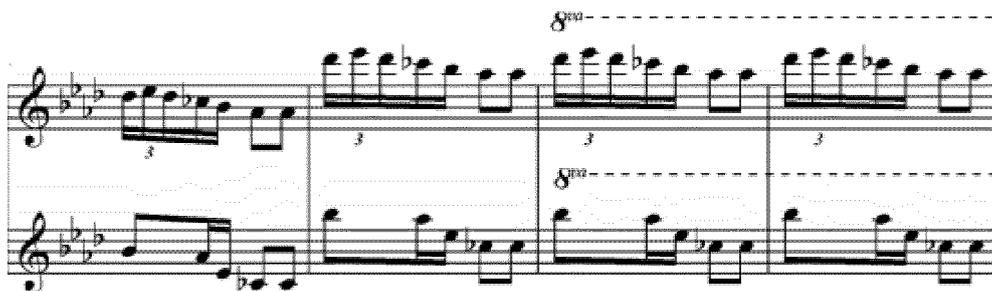


EXEMPLO 6 - *Trinado* com sobreposição de mãos no *Soneto Del Petrarca* de Liszt (c. 44)

Apesar de estar em outra tonalidade, com figuras rítmicas diferentes da passagem de *A Sertaneja*, este trecho tem grande semelhança sonora com a obra do compositor brasileiro. Embora o arranjo das posições dos dedos no teclado seja diferente, em decorrência das tonalidades (Mi bemol em *Brazilio Itiberê* e Mi maior em Liszt no tom predominante de cromática de Mi maior), o ritmo resultante é muito semelhante, apesar de *A Sertaneja* estar em semicolcheias e o *Soneto Del Petrarca* em fusas.

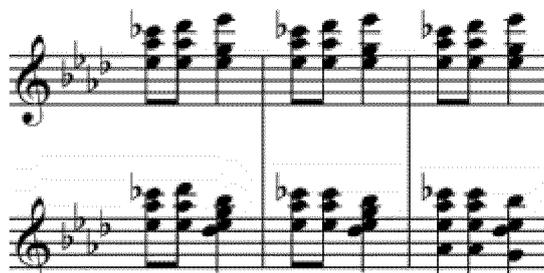
Após a introdução, aparece o primeiro tema da peça, nele existe um trecho em tercinas seguidas de semicolcheias, no qual está a indicação *com grazia*. Depois das semicolcheias, duas colcheias pontuam o trecho, repetido durante quatro compassos, porém em oitavas diferentes (EX. 7).





EXEMPLO 7 – Início do trecho *con grazia* em *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê (c. 39-42)

Depois existe uma passagem com os acordes de Lá bemol menor, com a nota Ré de passagem no soprano, e o acorde de Mi bemol maior com sétima, que se repetem durante dois compassos; no terceiro compasso existe uma pequena diferença no baixo, que é arpejado (EX. 8).

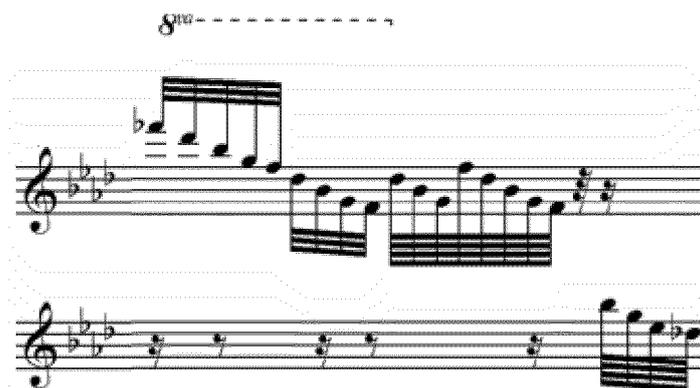


EXEMPLO 8 - Passagem com os acordes após o trecho *con grazia* em *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê (c. 43-45).

Após estes acordes, inicia-se um arpejo de Mi diminuto com a nota Mi² (homônimo de fá bemol) tocado em cinco oitavas diferentes, em direção descendente, do agudo para o grave. Este arpejo funciona como uma ponte de ligação do tema das tercinas com o início de um tema com caráter de *scherzando*² (EX. 9)

² *Scherzando* significa brincando.





EXEMPLO 9 - Arpejo do acorde de Mi diminuto em *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê (c. 46).

Este tema, apesar de ser tocado com a maioria das notas em terças arpejadas, tem um caráter mais leve em relação aos temas da introdução, sendo o que mais se repete durante a música.

Começa com um arpejo ascendente do acorde de Lá bemol menor, seguido de duas colcheias com as notas Dó3 e Mi3 sobrepostas em terças. No compasso 49, há appoggiaturas de semicolcheias com as notas Fá bemol4 e Ré bemol4, também sobrepostas em terças. Em seguida, ocorrem as notas Mi4 bemol e Dó4, sobrepostas em intervalos de sexta, assim como as notas Dó5 e Lá bemol 5 estão em ritmo de colcheia. Os compassos 48 e 49 são repetidos nos compassos 50 e 51 (EX. 10).



EXEMPLO 10 - Primeira frase do trecho em Scherzando em *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê (c. 48-51).



Do compasso 52 ao 58, também dentro do caráter *scherzando*, ocorre uma frase com uma seqüência de acordes, com predominância do acorde de Mi bemol com sétima de dominante e com a nota Mi como pedal no baixo (EX. 11).

52

EXEMPLO 11 - Seqüência de acordes com pedal de Mi no baixo em *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê (c. 52-62).

Do compasso 58 ao 66, há uma repetição, desta vez em sextinas, da frase que se iniciou no compasso 52 e foi até o compasso 57 (EX. 12).



58

EXEMPLO 12 – Alteração da frase do compasso 52 em sextinas em *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê (c. 58-62)

No compasso 67, tem início um tema *moderato*, que pode ser visto de duas maneiras: primeiro, pode lembrar o tema de uma seresta urbana³ ou de uma modinha, gêneros populares muito comuns na época em que *A sertaneja* foi composta; por outro lado, pode lembrar também o caráter dos noturnos de Chopin, nos quais uma melodia sinuosa percorre um amplo registro sobre um padrão de acompanhamento constante. Este acompanhamento incorpora a idéia de um baixo arpejado entremeado por acordes no registro médio; na melodia, por sua vez, recorrem apojeturas superiores, bem como momentos de modificações intervalares, que fazem referência ao caráter de *improvisação* da música de piano de salão, do final do século XIX (EX. 13).

³ Estilo de música típica dos centros urbanos do século XIX



62 Moderato

EXEMPLO 13 - Início do tema *moderato* em *A Sertaneja* de Brazilio Itiberê (c.- 67).

Após o tema *moderato*, retornam os temas mais “leves” da peça, que são o tema *scherzando* e o tema *con grazia*, cujas repetições não trazem modificações significativas (FIG. 8, 9, 10 e 11).

Em seguida aparece o tema central da peça, coincidindo com seu ponto culminante. Pode-se pensar no *Balaio Meu Bem Balaio* acompanhado por um ritmo de *habanera*, gênero popular muito em voga na época. Este tema é característico da região sul do Brasil, mas, segundo CAMEU (1970), variações podem também ser encontradas nas regiões Sudeste (especialmente no Rio de Janeiro e em Minas Gerais) e Nordeste (Bahia, Sergipe e Pernambuco). Brazilio Itiberê imprime grande vigor a este tema



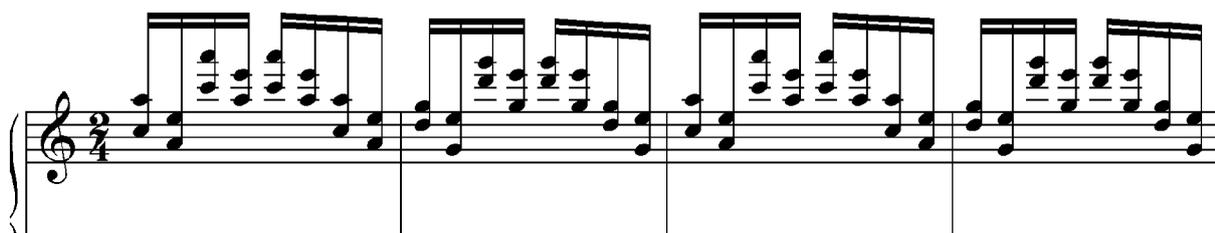
EXEMPLO 15 – Transformação do tema *Balaio Meu Bem Balaio* por Brazílio Itiberê em *A Sertaneja* (c. 110-120).

EXEMPLO 16 - Tema folclórico da peça em textura coral (c. 113-116).

Outro fator importante é relacionado à inversão das funções tradicionais das vozes mais aguda e mais grave. O acompanhamento, aqui, ocorre no registro agudo, cuja massa sonora e timbre resultam em insistentes blocos de acordes, definidos em duas regiões distintas. Esta instrumentação no agudo lembra a inovação lisztiniana ao tratar o piano de maneira sinfônica, simulando o diálogo entre dois pares de instrumentos (por exemplo, madeiras e metais). Por outro lado, no registro médio,



também abordada em escrita coral, a melodia não aparece tão explicitamente, mas sim incorporada às sonoridades resultantes da superposição nos registros médio e agudo (EX. 17).



EXEMPLO 17 - Acompanhamento no registro mais agudo da peça.

Aqui, os acordes da tônica e da dominante, com o acréscimo da sétima (Ré), em vez de serem tocados em acordes de quatro sons e em colcheias (FIG. 19), são divididos em dois bicordes de semicolcheias (FIG. 18). Isso ocorre da seguinte maneira: nos intervalos correspondentes à tônica, a primeira nota do 1º intervalo é a terça, e a segunda nota é a tônica, formando um intervalo de sexta; no 2º intervalo, a primeira nota é a tônica e a segunda é a quinta, formando um intervalo de quinta. Nos intervalos correspondentes ao acorde de dominante, a primeira nota do 1º intervalo é a sétima, e a segunda nota do primeiro intervalo é a terça do acorde, formando um intervalo de quarta aumentada; no 2º intervalo a primeira nota é a terça do acorde, e a segunda nota é a fundamental do acorde de mi, formando um intervalo de sexta. Estes intervalos, quando tocados seqüencialmente em direção ascendente e depois descendente em semicolcheias na mão direita, imprimem um tratamento bastante vigoroso e forte ao tema, no ponto de vista rítmico (EX. 18 e 19).





EXEMPLO 18 - Acordes em quatro sons de colcheias.

Outro ponto importante no acompanhamento do tema central da peça *A Sertaneja* é que Brazílio Itiberê pode ter se inspirado para seu acompanhamento em algumas obras de Liszt. Por exemplo, o acompanhamento do ponto culminante do *Soneto 104 Del Petrarca*, em sextas paralelas, da forma seguinte (EX. 19).

EXEMPLO 19 - Acompanhamento do *Soneto 104 Del Petrarca* de Franz Liszt

Se simularmos uma modulação para Lá bemol, ele ficaria da seguinte maneira (EX. 20).





EXEMPLO 20 - Acompanhamento do *Soneto 104 Del Petrarca* de Franz Liszt modulado para Lá bemol

Se invertermos a posição de alguns intervalos dos acordes correspondentes e alterarmos as tercinas para semicolcheias, colocando o acompanhamento na clave de Sol, tal acompanhamento fica exatamente da forma com que está em *A Sertaneja* (FIG. 18).

Além disto, nota-se a influência da escrita pianística romântica do século XIX, neste trecho de *A Sertaneja*, através da utilização dos intervalos de sextas. Poderíamos aqui imaginar uma influência do compositor polonês Frédéric Chopin, um dos compositores que explorou sistematicamente esse tipo de notação musical, podendo ser observado, por exemplo, no seu *Estudo Para Piano Opus 10 n.º. 10* (EX 21), com respectiva sugestão de dedilhado.



Este tema, segundo CAMEU, (1970), apresenta certa afinidade com o tema do balaio. Para ela, ambos poderiam, inclusive, vir da mesma fonte (EX. 14).

No entanto, não parece necessária a busca deste possível parentesco musical, mas é importante constatar que o primeiro tema revela uma das versões melódicas do fandango, serve também para a parte mais rítmica da fantasia, enquanto que o segundo, tratado como canção, dá base à outra parte da obra, que tem nítido recorte de rapsódia e é construído como seqüência de temas diferenciados. Deve-se observar, também, que o segundo tema (EX.23), retratado como uma canção, vem estruturado com caráter simples e delicado de uma *habanera*, enquanto o tema do balaio (EX. 24) recebe tratamento mais vigoroso e forte sob o ponto de vista rítmico.

EXEMPLO 23 - Tema em forma canção em *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê (c. 142-148).



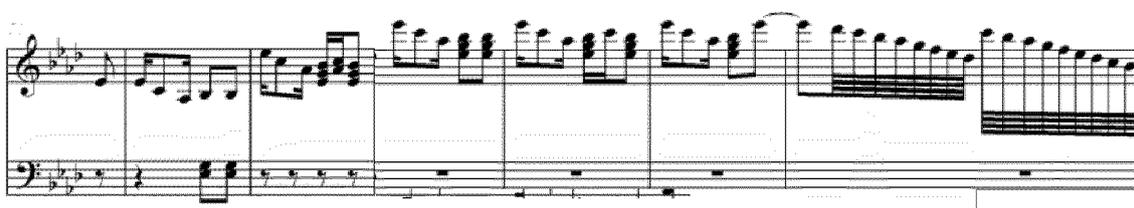
EXEMPLO 24 - Tema em uma forma mais vigorosa sob o ponto de vista rítmico em *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê (c. 181-189).

Após este tema, que lembra o estilo das canções sem palavras, surge uma outra seção, tendo o material seguinte como destaque (EX. 25).

EXEMPLO 25 – Material apresentado após a seção do *Balaio* em *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê (c. 162-169)

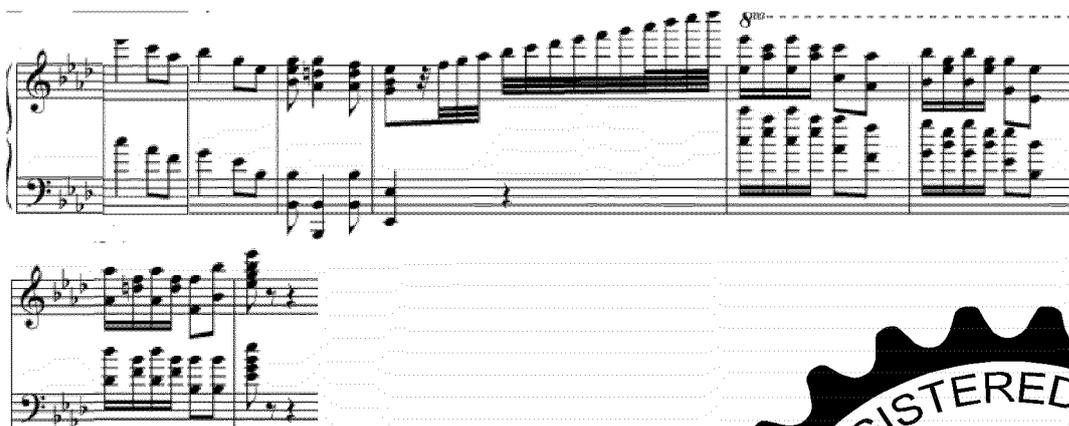


Este trecho é um prolongamento da transição que acontece entre o tema do *Balaio* apresentado de forma vigorosa e rítmica, para o tema do *Balaio* apresentado de forma mais delicada (EX. 26).



EXEMPLO 26 - Prolongamento da transição entre o tema do *Balaio* apresentado de forma vigorosa e rítmica para o tema do *Balaio* apresentado de forma mais delicada em *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê (c 135-140).

Assim como a transição, o tema se repete novamente, porém, antes da sua repetição, existe uma escala de Lá bemol começando no sexto grau Fá, que irá intercalar essa repetição, o que acontece uma oitava acima da primeira frase (EX. 27).

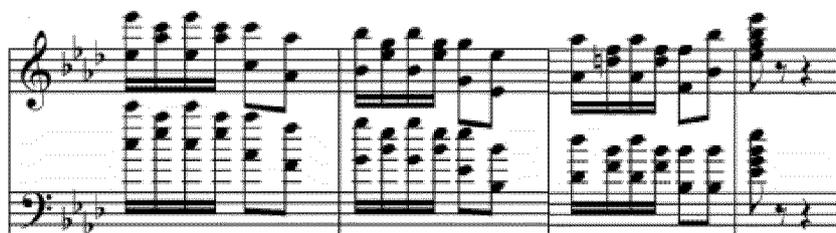


EXEMPLO 27 - Escala de Lá bemol em fusas em *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê (c. 163-169)

Esse tema, como na transição, também tem o caráter em *scherzando*, e, assim como o tema do *Balaio*, também recebe um tratamento mais vigoroso, com o acréscimo



das notas principais da melodia oitava acima, também pela mudança rítmica de colcheias para semicolcheias, ficando como segue (EX. 28).



EXEMPLO 28 - Acréscimo das notas principais uma oitava acima e mudança rítmica de colcheias para semicolcheias em *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê (c. 166-168)

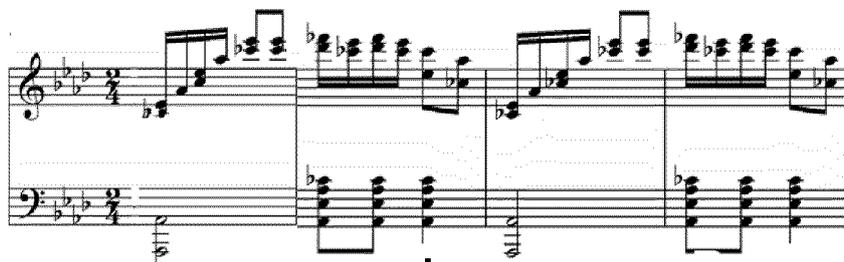
Além disto, esta variação também é repetida por mais quatro compassos, como aconteceu com a apresentação da parte mais delicada deste tema. Porém, diferentemente da sua forma inicial, esta repetição acontece oitava abaixo do início desta frase mais vigorosa.

Após esse tema, que também pode ser visto como tendo o caráter de um *intermezzo*, acontece a volta do *Balaio* na sua forma mais rítmica e vigorosa (EX. 29).

EXEMPLO 29 - Volta do *Balaio* em *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê (c. 180-189)



Após o *Balaio*, aparece novamente a seção em *scherzando* (EX. 30), para ligá-lo ao tema da seresta (EX. 31), que também se repetirá.



EXEMPLO 30 - Volta da seção em *Scherzando* em *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê (c. 210-213)

67 Moderato

79

85

33

EXEMPLO 31 - Volta do tema em *moderato* em *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê (c. 229-244)



A finalização da peça ocorre com a *coda*, porém, pode-se notar que esse tema tem função cadencial e apresenta as notas do *Balaio* em textura coral (EX. 32).

EXEMPLO 32 - *Coda* ao final de *A Sertaneja* de Brazilio Itiberê (c. 254-261)

Estas notas apresentam a seguinte seqüência harmônica: I IV II II (com sétima) III V I, concluindo com uma cadência imperfeita. Após esta cadência, uma escala de Lá bemol maior leva a dois acordes de Lá bemol maior, trazendo a peça a seu final.



3 ASPECTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS EM *A SERTANEJA*

Para discutir os aspectos interpretativos de *A Sertaneja*, foram considerados seus aspectos históricos, as possíveis influências composicionais e seus aspectos técnico-expressivos, como dedilhados, formas das mãos e mudanças de posição das mãos, articulação, dinâmica, pedal, fraseado, toque e gestual.

No início da peça, observa-se um grande arpejo de Lá^b maior sem a terça, baseado apenas nas notas Lá^b maior e Mi^b maior, tônica e dominante do acorde (EX. 33). Durante esse trecho da peça, percebe-se também as bordaduras superior e inferior da dominante (Fá Bemol e Ré Bemol, respectivamente), mas apenas colorindo o trecho e não chegando a influenciá-lo harmonicamente. Na nota Lá^b2, que inicia a obra, a haste da semicolcheia está para baixo, e na segunda nota Mi^b2, a haste da semicolcheia está para cima, e assim sucessivamente. Esta colocação de hastes invertidas sugere que uma mão deve estar sobreposta à outra. Em relação ao dedilhado, recomenda-se a escolha do dedo três em ambas as mãos; como estas vão se sobrepor uma à outra nas teclas pretas do piano, a utilização deste dedo mais central ao eixo do braço facilita uma execução mais equilibrada desta parte.

1

EXEMPLO 33 - Início de *A sertaneja* em Lá Bemol (c. 1-4) com hastes invertidas, sugerindo alternância das mãos direita e esquerda e o dedo central três.

Nos compassos 7 a 9, final da introdução, observa-se alguns bicordes em terças, quartas e segundas na mão esquerda (com as hastes para baixo), alternando-se com bicordes de quartas, terças, quinta e sextas (com as hastes para cima). Sugere-se o seguinte dedilhado para a mão direita: dedos cinco e dois para os intervalos de quarta, dedos cinco e três para os intervalos de terça e dedos cinco e um para os intervalos de quinta e sexta. Sugere-se o seguinte dedilhado para a mão esquerda: dedos quatro e dois para os intervalos de terça menor, dedos quatro e um para os intervalos de quarta justa, e dedos quatro e três para os intervalos de segunda (EX. 34).

The image shows a musical score for Example 34, consisting of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The treble staff contains a sequence of chords with fingerings indicated below them. The bass staff contains a sequence of chords with fingerings indicated below them. The notation includes eighth and sixteenth notes, and rests.

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

EXEMPLO 34 - Sugestão de dedilhado para bicordes alternados ao final da introdução de *A Sertaneja* (c.7-9)

Nos compassos 11 a 17 (EX.35), que se repetem nos compassos 30 a 36, aparece um trecho em escrita coral cuja função é ligar e prover contraste entre o início virtuosístico da peça em Lá bemol com o trecho seguinte, em Mi bemol. Este contraste é reforçado não apenas pela dinâmica que naturalmente decai do *ff* para *p* seguindo ao acorde em *tenuto*, mas também pela indicação *flebile*, que significa "com ternura" em italiano. No compasso 12, sugere-se a utilização de pedal sincopado nas colcheias para que os acordes desta seqüência não se misturem uns aos outros.





EXEMPLO 35 - Trecho em escrita coral na introdução de *A Sertaneja* (c. 11-17).

Como é um trecho em escrita coral, deve-se ter o cuidado de pressionar proporcionalmente um pouco mais os dedos que estão nas notas superiores dos acordes para se destacar estas notas, pois é aí que se encontra a melodia principal, com duração de sete compassos.

Por isso, sugere-se que o acorde no c.11 seja preparado com um gestual expressivo que envolva o levantamento de ambos os braços e as mãos para reforçar a tensão provocada pelo silêncio. Ainda como um eco do grande sinfonista do piano que foi Liszt, podemos pensar na marcação *tenuto* de Itiberê na partitura (*Ten.*) como um recurso em que o *diminuendo* natural e gradual do piano imita o *decrecendo* das cordas friccionadas, tocando do talão para a ponta do arco, neste acorde de sétima diminuta de Lá^b (com Ré^b no baixo). Da mesma forma, o pianista, em função do tamanho e da qualidade do piano que utilizar, deverá deixar este acorde reverberar mais ou menos tempo do que a duração real do seu ritmo, para que o *ff* decaia ao *p*.

Nos c.18-19, um *legatissimo veloce* de caráter improvisatório serve para reconduzir à repetição do arpejo realizado por mãos alternadas. Apesar de Itiberê não ter anotado a utilização de pedal aqui, o mesmo é recomendado para que estes compassos soem como uma massa sonora mais compacta, reverberando do grave para o agudo. Em relação ao dedilhado deste trecho, sugere-se os dedos 5, 3, 1 e 2, nesta ordem, na mão



sugerir que o compositor tenha se inspirado em motivos melódicos de canções ciganas húngaras a partir de sua ligação com Franz Liszt.

EXEMPLO 37 – Sugestão de dedilhado para o Motivo *con grazia* em *A Sertaneja* de Brazilio Itiberê

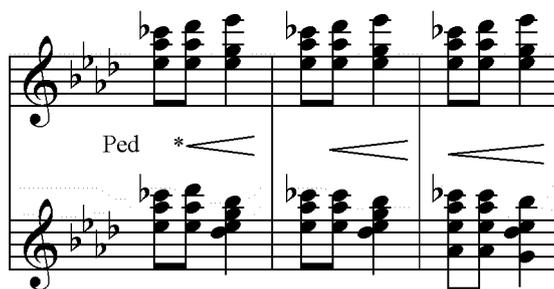
(c. 83-86)

Entretanto, para que a condução do fraseado seja leve (*con grazia*), é importante fazer uma pequena acentuação apenas na primeira nota de ambas a mãos, direita e esquerda, seguida de uma sugestão de diminuição sonora, tendo-se o cuidado para as colcheias em *staccato* que finalizam o motivo e seu acompanhamento não soarem duras ou destacadas demais, mas sim próximas a um *portato*, mais graciosas. Para tanto, sugere-se abaixar o pulso na primeira nota do compasso, e levantar na última nota, a fim de facilitar a idéia de leveza e, ou, graciosidade. Neste trecho, as mãos esquerda e direita seguem em direção paralela devido à mudança de oitavas, contrastando com os outros trechos, nos quais a passagem de uma mão por cima da outra é o mais comum.

Após este motivo, repetido por quatro compassos, aparece um novo motivo que, diferentemente do anterior, será de acordes apresentando os graus (tônica menor Lábm e dominante Mib7) e não se repetindo em oitavas paralelas, mas sim na mesma



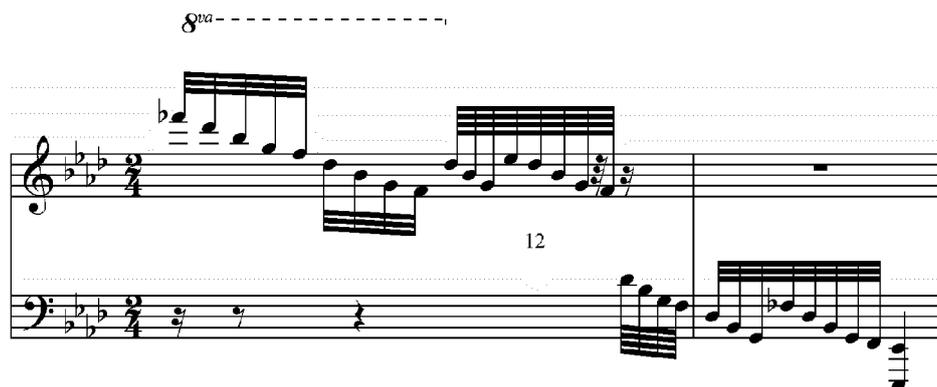
oitava por três compassos (EX. 38) com um *crescendo* em cada um deles. Sugere-se um pequeno *ritenuto* no último compasso, para facilitar a realização destes dois acordes de quatro notas na mão esquerda que devem ser arpejados. Neste motivo, em função de sua *agógica* (duas colcheias seguidas de semínima), sugere-se tocar os dois primeiros acordes em *staccato* e o terceiro mais apoiado, com a ajuda do peso do braço.



EXEMPLO 38 - Motivo em acordes repetido por três compassos

Após estes acordes, aparece um grande arpejo de Sol diminuto começando no Fáb7 e resolvendo-se no Mib1 em oitava com o Mib2. Este arpejo, indicado em dinâmica forte com *crescendo* desde o seu início até o seu fim, é uma ponte de caráter improvisatório, constituída de um grande arpejo servindo de ligação entre a parte *con grazia* e o tema em *scherzando*. Como indicam as hastes das figuras rítmicas abaixo, este trecho é tocado com passagens da mão direita sobre a esquerda, e da esquerda em baixo da direita. Nas notas com hastes para cima, utiliza-se a mão direita, e nas com hastes para baixo, utiliza-se a esquerda (EX. 39).





EXEMPLO 39 - Arpejo de Sol diminuto que se inicia no Fáb 7 e termina no Mib 1 oitavado com o Mib 2

Em seguida, inicia-se uma parte em *scherzando*, c.48-66 (EX 40); ela é repetida em vários momentos desta música e intercala os seus principais temas. Inicia-se com uma meia frase com a duração de um compasso e que se baseia na seqüência de quatro semicolcheias, seguidas de duas colcheias. Este motivo tem a primeira terça tocada com a mão direita, com os dedos um e três, e a nota Lá tocada com o dedo dois da mão esquerda, a terça seguinte com a mão direita novamente. As duas últimas terças do motivo em colcheias são tocadas com a mão direita. Em relação ao pedal, este é utilizado apenas durante as quatro semicolcheias iniciais, pois, como as duas colcheias que finalizam esta meia frase estão em *staccato*, não é necessária sua utilização neste trecho.

Este trecho em *scherzando* pode ser interpretado pelo menos de duas maneiras; primeiro, executando esta parte de forma bem leve, graciosa e um pouco mais rápida, quase como um *Alegretto*. Uma segunda opção seria uma interpretação mais lenta, com *rubatos*, especialmente na mão esquerda, como num *Noturno* de Chopin.



Este motivo também faz referência à escola dos pianistas virtuosos do século XIX, mas, neste caso, parece ser a única opção a ser seguida pelo pianista, já que é inviável utilizar apenas com uma mão, pois se trata de um trecho de acordes em legato.

The musical score for Example 40 is in 2/4 time and features a key signature of three flats. It consists of two staves. The right hand plays a complex texture of overlapping chords and melodic lines, with fingerings indicated by numbers 1-5. The left hand plays a supporting bass line with chords. Dynamics include 'md' (mezzo-forte) and 'me' (mezzo-piano).

EXEMPLO 40 - Trecho em *scherzando* (c. 48-51) em *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê, com sugestão de dedilhado envolvendo cruzamento de mãos característico do romantismo.

No compasso seguinte (c. 49) (EX. 41), as notas da clave de Sol são tocadas apenas com a mão direita, as quatro semicolcheias estão em terças, e as duas colcheias em sexta.

The musical score for Example 41 is in 2/4 time and features a key signature of three flats. It consists of two staves. The right hand plays a complex texture of overlapping chords and melodic lines, with fingerings indicated by numbers 1-5. The left hand plays a supporting bass line with chords. Dynamics include 'md' (mezzo-forte).

EXEMPLO 41 - Compasso 49 com terças em semicolcheias e sextas em colcheias, tocadas apenas com a mão direita.



As quatro semicolcheias são encontradas em dois grupos de *appoggiaturas*, enquanto as colcheias podem ser tocadas em *staccato*, como no compasso anterior, já que as figuras rítmicas nos dois compassos são iguais. O pedal, neste compasso, também deve ser utilizado apenas na execução das semicolcheias, para criar unidade quanto à semelhança rítmica na interpretação dos dois compassos.

Sugere-se que a dinâmica dessas duas semifrases seja em *mf*, pois se elas forem tocadas em *f*, tal dinâmica poderá contradizer a indicação *scherzando* encontrada no início deste trecho. Nos compassos 50-51, as duas semifrases são a repetição dos c. 48-49 e, pelo fato de serem iguais, sugere-se tocar estas frases em dinâmicas diferentes, ou seja, tocando a meia frase dos c. 48- 49 (EX. 41) em *mf*, e a meia frase dos compassos c. 50-51 (EX. 41) em *p*. De modo geral, tratando do grupo inteiro com os seus quatro compassos, não é necessário fazer grandes *crescendi* e *diminuendi*, pois apenas se mantendo a dinâmica em um único plano seria o suficiente para sugerir a indicação de *scherzando*. (EX. 41).

Após estas duas semifrases de dois compassos que, ao se repetir, somam quatro compassos, irá surgir uma nova seção de caráter improvisatório (c. 52-57) com pedal de dominante. Essa seção é uma seqüência de acordes: os acordes de Mib7, Lábm, MibM, Fám, MibM, Rébm, Lábm, Mib7, Lábm, Lábdim, e MibM, na qual todos os acordes estão acompanhados com a nota Mib oitavada no baixo (EX. 42).



52

5 5 5 5
2 2 2 2
1 2 1 1

md me md md me md Simile

57

md me md md me Simile

f *leggiere*

EXEMPLO 42 - Sequência de acordes com pedal de Mi bemol (dominante) no baixo c. 52-59 em *A Sertaneja* de Bráilio Itiberê (c. 52-57).

Estes acordes devem ser todos tocados em dinâmica forte, com um leve *crescendo*, e um leve *acelerando*, desde o seu início até o fim, o que sugere que seu início possa começar mais lentamente, quase como um andante. Porém, no último compasso c.57, no qual se encontra o acorde de MibM, um *rallentando* pode ser realizado (vide exemplo acima), para enfatizar a idéia de conclusão da frase.

Nota-se a repetição de todos estes acordes duas vezes, mas são intercalados por uma nota no meio, que nem sempre faz parte desses acordes; nota esta tocada com a mão esquerda. O pedal deve ser trocado sincopadamente em cada mudança do baixo, pois apesar de repetir a mesma nota, os acordes são diferentes, evitando, assim, a mistura e acumulação de sons. Em relação ao dedilhado, deve-se tocar a nota da voz superior do acorde com o dedo cinco da mão direita, para enfatizar a melodia principal desse trecho. Porém, a nota tocada com a mão esquerda, apesar de estar na clave de sol,



soa como se fosse uma segunda voz dentro da melodia, devendo também ser destacada; assim, sugere-se que seja tocada com o dedo dois da mão esquerda.

Quanto à influência Lisztiniana desse trecho, nota-se que existe aí uma rápida sobreposição de mãos, porém diferentemente dos três últimos compassos da introdução na tônica c. 7-9 (EX. 34). A sobreposição ocorre justamente quando a nota que está no meio é tocada. E ao contrário do final da introdução, esta sobreposição acontece em notas diferentes, dificultando a parte técnica neste caso. Assim, a utilização da sobreposição de mãos ajuda na busca de um melhor resultado musical neste trecho, pois as notas que são tocadas com ela são importantes, fazendo parte da primeira e da segunda voz da melodia.

Os c. 58-61 são uma repetição do que ocorre nos c. 48- 51(EX.-40). Já nos c. 62-66 (EX. - 43) ocorre uma pequena variação rítmica em relação aos compassos 52-56 (EX. 42), também com pedal de dominante. Nesta variação rítmica, o número de figuras rítmicas é alterado em relação ao número de figuras do trecho anterior, passando de três semicolcheias antecedidas por uma pausa de semicolcheia, para duas tercinas de semicolcheias antecedidas por uma pausa de semicolcheia (EX. 43).



62

f *m.e.* *m.e.* *m.e.* *m.e.* *m.e.*

leggiero

66

67 Moderato

con tenerezza

EXEMPLO 43 - Pedal de dominante com alteração nas figuras rítmicas (c. 62-66) em *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê.

Nota-se que, diferentemente do trecho original, esta repetição tem indicações de dinâmicas bastante importantes: a primeira delas é a dinâmica em forte, aparecendo logo no começo deste trecho (c.62). Este trecho, apesar de incluir mais notas que o trecho equivalente anterior, pode ser tocado também nesta dinâmica, característica comum aos compositores do período romântico, que, ao explorar o instrumento no século XIX buscam uma grande massa sonora aliada a uma agilidade ou a uma habilidade de articular notas rápidas. Outra indicação importante do compositor é a citação *leggiero*, demonstrando que estas notas devem ser tocadas rápidas e leves. Outra forma de interpretação para este trecho seria tocá-lo mais lentamente no seu início, com um *accelerando* e um *ritenuto* nos compassos finais, para dar entrada no trecho em moderato.

Em relação ao dedilhado, o primeiro Mib pode ser tocado com o dedo dois, o Réb pode ser tocado com o dedo um, o segundo Mib com o dedo dois da mão esquerda,



levando o instrumentista novamente a utilizar a técnica de sobreposição de mãos; o terceiro Mib pode ser tocado com o dedo dois da mão direita, e o Ré é tocado com o dedo um da mão direita. Este esquema de dedilhado segue na mesma ordem quando o motivo é repetido mais nove vezes durante os 5 compassos seguintes.

A partir do c. 67, inicia-se a seção em moderato, que pode ser interpretada de duas formas diferentes, ou como um noturno de Chopin, ou como uma seresta urbana típica. A diferenciação de uma forma de interpretação da outra se dará conforme a forma com que o intérprete tratará os principais elementos deste trecho, a melodia e o acompanhamento.

Em relação ao acompanhamento, pode-se verificar que sua forma lembra um acompanhamento de um noturno de Chopin, ou seja, é um tipo de acompanhamento em que às notas seguem um padrão rítmico e direcional intervalar variando de acordo com a direção da melodia (EX. 44).



EXEMPLO 44 - Acompanhamento do Moderato (c. 67-88) em *A Sertaneja* de Brazilio Itiberê.



Neste tipo de música, a mão esquerda deve ficar bastante leve em relação à direita, e é bom que seja feito um pequeno movimento com o pulso na direção do sentido das notas, a fim de o *legato* sair com mais precisão. O pedal deve ser tocado sincopadamente em cada mudança de compasso, pois é aí que ocorrem as mudanças de harmonia.

As primeiras notas de cada compasso devem ser apoiadas, pois além de definirem os tempos fortes, elas mostram o seguimento harmônico de cada compasso. Como este acompanhamento segue o padrão de um noturno de Chopin, nota-se que ele se caracteriza por um baixo com acordes em forma arpejada, fato comum nos noturnos do compositor polonês, e harmonicamente segue os graus I, I, I, IV, IV, I, V, I, I, I, I7, IV, I, V, I. Resumidamente, esta seqüência segue o padrão I, IV, I, V, I, cadência imperfeita de Lá Bemol Maior, tônica da música (EX. 44).

Em relação à melodia, nota-se que ela segue um padrão fraseológico de 6 compassos, subdivididos em três meias-frases de dois compassos. Cada uma dessas meias-frases é baseada em uma seqüência rítmica iniciada com duas colcheias ligadas, seguidas de uma tercina em fusas, e terminada com uma colcheia seguida de uma semínima acentuada. A sua dinâmica está em piano, e observa-se a utilização pelo compositor da afirmação *con tenerezza*, que, traduzida para o português, significa com ternura. Esta afirmação indica que o intérprete deve executar esta parte com certa leveza, porém, ela deve ser tocada com bastante profundidade no teclado, para a melodia soar com destaque em relação ao acompanhamento (EX. 45).





EXEMPLO 45 - Melodia do trecho em moderato que segue um padrão fraseológico de seis compassos em *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê (c. 67-72)

Apesar de esse trecho estar em piano, dever ser feito um pequeno apoio na primeira nota dos compassos após as colcheias, pois é lá que está o tempo forte da melodia. Além disto, estas notas antecedem três fusas em tercinas, que devem soar ainda mais piano que a primeira nota do compasso. Estas fusas servem, também, como um ornamento da melodia, fato também comum nos noturnos de Chopin. As duas colcheias seguintes são notas de passagem para o próximo compasso, que terá uma colcheia seguida de uma semínima acentuada. Nas outras duas meias-frases seguintes, ritmicamente e fraseologicamente acontece a mesma coisa, porém o início das meias-frases é variado, com o acréscimo de notas no tempo forte, formando acordes de três sons e notas sobrepostas de dois sons. No segundo tempo da melodia as notas variam, transformando-se em notas de três sons arpejados (EX. 46).



The image displays a musical score for Example 46. It consists of three staves of music. The first staff is in treble clef, marked '67 Moderato' and 'con tenerezza'. It features a melody with several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). The second and third staves are in bass clef, providing a harmonic accompaniment with similar triplet markings. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

EXEMPLO 46 - Melodia do trecho em moderato, seguindo o padrão fraseológico de seis compassos c. 67- 80 em *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê

O compasso 73 aparece como um improviso que, assim como nos noturnos de Chopin, também aparece dentro da melodia e liga períodos diferentes entre os noturnos. E irá ligar o primeiro período de seis compassos com uma oitava à repetição deste período de seis compassos oitava acima. Neste compasso existem duas semicolcheias em *appoggiatura*, repetidas duas vezes, porém oitava acima da parte original, e após estes grupos de semicolcheias em *appoggiatura*, aparecerá uma semicolcheia com sinal de fermata seguida de duas fusas, comprovando o caráter improvisatório deste compasso. Outro fator importante neste compasso é a dinâmica, nota-se que ela está em forte no início do compasso, seguida de um diminuindo e, no final, ainda encontra-se um ritenuto, demonstrando também que esse compasso tem o caráter de uma longa *appoggiatura* (EX. 47).





EXEMPLO 47 - Compasso 73 em caráter improvisatório e em caráter de *appoggiatura* em *A Sertaneja* de Brasília Itiberê

O c. 74 serve apenas como uma continuação do compasso 73, mas deve-se observar que as notas deste compasso podem ser tocadas levemente, em pianíssimo, pois a dinâmica deste compasso serve como uma preparação para a repetição da primeira frase do trecho em moderato em que irá ocorrer uma oitava acima do registro original (EX. 48).



EXEMPLO 48 - Compasso 74 do trecho em moderato em *A Sertaneja* de Brasília Itiberê



Após o c. 74, acontece a volta do tema principal deste trecho em moderato, porém agora, como foi dito anteriormente, esta volta ocorre uma oitava acima do registro original em que ele foi escrito. Em relação à interpretação dos elementos musicais, como articulação e fraseado, o instrumentista deve utilizar as mesmas idéias utilizadas no trecho original. Porém, pelo fato de ela estar neste registro, é bom que o pianista toque este trecho mais piano que o trecho original.

Este trecho apresenta grande semelhança com o *noturno em Fá Sustenido Maior opus 15 n.º 2*, de Frédéric Chopin, cuja configuração do acompanhamento (direção do gesto, oitavas e configuração de acordes) tem o mesmo sentido. Por causa disto o dedilhado no acompanhamento e na melodia desta passagem, como o desse noturno de *Chopin*, é bastante simples: a nota que está em um registro mais baixo, Lá bemol, é tocada com o dedo cinco, a segunda nota é tocada com o dedo três, a terça é tocada com os dedos um e dois, e assim consequentemente. Nota-se que no decorrer dos compassos, os intervalos da terceira nota de cada compasso do acompanhamento vão mudando, mas, mesmo assim, o mesmo dedilhado pode ser utilizado em todos eles (dedos um e três), exceto onde há um acorde na terceira nota (EX. 49 e 50).

EXEMPLO 49 - *Noturno em Fá sustenido maior Opus 15 n.º 2* com sugestão de dedilhado no acompanhamento parecido com o moderato de *A Sertaneja* (c. 1-6)



67 Moderato

con tenerezza

EXEMPLO 50 - Trecho em moderato de *A Sertaneja* com sugestão de dedilhado na mão esquerda em *A Sertaneja* de Brasília Itiberê (c. 67-52).

Uma outra opção de interpretação para o trecho *Moderato* de *A Sertaneja* seria fazer referência à seresta brasileira, em que o baixo arpejado lembra um violão de sete cordas, e a melodia ornamentada faz referência aos violões seresteiros. Assim, ritmicamente, não é necessário fazer grandes *rubatos*, característicos dos noturnos, ao contrário, a simplicidade lembraria o violão português de seresta urbana típica. Em relação à melodia, utiliza-se também um dedilhado simples (EX. 51).



67 Moderato

con tenerezza

EXEMPLO 51 - Melodia do trecho em moderato com sugestão de dedilhado na mão direita em *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê (c. 67-76)

Os compassos 73 e 81 sugerem dedilhados semelhantes. Ambos têm caráter de *appoggiatura*, porém com figuras rítmicas e texturas diferentes. O c. 73 está em semicolcheias e elas estão sempre em *appoggiaturas*, enquanto que o 81 está em fusas, e a seqüência das figuras rítmicas é um grande arpejo, porém ambos têm um caráter improvisatório. Em relação ao dedilhado, apesar de as duas terem caráter diferente, eles são bem parecidos, as quatro primeiras notas dos dois trechos tem os mesmos dedilhados, um, dois, quatro e três. A quinta, sexta, sétima e oitava notas do compasso 81 são tocadas com os dedos um, dois, quatro e três, enquanto que a quinta, sexta e a sétima nota do compasso 73 são tocadas com os dedos quatro, dois, três e quatro. A nona, a décima, a décima primeira, e a décima segunda nota do compasso 81 são tocadas com os dedos um, dois, quatro, e três. Enquanto que a nona, a décima, a décima



primeira e a décima segunda notas do compasso 73, são tocadas com os dedos dois, três, cinco e um. A décima terceira, a décima quarta, a décima quinta, a décima sexta, e a décima sétima notas do compasso 81 são tocadas com os dedos cinco, um, quatro, um e cinco enquanto que no compasso 73, como está em colcheias, vai até a décima terceira e a décima quarta, tocadas com os dedos um e cinco, respectivamente. Por estarem em registros e utilizarem notas parecidas no piano, estes compassos apresentam dedilhados e sonoridades bastante semelhantes, o que leva a uma postura e um posicionamento de mãos parecido (EX. 52).

Estes trechos de caráter improvisatório poderiam fazer referência à música cigana da Europa do séc. XIX, ou mesmo à seresta brasileira em que os violões variam as notas da melodia através de figurações mais rápidas, numa demonstração de virtuosismo instrumental.

The image displays two musical staves, one for the treble clef and one for the bass clef, representing measures 73 and 81. The notation includes various rhythmic values and fingerings (numbers 1-5) written above the notes. The first staff shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, while the second staff shows a simpler pattern with fewer notes.

EXEMPLO 52 - Compassos 73 e 81 com caráter de *appoggiatura* mas com figuras rítmicas diferentes

Após este trecho em moderato, o trecho em scherzando se repete, inclusive com os mesmos elementos de quando apareceu no início da música e, após a repetição desse trecho, surge a seção central da peça com seu tema principal, *A Balaio meu Bem Balaio*. Em *A Sertaneja*, ele surge de forma imponente, com seis notas Mi Bemol em



colcheias anunciando a entrada do novo tema. As três primeiras destas seis notas são seguidas por uma pausa do mesmo ritmo, e após estas três notas, aparecerão novamente três Mís Bemóis em colcheia, nas mãos direita e esquerda, porém agora sem serem intercalados por pausas. Estas seis notas deverão ser tocadas em staccato, como indica a partitura, e em dinâmica forte 17 C. antes deste trecho. (EX. 53).



EXEMPLO 53 - Preparação para o início do tema do Balaio com a nota Mi Bemol (c. 111) em *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê

Estes seis Mís bemóis devem ser tocados com o dedo três da mão direita e esquerda, fazendo uma leve suspensão no ar, como se fosse um gesto de preparação para o início do *Balaio*. Este gesto lembra novamente a escola virtuosística lisztiniana, em que o pianista se aproveita dos gestos do corpo para uma melhora na interpretação musical.

Originalmente, este tema apresenta uma textura simples e delicada, porém, por influência do compositor Franz Liszt, Brazílio Itiberê o escreve em uma textura coral, transformando-o em um tema de caráter virtuoso e mais pianístico. Além disso, o tema também é modulado de Dó Maior para Lá Bemol Maior. Nele podem ser encontradas as notas da melodia, com notas abaixo sobrepostas em terças formando acordes de 4 sons. As notas desta melodia devem ser destacadas em relação às outras notas que formam um acorde. Para tanto, deve-se apoiar o polegar, já que estão sendo tocadas na mão



esquerda. É nestas notas da melodia que se encontra o tema principal, o *Balaio Meu Bem Balaio*. Neste ponto deve-se prestar atenção aos aspectos do fraseado e à dinâmica.

Devido à textura mais densa deste trecho, que contém a melodia principal do *Balaio Meu Bem Balaio*, a dinâmica naturalmente será em fortíssimo, e com isto poder-se-á notar que o tema, originalmente caracterizado no folclore como uma monodia simples e delicada, entra, aqui, com um caráter imponente. Na partitura da obra, pode-se notar também que existe a anotação *marcato il canto*, cuja tradução significa “marcando a melodia”, ou “destacando a melodia”, demonstrando ainda mais que o polegar deve ser mais apoiado que os outros dedos da mão esquerda para as notas da melodia soarem com maior destaque (EX. 54).



marcato il canto

ff energico

EXEMPLO 54 - Tema central de *A Sertaneja* com a melodia modificada em textura coral (c. 113-132)

Durante todo este trecho do *Balaio*, Brazílio Itiberê utiliza, na mão direita, um tipo de escrita lisztiniana que faz lembrar o *Soneto Opus 104 Del Petrarca* de Franz Liszt (EX. 19 - Acompanhamento do *Soneto 104 Del Petrarca* de Franz Liszt p. 27), na qual a harmonia é distribuída em intervalos de sextas e quintas em três oitavas.

Outra possível influência na escrita do compositor brasileiro pode ser observada na mão direita, em um acompanhamento que parece seguir como modelo, por



exemplo, o *Estudo opus 10 n.º 10* (vide EX. 21 – *Estudo para piano Opus 10 n.º10* de Frédéric François Chopin (c. 1- 5) do compositor polonês Frédéric François Chopin, em que o intervalo de sexta, presente neste acompanhamento é utilizado no estudo. Nota-se também a mesma seqüência de dedilhados nos intervalos de sexta nas duas obras, sendo os dedos 5 e 2 tocados simultaneamente nas notas Lá bemol e Dó, e os dedos 3 e 1 tocados simultaneamente nas notas Mi bemol e Lá bemol, os mesmos dedos utilizados para formar os acordes de Láb.



EXEMPLO 55 - Redução da mão direita do tema do *Balaio* em acordes para dar a sugestão de dedilhado

Para este acompanhamento de *A Sertaneja* sugerem-se os dedos cinco e dois para as notas Lá b e Dó, e os dedos três e um para as notas Mib e Lá b (dedos que são utilizados para tocar os acordes referentes a essas notas). E para as notas correspondentes ao acorde de Mib7 posição 6, utilizam-se os dedos cinco e dois para as notas Sol e Ré b, e os dedos três e um para as notas Mib e Sol (EX. 55). Nota-se que, no acompanhamento, a nota Sib, parte do acorde, é omitida, mas mesmo assim é possível observar que o acorde é esse, devido à seqüência harmônica da melodia. Portanto o acompanhamento do *Balaio* é tocado da seguinte forma (EX. 56).



The image shows a musical score for a guitar piece. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The right hand part is highly rhythmic, featuring a repeating pattern of eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The left hand part consists of chords and single notes, providing a harmonic foundation. The score includes the instruction 'marcato il canto' and 'Simile'.

EXEMPLO 56 - Tema central do *Balaio* com o dedilhado do acompanhamento na mão direita em *A Sertaneja* de Brasília Itiberê (c 113-117)

Para a execução deste acompanhamento na mão direita, é necessário fazer um movimento de levantar e abaixar o pulso em cada semicolcheia, e que o pianista leve o braço no sentido em que as notas vão subindo em oitavas.

Apesar de a melodia aparecer na clave de sol (separada das outras vozes da mão esquerda e haver acordes abaixo dela), esta sempre será tocada com o polegar da mão esquerda, dificultando sua execução. Isto irá dificultar também a interpretação do fraseado, posto que, além de ele ser executada com o polegar, as outras notas podem prejudicar sua sonoridade. Além da sonoridade, tais notas também podem originar problemas de natureza técnica, como a manutenção de uma posição mais aberta e tensa da mão, podendo comprometer a execução desse trecho (EX. 57), porque ao juntar a nota da melodia da mão esquerda com as outras notas na clave de fá, elas irão formar um acorde, e o simples fato de mais notas serem tocadas ao mesmo tempo já irá causar esta dificuldade técnica. Para que neste trecho o fraseado também saia com clareza, a *agógica* é muito importante, pois nesta parte da música a melodia principal, aliada a uma boa realização rítmica, e interpretada como uma canção facilita a sua execução.



acompanhados pelas notas Mib e Sol, formando um acorde de Mib. Este motivo rítmico sobe do registro médio do piano até o Mi mais agudo do piano (EX. 58).

EXEMPLO 58 - Primeiro motivo da ponte em caráter lisztiniano na qual se encontra uma colcheia entre semicolcheias, seguidas de duas colcheias em *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê (c. 135-139).

Nota-se que tal motivo rítmico é tocado em caráter de *scherzando*, e em relação à dinâmica sugere-se que seja tocado apenas em *mf*. Já sobre o pedal, ele pode ser trocado em cada compasso, o que também ajudará na busca do caráter *scherzando*, neste trecho.

Após este motivo em *scherzando*, aparecerá uma grande escala descendente de MibM (EX. 59), que irá desde o Mib mais agudo do piano ao Mib mais grave oitavado. Esta escala demonstra a grande massa sonora do instrumento, aliada ao exibicionismo técnico dos instrumentistas e compositores do final do séc. XIX.



EXEMPLO 59 - Escala descendente de MibM indo desde o Mib mais agudo ao Mib mais grave oitavado (c.140) em *A sertaneja* de Brazílio Itiberê

Como indica a partitura, a dinâmica está em *f* e deve ser feito um crescendo até a última nota desta escala. As notas devem ser tocadas rápidas, como indica a partitura, porém também deve ser feito com um toque leve.

No c.142, inicia-se uma variação do tema do *Balaio*, o qual Itiberê combina com o motivo rítmico, em quiálteras do trecho *con grazia* (ver EX. 39 sugestão de dedilhado do trecho *con grazia*, p.39), com o motivo melódico do *Balaio Meu Bem Balaio* (ver EX. 23 Fonte que também pode ter vindo da variação do tema do balaio, p. 28), que está na parte central de *A Sertaneja*. Isto, inclusive, pode ser notado devido à citação *con grazia*, que aparece novamente nesse trecho, no EX. 60. E na melodia do balaio que está implícita neste trecho.



EXEMPLO 61 - Variação do tema do balaio com afinidade rítmica do trecho *con grazia* e afinidade melódica da parte central de *A Sertaneja* (c. 142-162)

Como a melodia apresenta notas que são bastante próximas, o dedilhado na mão direita, neste trecho, é bem simples; porém, em relação a interpretação, esta mão deve ser sempre mais forte que a esquerda. Neste trecho, é importante que se toque *leggero* com a mão direita, pois, a partir do c. 149 ao c. 157, acontece a repetição do que ocorre do c. 142 ao 149, porém ocorrendo oitava acima (EX. 62).



The image displays a musical score for Example 62, consisting of two systems of music. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first system starts at measure 141 and ends at measure 145. The second system starts at measure 147 and ends at measure 150. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets. Fingering suggestions (numbers 1-4) are placed above the notes in the treble staff. Measure numbers (141, 145, 147, 149) are placed above the first notes of their respective measures. The word 'Simile' is written at the end of the first system. A dashed line is drawn across the second system between measures 149 and 150.

EXEMPLO 62 - Variação do tema do *Balaio* com sugestão de dedilhado, e numeração de compasso em *A sertaneja* de Brazílio Itiberê (c. 141-150)



4 CONCLUSÃO

A peça para piano *A Sertaneja*, de Brazilio Itiberê, geralmente associada ao início do caráter nacionalista na música para piano no Brasil, revela uma forte influência dos compositores românticos europeus do final do século XIX. Foram encontrados trechos que se assemelham bastante ao estilo composicional de algumas obras dos compositores F. Liszt e F. Chopin. *A Sertaneja* possui trechos virtuosísticos e de caráter sinfônico, que podem se associar à influência de Liszt, e trechos de caráter lírico, ornamental e improvisatório, associados à influência de Chopin. Por outro lado, observa-se que a maneira como o compositor recorre ao folclore brasileiro ainda é incipiente e mais dentro do caráter romântico do século XIX sem, ainda, uma perspectiva mais estrutural, que viria caracterizar os nacionalistas do século XX. Assim, o tema folclórico *Balaio Meu Bem Balaio* é citado dentro de texturas mais densas ou ornamentadas. Observa-se, também, que o refrão mais conhecido do tema do *Balaio* (e que contém a síncope que seria chamada, mais tarde, de brasileira, por Mário de Andrade) não foi utilizado pelo compositor.

Como um todo *A Sertaneja* apesar ser considerada uma obra de grau médio de dificuldade técnica para o pianista, ela pode parecer para quem está observando o pianista em performance uma obra de dificuldade alta, em que se alternam trechos virtuosísticos e líricos, trechos em escrita coral e de melodia acompanhada, trechos rítmicos e de caráter mais livre. A escolha de dedilhados, articulações, pedal e movimento de mãos e braço levou em consideração os estilos observados (Liszt, e Chopin).



A Sertaneja é uma obra importante no repertório pianístico brasileiro e que pode ladear, em programas de recital, grandes obras brasileiras para piano, de compositores como Villa-Lobos e Alberto Nepomuceno. Se *A Sertaneja* ainda não é uma obra francamente nacionalista, seu compositor consegue combinar o nacional e o estrangeiro de forma integrada, explorando materiais e padrões característicos tanto nos materiais melódicos quanto nos de acompanhamentos.

Embora *A Sertaneja* pareça ser a única obra de Brazílio Itiberê que realmente faz referência ao nacionalismo emergente na música brasileira, outras obras para piano do compositor, como *Mazurcas*, *Barcaroles* e *Berceuses*, merecem ser estudadas para que se desvende mais seu estilo.



5 BIBLIOGRAFIA PRELIMINAR

ABREU, Maria; GUEDES, Zuleika Rosa. *O piano na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

ALMEIDA, Vasti de Souza. *Brasileiro Itiberê da Cunha diplomata músico*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1992. 64 p.

APPLEBY, David. P. *The music of Brazil*. Austin: Texas University Press, 1983.

CAMEU, Helza. Importância histórica de Brasília Itiberê da Cunha e da sua fantasia característica *A Sertaneja*. *Rev. Bra. Cul. III*, 1970.

DUDEQUE, Norton. *Brazilio Itiberê A sertaneja*. Universidade Federal do Paraná. partitura. Piano

GERLING, Cristina Caparelli. *Performance analysis for pianists: a critical discussion of selected procedures*. DMA Dissertation. Ann Arbor UMI, 1985. p. 2.

GROSSO, Luiz Hideraldo. *Prelúdios para piano de Almeida Prado: fundamentos para uma interpretação*. Tese (Mestrado) - Instituto de Artes - Departamento de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Boletim da comissão paranaense de folclore – Fundação Nacional de Arte-Instituto Paranaense de Folclore

NEVES, Maria José. *Brazilio Itiberê vida e obra*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba 1996. p. 15-112.

NEVES, Maria José. Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana. In: ÁGUA, Isabel Aretz Cerro del (Org.). *América latina en su música*. México: Siglo XXI Editores, 1980, p.199-225.

ORREGO-SALAS, Juan. Técnica y estética. In: *América latina en su música*. Org. Isabel Aretz. Cerro del Agua, México: Siglo XXI Editores, 1980, p.174-198.



RESENDE, Carlos Penteadó de. Suíte sobre temas da vida de Brazílio Itiberê da Cunha.
Jornal do Commercio, 4/8;1946.

ROSEN, Charles . *A geração romântica*. Ed . revisada. USP.



6 ANEXOS

ANEXO A - Partitura de *A Sertaneja*

