



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA DA UFBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

LUCIANO AZEVEDO E SILVA

**O PROCESSO CRIATIVO DE UM PIANISTA EM CINCO ARRANJOS
PARA PIANO SOBRE TEMAS POPULARES BRASILEIROS**

Salvador

2021

LUCIANO AZEVEDO E SILVA

**O PROCESSO CRIATIVO DE UM PIANISTA EM CINCO ARRANJOS
PARA PIANO SOBRE TEMAS POPULARES BRASILEIROS**

Trabalho de Conclusão Final apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM) da Escola de Música (EMUS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), contemplando o Memorial; o Artigo; os Relatórios Finais; o Produto Final; como requisitos para obtenção do grau de Mestre em Música na área de Criação e Interpretação Musical.

Orientadora: Prof.^a Dra. Beatriz Alessio de Aguiar Scebba

Salvador

2021

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

A994 Azevedo e Silva, Luciano
O processo criativo de um pianista em cinco arranjos para piano
sobre temas populares brasileiros / Luciano Azevedo e Silva.-
Salvador, 2021.
187 f. : il. Color.

Orientadora: Profa. Dra. Beatriz Alessio de Aguiar Scebba
Trabalho de Conclusão (mestrado profissional) – Universidade
Federal da Bahia. Escola de Música, 2021.

1. Piano - estudo e ensino . 2. Arranjo musical. 3. Música
popular. I. Scebba, Beatriz Alessio de Aguiar. II. Universidade
Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 786.2

Bibliotecária: Tatiane Ribeiro - CRB5/1594



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

Avenida Araújo Pinho, Nº 58; Bairro: Canela – Salvador / Bahia

Telefone: (071) 3283-7888. E-mail: ppgprom@ufba.br

O memorial de **LUCIANO AZEVEDO E SILVA** intitulado “**O PROCESSO CRIATIVO DE UM PIANISTA EM 5 ARRANJOS PARA PIANO SOBRE TEMAS POPULARES BRASILEIROS**” foi **aprovado**.

Dra. Beatriz Alessio de Aguiar Scebba (orientadora)

Dr. José Maurício Valle Brandão

Me. Daniela Andrea Torres Cabezas

Salvador / BA, 20 de abril de 2022.

DEDICATÓRIA

À memória de minha avó Antônia Rosa Azevedo

AGRADECIMENTOS

À minha queridíssima orientadora Beatriz Alessio pela acolhida em seu coração apaixonado pelo piano e pelos pianistas e sua crença no meu crescimento como ser humano e músico.

À minha amada tia Ivonete Azevedo e minha prima Délis Vivianne pela torcida e animação neste caminho.

Ao meu incrível namorado Crisnando Lima pelo amor, cuidado, incentivo e paciência comigo.

Ao meu amigo anjo da guarda Rodrigo Melo por ser minha consciência fora de mim mesmo.

À minha querida amiga Angela Laborda, por me acolher em seu coração e sua casa para a seleção e estudos do PPGPROM-UFBA.

Aos meus maravilhosos colegas do PPGPROM, os pianistas Iago Almeida, Cecília Moita, Gabriel Oliveira, John Lennon Miranda, Karin Fernandes, Olga Kopilova, a harpista Liuba Kletsova e a violinista Dâmaris dos Santos.

Ao prof. Dr. José Maurício (PPGPROM-UFBA) pela sabedoria tão natural que emana de suas palavras sobre música e vida.

Ao prof. Dr. Ednardo Monteiro do Monti (UFPI) sempre me aplaudindo com alegria sincera desde o começo deste percurso.

À pianista Ma. Daniela Cabezas (UFPI) pelo carinho, amizade e excelentes observações em meu trabalho.

À maestrina Dra. Alba Bonfim (UFPI) pelos preciosos conselhos iniciais nesta etapa acadêmica.

Ao querido Jorge Brito, assistente administrativo do PPGPROM-UFBA, tão competente quanto carinhoso e incentivador neste percurso.

À pianista Dra. Elisama Gonçalves (UFBA) pela valiosa elaboração dos *abstracts* deste trabalho.

À profissional da educação física Sannara Souza que me sensibilizou para a beleza dos movimentos do corpo humano e sua aplicabilidade na arte pianística.

À minha família pelos aplausos, alegria e orgulho com que me honram a cada passo do meu caminho.

Para compreender o "arranjo " com um golpe decisivo no prejuízo ao intérprete das gerações futuras, apenas Johann Sebastian Bach precisa ser mencionado. Foi um dos trabalhadores mais frutíferos que trabalhou a sua música e a de outras pessoas, especialmente como organista. Com ele aprendi a reconhecer a verdade de que uma música boa, ótima e universal permanece a mesma, por qualquer meio que possa soar. Mas também (aprendi) a segunda verdade: que meios diferentes têm uma linguagem diferente (sua própria), na qual os diferentes músicos sempre declaram algo diferente.

(FERRUCCIO BUSONI)

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão Final contemplando o Memorial, o Artigo, os Relatórios Finais e o Produto Final discute a presença e relevância da prática do arranjo pianístico por meio do registro do processo criativo de um pianista colaborador. O produto final desse processo está apresentado na forma de 5 arranjos para piano solo sobre temas populares brasileiros. O trabalho conta também com sucinta pesquisa bibliográfica sobre o arranjo, destacando a importância histórica das diversas práticas de reelaboração musical para a consolidação do repertório tradicional ocidental do piano e a viva presença do arranjo na prática colaborativa pianística.

Palavras-chave: arranjo pianístico; reelaboração musical; arranjo musical; colaboração pianística.

ABSTRACT

This Final Conclusion Project including the Memorial, the Article, the Final Reports, and the Final Product, discusses the presence and relevance of piano arranging practice through the record of a collaborative pianist creative process. The final product of this process is presented through 5 arrangements for solo piano on Brazilian popular themes. This project also includes a short bibliographic research on the arrangement pointing out the historical importance of multiple musical reworking practices in consolidation of the western traditional piano repertoire and the living presence of arrangement in collaborative piano practice.

Keywords: piano arranging; musical reworking; musical arrangement; collaborative piano.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Introdução do arranjo em sextas na mão direita, c.1-3.	27
Figura 2: Ponte com acordes de C, F e Fm6 sobre a tônica, c.7-10.	28
Figura 3: Melodia em acordes com oitavas dobradas, c.11-13 e anacruse do c.10.....	28
Figura 4: Db7(9M/11) e início da repetição do tema principal, c.28 e 29.....	29
Figura 5: Subida cromática entrando na seção B em Cm, c.47-49.....	29
Figura 6: Mão esquerda em acordes arpejados em baixo de Alberti por graus conjuntos, c.50 e 51.	30
Figura 7: Arpejos descendentes e subida em acordes sobre dominante e volta da seção A, c.68-70.	30
Figura 8: Coda harmônica e subida (início) até a região agudíssima, c.116 e 119.	31
Figura 9: Mulher Rendeira, c.1-9.	33
Figura 10: Amplo acorde arpejado de D7(9/11#) percorrendo o teclado e acorde de D7(9b/11#/13), c.1 e 2.....	34
Figura 11: Acordes com oitavas e arpejos regulares e irregulares na seção A, c.3-6.....	35
Figura 12: Seção B: arpejos em grupos de 4 ou 6 semicolcheias no acompanhamento e melodia sobre contorno melódico principal em acordes com oitavas, c.32 c/anacruse-34.....	36
Figura 13: Trecho da coda com a melodia alterada e novos acordes na harmonia, c.61 e 62..	37
Figura 14: Final da coda com a conclusão no acorde de G6(7M/9) e início do movimento ascendente até a região super aguda, c.63-66.	38
Figura 15: Acorde tocado como trilo dividido entre as mãos, c.67.....	38
Figura 16: O meu boi morreu.	40
Figura 17: Sextinas na mão esquerda e melodia em sextas na mão direita, c.1-6.....	41
Figura 18: Final da seção B e acorde de E7/D, c.48-53.	42
Figura 19: Ritmo de lundu/maxixe na seção C, c.56-59.	42
Figura 20: Coda com arpejos alternando entre F e A, c.76-80.....	43
Figura 21: Amplo arpejo de A7 ^a M subindo e descendo, c.86-92.....	43
Figura 22: Samba Lelê.....	45
Figura 23: Introdução-c.1-3 com os acordes de F e Eb7(11♭).....	46
Figura 24: Melodia com desvios sobre acordes substitutos e cadencia de engano sobre relativa menor, c.9-14.....	47
Figura 25: Seção B com os mesmos recursos reelaborativos da seção A, c.17-22.	47
Figura 26: Coda com acorde de F7M (9/11♭/13), c.71-80.	48

Figura 27: Na Bahia Tem.	50
Figura 28: Tema da seção A em uníssono modo menor-Cm, c.1-8.	51
Figura 29: Variação da seção B em escrita à 2 vozes, com inspiração em J.S.Bach, c.9-13. ..	51
Figura 30: Variação da seção C escrita à 2 vozes em Fm, c.26-30.	51
Figura 31: Contorno melódico de A na elaboração da seção A', c.41-44.	52
Figura 32: Seção D explorando contorno melódico com acordes substitutos e arpejos ascendentes, c.60-65.	52
Figura 33: Início da seção A''''', com o tema da seção A em modo maior e acordes C7M (6/9) e Fm6/C, c.80-84.	53
Figura 34: Melodia em acordes com oitavas,c.90-99.	53
Figura 35: Coda com baixos e acordes em oitavas e acorde final.que poderá ser tocado como um trinado.....	54

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1.MEMORIAL: A PRÁTICA DOS ARRANJOS NA VIDA DE UM PIANISTA EM FORMAÇÃO	14
1.1. Uma pequena biografia.....	14
1.2. A vida de pianista colaborador	16
1.3. O Mestrado no PPGPROM-UFBA.....	17
1.4. Discussões e Revisão bibliográfica	21
1.5. Os Processos Criativos dos 5 Arranjos para Piano.....	23
1.6. Processo Criativo de ASA BRANCA VOOU LONGE	26
1.7. Processo Criativo de NOVAS RENDAS DA MULHER RENDEIRA	32
1.8. Processo Criativo de LEMBRANÇAS DO BOIZINHO QUE SE FOI	39
1.9. Processo Criativo de LELÊ DO SAMBA CAIU NA BOSSA.....	44
1.10. Processo Criativo de TEM DE TUDO NA BAHIA.....	49
Referências Bibliográficas.....	55
Glossário.....	56
2.ARTIGO	57
A PROFISSÃO DE PIANISTA E A PRÁTICA DE ARRANJOS MÚSICAIS.....	57
3.RELATÓRIOS DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS SUPERVISIONADAS (PPS)	70
MUSE95-Oficina de Prática Técnico-Interpretativa	71
MUSE97-Prática Camerística.....	107
MUSF01-Prática em Criatividade Musical	118
MUSE99-Preparação de Recital/Concerto Solístico	140
CONCLUSÕES	149
ANEXO: PRODUTO FINAL	150
5 ARRANJOS PARA PIANO SOBRE TEMAS POPULARES BRASILEIROS	
ASA BRANCA VOOU LONGE	
NOVAS RENDAS DA MULHER RENDEIRA	
LEMBRANÇAS DO BOIZINHO QUE SE FOI	
LELÊ DO SAMBA CAIU NA BOSSA	
TEM DE TUDO NA BAHIA	

INTRODUÇÃO

A atividade profissional do pianista apresenta possibilidades múltiplas e desafiadoras: solista, recitalista, camerista, colaborador e professor de piano. São apenas algumas das opções ou caminhos que podem ser trilhados pelo pianista profissional.

Esta pesquisa enfoca meu processo criativo em 5 arranjos para piano solo fundamentados no diálogo entre a compreensão crescente da linguagem musical, o amadurecimento técnico pianístico e a prática colaborativa com outros músicos, instrumentistas ou cantores, bailarinos e corais, em diversos gêneros e estilos musicais.

O pianista desta pesquisa é o profissional de formação acadêmica que pratica o repertório tradicional ocidental do piano, estudando em escolas de ensino livre de música ou com professores particulares de piano e posteriormente graduando-se na Universidade Federal da Bahia.

Este pianista começa a trabalhar em colaboração pianística¹ por curiosidade e/ou necessidade, desenvolvendo estudos das músicas propostas nas diversas situações da vida social: igrejas, recitais de escolas, universidades e secretarias de cultura, teatros, produções independentes, bares, restaurantes, casamentos, lançamentos de livros, vestibulares e eventos corporativos.

Cada situação exige flexibilidade e adaptabilidade do pianista de acordo com o tipo de trabalho. Se a proposta é preparar uma sonata de Mozart para piano e violino, as informações da partitura são a base da construção da performance. O trabalho musical ocorrerá na dialética entre as informações da partitura e as decisões interpretativas dos músicos envolvidos.

Mas qual a conduta do pianista quando o texto musical pede outro tipo de posicionamento? Quando a escrita não é específica para piano? É frequente que reduções, cifras, linhas melódicas, grades de orquestra e harmonizações para corais, entre outros tipos de textos musicais, sejam escritos em linguagem que não favoreça o trabalho do pianista.

¹ Colaboração pianística e pianista colaborador são termos que vem substituindo expressões como acompanhamento pianístico e acompanhador, correpetição e correpetidor ou ensaiador, e significa a ação de um pianista com sólida formação técnica aliada a habilidades de interação com outros músicos, em diversos gêneros e estilos musicais.

Nestas situações, é provável que o pianista necessite reelaborar o material para proporcionar uma experiência musical mais efetiva. Estas reelaborações significam que notas serão omitidas ou introduzidas em determinados trechos e que serão feitas pontes, introduções, codas, rearmonizações, alterações de desenhos melódicos. Tudo enfim que contribua para atingir melhores resultados na parceria musical.

E que não haja dúvidas de que será necessário mobilizar uma gama requintada de conhecimentos teóricos e práticos para fazer fluir pelas mãos do pianista os sons que irão traduzir aquela determinada proposta musical, com os demais músicos ou artistas envolvidos.

Através da prática de reelaborações musicais, especificamente do arranjo musical, um pianista colaborador desenvolve processos criativos que facilitam imensamente sua interação com o mercado de música, pois nem tudo está pronto e adequado para tocar.

A proposta deste trabalho de conclusão de mestrado é colocar em evidencia uma arte que foi uma das mais admiradas habilidades dos pianistas românticos: o arranjo para piano solo.

A arte do arranjo para piano solo nesta pesquisa de mestrado profissional integra conhecimentos oriundos de práticas deliberadas de estudo do repertório específico para piano e práticas informais em músicas não exatamente escritas para piano, tocadas de ouvido e propositalmente arranjadas com reelaborações de melodia, harmonia, forma e ritmo.

É um processo criativo que traduz em arranjos para piano solo o diálogo íntimo de um pianista com seu conhecimento da linguagem musical e com o som muito pessoal que pode extrair do piano. Este processo criativo tanto se alimenta das experiências do dia a dia da profissão de pianista colaborador quanto devolve ao mundo sonoro arranjos para piano solo advindos da prática colaborativa que é em si mesma multifacetada.

Este Trabalho de Conclusão Final de Mestrado Profissional em Música é composto de 3 partes. A primeira, um memorial descritivo, apresenta um breve relato de minha experiência profissional e musical, seguida de uma descrição das experiências advindas do curso incluindo disciplinas, discussões, revisão bibliográfica, glossário e principalmente um relato detalhado do processo de elaboração dos arranjos que constituem o produto final deste trabalho.

Na segunda parte, será apresentado o artigo “ A profissão de pianista e a prática de arranjos musicais” cujo assunto é a relação entre os instrumentistas do teclado do século XVIII e as práticas de reelaboração musical, a validação de arranjos dos pianistas compositores do Romantismo para a expansão do repertório e construção do piano e alguns conceitos atuais sobre arranjo, incluindo a contribuição do autor neste sentido.

Finalmente, estão incluídos os relatórios das práticas profissionais supervisionadas alinhadas à minha proposta de pesquisa, elaborados entre os períodos de 2019 e 2021, devidamente contextualizados com a pandemia da COVID-19.

Após as conclusões do trabalho, encontra-se um anexo contendo 5 arranjos para piano solo sobre temas populares brasileiros, como produto final.

1.MEMORIAL

A PRÁTICA DOS ARRANJOS NA VIDA DE UM PIANISTA EM BUSCA DE FORMAÇÃO

1.1. Uma pequena biografia

Nasci numa família musical, embora não de músicos, em Teresina, no Piauí. Meu pai estudou piano, órgão eletrônico e canto e minha mãe também estudou canto com uma notável cantora mineira que morou na cidade entre os anos oitenta e noventa. Os dois sempre foram participantes entusiastas de corais e conjuntos musicais vocais na igreja evangélica protestante na qual fui criado, assim como meus três irmãos mais novos.

Brincávamos nas igrejas ou casas dos regentes enquanto ouvíamos os ensaios dos corais e conjuntos nos quais meus pais participavam. Ouvíamos muita música da igreja e alguma música sacra erudita; não ouvíamos música “do mundo”, o que significava música popular brasileira, jazz ou erudita.

As poucas exceções incluíam apenas alguns discos de Richard Clayderman, pianista francês e Ray Conniff, arranjador norte americano. Durante meu período de ensino infantil, ouvia e cantava também muita música folclórica, que era usada para animar as atividades escolares.

Lembro de ouvir com muito interesse e emoção várias vezes estes discos de música de piano, por vezes sendo até repreendido pelos meus pais, e ter um fascínio pelo instrumento, que via e ouvia na igreja e na casa de 2 famílias mais abastadas que tinham um piano.

Meu pai me convidou diversas vezes para estudar piano ou órgão, porém, curiosamente, não me interessava pelo estudo. Somente aos 13 anos, quando passei a morar na Bahia numa escola pertencente à mesma igreja na qual fui criado, busquei por minha própria conta aulas de piano, primeiramente com uma professora vizinha de meus tios, com quem residia, e depois numa escola de música que ficava no caminho da escola regular de ensino básico que frequentava.

Desde as primeiras aulas, me identifiquei com o piano e com o estudo de teoria musical, passando muitas horas treinando, tentando progredir e alcançar o nível dos pianistas que tocavam tanto na igreja quanto nas audições da escola de música que existiam dentro da comunidade acadêmica religiosa na qual vivia.

Estudava escalas e arpejos, alguns estudos técnicos, peças estrangeiras e brasileiras, numa proposta pedagógica nos moldes do Conservatório Brasileiro de Música, que era adotada na minha escola de música.

Logo que dominei um pouco da leitura musical, passei a ter grande interesse pelo hinário usado nos cultos religiosos e para minha grande surpresa e fascínio, enquanto cantava acompanhando as notas musicais, percebia que aqueles pianistas não tocavam apenas as harmonias à quatro vozes que estavam escritas no hinário; eu ouvia muito mais notas!

Como aquilo era possível? O que eu poderia fazer para imitá-los? Como faziam algo tão incrível, tão denso sonoramente, se não estava escrito daquela maneira? Passei a questionar minha professora na ocasião sobre o assunto, ao que ela me respondeu com um desafio: se eu tocasse um hino exatamente como estava escrito, ela me contaria como se fazia aquilo.

Escolhemos um hino relativamente fácil em tonalidade e estrutura, e estudei muito para conseguir tocá-lo como estava escrito e assim desvendar o segredo para tirar aquele som como aquelas pessoas tocavam, com muitas notas mais.

Resolvido o desafio, ela então me deu algumas dicas básicas para tornar mais sonoras aquelas modestas harmonias. Encantado com os resultados que consegui após muito esforço, passei a buscar novas fórmulas para melhorar os hinos, observava o que os outros faziam e tocava do meu jeito tudo que não fosse as músicas que estudava regularmente na escola de música

Incorporava as estruturas melódicas e harmônicas que aprendia no repertório nas minhas próprias criações. Alterava muito mais o que ficava na mão esquerda, conforme as dicas que eu tinha aprendido, mas não demorou muito e comecei a adicionar notas na mão direita também. Enfim, misturava tudo num processo que me destacava como acompanhador naquela comunidade acadêmica na qual a Música era muito valorizada.

Mantive o estudo do piano de maneira bastante fragmentada, pois tive muitas professoras que iam embora da escola por diversas razões e assim nunca conseguia formar uma base técnica sólida. Acabei encontrando uma excelente professora em Salvador, Janai Correia, e com ela me preparei como pude para o vestibular de ingresso ao curso de graduação em piano na UFBA em 1999 e fui aprovado.

Infelizmente, por razões econômicas e ignorância sobre os auxílios universitários, acabei trancando o curso e regressei a minha cidade natal, Teresina, capital do Piauí, onde cursei 4 anos de Psicologia na Universidade Estadual. Porém, sempre me mantive com meu trabalho como pianista, colaborando com outros músicos, ensinando piano na Escola Estadual de Música Possidônio Queiroz ou com aulas particulares e tocando sozinho em algumas ocasiões.

Procurava estudar o básico do repertório pianístico: Bach, sonatas de Mozart e Beethoven, alguns estudos de Chopin, peças de Villa Lobos, entre outros autores. Estudando por minha própria conta e risco, consegui aulas particulares com a professora Nelma Dahas, da UECE, indo uma vez por mês a Fortaleza para as aulas de piano.

Decidi abandonar o curso de Psicologia e concluir minha Graduação em Piano na UFBA.

Prestei novo vestibular em fins de 2002 e completei a Graduação em Piano da UFBA, concluído em 2008, sob orientação de Paulo Novais e Alla Dadaian.

1.2. A vida de pianista colaborador

Como pianista, sempre me interessei pela arte do acompanhamento, fosse de música erudita ou música popular. Afinal, o piano apareceu na minha vida como o acompanhante nas atividades de igreja, antes de tudo o mais.

Em situações colaborativas nas quais não conseguia tocar tudo exatamente como estava escrito, usava meu artifício de inventar nos trechos que não dominava ou que não funcionavam no piano, a partir daquilo que já fazia quando tocava músicas diversas e criava estruturas muito pessoais para resolver os problemas musicais.

No entanto, quando atuava no contexto da música erudita, ficava constrangido de que notassem que eu não tocava como estava escrito, sentimento que só diminuiu quando passei a conviver com outros pianistas colaboradores, que faziam também suas reelaborações com motivações que eu só compreenderia muito tempo depois, ou seja, que realmente há repertórios que não são pensados para a linguagem pianística e que precisam ser reelaborados.

Em 2011 voltei a morar no Piauí e desenvolvi atividades de ensino e performance na Escola Estadual de Música Possidônio Queiroz e na Universidade Federal do Piauí, além de tocar e cantar no mercado de eventos e nos raros concertos e cursos de música erudita e popular, participando também em espetáculos de balé e algumas gravações, ou ensaios esporádicos com algum cantor ou cantora de música erudita.

No ano de 2016 prestei concurso para pianista colaborador na Universidade Federal do Piauí, para o qual preparei sonata de Beethoven, Estudo de Chopin e o primeiro movimento de um trio de Beethoven. Tive também que realizar leitura à primeira vista de peças de Brahms, de uma peça coral e de linha melódica com cifra.

Minha habilidade reelaborativa me ajudou na leitura de linha melódica e cifra, pois me foi permitido criar em cima do que foi solicitado neste item específico. Fui aprovado e exerço minha profissão na Coordenação do Curso de Licenciatura em Música, além de continuar atuando no mercado musical em geral da cidade de Teresina.

Nesta IFES meu trabalho diário envolve muito mais do que a leitura e ensaios de peças próprias do repertório padrão de música erudita do canto solo, canto coral ou música de câmara.

Com muita frequência, principalmente no universo da Música Popular, reelaboro linhas melódicas e cifras, dando-lhes a sonoridade típica de balada, baião, choro, bossa nova, foxtrote, marchas e tangos, reviso e adapto passagens de peças para coral ou grupos instrumentais, para que sirvam ao trabalho de desenvolvimento musical dos alunos.

Destaco na minha prática colaborativa casos extremos como ter que reelaborar quase tudo numa grande obra como Carmina Burana, de Carl Orff, que chegou às minhas mãos numa versão impraticável ao piano ou completar uma página inteira da parte vocal e de piano numa ópera descoberta por um pesquisador da UFPI.

Também pratico reduções de peças orquestrais ou instrumentais, uma habilidade importante para um pianista colaborador. Minhas práticas de reelaborações raramente se convertem em novas partituras escritas mas ficam guardadas em minha mente após treino sistemático para tocar o material musical reelaborado.

Nunca me desliguei da prática de arranjar, de transmutar no meu próprio pianismo músicas diversas, canções folclóricas e populares que sempre estiveram no meu universo sonoro afetivo e profissional.

É importante destacar que o tipo de arranjo que será abordado neste trabalho tem função artística independente da função colaborativa, embora o processo criativo dos arranjos seja diretamente influenciado pelas múltiplas experiências em colaboração pianística.

1.3.O Mestrado no PPGPROM-UFBA

No ano de 2019, ao candidatar-me ao curso de Mestrado Profissional em Música da UFBA, resolvi me aprofundar no meu processo criativo em 5 arranjos para piano solo sobre

temas populares brasileiros e a relevância da prática de um tipo específico de reelaboração musical: o arranjo para piano.

O Mestrado Profissional em Música da UFBA é desenvolvido em módulos durante 3 semestres com 3 encontros em cada semestre. Meu projeto de pesquisa foi orientado pela pianista prof. Dra. Beatriz Alessio de Aguiar Scebba. Em 2019.2, meu primeiro semestre incluiu os seguintes componentes curriculares:

Disciplinas:

-MUS502-Estudos Bibliográficos e Metodológicos, ministrada pelo prof. Pedro Amorim de Oliveira Filho;

-MUSD45-Especiais em Interpretação, ministrada pelos profs. José Maurício, Lucas Robatto e Rowney Scott.

Práticas Profissionais Supervisionadas pela prof.^a Beatriz Alessio

-MUSE95-Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

-MUSE97-Prática Camerística

-MUSF01-Prática em Criatividade Musical

Durante os diálogos e atividades propostas pelos Estudos Bibliográficos e Metodológico delimito meu tema de pesquisa, o meu processo criativo em 5 arranjos para piano solo sobre temas populares brasileiros.

Inicialmente meu anteprojeto de pesquisa pretendia enfatizar a prática de arranjos para piano como ferramenta de profissionalização do pianista. Porém, compreendendo a amplitude da formação pianística, libertei-me de dar um sentido utilitário à minha proposta, evitando propor fórmulas para escrever arranjos e resolvi simplesmente descrever o meu processo criativo em torno dos 5 arranjos propostos.

Assim, a auto etnografia afirmou-se como a ferramenta de pesquisa mais adequada ao meu trabalho, além da pesquisa bibliográfica sobre o conceito mais amplo de reelaboração musical e de arranjo em particular e sua relevância na história do piano e de seus intérpretes.

Nos Estudos Especiais em Interpretação, compreendi questões sobre a pesquisa acadêmica em Música e suas diferenças relativas a outras áreas do conhecimento, as diferenças entre produtos de mestrados acadêmicos e profissionais, a indivisibilidade entre sociedade, mercado de trabalho e formação profissional em Música; a mistura de gêneros e tradições musicais e o estabelecimento de tendências nas áreas de execução, composição, interpretação e performance.

Com relação às práticas supervisionadas, nas Oficinas de Prática Técnico-Interpretativa, revisei meus processos de estudo ao piano, bastante emaranhados pela minha

busca solitária entre livros, artigos, dissertações e teses sobre técnica pianística e pela prática como pianista colaborador que nem sempre me permitia uma reflexão maior sobre técnica pianística adequada.

Por mais leituras que tivesse, a prof.^a Beatriz Alessio compartilhou comigo sua convicção da necessidade de conviver com outros pianistas, pois segundo suas sábias palavras, somente um pianista pode entender as dificuldades e necessidades de outro pianista.

Assim, resgatei o cotidiano saudável do profissional pianista, que inclui: estudo de escalas e arpejos, uso de metrônomo, estudo com mãos separadas, liberação e ação de pulsos, braços e gestos adequados, seleção de repertório, organização, consciência e foco, identificação de problemas, variações rítmicas, dedilhado, sonoridade, memória, prazer estético, ouvido e imaginação.

Resgatei também a prática e valorização de pequenos, porém perigosos estudos para piano, audição comparada de músicas, seja para analisar músicas em estudo, seja para ampliação de consciência estética e sonora.

Em 2020, o mundo começa a enfrentar a amarga realidade da pandemia da COVID-19, que nos desafiou a manter os estudos musicais em meio à adversidades e dúvidas. Após o cancelamento do semestre 2020.1, a UFBA nos ofertou em formato remoto, o semestre letivo suplementar entre 08 de setembro e 18 de dezembro de 2020. Assim, tive em 2020.2 os seguintes componentes curriculares:

Disciplina:

-PPGPROM000000003-Seminários em Técnicas Interpretativas para Piano e Voz - disciplina ofertada remotamente para o semestre letivo suplementar (SLS) 2020.2, compartilhada pelas profs. Flávia Albano de Lima e Beatriz Alessio.

Atividade Obrigatória:

- MUSD60-Pesquisa orientada pela prof.^a Beatriz Alessio.

Práticas Profissionais Supervisionadas pela prof.^a Beatriz Alessio

-MUSE95-Oficina de Prática Técnico-Interpretativa

-MUSE97-Prática Camerística

-MUSF01-Prática em Criatividade Musical

Na disciplina Seminários em Técnicas Interpretativas para Piano e Voz pude refletir e desenvolver estratégias que não usava em minha profissão colaborativa com o canto: a leitura artística do texto, o cantar da melodia e depois da melodia com o texto junto com a parte de piano, execução posterior à formação da consciência básica da música e procurar sentir um pouco do que o cantor enfrentará ao criar a música em parceria com o piano.

Na Oficina de Prática Técnico-Interpretativa, devido ao contexto da COVID-19, foi necessário gravar e enviar vídeos das músicas em estudo para a minha orientadora. Sendo essa uma das poucas alternativas para manter as aulas práticas e devido às oscilações dos provedores de internet, tive que me adaptar e usar sempre as filmagens.

Esta situação, desconfortável à princípio, revelou-se de grande ajuda para a aprendizagem do repertório selecionado durante o curso de Mestrado Profissional. Encarar minha execução, pensar na minha gestualidade, resgatar movimentos de pulsos, braços e mãos, ouvir o meu som pianístico, tudo isso serviu para ampliar minha consciência e reforçar as observações da minha orientadora. A gravação foi muito útil nesta prática supervisionada.

A Prática Camerística deste período também funcionou com o uso de gravações e aplicativos de montagem de vídeos para finalizar as atividades decorrentes do estudo de árias de óperas de Mozart, escolhidas como repertório da disciplina remota Seminários em técnicas interpretativas para piano voz e do projeto Repertório de Árias de Ópera/OFVMN-UFPI.

A maior dificuldade nesta situação foi preparar um piano colaborativo que ficasse fluente para ajustar-se à uma situação de playback para os cantores e nesse processo as novas estratégias de preparação pianística propostas pelos Seminários foram decisivas para os resultados conquistados.

No semestre 2021.1, com a continuidade da pandemia COVID-19, todos os componentes curriculares do PPGPROM-UFBA seguiram em formato remoto e foram os seguintes:

Disciplinas:

- MUSD42- Métodos de Pesquisa em Execução Musical
- MUSD45- Estudos Especiais em Interpretação - turma destinada para

Pianistas

Atividade Obrigatória:

- MUSE92- Exame Qualificativo

Práticas Profissionais Supervisionadas:

- MUSE95- Oficina de Prática Técnico-Interpretativa
- MUSE99- Preparação de Recital/Concerto Solístico
- MUSF01- Prática em Criatividade Musical

Destaco neste semestre as excelentes discussões propostas na disciplina Estudos Especiais em Interpretação - turma destinada para Pianistas, mas que teve também a participação de uma harpista, que trouxe contribuições excelentes para as temáticas abordadas em nossos encontros.

Conheci textos escritos por lendários pianistas e pedagogos do piano, como Neuhaus e Feinberg², abordando a imagem sonora e estética da música e a construção da representação mental na expressão musical.

Tudo isso contribuiu para me proporcionar uma perspectiva absolutamente poética da interpretação e da técnica pianística, além da convivência com colegas pianistas de várias especialidades, visões e experiências profissionais muito diferentes e que me trouxeram dimensões novas da profissão de pianista.

Além das decisões interpretativas sobre determinado repertório, é preciso estar consciente dos sentidos profissionais, da filosofia pessoal e da cultura geral, das possibilidades do mercado de trabalho para o músico e das dificuldades de ser e permanecer pianista para fazer escolhas profissionais informadas.

1.4. Discussões e Revisão bibliográfica

Distinguir os conceitos de Reelaboração Musical e Arranjo é essencial devido a tendência de usar o termo Arranjo englobando práticas que na realidade são distintas. Transcrição, Redução, Orquestração, Adaptação e Arranjo são práticas de Reelaboração Musical, cada uma com suas características.

Amparado na pesquisa de PEREIRA (2011) entendo que Reelaboração Musical é uma prática de manipulação com maior ou menor grau de interferência nos aspectos estruturais (melodia, harmonia, ritmo e forma) ou ferramentais (meio instrumental, altura, timbre, textura, sonoridade, articulação, acento e dinâmica) de uma composição musical original, permitindo uma escuta diferenciada do material musical reelaborado.

O conceito de Arranjo adotado nesta pesquisa é o que PEREIRA (2011) caracteriza como um tipo de reelaboração musical que permite maior flexibilidade na manipulação de

² Heinrich NEUHAUS-pianista e pedagogo soviético, imigrante da Alemanha. Neuhaus é amplamente reconhecido pelo seu poético magnetismo da sua interpretação e pelo seu refinamento cultural e artístico. O livro *A arte de tocar piano* (1958) tornou-se um dos mais lidos e respeitados sobre o assunto.

Samuil FEINBERG-pianista e compositor judeu-russo. Além de sua obra musical, é autor de “Pianizm kak iskusstvo”(Pianismo como experiência-tradução minha), A ideia-chave do livro é o pensamento de que “o processo performativo tem características únicas, mas se presta à compreensão.

aspectos estruturais (melodia, harmonia, forma e ritmo) do material pré-existente; em geral, os aspectos formal e harmônico são os mais manipulados, criando introduções, pontes, modulações, conclusões, partes novas com efeito de improviso. Pode ocorrer mudança de gênero e de meio instrumental.

A Reelaboração propõe uma expansão da escuta musical, buscando autenticidade, criando uma obra derivada.

Considerando que a prática de arranjos para piano é um elemento tão marcante em meu pianismo, a ponto de fazer desta prática tema de um trabalho de mestrado, é importante conceituar o que seja Pianismo.

Sobre o conceito de Pianismo, RIBEIRO (2019, p.33) nos diz que “ pianismo pode ser definido como o estabelecimento da relação entre a identidade do pianista, suas influências musicais e do ambiente que o cerca, os aspectos técnicos que envolvem sua performance e a concepção estilística e sonora de sua interpretação. ”

Por sua vez, BINDER (2018, p.21-22), entende pianismo como “...a cultura musical decorrente do cultivo do instrumento que inclui, mas não se limita a seu repertório, suas técnicas de execução, seus sistemas de ensino, a classificação e a hierarquização de seus integrantes, suas formas de exibição e julgamento artístico. ”

Admiro profundamente o trabalho ímpar de Villa Lobos que se utilizou do folclore brasileiro para fazer o piano cantar de maneiras tão ricas adotando procedimentos de reescritura musical, a irmã quase gêmea da reelaboração musical. Embora suas Cirandinhas (1925) e Cirandas (1926) não sejam arranjos, sinto-me próximo dele ao reelaborar temas folclóricos em minha própria linguagem pianística.

Conforme PEREIRA (2011, p.299), Reescritura e Reelaboração Musical são processos de variação do material musical pré-estabelecido, mas a Reescritura traça um percurso distinto, buscando originalidade e criando uma obra nova e original.

Para SANTOS (2015, p.53), a Reescritura “ é uma apropriação de um trecho musical que, manipulado e mesclado com outras ideias e processos, se dilui numa nova composição”.

Sendo este trabalho um estudo da minha prática em arranjos para piano, um tipo de reelaboração musical, utilizei a auto etnografia para observar, registrar, refletir e concluir aspectos teóricos advindos desta prática.

A auto etnografia, conforme BENETTI (2017) “consiste em um método de pesquisa relacionado ao gênero autobiográfico de escrita que procura descrever e analisar de forma sistemática determinada experiência pessoal no sentido de compreendê-la culturalmente”. Benetti afirma ainda que a auto etnografia permite a consolidação de uma pesquisa artística

que procura um denominador comum entre características específicas da performance (ex: aspectos subjetivos da interpretação musical) e da pesquisa empírica (ex: necessidade de ser descrita verbalmente).

Nesta pesquisa procurei um denominador comum entre a sugestão psicológica de cada arranjo, escrita musical adotada em cada um e a descrição do processo criativo de cada um deles.

1.5. Os Processos Criativos dos 5 Arranjos para Piano

Apresento então o relato sobre a Prática em Criatividade Musical (MUSF01), descrevendo o processo criativo dos meus 5 Arranjos para Piano³sobre Temas Populares Brasileiros, que é o foco desta pesquisa de mestrado profissional.

Estes 5 Arranjos para Piano transformaram-se em partituras no final de 2019.2, embora eu ainda tivesse que me matricular mais duas vezes nesta Prática Profissional Supervisionada. Meus 5 Arranjos para Piano Solo sobre Temas Populares Brasileiros são:

- ASA BRANCA VOOU LONGE-baseado na canção Asa Branca, de Luiz Gonzaga;
- NOVAS RENDAS DA MULHER RENDEIRA-baseado na canção Mulher Rendeira;
- LEMBRANÇAS DO BOIZINHO QUE SE FOI-baseado na canção O meu boi morreu...;
- LELÊ DO SAMBA CAIU NA BOSSA-baseado na canção Samba Lelê;
- TEM DE TUDO NA BAHIA-baseado na canção Na Bahia Tem.

Minha orientadora, a pianista Doutora Beatriz Alessio, me deixou sempre muito à vontade para trabalhar meus arranjos, porém, dentro dessa liberdade de ação, ela me fez pensar em algumas questões intrigantes no meu processo criativo:

Por que meu som era tão diferente quando eu tocava peças eruditas do som que eu conseguia tocando meus próprios arranjos para piano solo? O que me inibia diante do repertório solo para piano? Por que existia um pianista mais travado no repertório canônico e outro mais solto no repertório de arranjos? Qual o espaço psicológico no qual eu me colocava que me dava

³ As partituras dos arranjos estão disponíveis para consulta no ANEXO deste trabalho de conclusão final.

maior segurança e soltura técnica ao tocar meus arranjos para piano? Como restaurar as conexões entre o pianista intérprete (do repertório pianístico) e o pianista arranjador? O que é um arranjo? As reelaborações de um pianista colaborador são sempre arranjos?

As respostas à várias destas perguntas surgiram dos registros das Práticas Profissionais Supervisionadas de Oficina Técnico Interpretativa, resgatando ou aprendendo estratégias de estudo do piano e Criatividade Musical, refletindo e escrevendo sobre a elaboração de cada arranjo.

Cheguei ao PPGPROM-UFBA com a ideia de registrar em partitura meus 5 arranjos para piano solo, considerando que através do entendimento do meu processo criativo de cada um deles, outros pianistas pudessem considerar ainda mais a ideia de elaborar seus próprios arranjos.

Entendo que meus arranjos trabalhados no mestrado são estilizações de recursos expressivos oriundos de minha prática multifacetada como pianista. Ainda que meu lado de pianista intérprete solista tenha peculiaridades no processo formativo, com lacunas típicas da ausência de uma escola sistematizada e regular de piano, meu lado arranjador beneficia-se do entendimento da linguagem musical e da utilização de variados gestos musicais.

Estes gestos musicais estavam indisciplinados, confusos e sem uma consciência técnico musical, porém vivenciei uma revisão e significativa melhora com o estudo orientado nas Oficinas Técnico Interpretativa.

Durante o curso de Mestrado Profissional em Música, tornei-me consciente de que o arranjo musical que pratico deve ser mais uma via de expressão musical com máxima qualidade sonora e não um subterfúgio para a ausência de um estudo diário, sistemático e metódico de piano, libertando meu corpo para uma interpretação convincente, inclusive dos meus próprios arranjos.

O estudo auto etnográfico da minha prática de arranjos para piano possibilitou uma reflexão sobre a influência cruzada entre consciência técnica e o entendimento da linguagem musical que contribui para mais segurança na ação profissional de um pianista colaborador. A rotina séria de estudos abre caminhos para todas as possibilidades profissionais com um repertório que inclua arranjos ou no repertório canônico, seja para o pianista intérprete, seja para o pianista arranjador ou colaborador.

Seria necessário talvez outra pesquisa para observar as variantes técnicas de arranjo em múltiplos gêneros e estilos musicais para um pianista que se desdobra em atividades diversas. A arte do arranjo para piano, inicialmente, parece ser de grande proveito no campo da Música Popular.

É possível ser um pianista efetivo em vários gêneros de Música; a dificuldade talvez seja a adequação estilística ao resultado sonoro pretendido.

Desenvolvi estes arranjos para piano trabalhando aspectos do meu conhecimento da linguagem musical e dos meios necessários para uma expressão musical plena e convincente, integrando inteligência, emoção e técnica. Eles nasceram das conversas entre minhas memórias, minha afetividade e musicalidade.

A descrição de cada processo criativo começa com um quadro de informações técnicas sobre seções, andamento/caráter, rítmica e harmonia dos arranjos.

1.6. Processo Criativo de ASA BRANCA VOOU LONGE

Asa Branca Voou Longe-informações técnicas

Seção	Andamento/Caráter	Rítmica	Harmonia
A Compassos 1 ao 47	<i>Moderato/Vibrante</i>	Compasso quaternário Célula principal:  mão esquerda	C7(9), C6(9),Fm6,D7(9) Bb7(5b), Db6(9),C7M(6/9)
B Compassos 47 ao 70	<i>Andantino/Calmo e contemplativo</i>	Compasso quaternário Célula principal:  mão esquerda	Cm, Db/Ab e G7
A' Compassos 70 ao 115	<i>Moderato/Vibrante</i>	Compasso quaternário Célula principal:  mão esquerda	C7(9), C6(9),Fm6,D7(9) Bb7(5b), Db6(9),C7M(6/9)
Coda Compassos 116 ao 120	<i>Moderato/Vibrante</i>	Compasso quaternário Célula principal:  mão esquerda	Db7(9), Eb/Db, E/Db, F/Db, F/Db, Ab/Db, C7M (9/11#/13)

"Asa Branca" é uma canção de baião, de autoria da dupla Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, datada de 3 de março de 1947.

A ideia que me guiou neste arranjo foi a de um pássaro majestoso, que enfrenta com coragem as intempéries do clima nordestino, árido e por vezes melancólico, mas que jamais inibe seu voo rumo a lugares melhores para sua sobrevivência.

Este arranjo “Asa Branca Voou Longe” na tonalidade de C⁴, foi pensado em forma ternária A-B-A’, sendo a seção B uma variação da melodia principal em modo menor, seguido da seção A e mais uma coda final nos extremos do teclado adicionando brilho e simbolicamente encerrando o voo para longe da Asa Branca.

Foram usadas muitas notas de expansão triádica na parte A tais como sextas, sétimas, nonas, décimas primeiras e décimas terceiras, realizando a melodia sempre em acordes com extensão de oitavas, para não deixar que as notas de expansão enfraquecessem a linha melódica.

A mão esquerda na parte A sustenta uma figuração rítmica de colcheia pontuada, semicolcheia e duas colcheias, que é a célula rítmica do maxixe e não propriamente a de um baião, em geral uma colcheia pontuada, semicolcheia ligada a uma colcheia e uma pausa de colcheia.

A famosa introdução em modo mixolídio, com a presença do si bemol, aparece em sextas descendentes na mão direita, conforme podemos observar na Figura 1.

Figura 1: Introdução do arranjo em sextas na mão direita, c.1-3.

ASA BRANCA VOOU LONGE...

Luiz Gonzaga

Arranjo de Luciano Azevedo



e menor, sobre um pedal de tônica, evitando entregar a melodia principal logo após o conhecido desenho melódico movimento mixolídio descendente, como podemos ver na Figura 2.

Figura 2: Ponte com acordes de C, F e Fm6 sobre a tônica, c.7-10.

Fonte: partitura de Asa Branca-edição do autor (em anexo):2021.

Podemos observar que neste trecho da Figura 2 as duas mãos trabalham de modo a acentuar o padrão rítmico da seção A, para a entrada da melodia em acordes com oitavas dobradas, que aparecerá logo em seguida (Figura 3). Este recurso é utilizado para realçar a melodia entre as adições e expansões triádicas do arranjo na seção A.

Figura 3: Melodia em acordes com oitavas dobradas, c.11-13 e anacruse do c.10

Fonte: partitura de Asa Branca Voou Longe-edição do autor (em anexo):2021

Seguindo a primeira exposição completa da melodia, há uma cadência de engano sobre o acorde Db7(9M/11), preparando a repetição do tema principal. Esta cadência será observada na Figura 4.

Figura 4: Db7(9M/11) e início da repetição do tema principal, c.28 e 29.

Fonte: partitura de Asa Branca Voou Longe-edição do autor (em anexo):2021

Após esta repetição, surge novamente o tema de introdução, em modo mixolídio com sextas descendentes na mão direita, atingindo uma cadência perfeita em C6(9).

A Figura 5 mostra como um movimento ascendente cromático em terças leva à região médio aguda do piano, onde o tema aparece em modo menor e acordes substitutos, configurando a seção B do arranjo, na tonalidade homônima de Cm.

Figura 5: Subida cromática entrando na seção B em Cm, c.47-49.

Fonte: partitura de Asa Branca Voou Longe (em anexo) -Edição do autor: 2021.

Na seção B, cujo trecho inicial aparece na Figura 6, a mão esquerda desenvolve acordes arpejados em “baixo de Alberti”, conferindo delicadeza e mais contrastes com a seção A. Estes acordes arpejados de acompanhamentos são alcançados por graus conjuntos descendentes, criando uma atmosfera mais íntima e dramática em toda a seção B.

As duas mãos realizam um movimento em terças ascendentes a partir do mi 3 e sol 3, mas explorando as notas do acorde de C com sétima, nona e décima primeira maiores, acabará atingindo um acorde de D com sexta e nona na região agudíssima, por cima da nota dó mais grave do instrumento.

Figura 8: Coda harmônica e subida (início) até a região agudíssima, c.116-119.

Fonte: partitura de Asa Branca Voou Longe (em anexo). Edição do autor:2021.

Sobre a sonoridade forte deste dó gravíssimo, as duas mãos terminam dividindo um trêmolo sobre as quintas mi-si na mão esquerda e ré-lá na mão direita novamente na região super aguda do piano. O pássaro, finalmente, voou longe.

1.7. Processo Criativo de NOVAS RENDAS DA MULHER RENDEIRA

Nova Rendas da Mulher Rendeira-informações técnicas

Seção	Andamento/Caráter	Rítmica	Harmonia
A Compassos 1 ao 16	<i>Andante Cantabile/</i> Com fantasia e liberdade	Compasso quaternário e quiálteras de 	D7(9/11#), D7(9/11/13), G7M (9), Db7M (9) F7(9,11 ♯/13), G6(9), Dm6(7), C7M (9), Ab9/C, Cm7(6/9), Bb7M, Eb7M, D/C, F/Eb.
A' Compassos 16 ao 31	<i>Andante Cantabile/</i> Com fantasia e liberdade	Compasso quaternário e quiálteras de 	D7(9/11#), D7(9/11/13), G7M (9), Db7M (9) F7(9,11 ♯/13), G6(9), Dm6(7), C7M (9), Ab9/C, Cm7(6/9), Bb7M, Eb7M, D/C, F/Eb, Bb6/9, B7.
B Compassos 31 ao 39	<i>Moderato/</i> Decidido	Compasso quaternário Célula principal:  mão esquerda	Em7, F#/E, C7(9), F#º, B7(6).
B' Compassos 39 ao 51	<i>Moderato/</i> Decidido	Compasso quaternário Célula principal:  mão esquerda	Em7, F#/E, C7(9), F#º, B7(6), Eb7M (9), Cm7(9), Aº, Cm7/D, D7(9/11#)
A'' e coda Compassos 51 ao 67	<i>Andante Cantabile/</i> Livre e crescente	Compasso quaternário e quiálteras de 	D7(9/11#), D7(9/11/13), G7M (9), Db7M (9) F7(9,11 ♯/13), G6(9), C6(9) /G, Cm7M (6/9) /G, G6, C6(9) /G, Cm7/G, Cm7(6/9), F7(6/9/11), Cm7(6/9) /F, Eb7M, F7(9/11♯,13), G7M (6/9)

“Mulher Rendeira” é uma canção brasileira de xaxado, composta entre 1921 e 1922 por Virgulino Ferreira da Silva, o famoso cangaceiro Lampião, como homenagem à sua avó,

que era uma rendeira. Entretanto, foi registrada no ECAD como de autoria de Alfredo Ricardo do Nascimento (Zé do Norte).

Meu arranjo “Novas Rendas da Mulher Rendeira” procurou traduzir em sons uma mulher rendeira sensual, misteriosa e envolvente, usando seus trajes para destacar sua beleza nordestina, ideia que associo a diversos recursos harmônicos e rítmicos na seção A.

Algumas vezes, ela canta com mais ternura as dificuldades de sua vida, o que procurei transmitir na seção B do arranjo mas volta ainda mais bela e de rendas novas na seção A’ e coda.

A versão desta canção usada como base para meu arranjo, encontra-se no Livro 120 Músicas Favoritas para Piano, volume 1, organizada por Mário Mascarenhas.

Esta versão apresenta tonalidade de G, compasso binário simples, e forma ternária A-B-A, sendo a parte A de 16 compassos que contém a melodia principal harmonizada sobre os graus I e IV e a parte B, com apenas 4 compassos que apresenta uma seção rítmica com acordes em colcheias seguidas de pausas de colcheia harmonizada sobre os graus V e I. A Figura 9 mostra os primeiros compassos desta versão.

Figura 9: Mulher Rendeira, c.1-9.

The image shows a page of a music book with the title "Mulher Rendeira" and "BAIÃO" in large letters. Below the title, it says "Folclore brasileiro". The music is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The second system continues the same. There are dynamic markings like "mf" and "Sol M", and a chord symbol "Dó M".

Fonte: 120 Músicas Favoritas para Piano-Mário Mascarenhas, p.42:1961.

Conservei a tonalidade de G e compasso quaternário, agrupando os 20 compassos somados de A e B da versão de Mascarenhas. Neste arranjo há uma seção A de 16 compassos com repetição e uma seção B em modo menor com 20 compassos elaborada usando o contorno

melódico de A. Para finalizar, no retorno da seção A', há uma coda sobre parte de A com uma sequência harmônica que acrescenta tensão com 16 compassos.

Um amplo acorde arpejado de D7(9/11#) observado na Figura 10, prepara a entrada da melodia principal com um acorde de D7(9b/11#/13).

Figura 10: Amplo acorde arpejado de D7(9/11#) percorrendo o teclado e acorde de D7(9b/11#/13), c.1 e 2.

NOVAS RENDAS DA MULHER RENDEIRA

Virgulino Pereira da Silva(LAMPIÃO)
Arranjo de Luciano Azevedo

10

Fonte: partitura de Novas Rendas da Mulher Rendeira (em anexo). Edição do autor:2021.

Seguindo este impulso exuberante exemplificado na Figura 10, trabalhei a seção A alternando amplos arpejos em grupos regulares de 4 ou 8 notas e grupos irregulares de 5, 6 e 10 notas distribuídos entre as mãos exigindo que o pianista timbre bem a melodia para que esta não fique escondida entre tantas novidades propostas pelo arranjo; neste sentido, a melodia aparece em acordes com oitavas para facilitar o destaque do tema melódico.

Na Figura 11 veremos o tema principal de Mulher Rendeira trabalhado em acordes com oitavas na mão direita e os arpejos em grupos regulares e irregulares na mão esquerda. Nesta seção A, o pianista pode usar de muita liberdade rítmica, reforçando os ataques dos baixos dos arpejos e os pontos altos dos acordes quebrados na mão direita.

Figura 11: Acordes com oitavas e arpejos regulares e irregulares na seção A, c.3-6.

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 3, shows a treble staff with chords and arpeggiated figures, and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system, starting at measure 5, continues the piece with similar notation. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time based on the notation.

Fonte: partitura de Novas Rendas da Mulher Rendeira (em anexo). Edição do autor:2021.

Na seção B, conforme demonstrado na Figura 12, os arpejos do acompanhamento aparecem em grupos de 4 e 6 semicolcheias e a melodia utiliza o contorno da melodia principal, mas trabalhado na tonalidade relativa de mi menor e em acordes com oitavas sempre reforçando a melodia.

Figura 12: Seção B: arpejos em grupos de 4 ou 6 semicolcheias no acompanhamento e melodia sobre contorno melódico principal em acordes com oitavas, c.32 c/anacruse-34.

6

NOVAS RENDAS DA MULHER RENDEIRA

Fonte: partitura de Novas Rendas da Mulher Rendeira (em anexo). Edição do autor:2021.

Esta seção B, funciona como uma sombra melancólica da melodia principal, repleta de desvios melódicos expressivos sobre as possibilidades dos acordes utilizados. A regularidade dos grupos de semicolcheias em alguns momentos é alterada para sextinas, como observa-se no último tempo do trecho exemplificado na Figura 12.

A coda imita apenas 5 compassos da seção A inicial. Conforme visto na Figura 13, a melodia da mão direita contém as notas da melodia principal, mas alteradas sobre a harmonia nova aplicada ao trecho.

Figura 13: Trecho da coda com a melodia alterada e novos acordes na harmonia, c.61 e 62

The image displays two staves of musical notation, labeled 61 and 62. Each staff consists of a treble clef and a bass clef. In measure 61, the treble clef contains a sequence of chords, with the number '10' written below the first and second chords, and above the third and fourth chords. The bass clef contains a continuous, ascending arpeggiated accompaniment. Measure 62 follows a similar pattern, with '10' markings above the chords in the treble clef and the arpeggiated accompaniment continuing in the bass clef. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Fonte: partitura de Novas Rendas da Mulher Rendeira (em anexo). Edição do autor:2021.

Os demais 11 compassos seguintes criam uma tensão harmônica com acordes sobre o contorno melódico da segunda parte da melodia principal, com arpejos em grupos de 10 semifusas, levando à resolução no acorde de G6(7M/9), dividido entre as mãos num movimento ascendente até a região super aguda do piano. O final desta coda pode ser observado na Figura 14.

Figura 14: Final da coda com a conclusão no acorde de G6(7M/9) e início do movimento ascendente até a região super aguda, c.63-66.

10

8

NOVAS RENDAS DA MULHER RENDEIRA

65

Fonte: partitura de Novas Rendas da Mulher Rendeira (em anexo). Edição do autor:2021.

Para fechar o arranjo, a Mulher Rendeira se despede com um trilo sobre o mesmo acorde de G6(7M/9), repetido à vontade pelo pianista, espalhando suas rendas em forma de sons que se diluem no ar.

Na Figura 15 veremos este trilo que deverá ser tocado dividido entre as mãos e sobre os baixos sustentados pelo pedal direito do piano.

Figura 15: Acorde tocado como trilo dividido entre as mãos, c.67.

67

Fonte: partitura de Novas Rendas da Mulher Rendeira (em anexo). Edição do autor:2021.

1.8. Processo Criativo de LEMBRANÇAS DO BOIZINHO QUE SE FOI

Lembranças do boizinho que se foi-informações técnicas

Seção	Andamento/Caráter	Rítmica	Harmonia
A Compassos 1 ao 34	<i>Moderato/Calmo e reflexivo</i>	Compasso binário Célula principal:  -mão esquerda	A7M (9) e E7(9/11) /A
B Compassos 35 ao 55	<i>Moderato/Calmo e reflexivo</i>	Compasso binário Célula principal:  -mão esquerda	F7M (9), Dm9, F9(11), Dm9(11) e E7/D
C Compassos 56 ao 75	<i>Allegro/Dançante e marcado</i>	Compasso binário Célula principal:  -mão esquerda	F#m7(9) e E7(9) /F#
Coda Compassos 76 ao 92	<i>Moderato/Calmo e reflexivo</i>	Compasso binário Célula principal:  -mão esquerda	F7M (9), A e A7M

“O meu boi morreu” é uma canção folclórica de autoria desconhecida, muito cantada no Piauí, minha terra natal. A versão que utilizei como base para este arranjo, verificada na Figura 16, encontra-se no livro “ Velhas Canções de Minha Infância ” de Mário Mascarenhas, arranjado em C, compasso binário simples e 8 compassos com repetição.

Figura 16: O meu boi morreu.

O MEU BOI MORREU

ARRANJO DE MARIO MASCARENHAS

Andante.

O meu boi mor - reu; Que se - rá de mim?

Mand' bus - car ou - tro, Mo - re - na, Lá no Pi - aú - i. - ca.

(1.º) meu boi morreu; Que será de mim? Mand' buscar outro, Morena, Lá no Piauí.

(2.º) O meu boi morreu, Que será da vaca? Pinga com Limão, Morena, Cura urticárias.

Fonte: “Velhas Canções de Minha Infância”, p.42, Edição de Mário Mascarenhas:1956

Meu arranjo “Lembranças do Boizinho que se foi” vem das minhas memórias dos lamentos dos bois que iam ser abatidos nas terras de meus avós no Maranhão. Eu era ainda criança, mas ao ouvir os lamentos sabia que não voltaria a vê-los pastando em frente ao casarão dos meus avós. Este arranjo reflete as mudanças psicológicas de meus sentimentos sobre a ausência destes seres após familiarizar-me com eles.

Utilizei a forma tema com variações, em compasso binário, com as tonalidades de A, F lídio, F# m e uma alternância entre A e F para a coda. A nota lá funciona como ligação entre as tonalidades utilizadas e o contorno melódico da frase principal aparece em cada seção reelaborado harmônica e/ou ritmicamente. Destaque para a seção C na qual utilizo uma célula rítmica sincopada-semicolcheia, colcheia, semicolcheia- muito frequente nos lundus, maxixes e tangos brasileiros, deixando esta seção com um caráter dançante.

A Figura 17 mostrará o início da seção A, na qual procurei uma ambientação onírica, mais sonhadora, através do uso das sextinas em acordes com nonas e quartas suspensas na mão esquerda, e uso da melodia em sextas na mão direita, com acordes arpejados na repetição.

Figura 17: Sextinas na mão esquerda e melodia em sextas na mão direita, c.1-6.

LEMBRANÇAS DO BOIZINHO QUE SE FOI

Tema Popular Brasileiro: O meu boi morreu...

Arranjo de Luciano Azevedo

Piano

Fonte: partitura de Lembranças do boizinho que se foi (em anexo). Edição do autor:2021.

Na seção B que aparece no trecho destacado na Figura 18, a mesma melodia aparece em Fá lídio aproveitando a nota lá comum aos dois centros tonais desta parte. O acorde de E7/D prepara de modo misterioso a entrada da seção C.

Figura 18: Final da seção B e acorde de E7/D, c.48-53.

Fonte: partitura de Lembranças do boizinho que se foi (em anexo). Edição do autor:2021.

Na seção C, em F# m, relativa menor do tom principal da seção A, o ritmo característico dos lundus e maxixes aparece como elemento expressivo, mudando a ambientação e sugerindo uma dança bem nordestina. A Figura 19 mostra um trecho inicial desta seção C.

Figura 19: Ritmo de lundu/maxixe na seção C, c.56-59.

Fonte: partitura de Lembranças do boizinho que se foi (em anexo). Edição do autor:2021.

Seguindo a seção C, na Coda retomo as sextinas da seção A como elemento onírico e há uma alternância de acordes arpejados de A e F por meio da nota lá, comum às duas tonalidades. Observamos estes recursos na Figura 20.

Figura 20: Coda com arpejos alternando entre F e A, c.76-80.

Fonte: partitura de Lembranças do boizinho que se foi (em anexo). Edição do autor:2021.

As “Lembranças do Boizinho que se foi” terminam num amplo arpejo de A 7^aM repetido com delicadeza subindo e descendo na região aguda do piano, desfazendo a imagem onírica do boizinho que agora é apenas lembrança, conforme veremos na Figura 21.

Figura 21: Amplo arpejo de A7^aM subindo e descendo, c.86-92.

Fonte: partitura de Lembranças do boizinho que se foi (em anexo). Edição do autor:2021.

1.9. Processo Criativo de LELÊ DO SAMBA CAIU NA BOSSA

Lelê do Samba caiu na Bossa-informações técnicas

Seção	Andamento/Caráter	Rítmica	Harmonia
Introdução Compassos 1 ao 8	Moderato/ Calmo e tranquilo	Compasso binário Célula principal:  -mão esquerda	F7M (6/9), Eb7(11♭)
A Compassos 9 ao 16	Moderato/ Calmo e tranquilo	Compasso binário Célula principal:  -mão esquerda	F6,Eb7(9/11,13),G7/B,G7(5b)/Db,A7,Dm7, Eb7(9/11♭),G7(9/13),C7(13)
B Compassos 17 ao 24	Moderato/ Calmo e tranquilo	Compasso binário Célula principal:  -mão esquerda	F6,Eb7(9/11,13),G7/B,G7(5b)/Db,A7,Dm7, Eb7(9/11♭),G7(9/13),C7(13)
Introdução Compassos 25 ao 32	Moderato/ Calmo e tranquilo	Compasso binário Célula principal:  -mão esquerda	F7M (6/9), Eb7(11♭)
A' Compassos 33 ao 40	Moderato/ Calmo e tranquilo	Compasso binário Célula principal:  -mão esquerda	F6,Eb7(9/11,13),G7/B,G7(5b)/Db,A7,Dm7, Eb7(9/11♭),G7(9/13),C7(13)
B Compassos 41 ao 48	Moderato/ Calmo e tranquilo	Compasso binário Célula principal:  -mão esquerda	F6,Eb7(9/11,13),G7/B,G7(5b)/Db,A7,Dm7, Eb7(9/11♭),G7(9/13),C7(13)
Introdução Compassos 49 ao 56	Moderato/ Calmo e tranquilo	Compasso binário Célula principal:  -mão esquerda	F7M (6/9), Eb7(11♭)

B Compassos 57 ao 64	Moderato/ Calmo e tranquilo	Compasso binário Célula principal:  -mão esquerda	F6,Eb7(9/11,13),G7/B,G7(5b)/Db,A7,Dm7, Eb7(9/11♯),G7(9/13),C7(13)
Introdução Compassos 65 ao 72	Moderato/ Calmo e tranquilo	Compasso binário Célula principal:  -mão esquerda	F7M (6/9), Eb7(11♯)
Coda Compassos 73 ao 80	Moderato/Enérgico		F6,Eb7(9/11♯),Db/C,Cm7,F7M(9),F9(11♯)

“Samba Lelê” é uma canção folclórica surgida em Realengo, no Rio de Janeiro, porém cantada em muitos lugares do Brasil (PAZ,2015). Tem forma binária AB, com 16 compassos, em compasso binário simples. A versão para este arranjo é a do livro “Velhas Canções de minha infância”, de Mário Mascarenhas, e poderá ser vista na Figura 22.

Figura 22: Samba Lelê.

48

SAMBA LELÊ

ARRANJO DE MÁRIO MASCARENHAS

Moderato.

Sam-ba-Le-lê tá do - em - te Es - tá com a ca-be-ça que bra - da.

Sam-ba-Le-lê pre-ci - sa - va Deu-mas de-zoi-to lam-ba - das,

Sam-ba! Sam-ba! Sam-ba! Ó Le-lê. Pi-sa na bar-ra da saia. Ó Le-lê. saia. Ó Le-lê.



Fonte: “ Velhas Canções de minha infância”, p.48, Edição de Mário Mascarenhas:1956

Meu arranjo “Lelê do Samba caiu na Bossa” partiu da ideia de deixar o pobre Lelê que está com a cabeça quebrada, relaxar e recuperar-se no ritmo da bossa, talvez mais aconchegante do que o padrão rítmico do samba.

Adotei a tonalidade de F, em forma binária AB, com introdução de 8 compassos. As seções A e B tem 8 compassos cada uma.

A seção A, que aparece no pequeno trecho da Figura 23, começa com uma introdução com os acordes de F e Eb7(11♭), sendo este último um substituto do acorde de C7, que seria uma harmonização mais frequente.

Figura 23: Introdução-c.1-3 com os acordes de F e Eb7(11♭).

LELÊ DO SAMBA CAIU NA BOSSA

Tema Popular Brasileiro: Samba Lelê
Arranjo de Luciano Azevedo

Fonte: partitura de Lelê do Samba caiu na Bossa (em anexo). Edição do autor:2021.

A melodia principal aparece com desvios melódicos sobre as possibilidades ofertadas pelo uso intenso de acordes substitutos, como os de Eb7(11♭) e G°/Db em posições fundamental ou invertida e cadencias de engano sobre a relativa menor de F. Na Figura 24 veremos o uso destas estratégias de arranjo.

Figura 24: Melodia com desvios sobre acordes substitutos e cadencia de engano sobre relativa menor, c.9-14.

Fonte: partitura de Lelê do Samba caiu na Bossa (em anexo). Edição do autor:2021

A seção B utiliza os mesmos recursos reelaborativos da seção A, ou seja, acordes substitutos, desvios melódicos sobre estes acordes, cadencias de engano, além do uso da estrutura rítmica da bossa nova, conforme veremos na Figura 25.

Figura 25: Seção B com os mesmos recursos reelaborativos da seção A, c.17-22.

Fonte: partitura de Lelê do Samba caiu na Bossa (em anexo). Edição do autor:2021.

Tudo é repetido e há uma coda que aproveita a introdução e mais 8 compassos novos para encerrar com um arpejo de F9(11 $\frac{b}{13}$) Através de uma rítmica com síncopes tocadas quase

como tercinas e uso de acordes com 7^a,9^a,11^a,13^a, acordes aumentados e diminutos, procurei criar uma ambientação típica do estilo de Bossa Nova.

Do compasso 77 até o final, o pedal fica abaixado, misturando as tensões criadas pelo acorde de F9(11 \flat /13). A Figura 26 sintetiza estes recursos na Coda, mas que se repetem ao longo do arranjo como um todo.

Figura 26: Coda com acorde de F7M (9/11 \flat /13), c.71-80.

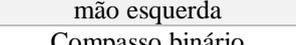
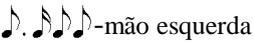
The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 71, consists of a treble and bass staff. The treble staff features dense chordal textures with various accidentals, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The second system, starting at measure 77, continues this style. It includes markings for '8va' (octave up) and '15ma' (fifteenth above) in both staves, indicating specific octave transpositions for the notes. The notation is complex, reflecting the 'Coda' section described in the text.

Fonte: partitura de *Lelê do Samba caiu na Bossa* (em anexo). Edição do autor:2021.

O pianista tocará o arranjo interpretando as síncopes como quase tercinas, caracterizando o tresilo, conforme SANDRONI (2012). Estas estruturas rítmicas não são tocadas literalmente como escritas, mas sim como uma mescla entre grupos sincopados e tercinas (PAZ,2015)

1.10. Processo Criativo de TEM DE TUDO NA BAHIA

Tem de Tudo na Bahia-informações técnicas

Seção	Andamento/Caráter	Rítmica	Harmonia
A Compassos 1 ao 8	<i>Andante/Solene</i>	Compasso binário com figuras: 	Cm em Uníssono
B Compassos 9 ao 16	<i>Andante/Solene</i>	Compasso binário com figuras: 	Cm, Ab7M, Eb7M, C7(9b) e escrita imitativa à 2 vozes
A' Compassos 17 ao 24	<i>Andante/Solene</i>	Compasso binário com figuras: 	Cm em Uníssono
C Compassos 25 ao 40	<i>Andante/Solene</i>	Compasso binário com figuras: 	Fm, Eb7M, Dm7(5b), G7, C7(9b) e escrita imitativa à 2 vozes
A'' Compassos 41 ao 52	<i>Andante/Solene</i>	Compasso binário Célula principal:  mão esquerda	Fm, Cm/Eb, Dm7(5b), G7(9b/11/1 3b)
A''' Compassos 53 ao 60	<i>Andante/Solene</i>	Compasso binário com figuras: 	Cm em Uníssono
D Compassos 61 ao 75	<i>Andante/Solene</i>	Compasso binário com grupos de:   e  mão esquerda	Ab7M (9), Db7(9/11), Gb7M (9), Eb7(9/11), C7(5b/9b), F7(9/11♯/13)
A'''' Compassos 76 ao 123	<i>Moderato/Vibrante e Alegre</i>	Compasso binário Célula principal:  -mão esquerda	C7M (6/9M), Fm6/C, Am7, D7 (5b/9), G7 (9). Coda: F7M, Em7, Am7, D7(5b/9), G7(9b), Bb7(9/11), C7M (6/9)

“Tem de Tudo na Bahia” é um arranjo para piano solo baseado na canção “Na Bahia Tem”, de origem desconhecida.

A versão de referência utilizada aparece em “Velhas Canções de Minha Infância”, de Mário Mascarenhas, escrita em C, compasso binário simples e 16 compassos, com um único verso, conforme visualizaremos na Figura 27.

Figura 27: Na Bahia Tem.

Allegro moderato.

Na Ba-hi-a tem, Tem, tem, tem. CÔ-co de vin-

tém, oh! Ya-yá! Lá na Ba-hi-a tem. Na Ba-hi-a tem, Tem, tem,

tem. CÔ-co de vin-tém, oh! Ya-yá! Lá na Ba-hi-a tem.

Fonte: “Velhas Canções de Minha Infância”, p.14, Edição de Mário Mascarenhas:1956.

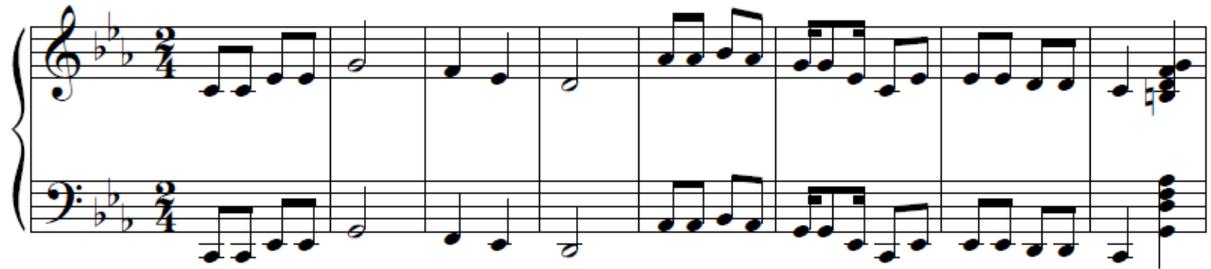
Este arranjo foi desenvolvido na forma tema com variações. O compasso binário foi preservado e o tom de C foi trabalhado em modo menor e maior e várias técnicas de escrita musical foram utilizadas para criar as seções no arranjo.

A melodia do único verso da canção passou ao modo menor, originando o tema A, que aparece entremeado por seções B, C e D, e exatamente na seção A'''' o tema A aparece em modo maior, bastante exuberante, explorando harmonias enriquecidas com 7ª, 9ª, 11ª e 13ª e ritmos pontuados na mão esquerda, quase uma habanera abraileirada.

A ideia foi criar uma ambientação de uma Bahia festiva e repleta de sons, cores, formas, imagens inebriantes, danças e magia, explodindo numa coda brilhantíssima com um trinado sobre o acorde de C7M (9/13) e um glissando do centro para os extremos do piano.

A seção A deste arranjo, vista na Figura 28, apresenta o tema principal em uníssono modo menor (Cm), o que facilita o desenvolvimento das demais seções.

Figura 28: Tema da seção A em uníssono modo menor-Cm, c.1-8.



Fonte: partitura de Tem de Tudo na Bahia (em anexo). Edição do autor:2021.

A Figura 29 apresentará o início da seção B, na qual ouviremos o tema escrito a 2 vozes, com inspiração na arte do contraponto de J.S.Bach.

Figura 29: Variação da seção B em escrita à 2 vozes, com inspiração em J.S.Bach, c.9-13.



Fonte: partitura de Tem de Tudo na Bahia (em anexo). Edição do autor:2021.

Na seção C, o mesmo estilo de escrita inspirada em J.S.Bach é utilizado, porém iniciando em Fm, conforme veremos na Figura 30.

Figura 30: Variação da seção C escrita à 2 vozes em Fm, c.26-30.



Fonte: partitura de Tem de Tudo na Bahia (em anexo). Edição do autor:2021

Na seção A', o contorno melódico de A é utilizado, mas a escrita agora é feita com acordes mais cheios na mão direita, sobre acordes arpejados na mão esquerda. Observaremos estas estratégias na Figura 31.

Figura 31: Contorno melódico de A na elaboração da seção A', c.41-44.

Fonte: partitura de Tem de Tudo na Bahia (em anexo). Edição do autor:2021.

A seção D, observada na Figura 32, é elaborada também a partir do contorno melódico de A sobre acordes substituto e o pianista corre em arpejos ascendentes indo aos extremos do teclado ou utiliza arpejos mais amplos na mão esquerda, já projetando o tipo de figuração que aparecerá na seção final do arranjo.

Figura 32: Seção D explorando contorno melódico com acordes substitutos e arpejos ascendentes, c.60-65.

Fonte: partitura de Tem de Tudo na Bahia (em anexo). Edição do autor.

Na seção A'''' final, em modo maior e crescente exuberância sonora, o tema aparecerá inicialmente em acordes de C7M (6/9) e Fm6/C em posição fechada, o que exigirá do pianista um controle tímbrico da melodia na voz superior dos acordes, devido a esta posição fechada. Vejamos na Figura 33 o início desta seção A''', com a presença destes elementos de arranjo.

Figura 33: Início da seção A''''', com o tema da seção A em modo maior e acordes C7M (6/9) e Fm6/C, c.80-84.

Fonte: partitura de Tem de Tudo na Bahia (em anexo). Edição do autor:2021.

Nas 2 repetições seguintes do tema, a melodia aparece em acordes com oitavas, acrescentando cada vez mais mais efeito e brilho., como será exemplificado na Figura 34.

Figura 34: Melodia em acordes com oitavas,c.90-99.

Fonte: partitura de Tem de Tudo na Bahia (em anexo). Edição do autor:2021.

A coda ainda oferece um clímax sonoro com uso de baixos e acordes em oitavas nas duas mãos e um trinado opcional do acorde final, imitando tambores e atabaques dos terreiros da Bahia. Parte desta coda aparece na Figura 35.

Figura 35: Coda com baixos e acordes em oitavas e acorde final.que poderá ser tocado como um trinado



Fonte: partitura de Tem de Tudo na Bahia (em anexo). Edição do autor:2021.

Este arranjo foi preparado intencionalmente para a seleção do PPGPROM-UFBA. A versão apresentada neste trabalho foi revisada e ampliada durante o curso, assim como os demais arranjos. “Tem de tudo na Bahia” é uma homenagem ao meu percurso no Mestrado Profissional em Música da UFBA e a generosidade e afetuosidade da Bahia, terra de música, de cores, de resistência e revoluções.

Através desta autoetnografia do meu processo criativo em cada arranjo me reencontrei com o estudo, a reflexão, a rotina, o método de trabalho, o registro, elementos estes que embasam todas as possibilidades profissionais dos pianistas, inclusive nos processos criativos em arranjos.

Concluo este memorial com o entendimento de que o pianista colaborador, além das habilidades de leitura musical fluente e segura, de saber equilibrar a sonoridade para cada situação colaborativa, de conhecer gêneros e estilos musicais, de manter em dia o estudo técnico individual, deve também dominar habilidades ligadas à reelaboração musical.

Apresentarei neste trabalho de conclusão de mestrado profissional o arranjo, que se caracteriza pela liberdade maior de manipulação em relação aos aspectos estruturais da música.

Na minha experiência profissional como pianista colaborador, a prática de arranjos para piano solo, em especial no acompanhamento da música popular, acrescenta o refinamento técnico da música erudita às diversas estruturas rítmicas da música popular e o entendimento crescente da linguagem musical ocidental, que é a mais frequente em meu universo profissional.

A arte do arranjo permite ao pianista mais um espaço para elaborar novas representações mentais do seu diálogo íntimo com a linguagem musical e suas possibilidades técnicas, produzindo arranjos com finalidades puramente artísticas ou para acompanhamentos em diversas situações profissionais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENETTI, Alfonso. A auto etnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 147-165, abr. 2017.

BINDER, Fernando Pereira. Profissionais, amadores e virtuosos: piano, pianismo e Guiomar Novaes. Tese de Doutorado em Música: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

MASCARENHAS, Mário. Velhas Canções de Minha Infância. 3ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1956.

MASCARENHAS, Mário. 120 Músicas Favoritas para Piano-1º vol. 15ª ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1961.

PAZ, Ermelinda Azevedo. 500 Canções Brasileiras. 2ª ed. Brasília: Musimed, 2015.

PEREIRA, Flávia. As práticas de reelaboração musical. Tese de Doutorado em Música: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

RIBEIRO, Erika Maria. O Pianismo e seus elementos na música de Egberto Gismonti. Tese de Doutorado em Música: Programa de Pós-Graduação em Música-UNIRIO-Rio de Janeiro, 2019.

SANDRONI, Carlos. O paradigma do tresilo. *Revista Opus* 8, ISSN 1517-7017, p.102-113, fevereiro, 2002.

SANTOS, Diogo Maia. A Reelaboração e a relação com a obra musical: uma reflexão sobre fidelidade, criatividade e crítica na prática de reelaboração musical. Dissertação de Mestrado em Música: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

GLOSSÁRIO

Arranjo: tipo de reelaboração musical que comparativamente a outras formas de reelaboração, permite maior flexibilidade na manipulação de aspectos estruturais (melodia, harmonia, forma e ritmo) do material pré-existente; em geral, os aspectos formal e harmônico são os mais manipulados, criando introduções, pontes, modulações, conclusões, partes novas com efeito de improviso. Pode ocorrer mudança de gênero e de meio instrumental.

Autoetnografia: método de pesquisa relacionado ao gênero autobiográfico de escrita que procura descrever e analisar de forma sistemática determinada experiência pessoal no sentido de compreendê-la culturalmente.

Pianismo: estabelecimento da relação entre a identidade do pianista, suas influências musicais e do ambiente que o cerca, os aspectos técnicos que envolvem sua performance e a concepção estilística e sonora de sua interpretação

Reelaboração Musical: prática de manipulação com maior ou menor grau de interferência nos aspectos estruturais (melodia, harmonia, ritmo e forma) ou ferramentais (meio instrumental, altura, timbre, textura, sonoridade, articulação, acento e dinâmica) de uma composição musical original, permitindo uma escuta diferenciada do material musical reelaborado. Pretende autenticidade.

Reescrituração Musical: prática de manipulação aprofundada, mesclando ideias e processos sobre material musical pré-estabelecido, com percursos e estratégias distintos da Reelaboração, diluindo o material musical numa nova composição. Pretende originalidade e novidade para a obra musical.

2.ARTIGO

A PROFISSÃO DE PIANISTA E A PRÁTICA DE ARRANJOS MUSICAIS

Luciano Azevedo e Silva

PPGPROM-UFBA

RESUMO: Este artigo enfatiza a relevância das práticas de reelaboração musical em geral e especificamente do arranjo, situando-os na história dos instrumentistas de teclado desde o século XVIII, destacando em seguida os grandes pianistas românticos e suas poderosas reelaborações musicais. Serão abordados ainda a importância dos arranjos no repertório de piano tocado no Brasil do século XIX, a busca pelo conceito de arranjo, considerações sobre pedagogia pianística e práticas de reelaboração e finalmente as conclusões sobre a importância da prática de reelaborações musicais para o pianista. Os referenciais teóricos incluem BUSONI (1921), BARROS (1999), ARAGÃO (2001), BESSA (2005), SILVA (2008), CERQUEIRA (2010), PEREIRA (2011), SANTOS (2015) e BINDER (2018).

Palavras-chave: Piano; Reelaboração Musical; Arranjo Musical; Repertório Pianístico.

ABSTRACT: This article emphasizes the relevance of musical reworking practices in general and specifically on arrangement, placing them in the history of keyboard players since the eighteenth century, highlighting the great romantic pianists and their prodigious musical reworkings. The article will also address the importance of arrangements in piano repertoire performed in Brazil during the nineteenth century, the search for the concept of arrangement, thoughts about piano pedagogy, and reworking practices and, finally, conclusions on the importance of musical reworking practices for pianists. The theoretical framework includes BUSONI (1921), BARROS (1999), ARAGÃO (2001), BESSA (2005), SILVA (2008), CERQUEIRA (2010), PEREIRA (2011), SANTOS (2015) and BINDER (2018).

Keywords: Piano; Musical Reworking; Musical Arrangements; Piano Repertoire.

Introdução

A profissão de pianista muito provavelmente tem na figura do solista, o músico que se apresenta em recital ou à frente de uma orquestra, um forte apelo no imaginário popular. No entanto, a literatura sobre a profissão pianística apresenta um panorama muito amplo: um pianista pode ser solista, camerista, acompanhador, correpetidor, professor de piano, variando e combinando estas opções, por exemplo, o caso de um pianista professor que também acompanhe um coral.

O pianista tem embaixo dos dedos um instrumento pleno de recursos, servindo tanto ao repertório solista ou para o acompanhamento pianístico, duas Artes que se complementam. Se optar pelas carreiras de acompanhador, correpetidor ou camerista, termos que atualmente são unificados na expressão pianista colaborador (MUNDIM,2009, MUNIZ,2010, MONTENEGRO 2013), poderá atuar com instrumentistas, cantores, corais e dançarinos.

Qualquer que seja o caminho escolhido ou traçado por situações da vida profissional, o pianista terá um estudo intenso das obras pianísticas mais representativas, além de disciplinas como harmonia, teoria musical, solfejo e canto coral para embasar uma ação efetiva, e já se

discute também a necessidade de incluir na pedagogia pianística a música de câmara, reduções, leitura de grade, cifras, prática de arranjos e transcrições (CERQUEIRA,2010).

Neste sentido, destaca-se a iniciativa da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que já contempla em seu currículo de graduação em piano (2019.1) as disciplinas anteriormente citadas, num esforço para atualizar e ampliar a formação do pianista.

Especificamente na colaboração pianística, o profissional não lida somente com a realização física das partituras no seu dia a dia. A tarefa de ler o que está escrito, que em si é muitíssimo complexa, não soluciona todos os desafios da rotina de trabalho e muitas vezes cabe ao pianista reelaborar os textos musicais que lhe são apresentados na colaboração com outros músicos, cantores, maestros e dançarinos.

Esta capacidade técnica dos pianistas, em especial dos colaboradores, é a prática de reelaborações musicais, que já foram chamadas genericamente de arranjos (PEREIRA,2011).

A habilidade de reelaboração musical remonta a muito tempo atrás, antes mesmo da consolidação do piano como sucessor do clavicórdio e do cravo na preferência dos compositores, do surgimento do conceito de obra musical, da distinção entre compositor e intérprete e da afirmação da música interpretativa na tradição do repertório pianístico.

Este artigo enfatiza a relevância desta habilidade, situando-a na história dos instrumentistas de teclado desde o século XVIII, destacando em seguida os grandes pianistas românticos e suas poderosas reelaborações que impressionavam as plateias.

Serão abordados ainda a importância dos arranjos no repertório de piano tocado no Brasil do século XIX, a busca pelo conceito específico de arranjo como umas das práticas de reelaboração musical, considerações sobre pedagogia pianística e práticas de reelaboração e finalmente as conclusões sobre a importância da prática de reelaborações musicais para o pianista.

Os instrumentistas de teclado e as reelaborações na era pré-piano

Durante o século XVIII, os instrumentistas do teclado- fosse cravo, clavicórdio ou pianoforte- eram essencialmente músicos acompanhadores e boa parte de sua formação envolvia o estudo de harmonia e contraponto. A arte da composição também era ensinada ao teclado e, portanto, a técnica para tocar os instrumentos de teclado visava à realização prática do acompanhamento e da composição (BINDER,2018).

A própria ideia de virtuosidade no campo musical apontava para aquele músico que conjugava habilidade técnica ao domínio das regras teóricas da composição, em geral demonstradas nos instrumentos de teclado.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) improvisava fugas ao teclado; os desafios propostos ao menino Mozart em suas exibições nas cortes europeias eram improvisar peças a partir de um tema dado, fazer leitura à primeira vista ou tocar e transcrever músicas de memória (BINDER,2018, p.19)

Até aproximadamente 1800, os músicos tocavam em situações sociais impostas pela Igreja e sociedade, como nascimentos, coroações, funerais, casamentos e festejos, com livre uso e reuso de materiais musicais.

Neste contexto, as reelaborações musicais eram praticadas livremente, sem amarras legais ou desmerecimentos, não existindo ainda o simbolismo da partitura grafada e detalhada, considerada a obra musical eternizada e independente da performance.

Avançando pelo século XIX, compositores e intérpretes passam a atuar em torno de uma prática independente, fazendo música pela música, sem a necessidade de tocar somente por função social.

Através de um longo processo histórico, as funções de compositores e intérpretes foram separadas e individualizadas, fenômeno que se intensificou no período do Romantismo, com a consolidação do conceito de obra musical, ou seja, do texto escrito nota por nota, assinado pelo compositor para a posteridade.

É interessante observar que no Romantismo os compositores pianistas foram os grandes representantes do binômio compositor-intérprete, uma combinação de atividades musicais que seria cada vez mais rara (RIBEIRO,2019).

A Música Ocidental e seus compositores antes deste período histórico também são ressignificados; deste modo, o que existia grafado de nomes como Bach, Handel, Couperin, Mozart e outros, tornam-se as suas “obras musicais”, mesmo que este conceito seja posterior a eles, que foram músicos atuando conforme os parâmetros sociais esperados em suas épocas. Não tinham a pretensão de serem perpetuados em obras para a posteridade.

Este movimento em torno do conceito de obra musical não significou o fim das práticas de reelaboração, pois continuaram a existir transcrições, orquestrações, reduções, adaptações e arranjos; apenas estas foram conceituadas como obras derivadas, em contraposição às obras originais. Por serem obras derivadas foram rotuladas como não estritamente criativas, postura diversa daquela adotada nos períodos pré-românticos, portanto anterior ao conceito de obra original. A função da obra derivada, ou seja, das diversas reelaborações, seria a de comentar uma obra original, buscando autenticidade e não originalidade (PEREIRA,2011).

Os pianistas românticos e a era de ouro das reelaborações

Podemos, a partir deste momento histórico, pensar em obra musical como algo estático, acabado e definitivo e as reelaborações como obras voláteis, maleáveis e sujeitas a variadas interferências. O piano e os pianistas têm exatamente neste momento um papel importantíssimo.

Assim o piano vertical, um elemento importante para a difusão da música no sec. XIX promoveu a expansão da “música prática “que por sua vez, estimulou a prática de arranjos, transcrições, reduções, etc., de obras sinfônicas ou árias de óperas, tornando essas práticas supervalorizadas (PEREIRA,2011, p.284)

O estabelecimento do conceito de obra musical, da originalidade na composição e a ascensão do piano como o instrumento preferido nos lares e nos concertos são fatores determinantes para a manutenção das práticas de reelaboração musical neste período histórico.

Através de reduções, transcrições, adaptações e arranjos, o piano servia como veículo de divulgação da música dos compositores em lugares onde não havia grupos instrumentais ou orquestras. Os arranjos deste período eram de 2 tipos: os que se prestavam às execuções amadorísticas, portanto tecnicamente mais modestos, e aqueles utilizados ou mesmo compostos por pianistas para mostrar qualidades técnicas e expressivas do instrumento; estes são os chamados arranjos virtuosísticos.

O arranjo para piano (*piano arrangement*) foi provavelmente o tipo de arranjo mais celebrado e cultivado no século XIX (Colton, 1992: 10). Diversas obras orquestrais e do repertório de câmara foram transformadas em peças para piano (e piano a quatro mãos) para serem executadas por músicos diletantes como entretenimento doméstico. Talvez por isso, a grande maioria desses arranjos sejam reduções tecnicamente simplificadas, pois atendiam melhor à demanda do público amador (SANTOS,2015, p.31).

Podemos imaginar que só um pianista de excelência poderia elaborar arranjos virtuosísticos a ponto de fazer deles parte de uma apresentação pública; entretanto não havia ainda a distinção absoluta entre compositores e pianistas, sendo habitual que o ensino de piano fosse antes de tudo um ensino musical, contemplando teoria e prática da Música, causando estranheza que um pianista dedicasse seu esforço apenas a executar as composições de outros (RIBEIRO,2019).

Isso facilitava a manipulação de ideias musicais e a expressão delas em linguagem pianística pessoal, seduzindo as plateias sedentas de novidades no período romântico. Os nomes dados às reelaborações musicais de pianistas variavam entre fantasias, paráfrases, transcrições, mas todas guardam entre si a característica de se moldarem à personalidade de seus intérpretes, para além de significarem processos distintos de escrita musical.

Atualmente, algumas dessas reelaborações pertencem ao chamado repertório canônico do piano, tais como os trabalhos de Liszt, Busoni, Siloti, Kempff, ideia que talvez jamais tenha passado pela cabeça de seus criadores, considerando o binômio composição-execução comum à formação pianística do século XIX.

Por meio de sofisticadas reelaborações, os pianistas divulgavam em primeira audição temas musicais de óperas, exibindo também suas habilidades técnicas, obtendo novos efeitos expressivos e contribuindo para a expansão da técnica pianística.

Ou seja, em conjunto com o repertório que posteriormente seria consagrado, tornando-se canônico, os pianistas praticavam ativamente as habilidades ligadas à reelaboração musical, tais como o arranjo virtuosístico, contribuindo também para o amadurecimento das características acústicas do piano.

Eventualmente, o pianista virtuose era também o arranjador, assim, suas peças altamente elaboradas e tecnicamente complicadas propiciavam façanhas instrumentais, além de evidenciar seus dotes como compositor. Ademais, a busca deliberada por figurações musicais típicas do instrumento, passagens de grande habilidade técnica e efeitos inovadores resultaram em avanços significativos no campo da técnica pianística (SANTOS,2015, p.31-32).

Liszt, Busoni, Godowsky e outros gênios românticos do arranjo pianístico: as críticas e o declínio das práticas de reelaboração

Franz Liszt eternizou seu nome como um dos grandes pianistas compositores/arranjadores e são de sua autoria reelaborações musicais que revelam muito das capacidades expressivas do piano e que se tornaram inspiração e modelo para tantos outros pianistas. Ele transcreveu a partir de originais de Beethoven, Schubert, Schumann, Saint-Saens, entre muitos outros.

“Tanto ele se apropriava de temas conhecidos do público transmutando-os através de sua virtuosidade ao piano, como apresentava composições menos conhecidas, em um papel de divulgador da nova música” (RIBEIRO,2019, p.42).

Liszt herdou do século XVIII o valor atribuído à improvisação e à recriação (BINDER,2018) e seus trabalhos deste gênero atestam seu domínio dos processos de reelaboração musical. Busoni e Godowsky, também desenvolveram preciosas reelaborações musicais que proporcionam escutas diferenciadas das obras de Bach e de Strauss, respectivamente, seguindo os passos de Liszt (SANTOS,2015).

Destacamos ainda os pianistas Myra Hess, William Kempff, Alexander Siloti, todos encantados pela música de J.S.Bach a tal ponto de nos legarem arranjos famosos e presentes na cultura pianística ocidental pelas mãos de vários outros pianistas.

Essa convivência musical entre composição, reelaboração musical e interpretação seguiu sem maiores consequências até o ponto no qual o excesso de reelaborações começa a ceder lugar ao conceito de obra musical definitiva e imutável; este foi o primeiro indicativo da mudança de paradigma sobre o valor das reelaborações musicais.

O declínio das práticas de reelaboração musical ocorre também em função da implementação posterior dos contratos de direitos autorais e a criação do gramofone e do rádio, que passam a divulgar as gravações, substituindo o piano na sua função de divulgação da Música que não fosse estritamente por assim dizer pianística.

A prática de reelaborações não está livre de críticas; os filósofos Theodor Adorno e Max Weber criticam a excessiva prática de arranjos acabaram rebaixando e simplificando a audição, servindo para a fetichização na indústria cultural e desinteressando o público pela música original dos compositores.

Na visão destes filósofos, o piano que foi o grande veículo para ouvir as reelaborações musicais, vulgarizou demais a música advinda das obras de referência, facilitando muito a escuta e popularizando a música conceituada como obra original (PEREIRA,2011, SANTOS,2015).

O repertório do piano no Brasil do século XIX: a importância dos arranjos

No Brasil do século XIX, os pianistas Thalberg e Gottschalk utilizaram arranjos de temas de óperas e fantasias sobre motivos operísticos como repertório em suas apresentações, bem ao gosto da época, antes da afirmação da música interpretativa de origem europeia, em especial a música germânica. (BARROS, 1999).

Os arranjos para piano levam para as casas burguesas e salões os fox trotes, as habaneras, os maxixes, os sambas, tangos e outros gêneros populares; em processos inversos, o arranjo aplicado à música erudita facilita a escuta enquanto na música popular promove uma densidade sonora que originalmente não existia (BESSA, 2005).

Aqui cabe uma observação: esta “facilitação de escuta” é um aspecto parcial da prática de arranjos para piano, pois realmente existiram e existem arranjos mais modestos de música erudita e que escolhem apenas elementos essenciais para a execução, em geral, linha melódica e harmonia. Este tipo de arranjo realmente talvez facilite a escuta e a execução.

A proposta dos arranjos virtuosísticos, porém, era explorar os diversos temas musicais envolvidos pelas possibilidades sonoras do piano conforme a capacidade técnica do pianista arranjador. E quanto mais exuberantes e ousadas, mais sucesso fariam com as plateias.

Os pianistas que atuavam no Brasil deste período faziam o mesmo que em outras partes do mundo com relação ao repertório, misturando obras originais de compositores da música hegemônica com obras derivadas em processos de reelaboração, muitas vezes trabalhados pelos próprios intérpretes.

Os compositores mais escolhidos com obras originais eram Herz, Weber, Thalberg, Liszt, Gottschalk, Chopin, Mendelsshon, Beethoven, Bach e Schumman e as reelaborações pianísticas incluíam fantasias e variações sobre temas de óperas, fantasias sobre o Hino Nacional Brasileiro e peças de inspiração nacional tais como variações sobre modinhas brasileiras (SILVA,2008).

É provável que esta mistura de repertórios funcionava como uma fórmula certa para atingir, seduzir e cativar o público, o que certamente contribui para a crescente divulgação do piano no Brasil.

Conceitos atuais sobre arranjo: a busca pela sua especificidade

A busca pela especificidade do conceito para o arranjo tem ao menos 2 razões: 1-é uma palavra genérica para as reelaborações musicais; 2- o arranjo permite grande liberdade de interferências na estrutura da música, levando a confundi-lo com outras reelaborações.

O arranjo como aparece atualmente na pesquisa acadêmica não é o mesmo ao qual o grande pianista Busoni referia-se em seu artigo de 1910, “O Valor do Arranjo”, citado por PEREIRA (2011). Embora Busoni descreva práticas que hoje seriam conceituadas mais apropriadamente como transcrições, ele afirma que uma música bem-feita soará bem em qualquer instrumento, mas que cada instrumento tem sua linguagem própria e que assim algo novo será ouvido conforme a execução musical naquele específico meio instrumental.

Neste sentido, alguns parâmetros conceituais podem iluminar nosso pensamento sobre o que é um arranjo musical e sua presença na produção da música popular ou erudita, haja visto que ainda há uma discussão tentando delimitar as variadas práticas de reelaboração musical, que se misturam e se entrelaçam produzindo obras derivadas as mais diversas.

A elaboração de um arranjo musical segundo BESSA (2005) inclui uma série de procedimentos: harmonização de uma melodia, escolha de andamento, figuração rítmica, mesclando recursos oriundos da música de concerto e das práticas musicais coletivas e que tenta conciliar exigências do mercado fonográfico e o gosto médio do público.

Por sua vez, ARAGÃO (2001) além de fornecer pistas sobre a elaboração de arranjos musicais situa o processo criativo destes em duas dinâmicas distintas: uma para a produção da música erudita e outra para a música popular.

Na primeira perspectiva, o compositor escolhe os elementos do universo sonoro disponível, prepara a obra musical e caberá ao intérprete a execução da música. O compositor se esmera para deixar a partitura minuciosamente detalhada para que o músico prepare a sua performance. Esta é, sem dúvida alguma, a prática primordial para os pianistas, herdeiros de incontáveis obras musicais usadas como base da formação técnica. O arranjo fica como opção para o compositor se este pretender assinar uma obra derivada e continua à cargo do intérprete a execução musical.

Na segunda perspectiva, o compositor escolhe os elementos do universo sonoro disponível, mas o que ele fornece não é exatamente uma obra acabada e definitiva no sentido da música erudita, uma partitura minuciosa do que deveria ser tocado. O que existe é um original prático ou virtual, que são apenas informações essenciais, uma linha melódica com cifra por exemplo.

O arranjador elabora então uma obra arranjada a partir do original virtual já com novidades em relação a este original prático ou virtual e através do intérprete surge a obra executada, que poderá ter ainda mais autenticidade pelo próprio músico.

Um pianista que elabore um arranjo virtuosístico para piano promove o reencontro dessas figuras que se dissociam nas dinâmicas apontadas; através de um processo ativo de autoconhecimento, ele alcança uma realização artística ímpar na medida em que oferece uma escuta diferenciada de uma música, seja esta de caráter popular ou erudito.

O arranjo para piano exemplifica o que ARAGÃO (2001) delimita como arranjo fechado, ou seja, aquele tipo de trabalho escrito no qual o músico determina com a maior precisão possível os elementos estruturados para a performance. Na música popular, a proposta é o arranjo aberto, contendo apenas as informações básicas e deixando os intérpretes livres para escolherem como estruturar estas informações na performance.

Entendemos que falar de partitura como algo completamente acabado e pronto é um reducionismo apenas adotado para facilitar o entendimento básico do arranjo dentro do contexto da música erudita. O próprio autor destaca que entre uma proposta e outra há uma gradação quase que infinita, com arranjos mais abertos e outros mais fechados.

Flávia Vieira Pereira na tese “ As Práticas de Reelaboração Musical” (2011), apresenta características precisas de um arranjo musical, que é um tipo de reelaboração musical que permite maior flexibilidade na manipulação de aspectos estruturais (melodia, harmonia, forma e ritmo) do material pré-existente; em geral, os aspectos formal e harmônico são os mais manipulados, criando introduções, pontes, modulações, conclusões, partes novas com efeito de improvisado. Pode ocorrer mudança de gênero e de meio instrumental.

O arranjo para piano solo neste artigo é entendido como a estilização escrita de recursos aprimorados na prática profissional de um pianista colaborador de formação acadêmica; é a transformação de uma ferramenta de trabalho em objeto artístico, sem uma função utilitária específica. Muitas vezes o pianista reelabora material musical no sentido prático, ou seja, para facilitar o envolvimento em atividades de colaboração pianística e que nem sempre serão exatamente arranjos, devido à menor interferência no original.

O arranjo de caráter virtuosístico, além de exibir o potencial técnico do pianista contribui ainda para “...adquirir uma percepção dos mecanismos internos que conduzem ao entendimento global das obras” (PEREIRA,2011, p.295).

Pedagogia do piano e práticas de reelaboração musical

Se o século XIX nos legou o conceito de obra musical e o repertório canônico do piano, percebemos que as práticas de reelaboração musical continuaram a ser praticadas, ainda que não sejam suficientemente incentivadas na pedagogia do instrumento ou que não sejam frequentes em programas de recitais da música erudita, exceção feita ao legado de reelaborações dos compositores pianistas românticos.

Numa proposta ideal em pedagogia do piano, poderíamos ter uma formação que contemplasse a música interpretativa, solística e camerística, somada a outras práticas criativas, entre elas, o arranjo para piano, de caráter virtuosístico ou não. Esta tarefa pedagógica, no entanto, não é simples de ser executada.

Neste sentido são muito importantes os trabalhos didáticos de Antônio Adolfo-Harmonia e Estilos para Teclado, de Rosana Giosa, com a série Piano Popular e de Turi Collura; em ambos, existem orientações preciosas para aqueles interessados na arte do arranjo para piano.

Como a Arte Pianística é infinita, infinitas são as possibilidades e cabe ao próprio pianista perceber caminhos a explorar, e se for necessário arranjar músicas, algumas sugestões dos autores citados e de muitos outros podem servir para facilitar seu trabalho.

Na mesma direção pedagógica, existem iniciativas muito promissoras tais como o curso de extensão da Escola de Música da UFBA, chamado Pianistas em Composição: O curso, pautado na apreciação de obras musicais criadas por pianistas, funciona dentro do Núcleo Pianistas em Composição, conforme informado no site da Escola de Música da UFBA.

Preparar um arranjo de caráter erudito virtuosístico ou não para piano solo demanda uma estilização de recursos expressivos advindos da prática musical intensa, misturando processos e conceitos que extrapolam até mesmo a dicotomia música popular e erudita.

É importante notar que a escolha de um idioma expressivo num arranjo para piano traduz o autoconhecimento sobre as próprias habilidades e fragilidades pianísticas pois, assim como um Chopin, um Liszt ou um Rachmaninoff compunham para suas possibilidades técnicas, um arranjo para piano mostra o alcance técnico do pianista arranjador, quando este escreve para si mesmo. No entanto, a própria percepção da dificuldade de um arranjo é sempre proporcional à maturidade musical do pianista.

Conclusões

A profissão pianística é ampla e cheia de possibilidades que ultrapassam a força do imaginário popular sobre a onipresença do pianista solista, que na prática talvez seja o que tenha menos oportunidades de trabalho, o que não significa jamais invalidar a formação específica para uma carreira solística.

Os múltiplos repertórios que continuam a ser feitos para o piano demonstram a força de sua capacidade expressiva, existindo também músicas contemporâneas que já contemplam maior abertura para interferências, um possível meio termo entre a escrita e a improvisação, semelhante ao período barroco, embora os tecladistas deste período prioritariamente usassem seu talento nestes textos meio escritos para a arte de acompanhar outros músicos na prática musical ainda funcional.

Como vimos anteriormente, a necessidade da composição musical de eternizar-se de maneira estrita e escrita elevou rapidamente o piano à condição de veículo ideal deste processo através de obras originais ou derivadas, usando reelaborações as mais diversas, influenciando diretamente o processo composicional em geral e a construção do próprio piano e de seu repertório canônico.

O piano tanto ganhou repertório específico para sua linguagem quanto é utilizado para reelaborações de repertório não específico para piano, ou seja, músicas originais de instrumentos solistas como violino ou órgão ou obras sinfônicas e óperas, reelaboradas para piano.

Na pedagogia pianística, as habilidades ligadas à reelaboração musical, e em particular o arranjo virtuosístico para piano, são menos incentivadas devido a universalização da música interpretativa. A formação técnica para dominar o repertório interpretativo deixa poucas lacunas para atividades que exigem outro tipo de posicionamento do pianista, tais como improvisação, composição e arranjos. Eventos, palestras, seminários, cursos, inclusive on-line, além de livros da área poderão contribuir para preencher essas lacunas formativas.

Poderíamos afirmar que o piano é o meio ideal para diversas reelaborações musicais e o arranjo, sendo um tipo de reelaboração musical com a maior liberdade de interferências no

original, oferece um exercício prático ao pianista que procure aprimorar-se inclusive na colaboração pianística.

Há situações nas quais não existem partituras ou existe apenas uma cifra, uma linha melódica com ou sem cifras, uma redução inadequada para piano e o pianista acabará reelaborando músicas e buscando recursos para uma colaboração mais adequada à linguagem pianística.

Essa habilidade de reelaboração musical, interferindo em graus variados nos aspectos estruturais, ou seja, na melodia, ritmo, harmonia e forma, acaba sendo uma rotina para algumas opções da profissão do pianista.

O grau de interferência reelaborativa variará em função do gênero musical em questão, e certamente um pianista de orquestra nunca interfere numa parte específica para piano dentro de obra musical orquestral quando comparado a um pianista do mercado de eventos, por exemplo. Quanto mais afastada a ação do pianista da música de concerto, mais as habilidades de reelaboração poderão ser exigidas; é o caso da música popular.

Um pianista pode não executar reelaborações tão profundas numa obra de Música Erudita, mas o conhecimento prático de procedimentos de reelaboração musical poderá auxiliar na resolução de problemas específicos em músicas eruditas, caso frequente em reduções de ária de ópera, acompanhar a partir de grade orquestral, um coral contendo apenas parte vocal, entre outras situações.

Se bem escritas, as reelaborações musicais encontradas no mercado editorial naturalmente suavizarão o trabalho do pianista. Caso contrário, quando o material não é funcional para a linguagem pianística, o pianista terá um trabalho extra, que será reconfigurar o texto musical adequando-o para suas mãos; pode ser que o pianista nem escreva o que vai tocar, apenas guardando na memória aquilo que vai realizar no piano, o que revela a grande capacidade de mobilização de recursos cognitivos deste profissional.

Existem também os pianistas que trabalham exclusivamente com arranjos e outros tipos de reelaborações, e demonstram tal domínio dos recursos do instrumento que terminam fazendo destas reelaborações seu principal meio de expressão musical. Algo similar a um pianista intérprete que se encontra mais confortável num determinado tipo de repertório, traduzindo o melhor de sua verdade artística e atingindo o íntimo do ouvinte.

Pianistas arranjadores, compositores ou não, continuam a fazer seus trabalhos e como curiosidade vale destacar que a pesquisadora Maria Elisa Pasqualini cita em seu artigo “Os arranjadores da Rádio Record de São Paulo, 1928-1965”, 13 pianistas arranjadores, entre os 24 no total do levantamento feito pela autora. São eles: Alceo Ariosto Bocchino, Hervé Cordovil,

Arnold Gluckmann, Francisco José Gorga, Izio Gross, Ítalo Izzo, Hector Lagna Fietta, Sílvio Mazzucca, Gabriel Migliori, Renato de Oliveira, Luiz Arruda Paes, Cyro Pereira e Enrico Simonetti.

Entre outros pianistas que marcaram seus nomes na história da música brasileira compondo, arranjando e interpretando temos ainda Radamés Gnatalli, Gilson Peranzetta, Pedrinho Mattar, César Camargo Mariano e Egberto Gismonti. Em comum, todos são pianistas com mentes abertas, curiosas e capazes de fazer ouvir as escutas distintas de uma mesma música. De alguma maneira e guardadas as devidas proporções, fazem algo similar ao que Listz, Busoni, Godowsky, Myra Hess, Siloti e Kempff fizeram: traduziram ao piano as sonoridades que os seduziram, revelando muito de si mesmos neste processo criativo.

O arranjo para piano solo, como arte, é mais um espaço para a criatividade do pianista, para a autorreflexão sobre o entendimento da linguagem musical e para a expressão musical que contempla o aspecto da individualidade no diálogo íntimo da criação artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAGÃO, Paulo de Moura. Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular. In Cadernos do Colóquio. Rio de Janeiro, 2001. p. 94-107

BARROS, Guilherme Sauerbronn de. O pianista brasileiro: do mito do virtuose à realidade do intérprete. Dissertação de mestrado: UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.

BESSA, Virgínia de Almeida. Apontamentos para o estudo do arranjo na música popular brasileira. Actas VI Congreso IASPM-AL,2005.

BINDER, Fernando Pereira. Profissionais, amadores e virtuosos: piano, pianismo e Guiomar Novaes. Tese de Doutorado em Música: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

BUSONI, Ferruccio. O valor do arranjo. Da unidade da Música, p.147-153, Berlin, Max Hesse,1922. (Tradução minha)

CERQUEIRA, Daniel Lemos. Perspectivas Profissionais dos Bacharéis em Piano. Revista Eletrônica de Musicologia, vol.XIII, UFPR,2010.

MONTENEGRO, Guilherme Farias de Castro. Os modos de ser e agir do pianista colaborador: um estudo de entrevistas com profissionais do Centro de Educação Profissional: Escola de Música de Brasília. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação Música em Contexto): Departamento de música do Instituto de Artes da Universidade de Brasília,2013.

MUNDIM, Adriana Abid. O pianista colaborador: a formação e atuação performática no acompanhamento de flauta transversal. Dissertação (Mestrado em Performance Musical): Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

MUNIZ, Franklin Roosevelt. O pianista camerista, correpetidor e colaborador: as habilidades nos diversos campos de atuação. Dissertação (Mestrado em Performance Musical e Interfaces): Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

PASQUALINI, Maria Elisa. Os arranjadores da Rádio Record de São Paulo, 1928-1965. Revista Brasileira de Música- Programa de pós-graduação em Música-escola de música da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 185-208, jan. /jun. 2012.

PEREIRA, Flávia. As práticas de reelaboração musical. Tese de Doutorado em Música: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

PIANISTAS EM COMPOSIÇÃO. Cursos de Extensão da Escola de Música da UFBA, 2022. Disponível em: <http://extensao10.blogspot.com/2022/02/inscricao-para-o-curso-de-pianistas-em.html>. Acesso em: 08.04.2022.

RIBEIRO, Erika Maria. O Pianismo e seus elementos na música de Egberto Gismonti. Tese de Doutorado em Música: Programa de Pós-Graduação em Música-UNIRIO-Rio de Janeiro, 2019.

SANTOS, Diogo Maia. A Reelaboração e a relação com a obra musical: uma reflexão sobre fidelidade, criatividade e crítica na prática de reelaboração musical. Dissertação de Mestrado em Música: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

SILVA, Saulo Gama. A Música dos Pianistas de Salvador. Dissertação de Mestrado em Música: EMUS-UFBA, Salvador, 2008.

UFBA, Departamento de Música: Documentos, Colegiados e Cursos: Fluxogramas e Grades Curriculares, Instrumento Piano. 2019.1.2022. Disponível em: <https://dmusufba.com/fluxogramas-e-grades-curriculares/> Acesso em: 08.04.2022.

3.RELATÓRIOS DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS SUPERVISIONADAS (PPS)

A seguir, apresento os relatórios de práticas profissionais supervisionadas em consonância com minha proposta de pesquisa deste percurso acadêmico no Mestrado Profissional. São as seguintes:

MUSE95-OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA-realizada em 3 semestres-2019.2, 2020.2 e 2021.1

MUSE97-PRÁTICA CAMERÍSTICA-realizada em 2 semestres-2019.2 e 2020.2

MUSF01-PRÁTICA EM CRIATIVIDADE MUSICAL-realizada em 3 semestres-2019.2, 2020.2 e 2021.1

MUSE99-PREPARAÇÃO DE RECITAL/CONCERTO SOLÍSTICO-realizada em 1 semestre-2021.1

Nesta seção deste TCF, os relatórios aparecerão na ordem citada acima e informo ainda que os semestres 2020.2 e 2021.1 ocorreram em formato remoto. O semestre 2020.1 foi cancelado devido à emergência sanitária da COVID-19.

Destaco as características peculiares ao momento de pandemia de COVID-19 que influenciaram na maior dificuldade de realização especialmente da prática camerística MUSE97 no Semestre Letivo Suplementar remoto (SLS) 2020.2. A solução parcial consistiu na troca de gravações entre os músicos envolvidos, tentativas de sincronização dessas gravações e posterior análise dos resultados.

Nas demais práticas, durante os semestres 2020.2 e 2021.1 o recurso da gravação e envio de vídeos para a orientação foi muito precioso no processo de reavaliação de progressos no estudo do piano e dos próprios arranjos para piano solo em revisão e registro final.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Luciano Azevedo e Silva Matrícula: 2019127302

Área: Criação Musical e Interpretação Ingresso: 2019.2

Código	Nome da Prática
MUSE95	OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA

Orientador da Prática: BEATRIZ ALESSIO DE AGUIAR SCEBBA

Descrição da Prática

1) Título da Prática: ROTINA DE ESTUDOS DIÁRIOS AO PIANO

2) Carga Horária Total: 102h

3) Locais de Realização: Salas de estudo com piano da UFPI, Escola Estadual de Música Possidônio Queiroz e a residência do próprio aluno.

4) Período de Realização: 28.08 a 31.12 de 2019

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

A) Escalas e Arpejos maiores e menores em todos os tons por movimento direto e contrário e também em terças, sextas e décimas.

B) Preparação do seguinte repertório:

BACH-LISZT-Prelúdio e Fuga em Lá menor BWV 543

DEBUSSY- Imagens- Primeiro Caderno -3 peças: Reflets dans L'Eau, Hommage à Rameau e Mouvement

VILLA LOBOS-Cirandas W220-seleção de peças: n.º 1-Terezinha de Jesus, n.º2-A Condessa, n.º4-O cravo brigou com a Rosa, n.º6-Passa, passa, Gavião, n.º9-Fui no Tororó, n.º11-Nesta Rua, n.º12-Olha o Passarinho Dominé, n.º13-À Procura de uma Agulha, n.º14-A Canoa Virou, n.º15-Que Lindos Olhos e n.º16-Có-Có-Có.

Cronograma destas atividades: segunda à sexta, com mínimo de 2 e máximo de 5 horas de estudo por dia dos itens A e B acima especificados.

Aos sábados e domingos: estudo mais livre com média de 3 horas cada dia-Total 6h.

Como estratégias gerais para o estudo das Escalas e Arpejos e Repertório foram utilizados:

- Estudo com mãos separadas;
- Isolamento de trechos específicos à serem trabalhados com mais repetições, ritmos variados e
- Metrônomo em variadas propostas;
- Prática lenta e
- Passagem completa da escala, arpejo ou peça, visando memorização e treino de performance final.

Observações sobre o estudo de Escalas e Arpejos:

Por muito tempo, não cultivei o hábito de praticar escalas e arpejos e por isso tinha nítidos problemas de igualdade e clareza de som, uníssonos e passagem de polegar, dedilhados específicos de cada escala e arpejo, além de pulsos e braços pouco flexíveis e descoordenados da ação pianística como todo. Com a orientação de Beatriz Alessio, passei a estudar este item todo dia, durante uma hora no mínimo, chegando a duas horas em algumas ocasiões e usando os princípios de educação do pulso vinculados à busca de uma sonoridade mais apurada e precisa, além de uma ação muscular melhor coordenada.

Mudamos também a altura do banco do piano para permitir o alinhamento do cotovelo à altura do teclado e afastei um pouco mais o banco para trás, deixando meus braços e pulsos mais livres para melhor ação muscular.

Usei muito o metrônomo entre 60 até 120 para a semínima, trabalhando em grupos de 3 ou 4 notas para cada batida, tocando forte, suave, stacatto, legato e em combinações destes tipos de toque.

Observações sobre o estudo do Repertório:

BACH-LISZT-PRELÚDIO E FUGA EM LÁ MENOR BWV 543

Nesta peça, que é uma transcrição de Liszt para piano de uma peça original para órgão, notei os seguintes problemas no meu estudo diário:

No Prelúdio: dificuldade para equilibrar as figuras rítmicas diversas que aparecem na peça, típicas do gênero Prelúdio, que se caracteriza por liberdade de construção e caráter improvisatório; foi importante equilibrar estudo com e sem metrônomo para não perder essa sensação de improvisação.

Dificuldade para decidir qual parte dos arpejos valorizar: se a nota mais grave ou a nota mais aguda; Beatriz orientou no sentido de enfatizar mais a base dos arpejos, tocando mais leve a parte superior dos grupos de 6 semicolcheias.

Dificuldade para tocar os grupos de fusas na terceira página da peça, o que melhorou com a prática diária de escalas e arpejos.

Erros de memorização do último sistema da peça devido à não repetição do padrão melódico do trecho; persistência no estudo com mãos separadas foi a base da solução do problema.

O pedal também foi um aspecto delicado para equilibrar a sonoridade entre tantas harmonias em sucessão rápida, exigindo trocas mais constantes para não prejudicar a clareza do texto musical.

Na Fuga: dificuldade para memorizar a peça toda; procurei trabalhar pequenos trechos em cada sessão de estudo para facilitar este processo.

Dificuldade para dedilhar corretamente devido às distâncias entre as vozes extremas, o que implicou o uso consciente do pedal para prolongar um pouco mais estes sons.

Muito importante estudar e rever partes com mãos separadas, mesmo após memorizar os trechos.

Alguns trechos de mão esquerda exigem muita repetição correta para fixar os dedilhados, devido ao uso intenso de notas presas com os dedos 4 e 5, além de um estudo especial para alcançar sem arpear as décimas entre o tenor e o baixo.

Dificuldade para memorizar os trechos em sequencias modulantes da página 4 da peça.

Os trechos em sequencias oitavadas foram estudadas inicialmente só com uma nota por vez e depois colocadas em oitavas.

Na última página, um estudo atento de pulso para os grupos de fusas é essencial para garantir fluidez sonora dos dedos 3, 4 e 5 da mão direita.

O pedal é outro aspecto complexo a estudar nesta peça, o que é frequente na música impressionista.

DEBUSSY- IMAGENS-CADERNO I

Reflets dans l'Eau:

Logo de início, tive algumas dificuldades para achar os dedilhados, pois a tonalidade de Ré bemol tem muitas teclas pretas e exige um toque mais interno no teclado; essencial a flexibilidade de pulsos para adequar as mãos nesta tarefa.

Importante estudar com metrônomo para não desequilibrar as fusas em grupos variados nas páginas 2 e 3 da peça.

Foi difícil a escolha de distribuição de mãos para tocar os arpejos no final das páginas 3 e 4 pois se tocados como está grafado a mão direita é forçada a alcançar distâncias de quintas entre os dedos 4 e 5 da mão direita. Estudei assim com trabalho de pulso e movimentação lateral da mão e também experimentei redistribuir as notas entre as mãos, alcançando as notas agudas com o dedo 2 da mão esquerda passando por cima da direita ou começando a nota mais grave do desenho da mão direita com a mão esquerda e deixando as demais para a direita.

A mesma situação ocorreu com os arpejos na página 5 da peça; variei o estudo entre tocar como está escrito, tocando todo o arpejo com a mão direita ou passando a esquerda por cima da direita para atingir a nota final do arpejo.

Hommage à Rameau:

Tocar com som delicado o tema inicial sem exagero de articulação sonora foi a dificuldade inicial da peça.

O estabelecimento de planos sonoros foi outra questão a solucionar mediante estudo com mãos separadas para valorizar vozes internas da mão esquerda e não estruturar a peça como melodia acompanhada.

Tive dificuldades com algumas notas presas entre acordes em movimento em ambas as mãos.

Mouvement:

A dificuldade maior é a leveza geral ao tocar e realizar os apoios nos pontos corretos para dar ainda mais impressão de movimento explícito no título da peça; alternei entre estudar valorizando cada colcheia por pulsação de metrônomo ou tocando as 3 colcheias para cada pulsação de metrônomo, o que dificultava alguns trechos, embora promovesse maior sensação de movimento.

Na seção central com 2 sustenidos, a maior dificuldade é estabelecer os planos sonoros divididos entre a melodia em acordes dobrados nas mãos na região média do piano em contraponto aos ataques em oitavas quebradas no agudo e no grave.

VILLA LOBOS-CIRANDAS

Nº 4- Dificuldade rítmica no movimento ascendente entre as mãos para ajustar as notas todas em teclas pretas da esquerda e os acordes quebrados da direita. Atenção redobrada para fazer soar as 2 melodias sobrepostas na mão direita na seção central da peça.

Nº 6- Dificuldade de controlar as semicolcheias que passam de uma mão para a outra em movimento rápido e escolher um dedilhado mais favorável para a mão direita nas passagens rápidas. Estudo com metrônomo ajudou muito na solução técnica, além de estudar esta peça após aquecer bem com escalas e arpejos.

Nº 9- Cuidado para não correr com as sextinas. Atenção para destacar a melodia na parte B da peça.

Nº11- Estudo intenso da mão esquerda para garantir a precisão das notas dos dedos 3, 4 e 5 em cromatismos descendentes. Cuidado com o ritmo entre as tercinas da mão esquerda e as figuras binárias pontuadas da direita.

Nº12- Dificuldade para controlar as semicolcheias iniciais equilibrando-as entre compassos alternados. Bastante pesquisa para escolher dedilhados na página 2. Estudo especial das décimas da mão direita sobre o movimento de semicolcheias da esquerda. Dificuldade para tocar os acordes arpejados da mão direita sobre os staccatos da mão esquerda nas 2 páginas finais.

Para maior clareza, detalharei parte da rotina diária de prática de estudos. Algumas datas ausentes nos registros representam 2 situações: que não estudei especificamente as peças naquela data ou que apenas repeti o estudo do dia anterior nas mesmas bases. O estudo de escalas e arpejos foi irregular nesta fase, devido à minha resistência infundada sobre a validade deste estudo; posteriormente, mudei de atitude sobre este aspecto da rotina de estudos ao piano.
28.09.19-Debussy-Imagens caderno 1- revisão de Reflets dans L'eau: mãos separadas com metrônomo nas pgs. 2 e 3 para não correr desnecessariamente; leitura superficial da peça n. 2- Hommage a Rameau e Villa Lobos-Cirandas nºs 4 e 6. 4h

29.08.19- Debussy-Imagens caderno 1- revisão técnica da primeira peça Reflets dans L'eau: mãos separadas com metrônomo nas pgs. 2 e 3 para não correr desnecessariamente; leitura superficial da peça n. 2-Hommage a Rameau e Villa Lobos-Cirandas nºs 4 e 6. 4h

30.08.19-Leitura inicial da peça 3 das Imagens de Debussy-Mouvement indo até a seção central com 2 sustenidos; Villa Lobos-Cirandas-revisão das peças n°s 4, 6, 12 e 16; leitura da peça 2 e 14.4h

02.09.19- Debussy-Imagens caderno 1: peça 3, estudo com metrônomo 60 a colcheia e depois 60 para semínima pontuada, trabalhei até seção com 2 sustenidos, que não sei como considerar em termos de tonalidade ou modalidade. 4h

03.09.19- Debussy-Imagens caderno 1: peça 3, estudo com metrônomo 60 a colcheia e depois 60 para semínima pontuada, trabalhei até seção com 2 sustenidos, que não sei como considerar em termos de tonalidade ou modalidade.4h

04.09.19- Villa Lobos Cirandas n°s 4,6,12, 15 e 16; tentei tocar decoradas as peças 4,6,12 e 16, e algumas vezes, toquei trechos com mãos separadas. Leitura das peças n°s 2 e 14.4h

06.09.19-Debussy-Imagens caderno 1, peça 2-dificuldades com acordes aumentados e com notas internas de alguns acordes; trabalhei com mãos separadas algumas vezes estes trechos e estudei a peça n° 12 das Cirandas de Villa Lobos.4h

07.09.19-mesmas ações do dia 06.09.19.4h

11.09.19- Debussy-recapitulação da peça 1 das Imagens caderno 1 com uso de metrônomo em trechos com grupos irregulares de fusas e semifusas; tive dificuldade em determinar o dedilhado quando retorna o tema principal no final da página 3; peça 3- tocando quase decorada.4h

12-15.09.19- mesmas ações do dia 11.09 com acréscimo de tentativas de tocar de cor as Cirandas de Villa Lobos n°s 4 e 6 com paradas eventuais para estudo de trechos mais complexos. 4h

16-17.09.19- Debussy-Imagens caderno 1- revisão da peça 1 com metrônomo 60 nas páginas 2 e 3 em especial devido à irregularidade das figuras. Peça 2- mais detalhamento da página 2 que tem notas entre acordes, tentei também decorar algo da peça. Peça 3- seção intermediária- estudo dos saltos e das partes internas em acordes dobrados nas mãos. 4h

18.09.19- Villa Lobos Cirandas n°s 4- passando a parte que alterna acordes quebrados em teclas brancas na mão direita e teclas pretas na esquerda. Peça n° 6- dúvidas de dedilhados e dificuldade para manter o andamento. 4h

Até o final deste mês, a rotina de estudos ao piano ocorreu com as ações acima citadas, durante os dias 19 até 30 de setembro, perfazendo um total de 48h.

Em outubro de 2019, não fiz registros diários das atividades da rotina de estudos ao piano, embora tenha mantido estudo regular do instrumento, durante 3 a 4 horas por dia.

Deduzo o tempo de estudo neste mês em 80h distribuídas por 4 semanas, de segunda a sexta, excluídos sábados e domingos.

13.11.19- Debussy-Imagens caderno 1-peça 3-Mouvement: trabalhando seção intermediária (com 2 sustenidos); usei metrônomo 80,100 e 120 para a colcheia; consegui tocar com alguma facilidade, mas quando usei metrônomo com um pulso para cada compasso, fiquei entre 60-80. Com metrônomo 70 por compasso ficou relativamente confortável. 4h

14.11. 19 –Estudo de escalas e arpejos, com e sem metrônomo, de 2 em 2, de 3 em 3 e de 4 em 4 notas por pulsação. Nem sempre tive êxito porque não tinha segurança no dedilhado das escalas. Debussy-Imagens caderno 1, peça 3-Moviment com metrônomo entre 100 até 120 a colcheia e tentativa de tocar decor. 4h

15.11.19-Escalas e arpejos maiores somente. Debussy-Imagens caderno 1- passagem das peças com paradas para repassar trechos mais difíceis e que ainda geram dúvidas sobre dedilhados principalmente na peça 1. 4h

16.11.19- o mesmo do dia 15.11.19, mas procurando soltar mais o pulso durante o estudo das peças de Debussy; fiz isso sem uma orientação específica, sem relacionar pulso e fraseado. 4h

17-20.11.19- Nestes dias, meu estudo contemplou escalas e arpejos maiores e menores relativas, escolhendo 2 ou 3 tons por dia para ter mais consciência dos dedilhados de cada escala; Debussy-Imagens livro 1- revisando as peças, enfatizando pontos mais críticos que refletem a insegurança técnica sobre a relação entre gestos, pulsos soltos e fraseados: páginas 2 e 3 da peça 1, planos sonoros na peça 2 e apoios incorretos na peça 3. Villa Lobos-Cirandas nºs 4 e 6 tocando decoradas embora com algumas dificuldades; estudo com mãos separadas e juntas da peça 12. 16h

22-26.11.19-Escalas e arpejos maiores e menores-2 a 3 tonalidades cada dia; Villa Lobos Cirandas nºs 6 e 12 com metrônomo entre 60 até 100 a semínima para conseguir maior equilíbrio rítmico; peças 4, 15 e 16- tentei tocar decoradas mas percebi que ainda precisavam de estudo com mãos separadas e juntas. Debussy-Imagens 1- Revisão das peças. 20h

27.11-11.12.19-Estudo fragmentado do repertório citado devido a atividades típicas de fim de ano na UFPI, Escola Estadual de Música Possidônio Queiroz: piano colaborativo para recitais de alunos e para Corais das referidas instituições. 3h

18.12.19- Debussy-Imagens caderno 1-tentei tocar todas as peças, mas ainda tive problemas de memorização; parei para rever e melhorar. Villa Lobos Cirandas peças nº 6 e leitura da nº 8. 4h

19.12.19- Escalas e arpejos; Debussy-Imagens caderno 1-peça 3 Mouvement- com metrônomo 100 para a colcheia e 70 para a semínima pontuada; Villa Lobos-Cirandas peças nºs 6 e 8. 4h

20-26.12.19- Escalas e arpejos variados, mas poucas tonalidades; Debussy-Imagens caderno 1-tentando tocar decoradas uma vez seguidas e parando para ajustar detalhes técnicos em cada peça: dedilhados, flexibilidades de pulsos e fraseados e controle rítmico; Villa Lobos-Cirandas nºs 4, 6,12,15 e 16-cuidei mais das peças 6 e 12 devido aos problemas com as semicolcheias que passam de mão para a outra. As demais implicam mais aspectos como memorização e equilíbrio sonoro. 28h

27 e 28.12.19-Escalas e arpejos, Villa Lobos- Cirandas nºs 4, 6, 12, 15 e 16-passagem geral embora com algumas lacunas técnicas; leitura com mãos separadas da peça nº 11, que é importante para firmar a rotação da mão esquerda, que deve quase deitar em direção ao quinto dedo para alcançar as notas graves dos desenhos da clave de fá. 8h

30.12.19-Escalas e arpejos, Villa Lobos-Cirandas nºs 4,6,12,15 e 16-passagem geral, mas com paradas para revisão das peças nºs 6 e 12 devido à dificuldade do equilíbrio das semicolcheias. Debussy-Imagens caderno 1-peça 3- trabalhando sem metrônomo e insistindo na seção central com 2 sustenidos, devido aos fás sustenido oitavas agudas e graves, que tiveram que ser revisados com relação aos dedilhados e a redistribuição destes fás entre as mãos. 3h

Total de carga horária de estudos: 102h

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- A) Precisão rítmica e sonora com uso mais consciente de movimentos do pulso, lateralidade e rotação das mãos.
- B) Desenvolvimento de estratégias mais efetivas de estudo e memorização do repertório.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- A) Relatório/memorial da Prática
- B) Gravações de recital com as peças estudadas

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 3h

8.2) Formato da Orientação:

- 3 Encontros presenciais durante os módulos do semestre 2019.2; por motivo de força maior, tivemos um encontro em uma aula de duração aproximada de 2 h.

- Via email, telefone ou whatsapp. **Total: 3h**

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

19.08.2019

23.09.2019

04.11.2019

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Luciano Azevedo e Silva **Matrícula:** 2019127302

Área: Criação Musical e Interpretação **Ingresso:** 2019.2

Código	Nome da Prática
MUSE95	OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA

Orientador da Prática: BEATRIZ ALESSIO DE AGUIAR SCEBBA

Descrição da Prática

1) Título da Prática: ROTINA DE ESTUDOS DIÁRIOS AO PIANO

2) Carga Horária Total: 102h

3) Locais de Realização: Residência do próprio aluno (devido à pandemia Covid19)

4) Período de Realização: 08.09 a 18.12 de 2020(Semestre Letivo Suplementar Online)

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

Escalas e Arpejos maiores e menores em todos os tons por movimento direto e contrário e também em terças, sextas e décimas.

Czerny op. 740 n.º 1 e 5 e alguns estudos do primeiro volume Czerny-Germer

Preparação do seguinte repertório:

BACH-LISZT-Prelúdio e Fuga em Lá menor BWV 543

DEBUSSY- Imagens- Primeiro Caderno -3 peças: Reflets dans L'Eau, Hommage à Rameau e Mouvement

VILLA LOBOS-Cirandas W220-seleção de peças: n.º 1-Terezinha de Jesus, n.º2-A Condessa, n.º4-O cravo brigou com a Rosa, n.º6-Passa, passa, Gavião, n.º9-Fui no Tororó, n.º11-Nesta Rua, n.º12-Olha o Passarinho Dominé, n.º13-À Procura de uma Agulha, n.º14-A Canoa Virou, n.º15-Que Lindos Olhos e n.º16-Có-Có-Có.

Cronograma destas atividades: segunda à sexta, com mínimo de 2 e máximo de 5 horas de estudo por dia dos itens A e B acima especificados.

Aos sábados e domingos: estudo mais livre com média de 3 horas cada dia-Total 6h.

Como estratégias gerais para o estudo das Escalas e Arpejos e Repertório foram utilizados:

- Estudo com mãos separadas;
- Isolamento de trechos específicos à serem trabalhados com mais repetições, ritmos variados e
- Metrônomo em variadas propostas;
- Prática lenta e
- Passagem completa da escala, arpejo ou peça, visando memorização e treino de performance final.

Observações sobre o estudo de Escalas e Arpejos:

Por muito tempo, não cultivei o hábito de praticar escalas e arpejos e por isso tinha nítidos problemas de igualdade e clareza de som, uníssonos e passagem de polegar, dedilhados específicos de cada escala e arpejo, além de pulsos e braços pouco flexíveis e descoordenados da ação pianística como todo. Com a orientação de Beatriz Alessio, passei a estudar este item todo dia, durante uma hora no mínimo, chegando a duas horas em algumas ocasiões e usando os princípios de educação do pulso vinculados à busca de uma sonoridade mais apurada e precisa, além de uma ação muscular melhor coordenada.

Mudamos também a altura do banco do piano para permitir o alinhamento do cotovelo à altura do teclado e afastei um pouco mais o banco para trás, deixando meus braços e pulsos mais livres para melhor ação muscular.

Usei muito o metrônomo entre 60 até 120 para a semínima, trabalhando em grupos de 3 ou 4 notas para cada batida, tocando forte, suave, stacatto, legato e em combinações destes tipos de toque.

Observações sobre o estudo do Repertório:

ESTUDOS DE CZERNY

A maior dificuldade foi rever aspectos técnicos básicos como passagem de polegar, clareza digital, uso de pulso e rotação da mão, manutenção de andamentos mais rápidos,

BACH-LISZT-PRELÚDIO E FUGA EM LÁ MENOR BWV 543

Nesta peça, que é uma transcrição de Liszt para piano de uma peça original para órgão, notei os seguintes problemas no meu estudo diário:

No Prelúdio: dificuldade para equilibrar as figuras rítmicas diversas que aparecem na peça, típicas do gênero Prelúdio, que se caracteriza por liberdade de construção e caráter improvisatório; foi importante equilibrar estudo com e sem metrônomo para não perder essa sensação de improvisação.

Dificuldade para decidir qual parte dos arpejos valorizar: se a nota mais grave ou a nota mais aguda; Beatriz orientou no sentido de enfatizar mais a base dos arpejos, tocando mais leve a parte superior dos grupos de 6 semicolcheias.

Dificuldade para tocar os grupos de fusas na terceira página da peça, o que melhorou com a prática diária de escalas e arpejos.

Erros de memorização do último sistema da peça devido à não repetição do padrão melódico do trecho; persistência no estudo com mãos separadas foi a base da solução do problema.

O pedal também foi um aspecto delicado para equilibrar a sonoridade entre tantas harmonias em sucessão rápida, exigindo trocas mais constantes para não prejudicar a clareza do texto musical.

Na Fuga: dificuldade para memorizar a peça toda; procurei trabalhar pequenos trechos em cada sessão de estudo para facilitar este processo.

Dificuldade para dedilhar corretamente devido às distâncias entre as vozes extremas, o que implicou o uso consciente do pedal para prolongar um pouco mais estes sons.

Muito importante estudar e rever partes com mãos separadas, mesmo após memorizar os trechos.

Alguns trechos de mão esquerda exigem muita repetição correta para fixar os dedilhados, devido ao uso intenso de notas presas com os dedos 4 e 5, além de um estudo especial para alcançar sem arpear as décimas entre o tenor e o baixo.

Dificuldade para memorizar os trechos em sequencias modulantes da página 4 da peça.

Os trechos em sequencias oitavadas foram estudadas inicialmente só com uma nota por vez e depois colocadas em oitavas.

Na última página, um estudo atento de pulso para os grupos de fusas é essencial para garantir fluidez sonora dos dedos 3, 4 e 5 da mão direita.

O pedal é outro aspecto complexo a estudar nesta peça.

DEBUSSY- IMAGENS-CADERNO I

Reflets dans l'Eau:

Logo de início, tive algumas dificuldades para achar os dedilhados, pois a tonalidade de Ré bemol tem muitas teclas pretas e exige um toque mais interno no teclado; essencial a flexibilidade de pulsos para adequar as mãos nesta tarefa.

Importante estudar com metrônomo para não desequilibrar as fusas em grupos variados nas páginas 2 e 3 da peça.

Foi difícil a escolha de distribuição de mãos para tocar os arpejos no final das páginas 3 e 4 pois se tocados como está grafado a mão direita é forçada a alcançar distâncias de quintas entre os dedos 4 e 5 da mão direita. Estudei assim com trabalho de pulso e movimentação lateral da mão e também experimentei redistribuir as notas entre as mãos, alcançando as notas agudas com o dedo 2 da mão esquerda passando por cima da direita ou começando a nota mais grave do desenho da mão direita com a mão esquerda e deixando as demais para a direita.

A mesma situação ocorreu com os arpejos na página 5 da peça; variei o estudo entre tocar como está escrito deixando a última nota para a mão direita ou passando a esquerda por cima da direita para atingir esta nota.

Hommage à Rameau:

Tocar com som delicado o tema inicial sem exagero de articulação sonora foi a dificuldade inicial da peça.

O estabelecimento de planos sonoros foi outra questão a solucionar mediante estudo com mãos separadas para valorizar vozes internas da mão esquerda e não estruturar a peça como melodia acompanhada.

Tive dificuldades com algumas notas presas entre acordes em movimento em ambas as mãos.

Mouvement:

A dificuldade maior é a leveza geral ao tocar e realizar os apoios nos pontos corretos para dar ainda mais impressão de movimento explícito no título da peça; alternei entre estudar valorizando cada colcheia ou agrupando-as em 2 para cada pulsação de metrônomo.

Na seção central com 2 sustenidos, a maior dificuldade é estabelecer os planos sonoros divididos entre a melodia em acordes dobrados nas mãos na região média do piano em contraponto aos ataques em oitavas quebradas no agudo e no grave.

VILLA LOBOS-CIRANDAS

Nº 4- Dificuldade rítmica no movimento ascendente entre as mãos para ajustar as notas todas em teclas pretas da esquerda e os acordes quebrados da direita. Atenção redobrada para fazer soar as 2 melodias sobrepostas na mão direita na seção central da peça.

Nº 6- Dificuldade de controlar as semicolcheias que passam de uma mão para a outra em movimento rápido e escolher um dedilhado mais favorável para a mão direita nas passagens rápidas. Estudo com metrônomo ajudou muito na solução técnica, além de estudar esta peça após aquecer bem com escalas e arpejos.

Nº 9- Cuidado para não correr com as sextinas. Atenção para destacar a melodia na parte B da peça.

Nº11- Estudo intenso da mão esquerda para garantir a precisão das notas dos dedos 3, 4 e 5 em cromatismos descendentes. Cuidado com o ritmo entre as tercinas da mão esquerda e as figuras binárias pontuadas da direita.

Nº12- Dificuldade para controlar as semicolcheias iniciais equilibrando-as entre compassos alternados. Bastante pesquisa para escolher dedilhados na página 2. Estudo especial das décimas da mão direita sobre o movimento de semicolcheias da esquerda. Dificuldade para tocar os acordes arpejados da mão direita sobre os staccatos da mão esquerda nas 2 páginas finais.

Transcrevo abaixo minha rotina de estudos neste período do semestre suplementar online.

10.09.20-prática e revisão do arranjo de NA BAHIA TEM: correção de algumas notas erradas na versão escrita, tentativa de elaborar um trecho intermediário em forma de invenção à 2 vozes usando todo o tema em modo menor. Tempo aproximado da atividade: 2h.

10.09.20-prática da peça n.9 das CIRANDAS de Villa Lobos: uso de metrônomo semínima 60, trabalho com mãos separadas nas partes com polirritmia compassos 30-46. Revisão da peça n.6: busca de dedilhados mais efetivos para o começo da peça. Tempo aproximado da atividade: 2 h.

11.09.20-prática da FUGA do Prelúdio e Fuga em Lá menor S.462 de Bach/Liszt: trabalho com mãos separadas nos compassos 27-34(mais dificuldades na mão esquerda). Revisão das partes

já estudadas-anteriormente foi estudada uma página por dia desta fuga. Tempo aproximado da atividade: 3 h

13.09.20-prática dos estudos n.ºs. 16(1 página sem metrônomo), 31 e 32 completos com semínima 60 do op. 740 Czerny, após forte impressão do curso do prof. Miguel Scebba sobre a necessidade do estudo de técnica básica. Revisão da peça n. 09 das Cirandas de Villa Lobos. Tempo aproximado da atividade: 4 h.

14.09.20-revisão da peça Reflets dans l'eau do primeiro caderno de Imagens, de Debussy: sem metrônomo, cuidando de alguns trechos para melhora de flexibilidade. Prática do estudo n. 1(leitura geral, sem metrônomo) do op. 740 de Czerny. Tempo aproximado da atividade: 2 h.

15.09.20-escala de si bemol c/ arpejos, estudo n. 1 do op. 740 Czerny, revisão de Prelúdio e Fuga de Bach-Liszt: trechos da fuga na pg. 2 mais complicados para mão esquerda. Prelúdio: leitura geral e trabalho com metrônomo. 3 h.

16.09.20-escalas de si bemol e mi bemol com arpejos, Czerny op.740 n.1(2 últimas páginas) e n. 5(primeira página), observando dedos próximos ao teclado, sem exageros de articulação, com e sem metrônomo. 3h

17.09.20-escalas e arpejos de si bemol, mi bemol e lá bemol, Czerny op. 740 n. 5 pg. 2, Prelúdio S.462 de Bach-Liszt-melhora de dedilhados e aplicação de ideias dos estudos de Czerny. 4 h

18.09.20-escalas e arpejos de si bemol, mi bemol e lá bemol, Czerny op.740 n. 5 pg. 3, Cirandas de Villa Lobos peças 6 e 11-revisão e n. 7 aprofundamentos de leitura com metrônomo. 4 h

19.09.20-escala e arpejo de si bemol durante a sessão de prática, Czerny op. 740 n. 2 pg.1, Cirandas de Villa Lobos n.º. 6 e 11 encerrando processo de memorização. 4h

20.09.20-Escalas de si, mi e lá bemol com arpejos, Czerny op. 740 n. 1, metrônomo 60, 70 e 100. Villa lobos cirandas n.ºs 6 e 11, decorando. 4h

21.09.20-Escalas de si, mi e lá bemol com arpejos, Czerny op. 740 n. 1, metrônomo 60, 70 e 100. Villa lobos cirandas n.º. 6 e 11, decorando. 4h-gravação de estudos e orientação com a professora Beatriz sobre princípios técnicos.

22.09.20-Exercícios de pulso, escalas si, mi, lá e ré bemol c arpejos e usando os exercícios de pulso junto, Czerny op.740 n.1, Villa lobos ciranda n. 11, Bach-Liszt- Prelúdio S.462. 4h

23.09.20-Czerny op. 740 n. 1 com uso exagerado do pulso, Villa Lobos-cirandas n. 6 e 11, Bach- Liszt-Prelúdio S. 462 trabalhando com uso do pulso em grupos conforme cada sessão ou compasso da peça. 2h

24.09.20-Czerny-Germer, livro 1, estudos 1 e 2, 29 e 42 aplicando os princípios de pulsos para baixo e para cima conforme os grupos de notas; Villa Lobos-Cirandas ns. 6 e 11 usando os mesmos princípios. 3h

- 25.09.20-Escalas de Lá, Mi e Si menores com arpejos e metrônomo, Czerny-Germer, 1 vol. ns. 1 e 2, trabalho de pulso, Villa Lobos Cirandas ns. 7 e 11, Bach-Liszt-Prelúdio S. 462.4h
- 26.09.20-Escalas com bemóis, com arpejos e metrônomo, Czerny op. 740 n. 5, Villa Lobos Ciranda n. 7, Bach-Liszt prelúdio S.462.3h
- 27.09.20- Escalas de Lá, Mi e Si menores com arpejos e metrônomo, Bach-Liszt- Prelúdio S.462. 3h
- 28.09.20- Escalas de Lá, Mi e Si menores com arpejos e metrônomo, Bach-Liszt-Prelúdio S.462 3h
- 29.09.20-Escalas de Lá, Mi e Si menores com arpejos e metrônomo, Czerny-Germer 1vol. ns. 15,16 e 17. Bach-Liszt -Fuga S. 462. 4h
- 30.09.20- Bach-Liszt- final da Fuga S. 462 com mãos separadas. Czerny-Germer, 1vl. Parte 2 n. 1. 3h
- 01.10.20-Escalas de Lá, Mi, Si e Fá# menores com arpejos e metrônomo, Czerny-Germer, 1vl- n°s 15, 16 e 17, Bach-Liszt -Prelúdio e Fuga S. 462, Cirandas ns. 6, 7 e 11. 4h
- 05.10.20-Escala de Fá# menor com arpejos e metrônomo, Czerny op.740 n. 5, 2 últimas páginas com metrônomo 70-80-90. Debussy-Imagens-livro 1 revisão geral, com maior ênfase na peça 3-Mouvemet. 4h
- 06.10.20-escalas menores de lá, mi, si, fá# e dó# com arpejos, Debussy-Imagens Livro 1, Villa Lobos- Cirandas ns. 7 e 11. 4h
- 07.10.20-escalas menores de fá# e dó# com arpejos, Debussy-Imagens Livro 1-peça n. 3, Villa Lobos- Cirandas. ns. 7 e 11. 4h
- 08.10.20-Debussy-Imagens livro 1, maior atenção na peça 1 para filmar para aula, Villa Lobos- Cirandas ns. 7 e 11.3h
- 09.10.20-Debussy-Imagens Livro 1, Villa Lobos-Cirandas ns. 11 e 12.4h
- 10.10.20-escalas menores de lá, mi, si, fá# e dó# com arpejos, Debussy-imagens livro 1, Villa lobos-cirandas ns. 4, 6, 11 e 12.4h
- 11.10.20-escalas menores de lá, mi, si, fá# e do# com arpejos, Debussy-imagens livro 1, Villa Lobos-cirandas ns.4, 6, 11 e 12. 4h
- 12.10.20-escalas menores de lá, mi, si, fá# e dó# com arpejos, Debussy-Imagens livro 1, Villa Lobos-cirandas ns. 4, 6, 11 e 12, memorização das 2 páginas iniciais da Fuga S. 462 de Bach-Liszt.
- 13.10.20-estudo de peças para gravação de atividades virtuais da UFPI: Mendelssohn-Canções sem Palavras op.30 n. 1 e op.102 n.4 e O cisne de Saint Saens-2h

- 14.10.20-estudo de peças para gravação de atividades virtuais da UFPI: Mendelssohn-Canções sem Palavras op.30 n. 1 e op.102 n.4 e O cisne de Saint Saens-2h
- 15.10.20-estudo de peças para gravação de atividades virtuais da UFPI: Mendelssohn-Canções sem Palavras op.30 n. 1 e op.102 n.4 e O cisne de Saint Saens-2h
- 16.10.20-Czerny op. 740 n.1, escalas menores com arpejos-2h
- 17.10.20-Czerny op.740 n.1, escalas menores com arpejos-2h
- 18.10.20-Czerny op.740 n.1, escalas menores com arpejos-2h.
- 19.10.20-Czerny op. 740 n. 1, escalas menores de lá,mi e si c arpejos. 4h (dia de aula...não houve)
- 20.10.20-Escalas menores de lá, mi e si com arpejos, Czerny op. 740 n. 1, Bach-Liszt-S.462-Prelúdio e Fuga com metrônomo 70 para colcheia e decorando. 4h
- 21.10.20-Escalas menores de fá#, dó#, sol# menores com arpejos, Czerny op.740 n.5, Bach-Liszt-Prelúdio e Fuga com metrônomo 70 para colcheia, trabalho de movimentação de pulso. 4h
- 22-30.10.20-somente estudos da FUGA de Bach-Liszt S.462, separando em trechos e repetindo-os para decorar. 20 h distribuídas em seções diárias
- 31.10.20-estudo livre passando trechos do Prelúdio e Fuga de Bach-Liszt-2h
- 02.11.20-escalas menores de lá, mi, si, fá#, dó# com arpejos e Imagens Livro 1 de Debussy, peça n. 2-3h
- 03.11.20-escalas menores de lá, mi, si, fá# e dó# com arpejos e peça n.2 das Imagens Livro 1 de Debussy Homenagem à Rameau.3h
- 04.11.20-escalas menores de si, fá# e dó# com arpejos, Imagens Livro 1 de Debussy e Prelúdio e Fuga BWV 543 de Bach-Liszt-trabalho em alguns trechos com mãos separadas-4h
- 05.11.20-escalas menores de fá#, dó# e sol# menores com arpejos, Imagens livro 1 de Debussy e Prelúdio e Fuga BWV 543 de Bach-Liszt-4h
- 06.11.20-escalas menores de fá#, dó# e sol# menores com arpejos, Imagens Livro 1 de Debussy e Prelúdio e Fuga BWV 543 de Bach-Liszt-4h
- 09.11.20-Imagens Livro 1 de Debussy, peça n. 2 e Fuga BWV 543 de Bach-Liszt-3h
- 15.11.20-Imagens Livro 1 de Debussy-3h
- 16.11.20-Escalas menores de si, mi e fá# menores com arpejos, Prelúdio e Fuga de Bach-Liszt BWV 543-3h
- 17.11.20-Escalas menores de sol, ré e fá menores com arpejos, Czerny op. 740 n.5 com metrônomo 80, Bach-Liszt BWV 543 Prelúdio e Fuga -3h

- 18.11.20-Escalas menores começadas com tecla branca com arpejos, revisão de Imagens-Debussy, caderno 1-peça 3, seção central, Fuga do BWV 543 de Bach-Liszt-4h
- 19.11.20-Escalas menores começadas com tecla preta com arpejos, Imagens-Debussy, caderno 1-peça 3 completa, Bach-Liszt BWV 543, trechos da fuga com mãos separadas e depois juntas-4h
- 20.11.20- Escalas menores começadas com teclas brancas com arpejos, Debussy-Imagens caderno 1 peça 2- Bach Liszt-BWV 543 Fuga, Villa Lobos-ciranda n. 4 O cravo brigou com a rosa. 4h
- 23.11.20-Villa Lobos- cirandas n. 4, 6 e n. 11(com metrônomo), Bach-Liszt- Prelúdio e Fuga BWV 543, escalas menores começadas com tecla branca com arpejos. 4h
- 24.11.20-Villa Lobos, cirandas ns. 6 e 11(com metrônomo), Bach-Liszt-Prelúdio e Fuga BWV 543-4h
- 25.11.20-Escalas de fá e sol menores com arpejos, Villa Lobos-cirandas ns. 4 e 11. 3h
- 26.11.20- Escalas e arpejos menores começando com teclas brancas, Bach-Liszt-Prelúdio e Fuga BWV 543, persistindo na Fuga com mãos separadas e juntas, Villa Lobos-cirandas ns. 1e 2. 4h
- 27.11.20-Escalas e arpejos menores começando com teclas brancas, Debussy-Imagens caderno 1 n. 3 -trabalhando seção central e Villa Lobos-cirandas ns. 11 e 12, trabalhando a n. 12 com metrônomo para equilíbrio das semicolcheias. 4h
- 28.11.20- Escalas e arpejos menores começando com teclas pretas e estudo livre com ênfase na memorização das peças estudadas. 4h
- 29.11.20-Escalas e arpejos menores começando com teclas pretas e estudo livre com ênfase na memorização das peças estudadas.4h
- 30.11.20-Escalas e arpejos menores começando com teclas pretas, Debussy-Imagens caderno 1 ns. 2 e 3 e Bach-Liszt-Fuga do BWV 543, breve estudo do prelúdio do mesmo BWV. 4h
- 01.12.20- Escalas e arpejos maiores começando com teclas brancas, Czerny op.740 ns. 1 e 5, Villa Lobos-cirandas ns. 5, 9 e 12. Debussy-Imagens I, ns. 2 e 3(mais estudo da parte central). 4h
- 02.12.20- Escalas e arpejos maiores começando com teclas brancas, Czerny op. 740 n. 5, Debussy-Imagens I, peças 1 e 3. Villa Lobos passagem breve das peças ns. 6, 9 e 12. 4h
- 03.12.20- Escalas e arpejos maiores e menores nos tons de sol, fá, e si bemol, Czerny op. 740 ns. 1 e 5 apenas primeira página de cada um, Debussy-Imagens I, peças 2 e 3, Villa Lobos Cirandas ns. 7 e 9, mais estudo da peça n. 7. 4h

- 05.12.20- Estudo livre para treino de memória de Bach-Liszt BWV 543-Prelúdio e Fuga, Villa Lobos-Cirandas e Debussy-Imagens I e parando algumas vezes para estudo de escalas e arpejos. 4h
- 06.12.20- Estudo livre para memorização das peças estudadas. 3h
- 07.12.20- Escalas e arpejos maiores e menores de fá#, sol# e la#. Villa Lobos-Cirandas ns. 1, 2,4 e 6. Debussy-Imagens I, peças 1 e 3. 4h
- 08.12.20-Escalas e arpejos maiores e menores nas teclas pretas. Villa Lobos-Cirandas ns. 13, 15 e 16 com mãos separadas para recapitular e juntando depois, Debussy Imagens I, ns. 1 e 3. 4h
- 09.12.20- Escalas e arpejos menores em teclas pretas, Bach-Liszt Prelúdio e Fuga BWV 543- estudo do prelúdio, mãos separadas e juntas, Debussy Imagens I, n. 1. 4h
- 10.12.20-Escalas e arpejos menores com teclas brancas, Bach-Liszt Prelúdio e Fuga BWV 543- es13 e 16 tudo da Fuga com mãos separadas e juntas, Villa Lobos Cirandas ns.11, 13 e 15, com mais estudo da peça 13, parte final. 4h
- 11.12.20- Escalas e arpejos menores com teclas pretas, Debussy Imagens I, peças 1 e 3, com e sem metrônomo, peça -3 insistências na parte central, devido ao uso de saltos dos extremos para o centro do teclado, Villa Lobos Cirandas ns. 11 e 13. 4h
- 12 e 13.20- Estudo livre para treino de memória. 6h
- 14.12.20- Escalas e arpejos maiores começadas com teclas brancas, Debussy Imagens I, Bach-Liszt BWV 543-estudo da Fuga. 4h
- 15.12.20- Escalas e arpejos menores com teclas pretas, Villa Lobos Cirandas ns. 1, 2, 4, 6. Bach-Liszt BWV 543-Fuga com mãos separadas.
- 16.12.20- Escalas e arpejos menores com teclas pretas, Czerny op. 740 ns. 1 e 5, Bach-Liszt BWV 543. 4h
- 17.12.20- Escalas e arpejos maiores com teclas pretas, Czerny op. 740 n. 1 c metrônomo semínima 80-90, Villa Lobos Cirandas n.s 6, 7 e 9, estudo mais intenso da peça 9, Debussy Imagens I. 4h
- 18.12.20- Bach-Liszt BWV 543, Debussy Imagens I, ns. 1 e 2, Villa Lobos Cirandas ns.13 e 16, escalas e arpejos menores começando com teclas pretas. 4h
- 19.12.20- Escalas e arpejos maiores e menores começando com teclas brancas, Villa Lobos Cirandas ns. 12, 13, 15 e 16 com mais estudo dos ns. 12 e 13, Bach-Liszt BWV 543-Fuga, Debussy Imagens I n.1. 4h
- 20.12.20- Estudo livre passando as peças estudadas para treino de memória. 4h

21.12.20- Escalas e arpejos maiores e menores com teclas pretas, Bach-Liszt BWV 543 e Debussy Imagens I. 4h

22.12.20- Escalas e arpejos maiores e menores com teclas brancas, Villa Lobos Cirandas n. 12 c metrônomo para regular semicolcheias, n.13 com mãos separadas e juntas no final. Bach-Liszt BWV 543-Fuga e Debussy Imagens I, peças 2 e 3. 4h

23-31.12.20- Estudo irregular devido a compromissos com atividades de correpetição pela cidade de Teresina. 8h

Total de carga horária de estudos: 102h

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

A) Precisão rítmica e sonora com uso mais consciente de movimentos do pulso, lateralidade e rotação das mãos.

B) Desenvolvimento de estratégias mais efetivas de estudo e memorização do repertório.

C) Revisão de técnica básica.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

A) Relatório/memorial da Prática

B) Gravações de recital com as peças estudadas

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 4h

8.2) Formato da Orientação:

- Aulas individuais pela plataforma Zoom

- Envios de vídeos curtos para observações pontuais sobre a execução **Total: 4h**

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros online:

-21.09.20- aula com a orientadora via plataforma zoom

- a orientação seguiu através de comentários sobre os vídeos curtos enviados em datas variadas para a orientadora.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Luciano Azevedo e Silva Matrícula: 2019127302

Área: Criação Musical e Interpretação Ingresso: 2019.2

Código	Nome da Prática
MUSE95	OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA

Orientador da Prática: BEATRIZ ALESSIO DE AGUIAR SCEBBA

Descrição da Prática

1) Título da Prática: ROTINA DE ESTUDOS DIÁRIOS AO PIANO

2) Carga Horária Total: 102h

3) Locais de Realização: Residência do próprio aluno (devido à pandemia Covid19)

4) Período de Realização: 04.01 a 30.07 de 2021(Semestre Letivo Regular Online)

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

A) Escalas e Arpejos maiores e menores em todos os tons por movimento direto e contrário e também em terças, sextas e décimas.

B) Scarlatti Sonatas K. 27 e K.36

C) Preparação do seguinte repertório:

BACH-LISZT-Prelúdio e Fuga em Lá menor BWV 543

DEBUSSY- Imagens- Primeiro Caderno -3 peças: Reflets dans L'Eau, Hommage à Rameau e Mouvement

VILLA LOBOS-Cirandas W220-seleção de peças: n.º 1-Terezinha de Jesus,

n.º2-A Condessa, n.º4-O cravo brigou com a Rosa, n.º6-Passa, passa, Gavião, n.º9-Fui no Tororó, n.º11-Nesta Rua, n.º12-Olha o Passarinho Dominé, n.º13-À Procura de uma Agulha, n.º14-A Canoa Virou, n.º15-Que Lindos Olhos e n.º16-Có-Có-Có.

Cronograma destas atividades: segunda à sexta, com mínimo de 2 e máximo de 5 horas de estudo por dia dos itens A e B acima especificados.

Aos sábados e domingos: estudo mais livre com média de 3 horas cada dia-Total 6h.

Como estratégias gerais para o estudo das Escalas e Arpejos e Repertório foram utilizados:

- Estudo com mãos separadas;
- Isolamento de trechos específicos à serem trabalhados com mais repetições, ritmos variados e
- Metrônomo em variadas propostas;
- Prática lenta e
- Passagem completa da escala, arpejo ou peça, visando memorização e treino de performance final.

Observações sobre o estudo de Escalas e Arpejos:

Por muito tempo, não cultivei o hábito de praticar escalas e arpejos e por isso tinha nítidos problemas de igualdade e clareza de som, uníssonos e passagem de polegar, dedilhados específicos de cada escala e arpejo, além de pulsos e braços pouco flexíveis e descoordenados da ação pianística como todo. Com a orientação de Beatriz Alessio, passei a estudar este item todo dia, durante uma hora no mínimo, chegando a duas horas em algumas ocasiões e usando os princípios de educação do pulso vinculados à busca de uma sonoridade mais apurada e precisa, além de uma ação muscular melhor coordenada.

Mudamos também a altura do banco do piano para permitir o alinhamento do cotovelo à altura do teclado e afastei um pouco mais o banco para trás, deixando meus braços e pulsos mais livres para melhor ação muscular.

Usei muito o metrônomo entre 60 até 120 para a semínima, trabalhando em grupos de 3 ou 4 notas para cada batida, tocando forte, suave, stacatto, legato e em combinações destes tipos de toque.

Observações sobre o estudo do Repertório:

SCARLATTI SONATAS K.27 E K.36

A maior dificuldade foi rever aspectos técnicos básicos como passagem de polegar, clareza digital, uso de pulso e rotação da mão, manutenção de andamentos mais rápidos, estabelecimento de planos sonoros e trechos polifônicos nestas sonatas que na realidade são exercícios técnicos refinados.

BACH-LISZT-PRELÚDIO E FUGA EM LÁ MENOR BWV 543

Nesta peça, que é uma transcrição de Liszt para piano de uma peça original para órgão, notei os seguintes problemas no meu estudo diário:

No Prelúdio: dificuldade para equilibrar as figuras rítmicas diversas que aparecem na peça, típicas do gênero Prelúdio, que se caracteriza por liberdade de construção e caráter improvisatório; foi importante equilibrar estudo com e sem metrônomo para não perder essa sensação de improvisação.

Dificuldade para decidir qual parte dos arpejos valorizar: se a nota mais grave ou a nota mais aguda; Beatriz orientou no sentido de enfatizar mais a base dos arpejos, tocando mais leve a parte superior dos grupos de 6 semicolcheias.

Dificuldade para tocar os grupos de fusas na terceira página da peça, o que melhorou com a prática diária de escalas e arpejos.

Erros de memorização do último sistema da peça devido à não repetição do padrão melódico do trecho; persistência no estudo com mãos separadas foi a base da solução do problema.

O pedal também foi um aspecto delicado para equilibrar a sonoridade entre tantas harmonias em sucessão rápida, exigindo trocas mais constantes para não prejudicar a clareza do texto musical.

Na Fuga: dificuldade para memorizar a peça toda; procurei trabalhar pequenos trechos em cada sessão de estudo para facilitar este processo.

Dificuldade para dedilhar corretamente devido às distâncias entre as vozes extremas, o que implicou o uso consciente do pedal para prolongar um pouco mais estes sons.

Muito importante estudar e rever partes com mãos separadas, mesmo após memorizar os trechos.

Alguns trechos de mão esquerda exigem muita repetição correta para fixar os dedilhados, devido ao uso intenso de notas presas com os dedos 4 e 5, além de um estudo especial para alcançar sem arpejar as décimas entre o tenor e o baixo.

Dificuldade para memorizar os trechos em sequencias modulantes da página 4 da peça.

Os trechos em sequencias oitavadas foram estudadas inicialmente só com uma nota por vez e depois colocadas em oitavas.

Na última página, um estudo atento de pulso para os grupos de fusas é essencial para garantir fluidez sonora dos dedos 3, 4 e 5 da mão direita.

O pedal é outro aspecto complexo a estudar nesta peça.

DEBUSSY- IMAGENS-CADERNO I

Reflets dans l'Eau:

Logo de início, tive algumas dificuldades para achar os dedilhados, pois a tonalidade de Ré bemol tem muitas teclas pretas e exige um toque mais interno no teclado; essencial a flexibilidade de pulsos para adequar as mãos nesta tarefa.

Importante estudar com metrônomo para não desequilibrar as fusas em grupos variados nas páginas 2 e 3 da peça.

Foi difícil a escolha de distribuição de mãos para tocar os arpejos no final das páginas 3 e 4 pois se tocados como está grafado a mão direita é forçada a alcançar distâncias de quintas entre os dedos 4 e 5 da mão direita. Estudei assim com trabalho de pulso e movimentação lateral da mão e também experimentei redistribuir as notas entre as mãos, alcançando as notas agudas com o dedo 2 da mão esquerda passando por cima da direita ou começando a nota mais grave do desenho da mão direita com a mão esquerda e deixando as demais para a direita.

A mesma situação ocorreu com os arpejos na página 5 da peça; variei o estudo entre tocar como está escrito deixando a última nota para a mão direita ou passando a esquerda por cima da direita para atingir esta nota.

Hommage à Rameau:

Tocar com som delicado o tema inicial sem exagero de articulação sonora foi a dificuldade inicial da peça.

O estabelecimento de planos sonoros foi outra questão a solucionar mediante estudo com mãos separadas para valorizar vozes internas da mão esquerda e não estruturar a peça como melodia acompanhada.

Tive dificuldades com algumas notas presas entre acordes em movimento em ambas as mãos.

Mouvement:

A dificuldade maior é a leveza geral ao tocar e realizar os apoios nos pontos corretos para dar ainda mais impressão de movimento explícito no título da peça; alternei entre estudar valorizando cada colcheia ou agrupando-as em 2 para cada pulsação de metrônomo.

Na seção central com 2 sustenidos, a maior dificuldade é estabelecer os planos sonoros divididos entre a melodia em acordes dobrados nas mãos na região média do piano em contraponto aos ataques em oitavas quebradas no agudo e no grave.

VILLA LOBOS-CIRANDAS

Nº 4- Dificuldade rítmica no movimento ascendente entre as mãos para ajustar as notas todas em teclas pretas da esquerda e os acordes quebrados da direita. Atenção redobrada para fazer soar as 2 melodias sobrepostas na mão direita na seção central da peça.

Nº 6- Dificuldade de controlar as semicolcheias que passam de uma mão para a outra em movimento rápido e escolher um dedilhado mais favorável para a mão direita nas passagens rápidas. Estudo com metrônomo ajudou muito na solução técnica, além de estudar esta peça após aquecer bem com escalas e arpejos.

Nº 9- Cuidado para não correr com as sextinas. Atenção para destacar a melodia na parte B da peça.

Nº11- Estudo intenso da mão esquerda para garantir a precisão das notas dos dedos 3, 4 e 5 em cromatismos descendentes. Cuidado com o ritmo entre as tercinas da mão esquerda e as figuras binárias pontuadas da direita.

Nº12- Dificuldade para controlar as semicolcheias iniciais equilibrando-as entre compassos alternados. Bastante pesquisa para escolher dedilhados na página 2. Estudo especial das décimas da mão direita sobre o movimento de semicolcheias da esquerda. Dificuldade para tocar os acordes arpejados da mão direita sobre os staccatos da mão esquerda nas 2 páginas finais.

Transcrevo abaixo minha rotina de estudos neste período.

04.01.21-Escalas e arpejos menores em teclas brancas, Villa Lobos Cirandas ns. 11(revisão e manutenção), 12(revisão e manutenção) e 13 começando leitura e entendimento da peça.

Revisão de trechos do Prelúdio, Coral e Fuga de César Franck. 4h

05.01.21- Escalas e arpejos maiores e menores em teclas brancas, Villa Lobos Cirandas ns. 11, 12 e 13 e estudo do Prelúdio da obra Prelúdio, Coral e Fuga de C. Franck. 4h

06.01.21- Escalas e arpejos menores em teclas pretas, Fuga do Prelúdio, Coral e Fuga de C. Franck-revisão com mãos separadas e juntas. Passagem breve das Cirandas n.s 1, 2, 4 e 6 de Villa Lobos. 3h

- 07.01.21- Escalas e arpejos menores em teclas pretas, Fuga do Prelúdio, Coral e Fuga de C. Franck- mais estudo do final, com a mistura de temas do prelúdio e do coral, Villa Lobos Cirandas ns. 4, 6 e 9. 4h
- 08.01.21- Escalas e arpejos maiores e menores em teclas pretas, Czerny op. 740 n. 5-2 pgs, Prelúdio, Coral e Fuga de C. Franck-estudo do Coral, Villa Lobos Cirandas ns. 9 e 13. 4h
- 09 e 10.01.21- Estudo livre com trechos variados das peças em estudo, para reforço de memorização. 7hs
- 11.01.21- Escalas e arpejos maiores e menores com teclas brancas, Czerny op. 740 n. 5-2 pgs finais com metrônomo semínima 70, 80 e 90, Villa Lobos Cirandas ns. 9, 11 e 12-mais estudo da 12 para equilibrar semicolcheias, Prelúdio de C. Franck-4hs
- 12.01.21- Escalas e arpejos menores com teclas brancas, Czerny op. 740 n. 5, Prelúdio e Coral de C. Franck, Villa Lobos Cirandas ns. 12 e 13. 3h
- 13.01.21-Escalas e arpejos menores com teclas pretas, Prelúdio, Coral e Fuga de C. Franck- estudo da fuga, Villa Lobos Cirandas ns. 9, 12 e 13. 4h
- 14.01.21- Escalas e arpejos menores em teclas pretas, Fuga do Prelúdio, Coral e Fuga de C. Franck, Villa Lobos Cirandas ns. 12 e 13. 4h
- 15.01.21-Escalas e arpejos menores em teclas pretas, Prelúdio e Coral de C. Franck, Villa Lobos Cirandas ns. 9 e 12, trabalhando as semicolcheias.3h
- 16 e 17.01.21- Escalas e arpejos maiores e menores com teclas brancas, Prelúdio, Coral e Fuga de C. Franck-trabalhando memorização e link entre as partes, Villa Lobos Cirandas ns. 6, 9 e 12 insistindo com e sem metrônomo para equilibrar semicolcheias. 8hs
- 18.01.21-Escalas e arpejos menores em teclas pretas, Chopin-Sonata op. 35- último movimento com mãos separadas aproveitando para ampliar o estudo de escalas e arpejos, Villa Lobos Cirandas ns. 4, 6 e 9. 4h
- 19.01.21-Escalas e arpejos maiores e menores em teclas pretas. Chopin-Sonata op.35-último movimento-mãos separadas, juntando somente primeira página, Villa Lobos Cirandas ns. 9,11- recapitulação e n. 13- estudo dos trechos mais rápidos com mãos separadas e juntas. 4h
- 20.01.21- Escalas e arpejos maiores e menores em teclas brancas. Chopin op.35- último movimento-juntando as mãos na página 2, leitura breve do movimento 3; Villa Lobos Cirandas ns. 9 e 13. 3h
- 21.01.21-Escalas e arpejos maiores e menores. Chopin op.35- 3º e 4º movs.- mais estudo do último mov. com mãos separadas e mais cuidado na mão esquerda, Villa Lobos Cirandas ns. 9 e 13. 4h

- 22.01.21-Escalas e arpejos maiores e menores. Chopin op. 35-2º mov.-leitura e conferência de dedilhados, 4º mov.-mãos separadas para aquecer e tentativa de juntar até pg.3, Villa Lobos Cirandas ns. 1,2 e 13. 4h
- 23 e 24.01.21- Escalas e arpejos maiores e menores. Chopin op. 35-1º mov.-leitura e estudo das 2 primeiras pgs, Villa Lobos Cirandas ns. 9 e 13. 6h
- 25.01.21-Escalas e arpejos maiores e menores em teclas pretas. Chopin op.35-1º mov.,Villa Lobos Ciranda n. 13-4h
- 26.01.21-Escalas e arpejos maiores e menores em teclas pretas. Mendelsshon Canção sem palavras op.30 n.6, Bach-Liszt Prelúdio e Fuga BWV 543-Fuga-recapitulando com mãos separadas. 4h
- 27.01.21-Escalas e arpejos maiores e menores e 7º da dominante em várias tonalidades. Estudo de Bach-Liszt Prelúdio e Fuga BWV 543, mesclando trabalho de mãos separadas e juntas, flexibilizando os pulsos. 4h
- 28.01.21-Escalas e arpejos maiores e menores e arpejos de 7º dominante. Bach-Liszt-Prelúdio e Fuga BWV 543. 3h
- 29.01.21-Escalas e arpejos maiores e menores e 7º dominante. Chopin-Sonata op.35-1 movº seção de desenvolvimento.2h
- 01.02.21- Escalas e arpejos maiores e menores e 7º dominante em várias tonalidades. Chopin sonata op. 35-1º mov. 2h
- 02.02.21- Escalas e arpejos maiores e menores e 7º dominante de fá# e mib. Mendelssohn-op.62 nº6, Villa Lobos Cirandas n. 14- a canoa virou. 3h
- 03.02.21- Escalas e arpejos maiores e menores e 7º dominante em teclas pretas. Mendelssohn op.62 nº 6, Chopin sonata op. 35 4º movimento-reconsiderações de dedilhados e Villa Lobo Cirandas nº 14- A canoa virou. 3h
- 04.02.21- Escalas e arpejos maiores e menores e 7º dominante em teclas pretas e revisão de 2 Improvisos op. 29 e op. 51 de Chopin. 3h
- 05.02.21- Escalas e arpejos maiores e menores e 7º dominante em teclas pretas e revisão de 2 Improvisos op. 29 e op. 51 de Chopin. 3h
- 07.02.21- Escalas e arpejos maiores e menores e 7º dominante em teclas pretas e revisão de 2 Improvisos op. 29 e op. 51 de Chopin e leitura de 3 páginas da Chaconne de Bach-Busoni. 4h
- 08.02.21- 5 páginas da Chaconne de Bach-Busoni. 3h
- 09.02.21-Escalas e arpejos menores em teclas pretas; Debussy-Prelúdios livro 1, n.5-recordando, Chopin-noturno op. 9 n.3-3 páginas, Debussy-Imagens livro 1-recordando trechos com partitura. 4h

- 10.02.21-Escalas e arpejos menores em teclas pretas; Debussy Prelúdios I-n.5, Chopin noturno op.9 n.3-3 pg. 3h
- 11.02.21- Escalas e arpejos menores em teclas pretas; Debussy Prelúdios I nºs 2,4,8,10 e 11 e II nºs 2,5 e 12. Leitura. 3h
- 12.02.21- Escalas e arpejos menores em teclas pretas; Debussy Prelúdios I-2 e 4, II-5 E Chopin noturno op. 9 nº 3. 3 h
- 13 e 14.02.21-Escalas e arpejos menores em teclas pretas; Debussy Prelúdios I-2 e 4, II-5 E Chopin noturno op. 9 nº 3. 6h
- 15.02.21- Chopin noturno op.9 nº3 -2h
- 16.02.21- Escalas e arpejos menores em teclas pretas; Bach-Liszt- Prelúdio e Fuga BWV 543 e Debussy-Prelúdio I nº 2. 3h
- 17.02.21-Escalas e arpejos menores em teclas pretas; Bach-Liszt-Prelúdio e Fuga BWV 543, Chopin op. 9 nº3, Debussy-Imagens -revisão. 5h
- 18.02.21-Escalas e arpejos menores; Bach-Liszt-BWV 543- Prelúdio, Chopin op. 9 n. 3, Debussy-trechos das Imagens I- 4h
- 19.02.21-Escalas e arpejos menores; Bach-Liszt-BWV 543- Prelúdio, Chopin op. 9 n. 3, Debussy-Imagens I n. 3 -4h
- 22.02.21- Escalas e arpejos menores; Bach-Liszt-BWV 543- Prelúdio e Fuga, Chopin op. 9 n. 3, Villa Lobos-Cirandas W220 peças nº 13 e 14. 4h
- 23.02.21- Escalas e arpejos menores; Bach-Liszt-BWV 543- Prelúdio e Fuga, Chopin op. 9 nº 3. 4h
- 24.02.21- Escalas e arpejos menores; Bach-Liszt-BWV 543- Debussy-Imagens I e Papillons, peça nº 12 do caderno 3 de William Chapman Nyiaho. 4h
- 25.02.21-Escalas e arpejos menores; Bach-Liszt BWV 543- mãos separadas e juntas; Debussy-Imagens caderno I-estudo lento e mais rápido nas peças 1 e 3; Papillons, peça 12, caderno 3 de W.C. Nyiaho. 4h
- 26.02.21-Escalas e arpejos menores; Bach-Liszt BWV 543- mãos separadas e juntas, mais tempo no prelúdio; Debussy-Imagens caderno I-revisão de dedilhados em arpejos da peça 1; Papillons, peça 12, caderno 3 de W.C. Nyiaho. 4h. Neste dia, houve um pequeno acidente numa porta com o quarto dedo da mão esquerda, obrigando a estudar apenas com a mão direita nos dias subsequentes.
- 01.03.21-trechos das peças de Chopin-Noturno op. 9 n.3, V. Lobos-Cirandas nºs 13 e 14 e Debussy-Imagens I, nº1-arpejos; tudo só c mão direita devido ao acidente com a mão esquerda. 2h

- 02.03.21- Escalas e arpejos menores; trechos das peças de Chopin-Noturno op. 9 n.3, V. Lobos-Cirandas n°s 13 e 14 e Debussy-Imagens I, n°1-arpejos; tudo só c mão direita devido ao acidente com a mão esquerda. 2h
- 03.03.21-voltando a tocar c as 2 mãos: Escalas e arpejos menores; trechos das peças de Chopin-Noturno op. 9 n.3, V. Lobos-Cirandas n°s 13 e 14 e Debussy-Imagens I-revisando trechos de arpejos e dedilhados. 2h
- 04.03.21-Escalas e arpejos menores; Bach-Liszt-BWV 543-revisando dedilhados na página 2 da Fuga; Debussy-Imagens. 3h
- 05.03.21- Escalas e arpejos menores; Bach-Liszt-BWV 543-revisando dedilhados na página 2 da Fuga e tocando tudo algumas vezes; Debussy-Imagens. 3h
- 06 e 07.03.21- Escalas e arpejos menores; Chopin Noturno op.9 n.3; Villa Lobos-Ciranda n. 14-mãos separadas e juntas; Debussy-Imagens-repassando com partitura. 4h
- 08.03.21-Aula com prof. Beatriz- questões técnicas no Bach-Listz BWV 543 e no Debussy-Imagens-Mouvement. 2h
- 09.03.21-Escalas e arpejos menores; Papillons, peça n. 12 vol. 3 das peças africanas, Chopin op. 9 n. 3, Debussy-Imagens I. 3h
- 10.03.21-Escalas e arpejos menores em teclas pretas e escala cromática; Bach-Liszt-Fuga em Lá menor BWV 543-revisão de dedilhado pg. 2, Debussy-Imagens I-arpejos da peça 1, estudo lento peça 3. 3h
- 11.03.21- Escalas e arpejos menores em teclas pretas e escala cromática; Bach-Liszt-Prelúdio e Fuga BWV 543; Debussy-Imagens I, peça 3, Villa Lobos-Ciranda n. 14-mãos separadas, Papillons, n.12 vol.3 peças africanas. 3h
- 12 e 13.03.21- Escalas e arpejos menores em teclas pretas e escala cromática; Chopin op.9 n° 3 e op. 27 n°1, Papillons, n°12 vol. 3-peças africanas-4h
- 14.03.21-Papillons, n° 12 vol. 3-peças africanas-2h
- 15.03.21-Escalas e arpejos maiores e menores em teclas pretas e escala cromática; Chopin op. 9 n°3 e op. 27 n°1, Bach-Liszt-Prelúdio e Fuga BWV 543, Villa Lobos-Ciranda n. 14 e Papillons n°12 vol.3 peças africanas-3h
- 16.03.21-Escalas e arpejos maiores e menores em teclas pretas e escala cromática; Chopin op. 9 n°3 e op. 27 n°1, Bach-Liszt-Prelúdio e Fuga BWV 543, Villa Lobos-Ciranda n. 14 e Papillons n°12 vol.3 peças africanas-3h
- 17.03.21-Aula coletiva- participação tocando Papillons n°12 vol.3 peças africanas- 2h entre aquecimento e aula

- 18.03.21-Escalas e arpejos maiores e menores em teclas pretas e escala cromática; Debussy-Imagens livro 1, Bach-Liszt-Prelúdio e Fuga BWV 543, Villa Lobos-Ciranda n. 14 e Papillons nº12 vol.3 peças africanas-3h
- 19.03.21-Escalas e arpejos maiores e menores em teclas pretas e escala cromática; Debussy-Imagens livro 1, Bach-Liszt-Prelúdio e Fuga BWV 543 e Papillons nº12 vol.3 peças africanas-3h
- 20.03.21-Escalas e arpejos maiores e menores em teclas pretas e escala cromática; Debussy-Imagens livro 1, Bach-Liszt-Prelúdio e Fuga BWV 543, Scarlatti sonata L27 em si menor e Papillons nº12 vol.3 peças africanas,3h
- 21.03.21-Escalas e arpejos maiores e menores em teclas pretas e escala cromática; Debussy-Imagens livro 1, Bach-Liszt-Prelúdio e Fuga BWV 543, Scarlatti sonata L27 em si menor e Papillons nº12 vol.3 peças africanas,3h
- 22.03.21-Aula com prof. Beatriz- Debussy-Imagens vol.1 peça 3 -Mouvement-observações sobre imagem sonora e gestos expressivos para a peça; Scarlatti sonata K.27-melhorar trechos polifônicos-2h entre aquecimento e aula.
- 23.03.21-Escalas e arpejos menores e escala cromática; Scarlatti sonatas K.27 e K.36; Debussy-Imagens l-peça 3-leveza e movimento e Papillons nº12 vol.3 peças africanas. 2h
- 24.03.21-Escalas e arpejos menores e escala cromática; Scarlatti sonatas K.27 e K.36; Debussy-Imagens l-passagem geral, enfatizando leveza na peça 3. 2h
- 25.03.21-Escalas e arpejos menores e escala cromática; Scarlatti sonatas K.27 e K.36; Debussy-Imagens I-trechos mais duvidosos e Papillons nº12 vol.3 peças africanas. 3h
- 26.03.21-Escalas e arpejos menores e escala cromática; Scarlatti sonatas K.27 e K.36; Debussy-Imagens I-trechos mais duvidosos, Bach-Liszt-Prelúdio e Fuga BWV 543- 3h
- 27 e 28.03.21- Estudo exploratório da Balada n. 2 de Chopin para visão geral da peça; 6h
- 29.03.21-Escalas e arpejos menores e escala cromática; Scarlatti sonatas K.27 e K.36; Bach-Liszt-Prelúdio e Fuga BWV 543, Villa Lobos-Cirandas nº4, 6 e 11. 4h
- 30.03.21-Escalas e arpejos maiores e menores começados em tecla preta; Scarlatti sonatas K.27 e K.36; Bach-Liszt-Prelúdio e Fuga BWV 543, Villa Lobos-Cirandas nº4, 6 e 11 e Papillons nº12 vol.3 peças africanas. 4h
- 31.03.21-Escalas e arpejos maiores e menores; Villa Lobos-Cirandas nº 6, 10 e 11. 4h
- 01.04.21-Escalas e arpejos maiores e menores; Villa Lobos-Cirandas nº 6, 9,11 e 12 com metrônomo em alguns trechos e Papillons nº12 vol.3 peças africanas. 3h
- 02.04.21-Escalas e arpejos maiores e menores; Villa Lobos-Cirandas nº 6, 9,11 e 12 e Scarlatti sonatas K. 27 e K. 36 para aula em grupo. 4h

- 03.04.21-Escalas e arpejos maiores e menores; Scarlatti sonatas K.27 e K. 36. 2h
- 04.04.21- Escalas e arpejos maiores e menores; Scarlatti sonatas K.27 e K. 36, mais estudo da K. 36 e Villa Lobos - Cirandas nºs 11 e 12 e Papillons nº12 vol.3 peças africanas- 4h
- 05.04.21- Escalas e arpejos maiores e menores; Scarlatti sonatas K.36 e K.27, Bach-Liszt BWV 543-Prelúdio e Fuga- 3h
- 06.04.21-Escalas e arpejos maiores e menores; Scarlatti sonatas K.36 e K. 27 Bach-Liszt BWV 543-Prelúdio e Fuga e Papillons nº12 vol.3 peças africanas- 3h
- 07.04.21-Escalas e arpejos maiores e menores; Scarlatti sonatas K.36 e K. 27 Bach-Liszt BWV 543-Prelúdio e Fuga e Papillons nº12 vol.3 peças africanas- 3h
- 08.04.21-Escalas e arpejos maiores e menores; Scarlatti sonatas K.36 e K. 27 Bach-Liszt BWV 543-Prelúdio e Fuga- 3h
- 09.04.21-Escalas e arpejos maiores e menores; Papillons nº12 vol.3 peças africanas, Scarlatti sonatas K.36 e K. 27 Bach-Liszt BWV 543-Prelúdio e Fuga e Papillons nº12 vol.3 peças africanas- 3h
- 10.04.21-Escalas e arpejos maiores e menores; Scarlatti sonatas K.36 e K. 27 Bach-Liszt BWV 543-Prelúdio e Fuga e Villa Lobos Cirandas nºs 12 e 13-4h
- 11.04.21-Escalas e arpejos maiores e menores; Papillons nº12 vol.3 peças africanas, Bach-Liszt BWV 543-Prelúdio e Fuga e Villa Lobos Cirandas nºs 12 e 13-4h
- 12.04.21-Escalas e arpejos maiores e menores; Bach-Liszt BWV 543-Prelúdio e Fuga e Villa Lobos Cirandas nº13-4h
- 13.04.21-Escalas e arpejos maiores e menores; Bach-Liszt BWV 543-Prelúdio e Fuga e Villa Lobos Cirandas nº13-2h
- 14.04.21-Escalas e arpejos maiores e menores; Bach-Liszt BWV 543-Prelúdio e Fuga e Villa Lobos Cirandas nº 13-3h
- 15.04.21- Escalas e arpejos maiores e menores; Bach-Liszt BWV 543-Prelúdio e Fuga, alternando mãos juntas e separadas; Cirandas nº 112 e 13. 3h
- 16.04.21- Escalas e arpejos maiores e menores; Bach-Liszt BWV 543-Prelúdio e Fuga, alternando mãos juntas e separadas; Cirandas nº 12 e 13. 3h
- 17 e 18.04.21-Escalas e arpejos maiores e menores, estudando e tocando trechos variados das peças estudadas: Debussy-Imagens livro 1, Villa Lobos-Cirandas, Papillons nº12 vol.3 peças africanas e Bach-Liszt BWV 543. 6h
- 19.04.21- Escalas e arpejos maiores e menores e sétima da dominante em diversos tons; Debussy-Imagens livro 1- repassando e melhorando gestos em especial na peça 1, Reflets dan´s L'Eau e Papillons nº12 vol.3 peças africanas. 4h

- 20.04.21- Escalas e arpejos maiores e menores e sétima da dominante em diversos tons; Papillons nº12 vol.3 peças africanas, Debussy-Imagens livro 1- repassando e melhorando gestos em especial na peça 1, Reflets dan's L'Eau. 4h
- 21.04.21- Escalas e arpejos maiores e menores; Bach-Liszt BWV 543-Prelúdio e Fuga, alternando mãos juntas e separadas; Cirandas nº 12, 13 e 14, procurando tocar decorado e trabalhando partes com mãos separadas alguns trechos. 3h
- 22.04.21- Escalas e arpejos maiores e menores e sétima da dominante em diversos tons; Debussy-Imagens livro 1-tentando tocar tudo decorado, mas parando para rever trechos com mãos separadas e Papillons nº12 vol.3 peças africanas. 4h
- 23.04.21- Escalas e arpejos maiores e menores e sétima da dominante em diversos tons; Debussy-Imagens livro 1-foco maior de estudo na peça 3 Mouvement, Villa Lobos-Cirandas nº 6-repensando dedilhados, nº 11-alguns problemas na mão esquerda, nº12-algumas dúvidas sobre dedilhados na pg.2 mãos direita. 4h
- 24 e 25.04.21- Tocando Debussy-Imagens livro 1, Villa Lobos-Cirandas e Bach-Liszt BWV 543-Fuga apenas e Papillons nº12 vol.3 peças africanas. Estudo enfocando a memória. 6h
- 26.04.21- Escalas e arpejos maiores e menores e Debussy-Imagens livro 1 e Papillons nº12 vol.3 peças africanas-3h
- 27.04.21-nesta data, minha avó faleceu em meio à pandemia de COVID19 e estive bastante desconcentrado, só voltando a estudar com efetividade a partir de 05.05.21. Neste dia, ainda pela manhã, gravei a peça Papillons de O. Russel, do álbum de peças africanas de W. Chapman Nyaho para o recital temático sob orientação da prof. Beatriz Alessio, apresentado em 30.04.21 pelo canal da EMUS-UFBA no Youtube.
- 05.05.21-retomando estudos, prática só de escalas e arpejos maiores e menores em tons variados. 2h
- 06.05.21- Escalas e arpejos maiores e menores, Bach-Liszt BWV 543-Prelúdio e Fuga, mais ênfase no prelúdio com mãos juntas e separadas, Villa Lobos Ciranda nº 13, parte final com mãos separadas. 4h
- 07.05.21- Escalas e arpejos maiores e menores, Bach-Liszt BWV 543-Prelúdio e Fuga, mais ênfase no prelúdio com mãos juntas e separadas, Villa Lobos Ciranda nº 13, parte final com mãos separadas e depois juntas. 3h
- 08 e 09.05.21- não estudei
- 10.05.21- Escalas e arpejos maiores e menores, Villa Lobos-Cirandas- revisão das peças nºs 4,6,9,11,12. 3h

- 11.05.21-Escalas e arpejos maiores e menores, Villa Lobos-Cirandas- revisão das peças nºs 4,6,9,11,12. 4h
- 12.05.21-Escalas e arpejos maiores e menores, Villa Lobos-Cirandas- revisão das peças nºs 4,6,9,11,12. 3h
- 13.05.21-Escalas e arpejos maiores e menores, Villa Lobos-Cirandas- revisão das peças nºs 4,6,9,11,12. 3h
- 14.05.21-Escalas e arpejos maiores e menores, Villa Lobos-Cirandas- revisão das peças nºs 4,6,9,11,12 e mãos separadas nas partes contrastantes da peça nº13. 3h
- 15.05.21-Estudo para treino de memória das Cirandas de Villa Lobos nºs 4,6,9,11,12 e 13. 3h
- 16.05.21- não estudei
- 17 até 21.05.21- Escalas e arpejos maiores e menores cada dia aprox. 1 h seguido de Villa Lobos Cirandas nºs 13, 14-lendo e trabalhando com mãos juntas e separadas 15 e 16-revisando para fortalecer memorização. 4h cada dia total; 20 h/semana.
- 22 e 23.05.21-não estudei
- 24.05.21-Escalas e arpejos maiores e menores, Villa Lobos-Cirandas nºs 13,14- decidindo dedilhados e trabalhando mãos separadas e juntas; peças nºs 15 e 16-repassando para tirar dúvidas e memorizar. 4h
- 25.05.21- Escalas e arpejos maiores e menores, Villa Lobos-Cirandas nºs 4,6,9,11 e 12- revisão e passagem geral tentando tocar sem parar; nº 13- trabalhando parte final c mãos juntas e separadas, nºs 15 e 16- tentando tocar decorado. 4h
- 26.05.21- apenas escalas e arpejos e Villa Lobos Ciranda nº 13-2h
- 27.05.21- Escalas e arpejos maiores e menores, Villa Lobos-Cirandas nºs 4,6,9,11 e 12- revisão e passagem geral tentando tocar sem parar; nº 13- trabalhando parte final c mãos juntas e separadas, nºs 15 e 16- tentando tocar decorado. 4h
- 28.05.21- Escalas e arpejos maiores e menores, Villa Lobos-Cirandas nºs 4,6,9,11 e 12- revisão e passagem geral tentando tocar sem parar; nº 13- trabalhando parte final c mãos juntas e separadas, nºs 15 e 16- tentando tocar decorado. 4h
- 29 e 30.05.21- Escalas e arpejos maiores e menores e Bach-Liszt BWV 543-Fuga e Villa Lobos Cirandas nºs 13, 14, 15 e 16 tentando tocar de cor. 4h
- 31.05.21- Escalas e arpejos maiores e menores e Bach-Liszt BWV 534-Fuga. Aula com prof. Beatriz-falamos sobre dúvidas gerais sobre o trabalho de conclusão de curso. 3h
- 01.06.21- não estudei
- 02-05.06.21- escalas e arpejos maiores. Bach-Liszt BWV 543-Tocando direto a obra toda para treino de memória e concentração; ainda com alguns deslizes nas partes em fusas: alguns dedos

grudam e procurei estudar mais a ação dos extensores dos dedos 3,4 e 5. Debussy-Imagens I- também tocando completo para treino de memória e concentração; sempre repassando os trechos mais complicados das peças. 16h/semana

06-12.06.21- Escalas e arpejos maiores e menores. Bach-Liszt BWV 543-Tocando direto a obra toda para treino de memória e concentração; ainda com alguns deslizos nas partes em fusas: alguns dedos grudam e procurei estudar mais a ação dos extensores dos dedos 3,4 e 5. Debussy-Imagens I- também tocando completo para treino de memória e concentração; sempre repassando os trechos mais complicados das peças; Villa Lobos-Cirandas nºs 9,13 e 14- trabalhando em seções para resolver questões de técnica e dedilhados. 21h/semana

13 e 14.06.21- Escalas e arpejos maiores e menores. Bach-Liszt BWV 543-Tocando direto a obra toda para treino de memória e concentração; ainda com alguns deslizos nas partes em fusas: alguns dedos grudam e procurei estudar mais a ação dos extensores dos dedos 3,4 e 5. Debussy-Imagens I- também tocando completo para treino de memória e concentração; sempre repassando os trechos mais complicados das peças. 8h

15-19.06.21- Escalas e arpejos maiores e menores. Bach-Liszt BWV 543-repassando geral e isolando o final da FUGA, na parte em semifusas, para descolar os dedos das teclas e ganhar limpeza na velocidade. Debussy-Imagens I-tocando direto e voltando para isolar trechos mais complexos, que exigem leveza e precisão. Villa Lobos-Cirandas nºs 11,12,13,14,15 e 16. Mais estudo das peças 13 e 14 que são de leitura mais recente, e exigem decisões básicas como dedilhados, correção de notas e memorização. 20h/semana

21-25.06.21- Escalas e arpejos maiores e menores. Bach-Liszt BWV 543-estudo de trechos isolados para revisão técnica e reforço de memorização. Debussy-Imagens I- execução geral e direta alternando com estudo de trechos isolados para leveza e precisão. Villa Lobos-Cirandas nºs 11,12,13,14,15 e 16- mais estudo das peças 12 que tem muitas semicolcheias, parte final da peça 13 e do movimento alternado das semicolcheias da peça nº 16. 20h/semana

28-30.06.21-Escalas e arpejos maiores e menores. Bach-Liszt BWV 543-cuidado maior com o final da FUGA. Debussy -Imagens I-passagem geral e estudo de trechos isolados das peças individuais. Villa Lobos- Cirandas nºs -Cirandas nºs 11,12,13,14,15 e 16- mais estudo das peças 12 que tem muitas semicolcheias, parte final da peça 13 e do movimento alternado das semicolcheias da peça nº 16. 12h

Durante o mês de julho, além do repertório acima citado, trabalhei as seguintes peças: Chopin- Balada nº2, Guarnieri-Tocatta, Mignone-3 Valsas-Choro nºs 1,2 e 3. Também preparei 2 peças curtas da coleção HISTÓRIAS PARA OS FILHOS DE UM ARTISTA do compositor

português Francisco Lacerda e uma página do estudo nº1 de Ligeti encontro com colegas da graduação.

01-03.07.21- Escalas e arpejos maiores e menores. Chopin-Balada nº2-mãos separadas nas partes mais agitadas da peça. Guarnieri-Toccata-leitura das 2 páginas finais com mãos separadas e revisão de dedilhados. 9h

05-09.07.21- Escalas e arpejos maiores e menores. Chopin-Balada nº2- juntando as mãos nas partes agitadas da peça. Guarnieri-Toccata-leitura das páginas 4 e 5, indo de trás para a frente na leitura, alternando mãos separadas e juntas. Revisão de Bach-Liszt-BWV 543. 15h

12-16.07.21-Escalas e arpejos maiores e menores. Chopin-Balada nº2-revendo partes agitadas com mãos separadas e juntando depois. Guarnieri-Toccata-mãos juntas páginas 4-7. Leitura das páginas 1-3. Revisão Debussy Imagens I. 15h

19-23.07.21- Escalas e arpejos maiores e menores. Guarnieri-Toccata-tocando do começo ao fim, mas ainda parando em trechos duvidoso principalmente com relação aos dedilhados e notas, devido aos intervalos dissonantes frequentes desta peça. Chopin-Balada nº2- a dificuldade é acertar o ataque nas seções agitadas da peça, mas insisto no trabalho com mãos separadas e juntas. Revisão de Villa Lobos-Cirandas nºs 4,6,9,11,12,13,14,15 e 16. Estudo mais intenso das peças 6,12 e 16, devido a problemas técnicos das semicolcheias e alternância das mãos na peça 16. 15h

26-30.07.21-Escalas e arpejos maiores e menores. Guarnieri-Toccata-estudando duas páginas por dia. Mignone- Valsas choro nºs 1,2 e 3. Chopin-Balada nº2. Revisão de Villa Lobos-peças nºs 11,12,13,14,15 e 16. 15h

Total de carga horária de estudos: 102h

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- A) Precisão rítmica e sonora com uso mais consciente de movimentos do pulso, lateralidade e rotação das mãos.
- B) Desenvolvimento de estratégias mais efetivas de estudo e memorização do repertório.
- C) Revisão de técnica básica.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- A) Relatório/memorial da Prática
- B) Gravações de recital com as peças estudadas

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 4h/mês-total: 12h**8.2) Formato da Orientação:**

- 2 Aulas individuais e 2 aulas em grupo pela plataforma Zoom
- Envios de vídeos curtos para observações pontuais sobre a execução **Total: 12h**

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros online:

- Fevereiro/2021
 - Dias 3 e 17-aulas coletivas
 - Dias 8 e 22-aulas individuais
- Março/2021
 - Dias 3,17 e 31-aulas coletivas
 - Dias 8 e 22-aulas individuais
- Abril/2021
 - Dias 5 e 19-aulas individuais
 - Dias 14 e 28-aulas coletivas

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Luciano Azevedo e Silva **Matrícula:** 2019127302

Área: Criação Musical e Interpretação **Ingresso:** 2019.2

Código	Nome da Prática
MUSE97	PRÁTICA CAMERÍSTICA

Orientador da Prática: BEATRIZ ALESSIO DE AGUIAR SCEBBA

Descrição da Prática

1) Título da Prática: ATUAÇÃO COMO PIANISTA COLABORADOR NO CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA DA UFPI

2) Carga Horária Total: 102h

3) Locais de Realização: Salas de estudo com piano e auditório do Departamento de Música e Artes Visuais da UFPI.

4) Período de Realização: 27.08 a 04.12 de 2019

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

Estudo técnico interpretativo das partes de piano das peças escolhidas pelos alunos do curso de licenciatura em Música da UFPI, englobando violino, violoncelo, contrabaixo e voz.

Participação em aulas com alunos e professores de instrumentos e canto.

Preparação do seguinte repertório com alunos de cordas:

- O. Rieding - Concerto de estudante para violino em Sol op. 24-3º movimento
- D. Kabalevsky- Concerto para violino op. 48-1º movimento
- F. Kuchler-Concertino para violino op. 15
- A. Vivaldi-Concerto para violino em sol menor op. 12-1º movimento
- Seitz- Concerto de estudante para violino op. 22 nº 5- 2º e 3º movimentos
- H. Eccles- Sonata em sol menor para contrabaixo
- B. Marcello- Sonata em Mi menor para contrabaixo

Preparação do seguinte repertório com alunos de canto:

- W.A.Mozart- 4 árias de óperas:
- Il mio tesoro intanto-cena 2, ato 2 da ópera Don Giovanni
- Dove Sono i bei momenti- cena 2, ato 3 da ópera Le Nozze de Fígaro
- Porgi Amor-cena 1 ato 2 da ópera Le Nozze de Fígaro
- Voi, che sapete- cena 2, ato 2 da ópera Le Nozze de Fígaro

Neste relatório, é importante caracterizar o alunado do curso de Licenciatura em Música da UFPI. Em geral, estes alunos têm formação instrumental e vocal bastante fragmentada e realizada em situações de ensino aprendizagem em corais e grupos instrumentais de igrejas, cursos particulares, cursos da Escola Estadual de Música, cursos de extensão da própria UFPI ou ministrados por músicos da Orquestra Sinfônica de Teresina (OST). É bastante frequente a entrada de alunos com 2 ou até menos anos de estudo regular de instrumento ou canto, o que obriga os professores da UFPI a selecionarem músicas que contemplem a formação técnica básica dos alunos, que embora estejam num curso de licenciatura, vislumbram com maior interesse uma carreira de execução musical, ainda que modesta, considerando os limites e possibilidades locais. O curso de Licenciatura em Música da UFPI apresenta-se como a opção de formação superior em Música mais viável e as aulas de instrumento e canto são muito apreciadas por aproximarem os discentes de uma qualificação prática em Música.

Assim sendo, as atividades de colaboração pianística ocorrem com o objetivo de ampliar a consciência de aspectos básicos de uma performance musical com piano: são trabalhados contexto harmônico, precisão rítmica, afinação, estabelecimento de planos sonoros, relação

texto e música, manutenção de andamentos confortáveis para que os instrumentistas e cantores possam melhorar suas técnicas de execução.

No geral, os ensaios ocorriam com uma passagem geral na peça e em seguida, com o trabalho de trechos específicos que apresentassem alguma dificuldade especial para o entrosamento dos instrumentistas; algumas vezes, apenas toquei a parte do piano antes do aluno tocar com o piano. Isso ajudou a uma maior consciência de ambos sobre dificuldades a serem superadas e ouvir melhor a parte do piano, melhorando a parceria musical. Algumas peças, como o concerto de Kabalevsky exigiu manipulação de alguns compassos, modificando estruturas para as mãos do pianista, prática bastante comum na colaboração pianística.

Ocorreram também situações de acompanhamento para alunos tocando músicas bem simples como Minueto de Bach em versão para solo de violino com piano acompanhante, porém, os próprios professores não enfatizaram a necessidade de ensaios prévios com as devidas considerações sobre os aspectos básicos de uma performance com piano, deixando para o dia anterior apenas uma passagem geral com o piano, que acaba causando alguma ansiedade a mais para os alunos que se apresentariam; pode ser ainda o reflexo de entender o piano como apenas um correpetidor do instrumentista, quando poderia ser melhor aproveitado o ensaio para aprofundar os aspectos básicos apontados anteriormente, inclusive relacionando com conhecimentos teóricos de outras disciplinas do curso.

No caso dos alunos de canto, a postura da professora colocou em relevo a importância de um bom entrosamento do piano com a voz para alcançar mais profundidade na apresentação pública. Neste sentido, os ensaios contemplaram muito mais a relação texto e música, com frequentes execuções da parte do piano com a leitura do texto e depois colocando a melodia, formando uma base mais sólida para a apresentação final.

Foram realizados 2 recitais conclusivos destes processos de ensaios nos dias 03.12.2019- com os instrumentistas de cordas e 04.12.2019-com os cantores.

Transcrevo uma parte da rotina semanal dessa prática:

26-30.08.19-seleção de repertório para os alunos do prof. Técnico Juan Carlos Silva:

O. Rieding -concerto em Sol M op.24-3º movimento para Maria Clara

D.Kabalevsky-Concerto para Violino op.48- 1ºmovimento para Vitória

F.Kuchler-Concertino op.15 para João Paulo

Vivaldi-Concerto em sol menor op.12 nº1-1ºmovimento para Pedro

As partituras foram entregues ao pianista colaborador e os horários marcados para cada aluno.

Fiz estudo prévio de cada parte de piano. 10h/semana

03-06.09.19- Ensaio do concerto em sol de Rieding op.24-3º mov.-com Maria Clara-fizemos leitura para entrosamento devido à pouca experiência da aluna sobre ensaio com piano. Os demais alunos não ensaiaram porque estavam em processo de finalização de leitura das peças. Estudei as partes de piano. 8h/semana

09-13.09.19- Passagem de trechos mais difíceis dos movimentos dos concertos escolhidos pelos alunos. 10h/semana

16-20.09.19- Continuação dos ensaios com os movimentos de concerto escolhidos pelos alunos, com frequentes paradas para esclarecer ritmos e fraseologia e timbrar melhor com o pianista. 10h/semana

23-27 e 30.09.19- Continuação dos ensaios com os movimentos de concerto escolhidos pelos alunos, com frequentes paradas para esclarecer ritmos e fraseologia e timbrar melhor com o pianista. 12h/semana

01-04.10.19- Seguimos os ensaios com os movimentos dos concertos escolhidos; uma vez por semana, o prof. Juan orientava os ensaios nessa fase do estudo para ajustes entre piano e violinos. 8h/semana

07-11.10.19- Seguimos os ensaios com os movimentos dos concertos escolhidos; uma vez por semana, o prof. Juan orientava os ensaios nessa fase do estudo para ajustes entre piano e violinos. 10h/semana

14-18.10.19- Seguimos os ensaios com os movimentos dos concertos escolhidos; uma vez por semana, o prof. Juan orientava os ensaios nessa fase do estudo para ajustes entre piano e violinos.10h/semana

21-25.10.19- Mesmas atividades, mas parando algumas vezes para apenas ouvir a parte de piano com mais atenção. 10h/semana

28-31.10 e 01.11.19-Seguimos os ensaios com os movimentos dos concertos escolhidos; uma vez por semana, o prof. Juan orientava os ensaios nessa fase do estudo para ajustes entre piano e violinos.10h/semana

04-08.11.19- Dispensei os alunos e pratiquei mais a minha parte tentando superar dificuldades em particular no concerto de Kabalevsky. Usei parte do tempo restante da semana para passar os movimentos de concertos escolhidos. 10h/semana

11-14.11.19- Seguimos os ensaios com os movimentos dos concertos escolhidos; uma vez por semana, o prof. Juan orientava os ensaios nessa fase do estudo para ajustes entre piano e violinos.10h/semana

18-22.11.19- Nesta semana, além dos movimentos de concertos já em estudo e ensaios, precisei preparar e ensaiar as seguintes peças novas a pedido da prof. Mayara:

Benedeto Marcello- Sonata nº2 para contrabaixo com o aluno Victor Rosmany

Henry Eccles- 2 Sonatas: em mi menor e sol menor para contrabaixo e contínuo (já escrito para piano) com o aluno Victor Rosmany.

Seitz-Concerto de estudante op.22 nº5-movimentos 2 e 3. 10h/semana

25-29.11.19- Nesta semana, tive que preparar, além das peças já citadas, 4 árias de Mozart:

- Il mio tesoro intanto-cena 2, ato 2 da ópera Don Giovanni

- Dove Sono i bei momenti- cena 2, ato 3 da ópera Le Nozze de Fígaro

- Porgi Amor-cena 1 ato 2 da ópera Le Nozze de Fígaro

- Voi, che sapete- cena 2, ato 2 da ópera Le Nozze de Fígaro 12h/semana

Passamos aos últimos ensaios para os recitais finais do período, sob supervisão dos profs.

Débora Oliveira e Juan Carlos Silva, realizados em 03 e 04 de dezembro de2019.

Total de ensaios, aulas e recitais: 102h

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

A) Desenvolvimento de procedimentos de preparação individual da parte do piano das peças escolhidas

B) Desenvolvimento de procedimentos de ensaios com instrumentistas e cantores

C) Desenvolvimento de técnicas de reelaboração musical aplicadas as necessidades da colaboração pianística

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

A) Relatório/memorial da Prática

B) Gravações dos concertos

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 3h

8.2) Formato da Orientação:

1 Encontro presencial preparatório sobre o levantamento de informações auxiliares-1h

1 encontro presencial preparatório para cada programa-1h

1 encontro avaliativo para cada programa - pós concerto-**Total: 3h**

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

19.08.2019

23.09.2019

04.11.2019

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Luciano Azevedo e Silva **Matrícula:** 2019127302

Área: Criação Musical e Interpretação **Ingresso:** 2019.2

Código	Nome da Prática
MUSE97	PRÁTICA CAMERÍSTICA

Orientador da Prática: BEATRIZ ALESSIO DE AGUIAR SCEBBA

Descrição da Prática

1) Título da Prática: ATUAÇÃO COMO PIANISTA COLABORADOR NOS SEMINÁRIOS EM TÉCNICAS INTERPRETATIVAS PARA PIANO E VOZ-UFBA E PRÁTICA DE REPERTÓRIO DE ÁRIAS DE ÓPERA/OFVMN-UFPI

2) Carga Horária Total: 102h

3) Locais de Realização: Devido à pandemia da COVID-19 as atividades foram desenvolvidas na residência do próprio aluno.

4) Período de Realização: 08.09 a 16.12.2020- SEMINÁRIOS EM TÉCNICAS INTERPRETATIVAS PARA PIANO E VOZ-UFBA
 16.11 a 31.12 de 2020-REPERTÓRIO DE ÁRIAS DE ÓPERA/OFVMN-UFPI

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

A) Estudo técnico interpretativo das partes de piano das peças escolhidas para as atividades de cada proposta.

B) Para os Seminários em Técnicas Interpretativas para Piano e Voz foram estudadas 2 árias de Mozart: “Un’aura amorosa” da ópera *Così fan tutte* e “Non più andrai” da ópera *Le Nozze de Fígaro*.

C) Para a Prática de Repertório de Árias de Ópera foram estudadas 3 árias da Ópera *Bastien und Bastienne* também de Mozar: nº1 “Mein liebster Freund”,
Nº4 “Befraget mich ein zartes Kind” e nº8 “Grossen Dank dir abzustatten”.

D) Participação em aulas online com os alunos e professores da cada proposta; Os Seminários às quartas das 15-17h e a Prática de Repertório de Árias de Óperas às terças e quintas das 16-17:45.

E) Realização de Recital Online ou lançamento do vídeo colaborativo transmitido em canais como o Youtube ou Facebook.

Este relatório inclui duas propostas que devem ser caracterizadas individualmente.

Os seminários em técnicas interpretativas para piano e voz foram parte da oferta de disciplinas remotas da Escola de Música da UFBA no contexto da pandemia da COVID 19, sob orientação das professoras Dra. Flávia Albano-canto e Dra. Beatriz Alessio-piano. Os participantes foram alunos pianistas e cantores da graduação e do mestrado profissional, com carga horária de 34h e aulas síncronas às quartas das 15-17h. Cada pianista ficou com a responsabilidade de acompanhar um cantor ou cantora, com algumas poucas exceções para mais de um cantor ou cantora por pianista. Nas aulas, foram trabalhados conceitos básicos de interpretação histórica relativos ao período Clássico, apresentados pelas professoras, com espaço para o diálogo entre todos.

As tarefas propostas não se resumiram ao estudo direto das partituras das árias. Inicialmente, foram levantados dados históricos sobre os personagens das árias escolhidas, no caso, Ferrando de “*Così fan Tutte*” e Figaro de “*Le Nozze de Figaro*”; após isso, pianistas e cantores exercitaram a leitura artística, poética e atenta dos textos das árias antes de qualquer execução vocal ou pianística; posteriormente, o desafio para os pianistas foi cantar com o texto e tocar junto ao piano, tudo isso registrado em vídeo ou áudio no caso dos textos isolados das melodias.

Cada tarefa de leitura ou execução musical era corrigida em detalhes pelas professoras orientadoras, com a devida regravação da atividade.

Embora já tivesse trabalhado as 2 árias propostas, essas tarefas trouxeram uma nova consciência do piano no processo de construção da performance de cada ária. Tocar corretamente não basta; é preciso trazer à tona o clima psicológico de cada frase, de cada motivo, de cada respiração que o cantor necessita para ampliar o efeito do texto sobre o ouvinte e mesmo tomar decisões sobre andamentos.

A ária “Un’aura amorosa” da ópera *Così fan tutte*, de Mozart, foi a peça à qual apliquei todas as propostas feitas em aula; gravei-a em duas tonalidades: Lá bemol maior e na tonalidade original de Lá maior; isso foi feito para auxiliar o colega tenor que enviou a parte cantada meio tom abaixo do original, sendo depois ajustada e cantada no tom original. Foi um excelente exercício de transposição, que é sempre uma habilidade necessária para um pianista colaborador. Com relação à ária “ Non piu andrai” do mesmo compositor, tive a grata satisfação de contar com a voz presencial do meu colega de mestrado Henrique Lisboa, que veio de São Luís do Maranhão até minha casa, em Teresina, onde pudemos ensaiar e compartilhar nossas percepções da peça e gravá-la para o recital online da disciplina, observando as determinações da OMS para o momento de pandemia da COVID-19, ou seja, com o pianista usando máscara e o cantor em distância segura para ambos.

Por problemas técnicos, não foi possível a montagem do vídeo final com as partes para a ária “Un’aura amorosa”, embora tenha sido feito todo o trabalho de preparação. O recital conclusivo destes Seminários em Técnicas Interpretativas para Piano e Voz encontra-se disponível no canal do Youtube da EMUS-UFBA datado de 16 de dezembro de 2020.

A Prática de Repertório de Árias de Ópera é uma atividade dentro da Orquestra Filarmonica Virtual do Meio Norte-OFVMN, uma atividade de extensão do Curso de Licenciatura em Música da UFPI, coordenado pela Dr. Alba Bomfim, professora de Regência, no qual participei como pianista técnico colaborador. A atividade foi ofertada com as seguintes características:

Inscrições: 05 de outubro a 06 de novembro de 2020

Resultados: 13 de novembro de 2020

Início das atividades: Semana do dia 16 de novembro

Dias de ensaio: Terças e Quintas das 16:00 às 17:45 horas Local dos ensaios: Plataformas digitais Google-Meet, Google Sala de Aula e Zoom Turno: Vespertino

Vigência do projeto: novembro de 2020 a dezembro de 2021

Faixa Etária Preferencial: 18 - 30 anos.

Pré-requisitos: Ter fluência em solfejo rítmico e melódico

Esta Prática de Repertório de Árias de Ópera encontra-se em pleno funcionamento, incluindo seleção de árias da Ópera Bastien und Bastienne de Mozart e seleção de Árias da Ópera "Plastic Flowers" de João MacDowell. Participei no período entre 15 de novembro e 18 de dezembro e 2020 e trabalhei algumas árias da ópera Bastien und Bastienne, que é uma das primeiras obras de Wolfgang Amadeus Mozart que a compôs aos 12 anos baseada na peça de Jean Jaques Rousseau, Le Devin Du Village. É um drama musical alemão em um ato com libreto de F. W. Weiskern, J. H. Müller e J. A. Schachtner, inspirado em M. Favarat e H. de Guerville. Bem recebida pelo público, esta pequena peça impulsionou o jovem Mozart para seus trabalhos posteriores. Este processo criativo de performance foi orientado pela professora Alba Bomfim e incluiu a leitura expressiva e compreensão de texto e leitura métrica das árias, audição de performances de referência da ópera, aulas sobre saúde vocal com palestrantes convidados e audição da parte vocal de cada cantor ou cantora para só depois passar ao estudo das árias ao piano. Com as técnicas que aprendi nos Seminários Interpretativos em piano e voz durante o SLS-UFBA, pratiquei também a parte vocal com meu próprio acompanhamento em cada ária escolhida para esta fase da atividade; depois de estudadas, estas partes acompanhantes foram filmadas em dois andamentos cada peça e enviado ao drive do grupo de prática para que cada cantor escolhesse o andamento que ficasse mais adequado a sua voz. Posteriormente, com o uso de programas de edição, foram unidas as partes de piano e voz para finalização e divulgação online.

Total de aulas, estudos e gravações: 102h

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- A) Desenvolvimento de procedimentos de preparação individual da parte do piano das peças escolhidas, envolvendo ações como a conscientização do texto, da respiração ao cantar as árias antes de trabalhar e gravar as peças.
- B) Desenvolvimento de procedimentos de ensaios online com os cantores.
- C) Desenvolvimento de nova abordagem para estabelecer os parâmetros de uma colaboração pianística para o Canto.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- A) Relatório/memorial da Prática
- B) Gravações das árias estudadas e apresentações em plataformas como YOUTUBE e FACEBOOK

8) Orientação:**8.1) Carga horaria da Orientação:** 3h**8.2) Formato da Orientação:**

1 Encontro online preparatório sobre o levantamento de informações auxiliares-1h

1 encontro online preparatório para cada programa-1h

1 encontro avaliativo online para cada programa - pós concerto Total:3h

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros online no contexto da pandemia COVID-**19:**

21.09.2020

19.10.2020

16.11.2020

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Luciano Azevedo e Silva _ **Matrícula:** 2019127302

Área: Criação Musical e Interpretação **Ingresso:** 2019.2

Código	Nome da Prática
MUS F01	PRÁTICA EM CRIATIVIDADE MUSICAL

Orientador da Prática: BEATRIZ ALESSIO DE AGUIAR SCEBBA

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Prática como pianista arranjador em 5 peças para piano solo-Relatório 1

2) Carga Horária Total: 102h

3) Locais de Realização: Salas de estudo com piano da UFPI, Escola Estadual de Música Possidônio Queiroz e a residência do próprio aluno.

4) Período de Realização: 01.08 a 31.12 de 2019

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

A) Prática detalhada ao piano de cada arranjo até ter a música internalizada

B) Registro em partituras de cada arranjo em sua forma final

C) Performances públicas ao vivo ou em gravação com imagem e som dos 5 arranjos que são os seguintes:

- ASA BRANCA VOOU LONGE-baseado na canção Asa Branca de Luiz Gonzaga;
- LELÊ DO SAMBA CAIU NA BOSSA-baseado na canção Samba Lelê;
- LEMBRANÇAS DO BOIZINHO QUE SE FOI-baseado na canção O meu boi morreu...;
- NOVAS RENDAS DA MULHER RENDEIRA- baseado na canção Mulher Rendeira;
- TEM DE TUDO NA BAHIA-baseado na canção Na Bahia tem.

Importante registrar que estes 5 arranjos para piano ganharam forma final, inclusive as partituras referentes a cada um, em dezembro de 2019. Eles já existiam em plano mental e eu já os tocava antes do início do mestrado propriamente dito; apenas o arranjo TEM DE TUDO NA BAHIA, foi feito a propósito da segunda etapa de seleção do PPGPROM-UFBA. Os relatórios 2 e 3 desta prática profissional, que se referem aos períodos de 2020.2 e 2021.1, ambos remotos, discorrem sobre revisões dos arranjos durante estudos e convites para gravá-los durante atividades remotas da UFPI. Tive uma grande hesitação inicial decidindo se deveria apenas tocá-los muitas vezes até ter uma representação mental de cada música, mas percebi que escrever as partituras de cada arranjo me traria e trouxe uma consciência técnica muito maior nas estruturas adotadas por mim para cada arranjo, para cada compasso de cada um deles; ao contrário do que me pareceu inicialmente, ficaria muito mais livre para tocar se registrasse o material sonoro através dos símbolos musicais correspondentes ao meu gesto musical em cada um deste arranjos. Além disso, ao registrar numa partitura cada nota de cada arranjo, evitaria usar a proposta de arranjo pianístico para não ter um aprofundamento real na minha maneira de tocar estes arranjos para piano, e teria mais percepções sobre aspectos deficientes da minha técnica pianística. Manter os arranjos apenas em minha mente poderia me manter numa atitude não reflexiva sobre esta prática, ficando ao acaso as estruturas musicais que envolvem cada canção arranjada. Era muito frequente ter apagões mentais e dúvidas sobre como conduzir a execução de cada arranjo antes de escrevê-los, prejudicando a interpretação final deles; com a escrita percebi maior segurança ao tocar, mesmo que não usasse partitura durante a execução musical.

Transcrevo as sessões de prática como arranjador para piano solo sob forma de relatos semanais entre agosto e dezembro de 2019, período no qual toquei por aproximadamente uma hora cada dia os arranjos, tentando inicialmente apenas retê-los na memória, trabalhando suas harmonias e ritmos.

01 e 02.08.19- Execução superficial de memória de cada arranjo. 2h

05-09.08. 19- Execução de memória de cada arranjo; em Asa Branca Voou Longe, a seção central, em dó menor apresenta irregularidades na escolha das inversões de acordes na

harmonia. Novas Rendas da Mulher Rendeira precisa de equilíbrio entre os amplos arpejos da mão esquerda e a melodia da mão direita. 5h

12-16.08.19- Execução de memória dos arranjos; Lelê do Samba precisa de mais sons na mão direita, que caracterizem melhor a bossa nova: sextas, sétimas e nonas. 5h

19-23.08.19- Execução de memória dos arranjos; Lelê do Samba precisa de mais sons na mão direita, que caracterizem melhor a bossa nova: sextas, sétimas e nonas, e em Asa Branca, procurei colocar a melodia da seção A em oitavas com acordes. 5h

26-30.08.19-Execução de memória dos arranjos; Novas Rendas parece funcionar melhor na seção A tocando a melodia da mão direita em oitavas com acordes preenchidos com notas de expansão triádica: sextas, sétimas, nonas e décimas primeiras. Lelê do Samba já começa a ser tocado com os sons citados caracterizando melhor a harmonia de bossa nova. 5h

02-06.09.19- Execução de memória dos arranjos; Lelê do Samba já começa a ser tocado com sextas, sétimas e nonas, caracterizando melhor a harmonia da Bossa Nova; em Asa Branca procurei encontrar acordes substitutos para as harmonias de quarto grau menor, tais como o acorde de ré bemol, segundo grau abaixado, de dó menor. 5h

09-13.09.19- Execução de memória dos arranjos; Lelê do Samba já começa a ser tocado com sextas, sétimas e nonas, caracterizando melhor a harmonia da Bossa Nova; em Asa Branca procurei encontrar acordes substitutos para as harmonias de quarto grau menor, tais como o acorde de ré bemol, segundo grau abaixado, de dó menor; Novas Rendas também já é praticado com a melodia oitavada em acordes na parte A. 5h

16-20.09.19- - Execução de memória dos arranjos; Lelê do Samba já começa a ser tocado com sextas, sétimas e nonas, caracterizando melhor a harmonia da Bossa Nova; em Asa Branca procurei encontrar acordes substitutos para as harmonias de quarto grau menor, tais como o acorde de ré bemol, segundo grau abaixado, de dó menor; Novas Rendas também já é praticado com a melodia oitavada em acordes na parte A. 5h

23-27 e 30.09.19-Execução de memória dos arranjos; Lelê do Samba já começa a ser tocado com sextas, sétimas e nonas, caracterizando melhor a harmonia da Bossa Nova; em Asa Branca procurei encontrar acordes substitutos para as harmonias de quarto grau menor, tais como o acorde de ré bemol, segundo grau abaixado, de dó menor; Novas Rendas também já é praticado com a melodia oitavada em acordes na parte A. 6h

01-04.10.19-Execução de memória dos arranjos; Lelê do Samba já começa a ser tocado com sextas, sétimas e nonas, caracterizando melhor a harmonia da Bossa Nova; em Asa Branca procurei encontrar acordes substitutos para as harmonias de quarto grau menor, tais como o

acorde de ré bemol, segundo grau abaixado, de dó menor; Novas Rendas também já é praticado com a melodia oitavada em acordes na parte A. 4h

07-11.10.19-Execução de memória dos arranjos; Lelê do Samba já começa a ser tocado com sextas, sétimas e nonas, caracterizando melhor a harmonia da Bossa Nova; em Asa Branca procurei encontrar acordes substitutos para as harmonias de quarto grau menor, tais como o acorde de ré bemol, segundo grau abaixado, de dó menor; Novas Rendas também já é praticado com a melodia oitavada em acordes na parte A. 5h

14-18.10.19- Execução de memória dos arranjos; Lelê do Samba já começa a ser tocado com sextas, sétimas e nonas, caracterizando melhor a harmonia da Bossa Nova; em Asa Branca procurei encontrar acordes substitutos para as harmonias de quarto grau menor, tais como o acorde de ré bemol, segundo grau abaixado, de dó menor; Novas Rendas também já é praticado com a melodia oitavada em acordes na parte A. 5h

21-25.10.19-Execução de memória dos arranjos; Lelê do Samba já começa a ser tocado com sextas, sétimas e nonas, caracterizando melhor a harmonia da Bossa Nova; em Asa Branca procurei encontrar acordes substitutos para as harmonias de quarto grau menor, tais como o acorde de ré bemol, segundo grau abaixado, de dó menor; Novas Rendas também já é praticado com a melodia oitavada em acordes na parte A. 5h

28-31.10 e 01.11.19- Execução de memória dos arranjos; Lelê do Samba já começa a ser tocado com sextas, sétimas e nonas, caracterizando melhor a harmonia da Bossa Nova; em Asa Branca procurei encontrar acordes substitutos para as harmonias de quarto grau menor, tais como o acorde de ré bemol, segundo grau abaixado, de dó menor; Novas Rendas também já é praticado com a melodia oitavada em acordes na parte A. 5h

04-08.11.19- Execução de memória dos arranjos; Lelê do Samba já começa a ser tocado com sextas, sétimas e nonas, caracterizando melhor a harmonia da Bossa Nova; em Asa Branca procurei encontrar acordes substitutos para as harmonias de quarto grau menor, tais como o acorde de ré bemol, segundo grau abaixado, de dó menor; Novas Rendas também já é praticado com a melodia oitavada em acordes na parte A. 5h

11-15.11.19- Execução de memória dos arranjos; Lelê do Samba já começa a ser tocado com sextas, sétimas e nonas, caracterizando melhor a harmonia da Bossa Nova; em Asa Branca procurei encontrar acordes substitutos para as harmonias de quarto grau menor, tais como o acorde de ré bemol, segundo grau abaixado, de dó menor; Novas Rendas também já é praticado com a melodia oitavada em acordes na parte A. 5h

18-22.11.19- Execução de memória dos arranjos; iniciei o arranjo de Lembranças de um boizinho que se foi, baseado no tema de O meu boi morreu; trabalhei o tema inicial-parte A-

em lá maior, com uma introdução arpejada sobre o acorde de tônica embelezado com uma segunda maior na mão esquerda, com a entrada da melodia harmonizada em sextas, seguindo toda esta parte com a mesma estrutura o tema. Lelê do Samba segue já com a uma sonoridade mais característica da Bossa Nova, com o acréscimo de sextas, sétimas e nonas; Asa Branca já está com a seção B, em tonalidade de dó menor, mais estruturada harmonicamente com os acordes substitutos para as harmonias de quarto grau menor, tais como o acorde de ré bemol, segundo grau abaixado, de dó menor; Novas Rendas a gora tocado com a melodia oitavada em acordes na parte A, ganhou mais definição melódica, em meio aos amplos arpejos da mão esquerda. 5h

25-29.11.19- Execução de memória dos arranjos; iniciei o arranjo de Lembranças de um boizinho que se foi, baseado no tema de O meu boi morreu; trabalhei o tema inicial-parte A- em lá maior, com uma introdução arpejada sobre o acorde de tônica embelezado com uma segunda maior na mão esquerda, com a entrada da melodia harmonizada em sextas, seguindo toda esta parte com a mesma estrutura o tema. Lelê do Samba segue já com a uma sonoridade mais característica da Bossa Nova, com o acréscimo de sextas, sétimas e nonas; Asa Branca já está com a seção B, em tonalidade de dó menor, mais estruturada harmonicamente com os acordes substitutos para as harmonias de quarto grau menor, tais como o acorde de ré bemol, segundo grau abaixado, de dó menor; Novas Rendas a gora tocado com a melodia oitavada em acordes na parte A, ganhou mais definição melódica, em meio aos amplos arpejos da mão esquerda. 5h

02-06.12.19- Execução de memória dos arranjos; iniciei o arranjo de Lembranças de um boizinho que se foi, baseado no tema de O meu boi morreu; trabalhei o tema inicial-parte A- em lá maior, com uma introdução arpejada sobre o acorde de tônica embelezado com uma segunda maior na mão esquerda, com a entrada da melodia harmonizada em sextas, seguindo toda esta parte com a mesma estrutura o tema. Também iniciei uma revisão do arranjo de Tem de tudo na Bahia, baseado no tema de Na Bahia tem, que foi preparado para a seleção de mestrado no PPGPROM-UFBA; este arranjo começa com uma seção de inspiração contrapontística em dó menor, entremeados com seções de livre desenvolvimento, seguido de uma ponte que leva à uma seção em dó maior, mais exuberante rítmica e melodicamente, com muito uso de acordes em oitavas e notas de expansão triádica: sétimas, nonas, décimas primeiras e décimas terceiras. Lelê do Samba segue já com a uma sonoridade mais característica da Bossa Nova, com o acréscimo de sextas, sétimas e nonas; Asa Branca já está com a seção B, em tonalidade de dó menor, mais estruturada harmonicamente com os acordes substitutos para as harmonias de quarto grau menor, tais como o acorde de ré bemol, segundo

grau abaixado, de dó menor; Novas Rendas a gora tocado com a melodia oitavada em acordes na parte A, ganhou mais definição melódica, em meio aos amplos arpejos da mão esquerda. 5h 09-13.12.19- Execução de memória dos arranjos; iniciei o arranjo de Lembranças de um boizinho que se foi, baseado no tema de O meu boi morreu; trabalhei o tema inicial-parte A- em lá maior, com uma introdução arpejada sobre o acorde de tônica embelezado com uma segunda maior na mão esquerda, com a entrada da melodia harmonizada em sextas, seguindo toda esta parte com a mesma estrutura o tema. Também iniciei uma revisão do arranjo de Tem de tudo na Bahia, baseado no tema de Na Bahia tem, que foi preparado para a seleção de mestrado no PPGPROM-UFBA; este arranjo começa com uma seção de inspiração contrapontística em dó menor, entremeados com seções de livre desenvolvimento, seguido de uma ponte que leva à uma seção em dó maior, mais exuberante rítmica e melodicamente , com muito uso de acordes em oitavas e notas de expansão triádica: sétimas, nonas, décimas primeiras e décimas terceiras. Lelê do Samba segue já com a uma sonoridade mais característica da Bossa Nova, com o acréscimo de sextas, sétimas e nonas; Asa Branca já está com a seção B, em tonalidade de dó menor, mais estruturada harmonicamente com os acordes substitutos para as harmonias de quarto grau menor, tais como o acorde de ré bemol, segundo grau abaixado, de dó menor; Novas Rendas agora tocado com a melodia oitavada em acordes na parte A, ganhou mais definição melódica, em meio aos amplos arpejos da mão esquerda. 5h 16-20.12.19- Execução de memória dos arranjos; iniciei o arranjo de Lembranças de um boizinho que se foi, baseado no tema de O meu boi morreu; trabalhei o tema inicial-parte A- em lá maior, com uma introdução arpejada sobre o acorde de tônica embelezado com uma segunda maior na mão esquerda, com a entrada da melodia harmonizada em sextas, seguindo toda esta parte com a mesma estrutura o tema. Também iniciei uma revisão do arranjo de Tem de tudo na Bahia, baseado no tema de Na Bahia tem, que foi preparado para a seleção de mestrado no PPGPROM-UFBA; este arranjo começa com uma seção de inspiração contrapontística em dó menor, entremeados com seções de livre desenvolvimento, seguido de uma ponte que leva à uma seção em dó maior, mais exuberante rítmica e melodicamente , com muito uso de acordes em oitavas e notas de expansão triádica: sétimas, nonas, décimas primeiras e décimas terceiras. Lelê do Samba segue já com a uma sonoridade mais característica da Bossa Nova, com o acréscimo de sextas, sétimas e nonas; Asa Branca já está com a seção B, em tonalidade de dó menor, mais estruturada harmonicamente com os acordes substitutos para as harmonias de quarto grau menor, tais como o acorde de ré bemol, segundo grau abaixado, de dó menor; Novas Rendas a gora tocado com a melodia oitavada em acordes na parte A, ganhou mais definição melódica, em meio aos amplos arpejos da mão esquerda. 5h

23-27.12.19- Execução de memória dos arranjos; iniciei o arranjo de Lembranças de um boizinho que se foi, baseado no tema de O meu boi morreu; trabalhei o tema inicial-parte A- em lá maior, com uma introdução arpejada sobre o acorde de tônica embelezado com uma segunda maior na mão esquerda, com a entrada da melodia harmonizada em sextas, seguindo toda esta parte com a mesma estrutura o tema. Também iniciei uma revisão do arranjo de Tem de tudo na Bahia, baseado no tema de Na Bahia tem, que foi preparado para a seleção de mestrado no PPGPROM-UFBA; este arranjo começa com uma seção de inspiração contrapontística em dó menor, entremeados com seções de livre desenvolvimento, seguido de uma ponte que leva à uma seção em dó maior, mais exuberante rítmica e melodicamente , com muito uso de acordes em oitavas e notas de expansão triádica: sétimas, nonas, décimas primeiras e décimas terceiras. Lelê do Samba segue já com a uma sonoridade mais característica da Bossa Nova, com o acréscimo de sextas, sétimas e nonas; Asa Branca já está com a seção B, em tonalidade de dó menor, mais estruturada harmonicamente com os acordes substitutos para as harmonias de quarto grau menor, tais como o acorde de ré bemol, segundo grau abaixado, de dó menor; Novas Rendas a gora tocado com a melodia oitavada em acordes na parte A, ganhou mais definição melódica, em meio aos amplos arpejos da mão esquerda. 5h Neste mês de dezembro, decidi escrever as partituras de cada arranjo e consegui termina-los antes do fim do ano, enviando-os por e-mail em janeiro de 2020 para a minha orientadora.

Total de ensaios e estudos: 102h

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- A) Desenvolvimento de uma consistente representação mental para cada arranjo
- B) Desenvolvimento da partitura de cada arranjo

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- A) Relatório/memorial da Prática
- B) Gravações dos arranjos
- C) Partituras dos arranjos

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 3h

8.2) Formato da Orientação:

- 3 Encontros presenciais durante os módulos do semestre 2019.2.

- Via email, telefone ou whatsapp.

Total: 3h

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

19.08.2019

23.09.2019

04.11.2019

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Luciano Azevedo e Silva _ **Matrícula:** 2019127302

Área: Criação Musical e Interpretação **Ingresso:** 2019.2

Código	Nome da Prática
MUS F01	PRÁTICA EM CRIATIVIDADE MUSICAL

Orientador da Prática: BEATRIZ ALESSIO DE AGUIAR SCEBBA

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Prática como pianista arranjador em 5 peças para piano solo-Relatório 2

2) Carga Horária Total: 102h

3) Locais de Realização: Devido à pandemia da COVID 19, exclusivamente residência do próprio aluno.

4) Período de Realização: 03.08 a 31.12 de 2020

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

A) Prática detalhada ao piano de cada arranjo até ter a música internalizada

B) Registro em partituras de cada arranjo em sua forma final

C) Performances públicas ao vivo ou em gravação com imagem e som dos 5 arranjos que são os seguintes:

- ASA BRANCA VOOU LONGE-baseado na canção Asa Branca de Luiz Gonzaga;
- LELÊ DO SAMBA CAIU NA BOSSA-baseado na canção Samba Lelê;
- LEMBRANÇAS DO BOIZINHO QUE SE FOI-baseado na canção O meu boi morreu...;
- NOVAS RENDAS DA MULHER RENDEIRA- baseado na canção Mulher Rendeira;
- TEM DE TUDO NA BAHIA-baseado na canção Na Bahia tem.

Importante registrar que estes 5 arranjos para piano ganharam forma final, inclusive as partituras referentes a cada um, em dezembro de 2019. Eles já existiam em plano mental e eu já os tocava antes do início do mestrado propriamente dito; apenas o arranjo TEM DE TUDO NA BAHIA, foi feito a propósito da segunda etapa de seleção do PPGPROM-UFBA. Os relatórios 2 e 3 desta prática profissional, que se referem aos períodos de 2020.2 e 2021.1, ambos remotos, discorrem sobre revisões dos arranjos durante estudos e convites para gravá-los durante atividades remotas da UFPI. Tive uma grande hesitação inicial decidindo se deveria apenas tocá-los muitas vezes até ter uma representação mental de cada música, mas percebi que escrever as partituras de cada arranjo me traria e trouxe uma consciência técnica muito maior nas estruturas adotadas por mim para cada arranjo, para cada compasso de cada um deles; ao contrário do que me pareceu inicialmente, ficaria muito mais livre para tocar se registrasse o material sonoro através dos símbolos musicais correspondentes ao meu gesto musical em cada um deste arranjos. Além disso, ao registrar numa partitura cada nota de cada arranjo, evitaria usar a proposta de arranjo pianístico para não ter um aprofundamento real na minha maneira de tocar estes arranjos para piano, e teria mais percepções sobre aspectos deficientes da minha técnica pianística. Manter os arranjos apenas em minha mente poderia me manter numa atitude não reflexiva sobre esta prática, ficando ao acaso as estruturas musicais que envolvem cada canção arranjada. Era muito frequente ter apagões mentais e dúvidas sobre como conduzir a execução de cada arranjo antes de escrevê-los, prejudicando a interpretação final deles; com a escrita percebi maior segurança ao tocar, mesmo que não usasse partitura durante a execução musical.

Transcrevo as sessões de prática como arranjador para piano solo sob forma de relatos semanais entre 03 de agosto e 31 de dezembro de 2020, período este que ultrapassa o semestre letivo suplementar remoto ofertado pelo PPGPROM-UFBA, que aconteceu de 08 de setembro a 18 de dezembro de 2020. Os arranjos não deixaram de ser trabalhados no primeiro semestre de 2020; apenas não foram sistematicamente registrados devido à pandemia da COVID19. Continuei a tocá-los por aproximadamente uma hora por dia e eventualmente fiz pequenas mudanças nos arranjos.

03-07.08.20-Execução de memória dos arranjos e posterior ajuste nas partituras de: Novas Rendas da Mulher Rendeira ganhou arpejos na seção central em tonalidade menor aproveitando ideia que surgiu durante prática para recital online de alunos da UFBA. Lelê do Samba ganhou uma nova introdução com acordes quebrados ascendentes. Revisão da seção central em modo menor de Asa Branca voou longe, com substituições do quarto grau menor pelo segundo grau abaixado para enriquecer a harmonia. 5h

10-14.08.20-Execução de memória dos arranjos: Lembranças do boizinho que se foi passou por revisão da harmonia do trecho de ligação da parte A com a parte B central na qual o tema aparece harmonizado em fá suspenso menor e com figuração rítmica de maxixe-semicolcheia, colcheia, semicolcheia e duas colcheias em compasso binário. Tem de Tudo na Bahia ainda precisa de revisão geral principalmente para encontrar o melhor encadeamento para a seção final em modo maior. Os demais arranjos seguiram sendo tocados com as alterações citadas anteriormente. 5h

17-21.08.20-Execução de memória dos arranjos: Lelê do Samba ganhou um final mais brilhante com um arpejo ascendente, ficando com sua forma mais definida. Novas Rendas segue agora sendo tocada com a melodia sempre em acordes oitavados para brilho sonoro e para destacar das notas em figurações rápidas da mão esquerda. Asa Branca Voou Longe já está com sua parte central mais delineada e foi registrada a alteração em partitura. Lembranças do boizinho que se foi carece de uma revisão para definir melhor elementos do mundo onírico e sonhador como que se propõe na parte A. Tem de Tudo Na Bahia ainda precisa de revisão geral principalmente para encontrar o melhor encadeamento para a seção final em modo maior. 5h

24-28.08.20-Execução de memória dos arranjos; trabalho de revisão da parte inicial de Asa Branca Voou Longe para deixar mais densa a introdução com acréscimo de notas tais como sextas, nonas e décimas na mão direita, além de cadências com acordes substitutos com o segundo grau bemolizado em modo maior antes da dominante com sétima. Os demais arranjos, com exceção de Tem de Tudo na Bahia, seguem sendo tocados com suas alterações anteriores e que foram devidamente registradas em partituras. 5h

31.08.20-Execução de memória dos arranjos com as alterações citadas e para fixação de estruturas rítmicas e harmônicas definitivas. 2h

01-04.09.20-Execução diária de memória de cada arranjo. Faltando trabalhar o melhor encadeamento para a seção final do arranjo de Tem de Tudo na Bahia. 4h

07-11.09.20-Execução de memória de cada arranjo; Asa Branca Voou Longe, está agora com a introdução reelaborada com acordes com sextas, sétimas e notas acrescentadas, além de

cadências com uso de acorde do segundo grau bemolizado e a seção central, em dó menor, está agora harmonizada em versão definitiva. Trabalho técnico mais atento na mão esquerda de Novas Rendas da Mulher Rendeira; Lelê do Samba está sendo praticado na sua versão definitiva com as alterações na introdução e no final. Lembranças de um boizinho que se foi ganhou alguns arpejos ascendentes e descendentes suaves para reforçar o aspecto onírico da seção A e aumentar o contraste com a seção B, mais rítmica com a figuração típica do maxixe. 5h

14-18.09.20-Execução de memória de cada arranjo; Asa Branca Voou Longe, está agora com a introdução reelaborada com acordes com sextas, sétimas e notas acrescentadas, além de cadências com uso de acorde do segundo grau bemolizado e a seção central, em dó menor, está agora harmonizada em versão definitiva. Trabalho técnico mais atento na mão esquerda de Novas Rendas da Mulher Rendeira; Lelê do Samba está sendo praticado na sua versão definitiva com as alterações na introdução e no final. Lembranças de um boizinho que se foi ganhou alguns arpejos ascendentes e descendentes suaves para reforçar o aspecto onírico da seção A e aumentar o contraste com a seção B, mais rítmica com a figuração típica do maxixe. Treino da seção A de Tem de Tudo na Bahia para revisão. 5h

21-25.09.20-Execução de memória de cada arranjo; Asa Branca Voou Longe, está agora com a introdução reelaborada com acordes com sextas, sétimas e notas acrescentadas, além de cadências com uso de acorde do segundo grau bemolizado e a seção central, em dó menor, está agora harmonizada em versão definitiva. Trabalho técnico mais atento na mão esquerda de Novas Rendas da Mulher Rendeira; Lelê do Samba está sendo praticado na sua versão definitiva com as alterações na introdução e no final. Lembranças de um boizinho que se foi ganhou alguns arpejos ascendentes e descendentes suaves para reforçar o aspecto onírico da seção A e aumentar o contraste com a seção B, mais rítmica com a figuração típica do maxixe. Treino da seção A de Tem de Tudo na Bahia para revisão. 5h

28-30.09.20-Execução de memória dos arranjos de Novas Rendas da Mulher Rendeira, Lelê do Samba Caiu na Bossa, Lembranças de um boizinho que se foi e Asa Branca Voou Longe; treino para revisão e fixação das estruturas já definidas e registradas em partituras. 3h

01-02.10.20-Execução de memória dos arranjos de Novas Rendas da Mulher Rendeira, Lelê do Samba Caiu na Bossa, Lembranças de um boizinho que se foi e Asa Branca Voou Longe; treino para revisão e fixação das estruturas já definidas e registradas em partituras. 2h

05-09.10.20-Execução de memória dos arranjos; Trabalho de reelaboração do encadeamento mais convincente para a ligação com a parte final do arranjo de Tem de Tudo Na Bahia, que tem acordes exuberantes com uso de sextas, sétimas, nonas, décimas primeiras e décimas

terceiras; este elemento de ligação aparece sob forma de amplos arpejos descendentes divididos entre as mãos para alcançar a dominante no baixo e acordes descendentes cromáticos levando ao tom de dó maior. Os demais arranjos foram praticados com suas versões definitivas já apontadas anteriormente e registradas em partituras. 5h

12-16.10.20-Execução de memória dos arranjos; Trabalho de reelaboração do encadeamento mais convincente para a ligação com a parte final do arranjo de Tem de Tudo Na Bahia, que tem acordes exuberantes com uso de sextas, sétimas, nonas, décimas primeiras e décimas terceiras; este elemento de ligação aparece sob forma de amplos arpejos descendentes divididos entre as mãos para alcançar a dominante no baixo e acordes descendentes cromáticos levando ao tom de dó maior. Os demais arranjos foram praticados com suas versões definitivas já apontadas anteriormente e registradas em partituras. 5h

19-23.10.20-Execução de memória dos arranjos; Lelê do Samba, Novas Rendas da Mulher Rendeira, Lembranças de um Boizinho que se foi e Asa Branca Voou Longe estão sendo estudados em suas versões definitivas; Lembranças... exige mais estudo dos arpejos finais que tem que ser leves e decididos para acabar com a mesma sensação onírica do início. Tem de Tudo na Bahia está dando mais trabalho técnico na parte A, que mistura trechos com escrita imitativa à duas vozes com seções livres, inspirado em Bach. O trecho de ligação, que leva à parte B do arranjo, foi elaborado em amplos arpejos descendentes divididos entre as mãos, alcançando o baixo e acordes cromáticos descendentes; esta parte já está decidida, escrita e treinada. 5h

26-30.10.20-Execução de memória dos arranjos; Lelê do Samba, Novas Rendas da Mulher Rendeira, Lembranças de um Boizinho que se foi e Asa Branca Voou Longe estão sendo estudados em suas versões definitivas; Lembranças... exige mais estudo dos arpejos finais que tem que ser leves e decididos para acabar com a mesma sensação onírica do início. Tem de Tudo na Bahia está dando mais trabalho técnico na parte A, que mistura trechos com escrita imitativa à duas vozes com seções livres, inspirado em Bach. O trecho de ligação, que leva à parte B do arranjo, foi elaborado em amplos arpejos descendentes divididos entre as mãos, alcançando o baixo e acordes cromáticos descendentes; esta parte já está decidida, escrita e treinada 5h

02-06.11.20-Execução de memória dos arranjos com as alterações e novidades apontadas. Prática de mãos separadas e juntas na Parte A do arranjo Tem de Tudo na Bahia; os demais arranjos seguem sendo treinados conforme suas versões em partituras. 5h

09-13.11.20-Execução de memória dos arranjos com as alterações e novidades apontadas. Prática de mãos separadas e juntas na Parte A do arranjo Tem de Tudo na Bahia; os demais

arranjos seguem sendo treinados conforme suas versões em partituras. Algumas vezes, treino de mãos separadas em trechos mais exigentes dos arranjos de Novas Rendas da Mulher Rendeira e Lembranças de um Boizinho que se foi, para maior segurança técnica. 5h

16-20.11.20-Execução de memória dos arranjos com as alterações e novidades apontadas. Prática de mãos separadas e juntas na Parte A do arranjo Tem de Tudo na Bahia; este arranjo ganhou acordes quebrados em movimento ascendente e descendente na repetição do tema principal na parte B, para variar a repetição. Os demais arranjos seguem sendo treinados conforme suas versões em partituras. Algumas vezes, treino de mãos separadas em trechos mais exigentes dos arranjos de Novas Rendas da Mulher Rendeira e Lembranças de um Boizinho que se foi, para maior segurança técnica. 5h

23-27.11.20-Execução de memória dos arranjos com as alterações e novidades apontadas. Prática de mãos separadas e juntas na Parte A do arranjo Tem de Tudo na Bahia; este arranjo ganhou acordes quebrados em movimento ascendente e descendente na repetição do tema principal na parte B, para variar a repetição. Os demais arranjos seguem sendo treinados conforme suas versões em partituras. Algumas vezes, treino de mãos separadas em trechos mais exigentes dos arranjos de Novas Rendas da Mulher Rendeira e Lembranças de um Boizinho que se foi, para maior segurança técnica. 5h

30.11.20- Execução de memória dos arranjos procurando seguir as partituras dos mesmos; Tem de Tudo na Bahia foi tocado quase com sua forma definitiva. 2h

01-04.12.20-Execução de memória dos arranjos com as alterações e novidades apontadas. Prática de mãos separadas e juntas na Parte A do arranjo Tem de Tudo na Bahia; este arranjo ganhou acordes quebrados em movimento ascendente e descendente na repetição do tema principal na parte B, para variar a repetição. Os demais arranjos seguem sendo treinados conforme suas versões em partituras. Algumas vezes, treino de mãos separadas em trechos mais exigentes dos arranjos de Novas Rendas da Mulher Rendeira e Lembranças de um Boizinho que se foi, para maior segurança técnica. 4h

07-11.12.20-Execução de memória dos arranjos com as alterações e novidades apontadas. Prática de mãos separadas e juntas na Parte A do arranjo Tem de Tudo na Bahia; este arranjo ganhou acordes quebrados em movimento ascendente e descendente na repetição do tema principal na parte B, para variar a repetição. Os demais arranjos seguem sendo treinados conforme suas versões em partituras. Algumas vezes, treino de mãos separadas em trechos mais exigentes dos arranjos de Novas Rendas da Mulher Rendeira e Lembranças de um Boizinho que se foi, para maior segurança técnica. 5h

14-18.12.20- Execução de memória dos arranjos; tempo maior de estudo e repetição de trechos de Tem de Tudo na Bahia. Os demais arranjos seguem sendo estudados com estratégias de mãos separadas e juntas nos trechos mais difíceis, para maior segurança técnica. 5h

21-25.12.20-Execução de memória dos arranjos com as alterações e novidades apontadas. Prática de mãos separadas e juntas nos trechos mais difíceis de Asa Branca Voou Longe, Novas Rendas da Mulher Rendeira, Lembranças de um Boizinho que se foi e Tem de Tudo na Bahia. 5h

28-31.12.20--Execução de memória dos arranjos com as alterações e novidades apontadas. Prática de mãos separadas e juntas nos trechos mais difíceis de Asa Branca Voou Longe, Novas Rendas da Mulher Rendeira, Lembranças de um Boizinho que se foi e Tem de Tudo na Bahia; passagem geral de todos os arranjos para reforço de memorização. 4h

Total de ensaios e estudos: 102h

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- A) Desenvolvimento de uma consistente representação mental para cada arranjo
- B) Desenvolvimento da partitura de cada arranjo

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- A) Relatório/memorial da Prática
- B) Gravações dos arranjos
- C) Partituras dos arranjos

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 3h

8.2) Formato da Orientação:

- Encontros online durante o semestre letivo suplementar
- Via email, telefone ou whatsapp.

Total: 3h

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros online:

31.08.2020

28.09.2020

30.11.2020

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Luciano Azevedo e Silva _ **Matrícula:** 2019127302

Área: Criação Musical e Interpretação **Ingresso:** 2019.2

Código	Nome da Prática
MUS F01	PRÁTICA EM CRIATIVIDADE MUSICAL

Orientador da Prática: BEATRIZ ALESSIO DE AGUIAR SCEBBA

Descrição da Prática

1) Título da Prática: Prática como pianista arranjador em 5 peças para piano solo-Relatório 3

2) Carga Horária Total: 102h

3) Locais de Realização: Devido à pandemia da COVID 19, exclusivamente residência do próprio aluno.

4) Período de Realização: 01.03 a 31.07 de 2021

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

A) Prática detalhada ao piano de cada arranjo até ter a música internalizada

B) Registro em partituras de cada arranjo em sua forma final

C) Performances públicas ao vivo ou em gravação com imagem e som dos 5 arranjos que são os seguintes:

- ASA BRANCA VOOU LONGE-baseado na canção Asa Branca de Luiz Gonzaga;
- LELÊ DO SAMBA CAIU NA BOSSA-baseado na canção Samba Lelê;
- LEMBRANÇAS DO BOIZINHO QUE SE FOI-baseado na canção O meu boi morreu...;
- NOVAS RENDAS DA MULHER RENDEIRA- baseado na canção Mulher Rendeira;
- TEM DE TUDO NA BAHIA-baseado na canção Na Bahia tem.

Importante registrar que estes 5 arranjos para piano ganharam forma final, inclusive as partituras referentes a cada um, em dezembro de 2019. Eles já existiam em plano mental e eu já os tocava antes do início do mestrado propriamente dito; apenas o arranjo TEM DE TUDO NA BAHIA, foi feito a propósito da segunda etapa de seleção do PPGPROM-UFBA. Os relatórios 2 e 3 desta prática profissional, que se referem aos períodos de 2020.2 e 2021.1, ambos remotos, discorrem sobre revisões dos arranjos durante estudos e convites para gravá-los durante atividades remotas da UFPI. Tive uma grande hesitação inicial decidindo se deveria apenas tocá-los muitas vezes até ter uma representação mental de cada música, mas percebi que escrever as partituras de cada arranjo me traria e trouxe uma consciência técnica muito maior nas estruturas adotadas por mim para cada arranjo, para cada compasso de cada um deles; ao contrário do que me pareceu inicialmente, ficaria muito mais livre para tocar se registrasse o material sonoro através dos símbolos musicais correspondentes ao meu gesto musical em cada um deste arranjos. Além disso, ao registrar numa partitura cada nota de cada arranjo, evitaria usar a proposta de arranjo pianístico para não ter um aprofundamento real na minha maneira de tocar estes arranjos para piano, e teria mais percepções sobre aspectos deficientes da minha técnica pianística. Manter os arranjos apenas em minha mente poderia me manter numa atitude não reflexiva sobre esta prática, ficando ao acaso as estruturas musicais que envolvem cada canção arranjada. Era muito frequente ter apagões mentais e dúvidas sobre como conduzir a execução de cada arranjo antes de escrevê-los, prejudicando a interpretação final deles; com a escrita percebi maior segurança ao tocar, mesmo que não usasse partitura durante a execução musical.

Transcrevo as sessões de prática como arranjador para piano solo sob forma de relatos semanais entre 01 de março e 31 de julho de 2021, período este que ultrapassa o semestre letivo remoto ofertado pelo PPGPROM-UFBA, que aconteceu de 22 de fevereiro a 12 de junho de 2021. Os arranjos não deixaram de ser trabalhados nos meses de janeiro e fevereiro de 2021; apenas não foram sistematicamente registrados devido ao período de férias, embora continuassem a ser trabalhados e tocados em períodos irregulares de estudo.

01-05.03.21-Execução de memória dos arranjos e posterior ajuste nas partituras de: Novas Rendas da Mulher Rendeira ganhou arpejos na seção central em tonalidade menor aproveitando ideia que surgiu durante prática para recital online de alunos da UFBA. Lelê do Samba ganhou uma nova introdução com acordes quebrados ascendentes. Revisão da seção central em modo menor de Asa Branca voou longe, com substituições do quarto grau menor pelo segundo grau abaixado para enriquecer a harmonia. 5h

08-12.03.21-Execução de memória dos arranjos: Lembranças do boizinho que se foi passou por revisão da harmonia do trecho de ligação da parte A com a parte B central na qual o tema aparece harmonizado em fá suspenso menor e com figuração rítmica de maxixe-semicolcheia, colcheia, semicolcheia e duas colcheias em compasso binário. Tem de Tudo na Bahia ainda precisa de revisão geral principalmente para encontrar o melhor encadeamento para a seção final em modo maior. Os demais arranjos seguiram sendo tocados com as alterações citadas anteriormente. 5h

15-19.03.21-Execução de memória dos arranjos: Lelê do Samba ganhou um final mais brilhante com um arpejo ascendente, ficando com sua forma mais definida. Novas Rendas segue agora sendo tocada com a melodia sempre em acordes oitavados para brilho sonoro e para destacar das notas em figurações rápidas da mão esquerda. Asa Branca Voou Longe já está com sua parte central mais delineada e foi registrada a alteração em partitura. Lembranças do boizinho que se foi carece de uma revisão para definir melhor elementos do mundo onírico e sonhador como que se propõe na parte A. Tem de Tudo Na Bahia ainda precisa de revisão geral principalmente para encontrar o melhor encadeamento para a seção final em modo maior. 5h

22-26.03.21-Execução de memória dos arranjos; trabalho de revisão da parte inicial de Asa Branca Voou Longe para deixar mais densa a introdução com acréscimo de notas tais como sextas, nonas e décimas na mão direita, além de cadências com acordes substitutos com o segundo grau bemolizado em modo maior antes da dominante com sétima. Os demais arranjos, com exceção de Tem de Tudo na Bahia, seguem sendo tocados com suas alterações anteriores e que foram devidamente registradas em partituras. 5h

29-31.03.21-Execução de memória dos arranjos com as alterações citadas e para fixação de estruturas rítmicas e harmônicas definitivas. 3h

01-02.04.21-Execução diária de memória de cada arranjo. Faltando trabalhar o melhor encadeamento para a seção final do arranjo de Tem de Tudo na Bahia. 2h

05-09.04.21-Execução de memória de cada arranjo; Asa Branca Voou Longe, está agora com a introdução reelaborada com acordes com sextas, sétimas e notas acrescentadas, além de

cadências com uso de acorde do segundo grau bemolizado e a seção central, em dó menor, está agora harmonizada em versão definitiva. Trabalho técnico mais atento na mão esquerda de Novas Rendas da Mulher Rendeira; Lelê do Samba está sendo praticado na sua versão definitiva com as alterações na introdução e no final. Lembranças de um boizinho que se foi ganhou alguns arpejos ascendentes e descendentes suaves para reforçar o aspecto onírico da seção A e aumentar o contraste com a seção B, mais rítmica com a figuração típica do maxixe. 5h

12-16.04.21-Execução de memória de cada arranjo; Asa Branca Voou Longe, está agora com a introdução reelaborada com acordes com sextas, sétimas e notas acrescentadas, além de cadências com uso de acorde do segundo grau bemolizado e a seção central, em dó menor, está agora harmonizada em versão definitiva. Trabalho técnico mais atento na mão esquerda de Novas Rendas da Mulher Rendeira; Lelê do Samba está sendo praticado na sua versão definitiva com as alterações na introdução e no final. Lembranças de um boizinho que se foi ganhou alguns arpejos ascendentes e descendentes suaves para reforçar o aspecto onírico da seção A e aumentar o contraste com a seção B, mais rítmica com a figuração típica do maxixe. Treino da seção A de Tem de Tudo na Bahia para revisão. 5h

19-23.04.21-Execução de memória de cada arranjo; Asa Branca Voou Longe, está agora com a introdução reelaborada com acordes com sextas, sétimas e notas acrescentadas, além de cadências com uso de acorde do segundo grau bemolizado e a seção central, em dó menor, está agora harmonizada em versão definitiva. Trabalho técnico mais atento na mão esquerda de Novas Rendas da Mulher Rendeira; Lelê do Samba está sendo praticado na sua versão definitiva com as alterações na introdução e no final. Lembranças de um boizinho que se foi ganhou alguns arpejos ascendentes e descendentes suaves para reforçar o aspecto onírico da seção A e aumentar o contraste com a seção B, mais rítmica com a figuração típica do maxixe. Treino da seção A de Tem de Tudo na Bahia para revisão. 5h

26-30.04.21- Nesta semana, ocorreu o falecimento de minha avó materna e fiquei sem condições para trabalhar os arranjos.

03-07.05.21-Execução de memória dos arranjos de Novas Rendas da Mulher Rendeira, Lelê do Samba Caiu na Bossa, Lembranças de um boizinho que se foi e Asa Branca Voou Longe; treino para revisão e fixação das estruturas já definidas e registradas em partituras. 5h

10-14.05.21-Execução de memória dos arranjos; Trabalho de reelaboração do encadeamento mais convincente para a ligação com a parte final do arranjo de Tem de Tudo Na Bahia, que tem acordes exuberantes com uso de sextas, sétimas, nonas, décimas primeiras e décimas terceiras; este elemento de ligação aparece sob forma de amplos arpejos descendentes divididos

entre as mãos para alcançar a dominante no baixo e acordes descendentes cromáticos levando ao tom de dó maior. Os demais arranjos foram praticados com suas versões definitivas já apontadas anteriormente e registradas em partituras. 5h

17-21.05.21-Execução de memória dos arranjos; Trabalho de reelaboração do encadeamento mais convincente para a ligação com a parte final do arranjo de Tem de Tudo Na Bahia, que tem acordes exuberantes com uso de sextas, sétimas, nonas, décimas primeiras e décimas terceiras; este elemento de ligação aparece sob forma de amplos arpejos descendentes divididos entre as mãos para alcançar a dominante no baixo e acordes descendentes cromáticos levando ao tom de dó maior. Os demais arranjos foram praticados com suas versões definitivas já apontadas anteriormente e registradas em partituras. 5h

19-23.05.21-Execução de memória dos arranjos; Lelê do Samba, Novas Rendas da Mulher Rendeira, Lembranças de um Boizinho que se foi e Asa Branca Voou Longe estão sendo estudados em suas versões definitivas; Lembranças... exige mais estudo dos arpejos finais que tem que ser leves e decididos para acabar com a mesma sensação onírica do início. Tem de Tudo na Bahia está dando mais trabalho técnico na parte A, que mistura trechos com escrita imitativa à duas vezes com seções livres, inspirado em Bach. O trecho de ligação, que leva à parte B do arranjo, foi elaborado em amplos arpejos descendentes divididos entre as mãos, alcançando o baixo e acordes cromáticos descendentes; esta parte já está decidida, escrita e treinada. 5h

24-28.05.21-Execução de memória dos arranjos; Lelê do Samba, Novas Rendas da Mulher Rendeira, Lembranças de um Boizinho que se foi e Asa Branca Voou Longe estão sendo estudados em suas versões definitivas; Lembranças... exige mais estudo dos arpejos finais que tem que ser leves e decididos para acabar com a mesma sensação onírica do início. Tem de Tudo na Bahia está dando mais trabalho técnico na parte A, que mistura trechos com escrita imitativa à duas vezes com seções livres, inspirado em Bach. O trecho de ligação, que leva à parte B do arranjo, foi elaborado em amplos arpejos descendentes divididos entre as mãos, alcançando o baixo e acordes cromáticos descendentes; esta parte já está decidida, escrita e treinada 5h

29-31.05.21-Revisão dos arranjos para aprimoramento técnico e segurança. 3h

01-05.06.21-Execução de memória dos arranjos com as alterações e novidades apontadas. Prática de mãos separadas e juntas na Parte A do arranjo Tem de Tudo na Bahia; os demais arranjos seguem sendo treinados conforme suas versões em partituras. 5h

07-11.06.21-Execução de memória dos arranjos com as alterações e novidades apontadas. Prática de mãos separadas e juntas na Parte A do arranjo Tem de Tudo na Bahia; os demais

arranjos seguem sendo treinados conforme suas versões em partituras. Algumas vezes, treino de mãos separadas em trechos mais exigentes dos arranjos de Novas Rendas da Mulher Rendeira e Lembranças de um Boizinho que se foi, para maior segurança técnica. 5h

14-18.06.21-Execução de memória dos arranjos com as alterações e novidades apontadas. Prática de mãos separadas e juntas na Parte A do arranjo Tem de Tudo na Bahia; este arranjo ganhou acordes quebrados em movimento ascendente e descendente na repetição do tema principal na parte B, para variar a repetição. Os demais arranjos seguem sendo treinados conforme suas versões em partituras. Algumas vezes, treino de mãos separadas em trechos mais exigentes dos arranjos de Novas Rendas da Mulher Rendeira e Lembranças de um Boizinho que se foi, para maior segurança técnica. 5h

21-25.06.21-Execução de memória dos arranjos com as alterações e novidades apontadas. Prática de mãos separadas e juntas na Parte A do arranjo Tem de Tudo na Bahia; este arranjo ganhou acordes quebrados em movimento ascendente e descendente na repetição do tema principal na parte B, para variar a repetição. Os demais arranjos seguem sendo treinados conforme suas versões em partituras. Algumas vezes, treino de mãos separadas em trechos mais exigentes dos arranjos de Novas Rendas da Mulher Rendeira e Lembranças de um Boizinho que se foi, para maior segurança técnica. 5h

28-30.06.21- Execução de memória dos arranjos procurando seguir as partituras dos mesmos; Tem de Tudo na Bahia foi tocado quase com sua forma definitiva. 3h

01-02.07.21-Execução de memória dos arranjos com as alterações e novidades apontadas. Prática de mãos separadas e juntas na Parte A do arranjo Tem de Tudo na Bahia; este arranjo ganhou acordes quebrados em movimento ascendente e descendente na repetição do tema principal na parte B, para variar a repetição. Os demais arranjos seguem sendo treinados conforme suas versões em partituras. Algumas vezes, treino de mãos separadas em trechos mais exigentes dos arranjos de Novas Rendas da Mulher Rendeira e Lembranças de um Boizinho que se foi, para maior segurança técnica. 2h

05-09.07.21-Execução de memória dos arranjos com as alterações e novidades apontadas. Prática de mãos separadas e juntas na Parte A do arranjo Tem de Tudo na Bahia; este arranjo ganhou acordes quebrados em movimento ascendente e descendente na repetição do tema principal na parte B, para variar a repetição. Os demais arranjos seguem sendo treinados conforme suas versões em partituras. Algumas vezes, treino de mãos separadas em trechos mais exigentes dos arranjos de Novas Rendas da Mulher Rendeira e Lembranças de um Boizinho que se foi, para maior segurança técnica. 5h

12-16.07.21- Execução de memória dos arranjos; tempo maior de estudo e repetição de trechos de Tem de Tudo na Bahia. Os demais arranjos seguem sendo estudados com estratégias de mãos separadas e juntas nos trechos mais difíceis, para maior segurança técnica. 5h

19-23.07.21-Execução de memória dos arranjos com as alterações e novidades apontadas. Prática de mãos separadas e juntas nos trechos mais difíceis de Asa Branca Voou Longe, Novas Rendas da Mulher Rendeira, Lembranças de um Boizinho que se foi e Tem de Tudo na Bahia.5h

26-30.07.21--Execução de memória dos arranjos com as alterações e novidades apontadas. Prática de mãos separadas e juntas nos trechos mais difíceis de Asa Branca Voou Longe, Novas Rendas da Mulher Rendeira, Lembranças de um Boizinho que se foi e Tem de Tudo na Bahia; passagem geral de todos os arranjos para reforço de memorização. 5h

Total de ensaios e estudos: 102h

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- A) Desenvolvimento de uma consistente representação mental para cada arranjo
- B) Desenvolvimento da partitura de cada arranjo

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- A) Relatório/memorial da Prática
- B) Gravações dos arranjos
- C) Partituras dos arranjos

8) Orientação:

8.1) Carga horaria da Orientação: 3h

8.2) Formato da Orientação:

- Encontros online durante o semestre letivo remoto
- Via email, telefone ou whatsapp.

Total: 3h

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros online:

08.03.2021

26.04.2021

07.06.2021

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS

Aluno: Luciano Azevedo e Silva Matrícula: 2019127302

Área: Criação Musical e Interpretação Ingresso: 2019.2

Código	Nome da Prática
MUSE99	PREPARAÇÃO DE RECITAL/CONCERTO SOLÍSTICO

Orientador da Prática: BEATRIZ ALESSIO DE AGUIAR SCEBBA

Descrição da Prática

1) Título da Prática: ROTINA DE PREPARAÇÃO PARA RECITAL SOLO

2) Carga Horária Total: 102h

3) Locais de Realização: Residência do próprio aluno (contexto da pandemia COVID19)

4) Período de Realização: 04.01 a 30.07 de 2021(Semestre Letivo Regular Online)

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

A) Preparação de apresentação final dos 5 arranjos para piano solo sobre temas populares brasileiros:

1. ASA BRANCA VOOU LONGE-baseado na canção Asa Branca de Luiz Gonzaga;
- 2.LELÊ DO SAMBA CAIU NA BOSSA-baseado na canção Samba Lelê;
- 3.LEMBRANÇAS DO BOIZINHO QUE SE FOI-baseado na canção O meu boi morreu...;
- 4.NOVAS RENDAS DA MULHER RENDEIRA- baseado na canção Mulher Rendeira;
- 5.TEM DE TUDO NA BAHIA-baseado na canção Na Bahia tem.

B) Preparação do seguinte repertório:

BACH-LISZT-Prelúdio e Fuga em Lá menor BWV 543

DEBUSSY- Imagens- Primeiro Caderno -3 peças: Reflets dans L'Eau, Hommage à Rameau e Mouvement

VILLA LOBOS-Cirandas W220-seleção de peças n°s 1-Terezinha de Jesus,

2-A Condessa,4-O cravo brigou com a Rosa,6-Passa, passa, Gavião,9-Fui no Tororó,11-Nesta Rua,12-Olha o Passarinho Dominé,13-À Procura de uma Agulha,14-Fui no Tororó,15-Que Lindos Olhos e 16-Có-Có-Có.

Algumas informações deste relatório são compartilhadas com os relatórios de MUSE95- Oficina de Prática Técnico Interpretativa e MUSF01-Prática em Criatividade Musical. Acredito que a principal diferença em relação às práticas citadas, seja a insistência na execução das peças sem paradas, procurando deixar fluir a execução e posteriormente observar pontos frágeis que precisam ser aprofundados em estudos técnicos diários.

Cronograma destas atividades: segunda à sexta, com mínimo de 2 e máximo de 5 horas de estudo por dia dos itens A e B acima especificados.

Aos sábados e domingos: estudo mais livre com média de 3 horas cada dia-Total 6h.

Como estratégias gerais para o estudo do Repertório e dos Arranjos para piano visando preparação para recital solo foram utilizados:

- Estudo com mãos separadas;
- Isolamento de trechos específicos à serem trabalhados com mais repetições, ritmos variados e
- Metrônomo em variadas propostas;
- Prática lenta e
- Passagem da escala, arpejo ou peça completas, visando memorização e treino de performance final.

-Utilização de gravação em vídeo ou somente som para observação de resultados alcançados com a prática.

Observações sobre o estudo dos 5 Arranjos para Piano Solo sobre Temas Populares Brasileiros: Nestas peças, que foram finalizadas por mim durante o Mestrado, o processo de escrever cada nota, cada arpejo, cada acorde, cifrá-los, foi fundamental para trazer maior segurança técnica ao tocá-los. Detalharei alguns problemas específicos de determinadas peças.

ASA BRANCA VOOU LONGE-Neste arranjo, a parte mais complexa para definir a harmonia, foi a seção central B em dó menor; modifiquei várias vezes os acordes usados, optando pelo acorde de ré bemol maior, ou seja, segundo grau bemolizado de dó menor, em substituição ao quarto grau, fá menor, que seria o mais comum.

LELÊ DO SAMBA CAIU NA BOSSA-Neste arranjo, a complexidade foi estruturar a forma, no caso binária A-B, devido ao fato de que as partes A e B não terem exatamente a mesma quantidade de compassos.

LEMBRANÇAS DO BOIZINHO QUE SE FOI-Neste arranjo, as maiores dificuldades de preparação para performance foram estabelecer a quantidade de compassos da ponte para a seção central B, em fá suspenso menor e a coda final em arpejos de lá maior com sétima maior em movimentos ascendentes e descendentes, que precisam ser leves e precisos, exigindo pulsos flexíveis.

NOVAS RENDAS DA MULHER RENDEIRA-Neste arranjo, as dificuldades foram delimitar bem a melodia no meio de tantas harmonias expandidas, o que levou a finalizar o arranjo com acordes oitavados com a melodia nas partes extremas dos acordes. O equilíbrio de arpejos com seis, sete, nove, dez notas no mesmo compasso também é desafiador mas atende à proposta de manter a peça em movimento, porém sem um apoio exato em cada tempo do compasso quaternário proposto.

TEM DE TUDO NA BAHIA! -Neste arranjo, a maior dificuldade parte A é tocar a mistura dos trechos imitativos, inspirados em J.S.Bach, e trechos de caráter livre, quase como se fossem improvisações. Na parte B deste arranjo, a dificuldade é deixar bem sonora a melodia, pois há trechos nos quais os acordes estão em posição fechada, o que significa que só há uma nota de melodia e as demais compõem a harmonia.

Observações sobre o estudo do Repertório:

BACH-LISZT-Prelúdio e Fuga em Lá menor BWV 543

Nesta peça, que é uma transcrição de Liszt para piano de uma peça original para órgão, notei os seguintes problemas no meu estudo diário:

No Prelúdio: dificuldade para equilibrar as figuras rítmicas diversas que aparecem na peça, típicas do gênero Prelúdio, que se caracteriza por liberdade de construção e caráter improvisatório; foi importante equilibrar estudo com e sem metrônomo para não perder essa sensação de improvisação.

Dificuldade para decidir qual parte dos arpejos valorizar: se a nota mais grave ou a nota mais aguda; Beatriz orientou no sentido de enfatizar mais a base dos arpejos, tocando mais leve a parte superior dos grupos de 6 semicolcheias.

Dificuldade para tocar os grupos de fusas na terceira página da peça, o que melhorou com a prática diária de escalas e arpejos.

Erros de memorização do último sistema da peça devido à não repetição do padrão melódico do trecho; persistência no estudo com mãos separadas foi a base da solução do problema.

O pedal também foi um aspecto delicado para equilibrar a sonoridade entre tantas harmonias em sucessão rápida.

Na Fuga: dificuldade para memorizar a peça toda; procurei trabalhar pequenos trechos em cada sessão de estudo para facilitar este processo.

Dificuldade para dedilhar corretamente devido às distâncias entre as vozes extremas, o que implica o uso consciente do pedal para prolongar um pouco mais estes sons.

Muito importante estudar e rever partes com mãos separadas, mesmo após memorizar os trechos.

Alguns trechos de mão esquerda exigem muita repetição correta para fixar os dedilhados, devido ao uso intenso de notas presas com os dedos 4 e 5, além de um estudo especial para alcançar sem arpejar as décimas entre o tenor e o baixo.

Dificuldade para memorizar os trechos em sequencias modulantes da página 4 da peça.

Os trechos em sequencias oitavadas foram estudadas inicialmente só com uma nota por vez e depois colocadas em oitavas.

Na última página, um estudo atento de pulso para os grupos de fusas é essencial para garantir fluidez sonora dos dedos 3, 4 e 5 da mão direita.

O pedal é outro aspecto complexo a estudar nesta peça.

DEBUSSY- IMAGENS-CADERNO I

Reflets dans l'Eau:

Logo de início, tive algumas dificuldades para achar os dedilhados, pois a tonalidade de Ré bemol tem muitas teclas pretas e exige um toque mais interno no teclado; essencial a flexibilidade de pulsos para adequar as mãos nesta tarefa.

Importante estudar com metrônomo para não desequilibrar as fusas em grupos variados nas páginas 2 e 3 da peça.

Foi difícil a escolha de distribuição de mãos para tocar os arpejos no final das páginas 3 e 4 pois se tocados como está grafado a mão direita é forçada a alcançar distâncias de quintas entre os dedos 4 e 5 da mão direita. Estudei assim com trabalho de pulso e movimentação lateral da mão e também experimentei redistribuir as notas entre as mãos, alcançando as notas agudas com o dedo 2 da mão esquerda passando por cima da direita ou começando a nota mais grave do desenho da mão direita com a mão esquerda e deixando as demais para a direita.

A mesma situação ocorreu com os arpejos na página 5 da peça; variei o estudo entre tocar como está escrito deixando a última nota para a mão direita ou passando a esquerda por cima da direita para atingir esta nota.

Hommage à Rameau:

Tocar com som delicado o tema inicial sem exagero de articulação sonora foi a dificuldade inicial da peça.

O estabelecimento de planos sonoros foi outra questão a solucionar mediante estudo com mãos separadas para valorizar vozes internas da mão esquerda e não estruturar a peça como melodia acompanhada.

Tive dificuldades com algumas notas presas entre acordes em movimento em ambas as mãos.

Mouvement:

A dificuldade maior é a leveza geral ao tocar e realizar os apoios nos pontos corretos para dar ainda mais impressão de movimento explícito no título da peça; alternei entre estudar valorizando cada colcheia ou agrupando-as em 2 para cada pulsação de metrônomo.

Na seção central com 2 sustenidos, a maior dificuldade é estabelecer os planos sonoros divididos entre a melodia em acordes dobrados nas mãos na região média do piano em contraponto aos ataques em oitavas quebradas no agudo e no grave.

VILLA LOBOS-CIRANDAS

Nº 4- Dificuldade rítmica no movimento ascendente entre as mãos para ajustar as notas todas em teclas pretas da esquerda e os acordes quebrados da direita. Atenção redobrada para fazer soar as 2 melodias sobrepostas na mão direita na seção central da peça.

Nº 6- Dificuldade de controlar as semicolcheias que passam de uma mão para a outra em movimento rápido e escolher um dedilhado mais favorável para a mão direita nas passagens rápidas. Estudo com metrônomo ajudou muito na solução técnica, além de estudar esta peça após aquecer bem com escalas e arpejos.

Nº 9- Cuidado para não correr com as sextinas. Atenção para destacar a melodia na parte B da peça.

Nº11- Estudo intenso da mão esquerda para garantir a precisão das notas dos dedos 3, 4 e 5 em cromatismos descendentes. Cuidado com o ritmo entre as tercinas da mão esquerda e as figuras binárias pontuadas da direita.

Nº12- Dificuldade para controlar as semicolcheias iniciais equilibrando-as entre compassos alternados. Bastante pesquisa para escolher dedilhados na página 2. Estudo especial das décimas da mão direita sobre o movimento de semicolcheias da esquerda. Dificuldade para tocar os acordes arpejados da mão direita sobre os staccatos da mão esquerda nas 2 páginas finais.

Transcrevo as sessões de prática das rotinas para preparação de recital solo em relatos semanais entre 01 de março e 30 de julho de 2021, período este que ultrapassa o semestre letivo remoto ofertado pelo PPGPROM-UFBA, que aconteceu de 22 de fevereiro a 12 de junho de 2021. Os arranjos para piano solo e o repertório citado no item B deste relatório não deixaram de ser trabalhados nos meses de janeiro e fevereiro de 2021; apenas não foram sistematicamente registrados devido ao período de férias, embora continuassem a ser trabalhados e tocados em períodos irregulares de estudo.

01-05.03.21-Execução de memória dos arranjos e posterior ajuste nas partituras de: Novas Rendas da Mulher Rendeira ganhou arpejos na seção central em tonalidade menor aproveitando ideia que surgiu durante prática para recital online de alunos da UFBA. Prática de todo o caderno I das Imagens de Debussy, com maior ênfase nas peças 1 e 3. 5h

08-12.03.21-Execução de memória dos arranjos para piano solo; Prática das peças do caderno I das Imagens de Debussy e do Prelúdio e Fuga BWV 534 de Bach-Liszt 5h

15-19.03.21-Execução de memória dos arranjos: Tem de Tudo Na Bahia ainda precisa de revisão geral para encontrar o melhor encadeamento para a seção final em modo maior. Prática do Prelúdio e Fuga em Lá menor BWV 543 de Bach-Liszt; após passagem geral, trabalhei com mãos separadas a fuga e alguns arpejos do prelúdio.5h

22-26.03.21- Prática do Prelúdio e Fuga BWV 534 de Bach-Liszt; após passagem, geral, treino de trechos específicos com mãos separadas, metrônomo e memorização. Execução de memória dos arranjos; passando mais vezes o arranjo Tem de Tudo na Bahia. 5h

29-31.03.21-Execução de memória dos arranjos para fixação de estruturas rítmicas e harmônicas definitivas. Passagem geral do caderno I das Imagens de Debussy.3h

01-02.04.21-Execução diária de memória de cada arranjo. Prática de Villa Lobos-Cirandas- estudo das peças 11,12 e 13. 2h

05-09.04.21-Execução de memória de cada arranjo; sempre necessidade de maior apuro na parte A de Tem de Tudo na Bahia; prática de memória de algumas cirandas de Villa Lobos e do caderno I das Imagens de Debussy. 5h

12-16.04.21- Prática completa do Prelúdio e Fuga BWV 543 de Bach-Liszt; Execução de memória de cada arranjo; prática de memória das Cirandas de Villa Lobos nºs 1,4,6 e 9. 5h

19-23.04.21-Prática completa do Prelúdio e Fuga BWV 543 de Bach-Liszt, prática de memória das Cirandas de Villa Lobos nºs 1,4,6 e 9 e passagem do caderno I de Imagens de Debussy. 5h

26-30.04.21- Nesta semana, ocorreu o falecimento de minha avó materna e fiquei sem condições para trabalhar e estudar plenamente.

03-07.05.21-Execução de memória dos arranjos para piano solo. Villa Lobos-Cirandas nºs 11,12,13,14,15 e 16-tocando decoradas, mas sempre a peça 12 exige revisão e aquecimento inicial; Prelúdio e Fuga BWV 543 de Bach-Liszt. 5h

10-14.05.21- Prelúdio e Fuga BWV 543 de Bach-Liszt; esta peça sempre necessita de revisão de trechos da Fuga; Execução de memória dos arranjos para piano solo; Debussy Imagens caderno 1. 5h

17-21.05.21-Execução de memória dos arranjos; prática de Villa Lobos-Cirandas peças nºs 1,4,6 ,9 e 11; Prelúdio e Fuga em lá menor de Bach-Liszt. 5h

19-23.05.21- Prática de Imagens caderno 1 de Debussy: as peças 1 e 3 necessitam de constante revisão; Prelúdio e Fuga BWV 543: prática isolada do Prelúdio para firmar trechos em escalas e arpejos; Execução de memória dos arranjos; Villa Lobos-Cirandas peças nºs 11,12,13,14,15 e 16. Algumas gravações com celular das peças de Villa Lobos e de arranjos solo para mini recital virtual na UFPI. 5h

24-28.05.21-Prática de Prelúdio e Fuga BWV 543 de Bach-Liszt; Prática do caderno I de Imagens de Debussy; Villa Lobos-Cirandas-peças nºs 1,4,6,9,11,12,13,14,15 e 16. .5h

29-31.05.21-Revisão dos arranjos para aprimoramento técnico e segurança. Alguns registros em gravação para mini recital virtual em evento na UFPI.3h

01-05.06.21-Execução de memória dos arranjos para piano solo com as alterações das práticas em criatividade; Prática do caderno I de Imagens de Debussy e Prelúdio e Fuga de Bach-Liszt BWV 543. 5h

07-11.06.21-Villa Lobos-Cirandas peças nºs 1,4,6,9,11,12,13,14,15 e 16; Prática de Prelúdio e Fuga BWV 543 de Bach-Liszt; Prática de Imagens-caderno 1 de Debussy e 5h

14-18.06.21- Prática de Prelúdio e Fuga BWV 543 de Bach-Liszt; Prática de Imagens-caderno 1 de Debussy e Villa Lobos-Cirandas peças nºs 1,4,6,9,11,12,13,14,15 e 16. 5h

21-25.06.21-Execução de memória dos arranjos para piano solo e gravação caseira de 3 destes arranjos a saber: Asa Branca voou Longe, Lembranças do Boizinho que se foi e Novas Rendas da Mulher Rendeira para evento online da área de Políticas Públicas em Saúde da UFPI em parceria com a Associação Latino Americana de Sistemas de Saúde. 5h

28-30.06.21- Execução de memória dos arranjos procurando seguir as partituras dos mesmos; Tem de Tudo na Bahia foi tocado quase com sua forma definitiva. 3h

01-02.07.21- Prática de Prelúdio e Fuga BWV 543 de Bach-Liszt; Prática de Imagens-caderno 1 de Debussy. 2h

05-09.07.21-Execução de memória dos arranjos com as alterações e novidades apontadas nos relatórios de Criatividade Musical e - Prática de Prelúdio e Fuga BWV 543 de Bach-Liszt; Prática de Imagens-caderno 1 de Debussy e Villa Lobos-Cirandas peças nºs 1,4,6,9,11,12,13,14,15 e 16 .5h

12-16.07.21- Prática de Prelúdio e Fuga BWV 543 de Bach-Liszt; Prática de Imagens-caderno 1 de Debussy e Villa Lobos-Cirandas peças nºs 1,4,6,9,11,12,13,14,15 e 16 e dos arranjos para piano solo; tempo maior de estudo e repetição de trechos de Tem de Tudo na Bahia. Os demais arranjos seguem sendo estudados com estratégias de mãos separadas e juntas nos trechos mais difíceis, para maior segurança técnica. 5h

19-23.07.21-Execução de memória dos arranjos com as alterações e novidades apontadas nos relatórios de Criatividade Musical. Prática de mãos separadas e juntas nos trechos mais difíceis de Asa Branca Voou Longe, Novas Rendas da Mulher Rendeira, Lembranças de um Boizinho que se foi e Tem de Tudo na Bahia; Prática de Prelúdio e Fuga BWV 543 de Bach-Liszt; Prática de Imagens-caderno 1 de Debussy e Villa Lobos-Cirandas peças nºs 1,4,6,9,11,12,13,14,15 e 16.5h

26-30.07.21-Execução de memória dos arranjos com as alterações e novidades apontadas nos relatórios de Criatividade Musical. Prática de mãos separadas e juntas nos trechos mais difíceis de Asa Branca Voou Longe, Novas Rendas da Mulher Rendeira, Lembranças de um Boizinho que se foi e Tem de Tudo na Bahia; Prática de Prelúdio e Fuga BWV 543 de Bach-Liszt; Prática de Imagens-caderno 1 de Debussy e Villa Lobos-. 5h

Total de ensaios e concertos:102h

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Desenvolvimento de uma consistente representação mental para cada arranjo
- b) Desenvolvimento de concentração e fluxo sonoro nos repertórios

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

- a) Relatório/memorial da Prática
- b) Gravações dos repertórios
- c) Performances públicas ou online dos repertórios

8) Orientação:**8.1) Carga horaria da Orientação: 3h****8.2) Formato da Orientação:**

- Encontros online durante o semestre letivo remoto
- Via email, telefone ou whatsapp.

Total: 3h

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros online:

08.03.2021

26.04.2021

07.06.2021

CONCLUSÕES

A prática de arranjos para piano é uma atividade complexa e que traria muitos benefícios para todos os pianistas.

Porém, acima de qualquer posicionamento dogmático, está o interesse individual do pianista sobre o tema, pois o piano é um universo de possibilidades.

Para aqueles que são pianistas colaboradores, manipular em graus variados os materiais que chegam às nossas mãos é realmente prática corrente. Basta pensarmos nas reelaborações suaves ou mais severas aplicadas em reduções, cifras, linhas melódicas com ou sem cifras e corais diversos.

Os insights que derivam destas situações podem gerar produtos artísticos isolados da função colaborativa, por exemplo os arranjos solos, ou produtos artísticos funcionais, por exemplo um acompanhamento para uma canção popular tendo apenas uma cifra.

Este trabalho apresentou no PPGPROM-UFBA 5 arranjos para piano solo sobre temas populares brasileiros, um produto artístico isolado da função pianística colaborativa, porém são arranjos derivados desta atividade. Eles são frutos de minhas múltiplas experiências como pianista, inclusive na colaboração pianística.

No campo pedagógico já é árdua a tarefa dos professores de piano para alcançar com seus alunos o estudo do repertório pianístico ocidental, apenas para mencionar um tipo de repertório. Incluir ou exigir mais aspectos como arranjos, improvisação e composição parece quase impossível devido à alta carga de trabalho necessária para dominar o repertório escolhido.

Neste sentido, ações como laboratórios de criação, seminários, cursos, minicursos, eventos e palestras podem ajudar os interessados a desenvolver recursos para seus processos criativos em arranjos.

Um pianista não poderá jamais “arranjar” a arte do estudo diário do piano. Desta arte depende todo o complexo da atividade profissional pianística, incluindo a arte da prática de arranjos.

ANEXO: PRODUTO FINAL**5 ARRANJOS PARA PIANO SOBRE TEMAS POPULARES BRASILEIROS****ASA BRANCA VOOU LONGE****NOVAS RENDAS DA MULHER RENDEIRA****LEMBRANÇAS DO BOIZINHO QUE SE FOI****LELÊ DO SAMBA CAIU NA BOSSA****TEM DE TUDO NA BAHIA!**

ASA BRANCA VOOU LONGE...

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

Arranjo de Luciano Azevedo

Piano

Measures 1-3 of the piano arrangement. The music is in 4/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth notes and chords, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes.

Pno.

Measures 4-6 of the piano arrangement. The right hand continues the melodic development with some chromaticism, and the left hand maintains the rhythmic accompaniment.

Pno.

Measures 7-8 of the piano arrangement. The right hand introduces a more complex texture with sixteenth-note chords, while the left hand continues with quarter notes.

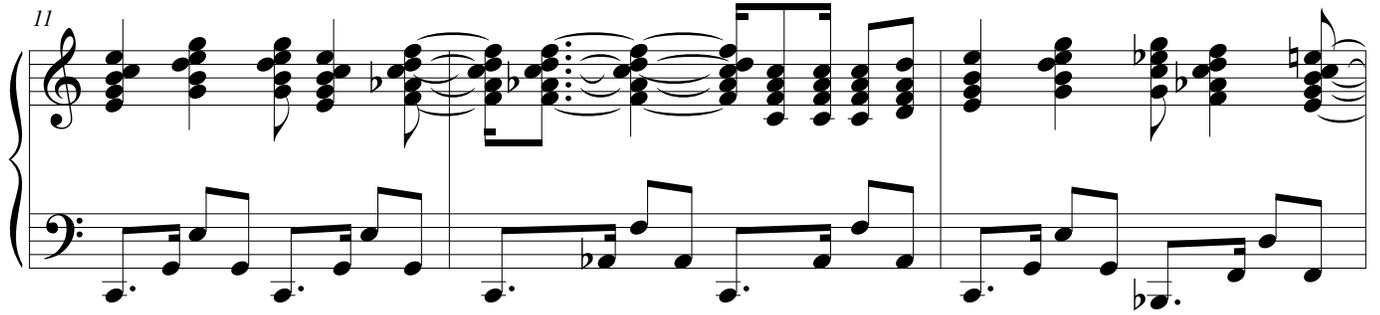
Pno.

Measures 9-11 of the piano arrangement. The right hand features a dense texture of sixteenth-note chords, and the left hand continues with quarter notes, ending with a final chord.

ASA BRANCA VOOU LONGE...

11

Pno.



14

Pno.



17

Pno.



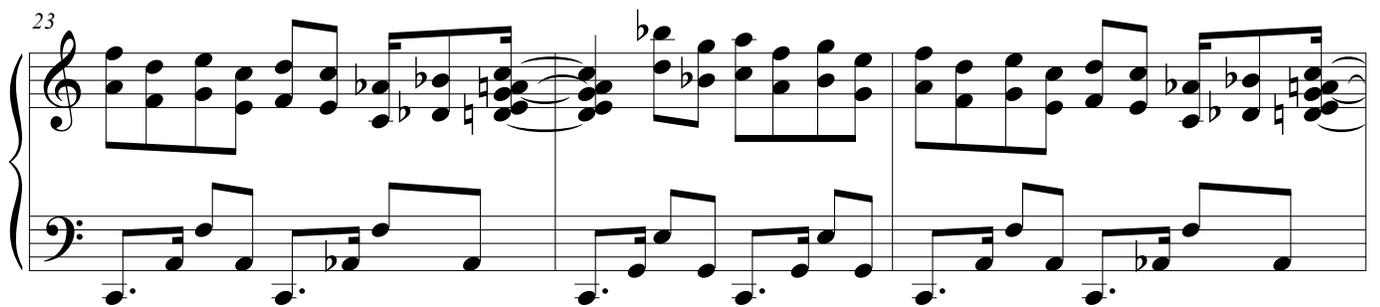
20

Pno.



23

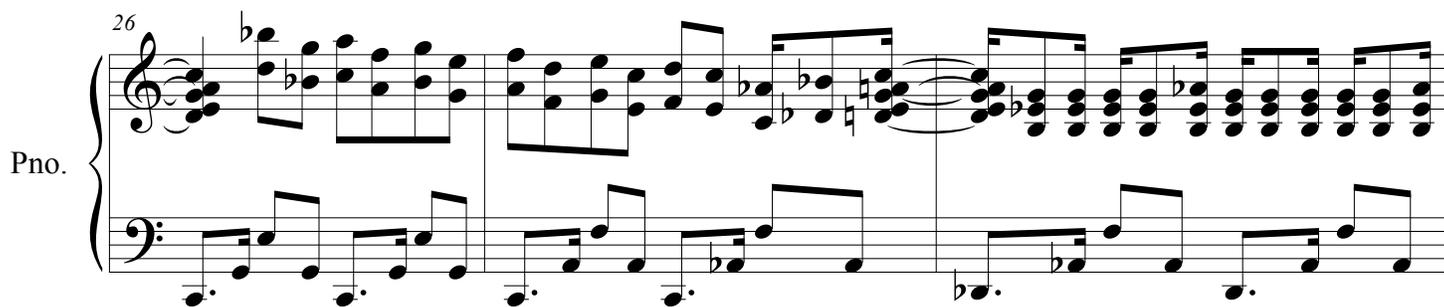
Pno.



ASA BRANCA VOOU LONGE...

26

Pno.



29

Pno.



32

Pno.



35

Pno.



38

Pno.



ASA BRANCA VOOU LONGE...

41

Pno.

44

Pno.

47

Pno.

48

Pno.

50

Pno.

ASA BRANCA VOOU LONGE...

52

Pno.

54

Pno.

56

Pno.

58

Pno.

60

Pno.

ASA BRANCA VOOU LONGE...

62

Pno.

64

Pno.

66

Pno.

68

Pno.

71

Pno.

ASA BRANCA VOOU LONGE...

74

Pno.

77

Pno.

79

Pno.

82

Pno.

85

Pno.

ASA BRANCA VOOU LONGE...

88

Pno.

Measures 88-90. The right hand features complex chordal textures with some triplets and slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

91

Pno.

Measures 91-93. The right hand continues with complex chordal textures. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

94

Pno.

Measures 94-96. The right hand continues with complex chordal textures. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

97

Pno.

Measures 97-99. The right hand features a dense texture of chords, some with slurs. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

100

Pno.

Measures 100-102. The right hand features a dense texture of chords, some with slurs. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

ASA BRANCA VOOU LONGE...

103

Pno.

Musical score for piano, measures 103-105. The right hand features complex chordal textures with some triplets and slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

106

Pno.

Musical score for piano, measures 106-108. The right hand continues with dense chordal patterns. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

109

Pno.

Musical score for piano, measures 109-111. The right hand has more intricate chordal figures. The left hand accompaniment continues.

112

Pno.

Musical score for piano, measures 112-115. The right hand features a series of chords with some slurs. The left hand accompaniment continues.

116

Pno.

Musical score for piano, measures 116-118. The right hand has a sequence of chords. The left hand features a triplet of eighth notes in measure 118.

ASA BRANCA VOOU LONGE...

118 *8^{va}*

Pno.

120 *15^{ma}*

Pno.

()

NOVAS RENDAS DA MULHER RENDEIRA

Virgulino Pereira da Silva(LAMPIÃO)

Arranjo de Luciano Azevedo

Piano

8

Pno.

3

Pno.

5

Pno.

7

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Musical notation for measures 13-14. Measure 13 features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 14 continues the pattern with some melodic movement in the right hand.

Pno.

Musical notation for measures 14-15. Measure 14 shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand has a melodic line with a five-finger fingering (5) indicated. The left hand plays a bass line with a five-finger fingering (5) indicated. Measure 15 continues the piece.

Pno.

Musical notation for measures 15-16. Measure 15 features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand has a melodic line with a ten-finger fingering (10) indicated. The left hand has a bass line with a seven-finger fingering (7) indicated. Measure 16 continues the piece.

Pno.

Musical notation for measures 17-18. Measure 17 features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand has a melodic line with a five-finger fingering (5) indicated. The left hand has a bass line with a five-finger fingering (5) indicated. Measure 18 continues the piece.

Pno.

Musical notation for measures 19-20. Measure 19 features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The right hand has a melodic line with a five-finger fingering (5) indicated. The left hand has a bass line with a six-finger fingering (6) indicated. Measure 20 continues the piece.

Pno.

21

Pno.

22

Pno.

23

Pno.

24

Pno.

25

Pno.

Musical notation for measures 26-27. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 26 features a complex texture with multiple chords in the treble and a steady eighth-note bass line. Measure 27 continues this texture with some changes in the treble accompaniment. A fermata is placed over the final note of measure 27.

Pno.

Musical notation for measures 27-28. Measure 27 shows a continuation of the piano accompaniment. Measure 28 features a more active treble part with a five-fingered scale-like passage, while the bass part remains relatively simple with some rests.

Pno.

Musical notation for measures 28-29. Measure 28 continues the five-fingered passage in the treble. Measure 29 features a ten-fingered scale-like passage in the treble, while the bass part has several rests.

Pno.

Musical notation for measures 29-30. Measure 29 features a ten-fingered scale-like passage in the treble. Measure 30 continues with a similar texture, including a fermata over the final note of the treble part.

Pno.

Musical notation for measures 30-31. Measure 30 features a ten-fingered scale-like passage in the treble. Measure 31 features a complex texture with multiple chords in the treble and a steady eighth-note bass line. A fermata is placed over the final note of measure 31.

Pno.

33

3

6

Pno.

35

Pno.

37

3

6

Pno.

39

Pno.

41

3

6

43

Pno.

Musical notation for measures 43-44. Treble clef has a whole note chord with a slur. Bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes.

45

Pno.

Musical notation for measures 45-46. Treble clef has chords and a triplet. Bass clef has eighth notes.

47

Pno.

Musical notation for measures 47-48. Treble clef has a whole note chord with a slur. Bass clef has eighth notes with a slur and a '7' marking.

49

Pno.

Musical notation for measures 49-50. Treble clef has chords and a whole note chord with a slur. Bass clef has eighth notes with a slur and a '5' marking.

50

Pno.

Musical notation for measures 50-51. Treble clef has eighth notes with a slur and a '7' marking. Bass clef has eighth notes with a slur and a '5' marking.

Pno.

Musical score for measures 52-53. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 52 features a complex chordal texture in the treble with a five-fingered (5) scale in the bass. Measure 53 continues the texture with a change in the bass line and a five-fingered (5) scale.

Pno.

Musical score for measures 54-55. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 54 features a complex chordal texture in the treble with a five-fingered (5) scale in the bass. Measure 55 continues the texture with a six-fingered (6) scale in the bass and a five-fingered (5) scale in the treble.

Pno.

Musical score for measures 56-57. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 56 features a complex chordal texture in the treble with a ten-fingered (10) scale in the bass. Measure 57 continues the texture with a ten-fingered (10) scale in the treble and a ten-fingered (10) scale in the bass.

Pno.

Musical score for measures 57-58. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 57 features a complex chordal texture in the treble with a ten-fingered (10) scale in the bass. Measure 58 continues the texture with a ten-fingered (10) scale in the treble and a ten-fingered (10) scale in the bass.

Pno.

Musical score for measures 58-59. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). Measure 58 features a complex chordal texture in the treble with a ten-fingered (10) scale in the bass. Measure 59 continues the texture with a ten-fingered (10) scale in the treble and a ten-fingered (10) scale in the bass.

59

Pno.

10 10 10 10

60

Pno.

10 10 10 10

61

Pno.

10 10 10 10

62

Pno.

10 10 10 10

63

Pno.

3

LEMBRANÇAS DO BOIZINHO QUE SE FOI

Tema Popular Brasileiro: O meu boi morreu...

Arranjo de Luciano Azevedo

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

13

6 6 6 6 6 6

Pno.

16

6 6 6 6 6 6

Pno.

19

6 6 6 6 6 6

Pno.

22

6 6 6 6 6 6

Pno.

25

6 6 6 6 6 6

28

Pno.

6 6 6 6 6 6

31

Pno.

6 6 6 6 6 6

34

Pno.

6 6 6 6 6 6

37

Pno.

6 6 6 6 6 6

40

Pno.

6 6 6 6 6 6

Pno.

44

3

6 6 6 6 6 6 6 6

Pno.

48

6 6 6 6 6 6

Pno.

51

6 6 6 6 6 6

Pno.

54

6 6

Pno.

60

67

Pno.

Musical score for measures 67-73. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measures 72 and 73 contain a whole-note chord in the right hand.

74

Pno.

Musical score for measures 74-77. The right hand continues with a melodic line, and the left hand features a descending eighth-note pattern. Measures 75 and 77 include sixteenth-note triplets in the left hand, marked with a '6'.

78

Pno.

Musical score for measures 78-80. The right hand has a whole-note chord in measure 78. The left hand continues with a descending eighth-note pattern and includes sixteenth-note triplets in measures 79 and 80, marked with a '6'.

81

Pno.

Musical score for measures 81-83. The right hand has a whole-note chord in measure 82. The left hand continues with a descending eighth-note pattern and includes sixteenth-note triplets in measures 81, 83, and 84, marked with a '6'.

84

Pno.

Musical score for measures 84-86. The right hand has a whole-note chord in measure 84. The left hand continues with a descending eighth-note pattern and includes sixteenth-note triplets in measures 85 and 86, marked with a '6'.

LEMBRANÇAS DO BOIZINHO QUE SE FOI

Pno.

86

6

6

6

6

6

6

8va

Pno.

89

6

6

6

6

6

6

8va

LELÊ DO SAMBA CAIU NA BOSSA

Tema Popular Brasileiro: Samba Lelê

Arranjo de Luciano Azevedo

Piano

Measures 1-3 of the piano arrangement. The right hand has a complex texture with many notes, while the left hand has a simpler bass line.

Pno.

Measures 4-6 of the piano arrangement. Measure 6 features a triplet of eighth notes in the right hand.

Pno.

Measures 7-10 of the piano arrangement. Measure 10 features a triplet of eighth notes in the right hand.

Pno.

Measures 11-14 of the piano arrangement. Measure 11 features a triplet of eighth notes in the right hand.

Pno.

15

3

Pno.

19

3

Pno.

23

3

Pno.

26

Pno.

29

Pno.

Musical notation for piano system 1, measures 32-35. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 32 starts with a treble clef staff containing a complex chordal texture with a flat key signature. The bass clef staff has a steady eighth-note accompaniment. Measures 33-35 continue this texture, with measure 35 featuring a triplet of eighth notes in the treble staff.

Pno.

Musical notation for piano system 2, measures 36-39. The system consists of two staves. Measure 36 features a triplet of eighth notes in the treble staff. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment. Measures 37-39 follow, with measure 39 ending with a triplet of eighth notes in the treble staff.

Pno.

Musical notation for piano system 3, measures 40-43. The system consists of two staves. Measure 40 has a treble clef staff with a complex chordal texture. The bass clef staff has eighth-note accompaniment. Measures 41-43 continue, with measure 43 ending with a triplet of eighth notes in the treble staff.

Pno.

Musical notation for piano system 4, measures 44-47. The system consists of two staves. Measure 44 features a triplet of eighth notes in the treble staff. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment. Measures 45-47 follow, with measure 47 ending with a triplet of eighth notes in the treble staff.

Pno.

Musical notation for piano system 5, measures 48-51. The system consists of two staves. Measure 48 has a treble clef staff with a complex chordal texture. The bass clef staff has eighth-note accompaniment. Measures 49-51 continue, with measure 51 ending with a triplet of eighth notes in the treble staff.

Pno.

Measures 51-53. The right hand features complex chordal textures with many notes, while the left hand plays a steady bass line of quarter notes.

Pno.

Measures 54-57. Similar to the previous system, with dense right-hand chords and a consistent left-hand bass line.

Pno.

Measures 58-61. Measure 58 has a key signature change to one sharp (F#). Measures 60-61 feature a triplet of eighth notes in the right hand.

Pno.

Measures 62-64. Continues the pattern with a triplet in measure 63.

Pno.

Measures 65-67. Returns to the original key signature of two flats (Bb).

LELÊ DO SAMBA CAIU NA BOSSA

Pno.

68

Pno.

71

Pno.

77

7

7

8^{va}

15^{ma}

15^{ma}

TEM DE TUDO NA BAHIA!

Tema Popular Brasileiro: Na Bahia Tem

Arranjo de Luciano Azevedo

Piano

The first system of the piano arrangement consists of measures 1 through 8. It is written in a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and quarter notes A4-G4. The bass line follows a similar rhythmic pattern with notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The system concludes with a final chord in the right hand consisting of G4, B4, and C5.

Pno.

The second system of the piano arrangement consists of measures 9 through 13. It begins with a repeat sign in the treble clef. The melody features eighth-note patterns and quarter notes. The bass line continues with eighth-note accompaniment. The system ends with a quarter note G4 in the treble and a quarter note G3 in the bass.

Pno.

The third system of the piano arrangement consists of measures 14 through 19. The treble clef melody includes sixteenth-note runs and quarter notes. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes. The system concludes with a quarter note G4 in the treble and a quarter note G3 in the bass.

Pno.

The fourth system of the piano arrangement consists of measures 20 through 24. It features more complex rhythmic patterns in the treble clef, including sixteenth-note runs. The bass line continues with eighth-note accompaniment. The system ends with a final chord in the right hand (G4, B4, C5) and a final bass line consisting of a quarter note G3.

Pno.

26

Pno.

31

Pno.

36

Pno.

41

Pno.

45

Pno.

48

9

Pno.

53

6

8va

Pno.

60

5

5

5

5

Pno.

64

6

6

6

6

Pno.

66

6

6

6

6

Pno.

69

5

5

5

Pno.

72

5

12

13

Pno.

74

Pno.

80

Pno.

85

3

Pno.

90

Pno.

95

Pno.

100

Pno.

104

Pno.

108

Pno.

113

118

Pno.