

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

AS MINIATURAS MUSICAIS DE NILSON LOMBARDI



JULIANO BRITO KERBER

SÃO PAULO
2007

JULIANO BRITO KERBER

AS MINIATURAS MUSICAIS DE NILSON LOMBARDI

Trabalho equivalente apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, segundo artigo 35 – parágrafo 3 da Resolução UNESP n. 81, de 25 de setembro de 2002, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, desenvolvido sob orientação da Profa. Dra. Dorotéia Machado Kerr.

SÃO PAULO
2007

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP

K39m	Kerber, Juliano Brito As miniaturas musicais de Nilson Lombardi / Juliano Brito Kerber. - São Paulo: [s.n.], 2007. 75 f.: il. Bibliografia Orientador: Profa. Dra. Dorotéia Machado Kerr Dissertação em música - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. 1. Análise musical. 2. Música – análise e interpretação. 3. Música para piano. I. Lombardi, Nilson. II. Kerr, Dorotéia Machado. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.
------	---

CDD - 780.15

Banca examinadora (exame realizado em 30 de março de 2007):

Profa. Dra. Dorotéa Machado Kerr

Profa. Dra. Heloísa Helena Fortes Zani

Prof. Dr. Giacomo Bartoloni

À Deborah, com amor.

AGRADECIMENTOS

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desse trabalho:
à professora Dorotéia M. Kerr, com quem aprendi muito;
à Glória M. Machado, minha primeira orientadora;
à minha querida Deborah, que frente aos desencontros dessa caminhada, instigou-me a seguir
adiante; pelas leituras dedicadas e comentários preciosos;
aos meus pais e irmãos, pelo apoio carinhoso, incondicional;
ao pianista Fabio Luz, pelos comentários relevantes;
à Márcia Mah e a família Lombardi;
a Deus, acima de tudo.

RESUMO

Essa pesquisa é uma proposta de reflexão sobre a obra para piano solo do compositor paulista Nilson Lombardi. Em termos gerais, atenta para as principais tipificações de sua escrita musical, especialmente o caráter miniatural. Para tanto, estrutura-se em três partes: ***O compositor e a obra*** é um estudo que realiza um delineamento biográfico do compositor, percorrendo diferentes períodos da formação e reconhecendo eventos que atuaram no seu desenvolvimento artístico. Intenciona disponibilizar o contexto histórico-estético de sua produção; ***A miniatura musical, conceito e histórico*** busca a designação (e conceitualização) do termo *miniatura* na historiografia da música ocidental, localizando-o especialmente no período romântico – onde demonstra firmar-se enquanto gênero musical definido; ***A miniatura em Nilson Lombardi*** é a parte do estudo que verifica os recursos composicionais empregados na elaboração dessas obras. Desenvolve uma metodologia de análise que considera os conceitos levantados na seção anterior do trabalho e, concomitantemente com as premissas descritas pelo autor, realiza uma investigação que configura o termo *miniatura* na obra para piano do compositor.

Palavras-chave: Nilson Lombardi; Miniatura musical; Música para piano – análise; Música para piano – interpretação.

ABSTRACT

The present research proposes a reflection regarding the piano solo works of the paulista composer Nilson Lombardi. In general terms, it deals with the main characteristics of his musical writing, with especial attention to its miniatural character. In order to achieve that, this work is divided into three parts. *Composer and his works* is a study about Lombardi's biography, including different moments of his formation and recognizing events that had taken a place in his artistic development: efforts to achieve the intend of making available the historic-esthetic context of his production. The second part, *Musical miniature, its concept and its history* aims to describe and to concept the term *miniature* throughout occidental music historiography, but specially dating it into the romantic period, when it seems to had been strongly established as a defined musical genre. And *Miniature in Nilson Lombardi* is the research part that verifies compositional resources used in his works, trough an analysis methodology that uses the concepts from the previous sections: concomitant with author's described premises, it realizes an investigation that configures and characterizes the term *miniature* into the piano works of Nilson Lombardi.

Key-words: Nilson Lombardi, Musical miniature, Piano music analyze, Piano music interpretation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1. Camargo Guarnieri e Nilson Lombardi.	18
Ilustração 2. Nilson Lombardi, em 2002.	21
Ilustração 3. <i>Miniatura n.º 2</i>	45
Ilustração 4. <i>Ponteio n.º 7</i> (coda).....	54
Ilustração 5. <i>Miniatura n.º 1</i> (primeiros compassos).....	59
Ilustração 6. <i>Miniatura n.º 1</i> (coda).....	59
Ilustração 7. <i>Miniatura n.º 3</i>	61
Ilustração 8. <i>Ponteio n.º 1</i>	62
Ilustração 9. <i>Ponteio n.º 9</i>	63

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. <i>Cantilenas</i>	24
Quadro 2. <i>Ciclo miniatura</i>	24
Quadro 3. <i>Ponteios</i>	24
Quadro 4. <i>Homenagem a Ravel</i>	25
Quadro 5. <i>6 miniaturas</i>	25
Quadro 6. TCM.....	25
Quadro 7. Duração cronológica das obras.....	48
Quadro 8. Forma.....	51
Quadro 9. Expressões.....	67

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
O COMPOSITOR E A OBRA.....	15
Nilson Lombardi, miniaturista.	27
A MINIATURA MUSICAL: CONCEITO E HISTÓRICO	29
Miniatura, sinonímia de peça curta	30
Miniatura como peça curta na música ocidental	30
A miniatura musical segundo Charles Rosen.....	34
Outros autores.....	41
A MINIATURA EM NILSON LOMBARDI	46
Recursos de concisão.....	48
O aspecto temporal	48
A forma.....	50
A repetição	56
A fragmentação e a noção do ciclo	59
Homenagens e dedicatórias	66
Indicações expressivas	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	72

INTRODUÇÃO

Nascido em Sorocaba, interior do estado de São Paulo, Nilson Lombardi foi parte de um momento importante da música erudita brasileira. Convivendo com Camargo Guarnieri, nome fundamental na consolidação da arte musical do Brasil na segunda metade do século XX, também contribuiu para o entendimento do período, oferecendo genuína participação.

Com uma produção deliberadamente voltada para a composição de pequenas obras para piano solo, canto, grupos de câmara e poucas incursões a grupos orquestrais, Lombardi inscreveu-se no cenário musical, ainda que com uma divulgação restrita ao eixo Tatuí – Sorocaba – São Paulo, cidades onde atuou e obteve maior repercussão. Suas obras freqüentam os programas de concerto e os programas de piano das escolas de música e conservatórios – razão da função didática e aplicabilidade ao ensino – além de estarem incorporadas ao repertório básico de jovens pianistas.

De uma maneira geral, o que se observou no estudo do conjunto de sua obra foi uma escrita peculiar. Desde a práxis imediata até uma análise mais minuciosa, pôde-se verificar uma série de constâncias musicais que denotaram uma compleição identificável como sendo de Nilson Lombardi. Consciente ou não, o compositor dispôs aspectos que, recorrentemente, retornaram em diferentes composições; princípios que conformaram um estilo detectável – se não pela audição, o foi depois de um debruçar analítico; características que, em geral, reportaram-se à disposição do autor em escrever obras de curta duração.

Confirmando, Lombardi não só escreveu (e publicou) nove obras com o título de *miniatura* como todo o restante de sua produção para piano solo constitui-se de peças de curta duração. Centrou-se, então, em razão da brevidade e concisão comum a essas obras (outras características também foram levantadas e serão oportunamente apresentadas), na possibilidade de considerá-las em sua totalidade como *miniaturas*¹.

Assim, nessa pesquisa buscou-se o entendimento dessa concepção musical mínima – a *miniatura* – na produção para piano solo do compositor. E, a partir desse estudo, intentou-se aplicar os resultados da reflexão analítica à interpretação, contribuindo, conseqüentemente, para integrar a pesquisa à práxis musical efetiva.

¹ Peças diminutas, delicadas, momentos partícipes de uma tendência em escrever sucinta e objetivamente, esse tipo de obra desde o princípio demonstrou ser para Nilson Lombardi, como foi para Schumann e outros compositores românticos, um ambiente de escolha, de adequação incondicional à criação musical e oportunidade de expressão. Demonstrou ser, também, um gênero que o retrata prontamente como compositor, revelando do mesmo modo aspectos de desataviada simplicidade e sábia elucubração.

Com o estudo analítico e contextual dessas obras pretendeu-se responder as seguintes questões: o que é *miniatura* em Nilson Lombardi? Quais são as tipificações da pianística de Nilson Lombardi, principalmente no que se refere à escrita miniatural? Quais são os procedimentos composicionais empregados para tornar discurso musical conciso?

...

A pesquisa em *performance* musical tem crescido consideravelmente nas últimas décadas. Mesmo com as constantes transformações teórico-metodológicas que vem passando, essa subárea da música ainda sofre de uma crise de paradigmas característica de recentes áreas do conhecimento. Segundo Fausto Borém (2000, p. 144), a inexistência de quadros teóricos de referência consolidados ainda são os seus maiores obstáculos. Acaba por demandar adaptações de metodologia de outras áreas e, do mesmo modo, uma ginástica constante para não afastar-se da indagação vital da *performance* que é o discurso musical.

Em um trabalho pretendido dentro dessa subárea, considerando-se sobretudo o caráter prático que possui e a subjetividade inerente ao processo de pesquisa (notadamente a relação intérprete-objeto), acredita-se ser a análise uma ferramenta que leva a uma forma de entendimento que abarca as especificidades nem sempre audíveis e nem sempre explicadas no contexto da música. Tem-se, assim, oportunidade para responder como pode a análise vir a subsidiar a interpretação, prestando-se como base ou fundamento para tanto. Desse modo, foi necessário empregar uma metodologia de trabalho que presumisse as possibilidades subjetivas desse tipo de investigação. Adotou-se, pois, uma abordagem qualitativa de maneira a reconhecer a intrínseca interação entre o pesquisador e o fenômeno proposto para estudo.

Sobre esse tipo de abordagem, Freitas (2004, p. 88) afirma que o pesquisador faz parte da própria situação de pesquisa, “a neutralidade é impossível, sua ação e também os efeitos que propicia constituem elementos de análise, [...] disso também resulta que o pesquisador, durante o processo de pesquisa, é alguém que está em processo de aprendizagem, de transformações”. Sabe-se, ainda, que além de ser um sujeito participante, na abordagem qualitativa, ele é também um sujeito intelectualmente ativo no curso da investigação. Diferentemente da prática na abordagem positivista, na qual se pretendia averiguações de maneira isenta e distanciada, hoje, segundo Brito e Leonardos (2004, p.69), “até mesmo os pesquisadores na área das ciências exatas reconhecem que a objetividade absoluta e uma ciência livre de valores são ideais impossíveis de serem atingidos na prática”. Dessa forma, o pesquisador interfere constantemente no processo da pesquisa:

O pesquisador, como sujeito, produz idéias ao longo da pesquisa, em um processo permanente que conta com momentos de integração e continuidade de seu próprio pensamento, sem referências identificáveis no momento empírico. Esse nível teórico da produção científica é deixado de lado pela epistemologia positivista, em que o cenário da ciência é definido pelo aspecto empírico (GONZALES REY, 2002, p. 33).

Reconhece-se, então, que na pesquisa qualitativa as propostas podem ser flexíveis, que requerem uma revisão constante da(s) teoria(s) durante o processo e mudanças de acordo com o progresso e as próprias circunstâncias encontradas. Pode-se – e deve-se – improvisar soluções para os problemas de forma flexível e objetiva: “No lugar de procedimentos uniformes [...] um modelo artesanal de ciência, no qual cada pesquisador produz as teorias e técnicas necessárias para o trabalho que está sendo feito” (GOLDENBERG, 1997, p. 57). Nesse caso, evita-se que o referencial teórico tolha o livre curso do trabalho:

A teoria está presente como instrumento a serviço do pesquisador em todo o processo interpretativo, mas não como conjunto de categorias ‘a priori’ capazes de dar conta dos processos únicos e imprevistos da pesquisa: só influi no curso das construções teóricas do pesquisador sobre o objeto. A teoria constitui um dos sentidos do processo de produção teórica, não o esquema geral ao qual se deve subordinar esse processo (GONZALES REY, 2002, p. 33).

Assim, esse tipo de abordagem pareceu ser a melhor alternativa para responder as indagações inicialmente apresentadas.

Sob essa perspectiva, na elaboração da pesquisa, os seguintes procedimentos foram adotados:

- leitura das obras musicais, a partir da experiência do pesquisador como intérprete, a fim de levantar dados empíricos que podem ser observados e confirmados no texto musical;
- coleta de dados sobre a vida e a obra do compositor, com vistas a uma leitura do contexto de produção;
- análise de documentos, textos escritos, biografias, gravações, críticas de jornais e outros;
- análise musical das obras visando ao entendimento dos recursos composicionais adotados pelo compositor;

- preparação das obras para um recital público, a partir das reflexões emanadas desse trabalho analítico/histórico/contextual².

...

A possibilidade de explorar um problema e encontrar respostas dentro do contexto em que é inserido configura-se como a principal diretriz que norteia a escolha de um objeto de estudo. Essa escolha também acaba por apontar para as preferências pessoais do pesquisador e dirigir a atividade em função dos pressupostos e teorias³. Destarte, justifica-se a eleição da obra pianística de Nilson Lombardi pelo interesse particular à pesquisa e, especialmente, pelo aporte que ela oferece ao repertório de piano. Além disso, uma pesquisa dessa natureza tanto pode fornecer elementos para compreensão e, conseqüentemente, interpretação dessas obras, quanto dar auxílio na escolha (e estudo) de uma parte significativa do repertório pianístico brasileiro da segunda metade do século XX⁴.

² Após as referências bibliográficas anexou-se ao trabalho escrito um *Versatile Disc* (DVD) relativo ao recital de defesa de mestrado. Saliente-se, entretanto, que a gravação é amadorística, tendo aqui a única intenção de documentar o processo prático da pesquisa.

³ Nisto está incluso o grau de subjetividade da relação do pesquisador com seu objeto de pesquisa. A totalidade de qualquer objeto de estudo é uma construção do pesquisador, definida em termos do que lhe parece mais útil para responder o problema da pesquisa (GOLDENBERG, 1997, p. 51).

⁴ Distante da corrente mais estudada (e considerada) da música brasileira erudita – como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, entre outros – verifica-se uma quase inexistência de estudos sobre compositores que estariam à margem dessa corrente principal, dentre os quais ressalta-se a figura de Nilson Lombardi.

O COMPOSITOR E A OBRA

Nilson Lombardi insere-se no panorama da música brasileira como pertencente à geração de compositores formados por Mozart Camargo Guarnieri (1907 – 1993). Ao lado de Osvaldo Lacerda, Eduardo Escalante, Sergio Vasconcellos-Corrêa e outros alunos, manteve-se fiel ao arquétipo nacionalista e tradicional do mestre, de quem herdou, segundo Achille Picchi (também aluno de Guarnieri), duas características principais: “o profundo conhecimento do ofício composicional e a exuberância na expressão”.

Durante um tempo tivemos [...] uma escola de composição. Não uma escola no sentido mais comum, com espaço físico, professores, programas. Mas uma no sentido renascentista do termo, discípulo e mestre. O mestre era M. Camargo Guarnieri e, dentre os discípulos, um dos mais dedicados, ao mestre e à música, destaca-se Nilson Lombardi. (PICCHI, 2002, p.9).

Outros alunos distanciaram-se, seguindo diferentes veredas estéticas, dentre eles Marlos Nobre, Almeida Prado e Aylton Escobar. Lombardi, porém, manteve-se adstrito aos preceitos estético-ideológicos de Guarnieri. Por essa razão tem sido considerado como um dos mais aplicados alunos, acatado como um “continuador” de sua obra, seguidor do ideário defendido pelo professor, e fiel propugnador de seus ensinamentos (MARIZ, 2000, p. 382; DUPRAT, 2000, p. 454; FINEIS, 2002, p. 11).

Nilson Lombardi nasceu em 28 de dezembro de 1925, em Sorocaba interior de São Paulo (foi registrado em 03 de janeiro de 1926). Com três anos somente, ficou órfão de mãe e foi criado pelo pai e pela avó paterna. José Lombardi e dona Ana, mesmo com todas as limitações de uma família modesta (seu pai era alfaiate), garantiram-lhe uma infância tranqüila. Morando sempre na mesma casa, próximo à Catedral, Nilson Lombardi teve uma vida típica de garoto interiorano, envolvido com o movimento artístico popular do entorno. Segundo Fineis (2002, p. 12), Sorocaba era uma cidade que, mesmo considerando os costumes rurais da região da qual era sede econômica e política, com as suas fábricas de tecidos, escolas, jornais, vilas de operários e estrada-de-ferro, perseguia uma vocação urbana, assegurando a seus moradores uma atividade social sofisticada. Não faltavam teatro, clubes, cinemas e rádios. A proximidade com a capital e a presença de imigrantes (como a família Lombardi), garantia à cidade um ambiente cultural propiciador de manifestações artísticas diversas.

Convivendo desde muito jovem com a música (José Lombardi, violonista amador, lhe deu as primeiras instruções) e ligado a uma família dedicada à prática musical (com vários membros tocando em bandas e outros grupos), firmou uma trajetória que não se desvincularia do meio artístico. Entretanto, iniciou seus estudos “oficiais” tardiamente, e suas aulas de piano, o instrumento de escolha, começaram quase aos vinte anos de idade.

No início, desdobrou-se para conciliar os estudos com o trabalho e a falta de um piano para praticar (estudava na casa de amigos). Seu pai, percebendo sua dedicação, dispensou-o do serviço e enviou-o para São Paulo a fim de que fizesse um curso de música. Cômico de que seguia para uma área em que os estudos são cedo iniciados, Lombardi aplicou-se com afinco ao instrumento.

Estudou piano com José Zanolla, um padre italiano que viera da Bélgica. Depois, com Maria de Oliveira Cordeiro, representante da escola de Luigi Chiafarelli em Sorocaba e, mais tarde, em São Paulo, com Nellie Braga, assistente da pianista Magda Tagliaferro.

Em 1954, formou-se em piano pelo Instituto Musical de São Paulo e em canto orfeônico pelo Conservatório Paulista de Canto Orfeônico. Foi nesse ano que conheceu Camargo Guarnieri, que lhe abriu o caminho para a composição.

Um dia eu li no jornal que ele oferecia bolsas de estudos para um curso de composição de seis meses, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Candidatei-me, fui aprovado e fiz o curso. Após esse período, eu e outros alunos propusemos que ele continuasse nos dando aulas particulares. Guarnieri aceitou, e acabei ficando quinze anos sob a sua orientação (LOMBARDI *apud* FINEIS, 2002, p.13).

Sobre seus primeiros contatos com Guarnieri, assim se manifesta Nilson Lombardi:

Desde as primeiras lições que recebi de Camargo Guarnieri, pude verificar ser ele possuidor de um tesouro musical de riqueza inesgotável. Suas inegáveis qualidades de excelente pedagogo contribuíram decisivamente para incutir em minha mente o caminho correto a seguir rumo à carreira da composição musical, conscientizando-me também da busca que deveria empreender em direção a um verdadeiro e definitivo espírito nacional. Através de sua sábia orientação transmitiu-me os segredos do desenvolvimento temático, da coerência harmônica e também falado, da beleza (sic), a qual sempre consistia em certas proporções formais. Quero, pois, manifestar a minha gratidão e reconhecimento, pela orientação que dele recebi, a qual me possibilitou criar uma obra, embora modesta, dentro da música brasileira contemporânea. (LOMBARDI *apud* LACERDA, 2001, p. 67).

Os estudos com Camargo Guarnieri eram marcados pelo compulsório emprego do folclore enquanto recurso metodológico. Quando solicitava uma obra nova ao educando, um tema com variações, por exemplo, geralmente escolhia uma melodia do *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade ou do *Melodias registradas por meios não-mecânicos* (que Guarnieri ajudou a coletar quando esteve na Bahia em 1937). Tema com variações, segundo Osvaldo Lacerda, era a primeira forma de composição de seus alunos⁵.

Aprender a desenvolver um Tema com variações é um passo preliminar fundamental para o aspirante a compositor, porque isso o ensina a extrair várias conclusões de uma só premissa, a reapresentar um mesmo elemento sob novas e interessantes roupagens, a fazer muito com pouco (LACERDA, 2001, p. 58).

A composição vinculada à música folclórica coloca em relevância a tendência nacionalista professada por Guarnieri. Porém, é pertinente atentar para o fato de que não era comum o próprio Guarnieri compor sobre temas folclóricos. Valia-se desses apenas como expedientes de ensino. Contier, no *Música e ideologia no Brasil* (1978), afiança que “muitos dos textos pesquisados e divulgados por Mário [de Andrade] foram ‘utilizados’ pelos alunos de C. Guarnieri como ‘exercícios escolares’, a fim de prepará-los para uma futura pesquisa de campo e, paralelamente, iniciá-los nos princípios do nacionalismo musical” (1978, anexo p.18)⁶.

⁵ A verificação da produção dos principais alunos de Guarnieri corrobora a afirmativa de Lacerda: na maioria dos casos, os primeiros trabalhos foram temas com variações. O tema de Lacerda foi *Mulher rendeira* (1953); Kilza Setti, *Oito variações para piano sobre “onde vais Helena”?* (1958); Lina Pires de Campos, *7 variações sobre o tema Mucama Bonita* (o mesmo tema que as variações de Nilson Lombardi); Eduardo Escalante, *Variações sobre um tema de Moçambique*, para piano a quatro mãos (1967), e *Tema e variações* (1971); Sérgio Vasconcellos-Corrêa *Variações sobre um tema popular* (1958) e *Variações sobre um tema de Cana-Fita* (1961), uma de suas obras mais importante e Marlos Nobre, *Tema e Variações* (1961) e *16 Variações sobre um tema de Frutuoso Vianna* (1962), duas obras premiadas. Nesse sentido a prática de Guarnieri é coerente com a afirmação posterior de Schoenberg (1996, pg. 201): “escrever uma peça utilizando tão-somente a variação é um primeiro passo rumo às grandes composições”.

⁶ Essa declaração é, na verdade, um abrandamento à inicial crítica que faz aos compositores e à *Escola*, como no caso: “[...], pois esses trabalhos [dos alunos de C. Guarnieri] não passam de simples exercícios escolares de conotações puramente acadêmicas” (CONTIER, 1978, p. 22).



Ilustração 1. Camargo Guarnieri e Nilson Lombardi no aeroporto de Viracopos, em 1963.

Segundo Lacerda, Guarnieri basicamente seguia um mesmo roteiro com os alunos novos: primeiro, tema com variações; depois invenção e peças vocais pequenas para só, então, enfrentar formas de maior envergadura, como as suítes, as sonatas e as obras orquestrais, por exemplo⁷.

Peças corais costumeiramente eram escritas sobre melodias folclóricas – como no caso dos temas com variações –, uma didática que Guarnieri aplicava sabendo da dificuldade de um aprendiz entregar-se à livre criação. Mesmo que essa atividade transcendesse à harmonização ou arranjo, compor sobre uma melodia folclórica facilitaria a tarefa do aluno, por já possuir suas próprias sugestões de ritmo, harmonia, contraponto, ambientação e estrutura da obra.

Os trabalhos de orquestração eram iniciados desde muito cedo. Porém, antes do aluno embrenhar-se com obras escritas especificamente para orquestra, recomendava a transcrição de peças compostas para outros instrumentos. A intenção, ainda segundo Lacerda, era de ordem didática:

Com efeito, a composição livre para orquestra exige grande domínio da técnica composicional, ao passo que, na transcrição, a música propriamente dita já está feita, e o estudante tem de se preocupar somente com os recursos técnicos dos instrumentos, e com a escolha adequada da cor orquestral. Note-se, também, que Guarnieri faz o aluno transcrever obras próprias, em vez de alheias, o que empresta maior interesse ao trabalho (ibidem, 59).

⁷ Destaca-se a pertinência do relato de Osvaldo Lacerda considerando-se que o processo de aprendizado, fatos advertidos pelo autor, era comum a todos os alunos de Guarnieri.

Ao confrontar a técnica didático-pedagógica de Guarnieri com a produção de Nilson Lombardi, logo se verificam algumas similitudes. Nesse sentido, pode-se supor que a escolha das obras e as próprias obras sofreram forte influência de Guarnieri como professor. Lombardi escreveu temas com variações, pequenas canções e peças corais sobre temas folclóricos. Também transcreveu para orquestra outras composições originalmente escritas para piano solo (o reprisar de uma mesma obra em diferentes formações mostrar-se-á uma constante em sua produção⁸). De certo modo, pode-se supor que parcela expressiva de sua produção foi realizada sob a orientação de Guarnieri⁹. E ainda, como assevera o próprio compositor, que o embasamento e posterior consolidação de sua escrita deram-se em função de sua formação inicial.

Meu trabalho está impregnado de várias correntes musicais, e muito pouco do classicismo, que aparece apenas em trabalhos isolados. Mas o que predomina sempre é o meu estilo, resultado da influência recebida de Guarnieri, que é o contraponto, o linearismo, a polifonia (LOMBARDI, *apud* FINEIS, p. 15).

No entanto, o que se observa na trajetória do compositor é que, a despeito das circunstâncias, não foi um entusiasta defensor do nacionalismo, como também não cerrou fileira aos movimentos de vanguarda. O que o distingue, nesse sentido, é ter assimilado e aplicado novos recursos sem necessariamente distanciar-se dos preceitos que teve por base. Esteve, sim, em busca de soluções estéticas para os problemas da composição, como se verifica em parte de sua obra, utilizando de proposições técnicas modernas em um alvitre que ele mesmo sugere como de embate entre renovação e tradição (LOMBARDI, 1984).

É Nilson Lombardi um compositor nacionalista? O é pela ascendência imediata de Guarnieri, pela situação cultural favorável para tal, e pela sua produção que demonstra sua opção estética. Como destaca José da Veiga Oliveira, na capa do disco *Attilio Mastrogiovanni interpreta Nilson Lombardi* (1976), sobre a obra completa do autor até então:

⁸ Transcreveu o *Ciclo miniatura* (1960) para piano a quatro mãos, para dois pianos, para orquestra de cordas e orquestra sinfônica (*Toada* e o *Acalanto* para cordas, *Valsa* e o *Baião* para orquestra sinfônica). O *Ponteio n.º.1* e a primeira das cantilenas foram transcritos para orquestra de cordas e as todas as três cantilenas, para orquestra sinfônica. Retornar sempre às antigas formas, de certo modo, chega a incomodar o crítico José da Veiga Oliveira, que assim se manifesta: “Sempre tivemos Lombardi em tal conta, por sua sensível veia lírica. Entretanto, o eterno repisar de toadas, chorinhos, acalantos, valsas, baiões – os movimentos ou tempos dessa suíte – já não mais pode admitir-se em termos de validade criativa mesmo que não conotação folclórica alguma. A balada assacada assume caráter puramente construtivo, porquanto queremos Nilson Lombardi isento de subservientes clichês, das quais cumpre liberar-se para mais altos vôos inspiracionais” (OLIVEIRA, 1974).

⁹ Márcia Mah, que organizou a edição do livro *Nilson Lombardi: obra completa* (2002), afirma, em entrevista realizada em 18 de abril de 2006, que o *Tema e variações sobre Mucama bonita* e o *Tema e doze variações do “Vapor de seu Tertulino”* (obra incompleta) foram exercícios de composição solicitados por Camargo Guarnieri.

Compositor nacionalista sincero, sem efeitismos, [...] Nilson Lombardi nunca aproveita nem imita servilmente as formas populares. Surgem elas enquanto influência remota, decantada, sublimada, através de uma técnica de absorção espontânea, inconsciente das características melódicas e tonais da folc-música paulista. Aceita várias constantes rítmico-melódicas, giros bem nossos, certas relações intervalares, constituindo ‘o vocabulário natural do compositor e que ele dobra às suas necessidades íntimas de expressão’ [...] (OLIVEIRA, 1976).

Na tentativa de se libertar do vínculo à música tradicional, Lombardi arrisca algumas experiências em busca de novas alternativas composicionais. Se, de algum modo, procedimentos específicos que caracterizam a “Escola de Guarnieri” são encontrados em suas obras (especialmente nas primeiras), sua produção encaminha-se em direção à consolidação de um estilo que ser-lhe-á particular. O que não irá abandonar é o princípio formal fundamentado em regras rígidas no desenvolvimento do discurso musical.

O compositor

A carreira de Lombardi tomou impulso a partir de 1960. O primeiro prêmio no Concurso de Composição da Comissão Estadual de Música foi um evento importante na sua afirmação como compositor. Em 22 de dezembro realizou-se o ato de identificação dos vencedores. Segundo jornal da época (Resultado de concurso da CEM, 1960), participaram da banca julgadora Roberto Schnorrenberg, Souza Lima, Frutuoso Vianna e Martin Braunwieser. Lombardi concorreu com o *Ciclo miniatura* sob pseudônimo de “Pausa” e obteve o primeiro prêmio por unanimidade entre os jurados¹⁰.

¹⁰ O segundo lugar foi atribuído ao candidato que se apresentou sob o pseudônimo de “Tristão”: o pernambucano Marlos Nobre de Almeida. Vencedor de alguns concursos de composição, como o 1º. Lugar no Concurso Música e Músicos do Brasil (novembro do mesmo ano), logo em seguida, Marlos Nobre partiu do Recife para São Paulo com a intenção de estudar composição com Guarnieri.

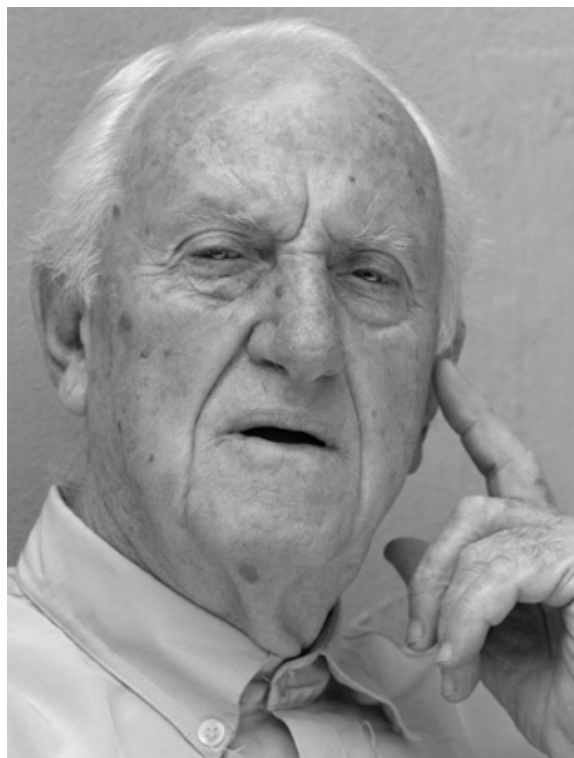


Ilustração 2. Nilson Lombardi, em 2001.

O *Ciclo miniatura* foi, também, sua primeira obra a ser impressa e a primeira gravada. A pianista Eudóxia de Barros, naquele período uma de suas mais importantes intérpretes, lançou, ainda em 1962, um LP de músicas brasileiras no qual incluiu o *Ciclo*¹¹. José da Veiga Oliveira, no Jornal *Diário Popular* de 14 de setembro de 1965, distinguiu-o como “ponto alto” do disco:

O “Acalanto” é das coisas mais lindas da música brasileira. Preludia ao modo de sonhador improviso. O compositor parece à procura de melodia... e a encontra logo mais, tratando-a com absoluta expressividade. A valsa “allegro moderato”, bem sentimental, brasileira e paulista, faz contraste com o “Ponteio nº. 3” [também do compositor], qual “moto perpetuo” em andamento rápido (OLIVEIRA, 1965).

¹¹ É sabido que Eudóxia de Barros sempre esteve envolvida com a música brasileira e seus compositores – casou-se, mais tarde, em 1982, com seu ex-professor de teoria e um dos mais influentes alunos de Camargo Guarnieri: Osvaldo Lacerda. Nessa época, porém, de modo especial encontrava-se ligada à escola nacionalista de Guarnieri, divulgando a sua música e realizando recitais, tanto no Brasil como no exterior, cujos programas geralmente incluía uma ou outra obra de Nilson Lombardi. O ano que gravou o LP com o *Ciclo miniatura*, 1962, também foi o da 2ª Audição dos alunos de Camargo Guarnieri. Fora, na oportunidade, a principal intérprete do recital, tocando além do *Ciclo* e o *Ponteio nº. 3*, de Lombardi, obras de Marisa Tupinambá, Osvaldo Lacerda, Pêrsio Moreira da Rocha, Lina Pires de Campos, Sérgio Vasconcellos-Corrêa e Almeida Prado.

O *Ciclo miniatura* constituiu um marco importante na evolução de Lombardi, tanto por suas qualidades estéticas quanto pela relevância histórica na carreira do compositor. Embora já tivesse composto as *Cantilenas* (1955), essa obra ainda titubeia quanto o que seria originalmente Nilson Lombardi ou reminiscência de Camargo Guarnieri (lembre-se, aqui, que o ciclo todo foi dedicado a Guarnieri e composto quando ainda era aluno do mestre). Se a tomarmos como um só bloco, indica um compositor, ao menos no nível da inconsciência, ainda hesitante quanto a auto-afirmação de um estilo que viria mais tarde ser manifesto em outras obras como os ponteios e as miniaturas¹². Outrossim, considera-se 1960 como uma data-chave na produção musical de Lombardi que, além da notória exposição, confirmaria os rumos que sua criação tomaria, principalmente no que se refere à preferência por peças curtas de caráter (miniaturas) e também na titulação dessas obras.

Em 1962, com as *Três canções folclóricas*, ganhou o primeiro prêmio no Concurso de Composição patrocinado pela Associação Brasileira de Folclore, Conservatório Musical Carlos Gomes e Página de Folclore de *A Gazeta*, no mesmo ano em que a *Toada* foi executada pela Orquestra Sinfônica Municipal, sob a regência do próprio Guarnieri.

Apesar das atividades em composição terem dado certa notoriedade a Nilson Lombardi, foi ao ensino que dedicou a maior parte de seus anos e, em menor extensão à regência de orquestra¹³, coro e à pesquisa¹⁴. O magistério, porém, foi seu principal meio de subsistência, propiciando todo o premente necessário.

As aulas na rede pública, no Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos” de Tatuí (CDMCC), no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) e os alunos particulares – aos quais se dedicou até mesmo depois de aposentado – compõem o quadro de Lombardi como educador. Em 1959, segundo documentos, ingressou por concurso no Magistério Secundário e Normal do Estado, assumindo cátedra em canto orfeônico em Guararapes, posteriormente em São Roque e Sorocaba. Em 1964 tornou-se professor de piano no CDMCC, de Tatuí, onde participou

¹² Dedicada integralmente a Guarnieri, o *Ciclo* manifesta a simpatia do aluno às preferências estéticas do mestre. Pode-se dizer que a escrita tipicamente guarnieriana é não somente reflexo involuntário dos ensinamentos recebido nas aulas, mas principalmente uma homenagem àquele que foi guia basilar de suas concepções estéticas.

¹³ Foi regente do Coral do Centro Cultural Brasil-Estados Unidos, do Coral Universitário da Faculdade de Filosofia e da Orquestra Juvenil da Sociedade Cultura e Artística de Sorocaba. Integrou também a equipe da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, dirigida por Eleazar de Carvalho na época.

¹⁴ Vinculado às instituições ou em atividade autônoma, Lombardi dedicou-se à pesquisa. Em 1980, por exemplo, empreendeu viagem à Europa para produzir a dissertação *Os aspectos inovadores na técnica pianística de Claude Debussy*. Em 1984, na Escola de Comunicação e Artes da USP, apresenta a dissertação de mestrado sob o título *Obra e estilo do compositor paulista Camargo Guarnieri*.

ativamente nas diretrizes pedagógicas da escola¹⁵. Permaneceu nessa atividade até sua admissão na UNESP, em 1975, que na época funcionava em São Bernardo do Campo. Na universidade, foi professor das disciplinas Estrutura da linguagem musical, Análise musical, Composição e Piano complementar, até aposentar-se, em 1992.

Pode-se dizer, a partir dos relatos de seus colegas, que parte dos “acertos” e “desacertos” vividos na composição podem ser compreendidos por meio da sua vocação incondicional ao magistério. Se de um lado a quantidade de aulas lhe tomava o tempo disponível para a composição, de outro definia a preocupação didática (e a aplicabilidade ao ensino) de sua produção.

Dir-se-ia, ainda, que o magistério foi um dos principais estimuladores da peça de curta duração em Lombardi, e que sua obra para piano solo, com maiores desígnios que a sala de concerto, atenderia à problemática técnico-pianística dos alunos. São, na verdade, testemunhos de uma tendência, por parte dos compositores brasileiros contemporâneos, de renovar o repertório de música de caráter didático.

Ao lado de um grande número de compositores que se dedicaram aos trabalhos pedagógicos distribuídos em fases evolutivas da aprendizagem do instrumento – especialmente obras de menor dificuldade –, Lombardi também atentou para a finalidade. O que poderia separar suas obras do grande volume de outras desse tipo, e colocá-las em paridade com outras de ilustres nomes, é o interesse estético. Algo que elas demonstram ter, é só verificar os programas de escolas de músicas e concursos. Todavia, é difícil precisar se o compositor as teria escritas intencionalmente didáticas ou não. Ou somente pretendeu pequenas e delicadas peças que, por essa razão, apresentaram-se propícias ao estudante. Também se essas obras destinam-se ou não ao público infantil. Não resta dúvida, porém, que quando aplicadas com um interesse didático podem influenciar decisivamente na personalidade musical infantil e prestar incondicionalmente ao aprimoramento da pianística em seu estudo.

Tanto *as Seis miniaturas* (1969 - 1975), *Homenagem a Ravel* (1968) e os *Ponteios* escritos na mesma época, são frutos da fertilidade de um período em que o compositor se envolve com o ensino do piano em uma relação que proporciona desde obras acessíveis a outras que percorrem cartesianamente um caminho a níveis mais complexos de dificuldade.

¹⁵ Propõe, ainda na década de 70, junto com os pianistas Homero Magalhães e Fernando Miguel Pacheco, por exemplo, a formação de um sistema de avaliação dos alunos e do curso – COTEPE (Comissão de Orientação Técnico-Pedagógica) – que perdura até hoje.

A obra

Lombardi sacra, desde o início, o piano como instrumento de definição. Será também o principal suporte para suas criações, desde as obras a ele dedicadas – o maior número dentro de sua produção – até as camerísticas e orquestrais, que em geral inserem-no como instrumento integrante.

Sua produção para piano solo perfaz um total de trinta e cinco músicas¹⁶. Considerando quando foram editadas, pode-se dividi-las em dois grupos: o primeiro, com obras até 1976, editado pela Ricordi, em São Paulo, Arthur Napoleão, no Rio de Janeiro, e TCM, em Sorocaba; e o segundo, somente pela TCM em 2002.

O primeiro grupo de obras:

Quadro 1. Cantilenas

OBRA	DATA	EDIÇÃO	DEDICATÓRIA
<i>Cantilena n.º 1</i>	1955	Ricordi, 1974; TCM, 2002	Kilza Setti
<i>Cantilena n.º 2</i>	1956	Ricordi, 1976; TCM, 2002	Lídia Alimonda
<i>Cantilena n.º 3</i>	1956	Ricordi, 1976; TCM, 2002	Roberto Tibiriçá

Quadro 2. Ciclo miniatura

<i>Toada</i>	1960	Ricordi, 1960	Camargo Guarnieri (o ciclo todo)
<i>Chorinho</i>	1960	Ricordi, 1960	
<i>Acalanto</i>	1960	Ricordi, 1960	
<i>Valsa</i>	1960	Ricordi, 1960	
<i>Baião</i>	1960	Ricordi, 1960	

Quadro 3. Ponteios

<i>Ponteio n.º 1</i>	s.d.	Ricordi, 1973; TCM, 2002	João Mentone
<i>Ponteio n.º 2</i>	s.d.	Ricordi, 1973; TCM, 2002	Maria de O. Cordeiro
<i>Ponteio n.º 3</i>	s.d.	Ricordi, 1973; TCM, 2002	Eudóxia de Barros
<i>Ponteio n.º 4</i>	s.d.	Ricordi, 1973; TCM, 2002	Ninfa Glasser
<i>Ponteio n.º 5</i>	s.d.	Ricordi, 1973; TCM, 2002	Wally Borghoff

¹⁶ A referência para essa pesquisa são as músicas **editadas** de Nilson Lombardi. Mesmo tratando do conjunto de sua obra para piano solo, não se trata de uma catalogação completa, porque parte da produção do compositor, ainda inédita, encontra-se extraviada, em “mãos seguras” de dedicatários ou incompleta.

<i>Ponteio n° 6</i>	s.d.	Ricordi, 1973; TCM, 2002	João Carlos Martins
<i>Ponteio n° 7 (homenagem a Debussy)</i>	s.d.	Ricordi, 1973; TCM, 2002	Nellie Braga
<i>Ponteio n° 8 (homenagem a Nazareth)</i>	s.d.	Ricordi, 1973; TCM, 2002	Lina Pires de Campos
<i>Ponteio n° 9</i>	s.d.	Ricordi, 1973; TCM, 2002	Fernando Miguel Pacheco Chaves
<i>Ponteio n° 10</i>	s.d.	Ricordi, 1973; TCM, 2002	Attilio Mastrogiovanni

Quadro 4. Homenagem a Ravel

<i>Homenagem a Ravel</i>	1968	Arthur Napoleão, 1976; TCM, 2002	Fabio Luz
--------------------------	------	----------------------------------	-----------

Quadro 5. 6 miniaturas

<i>Miniatura n°. 1</i>	1970	Arthur Napoleão, 1976; TCM, 2002	
<i>Miniatura n°. 2</i>	1972	Arthur Napoleão, 1976; TCM, 2002	Alexandrina Maria Ferraciu Armelin
<i>Miniatura n°. 3</i>	1973	Arthur Napoleão, 1976; TCM, 2002	
<i>Miniatura n°. 4</i>	1969	Arthur Napoleão, 1976; TCM, 2002	
<i>Miniatura n°. 5</i>	1975	Arthur Napoleão, 1976; TCM, 2002	Luiza Mastrogiovanni
<i>Miniatura n°. 6</i>	1973	Arthur Napoleão, 1976; TCM, 2002	Ana Maria Teixeira de Almeida

O segundo grupo, editadas somente pela TCM, no livro *Nilson Lombardi, obra completa* (2002):

Quadro 6. TCM

OBRA	DATA	EDIÇÃO	DEDICATÓRIA
<i>Estudo n°1</i>	s.d.	TCM, 2002	Eudóxia de Barros
<i>Tema e 12 variações sobre “Mucama Bonita”</i>	s.d.	TCM, 2002	
<i>Dorme nenê – melodia popular</i>	1966	TCM, 2002	
<i>Reminiscência II – Homenagem a Schumann</i>	s.d.	TCM, 2002	
<i>Ponteio – “Seresta de outono”</i>	s.d.	TCM, 2002	
<i>Ponteio n° 11 (Homenagem a Villa-Lobos)</i>	s.d.	TCM, 2002	
<i>Ponteio n° 12 (Homenagem a Camargo Guarnieri)</i>	s.d.	TCM, 2002	
<i>Miniatura n°. 14</i>	1999	TCM, 2002	Zoraide Mazzuli Nunes

<i>Miniatura n.º. 16</i>	1999	TCM, 2002	Vera Lúcia
<i>Miniatura n.º. 17</i>	s.d.	TCM, 2002	Luiz Roberto Trench

Recorrentemente, quando alguém se propõe a estudar um compositor, de pronto sugere seccionar sua produção em fases distintas (ainda que o conhecimento nem sempre seja suficiente para tanto). Factualmente, pode favorecer o entendimento e compreensão de sua trajetória e obra. Entretanto, no caso de Lombardi, dificuldades maiores são apresentadas, visto que as incertezas quanto aos dados biográficos – como no exemplo das datas de diversas composições – criam pendências impedindo asseverações mais decisivas quanto ao contexto que as cercam. Tais imprecisões, porém, não obstruem a percepção de fatos relevantes que proporcionam uma visão mais ampla da sua produção. Se essas considerações podem ser caracterizadas com uma periodização, ou não, não é o propósito fundamental do trabalho.

Valendo-se do aporte cronológico e das referências textuais encontradas em suas obras pode-se fazer as seguintes considerações:

- as cantilenas (1955 – 1956) e o *Ciclo* (1960) são suas primeiras composições para piano. Foram escritos quando estava sob a orientação de Guarnieri e denotam clara influência do mestre. A esse grupo também se pode incluir os primeiros ponteios;

- as *Seis miniaturas* (1969-1975), *Homenagem a Ravel* (1968) e os demais ponteios são de um período de maior independência, maior volume de obras e quando, de fato, sua produção passou a ser conhecida. Revelam o envolvimento com o ensino, a prática do piano e um amadurecimento da escrita;

- as três últimas miniaturas (1999) o compositor escreveu-as depois que se aposentou¹⁷. É a solidificação de um estilo prenunciado nas obras anteriores.

¹⁷ Considere-se aqui a insegurança quanto à data de composição da miniatura n.º. 17. Como a n.º. 14 e a n.º. 16 foram escritas em 1999, estima-se que a 17 seja de um mesmo ou subsequente período ao das duas anteriores. É, na verdade, uma ocasião em que Lombardi volta a compor para piano depois de um hiato de mais de vinte anos em relação à última obra – *miniatura n.º. 5* (1975). É a volta de um período em que o compositor dedicou-se mais à atividade cultural, à pesquisa e ao ensino do que à composição musical. Escreveu nesse tempo poucas obras, a maioria para orquestra e canto coral. Logo que o caderno de ponteios foi publicado pela Ricordi, em 1973, documentos à época já apontavam que Lombardi planejava compor um segundo caderno de ponteios. Intenção que não concretizou realmente. Aos dez ponteios do primeiro caderno, pôde acrescentar, em 2002, outros dois somente.

Nilson Lombardi, miniaturista.

Nesse trabalho pode-se verificar que uma dentre as mais enfáticas características de Nilson Lombardi como compositor é a disposição em compor obras de curta duração. Essa característica, que poderia ser tratada de *miniatural*, tem sido lembrada por estudiosos, pianistas e críticos de música. José Carlos Fineis, jornalista e poeta que elaborou sua biografia no livro *Nilson Lombardi: obra completa*, assevera que, após o *Ciclo miniatura*, Lombardi passou a ser conhecido como “miniaturista”, algo que o próprio compositor não chegou a censurar (FINEIS, 2002, p. 13). Em seguida, afirma: “Embora possua obras de maior duração, o autor não esconde sua predileção por obras ligeiras, de aproximadamente um minuto”¹⁸.

A tendência ao estilo *miniatural* também é destacada pelo pianista Fabio Luz que explica que *miniatural* em Nilson Lombardi significa “sucinto, essencial” e também “decantado, sublimado”; complementa: “A *veia criadora* no seu caso jamais leva à prolixidade, embora encaminhe idéias densas e complexas tanto técnica quanto estruturalmente” (LUZ, 2002).

O crítico musical Caldeira Filho, a respeito da *Miniatura n.º 2*, executada por Eudóxia de Barros, assim se manifesta:

Entendemo-nos: miniatura não é o simplesmente diminuto, pequenino e delicado. É o objeto total, com todos os seus pormenores, com todas as suas realidades, mas em ponto, mínimo de dimensão. É como ver as coisas por um binóculo invertido: tudo se reduz em tamanho, mas nada se perde em exatidão ou realismo. Lombardi conseguiu isso, em termos de ternura e expressão, com uma música que mal dura um minuto (1974).

Essa era a perspectiva defendida pelo próprio compositor acerca do conceito de *miniatura*. Recorrentemente, valia-se das palavras de Caldeira Filho para definir a principal particularidade de suas obras. A *miniatura* haveria de ser, então, não obstante a sua brevidade e dimensão, uma obra musical completa, com todas as minúcias que se pressupõem existir em

¹⁸ Essa característica já havia sido lembrada por Luis Roberto Trench, no artigo *A alma brasileira de Eny da Rocha* (1994?, grifo nosso), que categoriza o compositor: “Nilson Lombardi, **miniaturista** que considero um dos mais talentosos compositores pianísticos da atualidade no Brasil, foi lembrado através de duas de suas miniaturas: a de n.º. 2 e de n.º. 5”; vai além, comparando-o ao compositor romântico: “... bem merece o epíteto de nosso Schumann se prestarmos atenção à habilidade e à propriedade da harmonia, ao lirismo da melodia, e à capacidade de ambientação sonora”. Do mesmo modo, Fábio Luz, que conviveu com Lombardi nos tempos de Tatuí e Sorocaba, ao enfatizar a preferência do compositor pelas *miniaturas*, grifa a verdadeira “adoração” de Nilson por Schumann. Destaca na produção de ambos “a brevidade, a evocação e ‘não exploração exaustiva’ do argumento musical, as ressonâncias perfeitas, quase que na preocupação de não deixar fenecer a sua beleza, qual se fora uma flor...” (LUZ, 2006).

uma obra maior. Sendo assim, respeitando as devidas proporções, poderia ser comparada a grandes formas musicais sem que detalhes fossem perdidos por conta de sua extensão.

A MINIATURA MUSICAL: CONCEITO E HISTÓRICO

Miniatura é uma expressão geralmente empregada com a intenção de distinguir a pequena dimensão de algo. No campo das artes plásticas, Houaiss a define, a princípio, como “pintura ou desenho muito delicado, caprichado, em tamanho pequeno, feito em pergaminho ou outra superfície, geralmente com minio ou algumas outras cores fortes”; “letra inicial de capítulos dos manuscritos antigos, bastante ornamentada (...)”; por derivação: “objeto artístico de pequenas dimensões, delicado e minucioso”; e por fim, “qualquer coisa em tamanho reduzido”. Por extensão do sentido pode-se acrescentar a significação quando aplicada à música, tal como Houaiss o faz em relação às artes plásticas, como obra musical, de pequena dimensão, também delicada e minuciosa¹⁹.

Em música, porém, a despeito do recorrente uso e das inúmeras referências manifestadas em documentos historiográficos, raras são as acepções concretas do termo. Ademais, mesmo em dicionários e enciclopédias especializados é um verbete difícil de ser encontrado.

Percebe-se que a última acepção de *miniatura* oferecida por Houaiss (“qualquer coisa em tamanho reduzido”) faz-se valer mais firmemente. Na maior parte dos casos em que é aplicada refere-se, genericamente, a diferentes tipos de músicas, como as marchas, danças, rondós, estudos, prelúdios e canções, considerando-se o atributo preponderante da curta duração. Nesse sentido, é imperativo que, antes de ir mais além, advirta-se para a questão conceitual da *miniatura* enquanto predicado, contrapondo-se à *miniatura* como gênero musical ou ainda, e principalmente, como título de obra.

Verifica-se, que, em razão de suas características, *miniatura* aloca-se como distinta das demais obras de curta duração, apresentando uma propensão em ser classificada a partir de significados que enriquecem a acepção inicial de *peça curta*.

¹⁹ A origem etimológica da palavra vem do italiano *miniatura* (c.1342): gênero da pintura utilizada para ilustrar códices de pergaminhos traçados com minio ou outras cores. Derivado do radical de *miniátum*, supino do latim *miniāre* (pintar com minio), mesmo que também derivado de *minium* (substância de cor vermelha), sofre evolução do sentido através da idéia da ‘pequena dimensão’, do latim *minor*, *minus* (menor), *minimum* (pequena quantidade), entre outros. Difunde-se então, na França e Inglaterra do século XVI, com a predominância do significado “representação em pequenas dimensões, o que tem dimensão reduzida” (HOUAISS, 2006).

Miniatura, sinonímia de peça curta

O termo *peça curta* (ou *peça breve*) em música é empregado para definir uma categoria de discurso musical que se agrupa a partir de um referente de tempo – nesse caso a duração cronológica. Considerando a natureza genérica desse referente, Ana Carolina de Camargo define *peça curta* simplesmente como “gênero musical enquanto conjunto composto por formas musicais diversas, as quais apresentam a característica comum da breve duração” (CAMARGO, 2003, p.20). Pode-se acrescentar que o termo, a princípio, não distingue outra característica, quer seja estética ou estrutural, unicamente coloca-se em oposição aos discursos musicais extensos. Desse modo *peça curta*, fundamentalmente, omite-se de apontar para um formato específico ou estrutura – ainda que existam diversas formas musicais breves e em inúmeros exemplos são encontrados procedimentos comuns entre si –, declinando de maneira irrestrita a qualquer obra com a única exigência do espaçamento temporal²⁰.

Miniatura como peça curta na música ocidental

Textos gerais, do tipo manual para estudantes universitários ou leigos, sobre história da música ocidental indicam que as *peças curtas* proliferaram entre os gêneros preferidos pelos compositores do século XIX. Obras diminutas, de pequena extensão temporal, podendo ser encontradas em todos os períodos da história da música, mas não da maneira particular como o foi no Romantismo, onde, contrapondo e coexistindo com eventos musicais longos – como as sonatas, concertos e sinfonias, por exemplo –, alcançaram uma importância até então inexistente.

Assim, o conhecido texto de Grout e Palisca (1994, p. 590-591) apresenta a noção de que “boa parte da música romântica para piano foi escrita em formas de dança ou sob a forma de breves peças líricas”, peças que, sob uma diversidade de nomes, geralmente propõem uma atmosfera ou um cenário romântico especificado no próprio título. Sugere, ainda, que mesmo

²⁰ Detendo-se um bocado mais em demandas quanto aos aspectos conectivos entre o tempo e a música, pode-se salientar que estes, devido à imaterialidade da música, relacionam-se de maneira própria e singular. Distinguida das outras artes exatamente por sua natureza, tem quase por exclusividade sua impor ao apreciador (o ouvinte) um tempo particular para ser acompanhada, observada, apreciada. O tempo, então, passa a ter um papel fundamental na operacionalização da compreensão global da obra de arte. Segundo Hideraldo Grosso (1997, p. 37), é dentro de seu espaçamento, que as informações de um fenômeno musical são captadas, organizadas e fruídas. Os elementos constitutivos de uma obra musical invariavelmente necessitam e dependem do tempo para serem oferecidas ao ouvinte – seu último intérprete. Em um outro sentido, é relevante lembrar que o tempo também participa como um componente formador do caráter na música (nesse sentido relaciona-se mais à velocidade metronômica do que à duração total da obra), facultando distingui-las a partir dessas características. Poder-se-ia então, se fosse o caso, discutir quanto à dicotomia entre peças curtas lentas e rápidas – as últimas necessariamente mais breves.

as sonatas do período – dentre as principais obras longas, junto com os concertos, as variações e as fantasias – podem ser tomadas como conjuntos de pequenas peças de caráter (cada um dos movimentos como entidades independentes, emanando um sentimento, local ou razão romântica específica).

Candé afirma que “três gêneros são mais especificamente românticos: o *Poema sinfônico*, melhor chamado de Sinfonia programática (Liszt), o *Lied*, as peças curtas pianísticas de que Chopin e Schubert proporcionaram os modelos perfeitos sob os títulos pudicos de Estudos, Prelúdios, Improvisos, etc.”²¹. Mais adiante, porém, complementa: “As peças breves para piano são o gênero romântico por excelência. Não obedecendo a regras particulares, não sendo adstritas a nenhuma forma fixa, elas favorecem a expressão de sentimentos pessoais e prestam-se às novas experiências estéticas” (CANDÉ, 2001, p.168, grifo do autor).

A preferência por obras de curta extensão revela a procura dos compositores em inovar em suas composições, rejeitando padrões preestabelecidos do classicismo e concebendo o discurso musical com mais liberdade. É o desprendimento de toda a ortodoxia das formas clássicas, gerando um estado de progresso e esplendor de um novo marco estético na música, no qual, de certa forma, as peças curtas tiveram um papel significativo. A atitude experimental desses compositores, encarada também como uma revolta às limitações estruturais das formas peculiares do período clássico, favoreceu a difusão desse tipo de obra na aceção ampla de que apresentava novas possibilidades composicionais.

Outro ponto é a recusa quanto à complexidade de desenvolvimento de idéias, algo que parece ser evitado por esses compositores, a não ser que a intenção fosse escrever *sonatas* ou *rondós*, por exemplo. “As múltiplas possibilidades de vãos alçados em direção da liberdade formal caracterizam o grande sucesso de obras formalmente livres denominadas improvisos, estudos, noturnos, rapsódias, caprichos, poemas, prelúdios, romança, entre outros” – todas obras breves estruturadas a partir de componentes rapsódicos²² (GROSSO, 1997, p. 43).

Peças curtas podem ser encontradas em boa parte da produção musical do período e em quase todos os compositores, mas a valorização desse tipo de peça deu-se nas obras de nomes como Schumann, Schubert, Mendelsshon, Chopin e Brahms. Robert A. Schumann (1810 – 1856) foi a maior figura dessa estética entre os românticos. Souza (1995, p. 12 – 13)

²¹ Essa é uma afirmação que confere com a do verbete “romantismo” no Dicionário Grove de música (1994, p. 795): “Na música, o romantismo levou a formas musicais mais descontraídas e extensas, como o poema sinfônico [...], a miniatura expressiva para piano [...], a canção erudita [...], e a ópera”.

²² Hideraldo Grosso (1997, p. 40) define rapsódico como a “qualidade de um fluxo contínuo de idéias musicais distintas”, entendendo-o como uma livre concatenação ou sucessão de diferentes idéias num pensamento musical e confirmando a busca, através das peças curtas, de uma liberdade formal.

indica-o como o compositor que teria levado a peça curta a ser posteriormente identificada como “peça característica”²³; suas obras, em especial as da juventude, demonstram uma tendência ao envolvimento com a literatura e a busca da expressividade, algo comum à época, mas especialmente evidenciada em sua produção.

Franz Peter Schubert (1797 – 1828), conhecido por consolidar o *Lied* alemão como uma nova forma de arte, além de um considerável número de marchas, valsas e outras pequenas danças, escreveu quatorze obras diminutas que seus editores intitularam acanhadamente como *impromptus* ou *moments musicaux*. Obras que ocupam um lugar no repertório pianístico similar ao dos *Lieder* no vocal, cada um deles transmitindo estados de espírito distintos, tornaram-se como um modelo para a geração seguinte de compositores românticos de peças intimistas. Do mesmo modo, dedicou-se Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809 – 1847) às peças curtas, chegando a apresentar exemplos que se tornaram característicos do romantismo. Suas obras mais populares para piano solo foram as quarenta e oito peças breves publicadas sob o título genérico de *Lieder ohne Worte* (Canções sem Palavras). Embora algumas apresentem um caráter mais virtuosístico, são peças líricas, carregadas de estímulos extramusicais.

Outra figura a atuar em condição semelhante à de Schumann na difusão e afirmação das peças curtas foi Frédéric F. Chopin (1810 – 1849). Dedicando sua obra exclusivamente ao piano, suas peças curtas denotam um conspícuo interesse didático. Os prelúdios, estudos, noturnos, valsas, improvisos e as mazurcas de sua feitura são, em geral, obras diminutas, delicadas, de apurada escrita e, na maioria, de mediana dificuldade.

Os prelúdios do Opus 28, ‘fragmentos’ ou miniaturas que parecem jóias (alguns de menos de um minuto de duração) estão entre as obras mais sublimes de Chopin, descritas pelo grande compositor Robert Schumann como um ‘diário íntimo’. Usando os vinte e quatro tons maiores e menores [...] os prelúdios de Opus 28 ressaltam a habilidade de Chopin como inovador. (SZULC, 1999, p. 32).

Szulc, mais adiante, ratifica a importância desse conjunto de obras como uma das mais memoráveis de Chopin afirmando que “os prelúdios Opus 28, peças curtas, ‘formas pequenas’ ou ‘miniaturas’, eram entidades poéticas auto-suficientes – precursoras com relação ao senso

²³ Afirma, ainda, que: “Embora a maioria das peças no repertório da chamada ‘peça característica’ não apresente associações literárias, ou qualquer tipo de programa, é a singularidade de estado de espírito acima descrita que veio a ser tomada como uma das qualidades específicas do gênero. Ao adotar a peça curta de afeto único, os compositores românticos acharam um caminho para desviar-se da forma sonata que, baseada no contraste de caráter entre o primeiro e o segundo grupo de temas, tinha dominado a música do período clássico” (SOUZA, p. 12 – 13).

comum musical da época, apesar de seguirem a ordem sistemática dos Prelúdios *do Cravo Bem Temperado* de Bach” (ibidem, p. 232).

Analizando o conjunto da obra de Johannes Brahms (1833 – 1897), Souza (1995, p.11) afirma que as “peças curtas” do Opus 76 (quatro Caprichos e quatro Intermezzos) representam uma “troca de direção” na escrita do compositor, que o estilo grandioso das três sonatas para piano da juventude e o estilo contrapontístico e virtuosístico das variações foram substituídos pela qualidade lírica da peça curta. Nesse sentido, sugere ainda que a produção para piano solo (com opus) do compositor possa ser dividida em duas partes: uma com obras de grandes proporções – três sonatas e quatro grupos de variações – e outra com cinquenta e uma “peças curtas” – que compreenderia o opus 4, 10, 39, 76, 79, e do 116 ao 119. Completando a idéia, destaca que se a essas cinquenta e uma composições incluíssem-se todas as outras obras sem opus, como as gavotas, gigas, sarabandas, danças húngaras e os exercícios, pode-se perceber claramente a preferência de Brahms por trabalhos pianísticos diminutos. “Esta predileção não é inusual entre compositores do século XIX; ela é, ao contrário, um fenômeno, cujas raízes estão relacionadas às mudanças sociais que, por abrirem novos caminhos para a vida musical, promoveram a grande popularidade do piano naquele século” (ibidem, p. 12).

Situação favorável para difusão da peça curta

No romantismo, a súbita valorização da *peça curta* deu-se por uma série de fatores, dentre eles, as mudanças sociais (e estéticas), que impulsionaram o movimento de maneira geral e, conseqüentemente, participaram na formação desse gênero entre os compositores. Foram mudanças suscitadas, principalmente, por duas grandes revoluções: a francesa (política) e a inglesa (industrial).

A música passa a ser apresentada além dos salões das cortes, em salas de concerto; atinge um público que não é somente o nobre, mas também o burguês; deixa de ser uma arte clássica, aristocrática, para ser romântica, nacional e popular; de um privilégio para poucos, para ser admirada por um público muito maior (maior do que em qualquer época até então). Como esse público não estaria preparado intelectualmente (e musicalmente) para assimilar a arte requintada que se fazia, conforma-se, pois, a ocasião para uma música idealizada inicialmente como forma de entretenimento, mas também como meio de expressão dos gostos e anseios da coletividade (SEKEFF, 2000, p. 50).

A influência da revolução inglesa (industrial) refletiu-se, notadamente, na editoração e comercialização de partituras e no aperfeiçoamento da manufatura dos instrumentos – em especial o piano, que viria a ser o “instrumento romântico por excelência”. Deveu-se a ela

também a prefacção de uma sociedade dominada pela técnica, pela maquinaria, pela produção em série – a configuração de um modo de vida que viria ser predominante na civilização ocidental e que, de certo modo, interferiu na produção musical.

É nesse ambiente que surge a figura de um novo herói: o virtuose musical. O fastígio da valoração desse herói deu-se com o violinista italiano Niccolò Paganini (1782 – 1840), seguido de perto por outros tantos artistas fascinados pelo virtuosismo técnico, entre eles o pianista Franz Liszt (1811 – 1886). Soma-se a isso a difusão do piano, conseguida graças ao aperfeiçoamento de sua construção e comercialização, e expande-se consideravelmente o número de pessoas dispostas a estudá-lo. A demanda por repertório, por sua vez, instiga os compositores a escreverem músicas de diferentes níveis de dificuldades, destinadas a todo tipo de intérprete como também a todo tipo de local (que engloba agora não apenas as salas de concerto, mas as residências e outros ambientes). Nesse sentido, tem-se mais uma justificativa plausível ao sucesso das pequenas peças entre os românticos: a viabilidade comercial. Sem desmerecer esse tipo de obra, pode-se mencionar Souza novamente: “(...) é sabido que Brahms, como outros compositores, costumava publicar coleções de canções logo antes do Natal, quando tais álbuns podiam servir como presente para as festas de fim de ano”. Outra justificativa também pode ser citada:

(...) o fato de estar ele [Brahms] a par das tendências contemporâneas voltadas para o monumental é testemunhado por seus estudos dos dramas musicais de Wagner e das sinfonias de Bruchner. Desde que em arte o grande não depende de dimensão, pode-se argumentar que Brahms possa ter pretendido as obras curtas como uma irônica resposta às grandes dimensões resultantes daquelas tendências (1995, p.15).

As pequenas peças (ou *peças curtas*, nesse caso) ainda poderiam ter sido um refúgio seguro para muitos compositores incapazes de manejar os problemas das grandes estruturas e que, mesmo descontentando aqueles empenhados em altos ideais artísticos, acabaram marcar a produção de grandes nomes, como Schumann, por exemplo (ibidem, p. 12).

A miniatura musical segundo Charles Rosen

No livro *A Geração Romântica* (2000), o pianista Charles Rosen identifica a gênese da *miniatura*, tal como é entendida e conceituada nessa pesquisa, na estética romântica do século XIX. A base do conceito de miniatura seria pospositiva a dois outros aspectos conceituais estabelecidos pelo autor: o fragmento musical enquanto forma e a noção do ciclo.

No segundo capítulo, *Fragmentos*, o autor discorre sobre o tema de maneira circunstanciada, identificando o ciclo de canções *Dichterliebe*²⁴ de Schumann (1840) como a evidência musical mais antiga dessa estética. Localiza a origem do fragmento musical em seus antepassados literários e o coloca em confrontação com a já citada obra de Schumann, em seguida com os *Prelúdios opus 28* de Chopin.

A primeira canção do *Dichterliebe*, *Im wunderschönen Monat Mai*, é apontada como uma clássica manifestação do fragmento romântico: a canção começa no meio e termina aonde começou. “... um emblema de um desejo insatisfeito, uma expectativa eternamente renovada. A introdução retorna não apenas antes da segunda estrofe, mas também no final. Ela inicia como se continuasse um processo que já estava em movimento e termina, sem resolução em uma dissonância”. (ROSEN, 2000, p. 79).

O último acorde da canção é um *dó sustenido maior* com sétima, dominante de *fá sustenido menor*. A principal evolução estética dessa obra reside exatamente em cadenciar em uma dissonância, algo impensável de se fazer até então, que necessariamente requer uma resolução. Isto é, Schumann não realiza os procedimentos tonais padrões, como direcionar a um ponto de repouso, afastar e retornar à tríade central; inicia com um acorde instável, que não firma a tonalidade, dirige-se a pontos estáveis de repouso para encerrar com um acorde instável. Era de se esperar que o acorde resolutivo final fosse *fá sustenido menor* (a provável tônica), mas, nessa obra, contrariando toda a expectativa inicial, o compositor encerra com a dominante com sétima desse acorde que, surpreendentemente, em nenhum momento na peça é apresentada²⁵.

Nesse sentido, *Im wunderschönen Monat Mai* distingue o fragmento musical romântico e o dualismo que lhe é característico. Possui uma forma que do mesmo modo que se apresenta como aberta (em razão do acorde final e a espera do que está por vir) também é fechada e completa em si mesmo – na verdade, de uma completude incompleta. A postura

²⁴ *Dichterliebe*, “amor do poeta” é um ciclo de 16 canções com texto de Heinrich Heine. Schumann escreveu essas canções de amor em 1840 – ano em que se casou com Clara Wieck, depois de anos de espera – junto com outros *Lieders* que escreveu no mesmo ano, perfazem mais de cem unidades. As canções do *Dichterliebe* são as seguintes: 1. *Im wunderschönen Monat Mai* - 2. *Aus meinen Tränen spriessen* - 3. *Die Rose, die Lilie, die Taube* - 4. *Wenn ich in deine Augen seh'* - 5. *Ich will meine Seele tauchen* - 6. *Im Rhein, im heiligen Strome* - 7. *Ich grolle nicht* - 8. *Und wüssten's die Blumen* - 9. *Das ist ein Flöten und Geigen* - 10. *Hör' ich das Liedchen klingen* - 11. *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* - 12. *Am Leuchtenden Sommermorgen* - 13. *Ich hab im Traum geweinet* - 14. *Allnächtlich im Traume* - 15. *Aus alten Märgen* - 16. *Die alten, bösen Lieder*.

²⁵ Logo a seguir, o autor aponta para o cuidado para não limitar o conceito de fragmento a peças com finais inconclusivos. Considerá-lo a partir de seu final é algo simplista de fazer, porém a idéia atrás dessa forma é de uma riqueza bem maior do que geralmente considera-se ser. O fragmento pode ser um acorde de tônica e ainda assim transmitir um sentido “sutil de ambigüidade final” (ibidem, p.132).

dual dessa obra é a maior evolução estilística apresentada por Schumann (nenhum outro compositor havia ousado um final tão inconclusivo).

Outra inovação é a linha vocal não resolvida “como se a música brotasse não tanto do retorno da palavra ‘maio’ do verso inicial, mas das últimas palavras: ‘minha ânsia e desejo’”, claramente inspirada no poema de Heine. (ROSEN, 2000, p.79). Arrisca-se também na relação entre o canto e o piano: este deixa de ser o instrumento acompanhante para, como na verificação das notas da melodia escrita em um pentagrama próprio, transcender o jogo melodia-solo, ocasionalmente encontrado nos compositores anteriores (ibidem, p.86).

O caráter ambíguo dessa obra assim se manifesta. O piano surge em uma textura a quatro vozes, mas escrita em linha única; voz e piano, mesmo sendo entidades opostas, unem-se em linha melódica única; enquanto o piano parece estar em *fá sustenido menor*, o cantor entra em uma cadência explícita de *lá maior*, para amplificar uma disputa quanto à tonalidade verdadeira da peça e enfatizar que o poder emocional da canção baseia-se nessa ambigüidade; o acorde final de sétima da dominante, contraditoriamente, é o acorde mais estável, por retornar continuamente durante a canção.

Schumann não desafia o sistema tonal básico, somente distende a estrutura ao seu limiar. Percorre o caminho: acorde instável – ponto de repouso – acorde instável (retorno), transgredindo o que era comum até então e levando a uma estrutura que, mesmo que finita, deixa o seu fechamento em aberto. Tais ambigüidades são o que diferenciam esse tipo de peça.

Completamente equilibrada e, apesar disso, instável, a peça em perfeito fragmento Romântico: completa em si mesma, uma imagem fragmentária do infinito, um retorno da primavera, a renovação do desejo (ibidem, p. 88).

Segundo Rosen, o fragmento romântico já possuía uma sólida história literária quando Schumann escreveu *Dichterliebe*, mas tomou vida durante os últimos anos do século XVIII, a partir do movimento romântico inicial, na Alemanha e foi, por algum tempo, a principal forma de manifestação. “O fragmento musical caracterizou todo o movimento”. Friedrich Schlegel haveria de ser o criador do termo, que o define na obra *Fragmentos* (publicados em 1798 em 451 unidades):

Um fragmento deveria ser como uma pequena obra-de-arte, completa nele mesmo, e separado do restante do universo como um ouriço-caixeiro (SCHLEGEL apud ROSEN, 2000, p. 89).

Essa definição, ela própria um fragmento, denota a completude e o isolamento dessa forma que, assemelhada ao ouriço-caixeiro (que ao contrário do porco-espinho, não atira seus espinhos), só “derrama sangue” se for tomado irrefletidamente. Com o fragmento na literatura, as palavras tornaram-se mais precisas, movendo-se ao “cerne do significado”. Essa expansão da palavra, mesmo que perdendo as imprecisões da linguagem coloquial, pode intensificar a ressonância poética.

Alguns dos mais importantes fragmentos haviam sido publicados antes mesmo dos de F. Schlegel, como os *Fragments sobre Fisiognomia* (1775 a 1778) de Lavater, e *Fausto* (1790) de Goethe – o mais famoso trabalho da literatura alemã –, originalmente publicado como um fragmento. A forma proclamada por esses fragmentos era inacabada, a despeito de Lavater que, indo mais além em uma concepção romântica mais paradoxal, afirmar que não só a forma, mas até mesmo a concepção de seu pensamento era fragmentária. Schlegel, por sua vez, é que fundamenta o gênero ao afirmar que o estado fragmentário não é um mal, mas uma virtude, mormente uma virtude positiva.

O fragmento romântico, imperfeito e também incompleto, foi típico de uma época, em seu esforço de mostrar que a prova do pudim está decididamente no fato de comê-lo. Cada fragmento é ou deveria ser, uma forma acabada: seu conteúdo é incompleto – ou melhor, se desenvolve posteriormente a leitura (ibidem, p.91).

A literatura, na virada no século XVIII, pode ter buscado muito da inspiração nas “extraordinárias” mudanças estilísticas ocorridas na música no final desse século. As formas que produziu, porém, eram profundamente excêntricas (paradoxais, anticlássicas, sempre com proporções desequilibradas), que, ao seu tempo, influenciaram compositores como Schumann, Berlioz, Liszt e, em menor nível, também Mendelssohn e Chopin (em Chopin, por exemplo, não se encontra um modelo narrativo, a influência literária não resulta em um programa)²⁶. Como na literatura e também na pintura, a princípio buscou-se recriar a liberdade e o poder abstrato da música, a música, por sua vez, na geração seguinte de compositores, “tentou capturar a originalidade da forma e a exótica atmosfera da literatura e da arte em que eles foram criados”.

²⁶ Mesmo em Schumann, nos agrupamentos de pequenas peças (*Papillons, Davidsbündlertänze, Humoresk*), “Não há propriamente um programa narrativo mas, sim, sua sugestão – uma narratividade implícita que não pode ser pronunciada, mas que conduz a música e auxilia em sua unidade” (ibidem, p. 139) Já Chopin, devido ao “antiquado senso de decoro”, sempre resistiu a tentativa de aplicar um sentido extramusical a suas obras.

O aparecimento do fragmento em sua forma mais óbvia – uma peça que comece no meio ou que não possua propriamente um final gramatical – é apenas o exemplo mais simples do novo espírito de experimentação, e o modo pelo qual ele detona as concepções musicais estabelecidas o relaciona às grandes correntes estilísticas da época (ROSEN, 2000, p. 129).

Da origem literária, essa estética expandiu-se influenciando significativamente as outras artes e a música romântica de maneira especial. Os principais efeitos foram experimentados principalmente na inovação desses compositores em relação à forma cíclica. A difusão dos conjuntos de miniaturas musicais no início do século XIX é clara justificativa do prestígio que o fragmento alcançou no período. Restou a Schumann e a Chopin a exploração das possibilidades dessa forma, de tal modo que se disseminou entre os compositores românticos, firmando-se como o gênero musical preferido. Na música, Schumann foi o maior representante dessa estética – Rosen sugere terem sido as leituras de E. T. A. Hoffmann²⁷ a maior influência sobre o compositor.

A segunda canção de Schumann, *Aus meinen Tränen*, não possui a mesma ambigüidade em relação à primeira canção – cadência na tônica, afirmando a tonalidade. Tem a aparência de uma estrutura tradicional fechada, dentro de todas as expectativas formais, com até uma cadência V7 – I no fim, porém, segundo Rosen, se executada como obra independente, provavelmente não teria sentido. Quer dizer, esse papel estético contraditório distingue o fragmento, onde a peça só terá significação completa no contexto total da obra. Tanto ela, quanto *Im wunderschönen Monat Mai*, “se executada sozinha, será tanto uma forma independente, quanto um contra-senso – não apenas de significação mais pobre e efeito decepcionante, mas, também, surpreendente e até inexplicável” (ibidem, 2000, p. 97).

Ainda quanto à forma, o fragmento romântico apresenta a característica do constante processo, do fim que não está à vista. É, segundo o autor, uma estrutura fechada, mesmo que esse fechamento seja apenas uma “formalidade”. Autônoma, oferece, ao mesmo tempo, uma outra perspectiva: a necessidade do contexto, a implicação do que o cerca.

...ele [o fragmento romântico] pode estar separado do resto do universo, mas ele implica a existência do que está fora de si mesmo, não por referência, mas devido à sua própria instabilidade. A forma não está estabelecida, mas é partida ou explodida pelo paradoxo, pela ambigüidade, tal como a primeira canção do *Dichterliebe* era uma forma fechada, circular, de início e fim instáveis – implicando um passado anterior ao começo da canção, e um futuro posterior ao acorde final (ibidem, p.92).

²⁷ O romantismo literário manifestou-se na Inglaterra, no século XVIII, mas foi desenvolver-se principalmente em Paris e na Alemanha. A obra de Hoffmann é a primeira manifestação na literatura alemã, como as óperas de Weber e as canções de Schubert na música.

Nesse sentido, o compositor reforça a noção do ciclo através da interdependência entre as canções. Rosen, porém, pressupõe que a evolução deste conceito nos compositores seguintes como Chopin, por exemplo, dá-se em uma trajetória crescente de independência entre essas pequenas peças.

...

No grupo de peças conhecido como os *Prelúdios op. 28* de Chopin, o conceito de fragmento musical encontra-se ampliado em relação ao ciclo de canções de Schumann. Apresentando-se com um nível de independência bem maior que no primeiro caso, não obstante a concepção de ser sustentada por uma idéia que os conecta integralmente, cada um dos prelúdios possui razoável individualidade, propondo a validação da qualidade como auto-suficientes.

Em um primeiro olhar, os *Prelúdios* não parecem ter alguma ligação entre si, mas são “o exemplo mais forte de um conjunto de diminutos fragmentos”. Geralmente executa-se o *Opus 28* como um conjunto integral, considerando-o como um “ciclo”, unindo-os simplesmente uns aos outros. Rosen acredita que isso era algo impensável de ser feito na época de Chopin e que os prelúdios deveriam ser executados de maneira isolada ou em pequenos grupos. Interpretá-los integralmente não permitiria “apreciar” toda a individualidade das peças. “No entanto, a estética do fragmento sugere que as demandas opostas, do *opus* como um todo e de cada um dos prelúdios individualmente, anseiam pela coexistência, não havendo necessidade de uma solução conciliatória” (ibidem, p. 134).

A sistemática de ordenação dos *Prelúdios* teve como modelo o *Cravo Bem Temperado* de Bach, com a diferença de que Bach organizou seu “ciclo” cromaticamente e Chopin em uma sucessão ascendente de quintas (todas as tonalidades acompanhadas das relativas menores, no formato: dó maior/lá menor, sol maior/mi menor, e assim sucessivamente)²⁸. Pode-se considerá-los, ainda, no caso de uma execução em conjunto, como mais bem sucedidos que os de Bach, pois cada um dos Prelúdios de Chopin está harmonicamente relacionado ao precedente, preparando-se a partir de suas notas finais.

O modo como Chopin ordena as diferentes peças do ciclo de prelúdios, de certa forma expande ao conceito de *fragmento* inicialmente proposto na obra de Schumann e desfigura a acepção inicial do termo *ciclo*:

²⁸ Szulc lembra que Chopin amava a música de Bach. Tocava religiosamente suas fugas como exercício diário. Quando mudou-se para Maiorca, as únicas músicas que levou consigo foram os dois álbuns do *Cravo Bem Temperado*. Foi nesse período que terminou os 24 prelúdios “inquestionavelmente inspirados nos quarenta e oito *Prelúdios e Fugas* de Bach, a quem provavelmente tinha a intenção de prestar uma homenagem” (1999, p. 32).

Na medida em que os Prelúdios constituem um ciclo – quer dizer, uma obra em que a significação e a efetividade dos membros individuais dependem de suas localizações numa ordenação mais ampla –, eles são os exemplos mais radicais de todo o romantismo. A unidade não depende de relações temáticas: há, de fato, paralelos motivicos entre um prelúdio e outro, mas, de forma alguma, o poder musical está calcado numa consciência, mesmo que subjetiva, dessas recorrências (quaisquer significados que esses motivos possam assumir terão de estar muito mais baseados na definição do estilo melódico de Chopin). Não há unidade harmônica dos prelúdios como um todo; o esquema que os une é puramente aditivo, e apenas o último deles é que constitui uma finalização do conjunto de vinte e quatro (ROSEN, 2000, p. 139).

A condição de original do *Opus 28*, segundo o autor, é então fundamentada na idéia de que não são prelúdios no sentido estrito do termo – com o intuito de introduzir uma outra obra, maior e diferente –, mas a efemeridade desses prelúdios é satisfatória quando utilizada para introduzir o próximo prelúdio ou mesmo executado isoladamente.

Embora inspirados nos Prelúdios de Bach, os de Chopin são mais concentrados, mais intensos e lacônicos. Tal como um fragmento de Schlegel, cada um deles é uma miniatura – separada, individual e completa em si mesma – que pressupõe e reconhece um mundo exterior. (ROSEN, 2000, p. 140).

Esta última observação, eqüitativa e segura quanto aos prelúdios de Chopin, parece ser uma outra acepção do termo *miniatura* e sintetiza toda a proposta de Rosen, desde o estado fragmentário dessas pequenas peças – que permite tanto concentrar a idéia musical como um momento único quanto projetar-se além obra (a pressupor o todo, o conjunto, o contexto) – até a ciclicidade que a mesma qualidade fragmentária promove. Pode ser vista como algo que antevê e direciona outras definições, que serão discutidas adiante, sob a argumentação de outros autores.

“Concentrados”, “intensos” e “lacônicos” são características de uma categoria de obra musical em que se considera o grau de densidade composicional no texto musical, a alta significação, o exprimir-se em poucas linhas, sem delongas, de modo a restringir-se a uma estrutura diminuta. Já “separada, individual e completa em si mesma – que pressupõe e reconhece um mundo exterior”, denota a potencialidade da natureza do fragmento musical – considerando toda a ambigüidade a ela inerente – gestora de uma forma cíclica que não é mais uma forma, mas a “perturbação da forma”.

Chopin, nessas pequenas peças para piano, viabilizou, sem qualquer menção extramusical, a possibilidade de isolamento e contextualização até então inexistente. Nesse sentido, os *Prelúdios op. 28* são um dos mais verdadeiros exemplos de *miniaturas musicais*.

Outros autores

Foi mencionada, anteriormente, a dificuldade em se encontrar referências diretas ao termo *miniatura* em dicionários e enciclopédias de música. Um raro exemplo que o define diz que, a despeito de ser breve, geralmente revela uma densidade musical profunda e comumente apresenta uma forma (introdução) A B A (coda) com “episódios modulantes e trechos de virtuosidade e brilhantismo entre uma seção e outra” (ORTOLAN, 2005). Ainda propõe classificar *miniatura* em dois grupos distintos: *miniatura com característica* – reconhecida pelo título, pelo ritmo ou pela funcionalidade (nessa categoria estariam os diferentes tipos de marchas, danças, os noturnos e os estudos) – e *miniatura sem característica* – em que o título não explica sua intenção ou estrutura (o caso dos momentos musicais, improvisos, caprichos, prelúdios e fantasias).

Camargo (2003) também apresenta uma importante visão sobre o assunto. Abordando diretamente o tema, com intenção de localizá-lo em um momento específico da história da música, oferece uma reflexão conceitual sobre a *miniatura musical*. Parte de um estudo análogo ao que esta pesquisa pretende sobre os compositores românticos, e da proposta de Rosen (quanto ao fragmento e o ciclo), para dispor sua principal contribuição à acepção do termo *miniatura*: a noção da concentração das informações auditivas no discurso musical. “Eis a miniatura, da forma como a entendemos: um discurso que se volta sobre si mesmo, sem que seja retórico; que pode se apresentar nas mais diversas aparências estruturais, mas, em sendo qualquer delas, é, antes, uma idéia musical breve e concisa”. (CAMARGO, 2003, p. 39). Defende a tese de que o termo não se aplica mais como denominação genérica de peça curta, em razão de seu discurso musical específico e da evolução das inovações estéticas ocorridas durante o Romantismo, e que se estabeleceu no começo do século XX como diferenciada do conceito genérico de peça curta por características particulares.

Pode-se afirmar, hoje, que miniatura é um instante musical breve, isolado e único, que prescinde de uma definição estrutural fixa. E além de breve – como as demais imagens pertencentes ao gênero peça curta –, apresenta um aspecto conciso, pois ao invés de se basear na relação hierárquica predominantemente linear e retórica entre as estruturas, ela constrói uma idéia musical a partir de livre sucessão de sonoridades (ibidem, 26).

A autora propõe, então, conceituar *miniatura* considerando-a como uma “imagem musical” e não como forma, ponderando sobre a dificuldade quanto a se estabelecer características formais, em razão de sua estrutura nem sempre ser bem definida. Toma por base a particular predisposição desse tipo de obra prescindir de estruturas fixas.

As miniaturas são, desde sua nascente, uma imagem musical peculiar que representa a idéia musical através do laconismo auto-explicável, e trazem junto com este princípio a sensação de efemeridade. Em sua origem, encarnam o pensamento do artista romântico em sua individualidade e subjetividade. Ao serem absorvidas pela estética impressionista, integram à sua imagem a linguagem econômica do símbolo e, neste sentido, elas podem ser comparadas à linguagem cartunista que se expressa pela economia de idéias e insufla desdobramentos imagéticos em nossos espaços mentais pela ativação das referências culturais (CAMARGO, 2003, p. 89).

Outros autores corroboram para conceitualizar *miniatura*. Deste grupo destaca-se a já apresentada citação de Caldeira Filho:

Entendemo-nos: miniatura não é o simplesmente diminuto, pequenino e delicado. É o objeto total, com todos os seus pormenores, com todas as suas realidades, mas em ponto, mínimo de dimensão. É como ver as coisas por um binóculo invertido: tudo se reduz em tamanho, mas nada se perde em exatidão ou realismo (1974).

Referindo-se a uma das obras de Nilson Lombardi (a *Miniatura n.º. 2*) e apoiada pelo próprio compositor, essa definição denota uma intenção de apresentar *miniatura* baseada na idéia do adensamento de dados constitutivos de uma obra musical²⁹. Essa definição, que trata também de uma relação com a estrutura e forma, condiz com a original idéia de Arnold Schoenberg a respeito de peça curta:

Tamanho e o número de partes não dependem, diretamente, das dimensões da peça. Em geral, quanto maior a peça, maior o número de partes; mas, em alguns casos, uma peça curta pode ter a mesma quantidade de partes de uma peça longa, do mesmo modo que um anão possui o mesmo número de membros de um gigante (SCHOENBERG, 1996, p.28).

²⁹ Uma outra crítica, sob uma perspectiva diferente, avigora a idéia de densidade na obra do compositor. Afirma que a partitura do *Ciclo miniatura* não confere com a audição: “sugere uma composição muito mais densa (desnecessariamente, pois) do que a se lê”. Mais adiante: “Esta opção estrutural é custosa, pois a tentação dos brilhos e fogos fâtuos é quase irresistível. No entanto, se bem realizada (como no caso de Lombardi), tem como efeito insuspeitado uma satisfação completa em sua moderação” (GOZZANO, Valério; GOZZANO, Maria Helena, 1989).

Dentre autores brasileiros, pode-se citar Zani, por exemplo, que reforça a noção de que a *miniatura* não seria mais uma simples manifestação de peça curta (peça característica, pequena forma, etc.), mais sim uma “condensação de idéias”, como no caso das pequenas peças de Schumann em relação às grandes obras. “O que mais impressiona é sua enorme capacidade de sintetizar um discurso musical de maneira tão completa e inovadora” (1990, p. 34).

Uma outra citação, ainda que localizada em um contexto distinto ao de Lombardi, também reafirma a noção de densidade. Hideraldo Grosso, em uma verificação quanto à evolução dos prelúdios como uma obra autônoma, de curta duração, salienta que a brevidade dos *Prelúdios* para piano de Almeida Prado é um elemento característico do pós-moderno. Nesse caso:

A idéia da miniaturização delata a influência da tecnologia de ponta, da eletrônica, da informática assim como a automação do trabalho, das tarefas domésticas e das comunicações, sobre o homem de hoje. Tais fenômenos expandem-se com um imperativo comum: miniaturizar. Os Prelúdios alcançam, através da miniaturização, a expressão e comunicação de significados e sentidos musicais condensados, virtuosisticamente abreviados. Poderíamos dizer que, na categoria dos Prelúdios de Chopin, os de Almeida Prado inspiram-se também nas mais finas técnicas da micro-relojaria sonora (GROSSO, 1997, p. 45).

Conforme se observa *ipsis litteris* nos últimos autores, as acepções do termo *miniatura* convergem em uma perspectiva comum. A partir do que foi apresentado pode-se sintetizar, a princípio, que o termo *miniatura* não prescinde dos sentidos de *peça curta*, nem de *peça característica* ou de caráter³⁰, antes complementa-os. Tem-se, então, um cenário formado por duas propostas básicas: a noção da obra pequena com muitas partes, como no caso do “binóculo” de Caldeira Filho e o “anão” de Schoenberg, e a condensação de elementos dos demais autores. De uma maneira ou outra, ou ainda ambas, *miniatura* haveria de ser distinguida pelo grau de concisão dos elementos compositivos.

A *miniatura*, sendo curta, sucinta e fundamentada em um estilo fragmentário, hoje é um aforismo, uma máxima “dos tempos modernos”, que deixa por vir o seu significado, que se mostra carente da interpretação – uma interpretação continuada, que pressupõe até mesmo a participação ativa do ouvinte no entendimento da obra, isto é, a necessidade explícita do contexto, do lugar onde se localiza. Pode-se acrescentar, também, não só em relação às obras

³⁰ É notória a imprecisão do termo *peça característica* ou de caráter. Quando for utilizado nessa pesquisa, o será a partir da definição de Henrique Autran Dourado: “música instrumental escrita com base em determinada idéia, ou simples evocação emocional” (Dicionário de termos e expressões da música, 2004).

que antecede ou sucede, mas até mesmo do ouvinte a que se destina. É algo que pode resumir toda a idéia do compositor em poucos compassos. É, acima de tudo, um instante musical conciso.

Ilustração 3. *Miniatura n.º 2*

Miniatura n.º 2
À Alexandrina Maria Ferraz Armelin

Nilson Lombardi
1970

Com recolhimento ♩ = 84

p

47

Piano Solo - Seis Miniaturas

48

Piano Solo - Seis Miniaturas

A MINIATURA EM NILSON LOMBARDI

A *Miniatura* n.º. 2 (para Alexandrina) é a exemplificação completa do ideal da *miniatura* lombardiana; seus atributos geram ponderações diversas que a colocam como destacada dentro de sua produção. Tal como Caldeira Filho (1974) lançou mão para definir *miniatura*, nas palavras: “... não é o simplesmente diminuto, pequenino e delicado. É o objeto total, com todos os seus pormenores, com todas as suas realidades...”, essa pesquisa dirige-se a ela em busca de um modelo para o estudo sobre a qualidade concisa do compositor.

A *miniatura* n.º. 2, tal como a n.º. 1 e a n.º. 5, pertence ao grupo de obras mais executadas de Nilson Lombardi. A *Miniatura* n.º. 5 tornou-se conhecida, desde que foi gravada pelo pianista Attilio Mastrogiovanni e difundida pelos meios de comunicação da época; a n.º. 1 é a mais fácil (a mão esquerda percorre toda a obra em uma seqüência de notas repetitivas); logo, à *Miniatura* n.º. 2 restou valer-se de outros predicados para justificar os seus vários intérpretes.

Dentro da duração média das obras do compositor, a *Miniatura* n.º. 2 se espacia por cerca de um minuto, enfatizando o **aspecto temporal** como um elemento essencial dessa composição.

Quanto à **forma**, parece ser uma estrutura hermética. De fato, uma pequena forma ternária (ABA) com as seções ordenadas por um rígido princípio de simetria – todas três seções com 16 compassos, cada uma delas formadas por 4 frases, que, por sua vez, são constituídas de 4 compassos. As proporções não se encerram aí: o segundo A da forma ABA é uma repetição exata do primeiro. A seção B, seguindo a cartilha de composição de Schoenberg, oferece apenas o suficiente contraste para que se possa defini-la como uma seção dentro do conjunto³¹. A tonalidade de *Sol menor* é afirmada como a principal particularização dessa parte. Outro elemento de contraste, que atua juntamente com a tonalidade, é a sutil alteração do desenho melódico que o precede, o que por si só não caracterizaria como uma nova seção, visto que é concebida pela derivação imediata da forma motívica de A. Os demais componentes estruturais, tais como os que se referem à altura, ritmo, dinâmica, timbre, textura ou andamento, permanecem com pouca ou nenhuma alteração.

A **repetição** nessa miniatura incide em diferentes níveis, quer na macroestrutura, quer em aspectos constituídos de detalhes mínimos da construção musical. Padrões repetitivos são

³¹ “O contraste pressupõe coerência: contrastes incoerentes [...] são inadmissíveis em uma forma bem organizada. Por isso, as seções contrastantes devem utilizar o mesmo processo pelo qual as formas-motivo são conectadas nas formulações mais simples”. (SCHOENBERG, 1996, p.151).

encontrados na rítmica, na melodia e em indicações expressivas³². A linha melódica – caracterizada por saltos de terças menor – mantém um desenho conectando as frases de duas em duas. Direciona-se, sempre, para o agudo na primeira frase, para logo em seguida, na segunda, repousar em notas mais graves. Esse desenho coincide, também, com os padrões de dinâmica que o compositor escolheu para a obra (nem de longe originais ou de forma alguma inovadores, mas nesse caso eficientes como recursos de concisão). Todas as suas frases crescem para o quarto compasso – o ápice, o mais agudo – para em seguida decrescer em direção ao final.

Mesmo que numa textura polifônica a três vozes (por mais que as duas vozes acompanhantes possam ser realizadas no piano como se fosse uma unidade só, à maneira dos *Baixos d'Alberti*), o compositor utiliza sempre o mesmo motivo, seja rítmico ou melódico, para construir cada uma das vozes em um ideal econômico de material: o baixo, progredindo, em geral, em um cromatismo descendente, direcionando e afirmando a métrica da miniatura; a voz intermediária, também executada pela mão esquerda, mantida em um desenho basicamente rítmico e sincopado; e a linha melódica, caracterizada pelos saltos de terças, superposta às outras duas vozes, apresentada em um inequívoco perfil vocal. O jogo entre a melodia e as vozes acompanhantes aponta para a importância do cromatismo do baixo.

Seguindo o modelo da análise de C. Rosen (2000), pode-se verificar que a *Miniatura* n.º. 2, tal como *Aus meinen Tränen*, segunda canção do *Dichterliebe* de Schumann, apresenta um caráter autônomo de obra completa e perfeita: cadencia para tônica (dó menor) e não possui nenhuma imprecisão no que concerne à tonalidade. Sua execução, porém, revela um final insatisfeito, uma ressalva do que está por vir, uma idéia que solicita uma contra parte para concluir-se. A análise musical oferece um sentido de independência, mas a performance não: qualifica-a como uma extensão da *Miniatura* n.º. 1, um complemento. É claro, a *Miniatura* n.º. 2 não é tão inconclusiva quanto a n.º. 1, que se encerra com um acorde de sétima maior e que, nesse sentido, também se assemelha à primeira canção do compositor romântico; entretanto, sua constituição sonora também não finaliza e salienta o que está além música. Prolongando a insatisfação iniciada pela primeira miniatura, a ambigüidade da peça traz à tona a idéia do **fragmento** e do **ciclo** que aflui com outros elementos na conformação desse tipo de obra.

³² “Aplica-se *indicações expressivas*, particularmente a indicações de dinâmica, como *pp* (*pianíssimo*). *f* (*forte*) ou *cres* (*crescendo*)” (Dicionário Grove de música, 1994, p. 306). São elementos de execução musical que dependem de uma reação e variam de intérprete para intérprete.

Recursos de concisão

Pressupondo a afirmativa mais recorrente do conceito de miniatura, chega-se à intenção dessa parte do estudo: a afirmação das características essenciais da miniatura em Nilson Lombardi enquanto instante musical breve, porém rico de elementos musicais condensados. A partir de sua coletânea de obras para piano solo, foi realizada uma verificação quanto aos principais recursos empregados pelo compositor para tornar o discurso musical conciso.

O aspecto temporal

O aspecto temporal pode ser considerado como fator significativo para contextualizar o grau de concisão de uma obra em particular e em relação ao conjunto. Para melhor compreender essa característica, verifique o seguinte quadro:

Quadro 7. Duração cronológica das obras³³

OBRAS	duração
CICLO MINIATURA	
<i>Toada</i>	1'38"
<i>Chorinho</i>	0'30"
<i>Acalanto</i>	1'55"
<i>Valsa</i>	0'56"
<i>Baião</i>	0'45"
PONTEIOS	
<i>Ponteio n° 1</i>	2'
<i>Ponteio n° 2</i>	0'55"
<i>Ponteio n° 3</i>	1'
<i>Ponteio n° 4</i>	0'45"
<i>Ponteio n° 5</i>	1'57"
<i>Ponteio n° 6</i>	0'52"
<i>Ponteio n° 7 (homenagem a Debussy)</i>	2'26"
<i>Ponteio n° 8 (homenagem a Nazareth)</i>	0'45"
<i>Ponteio n° 9</i>	2'47"

³³ Utilizam-se, aqui, dados colhidos das primeiras gravações das obras do compositor. A duração do *Ciclo miniatura*, na versão de Eudóxia de Barros (1962); os dez primeiros *Ponteios*, as *Seis miniaturas*, as *Cantilenas* e *Homenagem a Ravel*, na interpretação de Attilio Mastrogiovanni (1976) e o *Tema e variações sobre "Mucama Bonita"* por Fabio Luz (2002). As demais obras – os *Ponteios* n° 11 e 12, *Miniaturas* n° 14, 16 e 17, *Estudo* n° 1, *Reminiscência II*, *Dorme nenê* e *Ponteio "Seresta de outono"* –, ainda não gravadas, estão apresentadas em uma estimativa oferecida em relação ao tempo metronômico sugerido pelo compositor nas partituras.

<i>Ponteio n° 10</i>	1'08"
<i>Ponteio n° 11 (Homenagem a Villa-Lobos)</i>	2'50"
<i>Ponteio n° 12 (Homenagem a Camargo Guarnieri)</i>	2'15"
MINIATURAS	
<i>Miniatura n°. 1</i>	0'53"
<i>Miniatura n°. 2</i>	1'15"
<i>Miniatura n°. 3</i>	1'40"
<i>Miniatura n°. 4</i>	0'55"
<i>Miniatura n°. 5</i>	1'
<i>Miniatura n°. 6</i>	0'52"
<i>Miniatura n°. 14</i>	0'50"
<i>Miniatura n°. 16</i>	0'55"
<i>Miniatura n°. 17</i>	0'50"
CANTILENAS	
<i>Cantilena n°. 1</i>	3'16"
<i>Cantilena n°. 2</i>	2'40"
<i>Cantilena n°. 3</i>	3'37"
OUTRAS	
<i>Homenagem a Ravel</i>	1'45"
<i>Tema e 12 variações sobre “Mucama Bonita”</i>	5'15"
<i>Estudo n°1</i>	2'
<i>Reminiscência II – Homenagem a Schumann</i>	2'45"
<i>Dorme nenê – melodia popular</i>	0'50"
<i>Ponteio – “Seresta de outono”</i>	2'30"

A brevidade é afirmada, não obstante as demais características, como um padrão determinante de referência na categorização da produção de Nilson Lombardi. Destaca a pequena dimensão de cada uma das peças, denunciando a afirmada predisposição do compositor à curta duração. Suas obras mais longas são o *Tema e 12 variações sobre “Mucama Bonita”* (5'15”) e as *Cantilenas* (cerca de 3' cada uma delas). Porém, a forma musical *tema com variações* é incomum em Lombardi, haja vista ser o único trabalho impresso com essa estrutura, e o é também em outros sentidos, como na questão da duração temporal. Pode-se, para efeito de compreensão desse aspecto, atentar para o fato de que a forma *tema com variações* é uma construção seccionada em pequenas partes – fique clara a consciência tida quanto à unidade dessa forma musical específica –, tem-se, nesse caso, outras 12 miniaturas musicais, conectadas umas as outras pelo princípio unificador da variação (o que reforçaria o número de obras diminutas). Processo semelhante pode ser aplicado ao *Ciclo miniatura*. Dentro da mesma perspectiva das variações, pode-se adotar os diferentes

elementos que o compõe (*Toada, Chorinho, Acalanto, Valsa e Baião*), na implicação das análises, como unidades independentes entre si³⁴; chega-se, assim, à configuração de obras mais características do compositor: as *peças curtas*.

Peças curtas são, em Nilson Lombardi, obras de não mais do que três minutos (como as cantilenas), que se destacam pela brevidade como principal recurso de concisão. Esse grupo de peças aglutinado claramente dentro de um referencial de tempo, evidencia a busca do compositor por um discurso musical econômico.

Esclarece-se um ponto que em parte se opõe à afirmação de Souza (1995, p.12) sobre as *peças curtas* entre os românticos: compor uma obra diminuta pode não significar uma deficiência ou inabilidade do compositor em conduzir um discurso musical prolongado; distante disso, geralmente requer do compositor clareza e convicção concreta quanto aos procedimentos composicionais que serão adotados para conduzir uma idéia musical limitada temporalmente.

A forma

Na investigação quanto à forma nas composições de Lombardi, foi elaborada a tabela a seguir (Quadro 8. Forma) com dados obtidos em análises. Para determinar os limites espaciais de cada uma das seções, foram usadas as seguintes regras: mudanças melódicas, harmônicas, de textura e, em alguns casos, as cesuras que o próprio compositor utilizou para separar as partes (regras que podem incidir consecutiva ou simultaneamente, dependendo da obra). Nessa tabela, a abreviatura *int.* é empregada para identificar tanto uma introdução (ou prelúdio) quanto, se no meio da obra, um interlúdio. Durante a análise as introduções e/ou os interlúdios mostraram-se, em geral, como um *ostinati* de mão esquerda. Há alguns casos em que esse mesmo material também serve como assunto de fecho, com intenção de coda (um poslúdio, então). *A* é geralmente a apresentação do tema, e *B*, quando houver, aparece como seção contrastante sobre o motivo temático de *A*.

A maior dificuldade encontrada na análise da macroestrutura em peças desse tipo reside no âmbito do seu principal atributo: a brevidade. Devido a extensão total, as subdivisões formais não são práticas, “desde que cada parte pode consistir de apenas umas poucas frases”, afirmou Verhaalen acerca dos *Ponteios* de Camargo Guarnieri, que também são miniaturas musicais (VERHAALLEN *apud* SANTIAGO, 2002, p. 153). Esse fato, porém,

³⁴ Essa pesquisa leva em consideração que o título da obra (ciclo) já sugestiona uma unidade entre as partes. Porém, devido às opostas considerações sobre assunto (incluindo as do próprio compositor), no contexto da análise, essas peças serão tomadas separadamente.

não impediu a identificação de estruturas complexas que por vezes apresentaram um surpreendente grau de elaboração, coincidindo com a idéia (contrastante) de Schoenberg:

Tamanho e o número de partes não dependem, diretamente, das dimensões da peça. Em geral, quanto maior a peça, maior o número de partes; mas, em alguns casos, uma peça curta pode ter a mesma quantidade de partes de uma peça longa, do mesmo modo que um anão possui o mesmo número de membros de um gigante (SCHOENBERG, 1996, p.28).

Quadro 8. Forma

OBRAS	FORMA				
CICLO MINIATURA					
<i>Toada</i>	Int. 1 – 2	A 3 – 13	B 14 – 19	int. 20 – 21	A' 22 – 30
<i>Chorinho</i>	A 1 – 8	(B) 9 – 22	A' ³⁵ 22 – 30		
<i>Acalanto</i>	Int. 1 – 4	A 5 – 24	int. 25 – 27	A' 28 – 41	
<i>Valsa</i>	A 1 – 16	B 17 – 32	A' 33 – 48		
<i>Baião</i>	A 1 – 16	(B) 17 – 32	A' 33 – 41		
PONTEIOS					
<i>Ponteio n.º. 1</i>	Int 1 – 4	A 5 – 14	B 15 – 24	A' 25 – 34	coda 35 – 38
<i>Ponteio n.º. 2</i>	Int. 1 – 3	A 4 – 17	A' 18 – 29	int. 30 – 33	A'' 34 – 40
<i>Ponteio n.º. 3</i>	A 1 – 24	A' 25 – 44	coda ³⁶ 45 – 48		
<i>Ponteio n.º. 4</i>	A 1 – 10	(B) 11 – 19	A' 20 – 35		
<i>Ponteio n.º. 5</i>	A 1 – 24	A' 25 – 47	coda 48 – 52		
<i>Ponteio n.º. 6</i>	A 1 – 35	A' 36 – 59			
<i>Ponteio n.º. 7 (homenagem a Debussy)</i>	Int. 1 – 2	A 3 – 25	coda (int. + A) 26 – 30		
<i>Ponteio n.º. 8 (homenagem a Nazareth)</i>	A 1 – 15	B 16 – 23	A 24 – 38	coda 39 – 42	
<i>Ponteio n.º. 9</i>	Int. 1 – 4	A 5 – 28	coda (int. + A) 29 – 42		
<i>Ponteio n.º. 10</i>	A 1 – 34	A' 35 – 58			
<i>Ponteio n.º. 11 (Homenagem a Villa-Lobos)</i>					
<i>Ponteio n.º. 12 (Homenagem a Camargo Guarnieri)</i>	Int. 1 – 4	A 5 – 18	int. 19 – 22	A' 23 – 28	

³⁵ Em razão da falta de seção entre A e B, o B poderia ser considerado como uma modulação final de A.

³⁶ As seções do ponteio n.º. 3 são simétricas se considerarmos A' e coda como uma unidade só em relação ao A (24 compassos cada).

MINIATURAS	
<i>Miniatura n.º. 1</i>	Int. A A' 1 – 2 3 – 18 19 – 30
<i>Miniatura n.º. 2</i>	A B A 1 – 16 17 – 32 33 – 48
<i>Miniatura n.º. 3</i>	A A' coda 1 – 13 14 – 25 26 – 28
<i>Miniatura n.º. 4</i>	Int. A A coda ³⁷ 1 – 4 5 – 24 25 – 43 44 – 47
<i>Miniatura n.º. 5</i>	A A' coda ³⁸ 1 – 16 17 – 30 31 – 37
<i>Miniatura n.º. 6</i>	A A' 1 – 8 9 – 18
<i>Miniaturas n.º. 14</i>	Int. A B int. A coda 1 – 2 3 – 17 18 – 27 ³⁹ 28 – 29 30 – 43 44 – 49
<i>Miniaturas n.º. 16</i>	Int. A int. A' 1 – 2 3 – 16 17 – 18 19 – 26
<i>Miniaturas n.º. 17</i>	Int. A coda (int.) ⁴⁰ 1 – 4 5 – 20 21 – 26
CANTILENAS	
<i>Cantilena n.º. 1</i>	A B A' coda 1 – 23 24 – 36 37 – 55 56 – 61
<i>Cantilena n.º. 2</i>	Int. A B A' 1 – 4 5 – 18 19 – 40 ⁴¹ 41 – 57
<i>Cantilena n.º. 3</i>	Int. A B A' 1 – 4 5 – 20 21 – 36 37 – 54
OUTRAS	
<i>Homenagem a Ravel</i>	Int. A int. A' 1 – 4 5 – 26 27 – 30 31 – 48

A maioria das formas verificadas nas composições deriva da forma básica mais tradicional: a forma ternária (A B A), corroborando com a afirmativa inicial de Ortolan (2005), acerca das *miniaturas*. Lombardi dá preferência a essa estrutura como um modelo, sobre o qual distribui os acontecimentos musicais de maneira organizada. Porém, não fica preso às regras ou ditames formais. Aborda a composição com significativa liberdade, utilizando-se apenas como um bosquejo para delinear a estrutura interna com a intenção de acomodar o discurso musical dentro de uma perspectiva coesa.

³⁷ O segundo A é uma repetição exata do primeiro, a não ser por não estar precedido da introdução.

³⁸ A segunda frase de A (compassos 9 a 16) e A' (25 a 30), além de comporem o único contraste entre A e A', com baixos mais arpejados e linha melódica diferenciada, também contrastam com suas primeiras frases.

³⁹ O compasso 27 é uma preparação ao retorno do A.

⁴⁰ Mesmo material da introdução.

⁴¹ Os últimos compassos de B retornam o assunto iniciado na Introdução.

Da forma ternária, Nilson Lombardi serve-se apenas do princípio, sem que necessariamente o segundo A seja uma repetição exata do primeiro (sabe-se, porém, que a repetição idêntica não é uma prerrogativa da forma ternária). Para que as proporções entre essas duas seções sejam mantidas – como o são na maioria dos casos –, vale-se do recurso da variação para evitar a monotonia. Mesmo que essa variação algumas poucas vezes chega a culminar em um resultado que beira à improvisação, via de regra, é empregada de modo parcimonioso. Como as pequenas formas não permitem devaneios composicionais, pela razão essencial e determinante da curta duração, as alterações que o autor engendra em A' são, em geral, discretas.

Em meio aos poucos casos em que o segundo A é uma repetição idêntica e total do primeiro A, novamente podemos citar a *Miniatura n.º. 2*. Das obras estruturadas como ABA ela é o mais claro exemplo de retorno sem alteração. Já no *ponteio n.º. 8* – um ABA simétrico como a *miniatura n.º. 2* – também há a repetição total de A na reexposição, porém com alterações de dinâmica (*f* em lugar de *p*) e da imediata sucessão da coda. Dentre as peças com outras estruturas há o exemplo da *miniatura n.º. 4* (int. A A coda), e a *miniatura n.º. 14* (int. A B int. A coda) – considere-se que nesse último caso os poucos compassos identificados como A compõe um todo maior que busca a repetição como principal elemento estruturador.

Prolongando-se ainda em considerações no concernente à forma, outras particularidades das composições podem ser destacadas:

- a seção B oferece somente a elaboração necessária para que se caracterize como uma seção entre A e A.
- as estruturas ABA não são claramente definidas, a não ser a *Valsa do Ciclo miniatura*, na qual as cesuras do compositor denunciam a forma ternária da peça. Essa, porém, é o único indício concreto que o compositor dá a respeito da forma em uma de suas obras.
- a reexposição de um mesmo assunto temático é comumente realizada por meio de pequenas improvisações, de modo a não afastar-se em demasia do que foi apresentado no início.

Estruturas binárias ou ternárias

A forma ternária e suas derivações são as estruturas preferidas do compositor. Essas estruturas, porém, em diversas oportunidades, não são apresentadas com indubitável clareza a ponto de acender dúvidas quanto à interpretação segura de seu aspecto. Durante as análises, diversas delas mostraram um elevado grau de ambigüidade, como nos exemplos que se segue:

O *Chorinho* e o *Baião* do *Ciclo miniatura* destacam-se como obras em que a forma ABA não é definida claramente. No primeiro, considerando-se que as delimitações entre A e

B não são distintas, o que evidenciaria que esta deveria ser uma seção central (o B), pode-se tomá-la, também, como sendo parte integrante de um A maior, gerando não mais um ABA, mas um AA' assimétrico. No Baião encontra-se, também, situação semelhante: a localização da seção central. O compositor não oferece contraste suficiente ou intenção de desenvolver a idéia inicial nos compassos que se considera um B. A única alteração é a modulação ao quarto grau, nos primeiros oito compassos da seção e a rítmica nos oito últimos. A análise baseia-se, nesse caso, mais nessas pequenas alterações (harmônicas e rítmicas) para caracterizar essa seção como tal.

De outro lado estão obras como a *Miniatura n.º 1* que, em lugar de uma estrutura binária AA' (como a apresentada de início), oferecem a possibilidade de observação a partir da perspectiva da forma ternária. Dos compassos 11 ao 18, avaliados como um segundo período de A pode-se tomá-lo como um B. Desse modo, tem-se uma simetria mais favorável às partes: *int*, A, B, A' e *coda*, com 2, 8, 8 e 4 compassos respectivamente. Quer dizer, em tais casos – e em outros, em menor importância – nota-se uma dualidade quanto à interpretação da forma. Algumas estruturas assinaladas como um ABA poderiam, também, ser interpretadas como AA e vice-versa.

As estruturas mais exóticas do compositor são a *Miniatura n.º 17* e o *Ponteio n.º 7* (homenagem a Debussy): a miniatura é apresentada com uma seção única precedida de uma introdução que retorna no final da peça; o ponteio, também em seção única, é complementado por uma coda que tem a aparência de um esperado retorno ao A (ver a ilustração a seguir), interrompendo-se abruptamente em um acorde suspensivo – fragmento musical que se encerra com a expectativa do ponteio que o sucede.



Ilustração 4. *Ponteio n.º 7 (coda)*

As diferentes interpretações quanto às estruturas formais em Lombardi em parte devem-se a ambigüidade característica desse tipo de peça. No que concerne à forma, como a brevidade não comporta grandes elaborações e/ou contrastes – o que poderia torná-las

caricatas ou exóticas demais, uma postura que não combina com as obras, menos ainda com o autor – intensifica-se a dificuldade de estabelecerem-se seções.

Resumindo, de maneira genérica, as *miniaturas* de Nilson Lombardi são estruturas derivadas da forma ternária (ABA) – maioria dos casos –, binária (AA) e até mesmo de estruturas mais simples com uma exposição única (A), não elaborada, encerrando-se quase sempre com uma pequena coda.

Monotematicismo

A maioria das obras para piano solo de Nilson Lombardi é monotemática – se não pudermos considerar a sua totalidade como tal. De modo geral, o compositor parte de um único tema, independentemente de seu tamanho (podendo durar não mais do que quatro compassos), para derivar toda a obra a partir da disposição de seu aspecto. Os temas, em Lombardi, se mostram basicamente como melodias cantáveis, uma idéia musical que aparece marcante e característica logo no início e que percorre a obra inteira, ou parte dela, se supormos a existência de mais de um tema.

Quer seja complexo ou simples, o tema é a pedra angular da configuração da forma, uma declaração do planejamento da construção da peça, idéia geradora de toda elaboração e um princípio que rege a constituição total de sua estrutura. A forma baseia-se no tratamento e desenvolvimento que se dará ao tema ao longo da obra, atribuição de essencial importância na elaboração do discurso musical. Estabelecendo-se, por meio de recorrências, variações ou contrastes, como principal elemento, o tema confere à composição unidade, coerência e distinção.

Em uma visão panorâmica, percebe-se que os temas que o compositor escolheu para suas composições são baseados mais em princípios melódicos que rítmicos ou harmônicos⁴² – os dois últimos relegados a um segundo nível de importância. Porém, em algumas composições, em maior ou menor grau de participação, a rítmica e a harmonia também se manifestam, ocorrendo em separado ou simultaneamente, como componentes formadores de um tema.

Do conjunto total de sua produção, não se encontram evidências do uso de segundos temas. As vezes nas quais se pode supor sua existência, assemelham-se mais ao tema principal, não oferecendo o usual contraste, que é melhor considerá-lo como uma unidade só

⁴² Nessa análise, esses princípios (melódicos, rítmicos ou harmônicos) somente serão evidenciados quando um tema basear-se destacadamente em um ou outro. Considerem-se, também, que os fatores constitutivos de um tema melódico são essencialmente intervalares e rítmicos e que a combinação desses elementos que compõem uma melodia, por sua vez pode produzir uma harmonia.

em relação ao primeiro. Ou interpretá-los, a exemplo de Lutero Rodrigues acerca das sinfonias de Camargo Guarnieri, como se fossem não mais do que “ilusões formais” criados pelo compositor a partir de um tema principal (RODRIGUES, 2001, p. 133). Seriam mudanças significativas de andamento, caráter, articulação e orquestração (nas sinfonias), imprimidas ao tema de modo a adquirir outra natureza. Dessa maneira, esses segundos temas derivariam claramente dos primeiros “... o compositor desenvolveu a habilidade de criar ilusões, como nos casos em que um mesmo tema aparece adquirir outra natureza, mais virtual que real, para dar a impressão da existência de dois temas” (ibidem, p. 137). É claro, deve-se respeitar as proporções entre uma sinfonia e uma miniatura, mas se uma estrutura extensa quanto um movimento de sinfonia pode ser monotemática, que se dirá de uma diminuta quanto uma miniatura? Concede-se o alvedrio de não comportar a apresentação e desenvolvimento de duas idéias musicais distintas em função de sua peculiar limitação. O monotematicismo no seu caso, mesmo sendo uma exigência estrutural das mínimas dimensões, denota a intenção de um discurso musical conciso, que busca uma memória em curto prazo, fator de coerência e compreensibilidade de suas obras.

Por fim, ao analisar o conjunto de obras do compositor pode-se perceber que mais do que com as estruturas tradicionais, Lombardi dedicou-se em distinguir proporções, buscando sempre um fator de coerência e de coesão. Essa preocupação dá-se desde o equilíbrio entre as diferentes seções de cada peça até das peças individuais em relação ao conjunto⁴³.

A repetição

A inteligibilidade musical parece ser algo impossível de se obter sem o recurso da repetição. Enquanto a repetição sem variação pode facilmente engendrar monotonia, a justaposição de elementos com pouca afinidade pode, com facilidade, resultar em absurdo, especialmente se os elementos unificadores forem omitidos (SCHOENBERG, 1996, p.97).

A repetição é um dado freqüente na obra de Lombardi. Dá-se em diferentes planos: desde a macroestrutura, com repetição de seções inteiras de uma obra – considerando-se o que se falou a respeito anteriormente – até em minúcias dos componentes estruturais.

Suas obras demonstram as principais contribuições do uso da repetição: a ênfase, a intenção unificadora e a remissão à forma-motivo original. Sendo um dos aspectos mais

⁴³ Assunto que será abordado no subtítulo A fragmentação e a noção do ciclo.

saliente da construção musical do compositor, outras tipificações pertinentes também podem ser destacadas em sua produção:

- emprego recorrente de fórmulas rítmicas, qual *continuum* que pouco se altera, para produzir toda uma peça;
- material melódico trabalhado em diferentes procedimentos, mas geralmente sem muita alteração;
- padrões harmônicos repetitivos;
- uso constante de *ostinatos*. Tanto melódicos – no baixo (*basso ostinato*, então) e na voz superior – quanto harmônicos (com acordes constantemente repetidos) e rítmicos;
- reprodução e reafirmação de arquétipos estruturais tanto no nível individual quanto coletivo das obras.

A utilização de desenhos repetitivos destaca-se principalmente nos acompanhamentos de obras com esse tipo de textura (melodia acompanhada), podendo ocorrer tanto na mão esquerda quanto na direita⁴⁴. Como ao acompanhamento nem sempre se pode empreender grandes elaborações ou desenvolvimento – não ao menos como o mesmo escopo do tema melódico –, permanece em repetições rítmicas, sustentando a harmonia e apontando para a principal intenção (de acompanhamento): unificar.

O uso reiterado da repetição manifesta-se, em geral, quando há o intuito de enfatizar algo. Reincidindo um mesmo dado musical, seja rítmico, melódico, harmônico ou ambos, o compositor demonstra a intenção de promover o espessamento do discurso musical, reforçando a idéia de lugar comum. Utiliza-se desse artifício para construir uma obra dentro de uma perspectiva orientada pela linearidade. Explora todas as possibilidades da repetição no sentido de favorecer a compreensão do texto musical, sem que a sucessão de notas, figurações melódicas, harmônicas ou rítmicas causem algum aborrecimento ou, até mesmo, uma monotonia que, em alguns casos, conscientemente também o faz.

A tendência às obras de curta duração é o principal motor dos diferentes recursos de concisão empreendidos pelo compositor. Não seria diferente quanto ao uso da repetição, que demonstra a procura pela simplificação dos elementos constitutivos da peça, com vistas ao mínimo desses elementos, sem permitir inclusões de diferentes materiais musicais durante o processo – o que poderia caracterizar um estranhamento, um contra-senso, algo nem sempre bem recebido nesse tipo de obra.

⁴⁴ Como a maioria das obras é a duas vozes, doravante será dada preferência ao uso de mão direita e esquerda em lugar de voz superior e inferior, em razão da localização na partitura e da execução dessas vozes. Quando na oportunidade de terceiras ou mais vozes, especificar-se-á.

A repetição de padrões interfere rapidamente na prática do pianista que irá executá-la. A maioria das obras de Lombardi trabalha um problema específico de execução, como as propostas dos **estudos** para piano. Dificuldades técnicas ou rítmicas – velocidade, agilidade, saltos, terças, sextas, uníssonos, arpejos, uníssonos para ambas as mãos (como no único estudo que o compositor escreveu), polirritmia, só para citar alguns poucos exemplos – percorrem predominantemente sobre toda uma peça, confirmando o intuito de reunir a obra sobre um único mote-motivo.

Do *corpus* total de sua criação, pode-se verificar uma multiplicidade de aspectos pianísticos distribuídos em diferentes exemplos, denotando uma intenção velada de aprimoramento da técnica do piano. É como se o compositor também estivesse disposto a contribuir com o crescimento técnico de seu executante através da exploração de uma ou mais dificuldades típicas de execução.

Com esse perfil destacam-se os *Ponteios* como o grupo de obras que mais se assemelham à proposta, cada um deles trabalhando uma particularidade de execução ao piano ou uma atividade técnica característica. Seguindo de perto estão as *Cantilenas* que, contrastando com os ponteios e com a noção da repetição de uma mesma atividade, ultrapassam essa abrangência para abarcar uma grande variedade de aspectos pianísticos – a exemplo dos “estudos transcendentais”. As *Seis miniaturas*, por sua vez, retomam a predominância de uma especificidade técnica, entretanto, em um nível menor de dificuldade. Outras obras também manifestam a proposta dos estudos: o *chorinho e o baião*, as duas peças mais rápidas do *Ciclo miniatura*; *Dorme nenê*, com as terças na mão esquerda; o *Tema e variações...*; e é claro, o *Estudo*.

A esse respeito pode-se assinalar que suas obras rápidas geralmente são as que apresentam a repetição como elemento fundamental. São também as de maior dificuldade técnica. Não que uma peça rápida seja necessariamente mais difícil que uma lenta, a não ser na solicitação da habilidade motora condizente a velocidade, mas no caso específico de Lombardi são sempre mais difíceis e repetitivas que os seus pares mais lentos.

Em Nilson Lombardi, a remarcável economia de material em alguns casos pode culminar em uma composição que beira o minimalismo ou a “música sistemática”, para usar uma expressão mais comum à sua época. Apoiado em um motivo qual *continuum* que pouco se alterna ou, em alguns casos, como na *miniatura n.º 1* (mão esquerda), sem alteração alguma, o compositor aponta para procedimentos comuns a estética minimalista. Essa miniatura é um dos exemplos mais evidentes de extrema simplicidade e de economia de recursos composicionais: mão esquerda em *ostinati* de uma diminuta célula rítmica do início

ao fim da música; harmonia estática; linha melódica que, mesmo com um perfil vocal, também baseia-se em repetições rítmicas (síncopes); tudo dentro de um diatonismo de teclas brancas⁴⁵.



Ilustração 5. *Miniatura n.º 1* (primeiros compassos)

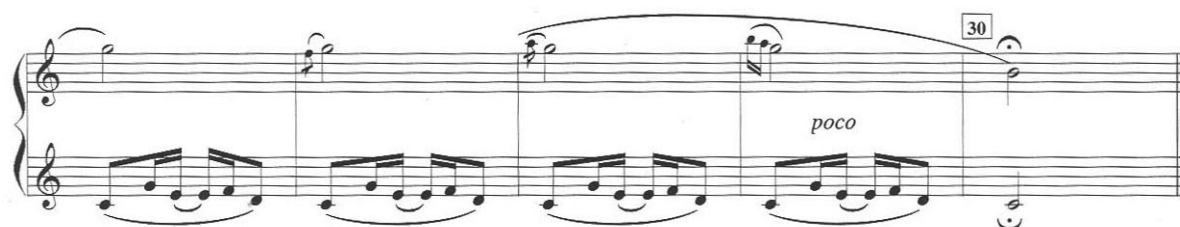


Ilustração 6. *Miniatura n.º 1* (coda)

Não é sem motivos que o pianista Fabio Luz, ao salientar o estilo sucinto e miniatural do compositor, destacou-a como um exemplo minimalista, por denotar extrema concisão e economia de elementos e de recursos. É claro, o conceito moderno de minimalismo pressupõe outras atribuições não encontradas nesse tipo de obra, mas o princípio da repetição, das mínimas alterações, a simplificação dos elementos essenciais e, em especial, a concisão são sim pertinentes.

Sintetizando: Nilson Lombardi prefere pecar pela economia à prolixidade ou redundância.

A fragmentação e a noção do ciclo

Faz-se, nesses próximos parágrafos, uma breve investigação das conexões entre as obras de Lombardi, para corroborar, ou não, com as assertivas levantadas acerca do termo *miniatura* (em especial, a de Charles Rosen). Verifica-se, nesse caso, as possibilidades de

⁴⁵ A tão evidente simplicidade dessa obra a coloca dentro da produção do compositor como uma das mais acessíveis e, por conseguinte, mais executada também.

unificação e um funcionamento global dessas obras. É certo que possuem características formais particulares, como também são distintas em caráter, tonalidade, tempo e textura – o que confere o *status* de entidade completa a cada uma delas – no entanto, suas cadências finais e *codas*, de maneira especial, atuam como pontes na operacionalização das peças como um conjunto, sugerindo que o compositor intencionou algum nível de unidade quando as reuniu para publicação⁴⁶.

Lombardi de igual modo escreveu a maior parte de suas obras em ciclos, grupos ou cadernos, como também as publicou dessa forma. De toda a sua produção para piano solo, apenas as três *Cantilenas* e a *Homenagem a Ravel* foram editadas independentemente. Mesmo assim, quando escreveu *Homenagem a Ravel*, o compositor não estava certo se essa seria mais um ponteio ou obra independente, segundo Fabio Luz, Lombardi estava seguro apenas de que se trataria de uma “homenagem” (LUZ, 2006).

6 *Miniaturas*: Em relação ao plano tonal, testemunha-se desde o início uma íntima associação entre esse grupo de obras. O princípio tonal que aproxima a primeira (*dó maior*) e a segunda (*dó menor*), tal como seria o da quinta e da sexta (*Si bemol maior*), são as tonalidades homônimas; o diálogo harmônico entre a terceira (tonalidade sugestiva de *mi bemol menor*) e a quarta miniatura (*sol bemol maior*) – um evento considerado como ponto centralizador do conjunto – se nutre basicamente da justaposição por tonalidades relativas⁴⁷.

A melodia da *miniatura n.º.1* inicia com um *si* e termina com a mesma nota, que forma um acorde de sétima maior com o acompanhamento da mão esquerda e cria uma expectativa do que vem a seguir (seja na distinção do intuito de prosseguir ou de retornar ao início). É parte do enredo musical em que o acontecimento ganha a mesma tensão do início, sem prenciar um desfecho. Embora a estrutura da obra seja claramente delimitada, sonoramente, a ambigüidade augida pelo último acorde deixa sua finalização em aberto.

⁴⁶ Considerar-se-á nessa avaliação, não somente as relações harmônicas, mas também outros aspectos estruturais, por vezes não cristalizadas concretamente na partitura e não verificáveis através de uma análise tradicional, que, de algum modo, interfiram na percepção das construções musicais como um todo. Os planos harmônicos não serão relevados a favor de conectivos estruturais diversos, como a rítmica, a melódica e os temas, por exemplo. O trabalho, no entanto, não se ocupará excessivamente com a análise harmônica, algo que tornaria sua dimensão incompatível com a proposta inicial e impedindo abordar outros aspectos significativos da linguagem do compositor; levará em conta as diferentes correntes analíticas, em se tratando da harmonia, e as discordâncias entre seus conceitos e normas, sem necessariamente optar por uma abordagem específica (o que resultaria em uma análise muito técnica, por sua vez, desinteressante à pesquisa).

⁴⁷ Tenha-se por apropriado que essas são sugestões das tonalidades para essas obras, sabendo-se que é peculiar de Lombardi o uso reiterado de cromatismos, modalismos e do que ele trata de “tonalidade fugidia”: mudança constante dos rumos da harmonia, em uma obra, reservando para pontos específicos do discurso musical a resolução (com cadências algumas vezes convencionais) das tensões harmônicas. (Para ver mais, consulte Lombardi, 1984).

A *miniatura* n.º 2, escrita em uma linha melódica expressiva, interposta com um desenho de mão esquerda que evoca o acompanhamento de violão, coincidindo novamente com a segunda canção do *Dichterliebe*, possui um caráter semelhante ao de um segundo movimento de uma sonata ou sinfonia (um *adágio*, por exemplo), adequando-se decisivamente à primeira miniatura (o “primeiro movimento”).

A *miniatura* n.º 3, uma toada de caráter desanimado, desesperançado, com uma cadência plagal longa no fim, destaca-se pela elaboração harmônica, à maneira do *Prelúdio* n.º 4 de Chopin. Isto é, um desenho cromático descendente nas duas vozes da mão esquerda, sempre em intervalos de sétima maior (com a diferença do cromatismo ocorrer simultaneamente, em blocos, sem alternância entre vozes, como no caso de Chopin). Outras obras de Lombardi também se valem do modelo, cada qual ao seu modo, sem configurar mero epigonismo ou algo do gênero. As miniaturas n.º 2, n.º 6, e os ponteios n.º 6 e n.º 11 seguem o mesmo padrão, baseando toda a harmonia no cromatismo das vozes inferiores.



Ilustração 7. *Miniatura* n.º 3

A noção de que as 6 *miniaturas* tenham sido delineadas como uma obra de grande proporção é descontinuada pela n.º 6, que, contrastando com a maioria dos últimos movimentos de uma sonata, sinfonia, ou última dança de uma suíte ou ciclo (geralmente em andamento rápido), é essencialmente lenta, de perfil vocal, dolente e expressiva. É, na verdade, um último “movimento” atípico, algo que valida a intenção fragmentária do todo como conjunto.

Ponteios: O *Ponteio* n.º 1, assim como a *Miniatura* n.º 1 e a *Toada* do *Ciclo* *miniatura*, comporta-se como uma introdução aos demais ponteios da coletânea. Tal como ambas as miniaturas, com seus acordes suspensivos nas *codas*, também possui a característica do fim não conseguível: a indecisão entre o *fá* e o *ré* da voz superior. O *fá* (nona do acorde de

mi bemol maior), que “resolve” no *sol* do *Ponteio* n.º 2; e o *ré* (sétima maior), que registra novamente o acorde típico das obras introdutórias de Lombardi.

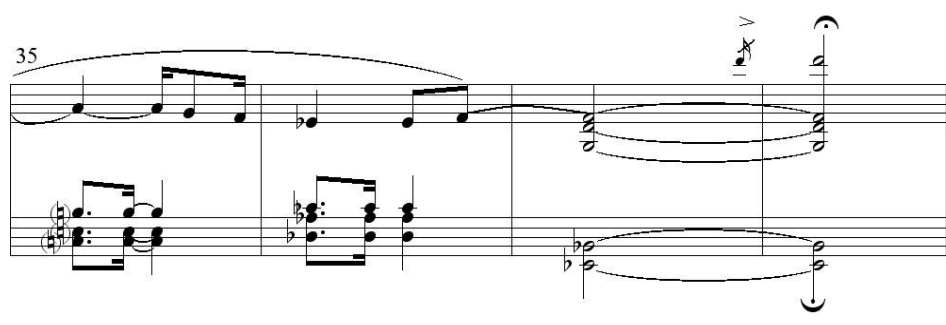


Ilustração 8. *Ponteio* n.º 1

A norma que rege a ordenação dos *Ponteios* para piano solo de Nilson Lombardi parece ser a do contraste de sonoridades. Conectados aos pares, isso é, o primeiro com o segundo, o terceiro com o quarto e desse modo, sucessivamente, os *ponteios* se contrapõem uns aos outros, completando-se. As contraposições são de naturezas diversas: na intensidade, na harmonia, no desenho temático, sobretudo nos andamentos escolhidos pelo compositor. Os *ponteios* seguem sistematizados, alternando-se entre lentos e rápidos. Os únicos que se opõem a essa ordenação (lento-rápido) são os n.º 3 e n.º 4, que se fixam nas diferenças de caracteres: o primeiro, uma dança obstinada, impetuosa e intensa, contrasta com a ginga do seu imediato, um improviso ao estilo chorão.

O *ponteio* com característica fragmentária mais evidente é, sem dúvida, o n.º 7, com um final que propõe um retorno explicitamente idêntico ao A, mas que é descontinuado por um acorde que antecipa a finalização após o segundo compasso. O discurso musical realiza elaboração terminativa, com um *rall.*, nos últimos compassos, mas não abranda a sensação de que a música foi interrompida em benefício do próximo *ponteio* – algo que instiga uma continuação⁴⁸. Outro *ponteio* que segue o mesmo modelo estrutural é o n.º 9, ainda mais ousado, porém: prolonga por mais tempo a expectativa do retorno, antes de encerrar-se, complacentemente.

⁴⁸ Verificar Ilustração 4. *Ponteio* n.º 7 (coda).

32

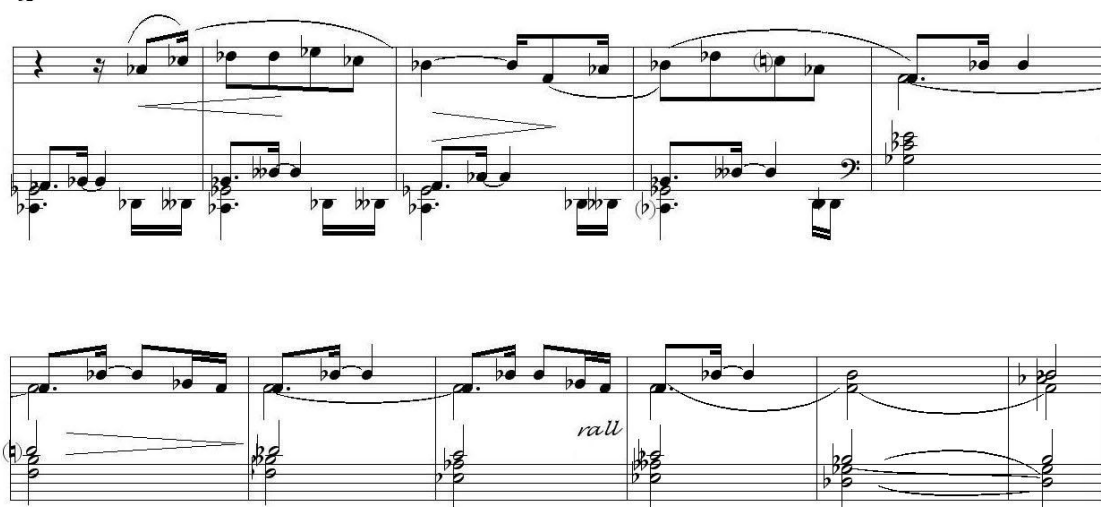


Ilustração 9. Ponteio n.º 9

Ciclo miniatura: o título não se reporta à configuração cíclica de fato. Não ao menos no sentido tradicional aplicado ao termo, isto é, um conjunto de peças ordenadas sob uma idéia geradora de unidade. A noção de ciclo, nesse caso, está relacionada mais com a questão de uma possível associação entre as partes, do que com um retorno de material de um movimento anterior (que é o que supõe a idéia inicial da forma cíclica). Em regra geral, o conceito de ciclo prevê o regressar de algo; falando-se de música, expressa, na maioria das vezes, a idéia de uma série de peças concebidas ao redor de um elemento comum. Não é esse o caso de Lombardi: tal é o grau de independência do conjunto, que, tomando-se como referência os nomes de danças e outros gêneros que o compõe, pode-se compreendê-lo mais adequadamente como uma suíte de danças brasileiras do que um ciclo, propriamente dito⁴⁹. No entanto, o conceito comum de ciclo também se relaciona com a idéia de unidade, como já exposto, e é principalmente nesse ponto que a obra se adéqua ao título.

O *Ciclo* também não é unificado por seus motivos: fundamenta-se mais nos contrastes e nas relações harmônicas. A existência de uma idéia musical unificadora, de algum programa oculto, se descobertos, poderia apenas distrair a atenção do ouvinte da percepção global da obra, de como o compositor trata a harmonia, de como intercala caracteres distintos entre as peças. A intensidade de sua realização pode ser medida através dos efeitos conseguidos pela execução, sem propor uma narrativa, sem fazer referência a nada mais além da música, sem

⁴⁹ Tal qual a *Suíte miniatura* de Osvaldo Lacerda, escrita no mesmo ano (1960, ano em que ambos os compositores eram alunos de C. Guarnieri), também com peças homônimas ao *Ciclo* de Lombardi: *Chorinho*, *Toada*, *Valsa*, *Modinha* e *Cana verde*.

necessitar de um programa, de um enredo. De fato, o *Ciclo* não é ouvido como resolução de alguma idéia musical inicialmente apresentada, mas como uma estrutura que progride à medida que se move ao longo de seu decurso: logo que a série de miniaturas se desenrola, pouco a pouco a disparidade aparente entre elas revela um sentido de ampla integração.

A *Toada*, uma cantiga de melodia simples e monótona, mas de atitude sentimental, confirma a preferência do compositor por iniciar suas “coletâneas” com peças lentas. A indefinição final também está lá, caracterizada pelo acorde de sétima menor do tom principal (*mi maior*), prenunciando a próxima peça.

O *Chorinho* é fiel às características do gênero que lhe dá nome. Com a voz aguda, de caráter improvisatório, que se contrapõe à grave, evocativa aos baixos de um violão, e uma rítmica viva, baseada em anacruses de três semicolcheias (aspecto rítmico característico do gênero), o *Chorinho* sugere uma oposição à próxima peça, o *Acalanto* (uma cantiga de ninar).

A *Valsa*, tipicamente brasileira (com linha melódica descendente) e com uma agógica gerida através de uma atmosfera de melancolia, junto ao *Acalanto*, intermedeia o conjunto de miniaturas.

O *Baião* é uma peça que, se retirada do contexto, perde parte de sua função, quiçá, o interesse estético. Valorizando-a enquanto obra independente – o que o compositor chegou a fazer, ao transcrevê-la para orquestra –, enfraquece-se a eficácia da execução. De aparência “deselegante”, com a bitonalidade entre as mãos e o aspecto rude dos desencontros, o *Baião* localiza dentro do *Ciclo* o contexto para sua excentricidade.

As demais obras do compositor, principalmente as editadas exclusivamente no álbum *obra completa*, ou foram concebidas de forma independente ou, se idealizadas dentro de uma sequência, encontram-se ainda incompletas. É o caso dos ponteios n.º 11, n.º 12 e *Seresta de outono*, e o das miniaturas n.º 14, n.º 16 e n.º 17, que demonstram certo nível de união e equidade, acendendo dúvidas se seriam, ou não, parte de um plano para uma nova série de ponteios e miniaturas. O *Tema com variações*, o *Estudo*, *Dorme nenê* e a *Homenagem a Schumann* são composições concebidas de forma independente.

De maneira geral, nota-se a existência de conexões diversas nas coletâneas de Lombardi, ocorrendo, essencialmente, entre duas composições vizinhas. Outras aproximações, entretanto, perpassam grupos maiores de peças, promovendo associações em uma perspectiva mais ampla. A maioria dessas aproximações mostra-se de maneira evidente, como as encontradas nas 6 miniaturas e nos Ponteios. Há casos, porém, que figuram de modo mais tênue – como do *Ciclo miniatura* –, insinuando procedimentos mais abstratos por trás

das estruturas e chegando a demandar questão quanto a verdadeira unificação desses conjuntos de obras.

Pergunta-se, então: as miniaturas de Nilson Lombardi são ou não conexas? São também fragmentos musicais de um todo coeso? A exemplo do *Dichterliebe* de Schumann, dos *Prelúdios op. 24* de Chopin e as análises de C. Rosen, pode-se dizer que sim, são conexas e que também compõe uma integração em ampla escala. Essa possibilidade é confirmada pelo que se verifica em boa parte das composições:

- semelhanças de estilo e construção;
- relacionamentos tonais seqüencialmente estabelecidos;
- estruturas infindas e fragmentárias;
- afinidades motivicas, harmônicas e rítmicas, algumas vezes transcendendo o âmbito dos pares de peças vizinhas, para chegar ao nível do conjunto;

Se as peças de Schumann estão obrigatoriamente dentro de um contexto, isto é, reunidas sob uma mesma temática e escritas em uma seqüência predeterminada, os prelúdios de Chopin evoluem para uma noção de maior independência, mas ainda com um fator de interligação acessível para a análise (as tonalidades cíclicas). Portanto, as primeiras poderiam ser consideradas como *miniaturas conexas*, as segundas como *apenas*, isto é, que foram acrescentadas, anexadas umas as outras.

A maior parte das obras de Lombardi se encaixa na última configuração (*miniaturas apenas*), ainda que o fator de interligação seja quase sempre mais dúbio que no exemplo de Chopin. O que se observa é que a conectividade dessas obras vai além dos parâmetros encontrados nos compositores românticos, chegando, em casos extremos, a condições singulares de independência. Obras com esse perfil – configuradas em seqüência alguma –, podem ser consideradas apropriadamente como *miniaturas autóctones*.

De um modo ou outro, é evidente que Lombardi planejou algum tipo de unidade com o agrupamento de uma série de diferentes peças. É certo, também, que essa organização pode não ter sido idealizada de antemão, mas depois, através de estudos prévios. Porém, percebe-se que o compositor estabeleceu, sim, algum nível de coerência quando as juntou para publicação. É o que o exemplo das 6 *miniaturas* sintetiza: as peças foram escritas em anos consecutivos (1970, 1972, 1973 e 1975) salvo a *n.º 4* e a *n.º 6* (escritas em 1969 e 1973, respectivamente). Presume-se, então, que o compositor as tenha organizado em uma seqüência ininterrupta, "aproveitando" a *n.º 4*, por exemplo, que, por conta do caráter vigoroso (e rítmica sincopada de baião), poderia ter função mais efetiva como um contraste

entre peças, do que como uma introdução (se houvesse sido a primeira miniatura, como de fato foi escrita).

Homenagens e dedicatórias

Quando Lombardi homenageia postumamente um compositor (atente-se para o fato de que Camargo Guarnieri foi homenageado ainda em vida com o *Ciclo miniatura*) remete-se ao estilo do homenageado, como um tributo à sua memória. Em oportunidades como essas, aproveita para demonstrar o conhecimento que possui sobre o estilo e a linguagem musical do compositor em questão. É o caso do *Ponteio n.º. 7* (Homenagem a Debussy), *Ponteio n.º. 8* (Homenagem a Nazareth), *Homenagem a Ravel* e *Reminiscência II* (homenagem a Schumann).

Típico de Nilson é homenagear postumamente um compositor e dedicar a mesma obra a outrem, ou, como no caso do *Ponteio n.º. 8*, um outro compositor (Lina Pires de Campos). Dessa feita, uma obra e duas homenagens: a póstuma e a do compositor vivo.

A homenagem “oficial” do ponteio é à Ernesto Nazareth (1863 – 1934). Nessa obra o espírito do compositor carioca manifesta-se de tal modo que a referência ao seu nome no cabeçalho da peça poderia ser dispensada. Em uma textura polifônica a duas vozes característica do choro (linha do baixo sugestiva do violão e a superior de perfil vocal, improvisativa), o compositor situa a ambientação da peça nos conjuntos populares cariocas, tão particulares à Nazareth. A principal contribuição de Lombardi nesse emaranhado choro é, em lugar de um esperado tratamento harmônico tonal, conduzir a elaboração da peça em um intrincado contraponto dissonante.

Outros compositores também foram homenageados em suas obras:

- C. Debussy (1862 – 1918): *Ponteio n.º. 7* (também dedicado à pianista Nellie Braga)
- M. Ravel (1875 – 1937): *Homenagem a Ravel* (dedicado à Fabio Luz)
- H. Villa-Lobos (1887 – 1959): *Ponteio n.º. 11*
- C. Guarnieri: *Ciclo miniatura* e *Ponteio n.º. 12*
- R. Schumann: *Reminiscência II*

Pode-se conjecturar que as dedicatórias também participam na composição do caráter de suas obra⁵⁰. Aos pianistas, por exemplo, poderia compor pensando em uma especificidade

⁵⁰ Verificar dedicatórias e compositores homenageados nos quadros 1 a 6 do subtítulo O COMPOSITOR E A OBRA.

técnica do dedicatário. As dedicatórias são muitas, tanto a músicos quanto a não músicos. Obras sem dedicatória resumem-se a algumas poucas: *Ponteio seresta de outono*, *Tema e 12 variações*, *Miniatura n.º. 1*, *Miniatura n.º. 3*, *Miniatura n.º.4* e *Dorme nenê*.

Não há nada de inusitado homenagear um outro compositor e, por conseguinte, compor dentro de uma ambientação característica – outros tantos já o fizeram. Mas Nilson Lombardi, nesses casos, demonstra compor sem afastar-se demasiadamente do que lhe é particular, de maneira que o resultado final não se torne um pastiche, um plágio, uma mera imitação. O processo de criação artística estaria sujeito tanto ao estilo do homenageado quanto, e principalmente, à originalidade de sua criação.

Indicações expressivas

Com títulos sugestivos no cabeçalho da obra, e principalmente com as indicações expressivas de tempo, Lombardi estabelece como que uma espécie de sugestão à imaginação do intérprete. Propõe um confronto de idéias baseado na remissão, mesmo que abstrata, de um sentimento ou uma sensação. As indicações expressivas traduzem intenções de caráter escolhidas pelo compositor para suas obras. Não se assevera que essas expressões subjuguem toda a produção de uma obra, mas sim que o compositor possa ter usado como ponto de partida para conceber e, principalmente, orientar o intérprete na execução. Desse modo ratifica-se a proposta de Schoenberg: “o termo caráter, quando aplicado à música, refere-se não somente à emoção que uma peça deveria produzir e ao estado de ânimo em que for composta, mas também à maneira pela qual ela deve ser executada” (SCHOENBERG, 1996, p. 120).

Reforçando: o compositor serviu-se de uma idéia expressiva inicial, de um caráter específico como agente causador de todo o “sentimento” da peça, denotando assim uma intenção de unificar, dar sentido à obra, promover a integração ao redor de uma temática.

Poucas dentre as suas obras não têm indicação expressiva: *Miniatura n.º. 14*, *16* e *17* (são as últimas composições), *Ponteio 12* (homenagem a Guarnieri) e *Tema e 12 variações sobre Mucama Bonita* (também sem indicação de tempo).

As expressões utilizadas por Lombardi constam no quadro seguinte:

Quadro 9. Expressões

<i>Comodo</i>	<i>Dengoso</i>
<i>Tristonho</i>	<i>Choroso</i>

<i>Com alegria</i>	<i>Com desalento</i>
<i>Nostálgica</i>	<i>Saudoso</i>
<i>Andantino</i>	<i>Com leveza</i>
<i>Com recolhimento</i>	<i>Desalentado</i>
<i>Ritmado e alegre</i>	<i>Com ternura</i>
<i>Expressivo</i>	<i>Com sentimento</i>
<i>Molto agitato – tristemente</i>	<i>Molto legato</i>
<i>Andantino</i>	<i>Com muito sentimento</i>
<i>Furioso</i>	

Pode-se salientar que:

- essas indicações expressivas (ou de caráter) geralmente tomam lugar das indicações de andamento – algo definido pelas anotações metronômicas de tempo, presentes na quase totalidade de suas obras;
- o compositor dá preferência às expressões em português, enfatizando a sua preocupação com o nacional;

Digno de nota é o fato de Lombardi não repetir termos expressivos em suas composições. O que confere clara particularidade a cada peça. É como se cada uma fosse só e necessariamente única (esta distinção reflete-se nas diferenças que tornam os temas dessas obras únicos também). Cada uma delas uma entidade individual, com personalidade própria e função específica dentro do contexto de sua produção – verdadeiras *miniaturas musicais*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tudo em Nilson Lombardi é diminuto, o número de obras, o tamanho das obras, a variedade de gêneros...

...

Com o estudo, a análise e a reflexão da obra para piano solo do compositor Nilson Lombardi, constatou-se um significativo número de eventos que concorrem no erigir de uma escrita musical peculiar. Eventos repetitivos e concordantes, especificamente relacionados com a característica essencial da curta duração, que fizeram da análise dos compartimentos básicos da escrita do compositor uma possibilidade de abordagem desse tipo obra⁵¹.

De maneira geral, a escrita para piano do compositor manifestou-se sob a noção de concisão. Elaboraões circunstanciadas, extensões e prolongamentos – geradores de prolixidez – não fizeram parte do vocabulário musical empregado. Exibições técnicas e bravuras virtuosísticas também não foram encontradas. Por conta disso, suas composições, sendo breves e destituídas de floreios, mostraram-se, ainda, densas em significação. Mais: o recorrente uso de recursos para confeccionar as obras dentro dessa perspectiva de concisão validaram, também, a idéia inicial de uma escrita musical característica. Se em um olhar abrangente esses recursos revelaram um compositor parcimonioso ao escrever, em outro, proporcionaram às obras um singular interesse.

Quanto ao termo *miniatura*, que a princípio aparentava ser algo fácil de conceitualizar junto às características do compositor e das obras, foi, na verdade, um dos principais desafios enfrentados nesse trabalho. Especialmente pela complexidade e imprecisão revelada no processo de conceitualização, sobretudo, nas transformações que passou no entendimento deste pesquisador. Muito embora se acredite que a construção do corpo argumentativo tenha sido coerente com a proposta inicial, verifica-se, ainda no encerramento do trabalho, que a importância do assunto demanda outras discussões, comprometidas com os pormenores do termo e, ao mesmo tempo, com as minúcias da reflexão. Dir-se-ia, até filosófica. Assim, uma pesquisa como essa, em razão da amplitude do assunto (recortado, aqui, sob a perspectiva da obra de Lombardi) e da proposta de abordagem, pode chegar a resultados satisfatórios, sem encerrar qualquer questão, oferecendo unicamente possibilidades e acendendo maiores questionamentos.

⁵¹ A produção para piano solo de Lombardi, enquanto resguarda para si a distinção da brevidade, do discurso econômico, considera e atrela outros fatores pertinentes ao âmbito geral do gênero *miniatura*. Fatores que foram investigados (e ventilados) na parte do trabalho intitulada como *Recursos de concisão*.

Consentindo com os conceitos levantados, *miniatura* é, em Nilson Lombardi, um gênero de variadas formas (ainda que predomine a forma ternária ABA), de variados títulos (ponteios, cantilenas, ou outros), que se concentra no diminuto, essencial, que se dedica acima de tudo ao detalhe. Detalhe, nesse caso, como elemento artístico que apreende e sintetiza o instante musical e, conseqüentemente, o seu transcurso em uma escala mais ampla. É, também, uma música que não desenvolve seus temas – apresenta apenas variações –, que não focaliza atenção nem trabalho em sua elaboração; o destaque quase sempre é transferido para o pormenor musical, o ínfimo detalhe, o momento, para o que é temporário e transitório.

Com essa atitude, concorda diligentemente com o que foi exposto acerca da fragmentação e ciclicidade desse tipo de obra, prevendo o que está a sua volta e implicando-se com o contexto.

Ao encerrar a idéia, é relevante salientar que as inúmeras relações encontradas entre as obras de Lombardi (averiguadas no subtítulo *A fragmentação e a noção do ciclo*) justificam um princípio organizacional de tal finalidade. São peças arroladas em uma seqüência ininterrupta, ainda que algumas possam ser tomadas como obras isoladas.

Nesse sentido, a despeito da execução independente assegurar a presença dessas obras entre os estudantes de piano, para que o sentido essencial e a potencialidade da execução sejam evidenciados, recomenda-se que a apresentação se dê na seqüência determinada pelo compositor, de tal modo que a sucessão de episódios musicais gere um sentido de ampla associação. Confirmando, a apresentação concomitante dessas obras, seja ela em sua totalidade ou em fração do grupo, confere ao conjunto a necessária unidade e lógica. Sem isso, dá-se margem ao incoerente, ao desconexo, ao descontínuo.

Embora algumas justifiquem-se individualmente, a dissimulada efemeridade nem sempre é satisfatória quando executada fora do contexto. De modo geral, a *miniatura*, enquanto peça autônoma, pode não firmar sua legitimidade se não estiver agregada a uma coleção, a um caderno, a um *opus* ou a um grupo. É a necessidade do apoio de outra obra (ou do conjunto), para justificar sua existência. Mais: é poder compreendê-la adequadamente somente se dentro de um processo de relativização.

Tais noções fazem menção a todas as obras de Lombardi consideradas aqui como *miniatura* (sendo ponteio, cantilena ou outra). Desse modo, *miniatura* é uma palavra rigorosamente definida e aplicada enquanto termo funcional e adjetivador, independentemente do verdadeiro título da composição (o substantivo). Em correspondência, quando o compositor utiliza a expressão (*miniatura*) como título de uma composição – como nas 6

miniaturas e nas miniaturas de n°. 14, 16 e 17 –, empresta-lhe ainda maior simplicidade e clareza. É como se quisesse ratificar a acepção literal do termo.

Nesses casos, também apreende conceitos (subjetivos) como requinte, distinção, clareza, inexistência do retumbante, do pleonasmo musical e da complexidade escritural, como José E. Martins (1995, p.163) caracteriza as *miniaturas* de Henrique Oswald.

Em Lombardi, *miniaturas* são pequenas ilustrações, *flashes* de períodos (e episódios) distintos da vida do compositor. Breves, nítidas, enfatizam outra característica imediatamente relacionada ao nome: a delicadeza que, além da dimensão e minúcia, nesse caso, a pormenorização dos elementos que compõe uma obra musical completa em uma obra diminuta, reporta-se ao trato – singular – com que o compositor aborda a obra. Nesse sentido, faz-se mais uma observação: Lombardi poucas vezes utiliza a indicação *f* nas composições. Em sua maior parte, e na maioria dos compassos, as dinâmicas que emprega são periféricas de *p* – permeando a região entre *pp* e *mf*. Os *f*(s), reserva apenas para acordes curtos e, em geral, para poucos e breves compassos; a intensidade *ff*, então, é uma exclusividade da *Miniatura* n°. 14. Constatações como estas, por específicas que sejam, indicam a preferência por uma sonoridade mais intimista, que leva em conta sentimentos diversos e as reações conseqüentes (intenção que o caráter expressivo dos títulos das peças ratifica). Reforçam, também, o estilo característico de sutileza e contensão do compositor, que contrasta com a propensão ao grandioso de seus contemporâneos.

Nilson Lombardi é um compositor *sui generis*. Soube aproveitar a cultura musical que teve contato e, mesmo com as limitações circunstanciais que se lhe opunham, construiu uma obra atinente com o seu tempo e com a proposta básica do ofício de educador. Nesse sentido, logrou êxito, sim, em dedicar-se às obras de curta duração, pois essas firmam-no como dono de um exemplo adequado da escrita composicional miniatural e registram um estilo que até pode ser encontrados em outros compositores, seus contemporâneos, mas, no seu caso, nomeiam-no indelevelmente como **miniaturista**.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

BORÉM, Fausto. Entre a arte e a ciência: reflexões sobre a pesquisa em performance musical. In: *Anais do I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical*. Belo Horizonte, 2000.

BRITO, Angela Xavier de; LEONARDOS, Ana Cristina. A identidade das pesquisas qualitativas: construção de um quadro analítico. In: *Pedagogia cidadã: cadernos de formação. Metodologia da Pesquisa Científica e Educacional*. São Paulo: UNESP, 2004.

CACCIATORE, Olga Gudolle. Nilson Lombardi. In: *Dicionário Biográfico de música erudita brasileira: compositores, instrumentistas e regentes membros da ABM (inclusive musicólogos e patronos)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

CALDEIRA FILHO. Pianista equilibra técnica e estética. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 05 de jul. 1974.

_____. No último concerto da Sinfônica, uma exibição com altos e baixos. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 22 de nov. de 1977.

CAMARGO, Ana Margarida L. L. de. *Miniaturas Musicais: procedimentos composicionais em Trent-six-histoires pour amuser les enfants d'us Artist, de Francisco Lacerda*. 2003. 94 f. (Dissertação de mestrado). ECA – Escola de Comunicações e Artes da USP. São Paulo, 2003.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins fontes, 2001. Vol. 2.

CASTRO, Marcos Câmara de. *Frutuoso Vianna: orquestrador do piano*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2003.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1978.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo, Editora 34, 2004.

DUARTE, Rosália. Pesquisa qualitativa: reflexões sobre o trabalho de campo. In: *Pedagogia cidadã: cadernos de formação. Metodologia da Pesquisa Científica e Educacional*. São Paulo: UNESP, 2004. ESCALANTE, Eduardo. Camargo Guarnieri: o mestre, o músico, o homem. *Revista Brasileira* n.º. 4, jan. de 2000.

DUPRAT, Régis. Nilson Lombardi. In: *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 3. ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000.

FERGUNSON, Howard. Prelude. In: SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York, Macmillan & Co., 1980. v. XV.

FINEIS, José Carlos. Um mestre entre nós. In: *Nilson Lombardi: obra completa*. Sorocaba: TCM, 2002.

FREITAG, Léa Vinocur. *Momentos de Música Brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985.

FREITAS, Maria Tereza de Assunção. A Abordagem sócio-histórica como orientadora da pesquisa qualitativa. In: *Pedagogia cidadã: cadernos de formação. Metodologia da Pesquisa Científica e Educacional*. São Paulo: UNESP, 2004.

GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GONZALEZ REY, Fernando Luis. *Pesquisa qualitativa em psicologia: caminhos e desafios*. Tradução: Marcel Aristides. São Paulo: Thompson Pioneira, 2002.

GOZZANO, Valério; GOZZANO, Maria Helena. Sorocaba aguarda o momento para ouvir Nilson Lombardi. *Cruzeiro do Sul*. Sorocaba, 04 de jun. de 1989. Caderno especial de Reportagem/Leitura.

GROSSO, Hideraldo Luiz. *Os prelúdios para piano de Almeida Prado: fundamentos para uma interpretação*. 1997. 247 f. (Dissertação de Mestrado). UFRS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1997.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>>. Acesso em 7 mar. 2006.

LACERDA, Osvaldo Costa de. Meu professor Camargo Guarnieri. In: SILVA, Flavio (org.) *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

LOMBARDI, Nilson. *Nilson Lombardi: obra completa*. Sorocaba: TCM, 2002.

_____. *Camargo Guarnieri: obra, vida e estilo*. 1984. 153 f. (Dissertação de mestrado). ECA – Escola de Comunicações e Artes da USP. São Paulo, 1984.

LUZ, Fabio. *Nilson Lombardi* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <julianobkerber@bol.com.br> em 15 de junho de 2006.

_____. Nilson Lombardi. In: *Nilson Lombardi*. Caucaia, Ceará: CD+, 2002. 1 CD [encarte].

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald: músico de uma saga romântica*. São Paulo: EDUSP, 1995.

MIGUEL, Maria Cláudia. Nilson Lombardi. *Cruzeiro do Sul*. Sorocaba, 19 de nov. [1983?] Caderno especial de reportagem/leitura.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. 1 ed. São Paulo: Ricordi, 1977.

Nilson Lombardi, o maestro da vida. Disponível em <<http://www.nilsonlombardi.com.br>>. Acesso em 12 de dez. de 2005. Fotos utilizadas com a autorização da família.

OLIVEIRA, José da Veiga. *Diário Popular*. São Paulo, 14 de set. de 1965.

_____. Pegadas de interpretação. *Diário Popular*. São Paulo, 1 de set. de 1974.

_____. Nilson Lombardi. In: *Attilio Mastrogiovanni interpreta Nilson Lombardi*. São Paulo: RGE-fermata, 1976. 1 disco sonoro [encarte].

ORTOLAN, Edson. *História da música ocidental*. Disponível em: <<http://www.movimento.com>>. Acesso em 10 nov. 2005.

PICCHI, Achille Guido. Nilson Lombardi. In: *Nilson Lombardi: obra completa*. Sorocaba: TCM, 2002.

_____. *Mário Metaprofessor de Andrade*. 1996. 53 f. (Dissertação de Mestrado - Educação) Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 1996.

Resultado de concurso da CEM; premiação no Teatro municipal. *O Estado de São Paulo* (?), São Paulo, 23 de dez. 1960. 2º Clichê.

RODRIGUES, Lutero. *As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri em suas sinfonias*. 2001. 141 f. (Dissertação de Mestrado – Artes/Música). Instituto de Artes da Unesp. São Paulo, 2001.

ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANTIAGO, Diana. Proporções nos Ponteios para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical. In: *Em Pauta*. Revista do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. v.13, n°. 20. Porto Alegre, jun. 2002.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. 3. ed. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SEKEFF, Maria de Lourdes. Romantismo, a saga dionisiaca. In: *Revista da Academia nacional de Música*, Vol. XI. Rio de Janeiro, 2000.

SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.

SOUZA, Elizabeth Rangel Pinheiro. *Elementos de coerência no opus 76 de Brahms*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

SZULC, Tad. *Chopin em Paris*. Tradução Betina von Staa. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VERHALEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. Trad. Vera Silvia Camargo Guarnieri. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial, 2001.

WAIZBORT, Leopoldo. Chaves para ouvir Schumann. In: *Novos estudos*, nº. 75. Julho de 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/neo/75/a13n75.pdf>>. Acesso em 19 set. 2006

ZANI, Amílcar. Schumann e seus duplos: uma leitura da sonata op. 11, em fá# menor. In: KATER, Carlos (ed.). *Cadernos de estudo*. São Paulo: Atravez, 1990.

REFERÊNCIAS MUSICOGRÁFICAS

LOMBARDI, Nilson. *Ciclo miniatura*. Toada, chorinho, acalanto, valsa e baião. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1960. 1 partitura (10 p.). Piano.

_____. *Ponteios*. Para piano. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1973. 1 partitura (22 p.). Piano.

_____. *Cantilena nº 1*. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1974. 1 partitura (4 p.). Piano.

_____. *Cantilena nº 2*. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1976. 1 partitura (4 p.). Piano.

_____. *Cantilena nº 3*. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1976. 1 partitura (4 p.). Piano.

_____. *Homenagem a Ravel*. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1976. 1 partitura (3 p.). Piano.

_____. *6 miniaturas*. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1976. 1 partitura (11 p.). Piano.

_____. *Nilson Lombardi: obra completa*. Sorocaba: TCM, 2002. Álbum de partituras (408 p.).