UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

HELDER DE ARAUJO

A composição brasileira de piano
para a mão esquerda

São Paulo
2009

HELDER DE ARAUJO

A composição brasileira de piano
para a mão esquerda

Tese apresentada ao
Departamento de Música da
Universidade de São Paulo
para obtenção do título de
Doutor em Música

Área de Concentração:
Processos de Criação
Musical

Orientador:
Profº Dr. MARIO FICARELLI

São Paulo
2009

Ficha Catalográfica

780

Araujo, Helder de

A Composição Brasileira de Piano para
a Mão Esquerda / Helder de Araujo –
São Paulo, SP: 2009
345p.

Orientador: Prof. Dr. Mario Ficarelli
Tese de doutorado – Universidade de São Paulo/
Departamento de Música

Bibliografia

1. Música Brasileira 2. Piano 3. Mão Esquerda
4. Performance

I. Ficarelli, Mario II. Universidade de São Paulo
III. Título.

Observação: autoriza-se a reprodução ou divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citado o autor.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese apresentada ao
Departamento de Música da
Universidade de São Paulo
para obtenção do título de
Doutor em Música.
Área de Concentração:
Processos de Criação
Musical.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Mario Ficarelli (USP)
(Presidente da banca)

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Prof. Dr.

DEDICATÓRIA

À minha esposa, com amor e gratidão por sua compreensão e apoio ao longo do período de elaboração deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Profº Dr. Mário Ficarelli, cujo alcance, simplicidade e incentivo foram essenciais. Mais que um Professor, Ficarelli é Mestre no sentido original do termo.

Ao pianista João Carlos Martins e à sua abençoada e atribulada carreira...

Ao Profº Sérgio Alvim Nepomuceno por sua gentileza e inestimável auxílio.

Ao pianista e musicólogo, Dr. José Eduardo Martins, pela orientação que me deu durante o Mestrado, e pela constante confiança e ensinamento, mesmo quando à distância.

Ao Profº Edelson Gloeden pelas informações prestadas no momento da Qualificação.

Ao Profº Júlio Státeri pelas oportunidades profissionais que me legou.

Ao meu avô cearense, Tibúrcio Araujo, pois adorava Música.

À minha mãe, pelo incentivo e direcionamento à Música, desde a infância.

EPÍGRAFE

A esquerda encontrara-se finalmente com a direita!

Findou a ditadura da razão, da emoção, da temeridade...

Estranho hábito de apreciar-se o invisível, o inaudito...

Enfim, somente o sentir...

RESUMO

Este trabalho foi realizado com o objetivo de reunir e executar as principais obras para piano, criadas no Brasil, compostas somente para a mão esquerda. Este repertório constitui uma especialidade musical de importância histórica, artística e acadêmica e não necessita permanecer velado ou esparsamente considerado.

A tese possui dois capítulos e dois anexos. O capítulo 1 versa sobre o surgimento histórico de obras para mão esquerda, as motivações composicionais e informações gerais sobre obras, composições, artistas e intérpretes. Traça-se um panorama histórico sobre o surgimento da especialidade no Brasil. Dois momentos e dois artistas foram considerados fundamentais geradores de obras importantes: a pianista Sigrid Nepomuceno, na década de 10 e 20 (sec. XX), e João Carlos Martins (início do sec. XXI). O capítulo 2 traz informações específicas sobre cada uma das obras, aspectos performáticos específicos e um quadro de referências estatísticas.

A parte intitulada 'Anexos' é uma coletânea de obras para a mão esquerda. Embora não se apresente como definitiva, trata-se de coleção, a mais abrangente possível, das obras compostas no Brasil até finais de 2006. O 1º anexo contém as obras editadas (pelos compositores, pelas editoras e pelo doutorando). O 2º anexo apresenta os manuscritos encontrados no decorrer da pesquisa.

Como parte da defesa, o doutorando propõe que a execução das obras em recital, seja considerada como complementar e ilustrativa do próprio trabalho escrito.

Procurou-se, com este trabalho, pesquisar e demonstrar a importância desta especialidade no Brasil.

ABSTRACT

This work was carried out to meet and implement the major works for piano, created in Brazil, made only for the left hand. The musical repertoire is a specialty of historical importance, artistic and academic and need not remain veiled or sparsely considered.

The thesis has two chapters and two annexes. Chapter 1 is about the emergence of historical works for the left hand, the compositional motivations and information on compositions, artists and performers. It is a historical overview on the emergence of the specialty in Brazil. Two points and two artists were considered as generators of important works: the pianist Sigrid Nepomuceno, at the decade of 10 and 20 (sec. XX) and João Carlos Martins (beginning of sec. XXI). Chapter 2 provides specific information about each of the works, performance issues and a specific frame of statistical reference. The section of annexes is a collection of works for the left hand, although not final, it is collection, the most comprehensive possible, of the works composed in Brazil until the end of 2006. The annexe 1 contains the works edited (by composers, publishers and by the doctoral student). The annexe 2 presents the manuscripts found during the search.

As part of defense, the doctoral student suggests that the works in recital, is regarded as complementary and illustrative of his own written work

The main purpose of this work was to research and demonstrate the importance of this specialty in Brazil.

Índice de Imagens

Figuras presentes nos Capítulos 1 e 2.

Capítulo 01

páginas

Figura 1 - Charge de Adolfo Fumagalli.....	18
Figura 2 - Carta de Liszt a Zichy.....	21
Figura 3 - Transcrição do Hino Nacional Brasileiro.....	46
Figura 4 - Sigrid com Ítala e Vitalina.....	48
Figura 5 - Sigrid aos 17 anos.....	49
Figura 6 - Impressões Musicais.....	51
Figura 7 - Torre Eiffel.....	53

Capítulo 02

Figura 8 - Dedicatória a Sigrid.....	63
--------------------------------------	----

Sumário

Páginas

Dedicatória.....	i
Agradecimentos.....	ii
Epígrafe.....	iii
Resumo.....	iv
Abstract.....	v
Índice de Imagens.....	vi

Introdução	1
Referências Bibliográficas e Musicais	6

Capítulo 01

1. Ao Piano com a Mão Esquerda	9
1.1 Lesão e Criação.....	28
1.2. O Surgimento no Brasil.....	42

Capítulo 02

2. Comentários ao Repertório.....	56
2.1 Considerações Técnicas.....	119
2.2 Quadro Descritivo.....	134

Conclusão.....	177
Bibliografia.....	180

Anexos

Anexo 01

Anexo 02

Introdução

Grande parte do repertório musical mundial escrito para piano, dedicado a uma das mãos, destina-se à mão esquerda. São mais de 350 autores e cerca de 5000 obras editadas (dados possíveis em 2005). Este montante cresce praticamente todos os dias. Pianistas de todas as partes do mundo começaram a ter informações e acesso à vasta literatura pianística para uma das mãos: milhares de obras para a mão esquerda¹, dúzias de concertos e quantidades crescentes de música de câmara nas mais variadas formações instrumentais. Encontram-se obras dos mais variados estilos, gêneros, dimensões, graus de dificuldades etc. Este vasto acervo de músicas, compostas para todos os níveis técnico-artísticos, abarca desde pequenas peças infantis até complexas criações, no limite máximo do engenho e da pirotecnia musical. Há grande quantidade de peças de caráter didático, adaptações de música romântica de salão, bem como estudos e transcrições de elevado virtuosismo. Número crescente de obras pertence à contemporaneidade e à experimentalidade, e disseminam-se de forma rápida e globalmente. Conclua-se, preliminarmente, que o tipo de música escrita somente para uma das mãos, tornar-se-á comum na evolução atual do piano e de seu repertório.

Várias obras inéditas de autores brasileiros vieram somar-se àquele número, sendo a razão essencial desta tese. As fontes aqui abordadas referem-se à produção encontrada até meados de 2006, delimitando-se a pesquisa somente aos autores nacionais. Na busca do repertório nacional, chama a atenção a pouca divulgação, até época recente, de obras dedicadas a esta especialidade em catálogos, artigos, livros, teses etc.

Demonstrar-se-á a importância histórico-musical do ainda pequeno, mas relevante repertório pianístico brasileiro dedicado à mão esquerda. Não se abordará obras para a mão direita, pois, excluindo obras didáticas e infantis, não há, praticamente, composições deste tipo no Brasil². As composições investigadas são pensadas exclusivamente para o pianista, com o uso exclusivo da mão esquerda.

¹ Obras paradigmáticas como o *Studien für pianoforte* n° 5 (*Veröffentlicht*, 1879) de J. Brahms, sobre a *Chaconne* (Partita n° 2 para violino solo) de Bach ou o *Nocturne*, op. 9, n° 2, 1894, de Alexander Scriabin; receberam larga divulgação em execuções, gravações, artigos, análises etc.

² Uma peça nacional, composta para a mão direita somente, é a peça infantil, de caráter descritivo, intitulada *Pardais*. Pertence à coleção ‘Quatro danças dos animais’, composta em Florença, em 1975, pelo compositor Ernani Braga (1959).

Não estão incluídas obras com orquestra, de câmara etc, atendo-se exclusivamente ao solo para a mão esquerda. Este trabalho é o resultado de investigação e análise das obras criadas para a mão esquerda no Brasil. O objeto de estudo é, portanto, a produção nacional, realizada por compositores brasileiros, seja no passado ou mais contemporaneamente.

O tipo de composição escolhido, tendo por base a nacionalidade dos compositores ou o enfoque nacional, assim o foi, não por considerações de ordem emocional ou de empatia pessoal para com a origem, mas devido à prioridade em trazer à luz acadêmica aquelas obras e apontar suas possíveis qualidades e seus aspectos musicais específicos.

Considerando os motivos geradores da presente pesquisa entende-se como pertinente. Algumas obras, aqui compiladas, são conhecidas por pianistas e musicistas, outras estão, ainda, inéditas. Tirá-las do ostracismo da história, em certos casos, aponta-se como preocupação musicológica válida. Salvá-las do esquecimento ocorre em uma ou outra peça, colocadas em pauta e em primeira mão (Elegia de Nazareth, por exemplo). No caso das Três Peças de Heitor Alimonda valeu a premissa moral de revelar material novo e recente, ainda em manuscrito, sob minha responsabilidade. Outras ainda são obras conhecidas e apreciadas (por exemplo, o *Etude pour la Main Gauche* de Oswald, ou o *Noturne* em sol menor, de Nepomuceno). Pressupor que há uma forma esboçando-se na variada gama de tendências estéticas dos compositores nacionais é inferência e consequência da própria pesquisa. Nosso dever foi o de identificar, estudar, editar quando possível (no caso de manuscritos...) e expressar musicalmente as obras, enquanto intérprete. Outros objetivos foram compreender historicamente esta especialidade, sua gênese e contexto; apontar evoluções e possibilidades; intenções composicionais; e inserir pesquisa de especialidade musical específica no seio e na sistemática acadêmica e artístico-estética contemporânea.

Parte da história da música para piano, composta para a mão esquerda, foi incluída no capítulo 'Ao Piano com a Mão Esquerda', com o propósito de servir de escopo e fundamento histórico ao surgimento dessa especialidade no Brasil. Há bons livros, teses e fontes confiáveis na Internet dedicados ao assunto. O capítulo 'Lesão e Criação', está focado sobre composições, compositores e contextos relacionados à criação do tipo de composição em foco, ao longo da história.

Julgou-se a presença da pianista Sigrid Nepomuceno (1897 - 1986), intérprete de obras para a mão esquerda, como principal estímulo ao fator composicional e fundamental em relação ao surgimento de obras no Brasil. João Carlos Martins, em época recente, foi igualmente importante. A situação peculiar do problema físico de ambos os pianistas não pode ser suficientemente valorizada como fonte de motivação composicional.

Parte das obras manuscritas foi digitalizada em programa apropriado (Finale 2007). Revisões de notas, durações, dinâmicas, tempos, sinais, expressões etc, foram necessárias quando certas passagens (Elegia de Nazareth e 14 pecinhas de Mignone) não se apresentaram suficientemente legíveis. Correções da escrita são justificáveis e certas soluções são necessariamente pessoais. A análise formal e harmônica não desmerece alguma possível intuição. Procedimentos musicais delimitados são apontados em passagens escolhidas e em recortes precisos. Referências a outras obras do mesmo compositor ou menções às possíveis fases em seu processo criativo foram utilizadas somente quando tal procedimento esclareceu algum ponto estético ou técnico pertinente à peça abordada. A comparação com outras obras para mão esquerda ou de outros autores foram apontadas de maneira sucinta e somente em casos de evidente propósito. A coleção completa em anexos pretende ser uma coletânea acadêmica, abrangente e confiável, sobre as obras brasileiras em questão.

Passarei a narrar como o interesse pela música composta para a mão esquerda surgiu, amadureceu e justificou este trabalho

Tomado de interesse e curiosidade pelo assunto, adquiri, ao longo de alguns anos, partituras disponíveis para a mão esquerda como edições originais de Wittgenstein, Godowsky, Lewenthal, Phillip e outros. Em ocasiões esparsas, introduzi uma ou outra peça para a mão esquerda (Oswald e Scriabin) em recitais e apresentações. Em 1998, o pianista e intérprete brasileiro, João Carlos Martins, perdeu o movimento da mão direita. Passou a dedicar-se (até 2002), exclusivamente, ao repertório de mão esquerda. Neste período, ensaiei (durante cerca de um ano) com João Carlos, a dois pianos³. Compositores brasileiros

³ Entre outras obras, ensaiamos a Rapsódia sobre um Tema de Paganini, op. 43, de Rachmaninoff (arranjo para a mão esquerda de João Carlos) e *Diversions*, op. 21 de Benjamin Britten.

importantes dedicaram-lhe obras neste período⁴. Posteriormente, veio a sofrer danos também na mão esquerda, encerrando, talvez, a carreira de pianista⁵. Este material, somado ao que se encontra na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, além de obras esparsas já publicadas (ou editadas pelos próprios compositores), levou-me a considerar a relevância do assunto como tema acadêmico. Anteriormente, abordara a forma musical Estudo para solo de piano, em dissertação de Mestrado sobre os *Études-tableaux*, op.33 e op.39, de Sergei Rachmaninoff (ECA/USP - 1998). Familiarizado com o repertório do piano e a análise idiomática de obras e autores, encontrei, nas peças nacionais para a mão esquerda, motivação para um estudo aprofundado e catalogação das obras para fins acadêmicos, culturais e artísticos.

Contato posterior com Sérgio Alvim Correa Nepomuceno, possibilitou-me o acesso a todo o material pertencente à sua mãe, a pianista, filha de Alberto Nepomuceno, Sigrid Nepomuceno. Em seguida, passei a examinar a bibliografia recente, teses e dissertações, gravações e fontes confiáveis da Internet. Contatei alguns dos compositores e intérpretes, obtendo retorno na maioria das vezes.

Defendo a importância do repertório nacional composto para piano, somente para a mão esquerda. Neste sentido, enumero os seguintes fatores que justificam tal convicção:

- 1) As obras foram compostas por alguns dos mais importantes compositores nacionais, representantes de variadas tendências musicais dos séculos XX e XXI;
- 2) O repertório é variado e contempla desde pequenas peças didáticas até obras que exigem complexas demandas técnicas;

⁴ As obras compostas foram gentilmente cedidas para esta tese.

⁵ Palavras de Martins em uma entrevista desta época: “Eu estava sem rumo em 2003, já sabendo que não poderia mais tocar nem com a mão esquerda. Sonhei então, que estava tocando piano com Eleazar de Carvalho, que me dizia: - vem cá, que eu vou te ensinar a reger”. João Carlos passou, então, a dedicar-se à regência, com êxito crescente. Sua criação, a Orchestra Bachiana, iniciou atividades em outubro de 2004. Em 6 de janeiro de 2007, estreou no *Carnegie Hall* em Nova York. Devido aos problemas com as mãos, o músico evita virar páginas e rege rigorosamente de memória.

- 3) Não houve, até o momento, pesquisa acadêmica abrangente que focasse tal repertório;
- 4) Obras inéditas, ainda em manuscrito, foram encontradas e valorizadas em sua originalidade;
- 5) A História do Piano no Brasil ganha uma profundidade maior. Neste sentido a figura histórica de Sigrid Nepomuceno, mentora inicial deste repertório, passa a ser mais conhecida;
- 6) Há um generalizado desconhecimento em relação ao tipo de criação musical em foco, visto, via de regra, como exótico ou, de alguma forma, limitante;
- 7) O doutorando propõe a execução das obras em recital. O recital pode ser avaliado enquanto performance, e busca demonstrar, em termos práticos, a relevância deste repertório

Referências Bibliográficas e Musicais

O desenvolvimento de obras para a mão esquerda no Brasil é relativamente recente. Pertence todo ao sec. XX e início do XXI. Não há menções sobre obras pianísticas para uma das mãos nos autores e pesquisadores tradicionais da história da música brasileira (Vincenzo Cernicchiaro, Renato de Almeida, Mário de Andrade, Luiz Heitor, Bruno Kiefer, Luís Elmerich, Vasco Mariz e outros). Possivelmente, isso decorre da pouca repercussão dessa especialidade aqui, por seu caráter inusitado, exótico, e, inclusive, pela limitação física, intrinsecamente vinculada àquele tipo de criação musical.

Theodore Edel, autoridade mundial no repertório de mão esquerda, é autor do livro, já clássico, *Piano Music for One Hand*⁶. Menciona a existência de perto de 1000 obras para solo de mão esquerda, solos para a mão direita, dezenas de concertos (mão esquerda e orquestra) e profusão de obras de música de câmara (1, 2, 3 e 5 mãos). Tais composições são encontráveis no *New York Public Library* (Lincoln Center), na *Library of Congress* (Washington, D.C.) e na *British Library* (Londres). A obra de Edel foi a fonte principal de informações em relação ao capítulo 1 desta tese.

Donald Patterson (Universidade de Wisconsin, EUA) realizou ampla e significativa pesquisa sobre a música para piano composta para uma das mãos. Em sua obra, *One Handed: A Guide to Piano Music for One Hand*, talvez a mais abrangente da atualidade, menciona a existência de 1800 peças para uma das mãos (a maioria para mão esquerda), transcrições e arranjos, 35 concertos (uma mão e três mãos), obras de música de câmara em variadas formações (voz e piano com uma mão, instrumento solista e piano com uma mão etc), peças camerísticas para 3, 5 e até 7 mãos ao piano ou com outros instrumentos. Há listas de antologias e coletâneas para uma só mão, ampla discografia e vasta bibliografia.

Portal especializado da *Web*⁷, dedicado à memória de Paul Wittgenstein, mantido pelo compositor e pianista dinamarquês de mão esquerda, cultor da especialidade, Hans Brofeldt, é uma ampla e divertida fonte de informações sobre compositores e composições para uma das mãos. Em geral, está calcado em Edel,

⁶ EDEL, Theodore. *Piano Music for One Hand*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994, 121p.

⁷ <http://hjem.get2net.dk/Brofeldt>.

Patterson, Groves, Wikipédia, Enciclopédias de Música e literatura geral especializada. É uma rica fonte de informações (os compositores estão listados em ordem alfabética) e pretende atualizar-se permanentemente.

A coletânea *Piano Music for One Hand, A Collection of Studies, Exercises and Pieces* de Raymond Lewenthal (1926 - 1988), além de importante coletânea, contém um prefácio importante com informações gerais sobre a problemática de se tocar e pedalizar a música composta para a mão esquerda. Há informações históricas, por vezes controversas. A coleção contém cerca de 30 obras para a mão esquerda (Blumenfeld, Berger, Bartók, Reger, Scriabin, Saint-Saëns, Godowsky, Moszkowsky etc).

Menções biográficas, checagens de obras em listas oficiais de compositores, bibliografias diversas, informações variadas e gerais foram obtidas ou checadas, sempre que possível, no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª edição, 2001⁸, eventualmente, em edições anteriores.

Em referências nacionais encontrou-se análise significativa da Polca para a mão esquerda (uma das duas obras de Nazareth dedicadas à mão esquerda) presente em obra atual intitulada 'O Enigma do Homem Célebre' (Instituto Moreira Salles, 2007), originalmente tese de doutorado (USP, FFCL, 2004) do estudioso de Ernesto Nazareth, Cacá Machado. Há uma dissertação de Mestrado da pesquisadora carioca Iva Moreinos (UFRJ, Escola de Música, 1985), dedicada aos dois Noturnos de Nepomuceno e ao tipo de composição, de maneira geral. Durante Qualificação ao Mestrado (1997), apresentei uma breve monografia sobre o *Etude pour la main gauche* de Henrique Oswald⁹.

Menções sobre obras para a mão esquerda são também encontradas em encartes de gravações (CDs), em entrevistas de mídia impressa e digital, na internet. Em alguns casos (Aquarela, 14 Pecinhas, Prelúdio Grandisonante e Reverence), informações foram obtidas diretamente com os compositores e intérpretes.

Obras manuscritas (Nazareth e Nepomuceno) foram obtidas na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

⁸ Disponível no endereço de Internet <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>

⁹ Esta importante obra nacional mereceu análise elucidativa em Tese de Doutorado do musicólogo e pianista José Eduardo Martins, também autor do livro "Henrique Oswald - Músico de uma saga romântica".

(DIMAS/FBNRJ). Informações sobre Sigrid, sobre composições de Alberto Nepomuceno e de Paulo Florence foram conseguidas através do acervo particular de Alvim Correa Nepomuceno. Finalmente, tive as primeiras informações sobre as importantes obras atuais para a mão esquerda (Mario Ficarelli, Ricardo Tacuchian, Heitor Alimonda e Amaral Vieira), através do contato, como já relatado, com o maestro João Carlos Martins, dedicatário dessas obras.

Capítulo 01

Ao Piano com a Mão Esquerda

A execução de obras e a fixação de um repertório, utilizando-se uma das mãos é prática pouco usual e incomum antes da invenção do *clavicemballo col piano* e *forte* por Bartolomeu Cristófori, por volta de 1709. O exemplo mais antigo, provavelmente, é a pequena peça de Carl Phillip Emmanuel Bach (1714 - 1788), segundo filho de J. S. Bach, *Clavierstück für die rechte oder linke hand allein* (abaixo), por vezes denominado *Solfeggio*, composta entre 1770 e 1771, de caráter didático. Peça conhecida de Carl Phillip é o *Solfeggietto* para piano. Este pode ser executado normalmente ou somente com a mão esquerda.

Clavierstück für die rechte oder linke Hand allein.

Vom Herrn Capelmeister C.P.E. Bach, in Hamburg.

[H.241- Wq.117/1]

A história da música composta para uma das mãos é basicamente a história da música composta para o piano e a mão esquerda, ainda que outros instrumentos musicais fossem e sejam comumente utilizados somente com uma das mãos. É o caso de cordas (tangidas, dedilhadas etc), tubos (soprados, manipulados...), placas (percutidas), membranas etc. Trata-se de importante recurso em fases iniciais da aprendizagem, por exemplo, no uso do arco ou da embocadura somente. Com o melhoramento técnico, o uso deliberado de uma só das mãos ocorre somente em passagens específicas e por razões exclusivamente musicais (em *pizzicatos*, cordas soltas, em partes dos tubos sonoros etc). A execução com uma das mãos somente é encontrável em instrumentos harmônicos como a harpa, o violão, o órgão etc, sobretudo em peças de caráter pedagógico.

Não há, praticamente, obras para somente uma das mãos ao órgão ou cravo, no período Barroco. Composições que limitassem a utilização de recursos físicos eram incomuns ou mesmo inexistentes nas épocas barrocas e anteriores. Os compositores tendiam à utilização de todos os recursos possíveis em vez de limitar o uso destes. Desde a Baixa Idade Média, os músicos procuraram utilizar braços, mãos, dedos, pregas vocais, pés etc, com a intenção de ampliar os limites naturais do corpo e adquirir a total independência das extremidades e recursos. A defasagem¹⁰ sonora calculada da fuga, na era do contraponto, privilegiaria o uso deliberado e proposital de todos os membros e recursos físico-mentais disponíveis. É sabido que Bach quando ao violino costumava acompanhar-se com os pés sobre os pedais do órgão.

A história da música para instrumento de teclas com uma das mãos inicia-se com a invenção do piano no sec. XVIII. A invenção do *sostenuto* pedal, tornou possível ampliar os recursos sonoros usuais ao fazer soar mais sons em complexas texturas, além das densidades habituais. Foi possível criar a ilusão sonora de fazer soar duas e, sobretudo, três regiões, simultaneamente. Obras com esse objetivo fazem crer que se está executando com as duas mãos. O número de peças compostas para uma das mãos cresceu naturalmente a partir da era romântica, com a popularização do piano, do recital e do concerto.

¹⁰ Defasagem é uma alternância entre dois sinais de mesma frequência. A idéia aqui sugerida foi a de diferenciação da melodia em fases ou a simultaneidade da onda sonora em diferentes fases (nota do doutorando).

Com o surgimento dos primeiros *pianofortes*, despontam os primeiros pianistas-compositores a limitarem-se no uso de suas mãos, visando à demonstração pública de efeitos técnico-teatrais. A *mano sinistra* tornou-se, gradualmente, um objeto de curiosidade, já na primeira metade do século XIX. Executantes tornaram-se conhecidos, então, por preferirem o uso da mão esquerda em apresentações, recitais e exhibições.

A literatura normal para piano (para as duas mãos), e, de maneira geral, a literatura dos instrumentos musicais da tradição européia, é rica em ‘Estudos’ (*etüden, studios, études, studies, estúdios...*), em todos os níveis de dificuldades possíveis, criados para aumentar a sensibilidade, o poderio técnico e a habilidade do praticante. Um Estudo serve para definir e fixar permanentemente certos aspectos estruturais na técnica do praticante. Frequentemente o Estudo presta-se à exibição pública, como um exemplo de virtuosismo. Isto é naturalmente válido e proposital quando se trata de execução com uma mão somente. Dentro do vasto legado de peças e obras criadas para a mão esquerda, há incontáveis Estudos. Essa especialidade diferencia-se de outras, características do século XIX (Prelúdios, Sonatas, peças livres, transcrições e adaptações diversas...). Prevalece no Estudo um pressuposto básico de natureza pedagógico-técnica, além de, idealmente, certo distanciamento proposital, de possíveis preferências nacionais ou aproveitamentos folclóricos (embora incontáveis Estudos fossem compostos nas eras ditas nacionalistas ou sob suas premissas patrióticas).

Em 1820, o compositor e pianista alemão Ludwig Berger (1777 - 1839), professor de Mendelssohn, publicou os doze Estudos, op. 12, resultado artístico de três anos de trabalho. A coleção inclui um estudo exclusivo (nº 9) para a mão esquerda¹¹. Ferdinando Bonamici (1827 - 1905)¹² poderia ser chamado de ‘Czerny da mão esquerda’ e foi, possivelmente, o mais prolífico compositor de obras didáticas para a mão esquerda¹³. Dedicou cerca de duas centenas de páginas de exercícios e estudos a esse tipo de composição (sobretudo os *opera* 271, 272 e 273), características de uma época ávida de desenvolvimentos técnicos, adaptações harmônico-formais de escalas, arpejos, acordes quebrados, saltos e ornamentos.

¹¹ Crê-se tratar-se da primeira peça editada do gênero.

¹² Não se trata de Giuseppe Bonamici (1846 - 1914), professor de Henrique Oswald em Florença, Itália.

¹³ Segundo Isidor Phillip (1863 - 1958).

Foi meritório da parte de Bonamici trazer importância musical a exercícios e explorações técnicas e didáticas em geral.

No século XIX, a ‘inábil’ *main gauche* devia ser evitada a todo custo na vida social ou profissional. Todos eram destros ou deviam, forçosamente, sê-lo. Canhotos eram forçados a se expressarem como destros a fim de se adequarem aos dogmas vigentes. Sabe-se, graças a biografias, que Karl Phillip Emanuel Bach, Sergei Rachmaninoff e Maurice Ravel, dentre outros grandes músicos, eram canhotos, sem restrições¹⁴. Estudos científicos atuais sobre a inteligência apontam uma pequena vantagem para os canhotos (devido, possivelmente, a uma maior interação entre as sinapses e os hemisférios cerebrais)¹⁵.

Alexander Dreyschock (1818 - 1869), pianista da Boêmia e o italiano Adolfo Fumagalli (1828 - 1856) foram os primeiros pianistas conhecidos a realizarem execuções públicas com a mão esquerda (embora não exclusivamente). Tais artistas causavam assombro no público e na crítica européia¹⁶. Até então, somente o modesto *Etude* de Ludwig Berger e outro *Etude*, do pianista parisiense Charles Thibault, estavam editados. Outras peças vão surgindo como a hermética Fantasia em Lá bemol, Op.76, nº 1 (1838), de Charles Alkan¹⁷ e o *Étude*, Op. 20, de Bovy-Lysberg (1848).

O conde húngaro Geza Zichy, (1849 - 1924), e, em seguida, Paul Wittgenstein (1887-1961), o qual manteve uma sólida carreira internacional, foram pianistas efetivamente de mão esquerda, e só poderiam exercer a função desta maneira

¹⁴ Canhotos famosos foram Albert Einstein, Isaac Newton, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Pablo Picasso, Benjamin Franklin e muitas personalidades notáveis, segundo Chris McManus, da *University College London*, autor do livro ‘Right-Hand, Left-Hand’. O estudioso argumenta que a proporção de canhotos está aumentando naturalmente e que estes, historicamente, produziram realizações e feitos sempre acima da média.

¹⁵ Segundo hipótese do filósofo e educador Marshall McLuhan (1911 - 1980), criador do conceito de ‘aldeia global’, destros tendem a processar informações segundo uma tendência cerebral linear e visual, coordenando sequencialmente uma informação de cada vez, ao passo que canhotos tendem a seguir um impulso espacial e ‘acústico’, com um processamento harmonicamente simultâneo e sintético.

¹⁶ Theodore EDEL, *Piano Music for One Hand*, p. 17-29.

¹⁷ Esta peça foi referida (portal de Hans Brofeldt) como um verdadeiro ‘suicídio’ musical devido às demandas técnicas, ditas sobre-humanas. Ravel possuiu uma cópia desta peça (presente no *Ravel Archives* da *Bibliothèque Nationale* de Paris) e crê-se que o influenciou durante a criação do Concerto em Ré Maior.

(devido à ausência do braço direito)¹⁸. Observou-se, nas décadas finais do século XVIII e primeira metade do século XIX, que compositores-pianistas famosos como Hummel (1778-1837), Thalberg (1812-1871) ou Herz (1803-1888), ganharam notoriedade pela escritura pianística brilhante da mão direita, nos registros mais agudos, porém, à mão esquerda designavam um papel modesto e formal, de mero coadjuvante e sempre em subordinação.

O propósito principal do recital de piano era entreter e se possível, ao modo do mágico, encantar. A novidade, o exibicionismo e o simples agradar eram essenciais. Havia peças de caráter sentimental com muitas variações em estilo virtuosístico¹⁹. Os apreciadores de ópera (a maioria do público) queriam paráfrases (variações) das árias das óperas mais frequentadas da temporada. A primeira grande era do 'pianismo' acompanhou a ópera de Paris e raros compositores mantiveram-se à parte do mundo das árias famosas das cantoras e cantores. A música mais conhecida para o piano dos anos 1825-75 dependia da ópera. Fumagalli preenchia as audiências com sua *Fantasia* (de *Robert, Le Diable*, de Meyerbeer) para a mão esquerda. Obras de Mozart e Beethoven eram o que havia de mais refinado para o consumo doméstico, mas para a performance pública, oferecer grande música de grandes mentes (ou seja, aderir à concepção de recital do séc. XX) era a exceção. Pianistas tocavam suas próprias obras, adaptadas aos efeitos técnicos mais 'comprovados' diante do gosto popular em recitais e concertos²⁰. Nos anos 1840, o recital de piano estava na infância e o instrumento ainda não tinha a dimensão do *Grand Concert*. Era comum a presença de um cantor ou de um pequeno grupo instrumental nos intervalos ou mesmo entre os andamentos de uma obra.

¹⁸ Theodore EDEL, op. cit., p. 26-34.

¹⁹ O pianista Henri Herz afirmou: "os parisienses só conseguem apreciar variações!"

²⁰ Thalberg, por exemplo, preferia os efeitos de arpejar com as duas mãos enquanto mantinha a melodia bem cantada na parte central do teclado. A esclarecida Clara Schumann devia admoestar o seu futuro marido, Robert Schumann, solicitando-lhe: "Pode compor algo mais brilhante e fácil? Algo que agrade a audiência?". Até mesmo Franz Liszt, o qual tinha a audácia de impor-se à audiência, teve de se submeter. No *La Scala*, de Milão, um espectador gritou no decorrer de um recital de Liszt: "Não vim aqui para ouvir mais um 'Estudo' e sim para me divertir!". Liszt lamentou, assim como Chopin (ao não poder programar Scarlatti), a escravidão ao público, e, com a idade, decidiu abandonar os palcos como pianista (cf. excertos do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*).

Desenvolvimentos cruciais do piano, sem os quais a grande virtuosidade não seria possível, conduziram os pianistas a um alto nível de excelência técnica. A aplicação de mais metal na estrutura de madeira tornou possível o aumento da tessitura, maior poder e brilho sonoros. Os martelos foram alargados e a cobertura de couro foi substituída por feltro. O som cantante, timbrado, vibrante e cheio, adquiriu um grande contraste com o som suave, *piano*, velado e tênue dos tempos antigos. Finalmente, a inteligente invenção de Sebastian Erard, o duplo escapamento, revolucionou a ação das teclas, facilitando a repetição de notas, trinados e todo o tipo de figurações rápidas – recursos que passaram a responder quase que imediatamente às mãos e às idéias dos mais hábeis executantes e compositores. Com o acréscimo de mais notas na região aguda, estava pronto o piano moderno. O instrumento alcançou a sua mocidade, e a sempre crescente classe média constituiu não somente um mercado florescente para a compra e venda de pianos como também a audiência vital para os concertos. Em 1840, Paris era um centro cultural e econômico. Executantes surgiam de muitas partes da Europa para ‘vencerem’ Paris, e, em seguida, se propagarem²¹.

O facho de luz volta-se momentaneamente para a mão esquerda, direcionado para o tcheco Alexander Dreyschock (1818 - 1869). Em um esforço hercúleo para pairar sobre o enxame de rivais, Dreyschock tornou-se o primeiro pianista a desempenhar sistematicamente em público somente com a mão esquerda.

²¹ Descrevendo a ‘pianomania’, em 1843, Heinrich Heine, poeta germânico e crítico impiedoso, queixou-se: “Esses pianos, que ninguém pode evitar, ouvimos soando em todas as casas, em toda a sociedade, dia e noite... Este eterno treino já não se pode mais suportar. Arch! Neste exato momento as jovens filhas de meu vizinho em Albion estão tocando uma brilhante peça para duas mãos esquerdas... Esta prevalência do piano e a triunfal marcha da virtuosidade são características de nossa época e demonstram a vitória da máquina sobre o espírito. Habilidade técnica, precisão automática, identificação com uma caixa sensível, a mecanização do Homem: são agora celebrados como o maior Bem. Como um enxame de gafanhotos os *virtuosis* vêm a Paris todos os invernos, menos para ganhar dinheiro do que para fazer um nome, que lhes garantirá sucesso financeiro certo em outros países. Paris serve como uma espécie de *outdoor* onde a fama pode ser lida em letras gigantescas. Eu digo que a fama é escrita lá, pois é a imprensa parisiense que proclama a um mundo crédulo e cada virtuoso sabe como usar jornais e jornalistas com a maior das virtuosidades também”. In: HEINE, Heinrich, apud Theodore EDEL, op. cit., p.16.

Através de uma prática fanática²², desenvolveu a mão esquerda a um ponto tal que o decano europeu da composição de Estudos, Johann Baptist Cramer (1771-1858) afirmou: “Você não tem uma mão esquerda, você tem duas mãos direitas!”²³. Terças, sextas e oitavas tornaram-se a especialidade de Dreyschock. Felix Mendelssohn (1809-1847) espantou-se com a velocidade e clareza daquela exibição de força e destreza nos concertos em *Gewandhaus (Leipzig)*²⁴. Em 1843, a crítica parisiense anuncia a nova trindade pianística: ‘Liszt, o Pai, Thalberg, o Filho, e, Dreyschock, o Espírito Santo...’²⁵. Este, habitualmente, apresentava-se tocando unicamente suas próprias obras e o ponto central de suas apresentações era o *tour de force* com a mão esquerda. Nos anos que precederam a carreira de Dreyschock umas poucas peças para a mão esquerda apareceram. Não se sabe se houve repercussão de alguma dessas composições.

As composições de Dreyschock eram carentes de significado musical real. Eram enunciados sonoros retóricos e prolixos, quase puramente técnicos. Berlioz, importante músico e criador de sua época, foi um dos que se impressionaram com a força, brilho e energia dos extensos e dolorosos exercícios²⁶. O jovem e exigente Hans Von Bülow, colocado em confronto a Dreyschock em Viena, deixou a cidade, mas antes asseverou: “um homem máquina, a personificação da ausência de gênio, com o exterior de um palhaço”²⁷. Após Dreyschock eletrizar o público vienense com o ‘seu’ Revolucionário, Liszt, competitivamente, resolve demonstrar ali suas oitavas, utilizando também Chopin (Estudo nº 2, em fá menor, op. 25). Conta-se que o ‘Pai’ (nunca se pode destronar Liszt), abriu as notas iniciais muito lentamente, com oitavas nas duas mãos, acelerando gradualmente até uma prodigiosa rapidez final. Em anos posteriores, Dreyschock visitou Liszt em Weimar.

Em Londres, Dreyschock foi elogiado pela revista *Times*: “Um executante capaz de rivalizar com Thalberg e com Liszt”. A imprensa musical da época manteve sempre a dependente tendência de apontar ‘o maior’, ‘o melhor’. Ignaz Moscheles

²² Conta-se que Vaclav Tomasek, professor de Dreyschock, profetizara que, algum dia, alguém iria executar a parte da mão esquerda do Estudo Revolucionário de Chopin, em oitavas. Seguindo piamente a sugestão fantástica de seu professor, o jovem aluno praticou, durante seis semanas, doze horas diárias, o famoso Estudo, porém, com a mão esquerda em oitavas. In: MASON, William, apud Theodore EDEL, op. cit., p.17.

²³ Theodore EDEL, op. cit., p. 17.

²⁴ Idem.

²⁵ HEINE, Heinrich, apud Theodore EDEL, op. cit., p.18.

²⁶ *The Memoirs of Hector Berlioz*, apud Theodore EDEL, op. cit., p. 18.

²⁷ *The Early Correspondence of Hans von Bülow* (carta de 27 de março de 1853), apud Theodore EDEL, op. cit., p. 18.

(1794 - 1870), amigo e excelente intérprete de Beethoven, foi pianista, compositor respeitado e professor do Conservatório de Leipzig (fundado por Mendelssohn). O seu parecer, com respeito as excelências técnicas de Dreyschock é elogioso e provavelmente correto, mas no geral é depreciativo: “Ele é ainda jovem na arte, mas tem maravilhosos poderes como executante; o seu toque possui uma delicadeza extraordinária e quando executa o seu *tour de force* com a mão esquerda é simplesmente espantoso; o seu repertório resume-se a doze peças, as quais ele toca incessantemente em toda parte. Não tem estilo (não compõe) e não sabe ler música”²⁸. Em Londres, Dreyschock deu um total de quinze concertos e nos próximos doze anos de sua vida tocou na Bélgica, Alemanha, Áustria, Hungria, Dinamarca e Suécia. Em Bruxelas, uma animada audiência exigiu a repetição do *tour-de-force* de mão esquerda. Em Copenhaga, ganhou do rei da Dinamarca uma preciosa caixa de cigarros com 100 *thalers* (moeda de prata alemã).

Eduard Marxsen (1806 - 1887), conhecido por ter sido professor de Brahms, dedicou a Dreyschock três *Impromptus* para a mão esquerda e Leschetizky (1830 - 1915), um dos grandes professores de piano da história, dedicou-lhe um arranjo para a mão esquerda²⁹. Dreyschock lecionou durante seis anos em St. Petersburgo (a convite de Anton Rubinstein), porém, não pode adaptar-se ao rigoroso clima russo. Mudou-se para a Itália em 1862 e veio a falecer um ano após, aos 51 anos. Das obras que produziu (cerca de 140) apenas duas eram para a mão esquerda³⁰ e estas traziam algo inédito e surpreendente às platéias.

Adolfo Fumagalli (1828 - 1856), pouco mais jovem que Dreyschock, veio de uma família de pianistas (o irmão mais novo, Luca, fixou-se na Filadélfia, EUA). Estudou no Conservatório de Milão (com Angeleri) e estreou em 1848. Viajou para Turin, Paris, Bélgica e Dinamarca. Sua chegada a Paris deu-se em 1849³¹. O seu

²⁸ MOSCHELLES, Charlotte. *Recent Music and Musicians as described in the Diary and Correspondence of Ignaz Moscheles*, apud Theodore EDEL, op. cit., p. 20.

²⁹ Arranjo do *Andante Finale* do sexteto da ópera *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti (1797 - 1848).

³⁰ *Variations pour la Main Gauche Seule*, Op. 22 e *Grand Variation sur l'air 'God Save the King'*, op. 129.

³¹ O crítico Henri Blanchet comentou: “pianista milanês com aspecto feminino e dedos de aço, toca bem, mas com excesso de paráfrases...”. In: Theodore EDEL, op. cit., p. 21.

repertório incluía muitas peças românticas de salão e, naturalmente, paráfrases³² de óperas (*I Puritani*, *La Favorita*...). Em meados de 1855, Erard ofereceu um piano de concerto³³ ao músico. O seu êxito é pleno em Paris (Sala Herz), sobretudo com a execução da Fantasia para a mão esquerda (*Grande Fantasia sur Robert Le Diable*, de Meyerbeer, op. 106)³⁴. Fumagalli apresentou-se também na corte dinamarquesa (Bruxelas). Avaliação do jornal, *Independence Belge*, abordou aspectos significativos das possibilidades de execução com a mão esquerda somente³⁵: "... com uma mão, o artista ocupa o teclado inteiro, simultaneamente toca a melodia no centro, um acompanhamento no baixo e floreamentos nas oitavas agudas. Estas três partes procedem juntas, de maneira sustentada, com perfeita clareza e ainda com uma grande variedade de efeitos. Duvida-se de que seja realizado desta forma apenas pela audição".

Imensas quantidades de peças de salão, melodias sentimentais facilitadas, durante todo o século XIX e o XX foram publicadas e tocadas no piano por legiões de amadores. Uma prática musical doméstica ou amadora já era explorada pelas editoras de música e pelos construtores de instrumentos, indústrias florescentes³⁶.

³² Parafrasear consiste em reescrever com palavras próprias as idéias centrais de um texto, mantendo com precisão o sentido original daquele. A paráfrase musical surge no Romantismo e consiste em uma peça de caráter virtuosístico, escrita ou improvisada, sobre um ou mais temas famosos de uma ópera (ou de melodia popular e conhecida). Aproxima-se, em sua construção, à forma da fantasia, porém as expressões são de índole mais virtuosística do que musical.

³³ Possivelmente um *Erard Grand Piano* (patente inglesa nº 4, 631, 1821), piano de seis oitavas utilizado por Liszt em Paris (1824). Entre 1824 e 1825, Liszt manteve um contrato com Sébastien Érard, quando de sua turnê pela Inglaterra.

³⁴ Críticos importantes em Paris como Blanchard e Fiorentino ficaram extasiados com a execução desta peça por Fumagalli. A obra, pensada exclusivamente para a mão esquerda, dedicada a Liszt (autor de variações sobre o mesmo tema), é longa e difícil, com furiosas oitavas, acordes e saltos ao longo do teclado. Há cortes abruptos e transições artificiais. É considerada paráfrase musicalmente fraca, porém a mais ambiciosa de Fumagalli em termos técnicos.

³⁵ FILIPPI, Filippo, apud Theodore EDEL, op. cit. p. 23.

³⁶ Uma música de índole popular, geralmente para pequenas orquestras, cantores, instrumentos típicos, ligada aos cafês-concertos, praças e os recentes teatros musicados, foi um fenômeno crescente em Paris e outras cidades européias, em meados do século XIX. O crescimento destas modalidades será muito intenso na América, terra de oportunidades e negócios florescentes em todas as áreas e segmentos, onde um amador poderia, eventualmente, 'mover' os sentimentos de uma platéia, cada vez mais heterogênea, com uma ou outra peça de salão, geralmente simples e/ou facilitada e, inclusive, somente para a mão esquerda.

Para pianistas bem capacitados como Fumagalli, as oportunidades eram constantes. Uma divertida caricatura francesa da época, não sem certa mordacidade, mostra um jovem e sofisticado artista de olhos fundos, vasta cabeleira

Figura 1

bem cuidada, bigodes e calculada barbicha, cigarro à mão direita, o ar do tipo “*blasé*, indiferente, porém satisfeito. A mão esquerda, envolta em pequenos seres alados ou diabinhos estaria ocupada na execução de *Robert, Le Diable*.

Fumagalli faleceu subitamente de cólera, em Florença, com a idade de 28 anos. Grande parte de seu sucesso decorreu de suas obras para a mão esquerda (seis paráfrases de óperas). Sua obra (112 *opera*), toda dedicada ao piano e canções com piano, está praticamente esquecida (encontra-se no Conservatório Verdi em Milão), mas representa, sem dúvida, as tendências e os avanços técnicos de sua época.

Com a entrada dos anos 60, encontraríamos Thalberg retirando-se para suas uvas italianas, Herz ensinando e Liszt virando franciscano. Hans Von Bülow, Anton Rubinstein e Clara Schumann, entre outros, mantiveram acesa a chama e a mística sonora de Beethoven, Schumann e Chopin. A tendência predominante, gradual mas segura, a partir de 1860, será a do pianista-executante, compondo cada vez menos e divulgando, cada vez mais, as obras dos compositores³⁷.

A Europa vira Dreyschock e Fumagalli utilizarem a mão esquerda de maneira virtuosística, mas o Conde Géza Zichy (1849 - 1924) possuía tão somente esta única possibilidade.

A infância de Zichy foi como um conto de fadas. Nascido numa antiga e distinta família húngara (herdou o título, *Vasony-Keö*), cresceu em meio à grande prosperidade e privilégios sociais. Começou a estudar o piano com cinco anos e demonstrou algum talento. Em uma expedição de caça, aos quatorze anos, um movimento súbito do cavalo fez disparar o rifle, ferindo o seu braço direito. O braço foi amputado no ombro. Após uma penosa conformação, sua nobreza psicológica veio à tona: “se, exatamente daqui a um ano eu não for capaz de fazer com uma mão o que as outras pessoas podem fazer com as duas, meterei uma bala na cabeça”³⁸. Zichy dispensou o servente a seu dispor, passou a cortar o próprio alimento, descascar frutas, vestir-se (com toda a indumentária necessária a um nobre), dirigir, andar a cavalo, atirar e em seguida, tocar piano. Após algum tempo, com aulas regulares, transformou seus cinco dedos em verdadeiros dedos de pianista: “... meus dedos tornaram-se como aço. Eu queria tocar o piano e comecei a usar o polegar como se fosse a mão direita. Eu fui um empírico. Nada sabia sobre teorias de piano para a mão esquerda ou sobre como poderia fazê-lo, mas o fiz”³⁹.

Franz Liszt foi professor de Zichy durante cinco anos e tornaram-se grandes amigos. Liszt incentivou-o a publicar (seis Estudos, incluindo *Der Erlkönig* de Schubert)⁴⁰. Testemunho de Liszt à baronesa Olga Von Meyendorff prevê o sucesso da carreira de Zichy: “A reputação de Géza Zichy não é apenas paroquial da

³⁷ Theodore EDEL, op. cit., p 24.

³⁸ ZICHY, Geza, apud Theodore EDEL, op. cit., p. 26

³⁹ Ibid., p. 27.

⁴⁰ O prefácio da 1ª edição foi escrito por Liszt.

Hungria. Ele é um espantoso artista da mão esquerda, cuja destreza é de tal ordem que mesmo os maiores pianistas dificilmente podem disputar com ele” (Budapeste, 31 de janeiro de 1879)⁴¹.

A partir de 1880, Zichy passou a realizar apresentações e recitais de suas quinze peças. Eduard Hanslick (1825 - 1904), severo e exigente crítico, presente ao segundo recital de Zichy em Viena (1882), declarou: “O fato mais impressionante que já vimos e ouvimos no assunto ‘piano’ é um homem com um braço apenas: Conde Geza Zichy. Muitos podem tocar, alguns mesmo encantar, mas Zichy é o único que pode realizar milagres... Conde Zichy exibiu um esplêndido Estudo de Concerto e uma Fantasia húngara, composições suas. Em seguida, a *Chaconne* de Bach, também arranjada para a mão esquerda. Os seus saltos, escalas e sua percepção polifônica são extraordinários. O ouvinte não pode crer nos próprios olhos e ouvidos”⁴².

Zichy foi o primeiro pianista com um só braço. Sua grande fortuna e posição social permitiram-lhe considerar a atividade artística exclusivamente para fins caritativos. Tudo o que ganhava tocando doava (segundo a imprensa parisiense, por volta de 1886, já havia ganhado mais de um milhão de francos como pianista). Suas apresentações eram grandes eventos sociais, pois suas conexões naturais eram as da aristocracia reinante (em Munique, comentou-se que, apenas na primeira fileira de assentos, havia treze princesas da primeira realeza germânica). Entretanto, o rei Ludwig II da Baviera (1864 - 1886) não conseguiu que o artista executasse privadamente (a pedido de Richard Wagner). O artista só o fazia espontaneamente e para o público.

⁴¹ In: *Liszt/Meyendorff Letters*, p. 421, apud Theodore EDEL, op. cit., p.27

⁴² ABELL, Arthur. *Count Geza Zichy*. The Musical Courier (17 de julho de 1915), apud Theodore EDEL, op. cit., p. 27.

Zichy tocou na sua terra-natal, Hungria, na Itália, na Escandinávia e na Rússia. Em Paris, estiveram presentes: Gounod, Saint-Saëns, Massenet e Delibes. Na Dinamarca, presentes à audiência, o rei, a rainha e a princesa de Wales (futura rainha da Inglaterra). Convidados de honra era o czar Alexandre III da Rússia e a czarina. Após o recital, Zichy descascou maçãs para cada uma das princesas presentes⁴³. Quando necessário, Zichy valia-se de recomendações (escritas) de Franz Liszt (vide abaixo):

Figura 2

AU COMTE GÉZA ZICHY

Cher Comte,
 Le sincère plaisir que j'ai pris à écouter et à jouer
 vos "Études pour la main gauche seule" me rend tout d'abord
 d'autant plus agréable.
 Elles sont de bon goût, de bon style, et même de plus
 d'effet que maintes compositions qu'il en entend fréquemment
 à 2 et à 4 mains.
 En guise de remerciement pour cette amicale dédicace,
 je vous offre ma transcription à l'usage des pianistes braves.
 De votre charmante et brillante Valse intitulée "Le Selen Walzer",
 et vous prie, cher Comte, de me croire à tout jamais
 votre très affectueux et dévoué
 20 Février 77. Budapest. *F. Liszt*

Zichy tinha por Liszt uma afeição profunda e sincera, além de incontida admiração (em suas memórias, considera a sua amizade "a mais bela memória de toda sua vida")⁴⁴. A única peça de Liszt, dedicada a Zichy, exclusiva para a mão esquerda, é a canção 'Hungary's God'. Liszt gozou de constante hospitalidade e devoção da parte de Zichy. Os pianistas apresentaram-se nos palcos húngaros onde executaram um arranjo (para três mãos) da *Marcha Racóczy*⁴⁵. Foi o retorno triunfal de Liszt a sua terra natal (*Raiding*), após vencer o mundo.

⁴³ Theodore EDEL, op. cit., p. 28.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Idem.

Nos anos de 1880, Zichy publicou quinze peças próprias, além de transcrições de Bach, Chopin e Wagner. O artista foi dedicatário de obras importantes como o *Drei Klavierstücke* (op. 40), de Rudolph Niemann, assim como do excelente *Etude* de Emil Sauer. O primeiro concerto conhecido de piano, para mão esquerda e orquestra, é da autoria de Zichy, mas não há menções sobre apresentações deste. Em seus últimos anos, Zichy tornou-se uma figura proeminente na vida musical húngara. Durante muitos anos foi diretor do Conservatório Nacional. Sua influência contra a “germanização” do repertório causou a demissão de Gustav Mahler junto à *Royal Opera*. Compôs ainda cinco óperas com texto próprio, de reconhecido valor literário.

Obra importante de Zichy, sem conexão direta com o piano ou a Música é o livro *Das Buch des Einarmigen* ('O livro do braço único', com cinco edições), com recomendações e exercícios para aqueles que só possuem um braço. Muitos soldados, lesados na 1ª Grande Guerra, foram bons praticantes desses ensinamentos. Em maio de 1915, Zichy dera um concerto para mutilados de guerra, em Berlim. Com o seu braço esquerdo, levava esperança e alívio aos soldados, que poderiam ser homens novamente. Um desses soldados viria a ser bem mais conhecido do que o próprio Zichy e propiciou um amplo repertório.

O jovem pianista austríaco Paul Wittgenstein, filho do próspero 'Rei do Ferro' (Karl Wittgenstein), cresceu junto à elite cultural e social da Áustria na virada do século. Conheceu e conviveu desde a juventude com Bruno Walthers, Clara Schumann, Gustav Klimt, Pablo Casals, Gustav Mahler, Johannes Brahms (as sonatas com clarinete de Brahms foram estreadas na residência de Paul em Viena)... Estudou piano em manuscritos originais de Bach e Mozart. Segundo testemunho de Brahms, a família Wittgenstein vivia como nobres e aristocratas à moda antiga. Os Wittgenstein tinham insuportáveis exigências com relação à educação dos filhos. Dois irmãos de Paul cometeram suicídio, mas Ludwig tornou-se um dos grandes filósofos da primeira metade do sec. XX. Paul tomou aulas de piano com Leschetizky e estreou em Viena, porém, somente aos 26 anos de idade. Na temporada seguinte, foi solista da Sinfônica de Viena. Requisitado para o *front* de guerra, foi gravemente ferido (próximo à fronteira da Polônia) e teve amputado o braço direito. Passou alguns meses na Sibéria como prisioneiro dos russos (conta-se que praticou piano na prisão, em condições precárias). Após a saída da Rússia da

guerra (devido à revolução bolchevista), ainda esteve no *front* italiano. De volta ao lar, Paul encontrou no piano o consolo de que necessitava. Seguindo os ensinamentos preconizados por Leschetzky, Paul treinou regularmente durante sete horas diárias durante vários meses. Tornou-se um constante buscador de obras nas livrarias e bibliotecas especializadas. Embora Zichy fora, como legítimo predecessor, inegavelmente, um excelente executante, Paul considerou trivial a música composta por Zichy. Construiu o seu repertório com a *Chaconne* de Bach (transcrição feita por Brahms), os Estudos de Saint-Saëns e Reger, e, o *Prelude* e o *Noturne* de Scriabin. Entre centenas de peças de salão, preferiu composições de Alexis Hollaender (1840 - 1924). Naturalmente, defrontou-se com as soberbas transcrições de Godowsky/Chopin. A este repertório limitado, mas de excelente mérito musical, Paul acrescentou suas próprias transcrições de óperas, de *lieder* e da literatura pianística normal.

Wittgenstein não tinha pretensões como compositor, mas patrocinou, através de seus vastos recursos financeiros, uma série de obras importantes. O seu retorno aos palcos deu-se (ainda no decorrer da guerra) em 1916, com a *Konzertstück* de seu professor, Joseph Labor. A elite de compositores eruditos da Áustria compõe, então, para a mão esquerda de Paul Wittgenstein: Schütt, Braun, Gal, Bricht, Korngold, Schmidt e Strauss compuseram, desde o início dos anos 20. O persistente pianista percebeu logo que abriria mais chances junto ao público se atuasse como solista junto a orquestras e conjuntos de câmara. A *première* de um concerto de um grande compositor é sempre um evento espetacular e Paul passou a estreitar obras patrocinadas e compostas para si: o Concerto de Ravel, ponto mais alto atual do repertório com orquestra e *Diversions*, de Britten. As orquestras foram sempre as mais importantes regidas pela elite dos maestros de sua época: Bruno Walter, Mengelberg, Monteaux, Furtwängler, Kleiber, Koussevitzky e Ormandy.

Ao todo, cerca de 40 obras foram compostas para Paul⁴⁶: “... Posso, honestamente, dizer que sou o pianista que recebeu o maior número de grandes composições musicais, exclusivamente compostas para mim”⁴⁷. Seus patrocínios eram consideráveis. Hindemith decorou toda a sua casa em Frankfurt e Schmidt conseguiu comprar, finalmente, a própria.

Wittgenstein era extremamente exigente com os compositores e com as ‘encomendas’. Os compositores temiam a visão conservadora do mecenas, sobretudo suas preferências estéticas convencionais. O *Parergon zur Symphonia Domestica*, de Richard Strauss, teve a primeira versão recusada (por não ser suficientemente brilhante!), o Concerto de Hindemith não chegou a ser tocado⁴⁸. Prokofiev, ciente das idiossincrasias do pianista e cômico das mudanças que Paul fizera no *Concerto* de Ravel, escreveu para o pianista: “... espero que, tanto do ponto de vista pianístico quanto à combinação de orquestra e piano, este concerto seja bem satisfatório. Você é um músico do século XIX, mas eu sou do XX (*sic*). Tentei compor da forma mais simples possível. Não julgue a parte do piano muito severamente se alguns trechos parecerem indigeríveis num primeiro momento, aguarde um pouco. Se considerar que alguma modificação deva ser feita neste concerto não hesite em compartilhar isso comigo...”⁴⁹. Em breve, Prokofiev recebe uma carta de Paul: “Eu agradeço-lhe pelo Concerto, mas não entendo uma única nota dele e não vou tocá-lo!”⁵⁰.

⁴⁶ Dezessete concertos para piano e orquestra foram compostos para Paul (alguns não foram editados).

⁴⁷ WITTGENSTEIN, Paul, apud Theodore EDEL, op. cit., p. 31.

⁴⁸ Pensava-se que este concerto estivesse perdido. Informações sobre esta obra e sua recente redescoberta encontram-se no *link*: http://www.philly.com/inquirer/columnists/david_patrick_stearns/18099699.html (por David Patrick Stearns). O concerto foi estreado por Leon Fleisher, em Berlim, em 2004.

⁴⁹ FLINDELL, Fred, ‘Paul Wittgenstein, Patron and Pianist’, apud Theodore EDEL, op. cit., p. 32.

⁵⁰ O Concerto nº 4, si bemol maior, op. 53 (1931), de Prokofiev, foi estreado com sucesso em Berlim, em 5 de setembro de 1956. O solista foi Siegfried Rapp (de Weimar), também pianista de mão esquerda (por invalidez do braço direito, causada na 2ª Guerra Mundial). A *première* americana ocorreu no ano seguinte, com Rudolf Serkin e a *Philadelphia Orchestra* sob Eugene Ormandy.

Wittgenstein gostava de dinâmicas e texturas generosas e não hesitava em modificar as composições, sem constrangimentos. Britten aborreceu-se com esta característica do pianista⁵¹. O encontro entre Wittgenstein e Ravel foi contado pela pianista Marguerite Long: “Ouvimos o concerto em Viena, na casa do pianista Wittgenstein. Ele recebera a obra alguns meses antes e já a tinha executado em Viena, dia 27 de novembro de 1931. Éramos convidados de um suntuoso jantar em sua casa, ao qual se seguiu uma *soirée*. O quarteto foi executado. Em seguida, o mestre da casa iria tocar o Concerto acompanhado de um segundo piano. Eu me sentara à direita de Wittgenstein, que me sussurrou ter feito alguns ‘arranjos’ na obra. Em meu coração, eu o desculpei crendo que suas limitações físicas causaram tais liberdades, mas lhe falei para comunicá-lo a Ravel. Ele não o fez! Durante a performance eu seguia a partitura, a qual não conhecia, mas pude observar a face cada vez mais sombria de Ravel. Assim que terminou, o embaixador Clauzel e eu tentamos evitar o incidente. Ravel lentamente avançou em direção a Wittgenstein e disse - ‘Mas não é isso absolutamente!’ Paul defendeu-se - ‘Sou um velho pianista e aquilo não soava!’ Exatamente o que não devia dizer! Ravel ficou furioso. Imagine o mal-estar... não se conseguia acalmar Ravel, que algum tempo depois se opôs a vinda de Paul a Paris”. Posteriormente, Paul escreveu-lhe - ‘Intérpretes não são escravos’. Ravel respondeu de volta - ‘Intérpretes são exatamente isso, escravos, sim!’”⁵². Wittgenstein só tocou a obra em Paris, após 1933. O Concerto foi propriedade exclusiva de Wittgenstein durante seis anos. Somente após 1937, tornou-se acessível a outros. Wittgenstein apresentou a sua visão pessoal dos fatos, em relação ao Concerto de Ravel (Agosto de 1947, carta a Madeleine Goss): “Nunca o considere difícil, na verdade de todos os Concertos escritos para mim, o de Ravel é o menos difícil. É verdade que propus mudanças, não para facilitar, antes da entrada do piano na última cadência, mas Ravel objetou. Eu tive de acatar e acatei. Fui eu quem tocou sob a batuta de Ravel, na estréia, em Paris⁵³. Ravel nunca fez a mais leve objeção contra a minha interpretação, o que ele certamente

⁵¹ HARVEY, Trevor, apud Theodore EDEL, op. cit., p. 32

⁵² LONG, Marguerite, apud Theodore EDEL, op. cit., p. 32

⁵³ A *première* mundial deu-se com Wittgenstein e Robert Heger (Orquestra Sinfônica de Viena), em 5 de janeiro de 1932.

faria se não estivesse satisfeito. Ele quis reger novamente comigo como solista, em Monte Carlo”.

Os dois artistas chegaram a bons termos afinal. Ravel não tinha escolha, pois o contrato firmado entre os dois músicos garantia ao pianista a posse exclusiva dos direitos de autor. Em outra ocasião, Wittgenstein julgou o Concerto nos seguintes termos: “Minha convicção é que os Concertos escritos para mim por Labor, Schmidt e Strauss, tão diferentes um do outro, são musicalmente mais valiosos e em um plano mais elevado e ao final serão mais permanentes que o Concerto de Ravel. Eu sei que isso pode soar paradoxal aqui nos EUA, onde Labor e Schmidt são desconhecidos e Ravel está no ápice de sua fama, mas eu não erro! Garanto que não sou influenciado nem por patriotismo provincial ou por amizade pessoal”⁵⁴. O fato é que Wittgenstein tinha bastante consciência do quanto deveu ao Concerto em Ré Maior, para o crescente prestígio e internacionalização artística de que passou a usufruir. Ele era muito possessivo com relação a suas elevadas comissões. Friedrich Wührer, ao arranjar obras de Franz Schmidt para duas mãos (originalmente escritas para Wittgenstein), teve de submeter-se à vontade do pianista: as novas versões foram publicadas, mas em todas as execuções deveria constar no programa que as obras originais foram compostas para Wittgenstein e os arranjos foram feitos com a permissão deste.

O pianista recebeu boas críticas nos EUA. Em seu recital em Nova Iorque (*Town Hall*, novembro de 1944) tocou o seu próprio arranjo, bastante complexo, do *Liebestod* (‘Tristão e Isolda’ de Wagner) e três Paráfrases de Chopin/Godowsky (o que requer suprema técnica). Suas gravações⁵⁵, no entanto, deixam muito a desejar. O som é duro e a pedalização deficiente. Talvez as gravações tenham sido feitas em fins de carreira. O regente Trevor Harvey disse que quando conheceu Wittgenstein, em Viena, em 1930, “a intensidade nervosa que desenvolveu levava-o, insensivelmente, a tocar com grande volume sonoro, até mesmo estrondosamente, sem evitar esbarros e com falta de precisão”⁵⁶.

⁵⁴ FLINDELL, Fred, apud Theodore EDEL, op. cit., p. 33.

⁵⁵ Gravou o Concerto de Ravel, o *Parergon* de Strauss, a *Chaconne* de Bach e algumas transcrições.

⁵⁶ FLINDELL, Fred, apud Theodore EDEL, op. cit., p. 33.

O testemunho de Leschetizky, professor de grandes pianistas⁵⁷, encontra-se em um retrato deste para Paul (o jovem aluno ainda dispunha dos dois braços): “Com a carinhosa lembrança de Theodor Leschetizky, para o seu querido aluno Paul Wittgenstein, o poderoso arrasador de teclas, Viena, 26 de Junho, 1913”⁵⁸.

Wittgenstein deixara Viena (devido à invasão nazista)⁵⁹ e passou os próximos 23 anos de sua vida, tocando e ensinando em Nova Iorque. Publicou, em fins de sua vida, a sua importante obra, em três volumes, *School for the Left Hand*, com exercícios, transcrições e arranjos diversos. Apesar das limitações de Wittgenstein como executante, foi um homem fascinante e corajoso. Sua personalidade e prosperidade tornaram possível o surgimento de obras da maior importância pianística e musical.

As carreiras de Zichy e de Wittgenstein são dois exemplos perfeitos de indivíduos que se tornaram pianistas conhecidos, apesar e até mesmo devido à perda irreparável que sofreram. Não é possível descartar as grandes possibilidades financeiras e sociais de que dispunham ao galgarem os obstáculos inerentes à carreira artística, a qual exige todo o tempo livre para a incessante prática, contatos importantes e o necessário talento.

⁵⁷ Afirma-se que Leschetizky combinou o treinamento clássico e rigoroso de Czerny (de quem foi aluno), o *cantabile* de Chopin e o brilho de Liszt. Estas qualidades foram transmitidas aos seus alunos: Ignaz Friedman, Benno Moiseiwitsch, Ignacy Paderewski, Artur Schnabel, Alexander Brailowsky, Ossip Gabrilowitsch, Mark Hambourg, Elly Ney, Severin Eisenberger, Mieczysław Horszowski, Fanny Bloomfield Zeisler, Katharine Goodson e vários outros.

⁵⁸ FLINDELL, Fred, apud Theodore EDEL, op. cit., p. 33.

⁵⁹ Supõe-se que a soma de valores pagos (além de propriedades e bens confiscados) pelos Wittgenstein ao regime nazista, a fim de garantirem a liberdade de serem judeus em uma Viena ocupada, alcançou a cifra de 6 bilhões de dólares americanos (em valores da época), possivelmente a maior fortuna privada da Europa. Paul tornou-se cidadão americano em 1946.

1.1. Lesão e Criação

O repertório para a mão esquerda surgiu, ao longo da história, pelo encontro e desencontro da fatalidade de problemas físicos com os desafios e as demandas da criação composicional. As motivações foram muitas: exploração e exibição técnica (Dreischock, Fumagalli), fadiga ou cansaço da mão direita (Scriabin), desafio composicional e técnico (Godowsky, Bártok), ausência da mão ou do braço direito (Zichy, Wittgenstein, Sigrid), perda temporária ou permanente de movimentos da mão direita (João Carlos, Leon Fleisher, Gary Graffman, Siegfried Rapp, Otakar Hollman, Lionel Nowak...) etc.

A literatura pianística, naturalmente, favoreceu primeiramente a mão direita exigindo desta maior destreza e elaboração técnica. Em tantas obras, a mão direita realiza passagens impensáveis para a mão esquerda. Recursos de grande efeito expressivo, de supremo domínio técnico-motor, força e grande pressão sobre o teclado (“chegará a 3 ou 4 quilos de pressão, ou ainda mais, se os acordes forem dados pelas duas mãos em *fortíssimo*”)⁶⁰, velocidade e precisão, sutileza de toques, timbres e dinâmicas; são comumente direcionados, sob premissas composicionais históricas tradicionais e automáticas, à mão direita.

Peças e Estudos didáticos, pensados para equiparar a mão esquerda com a mão direita foram compostos para as duas mãos, porém, com maiores exigências técnicas da parte da mão esquerda. Coleções deste tipo são, comumente, tituladas em relação à mão esquerda⁶¹, já que visam a uma exercitação superior desta, isentando-a de sua usual função *standard* (acompanhamentos, harmonização, baixos etc) e privilegiando a condução de figurações complexas, equivalentes às encontráveis na mão direita. Czerny (1791 - 1857), por exemplo, criou peças didáticas deste tipo⁶². O que se preconiza atualmente, sobretudo para o iniciante, é o aperfeiçoamento de obras compostas somente para a mão esquerda. Neste sentido, um Estudo de Moszkovsky⁶³ (1854 - 1925), exclusivo para a mão esquerda, trará melhor condicionamento psicomotor do que uma peça para as duas mãos (com uma

⁶⁰ Em artigo digitalizado de José Eduardo Martins, LER, *Lesão por Esforço Repetitivo*, no blog <http://blog.joseeduardomartins.com/2007/11/16/ler-lesao-por-esforco-repetitivo>.

⁶¹ Por exemplo, (para citar uma obra nacional), os Seis Estudos para Mão Esquerda da Prof^a Monique Aragão (Irmãos Vitale, São Paulo, 1996).

⁶² Op.718, *Etuden für die linke Hand*.

⁶³ Doze estudos para a mão esquerda, op. 92. Segundo Paderewski (1860 - 1941), depois de Chopin, Moszkowski foi quem melhor compreendeu a composição para o piano.

mão esquerda complexa). Não é recomendável buscar o aperfeiçoamento da mão esquerda, através do estudo de obras altamente complexas (por exemplo, o Estudo Revolucionário de Chopin), sem uma prévia preparação como sugerido.

Praticantes, quando em preparação para concursos, recitais, gravações e concertos, defrontam-se, inevitavelmente, com grandes demandas e exigências técnicas. Complexas figurações e texturas encontráveis na mão esquerda (por exemplo, as notas rápidas dos baixos dos concertos para piano de Beethoven) devem soar límpidas e cristalinas, ainda que a mão direita esteja totalmente ocupada com a condução melódica, acordes etc. É necessário praticar tais passagens somente com a mão esquerda, sem a direita. O pianista americano Raimond Lewenthal (1923 - 1988) propôs a necessidade de colocar-se a mão esquerda 'sob um microscópio físico e mental' e estudar obras compostas exclusivamente para a mão esquerda⁶⁴.

Embora existam obras excepcionais compostas para a mão esquerda, a meta final de todo pianista, de maneira geral, é tocar com ambas as mãos e estas perfeitamente integradas no todo musical e formal. O ideal técnico, para todo pianista, é conscientizar as funções e os modos de funcionamento das mãos simultaneamente, e, ao mesmo tempo, independentemente ou separadamente. Há, porém, um mundo de hábitos e tendências pessoais envolvidos na execução pianística normal. Pesquisas e observações pertencentes às áreas da neurologia e da psicologia fisiológico-cerebral indicam que a mão esquerda, quando atua sozinha, funciona, de maneira diversa do que quando atua conjunta e integradamente à

⁶⁴ Lewenthal, ao caminhar pelo *Central Park* (Nova Iorque) foi atacado por uma violenta *gang* sofrendo lesões nas mãos e braços (ossos quebrados e tecidos feridos). Devido à sua lenta recuperação física e psicológica, praticamente abandonou o palco (entre 1953 e 1963), realizando, porém, algumas incursões pela Europa e América do Sul. Durante aquela década dedicou-se particularmente ao estudo da obra do compositor e pianista francês, Charles-Valentin Alkan. Após o retorno de Lewenthal aos palcos americanos, veio a liderar o movimento intitulado *Romantic Revival*, reintroduzindo obras solistas ou de câmara, de compositores esquecidos ou negligenciados do século XIX, tais como Moscheles, Goetz, Herz, Hummel, Henselt, Scharwenka, Rubinstein, Reubke, Field, Dussek e vários outros. Há uma valiosa antologia de peças para a mão esquerda de Lewenthal. O pianista asseverou: "Uma das maneiras mais eficazes de se desenvolver a técnica da mão esquerda é estudar peças exclusivamente compostas para esta, pois, permitem total atenção, sempre camuflada pela atividade constante da mão direita - colocando-se a mão esquerda em um microscópio físico-mental, melhor dizendo" (excerto do prefácio de *Piano Music for One Hand, collection of studies, exercises and pieces*, tradução pessoal).

mão direita⁶⁵. Reflexos motores importantes são adquiridos através da prática isolada das mãos.

Extensas “escolas” para a mão esquerda, de Berens, Bonamici, Philip e Wittgenstein (por ordem de dificuldade)⁶⁶, oferecem abrangentes cursos de treinamento e incluem exercícios, estudos, arranjos e transcrições. Atualmente, há material musical, na maioria dos países, codificado para crianças, com profusão de adaptações e peças para iniciantes ou executantes mais adiantados⁶⁷.

Música exclusivamente composta para uma das mãos, embora constitua uma faceta especial dentro do repertório, requer dotes composicionais e motivações especiais. A composição para a mão esquerda pode, atualmente, surgir a partir de tendências puramente criativas e composicionais, ou, mais comumente, mesclando equilibradamente, a criação livre à intenção didático-pedagógica⁶⁸. Pode-se afirmar que, atualmente, com a evolução da especialidade, já se superou um contexto específico limitante, inerente à sua criação e surgimento⁶⁹. Executar, somente com a mão esquerda, seja por necessidade ou por opção artística, tornou-se uma possibilidade viável para o pianista contemporâneo e um enriquecimento natural de sua experiência técnica, artística, musical e humana.

Frise-se, porém, que as grandes demandas da execução pianística, encontram-se, quase sempre na mão direita, encarregada que é da condução melódica, da dinâmica principal e da integração sonora de ampla gama de texturas e subdivisões sonoras. Problemas e malefícios quase sempre ocorreram com a mão direita, já que super utilizada, sobretudo no dia-a-dia ou em situações alheias ao

⁶⁵ Segundo o Dr. Leon K. Miller, Professor da Universidade de Illinois (Chicago, EUA), autor de *Exceptional Skill in the Mentally Retarded* (Lawrence Erlbaum Associates, 1989, 274 pgs), durante a execução normal o cérebro controla (em duas regiões distintas) o que cada mão realiza individualmente, bem como o que ambas as mãos realizam conjuntamente. Ocorre um processo de distribuição e diluição da atenção devida a cada uma das mãos. A atenção é distribuída e passa de uma mão à outra ou pode integrar-se às duas simultaneamente, seguindo a linha de menor resistência e maior automatismo.

⁶⁶ É interessante o fato de que Czerny, dada a sua tendência técnica enciclopédica, não tenha produzido uma ‘escola’ para a mão esquerda somente.

⁶⁷ Há uma interessante obra intitulada *Piano Music for One Hand*, somente de compositores australianos (compilado por Shirley Harris, Melbourne, Allans Music Australia Pty. Ltd, 1984), dedicada a iniciantes.

⁶⁸ Saint-Saëns (1835 - 1921), notável pianista e compositor, ao compor os *Six Etudes pour la main gauche*, op. 135, (1912), criava para os alunos de seu colega pianista, Louis Diémer, professor do Conservatório de Paris.

⁶⁹ Obra maior do repertório com orquestra até o presente, o Concerto em Ré maior *pour la main gauche*, de Ravel, atraiu atenção mundial. Fez do gênero uma possibilidade estética apreciável e respeitável junto aos músicos e perante o grande público.

piano. Lesões temporárias ou permanentes podem causar graves dificuldades físicas e gerar situações penosas e inesperadas. Isto ocorreu com muita frequência na história da Música e marca a carreira, a vida e a obra de importantes pianistas e pesquisadores⁷⁰. Pianistas históricos como Fumagalli, Dreyschock e Geza Zichy não viveram na época das gravações e são considerados em função de sua posição histórica, já que patronos do surgimento de uma especialidade musical. Pianistas posteriores como Godowsky, David Saperton (genro de Godowsky), Jorge Bolet e outros, fixaram, em suas trajetórias, paradigmas sonoros da interpretação pianística com uma só mão. Leon Fleisher, Gary Graffman, João Carlos Martins, Raoul Sosa e outros artistas contemporâneos, focaram este princípio pela necessidade de prosseguirem suas atividades nele e através dele.

Alguns pianistas têm uma única escolha quanto à decisão de estudar música composta para o piano. O número de executantes que apresentam e enfrentam problemas nas mãos (contraturas, tendinites, fadiga, deterioração de nervo ou nervos, acidentes, *stress*, distonia focal⁷¹, lesões diversas etc), é tragicamente alto e considera-se tal situação o resultado normal e previsível da atividade. Nos EUA e Europa existem periódicos⁷² especializados. Médicos especializados em pianistas e violinistas (principalmente) são cada vez mais comuns e atuantes em grandes cidades.

O problema de Schumann (1810 - 1856) com relação ao piano tornou-se modelar. O jovem praticante submeteu-se a um regime de exercícios manuais (entre os quais incluiu dez execuções ininterruptas de sua *toccata*, Op. 7, recém composta! Após exercícios digitais (extensão e musculação), destinados a

⁷⁰ Caso dos pianistas-professores-escritores, autoridades mundiais do gênero para a mão esquerda, Theodore Edel e Donald Patterson.

⁷¹ Condição neurológica que afeta um ou mais músculos em alguma parte do corpo causando contrações musculares indesejadas ou involuntárias. Na distonia focal da mão, os dedos dirigem-se à palma da mão ou esticam à frente sem que haja a intenção de fazê-lo. O movimento dos dedos está relacionado com áreas muito específicas do córtex cerebral senso-motor. Moderna tecnologia imagética revela quais as áreas cerebrais correspondentes ao órgão afetado tornam-se borradas ou escuras quando ocorre a distonia. Sob a distonia focal, torna-se impossível diferenciar claramente a digitação e os impulsos nervosos normais ficam errantes, contraindo-se os dedos a esmo. Ocorre dor em casos mais severos de penosas contraturas. Relaciona-se a distonia à atividades que exigem movimentos muito controlados, refinados e constantes (música, cirurgia, escrita...). O pianista norte-americano, Leon Fleisher, teve o problema na mão direita (o pianista experimentou um tratamento baseado em injeções de 'Botox', o que eliminou os sintomas durante algum tempo), assim como Alex Klein (primeiro oboísta da Sinfônica de Chicago). Primeiro tubista da Filarmônica de Nova Iorque, Warren Deck, foi diagnosticado com distonia focal, o que causou sua aposentadoria forçada em 2001. Famosos músicos ligados ao rock e à música comercial sofreram ou sofrem de distonia focal.

⁷² Por exemplo, o *Medical Problems of Performing Artists* editado em Narberth, Pensilvânia, EUA.

fortalecerem o 4º dedo da mão direita, passou de uma sensação inicial de formigamento e dormência até a completa paralisia do dedo médio e incapacitação parcial do indicador (mão direita)⁷³. Em compensação, Schumann volta-se decididamente à composição, sem considerar, no entanto, demanda composicional específica ao problema da lesão (obras para a mão esquerda, por exemplo)⁷⁴.

Alexander Scriabin (1872 - 1915), estudante no Conservatório de Moscou, advertido por seu professor, Vassily Safonoff, para que ‘afundasse’ as teclas, evitando o ‘deslizar’ sobre estas ou o tocar de forma ‘lambida’ (superficial), reagiu de maneira impetuosa. Determinado a tocar as complexas fantasias, *Islamey* (Balakirev) e *Don Juan* (Liszt), com a mesma impressionante facilidade do colega e condiscípulo Josef Lhevine (1874 - 1944), Scriabin, com 20 anos de idade, aluga uma casa de veraneio e ‘afunda-se’, literalmente, nas teclas dia e noite. O resultado: tendinite na mão direita e a predição de seu médico; não voltaria a tocar com eficácia novamente. O jovem músico teve o bom senso de deixar a mão direita completamente de lado e dedicar-se (durante cerca de seis meses) ao treinamento da mão esquerda exclusivamente. O Prelúdio e o Noturno, op. 9 (compostos dois anos após) são frutos da penosa experiência, bem como exemplos da sua maestria crescente como compositor⁷⁵. O compositor-pianista levou anos para recobrar a maioria dos movimentos da mão direita, e incluía, com frequência, suas duas obras

⁷³ É possível que o problema de Schumann tenha se agravado em função dos exercícios forçados somados aos movimentos de supinação e pronação (em trêmulos de oitavas e passagens do polegar), além de, possivelmente, uma posição forçada dos cotovelos. In: *British Medical Journal*, 8 de abril de 1978, pags. 900 a 903 (artigo médico dedicado à injúria de Schumann).

⁷⁴ Schumann escrevera em 1831: “Excessos de treinos técnicos. Fadiga da mão direita”. Carta de Schumann à sua mãe (19 de março de 1834) contém: “Não se preocupe com meu dedo, eu posso compor sem ele... dificilmente seria feliz como um viajante *virtuose*”. Fabricante alemão de aparatos para fortalecimento de dedos e mãos, Bötticher, escreveu, à época, que Schumann encomendara um aparelho desses em 1837. Em 1839, outro testemunho: “Alguns dedos tornaram-se muito fracos e dificilmente posso (pelo excesso em treinar e escrever na juventude) utilizá-los” (traduções livres de traduções dos originais alemães por May Herbert em *Early Letters of Robert Schumann*, 1888, digitalizado em <http://www.archive.org/details/earlylettersofro010823mbp>).

⁷⁵ O músico escreve em seu diário (1891): “Vinte anos de idade: a lesão em minha mão aumentou. O acontecimento mais importante de minha vida. O destino me testa em minha missão. Obstáculo para alcançar a meta tão desejada: fama, glória. Obstáculo, nas palavras dos doutores, insuperável. Primeiro fracasso sério de minha vida. Primeira reflexão séria, princípio da auto-análise. Dúvida sobre a impossibilidade de ficar bem, um estado mental perturbado. Primeira meditação sobre o valor da vida, da religião, Deus. Uma contínua fé Nele (Jehovah mais que Cristo, creio...). Ardentes orações, visitas à igreja... Grito contra o destino, e novamente, Deus. Composição da minha primeira sonata com a marcha funeral...”. (Faubion BOWERS, *Scriabin, A Biography*, vol. 1, p.168).

exclusivas, inclusive para dar um descanso à mão direita⁷⁶. Outra peça de Scriabin para a mão esquerda foi mencionada pela literatura especializada. Seria uma paráfrase sobre *Wine, Women and Song* de Johan Strauss, a qual não foi editada e não se conhecem gravações⁷⁷.

Obra importante, criada para Otakar Hollman, pianista tcheco (voltou da 1ª Guerra Mundial com o braço direito permanentemente paralisado) é o Capricho para piano e instrumentos de vento, de Janáček⁷⁸. Recebeu ainda, entre outras obras, uma Sonata, de Jaroslav Tomášek, uma das poucas obras do gênero.

Pianistas de várias procedências e tendências musicais como Harriet Cohen, Cor de Groot, Robert Helps, Leon Fleisher, Gary Graffman e outros, receberam e gravaram obras de importantes compositores, plenamente dedicados à criação e ao ensino musical de alto nível. Obras significativas surgem para atender às imprevisibilidades da condição humana como o Concerto para a mão esquerda de Curtis-Smith (premiado compositor americano, membro da Universidade de Michigan, EUA), composto para Leon Fleisher⁷⁹, ou, o Concerto nº 4, em oito movimentos, do compositor Ned Rorem (Prêmio Pulitzer, em 1976, pela Suíte

⁷⁶ Ainda que retornasse às salas de concerto e recitais, não recuperou perfeitamente a habilidade com a mão direita, o que pode explicar as grandes demandas destinadas à mão esquerda em tantas de suas obras. Cesar Cui (1835 - 1918) afirmou, em crítica de concerto (1905), que a mão esquerda de Scriabin era muito superior à direita.

⁷⁷ Em 1907, Scriabin toca em Nova Iorque. Percebe-se a suscetibilidade exacerbada que o caracterizava, a partir de suas próprias impressões: “A América tem um quê-fazer incessante!... O Noturno para a mão esquerda sempre gozou de sucesso. Lembrei-me que tinha composto uma diabólica valsa para a mão esquerda, do tipo das de Strauss, mas repleta de tecnicismos, oitavas, saltos e coisas espantosas! Eu compus para exercitar a minha mão esquerda quando doente, e isso quando era uma pessoa muito, bem, ... vulgar! Decidi tocar esta valsa para os americanos verificarem do que era capaz. Toquei e a casa veio abaixo, nada poderia ser melhor. De repente, no meio do aplauso e da ovação, ouvi um assóvio estridente, penetrante... conhecia-o da Rússia, era um conhecido meu que estava na cidade. Revelou-se para mim um desapontamento por algo tão vulgar de minha parte... Fiquei envergonhado. Jamais executei aquela valsa de novo”. In: Faubion BOWERS, *Scriabin, A Biography*, vol. 2, p. 155.

⁷⁸ A obra é conhecida como ‘Desafio’. Escrita em 1926, com 4 andamentos, utiliza uma combinação inusual de flauta, dois trompetes, três trombones, tuba tenor e piano. Compositores que colaboraram com Otakar foram Jaroslav Tomášek, Václav Kaprál, Erwin Schulhoff, Bohuslav Martinů e Leoš Janáček. Conta-se que Janáček, no primeiro contato com o pianista, provocou-o: “Mas, garoto, porque quer tocar com uma só mão? É duro dançar quando se tem apenas uma perna”! Disponível em [http://en.wikipedia.org/wiki/Capriccio_\(Janáček\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Capriccio_(Janáček))

⁷⁹ A obra foi comissionada pelo *Irving Gilmore Keyboard Festival*, para Leon Fleisher, e estreada por este, em 1991. Fleisher executou a obra com a Sinfônica de Detroit, com a *New Japan Philharmonic* e com a *American Composers Orchestra* no Carnegie Hall.

Orquestral, *Air Music*), composto para Gary Graffman⁸⁰. Graffman e Fleisher eram grandes amigos e receberam um Concerto para dois pianos, do compositor William Bolcom (professor de composição da Universidade de Michigan, EUA). Confirma-se através de fatos correntes, histórias, observações, relatos, documentos, biografias, cartas, referências, fontes textuais, digitais etc, que a maior parte das obras significativas do repertório surge ou surgiu para atender a lesões e limitações momentâneas ou permanentes de pianistas consagrados, amadores adiantados ou mesmo estudantes e colegas.

Compositores, menos afetados por problemas físicos e mais voltados à função intelectual da criação, encaram os problemas dos solistas como estímulos ou justificativas para novas criações musicais. A limitação física, do ponto de vista do compositor, passa a ser vista virtualmente como objeto de expressão composicional e assim gera-se a evolução e a ampliação do repertório. Com relação à ascese e à estética, inerente a este tipo de composição, pode-se afirmar que as restrições que o enfoque de composição impõe ou exige é um estímulo à invenção superior e criação por parte do compositor.

Por volta de 1900, dois jovens pianistas estrearam em Berlim, naquele momento, talvez, superando Paris ou Londres como a capital musical do mundo 'civilizado'. Béla Bartók (1881 - 1945) foi um dos primeiros grandes executantes da Sonata em si menor de Liszt (por quem nutria, a exemplo de muitos pianistas, uma profunda devoção), peça 'obrigatória' em seus recitais. O *début* do virtuose Bela Bartók incluiu o seu *Étude* para a mão esquerda. Na audiência, impressionados, Busoni e Godowsky (este levou o jovem húngaro a sua casa e introduziu-o a alguns de seus *Études*). O compositor escreveu a sua mãe "Toquei uma nova obra e alcancei um sucesso muito grande. É um movimento de sonata para a mão esquerda e soa como se eu tivesse três mãos..."⁸¹. Godowsky também alcançou o triunfo em Berlim com suas Paráfrases sobre Chopin: "Imagine minha surpresa ao descobrir a quantidade de músicos na platéia. O Beethoven Hall estava repleto. Após executar o Concerto nº 1 de Brahms eu voltei para tocar a minha sétima

⁸⁰ Há várias obras compostas para Graffman. O pianista presidiu o *Curtis Institute*, Filadélfia (1995 a 2006). Deixou de utilizar a mão direita (desde 1979) devido a uma torção do dedo anular, causada, possivelmente, por distonia focal.

⁸¹ NICHOLAS, Jeremy, apud Theodore EDEL, op. cit., p. 13.

paráfrase sobre Chopin (estudo op. 25, nº 4)... Os músicos e o público não esperavam. Foi uma comoção geral. Parecia que tudo virou festa e eletricidade. A ovação foi tremenda... Tive de voltar incontáveis vezes... Pianistas como Pachmann, Josef Weiss, Hambourg, Anton Foerster e toda a audiência pareciam loucos. Então toquei, como um *encore* (bis), um dos meus Estudos sobre as teclas pretas (op. 10, nº 5, Chopin). A cena e a ovação nunca serão esquecidas pelos que ali estiveram. Recusei-me a tocar mais. Toda a crítica falou em algo que ninguém mais poderia realizar. Meu sucesso foi sensacional e obtive o reconhecimento de todos os músicos. Eu não estou exagerando o meu sucesso, eu nunca poderei descrever com palavras todo aquele sucesso!”⁸²

Obras dedicadas à mão esquerda também surgem de necessidades puramente composicionais, abstratas e estéticas. Johannes Brahms (1833 -1897) encanta-se com as suítes de Bach (cordas), examina-as ao piano e encontra possibilidades interessantes ao adaptar as quatro cordas do violino aos cinco dedos de sua mão esquerda. Brahms estudara as obras para violoncelo e violino solo de Bach, utilizando-se somente da mão esquerda ao piano. Brahms explicou esta experiência a sua diletta amiga e colega Clara Schumann: “A *Chaconne* é, em minha opinião, uma das mais extraordinárias e incompreensíveis peças da Música. Utilizando técnicas adaptadas a um pequeno instrumento o homem escreve todo um mundo de pensamentos profundos e sentimentos poderosos. Se eu pudesse ver-me a mim mesmo escrevendo ou mesmo concebendo esta peça sentiria tamanho excitamento e tensão emocional que ficaria louco. Se não temos nenhum gênio do violino à mão, a mais refinada das satisfações musicais é, provavelmente, deixar a *Chaconne* soando na própria mente. É o tipo de peça que inspira a que nos ocupemos dela. Como Joachim⁸³ não estava cá, tentei por mim mesmo. Ao tentar com orquestra e piano, o prazer foi-me furtado. Somente em certo sentido consegui manter, ainda que em uma escala aproximada, o júbilo que a peça me causava, e isso somente quando a toco com a mão esquerda ao piano. Não posso deixar de

⁸² SCHOENBERG, Harold, apud Theodore EDEL, op. cit., p. 13

⁸³ Joseph Joaquim (1831 - 1907), amigo e intérprete de Schumann e de Brahms, foi, possivelmente, o mais influente violinista de seu tempo. Joachim foi o primeiro violinista importante a realizar gravações sonoras. Brahms compôs o seu concerto para violino para Joachim (na cidade austríaca de Pörschach, em 1878). Suas atividades junto ao violinista remontariam ao ano de 1850 e em breve conduziriam ao contato com o casal Schumann.

pensar no ovo de Colombo. A mesma dificuldade, a natureza similar da técnica, a rendição aos arpejos, tudo conspira para me fazer sentir como um violinista! (Portschach, junho, 1877)⁸⁴. A grande fidelidade de Brahms à peça original, algo incomum no período romântico, resultava de sua profunda reverência pela música de Bach.

O pianista alemão Leopold Godowsky (1870 - 1938) tornou-se conhecido como 'O Apóstolo da mão esquerda'. Por volta de 1892, Godowsky ensinava e antecipava⁸⁵, nos EUA, que os fundamentos mecânicos da técnica pianística e da expressão musical, residiam no controle do peso das mãos, no relaxamento e na economia dos movimentos. Godowsky adotou princípios que se tornariam básicos nas futuras escolas e pedagogias de execução pianística.

Embora fosse mais conhecido por suas execuções privadas, suas gravações são excepcionais para a sua época⁸⁶, conhecidas e admiradas pelos expoentes, Joseph Hofmann⁸⁷ e Sergei Rachmaninoff⁸⁸. Parece que Godowsky interessou-se pela mão esquerda a partir de 1893, em princípio para não pensar no terrível acidente que vitimou um parente querido em Michigan (acidente por trem, em 1893)⁸⁹. Trabalhador compulsivo e incansável, Godowsky podia literalmente mergulhar-se em práticas ininterruptas de 15 horas seguidas diariamente, e somente ficava feliz ou em paz se estivesse ao piano.

⁸⁴ LITZMANN, Berthold, *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms* (1853 - 1896), apud Theodore EDEL, op. cit., p. 7.

⁸⁵ Juntamente com a pianista Teresa Carreño (1853 - 1917), que desenvolvera teorias similares ao observar a execução de Anton Rubinstein (1829 - 1894).

⁸⁶ Encontra-se lista completa das gravações, compilada por Farhan Malik, no endereço de internet: <http://www.godowsky.com/Performance/performances.html>. Godowsky sofreu um derrame, aos 60 anos de idade, durante uma gravação dos Estudos e Scherzos de Chopin.

⁸⁷ Josef Hoffman disse a Abram Chasins (após uma tarde musical na residência de Godowsky em Viena): "Não me esquecerei jamais do que ouvi esta noite: nunca poderei perder a memória destes sons. Não há nada como isto em todo o mundo. É triste que o grande público nunca tenha ouvido 'Popsy' como somente ele pode tocar"(Abram CHASINS, *Speaking of Pianists*, disponível em: <http://www.godowsky.com/Biography/bio.html>).

⁸⁸ A popular 'Polca de W. R.' foi dedicada a Godowsky.

⁸⁹ As 'Paráfrases sobre os Estudos de Chopin' foram compostas entre 1899 e 1914. Godowsky voltou a criar para a mão esquerda (no final dos anos 20), composições originais e bastante mais simples que aquelas: Prelúdio e Fuga sobre o nome BACH, Suíte (é a mais extensa obra do gênero), Metamorfoses sobre 'O Barão Cigano' de J. Strauss e outras obras. Após publicar suas últimas composições, sofreu uma pancada e teve uma paralisia parcial e temporária do lado direito do corpo, além da permanente perda de movimentos da mão direita (Edel mencionou uma espécie de premonição do músico). Embora suas criações sejam excepcionais invenções para a mão esquerda a música de Godowsky não goza de empatia emocional da maioria dos pianistas.

Fazem parte de seus esforços iniciais as 22 paráfrases, somente para a mão esquerda, sobre os Estudos de Chopin (no total são 53 paráfrases). Os seus propósitos estão explicitados no prefácio da primeira edição de seus Estudos⁹⁰: “desenvolver a técnica mecânica e as possibilidades musicais do *pianoforte*, expandir a peculiaridade natural e adaptada do instrumento para o trabalho polifônico, polirítmico e polidinâmico e alargar o alcance de suas possibilidades de coloração tonal”. Godowsky partiu da premissa básica de que qualquer das múltiplas passagens, designadas à mão direita, por Chopin (nos famosos e importantes Estudos, op. 10 e op. 25), poderiam ser tocadas com a mão esquerda. Ao arranjar para as duas mãos, a mão esquerda passa a realizar as complexas figurações (normalmente designadas para a mão direita por Chopin) ao passo que a mão direita realiza as contramelodias em complexas texturas.

Nos 22 Estudos arranjados para a mão esquerda, Godowsky faz mais do que simplesmente reduzir ou transcrever para a mão esquerda. Por exemplo, o Estudo ‘das teclas pretas’, op. 10, nº 5, foi adaptado para 7 diferentes versões, pensadas para refletirem, de diferentes perspectivas, a sensação estética inerente ao original e concomitantemente, desenvolver-se a mão esquerda⁹¹. Em outra peça da coleção, combina-se o Estudo ‘das teclas pretas’ com o Estudo ‘borboleta’ (op. 25, nº 9). O Estudo op. 25, nº 1, conhecido como ‘harpa eólia’, é tratado como uma peça para quatro mãos, porém para a mão esquerda. Pianistas que se defrontam com estas versões terão de equilibrar a polifonia, as elaboradas texturas na mão esquerda, o balanço ideal das intensidades na ampla tessitura e a complexa pedalização. As dificuldades são maiores do que a própria resultante sonora final permite supor, como se o significado espiritual e sonoro suplantasse largamente o significante material e gráfico. A demanda técnica é de ordem tal que a música soa simples e natural e muito próxima em relação ao original. Pianistas a galgarem partes deste

⁹⁰ In: *Studien über die Etüden von Chopin*, 5 volumes (editados por Robert Lienau Musikverlag).

⁹¹ Theodore Edel considera a Paráfrase do Estudo em Lá menor, op. 10, nº 2 (excelente para o 4º e 5º dedos) o melhor de todos os treinamentos para a mão esquerda se praticado com o pulso livre e em baixa intensidade dinâmica. Consta-se que Arthur Rubinstein praticava diariamente este estudo.

‘cume’ musical foram Bolet, Cherkassky, Earl Wild, Carlo Grante, David Saperton e outros⁹².

Concursos musicais prosseguem, naturalmente, como tradicionais portas de entrada ao universo restrito das salas de concerto internacionais ou às grandes multinacionais das gravações. Atualmente, utilizando-se *softwares* de análise e síntese sonora, pode-se ‘medir’ o grau de perfeição de um profissional. Uma definição algorítmica ou fórmula matemática engenhosa que possa aferir avaliativamente, um ‘tipo’ ou tipos de perfeição pode ser possível, seja em execuções gravadas ao vivo ou diretamente no material gravado em estúdio⁹³.

Godowsky creu que, em relação ao piano, a mão esquerda possuía algumas vantagens em relação à direita⁹⁴. Godowsky fez tais colocações, certamente em referência a sua própria mão e à de colegas e alunos:

1. Os dedos mais fortes estão naturalmente posicionados para a execução da melodia e das vozes superiores;

2. É mais elástica por ser menos utilizada na vida diária;

⁹² Poucos pianistas executaram na íntegra a coleção completa de Estudos de Godowsky. Francesco Libetta (1968) realizou memoráveis performances (Galatina, 1990; Milan, 1994-1995; e Nápoles, 1995). Até o momento, somente Carlo Grante, Geoffrey Douglas Madge e Marc-André Hamelin realizaram a gravação integral de todos os Estudos. Hamelin (1961), pianista canadense, de vasto e diferenciado repertório, gravou a coleção em 1983 (*The Complete Studies on Chopin's Etudes*, Hyperion- 67411, 2 CDs). A execução de Hamelin é límpida e sonora, com um delineamento melódico clássico, sutilezas de pedalização e um equilíbrio considerado ideal por diversos críticos (pode-se afirmar que a gravação implantou o paradigma atual). Lista completa de todas as gravações dos intérpretes de Godowsky está disponível em http://www.godowsky.com/Recordings/transcriptions_by_work.html

⁹³ Na análise de material sonoro, quaisquer modificações da tomada de som original são detectáveis. Diretor da empresa Pristine Classical, o engenheiro de som inglês Andrew Rose, analisou as ondas sonoras de CDs (lançados esparsamente ao longo de vários anos). Em gravações das transcrições de Godowsky para a mão esquerda, detectou-se um aumento artificial (sem alteração de frequências), de até 15% na velocidade do andamento. Verificou-se que diferentes faixas do CD eram adulterações de gravações originais de Carlo Grante e de Marc-André Hamelin. Atualmente, projetam-se softwares que detectam a origem de sons e/ou partes e trechos de sons (o mesmo vale para a detecção de imagens). Tais programas fazem a varredura eletrônica a partir de similaridades detectáveis, a exemplo dos buscadores usuais de texto como o Google, Answer.com, Live Search, Wikipédia, Microsoft, Yahoo etc.

⁹⁴ “A mão direita é mais usada do que a esquerda na vida cotidiana, pela maior parte das pessoas, e assim está mais sujeita a danos. Esta é uma das razões pela qual, talvez 99% de todas as composições para uma das mãos (*sic*), serem pensadas e realizadas para a mão esquerda. Outra razão é que a mão esquerda está mais imediatamente adaptável à escritura e à composição porque os dedos mais fortes (sobretudo o polegar) comandam a melodia e as conduções que exigem mais força e apoio” (Raymond Lewenthal, op. cit.). Donald Patterson, em dados posteriores aos de Lewenthal, assevera que atualmente (1999-2000) mais de 80% do repertório específico para uma das mãos (composições originais) são para a mão esquerda.

3. Está bem posicionada para a execução de todas as importantes notas dos baixos.

Godowsky foi visto como incomparável em sua especialidade. Sua mão esquerda era efetivamente igual à direita e passagens da mais extrema acurácia e rapidez podiam ser executadas com a mais absoluta clareza de detalhe. Além de expandir a técnica da mão esquerda, Godowsky fixou um ápice estético na transcrição para o piano. Uma das concepções do músico era a de conceder habilmente para a mão esquerda os sons idealizados para ambas as mãos. Em seu Prefácio (op. cit., nota 92) assevera: “Que visões se abrem para os futuros compositores quando estes recursos forem estendidos às duas mãos”! Predição, talvez, exagerada, pois, relevante repertório de mão esquerda apareceu após a era Chopin-Liszt e após as transcrições de Godowsky. Suas pirotecnias românticas, escritas no entardecer de um período onde o piano era rei, provaram antes, ser a somatória modelar e finalizante de uma era, e não um novo começo. Para compositores mais recentes de música para a mão esquerda, o imenso vocabulário de figurações, de dedilhações incomuns e de recursos polifônicos inéditos, raras vezes serviria ou serve como fonte de inspiração ou modelo⁹⁵. Godowsky foi apto a repensar completamente os recursos normais à disposição dos compositores e o seu legado impõe uma questão: o que significa escrever ou compor bem para a mão esquerda somente? A literatura usual para o piano a duas mãos privilegiou a nossa natural habilidade para mesclar o baixo e a região aguda simultaneamente. A composição para a mão esquerda defronta-se, comumente, com a limitação de não se poder estar em dois lugares simultaneamente (a linha do baixo *com* a melodia e acordes intermediando). Uma demanda composicional meramente técnica ou didática, será parecida com a dos violinistas e violoncelistas (em geral semicolcheias em rápidas sucessões homogêneas). Os problemas são intrincados se houver acentuada expressão lírica ou quando o vocabulário harmônico é importante e a textura essencial. Os compositores alcançam resultados satisfatórios prevendo

⁹⁵ Godowsky tocou em Moscou em 1905 e Felix Blumenfeld (professor de Vladimir Horowitz e de Simon Barere), impressionado pelos poderes e recursos daquele, foi levado a compor o seu notável *Etude* (1905). O compositor americano, John Corigliano, afirmou que foi uma performance de James Tocco (do *Etude* de Blumenfeld) que o inspirou a compor o seu *Etude-Fantasy* para o bicentenário norte-americano (Theodore EDEL, op. cit., p. 08).

freqüentes movimentos laterais da mão e leves atrasos tanto do baixo como da melodia.

Armadilha para os compositores é pensar uma escritura para uma das mãos com procedimentos próprios para as duas mãos, compelindo o executante a inserir muitas *appoggiaturas* e acordes quebrados na resultante sonora⁹⁶:

Não importa o quanto se pratique os exemplos mostrados (Zichy e Bach/Wittgenstein), os saltos e *appoggiaturas* apenas podem ser reduzidos ou minimizados. Tais peças ‘para a mão esquerda’, não o são realmente, pois são impossíveis de soarem conforme estão previstas. Talvez fossem a única opção prevista pelos músicos, quando não podiam contar com a mão direita.

No quesito, fazer soar uma mão como se fossem duas mãos, Scriabin é bastante engenhoso. Suas peças são autenticamente para a mão esquerda, projetadas a partir da reflexão da resultante ação sonora da própria mão esquerda em relação ao teclado e suas possibilidades. A técnica equilibrada à criação tornou possível o fenômeno da criação de obras efetivamente para a mão esquerda, portanto, de características especiais.

⁹⁶ Theodore EDEL, op. cit., p. 11.

Também Fugas foram compostas para a mão esquerda. Tal forma é inspiradora para alguns compositores, no que tange à engenhosidade e ao calculado artifício de equilibrar e articular independentes vozes em uma só mão. Uma só mão é limitante para uma estrutura contrapontística, mas, talvez, justamente por isso, atraiu compositores como Reger, Bonfolt, Takács, Dohnányi, Godowsky e outros⁹⁷. No que se refere à Fuga, a performance com a mão esquerda pode ser considerada como a mais ascética e abstrata das expressões musicais, pois características restritivas e severas fazem parte tanto da Fuga quanto da execução com somente uma das mãos.

⁹⁷ É interessante que a primeira fuga conhecida para a mão esquerda, aparece com Friedrich Kalkbrenner (1785 - 1849), pianista de índole tecnicista e que impressionara Chopin em Paris. Incluiu, na sua sonata, *Klaviersonate für die linke Hand*, op. 42, uma pequena fuga a quatro vozes, somente para a mão esquerda.

1.2. O Surgimento no Brasil

Considerando-se a música composta para teclado, os países latinos possuem uma tradição musical recente, de cerca de dois séculos. Compositores importantes para instrumentos de teclado, surgem nas nações sul-americanas somente a partir do século XIX. A maior parte das composições do sec. XIX seguiu a estética romântica, freqüentemente ligada à ópera ou no máximo adaptando melodias e ritmos autóctones às heranças formais européias. Preferia-se, assim como nas metrópoles, as paráfrases de árias, as variações sobre temas famosos e música de salão facilitada, adaptada e romântica, em geral.

A música americana adquire autonomia, propriedade e individualidade ao aproveitar cantos e danças regionais. O processo é similar à valorização do nacional e do regional europeu (central, oriental e escandinavo) em semelhantes fases do século XIX e XX. O legado romântico de Schumann, Liszt, Chopin e Wagner, bem como Grieg, Dvorák, Mussorgsky, Franck; propicia uma influência estética autêntica e direta em Leopoldo Miguez, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Ernesto Nazareth e outros.

O piano começa a sua história em terras brasileiras, no Rio de Janeiro, com a vinda de D. João VI e a abastada corte portuguesa. A permissão de se ter imprensa ocorreu ainda em 1808⁹⁸. A partir da década de 20, surgem editoras regulares no Rio de Janeiro⁹⁹. Pianos ingleses foram trazidos para as demandas artísticas da nobreza portuguesa. Um órgão foi instalado na Real Capela. Quando em 1816, o Duque de Luxemburgo dirigiu-se ao Rio de Janeiro para reatar as relações diplomáticas entre os governos da França e de Portugal, Neukomm acompanhava a comitiva e permaneceu no Brasil até 1821.

O austríaco Sigismund Neukomm (1778 - 1858), discípulo predileto de Joseph Haydn, foi o primeiro pianista europeu a atuar no Brasil. Dezesesseis obras de câmara de Neukomm foram compostas entre 1817-1821 no Brasil. Sua obra para *pianoforte* intitulada, 'O Amor Brasileiro' (o original encontra-se na Biblioteca Nacional da

⁹⁸ As casas de edição de partituras surgem no Brasil após a revogação de decreto (de D. Maria I), que proibia o funcionamento de gráficas no Brasil.

⁹⁹ O francês Pierre Laforge foi pioneiro em 'estampar música' (lundus, modinhas, canções e árias de óperas famosas) de forma regular e sistemática no Rio de Janeiro. A partir do II Reinado, várias editoras (oficinas de gravura ou litografias) estabelecidas no Rio de Janeiro faziam da música impressa uma importante atividade comercial.

França), foi referida como a primeira obra para piano (03 de maio de 1819) composta sobre motivo nacional (um lundu brasileiro), porém, o estilo de Neukomm, em geral, é haydniano. Neukomm atuou reservadamente como professor na capital brasileira. Depreende-se de uma de suas cartas (datada de 12 de agosto de 1817) a uma amiga em Paris, um relance de suas atividades e da evolução da vida musical na capital brasileira: "... sou lisonjeado e bajulado, porém não me deixam sair daqui... mas me dão tão pouco dinheiro que jamais terei condições de pagar o meu retorno à Europa. Aqui temos uma multidão de pessoas que tem o atrevimento de se dizerem professores de música, não há, entretanto, um único que seja sequer medíocre. O preço das lições está quase à altura do talento desses senhores: 80 francos por 12 lições é o máximo, mas há alguns infelizes que lecionam até 2 horas de aula todos os dias por 20 francos por mês! Eu estou bastante satisfeito de desfrutar aqui de certa celebridade (entre os cegos o caolho é Rei) e todos insistem para que eu aceite alunos, mas a música está ainda, a tal ponto na infância neste país, que não se percebe que 3 lições, dadas por um homem que domina a sua arte, valem mais que 12 outras à maneira deste país. Eu me recuso a fazer o triste papel de professor primário em um país onde o pagamento não pode, de maneira alguma, compensar o tempo despendido, e por essa forte razão eu me absterei de fazê-lo aqui. Entretanto, tenho dois alunos (não conto com o Príncipe Real, que se ocupa da música como príncipe): uma é a esposa do Cônsul Geral da Rússia, antiga amiga à qual já dei conselhos durante toda a minha estada na Rússia; a outra é uma senhorita de 16 anos, que tem aptidões extraordinárias e uma aplicação fora do comum. Ela faz progressos espantosos, mesmo que me tenha sido necessário empregar os primeiros meses para fazê-la esquecer o pouco que tinha aprendido em mais de 3 anos, para então colocá-la no caminho certo. Como sua educação estava terminada, eu acreditei poder exigir que ela trabalhasse pelo menos 8 horas todos os dias; ela achou que isso não era suficiente e a pobre criança trabalha mais de 10 horas, seguindo escrupulosamente a maneira que eu lhe indiquei... Quanto a mim, trabalho muito, e, às vezes, não consigo me defender de uma fraqueza paternal, você verá! Meu 'Kyrie Eleison' ainda me fará ganhar o céu, juntos faremos música

com Durante, Pergolese, Jomelli, Palestrina, Haydn e Mozart... ”¹⁰⁰.

O padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) tornou-se *mestre-de-capela* da Catedral da Sé do Rio de Janeiro (na época, igreja da Irmandade do Rosário e São Benedito), em 1798. D. João VI, admirador de sua música, nomeia-o *mestre da Capela Real* (Igreja e Catedral do Carmo)¹⁰¹. Nunes e Neukomm foram grandes amigos. O Padre dirigiu as estréias brasileiras do *Réquiem* de Mozart (1819) e da ‘A Criação’ de Haydn (1821). Escreveu o manual teórico ‘Compêndio de Música e Método de Piano-forte’¹⁰².

As instituições musicais surgem no Brasil no 2º império. Com o apoio direto de D. Pedro II, estabelece-se a Academia Imperial de Música, a Ópera Nacional e o Conservatório Imperial, origem este do Instituto Nacional de Música (incorporado em 1931 à Universidade Federal do Rio de Janeiro). No Rio de Janeiro, o Cassino Fluminense e o Palácio Imperial da Quinta da Boa Vista eram locais sofisticados e acessíveis a uma parcela restrita da população carioca. Nestes locais, sob o pomposo título de Grande Festival Lírico-Sinfônico, com a inclusão de banda e coro, executavam-se, geralmente, peças curtas, quer com orquestra, quer com instrumentos solistas ou cantores. Ouviam-se *pot-pourris* de óperas famosas, fantasias, rapsódias etc. Havia números circenses, declamações, comédias ligeiras, pastiches diversos, enfim, tudo o que pudesse distrair a platéia¹⁰³.

Privilegiando a ópera e os hábitos europeus, o público mais ilustrado também aceitava audições sinfônicas e música de câmara. Como consequência da disseminação e ampliação da atividade musical, editavam-se inumeráveis obras de salão, de caráter romântico-sentimental. Surgem sociedades e clubes musicais no Rio de Janeiro e em São Paulo. À época da fundação do Clube Haydn e do Clube Beethoven (1867 e 1882), a cidade do Rio de Janeiro contava com quarenta professores particulares de piano. Em meados do século, a cidade já era chamada de ‘a cidade dos pianos’.

¹⁰⁰ Adriano de Castro Meyer, autor do artigo ‘O catálogo temático de Neukomm e as obras compostas no Brasil’ (Revista Eletrônica de Musicologia, vol. 5, nº 1, junho de 2000, Departamento de Artes da UFPR), menciona que Luiz Heitor, ao analisar Neukomm, ignorou ou desconhecia as condições reveladas pelo músico nesta carta. Prevalecia uma visão ufanista de que Neukomm encontrava-se muito satisfeito com tudo que havia encontrado no Brasil. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/REMr5.1/vol5-1/neukomm.htm>

¹⁰¹ A produção de José Maurício atinge 240 obras (segundo a musicóloga Cleofe Person de Mattos).

¹⁰² Contém 24 lições, seis Fantasias e uma composição final.

¹⁰³ Sérgio Nepomuceno CORREA, *Orquestra Sinfônica Brasileira*, p. 14.

Virtuosos internacionais passam a incluir, além de Buenos Aires, o Rio de Janeiro em suas *tournées* americanas. O austríaco Thalberg, após receber somas consideráveis nos EUA, apresentou-se no Rio de Janeiro em 1855. Gottschalk, judeu *creole* de New Orleans, apresentou-se em 1854 e 1865. Pianos são levados e tocados nas salas das *casas-grandes* das fazendas e nos sobrados mais abastados da cidade. As casas de música e editoras vendem partituras importadas, lidas e executadas nos concertos domésticos e nos fechados saraus de família.

Figura relevante foi Luigi Chiafarelli (1856-1923), um dos fundadores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Estabeleceu-se em São Paulo por volta de 1881. Professor de piano na Itália e na Suíça, veio, mediante o incentivo de alguns barões do café paulista, ensinar música, em particular, piano, às abastadas donzelas da recente República. Chiafarelli tinha um pleno compromisso artístico e de sua atuação surgiram gerações importantes de pianistas brasileiros. Em fins do século XIX, na *Belle Époque* de São Paulo, passavam por sua casa, músicos como Camille Saint-Saëns e Pablo Casals. Foi Mestre de pianistas e compositores como Antonieta Rudge (1885-1974), Guiomar Novaes (1896-1979), Francisco Mignone (1897-1985), Souza Lima (1898-1982) e Magda Tagliaferro (1894-1986).

Um dos projetos iniciais de Alberto Nepomuceno, a frente do Instituto Nacional de Música (substituíra Leopoldo Miguez, por morte deste, e depois, Henrique Oswald, que se demitira em 1906) foi a reforma do hino nacional com a conseqüente adaptação vocal oficial. Em 1907, enviara projeto ao Congresso Nacional para a criação de um conjunto sinfônico oficial para o país, que se chamaria Orquestra Nacional (uma verba temporária foi conseguida com o presidente Afonso Pena)¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Entre 10 de agosto e 11 de outubro de 1908, foram realizados 28 espetáculos sinfônicos (um a cada três dias) nas comemorações do centenário da abertura dos portos (Exposição Nacional, na Praia Vermelha). Foram executadas obras de Rimsky-Korsakov, Rebikov, Debussy, Dukas, Rabaud, Glazunov, César Cui, Charpentier, Borodín e outros (Sérgio Alvim Nepomuceno CORREA, op.cit., p. 15).

O autor da conhecida frase, “Não tem pátria um povo que não canta em sua própria língua”, pitorescamente, transcreveu o Hino Nacional Brasileiro, para a mão esquerda, em 1909, para sua filha, Sigrid Nepomuceno:

Figura 3

Transcrição do
Hino Nacional
Brasileiro

O historiador Vincenzo Cernichiaro elogiou o Alberto Nepomuceno pianista, seja solando ou acompanhando¹⁰⁵ mas, Oscar Guanabara (1851-1937), o temido crítico musical, sempre atento aos rumos do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, também pianista e dramaturgo, comentou duramente a estréia de Nepomuceno como pianista (Rio de Janeiro, 01/11/1885), finalizando nos seguintes termos: “... não lhe falta mais que tempo e continuado estudo”. Em ‘O País’

¹⁰⁵ Vincenzo CERNICHIARO, *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni*, p. 414 e 454.

(24/07/1887), ao elogiar o compositor, Guanabara fê-lo em detrimento do pianista: “Nepomuceno descobriu o meio de suprir pelo talento o que não quer conquistar pelo trabalho físico”. A preponderância do regente e do compositor acabou por caracterizar Nepomuceno como um pianista de suas próprias obras ou que uma possível carreira de pianista acabou por ser suplantada pela atividade de compositor, regente, professor, sem mencionar as atividades de organizador musical e as obrigações assumidas como diretor do Instituto (1906-1916). Nas primeiras peças de Nepomuceno para o piano (duas mãos), existe uma tendência a distribuir acordes em harmonias amplas ou orquestrais e pode-se detectar um uso restrito ou pueril da mão esquerda (Dança de Negros, Variações sobre um tema original). Mônica Vermes, autora de dissertação sobre a obra pianística de Alberto Nepomuceno¹⁰⁶ menciona a evolução da linguagem pianística de Nepomuceno, para maior rigor e segurança estética, após os estudos na Europa (a dissertação não aborda as obras para a mão esquerda).

Afirmamos que o solo de mão esquerda para piano iniciou-se, no Brasil, pela atividade da pianista Sigrid Nepomuceno (1897 - 1986), filha do compositor Alberto Nepomuceno (1864 - 1920) e da pianista norueguesa Walborg Rendtler Bang¹⁰⁷. Nepomuceno conheceu Walborg, aluna de Edvard Grieg, nas aulas de piano de Theodor Leschetitzky, em Viena (1891). O casamento de Nepomuceno com Walborg Bang deu-se em Oslo, capital da Noruega, em 1893¹⁰⁸. Seus filhos foram Eivind, Sigurd, Sigrid e Astrid.

Sigrid nasceu em Petrópolis (RJ), dia 1º de julho de 1896. Estudou piano e canto desde a infância, dir-se-ia, naturalmente, com os seus pais. Alberto Nepomuceno compôs diversas peças para o uso exclusivo da filha. As primeiras peças para a mão esquerda apareceram em 1906, quando Sigrid contava 9 anos.

¹⁰⁶ Viviana Mônica VERMES, *Alberto Nepomuceno e a Criação de uma Música Brasileira: evidências em sua música para piano* (Dissertação de Mestrado).

¹⁰⁷ Carta destinada a Sigrid (01 de maio de 1975) informa sobre artigo intitulado *Norske toner i tropeland*, cuja primeira parte narra a vida musical de Walborg Bang (assinatura e autoria ilegível). Walborg Bang foi uma das primeiras pianistas a executar regularmente obras de Grieg e Brahms.

¹⁰⁸ Segundo Sergio Nepomuceno (neto do compositor e filho de Sigrid), seus avós hospedaram-se na residência de Grieg em Bergen (Sérgio NEPOMUCENO, *Catálogo geral de Alberto Nepomuceno*, pag. 10).

A jovem praticante tinha um caderno de composições para a mão esquerda que incluía cinco peças infantis (Barcarola, Brincando, Dança, Melodia e Polka) e adaptações como o *L'harmonieux Forgeron*, de Handel.

Nesta foto (sem data, cerca de 1910) vemos as irmãs (de pé, da esquerda para a direita) Astrid (2ª) e Sigrid (4ª), além de Vitalina Vital Brasil (sentada à esquerda de Sigrid) e Ítala Gomes Vaz de Carvalho (ao lado de Vitalina)¹⁰⁹

Figura 4

¹⁰⁹ Vitalina, filha de Vital Brasil, foi professora de piano no Rio de Janeiro. Ítala Gomes era filha de Carlos Gomes.

Sigrid Bang Nepomuceno possuía somente o braço esquerdo. Nascera com a ausência do antebraço direito, logo acima do cotovelo, defeito natural congênito. Nesta imagem, de 1914, a jovem pianista em seus 17 anos:

Figura 5

Sigrid seguiu muito naturalmente o caminho dos pais pianistas. A dedicação de Sigrid ao piano assemelha-se, em certa medida, à de seu antecessor, Géza Zichy, pois se entrega ao estudo apesar da limitação física¹¹⁰.

As composições importantes de Nepomuceno para a mão esquerda foram, sem dúvida, os dois Noturnos (Dó maior e Sol maior), compostos, respectivamente em 1910 e 1912. A composição dos Noturnos para a mão esquerda foi proposital¹¹¹. A motivação do compositor partiu da crescente capacidade musical e pianística de sua jovem filha-pianista, dedicatária das peças. Cartas entre Alberto Nepomuceno e a editora Schirmer foram trocadas entre 1915 e 1918 (cerca de dez cartas)¹¹².

¹¹⁰ Sigrid guardou, com zelo, carta de Zichy a Liszt, além de possuir várias partituras do pianista húngaro.

¹¹¹ Provavelmente Nepomuceno conheceu o Noturno (1895) de Scriabin, talvez a mais conhecida peça de mão esquerda já composta.

¹¹² Sérgio NEPOMUCENO, op. cit., p. 49.

Nepomuceno enviara algumas peças (as Valsas Humorísticas e suas Missas), além do Noturno para a mão esquerda (Dó maior) à editora americana. Schirmer interessa-se, tão somente, pelo Noturno, alegando maiores possibilidades comerciais, devidas ao caráter romântico da peça. A editora envia, então, Otto Muhm Agüero, para divulgar o próprio catálogo no Brasil e negociar a edição da composição de Nepomuceno. Os direitos sobre a peça passaram a ser da editora. Nepomuceno não considerou, então, a proposta da adoção de obras de Granados e de José Rolón no Instituto Nacional de Música, alegando o caráter oficial da instituição.

Sigrid estudou canto e piano em Paris¹¹³. Após retornar ao Brasil realiza numerosos recitais públicos, a partir de 1919. Executava com técnica segura e grande naturalidade, somente com sua única mão. A estréia dos Noturnos de Nepomuceno, para a mão esquerda, ocorreu em 27/10/1919, no Rio de Janeiro, em concerto beneficente, patrocinado pela Associação do Comércio do Rio de Janeiro, no salão da entidade. A pianista foi ovacionada pelo público presente e foi bisado um dos Noturnos e mais três outras peças. Numerosas críticas começam a aparecer na imprensa carioca e paulista, a partir de 1919.

Artigo de página inteira (15/11/1919) apareceu no semanário carioca 'Nosso Jornal'¹¹⁴. Os dizeres estão focados na limitação física da pianista e sua vontade férrea em relação à arte: "Com Sigrid Nepomuceno estamos diante de um caso de hereditariedade musical consuetudinário conjugado com a exteriorização fenomenal das faculdades artísticas, raiando pela revelação do gênio. Com efeito, só pela genialidade criadora, divinatória e desconcertante do raciocínio, pelo prodígio manual, pode-se explicar a capacidade singular desta pianista que numa idade relativamente precoce e com uma só das mãos, a menos ordinariamente adestrada no comum dos mortais, realiza no complicado instrumento..." (parte do artigo,

¹¹³ Em Paris, Sigrid estudou canto com Félia Litvinne e foi uma de suas alunas favoritas: "La récente audition à la salle Erard des élèves de Mme Félia Litvinne a été pour Mlle Sigrid Nepomuceno, fille du célèbre compositeur brésélien, l'occasion de révéler au public ses dons exceptionnellement brillants de cantatrice qui l'appellent des à présent au plus bel avenir artistique. An particulier, Mlle Nepomuceno obtint le plus vif succès en interprétant avec une grace infinie et un talent très sur 'Un Rêve' de Grieg et 'Xacara' oeuvre du grand maître Nepomuceno" (artigo do periódico *Le Brésil*, Paris, 18 de junho de 1922, acervo de Sérgio Nepomuceno).

¹¹⁴ Editado por Cassilda Martins (viúva de Enéas Martins) nas Oficinas Gráficas do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro.

abaixo, está ilegível, mas há menções sobre obras de Scriabin, Saint-Saëns, Géza Zichy, além dos Noturnos de Nepomuceno):

Figura 6

O mesmo recital em São Paulo foi assim comentado pelo articulista¹¹⁵: “Haviam dito à senhorita Sigrid Nepomuceno que o público de São Paulo é frio. Entretanto, ela teve ontem a prova do contrário. Os paulistas também sabem aplaudir com entusiasmo os artistas genuínos, aqueles que, pelo seu temperamento e pelo seu preparo, podem proporcionar-lhes deliciosos momentos de gozo estético, como ontem se deu com a talentosa pianista que se exibiu no salão do Conservatório. Os aplausos foram tão estrepitosos, que ela teve de mimosear o auditório com quatro ‘bis’... Sigrid Nepomuceno empolgou o público logo na primeira peça do programa: Prelúdio-Estudo de A. Foote, peça vasada em moldes clássicos e interpretada com muita elevação de estilo. É tão bem formada a sua técnica, sabe

¹¹⁵ Diário Popular, 04 de fevereiro de 1920. Na mesma época saíram artigos e críticas de teor semelhante nos jornais: O Imparcial, Jornal do Comércio, O Estado de São Paulo, *Deutsche Zeitung* etc (escritos por A. Imbassahy, Berê Lima Castro e outros).

sintetizar tão bem e com tal harmonia, os motivos e os desenvolvimentos musicais, com os recursos exclusivos da mão esquerda, que dá, por vezes, a impressão de uma '*virtuose*' em condições normais. Na peça de Foote e nas de Scriabin, Saint-Saëns, Alexis Hollaender, Nepomuceno, Stojowsky e Zichy, Sigrid revelou-se uma verdadeira artista, de robusta complexão, de forte temperamento, ora arrebatada, com expansões dramáticas e lances de tempestade, ora doce e suave, como que dedilhando murmúrios de brisa, de acordo com o sentido da música que interpretava. O seu pulso é poderoso, os seus dedos tem consistência de aço, o que lhe permite imprimir à sua execução um cunho másculo. Quem conhece de perto a técnica do piano é que melhor pode aquilatar... o extraordinário merecimento de Sigrid Nepomuceno. Tendo de enfrentar o teclado somente com a mão esquerda, realiza verdadeiros milagres, principalmente nos saltos dos graves para os agudos, nas passagens de movimento rápido, especialmente na valsa de Zichy - dileto discípulo de Liszt e célebre pianista no seu tempo, também privado da mão direita, como a artista brasileira. Esses saltos são feitos com uma precisão notável, sem o menor desequilíbrio na progressão musical, demonstrando um assombroso golpe de vista. Os dois Noturnos, um em Sol, o outro em Dó, de Alberto Nepomuceno, compostos especialmente para sua querida filha, tiveram uma carinhosa interpretação, merecendo as honras de uma repetição, aos insistentes pedidos do público. São duas produções de muita inspiração e de fatura magistral. Não queremos encerrar esta ligeira notícia sem uma referência ao ótimo jogo de pedal da senhorita Sigrid Nepomuceno, o qual muito concorre para o colorido de sua execução e para a sua bela sonoridade. Os admiradores de Sigrid ofereceram-lhe flores em profusão, ficando o palco coberto de lindas rosas e dalias. O maestro Alberto Nepomuceno expediu-lhe do Rio o seguinte telegrama, foi recebido justamente na hora de começar o recital: - "Sê feliz, minha filha, Deus te abençoe".

Em sua singular trajetória musical, Sigrid apresentou-se cantando na Torre Eiffel (Paris, dezembro de 1922)¹¹⁶, juntamente com a pianista Dinorá de Carvalho (1905-1980)¹¹⁷. Sérgio Nepomuceno guardou zelosamente alguns desses artigos raros:

Figura 7

¹¹⁶ “As artistas brasileiras, Dinorah de Carvalho e Sigrid Nepomuceno, respectivamente pianista e cantora, tomam parte em um concerto de rádio-telephonia na Torre Eiffel (Paris, dezembro). A senhorita Dinorah de Carvalho, talentosa pianista brasileira e primeiro prêmio do Conservatório de São Paulo, tomou parte no Concerto de rádio-telephonia da Torre Eiffel, executando várias peças do compositor brasileiro, maestro Villa-Lobos. A cantora brasileira, senhorita Sigrid Nepomuceno, interpretou brilhantemente vários trechos do saudoso maestro Alberto Nepomuceno, seu ilustre progenitor. O embaixador do Brasil, Dr. Luís de Souza Dantas, fez-se representar nesse concerto, pelo Dr. Pedro Leão Velloso, conselheiro da embaixada” (texto da figura 7 acima).

¹¹⁷ Mineira de Uberaba, Dinorá de Carvalho foi estudar no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo aos seis anos de idade. Aos 7 anos estreeou tocando Mozart e Mendelssohn. Com 14 anos, já compunha suas próprias peças. Entre 1921 e 1924, recebeu bolsa do Ministério da Cultura para estudar em Paris, onde se aperfeiçoou com Isidor Philip (1863-1958). Apresentou-se por várias capitais européias. De volta ao Brasil, indicada por Mário de Andrade, estudou ainda com Lamberto Baldi, Martin Brawnviesser, Ernest Mehelich e Camargo Guarnieri. Teve várias de suas obras executadas no Brasil e no exterior.

É interessante que Dinorá tenha composto uma peça para a mão esquerda. Trata-se de Prelúdio, só para a mão esquerda. Consta em seu catálogo¹¹⁸ como manuscrito, composto em 1934, estreado pela autora em Uberaba, MG. Esta peça não foi encontrada, até o momento¹¹⁹.

Sergio Nepomuceno mencionou dois encontros de Sigrid com Arthur Rubinstein. O primeiro em 1917 (Concerto no Rio de Janeiro)¹²⁰ e um reencontro em 1952 (idem).

Sigrid residiu na Europa (Bélgica, Suíça e França) por muitos anos. A conturbada situação européia (II Guerra Mundial), em 1941, traz a família de volta, permanentemente, ao Brasil. Mas a pianista já deixara a atividade pianística, pelo menos, desde 1925. Segundo Sergio Nepomuceno, Sigrid sentiu não haver campo propício para sua atividade de pianista de mão esquerda (campo este dominado por Wittgenstein) e optou por uma existência discreta, reservada e preferindo as obrigações familiares. Mas, ainda segundo Sergio, manteve uma excelente técnica e repertório.

Pode-se ter uma idéia da pianista pelas suas partituras, ainda bem conservadas, a que tivemos acesso¹²¹:

- 1) Berens: *Pflege der linken Hand*, op. 89
- 2) Bonamici: 34 *Études Mélodiques pour la main gauche seule*, op. 273
- 3) Rafael Joseffy: *Gavotte (aus J.S.Bach violin-sonate, E-dur) in die link Hand*
- 4) Saint-Saëns: *Six Études pour la main gauche*, op. 135
- 5) Max Reger: *Vier spezialstudien für die linke Hand* (4 transcrições e 4 originais)
- 6) L. Köhler: *Du bist wie eine Blume (lied de Schumann) Etude für die linke Hand allein*, op. 86
- 7) Edouard Pirkhert: *Thème pour la main gauche*, op.10 ¹²²

¹¹⁸ Catálogo de obras editado pelo Ministério das Relações Exteriores e Departamento de Cultura, Ciências e Tecnologia, março de 1977.

¹¹⁹ Também não se encontrou uma peça, intitulada 'Prelúdio para a mão esquerda'(manuscrito), composta pelo compositor gaúcho, Luiz Carlos Vinholes (1933 - 1976). Consta em catálogo específico de Vinholes (vide nota anterior) que este Prelúdio foi estreado em Pelotas (RS) por Francisco Vidal, em 1953.

¹²⁰ Comentou-se um breve idílio entre o famoso pianista polonês e a jovem brasileira. Rubinstein visitou a Espanha e a América do Sul entre 1916 e 1917, tendo mantido um permanente entusiasmo pela música de Granados, Albéniz, Manuel de Falla e Villa-Lobos.

¹²¹ Acervo pessoal de Sérgio Nepomuceno.

- 8) Scriabin: *Prelude et Noturne*, op. 9, nº 1 e 2
- 9) Géza Zichy (7 peças, inclusive a Sonata do próprio)
- 10) Godowsky: 21 Estudos Chopin/Godowsky e mais duas peças originais
- 11) Georges Pfeiffer: Paráfrase (sobre *Miserere* de Verdi), op. 16
- 12) Henri Ravina: *Isolée* (Reverie), op. 92
- 13) Fritz Spindler: *Romanze*, op.156, nº1, 2 e 3
- 14) Outras peças (em condições incompletas)

Anna Maria Kieffer, mezzo-soprano e pesquisadora musical, através de sua professora de canto, Magdalena Lébeis, conheceu Sigrid e seu marido, o pintor Eduardo Alvim Correa (também filho de artista notável)¹²³, em fins da década de 50, no casarão de Santa Teresa (Rio de Janeiro). Sobre a atmosfera habitual dos artistas disse: “D. Sigrid era uma senhora miúda e delicada, loiríssima, os olhos azuis de conta... inesquecível cesta cheia de frutas amarelas e vermelhas, colocadas no parapeito da janela alta, o perfume das plantas, o ruído das cigarras e dos pássaros, a enorme varanda... entrava em contato com aquele mundo...”¹²⁴

Sobre seu pai, Sigrid afirmou (O Globo, 16/06/1964): “Papai era um homem de alma pura e tinha intensa alegria em descobrir talentos artísticos que auxiliava como podia. Lembro que as primeiras composições de Villa-Lobos foram impressas graças a um pedido pessoal de papai a Sampaio Araujo. E fez mais: promoveu a execução de um concerto de piano de Villa-Lobos, com a aluna deste, Yvette Janson. Àquela altura, muito poucos haviam vislumbrado a genialidade do autor das ‘Bachianas Brasileiras’. Além de Villa-Lobos papai ajudou outros jovens compositores como Luciano Gallet e Lorenzo Fernandez”.

¹²² Há uma data anotada a lápis nesta partitura: 1910 (*decór*). Em outras partituras há anotações de dedilhados e observações de andamentos e expressão.

¹²³ O seu pai, Alvim Correa (1876-1910), artista plástico, é mais conhecido pela colaboração artística com H.G.Wells (autor de ‘A Guerra dos Mundos’, 1906).

¹²⁴ Em entrevista intitulada ‘Benéfica e indelével cicatriz’, ao jornal cearense, ‘O Globo’, sobre as canções de Nepomuceno (edição de 04 de julho de 2004).

CAPÍTULO 02

Comentários ao Repertório

Comenta-se nesta seção, as obras pertencentes ao repertório nacional. Os comentários são informações históricas referentes às peças, às motivações composicionais e aos compositores. Os excertos, presentes nos comentários, são cortes das obras (presentes no anexo 01), e propiciam uma visão imediata das partes principais de cada uma.

Utilizaram-se as seguintes abreviaturas (outras possibilidades estarão explicitadas individualmente):

- EC (edição do autor-compositor)
- ED (Editadas por Schirmer, Vitale, Goldberg etc)
- ET (Edição própria da Tese, digitalizada pelo doutorando)
- DIMAS (Manuscrito presente na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro).

Para descrição de regiões da tessitura pianística, seguiu-se a seguinte convenção¹²⁵:

¹²⁵ A referência acima está baseada na nota dó (e suas várias oitavas possíveis). Lembramos que a maioria dos pianos inicia na nota Lá -1. O excelente piano austríaco, *Bösendorfer* (instrumento conhecido e apreciado por Franz Liszt), recentemente adquirido pela empresa japonesa Yamaha, tem o início de sua tessitura na nota Fá - 1.

Alberto Nepomuceno (1864 - 1920)

Cinco pequenas peças (ET):

São as primeiras peças escritas para a mão esquerda no Brasil (1906). Foram compostas para Sigríd Nepomuceno e estreadas por esta no Auditório do Colégio Sion, Petrópolis, em 1907. As peças foram editadas pela editora gaúcha Goldberg (edição esgotada) e gravadas, entre outros, pela pianista Maria Inês Guimarães¹²⁶.

1 - Barcarola

Primeira do grupo de três peças intituladas 'Três peças para piano escritas para a mão esquerda só' (Barcarola, Melodia e Dança). São peças infantis, mas não isentas de engenhosidade. A idéia de *barcarola* fica evidente no acompanhamento (em clave de Fá), contraposto à condução melódica, caracterizada por terças nos tempos fortes. Os dois acontecimentos integram-se como condução única:

¹²⁶ Presente no CD: Nepomuceno, Piano Music (Marco Polo 8.223548, gravação de 1994).

2 - Melodia

Uma melancólica melodia (sol menor) recebe acompanhamento simples e harmônico:

3 - Dança

Trata-se de uma pequena peça em três seções. A primeira dessas seções é baseada em acordes quebrados. O gesto é de intenção harmônico-melódica:

4 - Brincando

Faz parte de um grupo de três outras peças, compostas para Sigrid, na mesma época, e que incluem uma transcrição ('O Ferreiro Harmonioso' de Handel) e a 'Polka para o baile da boneca' (ET).

Em Brincando, tem-se um início rápido, alegre e singelo:

Um segundo motivo aproveita o impulso das colcheias transformando-as em semicolcheias:

5 - Polka para o baile da boneca

Melodia simples, em dó maior, é contrastada com um acompanhamento marcial:

O trio, contraponto a duas vozes, está quase todo construído na clave de fá:

Noturno nº 1, em dó maior (ED).

O primeiro Noturno para mão esquerda, em Dó Maior, composto, possivelmente, em 1910, foi publicado em 1917, pela Schirmer (Nova Iorque), através da influência direta de Enrique Granados (1867 - 1916) e do pianista português, Vianna da Motta (1868 - 1948), amigo de Nepomuceno.

Melodia romântica é conduzida na clave de sol (a partir do 3º compasso...), com inversão de haste e durações pedalizadas. O acompanhamento é sistemático, mas fluente:

O uso das duas claves evidencia um tratamento pianístico mais complexo. Diferenciações sonoras são visualmente óbvias, pelo recurso de inversão das hastes e durações individualizadas. Observam-se diferentes planos sonoros:

Segunda seção, *agitato*. Sistematiza-se o uso das semicolcheias em conduções cromáticas na melodia (em torno de Sol 2), sempre ao polegar:

Tempo Primo, condução linear e toda em longos arpejos tonais:

Noturno nº 2, em sol maior (ED).

Composição de 1912, o noturno nº 2, em sol maior, foi editado em 1999 por Goldberg Edições Musicais, com revisão do Profº Luiz Guilherme D. Goldberg. Os dois Noturnos, conforme já mencionado, foram compostos para Sigrid e estreados por esta, em 1919, no Rio de Janeiro. Gravado por diversos pianistas, é peça usual do repertório dos intérpretes dedicados à música erudita brasileira.

Procedimentos melódicos, análogos aos do Noturno nº 1, comum em peças dedicadas à mão esquerda, é a melodia marcada pelo polegar na região central do teclado, acompanhamento figurativo padronizado e oitavas (baixos) nos tempos fortes dos compassos. Não há indicação de andamento, porém pressupõe-se o *Andante* como boa opção:

Ao longo do Noturno há diversas situações de flutuação dinâmica e agógica (*Quase adágio, Tempo I, Molto espressivo, precipit, declamando, stent, rall...*), não havendo, no entanto, indicações de dedilhado ou de pedalização.

Segunda seção (*molto espressivo*) inicia-se após uma ponte estabilizadora (*Quasi adagio*):

Paulo Florence (1864 - 1949)

Estudos para a mão esquerda só, em forma de Suíte Antiga (EC)

Paulo Florence foi compositor paulista, contemporâneo de Nepomuceno. Há várias canções para canto e piano e peças para piano editadas de Paulo Florence, no acervo da ECA/USP¹²⁷.

A obra intitulada 'Estudos para a mão esquerda só, em forma de Suíte Antiga' (Prelúdio, *Allemande*, *Courante*, *Menuet*, *Bourée*, *Sarabande* e *Presto*) é uma homenagem à forma Suíte e às danças características do período barroco europeu. Trata-se de obra meticulosamente elaborada. A obra foi dedicada ao jornalista e político de sua época, Rangel Pestana (1839 - 1903). Não se conhecem gravações, execuções ou edições¹²⁸ desta Suíte. A partitura está razoavelmente preservada¹²⁹. Sigrid foi presenteada com esta obra (figura abaixo). A partitura que utilizamos foi a pertencente a Sigrid e não se encontraram outras cópias:

Figura 8

No decorrer de 1921 e 1922, importantes peças para piano, compostas somente para a mão esquerda, foram criadas por compositores brasileiros (Oswald, Florence, Nazareth). Trata-se da época exata em que Sigrid apresentava-se no Rio de Janeiro e em São Paulo (informações históricas no capítulo 1, 'Surgimento no Brasil').

¹²⁷ Por exemplo: Perpetuum Mobile, Noturno e Suíte para piano em sol menor. Há uma pequena obra textual de Paulo Florence (Música e Evolução) no IEB/USP com dedicatória ao musicólogo Mário de Andrade (1893 - 1945).

¹²⁸ A edição que utilizamos é do autor e pertence a Sérgio Nepomuceno. Foi gentilmente cedida para esta tese.

¹²⁹ Infelizmente a última página desta peça não foi encontrada.

Prelúdio

Inicia-se a obra de Florence com Prelúdio, obedecendo aos padrões fixados pela Suíte barroca. Finalidades técnicas estão bem definidas através de figurações sistemáticas. Os dois primeiros compassos posicionam-se no primeiro sistema, permanecendo depois a constância de três compassos por sistema, até final do andamento:

Na sequência (*crescendo al ff*), os procedimentos privilegiam figuração violinística, com saltos e acentos na condução melódica em duas regiões distintas:

Allemande

Segue-se *Allemande*. Refinada construção harmônico-melódica de prolixidade barroca. Têm-se explorações de arabescos e calculados preciosismos. As conduções são regulares, porém há profusão de indicações dinâmicas e agógicas. Requer dois compassos por sistema:

Corrente

A *Courante*, no gênero italiano, é dança rápida, corrente ou ‘correndo’¹³⁰ (*coranto*, *corant...*) em compasso ternário. Evidencia-se a intenção composicional barroca com a estilização da rápida dança. Longas linhas atravessam o teclado, As articulações (*leggato* e *staccato*) são regulares:

Figurações de terças e sextas em escalas, com saltos e alternâncias, recordam procedimentos para teclado, um pouco à maneira de Domenico Scarlatti (1685 - 1757):

Minueto

A 4ª dança é um Minueto. A estrutura temática dimensiona-se de sete em sete compassos:

¹³⁰ Bach utilizou o termo *Courante* referindo-se à dança francesa, e *Corrente*, em referência à dança semelhante, porém, italiana (por exemplo, nas *Partitas* do *Clavierübung*).

Bourée

Bourée, dança moderadamente rápida, de dois tempos, semelhante à *Gavotte*, sobrevive até os dias de hoje em Auvergne (região central francesa).

Esta *Bourée* está estruturada com a anacruse¹³¹ típica e métricas regulares de quatro compassos:

¹³¹ Etimologia: gr. *anákrōsis* lit. 'jogar para trás, desprezar, ação de entoar, prelúdio musical' (Houaiss).

Sarabanda

“Nas festas mais solenes, depois de acabarem os serviços divinos, fazem vir, para dentro da igreja, as mulheres ricamente enfeitadas, as quais, na presença do Santíssimo Sacramento exposto, dançam ao som de guitarras e castanholas, cantam modinhas profanas, tomam mil posturas indecentes e impudicas, que conviriam para lugares públicos e não para a igreja (...)”¹³².

A Sarabanda teria sido gerada a partir de dança renascentista, de andamento vivo e caráter lascivo (*zarabanda*). Foi tornada grave e constricta, ao modo de severa reprimenda pelas duras imposições e censuras da Inquisição católica em terras espanholas¹³³.

A tonalidade é menor, como convém. Toda a atmosfera é grave e constricta.

A segunda parte desta Sarabanda apresenta procedimentos de mesmo teor motivico e musical (forma binária simples). O compasso é ternário e há certa liberdade de fraseados:

¹³² Citação de Dillon, ao passar por Goa (Índia), em 1711 (Teófilo BRAGA, *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*, p. 294).

¹³³ Etimologia: prov. do esp. *zarabanda* (1539) 'certo tipo de baile', de origem obscura; f.hist. 1708 *sarabanda*, 1720 *çarabanda* (Houaiss). Segundo o etnógrafo Teófilo Braga (op. cit., pag. 298) a Sarabanda, conhecida na Espanha desde 1586, estava entre as danças condenadas pela Inquisição e pela disciplina jesuítica.

Presto

A suíte encerra-se com Presto, ao modo de *moto-perpétuo*. As figurações são bachianas¹³⁴. Notas marcadas nos tempos fortes evidenciam os acordes da tonalidade:

Uma ponte (sete compassos) com figurações tipicamente para instrumentos de arco conduz ao retorno (em *f*) das figurações iniciais, agora na relativa menor. A passagem é forçada ou artificial:

A partir do compasso 57, a intenção virtuosística é patente como que justificando as explorações e figurações harmônicas anteriores;

¹³⁴ Por exemplo: a Invenção a três vozes em si menor ou a Fuga em sol maior (Cravo Bem Temperado, livro II).

O Presto está interrompido (não foi possível encontrar a derradeira ou derradeiras páginas desta peça). A conclusão poderia ser em grande efeito (após a escala descendente em Dó maior, semifusas, abaixo), com dramáticos e jubilosos acordes, ao modo de uma *toccata* bachiana. Trata-se de obra *sui generis*, ousada, difícil e única no repertório nacional:

Étude pour la main gauche (ED)

Conhecedor de Oswald e importante intérprete, José Eduardo Martins abordou este estudo, bem como toda a obra pianística de Oswald em sua tese de doutorado¹³⁵. Na análise deste Estudo, dentro da trajetória de Oswald, considera-o bem lograda síntese de processos ligados à variação. A idéia de motivos, análogos à linha em arco (ascendente e descendente), permeia todo o estudo:

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The music is in common time (C). The score consists of two systems. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole note chord (F4, A4, C5) and then a half note (F4). The piano accompaniment starts with a whole note chord (F4, A4, C5) and then a half note (F4). The second system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole note chord (F4, A4, C5) and then a half note (F4). The piano accompaniment starts with a whole note chord (F4, A4, C5) and then a half note (F4). The score is written in a simple, clear style with a focus on the melody and harmony.

a tempo

p *espressivo*

70

Compasso 30 (3º motivo):

Aproximar-se-ia este estudo à *Passacaglia* ou talvez, à *Chaconne*. Os valores das durações da condução do acompanhamento tornam-se gradualmente mais acirrados.

Inicia-se com semínimas;

passa para colcheias (cps 20 a 29);

intensifica-se através de tercinas - mais rápido que a colcheia (cps 30 a 33);

até semicolcheias (cps 34 e 35);

Após a sistematização com as semicolcheias, estas são reforçadas com oitavas e complexos saltos em arcos (cps 36 a 46). Variados procedimentos estão construídos sob motivações análogas à melódica arqueada, acima mencionada:

Os motivos são conduzidos de maneira sistemática, em dinâmica crescente e tratados com acordes em grandes saltos e texturas complexas. Requer virtuosismo e capacitação técnica superior. O ponto culminante, conceito ultra-romântico, é atingido (*fff*) nos compassos 45 e 46:

Os elementos vão retornar à passividade inicial (reexposição), porém de forma muito menos gradual da que levava para chegar ao ponto culminante. Dir-se-ia que após um grande vôo, o pouso já estava previsto.

Ernesto Nazareth (1863/1934)

Elegia (ET)

O manuscrito encontra-se em DIMAS. A peça não é datada. Presume-se que já existia em 1922. A dedicatória, em terceira pessoa, “*dedicada à sua querida filha Eulina de Nazareth*” deixa margem a conjecturas. A letra é de Nazareth (assinatura à direita no alto do manuscrito), mas prefere-se a impessoalidade. Mais natural seria “à minha querida filha...”, remetendo-se a primeira pessoa. Talvez a idéia na mente do compositor fosse: “*Elegia dedicada à sua querida filha...*” ou a dedicatória foi efetuada posteriormente.

A atmosfera predominante é romântica e modinheira, com certo clima de salão. O uso da haste para cima, na melodia, evidencia o jogo dos planos sonoros. Toda a melodia (*il canto ben marcato*) acentuada e efetuada com o polegar, na clave de sol, é conduzida em sinuosa linha, de pequeno âmbito intervalar (entre o dó3 e o dó4), sobre lânguidas figurações arpejadas em métrica regular, na clave de fá:

Mod e leggero

bem legato *pp*

§ *p il canto ben marcato*

sostenuto *mf*

A condução melódica é reiterada a cada quatro compassos em duas estruturas de oito compassos. As longas durações da melodia recebem *appoggiaturas* (notas graves no baixo a distâncias de duas a quatro oitavas) em seus tempos fortes. Com a exceção dos saltos e a adequação sonora destes, não há dificuldades, pois são apenas duas regiões da tessitura:

Segunda parte (si bemol maior, 8 compassos) apresenta figurações melódicas cromáticas, sobre acordes, com certa dramaticidade:

A conclusão da seção apresenta figurações românticas e procedimentos em tempo *rubato* (com fermata e contrastes dinâmicos):

Reexposição resume a peça (forma ternária simples).

Polca (EC)

Parece que o primeiro título da Polca-Tango para a mão esquerda foi Canhoto (informação fornecida pelo biógrafo Luiz Antonio de Almeida)¹³⁶.

Há uma análise pertinente desta peça da parte do pesquisador Cacá Machado¹³⁷. A Polca é de 1922, mas Machado crê que a peça foi composta na década anterior, e que Nazareth poderia estar dialogando musicalmente com Nepomuceno, ciente da produção para a mão esquerda do compositor cearense (composta toda na década de 10 e 20)¹³⁸.

O manuscrito da Polca encontra-se em DIMAS (doador, na década de 60, por Eulina Nazareth, filha do compositor)¹³⁹. Nazareth deixou a peça pronta para a edição. Há informações interessantes sobre esta peça por parte de Alexandre Dias (Série 'Raras de Ernesto Nazareth')¹⁴⁰.

Pode-se conjecturar que a Elegia serviu como uma experiência prévia para a Polca¹⁴¹. Note-se a coincidência da tonalidade e os usos similares dos saltos (*appogiaturas*).

O pensamento polifônico-rítmico-melódico nazaretiano e a construção de textura sonora complexa aqui se apresentam com recursos e exigências técnicas consideráveis. Há três regiões e acontecimentos distintos na exploração da ampla tessitura pianística:

¹³⁶ Aparece 'Canhoto' (*m.g.*), em listagem elaborada em 1922, por Nazareth

¹³⁷ Cacá MACHADO, *O Enigma do Homem Célebre, Ambição e Vocação de E. Nazareth*, p. 153 a 157

¹³⁸ Ibidem, p. 157

¹³⁹ Das coleções de música impressa da época imperial brasileira, 20% são polcas ou derivativos (polca-lundu, polca-habanera, *schottish* e outras), num total de 565 peças.

¹⁴⁰ No *site* <http://sovacodecobra.ig.com.br/2008/03/polka-para-mao-esquerda/> acham-se informações e gravação digitalizada desta peça.

¹⁴¹ A pianista Maria Alice Saraiva tocou a polca de Nazareth no 'Programa do Jô' (rede Globo), na década de 90, segundo a professora Neusa França, amiga com quem formara um duo pianístico a quatro mãos. Em entrevista ao biógrafo Luiz Antonio de Almeida, Maria Alice fornece interessante informação: "Quem me apresentou a essas músicas foi Dona Eulina. Disse que eram duas 'brincadeiras' que o pai escrevera para a mão esquerda. Uma vez, em recital meu, ela levantou-se e disse, em público, que depois do pai dela, somente eu tocava estas músicas. Você (Luiz Antonio) me disse que ele as tocava com a mão direita às costas. Eu toquei segurando uma rosa na mão direita"

- 1) A melodia (sempre a cargo do polegar);
- 2) Acordes em contratempo (a idéia rítmica de Polca);
- 3) *Appoggiaturas* na região grave, também formando melodia (formam desenho contraposto e contrário à condução principal).

Segunda seção (dó menor), de estrutura semelhante, integra a melodia ao acompanhamento rítmico, sempre com as *appoggiaturas* formando a condução própria das fundamentais:

O trio (terceira seção em lá bemol maior) é o universo do chorinho nazaretiano com suas referências ao maxixe e origens no lundu dançado e cantado. Observe-se que as *appoggiaturas* integraram-se ao acompanhamento rítmico e ao gesto característico das semicolcheias.

A sugestão de todos os motivos anteriores caracteriza o notável espírito de síntese e concisão do criador carioca. Retorno à parte inicial completa a forma (rondó), característica de tantos choros e tangos de Nazareth, bem como de boa parte do repertório de Choro brasileiro.

Heitor Alimonda (1922 - 2002)

Modinha (ED)

Pianista e compositor paulista com formação musical adquirida na Filadélfia, Viena e Londres. Compositor de obras para instrumentos-solo, conjuntos de câmara diversos, orquestra e vozes. Foi fundador do grupo de câmara 'Sexteto do Rio', (vencedor do Concurso Internacional Villa-Lobos em 1972) e do conjunto 'Ars Barroca', no qual atuou como cravista. Aposentou-se como professor titular da Escola de Música da UFRJ em 1992. Sua obra didática, 'O Ensino do Piano' (10 cadernos, Editora Ricordi), motivou a realização de vários cursos no Brasil e no exterior¹⁴².

A 'Modinha para mão esquerda', dedicada a Mozart de Araujo¹⁴³ (1904 - 1988) foi editada por Carlos Wehrs & Cia Ltda.¹⁴⁴, em 1958:

¹⁴² “Heitor Alimonda é uma das maiores autoridades em matéria de ensino de seu instrumento e também um dos valores mais firmes da cultura brasileira, na tríplice função de recitalista, compositor e camerista” (palavras do crítico musical Antônio Hernandez).

¹⁴³ O historiador e musicólogo reuniu vasto acervo de manuscritos e edições raras que remontam ao período colonial brasileiro. Resultado de uma de suas pesquisas é a obra ‘A Modinha e o Lundu no século XVIII’.

¹⁴⁴ Fundada em 1851, a firma Carlos Wehrs foi a primeira fábrica de pianos no Brasil. Iniciou suas atividades fornecendo instrumentos para a corte de D.Pedro II (informações encontráveis no livro *O Rio antigo, pitoresco e musical* de Cristiano João Wehrs).

Três peças (ET)

Três peças foram compostas a pedido de João Carlos Martins, em 2001, a quem foram dedicadas¹⁴⁵. Alimonda conviveu com compositores importantes e que, por vezes, mantiveram polarizações ideológicas conflitantes. As peças que dedicou à mão esquerda, inéditas e aqui mencionadas em primeira mão, são, provavelmente, suas últimas composições¹⁴⁶ e as disputas e manifestos¹⁴⁷ já eram assuntos históricos de sua experiência e memória artística (daí sua menção às ‘brincadeiras’).

A primeira destas peças contém alusão à composição guarnieriana. A forma é livre com profusão de modificações agógicas, dinâmicas e métricas. A atmosfera é expressiva, dir-se-ia expressionista. O tema principal gira em torno de fá# (ou sol bemol enarmônico) em conduções deliberadamente cromáticas:

¹⁴⁵ “Ao João Carlos Martins, que quer dizer: grande músico e intérprete, em humilde reverência, dedico estas três brincadeiras”. Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 2001, Heitor Alimonda.

¹⁴⁶ A produção pianística de Alimonda encerra-se em 1967 (mesmo ano de publicação de sua obra didática, ‘O Ensino do Piano’ (cf. Salomea GANDELMAN, 36 *Compositores Brasileiros, Obras para Piano - 1950/1988*, pags. 39 a 46).

¹⁴⁷ Manifestos modernistas (1944, 1946, 1963 e 1966), polarizaram e direcionaram convicções estético-políticas no seio da música culta no Brasil. Os líderes desses movimentos foram (historicamente ou a quem se atribuiu), respectivamente: Hans Joachim Koellreutter (1944 e 1946 - Música Viva), Rogério Duprat e Gilberto Mendes (1963 - Música Nova), e, Ernest Widmer (1966 - Grupo da Bahia). Este último manifesto poderia ser chamado de ‘antimanifesto’, pois se colocou, pitorescamente, contra todo e qualquer manifesto ou princípio declarado.

A segunda peça do grupo, à memória de Cláudio Santoro, possui um caráter calmo, sentimental, certa brasilidade e o habitual cromatismo:

Observe-se o aumento da intensidade, movimentos contrários e grandes saltos (em *ff*). Não há como evitar certa reverberação sonora nesta passagem, possível de realizar-se através do uso de *glissandos*, constante pedalização e *molto rallentando*:

A terceira das peças compostas para João Carlos Martins é alusiva à Guerra-Peixe. A brasilidade é mais evidente. Diríamos, sugestivamente, que aqui ocorre uma simbiose do dodecafonismo (preconizado inicialmente por Cláudio Santoro e Koellreutter) e estilizado e ‘nordestinizado’ em Guerra-Peixe. Tudo é reduzido à ótica de Alimonda em referências composicionais conscientes nos finais de sua trajetória existencial e artística:

Oswaldo Lacerda (1927).

Cururú (ED)

O compositor paulista, Oswaldo Lacerda, foi aluno de Camargo Guarnieri e de Aaron Copland. Fundou a ‘Sociedade Pró-Música Brasileira’. Procurou reativar o uso da música sacra na liturgia católica (década de 1960). Aposentou-se como professor de Composição da Escola Municipal de Música de São Paulo e teve numerosos alunos, entre os quais Eduardo Escalante¹⁴⁸ (1937), a quem dedicou a peça, Cururú, primeiro andamento da Brasileira nº 3.

Editado por Irmãos Vitale¹⁴⁹ (1967), trata-se de peça bastante simples. Este ‘Tema com Variações’ é homenagem do compositor paulista às cantorias e modas de viola do interior paulista. O tema, com suas terças características, recebe quatro variações, em diferentes andamentos. A métrica é irregular:

¹⁴⁸ Presidiu a ‘Sociedade Pró-Música Brasileira’. Sua dissertação de Mestrado intitula-se: A Música do Cururu do Médio Tietê paulista (ECA/USP, 1987).

¹⁴⁹ Consta no prefácio da edição a seguinte informação: “Dança de roda, acompanhada de canto; a música é em modo maior e compasso binário. O canto consiste, via-de-regra, num desafio de que participam dois ou mais cantadores. A letra é geralmente improvisada e obedece a uma rima pré-determinada, chamada ‘carreira’. A dança tem fundo religioso. É de origem ameríndia e parece remontar à época dos primeiros jesuítas. Mais modernamente, o cururu pode apresentar coreografia, sendo então, apenas cantado. A zona cururueira, por excelência, é o centro do Estado de São Paulo (Tietê, Piracicaba etc). O Autor concebeu o cururu desta Suíte na forma de Tema e Variações para a mão esquerda. O cururu propriamente dito encontra-se no Tema e na IVª Variação; nesta, a mão direita, percute, na madeira do piano, ritmos característicos do cururu.

Esta peça foi destinada à mão esquerda para melhor expressar a simplicidade rural a que se remete e também para que a mão direita fosse, desde logo, destinada a percutir¹⁵⁰ na madeira do piano, na 2ª página:

¹⁵⁰ Mão direita: percutir, com um ou mais nós de dedo, a madeira do piano (tampa ou outra parte qualquer).

Tsuna Iwami (1923)

Estudo para mão esquerda, Homenagem a H. Oswald (ET)

Nascido em Tóquio, Japão, Tsuna Iwami recebeu o título de Mestre em Shakuhachi Iemoto, na Escola Kinko Ryu. Estudou composição musical com o professor Kishio Hirao, último aluno de Vincente D'Indy. Formou-se em geofísica e química na Universidade de Kyoto. Em 1956, mudou-se para São Paulo, onde posteriormente, naturalizou-se brasileiro¹⁵¹.

A contribuição de Tsuna Iwami ao repertório de mão esquerda nacional atendeu pedido de José Eduardo Martins, em 1985, quando da edição de um dos Cadernos lançados pelo musicista¹⁵².

A atmosfera predominante deste estudo remete, de certa forma, à Debussy (1862 - 1918), compositor que explorou, conscientemente, sonoridades do Extremo Oriente. Há um certo clima fluido, dir-se-ia, *zen*¹⁵³:

¹⁵¹ Fundou a 'Associação Brasileira de Música Clássica Japonesa', com sede em São Paulo. Promove o ensino dos instrumentos clássicos da tradição japonesa: o shakuhachi, o koto e o shamisen.

¹⁵² Foram lançados três cadernos de composições para piano pelo 'Serviço de Difusão de Partituras e Documentação Musical'. Importantes compositores participaram das coletâneas: 'Homenagem a Villa-Lobos' (dez peças para piano), 'Homenagem a Camargo Guarnieri' (seis peças para piano) e 'Homenagem a Henrique Oswald' (oito peças para piano). O caderno, editado pela ECA/USP, intitulado 'Homenagem a Henrique Oswald', contém oito peças para piano, entre as quais o 'Estudo para mão esquerda, Homenagem a H. Oswald', de Tsuna Iwami. Este caderno foi apresentado no 'XXI Festival Música-Nova', em agosto de 1985, em São Paulo e Santos com execução de José Eduardo Martins. O caderno 'Homenagem a Camargo Guarnieri' foi executado pelo doutorando, no Centro Cultural São Paulo, em 1996, à época, orientando de José Eduardo Martins (a dissertação: 'Os Estudos 'Tableaux' e o idiomático técnico-pianístico de Sergei Rachmaninoff', foi defendida em 1998).

¹⁵³ Ver artigo de José Eduardo Martins: Tsuna Iwami - A recepção da música tradicional japonesa, p. 99-104.

Segunda seção (*animato*). As figurações privilegiam conduções em quartas, com o característico sabor medieval-pentatônico associado a este intervalo:

Uma terceira seção (*Quase Cantabile*) explora o contraponto. É uma importante contribuição a este tipo de tratamento em mão esquerda¹⁵⁴:

¹⁵⁴ O tratamento contrapontístico é abordado no capítulo 'Considerações sobre a Execução'.

Francisco Mignone (1897 - 1986)

14 pecinhas para a mão esquerda (ET)

Compositor bastante conhecido no meio musical erudito, sempre colocado ao lado de Villa-Lobos e de Camargo Guarnieri nas referências à escola nacionalista brasileira, da qual foi dos principais representantes (sobretudo entre os anos 1929 e 1959). Em 1920, Mignone fora estudar em Milão com Vincenzo Ferroni e em pouco tempo compôs ‘O Contratador de Diamantes’, sua primeira ópera. A Congada, peça orquestral desta ópera, foi regida em primeira audição nacional por Richard Strauss (1864 - 1949), junto à Filarmônica de Viena (Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1923). O ‘Chico Bororó’, pianista das rodas de choro do Brás, Bexiga e Barra Funda - bairros tradicionais de tradição italiana em São Paulo - tornou-se ‘Francisco Mignone’, autor de obra relevante (canções, obras para piano, camerísticas, orquestrais, concertos, corais, óperas, bailados etc)¹⁵⁵. Consumando sua evolução estético-artística, libertou-se de toda amarra ou resquício ideológico que ainda desejasse manter, na maturidade de seus anos finais¹⁵⁶.

¹⁵⁵ “Vejo duas importantes contribuições de Mignone para a nossa música: o conjunto de obras orquestrais inspiradas em temas e ritmos negros e os seus *lieder*, ainda hoje os mais populares entre os cantores. Sua amizade profunda e a estreita cooperação intelectual com Mário de Andrade resultaram em uma série de poemas sinfônicos e bailados que representam a melhor expressão musical erudita de contribuição africana. Não deixa de ser surpreendente que um filho de italianos, de formação nitidamente italiana, de preparo musical ítalo-francês, de um melodismo essencialmente mediterrâneo, tenha podido captar tão eficazmente as constâncias folclóricas negras, aculturadas no Brasil” (MARIZ, Vasco. História da Música no Brasil. Ed. Nova Fronteira, 5ª edição, pag. 230). Mignone escreveu “... Na idade provecta a que cheguei, posso afirmar que sou senhor e dono, de direito e de fato, de todos os processos de composição e decomposição (*sic*) que se fazem e usam hoje e amanhã. Nada me assusta e aceito qualquer empreitada desde que possa realizar música. O importante para mim é a contribuição que penso dar às minhas obras. Posso escrever uma peça em dó maior ou menor, sem dor nem pejo, assim como elaborar conceitos de música tradicional, impressionista, expressionista, dodecafônica, serial, cromática, atonal, bitonal, politonal e quiçá, se me der na telha, de vanguarda, com toques concretos, eletrônicos ou desfazedores de multiplicadas faixas sonoras. Tudo se pode realizar em arte, desde que a obra traga uma mensagem de beleza e deixe no ouvinte a vontade de querer ouvir mais vezes a obra. Não acontece isso também nas outras artes?” (carta a Vasco Mariz, março de 1980, op.cit., p. 240).

¹⁵⁶ Em entrevista ao jornalista Ranulfo Pedreiro, a pianista Maria Josephina Mignone comentou, pitorescamente, mas com veracidade, sobre a conhecida imposição de Mario de Andrade: “Quem não escrever música de seu país é uma grandíssima besta...” (Jornal de Londrina, 28 de julho de 2006).

O poeta Manuel Bandeira (1886 - 1968) cognominou Mignone como 'O rei da Valsa'. Coleções importantes foram criadas para o piano, como os 'Seis Prelúdios', as 'Lendas Sertanejas', as '12 Valsas-Choro', as '12 Valsas Brasileiras', as famosas 'Valsas de Esquina' (também em número de 12), além de obras para piano e orquestra¹⁵⁷.

Em 1984, aos seus 87 anos, Mignone compôs as '14 pecinhas para a mão esquerda'¹⁵⁸ a pedido de sua esposa, a pianista Maria Josephina Mignone (1923)¹⁵⁹. Segundo Maria Josephina, Mignone compôs as 'pecinhas' para um garoto, estudante de piano, que sofrera um acidente com a mão direita.

Este jovem acidentado, Eduardo José da Silva Franco, estreou a coleção, composta em sua homenagem, em 12 de outubro de 1984, na Sala *Ettore Bosio* da Fundação Carlos Gomes (antigo 'Conservatório Carlos Gomes', Belém, Pará).

No capítulo desta tese, 'Lesão e Criação', mencionam-se famosas lesões históricas, ocorridas com nomes importantes ligados ao repertório de mão esquerda, porém, a lesão sofrida por Eduardo, não tem paralelo, conforme o próprio relatou a este doutorando (agosto de 2008):

"De fato, sofri um acidente que me foi extremamente penoso: o meu piano (modelo armário) virou em cima de mim, não chegando a cair por sobre o meu tronco, mas cortando-me parte da perna direita (arranhões profundos) e arrancando dois dedos de minha mão direita (indicador e anular), além de quebrar em várias partes outros dedos. Faz cerca de vinte e cinco anos esse momento (tenho trinta e sete anos, atualmente).

Com a graça de Deus, por instinto, consegui apanhar meus dedos do chão (eles sacaram e caíram ao lado do piano derrubado) e chegar a um hospital de Belém, denominado, à época, como Clínica dos Acidentados, hoje já sem operação.

¹⁵⁷ Ver artigo de José Eduardo Martins: A pianística de Francisco Mignone, p. 61-80.

¹⁵⁸ Após as '14 pecinhas' ainda compôs '13 Choros sem consequência' (1984), 'Yá' (Minueto, 1985) e 'Última Valsa' (1985).

¹⁵⁹ Maria Josephina realizou e realiza gravações dedicadas ao compositor (em duos ou como solista). Criou a 'Fundação Francisco Mignone' (edita, atualmente, no Japão).

Lá chegando, os médicos plantonistas e um dos donos do hospital, conhecido de minha família, indicaram que fosse finalizada a amputação correta do que sobrara dos dois dedos - as condições para a reconstituição eram precárias, uma vez que o impacto, além de sacar os dedos, também os esmigalhou.

Como sou da quinta geração de pianistas de minha família materna, minha mãe não aceitou, assim como eu, a amputação final e clamou para que todos os recursos pudessem ser utilizados antes de uma decisão desse tipo. O dono da clínica que nos atendia, então, falou-nos que havia chegado a Belém, recentemente, um cirurgião plástico que, ainda muito novo, havia estudado sobre plástica em mãos. Seu nome é José Piqueira, médico ainda atuante e professor da Universidade do Estado do Pará - UEPA, no Curso de Medicina.

O Dr. José Piqueira foi à Clínica dos Acidentados e, contrariamente ao que havia sido diagnosticado pelos seus colegas, inicialmente, disse que realizaria a cirurgia e que eu voltaria a tocar piano. Foram quase oito horas na sala de operações. Levei 156 micropontos nos dois dedos e passei por um ano e meio de fisioterapia - muito exercício com bolas de tênis, por exemplo - período no qual eu, que estava na fase final do então Curso Técnico de Música da Escola de Música da Universidade Federal do Pará (não havia Curso Superior de Música no Estado, à época), tive que fazer severa dieta, primeiro com quase seis meses deitado em uma cama, saindo apenas para me higienizar e trocar os curativos, e, posteriormente, vivendo em um mundo quase que à parte das crianças de minha idade.

Durante este ano e meio, mais especificamente após os primeiros seis meses em casa, na cama, pude voltar a sentar sem que os pontos abrissem e até abaixar a minha mão direita normalmente. Voltei a estudar piano com a mão esquerda, quando tive a oportunidade de tocar parte do repertório que me cabia em meu desenvolvimento musical e existente em Belém. Compositores da terra me brindaram com peças para música de câmara e como solista, assim como pude receber peças de vários compositores nacionais, como Francisco Mignone e Heitor Alimonda e executá-las. Conclui, assim, o meu ano escolar na Escola de Música, à base de muita dor e sacrifício, bem como de tanta generosidade de amigos e desconhecidos para com uma criança de 12 anos, mas que fizeram uma grande diferença.

Um ano e meio depois do acidente, o Dr. José Piqueira esteve na primeira fila da mesma Sala *Ettore Bosio*, quando pude agradecer-lhe pessoalmente e em público por me ter permitido, com seu dom e sua coragem, assim como por sua técnica e persistência, voltar a tocar com as duas mãos.

Conclui o Curso Técnico e fui para o Rio de Janeiro realizar o Bacharelado em Música (Conservatório Brasileiro de Música), retornando a Belém, em seguida, para ficar onze anos na Universidade do Estado do Pará - UEPA, como docente da cadeira de Prática Instrumental, Piano, Curso de Licenciatura em Música da Instituição. Hoje, afastado da docência na área da Música, atuo como Professor Universitário na área de Gestão Institucional e de Administração de Empresas, outro ambiente para o qual me preparei. Ainda sinto as pontadas, vez por outra nos dedos, mas o que vale é ter superado o problema” (Eduardo Silva Franco)¹⁶⁰.

‘Quatorze pecinhas para a mão esquerda’ foi gravada integralmente em CD, por Maria Josephina, em janeiro de 2004¹⁶¹.

A descrição dessas miniaturas sonoras far-se-á com edição própria da tese. Consta que a obra encontra-se em fase de publicação pela Editora Irmãos Vitale.

¹⁶⁰ Eduardo mencionou que participou, com êxito, de concursos de piano no Brasil e nos EUA. Compositores de Belém que lhe dedicaram ou adaptaram obras foram Altino Pimenta e Luisa Camargo (Suíte - Acalanto, Samba-Canção e Carimbó - para flauta e piano com mão esquerda:). Contou-me que a Modinha, de Alimonda, foi-lhe enviada de Recife, emprestada por uma sobrinha do compositor, sua amiga.

¹⁶¹ CD ‘Novos Tesouros’, Obras de Francisco Mignone. No encarte, Josephina atesta, em referência às ‘14 pecinhas’: “Estas peças, de particular interesse, são, cada uma, um exercício completo e variado. Estudando estas miniaturas musicais, entrei em estado de graça, tal a leveza expressa em cada uma. Mignone estava inspirado pelos anjos quando criou estas músicas”.

A primeira peça, 'Modinha Dramática' é tecnicamente simples e bem adaptada à mão esquerda. A partir do compasso 09 (*a tempo, imitando violão*), prevalece a sonoridade do violão, com acordes característicos. O clima é predominantemente melancólico:

Modinha Dramática

Segunda seção (*Coral, Largo molto forte*), recorda Chopin (Prelúdio, op. 28, nº 20, em dó menor):

Sapeca

Segunda peça do ciclo. Paródia e divertido contraste à Modinha Dramática.

Ritmo de samba:

Uma variação, com figuração própria, apresenta-se animadamente a partir do compasso 21:

Jangada

Autêntico *hai-kai* sonoro pela brasilidade e simplicidade:

Os procedimentos rítmicos, ao modo de *barcarola*, são substituídos por tríades singelas para finalização:

Scherzetto

Outra peça de perfeita concisão e economia de meios. O gesto inicial estabelece a forma e a concretude de uma idéia consumada:

Assai Vivo (Piú!)

Gavota

Dança comum na corte de reis franceses¹⁶², a Gavota fixou-se como gênero musical, de compasso quaternário ou binário (*alla breve*). Inicia-se no 3º tempo do compasso (tempo forte). Prevalece aqui a formalidade cortesã com certa brasilidade ou ingenuidade criativa:

Minueto

É quase um complemento à peça anterior, como se Mignone concedesse sua contribuição à tradição da *Suíte* (veja a assertiva “claro que é tempo de minueto”).

¹⁶² Possivelmente, começou a ser praticada no período denominado 'Delfinado' (a sua bandeira apresenta um delfim azul com nadadeiras vermelhas). É estado francês de tradição *occitana*, com capital em *Grenoble*.

Também se apresenta o *trio* na clave de fá e o conseqüente *ritornello* característico (forma ternária simples):

Deslizando

Com índole improvisatória e um cromatismo, quase cigano, há certo sabor violinístico ou rapsódico nesta 'pecinha'. Poder-se-ia pensar em um aceleração em relação ao Minueto (anterior), forçando a condensação do tempo (como se *scherzo* romântico):

Variações rítmicas são exploradas em várias possibilidades inferidas da inflexão inicial:

A forma completa-se com forte inflexão final (compassos 52 e 53). Por si só concentra todas as variações rítmico-sonoras apresentadas:

Canção

Ao modo de invenção a duas vozes, com prevalência da primeira voz, esta miniatura em mi menor, lírica, com sentimentos de Seresta ou Modinha, apresenta-se como um oportuno descanso dentro da estrutura geral, ou após a intensidade anterior:

Cantiga de Ninar

Tema singelo, simples e romântico, à Brahms:

com uma única variação:

Escorregando sem parar

Duas seções apresentam-se neste original 5/8:

Seção 1: ré maior

Seção 2: fá # menor

Encerra-se com Coda:

Coral

Peças de Schumann do *Album für die Jugend*, op. 68 (Coral e Coral figurado, à esquerda e à direita, abaixo) são formatos tradicionais adaptados para teclado:

O solene Coral, 11ª das 'pecinhas', é construído em acordes (três ou quatro notas) acompanhando melodia (sempre na linha superior). A expressão de vozes secundárias é menos evidente aqui:

As mudanças na tessitura, com oitavas na região grave e acorde final (região média), pelos acordes utilizados, tornam evidente a intenção pianística:

Sonhando

Coincidentemente ou não, segue-se em Sonhando, outra peça evocativa de uma delicadeza do tipo schumaniana:

Valsa

Mignone emprega duas situações temáticas diversas na Valsa:

Seção inicial:

Segunda seção, bem contrastada:

Conclusão da seção:

Coda final (Vivo, em 1), oscilando em sextas e ascendendo e descendendo os motivos cromaticamente. Ré maior final é quase uma provocação pitoresca:

Brincalhão

É uma homenagem ao Prelúdio *Minstrels* do caderno I (*Prelúdes*) de Debussy:

A peça de Mignone também é o encerramento de um ciclo e impõe-se naturalmente com um humor brincalhão e divertido (ao passo que em Debussy é de tipo mercurial, mordaz e irônico):

O Quasi Tambouro¹⁶³ de Minstrels:

tem sua contrapartida como 'tambor' (compasso 37) em Brincalhão:

¹⁶³ Tamboura, Tambouri, Tambouro etc, derivou da Pandoura (comum na Grécia Clássica, a partir do sec. IV AC). É tocado, geralmente, com plectro ou com palheta. Faz parte dos cordofones (bandolins, guitarras, alaúdes, violões, cavaquinhos, violinos, banjos etc) na classificação proposta por Hornbostel-Sachs (originalmente presente no periódico, *Neue Zeitschrift für Musik*, 1914). Embora tenha sofrido críticas, tal método taxonômico é utilizado por profissionais de etnomusicologia e organologia para classificação dos instrumentos musicais.

Após o rufar evocativo do tambor (compassos 58 a 65) retoma-se o tema inicial, fazendo-o saltar nas oitavas. Guizos e brincadeiras dos menestrelis também estão evocados aí:

The musical score consists of four staves. The first three staves (measures 57-65) are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). They feature a continuous eighth-note pattern in the right hand, with the left hand providing a harmonic accompaniment. The fourth staff (measures 66-70) is in treble clef with the same key signature. It begins with a series of chords marked 'bem estridente' (very strident) and ends with a series of chords marked 'p' (piano).

57

61

65

70

bem estridente

p

Camargo Guarnieri (1907-1993)

Estudo nº 18 (ET)

A obra musical de Camargo Guarnieri é formada por mais de 700 obras e é, provavelmente, o segundo compositor brasileiro mais executado no mundo, superado apenas por Villa-Lobos. Pouco antes de sua morte recebeu o prêmio ‘Gabriela Mistral’, sob o título de ‘o maior compositor das Américas’.

Parte do acervo de partituras deixados por Guarnieri encontra-se guardada no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. A viúva de Guarnieri, Sra. Vera Guarnieri, autorizou copiar e digitalizar o estudo para mão esquerda (manuscrito original e edição manuscrita) para os fins desta tese. Foi o último estudo composto por Guarnieri, já octogenário¹⁶⁴. Foi dedicado à pianista Glacy Antunes de Oliveira (professora da Escola de Música da UFG) e consta como o Estudo de nº 18 (para a mão esquerda) dentro da coleção.

Os seus Estudos foram compostos por razões essencialmente criativas (nenhum comissionado) e dedicados a pianistas da intimidade do compositor. Sobre essa peça de Guarnieri, a biógrafa Marion Verhaalen escreve: “Apesar de todos os seus estudos serem de dificuldade transcendental, esta obra, em particular, aborda um novo território por seu nível de dificuldade. Este é o único estudo escrito apenas para a mão esquerda, mas a textura contrapontística e a continuidade harmônica são características da escrita de Guarnieri”. O pianista norte-americano Frederick Moyer gravou o ciclo completo dos estudos de Guarnieri¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Guarnieri compôs os seus 20 Estudos para piano, entre os anos 1949 e 1988.

¹⁶⁵ Gravado no *Roseholm Studios* (Nova Iorque, 1977). No encarte há notas de programa de Sister Marion Verhaalen.

O estudo está construído com melodia profundamente triste. Consta de uma primeira seção expandida (19 compassos) com duas linhas independentes (ocasionais acréscimos de uma terceira linha). A inflexão de *appoggiaturas* (três notas ascendentes) é característica gestual no decorrer da peça com certa sonoridade violonística. A melodia é acompanhada com prevalência de semicolcheias. A tessitura é a região central do piano:

Recapitulação (Grandioso), com a melodia oitavada e as inflexões calcadas nos baixos:

O acompanhamento torna-se sistemático (semicolcheias) até o final:

The image displays four systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves with a 3/4 time signature, featuring a complex rhythmic pattern of semicolcheias (half-note triplets) in both hands. The second system also has two staves, with the right hand playing a melodic line and the left hand continuing the semicolcheia pattern. The third system shows a transition where the right hand has a melodic phrase and the left hand has a semicolcheia pattern, with a 'cresc...' marking above the left hand and a 'rall...' marking above the right hand. The fourth system is a final chordal structure with a 'ff' (fortissimo) dynamic marking, consisting of two staves with a final chord and a bass note marked '8va' (octave).

Mario Ficarelli (1935)

Reverence (EC)

Afirma-se que Mario Ficarelli tem afinidades estéticas simbolistas, índole filosófica e uma tendência naturalmente mística, inerente à sua personalidade artística.

Trata-se de um dos mais importantes compositores brasileiros da atualidade. Iniciou seus estudos musicais com Maria de Freitas Moraes e Alice Philips (piano), e Olivier Toni (composição). Possui extenso catálogo de obras, incluindo obras para variadas formações instrumentais: câmara, vocal, coral, cênica e sinfônica. Obteve vários prêmios em concursos de composição no país e no exterior. Há diversas obras editadas no Brasil, Europa e Estados Unidos. Rege, comumente, suas próprias obras¹⁶⁶. Recebeu prêmios da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) em 1981 e em 1995¹⁶⁷.

Em 1994, tornou-se membro da Academia Brasileira de Música (Cadeira nº11). Compôs sua 3ª *Sinfonia* na Suíça, onde residiu por um ano¹⁶⁸. A *Missa Solene* (coro e solistas infantis, órgão e percussão) foi apresentada na Hungria, em comemoração aos 1000 anos da Abadia beneditina de *Pannohalma* (1996).

Em 1997 compôs três quintetos: *Quinteto para oboé e quarteto de cordas*, *Quinteto para trompa e quarteto de cordas* (1998) e *Quinteto para 2 violinos, 2 violas e violoncelo* (1998). Da mesma época é a *Toccata para violino, violoncelo e piano*, *Tempestade Óssea* (sexteto para 2 xilofones, 2 marimbas, 5 claves e 5 *temple blocks*)¹⁶⁹ e *A Coisa* (Cantata para coro e percussão sobre texto de Millôr Fernandes).

¹⁶⁶ Por exemplo: *Ensaio-72*, Paris, *Theatre de la Ville*, 1975.

¹⁶⁷ Para a composição de *Transfigurationis*, o compositor inspirou-se em premissas astronômicas de Johannes Kepler. *Mhatuhab*, sinfonia nº 2, recebeu prêmio APCA em 1995.

¹⁶⁸ Prêmio da Fundação Vitae. Obra estreada em abril de 1998, sob a regência de Roberto Duarte com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.

¹⁶⁹ Gravação pelo Grupo de Percussão da UNESP

Ficarelli é verbete em publicações estrangeiras, como o *Groves Dictionary of Music* e *Who in the World*. Dedicado também ao magistério, lecionou composição e outras disciplinas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde é Livre Docente, Professor titular de Composição e orientador de pós-graduação. Chefiou o Departamento de Música da ECA-USP em duas gestões (1998 e 2005).

Ficarelli recebeu o pedido de João Carlos para a composição de obra para a mão esquerda em 2001. Sua resposta foi 'Reverence'¹⁷⁰. A obra é uma homenagem a Bach e ao seu intérprete, João Carlos Martins¹⁷¹.

O nome B A C H (si bemol, lá, dó e si) apresenta-se logo de início e no decorrer de toda a peça, como um *cantus firmus*. Ocorrem, logo de início, reminiscências das 'Variações Goldberg' de Bach:

¹⁷⁰ Ficarelli escreveu: “Reverence é uma dupla homenagem: a um dos mais notáveis monumentos da humanidade - BACH, onde a construção foi realizada com o emprego das quatro letras transformadas em sons musicais, e ao pianista João Carlos, amigo de longa data que, com dedicação e trabalho de décadas, deu sua inestimável colaboração na perpetuação da obra bachiana” (São Paulo, 22 de janeiro de 2001). “Observa-se que em nada menos que 37 obras de toda a espécie, Bach usa como tema as notas si bemol, lá, dó, si; isto é, em notação alemã, B-A-C-H...” (Otto Maria CARPEAUX, , Uma Nova História da Música, p. 81).

¹⁷¹ João Carlos Martins é o único pianista a ter gravado toda a obra de Bach para instrumento de teclas (não incluindo, naturalmente, o órgão). Na época de Bach, a palavra *Clavier* (do alemão), era um termo genérico para designar ‘teclado’. Referia-se diretamente ao ‘teclado’ do cravo, do clavicórdio ou do órgão. As composições de Bach para cravos e clavicórdios (instrumentos de sua época) passaram a ser tocadas, mais comumente, no piano, após a propagação deste, de maiores recursos sonoros.

A escritura de *Reverence* está delineada para as duas claves. Uma mão realiza o trabalho de duas. As alturas da melodia (B A C H) estão indicadas na partitura pelo compositor:

Uma 2ª seção (*A Tempo giusto*) apresenta figurações constantes, em semicolcheias (lembrando instrumento de corda):

Um episódio explora baixos contínuos, sob contrapontos melódicos (43 a 46).
Na breve passagem sob 'BACH' (41 e 42):

39

43

a evocação da invenção em fá menor, a três vozes, de Bach:

Ocorre a reexposição ornamentada da seção inicial. Na sequência, coincide-se a segunda seção com o próprio final (*A tempo giusto*). Há uma diminuição das dinâmicas. As letras são derradeiramente cantadas no polegar (região central do piano). Tudo se esvai, guardando-se, porém, um júbilo sereno e promissor:

68 *A tempo giusto*

71

74

77

79

81 *ritenendo molto*

Ca. 6'00"

The musical score is written for a single melodic line in bass clef, 9/8 time. It begins at measure 68 with a forte (*f*) dynamic. The tempo is marked *A tempo giusto*. The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout. Dynamic markings include *f* at measure 68, *p* at measure 71, and *ppp* at measure 74. Section markers A, B, C, and H are placed above the notes at various points. The piece ends at measure 81 with a *ritenendo molto* instruction and a duration of approximately 6 minutes (Ca. 6'00").

Ricardo Tacuchian (1939)

Aquarela (EC)

Premiado compositor carioca, Doutor em Música nos EUA¹⁷²

Informações sobre esta composição estão na partitura¹⁷³, bem como no encarte da gravação (feita por Sergio Monteiro, selo ABM Digital). João Carlos Martins solicitara-a para o seu novo repertório de pianista de mão esquerda, porém, não chegou a estrear a peça.

Tacuchian tem várias peças que apresentam uma ponte com as artes plásticas, como Xilogravura (viola e piano), Litogravura (flauta e piano), Água-forte (dois pianos), Texturas (duas harpas), Transparências (vibrafone e piano), Light and Shadows (percussão, vibrafone, harpa, clarone e contrabaixo), Estruturas Verdes (violino, violoncelo e piano). Aquarela é mais uma dessas criações, dentro da idéia sinestésica de se relacionar, simbolicamente, a música e a expressão visual.

Aquarela foi abordada, em Tese de Doutorado de Midori Maeshiro (páginas 76 a 82)¹⁷⁴, segundo perspectivas analíticas propostas por Arnold Schoenberg (análise de pequenas unidades musicais), Felix Salzer (análise estrutural, através de vozes condutoras) e Joseph Straus (teoria de conjuntos de sons)¹⁷⁵.

¹⁷² Pela Universidade do Sul da Califórnia (USC). Tacuchian formou-se em Medicina (UERJ) na mesma época de sua Graduação em Composição e Regência (Universidade do Brasil, RJ), optando, porém, com brilhantismo, pela carreira musical. É autor de cerca de 150 títulos com apresentações na Europa, Canadá, Estados Unidos e América Latina. Regeu várias orquestras e conjuntos brasileiros e norte-americanos. Atualmente é vice-reitor da Universidade Federal do Rio de Janeiro e editor da revista 'Brasiliana' da Academia Brasileira de Música (da qual é membro eleito e com a cadeira de nº 29).

¹⁷³ "O tom pastel da aquarela inspirou o compositor a escrever uma peça para piano, com predominância de sonoridades suaves, pouca participação dos graves e apenas o uso da mão esquerda. A obra, entretanto, não exclui momentos de densidade e forte intensidade emocional. Ela foi composta por sugestão do grande pianista brasileiro, João Carlos Martins, que, após um acidente, passou a tocar apenas com a mão esquerda. A peça está toda construída sobre o Sistema-T, uma ferramenta de controle de alturas criada pelo compositor, no início dos anos 90".

¹⁷⁴ Midori MAESHIRO, *Questões Estruturais e Interpretativas na Obra Pianística de Ricardo Tacuchian*.

¹⁷⁵ Obras citadas: SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. Tradução Eduardo Seicman; SALZER, Felix. *Structural hearing*. New York: Dover, 1982; STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 3ª ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.

O ‘Sistema -T’, técnica de composição empregada em *Aquarela*¹⁷⁶, tem sido abordado em teses voltadas à composição contemporânea¹⁷⁷. Trata-se de um controle de alturas (com 9 sons), de onde, eventualmente, pode-se tirar uma série que não soa nem tonal nem totalmente atonal. Tais alturas podem ser organizadas tanto em forma de escala como em forma serial. Em sendo escala, pode-se fixar uma nota para um procedimento tonal. O compositor pode extrair partes dos 9 sons, pode mesclar a modalismos, cromatismos... “Acho que o mérito do sistema-T está justamente nisto: numa abertura que me propicia oscilar entre diferentes estilos (tonal, atonal, serial etc), mas mantendo um mínimo de unidade e organicidade”¹⁷⁸.

Aquarela tem duas seções, *ritornello* e Coda final.

Seção inicial (escalas - T de mi bemol, sol e dó#):

¹⁷⁶ Ricardo TACUCHIAN, ‘Fundamentos Teóricos do Sistema-T’, *Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música*, ps. 45-68.

¹⁷⁷ Tese de Ricardo Tacuchian para Professor Titular: ‘Sistema-T, Novo Método de Controle das Alturas’. Há duas teses acadêmicas sobre o Sistema-T, nos EUA.

¹⁷⁸ Entrevista do compositor a Gustavo Landim Soffiati (revista ‘Brasiliiana’, nº 6, setembro de 2000).

Momentos de tensão e exploração técnicas são atingidos em meio à seção:

A segunda seção (*moderato*, tempo *rubato*) é formada com acordes, deduzidos das Escalas -T empregadas (mi bemol, mi e dó):

Após reexposição, *Coda (Meno)* integra os elementos, a partir de extensões sistemáticas, presentes na segunda seção. Aqui, porém, estão diluídos em figurações fluidas e exploratórias da tessitura:

Os temas de Aquarela (melódico na seção 1 e em acordes na seção 2) receberam variações (em número de cinco) em suas seções respectivas.

Pode-se considerar esta peça um exemplo bem logrado da técnica composicional, proposta então, por Tacuchian.

Esta obra tem, em seu todo, expressão melancólica, sinesteticamente coerente com o 'tom pastel'. Fluência e ondulação proposital dos elementos sonoros (*Water color*, título em inglês da peça) são obtidas com o uso de figurações compostas (tercinas, quintinas, sextinas etc).

Amaral Vieira (1952):

Prelúdio Grandisonante (EC)

José Carlos Amaral Vieira possui sólida formação musical adquirida no Brasil, França, Alemanha e Inglaterra¹⁷⁹. Suas realizações fonográficas, como compositor e pianista, somam cerca de 70 títulos diversos (LPs, Cassetes e CDs). É intérprete de Liszt e de suas próprias composições (mais de 500 obras). Recebeu prêmios como pianista e compositor no Brasil, França, Alemanha, Inglaterra, Hungria e Japão¹⁸⁰. Foi presidente da Sociedade Brasileira de Musicologia (1993 a 1995) e da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (SBMC, 1998 a 2002). Apresenta, regularmente, programa de música sacra, 'Laudate Dominum', da Cultura FM de São Paulo, único no gênero, no Brasil. Os seus concertos incluem países da Europa, América do Sul, Oriente Médio, China e Japão. Realizou (até o presente) sete turnês pelo Japão¹⁸¹.

Em janeiro de 2000, tornou-se membro da Academia Brasileira de Música (cadeira nº 39).

O Prelúdio Grandisonante, editado pelo autor (Thesaurus), foi composto em 2001 para João Carlos Martins. Trata-se da contribuição deste prolífico compositor e pianista ao repertório brasileiro.

¹⁷⁹ Iniciou os seus estudos musicais no Brasil com Souza Lima e Artur Hartmann. Prosseguiu os estudos no Conservatório de Paris, com Lucette Descaves e Olivier Messiaen. Estudou ainda na Alemanha com Carl Seeman e Konrad Lechner, e, na Inglaterra, com Louis Kentner.

¹⁸⁰ Prêmios recebidos por Vieira incluem: 'Arthur Honegger International Composition', 'Grand Prix International (Fondation de France)' e 'Hungary's Liszt Award'. Em 2008, recebeu o prêmio: '2008 Golden Laurel Award', outorgado ao conjunto de sua obra pela 'The Delian Society' (Sociedade Musical com sede na Flórida, EUA, presente em mais de 30 países).

¹⁸¹ O pianista e compositor é empresariado pela agência de concertos, 'The Min-On Concert Association'. Apresentou-se em mais de 200 cidades japonesas. A ligação de Amaral Vieira com a cultura japonesa e oriental nasceu de sua amizade com o poeta, educador e filósofo japonês Daisaku Ikeda (fundador do Museu Fuji de Tóquio e presidente da Soko Gakkai Internacional).

O motivo principal apresenta-se de imediato, enfático e sonoro (2º compasso). Joga-se com a nota fá e fá# (3º e 4º compassos):

Moderato, enfático

Piano

mf sonoro

f

cresc.

sub. meno f

Segunda seção (Grandioso, fá# maior), é um *ostinato* na região central. Intervenções melódicas alternam-se em ambos os lados:

Grandioso

cresc.

rall.

ff (non presto)

f

Uma espécie de desenvolvimento apresenta-se em *marcatíssimo*:

Em *liberamente*, espécie de ponte, acordes perfeitos vão descendendo em terças (mediantes):

Há toda uma recapitulação, com mudanças de tonalidade (Come Prima em si menor e Grandioso em fá maior...) levando ao Final (*giubilante* e *tutta forza*).

Mesclam-se as tríades perfeitas e as quintinas oitavadas:

Vieira empregou, em sua obra, procedimentos claramente pianísticos e com origens em um universo tonal (oitavas, acordes fechados de quatro notas, tríades perfeitas etc), porém, jogou com instabilidades modais (maior e menor), melhor expressas pelo cromatismo dos sons fá e fá#. Relações estruturais nas regiões de medianas ampliaram, de certa forma, as relações tonais. O emprego sistemático das oitavas (lembrando passagens de Liszt), em figurações de quintinas, requer grande habilidade em saltos, força e precisão.

2.1. Considerações Técnicas

Nesta seção são considerados aspectos específicos de técnica pianística ligados à execução de mão esquerda, dentro das obras do repertório brasileiro. Empregam-se excertos e recortes das peças.

Lewenthal (op. cit.) considera dois tipos básicos de peças para a mão esquerda:

1) **Monódicas:**

Prevalecem passagens lineares que contêm os seus próprios baixos e harmonias, do tipo, p. ex., do *Moto Perpetuo* de Saint-Saëns. A maior parte destas peças requer todo o tipo de passagens de dedos. É o tipo ideal de composição para habituar a mão esquerda às necessidades técnicas requeridas para suas passagens difíceis, presentes em música para as duas mãos. Compositores-pianistas importantes recomendaram vivamente a alunos e colegas que praticassem movimentos de Suítes, Partitas e Sonatas de Bach, para violino, viola ou *cello* (instrumentos de arco em geral). Tal prática, mencionada por Liszt, foi bem realizada por Brahms.

Existem peças para as duas mãos que se encaixam perfeitamente na categoria 'monódica', por exemplo, quando as duas mãos tocam as mesmas notas, em distância de uma ou duas oitavas¹⁸². A obra maior (em importância histórico-musical) é o uníssono (*perpetuo mobile*) final da Sonata em si bemol menor, de Chopin (também o Prelúdio em mi bemol menor)¹⁸³.

Seguem-se passagens monódicas características do repertório nacional de mão esquerda:

Passagens monódicas

Prelúdio (Florence)

¹⁸² Lewenthal (op., cit.), recomendava aos alunos, estudarem a mão esquerda até sabê-la perfeitamente *décor*. Em seguida, o aluno estudaria a mão direita até alcançar a velocidade vertiginosa. Recomendava, então, a prática com uma mão *sobre* a outra (a mão esquerda sobre a direita e, em seguida, a mão direita sobre a esquerda), e, à distância de uma oitava, duas oitavas etc. O seu método é recomendado para todo tipo de composição monódica, linear, ou para simples exercícios (Hanon, Beringer etc).

¹⁸³ O *Perpetual Motion*, de Alkan, requer extremas demandas técnicas.

Presto (Florence)

Escorregando sem parar (Mignone)

Guerra-Peixe (Alimonda)

Reverence (Ficarelli)

2) Contrapontísticas:

Tipo mais freqüente de composição no qual a mão esquerda, com o auxílio do pedal, pode soar como duas mãos, fazendo soar a melodia, a linha do baixo e acompanhamento, este, frequentemente, em contraponto à melodia. Os vários elementos mantêm-se em diferentes planos dinâmicos. A melodia, em geral, é a condução principal, seguida da linha do baixo e do acompanhamento, este podendo estar em dinâmica mais sutil. Nas peças nacionais, em sua grande maioria, predominam os tratamentos em dois e em três acontecimentos do tipo contrapontísticos.

Passagens contrapontísticas.

Ocorrências usuais com dois acontecimentos:

Melodia (Nepomuceno):

Jangada (Mignone)

Estudo (Guarnieri)

Aquarela (Tacuchian)

Homenagem a Oswald (Iwami)

Prelúdio Grandisonante (Vieira)

Reverence (Ficarelli)

Linha sobre acordes amplos. O baixo está constituído como parte do acorde, requerendo *appoggiaturas*:

Sarabanda (Florence).

Dois acontecimentos podem significar grandes demandas técnicas. Na obra de Oswald há grandes dificuldades, sobretudo pelos saltos em relações intervalares contrárias, alternadas etc. As notas das *appoggiaturas* formam sequencia linear com as semicolcheias (posicionadas nos contratempos):

Estudo (Oswald)

Três acontecimentos (o baixo é o 3º acontecimento) podem ser realizados sem grandes demandas técnicas:

Noturno em sol maior (Nepomuceno):

Elegia (Nazareth)

Polca (Nazareth)

Uma linha intermediária (intervalo de sexta com a melodia) pode ampliar a quantidade de simultaneidades sonoras:

Allemande (Florence)

A integração de elementos, com três acontecimentos (melodia, baixos e acordes), pode funcionar como uma unidade de condução harmônico-monódica:

Polca (Nazareth)

DEDILHADO e PEDALIZAÇÃO

O dedilhado nas peças para a mão esquerda é de importância vital. O uso de dedilhação não-ortodoxa será usado comumente.

Entenda-se, *a priori*, que o melhor dedilhado é o melhor para aquele que o escolheu após uma minuciosa experimentação e comparação com outros dedilhados, em geral, o do próprio compositor ou de editores e bons revisores¹⁸⁴.

Segundo Godowsky, o principal ponto ao se fixar um dedilhado é que desde as primeiras leituras da peça, em andamentos lentos, o dedilhado utilizado deve ser, naturalmente, o mesmo a ser usado na execução da peça, no andamento final almejado. Isto nem sempre é evidente quando há grandes complexidades em andamentos muito rápidos. Godowsky propunha dedilhações com substituições (de dedos sobre a mesma tecla pressionada), mescladas a giros de pulso e de antebraço, além de adaptações flexíveis da coluna vertebral e dos ombros etc. Godowsky tinha mãos pequenas e construiu dedilhados fenomenais e dificilmente substituíveis, pois são fixados a partir de exaustivas modificações, até o estabelecimento de um padrão ideal. Lewenthal recomendava sempre, por princípio, utilizar o dedilhado proposto pelos compositores (quando houver), mas propõe dedilhados alternativos (no Estudo de Blumenfeld e nas peças de Scriabin). Recomendava, ainda, vivamente, evitar-se o uso do polegar (ou de outro dedo) para pressionar duas teclas, sobretudo quando a tecla superior é a que conduz a melodia.

Abordaremos a situação do polegar, dedo mais importante no repertório de mão esquerda, por fazer-se como um substituto natural da própria mão direita.

Nos dois excertos abaixo a manutenção da melodia (clave de sol) só é possível com a pedalização adequada. Trata-se da simples peça infantil, Barcarola, de Nepomuceno, mas os procedimentos são modelares.

¹⁸⁴ Max Reger e Claude Debussy, com relação aos seus Estudos para piano, recomendaram vivamente aos intérpretes que encontrassem os seus próprios dedilhados.

O indicador abre-se em relação ao polegar, com abdução (distância de uma oitava, ré3 - ré2). O polegar mantém a melodia:

Na mesma peça, o polegar salta ao modo de passagem do polegar (adução). O polegar salta e a melodia é mantida com outro dedo:

O pedal de sustentação foi denominado como sendo 'a alma do piano'¹⁸⁵.

Todas as obras de Bach para instrumentos de teclas, executadas atualmente no piano, foram escritas para instrumentos que, em sua época, não possuíam o pedal direito. O uso deste em obras polifônicas, onde ocorre o uso sistemático do contraponto, ocorre por razões de coloração. Em obras de cunho harmônico ou modal, o pedal permite o aproveitamento de ressonâncias e abre amplas possibilidades dinâmicas e de diferenciações sonoras e texturais.

¹⁸⁵ Segundo Anton Rubinstein (1829 - 1894).

Nas obras para uma das mãos a variedade contrapontística é impensável sem o pedal. A sustentação de baixos e da própria melodia deve ser pesada, pois em muitos momentos o intérprete deverá prolongar ou reduzir a pedalização de maneira diversa da usual (com as duas mãos).

Um exemplo ilustrativo aborda esta questão:

Noturno, op. 9, nº 2 (Scriabin)

A pedalização, B, privilegia a 'pureza' da condução melódica, mas sacrifica a ressonância prevista para o baixo e a ligação deste (fá e lá bemol) com o próximo acorde (mi bemol, fá e lá natural). A opção B, preferida por Lewenthal (op., cit.) e mencionada como melhor, trará uma leve ressonância escalar (notas ascendentes, lá bemol, si bemol e dó) à melodia interna (mi bemol e ré), mas permitirá uma adequação de todo a estrutura. Reiteremos ainda que o uso de meio-pedal, um quarto de pedal etc, na música composta para a mão esquerda, é a regra geral e não a exceção.

SALTOS

Saltos a grandes distâncias são extremamente comuns nas obras para a mão esquerda.

Em salto de mais de 5 oitavas o emprego da *appoggiatura* é realista:

Reverence (Ficarelli)

Veja o salto de oitava a acorde, seguido de imediata figuração descendente, com rápidas semicolcheias (idéia consagrada no Estudo Revolucionário de Chopin):

Noturno em dó maior (Nepomuceno)

A musical score snippet for 'Nocturne in D major' by Nepomuceno. It features a grand staff with a treble and bass clef. The right hand plays a series of eighth notes ascending and then descending, marked with a 'mf' dynamic and a 'cresc.' marking. The left hand has a large leap of an octave to an accord, followed by a descending figure of rapid semiquavers. The leap is marked with a downward arrow from the text above. The descending figure is marked with a 'f' dynamic and a 'cresc.' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Salto de arpejos são comuns e semelhantes aos saltos de oitavas ou acordes. O dedo mínimo pode conduzir o salto. A expressão deve soar naturalmente, como *legato*:

Noturno em dó maior (Nepomuceno)

Salto de uma nota com acordes alternados:

Noturno em sol maior (Nepomuceno)

Os desenhos abrem-se como um leque. Os saltos ampliam a textura e a tessitura. Há voz intermediária independente:

Allemande (Florence)

Saltos, também em leque, de terças:

Courante (Florence)

Conduções de melodias em meio a saltos são difíceis de soarem naturais a partir de certo andamento. Neste caso, o solista poderá minimizar a ausência do *legato* com pedalização sutil. O arpejamento dos acordes depende, naturalmente, da dimensão da mão do solista:

Allemande (Florence)

Saltos, em certos casos, mesmo com perfeição técnica e sutileza de pedal, causam uma leve distorção:

Estudo (Oswald)

No próximo exemplo, o doutorando optou em oitavar (acima) a voz inferior (a partir da flecha à esquerda), a fim de evitar arpejos. A partir da flecha à direita, os desenhos voltam ao normal. Neste caso considerou-se menor interferência a alteração da oitava que o desfasamento do acorde, formado pelas três linhas:

Estudo (Oswald)

Nazareth exige grande acuidade no uso do dedo mínimo. Os saltos deste dedo, com baixos melódicos, é o usual em praticamente todas as suas peças.

Veja a ampliação da tessitura com saltos e acordes:

Polca (Nazareth)

ACORDES

Neste trecho de Nazareth, deve-se buscar o *legato* na sequencia dos acordes diminutos em ascensão vertical. Segue um grande salto do baixo à melodia. O intérprete poderá adequar os três ou dois acordes finais (da sequencia) com um leve rubato:

Polca (Nazareth)

OITAVAS

Aparecem episodicamente, como neste trecho (*precipit.*) da seção *Molto espressivo* (Mi maior) de Nepomuceno:

Noturno nº 2 (Nepomuceno)

Identifica-se a mesma idéia anterior, porém com maior elaboração, neste outro trecho, do mesmo compositor:

Noturno nº 1 (Nepomuceno)

O uso das oitavas é sistemático somente na peça de Vieira, pois ocorre, praticamente, no decorrer de todas as seções. No excerto abaixo, as oitavas timbradas no grave criam um segundo acontecimento simultâneo às figurações oitavadas ascendentes:

Prelúdio Grandiloquente (Amaral Vieira)

2.2. QUADRO DESCRITIVO

Cada uma das composições foi descrita em um quadro com parâmetros definidores comuns. Trata-se de uma descrição objetiva e visando a uma estatística.

O quadro permite uma rápida perspectiva de cada composição e torna possível comparar as informações de maneira seletiva e prática.

Com relação a alguns quesitos, importa considerar:

1) Duração - medida pelo compositor (na partitura), ou presente na gravação mais conhecida (indicada), ou, medida pelo autor desta tese (com as repetições previstas).

2) Gravações - consideradas as gravações mais conhecidas ou consagradas.

3) Dinâmicas - da menor para a maior (p. ex.: *p* a *ff*)

4) Forma - aponta-se a forma que mais se aproxime da peça. Utilizou-se a terminologia mais usual, tal como: binária simples, ternária simples, rondó, rondó modificado, tema e variações, canção etc. Observações foram incluídas como esclarecimentos ou em função de possíveis dúvidas.

5) Linguagem - considerou-se este termo como adequado para designar a peça como tonal, atonal, tonal expandida, modal etc

6) Textura: aponta-se a tendência da composição ou de trechos desta quanto a uma textura monódica, homofônica, polifônica, harmônica e certas combinações dentre essas possibilidades.

7) Grau de dificuldade - o grau de dificuldade (fácil, moderada, média, superior, difícil, alta virtuosidade) foi definido a partir de consideração pessoal do doutorando.

O número acima do quadro indica somente quantidade. No caso de obra com várias composições (como partes daquela), o nome principal está indicado na primeira peça.

1 Cinco peças infantis

Compositor: Alberto Nepomuceno
Peça: Barcarola
Duração: (1'30)
Local e Data da Composição: Petrópolis, Rio de Janeiro, 08 de julho de 1906
Dedicatário: Sigrid Nepomuceno
Número de Compassos: 31
Seções: a (compassos 1 - 9), b (10 - 25), Coda (26 - 31)
Andamentos: Andantino
Métrica: 6/8
Forma: binária simples
Dinâmicas: <i>p</i> a <i>f</i>
Textura: melodia acompanhada
Linguagem: tonal
Edição: Goldberg, 1999, esgotada
Estréia: Sigrid Nepomuceno, em 08/agosto/1907, Auditório do Colégio Sion (Petrópolis, RJ)
Gravação: Inês Guimarães (1994), Miguel Proença (1983)
Destinação: infantil
Grau de dificuldade: fácil

Compositor: Alberto Nepomuceno
Peça: Melodia
Duração: (1'40)
Local e Data da Composição: Petrópolis, Rio de Janeiro, 08 de julho de 1906
Dedicatário: Sigrid Nepomuceno
Número de Compassos: 21
Seções: a (1 - 7), b (8 - 19), Coda (20 - 21)
Andamentos: Moderato
Métrica: 4/4
Forma: binária simples
Dinâmicas: <i>p</i> a <i>f</i>
Textura: melodia acompanhada
Linguagem: tonal
Edição: Goldberg, 1999, esgotada
Estréia: Sigrid Nepomuceno, em 08/agosto/1907, Auditório do Colégio Sion (Petrópolis, RJ)
Gravação: Inês Guimarães (1994)
Destinação: infantil
Grau de dificuldade: fácil

Compositor: Alberto Nepomuceno
Peça: Dança
Duração: (2'10)
Local e Data da Composição: Petrópolis, Rio de Janeiro, 08 de julho de 1906
Dedicatário: Sigrid Nepomuceno
Número de Compassos: 49
Seções: a (1 - 27), Trio (29 - 49), a (1 - 28)
Andamentos: Allegro
Métrica: 4/4
Forma: ternária simples
Dinâmicas: <i>p</i> e <i>f</i>
Textura: monódica
Linguagem: tonal
Edição: Goldberg, 1999, esgotada
Estréia: Sigrid Nepomuceno, em 08/agosto/1907, Auditório do Colégio Sion (Petrópolis, RJ)
Gravação: Inês Guimarães (1994)
Destinação: infantil
Grau de dificuldade: fácil

Compositor: Alberto Nepomuceno
Peça: Brincando
Duração: (1'30)
Local e Data da Composição: Petrópolis, Rio de Janeiro, 1906
Dedicatário: Sigrid Nepomuceno
Número de Compassos: 65
Seções: a (1-16), b (17-25)
Andamentos: sem indicação
Métrica: 6/8
Forma: ternária simples
Dinâmicas: sem indicação
Textura: monódica
Linguagem: tonal
Edição: Goldberg, 1999, esgotada
Estréia: Sigrid Nepomuceno, em 08/agosto/1907, Auditório do Colégio Sion (Petrópolis, RJ)
Gravação: Inês Guimarães (1994)
Destinação: infantil
Grau de dificuldade: moderada

Compositor: Alberto Nepomuceno
Peça: Polca para o baile da boneca
Duração: (2'30)
Local e Data da Composição: Petrópolis, Rio de Janeiro, 1906
Dedicatário: Sigrid Nepomuceno
Número de Compassos: 65
Seções: a (1 - 27), Trio (28 - 65), a (1 - 27)
Andamentos: Tempo di Polka
Métrica: 2/4
Forma: ternária simples
Dinâmicas: <i>p</i> a <i>mf</i>
Textura: monódica
Linguagem: tonal
Edição: Goldberg, 1999, esgotada
Estréia: Sigrid Nepomuceno, em 08/agosto/1907, Auditório do Colégio Sion (Petrópolis, RJ)
Gravação: Inês Guimarães (1994)
Destinação: infantil
Grau de dificuldade: fácil

6 Dois Noturnos

Compositor: Alberto Nepomuceno
Peça: Noturno em dó maior
Duração: (5'00)
Local e Data da Composição: Rio de Janeiro, 1910
Dedicatário: Sigrid Nepomuceno
Número de Compassos: 85
Seções: a (1 - 35), b (36 - 59), c (60 - 85)
Andamentos: Tranquillo assai, Agitato, Tempo Primo
Métrica: 6/8
Forma: ternária simples
Dinâmicas: <i>pp</i> a <i>f</i>
Textura: melodia acompanhada (1 - 35), monódica (36 -85)
Linguagem: tonal
Edição: G. Schirmer Inc., New York, 1917, copyright
Estréia: Sigrid Nepomuceno, 27/outubro/1919, no salão dos Empregados do Comércio, Rio de Janeiro, (RJ)
Gravação: Inês Guimarães (1994), Miguel Proença (1983) e outros
Destinação: recital-solo
Grau de dificuldade: superior

Compositor: Alberto Nepomuceno
Peça: Noturno em sol maior
Duração: (5'30)
Local e Data da Composição: Rio de Janeiro, 1912
Dedicatário: Sigrid Nepomuceno
Número de Compassos: 95
Seções: a (1 - 26), ponte (27 - 34), b (35 - 63), a (64 - 84), coda (85 - 95)
Andamentos: Quase adágio, Molto expressivo
Métrica: 3/4, Quaternário
Forma: ternária simples
Dinâmicas: <i>p</i> a <i>ff</i>
Textura: melodia acompanhada
Linguagem: tonal
Edição: Goldberg Edições Musicais, 1999
Estréia: Sigrid Nepomuceno, 27/outubro/1919, no salão dos Empregados do Comércio, Rio de Janeiro, (RJ)
Gravação: Inês Guimarães (1994), Miguel Proença (1983) e outros
Destinação: recital-solo
Grau de dificuldade: média

8 Sete Estudos em Forma de Suíte Antiga

Compositor: Paulo Florence
Peça: Prelúdio
Duração: (2'00)
Local e Data da Composição: São Paulo, 1921
Dedicatário: Rangel Pestana
Número de Compassos: 45
Seções: a (1 - 19), b (20 - 33), c (34 - 45)
Andamentos: Allegro
Métrica: Quaternário
Forma: prelúdio*
Dinâmicas: <i>mp</i> a <i>ff</i>
Textura: monódica
Linguagem: tonal
Edição: do autor
Estréia: Sigrid Nepomuceno (provavelmente)
Gravação: inédita
Destinação: recital-solo
Grau de dificuldade: média

* A forma, aqui denominada prelúdio, seria análoga àquela encontrável, por exemplo, nos prelúdios do 'Cravo Bem Temperado' de Bach, caracterizados, em geral, por transformações e extensões do motivo inicial.

Compositor: Paulo Florence
Peça: <i>Allemande</i>
Duração: (6'00)
Local e Data da Composição: São Paulo, 1921
Dedicatário: Rangel Pestana
Número de Compassos: 28
Seções: a (1 - 18), b (19 - 28)
Andamentos: Andante
Métrica: Quaternário
Forma: binária simples
Dinâmicas: <i>pp</i> a <i>ff</i>
Textura: polifônica
Linguagem: tonal
Edição: do autor
Estréia: Sigrid Nepomuceno (provavelmente)
Gravação: inédita
Destinação: recital-solo
Grau de dificuldade: média

Compositor: Paulo Florence
Peça: <i>Courante</i>
Duração: (2'20)
Local e Data da Composição: São Paulo, 1921
Dedicatário: Rangel Pestana
Número de Compassos: 65
Seções: a (1 - 32), b (33 - 65)
Andamentos: Vivace leggiero
Métrica: 3/4
Forma: binária simples
Dinâmicas: <i>p</i> a <i>f</i>
Textura: monódica
Linguagem: tonal
Edição: do autor
Estréia: Sigrid Nepomuceno (provavelmente)
Gravação: inédita
Destinação: recital-solo
Grau de dificuldade: difícil

Compositor: Paulo Florence
Peça: <i>Menuet</i>
Duração: (2'40)
Local e Data da Composição: São Paulo, 1921
Dedicatário: Rangel Pestana
Número de Compassos: 35
Seções: a (1 - 7), b (8 - 35)
Andamentos: Moderato
Métrica: 3/4
Forma: binária simples
Dinâmicas: <i>pp</i> a <i>mf</i>
Textura: monódica e harmônica
Linguagem: tonal
Edição: do autor
Estréia: Sigrid Nepomuceno (provavelmente)
Gravação: inédita
Destinação: recital-solo
Grau de dificuldade: moderada

Compositor: Paulo Florence
Peça: <i>Bourée</i>
Duração: (1'20)
Local e Data da Composição: São Paulo, 1921
Dedicatário: Rangel Pestana
Número de Compassos: 28
Seções: a (1 - 8), b (9 - 28)
Andamentos: Allegro moderato
Métrica: Quaternário
Forma: binária simples
Dinâmicas: <i>mp</i> a <i>f</i>
Textura: monódica e harmônica
Linguagem: tonal
Edição: do autor
Estréia: Sigrid Nepomuceno (provavelmente)
Gravação: inédita
Destinação: recital-solo
Grau de dificuldade: moderada

Compositor: Paulo Florence
Peça: <i>Sarabande</i>
Duração: (4'00)
Local e Data da Composição: São Paulo, 1921
Dedicatário: Rangel Pestana
Número de Compassos: 27
Seções: a (1 - 7), b (8 - 27)
Andamentos: Grave e Largo
Métrica: 3/4
Forma: binária simples
Dinâmicas: <i>mf</i> a <i>f</i>
Textura: polifônica e harmônica
Linguagem: tonal
Edição: do autor
Estréia: Sigrid Nepomuceno (provavelmente)
Gravação: inédita
Destinação: recital-solo
Grau de dificuldade: moderada

Compositor: Paulo Florence
Peça: <i>Presto</i>
Duração: (2'00)
Local e Data da Composição: São Paulo, 1921
Dedicatário: Rangel Pestana
Número de Compassos: 67
Seções: a (1 - 12), ponte (13 - 19), a (20 - 38), b (39 - 57), c (58 - 67)
Andamentos: Presto
Métrica: 3/4
Forma: aproximada ao Estudo*
Dinâmicas: <i>p</i> a <i>ff</i>
Textura: monódica
Linguagem: tonal
Edição: do autor
Estréia: Sigrid Nepomuceno (provavelmente)
Gravação: inédita
Destinação: recital-solo
Grau de dificuldade: difícil

* Estudo para teclado. Tradicionalmente é obra musical de finalidade técnica com exploração sistemática de determinado motivo gerador (escala, arpejo, terças etc)

Compositor: Henrique Oswald
Peça: <i>Étude pour la main gauche</i>
Duração: (6'00)
Local e Data da Composição: Rio de Janeiro, 29/junho/1921
Dedicatário: Sigrid Nepomuceno
Número de Compassos: 67
Seções: a (1 - 19), b (20 - 29), c (30 - 33), b' (34 - 38), c' (39 - 46), a (47 - 67)
Andamentos: Andante
Métrica: 6/4
Forma: aproximada à <i>Chaconne</i> *
Dinâmicas: <i>pp</i> a <i>fff</i>
Textura: polifônica e harmônica
Linguagem: Tonal
Edição: Editora Novas Metas Ltda, São Paulo, 1982
Estréia: do compositor (sem detalhes)
Gravação: José Eduardo Martins, LP, Funarte (MMB 83.030/31)
Destinação: recital-solo
Grau de dificuldade: alta virtuosidade

* O uso da repetição (*ostinato*) como variações sobre 3 motivos temáticos (conforme mostrado no capítulo 02, 'Comentários ao Repertório'), permite aproximar este Estudo à idéia de *Chaconne*.

Compositor: Ernesto Nazareth
Peça: Elegia
Duração: (3'30)
Local e Data da Composição: Rio de Janeiro, 1922
Dedicatário: Eulina de Nazareth
Número de Compassos: 27
Seções: a (1 - 18), b (19 - 27)
Andamentos: Moderato leggero
Métrica: 12/8
Forma: ternária simples
Dinâmicas: <i>pp</i> a <i>f</i>
Textura: monódica e harmônica
Linguagem: tonal
Edição: da própria tese (a partir do manuscrito em DIMAS/FBN)
Estréia: do compositor (sem detalhes)
Gravação: LP, Miguel Proença (1987)
Destinação: recital-solo
Grau de dificuldade: média

Compositor: Ernesto Nazareth
Peça: Polca-Tango
Duração: (5'30)
Local e Data da Composição: Rio de Janeiro, 1921
Dedicatário: não há
Número de Compassos: 48
Seções: a (1 - 16), b (17 - 32), a (1 - 16), Trio (34 - 48), a (1 - 16)
Andamentos: Gracioso, Simples, Trio
Métrica: 2/4
Forma: Rondó*
Dinâmicas: <i>mf</i> a <i>ff</i>
Textura: harmônica e polifônica
Linguagem: tonal
Edição: do autor (DIMAS/FBN)
Estréia: do compositor (sem detalhes)
Gravação: Alexandre Dias, 2008 (gravação digital para internet)
Destinação: recital-solo
Grau de dificuldade: difícil

* Esta Polca, como tantas de Nazareth, apresenta o esquema formal de rondó, com 5 seções (a – b – a – c – a).

Compositor: Heitor Alimonda
Peça: Modinha
Duração: (2'20)
Local e Data da Composição: Rio de Janeiro, 1958
Dedicatário: Mozart de Araújo
Número de Compassos: 70
Seções: a (1 - 18), b (19 - 62), Coda (63 - 70)
Andamentos: Andante
Métrica: 2/4
Forma: binária simples
Dinâmicas: <i>mp</i> a <i>f</i>
Textura: monódica
Linguagem: tonal
Edição: Carlos Wehrs e Cia Ltda, Rio de Janeiro, 1958
Estréia: sem informações
Gravação: sem informações
Destinação: pedagógica
Grau de dificuldade: fácil

19 Três peças

Compositor: Heitor Alimonda
Peça: 'à Camargo Guarnieri'
Duração: (2'30)
Local e Data da Composição: 2001
Dedicatário: João Carlos Martins
Número de Compassos: 58
Seções: a (1 - 23), b (24 - 35), c (36 - 56), coda (57 - 58)
Andamentos: Rude (lento)
Métrica: diversas (9/8, 6/8, 5/4, 3/4, 4/4, 2/4)
Forma: aproximada à canção*
Dinâmicas: <i>pp</i> a <i>ff</i>
Textura: monódica e homofônica
Linguagem: tonal com expansão cromática
Edição: da tese
Estréia: estreada na defesa da tese
Gravação: não há
Destinação: composição abstrata
Grau de dificuldade: média

* A forma desta peça, afeita à canção, obedece ainda ao princípio do rondó. O motivo principal (4 notas) aparece nos compassos 1 (introdutório), 30 e 57 (reexposição sintetizada).

Compositor: Heitor Alimonda
Peça: 'à Santoro'
Duração: (2'00)
Local e Data da Composição: 2001
Dedicatário: João Carlos Martins
Número de Compassos: 52
Seções: a (1 - 27), b (28 - 44), a (45 - 52)
Andamentos: Calmo
Métrica: diversas (6/8, 3/4, 9/8)
Forma: canção
Dinâmicas: <i>pp</i> a <i>fff</i>
Textura: monódica e harmônica
Linguagem: tonal com expansão cromática
Edição: da tese
Estréia: estreada na defesa de tese
Gravação: não há
Destinação: composição abstrata
Grau de dificuldade: média

Compositor: Heitor Alimonda
Peça: 'à Guerra Peixe'
Duração: (2'45)
Local e Data da Composição: 2001
Dedicatário: João Carlos Martins
Número de Compassos: 72
Seções: a (1 - 24), b (25 - 55), a (1 - 24), b (56 - 61), coda (62 - 72)
Andamentos: Allegretto, Piú vivo
Métrica: 2/4 e 3/4
Forma: canção
Dinâmicas: <i>pp</i> a <i>fff</i>
Textura: monódica
Linguagem: tonal com expansão cromática
Edição: da tese
Estréia: estreada na defesa de tese
Gravação: não há
Destinação: composição abstrata
Grau de dificuldade: média

Compositor: Oswaldo Lacerda
Peça: Cururú
Duração: (2'30)
Local e Data da Composição: São Paulo, 1967
Dedicatário: Eduardo Alberto Escalante
Número de Compassos: 83
Seções: Tema (1 - 10), I (11 - 25), II (26 - 39), III (40 - 49), IV (50 - 83)
Andamentos: Moderado, Devagar, Rubato
Métrica: 2/4, 3/4, 4/4
Forma: Tema com 4 variações
Dinâmicas: <i>pp</i> a <i>f</i>
Textura: monódica
Linguagem: tonal
Edição: Irmãos Vitale, São Paulo, Rio de Janeiro, 1967
Estréia: sem dados
Gravação: sem dados
Destinação: recital-solo
Grau de dificuldade: fácil

Compositor: Tsuna Iwami
Peça: Homenagem a Henrique Oswald
Duração: (5'15)
Local e Data da Composição: São Paulo, abril de 1983
Dedicatário: Henrique Oswald
Número de Compassos: 88
Seções: a (1 - 35), b (36 - 50), c (51 - 70), a (71 - 88)
Andamentos: Andante, Animato, Quase Cantábile, Animato
Métrica: 4/4,
Forma: rondó modificado (a, a, b, c, a)
Dinâmicas: <i>p</i> a <i>mf</i>
Textura: harmônica e polifônica
Linguagem: tonal e modal
Edição: da tese
Estréia: José Eduardo Martins, XXI Festival de Música Nova de Santos (22 e 30 de agosto de 1985, São Paulo e Santos)
Gravação: desconhece-se
Destinação: recital-solo
Grau de dificuldade: média

24 Quatorze pecinhas

Compositor: Francisco Mignone
Peça: Modinha Dramática
Duração: (2'52)
Local e Data da Composição: Rio de Janeiro, 1984
Dedicatário: Eduardo José da Silva Franco
Número de Compassos: 68
Seções: a (1 - 33), b (34 - 48), coda (49 - 68)
Andamentos: Devagar, Largo molto forte, Lento
Métrica: 2/4
Forma: Tema com 5 variações e Final (coda)*
Dinâmicas: <i>ppp a molto forte</i> ,
Textura: monódica
Linguagem: tonal
Edição: da tese
Estréia: Eduardo José da Silva Franco, 12 de outubro de 1984, Belém, Pará
Gravação: Maria Josephina Mignone, 2004
Destinação: didática
Grau de dificuldade: fácil

* A coda pode ser caracterizada como coda estrutural (49 - 66) e coda tonal (67 - 68).

Compositor: Francisco Mignone
Peça: Sapeca
Duração: (2'00)
Local e Data da Composição: Rio de Janeiro, 1984
Dedicatário: Eduardo José da Silva Franco
Número de Compassos: 64
Seções: a (1 - 44), coda (45 - 64)
Andamentos: Alegre
Métrica: 2/4
Forma: Tema e 3 variações*
Dinâmicas: <i>pp</i> a <i>f</i>
Textura: monódica e harmônica
Linguagem: tonal
Edição: da tese
Estréia: Eduardo José da Silva Franco, 12 de outubro de 1984, Belém, Pará
Gravação: Maria Josephina Mignone, 2004
Destinação: didática
Grau de dificuldade: difícil

* Ocorre codeta após a 1ª exposição (37 - 44), coda estrutural (45 - 62) e coda tonal (63 - 64)

Compositor: Francisco Mignone
Peça: Jangada
Duração: (1'25)
Local e Data da Composição: Rio de Janeiro, 1984
Dedicatário: Eduardo José da Silva Franco
Número de Compassos: 28
Seções: a (1 - 12), a' (13 - 21), coda (22 - 28)
Andamentos: barcarola
Métrica: 6/8
Forma: canção
Dinâmicas: <i>p</i>
Textura: monódica e harmônica
Linguagem: tonal
Edição: da tese
Estréia: Eduardo José da Silva Franco, 12 de outubro de 1984, Belém, Pará
Gravação: Maria Josephina Mignone, 2004
Destinação: didática
Grau de dificuldade: moderada

Compositor: Francisco Mignone
Peça: Scherzetto
Duração: (0'49)
Local e Data da Composição: Rio de Janeiro, 1984
Dedicatário: Eduardo José da Silva Franco
Número de Compassos: 73
Seções: a (1 - 69), coda (70 - 73)
Andamentos: Assai vivo
Métrica: 3/8
Forma: aproximada ao Estudo
Dinâmicas: <i>pp</i> a <i>f</i>
Textura: monódica
Linguagem: tonal
Edição: da tese
Estréia: Eduardo José da Silva Franco, 12 de outubro de 1984, Belém, Pará
Gravação: Maria Josephina Mignone, 2004
Destinação: didática
Grau de dificuldade: média

Compositor: Francisco Mignone
Peça: Gavota
Duração: (1'30)
Local e Data da Composição: Rio de Janeiro, 1984
Dedicatário: Eduardo José da Silva Franco
Número de Compassos: 36
Seções: a (1 - 9), b (10 - 25), coda (31 - 36)
Andamentos: sem indicação
Métrica: alla breve
Forma: binária simples
Dinâmicas: <i>p</i>
Textura: monódica e harmônica
Linguagem: tonal
Edição: da tese
Estréia: Eduardo José da Silva Franco, 12 de outubro de 1984, Belém, Pará
Gravação: Maria Josephina Mignone, 2004
Destinação: didática
Grau de dificuldade: moderada

Compositor: Francisco Mignone
Peça: Minueto
Duração: (1'08)
Local e Data da Composição: Rio de Janeiro, 1984
Dedicatário: Eduardo José da Silva Franco
Número de Compassos: 32
Seções: a (1 - 16), trio (17 - 32)
Andamentos: tempo de minueto
Métrica: 3/4
Forma: ternária simples
Dinâmicas: <i>p</i> a <i>f</i>
Textura: harmônica
Linguagem: tonal
Edição: da tese
Estréia: Eduardo José da Silva Franco, 12 de outubro de 1984, Belém, Pará
Gravação: Maria Josephina Mignone, 2004
Destinação: didática
Grau de dificuldade: moderada

Compositor: Francisco Mignone
Peça: Deslizando
Duração: (1'48)
Local e Data da Composição: Rio de Janeiro, 1984
Dedicatário: Eduardo José da Silva Franco
Número de Compassos: 53
Seções: a (1 - 17), b (18 - 33), coda (34 - 53)
Andamentos: allegro
Métrica: 3/8
Forma: binária simples
Dinâmicas: <i>f</i>
Textura: monódica
Linguagem: tonal
Edição: da tese
Estréia: Eduardo José da Silva Franco, 12 de outubro de 1984, Belém, Pará
Gravação: Maria Josephina Mignone, 2004
Destinação: didática
Grau de dificuldade: média

Compositor: Francisco Mignone
Peça: Canção
Duração: (2'20)
Local e Data da Composição: Rio de Janeiro, 1984
Dedicatário: Eduardo José da Silva Franco
Número de Compassos: 50
Seções: a (1 - 25), b (26 - 41), coda (42 - 50)
Andamentos: moderato, poco più vivo
Métrica: 6/8
Forma: ternária simples
Dinâmicas: <i>p</i>
Textura: monódica e harmônica
Linguagem: tonal
Edição: da tese
Estréia: Eduardo José da Silva Franco, 12 de outubro de 1984, Belém, Pará
Gravação: Maria Josephina Mignone, 2004
Destinação: didática
Grau de dificuldade: moderada

Compositor: Francisco Mignone
Peça: Cantiga de Ninar
Duração: (1'51)
Local e Data da Composição: Rio de Janeiro, 1984
Dedicatário: Eduardo José da Silva Franco
Número de Compassos: 31
Seções: a (1 - 13), a' (14 - 27), coda (28 - 31)
Andamentos: lento
Métrica: 2/4, 6/8
Forma: Tema com 1 variação
Dinâmicas: <i>pp</i> a <i>p</i>
Textura: harmônica
Linguagem: tonal
Edição: da tese
Estréia: Eduardo José da Silva Franco, 12 de outubro de 1984, Belém, Pará
Gravação: Maria Josephina Mignone, 2004
Destinação: didática
Grau de dificuldade: moderada

Compositor: Francisco Mignone
Peça: Escorregando sem parar
Duração: (1'27)
Local e Data da Composição: Rio de Janeiro, 1984
Dedicatário: Eduardo José da Silva Franco
Número de Compassos: 47
Seções: a (1 - 24), b (25 - 40), coda (41 - 47)
Andamentos: bem movimentado
Métrica: 5/8
Forma: binária simples
Dinâmicas: sem indicação explícita (supõe-se o <i>mp</i> como predominante)
Textura: monódica (1 - 24), harmônica (25 - 40) e monódica (41 - 47)
Linguagem: tonal
Edição: da tese
Estréia: Eduardo José da Silva Franco, 12 de outubro de 1984, Belém, Pará
Gravação: Maria Josephina Mignone, 2004
Destinação: didática
Grau de dificuldade: média

Compositor: Francisco Mignone
Peça: Coral
Duração: (1'46)
Local e Data da Composição: Rio de Janeiro, 1984
Dedicatário: Eduardo José da Silva Franco
Número de Compassos: 33
Seções: a (1 - 8), b (9 - 20), a' (21 - 28), coda (28 - 33)
Andamentos: solene
Métrica: 4/4
Forma: binária simples
Dinâmicas: <i>mp</i> a <i>fff</i>
Textura: harmônica
Linguagem: tonal
Edição: da tese
Estréia: Eduardo José da Silva Franco, 12 de outubro de 1984, Belém, Pará
Gravação: Maria Josephina Mignone, 2004
Destinação: didática
Grau de dificuldade: moderada

Compositor: Francisco Mignone
Peça: Sonhando
Duração: (1'30)
Local e Data da Composição: Rio de Janeiro, 1984
Dedicatário: Eduardo José da Silva Franco
Número de Compassos: 30
Seções: a (1 - 22), b (23 - 29), coda (29 - 30)
Andamentos: andante, lento
Métrica: quaternária
Forma: canção
Dinâmicas: <i>p</i> a <i>f</i>
Textura: harmônica
Linguagem: tonal
Edição: da tese
Estréia: Eduardo José da Silva Franco, 12 de outubro de 1984, Belém, Pará
Gravação: Maria Josephina Mignone, 2004
Destinação: didática
Grau de dificuldade: moderada

Compositor: Francisco Mignone
Peça: Valsa
Duração: (2'12)
Local e Data da Composição: Rio de Janeiro, 1984
Dedicatário: Eduardo José da Silva Franco
Número de Compassos: 65
Seções: a (1 - 16), b (17 - 53), c (54 - 65)
Andamentos: meio choro, animato bem alegre
Métrica: 3/4
Forma: ternária simples*
Dinâmicas: <i>f</i> e <i>pp</i>
Textura: monódica e harmônica
Linguagem: tonal
Edição: da tese
Estréia: Eduardo José da Silva Franco, 12 de outubro de 1984, Belém, Pará
Gravação: Maria Josephina Mignone, 2004
Destinação: didática
Grau de dificuldade: superior

* Devido à maior extensão e elaboração do segundo motivo (parte b), esta peça aproxima-se de uma sonatina reduzida. Reexpõe-se apenas o primeiro motivo (parte a).

Compositor: Francisco Mignone
Peça: Brincalhão
Duração: (1'48)
Local e Data da Composição: Rio de Janeiro, 1984
Dedicatário: Eduardo José da Silva Franco
Número de Compassos: 74
Seções: a (1 - 16), b (17 - 26), c (27 - 43), a' (44 - 58), coda (58 - 74)
Andamentos: alegre
Métrica: 2/4
Forma: rondó modificado
Dinâmicas: <i>f</i> e <i>p</i>
Textura: monódica
Linguagem: tonal e modal
Edição: da tese
Estréia: Eduardo José da Silva Franco, 12 de outubro de 1984, Belém, Pará
Gravação: Maria Josephina Mignone, 2004
Destinação: didática
Grau de dificuldade: superior

Compositor: Camargo Guarnieri
Peça: Estudo nº 18
Duração: (3'33)
Local e Data da Composição: São Paulo, 13 de março de 1988
Dedicatário: Glacy Antunes de Oliveira
Número de Compassos: 35
Seções: a (1 - 19), a' (20 - 35)
Andamentos: Dramático e triste, Grandioso
Métrica: 9/8, 2/4, 3/4, 4/4
Forma: aproximada à binária simples*
Dinâmicas: <i>f</i> a <i>fff</i>
Textura: contrapontística e harmônica
Linguagem: tonal expandido
Edição: da tese
Estréia: desconhece-se
Gravação: Frederick Moyer, 1997
Destinação: recital-solo
Grau de dificuldade: média

* Não se define com exatidão uma parte ou seção b. O que ocorre é a extensão da condução melódica inicial dentro de sua sistemática (daí a denominação 'Estudo'), o que permite supor a idéia de um desenvolvimento dos motivos. Na reexposição a melódica apresenta-se oitavada com aumento dinâmico (Grandioso).

Compositor: Mario Ficarelli
Peça: Reverence
Duração: (6'00)
Local e Data da Composição: São Paulo, 22 de janeiro de 2001
Dedicatário: João Carlos Martins
Número de Compassos: 83
Seções: a (1 - 22), b (23 - 38), c (39 - 52), a' (53 - 67), b' (68 - 83)
Andamentos: (♩ = 50), Poco meno (♩ = 42)
Métrica: 3/4, 9/8,
Forma: aproximada ao lied-sonata*
Dinâmicas: <i>ppp</i> a <i>ff</i>
Textura: harmônica, monódica, polifônica
Linguagem: atonal livre
Edição: do autor
Estréia: Zélia Maria Marques Chueke, 2006 (ENCAM, Curitiba)
Gravação: não há
Destinação: recital-solo
Grau de dificuldade: difícil

* Há afinidades com a forma sonata e mais ainda com o lied-sonata. As notas (do nome homenageado) pairam quase imateriais como uma canção atonal. A seção 'c' (39 - 52) funciona mais como episódio do que desenvolvimento, com elementos novos (invenção a duas vozes, baixo contínuo) e elementos retomados de 'b' (50 - 52). Na reexposição há variação ornamental. A seção 'b', final, pode ser vista como coda estrutural.

Compositor: Ricardo Tacuchian
Peça: Aquarela
Duração: (5'00)
Local e Data da Composição: Rio de Janeiro, 2001
Dedicatário: João Carlos Martins
Número de Compassos: 121
Seções: a (1 - 56), b (57 - 88), a' (89 - 102), coda (103 - 121)
Andamentos: Allegro, Moderato, Meno
Métrica: 12/8, 4/4
Forma: Tema com variações (entendidas)*
Dinâmicas: <i>ppp a fff</i>
Textura: monódica (seção a), harmônica (seção b)
Linguagem: Sistema T
Edição: do autor
Estréia: Zélia Maria Marques Chueke, São Paulo, Livraria Cultura, 2003
Gravação: Sergio Monteiro, 2005 (CD Música para Piano de Ricardo Tacuchian, ABM digital)
Destinação: recital-solo
Grau de dificuldade: difícil

* Há dois temas bem definidos (seções a e b). Em cada seção temática apresentam-se cinco variações como extensões de exploração técnica. Em 'a', cada variação amplia-se gradualmente como um desenvolvimento, sobretudo a 3ª variação (19 - 34), seguida de reexposição e encerramento da seção. Tratar-se-ia de uma evocação da forma sonata sob o sistema-T.

A segunda seção temática (com acordes) também recebe variações contrastantes com extensões de índole improvisatória, ainda que sistemáticas (repetição de motivos). A reexposição (a') permite certo arredondamento formal. Coda estrutural (Meno, 103 - 115) é exploração das extensões da seção b. Coda final (116 - 121) é reexposição condensada de 'a' e define a estrutura geral.

Compositor: Amaral Vieira
Peça: Prelúdio Grandisonante
Duração: (5'00)
Local e Data da Composição: São Paulo, 2003
Dedicatário: João Carlos Martins
Número de Compassos: 73
Seções: a (1 - 9), b(10 - 23), ponte (24 - 27), c (28 - 37), ponte (38 - 41), a' (43 - 48), b' (49 - 58), ponte (59 - 61), coda (62 - 73)
Andamentos: Moderato, grandioso
Métrica: 12/8, 10/8, 15/8, 11/8, 17/8, 16/8, 5/8, 9/8, 14/8
Forma: aproximada à sonata*
Dinâmicas: <i>pp</i> a <i>fff</i>
Textura: harmônica
Linguagem: tonal e modal
Edição: do autor
Estréia: desconhece-se
Gravação: desconhece-se
Destinação: recital-solo
Grau de dificuldade: difícil

* As duas seções iniciais são contrastantes. A seção c pode ser vista como um desenvolvimento. A reexposição (a', b') seguida de coda estrutural final permite a analogia.

Conclusão

A necessidade de buscar caminhos novos, obras inéditas e especialidades musicais, sempre em formação no Brasil, predominou e moveu esta pesquisa, em um primeiro momento. Estabelecido que o objeto de estudo era a composição pianística brasileira para a mão esquerda, seguiu-se um obstinado levantamento de obras e autores. Consultaram-se catálogos, livros, bibliotecas, referências, artigos, *internet* etc. Na busca pelas obras nacionais indagaram-se (pessoalmente, por telefone, por e-mail...) professores, autoridades, colegas, pianistas. E as obras apareceram (muito poucas não apareceram!). A idéia seguinte foi estabelecer-se a coletânea principal dessa especialidade no Brasil (anexo 01). O estudo de tal repertório é de relevância artística, pois que, a maioria das obras focadas, pouco conhecidas, é de grande valor musical. Trata-se de criações dos grandes nomes da composição brasileira.

A primeira parte desta tese procurou mostrar o elo natural havido entre a tradição pianística européia e o surgimento de música para a mão esquerda no Brasil. Executantes do passado e interessantes aspectos de suas trajetórias ilustram e explicam, até certo ponto, o porquê do aparecimento de obras para a mão esquerda. Não se desvincula o repertório para uma das mãos, de lesões, injúrias e problemas físicos e, por isso, descreveram-se algumas dessas famosas lesões e composições. Aspectos focados pela neurologia e pela literatura médica especializada foram citados, em função do interesse que despertaram, já que relacionados, ao assunto em foco.

No decorrer desta pesquisa verificou-se que a pianista Sigrid Nepomuceno foi da maior importância. Foi somente por seu problema e devido à sua atuação, ainda que abreviada, que surgiu tal especialidade no Brasil. Felizmente, as obras compostas na década de 20, para Sigrid tocar, são conhecidas (exceto a Suíte Antiga de Florence). Permanecia, no entanto, quase que um absoluto desconhecimento sobre a mera existência da artista carioca (conhecida tão

somente como dedicatória de obras em citações). Esta tese é oportuna e pode começar a preencher tal lacuna histórica. Obras estreadas por Sigrid, além das peças infantis e dos Noturnos de Nepomuceno (bastante conhecidos) foram as de Paulo Florence (enviada a este doutorando pelo correio por Sergio Nepomuceno), verdadeiro achado musical, ou o admirável Estudo de Oswald, talvez a composição mais complexa existente para a mão esquerda no Brasil e cuja importância já foi bem estabelecida por José Eduardo Martins.

Peças digitalizadas para esta tese foram a Elegia de Nazareth, as três peças de Alimonda (de João Carlos Martins), as 14 pecinhas de Mignone, a peça de Tsuna Iwami e o Estudo de Guarnieri, todas ainda em manuscritos. Foi possível certificar-se, dada a qualidade das obras e a variedade de seus estilos e gêneros, de que o caminho a ser seguido era exatamente aquele mesmo que se apresentava. Com relação à Mignone, pode-se afirmar que o seu poder de síntese e imaginação é, talvez, sem paralelos. Grande foi a satisfação ao estabelecer-se o contato com o dedicatório das pequenas e magistrais peças. A descrição espontânea da lesão, por parte de Eduardo, a motivação composicional desvelada; corroboraram e confirmaram tudo aquilo que já fora encontrado na literatura especializada, ou seja, obras instigantes e interessantes surgiam pelo apelo de desafios e de superações.

As obras recentes (Ficarelli, Tacuchian, Vieira e Alimonda) são criações consumadas de grandes conhecedores de novas sonoridades e adivinhadores conscientes da forma musical. Não há amadores, no que se refere à composição para a mão esquerda no Brasil. Somente alguns poucos dentre os maiores compositores nacionais escreveram para a mão esquerda e quando o fizeram sabiam, certamente, por que o faziam e como fazê-lo. No início do século XXI, somente um grave acidente sofrido por um excelso pianista poderia motivar tais composições.

Poder-se-ia afirmar, concluindo, que escrever para a mão esquerda é mais difícil do que escrever para as duas mãos, seja porque a motivação para fazê-lo

nasce de situações bastante dramáticas, seja porque a criação consumada para cinco dedos é sempre um desafio composicional.

Concluiu-se preliminarmente, a modo de vaticínio, já bastante confirmado, que a execução com a mão esquerda deixaria, pouco a pouco, de ser uma especialidade para tornar-se parte integrante de recitais e apresentações musicais em todo o mundo. Caso qualquer das peças mencionadas nesta tese desperte o interesse de um estudante, de um pianista, de um professor ou de um mero curioso, já estará bastante justificada e defendida a pertinência e a necessidade de se ter realizado tal pesquisa.

A idéia de equilibrar-se pesquisa acadêmica com execução artística não é nova. É tendência que começa a esboçar-se, de modo mais definido, inclusive institucionalmente, no Brasil.

Bibliografia

Bibliotecas

Arquivo particular de João Carlos Martins. As três peças recentes de Alimonda, partituras e coletâneas de piano para a mão esquerda.

Arquivo particular de Sergio Alvim Nepomuceno Correa. Estudos em forma de Suíte Antiga de Paulo Florence, partituras pertencentes a Sigrid, artigos de jornais, fotos e cartas de Nepomuceno e de Sigrid.

Biblioteca da ECA/USP. Foram consultados catálogos e parte dos periódicos e revistas citados.

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Divisão de Música e Arquivo Sonoro). Manuscritos de Nazareth (Elegia), Nepomuceno (Cinco peças infantis) e Mignone (14 pecinhas).

Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Manuscrito do Estudo de Camargo Guarnieri. Artigos sobre Tsuna Iwami e de Paulo Florence.

Livros

ABREU, M., GUEDES, Z. R. **O piano na música brasileira**. Porto Alegre, Ed. Movimento, 1992.

ANDRADE, M. **Música, Doce Música**, 2ª edição. São Paulo, Martins Editora, 1976.

_____ **Aspectos da Música Brasileira**, 2ª edição. São Paulo, Martins Editora, 1975.

_____ **Pequena História da Música**. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1976.

ARAUJO, M. **A Modinha e o Lundu no século XVIII**. São Paulo, Ricordi Brasileira, 1963.

AZEVEDO, L. H. C. de. **150 anos de Música no Brasil**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1950.

BOWERS, F. **Scriabin, A Biography**. Mineola, New York, Dovers, 2ª edição revisada, 1995.

BRAGA, T. **O povo português nos seus costumes, crenças e tradições** (vol. 01). Lisboa, Dom Quixote, 1984.

CARPEAUX, O. M. **Uma Nova História da Música** (2ª ed.). Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1968.

CASELLA, A. **El Piano**. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1936.

CASTAGNA, P. (org.). **Encontro de Musicologia Histórica. Anais**. Juiz de Fora, Centro Cultural Pró-Música, 2008.

CASTRO, M. C. de. **Frutuoso Vianna. Orquestrador do Piano**. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música, 2003.

CERNICHIARO, V. **Storia della música nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni**. Milano, Fratelli Riccioni, 1926.

CORREA, S. A. N. **Orquestra Sinfônica Brasileira**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004.

DUBAL, D. **Conversas com João Carlos Martins**. São Paulo, Editora Green Forest do Brasil, 1999.

EDEL, T. **Piano Music for One Hand**. Bloomington, Indiana University Press, 1994.

FLORENCE, P. **Música e Evolução**. São Paulo, Editora São Paulo, 1930.

FRISKIN, J. FREUNDLICH, I. **Music for the Piano**. New York, Dover Publications, Inc., 1973.

GANDELMAN, S. **36 Compositores Brasileiros, Obras para Piano - 1950/1988**. Rio de Janeiro, Funarte, 1997.

GROUT, D., PALISCA, C. **História da Música Ocidental** (3ª edição). Lisboa, Gradiva, 2005.

HILL, R. **O Concerto**. Lisboa, Editora Ulisseia Limitada, 1956.

KENTNER, L. **Piano**. Londres, Macdonald and Jane's, 1978.

KIEFER, B. **História da Música Brasileira**. Porto Alegre, Editora Movimento, 1976.

LOYONNET, P. **Les gestic et la pensée du pianist**. Montreal, Louise Courteau, 1988.

MACHADO, C. **O Enigma do Homem Célebre, Ambição e Vocação de Ernesto Nazareth**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2007.

MANNIS, J. A., NOGUEIRA, L. W. (org.). **Guia da Música Contemporânea Brasileira**. Campinas, CDMC/UNICAMP, 1998.

MARIZ, V. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000.

MARTINS, J. E. **Henrique Oswald - Música de uma saga romântica**. São Paulo, EDUSP – Giordano, 1995.

MARTINS, J. E. **O Som pianístico de Claude Debussy**. São Paulo, Ed. Novas Metas, 1982.

MILLER, L. K. **Exceptional Skill in the Mentally Retarded**. Illinois, Chicago, Lawrence Erlbaum Associates, 1989.

PATTERSON, D. **One Handed: A Guide to Piano Music for One Hand**. Wisconsin, EUA, Greenwood, 1999.

PAVAN, A., PERPETUO, I. F. **Populares e Eruditos**. São Paulo, Editora Invenção, 2001, (p. 49 - 50).

SIQUEIRA, B. **Ernesto Nazareth na Música Brasileira**. Rio de Janeiro, copyright do autor, 1966.

TINHORÃO, J. **Pequena História da Música Popular**. São Paulo, Art Editora, 1991.

WEHRS, C. **O Rio antigo, pitoresco e musical, Memórias e diário**. Rio de Janeiro, Editora Rio de Janeiro, 1980.

Artigos

A pianística multifacetada de Francisco Mignone. José Eduardo Martins. Revista Música, São Paulo, v.1, nº 2, p. 89-113, novembro, 1990.

A produção para piano a duas mãos de Alberto Nepomuceno. Mônica Vermes. Revista Música, São Paulo, v.7, nº 1-2, p. 59-91, maio/novembro, 1996.

Impressões Musicais. Articulista: Cassilda Martins. Nosso Jornal, Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1919.

Mário de Andrade e a Música Brasileira. Arnaldo Contier. Revista Música, São Paulo, v.5, nº 1, p. 33-47, maio, 1994.

Música Doméstica e Tecnologia. Ricardo Tacuchian. Revista Música, São Paulo, v.5, nº 1, p. 48-55, maio, 1994.

Repertório Brasileiro para piano (1950 - 1990). Salomea Gandelman. Revista Brasileira (Academia Brasileira de Música), Rio de Janeiro, p. 24-33, nº 2, maio, 1999.

Sobre a natureza da melodia e do ritmo. Paulo Florence. Klavierlehrer, São Paulo, IEB/USP março de 1897.

Tsuna Iwami - A recepção da música tradicional japonesa. José Eduardo Martins. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, IEB/USP, nº 39, pags. 99 a 104, 1995.

Catálogos

Catálogo geral de Alberto Nepomuceno. Sergio Nepomuceno Correia (org.). Projeto Memória Musical Brasileira do Instituto Nacional de Música. Rio de Janeiro, 1985.

Catálogo de obras de Dinorah de Carvalho. P. Ferreira (org.). Ministério das Relações Exteriores, Departamento de Cultura, Ciências e Tecnologia. São Paulo, Vitale, 1977.

Cadernos

TACUCHIAN, Ricardo. *Fundamentos Teóricos do Sistema-T*. Debates, Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, CLA/UNIRIO, agosto de 1997, pags. 45 a 68.

Fontes da Internet

HERBERT, M. Early Letters of Robert Schumann. <http://archive.org/details/earlylettersofro010823mbp>. Acesso: diversos acessos no 2º semestre de 2007.

CHASINS, Abram. Godowsky. <http://www.godowsky.com/Biography/bio.html>. Acesso: diversos em março de 2008.

MALIK, F. Godowsky. <http://www.godowsky.com/enter.html>. Acesso: diversos em março de 2008.

STERNS, D. P. Inquirer Classical Music Critic (sobre o Concerto de Hindemith). http://www.philly.com/inquirer/columnists/david_patrick_sterns/18099699.html. Acesso: 27 de fevereiro de 2008.

MARTINS, J. E. Lesão por Esforço Repetitivo. <http://blog.joseeduardomartins.com/2007/11/16/ler-lesao-por-esforço-repetitivo>. Acesso: 30 de dezembro de 2007.

MEYER, A. O catálogo temático de Neukomm e as obras compostas no Brasil. Revista Eletrônica de Musicologia do Departamento de Artes da UFPR (nº 05, 01 de junho de 2000). <http://www.rem.ufpr.br>. Acesso: 28 de janeiro de 2008.

BROFELDT, H. Piano Music for the Left Hand Alone. <http://hjem.get2net.dk/Brofeldt> (última atualização em agosto de 2008). Acesso: diversos acessos de 2006 a 2008. Obs.: Indisponível desde 15 de janeiro de 2009.

DIAS, A. Raras de Ernesto Nazareth. <http://sovacodecobra.ig.com.br/2008/03/polka-para-mao-esquerda/>. Acesso: 30 de abril de 2007.

Entrevistas

Ana Maria Kieffer. Artigo: Benéfica e indelével cicatriz. Ceará, Jornal O Globo, 04 de julho de 2004.

João Carlos Martins. Entrevistador: Marcone Formiga. <http://www.brasiliaemdia.com.br/2006/12/1/Pagina1321.htm>.

Maria Josephina Mignone. Entrevistador: Ranulfo Pedreiro. Jornal de Londrina, 28 de julho de 2006.

Ricardo Tacuchian. Entrevistador: G. L. Soffiati. Revista Brasileira, nº 6, setembro de 2000.

Theodore Edel. One Hand Piano History and Repertoire. <http://www.cello.org/heaven/disabled/intervie.htm>. Acesso: 16 de dezembro de 2008.

Gravações (piano, mão esquerda)

Alberto Nepomuceno. *Nepomuceno, Piano Music*. Pianista: Maria Inês Guimarães. Marco Polo, CD - 8.223548, 1994.

Francisco Mignone. *Obras de Francisco Mignone. Novos Tesouros*. Pianista: Maria Josephina Mignone. CD - AFCD700745, 2004.

João Carlos Martins. *Só para a mão esquerda* (obras de Saint-Saëns, Ravel, Bach/Brahms, Scriabin), Atração, 2001.

Ricardo Tacuchian. *Música para piano*. Contém 'Aquarela'. Pianista: Sergio Monteiro. ABM, 2005.

Enciclopédias

Grove Music On-line. <http://www.oxfordmusiconline.com/public>.

Dicionários

BENNET, R. **Music Dictionary** (4ª edição). Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

KENNEDY, M. **Oxford Concise Dictionary of Music** (4ª edição). New York, Oxford University Press, 1996.

MICHELS, U. **Atlas de Música**. Madrid, Alianza Editorial, 2 v., 1996.

STEPHAN, R. **Enciclopédia Meridiano Fischer**. Lisboa, Editora Meridiano, 1968.

Partituras

GODOWSKY, L. *Studien über die Etüden Von Chopin* (05 volumes). Robert Lienau Musikverlag (s.d.).

LEWENTHAL, R. *Piano Music for One Hand*. New York, G. Schirmer, Inc, 1972.

MARTINS, J. E. (org.). *Homenagem a Henrique Oswald*. Serviço de Difusão de Partituras e Documentação Musical, ECA/USP (s.d.).
Obs.: Contém a obra composta por Tsuna Iwami.

PHILIPP, I. *Exercícios e estudos técnicos de piano para la mano izquierda solamente*. Buenos Aires, Ricordi Americana (s.d.).

WITTGENSTEIN, P. *School for the left hand. Exercises, Etudes, Transcriptions*. Londres, Universal Edition (3 volumes), (s.d.).

Teses e Dissertações

ARAUJO, H. (1998). **Os Estudos 'Tableaux' e o idiomático técnico-pianístico de Sergei Rachmaninoff**. Departamento de Música/USP, 1998, dissertação de Mestrado.

ESCALANTE, E. **A Música do Cururu do Médio Tietê Paulista**. ECA/USP, dissertação de mestrado, 1987.

MACHADO, C. **O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth**. Departamento de Letras Clássicas e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Tese de doutorado em literatura brasileira, 2004.

MAESHIRO, M. **Questões Estruturais e Interpretativas na Obra Pianística de Ricardo Tacuchian**. Tese de Doutorado, Unicamp, Campinas, 2007.

MARTINS, J. E. **Henrique Oswald, compositor romântico**. Tese de Doutorado. História, USP, 1988.

MOREINOS, I. **Um Estudo sobre os dois noturnos para a mão esquerda de Alberto Nepomuceno**. Dissertação de Mestrado, EM/UFRJ, 1985.

TACUCHIAN, R. **Sistema - T, Novo Método de Controle das Alturas**. Rio de Janeiro, Tese para professor titular, UNI-RIO, 1995.

SWART, I. **An Analysis of 'for the left hand' by Leon Kirchner with specific reference to the use of octatonic scale**. Department of Music, University of Pretoria, South Africa, 2005.

VERMES, M. **Alberto Nepomuceno e a Criação de uma Música Brasileira**. São Paulo, Dissertação de Mestrado em Artes, UNESP, 1996.

VERHAALEN, Sister Marion. **The solo piano music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri**. Tese de doutorado. Teachers College (Columbia University), 1971.

Anexos

Os anexos contêm a maioria das peças musicais para piano, compostas para a mão esquerda, no Brasil. Contêm as edições dos autores, das editoras, da própria tese (anexo 01) e parte dos manuscritos originais (anexo 02). É uma compilação de todas as obras encontradas (até meados de 2006) pelo doutorando.

É uma fonte essencial de consulta para estudantes de piano, pianistas, professores, editoras, musicólogos e pesquisadores em geral. Trata-se da fonte composicional direta. Foi idealmente pensada de forma a ser acrescida e complementada, à medida que outras obras de qualidade forem sendo criadas e conhecidas.

Anexo 01

Este anexo contém as peças editadas pelos autores, por editoras ou editadas para esta tese¹⁸⁶. Estão na ordem cronológica do ano da composição¹⁸⁷.

Na relação abaixo, encontra-se o nome do compositor, o título original da obra, data de composição, tipo de edição e data de edição:

Alberto Nepomuceno

- Cinco peças infantis (Barcarola, Melodia, Dança, Brincando e Polca para o Baile da Boneca), 1906. Edição da tese, 2007¹⁸⁸.
- Noturno em dó maior, 1910. Edição Schirmer, 1917
- Noturno em sol maior, 1912. Edição Goldberg, 1999

Paulo Florence

- Estudos em forma de Suíte Antiga (Prelúdio, *Allemande*, *Courante*, *Menuet*, *Bourée*, *Sarabande* e *Presto*). Edição do autor, 1921

Henrique Oswald

- *Étude pour la main gauche*, 1922. Editora Novas Metas, 1982

Ernesto Nazareth

- Elegia, 1922. Edição da tese, 2006
- Polka. Edição do autor, 1922

¹⁸⁶ Editadas pelo doutorando quando não encontráveis em edição de autor ou de editora. Utilizou-se o *software* Finale, versão 2007.

¹⁸⁷ Em Heitor Alimonda prevalece a data do ano de sua primeira composição.

¹⁸⁸ Não foi encontrada a edição (Editora Goldberg), “5 pequenas peças para crianças - mão esquerda”, de Nepomuceno. Utilizou-se a edição da tese.

Heitor Alimonda

- Modinha. Edição Carlos Wehrs, 1956
- Três peças dedicadas a João Carlos Martins, 2001. Edição da tese, 2006

Oswaldo Lacerda

- Cururú (da Suíte Brasileira, nº 3). Edição Irmãos Vitale, 1967

Tsuna Iwami

- Homenagem a Henrique Oswald, 1983. Edição da tese, 2008

Francisco Mignone

- Quatorze pecinhas, 1984. Edição da tese, 2007

1) Modinha Dramática

2) Sapeca

3) Jangada

4) *Scherzetto*

5) Gavota

6) Minueto

7) Deslizando

8) Canção

9) Cantiga de Ninar

10) Escorregando sem parar

11) Coral

12) Sonhando

13) Valsa

14) Brincalhão

Camargo Guarnieri

- Estudo nº 18, 1988. Edição da tese, 2008

Mário Ficarelli:

- *Reverence*. Edição do autor, 2001

Ricardo Tacuchian

- *Aquarela*. Edição do autor, 2001

Amaral Vieira

- *Prelúdio Grandisonante*. Edição Thesaurus (do autor), 2001

TRES PEÇAS PARA PIANO

I - BARCAROLA

Alberto Nepomuceno

Andantino

The musical score for "I - BARCAROLA" by Alberto Nepomuceno is written for piano in 6/8 time. The tempo is marked "Andantino". The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a crescendo hairpin. The third system features a first ending bracket and a key change to two sharps (D major) for the second ending. The fourth system continues in D major. Each system includes a "Ped." (pedal) marking with a line and asterisk indicating the pedal point.

5

9

13

p

p

Ped. — * Ped. — * Ped. — * Ped. — *

Ped. — * Ped. — * Ped. — * Ped. — *

Ped. — * Ped. — * Ped. — * Ped. — *

Ped. — * Ped. — * Ped. — * Ped. — *

17 *a tempo*

ritard.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

21

cresc.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

25

f *p* *ritard.*

Ped. * Ped. *

29

Ped. * Ped. * Ped. *

II - MELODIA

Moderato

Alberto Nepomuceno

com expressão

Reo. * Reo. * Reo. * Reo. * Reo. * Reo. * Reo. * Reo. * Reo. *

5

Reo. * Reo. * Reo. * Reo. * Reo. * Reo. * Reo. *

9

Reo. * Reo. * Reo. * Reo. * Reo. * Reo. * Reo. *

13

f

Reo. * Reo. * Reo. * Reo. * Reo. * Reo. * Reo. *

17

f

Reo. * Reo. * Reo. * Reo. * Reo. * Reo. *

TRES PEÇAS PARA PIANO

escritas para a mão esquerda só

por

Alberto Nepomuceno

*Para minha filhinha Sigrid
Petrópolis 8 de Julho de 1906*

Allegro

III - DANSA

p

6

1.

2.

11

16

rit.

f

a tempo

21

26 1. 2. Fine Trio

p

31

36

41

46 D.S. al Fine

BRINCANDO

Alberto Nepomuceno

4

7

11

14

17

20

23

Fine

D.C. al Fine

The musical score is written on a single staff in 6/8 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 7, 11, 14, 17, 20, and 23 indicated at the start of their respective lines. The piece concludes with a double bar line and the instruction 'D.C. al Fine'.

POLKA

para o baile da boneca

Alberto Nepomuceno

Tempo di Polka

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a bass clef, both in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system includes a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The fifth system includes a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and repeat signs. The piece concludes with a 'Fim' (End) and a 'Trio' section.

1. *p* *mp* *mf* *mf* *mp* *mp*

2. *p* *mp* *mf* *mp* *mp* *mp*

3. *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

4. *mp* *p* *mp* *mp* *mp* *mp*

5. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

6. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

7. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

8. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

9. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

10. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

11. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

12. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

13. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

14. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

15. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

16. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

17. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

18. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

19. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

20. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

21. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

22. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

23. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

24. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

25. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

26. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

27. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

28. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

29. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

30. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

31. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

32. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

33. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

34. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

35. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

36. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

37. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

38. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

39. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

40. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

41. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

42. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

43. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

44. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

45. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

46. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

47. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

48. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

49. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

50. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

51. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

52. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

53. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

54. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

55. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

56. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

57. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

58. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

59. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

60. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

61. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

62. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

63. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

64. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

65. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

66. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

67. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

68. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

69. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

70. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

71. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

72. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

73. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

74. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

75. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

76. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

77. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

78. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

79. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

80. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

81. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

82. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

83. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

84. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

85. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

86. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

87. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

88. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

89. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

90. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

91. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

92. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

93. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

94. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

95. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

96. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

97. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

98. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

99. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

100. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

101. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

102. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

103. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

104. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

105. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

106. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

107. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

108. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

109. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

110. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

111. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

112. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

113. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

114. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

115. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

116. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

117. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

118. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

119. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

120. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

121. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

122. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

123. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

124. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

125. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

126. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

127. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

128. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

129. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

130. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

131. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

132. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

133. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

134. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

135. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

136. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

137. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

138. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

139. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

140. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

141. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

142. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

143. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

144. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

145. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

146. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

147. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

148. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

149. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

150. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

151. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

152. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

153. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

154. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

155. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

156. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

157. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

158. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

159. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

160. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

161. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

162. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

163. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

164. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

165. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

166. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

167. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

168. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

169. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

170. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

171. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

172. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

173. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

174. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

175. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

176. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

177. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

178. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

179. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

180. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

181. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

182. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

183. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

184. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

185. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

186. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

187. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

188. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

189. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

190. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

191. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

192. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

193. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

194. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

195. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

196. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

197. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

198. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

199. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

200. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

201. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

202. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

203. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

204. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

205. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

206. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

207. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

208. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

209. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

210. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

211. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

212. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

213. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

214. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

215. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

216. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

217. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

218. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

219. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

220. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

221. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

222. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

223. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

224. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

225. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

226. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

227. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

228. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

229. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

230. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

231. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

232. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

233. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

234. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

235. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

236. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

237. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

238. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

239. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

240. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

241. *mp* *mp* *mp* *mp* <

30

mf

Lea — * Lea — * Lea — *

36

mp

Lea — * Lea — * Lea — *

42

mf

Lea — * Lea — * Lea — *

48

mf

Lea — * Lea — * Lea — *

54

mf

Lea — * Lea — * Lea — *

60

f

1. 2. D.C. al Fine

Lea — * Lea — * Lea — *

Nocturne

For the Left Hand Alone

Alb. Nepomuceno

Tranquillo assai

p

cresc.

f

dim.

rit.

a tempo

First system of a piano piece. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2). The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). A double bar line with a repeat sign is present. Fingerings for the left hand include 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 3.

Second system of the piano piece. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1). The left hand accompaniment remains. Dynamics include *cresc.*, *f* (forte), *p*, and *cresc.*. A double bar line with a repeat sign is present. Fingerings for the left hand include 4, 5, 3, 4, 5, 3, 4, 5.

Third system of the piano piece. The right hand features a more complex melodic line with slurs and fingerings (2, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 3). The left hand accompaniment continues. Dynamics include *f*, *p*, and *pp* (pianissimo). A double bar line with a repeat sign is present. Fingerings for the left hand include 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 3.

Agitato

Fourth system, marked **Agitato**. The right hand features a rapid, continuous sixteenth-note pattern with slurs. The left hand accompaniment continues. Dynamics include *p*. A double bar line with a repeat sign is present. Fingerings for the left hand include 1, 4, 3, 5, 3, 5, 3, 5.

Fifth system of the **Agitato** section. The right hand continues the rapid sixteenth-note pattern. The left hand accompaniment continues. Dynamics include *p*. A double bar line with a repeat sign is present. Fingerings for the left hand include 5, 4, 3, 2, 1, 3, 5, 4.

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with a slur and a crescendo marking. The left hand plays a rhythmic accompaniment with fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. The system concludes with a fermata over a whole note chord.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with a slur and a crescendo marking. The left hand plays a rhythmic accompaniment with fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. The system concludes with a fermata over a whole note chord.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with a slur and a crescendo marking. The left hand plays a rhythmic accompaniment with fingerings 3, 1, 2, 3, 4, 5. The system concludes with a fermata over a whole note chord.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a slur and a crescendo marking. The left hand plays a rhythmic accompaniment with fingerings 5, 1, 2, 3, 4, 5. The system concludes with a fermata over a whole note chord.

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a slur and a crescendo marking. The left hand plays a rhythmic accompaniment with fingerings 2, 1, 2, 3, 4, 5. The system concludes with a fermata over a whole note chord.

Tempo I^o

fp

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a half note in the third. The bass clef staff contains a complex rhythmic pattern with fingerings 5, 3, 2, 1, 4, 2, 5, 3, 2, 1, 3, 2, 4, 5. Below the staff are rhythmic markings: Ta , Ta , $*$, Ta , Ta , $*$, Ta , $*$. A dynamic marking *p* is present in the third measure.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a half note in the third. The bass clef staff contains a complex rhythmic pattern with fingerings 5, 3, 2, 1, 4, 2, 5, 3, 2, 1, 3, 2, 4, 5. Below the staff are rhythmic markings: Ta , $*$, Ta , $*$, Ta , $*$, Ta , $*$. A dynamic marking *p* is present in the third measure.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a half note in the third. The bass clef staff contains a complex rhythmic pattern with fingerings 5, 3, 2, 1, 4, 2, 5, 3, 2, 1, 3, 2, 4, 5. Below the staff are rhythmic markings: Ta , $*$, Ta , $*$, Ta , $*$, Ta , $*$. A dynamic marking *p* is present in the third measure.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a half note in the third. The bass clef staff contains a complex rhythmic pattern with fingerings 5, 3, 2, 1, 4, 2, 5, 3, 2, 1, 3, 2, 4, 5. Below the staff are rhythmic markings: Ta , $*$, Ta , $*$, Ta , $*$, Ta , $*$. A dynamic marking *p* is present in the third measure.

NOTURNO n° 2

para mão esquerda
para minha filha Sigrid

ALBERTO NEPOMUCENO
(1864-1920)

The musical score is for the left hand in 2/4 time, written in G major (one sharp). It consists of four systems of music. The first system (measures 1-4) begins with a piano (*p*) dynamic and features a steady eighth-note accompaniment in the bass with chords in the treble. The second system (measures 5-8) starts with a crescendo (*cresc.*) and includes a piano (*p*) section. The third system (measures 9-12) contains dynamics for diminuendo (*dim.*), crescendo (*cresc.*), and *smorz.* (diminuendo). The fourth system (measures 13-16) includes a tempo change to 'A tempo' at measure 15, a ritardando (*ritard.*) at measure 13, and a piano (*p*) section with a rallentando (*rall.*) at measure 15. The score concludes with a final chord in measure 16.

20

cresc.

sf

sostenuto

a tempo

pp

25

cresc.

dim.

p

Quasi adagio

29

Tempo I

8va

33

sf

ritard.

Molto espressivo

legato

Quasi adagio

37

37

41

41

p

45

45

f *ff* *precipit.*

49

49

stent.

53 *declamando*

53 54 55 56

mf *dim.* *p* *p*

57

57 58 59 60

61

61 62 63 64 65 66

pp

65

65 66 67 68

70

Measures 70-74 of a piano piece in G major. Measure 70 features a complex chordal texture in the right hand and a simple bass line in the left. Measure 71 has a forte (*f*) dynamic. Measure 72 includes a crescendo hairpin. Measure 73 has a piano (*p*) dynamic. Measure 74 continues the piano texture.

75

Measures 75-79. Measures 75-78 feature a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. Measure 79 has a piano (*p*) dynamic.

80

Measures 80-84. Measures 80-81 have a whole rest in the right hand. Measures 82-84 feature a more active right hand with eighth-note patterns.

85

Measures 85-89. Measures 85-89 feature a consistent eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

90

Measures 90-94. Measure 90 has a *rall.* (rallentando) marking. Measure 91 has a piano (*p*) dynamic. Measures 92-94 feature a long, sweeping melodic line in the right hand and a simple bass line in the left.

Estudos para a mão esquerda só

EM FORMA DE SUITE ANTIGA.

A Nestor Rangel Pestana

Paulo Florence

Allegro **Preludio**

Nº 1 *mf* *non legato*

di - mi - nu - en - do *cresc.*

di - mi - nu - en - do

mf di - mi - nu - en - do

cresc. cen - do

f *mf cresc.*

crescendo al ff

1264 *ff*

poco meno
mf dim. *mp*
Tempo Iº
dim. *mp*
sempre cres. al ff
ff *allarg.* *ff*

di mi - nuen - do

Andante. *Allemande.*
N.2 *mf* *poco cres.*
espressivo *p* *mf* *dim.*
mp

This page of musical notation is for a piano piece, likely in the style of Liszt's "La Campanella". It consists of nine staves of music, primarily in bass clef, with some staves switching to treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8.

The notation includes various musical elements:

- Dynamic markings:** *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo).
- Performance instructions:** *poco meno*, *Tempo I?*, *cres* (crescendo), *rall* (rallentando), *cen* (crescendo), *do* (dolce), *cresc.* (crescendo), and *rit.* (ritardando).
- Articulation:** Numerous slurs, ties, and accents are used throughout the piece.
- Technical markings:** Fingerings are indicated with numbers 1-5. A section marked "8." indicates an octave shift.
- Rehearsal marks:** First and second endings are marked at the bottom right of the page.

Courante.

Vivace leggiero.

Nº 3

mf

cresc.

sf

poco stacc.

mp

p

sempre stacc.

mi *nue* *do* *p*

mf

cresc. *sf* *sf* *sf* *sf*

poco stentato *stentato*

poco accel. *a tempo* *p stacc.* *mf* *p stacc.*

1. *2.*

Menuet.

5

Nº 4 Moderato.

p
a tempo
mf poco ritenuto
p dim.
pp
cres
cen do
pp subito
sempre cresa.
cresc. 3 4 5
mf
dim.
p

Nº 5 Allegro moderato. Bourrée.

mf
cresc.
cresc.
f
poco no no f
dim.

Sarabande.

Grave.

Nº 6 *mf*

cresc.

Largo.

f

ac - cresc.

a tempo

f rit.

ce - le - ran - do
cen - - - do

Presto.

Nº 7 *f*

Non legato.

p

This musical score is written for a piano in G major, consisting of ten staves. The notation is as follows:

- Staff 1:** Bass clef, 8 measures of eighth-note patterns with slurs.
- Staff 2:** Bass clef, 8 measures. Includes a *cresc.* marking, a *f* (forte) dynamic, and accents.
- Staff 3:** Treble clef, 8 measures. Includes a *pp* (pianissimo) dynamic and a *f* dynamic.
- Staff 4:** Treble clef, 8 measures. Includes accents and a first fingering (1) above the final measure.
- Staff 5:** Bass clef, 8 measures. Includes accents.
- Staff 6:** Treble clef, 8 measures. Includes accents and a *f* dynamic.
- Staff 7:** Bass clef, 8 measures. Includes accents, a *dim.* (diminuendo) marking, a *p* (piano) dynamic, and a *cresc. al f* (crescendo to forte) marking.
- Staff 8:** Bass clef, 8 measures. Includes accents, triplets (3), and fingerings (1, 2, 3, 4).
- Staff 9:** Bass clef, 8 measures. Includes accents, fingerings (1, 2, 3, 4), and a double bar line with a fermata.
- Staff 10:** Bass clef, 8 measures. Includes accents, fingerings (1, 2, 3, 4, 5), and a *f* dynamic.

This page of musical notation consists of ten staves, primarily in bass clef, with the final staff in treble clef. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

The first nine staves are in bass clef and contain complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The tenth staff is in treble clef and features a *stentato* (staccato) section marked *ff* (fortissimo), followed by an *accel* (accelerando) section.

Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) on the third staff, *ff* (fortissimo) on the tenth staff, and *stentato* and *accel* on the final staff.

A Mademoiselle
Sigried Nepomuceno

1. Estudo para a mão esquerda

HENRIQUE OSWALD

ANDANTE

p *pp*

p *poco cresc.*

stretto *rit.* *p*

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and contains a series of chords and a few notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and contains a continuous eighth-note accompaniment. A crescendo hairpin is placed above the lower staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line. The lower staff is in bass clef and contains a continuous eighth-note accompaniment. Above the upper staff, the tempo marking "a tempo" is written with a fermata over the word, and the number "23" is written to its right. Above the lower staff, the marking "rit." is written. Below the upper staff, the marking "p espressivo" is written. A crescendo hairpin is placed above the lower staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line. The lower staff is in bass clef and contains a continuous eighth-note accompaniment. The marking "mf" is written above the upper staff. A crescendo hairpin is placed above the lower staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line. The lower staff is in bass clef and contains a continuous eighth-note accompaniment. A crescendo hairpin is placed above the lower staff. The system concludes with a piano (p) dynamic marking at the end of the lower staff.

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff contains a complex accompaniment with triplets and slurs. A double bar line is present after the first measure of each staff.

30

Second system of musical notation. The upper staff begins with a *pp* dynamic marking. The lower staff features a complex accompaniment with many triplets. A double bar line is present after the first measure of each staff.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the complex accompaniment with triplets. A *cresc.* marking is present in the lower staff. A double bar line is present after the first measure of each staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. A *mf* dynamic marking is present in the lower staff. A double bar line is present after the first measure of each staff.

First system of musical notation. The upper staff is in bass clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It contains four measures of chords, each marked with an accent (>) and a forte (*ff*) dynamic. The lower staff is in bass clef and contains a continuous eighth-note accompaniment. A double bar line is placed after the second measure of the upper staff.

Second system of musical notation. The upper staff continues the chordal sequence from the first system, with the instruction *sempre cresc.* (always crescendo) written below it. The lower staff continues the eighth-note accompaniment. A double bar line is placed after the second measure of the upper staff.

Third system of musical notation. The upper staff continues the chordal sequence. The lower staff continues the eighth-note accompaniment. A double bar line is placed after the second measure of the upper staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the chordal sequence. The lower staff continues the eighth-note accompaniment. A double bar line is placed after the second measure of the upper staff.

First system of musical notation. The treble staff begins with the tempo marking *poco* and the dynamic marking *f*. It contains a series of chords and a single note. The bass staff features a complex, fast-moving melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with various note values and rests. The dynamic marking *dim. e rit.* is placed towards the end of the system. The bass staff continues with its fast-moving melodic line. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a long, sweeping slur. The dynamic marking *p* is present. The bass staff continues with its fast-moving melodic line. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Fourth system of musical notation. The treble staff begins with the tempo marking *a tempo*. It contains a series of chords. The dynamic marking *stretto* is placed in the middle of the system, and *rit.* is placed towards the end. The bass staff continues with its fast-moving melodic line. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. It features a series of chords and arpeggiated figures, with a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning. The lower staff is in bass clef and contains a few notes and rests.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic and harmonic material from the first system. The lower staff shows a more active bass line with eighth and sixteenth notes.

Third system of musical notation. The upper staff has a long note with a fermata. The lower staff features a melodic line with a *rit.* (ritardando) marking towards the end of the system.

Fourth system of musical notation. The upper staff begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. It includes a section marked *8va* (octave) with a dashed line indicating an octave shift. The system concludes with a double bar line.

Rio, 29-6-1921

dedicada a sua querida filha
Eulina de Nazareth

ELEGIA

para piano
(mão esquerda)

ERNESTO NAZARETH

Mod e leggero

bem legato *pp*

p *il canto bem marcato*

sostenuto *mf*

cresc. ----- *f* *meno*

Measures 11-12 of a musical score in B-flat major. The right hand features a melody with eighth notes and a half note, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Both hands include accents (>) over several notes.

Measures 13-14. Measure 14 introduces a more complex texture with chords and sixteenth-note runs in the right hand, while the left hand continues its eighth-note accompaniment.

Measures 15-16. Measure 15 is marked with *cresc.* and a dashed line. Measure 16 is marked with *f* and *smorz.* The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment.

Measures 17-18. Measure 18 ends with a *pp* (pianissimo) dynamic and the instruction *fim* (finis). The right hand has a final melodic flourish, and the left hand plays a few final notes.

Measures 19-20. Measure 19 is marked *animado* and *sustentado*. Measure 20 is marked *f* and *p*. The right hand plays a rapid sixteenth-note passage, and the left hand plays a dense chordal accompaniment with *ten.* (tension) markings.

Measures 21-22. Measure 21 is marked *f* and *p*. Measure 22 is marked *ritardando*. The right hand continues with a rapid sixteenth-note passage, and the left hand plays a dense chordal accompaniment with *ten.* markings.

assai ----- *cresc.* *pesante* *allargando*

23 24

dim ----- *pp* *rall.* 1. *com forza* *a tempo*

subito p *pp*

25 26

ritenuto -----

2. 27

27 28

D.S. al Fine

POLKA PARA MÃO ESQUERDA

Ernesto Nazareth

Gracioso

Piano

mf

cresc.

dim.

mf

cresc.

8th ...]

f

ff

To Coda

This musical system is written for piano in a key with two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a complex, rhythmic melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. The first measure is marked with a forte (*f*) dynamic, and the final measure is marked fortissimo (*ff*). The system concludes with the instruction 'To Coda'. A bracket labeled '8th ...]' spans the first two measures of the right hand.

Simples

rit.

This system begins with a section titled 'Simples'. The right hand continues with a rhythmic pattern of beamed notes, while the left hand has a more active role with eighth-note accompaniment. A ritardando (*rit.*) instruction is placed over the middle of the system. The system ends with a final chord in the right hand.

This system continues the musical piece. The right hand's melody remains intricate with beamed notes, and the left hand's accompaniment is consistent. The system concludes with a final chord in the right hand.

rit.

This system also includes a ritardando (*rit.*) instruction. The right hand's melody is highly rhythmic, and the left hand's accompaniment is steady. The system ends with a final chord in the right hand.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, accented with > marks. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes first and second endings marked '1.' and '2.'. The first ending leads back to an earlier section, while the second ending concludes with the instruction 'D.C. al Coda'.

Third system of musical notation, marked 'Trio' and 'Coda' with a symbol. The dynamics are marked 'mf'. The treble staff features a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff has a simple accompaniment with eighth notes.

Fourth system of musical notation, continuing the Trio section. The dynamics are marked 'cresc.' (crescendo). The treble staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff has a simple accompaniment with eighth notes.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords and eighth notes. The bass clef staff contains a single eighth note followed by a whole note. The system includes dynamic markings *dim.* and *mf*. An *8va* marking is present in the bass staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords and eighth notes. The bass clef staff contains a single eighth note followed by a whole note. The system includes an *8va* marking in the bass staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords and eighth notes. The bass clef staff contains a single eighth note followed by a whole note. The system includes dynamic markings *cresc.* and *ff*. An *8va* marking is present in the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords and eighth notes. The bass clef staff contains a single eighth note followed by a whole note. The system includes the tempo marking *Gracioso* and the dynamic marking *mf*. An *8va* marking is present in the bass staff.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melody of eighth and sixteenth notes. The bass clef staff features a bass line with chords and a *cresc.* (crescendo) marking. A fermata is placed over a chord in the bass staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff includes a *dim.* (diminuendo) marking followed by a *mf* (mezzo-forte) dynamic. A fermata is present over a chord in the bass staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff features a *cresc* (crescendo) marking. A fermata is placed over a chord in the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff includes a *f* (forte) dynamic marking, followed by a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The system concludes with a *Fine* marking. An *8va* (octave) marking is visible below the bass staff.

Para Mozart de Araujo

MODINHA

(PARA MÃO ESQUERDA)

HEITOR ALIMONDA

Andante

mp *um pouco improvisado*

com Ped.

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

1.

mf

2 1 2 3 4 5

rall.

2.

rall.

mf a tempo

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a slur and a fermata at the end. Bass staff has a bass line with a slur. A large diagonal line is drawn across the system. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6 are visible.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a slur. Bass staff has a bass line with a slur. A large diagonal line is drawn across the system. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6 are visible. The word "dim" is written in the treble staff.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a slur. Bass staff has a bass line with a slur. A large diagonal line is drawn across the system. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6 are visible. The word "f" is written in the treble staff.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a slur. Bass staff has a bass line with a slur. A large diagonal line is drawn across the system. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6 are visible.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a slur. Bass staff has a bass line with a slur. A large diagonal line is drawn across the system. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6 are visible. The words "Do & ao", "sem repet.", and "depois fim" are written in the treble staff. The word "Fim" is written above the treble staff. The word "mf" is written in the bass staff.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a slur. Bass staff has a bass line with a slur. A large diagonal line is drawn across the system. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6 are visible. The word "rall." is written in the treble staff.

Inquieto, rude, singelo. Até lúgubre. Assim compunha o Camargo Guarnieri.

The musical score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of several staves with various musical notations and dynamics.

Staff 1: Starts with a measure marked *f* and *(8vb)*. The tempo marking *Rude* is above the staff. A slur covers the first two measures, with a *2* above the second measure. The tempo then changes to *precipitando*. The staff ends with a measure marked *(8vb)*.

Staff 2: Starts with a measure marked *seco*. The tempo then changes to *calmo*. The staff ends with a measure marked *p*.

Staff 3: Starts with a measure marked *mf*. The tempo then changes to *p*. The staff ends with a measure marked *cresc*.

Staff 4: Starts with a measure marked *f*. The tempo then changes to *rall*. The staff ends with a measure marked *p*.

Staff 5: Starts with a measure marked *dim*. The tempo then changes to *poco allegro*. The staff ends with a measure marked *mf*.

Staff 6: Starts with a measure marked *cresc*. The tempo then changes to *marcato*. The staff ends with a measure marked *f*.

Staff 7: Starts with a measure marked *cresc*. The tempo then changes to *molto allegro*. The staff ends with a measure marked *f*.

Staff 8: Starts with a measure marked *cresc*. The tempo then changes to *declamato*. The staff ends with a measure marked *ff*.

Staff 9: Starts with a measure marked *f*. The tempo then changes to *precip*. The staff ends with a measure marked *seco*.

33 *ff* *pp* inquieto ma cantabile
mf
Leg.

38 poco animando

43 *rall* *calmo*
pp

48

53 *mf* *cresc* *molto* *ff* *8va*

57 *pesante*
(8va)

Lírico, declamado. Que não falte o "appassionato"! Vale lembrar o Santoro!

Calmo, um pouco livremente (sonhando) um pouco movendo

7 *rall-* *movendo* *p* *cresc*

13 *calmo* *f* *p*

19 *cresc* *f*

26 *a tempo* *p* *mp* *cresc*

34 *f* *mf* *cresc* *f*

39 *marcato* *mf* *molto cresc*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Santoro'. It consists of two staves, piano (left) and vocal (right), written in 8/8 time. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 13, 19, 26, 34, and 39 indicated. The tempo and mood are marked as 'Calmo, um pouco livremente (sonhando)' and 'um pouco movendo'. Dynamics include *mp*, *p*, *f*, *mf*, and *molto cresc*. Performance instructions include *rall-*, *movendo*, *calmo*, *a tempo*, and *marcato*. The score features various musical notations such as notes, rests, and slurs.

2

molto rall

43

ff

fff

mp

tempo primo

8^{va}

47

mf

dim

rall

adagio

2

pp

Lúdico, vivo porém, alguma agressividade permitida. Diria o Guerra Peixe...

Allegretto, vivo

5

9

13

17

22

27

33

mf

f

p

p subito

p

pp

p cantabile

mp

cresc

dim

p

cresc

dim

p

cresc

dim

p

pp

p cantabile

mp

8va

meno (sempre legato)

8vb

8va

39 *f*

44 *cresc* *poco rall* *rall*

49 *sostenuto* *apressando* *cresc*

53 *D.C. al Coda* *ff* *p* *cresc*

58 *f*

62 *più vivo* *p* *cresc* *poco a poco*

65 *più vivo ancora.*

69 *8va* *fff* *8vb* *8vb*

Ao Eduardo Alberto Escalante

I - CURURÚ

TEMA Moderado (♩:100)
com simplicidade

Só mão esquerda
com pedal *mf*

f *pochissimo rall.* *p* *mf* *a tempo*

p poco precip.

VAR. II Devagar (♩:63)
f *poco ritenendo* *um pouco precipitudo* *poco rall.* *mp* *in tempo* *mf* *poco rall.* *mp* *f*

p *f* *mf* *mp*

VAR. III Rubato (♩ ± 144)
mp *rall.* *mp* *mf*

f *molto rall.*

VAR. IV Moderado (♩ : 100)

Mão direita (*)
Mão esquerda

mf bem ritmado
mf com simplicidade

mf

meno f

f

f

rall.

pp

de: *M. de la casa* generative con un cu marid nris de dedit, a marelui de piane rampa cu intru pene pualqay

Estudo para mão esquerda

Homenagem ao H. Oswald

Tsuna Iwami

andante ♩ = 80

5

8^{va}

9

dolce

3 3

8^{va}

13

3 3

17

f

21

mf dolce

25

mf

29

mf

33

Rallentando - - - - -

mf *animato* ♩ = 100

37

♩ = 80 calmato

mf

40 *animato* $\text{♩} = 100$

sf

mf

p

$\text{♩} = 80$ *calmato*

43

8^{va}

animato $\text{♩} = 88$

46

$\text{♩} = 80$

5

49

Quasi Cantabile $\text{♩} = 90$

Rallentando

5

3

52

55

58

61

64

67

70 *andante* ♩ = 80
1^o tempo

8^{va}

74

78 *dolce*

82 *mf*

86

8^{va}

QUATORZE PECINHAS PARA A MÃO ESQUERDA

I - MODINHA DRAMÁTICA

Devagar (em 4) FRANCISCO MIGNONE (1984)

mf

6 *rit* *a tempo* *imitando violão*

10 *Leo. - - - ** *Leo. - - - ** *un poco animato*

14

18 *molto crescendo*

22 *sempre animando*

26 *poco rit.* *Leo. ** *Coral* *Largo molto forte*

30 *hem forte* *allargando*

35

Measures 41-65 of the musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. The score is written for piano and includes measures 41, 47, 53, 59, and 65. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Lento'. The score features various musical notations including chords, triplets, and dynamic markings such as *ppp* and *Leg.* (legiero).

II - SAPECA

(Desenvolta)

§ Alegre e bem sapeca

Musical score for 'II - SAPECA' (Desenvolta). The score is written in 2/4 time and consists of eight staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo/mood marking 'Alegre e bem sapeca'. The music is characterized by a strong, rhythmic melody with many accents and slurs. The first four staves are in treble clef, and the last four staves are in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and accents. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

5

9

13

17

21

25

29

33

37 *pp*

41 *D.S. al Coda*

45 $\emptyset$

49

53

57

61 *deciso* *f*

The musical score consists of seven staves. The first staff (measures 37-40) is in bass clef, featuring a melodic line with accents and a piano (*pp*) dynamic. The second staff (measures 41-44) continues in bass clef, marked *D.S. al Coda*. The third staff (measures 45-48) switches to treble clef, starting with a whole rest ($\emptyset$) and containing complex chordal textures. The fourth staff (measures 49-52) returns to bass clef, showing a melodic line with accents. The fifth staff (measures 53-56) is in treble clef, featuring a melodic line with accents. The sixth staff (measures 57-60) is in bass clef, showing a melodic line with accents. The seventh staff (measures 61-64) is in treble clef, marked *deciso* and *f*, ending with a Coda symbol.

III - JANGADA

andamento de barcarola

The musical score for "III - JANGADA" is written in 6/8 time and features a barcarole tempo. The key signature consists of three sharps (F#, C#, G#). The score is composed of nine staves, alternating between treble and bass clefs. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music is characterized by flowing, melodic lines with frequent slurs and ties, suggesting a gentle, rocking motion. The piece concludes with a double bar line and a final chord. At the bottom of the page, there is a tempo marking "And." and a decorative asterisk symbol.

4

7

10

13

16

19

22

25

p

And. *

IV - SCHERZETTO

Brincadeira

Assai Vivo (Più!)

1

p

f

9

17

25

33

cresc.

sf

sf

sf

41

sf

sf

49

57

p

65

pp

(8^{va}) dim. sempre

V - GAVOTTA

The musical score for "V - Gavotta" is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature consists of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score begins with a piano (*p*) dynamic marking. The first staff contains measures 1 through 5. The second staff, starting at measure 6, includes a first ending bracket (1.) and a second ending bracket (2.). The third staff covers measures 11 through 14. The fourth staff, starting at measure 15, features a series of eighth-note runs. The fifth staff, starting at measure 19, continues with eighth-note patterns. The sixth staff, starting at measure 23, includes the marking "a tempo" and a fermata over a measure. The seventh staff, starting at measure 27, continues the melodic development. The eighth staff, starting at measure 31, shows a change in the bass line with a series of chords. The final staff, starting at measure 34, concludes the piece with a final cadence in 3/4 time.

VI - MINUETO

Claro que é tempo de minueto

The musical score for Minuet VI is written in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of two main sections: a piano section and a trio section.

Piano Section (Measures 1-16):

- Measures 1-4: Treble clef, starting with a piano (*p*) dynamic. The melody is in the right hand, and the left hand provides harmonic support with chords and single notes.
- Measures 5-8: Treble clef, continuing the melody with slurs and ties.
- Measures 9-12: Treble clef, featuring more complex rhythmic patterns and slurs.
- Measures 13-16: Treble clef, concluding the piano section with a final chord and a double bar line.

Trio Section (Measures 17-29):

- Measure 17: Bass clef, marked "Trio" and *f* (forte). The melody is in the left hand, and the right hand provides harmonic support.
- Measures 18-20: Bass clef, continuing the melody with slurs and ties.
- Measures 21-24: Treble clef, marked *p* (piano). The melody is in the right hand, and the left hand provides harmonic support.
- Measures 25-28: Bass clef, continuing the melody with slurs and ties.
- Measure 29: Treble clef, concluding the trio section with a final chord and a double bar line.

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*p*, *f*) to guide the performer.

VII - DESLIZANDO

Allegro

poco rit.

a tempo

8

15

22

29

bem ligado

f

rit.

D.S. al Coda

36

43

tr

f

50

f

sfz

The musical score is written for a single melodic line, likely for a violin or flute, in 3/8 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into measures, with measure numbers 8, 15, 22, 29, 36, 43, and 50 indicated. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings: 'f' (forte) at measures 29 and 50, and 'sfz' (sforzando) at the end. Performance instructions include 'poco rit.' (slightly slower), 'a tempo' (return to tempo), 'bem ligado' (well connected), and 'D.S. al Coda' (Da Segno al Coda). A trill is marked with 'tr' at measure 43. The score ends with a double bar line.

VIII - CANÇÃO

Moderato
legato
p

1

5

9

13

16

20

24

28

poco più vivo

poco rit.

IX - CANTIGA DE NINAR

1 Lento *p*

5 *rit* *a tempo*

9 *rit*

13 *a tempo*

17 *rit*

21 *a tempo*

25 Lento *poco rit.* *pp*

29

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4. The piece begins with a bass clef and a piano (*p*) dynamic. It features several tempo changes: starting with 'Lento', it moves to 'a tempo' at measure 5, then to 'rit' (ritardando) at measure 9, back to 'a tempo' at measure 13, to 'rit' at measure 17, back to 'a tempo' at measure 21, and finally to 'Lento' at measure 25. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo). The piece concludes with a final cadence in the bass clef at measure 29.

X - ESCORREGANDO SEM PARAR

Bem Movimentado

ligado e fluente

7

13

19

25

31

37

43

D.C. al Coda Θ

rit

Ad.

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The tempo is marked 'Bem Movimentado'. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with the instruction 'ligado e fluente'. The second staff has a measure number '7' and a dynamic marking '>'. The third staff has a measure number '13'. The fourth staff has a measure number '19' and a Coda symbol. The fifth staff has a measure number '25'. The sixth staff has a measure number '31'. The seventh staff has a measure number '37' and the instruction 'D.C. al Coda' followed by a Coda symbol. The eighth staff has a measure number '43', a 'rit' marking, and an 'Ad.' marking. The score ends with a double bar line and a final chord.

XI - CORAL

Solene (em 2)

1 *quasi* ♩

f *sempre molto sonoro* *pedal sempre*

5

9 *mp*

13 *cresc*

17

21 *più forte*

25 *fff*

29

XII - SONHANDO

Andante

p

4

7

10

13

16

19

cresc *f* *calmando*

22

p

26

cedendo *rallen* *lento*

tea

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). It begins in C major with a common time signature. The tempo is marked 'Andante'. The score consists of nine staves of music. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic. The second staff has a measure rest for the first measure. The third staff has a measure rest for the first measure and a 'tea' marking. The fourth staff has a measure rest for the first measure and 'tea' markings. The fifth staff has a measure rest for the first measure and a 'tea' marking. The sixth staff has a measure rest for the first measure. The seventh staff has a measure rest for the first measure and a 'cresc' marking. The eighth staff has a measure rest for the first measure and a 'f' marking. The ninth staff has a measure rest for the first measure and a 'calmando' marking. The tenth staff has a measure rest for the first measure and a 'p' marking. The eleventh staff has a measure rest for the first measure and a 'cedendo' marking. The twelfth staff has a measure rest for the first measure and a 'rallen' marking. The thirteenth staff has a measure rest for the first measure and a 'lento' marking. The score ends with a double bar line.

XIII - VALSA

Meio Choro

This musical score is for a waltz titled 'XIII - VALSA'. It begins with a 'Meio Choro' (Half Chorus) section in 3/4 time, marked with a tempo of 'Meio Choro'. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The first system (measures 1-4) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 5-8) continues the melody and bass line. The third system (measures 9-12) shows the melody moving to the left hand and the bass line to the right hand. The fourth system (measures 13-16) continues this pattern. The fifth system (measures 17-20) shows the melody in the right hand and the bass line in the left hand. The sixth system (measures 21-24) continues the melody and bass line. The seventh system (measures 25-28) is marked 'animato bem alegre' and features a series of chords in the right hand. The eighth system (measures 29-32) continues the chords. The ninth system (measures 33-36) shows the melody in the right hand and the bass line in the left hand. The tenth system (measures 37-40) continues the melody and bass line. The eleventh system (measures 41-44) shows the melody in the right hand and the bass line in the left hand. The score ends with a double bar line.

5

9

13

17

21

25 animato bem alegre

29

33

37

41

45 *com brillantismo*

49 cedendo - -

53 *D.C.* *rit.* *Vivo (em 1)*

57 *c accl.*

61 *tr* *pp*

XIV - BRINCALHÃO

Alegre, brincalhão

1

5

9

13

17

21

25

29

33

37

tambor

explodindo

f

sf

sf

The musical score is written for a single melodic line on a bass staff, with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piece is titled 'XIV - BRINCALHÃO' and has the tempo/mood marking 'Alegre, brincalhão'. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, and 37 indicated at the start of their respective lines. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings: *f* (forte) at measure 25, and *sf* (sforzando) at measures 29 and 33. The piece includes a section marked 'explodindo' (exploding) starting at measure 25, and a section marked 'tambor' (drum) starting at measure 37. The score ends with a double bar line at measure 40.

41

sfz

45

49

53

57

61

65

70

bem estridente

p

Estudo nº 18

(Para mão esquerda)

Camargo Guarnieri
(19/03/88)

Dramatico e Triste ♩ = 72

f Sonoro

3

5

7

9

f

11

14

17

rall...

20

(Grandioso)

ff

22

Measures 22-23 of a musical score. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. A long slur covers the entire system. The right hand plays a series of eighth notes, mostly flat, with a dotted half note in measure 23. The left hand plays a series of eighth notes, mostly flat, with a dotted half note in measure 23. The word "cresc..." is written above the right hand in measure 23.

24

Measures 24-25 of a musical score. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The right hand plays a series of eighth notes, mostly flat, with a dotted half note in measure 25. The left hand plays a series of eighth notes, mostly flat, with a dotted half note in measure 25. The word "cresc..." is written above the right hand in measure 25. The dynamic "ff" is written below the left hand in measure 25. The time signature changes from 2/4 to 3/4 at the end of measure 25.

26

Measures 26-27 of a musical score. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The right hand plays a series of eighth notes, mostly flat, with a dotted half note in measure 27. The left hand plays a series of eighth notes, mostly flat, with a dotted half note in measure 27. The time signature changes from 3/4 to 2/4 at the end of measure 27.

28

Measures 28-29 of a musical score. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The right hand plays a series of eighth notes, mostly flat, with a dotted half note in measure 29. The left hand plays a series of eighth notes, mostly flat, with a dotted half note in measure 29. The time signature changes from 2/4 to 3/4 at the end of measure 29.

30

Measures 30-31 of a musical score. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The right hand plays a series of eighth notes, mostly flat, with a dotted half note in measure 31. The left hand plays a series of eighth notes, mostly flat, with a dotted half note in measure 31. The time signature changes from 3/4 to 2/4 at the end of measure 31.

32

cresc...

rall...

ff

34

ff

fff

8vb

para / to João Carlos Martins

Aquarela

Water color

ALLEGRO ♩ ca 96

RICARDO TACUCHIAN (2001)

PIANO
(mão esquerda)
(left hand)

The musical score is for the left hand of a piano, in 12/8 time. It consists of 12 measures. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked ALLEGRO, with a quarter note equal to approximately 96 beats per minute. The score includes various dynamics and tempo changes:

- Measures 1-2: *pp* (pianissimo)
- Measure 3: *molto rall* (molto rallentando)
- Measures 6-8: *p* (piano), *a tempo*
- Measures 9-11: *mf* (mezzo-forte)
- Measure 12: *p* (piano), *a tempo*, *rall* (rallentando)

14

Musical score for 'The Rose Tree' (No. 14). The score is written for voice and piano. The voice part is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is a simple, folk-like tune. The piano accompaniment consists of a steady bass line and chords that support the melody.

16

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, Treble and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The melody is in the Treble staff, and the bass line is in the Bass staff. The piece is marked with a 'J' time signature, indicating a common time signature. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a final measure containing a whole note. The bass line consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a final measure containing a whole note. The piece is marked with a 'J' time signature, indicating a common time signature.

17

mf

f

rall

19

p

mf

7

23

Musical score for 'The Rose Tree' (Measures 23-24). The score is written for piano (p) and includes a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the bass staff provides a simple accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The melody consists of eighth and quarter notes, with some measures containing beamed eighth notes. The bass staff features a simple accompaniment with quarter and eighth notes, and rests.

25

f

27

p

29

cresc *mp* *cresc*

31

mf *cresc*

32

f

33

rall

35 *a tempo*

pp

35 36 37

38 *a tempo*

p

molto rall

38 39 40

41

41 42 43

44

cresc

f

44 45 46

47

ff

47 48 49

50

fff

50 51 52

53

55

MODERATO ca 86
Tempo Rubato

58

61

a tempo rubato

65

p stringendo

68

a tempo rubato

tempo giusto

f

p

71 *a tempo rubato*
mf

74 *p* *stringendo*

76 *a tempo rubato*
mf

79 *f* *ff*

81 *mf* *stringendo*

86 *mp*

89 **TEMPO I**

p

91

mf

93

f

95

p

98

mf

101

p *molto rall*

101 **MENO** ca 80

104

105

106

107

108

mf *p* *mf* *p* *f*

rall *p*

111

115

118

TEMPO I

pp

ppp

mp

p

pp

ppp

mf

This musical score consists of three systems of piano notation, each with a treble and bass staff. The first system (measures 111-114) begins with a treble staff containing a whole rest followed by eighth notes, and a bass staff with a whole rest followed by eighth notes. A *pp* dynamic marking is present in the bass staff, and a crescendo hairpin spans measures 113 and 114. The second system (measures 115-117) features a treble staff with a continuous eighth-note melody and a bass staff with a whole note accompaniment. Dynamics *mp* and *p* are marked in the treble staff. The third system (measures 118-121) continues the eighth-note melody in the treble staff, with *pp* and *ppp* dynamics, and a *mf* dynamic in the bass staff. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 121.

Para o pianista João Carlos Martins

Preludio Grandisonante

opus 309
para mão esquerda

Amaral Vieira

Moderato, enfático

Piano

mf sonoro

esp. >

f

sub. meno f

cresc.

poco rall.

f

più f liberamente

Grandioso

cresc.

rall.

ff (non presto)

f

11

7

14

simile

17

7

20

7

24

sub. meno f cresc.

7

27 *sf*
marcatissimo

29 *sf*
sf
sf
sf

32 *meno f ma marcato*

35 *p secco*
8^{va}

liberamente *ten. ten. ten. simile* *a tempo*
p esp. armonioso *pp secco*
8^{va}

Come prima

42

mp

poco a poco cresc.

(8^{eb}) - loco

45

mf

cresc.

f

marcato

48

cresc.

rall.

Grandioso

ff

f

51

simile

55

59

f *ff* *f* *stentato*

62

ff *giubilante* *tutta forza* *ff* *giubilante*

65

ff *giubilante* *marcatissimo*

68

ff *trionfante* *ff*

71

bruscamente *ff* *deciso*

Sempre in tempo

13

16

19

A Tempo

ff

mf

poco rit.

Poco meno ♩ = 42

22

ritard.

♩ = ♩ A Tempo giusto

mf

25

B

A

C

56

Measures 56-58 of a piano piece. Measure 56 features a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left. Measure 57 has a half note in the right and a half note in the left. Measure 58 contains a fifth-note scale in the right hand and a triplet of eighth notes in the left, marked *mf*.

59

Measures 59-61. Measure 59 has a half note in the right and a half note in the left. Measure 60 features a triplet of eighth notes in the right and a half note in the left, marked *f*. Measure 61 contains a triplet of eighth notes in the right and a half note in the left, marked *f*.

62

Measures 62-64. Measure 62 has a triplet of eighth notes in the right and a half note in the left. Measure 63 has a triplet of eighth notes in the right and a half note in the left. Measure 64 contains a triplet of eighth notes in the right and a half note in the left, marked *f*.

65

ritard.

A Tempo

ff

poco rit.

Measures 65-67. Measure 65 has a triplet of eighth notes in the right and a half note in the left, marked *ff*. Measure 66 has a half note in the right and a half note in the left, marked *ff*. Measure 67 contains a half note in the right and a half note in the left, marked *poco rit.*

68 A tempo giusto

Measures 68-70 of the musical score. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 9/8. Measure 68 begins with a forte (*f*) dynamic. The notation features a complex bass line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and a treble line with sustained notes and some grace notes.

Measures 71-73. Measure 71 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 72 includes a pianissimo (*ppp*) dynamic marking. Measure 73 contains a half note with a fermata, marked with a 'B' above it. A slur connects the half note in measure 73 to the first half note in measure 74, which is marked with an 'A' above it.

Measures 74-76. Measure 74 begins with a half note marked 'C' above it, followed by a slur to a half note marked 'H' above it. Measure 75 continues the complex bass line. Measure 76 features a half note marked 'C' above it, with a slur to the next half note.

Measures 77-79. Measure 77 starts with a half note marked 'B' above it, followed by a slur to a half note marked 'A' above it. Measure 78 begins with a half note marked 'C' above it, followed by a slur to a half note marked 'H' above it. Measure 79 continues the complex bass line.

Measures 80-82. Measure 80 continues the complex bass line. Measure 81 features a half note with a fermata. Measure 82 continues the complex bass line.

Measures 83-85. Measure 83 begins with a half note with a fermata. Measure 84 continues the complex bass line. Measure 85 features a half note with a fermata.

81 *ritenendo molto*

Ca. 6'00"

Anexo 02

Este anexo contém os manuscritos aos quais o doutorando teve acesso¹⁸⁹, na seguinte ordem:

- 1) Nepomuceno (Barcarola, Melodia, Dança, Brincando e Polca)
- 2) Nazareth (Elegia)
- 3) Mignone (Quatorze pecinhas)
- 4) Tsuna Iwami (Homenagem a Oswald)
- 5) Alimonda (Três peças dedicadas a João Carlos Martins)
- 4) Guarnieri (Estudo nº 18)

¹⁸⁹ Informações sobre a gênese e a edição de obras encontram-se no Capítulo 02, Comentários ao Repertório.

Para

para minha filhinha Sigrid

Três
peças para piano

escritas
para
a
mão esquerda só

por

Alb. Nepomuceno

Petropolis - 8 - Julho 1906

Pertence a Sigrid
Nepomuceno

32-D

MS

N-IV-48

Ricercata

Andantino.

The musical score is written for piano in 4/4 time, marked *Andantino*. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). Pedal markings are written as "Ped" with a line and an "x" indicating the pedal point. The score includes several trills and slurs. The first system begins with a *p* dynamic. The second system includes a *pp* dynamic. The third system is marked *2a vez* (2nd time). The fourth system includes markings for *ritard* (ritardando) and *al tempo* (return to tempo).

System 1: *p* *Ped* *x* *Ped* *x* *Ha* *x*

System 2: *pp* *Ped* *x* *Ha* *x* *Ped* *x* *Ped* *x* *Ped* *x*

System 3: *2a vez* *Ped* *x* *Ped* *x* *Ped* *x* *Ped* *x* *Ped* *x*

System 4: *ritard* *al tempo* *Ped* *x* *Ped* *x* *Ped* *x* *Ped* *x* *Ped* *x*

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with various notes and rests. Below the staff, there are handwritten 'Ped' markings with 'x' symbols.

Handwritten musical notation for the second system, including fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a 'ritard' marking. Below the staff, there are handwritten 'Ped' markings with 'x' symbols.

Handwritten musical notation for the third system, including fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a double bar line. Below the staff, there are handwritten 'Ped' markings with 'x' symbols.

959.954/13-16-1998D

Modérato.

Melodia

Handwritten musical notation for the first system of the "Melodia" section. The right hand (treble clef) contains a melody in 2/4 time, marked "modérato". The left hand (bass clef) contains a rhythmic accompaniment. The instruction "con espressione" is written below the right hand.

Ped x Ped x Ped x Ped x Ped x Ped x Ped x Ped x

Handwritten musical notation for the second system of the "Melodia" section. The right hand continues the melody, and the left hand continues the rhythmic accompaniment.

Ped x Ped x Ped x Ped x Ped x Ped x Ped x Ped x

Handwritten musical notation for the third system of the "Melodia" section. The right hand continues the melody, and the left hand continues the rhythmic accompaniment.

Ped x Ped x Ped x Ped x Ped x Ped x Ped x Ped x

Handwritten musical notation for the fourth system of the "Melodia" section. The right hand continues the melody, and the left hand continues the rhythmic accompaniment.

Ped x Ped x Ped x Ped x Ped x Ped x Ped x Ped x

Alligro.

Handwritten musical notation for the "Dansa" section. The right hand contains a melody in 2/4 time, marked "Alligro". The left hand contains a rhythmic accompaniment. The instruction "Dansa" is written to the left of the staff.

1 5

1^a vez

The first system of musical notation, first staff. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. The bass line has a few scattered notes.

2^a vez

The first system of musical notation, second staff. It continues the melody from the first staff, with similar rhythmic patterns and a few more notes in the bass line.

The second system of musical notation, first staff. It includes the instruction "rit" (ritardando) and "f" (forte). The melody continues with some beamed notes.

The second system of musical notation, second staff. It continues the bass line from the previous staff, with some notes beamed together.

1^a 2^a Trio

The third system of musical notation, first staff. It includes the markings "1^a", "2^a", and "Trio". The melody continues with a few more notes.

Fim

D. A. A.

†

Diminuendo. *Allegretto*

Polka

base e baile da breca

Tempo de polka

The musical score is written in 2/4 time and consists of four systems of piano and bass staves. The piano part features a melody with eighth and sixteenth notes, while the bass part provides harmonic support with chords and single notes. Pedal markings, including 'Ped', 'pa', and 'da', are used throughout to indicate sustain and phrasing. The piece concludes with a 'Fin' marking in the final measure of the fourth system.

Trio

Ped x Ped x Ped x

Ped x Ped x Ped x

Ped x Ped x Ped x Ped x

Ped x Ped x Ped x Ped x 1^a 2^a

Ped x Ped x Ped x Ped x D.C. al Fine

Handwritten notes at the top of the page, possibly indicating the title or context of the musical score.

Mod. allegro

Handwritten musical notation on a single staff, including notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes and rests. Includes handwritten annotations: *Allegretto* and *Andante*.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes and rests. Includes handwritten annotations: *Allegretto* and *Andante*.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes and rests.

Andante

Handwritten musical score for the first system, featuring a treble and bass staff with notes and rests.

Handwritten musical score for the second system, featuring a treble and bass staff with notes and rests.

Handwritten musical score for the third system, featuring a treble and bass staff with notes and rests.

Handwritten musical score for the fourth system, featuring a treble and bass staff with notes and rests.

FRANCISCO MIGNONE

(1984)

DOZE PECINHAS

PARA MÃO ESQUERDA

PIANO SOLO

DE

FRANCISCO MIGNONE

(1984)

São 14 pecinhas p/ mão esquerda

MODINHA DRAMATICA

F. MIGNONE
(1924)

DEVAGAR (em 4)

sempre animando

③ : ④ MODINHA DRAMÁTICA

④

Handwritten musical score for "MODINHA DRAMÁTICA". The score is written on six systems of five-line staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second system continues the melody with similar notation. The third system introduces a triplet of eighth notes. The fourth system features a long, sweeping melodic line with a slur. The fifth system is marked "LENTO" (Lento) and includes a triplet of eighth notes and a "Ped." (Pedal) marking. The sixth system concludes the piece with a final chord and a fermata. The handwriting is in black ink on aged paper.

F. MIGNONE
(1984)

50

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on ten staves. The first staff begins with the title 'The Rose Tree' and the tempo marking 'Allegro'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The handwriting is in ink on aged, slightly yellowed paper. The score concludes with a double bar line and the word 'Fine' written at the bottom right.

SAPCA

⑦

⑦

Handwritten musical score for 'SAPCA'. The score is written on six systems of five-line staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system features a large slur over a series of notes. The third system includes a '7' below the staff. The fourth system has a '7' below the staff. The fifth system has a '7' below the staff. The sixth system includes a '7' below the staff and a '12-3' marking. The score is written in a fluid, handwritten style.

JANGADA

(4)

(8)

FRANCISCO MIGNONE

Andamento de barcarola

Handwritten musical score for "JANGADA" by Francisco Mignone. The score is written on ten staves, with the first eight staves containing musical notation and the last two staves being empty. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are numerous fingerings and articulations indicated by numbers and symbols. The score is written in a fluid, handwritten style.

1. (18)
Sai Vivo (Brin!)

SCHERZETTO (BRINCA DEIRA)

FRANCISCO MIGNONI

Handwritten musical score for Scherzetto (Brinca deira) by Francisco Mignoni. The score is written on ten staves, alternating between bass and treble clefs. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). There are also handwritten annotations in Portuguese, including '8-Baixa' and 'dim. sempre'. The score concludes with a signature and the date '20/8/54'.

GAYOTTA

FRANCISCO MIGNONE
1984

Handwritten musical score for "GAYOTTA" by Francisco Mignone, 1984. The score is written on ten staves. It features various musical notations including treble and bass clefs, key signatures (one sharp), time signatures (3/4, 4/4, 3/8), and dynamic markings (p, f, sf). The score includes several sections: a main melody, a section marked "Allegro", a section marked "Vento", and a section marked "Vento" with a "3/8" time signature. The score is handwritten in ink on aged paper.

(13)

MINUETTO

(13)

Claro que e' tempo de minuetto

FRANCISCO MIGNON
1980

Handwritten musical score for "Minuetto" by Francisco Mignon, 1980. The score is written on ten staves, with the first five staves containing the main melody and the last five staves containing the accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The piece concludes with "DS. al Fine".

Wuon Zando

FRANCISCO ALVES
1930

All.

tempo

poco T.T.

bem ligado

vao ao 8 depois

tutti

f

Handwritten musical score, first system. The notation is in treble and bass clefs, with various fingerings and articulations. The tempo/mood is marked "Moderato".

Handwritten notes and markings include:

- Moderato*
- h. humming*
- 3 VEL*
- 8 VEL*
- nuovo*
- Poco Più Vivo*
- molto lento*
- D.C. dopo*

The score consists of 10 staves of music, with various fingerings and articulations indicated throughout.

Handwritten musical score, second system. The notation continues from the first system, featuring more complex rhythmic patterns and fingerings. The tempo/mood is marked "a tempo".

Handwritten notes and markings include:

- a tempo*
- con moto*

The score consists of 2 staves of music, with various fingerings and articulations indicated throughout.

(194)

CANTIGA DE NINAR

FRANCESCO MIGNONE
(1984)

LENTO

Handwritten musical score for "CANTIGA DE NINAR" by Francesco Mignone. The score is written on seven staves, with the first six staves containing a single melodic line and the seventh staff containing a piano accompaniment. The tempo is marked "LENTO". The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. There are also handwritten annotations like "rit--", "atempo", and "rit--" above the staff. The score ends with a double bar line and a final chord.

ESCORREGANDO SEM PARAR

11

BEM MOVIMENTADO

FRANÇOIS MIGNON
(1984)

Handwritten musical score for piano, titled "ESCORREGANDO SEM PARAR" (Sliding Without Stopping). The tempo is marked "BEM MOVIMENTADO" (Very Fast). The score is in G major (one sharp) and 5/8 time. It consists of 11 staves of music, featuring rapid runs and arpeggios. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a double bar line and a fermata. Handwritten annotations include "Ligado e fluente" (Ligato and fluent) under the first staff, "rit" (ritardando) with an arrow pointing left under the final staff, and "Ped" (pedal) written below the final staff.

21

CORAL

116

FRANCESCO MIGNO
(1989)

Solene (m2) 2y

Quasi f e sempre molto sonoro

mp

cres

per forte quasi

Red. ff

Allegretto molto

SONHANDO

FRANCISCO MIGNE
1984

Andante

Per. *Per.* *Per.* *Per.*

rall. *V. forte*

cresc. *f*

calmandos

cedendo *rall.* *LENTO*

(19)

VALSA

FRANCISCO MIGNONE (1904)

Meio choro

animato bem allegro

vivo

bem lento

(19.7)

19

VALSA

com brillantissimo

Vivace (21)

Coda

(1)

BRINCA LHÃO

(X)

(20)

FRANCISCA MIGUELINO
(1980)

Allegro, brinca lhão

2x Ver

explodindo

(TMBOR)

ORINEALTAO

(XO) (4) (2)

Allegro

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

1 2 3 4 1 2 3 4

ben estridente

20/8/84

Estudo para mão esquerda
Homenagem ao H. Oswald

Tessara Iwami
Abril 1983

Andante $\text{♩} = 80$

The musical score is written for the left hand and consists of six systems of two staves each. The tempo is marked *Andante* with a quarter note equal to 80 beats. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *p* (piano) and *dolce* (dolce). The piece is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The handwriting is in ink on a white background.

Handwritten musical score system 1, featuring a treble and bass staff with various notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score system 2, featuring a treble and bass staff with various notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score system 3, featuring a treble and bass staff. The system includes the tempo marking *Rallentando* and the tempo change *animato* $\text{♩} = 100$. It also contains the instruction *3.ª Bassa* and the dynamic marking *sf*.

Handwritten musical score system 4, featuring a treble and bass staff. The system includes the tempo marking $\text{♩} = 80$ *Calmato* and the tempo change *animato* $\text{♩} = 100$. It also contains the instruction *3.ª Bassa* and the dynamic marking *sf*.

Handwritten musical score system 5, featuring a treble and bass staff. The system includes the tempo marking $\text{♩} = 80$ *Calmato* and the tempo change *animato* $\text{♩} = 88$. It also contains the instruction *3.ª Bassa* and the dynamic marking *sf*.

Handwritten musical score system 6, featuring a treble and bass staff. The system includes the tempo marking *3.ª Bassa* and the dynamic marking *sf*.

$\text{♩} = 55$

Rallentando

Quasi Cantabile $\text{♩} = 90$

$\text{♩} = 100$

animato

p

Handwritten musical score for a piece titled "L' = 80, 1° Tempo". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "mf". There are also some handwritten annotations and a large, stylized signature at the bottom right.

Inquieto, rudo, singelo. Até lugubre. Assim compunha o Camargo Guarnieri.

The musical score is written on ten staves, featuring a variety of musical notations including treble and bass clefs, key signatures (primarily one sharp, F#), and time signatures (mostly 4/4, with some 3/4 and 2/4). The notation includes complex rhythmic patterns, many beamed sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of slurs and ties. Dynamics are indicated throughout, including *pp*, *p*, *f*, *mf*, *ff*, *dim*, and *cresc*. Performance instructions in Portuguese are written above the staves, such as *Rudo*, *precipitando*, *seco*, *calmo*, *marcato*, *acelerando*, *molto allegro declamato*, *molto*, *inquieto na cantabile*, *poco animando*, *calmo*, *acelerando*, *pesante*, and *molto*. The score concludes with a double bar line and a final *ff* dynamic marking.

Lirico, declamado, que não falte o "appassionato" / Vale lembrar o Santoro!

Calmo, um pouco livremente (sonhando) um pouco movendo

mp

rall

movendo

cresc

a fpo

marcato

molto cresc

rall

for primo

molto cresc

rall

molto cresc

pp

Lúdico, vivo porém; alguma agressividade permitida. Diva e Jueve Peixe...

Allegretto, vivo

Handwritten musical score for guitar, featuring multiple staves with complex notation, including triplets, slurs, and dynamic markings. The score is marked with a circled '3' at the beginning.

Key markings and annotations include:

- 3** (circled)
- mf** (mezzo-forte)
- p** (piano)
- cresc.** (crescendo)
- f** (forte)
- dim.** (diminuendo)
- (segue)**
- plac.** (pizzicato)
- subito**
- rall.** (rallentando)
- dim.** (diminuendo)
- meno (legato sempre)**
- pp** (pianissimo)
- f. cantabile**
- amf** (mezzo-forte)
- poco rall.** (poco rallentando)
- sostanto**
- apressando** (accelerando)
- rall.** (rallentando)
- f** (forte)
- cresc.** (crescendo)
- repete**
- p** (piano)
- cresc.** (crescendo)
- piu vivo**
- p** (piano)
- cresc. poco a poco**

The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings, indicating a complex and expressive piece.

Rio Novo, Dez.

2001

Hélio Almeida

Dedicatória:

À João Carlos Martins.

Que quer dizer:

À pianista João Carlos Martins, grande
MÚSICO e INTÉRPRETE, em humilde
reverência, dedico estas três vinca-deiras.

Rio de Janeiro 12 de dezembro de
2001

Hélio Almeida

Dramatic astringe (1-72)

Estudo n.º 8
para o piano

McLoughlin
S. Paul, 19
3
88

Handwritten musical score on aged paper, featuring six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures (including 3/4 and 4/4), and complex rhythmic patterns. The score is marked with dynamic and performance instructions:

- raff* (first system, second staff)
- (Grampioso)* (first system, third staff)
- cresc.* (second system, second staff)
- cresc.* (third system, second staff)
- cresc.* (fourth system, second staff)
- raff* (fifth system, first staff)

The score concludes with a double bar line and the date *Sao Paulo, 20/3/88* written in the bottom right corner.