

A OBRA PLANÍSTICA
DA COMPOSITORA
ADELAIDE PEREIRA DA SILVA

ADELAIDE PEREIRA DA SILVA



2010000316



Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes de
São Paulo da Universidade Estadual Paulista -
UNESP para obtenção do título de Mestre em
Artes (Área de Concentração: Música)

Maria Mari Sakamoto

Orientadora: Profa. Dra. Maria F.

lys Bira 0027599

T/UNESP
780.981
S158o

**A OBRA PIANÍSTICA
DA COMPOSITORA
ADELAIDE PEREIRA DA SILVA**

por

Maria Matí Sakamoto



**Dissertação apresentada ao Instituto de Artes de
São Paulo, da Universidade Estadual Paulista -
UNESP -, para obtenção do título de Mestre em
Artes (Área de Concentração: Música)**

**Orientadora: Profa. Dra. Maria Francisca
Paez Junqueira**

São Paulo

1996



AGRADECIMENTOS

A Professora Dra. Maria Francisca Paes Junqueira pela orientação, apoio e incentivo à concretização deste trabalho, sempre nos conduzindo na busca do aperfeiçoamento musical e profissional.

A Professora e compositora Adelaida Pereira da Silva pela atenção e cordialidade com que atendeu às nossas solicitações e entrevistas e pelo exemplo de amor à arte.

A FAPESP cujo apoio foi imprescindível na elaboração desta pesquisa.

Aos Professores Gilberto Tinetti, Osvaldo Lacerda, Régis Duprat, E. Escalante, Sílvia Anspach e Joel Honorato pela gentileza com que nos atenderam às entrevistas e solicitações.

A Yumi, Mieko, Hélio e Lídia pelo estímulo e apoio para a realização deste trabalho.

A Ione e aos seus colegas pelo exemplo de dedicação aos semelhantes.

Aos amigos Marcos, Miguel, Larissa, Marcia e Ana Paula pela amizade.

Aqueles que direta ou indiretamente efetivaram este trabalho.

A todos que contribuem para a valorização da arte musical.

Aos meus pais,

Kayoko e Noboru



AGRADECIMENTOS

À Professora Dra. Maria Francisca Paez Junqueira pela orientação, apoio e incentivo à concretização deste trabalho, sempre nos conduzindo na busca do aperfeiçoamento musical e profissional.

À Professora e compositora Adelaide Pereira da Silva pela atenção e cordialidade com que atendeu às nossas solicitações e entrevistas e pelo exemplo de amor à arte.

À FAPESP cujo apoio foi imprescindível na elaboração desta pesquisa.

Aos Professores Gilberto Tinetti, Osvaldo Lacerda, Régis Duprat, E. Escalante, Silvia Anspach e Joel Honorato pela gentileza com que nos atenderam às entrevistas e solicitações.

A Yumi, Mieko, Hélio e Lúcia pelo estímulo e apoio para a realização deste trabalho.

A Ione e aos seus colegas pelo exemplo de dedicação aos semelhantes.

Aos amigos Marcos, Miguel, Larissa, Marcia e Ana Paula pela amizade.

Aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para a efetivação deste trabalho.

A todos que contribuem para a valorização da arte musical.



SUMÁRIO

Resumo	7
1 INTRODUÇÃO	8
2 CAPÍTULO I - Biografia	16
3 CAPÍTULO II - Obras pianísticas	48
3.1 Ecos da Infância	52
3.2 Cantiga Ingenua	56
3.3 Recordação	61
3.4 De Rosa e Azul	65
3.5 Brincando	69
3.6 Pequeno Romance	74
3.7 Suite no. 1	78
3.8 Suite no. 2	108
3.9 3 Danças	132
3.10 Ponteio nº 1	139
3.11 Ponteio nº 2	146
3.12 Ponteio nº 3	152
3.13 Ponteio nº 4	156
3.14 Ponteio nº 5	160
3.15 Valsa-Choro nº1	164
3.16 Valsa-Choro nº2	168
3.17 Valsa-Choro nº3	172
3.18 Valsa-Choro nº4	176
3.19 Valsa-Choro nº5	180
4 CONCLUSÃO	184
5 REFERÊNCIAS	188
6 REFERÊNCIAS MUSICOGRÁFICAS	200
7 BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	203
Annexos	208
Abstract	212

“A cultura de um país não é feita só de grandes nomes e grandes talentos, mas também de todos aqueles que colaboram da melhor forma para a cultura de seu país, seja como compositor, artista, pesquisador ou docente. A cultura de um país é feita pelo conjunto de pessoas que, dotadas de algum conhecimento, procura passar aos seus semelhantes este algo de melhor que aprendeu.”

Adelaide Pereira da Silva

SUMÁRIO

Resumo	7
1 INTRODUÇÃO	8
2 CAPÍTULO I - Biografia.....	16
3 CAPÍTULO II - Obras pianísticas	48
3.1 Ecos da Infância.....	52
3.2 Cantiga Ingênu.....	56
3.3 Recordação.....	61
3.4 De Rosa e Azul	65
3.5 Brincando.....	69
3.6 Pequeno Romance	74
3.7 Suíte no. 1	78
3.8 Suíte no. 2	108
3.9 3 Dansas.....	132
3.10 Ponteio nº 1.....	139
3.11 Ponteio nº 2.....	146
3.12 Ponteio nº 3.....	152
3.13 Ponteio nº 4.....	156
3.14 Ponteio nº 5.....	160
3.15 Valsa-Chôro nº1	169
3.16 Valsa-Chôro nº2.....	172
3.17 Valsa-Chôro nº3.....	177
3.18 Valsa-Chôro nº4.....	182
3.19 Valsa-Chôro nº5.....	186
4 CONCLUSÃO	190
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	195
6 REFERÊNCIAS MUSICOGRÁFICAS	200
7 BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	203
Anexos.....	208
Abstract.....	325

RESUMO

O presente estudo foi baseado em uma hipótese que decorreu das tendências puramente individuais, as quais antecipavam a necessidade de conhecer as obras da compositora Adelaide Pereira da Silva e que, posteriormente, a partir de dados levantados, permitiu estabelecê-la da seguinte forma: "As obras da compositora Adelaide Pereira da Silva realmente contribuíram para o desenvolvimento pianístico do intérprete?"

O método descritivo destinou-se a demonstrar e justificar os caminhos da pesquisa, gerando enunciados analíticos provenientes dos dados contidos na biografia e na obra pianística da compositora.

Da análise dos resultados, chegou-se à conclusão de que em cada uma das partituras estudadas foram encontrados aspectos significativos do estilo da compositora, cujo reconhecimento facilitou a reunião de um conjunto de informações voltadas especificamente para os estilos técnico-pianísticos. Estes itens foram fundamentais para formular e operar o potencial didático do contexto musical das obras analisadas em que as dificuldades técnico-pianísticas estão inseridas, contribuindo assim para o desenvolvimento pianístico do intérprete.

INTRODUÇÃO



O tema escolhido para a presente pesquisa relaciona-se com a obra pianística da compositora Adelaide Pereira da Silva e começou a ser trabalhado em 1993, ocasião em que ingressamos no Curso de Pós-Graduação em Artes em nível de Mestrado sediado neste Instituto.

Nesta etapa exploratória, ou seja, de levantamento documental, constatamos que a visão da classe musical sobre o trabalho da compositora, seja como docente, seja como folclorista e sobretudo como criadora, a transforma em uma pessoa digna de ser pesquisada.

A partir dos dados levantados, buscamos estabelecer uma hipótese e formulamos a seguinte questão: "As obras para piano da compositora Adelaide Pereira da Silva contribuíram para o desenvolvimento pianístico do intérprete?". Conhecer a biografia da compositora e analisar seu espaço de atuação na área musical, e principalmente trabalhar o conjunto de informações voltadas para o potencial didático das obras em que as dificuldades técnico-pianísticas estão inseridas foi o caminho por nós escolhido para responder a esta questão.

Estamos entendendo o espaço de atuação da compositora não só como o conjunto de experiências vividas, mas também como o resultado de uma prática que tem no pianista intérprete o seu alvo.

* SALOMON, D.U. Como fazer uma monografia, p. 114



Ao escolhermos o caminho voltado para manifestação composicional para piano de Adelaide Pereira da Silva, conseguimos elementos que viabilizaram o conhecimento ligado à contribuição das obras referidas ao desenvolvimento pianístico e sua conseqüente aplicabilidade no processo de ensino-aprendizagem. Frente aos dados coletados, delimitamos o nosso campo de pesquisa às obras pianísticas no que tange às dificuldades técnico-pianísticas.

Este trabalho tem como objetivo mais amplo: avaliar a contribuição da compositora em relação à música por meio de suas obras e de suas diversas atuações na área musical e propiciar aos professores e alunos uma opção didática aliada ao conhecimento da melodia e ritmo caracteristicamente brasileiros, e como objetivo mais específico: realizar um estudo analítico das obras para detectar as características das mesmas e os recursos técnico-pianísticos utilizados.

Algumas decisões de ordem metodológica foram importantes para o desenvolvimento do presente estudo. O método descritivo¹ orientou a pesquisa, compreendendo, em relação à compositora e seu desempenho, o registro, a análise e interpretação de suas obras pianísticas.

Utilizamos a documentação direta que foi sistematizada com o fim de atingir uma totalidade de sentido; e a indireta para levantamento de

¹ SALOMON, D.U. *Como fazer uma monografia*, p. 114.



dados oriundos de várias fontes que nos forneceram informações úteis, pois orientaram a busca de outras fontes de coleta.

Quanto à documentação direta, foram levantados dados a respeito da compositora e suas obras, mediante a aplicação de questionário e entrevistas com a compositora e pessoas ligadas à sua área musical.

Nesta fase da pesquisa, foram utilizados os seguintes procedimentos:

Entrevistas com a compositora

2 (duas) entrevistas não padronizadas (não dirigidas), com a finalidade de perceber como era o ambiente familiar em relação à música; o pensamento e a poética que conduziu a criação de suas obras.

3 (três) entrevistas padronizadas com perguntas abertas e 1 (um) questionário com perguntas abertas (anexo 1)

Entrevistas e questionários com profissionais da área (anexo 1)

2 (duas) entrevistas padronizadas com perguntas abertas.

2 (dois) questionários padronizados com perguntas abertas.

Foram enviados ainda 5 (cinco) questionários com perguntas abertas aos ex-alunos da compositora. (anexo 1)

Para complementar os dados referentes à biografia, realizamos a pesquisa bibliográfica paralelamente às entrevistas.

Após entendermos a lógica de ação da compositora em questão, tendo como base os resultados obtidos na primeira fase, partimos para a pesquisa restrita às partituras editadas ou não.

A nossa fonte de coleta de informações obtida por documentação indireta (como já descrito anteriormente) compreendeu o que se denomina fonte primária e secundária. Das fontes primárias, ou pesquisa documental, foram levantados elementos informativos em:

- arquivos particulares: partituras não editadas, certificados, fotografias e autobiografias.
- arquivos de Instituição de ordem privada para coleta de programa de audições.

As fontes secundárias ou pesquisa bibliográfica compreendeu um levantamento em textos, livros, teses, artigos de revistas especializadas, jornais, obras de referência e gravações, tais como:

- arquivos literários;
- arquivos de imprensa;
- arquivos artístico-musicais;
- lojas comerciais de música.

Posteriormente por estarmos observando uma parte da obra da compositora, mais precisamente a pianística, não pudemos deixar de lidar com as análises:

- textual - a qual nos legou um esclarecimento sobre a vida e pensamento da compositora, fornecendo elementos necessários para a clareza das idéias expostas no trabalho. Por outro lado, proporcionou uma visão panorâmica da opinião de diversos autores sobre aspectos relativos à técnica pianística;

- temática - esta etapa nos permitiu uma maior compreensão do texto, e a seqüência lógica das idéias dos autores;

- interpretativa e crítica - cujos resultados apresentaram algumas disparidades quanto às informações contidas no texto biográfico e dados coletados por meio de entrevistas com a compositora. Esse tipo de análise também nos permitiu associar as idéias de diversos autores sobre técnica pianística com a análise das partituras em questão.

O juízo de valor proveniente da apreciação de informações do material coletado, material bibliográfico e partituras, distinguiu 2 tipos de críticas:

crítica externa

- relacionada às partituras; abrangeu desde a importância das partituras, passando pela autenticidade do manuscrito até a revisão e publicação das mesmas.

* Entrevista com a compositora Adelaide Pereira da Silva realizada em 16.05.1993

crítica interna

— relacionada às partituras; correspondeu ao conteúdo das obras e seu significado por meio do conhecimento da linguagem da compositora.

— relacionada ao material bibliográfico; compreendeu o juízo de valor sobre o trabalho e as idéias nele contidas.

Após a primeira fase da análise e crítica dos textos e partituras, partimos para a análise das obras propriamente ditas.

Foram analisadas 20 obras para piano de um total de 24, uma vez que, segundo a compositora², 4 obras foram perdidas. A obra *Tocata*, embora tenha sido trabalhada por nós, não é apresentada neste trabalho, pois foi invalidada provisoriamente pela compositora para uma futura revisão, assim sendo, apresentamos os estudos analíticos de 19 obras.

Nestas composições, além da análise das dificuldades técnico-pianísticas, foi realizada a análise estrutural e destacamos os elementos caracteristicamente nacionalizantes, freqüentes em determinadas obras, com a finalidade de auxiliar a compreensão das mesmas, bem como ressaltar a poética que conduziu a criação pianística de Adelaide Pereira da Silva. Seguem também algumas recomendações quanto à execução, em função de um maior apoio ao intérprete.

² Entrevista com a compositora Adelaide Pereira da Silva realizada em 16.05.1995.



Especificamente nas *Suítas n.º 1 e n.º 2*, as análises foram acrescidas de dados sobre danças e canções brasileiras, objetivando uma compreensão mais clara destas obras, o que auxiliaria a interpretação.

Utilizamos como instrumento de trabalho, fichas divididas em 4 tipos de categoria:

- fichas sobre aspectos históricos sobre a música brasileira;
- fichas das análises pianísticas das obras;
- fichas de problemas técnico-pianísticos (definições de termos e opiniões de pedagogos quanto à execução);
- fichas de danças e canções contidas nas obras.

Pretendemos com este trabalho, para nós inédito, poder divulgar as obras pianísticas da compositora e que este possa servir de referência aos interessados em pesquisar outros aspectos da produção musical de Adelaide Pereira da Silva.

BIOGRAFIA

Capítulo I



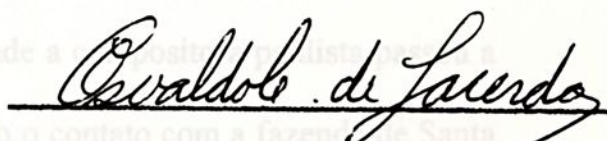
BIOGRAFIA

Capítulo I

"Considero a Profa. Adelaide Pereira da Silva Kollar uma boa compositora, tendo em vista não apenas os seus sólidos e amplos conhecimentos musicais, como também a sua elevada sensibilidade, a sua cultura geral, e o amor que tem pela música brasileira, amor esse que sempre se reflete nas suas composições.

Quanto à atividade no campo do magistério musical, considero-a muito importante e de alto nível, não só pelas qualidades supramencionadas, como também pelo elevado senso didático, que a Profa. Adelaide possui.

Saudações"


Osvaldo Costa de Lacerda

Osvaldo Costa de Lacerda

Adelaide Rosa Pereira da Silva Ruzicska Kollar, filha de Feliz Ferreira da Silva e Ignês Pereira da Silva, nasceu em 5 de julho de 1928, na cidade de Rio Claro no Estado de São Paulo e possui dois irmãos: Abílio Pereira da Silva e Branca de Castro. Teve o privilégio de nascer em uma família em que a arte e a cultura eram cultivadas. Na fazenda de seu avô em Santa Cruz das Palmeiras, realizavam-se reuniões com saraus de piano e violino e também de jograis.

A compositora estabelece um vínculo, com esta época, de um tempo feliz e de uma profunda convivência familiar. As apresentações de violinos, danças e procissões que se realizavam na vida interiorana marcaram muito a sua infância. Aos quatro anos de idade iniciou suas aulas de piano com sua mãe, Ignês Pereira da Silva. Seus dois irmãos também se dedicaram à música, porém como diletantes. Seu irmão, Abílio Pereira da Silva, ao violão e sua irmã, Branca de Castro, ao piano.

Em 1934, aos seis anos de idade a compositora paulista passou a residir na cidade de São Paulo, no entanto o contato com a fazenda de Santa Cruz das Palmeiras permaneceu.

Alguns fatores foram importantes na formação da personalidade da futura compositora: seu amor à natureza cultivada na infância que



contribui para o enriquecimento de sua sensibilidade e criatividade artística, como também a convivência com as manifestações da cultura espontânea que posteriormente vieram a manifestar-se em interesse pelas pesquisas folclóricas e que por consequência repercutiram na sua criação musical.

Ignês Pereira da Silva, sua mãe, foi uma das figuras importantes na formação musical da compositora paulista, sempre contando com o apoio de seu pai, Feliz Ferreira da Silva.

A compositora assim se refere a sua mãe: *"Minha mãe era a árvore motora que sabiamente orientava e acompanhava meus estudos, apoiando a mim como também aos meus professores".*³

É importante ressaltar alguns aspectos na formação musical de Ignês Pereira da Silva: estudou piano com uma das discípulas do maestro Luigi Chiafarelli, e frequentou cursos ministrados por Mário de Andrade.

Um fato interessante a destacar é que Ignês assistia a várias audições de piano para selecionar um professor que melhor se adequasse à sua filha. Ressaltamos com este fato a importância da iniciação musical bem orientada.

³ Entrevista realizada com a compositora Adelaide P. da Silva, em 16.09.1993.

A pianista - Adelaide Pereira da Silva estudou piano com Nair de Souza⁴ no período de 1937 a 1942. Esta era uma excelente professora que a incentivou à prática de música de câmara e desenvolveu nela a arte e o prazer de tocar bem o instrumento e principalmente o “amor” à música.

A prática de música de câmara era realizada com execuções de obras a quatro mãos para piano, e também de duos e trios com outros instrumentos de cordas.

A partir de 1942 Adelaide Pereira da Silva passou a estudar piano com Hans Bruch⁵ seu principal mestre de piano. Este professor contribuiu para sua formação musical, cultural, social e intelectual. Segundo nossas entrevistas, é nítida a influência deste professor em sua formação.

Por meio de opiniões da própria compositora paulista, podemos apresentar alguns aspectos importantes deste seu mestre, cujas aulas eram interessantes e inovadoras, a ética profissional estava sempre presente nas

⁴ Nair de Souza foi a segunda docente da compositora. Não se destacou artisticamente, porém dedicou a maior parte de seu tempo às atividades pedagógicas. Formou-se pelo Conservatório Dramático Musical de São Paulo e foi aluna de Mário de Andrade. A sua linha de orientação seguiu a Escola Francesa de piano. (Dados coletados com a compositora Adelaide Pereira da Silva, em 16.09.1993)

⁵ O Prof. Hans Bruck nasceu em Strasburgo, Alsácia - na época, Alemanha, em 15 de setembro de 1891 e faleceu em São Paulo no dia 11 de novembro de 1968. Estudou em Colônia, Alemanha, tendo sido aluno do Prof. Karl Friedberg. Casou-se com sua colega Lene Weiller, excelente pianista, com quem formou um duo para execução do repertório a dois pianos. Ambos vieram para o Brasil, ela em 1934 e ele em 1935, aqui se estabelecendo. Com a morte de sua esposa, casou-se em segundas núpcias com sua aluna, a pianista Isolda Bassi. O Prof. Hans Bruch ensinou piano durante muitos anos aqui em São Paulo, em sua casa da Rua Maranhão, em Higienópolis. Entre seus alunos mais conhecidos são: Isolda, sua 2a. mulher; Adelaide Pereira da Silva, Rudolf Frisch. Elisa Capocchi, Arnaldo Antunes, Maria Elisa Figueiredo, Roberto Delollio e Gilberto Tinetti. (Informações cedidas pelo professor e pianista Gilberto Tinetti em 04.01.1994)

suas atitudes. Era um músico completo com concepções de técnica, interpretação e história da literatura pianística de alto nível. O aluno ao estudar uma obra pianística não recebia apenas uma orientação técnica e interpretativa, mas também recebia informações a respeito do compositor e suas obras, relacionando-as ao estilo e à época em que foram compostas.



**A pianista Adelaide Pereira da Silva em Concerto
realizado no Teatro Carlos Gomes - Campinas, 1955**

* Resposta do pianista Gilberto Tinetti ao mesmo questionário enviado em 04/01/1994.

A partir de 1950, a compositora paulista prosseguiu seus estudos pianísticos com Dinorah de Carvalho⁶, (oriunda da escola francesa de piano) tornando-se pouco tempo depois sua assistente.

Os estudos pianísticos com esses mestres resultaram em apresentações públicas de recitais e concursos em várias cidades do Estado de São Paulo, e em outros estados. Com relação a essas apresentações da pianista, o professor Gilberto Tinetti assim se refere: "*Adelaide Pereira da Silva era uma aluna brilhante do professor Bruch no início dos anos 50. Tocava sempre em posição de destaque nas audições. Possuía sonoridade exuberante ao que me lembro.*"⁷

⁶ CARVALHO, Dinorah de (Dinorah Gontijo de Carvalho Murici). Pian., comp., reg., prof. Uberaba MG/01/06/1904. (...) Com seis anos de idade, matriculou-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, iniciando-se no piano com Maria Lacaz Machado. Passou depois para a classe de Carlino Crescenzo, estreando como pianista aos sete anos, em audição de alunos do Conservatório. Datam de 1912 suas primeiras tentativas de composição: a valsa *Serenata ao luar*, logo seguida de um noturno improvisado durante um recital em Campinas SP. Em 1916 diplomou-se no curso de piano. (...) O êxito alcançado como pianista valeu-lhe uma bolsa de estudos na Europa, oferecida pelo governo mineiro. Tendo feito cursos de harmonia e contraponto com Furio Franceschini e praticado como professora auxiliar do conservatório, viajou para Paris, França, em fins 1912, aperfeiçoando-se em piano com Isidor Philipp (1863-1958) e realizando vários recitais, principalmente na França e na Itália. De volta ao Brasil, retornou às atividades de concertista. Em 1929, apresentada por Mário de Andrade ao maestro Lamberto Baldi, como este estudou harmonia, contraponto, fuga e composição. A partir de 1931 fez cursos de orquestração com Martin Braunwiser e Ernst Mechich. Premiada em 1936 pelo Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, por seus dois corais, para vozes mistas, sobre poemas de Gregório de Matos (1623-1696), em 1939 foi nomeada inspetora federal do ensino superior de música junto ao Conservatório Musical e Dramático de São Paulo. Fundou e dirigiu a Orquestra Feminina de São Paulo, a primeira no gênero na América do Sul, que apresentou, como solistas, grandes artistas nacionais e estrangeiras. (...) Foi a primeira mulher a integrar a Academia Brasileira de Música" (*Enciclopédia da Música Brasileira*, p.163-64.)

⁷ Resposta do pianista Gilberto Tinetti ao nosso questionário enviado em 04.01.1994.



HANS BRUCH

tem a honra de convidar V. Excia. e Exma. Família
para assistirem ao Recital de sua aluna

Adelaide Pereira da Silva

a realizar-se **TERÇA-FEIRA**, dia 26 de Outubro de
de 1948, às 21,00 horas, no Auditorio da
Escola "Caetano de Campos", Praça da República

Promovido pelo Gremio "Caetano de Campos"

PROGRAMA

1.a PARTE

Beethoven — Sonata em Fá Maior, op. 57 — Apassionata
Allegro Assai, Andante con moto. Allegro ma non troppo

2.a PARTE

Debussy — La fille aux Cheveux de lin
" — Arabesque I
" — Clair de lune
" — Jardins sous la pluie

3.a PARTE

Frutuoso Vianna — Berceuse do Sabiá
Chopin — Noturno em Do Maior, op. 48. N.º 1
" — Fantasia Impromptu
" — Estudo, op. 10, N.º 12.

Adelaide graduou-se em Educação Artística pela Faculdade de
Música "Marcelo Tupinambá" em São Paulo (1982).

Os cursos de especialização tiveram seu lugar na formação
musical da compositora, dos quais citamos:

- Curso de Harmonia, Análise e Contraponto

Orientado pelo professor Osvaldo Lacerda - 1960 a
1968.

- Curso de Contraponto e Composição

Orientado pelo professor e compositor Camargo Guarnieri 1960 a 1980.

- Curso de Musicoterapia

Faculdade de Música Mozarteum - São Paulo - 1974.

- Curso de Planejamento de Ensino

Instituto Musical São Paulo - São Paulo - 1975.

A **folclorista** - Adelaide Pereira da Silva também se interessou pelo folclore brasileiro, iniciando seus estudos a partir de 1948. Recebeu, posteriormente, a orientação do professor e folclorista Rossini Tavares de Lima^a

Nesse sentido a compositora paulista contribuiu para a divulgação do folclore brasileiro, realizando palestras e participando de simpósios, dentre os quais destacamos:

^a Historicista e folclorista, nasceu em Itapetininga, SP, 25.04.1915. Fundou e dirigiu a extinta revista *Folclore*, de São Paulo, SP, participando ainda da criação do Centro de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade, vinculado ao Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, do Museu de Arte e Técnicas Populares Mário de Andrade. Colaborou em diversas publicações. Escreveu "Manifestações folclóricas em São Paulo" (In BRUNO, Ernani Silva. São Paulo - Terra e Povo. Porto Alegre, 1977). Publicou *Notulas sobre pesquisa do folclore musical*, São Paulo, 1945; *Folclore Musical*, São Paulo, 1946; *Ai, eu entrei na roda (50 rodas infantis)*, São Paulo, 1947; *Poesias e adivinhas*, São Paulo, 1947; *ABC do folclore*, São Paulo, 1952 (2ª. ed. e ampl., São Paulo, 1958); *Da concentração do lundu*, São Paulo, 1953; *Melodia e ritmo no folclore de São Paulo*, São Paulo, 1954 (2ª. ed., com o título *Folclore de São Paulo (melodia e ritmo)*, São Paulo, 1961); *Folclore de folguedos populares de São Paulo, separata*, São Paulo, 1954; *O folclore na obra de escritores paulistas*, São Paulo, 1962; *Folguedos populares do Brasil*, São Paulo, 1962; *O folclore do litoral norte de São Paulo*, tomo I; *Congadas (em colaboração)*, Rio de Janeiro, 1968; *Romanceiro folclórico do Brasil*, 1971; *Folclore das festas cíclicas*, São Paulo, 1971. (*Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular.* p. 418)

• Participação como debatedora do “II Simpósio de Pesquisa do Folclore”, em São Paulo, promovido pela Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

• Palestra sobre Estudo Comparativo sobre a Festa de Corpus Christi no Vale do Paraíba, realizada na Faculdade Santa Cecília, em Pindamonhangaba, 1978.

• Palestra sobre Corpus Christi, proferida no Museu de Presépios de Taubaté, promovida pela Secretaria do Estado de Cultura, 1984.

• Palestra sobre A festa do Divino em São Luís do Paraitinga, proferida no Museu de Arte Sacra de São Paulo, 1984.

• Palestra sobre influências da Música Folclórica na Música Erudita Brasileira, proferida na USP, 1989.

• Palestra sobre Música em Rituais Religiosos Afro-Brasileiros, proferida no Centro Cultural de São Paulo.

• Palestra sobre Cultura Negra, proferida no Centro Cultural do Jabaquara, SP, 1990.

* Entrevista realizada com o professor Eduardo Figueiredo em 19.11.2003



SECRETARIA DA CULTURA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA
CONSELHO ESTADUAL DE ARTES E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Artes e Ciências Humanas
COMISSÃO DE FOLCLORE E ARTESANATO

II SIMPÓSIO PESQUISA DE FOLCLORE

SÃO PAULO — 11 A 18 DE NOVEMBRO DE 1977

COLABORAÇÃO

- INSTITUTO DE ARTES DO PLANALTO, DA UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JULIO DE MESQUITA FILHO"
- FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA — TV CULTURA — CANAL 2
- FUNDAÇÃO ESCOLA DE SOCIOLOGIA E POLÍTICA DE SÃO PAULO
- FUNDAÇÃO ESCOLA DE COMÉRCIO "ALVARES PENTEADO"
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE FOLCLORE — MUSEU DE FOLCLORE

Local

Fundação Escola de Comércio "Alvares Penteado"
Avenida da Liberdade, 532
Bairro: Liberdade
São Paulo

Dia 12
14:00 horas
Sábado

SESSÃO DE DEBATES

Orador: GUERRA PEIXE
Compositor — da Associação Brasileira de Folclore

Tema: Música Folclórica e Música Popular

Coordenador: THEODORO NOGUEIRA
Compositor da Associação Brasileira de Folclore

Debatedores: ADELAIDE PEREIRA DA SILVA
Compositora
ROSSINI TAVARES DE LIMA
Presidente da Associação Brasileira de Folclore
SÉRGIO VASCONCELOS DE OLIVEIRA CORREA
Compositor da Universidade Estadual de Campinas

20:00 horas — SESSÃO CULTURAL

Apresentação: BANDA DE PIFANOS DE CARUARU

A pedagoga - O professor e compositor Eduardo Escalante, assim se refere à pedagoga: *"Como docente, Adelaide é uma excelente professora, tem se mostrado uma professora com uma formação muito sólida em todas as áreas em que atua, é importantíssima no nosso cenário musical".**

A rica formação musical da compositora resultaram em atividades pedagógicas diversas como professora de: harmonia, literatura,

* Entrevista realizada com o professor Eduardo Escalante em 19.11.1993.

prosódia e morfologia musical, folclore, música brasileira, contraponto, análise musical, piano e contraponto. E atualmente após aposentar-se, dedica-se ao ensino particular de piano, harmonia, análise musical e contraponto. Esse trabalho resultou em alunos que se dedicaram à composição, dos quais destacamos Fujio Ossanai que foi premiado várias vezes no Concurso de Composição Troféu Bach, promovido pelo Instituto de Ciências Técnicas e Biológicas¹⁰:

- Obra *3 peças para Coro Infantil*; texto: Cecília Meireles

Premiação: 2º. lugar.

Data: 15.09.1984

- Obras: *Modinha, Valsa, Chôro*

Premiação: 1º. lugar.

Data: 1985

- Obra: *Duo para violino e viola*

Premiação: 1º. lugar.

Data: 24.10.1987

- Obra: *Série Brasileira no. 1*

Premiação: 1º. lugar.

Data: 10.12.1988



¹⁰ Dados cedidos pelo professor Fujio Ossanai em 12.11.1994.

- Obra: *Cenas brasileiras*
 Premiação: 2º. lugar.
 Data: 21.09.1989
- Obra: *2 Peças recreativas para criança*
 Premiação: 1º. lugar.
 Data: 14.11.1990
- Obras: *Acalanto para canto e piano; 3 miniaturas para piano; 3 Hai-kais.*
 Premiação: 1º. lugar.
 Data: 30.11.1991
- Obra: *Peça para flauta e piano*
 Premiação: 1º. lugar.
 Data: 02.10.1993

Luiz Eduardo Corbani também foi premiado em 1º. lugar neste Concurso com a obra para viola denominada *A Capela*.

A atuação no magistério em diversas áreas resultou em atividades nas seguintes instituições educacionais:

- Magistério em Teoria e Percepção Musical, Harmonia e Análise



- **Academia Paulista de Música (Atual FAP-ART)**
1958 a 1961
- **Magistério em Harmonia e Contraponto**
Instituto Normal de Música - SP
1968 a 1969
- **Magistério em Teoria Musical e Percepção**
PUC - Campinas
Curso promovido para especialização de Professores da
Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo
1970
- **Magistério em Teoria e Percepção Musical, Harmonia**
Faculdade Mozarteum de São Paulo
1974 a 1982
- **Magistério em Estética Musical**
Escola de Arte Dramática - USP
1975
- **Magistério em Harmonia, Contraponto, Análise e
Folclore**
Faculdade de Música Santa Cecília - Pindamonhangaba
SP
1976 a 1980
- **Magistério em Harmonia, Estética Musical e Percepção**
Faculdade de Música "Marcelo Tupinambá" - Capital -
SP
1977 a 1986

- Magistério em Harmonia

Faculdade de Música Santa Marcelina

1978 a 1982

- Magistério em Folclore, História da Música Brasileira e Percepção Musical

Escola Municipal de Música

1978 a 1993



A professora Adelaide Pereira da Silva com seus alunos - 1964.

CURSOS E CONFERÊNCIAS PROFERIDAS — Por meio da troca de

informações que valoriza o Sistema de Cooperação e Intercomplementariedade, Adelaide não apenas recebeu informações como também posteriormente as transmitiu, de modo sistemático e contínuo, tendo como meta principal a realidade musical brasileira; relacionando-a sempre com a nossa produção musical. Ao mesmo tempo buscou

conscientizar o público da importância do conhecimento das raízes da nossa cultura.

A seguir apresentamos as atividades mencionadas:

- Curso de Férias - Comunidade Metodista de São Paulo
1965
- Curso de Férias em Franca (SP) - Instituto Pestalozzi
1971
- Conferência sobre Evolução da Música do Brasil
- Fundação das Artes de São Caetano do Sul (SP)
1974
- Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Campinas
1974
- Conservatório Musical Heitor Villa-Lobos (SP)
1974
- Conferência sobre "Evolução da Harmonia"
Conservatório Santa Cecília de Santos (SP)
1975
- Conferência sobre Música Erudita Brasileira
Instituto de Artes do Planalto (SP) - s/d
- Conferência sobre Música Erudita Brasileira
Instituto de Filosofia, Ciências e Artes - Campinas - s/d

DEPARTAMENTO CULTURAL DE "A TRIBUNA" DE SANTOS - Auditório

Apresenta a Pianista e Conferencista

ADELAIDE PEREIRA DA SILVA

Que,

discorre sobre "A evolução da harmonia desde seus primórdios até seus dias atuais"

A artista deverá apresentar-se a 24 de maio de 1957 às 21 horas.

COMISSÃO DE JÚRI — Adelaide também aceitou participar de comissões julgadoras dos concursos abaixo relacionados, incentivando a criança e o jovem no sentido de um amadurecimento artístico.

- **XV Concurso "Ricordi"**

Promovido pelo Instituto Musical Santa Cecília - Santos, 1962

- **Concurso Juvenil de Piano "Folha de São Paulo" - 1978**

- **II Concurso Infanto-Juvenil de São Paulo**

Promovido pelo Instituto Normal de Música - 1969

- **Concurso de Piano**

Promovido pelo Conservatório de Musical Pestalozzi Franca, 1970

- **Concurso de Piano**

Promovido pelo Conservatório Musical Renascença - São Paulo, 1972

- Concurso de Piano “Osvaldo Lacerda”
São José do Rio Preto - 1975
- Concurso Adelaide Pereira da Silva
Promovido pela Faculdade Mozarteum - São Paulo, 1977
- IV Concurso de Piano “Música Brasileira”
Promovido pela Escola Superior de Música de Santa Marcelina - São Paulo, 1980
- Concurso “Adelaide Pereira da Silva”
Promovido pelo Instituto Cultural Conservatório Villa-Lobos - São Paulo, 1983



Provas finais do Concurso «Ricardi» no Instituto Musical «Santa Cecília»

Concurso realizado em Santos nos dias 24 e 25 de outubro de 1962.

(Diário de Santos, 27.10.1962)

ATIVIDADES ADMINISTRATIVAS — Por vezes há um encontro do artista com o administrador, facetas de uma mesma pessoa que ao favorecer seus dons vocacionais, atende as solicitações da comunidade.

No caso de Adelaide, citamos os seguintes estabelecimentos de inter-relações:

- **Sociedade Pró-Música Brasileira**

Uma das fundadoras e vice-presidente

Membro vitalício no período de 1961 a 1966

- **Fez parte da Comissão Estadual de Música do Governo do Estado de São Paulo - 1967/1968**

- **Foi inspetora de Ensino do Serviço de Fiscalização Artística do Estado de São Paulo - 1973 a 1977.**

- **Membro da International Organization F'ÜR Volkskunst UNESCO - 1975**

- **Membro Vitalício da Associação Brasileira do Folclore - desde 1978**

- **Fez parte do Conselho Final da ABENMUS - Associação Brasileira de Escolas de Música - 1993 a 1996.**

Promoção da Comissão Municipal de Santos

SOCIEDADE PRÓ MUSICA BRASILEIRA



Os diretores da S. P. A. B. Sergio Vasconcelos Corrêa, Severina Jacinto de Oliveira, Adelaide Pereira da Silva, Ruzicka, Osvaldo Costa de Lacerda e Armando de Moura Lacerda na visita que fizeram à redação da GAZETA.

A Gazeta, 13.10.1961, São Paulo

PRÊMIOS — Os prêmios recebidos pela compositora paulista e os concursos que a homenagearam traduzem, além da atuação profissional, a estima e o reconhecimento de todos aqueles que a cercam.

- I Prêmio - Concurso Nacional de Composição: "Três Canções" sobre Temas do Folclore Paulista"

Obra: *Ciclo Paulista*

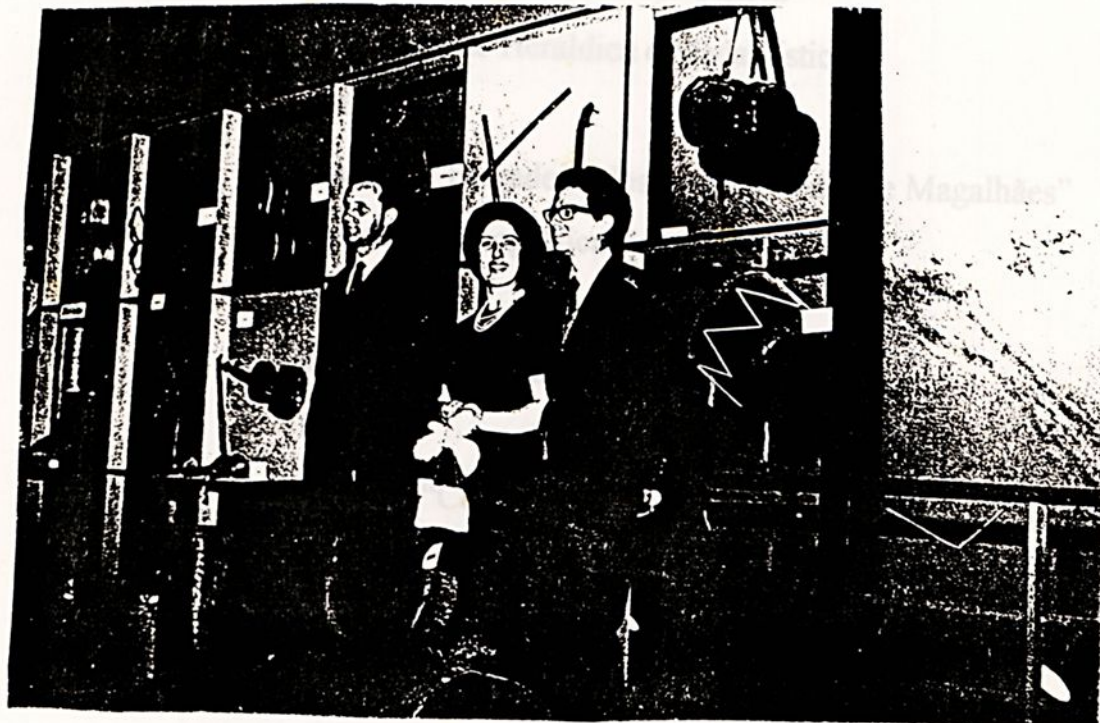
Concurso promovido pelo jornal "A Gazeta" e a Associação Brasileira de Folclore.

1962

- II Prêmio - Concurso Nacional de Composição "Cidade de Santos"

Obra: *É tão pouco o que desejo*

Promoção da Comissão Municipal de Santos
1966.



Entrega do Prêmio A. Belardi

Nilson Lombardi, Adelaide Pereira da Silva e Almeida Prado



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE FOLCLORE
MUSEU de ARTES e TÉCNICAS POPULARES
PARQUE IBIRAPUERA - SÃO PAULO - BRASIL

SÃO PAULO, 15 DE DEZEMBRO DE 1962

A ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE FOLCLORE E O CONSERVATÓRIO MUSICAL "CARLOS GOMES", EM COLABORAÇÃO COM A PÁGINA DE "FOLCLORE" DE "A GAZETA", CERTIFICA QUE A COMPOSITORA ADELAIDE PEREIRA DA SILVA RUZICKA FOI CLASSIFICADA EM PRIMEIRO LUGAR NO CONCURSO "TRES CANÇÕES SOBRE TEMAS FOLCLÓRICOS PAULISTAS", PATROCINADO PELAS REFERIDAS ENTIDADES, EM 1962, CONQUISTANDO O PRÊMIO "MAESTRO ARMANDO BELARDI".

Chopin Tavares de Lima
Deputado Chopin Tavares de Lima
Presidente da A.B.F.

Armando Belardi
Meestro Armando Belardi
Diretor do C.M.C.G.

Rossini Tavares de Lima
Prof. Rossini Tavares de Lima
Pela Página de Folclore

CONDECORAÇÕES E MEDALHAS

- José Bonifácio de Andrada e Silva
Sociedade de Heráldica e Medalhística
1966
- Medalha “Brigadeiro José Vieira Couto de Magalhães”
Sociedade Geográfica Brasileira
1967
- Medalha “Marechal C. M. Rondon”
1971
- Medalha “Comenius”
1972
- Medalha “Soberana Ordem dos Cavalheiros de São Paulo Apóstolo”
Mérito da Legião Joana D’Arc
1972
- Medalha “Primavera”
Sociedade Geográfica Brasileira (Proteção e Ecologia)
1972
- Medalha “Jubileu de Prata”
Sociedade Geográfica Brasileira
1973
- Medalha “Euclides da Cunha”
1973
- Medalha “Ana Neri”
1978



CONCURSOS QUE HOMENAGEARAM A COMPOSITORA

- 1º. Concurso de Música Brasileira
Faculdade Mozarteum - SP
1976
- 2º, 3º, 4º e 5º Concursos de Música Brasileira
Faculdade de Música Santa Marcelina
1978, 1979, 1980, 1981
- Concurso Adelaide Pereira da Silva
Conservatório Musical Heitor Villa-Lobos
1983

A Compositora - Adelaide iniciou seus estudos composicionais a partir de 1960 com o Maestro Camargo Guarnieri.

A compositora paulista assim nos relata: “C. Guarnieri incentivou-me a compor e comentou da necessidade de se formar compositoras no país. Minha atuação era mais necessária ao país no campo composicional e pedagógico do que no artístico”.¹¹

Esse fato se sucedeu quando oportunamente Adelaide Pereira da Silva interpretava uma de suas obras na residência de Dinorah de Carvalho e conheceu o maestro Camargo Guarnieri. A partir de então passou a estudar com o referido maestro, cuja Escola de Composição¹² continua a existir por meio de seus discípulos.

A compositora sempre foi fiel às raízes de sua cultura, cuja consciência se refletiu em suas obras e em suas atividades profissionais por meio de um trabalho consciente de divulgação e valorização dos elementos nacionais.

¹¹ Entrevista realizada com a compositora Adelaide Pereira da Silva em 19.04.1994

¹² Escola de Composição de Camargo Guarnieri foi fundada em 1950 e constituiu um importante marco na história da música brasileira. Caracterizou-se por uma orientação com princípios da estética nacionalista, ou seja, formou compositores conscientes da criação de uma música nacional. De acordo com o compositor E. Escalante, o primeiro parâmetro desta Escola era a utilização da técnica do contraponto que era típico da escola francesa. Sob o ponto de vista estético, partia a estética com o estudo da música espontânea ou folclórica. (conforme entrevista realizada com E. Escalante em 19.11.1993). O nacionalismo de Camargo Guarnieri se fundamentou na intensa e profunda ligação do artista ou compositor à sua terra, cabendo a ele a responsabilidade de ser o *herdeiro, portador e transmissor de sua cultura*. (Depoimento de Guarnieri in LOMBARDI, N. *Obra e estilo do compositor paulista Camargo Guarnieri*, p. 154) Esta Escola formou uma plêiade de compositores significativos no nosso cenário musical, entre os quais citamos: Ascendino T. Nogueira, Osvaldo Lacerda, Nilson Lombardi, Sérgio V. Côrrea, E. Escalante, Dinorah de Carvalho, Eunice Catunda, Kilza Setti e Lina Pires de Campos.

A fidelidade à Escola Nacionalista de Composição veio ao encontro de sua concepção estética que se delineava desde a juventude influenciada e apoiada pela formação familiar e cultural.

O crítico musical J. C. Caldeira Filho assim se refere a audição de uma das obras da compositora no Teatro Municipal de São Paulo em 27.08.1963: *"Uma parte do programa foi dedicada a peças vocais de jovens autores: Nilson Lombardi, Adelaide Pereira da Silva, José A. Almeida Prado, sobre temas extraídos do livro acima referido, (Folclore de São Paulo) e de Kilza Setti. Desse interesse pela coisas folclóricas resultou uma série de lindas canções de câmara, obras breves, dedicadas com parte pianística finamente elaborada, realmente eruditas e intensamente brasileiras".*¹³

As obras da compositora também foram divulgadas no exterior. Em 1968, o *Coro a 4 vozes* foi executado em primeira audição em Washington no IV Inter-American Music Festival, pelo coral "The Roberto de Regina Brazilian".

Nos Estados Unidos, a obra para canto e piano, com texto de Guilherme de Almeida, *Se*, foi executada pela cantora Edmar Ferreti.

¹³ CALDEIRA FILHO, J. C. *A aventura da música*, p.59.



Em Tóquio, em 1977, suas obras foram apresentadas na Exposição de Música Contemporânea Brasileira - Galeria de Arte da Embaixada do Brasil.

Outra obra para canto e piano *É tão pouco o que desejo* foi executada na França pelo barítono Eládio Perez Gonzalez e obteve elogiosas críticas. Em Portugal suas obras foram executadas pela pianista Daisy Maldaum, que também procurou, divulgá-las, na Musicoteca da Universidade de Gulbekian, na qual foi aluna.

Com relação às obras para piano foram compostas 24, que são distribuídas em peças avulsas infanto-juvenis, Sonatinas, Suítes, Ponteios e Valsas-Chôros.

Suas obras pianísticas são geralmente curtas (com exceção da *Toccata*) e segundo o compositor E. Escalante, "*são muito bem elaboradas*"¹⁴

De acordo com alguns professores estas obras levam o aluno a um nível mais alto de apreciação musical; em cada peça é apresentado um objetivo, assemelhando-se a uma espécie de peça-estudo, o que exige do aluno uma complexa elaboração mental e de difícil dissociação motora.

¹³ Principal intérprete e premiada em concursos de interpretação dessas peças.

¹⁴ Dados coletados com o compositor, em suas obras e no Catálogo de Obras editado pelo Ministério das

¹⁴ Entrevista realizada com o compositor E. Escalante em 19.11.1993.



A compositora denota em suas obras pianísticas a preferência por uma melodia transparente e procura valorizá-la, utilizando uma harmonia menos carregada, as quais revelam o seu caráter sensível e sentimental.

O pianista Joel Honorato Filho¹⁵ as considera difíceis de interpretar.

JOEL HONORATO LIMA

RECITAL DE PIANO

21 DE MAIO DE 1987

18h30'

PROGRAMA

I

Isaac Albeniz

Tango op. 165, nº 2

Cadiz

Sevilla

Enrique Granados

Dança Espanhola nº 2

Gabriel Fauré

Romance sem Palavras op. 17,
nº 3

Noturno nº 4, op. 36

II

Arthur Napoleão

Romance op. 71, nº 1

Heitor Villa-Lobos

Rosa Amarela

Adelaide Pereira da Silva

Vamos atrás da Serra Calunga

Ponteio nº 5

Camargo Guarnieri

Tocata (1ª audição)

Três Danças

- Selvagem

- Negra

- Brasileira

As obras para piano também foram divulgadas no exterior em Madri (1976), pela pianista brasileira Beatriz Balzi em um concerto realizado na Casa do Brasil, cujo programa foi dedicado aos autores brasileiros.

A seguir apresentaremos a relação¹⁶ das 51 obras compostas por Adelaide Pereira da Silva:

¹⁵ Principal intérprete e premiado em concurso de interpretação dessas peças.

¹⁶ Dados coletados com a compositora, em suas obras e no Catálogo de Obras editado pelo Ministério das Relações Exteriores - Brasília, dez. 1977.

Piano

Ponteio nº1. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966 - (Ano de Composição, 1962)

Ponteio nº2. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1965 - (Ano de Composição, 1962)

Valsa Chôro nº1. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1965 - (Ano de Composição, 1962)

Valsa-Chôro nº2. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966 - (Ano de Composição, 1963)

Ponteio nº4. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966 - (Ano de Composição, 1963)

Suíte nº1 (Arrasta-pé - Modinha - Polka - Valsa - Cateretê). São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966 - (Ano de Composição, 1965)

Ponteio nº5. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966 - (Ano de Composição, 1965)

Ponteio nº3. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966 - (Ano de Composição, 1966)

Suíte nº2, (Dobrado, Ciranda, Chorinho, Baião). São Paulo: Irmãos Vitale, 1966 - (Ano de Composição, 1966)

Cantiga ingênua. São Paulo: Irmãos Vitale, 1970 - (Ano de Composição, 1970)



Variações para piano sobre um Tema Brasileiro, ms, 1970.

Suíte Caleidoscópio (De rosa e azul, Vitraes, Um punhado de cores). São Paulo: Fermata do Brasil, 1973 - (Ano de Composição, 1973)

Sonatina, (Alegre, Terno, Bem movimentado), ms, 1975

Suíte n.º 3, ms, 1977

3 Dansas (Dansa, Ciranda e Baião), ms, 1977.

Recordação. São Paulo: Irmãos Vitale, 1978. (Ano de Composição, 1978)

Tocata, ms, 1978.

Brincando. São Paulo: Redijo, 1980. (Ano de Composição, 1979)

Pequeno Romance, ms, 1981.

Ecos da Infância. São Paulo: Irmãos Vitale, 1981. (Ano de Composição, 1981)

Doze Cânones para piano, ms, 1982.

Valsa-Chôro n.º 3, ms, 1986.

Valsa-Chôro n.º 4, ms, 1986.

Valsa-Chôro n.º 5, ms, 1986.

3. Marimbondo sabocio

Era tão manso o apelo dos teus olhos, ms, 1964.

Eu fiz de ti o meu refúgio, w Violão

Ponteio nº 1. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1971. (Ano de Composição, 1971)

Hiato, ms, 1967

Duo

Acalanto, São Paulo: Ricordi Brasileira, 1975 (Ano de Composição, 1974) - flauta doce ou transversal e piano.

Sonatina (Moderado, Terno, Bem movimentado), ms, 1976 - violino e piano.

Cantilena, ms, 1987 - violoncelo e piano

Três momentos, ms, 1990 - flauta e piano.

2. Volta

Percussão

3. Rondô de Colôndina

Suíte (Dançante, Tranquilo, Com movimento), ms, 1976

Três Hai-Kais (versos de Guilherme de Almeida), ms, 1983

Cordas

Cavalcada, (versos de Cecília Meireles), ms, 1984.

Pastoral, ms, 1981

Epigrama nº 9 (versos de Cecília Meireles), ms, 1984.

Cantiguinha (versos de Voz e Instrumento ms, 1985.

Ciclo Paulista, ms. 1963

Coro Infantil

1. Caboclo da terra preta
(*Coros Infantis Brasileiros* (textos: Peri Ogibe Rocha, Nero Sena,

2. Meu filho veio de longe
(e do folclore), ms, 1977.

3. Marimbondo caboclo

Era tão manso o apelo dos teus olhos, ms, 1964.

Eu fiz de ti o meu refúgio, ms, 1964.

Toada, ms, 1965

É tão pouco o que desejo, São Paulo: Irmãos Vitale, 1966.

Hiato, ms, 1967

Conceitos, ms, 1967

Se..., ms, 1973

Olhos pretos, ms, 1974

As dádivas, ms, 1976

Ciclo de 3 canções, ms, 1977

1. O anel de vidro

2. Volta

3. Rondó de Colondina

Três Hai-Kais (versos de Guilherme de Almeida), ms, 1983.

Cavalgada, (versos de Cecília Meireles), ms, 1984.

Epigrama nº 9 (versos de Cecília Meireles), ms, 1984.

Cantiguinha (versos de Cecília Meireles), ms, 1985.

Coro Infantil

Coros Infantis Brasileiros (textos: Peri Ogibe Rocha, Nero Sena, e do folclore), ms, 1977.



Coro e Capela

Ele nasceu lá em Loanda, ms, 1964.

Ogum dilê, ms, 1964.

Reza de Umbanda, ms, 1971

Canto Paulista, ms, 1977.

Gravações

Ele nasceu lá na Loanda, Coro Misto - A Capela,

Grupo Coral do Instituto Ítalo Brasileiro

Regência de Walter Lourenção

Gravado pela Chantecler, 1967

LP - Obras Corais do Brasil Antigo e Moderno

Código CMG - 1042

Conceitos,

Canto - Marília Siegel.

Piano - Selma Asprino

Gravado pelo MIS - Secretaria da Cultura do Governo do Estado

de São Paulo - s/d

LP - Música e Músicos de São Paulo

Código - MIS 001A



Relação das obras pianísticas analisadas

1. *Ecôis da infância*
2. *Canção Ingênua*
3. *Recordação*
4. *De Rosa e Azul (Suíte Caleidoscópica)*
5. *Brincando*
6. *Pequeno Romance*
7. *Suíte nº 1*
 1. *Arrasta-pé*
 2. *Modinha*

AS OBRAS PLANÍSTICAS

4. *Valsa*
5. *Caieretê*
8. *Suíte nº 2*
 1. *Dobrado*
 2. *Ciranda*
 3. *Chorinho*
 4. *Batido*
9. *3 Danças*
 1. *Dansa*
 2. *Ciranda*
 3. *Paião*
10. *Ponteiro nº 1*

Capítulo II

Relação das obras pianísticas analisadas*12. Ponteio nº 3*

1. *Ecos da infância*
2. *Cantiga Ingêmua*
3. *Recordação*
4. *De Rosa e Azul (Suíte Caleidoscópio)*
5. *Brincando*
6. *Pequeno Romance*

*7. Suíte nº 1**1. Arrasta-pé**2. Modinha**3. Polka**4. Valsa**5. Cateretê**8. Suíte nº 2**1. Dobrado**2. Ciranda**3. Chorinho**4. Baião**9. 3 Dansas**1. Dansa**2. Ciranda**3. Baião**10. Ponteio nº 1*

11. *Ponteio nº 2*

12. *Ponteio nº 3*

13. *Ponteio nº 4*

14. *Ponteio nº 5*

15. *Valsa-Chôro nº 1*

16. *Valsa-Chôro nº 2*

17. *Valsa-Chôro nº 3*

18. *Valsa-Chôro nº 4*

19. *Valsa-Chôro nº 5*



ECOS DA INFÂNCIA (anexo 2)

As reflexões aqui expostas centralizam-se especificamente nas 19 obras ou 28 peças para piano compostas por Adelaide Pereira da Silva, e partiram de preocupações que se desenvolveram em diferentes níveis de abstrações. A dificuldade em definir um quadro de referências para observá-las e em apresentar resultados que avancem na tarefa de atender ao tema-hipótese resultou em constantes preocupações e inquietações. Contudo colocamo-nos a campo na construção de nosso conhecimento, passando a relatar os dados colhidos e estudados ao longo da pesquisa.

Optamos pela apresentação das obras isoladamente, não obedecendo a ordem cronológica, mas agrupando-as em séries. Em algumas delas, realizamos o confronto com outras obras folclóricas e eruditas para estabelecer as relações mais amplas no contexto que as envolve.

(a tonalidade lá menor fixa-se com uma escala bachiana)



Nesta obra realizamos a análise fraseológica com as seguintes subdivisões:

ECOS DA INFÂNCIA (anexo 2)

Composta em São Paulo, 1981. Sem dedicatória.

Editada pela Irmãos Vitale, 1981.

A obra compreende 23 compassos escritos em 4/4 em ritmo anacrústico. É composta em contraponto e a tonalidade é lá menor, fixando-se no compasso 20 com uma escala bachiana. A indicação metronômica é *Saudoso* (♩ = 59 a 60). A forma utilizada pela compositora é A-B-A': A (compasso inicial ao 9); B (9 - 15) e A' (15 - 23). A obra apresenta melodia saudosista e tem finalidade didática, requer do jovem intérprete a independência de dedos e de movimentos e a dificuldade técnico-pianística está na execução com igualdade sonora dos cinco dedos e na realização do fraseado musical.

Compasso 20

(a tonalidade lá menor fixa-se com uma escala bachiana)



Nesta obra realizamos a análise fraseológica com as seguintes subdivisões:

- 1ª. Semi-frase - compasso inicial ao final do compasso 2.

- 2ª. Semi-frase - final do compasso 2 ao 4.

- 1ª Frase - compasso inicial ao 4.

- 1º Período - compasso inicial até o início do compasso 9.

Compasso inicial ao 9

Após a realização da análise da obra, é importante marcar o dedilhado observando que os graus conjuntos que aparecem com frequência podem ser associados ao dedilhado das escalas.

Em seguida é realizada a leitura das notas de mãos separadas em andamento muito lento, procurando ouvi-las, para então gradativamente, ir aumentando o andamento da peça.

Encerrada esta etapa, estudar com as mãos juntas em andamento muito lento, com grande atenção auditiva.

No decorrer do estudo é importante observar a acentuação e as apojeturas que aparecem nos compassos 2 e 16, sendo necessário executá-las no tempo exato para não atrasar o andamento; e dispensar também um cuidado especial para não acentuar a nota real, por causa do final da semi-frase da mão direita.

Compassos 2, 16



A melodia principal é realizada pela mão direita. A dificuldade do jovem intérprete está na execução simultânea das duas vozes com diferentes graduações sonoras. Estas vozes se desenvolvem continuamente em colcheias nas duas mãos em movimento paralelo e contrário, exigindo do intérprete atenção na leitura de notas e igualdade sonora nas passagens dos dedos.

A melodia realizada pela mão esquerda não deverá passar despercebida, embora esteja em segundo plano.

O toque utilizado no contexto geral da obra é o *legato*, sendo na mão direita o *legato cantabile*.

A curvatura dos dedos sobre o teclado deverá ser a mais natural possível, permitindo explorar as mais sutis graduações sonoras por meio da sensibilidade nas pontas dos dedos. Se os dedos estiverem exageradamente curvos, perderão a sensibilidade nas extremidades.¹⁷

Em relação ao fraseado musical, são indicadas na partitura, a condução melódica e as respirações executadas no início e no final de cada frase, de cada período, o que resulta em um modo específico de atacar a nota, ou seja, o toque nestes trechos será realizado com mais suavidade, exigindo um controle do peso sobre os dedos.

A dinâmica nesta peça varia entre *p* e *f*, predominando a indicação *p* e *mf*. Os sistemas de *crescendo* e *diminuindo* são utilizados em função da articulação musical.

O preparo do ouvido interno antes e durante a execução será importante para alcançar a qualidade sonora desejada, ou seja, a sonoridade “clara” e “redonda”.

Esta pequena peça infanto-juvenil poderá ser aplicada como recurso didático para se trabalhar com o iniciante o fraseado musical a duas vozes, como também desenvolver a igualdade sonora, a independência dos dedos e dos movimentos entre as mãos.

¹⁷ LEIMER, K.; GIESEKING, W. *Como devemos estudar piano*, p. 19.





CANTIGA INGÊNUA (anexo 3)

Composta em São Paulo, 1970.

Dedicada à Ninfa Glasser de Arruda Leme.

Editada pela Irmãos Vitale, 1970

Esta obra compreende um total de 22 compassos escritos em 3/4 intercalado com um compasso de 5/4 e seu ritmo é tético. É composta em contraponto na tonalidade lá menor e a indicação metronômica é *Ingenualmente* ($\text{♩} = 100$). A forma utilizada pela compositora é A - B: A (1 - 12), B (13 - 22). A peça foi criada para um Concurso de Piano¹⁸ com a finalidade de testar o nível de leitura à primeira vista dos candidatos inscritos. A melodia é de caráter sensível e a obra requer do aluno o conhecimento e a observação atenta de vários elementos técnicos que são empregados simultaneamente. Uma das dificuldades técnico-pianísticas para o aluno está em manter a nota presa no 5º. dedo da mão esquerda, ao mesmo tempo que executa outras notas na mesma mão.

Compassos 1 a 8



¹⁸ Peça de confronto para leitura à primeira vista do Concurso "Jovens Valores Musicais do Estado de São Paulo", 1970.



Cabe-nos aqui ressaltar que é importante cultivar no aluno o hábito da leitura à primeira vista.

A capacidade de realizar esse tipo de leitura depende de qualidade inatas e do conhecimento específico como o da teoria, da percepção musical, da harmonia e da análise.

As faculdades empregadas para a realização da leitura à primeira vista são as seguintes: visual, auditiva e técnica.

A visual determina a tonalidade, o compasso, o andamento, o ritmo, as modulações e a dinâmica. Por meio da visualização, o intérprete entende o espírito da peça, rapidamente faz uma dedução e depois a executa.

A auditiva é a capacidade de avaliar que errou o trecho e não repeti-lo. Essa faculdade é aprimorada com a realização do solfejo cantado e pelo ditado musical, em que o aluno aprende a ouvir-se.

A habilidade técnica é a junção entre a inteligência e as ações motoras (cérebro e corpo).

Os principais erros que ocorrem:

- nas alterações das claves e compassos;
- na leitura das notas;
- no ritmo;
- nas pausas e
- nas acentuações.

Nesta pequena obra, notamos a preocupação da compositora em utilizar elementos didaticamente importantes como:

- alternância de claves e de fórmulas de compasso;
- notas presas;
- acentuações diversas;
- fraseado musical.

Para estudar a obra, procedemos da seguinte forma:

1. Marcar o dedilhado e os tempos;
2. Estudar as vozes separadamente, prestando muita atenção na duração das notas longas (ver exemplo anterior) e na mudança de claves;
3. Respeitar as notas do baixo, prolongando-as nos 3 tempos do compasso;
4. Juntar a 3ª voz com a 2ª voz, a 2ª voz com a 1ª, e a 3ª com a 1ª.

O trabalho do fraseado, neste caso, deve sobressair a melodia

* Entrevista realizada com a compositora Adelaide Pereira da Silva em 18/04/1994.

principal que se encontra na 1ª voz.

Compassos 16, 17, 18



Nos compassos 11, 12 temos as notas duplas (5^{as} paralelas), fugindo do esquema de vozes anteriormente citado e que, de acordo com a compositora¹⁹, serão executadas empregando a flexão do pulso.

Compassos 11 e 12



Quanto às acentuações, é preciso fazer uma distinção entre os dois acentos que aparecem nos compassos 7, 11, 12 que exigem uma maneira específica de execução.

¹⁹ Entrevista realizada com a compositora Adelaide Pereira da Silva em 18.04.1994.

Compassos 7, 11



Neste tipo de acentuação (–) de sonoridade mais percussiva, o dedo atacará a nota com mais energia com o auxílio do pulso e os dedos permanecerão muito firmes.

Para este acento (<) realizamos o ataque com o impulso do cotovelo para frente. Todo o peso do braço cairá sobre o dedo que executa a nota. A flexibilidade do movimento produz uma sonoridade mais redonda, apesar de ser um acento.

Ao interpretar a obra, o aluno deverá sentir que a peça é escrita em compasso ternário simples, 3/4, sendo o apoio no 1º tempo de cada compasso e observar que no compasso 12 ocorre a mudança na fórmula de compasso para quinário simples, 5/4, que é a junção dos compassos binário 2/4 mais ternário 3/4; portanto o apoio estará no 1º. tempo (tempo forte do compasso binário) e no 3º. tempo (tempo forte do compasso ternário).

Editada pela Irmãos Vitale, 1980.

A peça compreende um total de 25 compassos escritos em 4/4 e

o ritmo é anacrístico. É composta em contraponto e a tonalidade é Dó

Maior. A indicação metronômica é *Calmo* (♩ = 80). A forma utilizada pela

Compasso 12



A sonoridade no contexto geral da obra será “clara” e “redonda”, procurando dar um caráter simples à peça.

A dinâmica é utilizada apenas duas vezes com a indicação *p* no início da obra e *rall* no final. O sistema de *crescendo* e *diminuindo* não é indicado na obra.

A peça poderá ser utilizada como recurso didático, pois, como verificamos, apresenta simultaneamente vários elementos que contribuem para o desenvolvimento pianístico do jovem intérprete.

RECORDAÇÃO (anexo 4)

Composta em São Paulo, 1978. Sem dedicatória.

Editada pela Irmãos Vitale, 1980.

A peça compreende um total de 25 compassos escritos em 4/4 e o ritmo é anacrústico. É composta em contraponto e a tonalidade é Dó Maior. A indicação metronômica é *Calmo* ($\text{♩} = 80$). A forma utilizada pela

compositora é A-B-A': A (compasso inicial - 8); B (8 - 17) e A' (18 - 25). Composta com finalidade didática, apresenta maior elaboração melódica e harmônica, comparada às peças anteriores. Esta obra requer o domínio da independência de dedos, cuja dificuldade está em manter o polegar preso na mão esquerda, contrariamente à obra anterior, cuja finalidade era manter o 5º dedo preso.

Fraseologicamente, a peça assim se divide:

Frase - compasso inicial ao 4
compasso 4 ao 8

Período

compasso 8 ao 12

compasso 12 ao 17

Período

compasso 18 ao 21

compasso 21 ao 25

Período

Compasso inicial ao 6





A principal dificuldade técnica está na execução das notas presas e notas duplas. É necessário estudar as vozes separadamente com a finalidade de compreender o desenvolvimento de cada uma delas. As notas presas devem ser executadas observando a exata duração das figuras e exigem uma maior extensão da mão e independência dos dedos, como podemos observar nos compassos 7, 9, 10, 23, 24.

Aos alunos com dificuldade de realizar as notas presas que abrangem grandes intervalos (compassos 7 e 12), recomendamos a utilização do pedal para manter a nota ligada.

No compasso 7, a execução da nota lá # pela mão direita irá facilitar a realização do trecho.

Compassos 7,9,10



Na execução das notas duplas de caráter polifônico, a voz principal deve sobressair sobre a voz secundária, com o peso maior sobre a

melodia principal, exigindo do intérprete um ouvido atento e independência de dedos.

Compassos 10, 11, 12



Alertamos ao jovem intérprete que as notas acentuadas que aparecem nos compassos 6, 12, 23, exigem um ataque específico dos dedos (ver obra *Cantiga Ingênua*, p. 60)

Compassos 6, 12, 23



Após esta etapa o aluno estudará com as mãos juntas, fazendo com que a melodia principal se sobressaia sobre as outras vozes que realizam a melodia em segundo plano.

Com frequência o aluno executa todas as notas da polifonia com a mesma graduação sonora como se fossem blocos sonoros. Cada voz caminha independentemente, portanto as vozes deverão ser interpretadas horizontalmente e devidamente fraseadas. O *toucher* utilizado no contexto

geral da obra é o *legato*, sendo empregado na mão direita o *legato cantabile*.

A sonoridade como exposto na obra anterior resultará “clara” e “redonda”, obedecendo a dinâmica indicada pela compositora.

Os sistemas de *crescendo* e *diminuindo* são utilizados na peça e as indicações predominantes da dinâmica são *mp* e *p*.

Acreditamos que esta obra poderá ser empregada como recurso didático, no que diz respeito ao trabalho de notas presas e diferenciação dos planos sonoros.

DE ROSA E AZUL (anexo 5)

Composta em São Paulo, 1973.

Dedicada à Profa. Del Nero Gomes.

Editada pela Arthur Napoleão, 1973.

Esta obra compreende 42 compassos escritos em 2/4 e o ritmo é tético. É composta em contraponto na tonalidade Dó Maior. A indicação metronômica é *Com graça* ($\text{♩} = 100$). A forma utilizada pela compositora é A - B - A' : A (1-14), B (15-24), A' (25-42). Foi composta com finalidade didática e apresenta uma melodia de caráter simples que deverá sugerir no

* Entrevista realizada com a compositora Adelaide Pereira da Silva em 18.04.1993

entanto, de acordo com compositora²⁸, um jogo de cores entre o rosa e o azul. A peça requer o domínio de igualdade sonora entre os cinco dedos. Uma das dificuldades técnico-pianísticas está na execução das notas presas na mão esquerda e no controle da sonoridade entre as duas mãos que proporcionará o contraste das duas cores.

A voz principal é realizada pela mão direita e a mão esquerda, inicia-se freqüentemente no tempo fraco do compasso, portanto as notas que se encontram sob este tempo não serão acentuadas.

Compassos 1 a 9



Na mão direita as frases são bem distintas, geralmente formadas por células rítmicas iguais nas partes A e A', havendo uma pequena diferença nos finais, pois em A' há uma coda para finalizar a peça.

Para iniciar o estudo técnico-interpretativo, é necessário marcar o dedilhado e os tempos.

²⁸ Entrevista realizada com a compositora Adelaide Pereira da Silva em 18.04.1995.

Em seguida realizar a leitura das notas com as mãos separadas, observando:

1. as pausas da mão esquerda que geralmente se encontram no tempo forte do compasso.
2. as acentuações nos compassos 5, 7, 25, 27, 29. Estas acentuações (—) serão trabalhadas de acordo com o procedimento realizado na página 60.

Compassos 5, 7, 25



Notamos que na mão esquerda são apresentadas algumas dificuldades técnicas quanto ao controle da sonoridade.

Mencionamos a seguir estas dificuldades:

- a) na mão esquerda, temos além do ritmo com colcheias e pausas, as notas distintas no acompanhamento nas partes A e A' que serão salientadas, pois formam pequenas escalas ascendentes e descendentes. Estas notas serão executadas sutilmente com um apoio maior sobre os dedos.



- b) nos compassos 15 a 20, temos uma pequena escala na mão esquerda que aparece no 2º tempo do compasso. Estas notas sobressairão por meio de um peso maior sobre o polegar.

Compassos 15 ao 20



O toque utilizado é o *legato*, sendo que a sonoridade soará “clara”, “limpa” e “transparente”, sugerindo o jogo de cores entre rosa e azul.

O ouvido atento será importante para graduar os diferentes planos sonoros entre as mãos.

A dinâmica oscila entre *mf* e *pp*. O sistema *crescendo* e *diminuindo* é pouco empregado.

Nesta obra torna-se interessante trabalhar com o aluno a igualdade de dedos, a articulação e a sonoridade. Estes elementos estão inseridos em uma peça musicalmente agradável, despertando assim o interesse do intérprete.

BRINCANDO (anexo 6)

Composta em São Paulo, 1979. Sem dedicatória.

Editada pela Redijo, 1980.

Esta obra compreende 41 compassos escritos em 2/4 e 2 compassos em 3/4 e o ritmo é tético. É composta em contraponto na tonalidade Dó Maior. A indicação metronômica é *Calmo e gracioso* (♩ = 90) e a forma utilizada pela compositora é A - A' : A (1-18), A' (19-43). Foi composta com finalidade didática e caracteriza-se por harmonia dissonante e ritmo variado, requerendo do executante a dissociação motora entre as mãos. A dificuldade técnico-pianística está na execução do ritmo variado associado às articulações que são distintas nas duas mãos. O caráter da obra demanda certa maturidade interpretativa para sua execução.

A melodia principal é desenvolvida pela mão direita, enquanto na mão esquerda, observamos que a cada compasso é desenvolvida uma fórmula rítmica diferente:

M.M. $\text{♩} = 92$

Calmo e gracioso

$\frac{2}{4}$ a tempo *mf*

M. D.

M.E.

Células rítmicas

²⁸ O contratempo é, às vezes, indicado por uma linha curva, que une duas notas de alturas diferentes. A nota de onde parte a linha curva recebe, então, mais acento do que a seguinte.

A exatidão rítmica na execução é muito importante, pois determina o caráter desta obra.

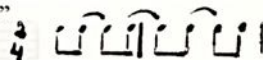
Ao iniciar o estudo é necessário que o aluno realize uma leitura das notas sem a utilização do instrumento. Em seguida efetuará um trabalho rítmico inicialmente de mãos separadas, e depois de mãos juntas. Para os alunos com dificuldade rítmica, aconselhamos marcar o ritmo com a mão esquerda e contar os tempos para sentir o contratempo que aparece com frequência na obra.

Após vencer esta etapa, será realizado o estudo no piano de mãos separadas em andamento lento.

Por ser composta em ritmo binário simples (2/4), apoiar sempre no 1º tempo do compasso, para sentir a pulsação em 2 tempos. Nos compassos 40 e 41, sentir a pulsação em 3 com apoio no 1º tempo em que ocorre uma mudança na fórmula de compasso, passando de binário simples a ternário, retornando à fórmula inicial nos 2 últimos compassos.

A articulação indicada no compasso 40 provoca uma espécie de contratempo em que o apoio maior recairá na 1ª nota de onde parte a ligadura²¹

²¹ “O contratempo é, às vezes, indicado por uma linha curva, que une duas notas de alturas diferentes. A nota de onde parte a linha curva recebe, então, mais acento do que a seguinte”



Compassos 40 ao 43



É importante que o aluno observe as síncopas e as pausas as quais precisam ser realizadas no tempo exato. Igual atenção será dada ao *stacatto*, ao *legato*, e aos acidentes ocorrentes da mão esquerda.

Compassos 8 ao 11



Os acordes da mão esquerda serão executados simultaneamente com os dedos e a palma da mão firmes, porém sem rigidez, observando que as notas que realizam a melodia secundária em certos trechos devem ser um pouco salientadas.

Compassos 4 e 6

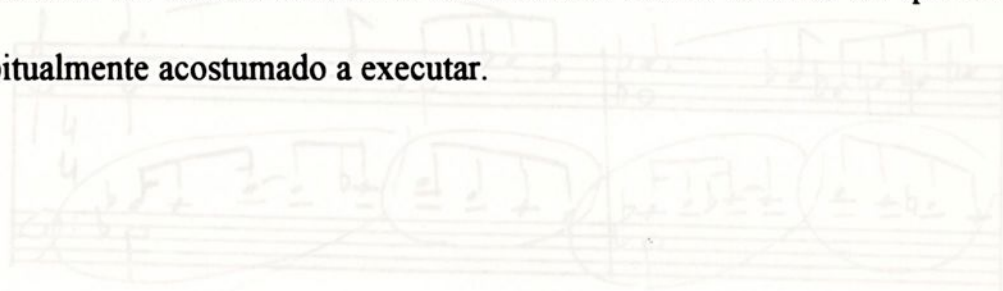


Ao realizar o trabalho em andamento lento com mãos separadas, o aluno executará com atenção voltada para o fraseado, iniciando desta forma a parte interpretativa que realizará aos poucos no decorrer da peça. Após o domínio de mãos separadas, juntar as mãos lentamente, utilizando o metrônomo para manter a pulsação. Gradativamente aumentar a velocidade.

Notamos neste trabalho que a execução simultânea das duas mãos apresenta um interessante estudo a ser realizado pelo jovem intérprete, pois tal riqueza rítmica contribui para o desenvolvimento da independência entre as mãos.

O sistema de *crescendo* e *diminuindo* é utilizado nesta peça, cuja dinâmica varia entre *f* e *p*, ao lado de outras indicações de dinâmica e andamento, tais como: *crescendo*, *animando*, *rallentando*, *subito*, *a tempo*.

Verificamos que os recursos empregados nesta obra - ritmo variado e articulações distintas - determinam movimentos diferentes das mãos e são significativos sob o ponto de vista didático, contribuindo para o desenvolvimento musical do aluno; do mesmo modo que o caráter dissonante da obra o conduz a um universo sonoro diverso do que está habitualmente acostumado a executar.



PEQUENO ROMANCE (anexo 7)

Composta em São Paulo, 1981. Sem dedicatória

Não foi editada.

Esta obra compreende um total de 23 compassos escritos em 3/4 e o ritmo é tético. É composta em contraponto na tonalidade Mi bemol Maior, não apresentando armadura de clave. A indicação metronômica é *Cantante* ($\text{♩} = 50, \text{♩} = 100$). A forma utilizada pela compositora é A - A' : A (1 - 11), A' (12 - 23). A melodia de caráter sentimental revela a sensibilidade da compositora e requer uma maior extensão da mão e independência dos dedos se comparada às obras anteriores. As principais dificuldades técnicas estão na realização das notas presas e ao ritmo variado.

Nota-se nesta peça o predomínio de graus conjuntos interrompidos por saltos de oitavas na mão direita. O ritmo sincopado na mão esquerda apresenta a seguinte célula rítmica:





As dificuldades técnicas estão relacionadas:

1. à realização do ritmo sincopado;

2. à execução do trecho abaixo exemplificado (compassos 1 e 2);

A colcheia realizada pela mão direita logo após o segundo tempo, deverá ser executada no tempo exato.

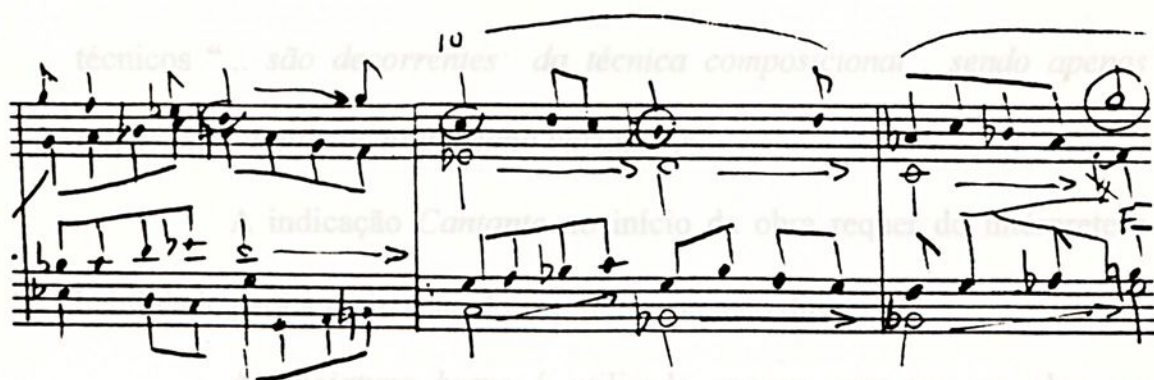
Compassos 1 e 2



3. às notas presas que aparecem na totalidade da obra, e que predominam na voz secundária.

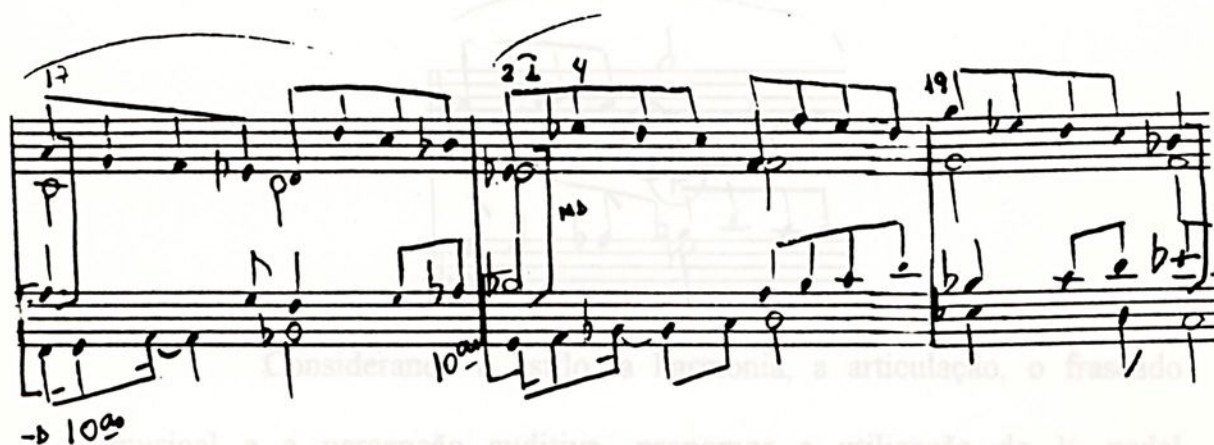
4. ao ataque polifônico em que a voz principal será salientada com um peso maior na mão direita, principalmente onde ocorrem as vozes simultâneas. Recomendamos estudá-las com as vozes separadas.

Compassos 9, 10, 11.



5. às execuções das notas simultâneas na mão esquerda que oferecem dificuldades aos intérpretes de mãos pequenas. Estas notas abrangem intervalos de décimas, sendo necessário dividi-los entre as mãos ou arpejá-los nos compassos 5, 6, 18, 17, 19.

Compassos 17, 18, 19



6. às execuções de acordes que abrangem intervalos maiores, que exigem do intérprete a utilização dos músculos extensores da mão.

Segundo a compositora os aspectos relacionados aos problemas técnicos “... são decorrentes da técnica composicional, sendo apenas intencional a utilização do ritmo variado”.²²

A indicação *Cantante* no início da obra requer do intérprete a habilidade para a realização do *cantabile*, na mão direita.

A *apojatura breve* é utilizada apenas uma vez na obra no compasso 11.

A dinâmica é indicada apenas duas vezes com a indicação *F* e *crescendo*.

Compasso 11



Considerando o estilo, a harmonia, a articulação, o fraseado musical e a percepção auditiva, propomos a utilização do $\frac{1}{2}$ pedal sincopado para enriquecer a sonoridade em certos trechos.

²² Entrevista realizada com a compositora Adelaide Pereira da Silva no dia 12.12.1995.



Esta peça de caráter rítmico e melódico poderá ser utilizada como recurso didático, visto que o ritmo sincopado, elemento característico da música brasileira, associado à execução polifônica, contribui para o desenvolvimento técnico-pianístico do jovem intérprete, preparando-o ritmicamente para a execução posterior de obras brasileiras tecnicamente mais avançadas.

Dedicada a Silvia Anspach.

SUÍTE nº 1 (anexo 8)

Composta em São Paulo, 1966.

Editada pela Ricordi Brasileira, 1966.

Esta obra é constituída por cinco peças: I *Arrasta-Pé*; II *Modinha*; III *Polka*; IV *Valsa* V *Cateretê*. As peças apresentam em comum a tonalidade Dó Maior e a relativa lá menor. Todas são danças, com exceção de *Modinha*. Segundo a compositora²³, foram compostas com a

²³ Entrevista realizada com a compositora Adelaide Pereira da Silva no dia 18.04.1994.

finalidade didática, comprovando as possibilidades da clave de sol. Têm como objetivo levar a juventude a conhecer a música de seu país, e se destina ao estudante de nível pianístico médio. São interessantes para iniciar ou desenvolver o ritmo e o gosto pela música brasileira no aluno, pois é muito comum a surpresa de certos jovens estudantes ao defrontar-se com músicas brasileiras de níveis tecnicamente mais avançados, uma vez que não passaram por uma etapa preparatória do conhecimento da estrutura rítmica e melódica da música brasileira.

Arrasta-Pé

Dedicada a Silvia Anspach.

De acordo com A.B.H. Ferreira, o *Arrasta-Pé* é um baile do interior do Estado de São Paulo, que recebe também várias denominações como: *forró*, *forrobodó*, *bate-chinela*, *bate-cocha*, *gafieira*, *chinfrin*, *sorongo*, *sovacada* e outras denominações popularescas. É um baile improvisado, familiar e de grande movimentação²⁴.

Esta peça compreende um total de 37 compassos escritos em 2/4, com ritmo *anacrústico*. É composta em contraponto e a tonalidade é Dó Maior. A indicação metronômica é *Alegre* ($\text{♩} = 120$). A forma utilizada

²⁴ FERREIRA, A. B. H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, p. 112.

pela compositora é A-B-A': A (a - compasso inicial ao 8; a' - compasso 8 - 16); B(16 - 27); A' (27-37). A obra requer domínio da coordenação entre as mãos. A principal dificuldade técnico-pianística está na execução rítmica da dança.

É interessante dizer que encontramos com frequência o compasso binário na música folclórica brasileira, e em menor número os compassos ternário, quaternário, e outros compassos compostos.²⁵

Em *a*, a melodia principal se desenvolve na mão direita que se repete depois na mão esquerda em *a'*.

É interessante ressaltar que entre a parte *a* e a parte *a'*, o acompanhamento em *a* é realizado melodicamente pela mão esquerda utilizando em alguns compassos o intervalo de 5^a.

Compassos inicial ao 4



²⁵ SOUZA, Característica da música brasileira. *Cadernos de Folclore*, v.9, p. 3.

Em *a'* o acompanhamento passa a ser realizado harmonicamente em 5^{as} paralelas sucessivas, sugerindo o som mais agressivo de um instrumento de percussão.

Compassos 9 ao 15



Realizamos algumas observações sobre os elementos utilizados na obra que são caracteristicamente brasileiros, pois encontramos na melodia principal e em outros trechos, a frequência de notas rebatidas.

Compassos 18 , 19 - mão direita



A frequência de notas rebatidas é uma das constâncias encontradas na música folclórica brasileira,²⁶ como ilustramos a seguir a título de exemplo em *Mulher Rendeira*²⁷, música muito conhecida de nosso folclore.



Alguns compositores como Villa Lobos também utilizavam o procedimento de repercussão com as mesmas notas, como em *A Pobrezinha Sertaneja*.



Nota-se ainda nessa dança a movimentação da melodia por graus conjuntos e graus mais próximos nos compassos 23 ao 26, e em vários trechos da peça.

²⁶ Idem, p. 2.

²⁷ ANDRADE, M. *Ensaio sobre a música brasileira*. p. 115.

Compassos 23 ao 26



A movimentação por graus conjuntos e graus mais próximos é também uma das constâncias encontradas na música brasileira,²⁸ podemos constatar isso em várias melodias do folclore brasileiro, como por exemplo na melodia popular *Dorme Nenê*.²⁹

Andantino



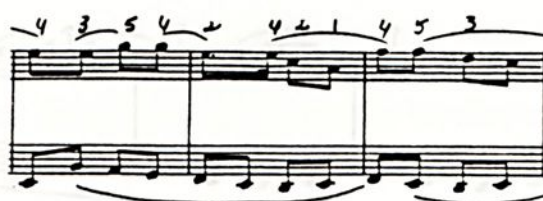
Com relação ao aspecto técnico-pianístico, a execução dos graus conjuntos requer uma associação com o dedilhado das escalas, evitando-se passagens desnecessárias dos dedos. A escolha adequada do dedilhado objetiva também um melhor resultado sonoro. Neste caso, com a execução de notas repetidas, recomenda-se a variação do dedilhado para se obter uma maior diversidade sonora.³⁰ O intérprete, no entanto, deve procurar o seu próprio dedilhado para adequar ao seu formato e tipo de mão.

²⁸SOUZA J.G. *op. cit.* p.4.

²⁹ LACERDA, O. *Teoria elementar da música*. p. 77.

³⁰ BARROS, E. *Técnicas pianísticas*. p. 84.

Compassos 4, 5, 6



Uma das dificuldades técnico-pianísticas nesta obra está relacionada à execução simultânea em andamento rápido das colcheias e semicolcheias que se deslocam em movimento paralelo e contrário. A maioria dos alunos sente dificuldade em realizar este tipo de movimento, sendo necessário estudá-lo lentamente para que se obtenha a dissociação.³¹ Acrescenta-se a esta dificuldade a execução das articulações que resultam em movimentos distintos realizados simultaneamente pelas duas mãos, exigindo do intérprete independência de movimentos.

Nos compassos 4, 5, 6, 17, 18, 19, 21, 23, 31, temos uma espécie de contratempo (vide nota 21, p. 71). De acordo com Osvaldo Lacerda, este será executado da seguinte forma: “... a mão desce na nota de onde parte a linha curva e se levanta logo após tocar a nota seguinte (o valor desta, portanto, é algo diminuído)”.³²

³¹ FONTAINHA, A. *A criança e o piano*. p.29.

³² LACERDA, O. *Teoria elementar da música*. p. 43.

Compassos 4, 5, 6, 21, 22



As pausas e valores das notas serão respeitados com a duração exata dos tempos.

As 5^{as} paralelas executadas pela mão direita nos compassos 9 ao 16 não devem ser apoiadas, pois além de realizar o acompanhamento são executadas no tempo fraco do compasso.

Compassos 9, 10



A dinâmica varia entre *mf* a *ff*, predominando a indicação *f* acentuando assim o caráter movimentado da dança.

O sistema de *crescendo* e *diminuindo* é pouco utilizado na obra.

A diversidade de movimentos realizados pelas mãos em virtude das articulações, o ritmo e a dissociação de dedos exigidos pelo movimento

rápido das semicolcheias com igualdade sonora, estão inseridos em um contexto musical que contribui para o processo de aprendizagem e para o conhecimento de uma dança caracteristicamente brasileira.

Modinha

Dedicada a Maria Beatriz Anspach

Segundo O. Alvarenga³³ a *Modinha* é um gênero de canção amorosa e sentimental de caráter urbano, que teve origem em Portugal na segunda metade do século XIX. No Brasil durante o primeiro Império (1822 - 1840) manteve seu caráter essencialmente erudito vindo a popularizar-se durante o segundo Império (1840 - 1889) quando passou a adotar características propriamente brasileiras. É nesse período que passa a ser acompanhada pelo violão.

Essa popularização faz com que a *Modinha* de salão entre em decadência e passe ao pleno domínio do povo, adquirindo entre os músicos populares e cantadores de Serenatas uma caracterização nacional mais forte, deixando de lado a partir daí os compassos 2/4, empregando-se preferencialmente o corte rítmico da *Valsa*³⁴. Posteriormente quando entrou

³³ ALVARENGA, O. *Música popular brasileira*. p. 328, 329.

³⁴ Idem, *ibidem*.

em contato com o ambiente dos chorões passou a adotar os 4 tempos do *Schottiche*.

A Modinha brasileira teve cerca de um século e meio de cultivo sendo hoje sua produção musical quase inexistente, apesar de sua ampla utilização popular.

A *Modinha* desta *Suíte* compreende um total de 23 compassos em 4/4 e o ritmo é anacrústico. É composta em contraponto na tonalidade lá menor. A indicação metronômica é *Andante* (♩ = 60) e a forma utilizada pela compositora é A - B - A': A (compasso inicial ao 9); B (9 - 13); A' (13 - 23). A obra requer domínio técnico do fraseio musical. A dificuldade técnico-pianística principal está na execução das articulações que são distintas nas duas mãos e na execução das vozes em movimento contrário e paralelo.

A peça na parte B modula para Dó Maior, retornando na parte A à tonalidade inicial, lá menor.

Nesta peça observa-se a incidência de movimentos por graus mais próximos, sendo esta uma das características encontradas na música brasileira.³⁵

No compasso 8, observa-se ainda a utilização do modo hipodórico ou eólico, que corresponde a escala menor natural.³⁶

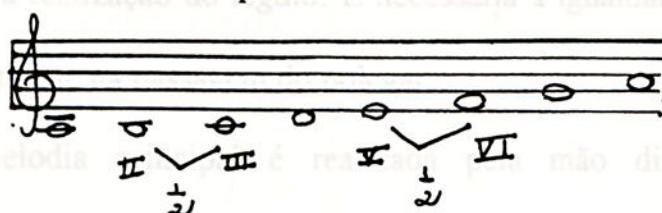
³⁵ SOUZA, J. G. op. cit, p. 4.



Compasso 8

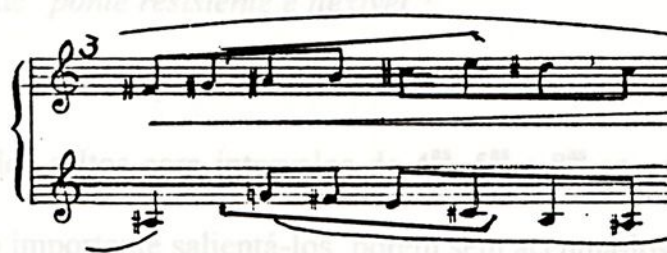


Modo hipodórico ou eólico



Notamos, ainda, no compasso 3, a utilização da técnica do contraponto em movimento contrário.

Compasso 3



No compasso 5 é realizado uma forma de imitação em contraponto.

* idem, p. 6.

Compasso 5



A execução desta obra requer dedos mais alongados e próximos ao teclado para a realização do *legato*. É necessária a igualdade sonora de dedos, principalmente na passagem do polegar.

A melodia principal é realizada pela mão direita, sendo importante ressaltar o contraste da intensidade e timbre entre as duas mãos.

Para a execução do fraseado musical, é significativa a utilização do pulso para a respiração no início e final das frases, funcionando como uma espécie de “*ponte resistente e flexível*”³⁷ com profundidade de tecia.

O caráter expressivo da obra é obtido, além da indicação da dinâmica, pelos saltos com intervalos de 4^{as}, 5^{as} e 8^{as} ascendentes na mão direita, sendo importante salientá-los, porém sem acentuá-los.

O sistema de *crescendo* e *diminuendo* é utilizado na obra em função do fraseado musical.

Nesta peça as dificuldades pianísticas estão inseridas dentro de um contexto musical de caráter expressivo. A obra possibilita ao jovem intérprete desenvolver a técnica do fraseado musical e o *legato cantabile*.

³⁷ CIARLINI, M.; RAFAEL, Maurilio. *O piano*. p.43.

Compassos 4, 8, 10, 13, 21



Com relação à sonoridade, esta resultará em um som “cheio”, “claro” e “redondo”, obtido pela execução com profundidade de teclas, principalmente na mão direita. As graduações da dinâmica são controlados por meio de maior ou menor peso sobre os dedos. A indicação predominante é *mp*.

O sistema de *crescendo* e *diminuindo* é utilizado na obra em função do fraseado musical.

Nesta peça as dificuldades pianísticas estão inseridas dentro de um contexto musical de caráter expressivo. A obra possibilita ao jovem intérprete desenvolver a técnica do fraseado musical e o *legato cantabile*

* ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular p.619

aliado a um maior conhecimento de um gênero de canção caracteristicamente brasileiro.



Polka

Dedicada a Monica Anspach.

Dança originária de danças rústicas da Boemia, em compasso binário 2/4 de andamento alegre e melodia saltitante.

Quando chegou ao Brasil em 1845, tornou-se uma verdadeira “mania”, segundo J. Macedo, citado por Mário de Andrade. Depois de conquistar teatros, a Polca tornou-se eminentemente popular folclorizando-se ao atingir a zona rural.

A *Polca* fundiu-se com outros gêneros denominando-se *Polca-Lundu*, *Polca-Fadinho* e *Polca-Militar*.

No Brasil vários foram os compositores de *Polcas* como podemos citar Calado, Irineu de Almeida, Miguel Emídio Pestana, Henrique Alves de Mesquita, Anacleto de Medeiros e Ernesto Nazareth.*

A *Polka* desta *Suíte* compreende um total de 43 compassos escritos em 2/4, em ritmo anacrústico. É composta em contraponto, na tonalidade Dó Maior. A indicação metronômica é *Movido Gracioso* (♩ =

* ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. p.619



96). A forma utilizada pela compositora é A - B - A': A (compasso inicial ao 16); B (16 - 26); A' (26 - 43). A peça requer o domínio técnico-rítmico e a agilidade dos dedos. A dificuldade técnico-pianística principal está na execução rápida das notas com distintas articulações simultaneamente à execução rítmica da dança.

A melodia principal dessa *Polka* se desenvolve totalmente na mão direita, e a configuração rítmica é baseada nas colcheias e semicolcheias.

É realizada uma variação rítmica na mão esquerda baseada nessa configuração:



A melodia de caráter brejeiro e saltitante é obtido pelas notas que se movimentam rapidamente por graus conjuntos e graus próximos no sentido ascendente e descendente.”

” Este movimento é comumente encontrado na nossa música. (SOUZA, J.G. op. cit., p. 4.)

Variação Compassos 11 ao 15



Nota-se também um pequeno motivo melódico-rítmico que se repete em alguns trechos da obra.

Compassos 2, 6, 8



A repetição de pequenos motivos melódico-rítmicos é muito encontrada na nossa melodia folclórica em que podemos citar a título de exemplo, a melodia popularmente conhecida *Vem cá Bitú*, de origem anônima; na qual compositores brasileiros realizaram inúmeras variações

7ª menor descendente dando um caráter brasileiro à obra. Essas células se repetem nos compassos 2, 3, 6, 7, 10, 11.

Variações sobre o "Vem cá, Bitú"

ALEXANDRE LEVY

Moderato molto (♩ = 110)



Este recurso é utilizado por alguns compositores para caracterizar as suas obras, como é casos das peças denominadas *Saci* (Petizada nº 5) e a *História da Caipirinha* (Petizada nº 6).

Saci

PETIZADA
nº 5

Tempo do marcha

VILLA-LOBOS



História da Caipirinha

PETIZADA
nº 6

Moderato

VILLA-LOBOS



Ressaltamos a utilização dos saltos melódicos em intervalos de 7ª menor descendente dando um caráter brasileiro à obra. Essas células se repetem nos compassos 2, 3, 6, 7, 10, 11.

Compassos 2, 3, 6, 7



A dificuldade técnico-pianística nesta obra está relacionada à execução rápida das semicolcheias com articulações distintas entre as duas mãos como o *legato* e o *staccato*, e das vozes com fraseados distintos.

A execução destas semicolcheias em graus conjuntos exige um dedilhado específico, associado ao dedilhado das escalas. A escolha do dedilhado deve se adequar à flexibilidade e ao tamanho da mão de maneira que evite passagens desnecessárias do polegar sob a mão e ou da mão sobre o polegar.

O *legato* em andamento mais rápido requer dedos arredondados e firmes* e um trabalho maior na articulação dos dedos.

Nos compassos 2, 10, 28, 36, alertamos ao jovem intérprete que na metade do 1º e 2º tempo as notas musicais são idênticas, porém de valores diferentes. A 1ª semicolcheia fá da mão esquerda será executada simultaneamente à nota lá da mão direita, enquanto a 2ª nota fá da mão esquerda será executada com a nota sol da mão direita.

* De acordo com Loyonnet, esta posição de dedos proporciona uma “qualidade brilhante ao som e clareza em trechos rápidos” In TAVARES, Sergio. *Toques pianísticos na obra de Villa-Lobos - Análise, escolha e aplicação*, p. 102.

Compasso inicial ao 2



As notas acentuadas (>) dos compassos 14, 17, 19 são impulsionadas por um movimento rápido do pulso, requerendo flexibilidade dos músculos.

Compassos 14, 17, 19



Observamos nos compassos 5, 16 ao 19 uma forma de imitação melódica. Estes trechos, embora em segundo plano sonoro, serão salientados e trabalhados musicalmente.

Compasso 5



Compassos 16 ao 19



Na execução desta peça é importante respeitar as síncopas e pausas com seu valor exato. O predomínio da indicação *f* implica em um peso maior sobre os dedos associados à agilidade dos dedos, tarefa não muito fácil para o jovem intérprete.

A execução desta obra requer uma sonoridade clara e brilhante, conferindo-lhe um caráter alegre e brejeiro próprio desta dança.

A peça contribui para o desenvolvimento da dissociação rítmica entre as mãos, como também para a agilidade e independência dos dedos, associado ao conhecimento de uma dança de caráter nacional.

Valsa

Dedicada a Maria Virginia Pereira da Silva

A Valsa é uma dança de salão que surgiu na Europa (Áustria) por volta do século XVIII, de andamento rápido (vienense) ou *moderato* (francesa).

Chegou ao Brasil juntamente com a família real portuguesa e foi cultivada inicialmente nos salões da aristocracia, mas popularizou-se nas

ruas sofrendo influência das Modinhas e nas palavras de Mário de Andrade “adaptando-se ao Choro nacional”.

Ernesto Nazareth ‘aclimatou’ este gênero ao piano, guardando em suas composições os traços característicos da música propriamente brasileira que já estavam naquela época sedimentando-se.

Muitos compositores brasileiros escreveram obras para esse gênero musical. Entre eles Carlos Gomes, Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali e Francisco Mignone, compositor de inúmeras Valsas como as conhecidas Valsas de Esquina e Valsas-Choro.⁴

A *Valsa* desta *Suíte* compreende um total de 47 compassos escritos em 3/4 e o ritmo é anacrústico. É composta em contraponto na tonalidade lá menor. A indicação metronômica é *Cantado e expressivo* ($\text{♩} = 112$). A forma utilizada pela compositora é A - B - A': A (compasso inicial ao 15); B (15 - 32); A' (32 - 47). Esta *Valsa* de caráter sentimental não apresenta a característica das tradicionais valsas. A obra requer um domínio técnico do fraseio musical e a dificuldade técnico-pianística está na execução das vozes que se desenvolvem em movimento paralelo e contrário simultaneamente à realização das articulações.

A melodia se desenvolve na mão direita na parte A, passando a ser realizada depois pela mão esquerda na parte A'. Na parte B, a peça

⁴ ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. p. 781.



modula para Dó Maior. Na parte A observamos um certo caráter de insistência na melodia pela utilização das células melódicas que se repetem nos compassos 6 e 7, finalizando sempre na nota *Mi*.

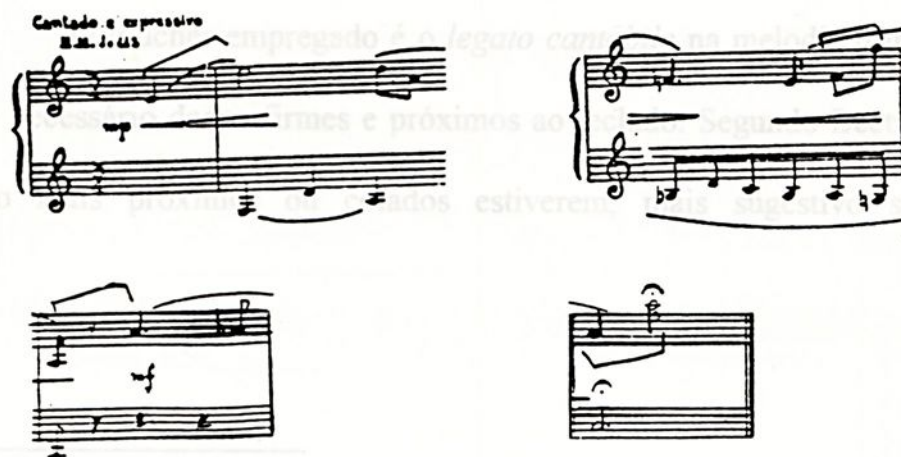
Compassos 5, 6 e 7



Em vários trechos da melodia observamos a utilização de intervalos por graus mais próximos em movimentos ascendentes e descendentes.

Estes movimentos são interrompidos por saltos de oitavas ascendentes e descendentes, dando um caráter mais expressivo à obra.

Compassos inicial, 12, 15, 47



Estes saltos em oitava ascendente são encontrados comumente na música folclórica brasileira.⁴²

Podemos citar como exemplo as toadas e as danças que segundo Mário de Andrade são provenientes da zona da Leopoldina.⁴³



Uma das dificuldades técnico-interpretativas desta peça está relacionada à execução simultânea das articulações, exigindo do intérprete a dissociação de movimentos. É necessário observar ainda as passagens dos dedos que serão realizados com igualdade sonora.

O *toucher* empregado é o *legato cantabile* na melodia principal, sendo necessário dedos firmes e próximos ao teclado. Segundo Beethoven, quanto mais próximos ou colados estiverem, mais sugestivo será o

⁴² SOUZA, J. G. op. cit. v.9. p.4.

⁴³ ANDRADE, M. op. cit. p. 92.

⁴⁴ CASELLA, A. *El Piano*, p. 113.

cantabile.⁴⁴ É indispensável, sobretudo neste tipo de toque, “a elasticidade de todos os segmentos do sistema dedo - pulso - antebraço”.⁴⁵

Tão importante quanto a forma de se produzir o som é a finalização da melodia. O som não deve ser interrompido subitamente. O dedo abandona a tecla gradualmente com o auxílio do pulso.

Na melodia secundária, é necessário o controle da graduação sonora em relação à melodia principal, sendo significativo também o trabalho musical na melodia secundária, conferindo maior expressividade à peça.

A dificuldade torna-se maior para o jovem intérprete, quando a melodia principal passa a ser realizada pela mão esquerda na parte A', em que esta deverá sobressair em relação à mão direita.

Compassos 32 ao 39



⁴⁴ FONTAINHA, A. *O piano*, p. 78.

⁴⁵ CASELLA, A. *El Piano*, p. 113.

O resultado sonoro nesta peça será “cheio”, “claro” e “redondo”, respeitando a dinâmica que é claramente marcada por sistemas de *crescendo* e *diminuindo*; a indicação predominante é *mf*.

Esta obra poderá ser utilizada como recurso didático para se trabalhar o *legato cantabile*, o fraseado musical e a igualdade sonora dos dedos. Todos estes elementos estão inseridos em um contexto musical de qualidade expressiva.

Cateretê

Dedicada a Maria Ignês Pereira da Silva.

O *Cateretê* também é conhecido como *Catira*. Provavelmente é originário da dança religiosa dos ameríndios, a qual teria sido aproveitada pelo Padre José de Anchieta nas festas folclóricas.

Atualmente essa dança é registrada nas regiões de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e em vários estados do Nordeste.

A pouca documentação que existe a respeito da música, mostra que as melodias são pobres e de ritmo muito simples, reveladoras de uma certa “tristeza monótona e mansa”; característica da música popular de Minas Gerais e São Paulo.

Nesse tipo de dança, o canto se desenvolve independentemente, e não possui caráter coreográfico. São cantos puros, perfeitamente iguais às modas de viola.

No *Cateretê* a dança é em geral acompanhada por duas violas e a coreografia é composta por sapateados e palmas dos dançarinos sempre posicionados por fileiras. Apenas os violeiros cantam, mas também fazem parte da dança e dirigem a coreografia.*

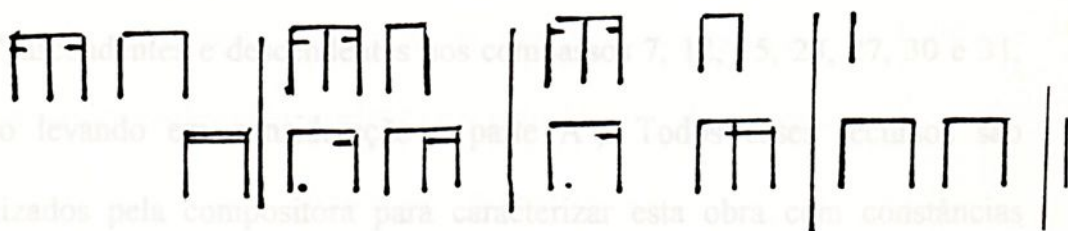
O *Cateretê*, que integra esta *Suíte* compreende um total de 56 compassos em 2/4. O ritmo é tético. É composta em contraponto, na tonalidade Dó Maior. A indicação metronômica é *Bem ritmado* (♩ = 84). A forma utilizada pela compositora é A - A': A (1 - 33); A' (34 - 56). A melodia do *Cateretê* nas suas origens é de caráter mais simples e a compositora procura enriquecer esta peça utilizando mais recursos em sua elaboração. A peça requer o domínio rítmico entre as mãos; a dificuldade está neste caso na realização das articulações simultaneamente à execução rítmica da dança.

A melodia realizada pela mão direita sugere a "canto" dos violeiros da dança, e a mão esquerda na qual o ritmo é bem marcado representa a batida dos pés e mãos dos dançadores.

*ALVARENGA, O. *op. cit.* p.210, 211. Paulo: Ricordi, 1972. p. 257.

A fórmula rítmica de uma maneira geral no *Cateretê* é a seguinte:

Cateretê - Piracicaba "



Nesta peça, as frases obedecem a seguinte distribuição:

Compassos 1 ao 10



" LIMA, R.T. *Abecê do Folclore*. São Paulo: Ricordi, 1972. p. 257.

No exemplo anterior (compassos 1 ao 10), constatamos ainda a frequência de notas rebatidas em vários trechos da obra, como também as subidas e descidas na melodia por graus conjuntos para caracterizar a música. Notamos ainda a utilização de saltos melódicos em intervalos de 7^a e 8^a ascendentes e descendentes nos compassos 7, 12, 15, 23, 27, 30 e 31, (não levando em consideração a parte A'). Todos esses recursos são utilizados pela compositora para caracterizar esta obra com constâncias brasileiras encontradas na música folclórica.

Compassos 7, 12, 15, 23



Notamos, na forma de composição em contraponto, a utilização do cromatismo em movimento ascendente e descendente na melodia realizada pela mão esquerda (compassos 5 ao 9), que reaparece depois em um pequeno trecho da mão direita em movimento contrário nos compassos 18 e 19.

Compassos 5 ao 9



Compassos 18 e 19



Em relação à execução, recomendamos a mudança do dedilhado nas notas repetidas para se obter uma maior variedade sonora.

Compassos 8 ao 19



Para o jovem intérprete, o estudo inicial de mãos separadas é importante para a execução precisa de ritmo, observando a pulsação, as

notas pontuadas e a indicação da articulação. A dificuldade está em manter o ritmo na mão esquerda acrescida da utilização de diferentes articulações como o *staccato* na mão esquerda e o *legato* na mão direita, exigindo do intérprete a coordenação de diferentes movimentos entre as mãos.

O *toucher* requer dedos mais curvos na mão esquerda, e na mão direita será executada com a polpa de dedos salientando a melodia.

Com relação à sonoridade, a melodia principal sugerirá o canto dos violeiros e a mão esquerda na qual o ritmo é bem marcado representará a batida dos pés e mãos dos dançadores.

A variação súbita da dinâmica *pp* para *ff* no final da peça é de difícil execução. O último acorde será executado com grande impulso e velocidade empregando todo o peso do braço.

Esta obra poderá ser utilizada didaticamente no processo de ensino, desenvolvendo a dissociação de movimentos associado a um conhecimento do universo sonoro caracteristicamente brasileiro.



SUÍTE nº 2 (anexo 9)

Composta em São Paulo, 1966.

Dedicada a Edson Castro Pinto Júnior.

Editada pela Ricordi Brasileira, 1966.

Esta obra é constituída por 4 peças: I *Dobrado*; II *Ciranda*; III *Chorinho*; IV *Baião*.

Estas peças caracterizam-se pela grande variedade rítmica em sua composição. Além do *Dobrado* e o *Chorinho*, as danças dessa *Suíte*, como a *Ciranda* e o *Baião*, estabelecem uma importante contribuição no desenvolvimento da coordenação e independência entre as mãos. A esse respeito o professor Sá Pereira faz uma importante observação: “Considero a música de dança excelente escola de ritmo ... sobretudo os ‘Maxixes’ e ‘Sambas’ brasileiros e os ‘Foxtrotes’ e ‘Blues’, e outras músicas sincopadas.

Este gênero de música exige uma absoluta exatidão de compasso. Os efeitos de ‘rubato’ e ‘rallentando’, tão do gosto dos pianistas nutridos só com música romântica, seriam ali simplesmente desastrosos.

Como educação rítmica, portanto, acho bom que os alunos

* PEREIRA, S. *Saxofon moderno do piano*. p.8.

* DICCIONARIO de música. p. 39.

* Dados coletados com o compositor Adalberto Pereira da Silva em 22.11.1994.

*executem música de dança...”*⁴⁸

Dobrado

De acordo com o Dicionário de música, o *Dobrado* é um “*gênero de música de banda semelhante à marcha, escrita em compasso binário*”.⁴⁹

O termo *Dobrado* ou marcha, deriva do espanhol “*pazo doble*” ou passo dobrado. Este gênero de música era destinado a várias comemorações festivas, como as touradas espanholas. No Brasil adquiriu características próprias e o repertório do Dobrado é executado pelas bandas instrumentais.⁵⁰

O *Dobrado* desta *Suíte nº 2* compreende um total de 49 compassos escritos em 4/4. O ritmo é anacrústico. É composta em contraponto na tonalidade Dó Maior. A indicação metronômica é *Vivo* (♩ = 126). A forma utilizada pela compositora é A - B - A' : A (compasso inicial ao 16); B (17 - 33); A' (34 - 49). A parte A inicia-se em dó menor modulando para Dó Maior na parte B. Na parte A' retorna à tonalidade dó

⁴⁸ PEREIRA, S. *Ensino moderno do piano*. p.8.

⁴⁹ DICIONÁRIO de Música. p. 89.

⁵⁰ Dados coletados com a compositora Adelaide Pereira da Silva em 22.11.1994.



menor finalizando em Dó Maior. A obra requer um domínio rítmico entre as mãos e a principal dificuldade técnico-pianística está na realização das diversas articulações exigidas pela peça simultaneamente à execução do ritmo variado em andamento rápido.

Na parte A e A', a melodia principal é realizada pela mão direita e a melodia da mão esquerda sugere o toque do bombardino, instrumento da banda brasileira. Na parte B, a melodia principal passa a ser realizada pela mão esquerda.

Compassos 1, 2, 3, 5, 7, 8

Vivo (M. M. $\text{♩} = 126$)

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 1, 2, 3, and 5. The second system contains measures 7 and 8. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The tempo is marked 'Vivo' with a metronome indication of 126 beats per minute.

Segundo padre José Geraldo de Souza o emprego do bombardino nos Dobrados é “*profundamente nacional*”. Fazem parte da banda, os seguintes instrumentos: os pistões, clarinetas, as requintas e o flautim que realizam uma espécie de contracanto entre si.⁵¹

⁵¹ SOUZA, J.G. *op. cit.* p.7.

Neste *Dobrado* há uma espécie de transposição para a clarineta e a flauta, como podemos observar nos seguintes exemplos:

Instrumento

Compassos

Clarineta

21, 22, 27, 30, 31, 32

The image displays musical notation for two instruments: Clarinet and Flute. The top system shows measures 21 and 22 for the Clarinet, and measures 27 and 30 for the Flute. The bottom system shows measures 31 and 32 for the Clarinet, and measures 30 and 32 for the Flute. The Flute part is marked 'mp' (mezzo-piano). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Instrumento

Compassos

flauta

26, 28

No compasso 26 e 28 a flauta é representada pela mão direita.

Compassos 26 e 28

The image displays musical notation for the Flute part, specifically measures 26 and 28. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The Flute part is marked 'mf' (mezzo-forte).

* As 3^{as} medidas são com frequência encontradas no nosso músico filicórico. (AMORAL, Maria. *Essa é a música brasileira*. p.46.)

Os sons rebatidos são empregados com frequência nesta obra como também as 3^{as} rebatidas, dando um caráter brasileiro à obra.²²

Compassos 17 ao 19



Notamos nessa peça a preocupação da compositora didata em desenvolver a habilidade rítmica do jovem intérprete. Encontramos na parte B o ritmo variado o qual aparece entre a melodia principal e o acompanhamento, assim a cada compasso é desenvolvida uma fórmula rítmica diferente. Os acentos indicados nas notas da melodia principal geram também o contratempo, em que o acento métrico do compasso é deslocado. Estes acentos requerem dedos firmes com o movimento de flexão do pulso, as notas que os seguem são executadas mais fracas, somente com a articulação dos dedos.

O acompanhamento rítmico na mão direita frequentemente inicia a execução no tempo fraco do compasso, assim as notas iniciais não devem ser acentuadas. Associado a estas dificuldades rítmicas, será necessário que a mão esquerda saliente a melodia principal.

²² As 3^{as} rebatidas são com frequência encontradas na nossa música folclórica. (ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. p.46.)

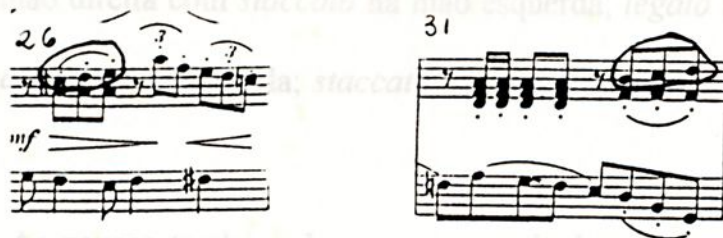
Compassos 17 ao 27

esquerda

Na parte B - vide exemplo anterior - as notas duplas (3^{as}, 4^{as}, 5^{as}, 6^{as}) e acordes serão executados com dedos firmes e intensidade iguais. Os dedos partirão da mesma altura, atacando as teclas de maneira uniforme, dando a sensação de clareza e precisão apesar de ser um acompanhamento.

Em alguns trechos como nos compassos 26 e 31, as notas da melodia principal serão salientadas, portanto neste caso o peso será maior nestas notas.

Compassos 26, 31



Nota-se nesta obra a utilização simultânea de diversas articulações como o *staccato*, *non legato* e *legato*, determinando um ataque específico. Na execução do *staccato* os dedos se mantêm firmes e em virtude do andamento rápido da obra é utilizado o *staccato* dos dedos com o auxílio do ante-braço. O pulso se mantém flexível e acompanha o movimento dos dedos. Os músculos permanecem soltos, livres de qualquer contração para dar elasticidade e rapidez ao movimento.

Na indicação (), o toque utilizado é o *non legato*, pois trata-se de uma obra em andamento mais rápido.⁵⁹ Este é um toque que é executado com uma leve separação entre as notas, visto que se trata de um toque intermediário entre *staccato* e *legato*, numa combinação de movimentos. O ataque é impulsionado pelo cotovelo associado ao movimento de pressão dos dedos, sendo que o dedo é retirado com precisão da tecla antes da execução da nota seguinte.

⁵⁹ Segundo Leimer -Giesecking a indicação () em andamento mais lento denomina-se *portato*, cuja respiração entre as notas é mais longa. Em andamento mais rápido o termo empregado é o *non legato*. (LEIMER, K.; GIESECKING, W. *Ritmica, dinâmica, pedal*. p.42.)

Vários tipos de ataque são utilizados simultaneamente como *non legato* na mão direita com *staccato* na mão esquerda; *legato* na mão direita com *staccato* na mão esquerda; *staccato* na mão direita com *legato* na mão esquerda.

As pausas também devem ser respeitadas e com frequência se encontram no tempo fraco do compasso, sendo importante não perder a pulsação rítmica do compasso.

Compassos 17 ao 30



A dinâmica predominante são *p* e *mf* e o sistema *crescendo* e *diminuindo* é empregado em função da condução do fraseado musical. Esta peça apresenta um interessante trabalho rítmico, o qual poderá ser realizado pelo estudante desenvolvendo a independência entre as mãos. Considerando que o ritmo é um dos fatores principais para o desenvolvimento musical do estudante, acreditamos que essa peça irá contribuir para seu crescimento musical nesse sentido. Associados à execução rítmica, notamos ainda a variedade de articulações que resultam

em diversidades de movimento as quais freqüentemente não são coincidentes, o que permite a dissociação motora.

Ciranda

A *Ciranda* é uma dança Portuguesa que no Brasil também é chamada de *Sereninha* (São Paulo), *Serendina* (Minas Gerais) e ainda *Sarandi* (Goiás).

Realiza-se por pares de cavalheiros e damas que dispõem-se em círculos, desenvolvendo uma coreografia na qual os homens batem os pés e as mulheres dançam trocando de lugar, dando um passo para o lado a fim de dar lugar ao companheiro. Embora a roda não gire, a movimentação dos pares é grande.

A tradicional roda infantil também conhecida como *Cirandinha* tem origem na dança adulta. Nela, as crianças também dispõem-se em círculos. “*Os versos cantados sempre chamam uma criança para entrar na roda e cantar sózinha. Depois disso, todas cantam juntas convidando outra para ir ao meio da roda. As quadras, entoadas em conjunto, se repetem, variando apenas as cantadas pela criança que fica no centro. Também é muito conhecida como Cirandinha*”.⁵⁴

⁵⁴ ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. p.193.



A *Ciranda* nesta *Suíte* compreende um total de 56 compassos escritos em 2/4 e o ritmo é tético. É composta em contraponto na tonalidade lá menor. Inicia-se em lá menor natural, dando um caráter modal à peça e a tonalidade lá menor harmônico irá se fixar apenas no compasso 11.



Na parte B, a tonalidade é Dó Maior, modulando para a tonalidade inicial lá menor natural quando se inicia a parte A'. No compasso 54, a alteração do sol bequadro indica o retorno à tonalidade menor harmônica.



A indicação metronômica é *Moderado* (♩ = 80) na parte A e A'; e *Com alegria* (♩ = 138) na parte B. A forma utilizada pela compositora é A - B - A' : A (1 - 17), B (17 - 37), A' (38 - 56) e é semelhante à forma das *Cirandas* compostas por Villa-Lobos em que no decorrer da peça há um contraste entre as duas partes ocorrendo uma mudança no movimento e no

caráter da peça. Apresenta um caráter infantil e requer do estudante a realização do fraseado musical e o domínio da dissociação motora entre as mãos. A dificuldade técnico-pianística está na realização das distintas articulações exigidas pela peça simultaneamente à execução rítmica, principalmente na 2ª parte.

Na parte A o movimento é mais tranquilo e foi usado na mão esquerda um ritmo que se desenvolve continuamente mantendo essa sensação de tranquilidade. Notamos depois na parte B, uma mudança no ambiente em que se desenvolve a música, cujo caráter é mais alegre e movimentado.

Parte A

compassos 1, 2, 3



Parte B

compassos 16 e 17



Observamos ainda na parte B nos compassos 18 ao 20 que se repete nos compassos 26 ao 28 a frequência de notas rebatidas dando um caráter brasileiro à obra.

Compassos 18 ao 20



Com relação à execução, o *toucher* nas partes A e A' requer dedos um pouco mais alongados, executando as notas com a polpa dos dedos, pois esta posição resulta em um som mais amplo e cantante. São importantes o relaxamento muscular e a auto-audição para o controle da qualidade sonora.

Compassos 1 ao 4



Na parte B, em virtude do andamento ser mais rápido, os dedos se mantêm um pouco mais curvos nos trechos em *staccato*, pois a firmeza dos dedos e a forma arredondada destes proporciona maior clareza e brilho à sonoridade. Nesta parte notamos uma nova elaboração rítmica desenvolvida pela mão esquerda.

Os compassos 26 ao 32 são difíceis de executar por causa das semicolcheias rápidas na mão esquerda que variam de posição a cada

compasso. Estas serão executadas no tempo exato ao mesmo tempo que a melodia, que se desenvolve algumas vezes em *staccato* e outras vezes em *legato*. A dificuldade está na coordenação dos diferentes movimentos que a mão realiza na execução do ritmo simultaneamente à articulação indicada.

Compassos 26 ao 32



Com relação ao pedal, recomendamos a utilização do pedal sincopado após a 1ª nota de cada compasso, sendo que em alguns trechos como no compasso 55, recomendamos mudá-lo duas vezes após a 1ª colcheia e a 2ª.

Compassos 1 ao 6



* ALVARENGA, O. op. cit. p. 345

* ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. p. 107

A dinâmica *p* predomina na parte A e A', em virtude do “ambiente” ser mais calmo e suave do que na parte B. Nesta parte a dinâmica varia entre *mf* e *f*, evidenciando o contraste entre as duas partes.

O ritmo, as articulações e o fraseado musical são explorados dentro de um contexto musical de qualidade expressiva, auxiliando assim no desenvolvimento técnico-pianístico do jovem intérprete.

Chorinho

Segundo Oneyda Alvarenga⁸⁵, o *Chorinho* ou *Choro* é “... um conjunto instrumental urbano composto quase sempre de um solista e um grupo de instrumentos acompanhantes”.

De acordo com a Enciclopédia de Música Brasileira⁸⁶, os primeiros conjuntos de *Choro* surgiram por volta de 1880 no Rio de Janeiro, provavelmente pela necessidade de popularizar a música estrangeira em voga no século XIX. Do caráter plangente de sua música criou-se o nome de *Choro*.

Esses conjuntos, formados na maioria por modestos funcionários da Alfândega, dos Correios e da Estrada de Ferro Central do Brasil,

⁸⁵ ALVARENGA, O. *op. cit.* p.345.

⁸⁶ ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. p.102.



reuniam-se aos domingos nos subúrbios cariocas ou nas residências da Cidade Nova.

Sob o impulso criador de seus músicos, os chorões, as músicas importadas foram adquirindo características propriamente brasileiras, foi o que aconteceu com as *Polcas*, *Valsas* e *Tangos*.

Os primeiros conjuntos eram constituídos pela flauta, que atuava como solista, pelo cavaquinho que era o centro, e pela viola que realizava a baixaria. A partir da República, alguns instrumentos de corda e instrumentos componentes de banda passaram a fazer parte do conjunto.

A música do *Choro* requer do intérprete uma alta virtuosidade e expressividade. Ao “chorão” requer-se a capacidade de improvisação.

Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, Irineu Batina, Mário Cavaquinho, Sátiro Bilhar, Pixinguinha foram alguns dos compositores desse gênero de música.

O *Choro* desta *Suíte* compreende um total de 43 compassos escritos em 2/4 e o ritmo é anacrústico. É composta em contraponto na tonalidade dó menor, não apresenta armadura de clave. Nos primeiros compassos da peça notamos que ela se inicia no modo menor sem a sensível. Na parte B, a peça musical modula para Dó Maior e retorna para dó menor em A’.

* Dados coletados com o compositor Anacleto de Medeiros em 22.11.1994.

Compasso inicial ao 7



A indicação metronômica é *Gracioso* (♩ = 96). A forma utilizada pela compositora é A - B - A' : A (compasso inicial ao 16), B (16 - 26), A' (26 - 43). A peça possui caráter virtuosístico e segundo a compositora⁵⁷ o cavaquinho é o instrumento que mais se aproxima do sugerido pela peça, que requer a independência e agilidade dos dedos em sua execução. A dificuldade técnico-pianística dessa maneira está em executá-la em andamento rápido simultaneamente às articulações indicadas e ao ritmo variado, principalmente na segunda parte.

Nesta peça também é possível notar que a sucessão das semicolcheias e colcheias, que se movimentam rapidamente em movimentos ascendentes e descendentes por graus conjuntos e graus mais próximos interrompidos por saltos de 7^{as} e 8^{as}, resulta em um movimento constante da

⁵⁷ Dados coletados com a compositora Adelaide Pereira da Silva em 22.11.1994.

mão sobre o teclado, exigindo do intérprete flexibilidade e domínio da técnica de velocidade dos dedos.

A dificuldade está na execução simultânea das duas mãos em movimento rápido, obedecendo as ligaduras que não são coincidentes, o que resulta em movimentos distintos nas duas mãos.

Na parte B a melodia principal é realizada pela mão esquerda, e do ponto de vista didático contribui para o desenvolvimento técnico desta mão, se considerarmos que muitos intérpretes têm a mão esquerda menos hábil que a direita.

Nesta parte acrescentam-se outros elementos como a articulação em *staccato*, as pausas, os acentos e a síncopa, sendo necessário manter muito firme a execução melódica da mão esquerda..

Nos compassos 17, 22, 23, 24, temos uma forma de imitação entre a melodia principal e a voz que realiza o contraponto, sendo necessário salientar mesmo que em segundo plano.

Compassos 17, 22, 23, 24

17

salientar a mão esquerda

22

mf

p

23

24

A execução desta obra requer dedos arredondados, pois esta posição proporciona maior clareza na sonoridade em peças de maior velocidade.

O sistema *crescendo* e *diminuindo* é utilizado na obra e a dinâmica varia de *p* ao *mf*, havendo o predomínio de *mp* e *mf*.

Os aspectos técnico-interpretativos mencionados acima ao serem associados à velocidade exigida pela peça auxiliam no desenvolvimento da independência e agilidade dos dedos visto que o *Chôro*⁵⁸ é um gênero musical adequado para a exibição do virtuosismo instrumental.

Encontramos referência ao *Baiao* nos Estados da Bahia, Paraíba, Sergipe, Rio Grande do Norte, Ceará, Maranhão e principalmente Pernambuco.

Na Paraíba o *Baiano* é dançado em roda, distinguindo-se, por isto da dança realizada no século XIX.

A parte instrumental do *Baiano* pode variar, assim como a viola pode se juntar ou não a outros instrumentos de acordo com a região.

Os *baianos* são melodias sincopadas, parentes do refrão do *Lundu* e da *Chula*, e se destina a "danças cheias de movimentos das

⁵⁸ CORREA, S. V. Nazareth o brasileiro. *Correio Musical*. p.8



Baião

De acordo com O. Alvarenga,²⁹ o *Baião* ou *Baiano* é uma dança realizada por pares de solistas (homem e mulher) acompanhada de sapateados e palmas, por castanholas ou castanholar dos dedos e pela viola.

Segundo a descrição de Silvio Romero, no século XIX, os espectadores se mantinham sentados ao redor da sala, enquanto o par de solistas depois de muitos giros ia buscar o par substituto por meio da ‘umbigada’, em outras descrições da dança, a ‘umbigada’ é substituída pela *mesura* (reverência) ou pelo castanholar dos dedos.

Encontramos referência ao *Baião* nos Estados da Bahia, Paraíba, Sergipe, Rio Grande do Norte, Ceará, Maranhão e principalmente Pernambuco.

Na Paraíba o *Baiano* é dançado em roda, distinguindo-se, por isto da dança realizada no século XIX.

A parte instrumental do *Baiano* pode variar, assim como a viola pode se ajuntar ou não a outros instrumentos de acordo com a região.

Os *baianos* são melodias sincopadas, parentes do refrão do *Lundu* e da *Chula*, e se destina a “danças cheias de movimentos das

²⁹ *Ibidem*.

²⁹ ALVARENGA, O. *op. cit.* p. 179

ancas". "...caracteriza-o também, a freqüência de refrões instrumentais em curtos arpejos".*

O *Baião* desta *Suíte* compreende um total de 60 compassos em 2/4, cujo ritmo é acéfalo⁴. É composto em contraponto e a tonalidade é Dó Maior. A indicação metronômica é *Ritmado* ($\text{♩} = 88 \text{ a } 92$). A forma utilizada pela compositora é A - B - A': A (1 - 20), B (20 - 34), A' (35 - 60). Como evidencia em sua execução a dissociação de movimentos entre as mãos, a principal dificuldade para o jovem intérprete está em coordenar o ritmo simultaneamente à realização das articulações.

Esta obra caracteriza-se por apresentar características nitidamente brasileiras, especificamente da música nordestina como o ritmo sincopado, 7^a abaixada e 4^a aumentada.

a. Modo maior com a 7^o abaixada ou modo mixolídio.

A nota si bemol representa o 7^o grau da tonalidade de Dó Maior.

(modo mixolídio)



* Idem, ibidem

⁴ RIGONELLI, Y.; BATALHA, Y. V. *Lições de Análise e Apreciação Musical*. p. 23.

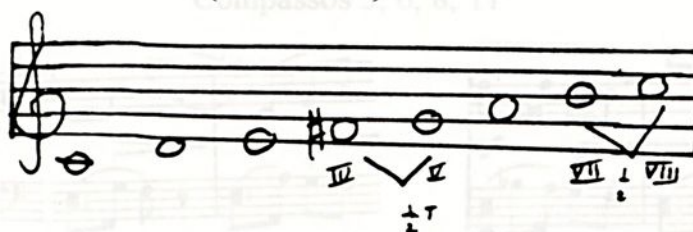
Compasso 1 a 6



b. Modo maior com a 4^o aumentada ou modo lídio.

A nota fá sustenido representa o IV grau da tonalidade de Dó Maior e a observamos nos compassos 8, 10, 18, 20 e em outros trechos da parte A'.

(modo lídio)



Compassos 8, 10, 18 a 20



A melodia principal é realizada pela mão direita nas partes A e A' e em B esta passa a ser realizada pela mão esquerda. Essa parte é caracterizada pelo contraponto desenvolvido em forma de imitação como podemos notar nos compassos 25, 26, 29, 30, 31.

Compassos 25, 26, 29, 30, 31



Notamos também nessa peça a utilização da síncopa em vários trechos. Exemplificamos alguns compassos: 3, 6, 8, 11.

Compassos 3, 6, 8, 11



Com relação ao aspecto técnico-pianístico, observamos que nas notas repetidas, é conveniente mudar o dedilhado para se obter uma maior variedade sonora. Quanto à execução rítmica, recomendamos inicialmente o estudo de mãos separadas e a subdivisão dos tempos, retornando depois ao ritmo binário inicial. As células rítmicas predominantes são:



É necessário estudar o ritmo com precisão, respeitando o valor das notas e pausas, principalmente nas notas pontuadas e notas longas. Na mão esquerda (A, A') é imprescindível um ataque firme e seguro para manter o caráter rítmico da dança.

O *staccato* e o *legato* são utilizados simultaneamente, assim nos compassos 45 a 54 será importante que a execução seja realizada respeitando o exato valor das colcheias e semicolcheias para não perder o caráter ritmado.

Compassos 45 e 46



Nos compassos 47, 50, 52 verifica-se uma maior elaboração rítmica mediante a introdução de notas de caráter dissonante com saltos de

7ª menor no tempo fraco do compasso. Este trecho é de difícil execução para o jovem intérprete, pois o salto será realizado rapidamente no tempo exato.

Composta em São Paulo, 1977.

Estas peças não apresentam dedicatória. Compassos 47, 50, 52



O toque utilizado no contexto geral da obra requer dedos firmes e um pouco curvos obtendo-se desse modo uma maior clareza sonora.

O pedal utilizado obedece a indicação da compositora. A intensidade sonora varia de *p* ao *ff* determinando diversas maneiras de ataque e controle de peso sobre os dedos.

O caráter ritmado da peça desenvolve a coordenação e a independência de movimentos, auxiliando assim no processo da aprendizagem pianística do jovem intérprete.

⁴⁰ Lendas coletadas com a compositora Adeliade Pereira da Silva em 16.03.1993

3 DANSAS (anexo 10)

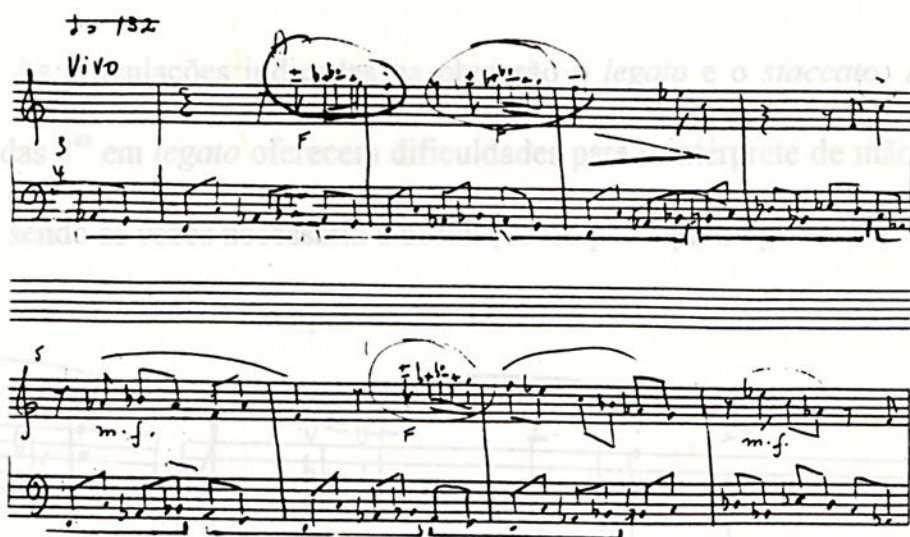
Composta em São Paulo, 1977.

Estas peças não foram editadas e não apresentam dedicatória.

Dansa

A obra compreende um total de 94 compassos escritos em 3/4 e o ritmo é anacrústico. É composta em contraponto e a tonalidade é fá menor, não apresenta armadura de clave. A indicação metronômica é *Vivo* ($\text{♩} = 132$). A forma desta dança é cíclica. Requer a dissociação motora e agilidade de dedos e a principal dificuldade técnica-pianística está na execução do ritmo em contratempo na mão direita. Segundo a compositora⁴², esta dança tem um caráter mais sofisticado e moderno em relação as duas danças seguintes que são de caráter mais simples. A sonoridade denota uma certa dissonância e o ritmo sugere uma dança afro-brasileira. Apresenta um *baixo ostinato* na mão esquerda, sendo que a mesma célula se repete na mão direita em semicolcheias.

⁴² Dados coletados com a compositora Adelaide Pereira da Silva em 16.05.1995.



Com relação à execução deve-se observar os acentos (> , -) que com frequência são executados no tempo fraco do compasso gerando o contratempo.

Os acentos (>) indicados nos compassos 23, 27, 37, 73, 79 e os acentos (-) indicados nos compassos 4, 9, 40, 44, 56, 59 provocam o contratempo, sendo importante manter a firmeza na execução rítmica.

Compassos 23, 27, 73



Compassos 4, 9, 40



- 39) Re As articulações indicadas na obra são o *legato* e o *staccato*. A execução das 8^{as} em *legato* oferecem dificuldades para o intérprete de mãos pequenas, sendo às vezes necessária a utilização do pedal para ligá-los.

Compassos 21, 22, 23



A dinâmica varia entre *p* ao *ff*, predominando a dinâmica *f*.

A obra apresenta um “clima” de brasilidade pela utilização de motivos melódicos que se repetem constantemente e pelo ritmo característico da dança que contribui para o desenvolvimento da dissociação motora do executante.

Compassos 5 e 8

Ciranda

Esta peça compreende um total de 39 compassos, sendo 37 escritos em 2/4 e 2 compassos em 3/4. O ritmo é anacrústico. É composta em contraponto e a tonalidade é dó menor, não apresentando armadura de clave. A indicação metronômica é *Cômodo* (♩ = 80). A forma utilizada pela compositora é A - B - A' (compasso inicial ao 15), B (15 - 25), A' (26

- 39). Requer domínio técnico de independência dos dedos e uma extensão maior de mão esquerda para a realização das notas presas. As dificuldades técnico-pianísticas para o jovem intérprete de mãos pequenas é manter estas notas ligadas, na parte A; e na parte B, a dificuldade está relacionada ao ritmo. Esta *Ciranda*, como a *Ciranda da Suíte nº 2*, apresenta um contraste entre as duas partes (A e B) provocado por uma mudança no movimento e no caráter da peça. Em B a peça modula para Lá Maior retornando em A' à tonalidade inicial. Na parte A e A', o caráter da peça é tranquilo e na parte B mais alegre. Verificamos como na *Suíte nº 2*, a utilização de notas rebatidas na 2ª parte da peça.

Na parte A e A' as décimas na mão esquerda poderão ser executadas pela mão direita caso a mão não alcance esta distância intervalar; e um dos recursos para manter a nota presa no baixo é a utilização do pedal esquerdo sincopado.

Compassos 5 e 8



Com relação à articulação, observa-se que na indicação dos compassos 23 e 24, é necessário um apoio sobre a primeira nota de onde

onde parte a linha curva, havendo assim uma separação no final de cada uma delas.

Compassos 23 e 24



O *toucher* na parte A e A' requer dedos mais próximos ao teclado para a realização do *legato cantabile*. Na parte B, o pulso permanecerá um pouco mais alto para proporcionar um ataque mais brilhante em virtude do andamento ser mais vivo.

A indicação metronômica varia entre *mp* e *mf* não havendo extremos na intensidade sonora como o *p* e o *f*. Os sistemas de *crescendo* e *diminuindo* são pouco utilizados.

Esta obra poderá contribuir para o desenvolvimento da extensão de mão e independência de dedos, aspectos exigidos para a realização das notas presas na mão esquerda, como também levam o estudante a familiarizar-se com um gênero de dança infantil de caráter brasileiro.

Baião

Esta obra compreende um total de 43 compassos escritos em 2/4 em ritmo anacrústico. É composta em contraponto e a tonalidade é Sol Maior, não apresenta armadura de clave. A indicação metronômica é *Alegre* ($\text{♩} = 80 \text{ a } 88$) e a forma utilizada pela compositora é A - A': A (compasso inicial ao 25), A' (26 - 43). A peça requer o domínio da agilidade e independência de dedos, além do domínio rítmico. A dificuldade está na execução rítmica simultaneamente à realização das vozes que se movimentam rapidamente em movimento paralelo e contrário. A obra caracteriza-se pelo ritmo sincopado e apresenta um caráter modal - 7^a abaixada - fá natural. Além destes elementos, observamos outros encontrados na música brasileira, como as notas rebatidas e subidas e descidas por 2^{as}.

Com relação à execução, o dedilhado poderá ser associado ao das escalas nos trechos em que ocorrem os movimentos por graus conjuntos.

Ao estudar a obra é imprescindível o estudo de mãos separadas em andamento lento em virtude do ritmo variado e das colcheias e semicolcheias que se desenvolvem em andamento rápido. Os trechos dos compassos 12 ao 23 são difíceis de executar, como veremos abaixo:

* A mesma colcheia rítmica é utilizada no Baião da Sarte nº 2 com staccato nas 3 últimas colcheias (compasso 4).

Compassos 12 ao 23

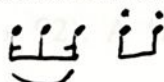


A articulação indicada na mão esquerda auxilia no desenvolvimento rítmico da dança, sendo que no compasso 4 o *staccato* nas duas últimas colcheias poderia ser utilizado para enfatizar o balanço do Baião⁴. (vide exemplo seguinte - compasso 4)



O *toucher* no contexto geral da obra requer dedos firmes e curvos; e nos acentos percussivos (-) o ataque será realizado com o auxílio do impulso. Quanto maior o impulso, mais brilhante será o resultado sonoro. Estes acentos são indicados nos compassos 1 ao 4, 14, 27, 28.

⁴ A mesma célula rítmica é utilizada no *Baião da Suite nº 2* com *staccato* nas 2 últimas colcheias (compasso 4).



Compassos 1 ao 4

M.M. $\text{♩} = 80 \text{ a } 88$ 

A dinâmica varia entre *p* e *ff*, predominando *mp*, *mf* e *f*.

Esta peça poderá ser utilizada como recurso didático principalmente no que se refere ao desenvolvimento da dissociação motora entre as mãos associada ao conhecimento de uma dança tipicamente brasileira.

PONTEIO nº 1 (anexo 11)

Composta em São Paulo, 1962.

Dedicada a Ignês Pereira da Silva.

Editada pela Ricordi Brasileira, 1966.

Compreende um total de 31 compassos escritos em 2/2 e o ritmo é anacrústico. É composta em contraponto na tonalidade Si bemol Maior, não apresentando armadura de clave. A indicação metronômica é *Sem pressa* (♩ ± 92). A forma utilizada pela compositora é A - B - A': A

(compasso inicial ao 9), B (9 - 21), A' (21 a 31). A melodia é de caráter expressivo e a obra requer um domínio da polirritmia. É necessário uma grande independência de movimentos entre as mãos, em que é muito comum os alunos executarem de forma sincopada. A principal dificuldade técnica na obra é a execução deste ritmo, que consiste na realização simultânea de quiálteras e um grupo de notas.

No contraponto é utilizado o cromatismo, e observa-se um jogo de elementos entre a mão direita e a mão esquerda gerando a polirritmia.

O domínio da polirritmia é tão difícil como a polifonia⁴. Para uma execução exata do polirritmo é necessário a subdivisão dos tempos para cada nota. Multiplica-se o grupo de notas da parte superior pelo grupo de notas da parte inferior. Por meio do resultado obtido, divide-se pelo número de notas da parte superior e em seguida pelo número de notas da parte inferior.

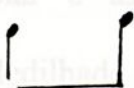
⁴ NEUHAUS, H. *L'art du piano*, p.50.



Obtemos assim este resultado:

Exemplo de 3 notas contra 2^{as}.

1 2 3 4 5 6



$$3 \times 2 = 6$$

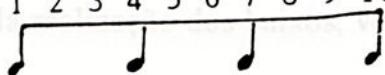
$$6 : 3 = 2$$

$$2 \times 3 = 6$$

$$6 : 2 = 3$$

Exemplos de 3 notas contra 4

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12



$$4 \times 3 = 12$$

$$12 : 4 = 3$$

$$3 \times 4 = 12$$

$$12 : 3 = 4$$

Alguns pedagogos julgam que para executar a polirritmia de 3 notas contra 4, não é necessário subdividi-los, por acharem impraticáveis⁴⁵, pois são de forma mais simples.

Ao nosso ver para estudar a polirritmia é necessário subdividir os tempos para uma execução exata e segura. Nesta obra a forma de estudá-la irá depender do grau de dificuldade rítmica do aluno.

⁴⁵ CAMPOS, Lina P. *Pedagogia e técnica pianística*. p.35.

⁴⁶ NEUHAUS, H. *op. cit*, p.50.

b. estudar a mão esquerda com o grupo de 3 notas com o mesmo processo da mão direita. Repetir várias vezes.

c. alternar as mãos com o tempo rigorosamente exato, várias vezes. Após a conscientização do ritmo que cada mão realiza, ajuntar as duas mãos. Aumentar gradativamente o andamento.

No estudo da polirritmia é necessário uma forte concentração para que as notas sejam executadas no tempo exato, aliada a um ouvido sempre atento para que as notas não soem pontuadas.

O domínio da polirritmia é um dos aspectos mais importantes na formação do pianista, e revela uma completa independência e habilidade entre as mãos⁶⁷.

Nesta obra o gênero de ataque utilizado é o *legato* em andamento mais rápido. É necessário aqui um total equilíbrio entre o domínio da técnica de peso e a técnica de dedos, quanto maior a velocidade menor o peso utilizado, porém os dedos deverão permanecer sempre firmes e sem a superficialidade do toque.

Segundo Tetzl “...a técnica de peso e a técnica dos dedos não são de maneira alguma irreconciliáveis, ao contrário são íntimos

⁶⁷ JUNQUEIRA, M.F.P. *A Escola de Música de Luigi Chiafarelli*, p. 101.



aliados”⁴⁴. Cabe ao professor desenvolver também no aluno a técnica dos dedos sem a utilização do peso.

As várias graduações sonoras exigidas pela dinâmica serão obtidas de acordo com o emprego maior ou menor de peso.

Em relação ao aspecto interpretativo, nesta obra sente-se a influência de Chopin, pela condução da melodia, sonoridade e do fraseado musical.

No exemplo a seguir, realizamos uma comparação com um Estudo de Chopin, que denota esta influência.

Estudo Póstumo n.º 1 de F. Chopin



Para dar um caráter mais expressivo à obra, será interessante realçar com sutileza as notas mais agudas de cada compasso. É importante lembrar que dentro de uma obra musical existem as notas com mais luminosidade e outras que devem soar menos, salvo exceções em cujas obras exigem determinados efeitos sonoros.

⁴⁴ LEIMER - GIESEKING, *Ritmica, Dinâmica, Pedal*, p. 41.

A sonoridade soará límpida e clara, sendo importante que o pedal não misture os sons.

Nesta obra utilizamos o pedal sincopado, em que o pedal é acionado após a 1ª nota de cada tempo em razão da variação harmônica. A utilização deste pedal auxiliará na fluidez da condução melódica, tornando-a mais “rica”.

Utilizamos este pedal levando em consideração os seguintes aspectos:

- o estilo da obra
- a variação harmônica
- o *legato* e o fraseado
- a percepção auditiva

A indicação do pedal sincopado poderá ser representado das seguintes formas:

a. como está indicado na partitura⁶⁹:



⁶⁹ CASELLA, A. *op. cit.* p. 134.

b. ou com esta representação gráfica*.



Com esta obra será interessante trabalhar a polirritmia e a igualdade sonora obedecendo a condução do fraseado musical. Este *Ponteio* contribuirá neste sentido para o desenvolvimento pianístico do intérprete, uma vez que podemos considerá-lo como uma espécie de peça-estudo.

PONTEIO n° 2 (anexo 12)

Composta em Santos, 1962. Sem dedicatória.

Editada pela Ricordi Brasileira, 1965

Esta obra compreende um total de 35 compassos escritos em 2/4 e o ritmo é tético. É composta em contraponto na tonalidade Sol Maior. Não apresenta armadura de clave e a indicação metronômica é *Amoroso com Saudade* (♩ = 50, ♪ = 100) A forma utilizada pela compositora é A - A': A

* FONTAINHA, G. H. *O ensino do piano*, p. 135. 11/11/1994

(1 - 19) e A'(20 - 35). A obra requer domínio do fraseio musical e a dificuldade técnico-pianística está no ataque polifônico; na execução dos baixos, uma vez que exigem a extensão da mão e na realização das 8^{as} em *legato*. A melodia apresenta um caráter sentimental e a voz principal é desenvolvida pela mão direita. A linha melódica é rica, sendo que a mão esquerda de acordo com a compositora⁷¹ deve sugerir o *bordejar* de um violão.



Em relação à execução da obra, inicialmente é necessário marcar o dedilhado, estudar com mãos separadas em andamento muito lento e depois juntá-las.

O gênero de ataque utilizado é o *legato* e para o intérprete de mãos pequenas, a dificuldade está na realização das 8^{as} em *legato* na segunda parte desta obra.

Nos compassos 15 ao 19, na realização do jogo polifônico, será necessário estudar com as vozes separadas, realçando a melodia principal.

⁷¹ Dado coletado com a compositora Adelaide Pereira da Silva em 22.11.1994.

Compassos 15 ao 19



Para que a voz principal sobressaia sobre as outras, utilizar um peso maior sobre a melodia principal e transferi-lo de uma nota a outra.

Nas notas prolongadas, é importante que a tecla permaneça completamente abaixada, para que o som se prolongue por meio da ação dos dedos, viabilizando as diferentes graduações sonoras sendo necessário empregar menor peso na voz secundária. Um dos recursos é exagerar na intensidade, executando *ff* na melodia principal e *pp* na voz secundária.

Esta obra exige do intérprete a capacidade de dominar a arte do *cantabile*.

A arte de saber cantar uma melodia no instrumento, é uma das qualidades essenciais do bom intérprete. A beleza do som estará sempre

relacionado com a flexibilidade e liberdade de movimentos⁷². Para tanto, é necessário possuir dedos fortes e sentir o fundo do teclado, para que o som nunca saia superficial. A grande pianista Guiomar Novaes, pedia para que a mão do aluno, tivesse o maior contato possível com o teclado: “*Se você levanta a mão, o som vai embora*”⁷³.

Um recurso importante para a realização do *cantabile* é cantar a melodia enquanto toca, pois o *legato* é a técnica mais comum do canto. O estudante acostumado a cantar enquanto toca, irá verificar que o seu *legato* receberá significativa influência do canto. Assim espontaneamente estará realizando a frase melódica, as graduações de dinâmica e as nuances de expressão. A frase cantada pelo estudante grava-se melhor na memória, porque exige do aluno a atenção total na obra, pelo fato do canto estar condicionado à respiração e à entoação.

De acordo com a compositora⁷⁴, ao interpretar a obra, a mão esquerda deverá apoiar na 1ª nota de cada tempo, conforme a indicação do arco no exemplo a seguir, para sentir o cromatismo.

⁷² CASELA, A. *op. cit.*, p. 113.

⁷³ ORSINI, M.S. *Guiomar Novaes - Uma arrebatadora história de amor*, p. 290

⁷⁴ Dado coletado com a compositora Adelaide Pereira da Silva em 22.11.1994.





Na melodia da mão direita (compassos 8 e 9), as notas fá # e fá serão executadas com uma intensidade cada vez maior, para dar um caráter de insistência.

Compassos 7, 8 e 9



Nos compassos 10, 11, a forma de execução dos baixos, de acordo com a compositora⁷⁵, deverá ser realizada de 3 em 3 notas.



O sistema de *crescendo* e *diminuindo* é indicado em função da condução do fraseado musical e a dinâmica varia de *p* a *ff*.

⁷⁵ Dado coletado com a compositora Adelaide Pereira da Silva em 22.11.1994.

No contexto geral da obra utilizamos o pedal sincopado, em que o pedal será acionado após a 1ª. nota do 1º e 2º tempo, com exceção dos compassos 15 ao 19. Nos finais dos compassos 17 e 18, evitamos o uso do pedal uma vez que o cromatismo resultaria em sonoridade desagradável.

Compasso 1 ao 3



Compassos 15 a 19



A obra de caráter artístico poderá ser utilizada como recurso didático, visto que os problemas técnicos que ela apresenta são

significativos para o desenvolvimento pianístico do intérprete e estão inseridos em um contexto musical de qualidade.

PONTEIO nº 3 (anexo 13)

Composto em São Paulo, 1966.

Dedicado à Ninfa Glasser de Arruda Leme.

Editado pela Ricordi Brasileira, 1966.

Compreende um total de 43 compassos, dos quais 37 são escritos em 2/4, 5 em 3/4 e um em 5/16 + 2/8. É composta em contraponto e a tonalidade é Sol Maior, não apresentando armadura de clave. A indicação metronômica é *Sem Pressa* (♩ = 50; ♪ = 100). A forma utilizada pela compositora é : A - A¹ - A²: A (compasso inicial ao 9), A¹ (10 - 29) e A² (30 - 43). De acordo com a compositora Adelaide Pereira da Silva*, este *Ponteio* é uma *Modinha*, gênero muito comum na música brasileira. Caracteriza-se por apresentar, na parte A, acordes dissonantes que quebram a consonância da linha melódica.

* Dado coletado com a compositora Adelaide Pereira da Silva em 22.11.1994.

Este é um ponteio de difícil execução, pois apresenta, além dos problemas relativos à técnica, dificuldades interpretativas, exigindo do intérprete um maior amadurecimento artístico.

Esta obra aborda diversos problemas técnicos tais como:

- cantar a melodia com a mão esquerda;
- a execução de arpejos e saltos intervalares;
- a execução de notas presas;
- a execução das articulações e ornamentos;
- fraseio musical.

Melodia na mão esquerda

compassos inicial ao 2



Saltos intervalares

Compasso 31, 32, 33



Notas presas

Compassos 37, 38, 39

*Legato e Portato*

Compassos 16, 17



Notamos a presença de várias apojaturas, enriquecendo a melodia (compassos 16, 17, 20, 22, 25, 26, 27, 39, 40, 41). Estes ornamentos serão executados no tempo exato sem atrasar o andamento, sendo que a intensidade sonora será menor em relação à nota real ou melodia principal.

Apojaturas

Compassos 20, 22, 25 (vide também exemplo anterior - compassos 16 e 17)



É necessário observar a variação nas fórmulas dos compassos 8, 10, 11, 18, 41 e 42. Especificamente no compasso 41, ocorre uma variação no andamento.

Compasso 41



Outra dificuldade na execução da obra está em graduar a sonoridade entre as duas mãos, e executar o contraponto que se desenvolve com diferentes articulações entre as mãos. É necessário uma grande independência de movimento das mãos, e não acentuar as notas da mão direita que com frequência iniciam no tempo fraco do compasso logo após as pausas e síncopas.

O sistema *crescendo* e *diminuindo* é utilizado com frequência na obra e nota-se uma gama ampla na intensidade sonora pela indicação da dinâmica que oscila entre *ppp* ao *fff*.

Recomendamos a utilização do pedal com muita atenção e parcimônia, em razão da presença do cromatismo e de acordes dissonantes que quebram a consonância da linha melódica. Indicamos apenas em certas passagens para auxiliar no fraseado musical, e para dar um efeito sonoro e timbrístico principalmente onde a mão não alcança.

Por meio da análise realizada, verificamos que vários recursos técnico-pianísticos empregados contribuem para o desenvolvimento pianístico do intérprete, visto que estão inseridos em um contexto musical de qualidade.

PONTEIO nº 4 (anexo 14)

Composto em São Paulo, 1963.

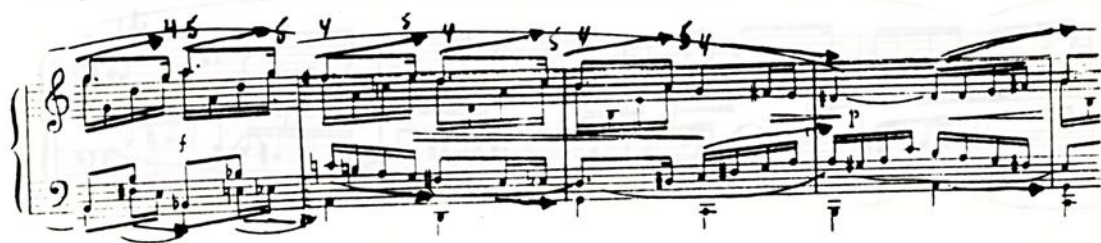
Dedicado a Branca e Maurício Anspach.

Editado pela Ricordi Brasileira, 1966.

Compreende um total de 39 compassos escritos em 3/4 e o ritmo é anacrústico. É composta em contraponto e a tonalidade é lá menor. A indicação metronômica é *Calmo* ($\text{♩}^P = 76$). A forma utilizada pela compositora é A - A' : A (compasso inicial ao 23), A' (23 - 39). Este *Ponteio* é de caráter expressivo e tranquilo. A obra requer do intérprete a independência dos dedos em um domínio da técnica de peso de braço para graduar as diferentes sonoridades em uma mesma mão. A dificuldade técnico-interpretativa está na realização deste jogo polifônico. A obra é baseada nas seguintes células melódicas:



O contraponto se desenvolve com o movimento contrário das vozes e apresenta um ritmo característico na voz principal, que é executado frequentemente pelo 4º e 5º dedos da mão direita.

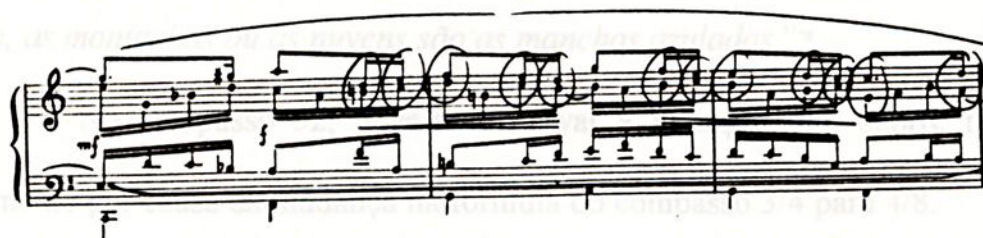


Quanto à execução da obra, é imprescindível o estudo das vozes separadas.

Na execução da melodia principal, que é realizado pela mão direita, o peso deverá estar concentrado no 4ª e 5ª dedo. Entretanto as notas duplas no compassos 20 ao 22 serão executadas com a mesma intensidade, pois a função neste caso é reforçar a melodia principal⁷⁷.

⁷⁷ Dado coletado com a compositora Adelaide Pereira da Silva em 22.11.1994.

Compassos 20 a 22



Com frequência na mão esquerda são empregadas notas duplas com intervalos maiores, que oferecem uma certa dificuldade para o intérprete de mãos pequenas, sendo necessário às vezes arpejá-los.

Compassos 12, 13, 14, 15, 23, 24



As notas prolongadas aparecem com frequência nesta obra e tem a sua origem na polifonia que era executada pela voz humana. A voz que entoava estas notas distinguia-se das outras pelo timbre e intensidade diferentes. Neste *Ponteio*, quando as notas prolongadas se encontram na voz principal é necessário que também o intérprete consiga realizar este efeito sonoro. A diferenciação dos planos sonoros entre melodia principal e secundária poderá ser melhor compreendida da seguinte maneira: "... as

figuras do primeiro plano parecem sair da moldura, enquanto que ao fundo, as montanhas ou as nuvens são as manchas azuladas.”⁷⁸

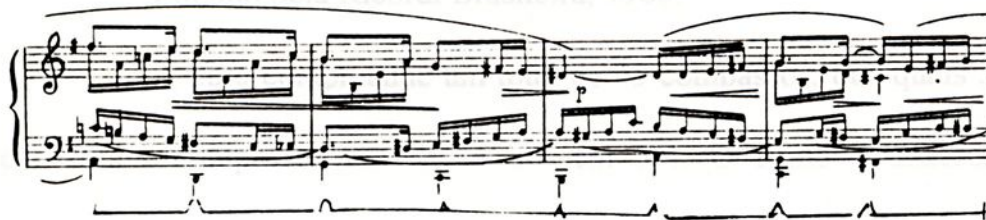
No compasso 32, deve-se observar a variação que ocorre no andamento por causa da mudança na fórmula do compasso 3/4 para 4/8.



A dinâmica varia de *p* ao *f*, predominando a indicação *mp*. O sistema de *crescendo* e *diminuindo* é utilizado com frequência em função da condução do fraseado musical.

O pedal sincopado será utilizado em vários trechos, porém com certa parcimônia em virtude dos baixos da mão esquerda. No contexto geral, será empregado principalmente no 1º e 2º tempo do compasso, com exceção dos compassos em que aparecem as escalas cromáticas (compassos 6, 7, 28, 29).

Compassos 8 a 11 - pedal no 1º e 2º tempo -



⁷⁸ NEUHAUS, H. *op. cit.* p. 71.

Compassos 6, 7 - sem pedal



Nesta obra de caráter artístico e de significativo valor musical, é interessante desenvolver o *legato cantabile* na mão direita, assim como a dissociação e independência dos dedos principalmente do 4º e 5º dedos para a realização dos diferentes planos sonoros. Apesar de não se tratar de um Estudo, a qualidade melódica associada à técnica polifônica exigida determina um potencial didático à obra.

PONTEIO nº 5 (anexo 15)

Composto em São Paulo, 1965.

Dedicado à Osvaldo Lacerda.

Editado pela Ricordi Brasileira, 1966.

A obra compreende um total de 45 compassos, dos quais 38 são em 2/2, 6 compassos em 3/2 e um em 3/4. O ritmo é anacrústico⁷.

⁷ RIGONELLI, Y., BATAINHA, Y. V. *Lições de análise e apreciação musical*, p. 22.



É composta em contraponto e a tonalidade é mi menor. A indicação metronômica é *Pesante - expressivo* (♩ = 76). A forma utilizada pela compositora é A - B - A': A (1 - 9), B (10 - 25), A' (26 - 45). A obra de caráter expressivo, de acordo com a compositora^{**} tem como interesse principal uma melodia executada pelos polegares, técnica comumente menos usada. A dificuldade técnico-pianística está na realização do ataque polifônico sobressaindo a melodia com os polegares, além dos acordes e saltos intervalares realizados pela mão esquerda.

Para iniciarmos o estudo da obra, é necessário indicarmos o dedilhado adequado, principalmente nas passagens em que há uma maior opção de escolha. Indicamos no exemplo abaixo e substituímos o polegar pelo indicador na melodia principal, para facilitar o deslocamento sobre o teclado, determinando assim uma maior fluidez melódica. A condução da melodia principal se alterna entre as duas mãos. O estudo será realizado com as vozes separadas, executando com maior peso as notas da melodia principal que se encontra na voz intermediária.

^{**} Dado coletado com a compositora Adelaide Pereira da Silva em 22.11.1994.

Compassos 1 ao 4

Pesante - expressivo
 M. M. d. 76

É preciso salientar a voz intermediária, pois as notas do baixo poderão sobrepor a linha melódica principal. Ao estudar esta voz, atacar com intensidade exagerada, com o auxílio, do cotovelo na voz que conduz a melodia principal.

apoio apoio apoio

Uma outra forma de abordar o estudo, é executar apenas a voz principal, posicionando apenas a mão nas notas que realizam o acompanhamento. A dificuldade, pois, está em sobressair a melodia principal a qual acrescida do acompanhamento, é realizado pela mesma

mão. É necessário um domínio técnico dos dedos auxiliado por um ouvido atento para que se possa controlar as diferentes intensidades sonoras.

Para Leimer²⁴, a necessidade de executar a melodia e acompanhá-las por meio da utilização de uma mesma mão, é uma das tarefas mais difíceis, que exige do intérprete a máxima aplicação e concentração.

Especificamente para mãos pequenas, esta obra apresenta uma dificuldade técnica que se encontra principalmente na mão esquerda. A flexibilidade da mão, pulso e braço será muito importante para:

- a. executar os acordes do 1º e 2º tempo dos compassos binários e os acordes do 1º, 2º e 3º tempo do compasso ternário, sendo necessário arpejá-los.
- b. realizar os movimentos dos saltos para que a mão se desloque de um acorde ao outro.



Propomos, então, realizar os acordes, dividindo-os em blocos de duas notas para perceber conscientemente os intervalos entre eles (os

acordes executados pela mão esquerda realizam sempre o mesmo movimento).



Estes processos de associações são interessantes para serem utilizados na execução pianística, pois permitem um entendimento lógico dos movimentos que a mão realiza.

No movimento de salto que a mão esquerda realiza para executar os acordes, o deslocamento paralelo ao teclado ou seja, em linha reta, é imprescindível ao nosso entender, pois só assim a distância entre um acorde e outro será menor em relação ao movimento realizado em linha curva. O exercício de reflexo poderá ser aplicado para imediata colocação da mão nas maiores distâncias:

- a. A mão deverá se deslocar rapidamente para o 2º tempo porém sem executá-lo.

²¹ LEIMER-GIESEKING, *Como devemos estudar piano*, p. 43

Compassos 5, 6, 7



Estudar de mãos separadas com a máxima concentração da seguinte forma:

- A mão esquerda executa os acordes enquanto mentalmente acompanha-se as notas realizadas pela mão direita. Sem executá-la.
- Repetir o exercício em torno de 4 vezes utilizando a partitura.
- Após a fixação da mão direita, passa-se a executar o mesmo trecho da mesma maneira, sem a utilização da partitura.
- Aplicar o mesmo processo para a outra mão.
- Executar o trecho de cor com as mãos juntas.

O estudo realizado desta forma, torna-se objetivo e musical, alijando assim procedimentos mecânicos. Esta prática desenvolve o ouvido interno e a conscientização no estudo pianístico.

Após a realização de todas as etapas do estudo técnico, passamos a interpretação musical. Interpretar é reproduzir com fidelidade o pensamento ou a intenção do compositor, é saber também interpretar o que

está escrito nas entrelinhas. Nesta obra as intenções da compositora são claramente expressas na partitura por meio de sinais que indicam a dinâmica e o pedal.

A obra requer uma sonoridade pesante, como já está indicado no início da obra e a melodia principal será fluente e expressiva.

Ao interpretar a obra, a compositora²² recomenda reforçar os baixos que são indicadas pelas mínimas.

A dinâmica varia com frequência oscilando entre *pp* ao *ff*, sendo que algumas indicações como *ff* ao *subito p* são difíceis de graduar sonoramente.

O pedal indicado pela compositora é o sincopado que é acionado depois das mínimas da mão esquerda, com exceção dos compassos 21 ao 25 e no final do compasso 43.

Compassos 5 ao 7



²² Dado coletado com a compositora Adelaide Pereira da Silva em 22.11.1994.

Compassos 21 ao 25

21

pp

affretando e cresc.

25

poco rit

Observamos que trata-se de uma obra que dentre os vários recursos destaca-se o desenvolvimento da melodia principal utilizando os polegares. Esta peça possibilita ao intérprete demonstrar suas possibilidades pianísticas, exigindo qualidades técnicas avançadas para uma perfeita execução. Embora seja uma obra de nível pianístico mais complexo, poderá ser perfeitamente utilizada como recurso didático.

VALSA-CHÔRO nº 1 (anexo 16)

Composta em São Paulo, 1962.

Dedicada a Otto Ruzicska.

Editada pela Ricordi Brasileira, 1965.

Esta *Valsa* compreende um total de 50 compassos escritos em 3/4 e o ritmo é tético. É composta em contraponto, na tonalidade lá menor. A indicação metronômica é *Sentido* (♩ = 108), variando para (♩ = 116) nos compassos 17 ao 33. A forma utilizada pela compositora é A - B - A' : A (1 - 17), B (17 - 33), A' (34 - 50). Esta *Valsa* é de caráter mais regional e espontâneo em que a harmonia é menos elaborada do que a *Valsa-Chôro nº 2*. A obra requer do intérprete independência de dedos e de movimentos, domínio da técnica de peso e um toque apropriado para realizar o *legato cantabile*.. Nesta obra a principal dificuldade para o intérprete é diferenciar os diferentes planos sonoros – a melodia principal, a 2ª voz e os baixos.



Nos compassos 18 ao 25, temos na mão direita uma melodia que deverá sobressair sobre as outras vozes, obedecendo a um fraseado. As notas deverão ser executadas no tempo exato, sem pontuá-las.

Recomendamos estudar as vozes separadas, com todo o peso sobre o 4º e o 5º dedos.

Compassos 18 a 25



Notar que o andamento da parte A e A', são mais lentos do que a parte B (compasso 17), portanto será necessário a utilização do metrônomo para indicar o andamento correto.



No compasso 21, em que a mão direita executa as tercinas e a mão esquerda as colcheias, estudá-las, se for necessário, como indicamos no assunto polirritmia do *Ponteio nº 1*. As notas deverão ser executadas no tempo exato, sem pontuá-las.



Na interpretação desta obra são importantes, além da expressividade, a simplicidade, a transparência e a clareza sonora. A execução dos *rubatos*, a nosso ver, serão realizados sem exagero em virtude do caráter simples da peça.

Compasso 2



A indicação da dinâmica oscila de *pp* a *mf*.

O auxílio do pedal sincopado será significativo na condução da melodia, obtendo-se assim maior qualidade e ressonância sonora.

Esta peça poderá ser utilizada como uma opção didática, como já mencionado, para se trabalhar o fraseado musical, o ataque polifônico e o *toucher*; aspectos que estão inseridos em um contexto musical expressivo de caráter brasileiro.

VALSA - CHÔRO nº 2 (anexo 17)

Composta em São Paulo, 1963.

Dedicada à pianista Eudóxia de Barros.

Editada pela Ricordi Brasileira, 1966.

A obra compreende um total de 102 compassos em 3/4 e o ritmo é acéfalo. É composta em contraponto e a tonalidade é fá # menor, não apresentando armadura de clave. A indicação metronômica é *Sentido* ($\text{♩} = 100$). A forma utilizada pela compositora é A-B-A': A (compasso inicial ao 32), B (32 - 67), A' (67 - 102). Esta *Valsa* apresenta um caráter mais sofisticado e uma harmonia mais rica em relação a *Valsa-Chôro nº 1* e requer do intérprete um domínio técnico mais avançado, pois apresenta várias dificuldades técnico-pianísticas, sendo o aspecto interpretativo de difícil realização.

A melodia principal é realizada pela mão direita e em virtude do jogo polifônico, a obra traz dificuldades técnicas relacionadas às notas presas. Além deste aspecto apontamos outros:

- Acordes que abrangem grandes intervalos.
- Saltos intervalares que predominam na mão esquerda, tais como as oitavas, nonas, 11^{as}, 13^{as}, e principalmente os saltos de décimas.

- A execução das notas simultâneas em *legato*, com intervalos de 4^a, 5^a, 6^a, 7^a e 8^a.

Estes aspectos exigem do intérprete uma grande extensão da mão, oferecendo maiores dificuldades ao intérprete de mãos menores.

As notas presas predominam nesta obra, com um total de 87 compassos exigindo do intérprete a técnica dos dedos e um domínio de peso de braço para graduar os diferentes planos sonoros que são realizados por uma única mão.

O exemplo a seguir, apresenta um trecho em que o intérprete salientará a melodia principal com um peso maior, mantendo a mão estendida²³, porém solta, para sustentar as notas presas.

Compassos 14 ao 17



Nos compassos 90 e 97, temos um trecho de difícil execução. No compasso 90 as notas longas são sustentadas e simultaneamente são

²³ Extensão dos dedos - "ação muscular voluntária que abre a mão e afasta os dedos uns dos outros" (MARTINS, J. Henrique. *Os estudos para piano de Camargo Guarnieri- Uma análise dos elementos técnicos e composicionais*. Rio Grande do Sul, 1993. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes -Universidade Federal do Rio Grande do Sul.)

executadas as vozes intermediárias. Para o intérprete de mãos pequenas, a mão direita executará a nota *lá* do primeiro tempo na voz intermediária, abrangendo um oitava, ao invés de executá-la na mão esquerda em que o intervalo é de décima.

No compasso 97, ocorre o mesmo caso na execução do terceiro acorde na mão esquerda.

Compassos 90 e 97.



Considerando o intérprete de mãos pequenas, as notas simultâneas e acordes que abrangem grandes intervallos, ao nosso ver, deverão ser arpejados nos compassos 18, 20, 31, 62, 75, 85, 87.

Compassos 18 e 31



Os grandes saltos intervalares predominam na mão esquerda em 70 compassos, quando ressaltamos o deslocamento lateral da mão sobre o

teclado. Ao nosso entender, a mão deverá se manter próxima ao teclado, facilitando assim o deslocamento rápido sem perder o *legato*. Sugerimos a utilização dos exercícios de reflexo. Segundo nossas pesquisas, a conscientização destes intervalos é significativa para uma melhor percepção da distância que a mão deve percorrer sobre o teclado.

Compassos 43 a 46- saltos intervalares



Na execução das oitavas em *legato*, será necessário para as mãos pequenas trabalhar a extensão da mão, tendo em vista a utilização do 1º e 4º dedos.

Compassos 25, 26, 27, 28



A obra requer do intérprete uma intensa atividade técnica relacionada ao relaxamento muscular para a efetiva realização dos

movimentos laterais do braço esquerdo, permitindo a utilização de uma grande extensão do teclado .

O *toucher* empregado na melodia principal é o *legato cantabile* e a dinâmica varia entre *pp* e *ff* , predominando a indicação *f* , *mf* , *pp*. Nota-se uma significativa diversidade na dinâmica demonstrando claramente a intenção da compositora.

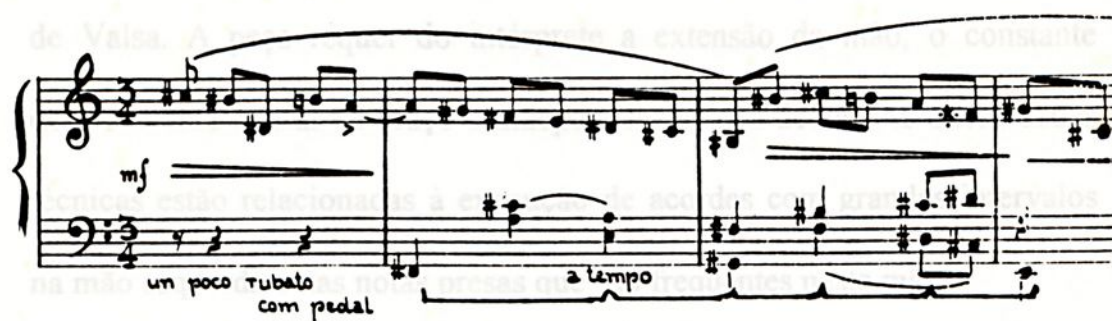
O sistema de *crescendo* e *diminuindo* são aplicados gradualmente, sem as mudanças bruscas de intensidades e estão relacionadas com a realização do fraseado musical.

Ao interpretar a obra, é necessário diferenciar os distintos planos sonoros dando ênfase à melodia principal, observando a condução do fraseado musical.

A qualidade sonora será obtida não só pelo trabalho técnico-interpretativo, mas pelo auxílio de um ouvido atento, condição imprescindível para uma boa execução.

Com relação à utilização do pedal direito, é importante empregá-lo com cuidado para não misturar os sons em virtude da presença de notas mais graves na mão esquerda e às escalas na mão direita. A utilização do pedal sincopado será adequado para dar mais ressonância e cor à execução.

Compassos inicial ao 3



Podemos dizer que esta obra em relação às demais valsas apresenta uma harmonia mais elaborada com recursos pianísticos mais explorados e requer do intérprete um maior amadurecimento técnico e interpretativo em sua execução. Nesse sentido poderá contribuir no processo de ensino-aprendizagem, pois apresenta uma riqueza melódica de significativa expressividade musical.

VALSA-CHÔRO nº 3 (anexo 18)

Composta em São Paulo, 1986. Não foi editada.

Dedicada ao pianista Joel Honorato Lima Filho

A obra compreende um total de 65 compassos . É composta em compasso 3/4 e o ritmo é anacrústico. É composta em contraponto na tonalidade lá menor. A indicação metronômica é ($\text{♩} = 72$). A forma utilizada pela compositora é A-B-A': A (compasso inicial ao 17), B (17 -

45), A' (45 - 65). A melodia é de caráter sentimental, própria deste gênero de Valsa. A peça requer do intérprete a extensão da mão, o constante deslocamento lateral do braço e independência dos dedos. As dificuldades técnicas estão relacionadas à execução de acordes com grandes intervalos na mão esquerda e nas notas presas que são freqüentes nesta mão.

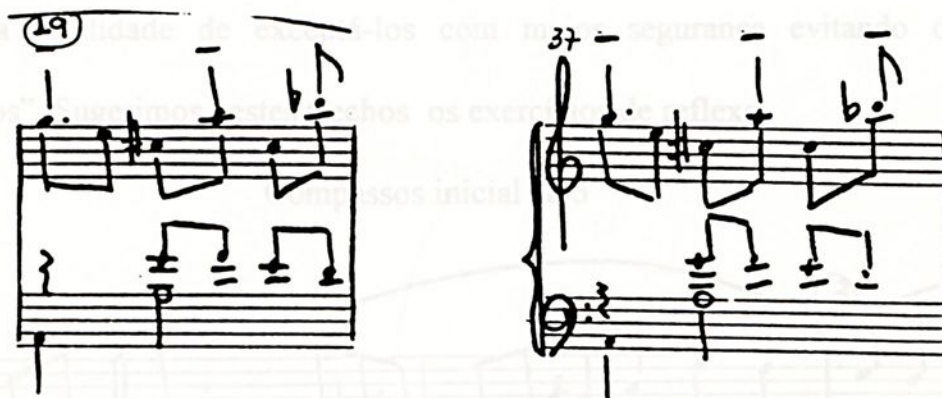
A condução da melodia principal é realizada pela mão direita e nota-se o predomínio de notas presas nos baixos principalmente no 1º tempo de cada compasso. A execução destas notas presas exigem do intérprete a independência dos dedos para manter a nota ligada e simultaneamente executar as outras vozes.

As notas longas ou prolongadas aparecem na totalidade da obra com exceção dos compassos 27 e 32. Nos compassos 19, 30, 31, 33 e 37, as notas prolongadas que estão indicadas na melodia principal são valorizadas pelas acentuações, exigindo do intérprete um maior peso sobre as mesmas.

Compassos 30, 31, 33

Na mão direita, além das notas presas, as acentuações nos compassos 19, 25, 26, 37 e 41, provocam uma irregularidade métrica. Citamos a título de exemplo os compassos 19 e 37.

Compassos 19, 37.



A irregularidade métrica é provocada também pela indicação *mf* e *f*, nos compassos 10, 11 e 50, valorizando o tempo fraco do compasso.

Compassos 10 e 11



Na mão esquerda além das notas presas, encontramos grandes saltos intervalares, os quais ao nosso ver solicitam em alguns trechos o auxílio do pedal, com o objetivo de manter a nota ligada.

Os intervalos mais utilizados são os de 9ª e 10ª, exigindo do intérprete o desenvolvimento técnico do controle motor, que viabiliza o efetivo deslocamento lateral do braço esquerdo com rapidez.

Ao estudar a obra é importante a conscientização destes intervalos com a finalidade de executá-los com maior segurança evitando os “esbarros”. Sugerimos nestes trechos os exercícios de reflexo.

Compassos inicial ao 3



Um segundo aspecto reside na realização dos acordes com grandes intervalos pelo intérprete possuidor de mãos pequenas. Estes acordes são empregados em 23 compassos que abrangem intervalos de 9ª, 10ª e 12ª, e são utilizados principalmente no 1º tempo. Um dos recursos para a execução destes acordes é dividi-los entre as mãos, com exceção dos apresentados nos compassos 23, 31, 35 e 41, nos quais a necessidade de arpejá-los se faz presente.

Compassos 22 e 25 - divisão dos acordes entre as mãos.

Handwritten musical notation for measures 22 and 25. Measure 22 shows a treble clef staff with a melody of eighth notes and a bass clef staff with a chordal accompaniment. Measure 25 shows a similar structure with a treble clef staff and a bass clef staff.



Compassos 23 e 35 - arpejos para executantes de mãos pequenas.



O *toucher* empregado na melodia principal é o *legato cantabile*.

Os ornamentos utilizados são as *apojaturas* empregadas nos compassos 2, 5, 9, 34, 57, 58, 59.

A dinâmica da peça se apresenta de forma gradativa, variando de *p* ao *f*.

O sistema de *crescendo* e *diminuindo* são associados à condução das frases musicais.

Nos trechos em que a mão esquerda não alcança para ligar o baixo e a utilização do pedal direito poderia misturar os sons, é significativo o uso

do pedal tonal nos compassos 2 ao 4, 21, 29, 31, 33, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 61, 62, 63.

Compassos 2, 3, 4, 21



A execução desta peça requer como as outras Valsas-Chôros uma melodia bem cantada, clara e sonora, obedecendo às articulações indicadas para dar maior expressividade à interpretação.

A obra apresenta sob o ponto de vista técnico um potencial didático, uma vez que inserem as dificuldades em um contexto musical de qualidade auxiliando no desenvolvimento pianístico do intérprete.

VALSA-CHÔRO nº 4 (anexo 19)

Composta em São Paulo, 1986. Sem dedicatória.

Não foi editada

Compreende um total de 59 compassos escritos em 3/4 e o ritmo é tético. É composta em contraponto, na tonalidade mi menor e não apresenta armadura de clave. A indicação metronômica é *Sentido* ($\text{♩} = \pm 80$). A

forma utilizada pela compositora é A-B-A': A (1 - 20), B (21 - 39), A' (40 - 59). A melodia é de caráter sentimental e expressivo. A peça requer do intérprete o domínio na execução do fraseado musical e a independência dos dedos. A dificuldade técnico-pianística se encontra no aspecto interpretativo e sonoro, e na execução das notas presas e do *legato cantabile*.

Observa-se nesta peça a frequência de emprego do cromatismo, como se constata nos compassos 4, 15, 16, 25, 43, 54, 55, e entre os compassos 49 e 50.

As acentuações na parte fraca dos compassos provocam o contratempo nos compassos 8, 13, 19, 33, 47, 52.

Compassos 47 e 52



Nota-se o predomínio de notas presas em 39 compassos, as quais são indicadas nas duas mãos. O intérprete deverá manter estas notas ligadas, obedecendo a exata duração das mesmas. É necessário independência de dedos e um domínio da técnica de peso de braço, com a finalidade de graduar os diferentes planos sonoros.

Compassos 9 e 10



Observa-se uma frequência menor de saltos intervalares em relação a *Valsa-Chôro* n.º 2.

Nos compassos 5, 36, 37 para o 38, ocorrem saltos com maiores intervalos; sendo que nos compassos 5 e 44, ao nosso ver, será necessário a utilização do pedal para dar a impressão que a nota se mantém ligada.

Compassos 5 e 44



A presença de acordes que abrangem grandes intervalos é escassa na obra, com exceção do compasso 34, no qual o segundo e terceiro acorde abarcam intervalos de décimas e 12^{as}. A indicação dos arpejos facilitam a execução nestes trechos.

ANLADI, Maria Helena Coelho. Da composição e interpretação de uma peça inédita de Francisco Mignone através do conhecimento das características composicionais do autor, p. 87

Compasso 34



A irregularidade métrica resulta dos acentos sobre o segundo e terceiro tempo do compasso. Segundo Maria Helena Coelho de Andrade, o acento no segundo tempo do compasso é uma influência *Chopiniana*³⁴. Estes acentos são indicados nos compassos 8, 13, 19, 52, sendo que no compasso 13, o acento é mais percussivo.

Compassos 8 e 13



A variação do andamento é decorrente da utilização de indicações como: *accelerando*, *rallentando*, *allargando* e *a tempo*.

³⁴ ANDRADE, Maria Helena Coelho. *Da compreensão e interpretação de uma peça inédita de Francisco Mignone através do conhecimento das características composicionais do autor*, p. 87

O *toucher* utilizado é o *legato cantabile*, exigindo do intérprete um toque específico na mão direita, relacionada a posição da mão e dos dedos mais próximos do teclado, resultando em um pulso mais baixo.

A sonoridade será clara e expressiva, respeitando a condução do fraseado musical. A dinâmica é indicada com *mf* apenas duas vezes na obra, e é utilizado o sistema de *crescendo* e *diminuindo* de forma gradual.

Em relação à obra anterior, os problemas técnicos são menores, sendo no entanto interessante trabalhar o fraseado musical, o *legato cantabile* e sobretudo o aspecto interpretativo.

VALSA-CHÔRO nº 5 (anexo 20)

Composta em São Paulo, 1986. Sem dedicatória

Não foi editada.

Compreende um total de 70 compassos escritos em 3/4 e o ritmo é anacrústico. É composta em contraponto, na tonalidade lá menor. A indicação metronômica é *Sentido e apaixonado* ($\text{♩} = \pm 80$). A forma utilizada pela compositora é A-B-A': A - (a - compasso inicial ao 14 e a' - 14 - 27); B (27 - 42), A' (42 - 70). Na parte a, a melodia principal é

realizada pela mão direita, sendo que na parte *a'*, a mesma melodia se repete na mão esquerda, alternando-se com a mão direita.

Como as obras anteriores apresenta uma melodia de caráter sentimental e expressivo. Nota-se o predomínio de notas longas no 1º tempo dos baixos. A peça requer do intérprete o trabalho da sonoridade, a extensão de mão e a independência dos dedos, cujas dificuldades estão relacionadas ao jogo polifônico e aos saltos intervalares na mão esquerda. Especificamente estas dificuldades quanto à execução se encontram:

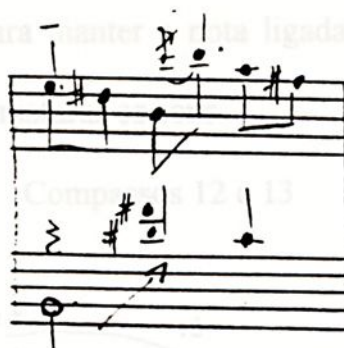
- nas notas longas que com frequência se encontram nos baixos do 1º tempo. Estas devem permanecer ligadas, necessitando, em alguns trechos onde a mão não alcança, do uso do pedal;
- nos acordes os quais abrangem grandes intervalos como nos compassos 12, 25, 54, 67, os quais poderão ser arpejados.

Compasso 12



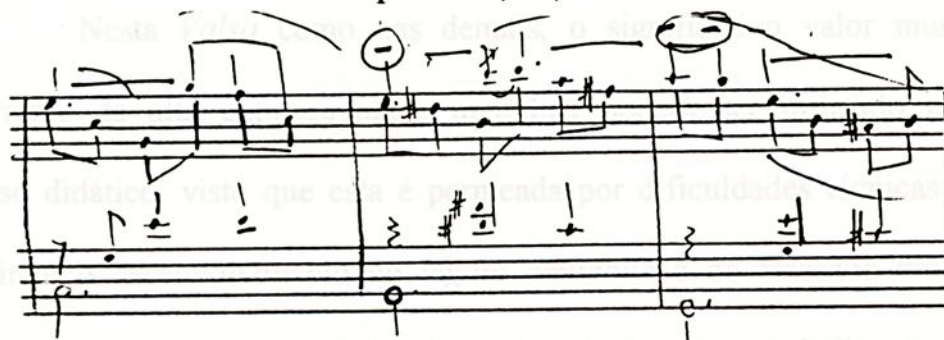
- nos saltos que abarcam grandes intervalos, requerendo o deslocamento lateral da mão sobre o teclado, o que torna importante a utilização do reflexo.

Compasso 30



O toque polifônico principalmente na mão direita requer um peso maior na voz que conduz a melodia principal. Em alguns trechos esta voz é salientada pelo emprego dos acentos.

Compasso 29, 30, 31



O *toucher* empregado é o *legato cantabile* na melodia principal e observa-se o uso de ornamentos como as apojaturas nos compassos 20, 30, 33, 34, 36, 62.

A indicação da dinâmica é pouco empregada na obra, mas é necessário que o intérprete saiba explorar e variar a dinâmica conferindo um maior colorido à interpretação.

A utilização do pedal tonal torna-se importante nos trechos em que a mão não alcança para manter a nota ligada, já que o uso do pedal direito neste caso poderia misturar os sons.

Compassos 12 e 13



Nesta *Valsa* como nas demais, o significativo valor musical decorrente da alta expressividade melódica poderá ser utilizado como recurso didático, visto que esta é permeada por dificuldades técnicas que permitem o desenvolvimento do *legato cantabile* e do fraseado musical assim como da extensão da mão, levando o intérprete a trabalhar tanto o aspecto sonoro quanto o aspecto interpretativo.

A presença da compositora paulista Adelaide Pereira da Silva no meio musical paulista e sua trajetória permitiu que definíssemos o valor da sua atuação. Na realidade esta atuação se desenvolveu como consequência natural da formação familiar e cultural da compositora, que soube ser artista nos seus vários aspectos e sobretudo mestre de uma geração que deu frutos.

Considerando o material apresentado, constatamos que a evolução do trabalho de Adelaide Pereira da Silva ligou-se intimamente a um ilimitado e constante amor pela música brasileira, característica evidenciada na genuína preocupação em divulgar a nossa cultura musical por meio de suas obras e de suas atividades profissionais.

CONCLUSÃO

A sua vocação pedagógica pode ser afirmada positivamente sem temer exageros, pois é evidente a sua contribuição para o desenvolvimento musical de vários alunos, demonstrada por meio dos prêmios recebidos pelos mesmos e pelos depoimentos coletados em entrevistas realizadas com profissionais da área.

Em primeiro lugar, o seu espaço de atuação no que tange às suas obras pianísticas levou-nos a identificar e a avaliar que:

- entre as 51 obras compostas pela compositora, 24 são para o piano. Destas, 14 foram editadas;

A presença da compositora paulista Adelaide Pereira da Silva no meio musical paulista e sua trajetória permitiu que definíssemos o valor da sua atuação. Na realidade esta atuação se desenvolveu como consequência natural da formação familiar e cultural da compositora, que soube ser artista nos seus vários aspectos e sobretudo mestre de uma geração que deu frutos.

Considerando o material apresentado, constatamos que a evolução do trabalho de Adelaide Pereira da Silva ligou-se intimamente a um ilimitado e constante amor pela música brasileira, característica evidenciada na genuína preocupação em divulgar a nossa cultura musical por meio de suas obras e de suas inúmeras atividades profissionais.

A sua vocação pedagógica pode ser afirmada positivamente sem temer exageros, pois é evidente a sua contribuição para o desenvolvimento musical de vários alunos, demonstrada por meio dos prêmios recebidos pelos mesmos e pelos depoimentos coletados em entrevistas realizadas com profissionais da área.

Em primeiro lugar, o seu espaço de atuação no que tange às suas obras pianísticas levou-nos a identificar e a avaliar que:

- entre as 51 obras compostas pela compositora, 24 são para piano. Destas, 14 foram editadas;

- várias obras são agrupadas por séries como as *Suítas* (n.º 1 e 2), *Ponteios* (n.º 1, 2, 3, 4, 5) e as *Valsas-Chôros* (n.º 1, 2, 3, 4, 5).

- a técnica de composição utilizada é o contraponto. Estas composições não apresentam armadura de clave, sendo os acidentes indicados no decorrer da obra. Em geral, elas modulam muito, mas todas são tonais.

- estas apresentam características próprias e revelam o caráter sensível e sentimental da compositora;

- as obras são bem trabalhadas e equilibradas, evidenciando os sólidos conhecimentos musicais da compositora.

- as composições são geralmente de curta duração e se caracterizam por apresentar uma linguagem musical expressiva e transparente. Nota-se a preocupação da compositora em ressaltar o aspecto melódico e a preferência por uma harmonia menos carregada sonoramente, como podemos observar pela variedade de obras escritas a duas vozes.

Em segundo lugar, de acordo com a visão estética da compositora as obras pianísticas podem ser consideradas nacionais, conforme o conceito de Mário de Andrade. Estas obras são nacionais pelas melodias que recordam a música brasileira. Sente-se ao ouvir as suas obras a expressão pessoal associada à nostalgia e à emotividade da alma brasileira principalmente nos *Ponteios*, *Pequeno Romance*, além das *Valsas-Chôros*.

Em terceiro lugar, a preocupação didática se efetivou por meio das obras dedicadas para a faixa etária infanto-juvenil, contribuindo para iniciar ou desenvolver no aluno o gosto pela música e preparando-o para enfrentar obras brasileiras tecnicamente mais avançadas, como as *Suítes*, *3 Dansas*, *Ecos da Infância*, *Cantiga Ingênua*, *Recordação*, *De Rosa e Azul*, *Brincando*, *Pequeno Romance*; como também por meio das obras voltadas para aspectos técnicos mais evoluídos como as *Valsas-Chôros* e os *Ponteios* que apresentam dificuldades técnicas distintas.

Finalmente, no que concerne às dificuldades técnico-pianísticas, concluímos que a maioria das obras apresentam uma variedade rítmica significativa para o desenvolvimento da dissociação motora associada a outros recursos técnicos como:

- articulações distintas nas duas mãos que promovem a dissociação de movimentos e o desenvolvimento do *toucher*.
- movimento contrário e paralelo das vozes que caminham continuamente exigindo do intérprete independência e igualdade de dedos.
- saltos e acordes com grandes intervalos que requerem a extensão de mão e solicitam posturas conscientes das distâncias intervalares a serem realizadas.
- jogo polifônico (notas presas) que auxiliam no desenvolvimento da independência de dedos e na percepção auditiva.

Supomos neste trabalho haver evidenciado a vida e sobretudo as obras pianísticas de Adelaide Pereira da Silva, visto que estas podem ser utilizadas como recurso didático, cujas dificuldades técnicas estão inseridas num contexto musical, que poderá ser aplicado de acordo com a necessidade do aluno sob o ponto de vista pianístico. Além disso essas obras vêm a enriquecer a literatura pianística, valorizando e divulgando a cultura musical brasileira.

Parece-nos que os dados e as considerações apresentados permitem-nos acatar a validade da hipótese inicial levantada, ou seja, as obras pianísticas da compositora Adelaide Pereira da Silva contribuíram de modo positivo para o desenvolvimento pianístico do intérprete.

ALVARENGA, O. *Música popular brasileira*. 2ª. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ANDRADE, Maria Helena Coelho. *Da compreensão e interpretação de uma peça inédita de Francisco Mignone através dos conhecimentos das características composicionais do autor*. Rio de Janeiro, 1984. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ANDRADE, M. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1966.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, E. *Técnica pianística*. São Paulo: Musicalia, 1976.

CALDEIRA FILHO, J. *A aventura da música*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1970.

CAMPOS, Lina P. *Pedagogia e técnica pianística*. São Paulo: Ricordi, 1987.

CASELLA, A. *El piano*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1936.

ALVARENGA, O. *Música popular brasileira*. 2^a. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ANDRADE, Maria Helena Coelho. *Da compreensão e interpretação de uma peça inédita de Francisco Mignone através dos conhecimentos das características composicionais do autor*. Rio de Janeiro, 1984. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ANDRADE, M. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1966.

BARROS, E. *Técnica pianística*. São Paulo: Musicália, 1976.

CALDEIRA FILHO, J. *A aventura da música*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1970.

CAMPOS, Lina P. *Pedagogia e técnica pianística*. São Paulo: Ricordi, 1987.

CASELLA, A. *El piano*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1936.

Tatiana Braun Wieser. São Paulo: Mangione, 1950.

LIMA, Rossini Tavares. *Abecê do folclore*. 5^a. ed. São Paulo: Ricordi, 1972.

- CIARLINI, Myriam; RAFAEL, Maurilio. *O Piano*. Campina Grande: LIAA, Laboratório de Informática Aplicada às Artes, 1994.
- CORREA, S. V. Nazareth, o brasileiro. *Correio Musical*. São Paulo, 08/1992. Nº 93.
- DICIONÁRIO de Música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980.
- ENCICLOPÉDIA da Música brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Ed, 1977.
- FERREIRA, A.B.H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- FONTAINHA, Guilherme A. *O ensino do piano*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1956.
- _____. *A criança e o piano*. São Paulo: Ricordi, 1968.
- JUNQUEIRA, M. F. P. *A Escola de Música de Luigi Chiafarelli*. São Paulo, 1982. Tese (Doutorado) - Universidade Mackenzie.
- LACERDA, O. *Teoria elementar da música*. São Paulo: Música, 1980.
- LEIMER, K.; GIESEKING, W. *Como devemos estudar piano*. Trad. Tatiana Braun Wieser. São Paulo: Mangione, 1950.
- LIMA, Rossini Tavares. *Abecê do folclore*. 5ª. ed. São Paulo: Ricordi, 1972.



TAVARES, S.P.A. *Toques pianísticos na obra de Villa-Lobos - Análise*.

LOMBARDI, Nilson. *Obra e estilo do compositor paulista Camargo Guarnieri*. São Paulo, 1984. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

MARTINS, J. H. *Os estudos para piano de Camargo Guarnieri - uma análise dos elementos técnicos e composicionais*. Porto Alegre, 1993. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

NEUHAUS, H. *L'art du piano*. s.l.: Van de Velde, 1971

ORSINI, M. S. *Guiomar Novaes, uma arrebatadora história de amor*. São Paulo: C.I., 1992.

PEREIRA, A. Sá. *Ensino moderno do piano*. São Paulo: Ricordi, 1932.

RIGONELLI, V.; BATALHA, Y.V. *Lições de Análise e apreciação Musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1972.

SALOMON, D.V. *Como fazer uma monografia*. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

SOUZA, J.G. Características da música folclórica brasileira. *Cadernos de folclore*. Rio de Janeiro. p. 1-12, 1969.

TAVARES, S.P.A. *Toques pianísticos na obra de Villa-Lobos - Análise, escolha e aplicação*. Rio de Janeiro, 1990. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola Nacional e Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS MUSICOGRÁFICAS



- SILVA, Adelaide Pereira da. *Bricando*. São Paulo: Redijo, 1980.
- _____. *Comigo Ingênuo*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1970.
- _____. *De Rosa e Azul (Súite Caleidoscópio)*. São Paulo: Fermata do Brasil, 1973.
- _____. *Ecos da Infância*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1981.
- _____. *Pequeno Romance*. Manuscrito, 1981.
- _____. *Ponteio nº 1*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966.
- _____. *Ponteio nº 2*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1965.
- _____. *Ponteio nº 3*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966.
- _____. *Ponteio nº 4*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966.

REFERÊNCIAS MUSICOGRÁFICAS

- _____. *Recordação*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1978.
- _____. *Súite nº 1 (Arrastia-pé, Modinha, Polka, Valsas, Caterete)*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966.
- _____. *Súite nº 2 (Dobrado, Ciranda, Chorinho, Baião)*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1966.
- _____. *Três Danças (Dansa, Ciranda, Baião)*. Manuscrito, 1977.
- _____. *Valsa-Choro nº 1*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1965.
- _____. *Valsa-Choro nº 2*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966.
- _____. *Valsa-Choro nº 3*. Manuscrito, 1986.

Valsa-Chôro nº 4. Manuscrito, 1986.

SILVA, Adelaide Pereira da. *Brincando*. São Paulo: Redijo, 1980

_____. *Cantiga Ingênuia*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1970.

_____. *De Rosa e Azul (Suíte Caleidoscópio)*. São Paulo: Fermata do Brasil, 1973.

_____. *Ecos da Infância*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1981.

_____. *Pequeno Romance*. Manuscrito, 1981.

_____. *Ponteio nº 1*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966.

_____. *Ponteio nº 2*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1965.

_____. *Ponteio nº 3*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966.

_____. *Ponteio nº 4*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966.

_____. *Ponteio nº 5*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966.

Recordação. São Paulo: Irmãos Vitale, 1978.

_____. *Suíte nº 1 (Arrasta-pé, Modinha, Polka, Valsas, Cateretê)*.

São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966.

_____. *Suíte nº 2 (Dobrado, Ciranda, Chorinho, Baião)*. São Paulo:

Irmãos Vitale, 1966.

_____. *Três Dansas (Dansa, Ciranda, Baião)*. Manuscrito, 1977.

_____. *Valsa-Chôro nº 1*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1965.

_____. *Valsa-Chôro nº 2*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966.

_____. *Valsa-Chôro nº 3*. Manuscrito, 1986.

_____. *Valsa-Chôro nº 4*. Manuscrito, 1986.

_____. *Valsa-Chôro nº 5*. Manuscrito, 1986.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA



ABREU, Maria; GUEDES, Zuleika Rosa. *O piano na música brasileira: seus compositores dos primórdios até 1950*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

ABREU, M. Os 70 anos de Camargo Guarnieri; um dos grandes compositores da América. *Correio do Povo*, fev. 1977, p. 12.

ALMEIDA, R. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguet, 1940.

ALMEIDA, M. "Novos acordes de Camargo Guarnieri". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 fev. 1981. Ilustrada, p. 3.

ANÁLISE MUSICAL - Cadernos de Estudo. São Paulo: Atravez, 04/1991.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ANÁLISE MUSICAL - Cadernos de Estudo. São Paulo: Atravez, 02/1994, nº 6/7.

ANDRADE, Mario. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1966.

AZEVEDO, Cláudio Richerme O. *A técnica pianística numa abordagem científica*. São Paulo, 1991. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

AZEVEDO, L.H.C. *Música e músicos do Brasil*. São Paulo: José Olympio, 1956.

- ABREU, Maria; GUEDES, Zuleika Rosa. *O piano na música brasileira; seus compositores dos primórdios até 1950*. Porto Alegre: Movimento, 1992.
- ABREU, M. Os 70 anos de Camargo Guarnieri; um dos grandes compositores da América. *Correio do Povo*, fev. 1977, p. 12.
- ALMEIDA, R. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1940.
- ALMEIDA, M. "Novos acordes de Camargo Guarnieri". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 fev. 1981. Ilustrada, p. 3.
- ANÁLISE MUSICAL - Cadernos de Estudo. São Paulo: Atravez, 04/1991, nº 4.
- ANÁLISE MUSICAL - Cadernos de Estudo. São Paulo: Atravez, 02/1994, nº 6/7.
- ANDRADE, Mario. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1966.
- AZEVEDO, Claudio Richerme O. *A técnica pianística numa abordagem científica*. São Paulo, 1991. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- AZEVEDO, L.H.C. *Música e músicos do Brasil*. São Paulo: José Olympio, 1956.

BARONCELLI, N.C.S. *Mulheres compositoras*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1987.

BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, s/d.

BERINGER, O. *Exercícios técnicos diários (partitura) piano*. São Paulo: Vitale, 1977.

BOETTNER, J.M. *Como reconocer el estilo y autor de una obra musical*. Buenos Aires: El Ateneo, 1947.

BRUNO, F.S. *São Paulo, terra e povo*. Porto Alegre: Globo, 1912.

CALDEIRA FILHO, J.C. *Apreciação musical*. São Paulo: Fermata do Brasil, s/d.

CALDEIRA FILHO, J.C. A música em São Paulo. In MARCONDES, S.J.V. Freitas; PIMENTEL, Osmar. *Espírito, povo, instituições*. São Paulo: Pioneira, 1968.

CALDEIRA FILHO, J.C. A música em São Paulo. In *Ensaio paulistas*. São Paulo: Anhembi, 1968.

CARELLI, W. Camargo Guarnieri, a mágoa e o êxito de 70 anos difíceis. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 jan. 1977, p. 20.

CATÁLOGO de obras. Compositores brasileiros - Adelaide Pereira da Silva. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, dez/1977.

CHIZZOTTI, A. *Pesquisa em ciências humanas e sociais*. São Paulo:

Cortez, 1991.

CORREA, S.V. Às vezes silêncio é ouro. *Folha da Tarde*. São Paulo, 2

nov. 1977, p. 5.

_____. "Mário, doce Mário". *Notas Ricordi*. São Paulo, out/dez., 1993.

Nº 2.

CORTOT, A. *Curso de interpretação*. Brasília: Musimed, 1986.

CORTOT, A. *Principes rationnels de la technique pianistique* (partitura)

piano. Paris: Éditions Salabert, 1928.

DICIONÁRIO Grove de Música: edição concisa, editado por Stanley Sadie:

editora assistente Alison Lathan; trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de

Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ECO, U. *Como se faz uma tese*. 9ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ELLMERICH, L. Nós as mulheres. *Jornal da Música*. São Paulo, maio-

jun 1986, p. 2.

ESCALANTE, E.E. A sociedade pró-música homenagea Rossini Tavares

de Lima. *Jornal da Música*. São Paulo, mar.abr. 1984, p. 7.

KIEFER, B. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. São Paulo:

Movimento, 1981.

LAKATTOS, E.M.; MARCONI, M.A. *Fundamentos da metodologia*

científica. 3ª. ed. São Paulo: Atlas, 1993.



- LONG, Marguerite. *Le piano de Marguerite Long* (partitura) piano. Paris: Éditions Salabert, 1968.
- MARIZ, V. *História da música do Brasil*. Rio de Janeiro: MEC, 1982.
- NEVES, J. M. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1977.
- OBINO, Nise. *Realização pianística - Tudo é técnica*. Brasília, 1967. Tese (Doutorado) - Universidade de Brasília.
- OLIVEIRA, Sofia de Melo. *Fraseado Musical*. São Paulo, 1947
- _____. *Elementos da Análise Harmônica*. São Paulo, 1962.
- PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- RIEMANN, Hugo. *Manual del pianista*. Barcelona: Editorial Labor, 1928.
- SEVERINO, A.J. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 1941.
- SIMKIN, I.G. *Kinesiologia de la ejecución pianística*. Buenos Aires: Edição do autor, 1983.
- SQUEFF, E. *Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. Coordenadoria Geral de Bibliotecas, Editora UNESP. *Normas para publicações da UNESP*. São Paulo: UNESP, 1994. V. 1,2,3,4. Artigos de publicações periódicas.



ANEXOS

Entrevistas e questionários

Foram realizadas com a compositora Adelaide Pereira da Silva: 3 entrevistas padronizadas com perguntas abertas e 1 questionário padronizado com perguntas abertas para complementar dados relativos às entrevistas.

ENTREVISTA 1

1. Dados pessoais: nome, local, data de nascimento e filiação.
2. Quais foram os mestres que a orientaram musicalmente? Por favor especificar nomes, cur

ANEXO 1

3. Além de compositora, quais são ou foram as atividades profissionais.
- ### Entrevistas e questionários

4. Quando a senhora começou a compor? Quais e quantas obras foram compostas? Por favor, especifique as datas de composição.
5. Por favor, discorra sobre o ambiente musical em São Paulo no período de sua formação até os dias atuais.
6. Qual a opinião a respeito do ensino musical nos dias atuais?

ENTREVISTA 2

1. Descreva algo sobre os professores Nair de Souza, Hans Bruch, Dinorah de Carvalho e Camargo Guarnieri.

Foram realizadas com a compositora Adelaide Pereira da Silva: 3

entrevistas padronizadas com perguntas abertas e 1 questionário padronizado com perguntas abertas para complementar dados relativos às entrevistas.

ENTREVISTA 1

1. Dados pessoais: nome, local, data de nascimento e filiação.

2. Quais foram os mestres que a orientaram musicalmente? Por favor especificar nomes, cursos e datas.

3. Além de compositora, quais são ou foram as atividades

profissionais exercidas pela senhora?

4. Quando a senhora começou a compor? Quais e quantas obras foram compostas? Por favor, especifique as datas de composição.

5. Por favor, discorra sobre o ambiente musical em São Paulo no período de sua formação até os dias atuais.

6. Qual a opinião a respeito do ensino musical nos dias atuais?

ENTREVISTA 2

1. Descreva algo sobre os professores Nair de Souza, Hans

Bruch, Dinorah de Carvalho e Camargo Guarnieri.

2. Comente sobre as respectivas aulas destes mestres.

3. Discorra em linhas gerais sobre a atuação da Sra. como folclorista, pianista, professora e compositora.

4. Descreva o método utilizado nas aulas de piano, harmonia, música brasileira, folclore e análise musical.

5. Quais foram os seus alunos que se destacaram na área composicional?

ENTREVISTA 3

1. Por favor, faça um esboço sobre as características da Escola Nacionalista de Composição.

2. Na opinião da Sra., quais são as obras pianísticas mais importantes?

3. Suas obras sofreram alguma influência significativa de algum compositor?

4. Quais são os principais intérpretes de suas obras? Em quais locais foram executadas?

5. Suas obras foram gravadas? Quais?

6. Suas obras foram divulgadas no exterior? Quando, onde e por quais intérpretes? .

QUESTIONÁRIO

1. Cite alguma fonte bibliográfica relacionada às suas obras além das apresentadas para a Sra.

2. Relacione as Instituições em que A Sra. ministrou aulas e o período lecionado.

3. Cite alguns cargos administrativos que ocupou ou ocupa atualmente.

4. Relacione cursos, palestras, conferências e premiações recebidas.

5. Especificamente quais foram as obras premiadas em Concursos?

6. Mencione as obras que não constam no Catálogo de Obras no Catálogo de Obras editado pelo Ministério de Relações Exteriores e que não foram editadas.

Foram realizadas com profissionais da área 2 entrevistas e 2 questionários padronizados com perguntas abertas.

QUESTIONÁRIO

ENTREVISTAS E QUESTIONÁRIOS REALIZADOS

1. Descreva o ambiente musical de São Paulo predominante em sua formação.
2. O que o Sr. conhece a respeito do meio musical paulista quando Camargo Guarnieri iniciou a sua atividade didática?
3. Quais as influências decorrentes e possíveis modificações por ele introduzidas?
4. Relate algo sobre o tipo de composição de alguns de seus alunos e em específico da Adelaide.
5. Quais os resultados em termos de estilo composicional considerando propostas distintas junto de uma Escola livre?
6. Quais as obras da compositora Adelaide que o Sr. conhece e qual o parecer das mesmas?
7. O que o Sr. conhece a respeito da atuação de Adelaide Pereira da Silva como docente?

Foi realizado 1 questionário com perguntas abertas com 5 alunos e ex-alunos da compositora

QUESTIONÁRIO

1. Descreva a sua formação como musicista, e os resultados obtidos como aluno da professora e compositora Adelaide Pereira da Silva?
2. Quais as influências decorrentes de possíveis modificações pedagógicas introduzidas pela referida docente?
3. Quais os métodos e/ou obras por ela utilizados para a sua formação?
4. Diga algo sobre o trabalho por ela desenvolvido abordando, entre outros, aspectos referentes à:
 - 4.1. Para os pianistas -
 - a. relaxamento muscular
 - b. independência dedos
 - c. realização das oitavas, sextas e terças
 - d. realização do staccato, legato, portato e fraseado musical
 - e. sonoridade (gradações sonoras)
 - f. pedal
 - g. memorização

h. utilização da história da música e análise musical com a finalidade de interpretação da obra estudada.

i. outros aspectos que queira abordar

4.2. Alunos e matérias teóricas -

a. Quais os métodos utilizados pela docente?

b. Como foram trabalhados?

c. Quais foram os resultados obtidos?

d. Acrescente entre outros, alguns dados pedagógicos utilizados pela professora referentes à:

1. Abordar aspectos do ensino da Harmonia

Tradicional

2. Fraseologia

3. Estruturação

4. Morfologia

5. Análise Estética

6. Técnicas composicionais e suas etapas

7. Folclore

5. O Sr.(a) interpretou as obras da docente-compositora? Quais?

6. O Sr. (a) analisou algumas obras da referida compositora?

7. Qual o seu parecer a respeito?

8. Caso tenha trabalhado alguma obra, cite os principais problemas técnicos encontrados, assim como a técnica utilizada no caso dos pianistas para a sua realização.
9. Ao seu ver quais são as principais características das obras da compositora (linha de composição adotada), fale a respeito.
10. Na sua opinião, nas obras da compositora sente-se a influência de algum compositor? Se houver, em que obras?
11. Na sua opinião qual a importância do estudo do folclore brasileiro?
12. Cite outros aspectos referentes a docente-compositora que possam contribuir para a pesquisa em andamento.

Ecos da Infancia

ADELAIDE PEREIRA DA SILVA

Saudoso (M.M. $\text{♩} = 58 \pm 60$)

ANEXO 2

Ecos da Infância

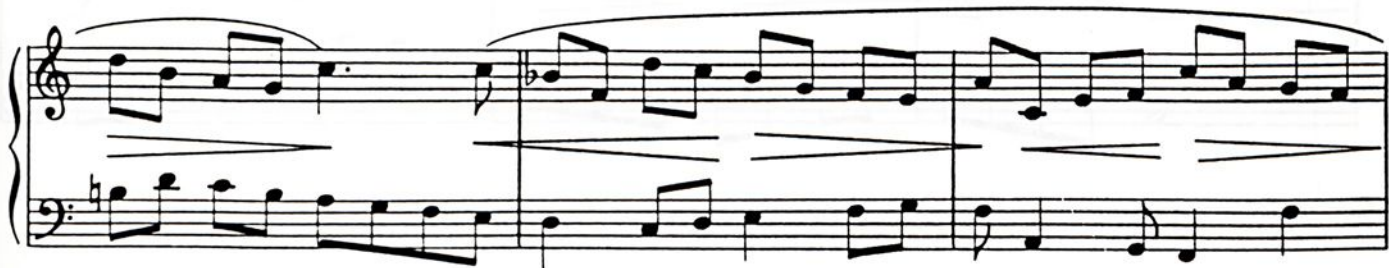
© Copyright 1961 by IRELANDS VITALE S/A. INED. e COM. - São Paulo - Rio de Janeiro - Brasil
Todos os direitos autorais reservados para todos os países - All rights reserved.

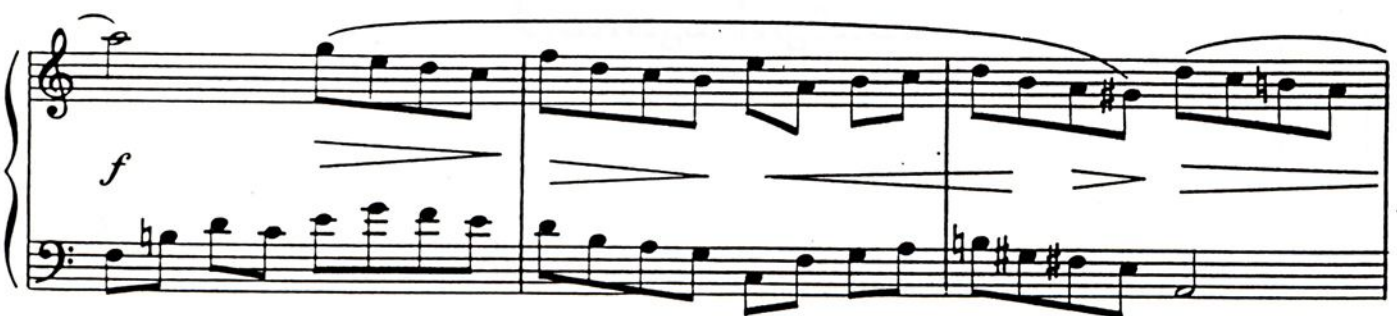
20.632-4

Ecoss da Infancia

ADELAIDE PEREIRA DA SILVA
(81)

Saudoso (M.M. $\text{♩} = 58 \text{ a } 60$)





20.609-c

CANTIGA INGÊNUA

ADELAIDE PEREIRA DA SILVA
1915-1979

Ingenuamente M.M. = 100

Piano

ANEXO 3

Cantiga Ingênuia

À Sura. NINFA GLASSER DE ARRUDA LEME

CANTIGA INGÊNUA

ADELAIDE PEREIRA DA SILVA

(Julho de 1970)

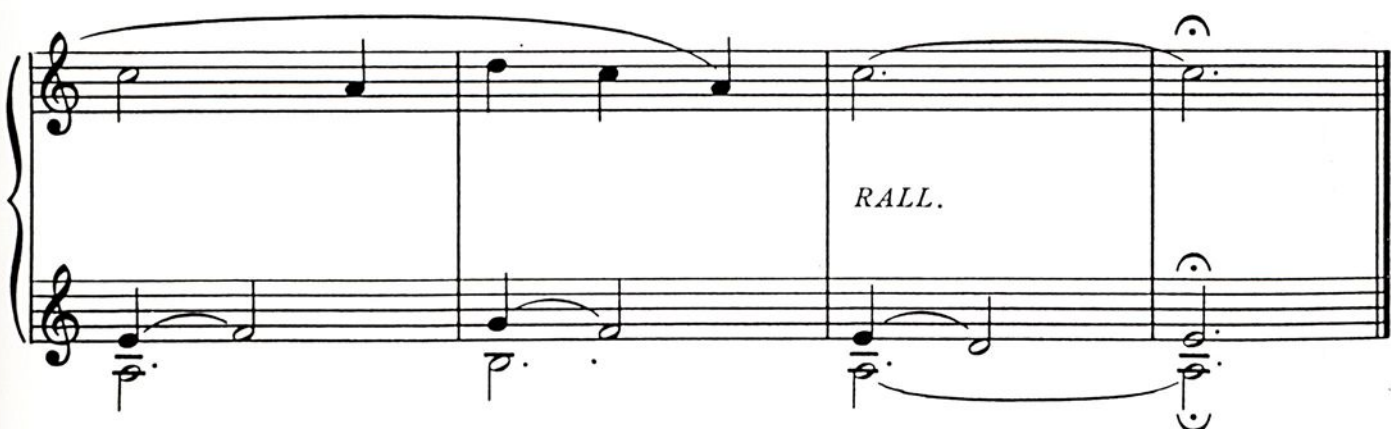
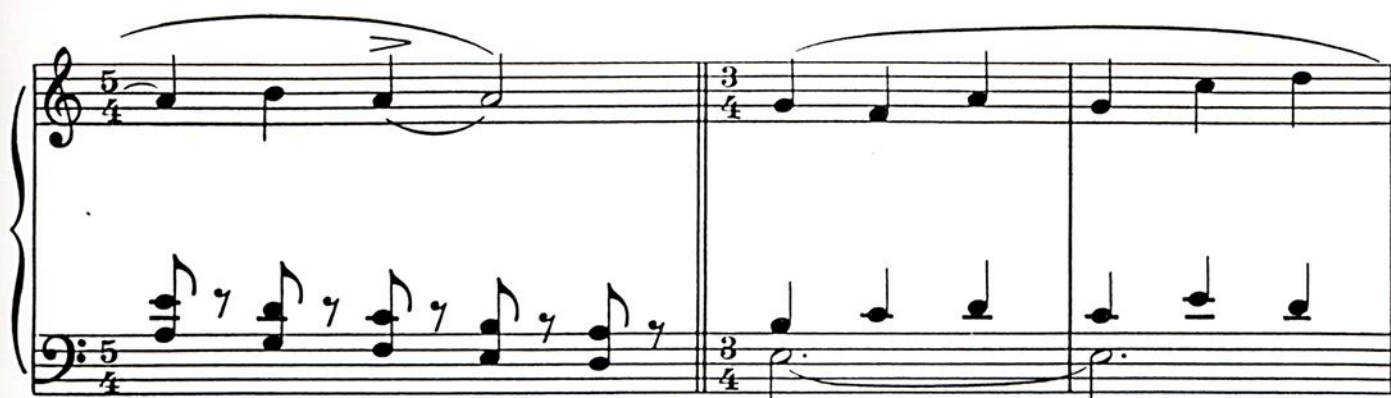
Ingênuamente M.M. ♩ = 100

Piano

p

© Copyright 1970 by IRMÃOS VITALE S/A. IND. e COM.-São Paulo-Rio de Janeiro-BRASIL.
Todos os direitos autorais reservados para todos os países-All rights reserved.

20.264 - c



RALL.

20.264 - C

RECORDAÇÃO

Adelaide Pereira da S.
(abril 1973)

Calmo (4-39)

Piano

mp

ANEXO 4

Recordação



© Copyright 1978 by IRMÃOS VITALE S/A. IND. e COM. São Paulo-Rio de Janeiro-Brasil.
Todos os direitos autorais reservados para todos os países - All rights reserved.

20.512-2

RECORDAÇÃO

Adelaide Pereira da Silva
(abril 1978)

Calmo (♩=80)

Piano

The first system of musical notation is for the piano accompaniment. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Calmo (♩=80)'. The dynamics start at *mp* (mezzo-piano). The melody in the treble staff consists of eighth and quarter notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

The second system continues the piano accompaniment. The treble staff shows a melodic line with some slurs and ties. The bass staff continues the harmonic support. The dynamics shift to *mf* (mezzo-forte) in the middle of the system, indicated by a wedge-shaped crescendo and decrescendo symbol.

The third system concludes the piano accompaniment. The treble staff features a melodic phrase that ends with a half note. The bass staff provides a final harmonic accompaniment. The dynamics shift to *p* (piano) in the middle of the system, indicated by a wedge-shaped decrescendo symbol.

© Copyright 1978 by IRMÃOS VITALE S/A. IND. e COM.-São Paulo-Rio de Janeiro-Brasil.
Todos os direitos autorais reservados para todos os países-All rights reserved.

20.512 - C



First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff contains a harmonic line with chords and single notes. A slur covers the first two measures of the treble staff. A crescendo hairpin is present in the first measure of the bass staff.



Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff features chords and a single note. A slur covers the first two measures of the treble staff. A crescendo hairpin is present in the first measure of the bass staff. The dynamic marking *p* (piano) appears in the third measure of the bass staff.



Third system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff features chords and a single note. A slur covers the first two measures of the treble staff. A crescendo hairpin is present in the first measure of the bass staff. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) appears in the first measure of the bass staff.



Fourth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff features chords and a single note. A slur covers the first two measures of the treble staff. A crescendo hairpin is present in the first measure of the bass staff.

20.512 - c

A prof. Vera Del Nero Gomes.

DE ROSA E AZUL

ADELAIDE DEQUIRA DA SILVA
1975

11 14 2 - 100

com graça

ANEXO 5

De Rosa e Azul

um pouco

dim. - rall.

a tempo

Copyright © 1975 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
Sucessores de Campo Arago & Cia. (Casa Arago Napoleão)
União distribuidora Farnela do Brasil - Av. Uranga, 1128 - São Paulo - Brasil
Todos os direitos reservados - 1ª edição - Imprensa Assolada - Impressão no Brasil

AN - 1975

A prof. Vera Del Nero Gomes

DE ROSA E AZUL

ADELAIDE PEREIRA DA SILVA
1973

M.M. ♩ = 100

com graça

mp

*um pouco
dim. e rall.*

a tempo

Copyright © 1973 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro

Sucessores de Sampaio Araújo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)

Únicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil

Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

AN - 1076

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

System 1: Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a bass line with slurs. Dynamic marking *mf* is present.

System 2: Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a bass line with slurs.

System 3: Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a bass line with slurs.

System 4: Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a bass line with slurs. Dynamic marking *dimi-* is present.

System 5: Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a bass line with slurs. Dynamic marking *pp* is present. The word *-nuindo* is written above the first measure of the bass line.

Brincando

ADELAIDE P. DA SILVA

São Paulo, 1939

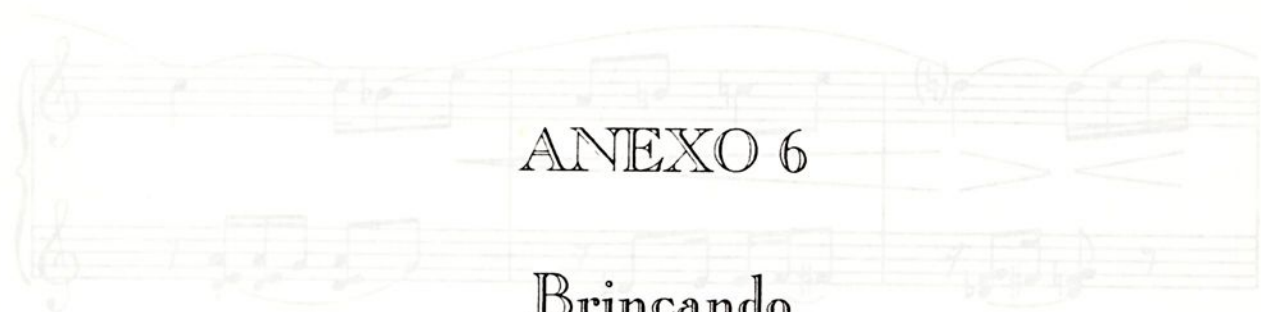
M. 11 $\text{♩} = 92$

Quinta e grandioso



ANEXO 6

Brincando



© Copyright, 1939. ADELAIDE P. DA SILVA. Editado pela Rediço, Gráfica e Editora Ltda.
Usado com permissão do autor.

Brincando

ADELAIDE P. DA SILVA

São Paulo, 1979

M.M. ♩ = 92

Calmo e gracioso

2/4 a tempo mf

animando

© Copyright, 1980. ADELAIDE P. DA SILVA. Editado pela Redijo, Gráfica e Editora Ltda.
Usado com permissão do autor.

Handwritten musical score system 1. Treble and bass staves. The treble staff contains a melodic line with slurs and a sharp sign. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. A handwritten annotation "Rall..." with a diagonal line pointing to the right is present above the treble staff.

Handwritten musical score system 2. Treble and bass staves. The treble staff contains a melodic line with slurs and a sharp sign. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. A handwritten annotation "Rall..." is present above the treble staff.

Handwritten musical score system 3. Treble and bass staves. The treble staff contains a melodic line with slurs and a sharp sign. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. A handwritten annotation "A tempo" is present above the treble staff.

Handwritten musical score system 4. Treble and bass staves. The treble staff contains a melodic line with slurs and a sharp sign. The bass staff contains a rhythmic accompaniment.

Handwritten musical score system 5. Treble and bass staves. The treble staff contains a melodic line with slurs and a sharp sign. The bass staff contains a rhythmic accompaniment.



♩ = 50
♩ = 100

contante Pequeno Romance

H. Lucia do Silva

ANEXO 7

Pequeno Romance

$\text{♩} = 50$
 $\text{♩} = 100$

cantante Pequeno Romance

A. Pereira da Silva

Handwritten musical notation for the first system, measures 1-3. The music is in 4/4 time, key of B-flat major (two flats). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody features a series of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the first measure. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

Handwritten musical notation for the second system, measures 4-6. The melody continues with a series of eighth notes, and the bass line provides a consistent accompaniment. A fermata is placed over the end of the second measure.

Handwritten musical notation for the third system, measures 7-9. The melody features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The bass line continues with its steady accompaniment.

Handwritten musical notation for the fourth system, measures 10-12. The melody concludes with a series of eighth notes. The bass line ends with a final chord. A measure number '10' is written above the first measure of this system.

Handwritten musical notation on a grand staff (treble and bass clefs). The first system is crossed out with a large 'X'. The second system contains a measure with a measure rest and a measure with a 15-measure rest. The third system continues the melody and bass line.

Handwritten musical notation on a grand staff. The first system contains a measure with a measure rest and a measure with a 15-measure rest. The second system continues the melody and bass line.

Handwritten musical notation on a grand staff. The first system contains a measure with a measure rest and a measure with a 20-measure rest. The second system continues the melody and bass line.

Handwritten musical notation on a grand staff. The first system contains a measure with a measure rest and a measure with a 20-measure rest. The second system continues the melody and bass line. The notation ends with a double bar line and a final measure.

PARA PIANO SOLO

SUITE N.º 1

I - ARRASTA-PÊ

Por SILVIA ANSPACH

ADÉLAIDE PEREIRA DA SILVA

Novembro - 1965

Adapt. Adelaide

ANEXO 8

Suíte n.º 1

Copyright 1965 by EDITORA BRASILEIRA S.A. São Paulo - Brasil
All rights reserved - International copyright secured
Todos os direitos são reservados. Printed in Brazil

22-0253

PARA MINHAS SOBRINHAS

SUITE N. 1

I - ARRASTA-PÉ

Para SILVIA ANSPACH

ADELAIDE PEREIRA DA SILVA

Novembro - 1965

Alegre M.M. J. 120

© Copyright 1966 by RICORDI BRASILEIRA S.A.E.C. - São Paulo - Brasil
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil.
Todos os direitos são reservados.

RB 0253

MINUTA
Para M. BEATRIZ ANSPACH

Moderato

f *mf*

ff

© Copyright 1999 by RICARDO BRANDEIRA S.A.S.C. - São Paulo - Brasil
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil
Todos os direitos são reservados

RB0253

II - MODINHA

Para M. BEATRIZ ANSPACH

Andante M.M. Jew

rit. a tempo mp

p

poco rit. p

III - POLKA

Para MÔNICA ANSPACH

Movido-gracioso
M.M. 196

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a forte (f) dynamic. The second system includes a mezzo-forte (mf) dynamic and a handwritten 'A' above the staff. The final system concludes with a forte (f) dynamic and a double bar line.

RB 0253

IV - VALSA

Para M. VIRGINIA PEREIRA DA SILVA

Cantado e expressivo
M.M. J. 42

mp

cresc.

f

mf

mf

a tempo

cantar a esquerda

poco rall.

poco rall.

V - CATERETÊ

Para M. INÊS PEREIRA DA SILVA

Bem ritmado
M.M. 128

The musical score is written for piano and features five systems of staves. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 2/4 time, as indicated by the 'M.M. 128' marking. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *f* (forte). The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

This page contains a musical score for piano, consisting of seven systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures (one flat and two flats), and various musical symbols such as notes, rests, and slurs. Dynamics are indicated by the letters *p*, *pp*, *mf*, *poco rit.*, and *ff*. The score is written in a style typical of 20th-century classical music.

ANEXO 9

Suíte nº 2



Dobrado

I

ADOLLAIDE PEREIRA DA SILVA
(1887)

Vivo (M. M. $\text{♩} = 128$)

PIANO

ANEXO 9

Suíte nº 2

salientar a mão esquerda

Dobrado

I

ADELAIDE PEREIRA DA SILVA
(1967)Vivo (M. M. $\text{♩} = 126$)

PIANO

mf

salientar a mão esquerda

© Copyright 1967 by Irmãos Vitale S/A. Ind. e Com. - São Paulo - Rio de Janeiro - Brasil.
 Todos os direitos autorais reservados para todos os países - All rights reserved.

20134-C

musical score for piano, page 5. The score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and 3/4 time. It features various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, triplets, and dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *f*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

20134-c

Ciranda

II



Moderado (M. M. ♩=80)

PIANO

com pedal

p

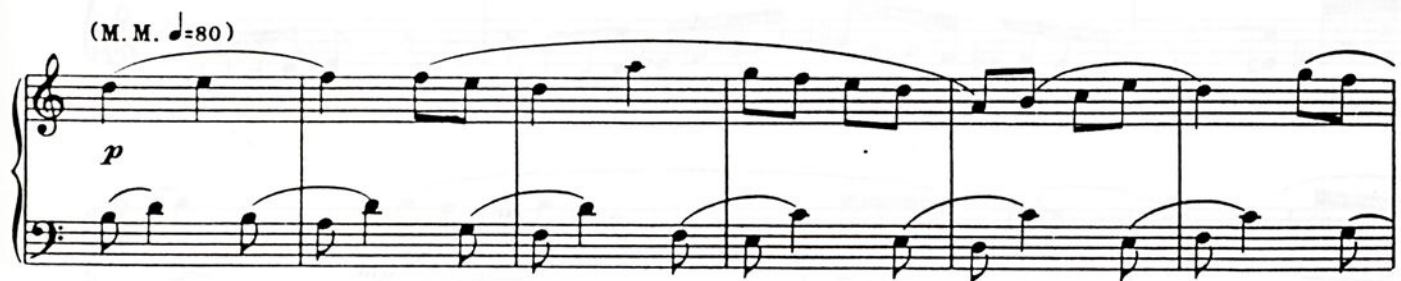
Com alegria (M. M. ♩=138)

cresc.

poco rall.

p rit.

mf



Chorinho

III

Gracioso (M.M. ♩=96)

PIANO

mp <

mp

mp

salientar a mão esquerda

© Copyright 1967 by Irmãos Vitale S/A. Ind. e Com. - São Paulo - Rio de Janeiro - Brasil.
 Todos os direitos autorais reservados para todos os países - All rights reserved.

20134-C

mf *p*

mf *poco rit.* *a tempo* *mp*

mf *mp*

p

mf *poco rall.*

20134-c

Baião

IV

Ritmado (M. M. ♩ = 88 a 92)

PIANO

mp

mf

> mp *p*

pedal simile

mf *mf* *mp*

p *mf*

salientar a mão esquerda

mf



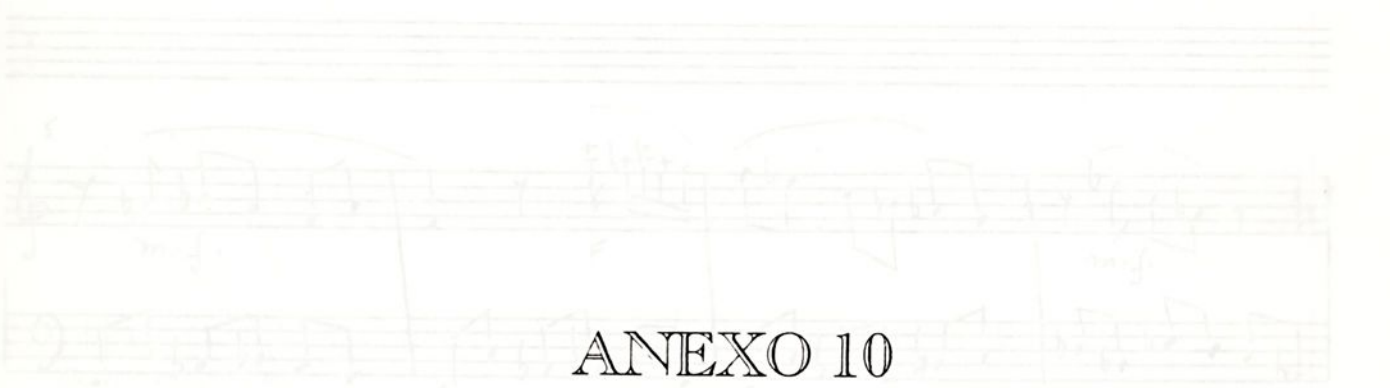
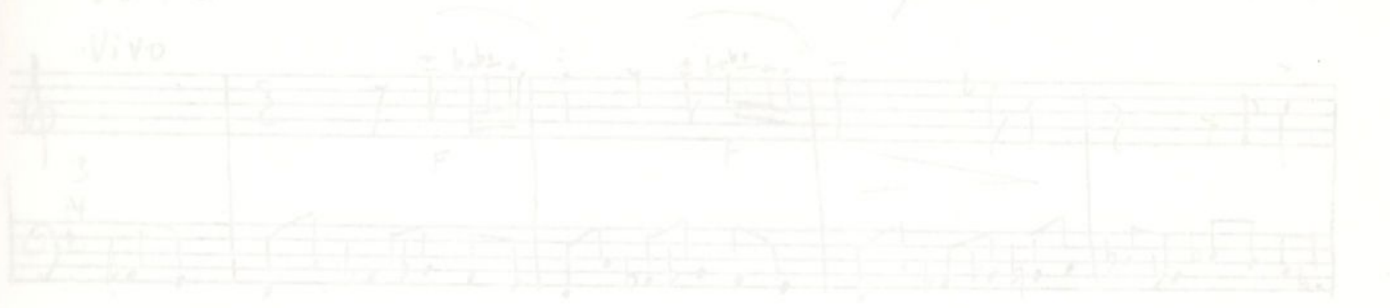
20134 - c

Anda.

Adalberto Pereira de Almeida

No. 152

Vivo



ANEXO 10

3 Dansas



N.M. *Dansa* *Adelzide Pereira de Lima*
♩ = 132

Vivo

Handwritten musical score on four systems of staves. The score is numbered 17 through 33. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *m.f.* (mezzo-forte). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation is handwritten and includes many accidentals (sharps, flats, naturals) and some unusual symbols like '+' and 'x' above notes. The first system (measures 17-21) includes a *p* marking at measure 18 and an *F* marking at measure 21. The second system (measures 22-25) includes a *p* marking at measure 24. The third system (measures 26-29) includes a *p* marking at measure 28. The fourth system (measures 30-33) includes a *m.f.* marking at measure 32. The notation is somewhat messy and appears to be a student or working draft.

25

37

Handwritten musical notation on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A slur covers measures 25 to 37. There are some handwritten markings above the staff, including a '2' and a '3'.

38

39

40

41

Handwritten musical notation on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A slur covers measures 38 to 41. There are some handwritten markings above the staff, including a '2' and a '3'. Dynamics include *F* (forte) and *m.f.* (mezzo-forte).

42

43

44

45

Handwritten musical notation on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A slur covers measures 42 to 45. There are some handwritten markings above the staff, including a '2' and a '3'. Dynamics include *F* (forte), *m.f.* (mezzo-forte), and *p* (piano).

46

47

48

49

Handwritten musical notation on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A slur covers measures 46 to 49. There are some handwritten markings above the staff, including a '2' and a '3'. Dynamics include *F* (forte) and *m.f.* (mezzo-forte).

Handwritten musical notation on a grand staff (treble and bass clefs). The music features a complex melodic line in the treble clef with many beamed sixteenth notes and rests. The bass clef contains a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *F* (forte) and *m.f.* (mezzo-forte). The system concludes with a double bar line.

Empty grand staff lines.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef part has a melodic line with some rests and a crescendo hairpin. The bass clef continues with the eighth-note accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present. The system ends with a double bar line.

Empty grand staff lines.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef features a series of chords, some with accidentals (sharps and flats). The bass clef accompaniment continues. A forte (*F*) dynamic marking is visible. The system concludes with a double bar line.

Empty grand staff lines.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef has a melodic line with some rests. The bass clef accompaniment continues. The system ends with a double bar line.

24

Empty grand staff lines.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef staff begins with a dynamic marking of *so* (soprano) and a slur. The bass clef staff contains a melodic line with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The system concludes with a *mp* (mezzo-piano) dynamic marking.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef staff features a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The bass clef staff continues the melodic development.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef staff includes a *p* (piano) dynamic marking. The system ends with a *F* (forte) dynamic marking.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef staff begins with a *F* (forte) dynamic marking. The system concludes with a *F* (forte) dynamic marking.

Handwritten musical notation on a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes dynamic markings **F** (forte) and **ff** (fortissimo) under specific notes. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs.

Handwritten musical notation on a grand staff. The second system includes the dynamic marking **m.p.** (mezzo-piano) under a note in the treble clef. The notation includes various accidentals and slurs.

Handwritten musical notation on a grand staff. The third system includes the dynamic marking **p** (piano) under a note in the treble clef. The notation includes various accidentals and slurs.

Handwritten musical notation on a grand staff. The fourth system includes the dynamic marking **glissando** written above a note in the treble clef, and **F** (forte) and **FF** (fortissimo) written below notes in the bass clef. The notation includes various accidentals and slurs.

CIRANDA

m.m. ♩ = 80

Adelaide Pereira da Silva

comoda

Handwritten musical notation for the first system of 'CIRANDA'. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The bass staff has a key signature of one flat (Bb). The music is written in a simple, handwritten style. The first measure of the treble staff is marked with a '2' over a '4' and 'm.p.' (mezzo-piano). The system ends with a double bar line.

Handwritten musical notation for the second system of 'CIRANDA'. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The bass staff has a key signature of one flat (Bb). The music is written in a simple, handwritten style. The first measure of the treble staff is marked with a 'm.f.' (mezzo-forte). The system ends with a double bar line.

Handwritten musical notation for the third system of 'CIRANDA'. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The bass staff has a key signature of one flat (Bb). The music is written in a simple, handwritten style. The first measure of the treble staff is marked with a 'b' (basso). The system ends with a double bar line.

Handwritten musical notation for the fourth system of 'CIRANDA'. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The bass staff has a key signature of one flat (Bb). The music is written in a simple, handwritten style. The first measure of the treble staff is marked with a 'm.p.' (mezzo-piano). The system ends with a double bar line.

MAIS VIVO



CiRANDA



M.M. 1 = 80 e 88

DAIÃO

Alcides P. da Silva

Handwritten musical score for guitar, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Dynamic marking: *m.f.* (mezzo-forte). A circled 'F' is present in the second measure.

System 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#). A circled 'P' is present in the third measure.

System 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#). A circled 'F' is present in the second measure.

System 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Text: *Sobressair a.m.s.* (Sobressair a mezzo-forte). A circled 'F' is present in the second measure.

System 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Dynamic marking: *m.f.* (mezzo-forte). A circled 'F' is present in the second measure.

Handwritten musical score on five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The first system includes a circled *ff* marking and a handwritten *25* above the staff. The second system includes a handwritten *m.p.* marking. The third system includes the instruction *Aumentando gradativamente* written across the staves. The score concludes with a double bar line on the fifth system.

A MINHA MAE
PONTEIO N. 1

ADELAIDE PEREIRA DA SILVA

sem pressa (25 92) molto espressivo

ANEXO 11

Pontcio nº 1

À MINHA MÃE
PONTEIO N. 1

ADELAIDE PEREIRA DA SILVA

sem pressa (♩ = 92) molto espressivo



Handwritten musical notation, first system. Treble and bass staves. Key signature: two flats (B-flat, E-flat). The system contains three measures. The first measure has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a whole note chord. The second measure has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a whole note chord. The third measure has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a whole note chord. A dynamic marking *f* is present in the second measure.

Handwritten musical notation, second system. Treble and bass staves. The system contains three measures. The first measure has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a whole note chord. The second measure has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a whole note chord. The third measure has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a whole note chord. A dynamic marking *rall. to* is present in the third measure.

Handwritten musical notation, third system. Treble and bass staves. The system contains three measures. The first measure has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a whole note chord. The second measure has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a whole note chord. The third measure has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a whole note chord. A dynamic marking *a tempo* is present in the first measure.

Handwritten musical notation, fourth system. Treble and bass staves. The system contains three measures. The first measure has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a whole note chord. The second measure has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a whole note chord. The third measure has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a whole note chord.

Handwritten musical notation, fifth system. Treble and bass staves. The system contains four measures. The first measure has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a whole note chord. The second measure has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a whole note chord. The third measure has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a whole note chord. The fourth measure has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a whole note chord. A dynamic marking *rall. e dim...* is present in the third measure. The system ends with a double bar line and a final chord marked *m.s.*

BR - 2902

PONTEIO n. 2

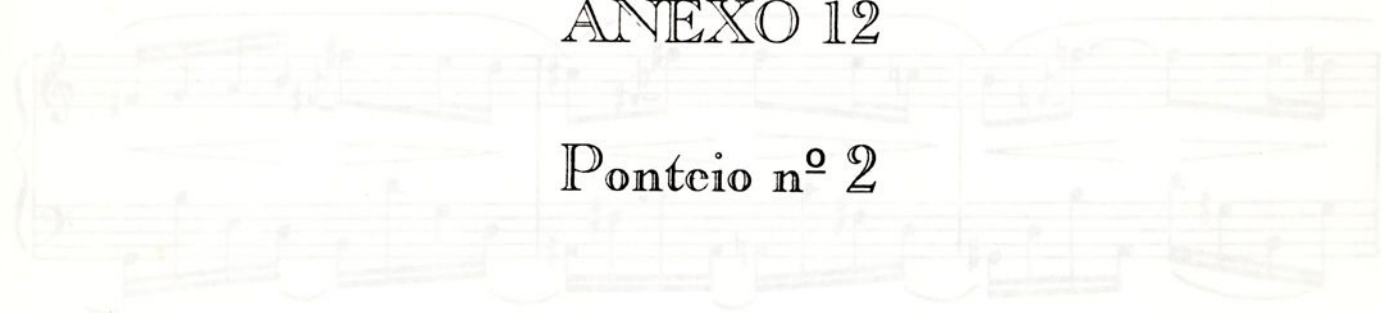
ARIEZANDRE PEREIRA DA SILVA

A.M. 4/4 *Andante con variação*



ANEXO 12

Ponteio n.º 2



PONTEIO n. 2

ADELAIDE PEREIRA DA SILVA

M. M. $\text{♩} = 50$ Amorosamente, com saudade

$\text{♩} = 100$

con pedal

The musical score is written for piano in 2/4 time. It begins with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of 50 beats per minute. The first system includes the instruction 'con pedal'. The score is divided into five systems of piano accompaniment. The fifth system includes dynamic markings 'mf' and 'f'. The score ends with a final cadence marked with a double bar line and repeat dots.

© Copyright 1965 by RICORDI BRASILEIRA S.A.E.C. - Al. Barão de Limeira, 331 - São Paulo - Brasil.
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil.
Todos os direitos são reservados.

BR 2863

ff

sempre f sem rit.

mf rit... dim.

a tempo

cresc.

f s. p.

dim.

rit...

p

BR 2863

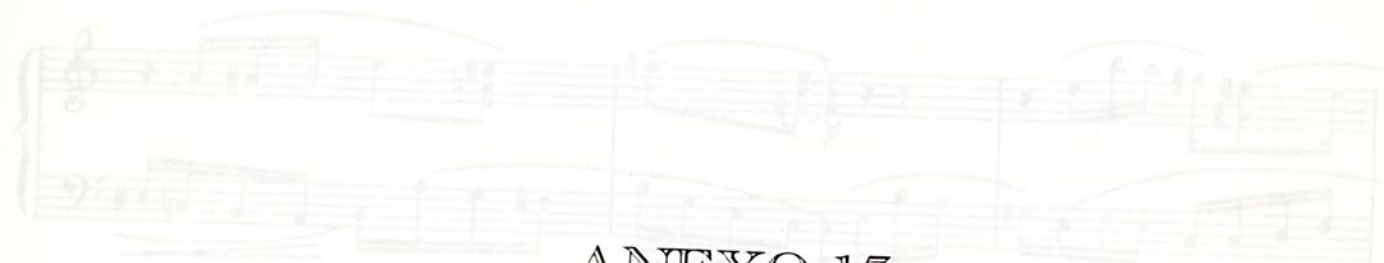
A Sra. NINFA GLASSER DE ARRUDA LEME

Ponteio N. 3

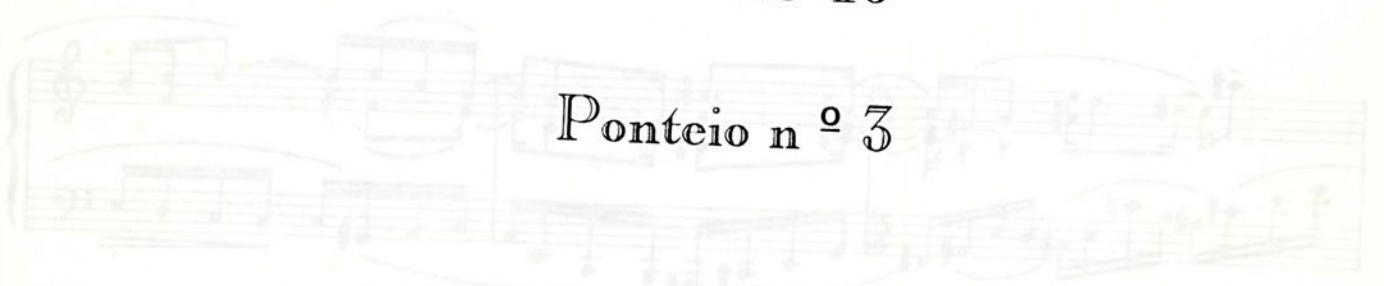
Adelaide Pereira da Silva
(1948)

M.M. (1-10, 1-10)

sem pressão



ANEXO 13



Ponteio n.º 3



A Sra. NINFA GLASSER DE ARRUDA LEME

Ponteio N. 3

Adelaide Pereira da Silva
(1966)

M.M. (♩ = 50, ♯ = 100)

Sem pressa

salientando a mão esquerda

mp

p

f

rall.....

atpo.

mf

cresc.

© Copyright 1966 by RICORDI BRASILEIRA S.A.E.C. - Al. Barão de Limeira, 331 - S. Paulo - Brasil.
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil.
Todos os direitos são reservados.



First system of musical notation, measures 1-4. The music is in 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass accompaniment. The tempo marking "a tempo" is written below the first measure.

a tempo

Second system of musical notation, measures 5-7. The melodic line continues with some chromaticism. The bass line includes some rests and moving lines. The instruction "sempre cresc." (always crescendo) is written above the final measure.

sempre cresc.

Third system of musical notation, measures 8-10. The right hand has a more active, ascending melodic line. The left hand continues with a supporting bass line. A fortissimo "ff" marking is present in the final measure.

ff

Fourth system of musical notation, measures 11-14. The right hand features a series of beamed sixteenth notes. The left hand has a more complex bass line with some triplets. A piano "p" marking is written above the final measure.

p

Fifth system of musical notation, measures 15-18. The right hand has a long, sweeping melodic line. The left hand has a more active bass line. The system ends with a double bar line and a final chord. The dynamic marking "ppp" (pianissimo) is written above the final measure.

ppp

São Paulo, 1966

BR - 2911

A BRANCA e MARIANO ANSPACH
PONTEIO N. 4

ROSELAIDE PEREIRA DA SILVA

ANEXO 14

Pontcio nº 4

À BRANCA e MAURICIO ANSPACH
PONTEIO N. 4

ADELAIDE PEREIRA DA SILVA

Calmo
M.M. 7.16

bem cantado

mp

com pedal

mf

mp Cresc.

f

p

Cresc.

mp

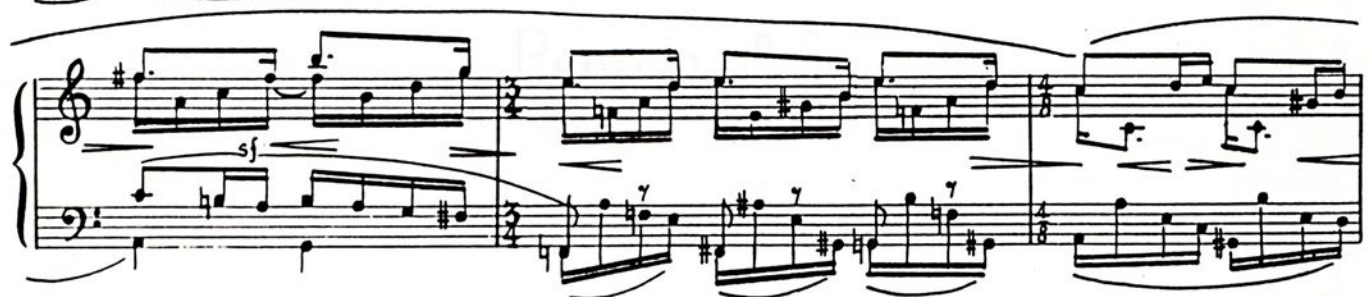
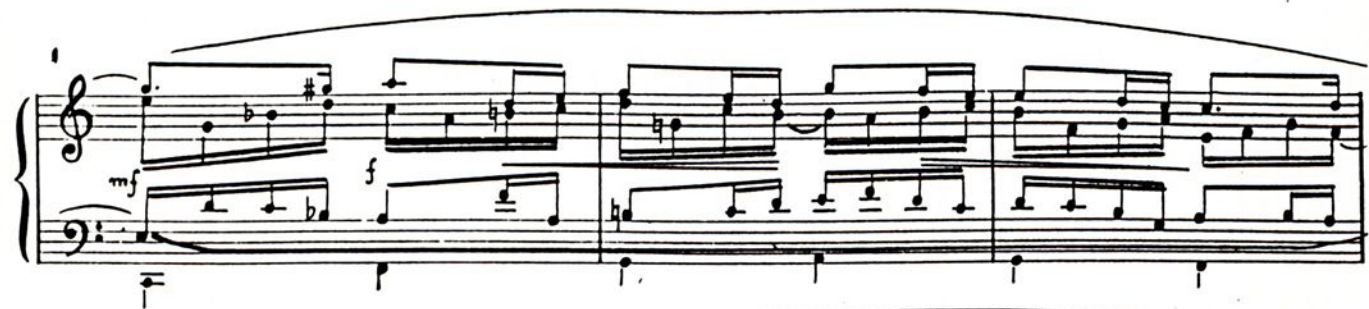
mf

f

mf dim.

mp

sf



BR - 2903

Para OSWALDO LACERDA
PONTEIO N. 5

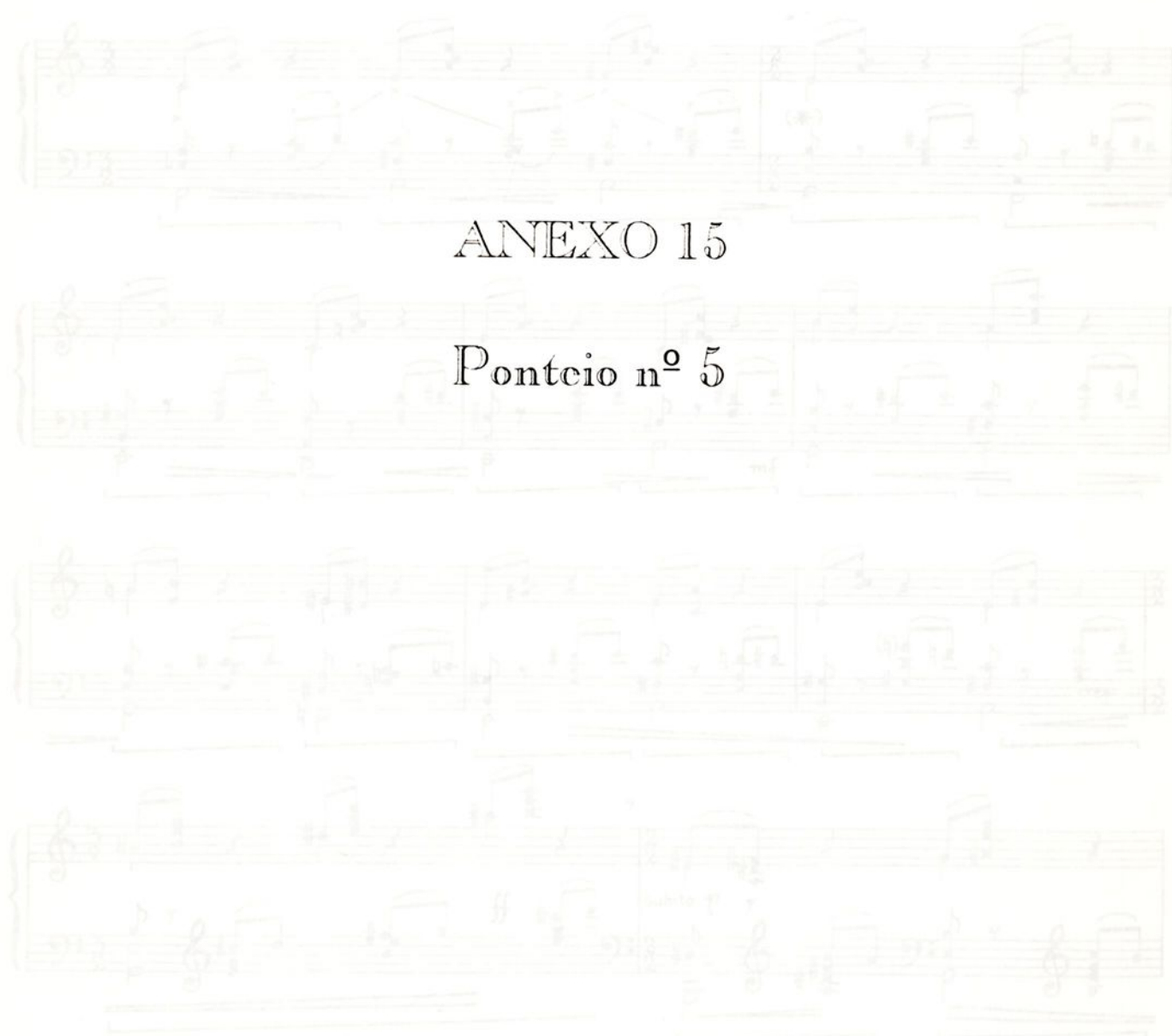
ADELAIDE PEREIRA DA SILVA

Andante - espressivo



ANEXO 15

Ponteio nº 5



1º Sistema simples e todo no piano, conforme indicado no 1.º e 2.º compassos

© Copyright 1994 by UNESP - UNIV. EST. DE BRASÍLIA - UNB - Al. Brasília, 100 - 05000 - 0000
All rights reserved - reproduction or copyright without the permission of the
Tudo os direitos são reservados

BR - 0000

Para OSVALDO LACERDA
PONTEIO N. 5

ADELAIDE PEREIRA DA SILVA

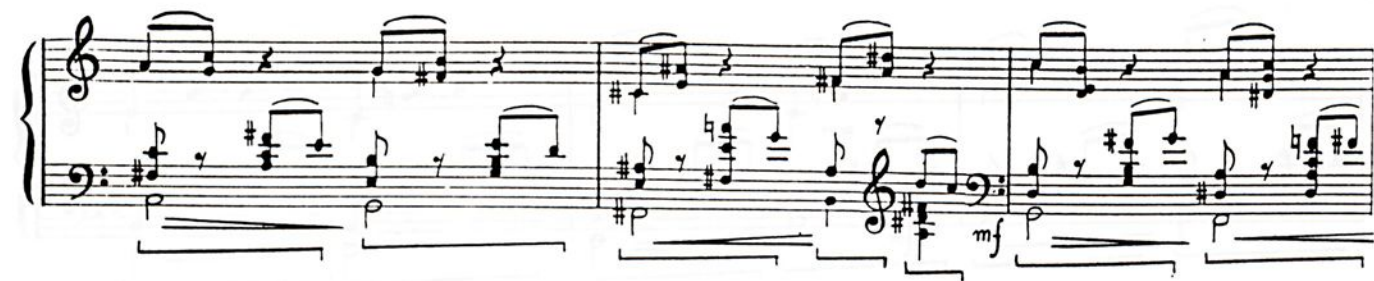
Pesante - expressivo
M.M. 76

* Sobressair sempre o canto na parte central, conforme indicado no 1.º e 2.º compassos.

© Copyright 1966 by RICORDI BRASILEIRA S.A.E.C. - Al. Barão de Limeira, 331 - São Paulo - Brasil
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil.
Todos os direitos são reservados.

BR - 2901





Musical notation for a piano piece, featuring six systems of staves (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Dynamic markings and performance instructions visible in the score:

- mp* (mezzo-piano)
- mf* (mezzo-forte)
- cresc...* (crescendo)
- subito p* (suddenly piano)
- ff* (fortissimo)
- subito p* (suddenly piano)
- pp* (pianissimo)

BR - 2901

Edição de 1988 - CPO 88/2524A

VALSA CHÔRO n. 1

ADELAIDE PEREIRA DA SILVA



ANEXO 16

Valsa-Chôro n.º 1



Dedicada a meu marido: OTTO RUZICKA

VALSA CHÔRO n. 1

ADELAIDE PEREIRA DA SILVA

M. M. ♩ = 108

Sentido

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a harmonic accompaniment. Dynamics include *mf* and *rubato*. A pedaling instruction "com pedal" is written below the bass staff.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff continues the harmonic accompaniment. Dynamics include *f*.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff continues the harmonic accompaniment. Dynamics include *mf*.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff continues the harmonic accompaniment. Dynamics include *poco rit.*. The system ends with a double bar line and two endings marked 1 and 2.

M. M. ♩ = 116

© Copyright 1965 by RICORDI BRASILEIRA S.A.E.C. - Al. Barão de Limeira, 331 - São Paulo - Brasil.
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil.
Todos os direitos são reservados.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The piece begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The melody in the treble staff includes a triplet of eighth notes in the final measure.

Second system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line, while the bass staff features a bass line with a *f* (forte) dynamic marking. A crescendo hairpin is visible between the two staves.

Third system of musical notation. The treble staff begins with a *cresc.* (crescendo) marking. The bass staff continues with a steady bass line. A crescendo hairpin is also present in this system.

Fourth system of musical notation. The treble staff starts with a *mf* marking, followed by a *m.p.* (mezzo-piano) marking. The bass staff continues with a bass line. The system concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

M.M. ♩ = 108

a tempo

rubato

cresc.

f

rit.

pp

A dona LUDOXIA DE BARROS
Valsa Choro N. 2

ADELAIDE PEREIRA DA SILVA

Serrote (Violão)

ANEXO 17

Valsa-Chôro nº 2

Valsa Chôro N. 2

ADELAIDE PEREIRA DA SILVA

Sentido (♩. = 100)

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is in common time. The piano part features a prominent bass line with a walking bass pattern. The melody is simple and catchy, with a chorus that repeats. The score includes a key signature change from one sharp to one flat (Bb) in the final measure of the chorus.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on five systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The third system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth system has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, handwritten style with various musical notations including notes, rests, and accidentals. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the staves.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, Treble and Bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the Treble clef, and the accompaniment is in the Bass clef. The music is in 4/4 time. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano). The lyrics "The Rose Tree" are written below the Treble staff. The score is marked with a large "1" in the top right corner, indicating it is the first system of the piece.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, a treble staff and a bass staff, both in G major (one sharp, F#) and 4/4 time. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The accompaniment starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note B2. The piece continues with various musical notations, including eighth notes, quarter notes, and half notes, with a key signature change to D major (two sharps, F# and C#) in the second measure. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano and voice. The piano part is in G major and 2/4 time. The melody is simple and catchy, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The lyrics are written below the piano part. The score includes a key signature change from G major to E minor in the second system, indicated by a double bar line and a key signature change symbol. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics are 'mf' and 'f'.

mp

pp

p mp mf f

un poco rit... a tempo

BR - 2904

BR - 2904

Valsa Chôro nº 3

Dedicada ao pianista

Joel Henrique Brito Filho

Adelaide Pinheiro
da Silva

M. M.

2-7-2

1986

ANEXO 18

Valsa-Chôro nº 3

Valsa Choro nº 3

Dedicada ao pianista
Joel Honorato Lima F^{mo}

Adelaide Pereira
da Silva

1986

M.M.
♩ = 72

Handwritten musical notation for the first system of 'Valsa Choro nº 3'. It features a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble staff includes a triplet of eighth notes (3 4) and a series of eighth notes with fingerings 3 and 1. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes, including a measure with a sharp sign (#p.). Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (m.f.).

Handwritten musical notation for the second system. The treble staff continues the melody with fingerings 5 1 1 3 and 4 1. The bass staff has a mezzo-forte (m.f.) dynamic. The system concludes with a forte (f) dynamic in the bass staff.

Handwritten musical notation for the third system. The treble staff features a mezzo-forte (m.f.) dynamic. The bass staff includes a measure with a sharp sign (#p.). The system ends with a mezzo-forte (m.f.) dynamic in the bass staff.

Handwritten musical notation for the fourth system. The treble staff includes a mezzo-forte (m.f.) dynamic. The bass staff features a forte (f) dynamic. The system concludes with a mezzo-forte (m.f.) dynamic in the bass staff.

Handwritten musical notation for the first system. The treble staff contains a melodic line with fingerings: 2 1 2 1 5, 3 1 2 1 3 1 4 5 3 1 3 1, and 1 2 1. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. A first ending bracket labeled "1.ª vez" spans the final two measures of the system.

Handwritten musical notation for the second system. The treble staff continues the melody, with a second ending bracket labeled "2.ª vez" over the final two measures. The bass staff continues with accompaniment. A handwritten "do" with an arrow points to a specific note in the bass staff.

Handwritten musical notation for the third system. The treble staff features a series of eighth notes. The bass staff continues with chords and single notes. A measure rest is present in the final measure of the system.

Handwritten musical notation for the fourth system. The treble staff continues with eighth notes. The bass staff includes a measure rest in the second measure. An upward-pointing arrow is written below the bass staff in the third measure. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical notation on a grand staff. The music features a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a more rhythmic bass line. A bracket with the number '3' is placed over a triplet in the right hand. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand has a melodic line with a question mark above it, and the left hand has a bass line. A bracket with the number '25' is placed over a measure in the right hand.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand has a melodic line with a flat sign above it, and the left hand has a bass line. A bracket with the number '40' is placed over a measure in the right hand.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand has a melodic line with a flat sign above it, and the left hand has a bass line. A bracket with the number '41' is placed over a measure in the right hand.



Handwritten musical notation on a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various notes, rests, and fingerings (e.g., 2, 1, 2, 5, 3, 2, 1, 3, 1, 4, 5, 3, 1, 3, 1). There are also some markings above the staff, possibly indicating breath or phrasing.

Handwritten musical notation on a grand staff, continuing the piece. It features more notes, rests, and fingerings, ending with a double bar line.

ANEXO 19

Valsa-Chôro nº 4

M.M. $\text{♩} = \pm 80$

Valsa Choro n.º 4

J. Severina da Silva
Adalberto Pereira da Silva

Leutido

Handwritten musical score system 1, featuring a treble and bass staff. The treble staff begins with a single eighth note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff contains a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score system 2, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a series of eighth notes, some beamed together, and a few rests. The bass staff contains a series of eighth notes, some beamed together, and a few rests. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score system 3, featuring a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth notes, some beamed together, and a few rests. The bass staff contains a series of eighth notes, some beamed together, and a few rests. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score system 4, featuring a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth notes, some beamed together, and a few rests. The bass staff contains a series of eighth notes, some beamed together, and a few rests. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical notation on a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various notes, rests, and accidentals. There are some markings above the staff, possibly indicating fingerings or breath marks.

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. There are some markings above the staff, possibly indicating fingerings or breath marks. The word "allarg." is written above the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. There are some markings above the staff, possibly indicating fingerings or breath marks. The word "a tempo" is written above the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. There are some markings above the staff, possibly indicating fingerings or breath marks. The word "rall." is written above the staff, and the word "a tempo" is written below the staff.

Handwritten musical notation on a grand staff (treble and bass clefs). The music features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The notation includes various notes, rests, and accidentals (sharps and flats). A long slur is present over the first two measures of the treble staff.

Empty grand staff lines.

Handwritten musical notation on a grand staff. The music continues with a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A long slur is present over the first two measures of the treble staff.

Empty grand staff lines.

Handwritten musical notation on a grand staff. The music continues with a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A long slur is present over the first two measures of the treble staff.

Empty grand staff lines.

Handwritten musical notation on a grand staff. The music continues with a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A long slur is present over the first two measures of the treble staff. The word "acceler." is written above the treble staff, and "rall." is written above the bass staff.

Empty grand staff lines.

sentido e apaixonado

VALSA : 5

Adalberto
Rocha da Silva



ANEXO 20

Valsa-Chôro nº 5



Sentido e apaixonado

VALSA Nº 5

Adalberto
Pereira da Silva

+ 80
M.M.

Handwritten musical notation for the first system of the waltz. It features a treble and bass staff with a 3/4 time signature. The tempo is marked as *poco rubato* and the dynamic as *mf* (mezzo-forte). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical notation for the second system of the waltz. It continues the melody and accompaniment from the first system, maintaining the 3/4 time signature and *poco rubato* tempo.

Handwritten musical notation for the third system of the waltz. The notation shows a continuation of the musical themes established in the previous systems.

Handwritten musical notation for the fourth system of the waltz. The system concludes with a *cantata* marking, indicating a change in the musical style or a specific section of the piece.

Handwritten musical notation on a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. A handwritten *m. f.* (mezzo-forte) is visible below the first measure. The music is written in a fluid, expressive style with many slurs and ties.

Handwritten musical notation on a grand staff. This system continues the piece with complex rhythmic patterns and melodic lines. There are several slurs and ties across measures, indicating phrasing. The notation is dense and detailed.

Handwritten musical notation on a grand staff. The word *Sonoro* is written above the staff in the third measure. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The handwriting is consistent with the previous systems.

Handwritten musical notation on a grand staff. This system shows further development of the musical themes, with various note values and rests. The notation is clear and legible, with some slurs and ties.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a triplet of eighth notes at the end. The bass clef staff contains a bass line with quarter and eighth notes, including rests. A large slur covers the first two measures of the treble staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef staff begins with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat), indicated by a double flat symbol. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff has a bass line with quarter notes and rests. A slur is present over the first measure of the treble staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff has a bass line with quarter notes and rests. Slurs are used to group notes in both staves.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef staff starts with an 'Al' marking above the first measure. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The bass clef staff has a bass line with quarter notes and rests. Slurs are used to group notes in both staves.

Handwritten musical notation on a grand staff (treble and bass clefs). The first system contains three measures. The melody in the treble clef features a series of eighth notes with a slur over the first two measures. The bass clef accompaniment consists of chords and single notes. There are some handwritten annotations above the staff, including a '45' and some plus signs.

Handwritten musical notation on a grand staff. The second system contains three measures. The melody continues with eighth notes and a slur. The bass clef accompaniment includes chords and single notes. There are some handwritten annotations, including a '7' and some plus signs.

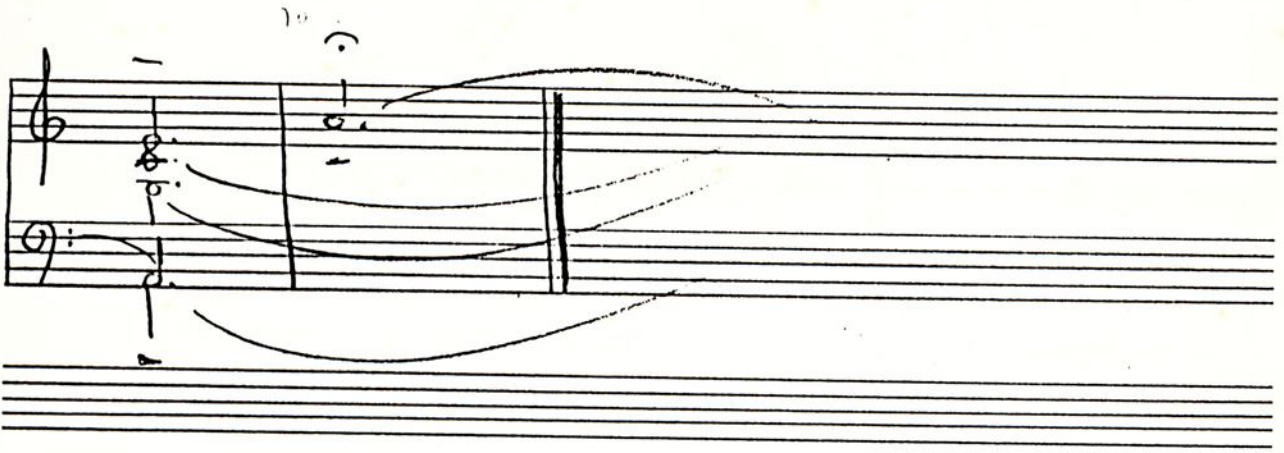
Handwritten musical notation on a grand staff. The third system contains three measures. The melody continues with eighth notes and a slur. The bass clef accompaniment includes chords and single notes. There are some handwritten annotations, including a '3' and some plus signs.

Handwritten musical notation on a grand staff. The fourth system contains three measures. The melody continues with eighth notes and a slur. The bass clef accompaniment includes chords and single notes. There are some handwritten annotations, including a '3' and some plus signs.

Handwritten musical notation on a grand staff. The fifth system contains three measures. The melody continues with eighth notes and a slur. The bass clef accompaniment includes chords and single notes. There are some handwritten annotations, including a '3' and some plus signs.

Cantata







Relacionamos os principais elementos técnicos que determinam os movimentos pianísticos em uma ou em ambas as mãos. esta relação das dificuldades técnicas podem servir aos professores para adequá-las às necessidades do aluno sobre o ponto de vista pianístico.

1. *Ecos da Infância*

Indicadas para desenvolver:

- igualdade e independência dos cinco dedos
- simultânea de *legato* e *legato cantabile* e paralelo das mãos
- *legato*, *legato cantabile*

ANEXO 21

Relação das dificuldades

- fraseado musical

técnico-pianísticas das obras

de Adelaide Pereira da Silva

Indicada para desenvolver:

- leitura à primeira vista
- notas presas na mão esquerda (especificamente no 5º dedo)
- E ainda:
- *legato cantabile*
- fraseado musical (mão direita)

Relacionamos os principais elementos técnicos que determinam os movimentos pianísticos em uma ou em ambas as mãos. esta relação das dificuldades técnicas podem servir aos professores para adequá-las às necessidades do aluno sobre o ponto de vista pianístico.

- notas presas na mão esquerda (especificamente no polegar)

1. *Ecos da Infância*

Indicadas para desenvolver:

- igualdade e independência dos cinco dedos
- simultânea de movimentos contrário e paralelo das mãos
- *legato*, *legato cantabile*

E ainda:

- fraseado musical
- sonoridade

Indicada para desenvolver:

2. *Cantiga Ingênua*

Indicada para desenvolver:

- leitura à primeira vista entre as duas mãos
- notas presas na mão esquerda (especificamente no 5º dedo)
- E ainda:
- *legato cantabile*
- fraseado musical (mão direita)

- sonoridade

Indicada para desenvolver:

3. *Recordação* (mão esquerda)

Indicada para desenvolver: duas mãos

- notas presas na mão esquerda (especificamente no polegar)
- legato cantabile- mão direita
- fraseado musical
- notas duplas (mão direita)

E ainda:

- extensão (mão esquerda)
- sonoridade

E ainda:

4. *De Rosa e Azul* (mão direita)

Indicada para desenvolver:

- igualdade dos 5 dedos
- legato (mão direita)
- contraste de sonoridade entre as duas mãos

E ainda: para desenvolver:

- notas presas (mão esquerda)

- articulações distintas entre as mãos

- notas repetidas

5. *Brincando*

Indicada para desenvolver:

- ritmo (mão esquerda)
- articulações distintas nas duas mãos
- acordes e notas duplas (mão esquerda)

- *legato, legato cantabile*

6. *Pequeno Romance*

Indicada para desenvolver:

- ritmo
- notas presas
- extensão de mão

E ainda:

- *legato cantabile* (mão direita)
- fraseado musical

Indicada para desenvolver:

7. *Suíte nº 1*

Arrasta-Pé

Indicada para desenvolver:

- ritmo
- articulações distintas entre as mãos
- notas repetidas



Modinha

Indicada para desenvolver:

- igualdade dos 5 dedos
- independência de movimento entre as mãos
- fraseado musical
- *legato, legato cantabile*

*Dobrado**Polka*

Indicada para desenvolver:

- o ritmo
- articulações distintas entre as mãos
- agilidade e igualdade dos dedos

*E ainda:**Valsa*

Indicada para desenvolver;

- fraseado musical
- sonoridade
- *legato cantabile*

Indicada para desenvolver:

- *legato*
- fraseado musical



Cateretê

Indicada para desenvolver:

- ritmo
- articulações distintas entre as mãos

*Suíte nº 2**Dobrado*

Indicado para desenvolver:

- ritmo
- articulações distintas entre as mãos
- *legato* e *staccato*
- alternância de melodia entre as mãos
- E ainda:
- acentuações
- notas duplas repetidas
- acordes repetidos
- alternância entre as mãos

Ciranda

Indicada para desenvolver:

- *legato*
- fraseado musical



- articulação

- ritmo (seção B)

E ainda: para desenvolver:

- notas repetidas (seção B)

E ainda:

Chorinho em *legato* (mão direita)

Indicado para desenvolver:

- igualdade e agilidade dos 5 dedos

- articulação

- ritmo (seção B)

- o ritmo (seção B)

Baião em *presas*

Indicada para desenvolver:

- ritmo musical

- articulação

E ainda:

- alternância entre as mãos

- independência rítmica

- articulações distintas entre as mãos

- agilidade de dedos

3 Dansas

Dansa para desenvolver:

Indicada para desenvolver:

- ritmo com saltos e extensão (mão direita)

E ainda : fraseado musical

- oitavas em *legato* (mão direita)
- acentuações

Indicado para desenvolver:

Ciranda

Indicada para desenvolver:

- o ritmo (seção B)
- notas presas

E ainda:

- fraseado musical

Baião

Indicado para desenvolver

- independência rítmica
- articulações distintas entre as mãos
- agilidade de dedos

- articulação

Ponteio n.º 1

Indicado para desenvolver:

- polirritmia
- arpejos com saltos e extensão (mão direita)
- *legato* e fraseado musical

Ponteio n.º 4

Ponteio n.º 2

Indicado para desenvolver:

- sonoridade
- fraseado musical
- ataque polifônico - I
- *legato cantabile*

E ainda:

- oitavas em *legato*

- fraseado musical

Ponteio n.º 3

Indicado para desenvolver:

- leitura
- acordes quebrados
- fraseado musical,
- articulação,



- graduação sonora entre as mãos,

- notas presas.

E ainda:

- a extensão da mão.

Ponteio n.º 4

Indicado para desenvolver:

- ataque polifônico

- *legato cantabile*

- notas presas

- extensão da mão

- notas duplas com extensão,

- saltos (mão esquerda)

E ainda:

- fraseado musical

- sonoridade.

Ponteio n.º 5

Indicado para desenvolver:

- polegares

- ataque polifônico



- notas presas
- saltos
- acordes quebrados
- notas duplas com grande extensão (mão esquerda)

Valsa-Choro n^o 1

Indicada para desenvolver:

- *legato cantabile* (mão direita)
- fraseado musical
- sonoridade
- ataque polifônico

Valsa-Choro n^o 2

Indicada para desenvolver:

- fraseado musical
- ataque polifônico e *legato cantabile* (mão direita)
- sonoridade.

E ainda:

- notas duplas e oitavas
- saltos e acordes com grande extensão (mão esquerda)



Valsa-Choro n.º 3 extensão

Indicada para desenvolver:

- *legato cantabile* e fraseado musical (mão direita)
- ataque polifônico
- sonoridade

E ainda:

- saltos e acordes com extensão (mão esquerda).

Valsa-Choro n.º 4

Indicada para desenvolver:

- *legato cantabile* (mão direita)
- fraseado musical
- sonoridade
- notas presas (mão esquerda).

E ainda:

- saltos e extensão (mão esquerda)

Valsa-Choro n.º 5

Indicada para desenvolver:

- *legato cantabile*
- fraseado musical,



- notas presas com extensão

- saltos

- ataque polifônico (mão direita)

- sonoridade.

The research was based on a hypothesis that results from individual studies, which devised the necessity of learning about the work of the composer Adelaide Pereira da Silva, and which, afterwards, permitted to state, through analysis of data, that the works of Adelaide Pereira da Silva were in fact significant to the development of the interpreter's piano techniques.

The descriptive method has been used to show and justify the approach adopted throughout the research, and has made it possible to produce analytic enunciations from the data presented in the bibliography and the piano scores by the composer.

The analysis has lead us to the conclusion that it was possible to find in each one of the scores we have studied significant stylistics aspects of the works by the composer whose recognition has facilitated the gathering together of different information related to the technical piano styles.

These items were fundamental to the possibility of working on the didactic potential of the musical context of each one of the pieces in which the technical piano difficulties are present, and contribute to the development of the interpreter.

ABSTRACT

The present study has been based on a hypothesis that results from individual tendencies, which devised the necessity of learning about the work of the composer Adelaide Pereira da Silva, and which, afterwards, permitted to state, through analysis of data, that the works of Adelaide Pereira da Silva were in fact significant to the development of the interpreter's piano techniques.

The descriptive method has been used to show and justify the approach adopted throughout the research, and has made it possible to produce analytic enunciations from the data presented in the bibliography and the piano scores by the composer.

The analysis has lead us to the conclusion that it was possible to fins in each one of the scores we have studied significant stylistics aspects of the works by the composer whose recognition has facilitated the gathering together of different information related to the technical piano styles.

These items were fundamental to the possibility of working on the didactic potential of the musical context of each one of the pieces in which the technical piano difficulties are present, and contribute to the development of the interpreter.

