



Instituto Politécnico  
de Castelo Branco  
Escola Superior  
de Artes Aplicadas

# **Estudo e interpretação das *Goyescas* segundo os métodos didáticos de Enrique Granados**

Leoni Werner Cesar Lino Campos

## **Orientadores**

Professor Mestre Paulo Sérgio Guimarães Álvares

Professora Doutora Maria Luísa Faria de Souza Cerqueira Correia Castilho

Dissertação apresentada à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Luísa Faria de Souza Cerqueira Correia Castilho, e do Professor Mestre Paulo Sérgio Guimarães Álvares do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

**Setembro, 2018**



## Composição do júri

### Presidente do júri

Professora Especialista Maria Luísa Vila-Cova Tender Barahona Corrêa

Professora Adjunta da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

### Vogais

Professor Doutor Luís Filipe Barbosa Loureiro Pipa

Professor Auxiliar do Departamento de Música do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho

Professor Mestre Paulo Sérgio Guimarães Álvares

Professor Coordenador da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco



## Agradecimentos

Agradeço a Deus pela vida e pela música.

Aos meus pais pelo amor e pelo exemplo.

À Professora Luísa Correia pela orientação generosa e precisa.

Ao Professor Paulo Álvares pela orientação e pelas memoráveis experiências proporcionadas durante esse ciclo de estudos.

Aos demais professores e funcionários da Esart pela eficiência e pela calorosa acolhida.

Aos colegas e amigos que tornaram esse período de estudos mais leve, em especial Rossini, Anderson, Danilo, Gonçalo e Diogo que me receberam tão bem.

Aos mestres Miguel Rosselini, Celina Szrvinsk e Luiz Senise pelos valiosos conselhos e ensinamentos.

Ao Thiago por estar comigo em um momento muito difícil.

S.D.G.



## Resumo

Esta dissertação analisa os métodos didáticos de Enrique Granados e discute a sua aplicação no estudo e interpretação das *Goyescas*. Além de importante pianista e compositor, Granados foi também um reconhecido pedagogo. Seus métodos didáticos não chegaram a ser publicados em vida, à exceção do método de 1905 sobre o pedal. Esses textos revelam um professor metódico e criativo que se distanciava de uma tradição de ensino focada em exercícios repetitivos e no adestramento dos dedos. A abordagem de outros movimentos corporais, bem como a ênfase de Granados no pedal, considerada à época pioneira na Espanha, aproximam-no de pedagogos como Deppe, Matthay e Leschetizsky. Os métodos do compositor não fornecem soluções completas e acabadas, mas, antes, indicam maneiras práticas de se estudar e discutem princípios técnicos e interpretativos de forma leve e acessível. As ideias de Granados podem ser úteis no estudo e interpretação das *Goyescas*, ainda que estejam longe de fornecer respostas a todas as questões técnicas e interpretativas de uma obra tão complexa. Os métodos são também um estímulo à criatividade, que pode ser importante aliada na interpretação de uma obra com referências extramusicais como as *Goyescas*.

## Palavras chave

Granados; *Goyescas*; métodos didáticos; estudo do piano; interpretação.



## Abstract

This dissertation analyzes the didactic methods of Enrique Granados and discusses their application in the study and interpretation of the *Goyescas*. Besides being an important composer and pianist, Granados was also a recognized pedagogue. The didactic methods did not come to be published during his life, except for the 1905 pedal method. These texts reveal a methodical and creative teacher who distanced himself from a teaching tradition focused on repetitive exercises and training of the fingers. His approach of other body movements, as well as his pedal emphasis, considered at the time pioneer in Spain, bring him closer to pedagogues like Deppe, Matthay and Leschetizsky. Granados's methods do not provide complete and finished solutions, but rather indicate practical ways of studying and discussing technical and interpretative principles in a light and accessible manner. The ideas of the pedagogue can be useful in the study and interpretation of the *Goyescas*, although they are far from providing answers to all the technical and interpretative issues of such a complex work. The methods are also a stimulus to creativity, which can be an important ally in the interpretation of a work with extramusical references such as the *Goyescas*.

## Keywords

Granados; *Goyescas*; didactic methods; piano study; interpretation.



# Índice geral

|   |      |
|---|------|
| Composição do júri  | III  |
| Agradecimentos  | V    |
| Resumo  | VII  |
| Palavras chave  | VII  |
| Abstract  | IX   |
| Keywords  | IX   |
| Índice geral  | XI   |
| Índice de figuras   | XIII |
| Introdução  | 1    |
| 1. Granados – o artista   | 6    |
| 2. Granados – o professor   | 10   |
| 3. Métodos didáticos  | 12   |
| 3.1 Exercícios  | 12   |
| 3.1.1 <i>El Piano</i>   | 12   |
| 3.1.2 <i>Dificultades especiales del piano</i>  | 14   |
| 3.1.3 <i>Ornamentos</i>   | 15   |
| 3.1.4 <i>Ejercicios de terceras</i>   | 17   |
| 3.2 Técnica e Interpretação   | 18   |
| 3.2.1 <i>Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados dada en la Sala Granados</i> | 18   |
| 1ª Conferência  | 18   |
| 2ª Conferência  | 21   |
| 3.2.2 <i>Breves Consideraciones sobre el Ligado</i>                                     | 25   |
| 3.3 Pedal   | 26   |
| 3.3.1 <i>Método teórico y práctico sobre el uso de los pedales</i>                      | 26   |
| 3.3.2 <i>Reglas para el uso de los pedales del piano</i>                                | 26   |
| 4. Estudo e Interpretação das <i>Goyescas</i>   | 27   |
| 4.1 Cinco dedos, escalas, mãos separadas  | 27   |
| 4.2 Dedos 4º e 5º, dedilhado  | 30   |
| 4.3 Mordentes   | 33   |
| 4.4 Terças, notas duplas  | 33   |

|                                     |    |
|-------------------------------------|----|
| 4.5 Fraseado                        | 35 |
| 4.6 Agógica                         | 39 |
| 4.7 Energia, ritmo, <i>staccato</i> | 46 |
| 4.8 <i>Legato</i>                   | 50 |
| 5. Conclusões                       | 53 |
| Referências bibliográficas          | 55 |

# Índice de figuras

|   |    |
|---|----|
| Figura 1 - Granados. <i>Coloquio en la Reja</i> . Pierpont Morgan Library. ....   | 7  |
| Figura 2 - Goya. <i>El amor y la muerte</i> . Museo del Prado.....  | 8  |
| Figura 3 - <i>El Piano</i> . Orientação dos dedos. ....   | 13 |
| Figura 4 - <i>El Piano</i> . Cinco dedos, escala de Sol.....  | 14 |
| Figura 5 - <i>Dificultades especiales del piano</i> . Mordentes alternados. ....  | 15 |
| Figura 6 - <i>Dificultades especiales del piano</i> . Mordentes grupos de dois dedos.....                                 | 15 |
| Figura 7 - <i>Ornamentos</i> . Espécies de mordentes. ....  | 16 |
| Figura 8 - <i>Ornamentos</i> . Acentuação em mordente.....  | 16 |
| Figura 9 - <i>Epilogo: Serenata del espectro</i> , compassos 169 a 171. Sinal de <i>grupetto</i> . ....                   | 17 |
| Figura 10 - <i>El amor y la muerte</i> , compassos 1 e 2. <i>Grupetto</i> interpretado. ....                              | 17 |
| Figura 11 - <i>Ejercicios de terceras</i> . Terças. ....  | 17 |
| Figura 12 - <i>Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados</i> . Gráfico intensidade e duração. ....                | 18 |
| Figura 13 - <i>Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados</i> . Gráfico quadratura 1. ....                         | 19 |
| Figura 14 - <i>Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados</i> . Gráfico quadratura 2. ....                         | 19 |
| Figura 15 - <i>Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados</i> . Gráfico quadratura 3. ....                         | 20 |
| Figura 16 - <i>Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados</i> . Gráfico quadratura 4. ....                         | 20 |
| Figura 17 - <i>Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados</i> . Ilustração ritmo. ....                             | 22 |
| Figura 18 - <i>Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados</i> . Guirlandas 1. ....                                 | 23 |
| Figura 19 - <i>Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados</i> . Guirlandas 2. ....                                 | 23 |
| Figura 20 - <i>Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados</i> . Placas de ferro. ....                              | 24 |
| Figura 21 - <i>Los Requeiebros</i> , compassos 73 a 77. Vozes, dedilhado.....   | 29 |
| Figura 22 - <i>Goyescas</i> , cena III, compassos 34 e 35. Dueto soprano e contralto.....                                 | 29 |
| Figura 23 - <i>Los Requeiebros</i> , compassos 81 a 88. Linhas melódicas.....   | 30 |
| Figura 24 - <i>Quéjas ó La maja y el ruiseñor</i> , compassos 68 a 70. Dedilhado.....                                     | 31 |
| Figura 25 - <i>Quéjas ó La maja y el ruiseñor</i> , compassos 69 e 70, Ed. Larrocha. Ligadura trinados. ....              | 31 |
| Figura 26 - <i>Los Requeiebros</i> , compassos 106 a 111. Dedilhados. ....  | 32 |
| Figura 27 - <i>Dificultades especiales del piano</i> . Exercício para “igualdade” de dedos.....                           | 32 |
| Figura 28 - <i>Epilogo</i> , compassos 59 a 62. Dedilhado e acentuação mordentes. ....                                    | 33 |
| Figura 29 - <i>Los Requeiebros</i> , compassos 179 a 194. Passagens de terças e notas duplas.....                         | 34 |
| Figura 30 - <i>Ejercicios de terceras</i> . Agrupamento de 2 em 2. ....   | 35 |
| Figura 31 - <i>Quéjas ó La maja y el ruiseñor</i> , compassos 1 a 4. Pequenas dinâmicas.....                              | 36 |
| Figura 32 - <i>El Amor y la Muerte</i> , compassos 12 e 13. Pequenas dinâmicas.....                                       | 36 |
| Figura 33 - <i>El Amor y la Muerte</i> , compassos 98 e 99. Pequenas dinâmicas.....                                       | 37 |
| Figura 34 - <i>Quéjas ó La maja y el ruiseñor</i> , compassos 54-56. Indicações Larrocha. ....                            | 37 |
| Figura 35 - <i>Quéjas ó La maja y el ruiseñor</i> , compassos 55-58. Pequenas dinâmicas. ....                             | 37 |
| Figura 36 - <i>El Amor y la Muerte</i> , compassos 171 a 173. Pequenas dinâmicas.....                                     | 38 |
| Figura 37 - <i>El Amor y la Muerte</i> , compassos 178 e 183. Dinâmicas de Granados.....                                  | 38 |
| Figura 38 - <i>Coloquio en la Reja</i> , compassos 1 a 11. Padrões melódicos. ....  | 39 |
| Figura 39 - <i>Coloquio en la Reja</i> , compassos 29 a 48. Alternância entre motivo da sétima e motivo das 4 notas. .... | 40 |
| Figura 40- <i>Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados dada en la Sala Granados</i> . Agógica. ....              | 41 |
| Figura 41 - <i>Coloquio en la Reja</i> , compassos 166 a 169. Tema das 4 notas em <i>ff</i> e <i>grandioso</i> . ....     | 42 |
| Figura 42 - <i>Coloquio en la Reja</i> , compassos 49 a 52. Tema das oitavas descendentes. ....                           | 42 |
| Figura 43 - <i>Coloquio en la Reja</i> , compassos 80 a 82. Tema <i>grupettos</i> , indicações de Granados.....           | 43 |
| Figura 44 - <i>El Amor y la Muerte</i> , compassos 1 a 11. Aleterância temas <i>grupetto</i> e 7ª. Agógica. ....          | 43 |
| Figura 45 - <i>Los Requeiebros</i> , compassos 1 a 4. Agógica. ....   | 44 |
| Figura 46 - <i>Quéjas ó La maja y el ruiseñor</i> , compassos 20 a 24. Expressões agógicas. ....                          | 44 |

|  |    |
|--|----|
| Figura 47 - <i>Los Requeiebros</i> , compassos 125 a 128. <i>Rallentando</i> articulando seções..... | 45 |
| Figura 48 - <i>El Fandango de Candil</i> , compassos 1 e 2. Ritmo. ....                              | 46 |
| Figura 49 - <i>Epilogo: Serenata del Espectro</i> , compassos 256 a 262. Referência à guitarra. .... | 47 |
| Figura 50 - <i>Epilogo: Serenata del Espectro</i> , compassos 1 a 8. ....                            | 47 |
| Figura 51 - <i>Epilogo: Serenata del Espectro</i> , compassos 87 a 94.....                           | 47 |
| Figura 52 - <i>Epilogo: Serenata del Espectro</i> , compassos 107 a 114.....                         | 48 |
| Figura 53 - Goya. <i>El majo de la guitarra</i> . Museo del Prado. ....                              | 48 |
| Figura 54 - <i>El Fandango de Candil</i> , compassos 1 e 2. <i>Staccato</i> de martelo.....          | 49 |
| Figura 55 - <i>El Fandango de Candil</i> , compassos 7 a 13. Tipos de <i>staccato</i> . ....         | 49 |
| Figura 56 - <i>Los Requeiebros</i> , compassos 57 a 60. <i>Legato</i> . ....                         | 51 |
| Figura 57 - <i>Los Requeiebros</i> , compassos 217 a 222. <i>Legato</i> . ....                       | 51 |
| Figura 58 - <i>Quejas ó la maja y el ruiseñor</i> , compassos 33 e 34. <i>Legatissimo</i> . ....     | 52 |
| Figura 59 - <i>Coloquio en la Reja</i> , compassos 69 a 71. Sem pedal. ....                          | 52 |

## Introdução

Para muitos pianistas, Enrique Granados (Lérida, 1867- Canal da Mancha, 1916) é conhecido como o compositor das *Goyescas*. Sua obra no entanto abrange diversos gêneros, tais como peças para piano, música de câmara, música orquestral, música incidental, ópera, canções, além de obras didáticas. Dentre essa produção tão prolífica as *Goyescas* se destacam por várias singularidades. A *suite* para piano, cujo título completo é *Goyescas – Los Majos Enamorados*, é formada por seis peças, a saber: *Los Requebros*, *Coloquio em la reja*, *El fandango de candil*, *Quéjas ó La maja y el ruiseñor*, *El amor y la muerte*, *Epílogo: Serenata del espectro*. A obra foi concebida como um ciclo unificado tanto pelo tratamento dado aos temas musicais como por sua inspiração em obras de Goya. As *Goyescas* foram publicadas em dois cadernos, o primeiro contendo as quatro primeiras peças, e o segundo contendo as duas últimas. Granados posteriormente utiliza o mesmo material para a composição de uma ópera homônima. Além das seis peças há outras obras para piano e também canções de inspiração “goyesca”.

A *suite* tem desafiado intérpretes desde a sua composição. Granados escreve em carta de 1910 a Joaquim Malats: “Escrevi neste verão uma coleção de *Goyescas*, obras de grande vôle e dificuldade”<sup>1</sup> (Perandones, 2016, p. 251).

De fato há muitas dificuldades técnicas, texturas complexas que por vezes exigem a utilização de três pentagramas, rica ornamentação que pode remeter ao estilo de Scarlatti, além de questões subjetivas relacionadas à interpretação. São muitas as expressões indicativas de andamento e caráter, escritas em três línguas diferentes, italiano, francês e espanhol. O compositor dedica cada uma das peças a um pianista virtuoso de sua época, a saber: Emil Sauer 1ª, Édouard Risler 2ª, Ricardo Viñes 3ª, Harold Bauer 5ª, Alfred Cortot 6ª, à exceção da 4ª, dedicada à sua esposa Amparo.

Enrique Granados assim se expressou a propósito da composição da obra em carta de 1910:

Tive a sorte de finalmente encontrar algo grandioso: as *Goyescas* [...] me apaixonei pela psicologia de Goya e por sua paleta; [...] aquele branco rosado das bochechas, contrastando com as rendas e veludo negro com alamares; aqueles corpos de cinturas bamboleantes, mãos de madrepérola e carmim, pousadas sobre azeviche, me transtornaram<sup>2</sup> (Perandones, 2016, p. 340).

As obras que Granados viu no Museu do Prado causaram-lhe profunda impressão, como se nota pelo seu relato. Especialmente dois aspectos dessas obras cativaram o

---

<sup>1</sup> *Yo he escrito este verano una colección de Goyescas, obras de gran vuelo e dificultad.*

<sup>2</sup> *He tenido la dicha por fin de encontrar algo grande: las Goyescas [...] me enamoré de la psicología de Goya y de su paleta; [...] aquel blanco rosa de las mejillas, contrastando con las blondas y terciopelo negro con alamares; aquellos cuerpos de cinturas cimbreantes, manos de nácar y carmín, posadas sobre azabaches, me han transtornado.*

compositor: a psicologia e a paleta de Goya. Clark (2006) destaca que "a principal preocupação de Granados eram as pessoas, como elas olhavam, pensavam e agiam. Foi precisamente a observação das características físicas das obras de Goya que despertou nele a intensa emoção que ele se sentia obrigado a manifestar através da música"<sup>3</sup> (p. 123).

Até à composição daquela que é considerada sua obra prima, o artista havia alcançado significativo reconhecimento na Espanha como pianista. Foi através desta atividade que Granados divulgou suas próprias composições. São inúmeros os relatos sobre as suas qualidades como intérprete. O célebre violoncelista Pablo Casals, com quem o compositor se apresentava com frequência, ao responder como era Granados como pianista, disse:

Ele me fez pensar em Chopin. Chopin como eu imaginava que ele era: nervoso, delicado, indiferente, indisposto, não um grande trabalhador, mas um pianista nato. Ele poderia abordar qualquer uma das grandes obras escritas para o piano, e improvisar passagens para evitar trabalhar nelas, sem o menor pesar<sup>4</sup> (Corredor, 1957, p. 164).

Além da observação de que Granados era um pianista nato, chama à atenção a comparação com Chopin. Assim como o compositor polonês, o espanhol também era admirado pela sua sensibilidade, pela qualidade sonora do seu toque e pelos efeitos que lograva com o pedal. Os métodos que Granados escreveu reforçam a importância que essas qualidades representavam para ele.

O pianista também era conhecido por sua capacidade de improvisar. Através dessa habilidade Granados elaborava novas idéias e com frequência modificava suas composições. Algumas dessas modificações foram transmitidas aos seus discípulos e não chegaram a ser publicadas durante sua vida. O compositor chegou a expressar sua vontade de revisar as *Goyescas* e *Danças Espanholas*. Desta maneira, os relatos dos seus discípulos assumem particular importância na elucidação das ideias do compositor. Relevantes também são seus registros fonográficos. Granados gravou as quatro peças do primeiro caderno das *Goyescas*, assim como as obras *El Pelele*, *Improvisación sobre El Pelele*, *Reverie improvisation*, também de inspiração "goyesca", dentre outras peças. Tais registros são particularmente interessantes se comparados às suas versões impressas. São notáveis as modificações e "liberdades" de um compositor dono de sua própria música. Larrocha (1967) também aponta razões financeiras para a posterior modificação das obras:

---

<sup>3</sup> [...] Granados's chief concern was with people, how they looked, thought, and acted. It was precisely the physical characteristics of Goya's subjects that aroused within him the intense emotion he felt compelled to express through music.

<sup>4</sup> He made me think of Chopin. Chopin as I imagined he was: nervy, delicate, listless, ailing, not a great worker but a born pianist. He could tackle any of the big works written for the piano, and would improvise passages to avoid working at them, without the slightest compunction.

Parece que, forçado pela necessidade econômica, ele levou suas composições aos editores com certa pressa. Mais tarde, em períodos de maior tranquilidade, dedicou-se a retocar e corrigir o que fôra publicado e a completar a versão autêntica<sup>5</sup> (p. 23).

Granados dedicou grande parte do seu tempo ao ensino. Além de ser um meio para obter o seu sustento, a atividade visava também transmitir seus conhecimentos e experiências, formar uma geração de intérpretes e ouvintes de qualidade, assim como fomentar a vida cultural em Barcelona. Para atingir esses objetivos, o compositor foi também um ativo organizador de concertos, palestras e conferências, tais como o curso *Origen y evolución de las formas musicales*, ministrado por Felipe Pedrell, e a estréia na Catalunha das 32 sonatas para piano de Beethoven, tocadas por Edouard Risler. O compositor considerava o ambiente e as experiências de vida importantes para a formação de um intérprete, como se nota pelo seu relato:

A interpretação das obras musicais está em paralelo com a vida do artista; se ele viveu na sociedade e no meio ambiente que são a causa das produções musicais, se ele conhece os sentimentos humanos, a expressão fluirá intuitivamente sem que talvez o próprio artista perceba; mas se ele não os conhece, não é provável que sem preparação ele realize uma tarefa tão difícil com sucesso<sup>6</sup> (Granados, Larrocha & Riva, 2001c, p. 63).

Granados é descrito como um professor sensível, refinado e dono de uma personalidade cativante. Segundo Frederic Mompou, os estudantes ficavam “totalmente apaixonados por ele”<sup>7</sup> (Riva, 1986, p. 106). Especialmente em suas aulas dedicadas à expressão musical, o pianista cativava os ouvintes. Nas palavras de Guillermo Boladeres Ibern, um de seus discípulos: “Encontrei-me na presença de um jovem simples, cortês e gentil que, mais do que um professor, pareceu-me um colega de classe mais avançado, feliz em revelar-me segredos pelos quais ele também era apaixonado”<sup>8</sup> (Boladeres, 1921, p. 16).

Diferente de seu mestre Juan Bautista Pujol, que possuía um estilo autoritário, Granados procurava respeitar a personalidade de cada aluno, desenvolvendo para isso um método distinto daquele praticado por seu professor. Nas suas palavras:

---

<sup>5</sup> *It appears that forced by economic necessity, he brought his compositions to the editors with a certain hurry. Later, in periods of greater tranquility, he dedicate himself to retouching and correcting the published and accomplishing the authentic version.*

<sup>6</sup> *La interpretación de las obras musicales está en paralelo con la vida del artista; si éste há vivido en la sociedad y el medio ambiente que son causa de las producciones musicales, si conoce los sentimientos humanos, la expresión fluirá intuitivamente sin que tal vez se dé cuenta el mismo artista; pero si éste no los conoce, no es probable que sin preparación lleve a cabo com éxito una tarea tan difícil.*

<sup>7</sup> [...] *totally in love with him.*

<sup>8</sup> *[Me] encuentre en presencia de un joven sencillo, cortés y amable que, más que un professor, parecióme un condiscipulo más adelantado, contento de descubrirme secretos que también a él le apasionaban.*

[Pujol] não nos permitia ter um critério; ele impunha o dele. Não estive de acordo com esse modo de proceder já há muitos anos. Tentei não impor minha personalidade aos discípulos que apresentavam marcas e traços de algo próprio e definido<sup>9</sup> (Granados, Larrocha & Riva, 2001c, p. 18).

Em 1901 o compositor fundou a Academia Granados, no local que, além de abrigar a instituição de ensino, servia também de residência para a sua família. A nova academia oferecia uma formação musical abrangente. Faziam parte do currículo cursos de história da música, teoria, solfejo, harmonia, composição, orquestração, violino e piano. Havia também classes dedicadas ao ensino da euritmia, técnica desenvolvida por Émile-Jacques Dalcroze na Suíça para desenvolver a sensibilidade musical através do movimento físico. O compositor ministrava duas aulas semanais aos seus alunos de piano, uma dedicada à técnica e outra à interpretação. Tal divisão não significava necessariamente uma dissociação, mas sim uma complementariedade, uma vez que Granados considerava a técnica como um meio para a expressão musical. Como comenta Boladeres, para o mestre a técnica era vista “em razão do sentido que pulsa em cada obra e da expressão que requer; o conceito mais musical que instrumental do piano”<sup>10</sup> (Boladeres, 1921, p. 97). Granados preocupava-se especialmente com a expressão, a qualidade sonora, o *legato* e a pedalização. Tais aspectos evidenciam-se em seus métodos didáticos.

Em 1905 o compositor publicou o *Método teórico y práctico sobre el uso de los pedales*. Granados afirmava que seu método tinha o mérito de ser o primeiro (Hess, 1993, p. 94). Ainda que os mesmos aspectos estivessem sendo abordados quase à mesma época por Tobias Matthay e Theodore Leschetizsky, é provável que Granados tenha desenvolvido suas ideias completamente isolado de influências externas, como destaca Hess. De qualquer forma, a abordagem era essencialmente diversa àquela tradicionalmente praticada até então, baseada na ação digital.

Granados escreveu diversos métodos e exercícios para piano, assim como ministrou cursos sobre interpretação que foram posteriormente descritos por seus discípulos. Diferente do método de 1905, todos esses outros textos permaneceram inéditos até 2001, quando foram publicados pela Editora Boileau como parte da *Integral para Piano de Enrique Granados*, edição dirigida por Alicia de Larrocha. Os textos são: *El Piano*, *Dificultades especiales del piano*, *Ornamentos*, *Ejercicios de terceras*, *Breves consideraciones sobre el ligado*, *Reglas para el uso de los pedales del piano*, *Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados dada en la Sala Granados* (Granados, Larrocha & Riva, 2001c).

---

<sup>9</sup> [Pujol] no nos permitia tener critério; nos imponía el suyo. Yo no he estado conforme con este modo de proceder desde hace ya bastantes años. He procurado no imponer mi personalidad a discípulos que han presentado caracteres y rasgos de algo propio e definido.

<sup>10</sup> [...] la técnica vista en razón del sentido que late en cada obra y de la expresión que requiere; el concepto más musical que instrumental del piano.

O presente trabalho norteia-se pelas seguintes questões investigativas:

- . Quais são as principais ideias de Granados sobre técnica e interpretação pianística?
- . Como essas ideias se aplicam ao estudo e interpretação das *Goyescas*?

Para responder às questões, será realizada uma pesquisa bibliográfica a respeito da metodologia de ensino do compositor. Serão analisados os seus métodos didáticos, bem como relatos de alunos que continuaram a empregar e divulgar suas ideias após sua morte. Em seguida procurar-se-á aplicar essas ideias à interpretação das *Goyescas*.

Não é proposta do trabalho analisar detalhadamente a obra, tampouco sugerir uma interpretação cristalizada. Diferentemente, os objetivos são discutir princípios didáticos e interpretativos formulados pelo próprio compositor e aplicá-los ao estudo e interpretação daquela que é considerada sua maior obra.

O trabalho divide-se em cinco capítulos. O primeiro descreve de Granados como pianista. O segundo aponta suas principais características como professor. O terceiro descreve e analisa seus métodos didáticos. No quarto capítulo, as ideias do compositor serão aplicadas ao estudo e interpretação das *Goyescas*. O quinto capítulo trata das conclusões e considerações finais.

## 1. Granados - o artista

Granados iniciou seus estudos musicais relativamente tarde em relação a outros pianistas compositores, como Albeniz, que aos quatro já se apresentava publicamente em Barcelona. Não obstante, seus progressos foram rápidos e aos dezesseis já conquistava uma premiação em concurso, executando a Sonata em Sol menor de Schumann, Op. 22, segundo ele, “a primeira obra decente que estudou” (Clark, 2006, p. 15).

O primeiro professor de destaque na formação de Granados foi Juan Bautista Pujol, com quem estudou entre 1880 e 1887, importante também na formação de outros virtuosos espanhóis, tais como Ricardo Viñes e Joaquín Malats. O músico atuava em Barcelona e fundou uma editora, responsável pela publicação de muitas obras de Granados e Albeniz. Pujol publicou em 1895 o método *Nuevo mecanismo del piano basado en principios naturales*. Dentre os ensinamentos do pedagogo, Hansen (1988) destaca a atenção devotada à clareza de vozes, ao colorido sonoro e especialmente aos efeitos de pedal. Segundo González (2013), o método do músico catalão foi o primeiro a expor na Espanha o uso generalizado do pedal “a contratempo” (*a contratiempo*), ou pedal sincopado. A publicação traz um apêndice com pequenos exemplos da literatura pianística pedalizados e algumas considerações sobre os efeitos sonoros produzidos pelos pedais. Sobre o *una corda* Pujol assinala:

Sempre que o bom gosto e o critério artístico o aconselham, o pedal suave, sozinho ou em combinação com o de ressonância, é indicado para obter sons murmurantes, misteriosos ou aéreos. Não produz nunca impurezas harmônicas: permite, pois, conservá-lo pelo tempo que quiser<sup>11</sup> (Pujol, 1895, p. 101).

Em Paris (1887-1889) Granados estudou com Charles-Wilfrid de Bériot, importante professor do conservatório daquela cidade, que teve entre seus alunos Ricardo Viñes e Maurice Ravel. O francês também enfatizava o uso do pedal, bem como o *cantabile*, a qualidade sonora e a improvisação. Todas essas características foram também relacionadas a Granados.

Muitos relatos ilustram a habilidade do pianista em improvisar, uma prática então em declínio nas salas de concerto. Marshall descreve uma ocasião em que Granados lhe pediu para passar as páginas do *El Pelele* em uma apresentação. O aluno se surpreendeu ao ouvir uma versão substancialmente diferente daquela impressa, porém com os mesmos temas e o mesmo caráter. A habilidade de improvisar era também utilizada por Granados em suas aulas. A improvisação servia nesse caso para evocar uma imagem, explicar determinado caráter ou efeito.

---

<sup>11</sup> Siempre que el buen gusto y criterio artístico lo aconsejen, el pedal suave, ya solo, ya en combinación con el resonador, es de uso indicado, para obtener sonoridades murmurantes, misteriosas, ó aéreas. No produce nunca impurezas armónicas: permite, pues, conservarlo tanto tiempo como se quiera.

O pianista catalão começou a tocar ainda jovem nos cafés de Barcelona para ajudar a família após a morte do pai. Muitos artistas se encontravam nesses ambientes e conversavam sobre artes e política. O trabalho nos cafés era necessário, mas o músico tinha maiores ambições como pianista e compositor. Granados era considerado um jovem culto e refinado e interessava-se por poesia e artes em geral. Não por acaso, sua obra mais importante está relacionada a outra manifestação artística. Desde novo Granados tinha o hábito de desenhar e deixou um caderno com alguns esboços relacionados às *Goyescas*. Um deles leva o título da segunda peça da *suite* (Figura 1).



Figura 1 - Granados. *Coloquio en la Reja*. Pierpont Morgan Library<sup>12</sup>.

Nas *Goyescas* não há uma relação direta entre os títulos das obras de Goya e as de Granados, mas antes uma referência ao universo abordado pelo pintor, às características físicas e psicológicas dos personagens, bem como à atmosfera e aos sentimentos evocados pelas obras. A única peça da *suite* cujo título corresponde integralmente ao de uma obra de Goya é *El amor y la muerte* (Figura 2). Desta maneira, os esboços de Granados indicam algumas pistas para compreender o que nele inspirou a composição das *Goyescas*.

<sup>12</sup> Disponível em: <http://www.themorgan.org/music/manuscript/114565>

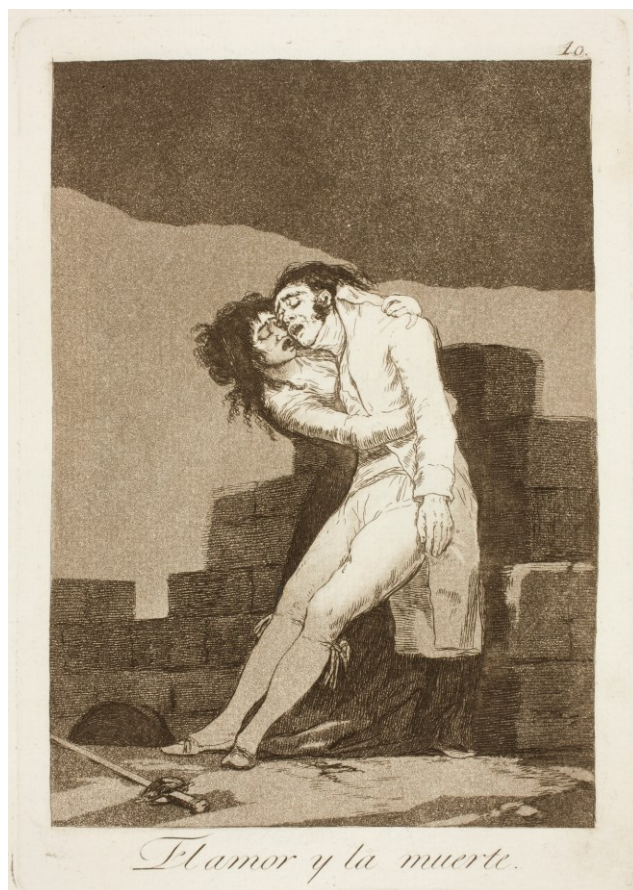


Figura 2 - Goya. *El amor y la muerte*. Museo del Prado<sup>13</sup>.

Granados deu seu primeiro concerto público oficial aos dezoito anos. O músico atuou intensamente nos palcos, sobretudo a partir de 1895, sendo reconhecido internacionalmente como um dos maiores pianistas de seu tempo. Suas execuções receberam muitas críticas elogiosas. Cada público realçava uma característica diferente da sua execução. De modo geral, os franceses apreciavam seu refinamento, o bom gosto, a delizadeza e a sobriedade, enquanto que os espanhóis destacavam a paixão, a poesia, o sentimento, a emoção, o intimismo, a inspiração (Clark, 2006).

Granados era um pianista metódico, a despeito da imagem de artista “indolente” que alguns lhe atribuíam e que ele próprio cultivava. O músico não só demonstrava domínio técnico como privilegiava o estudo mental. O pianista era disciplinado na preparação de seus concertos e costumava praticar as passagens mais difíceis em vez de tocar uma obra do início ao fim. Os métodos didáticos do compositor corroboram a descrição de um músico metódico e organizado.

---

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-amor-y-la-muerte/0f39b1e2-8110-475d-bced-8660550e82e3>

Granados tocou muita música de câmara com importantes artistas de seu tempo, como o pianista Malats, o violinista Crickboom e o violoncelista Casals. Interessantes são os relatos dos músicos com quem colaborou e de seus alunos sobre suas qualidades como pianista e compositor. Casals comenta que, dentre Granados, Albeniz e Falla, considera Granados o mais original. Nas suas palavras:

Ele não vai às fontes do folclore para se inspirar - embora seus temas sejam muito caracteristicamente populares, eles são sua criação pessoal [...] desses três compositores, Granados é incontestavelmente o maior, o mais original e o mais delicadamente poético<sup>14</sup> (Corredor, 1957, p. 164).

Granados participou da fundação de uma importante sociedade coral de Barcelona, o Orfeó Català. No entanto, o músico se mostrou reticente quando a organização começou a adquirir contornos políticos catalanistas e a rejeitar as manifestações artísticas castelhanas ou andaluzas. O músico comentou:

Querem conferir ao Orfeó um tom político catalanista, com o qual não estou de acordo. Parece-me que a arte nada tem a ver com a política. (...) Isso me causou alguns dissabores, a ponto de receber desprezo e cartas anônimas em que sou acusado de escrever danças andaluzas. Como se isso fosse um pecado! Considero-me tão catalão como qualquer um, mas na minha música quero expressar o que sinto, o que admiro, o que me parece certo, seja andaluz ou chinês<sup>15</sup> (Villa San-Juan, 1966, p. 78).

As palavras de Granados demonstram que ele queria se expressar através de sua música, atingindo não só o público catalão ou espanhol, mas a qualquer pessoa com sensibilidade para entender sua arte.

---

<sup>14</sup> *He does not go to the sources of folklore for inspiration—although his themes are very characteristically popular, they are his own personal creation [...] of these three composers Granados is incontestably the greatest, the most original and the most delicately poetical.*

<sup>15</sup> *Al Orfeó se le quiere dar un color político catalanista, y en eso no estoy conforme. A mí me parece que el arte no tiene que ver con la política. [...] Esto me ha causado algunos disgustos, llegando a recibir desprecios y anónimos en que se me acusa de escribir danzas andaluzas. ¡Como si eso fuera un pecado! Yo me considero tan catalán como el que más, pero en mi música quiero expresar lo que siento, lo que admiro y lo que me parezca bien, sea andaluz o chino.*

## 2. Granados - o professor

Granados começou a ministrar aulas ainda jovem por necessidade financeira e exerceu essa atividade por toda a vida. Em 1901 fundou a Academia Granados, instituição que tinha por objetivos, além de contribuir para o sustento do compositor, instruir uma geração de intérpretes e ouvintes e promover artistas através de cursos e concertos.

Granados era um professor metódico e costumava dar instruções detalhadas aos alunos de como estudar, registrando os progressos de cada um. Segundo Boladeres (1921), Granados dizia: “não posso responder pelo talento musical dos meus discípulos; mas, se trabalham como devem, respondo por sua técnica”<sup>16</sup> (p. 60). A frase sugere que o domínio técnico do piano estaria ao alcance de qualquer pessoa que se dispusesse a praticar metodicamente. Granados não desconsiderava o “talento”, mas recomendava em todo o caso o estudo da técnica. Em *Breves consideraciones sobre el ligado* afirma que “é indiscutível que até mesmo os maiores pianistas devem estudar exercícios de cinco dedos”<sup>17</sup>. (Granados, Larrocha & Riva, 2001c, p. 69).

Segundo Boladeres (1921), na primeira aula o compositor pedia que o aluno tocasse uma escala, um arpejo e alguns compassos de qualquer música. O antigo discípulo prossegue dizendo que nas próximas aulas o estudante geralmente seguiria uma rígida prescrição de exercícios até que tivesse assimilado o correto uso da técnica. Granados recomendava então estudos como os de Czerny, Clementi, Cramer, Chopin, Liszt e outras obras da literatura pianística, de acordo com as necessidades e a personalidade de cada aluno.

De uma maneira geral, as aulas de Granados eram bem recebidas e estimadas. Os relatos dos seus alunos reforçam o método, a organização, a racionalização do estudo e da técnica, bem como a criatividade e a sensibilidade do pedagogo nas aulas de interpretação. Boladeres (1921) registrou: “Quando o conheci (...), pude apreciar as diferenças fundamentais entre seu método e o método comum à generalidade dos professores”<sup>18</sup> (p. 53). Dentre essas diferenças, Hess (1993) destaca a ênfase dada ao pedal e a abordagem de outros movimentos que não os digitais:

Granados desacreditou a noção fisicamente impraticável de levantar cada dedo até sua maior altura possível, e defendeu, em vez disso, o seu próprio conceito de *mecanismo*, ou seja, o braço, antebraço, punho e dedos trabalhando juntos como unidade coordenada. Granados também favoreceu a ideia de que a

---

<sup>16</sup> *Yo no puedo responder del talento musical de mis discípulos; pero, si trabajan como deben, respondo de su técnica.*

<sup>17</sup> *Es, pues, indiscutible que hasta los más grandes pianistas deben estudiar ejercicios de cinco dedos.*

<sup>18</sup> *Cuando yo le conocí [...], pude apreciar las diferencias fundamentales entre su método y el método común a la generalidad de los profesores.*

flexibilidade física era fundamental para tocar piano, um conceito relativamente novo em 1900, quando muitos professores ainda equilibravam moedas nas costas das mãos dos alunos e criavam outros dispositivos que produziam rigidez<sup>19</sup> (p. 92).

A relativamente nova importância dada ao pedal era um dos atrativos do ensino de Granados e de sua Academia. Embora alguns estudiosos relacionem o interesse do pianista na pedalização com a influência recebida de Pujol e Bériot (Hess, 1993; González, 2013), o método de Granados pode ser considerado o primeiro na Espanha a abordar o tema com maior profundidade. Sobre a publicação, Riva (1986) assinala: “embora tenha sido amplamente negligenciado, talvez seja o único método que analisa os problemas de aplicação do pedal de sustentação e propõe soluções definitivas para esses problemas”<sup>20</sup> (p. 105).

Além da publicação sobre os pedais, o compositor deixou outros textos didáticos que não foram publicados durante sua vida, e que são objeto da investigação do presente trabalho. Alguns destes textos ficaram inacabados, como o *Reglas para el uso de los pedales del piano*, que seria uma revisão do seu método publicado e a versão que o compositor pretendia como definitiva. Granados deixou ainda outros escritos sobre o pedal, e também sobre técnica e interpretação. Além de exercícios e recomendações práticas para o estudo do piano, há nos textos reflexões que deixam transparecer o pensamento de Granados e conclusões baseadas em sua experiência empírica como pianista e professor. Os gráficos e imagens que acompanham os textos ilustram bem a maneira “quase científica” como Granados trabalhava (Clark, 2006, p. 68). Os dados contidos nos gráficos não são resultado de medições com aparelhos de precisão, mas antes das observações do compositor. As imagens são cheias de sugestões e metáforas, bem ao estilo daquelas empregadas pelo pedagogo em suas aulas de interpretação. Todos estes textos, juntamente com as informações deixadas por seus alunos, fornecem dados para a compreensão das ideias do múltiplo artista, professor, pianista e compositor.

---

<sup>19</sup> [...] Granados disparaged the physically impractical notion of lifting each finger to its greatest possible height, and advocated instead his own concept of the ‘mecanismo’, i.e. the arm, forearm, wrist, and fingers working together as a coordinated unit. Granados also favored the idea that physical flexibility was critical in piano-playing, a relatively new concept in 1900, when many teachers still balanced coins on the backs of students’ hands and indulged in other such stiffness-producing contrivances.

<sup>20</sup> Although it has largely been overlooked, it is perhaps the only method which analyzes the problems of applying the damper pedal and proposes definite solutions to these problems.

### 3. Métodos didáticos

Neste capítulo serão descritos os métodos didáticos de Enrique Granados. Os textos foram publicados em sua integralidade pela primeira vez em 2001 pela Editora *Boileau*, sob a direção de Alicia de Larrocha, então a mais destacada intérprete do compositor catalão, contando também com a participação dos pesquisadores Douglas Riva e Xosé Aviñoa. Dos oito textos, apenas um chegou a ser publicado durante a vida de Granados, o *Método teórico y práctico sobre el uso de los pedales*, em 1905.

Optou-se no presente trabalho por agrupar estes métodos em três categorias: Exercícios, Técnica e Interpretação e ainda, Pedal. Na categoria dos Exercícios, o compositor propõe em linhas gerais maneiras para se exercitarem os cinco dedos, as escalas, os dedos 4º e 5º, os ornamentos e as terças. Incluem-se aí os textos: *El Piano*, *Dificultades especiales del piano*, *Ornamentos* e *Ejercicios de terceras*. Na segunda categoria, Técnica e Interpretação, Granados trata de questões sobre fraseado, agógica, expressão, *legato*, articulação, *staccato*, ritmo e energia. Os textos são: *Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados dada en la Sala Granados* e *Breves consideraciones sobre el ligado*. Por último, na categoria Pedal, estão os textos *Método teórico y práctico sobre el uso de los pedales* e *Reglas para el uso de los pedales del piano*.

#### 3.1 Exercícios

##### 3.1.1 *El Piano*

O texto trata de exercícios de cinco dedos e escalas. Granados era um pedagogo metódico e prescrevia tais exercícios com recomendações detalhadas de como estudar. Os mesmos deveriam ser realizados com rigor e atenção, nunca de maneira mecânica ou descuidada.

Com os exercícios de cinco dedos, Granados pretendia “igualar a força e a articulação dos dedos”<sup>21</sup> (Granados, Larrocha & Riva, 2001c, p.30). Esse ideal de “igualdade” era comum nos métodos pianísticos até então. Havia pianistas que, diferentemente, procuravam tirar proveito das diferenças anatômicas e de peso entre os dedos. Chopin, de uma geração ainda anterior, comentou:

Por muito tempo temos agido contra a natureza, treinando nossos dedos para serem todos igualmente poderosos. Como cada dedo é formado diferentemente, é melhor não tentar destruir o charme particular do toque de cada um, mas, pelo contrário, desenvolvê-lo. O poder de cada dedo é

---

<sup>21</sup> [...] *igualar la fuerza y la articulación de los dedos*.

determinado pela sua forma [...] Há tantos sons diferentes quanto há dedos<sup>22</sup> (Eigeldinger, 1986, p. 195).

Mais do que pretender eliminar as diferenças entre os dedos, Granados visava à aquisição de domínio técnico e controle motor. Para isso, a prática metódica dos exercícios de cinco dedos seria fundamental. Importante também seria a prática destes para a execução das escalas, uma vez que os exercícios podem ser considerados como fragmentos destas últimas.

Granados recomenda a igualdade de pulsação e a utilização do metrônomo na execução dos exercícios. Orienta ainda que o polegar seja posicionado de maneira que o início da unha esteja em contato com a tecla. Os outros dedos devem estar arqueados, formando uma linha reta com o polegar, e o punho deve estar à altura da articulação, como indica a ilustração:



Figura 3 - *El Piano*. Orientação dos dedos.

Para a execução das escalas, Granados recomenda o estudo das passagens de dedo. Tomando a escala de Dó como exemplo, o compositor orienta a colocar a mão direita sobre as cinco primeiras notas da escala, como em um exercício de cinco dedos. Com a mão posicionada, a escala se inicia com o primeiro dedo na nota Dó. No momento em que o terceiro dedo vai tocar a nota Mi, o polegar deve se mover em direção à nota Fá, sem se levantar acima do nível do teclado. Assim que o polegar atingir o Fá, a mão deve se posicionar novamente como em um exercício de cinco dedos, do Fá ao Dó. Ao mesmo tempo em que a passagem de polegar é realizada, a mão deve se inclinar em direção ao quinto dedo, auxiliando o movimento. Interessante notar como Granados integra o movimento da mão ao dos dedos, distanciando-se de uma tradição que considerava apenas os movimentos digitais.

O compositor recomenda a prática dos exercícios de cinco dedos de Bériot<sup>23</sup> em todas as tonalidades e reforça a importância desse estudo para a execução das escalas. Na imagem a seguir (Figura 4), a escala de Sol é dividida em dois grupos de cinco notas, que correspondem às duas posições que a mão deve assumir na execução desta escala (Granados, Larrocha & Riva, 2001c, p.32):

<sup>22</sup> *For a long time we have been acting against nature by training our fingers to be all equally powerful. As each finger is differently formed, it's better not to attempt to destroy the particular charm of each one's touch but on the contrary to develop it. Each finger's power is determined by its shape [...] As many different sounds as there are fingers.*

<sup>23</sup> Do método *Mécanisme et Style: Le Vade-Mecum du Pianiste*, Op. 66, de Charles-Wilfrid de Bériot (1833-1914), professor do Conservatório de Paris que teve entre seus alunos Granados, Viñes e Ravel.



Figura 4 - *El Piano*. Cinco dedos, escala de Sol.

Granados considera ainda de grande importância o estudo de mãos separadas. No caso das escalas, as passagens de polegar ocorrem em momentos diferentes em cada mão. Ao estudar cada mão separadamente, a atenção do aluno estaria totalmente voltada à correta execução. O mesmo se aplica ao estudo de arpejos, terças, sextas, escalas cromáticas e oitavas.

Granados descreve ainda a maneira como avaliava os progressos dos seus estudantes. O compositor recomendava a prática dos exercícios seguindo uma ordem de complexidade, em andamento lento e forte, repetindo de quinze a vinte vezes. Depois os alunos deveriam ser capazes de tocar rápido e muito piano. À medida que realizavam a tarefa com perfeição, o compositor anotava os progressos ao metrônomo, sempre aos sábados. Granados recomendava ainda alguns compassos de um Estudo, como os de Chopin, para serem estudados durante um mês. Durante esse período, o compositor tomava notas semanais, de maneira que ao final poderia comparar os progressos. Antes de cada mês ele anotava ainda para cada aluno as obras a serem estudadas, com indicações metronômicas a serem observadas e adquiridas com o progresso nos estudos. Tantos detalhes revelam um professor metódico.

### 3.1.2 *Dificultades especiales del piano*

O pequeno método tem uma série de exercícios para os dedos quarto e quinto. O objetivo, segundo Granados, é “igualar quarto e quinto dedos aos demais da mão”<sup>24</sup> (Granados, Larrocha & Riva, 2001c, p. 34). Deve-se procurar a igualdade de força e de articulação. Granados recomenda que os exercícios sejam estudados lentamente, aumentando a velocidade à medida que sejam alcançados progressos, transpondo a todas as tonalidades. Desta maneira, eles abarcarão as mais diversas variedades topográficas do teclado.

Há uma série de exercícios dedicados a ornamentos com os dedos quarto e quinto. No exercício abaixo (Figura 5), alternam-se mordentes com primeiro e segundo dedos, e mordentes com quarto e quinto dedos. Desta maneira, é possível comparar a execução entre os dois grupos de dedos, procurando a igualdade de articulação e força:

<sup>24</sup> [...] igualar el 4º y 5º dedo a los demás de la mano.



Figura 5 - *Dificultades especiales del piano*. Mordentes alternados.

O exercício abaixo (Figura 6) reforça mais ainda a preocupação com a igualdade de articulação dos dedos, uma vez que cada ornamento deverá ser tocado por cada grupo de dois dedos consecutivos da mão:



Figura 6 - *Dificultades especiales del piano*. Mordentes grupos de dois dedos.

Em seguida, há exercícios com escalas diatônicas e cromáticas apenas com quarto e quinto dedos. Por fim, Granados apresenta uma breve composição na forma de *Tema com Variações*, em que sintetiza os exercícios do método.

### 3.1.3 Ornamentos

O breve texto é dedicado a variados tipos de mordentes. Granados divide esses ornamentos em cinco espécies, de acordo com o número de notas. A primeira espécie compreende os mordentes de duas notas, a segunda espécie os de três, a terceira os de cinco, a quarta os de sete, e a quinta os de nove. Os de sete notas seriam uma variação dos de três, e os de nove notas uma variação dos de cinco. No exemplo abaixo (Figura 7) podemos observar exemplos de cada espécie de mordentes.



Figura 7 - Ornamentos. Espécies de mordentes.

Granados indica que a acentuação rítmica em um mordente incide sobre a nota real, enquanto que em uma appoggiatura ele recai sobre a primeira nota. Na figura 8, um exemplo da execução e acentuação de um mordente:



Figura 8 - Ornamentos. Acentuação em mordente.

Em seguida o compositor apresenta algumas tabelas de mordentes de duas e três notas (primeira e segunda espécies), classificando-os em tonais, semitonais, cromáticos e mistos. Mais do que simplesmente classificar os mordentes, essas tabelas apresentam diferentes tipos de dedilhado para a execução de cada grupo, de acordo com as características topográficas do teclado. Esses dedilhados são de especial interesse para a execução das *Goyescas*, uma vez que essa obra está repleta de ornamentos escritos e interpretados, como nas duas passagens abaixo em que o

mesmo tema aparece, ora com um sinal de *grupetto* (Figura 9) sobre a nota mi $\flat$ , ora como um *grupetto* interpretado (Figura 10).



Figura 9 - *Epilogo: Serenata del espectro*, compassos 169 a 171. Sinal de *grupetto*.



Figura 10 - *El amor y la muerte*, compassos 1 e 2. *Grupetto* interpretado.

### 3.1.4 Ejercicios de terceras

O breve texto tem o objetivo de, nas palavras de Granados, “facilitar as passagens e fazer o dedilhado contribuir para a boa interpretação, etc”<sup>25</sup> (Granados, Larrocha & Riva, 2001c, p.58). Granados reforça mais uma vez a idéia de que para ele os estudos técnicos não são um fim em si, mas sim um meio para a interpretação musical.

Como preparação, Granados recomenda um pequeno exercício para a mão direita:



Figura 11 - *Ejercicios de terceras*. Terças.

Primeiramente são tocadas apenas as notas inferiores. Em seguida, apenas as superiores. O punho deve se posicionar na mesma altura do antebraço, sem que a mão e o braço se movam. As notas devem ser bem articuladas e as terças devem então ser tocadas com o mesmo domínio técnico que o demonstrado em passagens de notas simples.

Granados recomenda ainda pequenos exercícios de terças maiores, menores e cromáticas para as duas mãos, com diferentes opções de dedilhados e ênfase na prática das passagens de polegar.

<sup>25</sup> [...] facilitar los pasajes y hacer que contribuyan los doigtés (digitación) a la buena interpretación, etc.

## 3.2 Técnica e Interpretação

### 3.2.1 Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados dada en la Sala Granados

O texto consiste em uma descrição de duas conferências ministradas pelo compositor em 1913. Não foi escrito por Granados, mas possivelmente por seu aluno Simone Saulnier (Granados, Larrocha & Riva, 2001c). São abordadas questões como expressão, fraseado, agógica, ritmo e articulação.

#### 1ª Conferência

Inicialmente é exposto o objetivo da primeira conferência, que consiste em apresentar princípios para orientar a interpretação das obras “com sentimento” (Granados, Larrocha & Riva, 2001c, p. 60). Tal expressão pode suscitar interpretações as mais subjetivas. Nesse caso específico, o autor parece se referir à intensidade com que as notas são encadeadas em uma frase, e a uma certa flexibilidade agógica no fraseado, como se nota pelo restante do texto.

O autor discorre sobre as diferenças de produção sonora em diversos instrumentos. No seu entendimento, há aqueles que não podem modificar uma nota depois de ter sido tocada, como o piano e a harpa. E há também os que podem modificar uma nota durante a sua produção, como os instrumentos de cordas friccionadas e de sopro.

No caso do piano, após uma nota ser tocada a sua intensidade irá diminuir. Ocorre que esta diminuição não é proporcional à passagem do tempo. O autor utiliza um gráfico para ilustrar esse fenômeno (Figura 12).

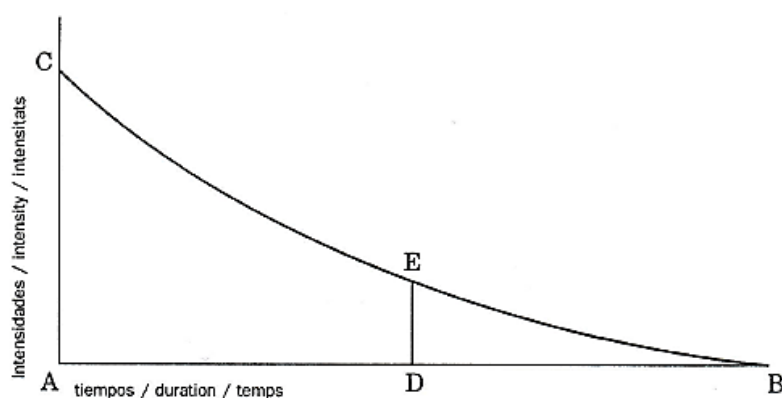


Figura 12 - Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados. Gráfico intensidade e duração.

AB representa o tempo de duração da nota, AC a intensidade inicial. D indica a metade do tempo e E a intensidade da nota nesse instante. Como se nota pela curva CB, a intensidade inicialmente decai em uma proporção maior em relação à passagem do tempo, de maneira que na metade da duração da nota a intensidade não

corresponde à metade da intensidade inicial, mas sim a um valor menor que esse. Como consequência de tal efeito, ao se tocarem duas notas um pouco distantes de uma melodia, atacando-se a segunda com a mesma intensidade inicial da primeira, o som resultaria “feio” e “carente de expressão”. Desta maneira, o autor sugere a aplicação da seguinte regra:

Sempre que, em uma melodia duas notas estiverem a uma distância (intervalo) de tempo maior que a correspondente a dois tempos de um andante, devemos atacar a segunda nota com uma intensidade aproximadamente igual à que resta da primeira nota<sup>26</sup> (Granados, Larrocha & Riva, 2001c, p. 61).

Em seguida o autor discorre sobre a flexibilidade agógica de uma frase dentro da quadratura. Considerando um período regular de quatro compassos, sugere que se inicie com uma espécie de *accelerando* imperceptível até atingir o tempo que a melodia requer, e conclua a frase com uma espécie de *ritardando*, também imperceptível. Essa ideia é ilustrada no gráfico a seguir (Figura 13), em que os compassos são representados na horizontal e a velocidade na vertical:

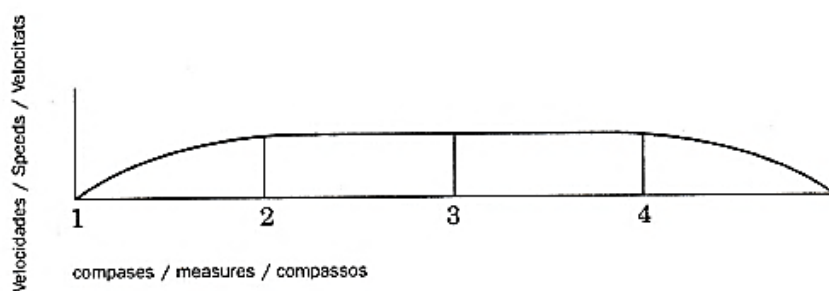


Figura 13 - Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados. Gráfico quadratura 1.

Nos dois gráficos seguintes (Figuras 14 e 15) essa mesma ideia é aplicada a cada grupo de dois compassos, e a cada compasso, sucessivamente:

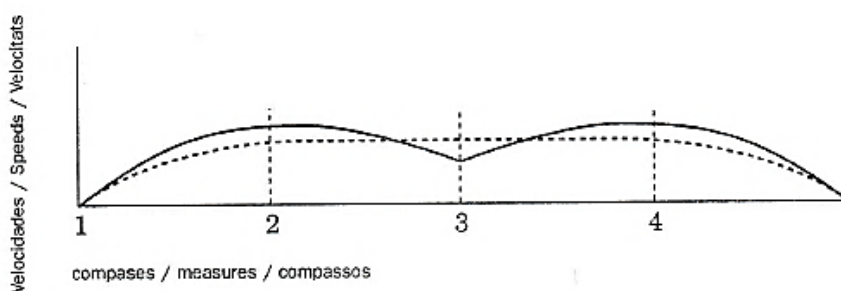


Figura 14 - Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados. Gráfico quadratura 2.

<sup>26</sup> Siempre que en una melodia, dos notas estén a una distancia (intervalo) en tiempo mayor que la correspondiente a dos tiempos de un andante, la segunda nota deberemos atacarla con una intensidad aproximadamente igual a la que queda de la nota primera.

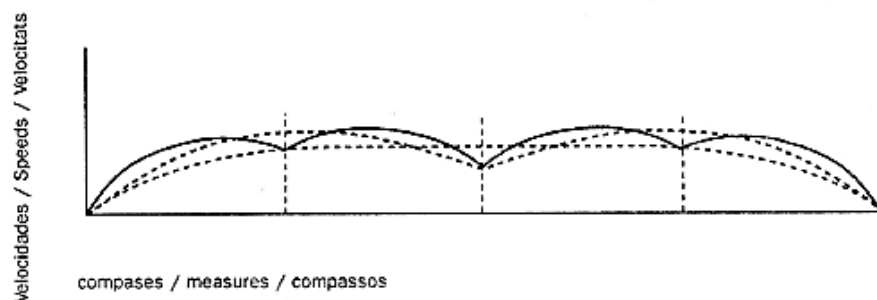


Figura 15 - Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados. Gráfico quadratura 3.

Considerando a sobreposição dos três gráficos anteriores, o resultado seria o gráfico seguinte (Figura 16):

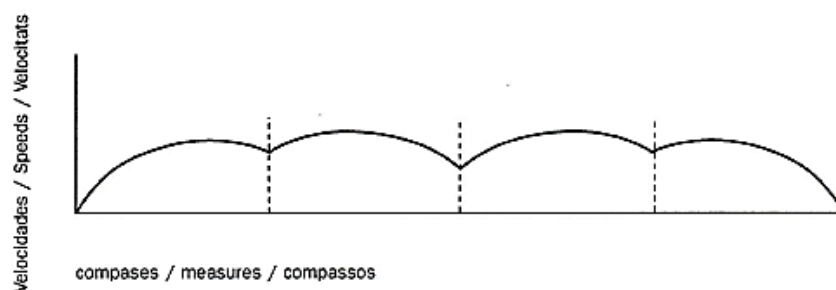


Figura 16 - Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados. Gráfico quadratura 4.

Segundo o autor, a aplicação dessa segunda regra removeria a rigidez e a monotonia resultantes de uma má compreensão do fraseado. E conclui dizendo que as duas “leis” acima ilustradas, sobre a intensidade e a agógica, serviriam especialmente àqueles que se acham “carentes do sentimento especial que faz interpretar as composições artisticamente”<sup>27</sup> (Granados, Larrocha & Riva, 2001c, p. 63). Mais uma vez o autor menciona o “sentimento” necessário à interpretação. Assim como explicado no início desta seção, tal palavra nesse contexto parece se referir a questões fraseológicas, sobre a intensidade com que se deve tocar uma nota em relação à intensidade da nota anterior, e sobre a flexibilidade agógica que deve haver dentro de uma quadratura.

<sup>27</sup> [...] faltos del sentimiento especial que hace interpretar artisticamente las composiciones.

## 2ª Conferência

O texto relativo à segunda conferência está dividido em três seções: *Técnica da Expressão* (*Técnica de la Expresión*), *Energia. Ritmo* (*Energía. Ritmo*) e *O Staccato* (*El Staccato*).

Na primeira, “Técnica da Expressão”, o autor descreve o objetivo, também extensivo à primeira conferência, que seria “dar uma série de regras práticas e simples para obter uma expressão correta na execução das obras musicais”<sup>28</sup> (Granados, Larrocha & Riva, 2001c, p. 63). Interessante novamente ressaltar o conceito dado à palavra “técnica”. Para Granados, a técnica é um meio que tem como finalidade a expressão. Para atingir esse objetivo expressivo são elucidadas algumas regras.

O autor realça ainda a importância da aplicação dessas regras especialmente para aqueles que “precisam ser guiados na expressão musical”<sup>29</sup> (Granados, Larrocha & Riva, 2001c, p. 63). Para ele, existem artistas que conseguem se expressar musicalmente de maneira mais intuitiva. Seriam importantes na formação de tais artistas tanto o ambiente cultural em que vivem como o conhecimento dos próprios sentimentos humanos. Em contrapartida, os que não compartilham dessa “intuição” para a interpretação musical precisariam de regras para atingirem um objetivo expressivo. Sem a aplicação dessas regras, a execução resultaria mecânica.

Em seguida, o autor indica algumas características do que seria uma correta expressão musical: a energia, a doçura (“*dulzura*”), a graça e soltura. E indica também o que seria necessário para a obtenção de cada uma dessas características: para a energia, seriam necessários os efeitos de ritmo, *staccato*. Para a doçura, os efeitos de *legato*, gradações de sons. Para a graça e soltura, combinações de piano, *staccato*, *legato*, etc. Os termos energia, doçura e graça, ou termos correlatos, ocorrem em muitos momentos nas *Goyescas*. Desta maneira, a indicação do que estas expressões significariam para Granados, em termos técnicos, é particularmente reveladora para o intérprete.

Na segunda seção, “Energia. Ritmo”, são apresentados exemplos de como o ritmo pode se manifestar na natureza, e é discutida a importância de se perceber os fenômenos rítmicos. Para o autor, ao mesmo tempo em que todos os seres vivos possuiriam o ritmo por instinto, nem todos teriam a capacidade de percebê-lo e de produzi-lo voluntariamente. Mais uma vez é realçada uma espécie de dicotomia “instinto X consciência”. O texto segue afirmando a importância de se perceber os fenômenos rítmicos para a interpretação das obras musicais.

Em seguida são apresentadas e descritas algumas imagens para ilustrar a ideia de ritmo. O exemplo das colunas é particularmente interessante. Imaginando uma série

---

<sup>28</sup> [...] dar una serie de reglas prácticas y sencillas para conseguir una correcta expresión en la ejecución de las obras musicales.

<sup>29</sup> [...] necesitan estar guiadas en la expresión musical.

de colunas ligadas por arcos semicirculares, estes apoiados sobre aquelas, pode-se fazer o exercício de acompanhar com os olhos o desenho dos arcos, o que resultaria em seguidos movimentos ascendentes e descendentes. Tais movimentos repetidos geram uma cadência e evidenciam dessa maneira a ideia de ritmo. Eles também seriam responsáveis, segundo o autor, por criar uma “animação”, uma “alegria” (Granados, Larrocha & Riva, 2001c, p. 64) no observador, ao tirá-lo de uma certa monotonia. Considerando edifícios que possuam arcos e outros que possuam lintéis retos, os primeiros teriam mais “vida” que os últimos.

O autor relaciona ainda o movimento ascendente do olhar a um momento de tensão, e o movimento descendente a um momento de descanso, que será concluído ao atingir o ponto de apoio na próxima coluna.

A próxima ilustração (Figura 17) traz uma pedra pendurada por um elástico atado a um ponto fixo acima. Ao puxar essa pedra para baixo e depois soltá-la, a mesma irá subir, e após seguidos movimentos descendentes e ascendentes voltará ao lugar inicial de repouso. Tais oscilações estão sujeitas a um ritmo. Nesse exemplo, diferentemente do exemplo das colunas, o momento de tensão estaria no movimento descendente e o momento de descanso no movimento ascendente.

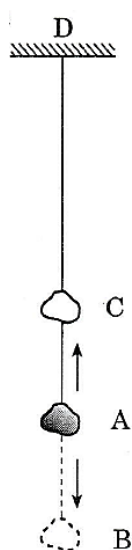


Figura 17 - Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados. Ilustração ritmo.

O autor apresenta outras ilustrações que indicam a noção de ritmo, noção esta que supõe movimento. Através desses exemplos visuais, procura-se como que materializar a ideia de ritmo. Realizando o caminho inverso, da representação material para o conceito, substitui-se o sentido visual pelo auditivo, e a noção de espaço pela de tempo.

Um outro exemplo é particularmente eficaz no estabelecimento da relação entre o visual e o auditivo, bem como entre o espacial e o temporal. Imaginando o relógio de uma torre em um ambiente silencioso, ao tocarem os sinos podemos relacionar o

movimento destes ao som produzido. Se prosseguirmos com o mesmo tipo de raciocínio, seria ainda possível em alguns tipos de relógio estabelecer uma relação espacial-temporal entre o movimento dos ponteiros (sentido visual) e o tic-tac produzido pelo movimento (sentido auditivo). O autor destaca então a relação espaço-tempo, resumindo a noção de ritmo desta maneira: “repetição de formas iguais separadas por intervalos iguais de espaço ou tempo”<sup>30</sup> (Granados, Larrocha & Riva, 2001c, p. 66).

Um último exemplo visual é apresentado nessa seção (Figuras 18 e 19). Tratam-se de dois tipos de arranjos de guirlandas, o primeiro constituído por formas regulares e o segundo “dirigido por outras leis de beleza”<sup>31</sup> (Granados, Larrocha & Riva, 2001c, p. 66):



Figura 18 - Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados. Guirlandas 1.



Figura 19 - Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados. Guirlandas 2.

O primeiro arranjo seria um exemplo do que o autor chama de ritmo *rigoroso* (*riguroso*). O que caracteriza esse tipo de ritmo é a regularidade, formas iguais separadas por intervalos iguais. O exemplo do relógio também se encaixa nessa categoria. Já o segundo arranjo seria um exemplo de ritmo *livre* (*libre*). Esse tipo de ritmo pode ser também ilustrado por certas formas irregulares da natureza, como as de uma cadeia de montanhas. Estas formas seriam ainda mais livres do que as do segundo grupo de guirlandas, pois embora estas últimas não estejam organizadas em formas iguais, seguem certas leis de gradação às quais as citadas formas da natureza não estão sujeitas. Na música, o canto gregoriano seria um exemplo do ritmo *livre*.

Na última seção, “*El Staccato*”, o autor discorre sobre diferentes tipos de *staccato* e sobre a aplicação de cada um de acordo com o contexto musical. Novamente uma imagem é utilizada para ilustrar os conceitos do compositor (Figura 20). No desenho

<sup>30</sup> [...] repetición de formas iguales separadas por iguales intervalos de espacio o de tiempo.

<sup>31</sup> [...] dirigidas por otra ley de belleza.

estão representadas placas de ferro com diferentes temperaturas, da mais fria à esquerda até à mais quente à direita:

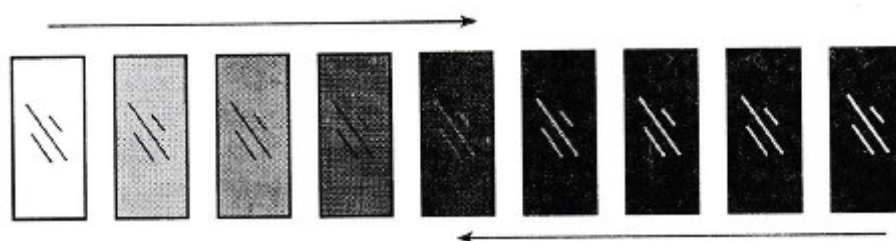


Figura 20 - Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados. Placas de ferro.

Considerando a última placa como insuportavelmente quente, se a tocarmos com a ponta de um dedo, imediatamente e instintivamente iremos retirá-lo da placa. Se o mesmo procedimento fosse realizado em um teclado, o som resultante seria particularmente curto e fraco. O autor chama este efeito de *staccato de retirada* (*staccato de retroceso*).

Se o experimento prosseguisse em direção à placa mais fria, em uma determinada placa o efeito da retirada perder-se-ia, mas ainda assim conservar-se-ia o efeito destacado, o que num teclado resultaria no que o autor chama de “*picado-ligado*”<sup>32</sup> (Granados, Larrocha & Riva, 2001c, p. 67). Chegando enfim à placa mais fria, seria possível manter o dedo em contato por quanto tempo fosse necessário. Nesse ponto, o efeito em um teclado seria o de *legato*.

O autor propõe ainda que se imagine um ataque da mão a partir de certa altura. Devido à inércia, tal movimento não permitiria uma rápida retirada da mão (*staccato de retirada*). Em um ataque à placa metálica mais quente, a inércia levaria a uma queimadura, e no caso do teclado levaria a uma pancada na ponta do dedo. Se o experimento continuasse em direção à placa mais fria, a partir de determinada placa seria possível combinar a força devida à inércia da mão ao efeito *staccato*. O efeito dessa combinação seria o que o autor denomina *staccato de martelo* (*staccato de martillo*).

Por fim, o autor descreve o que chama de “*lei de contraste*”<sup>33</sup>. Para ele, a energia só seria mensurável em comparação com fenômenos da mesma natureza. Como exemplo, um pintor que quer retratar o fogo em um quadro pode enegrecer o fundo para realçar a magnitude das chamas. Esta seria uma aplicação prática da *lei de contraste*.

<sup>32</sup> Algo como um *staccato-legato*.

<sup>33</sup> *ley del contraste* (Granados, Larrocha & Riva, 2001, p. 67)

### 3.2.2 Breves Consideraciones sobre el Ligado

O texto *Breves Consideraciones sobre el Ligado* (*Breves Considerações sobre o Legato*) é atribuído a Granados e não possui data (Granados, Larrocha & Riva, 2001c). Trata de questões relacionadas ao *legato* e ao pedal.

O autor inicia fazendo uma analogia do trabalho de um músico com o trabalho de um pintor. Para este último, quanto mais variedades de cores tiver, melhores serão os seus quadros. Ele terá maiores possibilidades de gradações de cores, da mais suave à mais forte. Precisar-se-á ainda de técnica para que a pincelada de uma nova cor não se distinga da pincelada anterior.

Um músico também teria os seus “tubos de cor”. No caso, estes seriam os meios materiais de que ele disporia para se expressar musicalmente. Para o autor, o emprego correto desses meios produziria o que chama de “espiritualidade, poesia, alta expressão das obras musicais”<sup>34</sup> (Granados, Larrocha & Riva, 2001c, p. 68). Interessante ressaltar que para Granados o emprego dos meios materiais constitui a técnica, e a finalidade destes meios é a expressão.

Dentre estes meios, Granados realça a importância do “*legato perfecto*” com as seguintes palavras: “A palavra perfeita é absoluta aqui; a perfeição deve ser absoluta, não admitindo meios-termos”<sup>35</sup> (Granados, Larrocha & Riva, 2001c, p. 68). O compositor descreve o que para ele seria esta perfeição. Para ele não pode haver uma mistura de dois sons. Em termos técnicos, à medida que uma tecla é pressionada, a anterior deve subir com a mesma intensidade, de maneira que o som de uma nota não se misture ao som da nota seguinte. Para Granados, a voz e os instrumentos de sopro são exemplos na produção de um *legato perfecto*:

Por que a voz humana e os instrumentos de sopro são tão expressivos? Precisamente porque eles não podem produzir duas notas ao mesmo tempo; os sons se sucedem com admirável perfeição, porém sem atrito de uns com os outros<sup>36</sup> (Granados, Larrocha & Riva, 2001c, p. 68).

Para a aquisição de um *legato perfecto*, Granados recomenda a realização de exercícios de cinco dedos. Uma vez que esses exercícios são fragmentos de escalas, seriam também importantes para a realização das mesmas. O compositor recomenda que tais exercícios sejam praticados inclusive pelos “maiores” pianistas, tal a importância dada por ele à técnica. O pianista deve procurar reproduzir com a prática a expressividade da voz humana.

<sup>34</sup> [...] *Jespiritualidad, poesía, alta expresión de las obras musicales.*

<sup>35</sup> *La palabra perfecto, es aquí absoluta; la perfección ha de ser absoluta, no admitiendo medias tintas.*

<sup>36</sup> *Por qué son tan expresivos la voz humana y los instrumentos de viento? Precisamente porque no pueden producir dos notas juntas; se suceden los sonidos con perfección admirable pero sin rozamiento de unos con otros.*

### 3.3 Pedal

Os textos de Granados sobre o Pedal indicam uma abordagem diferenciada do estudo do piano em relação à praticada até então. Dentre todos os métodos do compositor, o *Método teórico y práctico sobre el uso de los pedales* foi o único a ser publicado durante sua vida, em 1905. A obra teve significativa influência sobre gerações de pianistas, sobretudo as formadas por Granados e seus discípulos. Dentre estes, Frank Marshall, considerado o sucessor direto do compositor catalão, teve particular importância por dar continuidade aos ensinamentos do pedagogo em seus próprios métodos, *Estudio Práctico sobre los Pedales del Piano* e *La sonoridad del piano*.

#### 3.3.1 Método teórico y práctico sobre el uso de los pedales

O texto é um manual que aborda vários tipos de pedalização com exemplos práticos. O compositor é meticoloso, por vezes até redundante, em indicar os tempos ou partes de tempos em que o pedal deve ser abaixado e levantado, assim como os momentos de ataque e retirada das mãos. A pianista Alicia de Larrocha, herdeira dos ensinamentos de Granados através de Marshall, assinala em entrevista a Hansen (1988, p. 13) que os escritos do compositor sobre o pedal são voltados principalmente a estudantes e representam apenas “o mais básico, o nível elementar de estudo do pedal”<sup>37</sup>.

O próprio Granados enfatiza na conclusão de sua publicação que outras possibilidades de pedalização seriam reveladas durante a prática e o ensino do piano. Nas suas palavras: “Ainda há muito a ser observado sobre o uso excepcional do pedal, e muito a explorar sobre os diferentes ambientes sonoros do piano, dada a natureza puramente ressonante desse instrumento.”<sup>38</sup> (Granados, Larrocha & Riva, 2001c, p. 103).

#### 3.3.2 Reglas para el uso de los pedales del piano

O texto não chegou a ser publicado até 2001 e demonstra os esforços de Granados em revisar e desenvolver o seu método de 1905. De uma maneira geral o conteúdo é similar ao *Método teórico y práctico sobre el uso de los pedales*, porém escrito de maneira mais organizada e inteligível.

---

<sup>37</sup> [...] the most basic, the primer level of pedal study.

<sup>38</sup> *Queda todavía mucho que observar sobre el empleo excepcional del pedal, y mucho que explorar sobre los distintos ambientes sonoros del piano dada la naturaleza puramente resonante de este instrumento.*

## 4. Estudo e Interpretação das *Goyescas*

Neste capítulo as principais ideias didáticas de Granados serão aplicadas ao estudo e interpretação das *Goyescas*. Cada método será abordado a partir da sua temática. O capítulo subdivide-se nas seguintes seções: Cinco dedos, escalas, mãos separadas; Dedos 4º e 5º, dedilhado; Mordentes; Terças, notas duplas; Fraseado; Agógica; Energia, ritmo, *staccato*; *Legato*.

### 4.1 Cinco dedos, escalas, mãos separadas

Em *El Piano* o compositor aborda basicamente exercícios para os cinco dedos e escalas. Tais exercícios podem ser considerados dos mais elementares para o estudo do piano, e desta maneira estariam muito aquém da complexidade técnica e musical exigida por uma obra como as *Goyescas*. Não obstante, o método revela algumas características de Granados como pedagogo.

Os exercícios para os cinco dedos acompanham uma tradição de estudo instrumental que visava a destreza técnica através do treinamento dos dedos. Durante o século XIX surgiram inúmeros métodos com essa finalidade. Em linhas gerais, tais métodos preconizavam uma espécie de adestramento digital. Igualdade, velocidade, destreza, agilidade eram valores a serem conquistados com afino e determinação. Essa abordagem pode ser representada por pedagogos tais como Czerny, Pischna e Hanon (Senise, 1992, p. 2).

À medida que o repertório pianístico se desenvolvia, exigindo diferentes e novas habilidades, os métodos que focavam na ação digital mostravam-se insuficientes (Kotchevitsky, 1967, p. 5). Novos estudiosos passaram a propor abordagens diversas do estudo do piano. Os dedos deixaram de ser os únicos responsáveis pela produção sonora e outros movimentos corporais como os de mão, antebraço e braço passaram a ser considerados. Pedagogos como Deppe, Matthay e Breilkopf representam essa nova abordagem.

É interessante ressaltar que os antigos métodos baseados na mecânica dos dedos não deixaram de ser empregados por reconhecidos pianistas e instituições de ensino. Rachmaninoff destaca que nas escolas russas uma grande importância era atribuída ao estudo da “técnica”, e que isso poderia ser um dos motivos da recepção consideravelmente favorável dada aos pianistas russos da época (Cooke, 1917, p. 210). Ele relata que nos cinco primeiros anos de um total de nove anos de estudos a maior parte da instrução técnica ministrada aos estudantes era baseada em um livro de estudos de Hanon. Mais adiante, acrescenta: “Pessoalmente, acredito que esta

questão de insistir em um conhecimento técnico minucioso é muito importante”<sup>39</sup> (Cooke, 1917, p. 211).

Exercícios e estudos extraídos dos métodos de Czerny ainda hoje são empregados por reconhecidos professores em conservatórios e instituições de ensino superiores de países como Brasil e Alemanha. O que pode mudar em relação ao emprego deles é a maneira como são estudados. Nesse sentido, a abordagem de Granados deixa transparecer aspectos que vão além da mera repetição mecânica e inconsciente.

Em *El Piano* os exercícios são simples e concisos. O foco do compositor está na maneira de estudá-los. No caso das escalas diatônicas, cromáticas, terças, sextas, arpejos e oitavas, Granados recomenda o estudo de mãos separadas. As passagens de polegar e demais movimentos devem ser cuidadosamente observados. Outra recomendação é que se estudem os exercícios em andamento lento. Toda a atenção deve estar voltada à correta execução motora e ao resultado sonoro. A técnica para Granados era considerada um meio cujo objetivo era a expressão musical. As recomendações do compositor apontam na direção de um estudo focado, atento e consciente.

Numa obra de grandes dificuldades e complexidades técnicas como as *Goyescas*, recomendações aparentemente simples podem ser muito úteis ao aprendizado. Não raro, estudantes e pianistas ao estudarem uma obra musical reproduzem passagens difíceis de maneira repetitiva e descuidada. A metodologia de Granados propõe um estudo cuidadoso e atento, o que, mais do que fornecer soluções técnicas acabadas, aponta uma direção de trabalho para o instrumentista. Nesse sentido, tal metodologia pode ser aplicada no aprendizado dos mais diversos trechos musicais.

Além do estudo de mãos separadas, destaco ainda o estudo de vozes separadas. O princípio é similar, reduzir as informações para dedicar uma maior atenção aos detalhes. Ao se isolarem as vozes, pode-se perceber melhor o fraseado e o caráter de cada uma. Uma vez entendido o fraseado de cada voz, ao se juntarem todas, cada uma terá mais condições de manter a sua identidade. Este estudo pode ser especialmente útil em trechos polifônicos.

No exemplo abaixo (Figura 21), de *Los Requiémbros*, há duas vozes na mão direita (soprano e contralto) em contraponto, com a indicação *ben legato*. Na mão esquerda há um acompanhamento em colcheias com ligaduras e pontos indicando uma articulação *portato*. A voz inferior da mão direita (contralto) se movimenta em quíalteras de 5 fusas e 3 semicolcheias, como uma melodia ornamentada.

---

<sup>39</sup> *Personally, I believe this matter of insisting upon a thorough technical knowledge is a very vital one.*

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

Soprano  
 Contralto *un pochettino meno*

*p ben leg.*

Baixos/Harmonias

Figura 21 - *Los Requeiebros*, compassos 73 a 77. Vozes, dedilhado.

Se observarmos o trecho correspondente da ópera *Goyescas*, há um dueto de soprano e contralto:

R.  
 Si al - ber - go  
 If your heart.

Pe.  
 Po - co - poder el mi - o ha de ser,  
 Quite un - a - vail - ing my pow - er must be,

*colla voce*

*colla voce*

Figura 22 - *Goyescas*, cena III, compassos 34 e 35. Dueto soprano e contralto.

No trecho da Figura 21, cada linha tem articulação, fraseado e caráter distintos: o soprano com saltos expressivos e ritmos pontuados, o contralto com uma melodia sinuosa em quiálteras, e o acompanhamento da mão esquerda indicando o pulso ternário do compasso 3/8, com ligaduras de 3 em 3 colcheias.

O estudo de mãos e vozes separadas se revela especialmente produtivo em um trecho como esse. Há que se compreender o caráter de cada linha. O soprano bem ligado e com brilho. Deve-se cuidar para que o contralto não seja tocado mecanicamente. A relação com a ópera é interessante nesse caso. A voz era para Granados a referência de um *legato* ideal. Desta maneira, poder-se-ia tentar reproduzir ao piano o efeito vocal. O colorido de cada voz pode ser também uma referência na execução instrumental. A voz do contralto no piano seria assim mais escura em relação à voz superior. Ao se juntarem as linhas, deve-se procurar o equilíbrio, mantendo o caráter de cada uma, ouvindo e distinguindo todas ao mesmo tempo.

Destaco ainda a importância da escolha do dedilhado para o estudo de mãos e vozes separadas. Em um primeiro momento as possibilidades de dedilhado precisam ser exploradas com base nas demandas técnicas e musicais do trecho. Logo se defina o melhor dedilhado, é necessário que este seja registrado não deixando margem a dúvidas. Desta maneira, quando se isolarem as mãos e vozes, cada linha será estudada com os mesmos dedos que executarão posteriormente as linhas juntas. Deixo registrado o dedilhado escolhido para o trecho em questão (Figura 21).

Mais adiante há uma variação do mesmo trecho com escrita ainda mais complexa (Figura 23). Na mão esquerda há uma maior movimentação. Em vez de colcheias há tercinas de semicolcheias. Na mão direita, além das linhas de soprano e contralto, há notas reforçando e enriquecendo o discurso harmônico, e emprego de oitavas e acordes. O estudo de mãos e vozes separadas pode ser também aqui aplicado.

**Con anima**

Figura 23 - *Los Requebros*, compassos 81 a 88. Linhas melódicas.

## 4.2 Dedos 4º e 5º, dedilhado

Em *Dificultades especiales del piano* Granados aborda exercícios para fortalecimento e independência dos dedos quarto e quinto. A preocupação com esses dedos era frequente em vários métodos até então. Muitos pianistas, movidos por uma espécie de obsessão com os almejados fortalecimento e independência, criaram aparelhos que se assemelhavam a instrumentos de tortura. Essa preocupação atingiu o extremo de se considerar o corte dos tendões entre os dedos quarto e quinto através de intervenção cirúrgica. Operações desse tipo chegaram a ser realizadas nos EUA, enquanto que na Europa os médicos eram mais cautelosos (Kotchevitsky, 1967, p. 5).

De fato, as diferenças entre os dedos existem, na medida em que há também diferenças de formato, massa, posição, anatomia. Tais diferenças podem ser

encaradas de maneira positiva, a exemplo de pianistas como Chopin, que procurava tirar proveito das especificidades de cada dedo, como já comentado na seção 3.1 do presente trabalho. Nesse sentido, a escolha do dedilhado é de suma importância. O processo de escolha deve ser realizado de maneira cautelosa e consciente, levando em consideração não apenas a facilidade da execução, mas sobretudo o resultado sonoro.

No trecho abaixo (Figura 24), de *Quéjas ó La maja y el ruiseñor*, as possibilidades de dedilhado são inúmeras. Como há apenas uma linha, é possível também fazer arranjos entre as duas mãos. Primeiramente procurei estabelecer a sonoridade adequada para o trecho. A *cadenza* aqui remete ao canto do rouxinol. Levando em consideração ainda os acentos que o compositor indica sobre as duas primeiras notas, procurei com o dedilhado timbrar as semínimas e colcheias, tocando com o dedo 1 da mão direita ou o 3 da esquerda. Utilizo em cada grupo os dedos 1, 2 e 3, que permitem boa clareza e articulação. Alterno as mãos para evitar a quebra de continuidade entre os saltos. A partir do trinado, utilizo apenas os dedos 2 e 3. Com a utilização do 2º dedo no início do trinado procuro evitar a acentuação na primeira nota, realizando um discreto *crescendo* e *diminuendo*, unindo os dois trinados como apenas um trinado contínuo de sonoridade e caráter diferentes dos grupos anteriores. Interessante ressaltar que na edição de Larrocha os dois trinados estão unidos por uma ligadura (Figura 25).



Figura 24 - *Quéjas ó La maja y el ruiseñor*, compassos 68 a 70. Dedilhado.



Figura 25 - *Quéjas ó La maja y el ruiseñor*, compassos 69 e 70, Ed. Larrocha. Ligadura trinados.

Há trechos em que, diferentemente do anterior, as possibilidades de dedilhado são mais limitadas. No que reproduzo abaixo (Figura 26), de *Los Requeiebros*, fazem-se necessárias a clareza e a articulação em cada grupo da mão direita. À exceção do último compasso, há sempre um acento sobre a primeira fusa de cada grupo.

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

4 4 3   4 4 4   4 4 4   4 3 4  
 2 2 2   2 2 2   2 2 2   2 2 3

*ff*

*poco rall. e dim.*

Figura 26 - Los Requebros, compassos 106 a 111. Dedilhados.

Excluindo momentaneamente as notas duplas e mantendo apenas as superiores, muitos grupos assemelham-se a um mordente seguido da oitava inferior em *staccato*. As melhores opções de dedilhado para as três primeiras notas de cada grupo da voz superior, levando em consideração a fluência e evitando posições mais abertas da mão, são ora 454, ora 353. As posições 454 se assemelham a exercícios contidos em *Dificultades*. É preciso controle desses dedos para que articulem bem e mantenham a precisão e energia rítmica. Sugiro o estudo de cada grupo excluindo num primeiro momento as notas duplas, tocando inicialmente só as superiores, depois só as inferiores e por último incluindo todas as notas. Uma variação desse estudo pode ser realizada omitindo a última nota de cada grupo, a oitava inferior.

Ressalto ainda que tais maneiras de estudar não devem ser realizadas mecânica ou descuidadamente. Há que se cuidar especialmente da qualidade sonora. Os trechos podem também ser estudados com diferentes dedilhados e arranjos entre as duas mãos, como um estudo de sonoridades. Levando em consideração as já comentadas diferenças entre os dedos, tal estudo permite uma comparação sonora, assim como no exercício abaixo, de *Dificultades*, que alterna dedilhados para as mesmas notas:

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

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

Figura 27 - Dificultades especiales del piano. Exercício para “igualdade” de dedos.

### 4.3 Mordentes

Em *Ornamentos* há algumas orientações para a execução de mordentes. Granados indica que o acento rítmico incide sobre a nota real. No exemplo abaixo, de *Epílogo: Serenata del espectro*, há mordentes de segunda espécie (duas notas), que podem ser divididos em dois grupos, os que iniciam em notas brancas e os que iniciam em notas pretas, segundo as classificações do compositor. Cada grupo terá um dedilhado específico, baseado na topografia do teclado. Os que começam em notas brancas devem ser tocados com 321 e os que começam em notas pretas com 312:



Figura 28 - *Epílogo*, compassos 59 a 62. Dedilhado e acentuação mordentes.

Durante a peça há outros trechos semelhantes, em que a acentuação e os dedilhados de Granados podem igualmente ser empregados.

### 4.4 Terças, notas duplas

No breve método *Ejercicios de terceras* Granados indica algumas maneiras de se estudarem as terças, que podem ser também aplicadas a outros trechos de notas duplas. O princípio da separação entre voz superior e inferior pode ser amplamente empregado. O trecho abaixo (Figura 29), de *Los Requiébros*, escrito em três pentagramas, tem dificuldades peculiares. Na mão direita predominam as terças, dos compassos 190 ao 194. A função de tocar o tema, geralmente a cargo da mão direita, é atribuída aqui à mão esquerda, excetuando poucas notas em que a missão é compartilhada entre as duas mãos. Além da melodia, a esquerda responde também pela harmonia, com baixos e acordes. Levando todos esses elementos em consideração, a fluência do trecho é especialmente difícil. Um dos objetivos de Granados com seu pequeno método é facilitar as passagens contribuindo para a interpretação. O estudo de vozes separadas pode ser aplicado no trecho das terças com essa finalidade. Granados comenta que as terças devem ser tocadas com a mesma desenvoltura das passagens de notas simples.

The image displays a musical score for the piece "Los Requebros" by Isaac Albéniz, specifically measures 179 to 194. The score is written for piano and is in 3/4 time, marked "Allegretto". The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked "I: Tempo". The second system features a blue bracket labeled "Tercas/Notas duplas" under the bass staff. The third system has a red bracket labeled "Pequenos grupos" under the treble staff. The fourth system continues the complex rhythmic patterns with triplets and double notes. The notation includes various articulations, slurs, and dynamic markings.

Figura 29 - Los Requebros, compassos 179 a 194. Passagens de terças e notas duplas.

Um outro princípio que pode ser extraído do pequeno método de Granados é o do agrupamento. No exercício abaixo, o compositor agrupa as terças de duas em duas:



polifonia em questão o soprano parece ser a voz protagonista, uma vez que é uma variação do tema da peça, extraído de uma melodia folclórica. Diferente do que ocorreria em uma fuga, a voz superior se destaca, ficando as outras a ela subordinadas como um acompanhamento. O compositor indica *p* no início do trecho. Considerando a dinâmica para o trecho, o equilíbrio das vozes, o caráter *cantabile* e o protagonismo da voz superior, eu toco o fá# inicial em *mp* e começo a voz seguinte em *pp*. A depender das variáveis acústicas já citadas, ataco a segunda nota do soprano na intensidade deixada pela primeira, em *p*. Abaixo (Figura 31) reproduzo o trecho destacando as pequenas dinâmicas que atribuo a cada nota.

Figura 31 - *Quéjas ó La maja y el ruiseñor*, compassos 1 a 4. Pequenas dinâmicas.

As mesmas dinâmicas podem ser aplicadas na recapitulação do trecho, no compasso 60. Em *El Amor y la Muerte* há trechos em que a melodia citada aparece variada. No que reproduzo abaixo (Figura 32), o andamento (*lento*) é ainda mais lento que o *andante*, e o acompanhamento é realizado em acordes, ao invés de vozes em contraponto.

Figura 32 - *El Amor y la Muerte*, compassos 12 e 13. Pequenas dinâmicas.

No trecho seguinte (Figura 33), de andamento também mais lento (*Adagio*), há uma grande distância entre a melodia e o baixo, e acordes de 5 ou 4 notas na seção intermediária. A região mais aguda da voz superior requer uma dinâmica um certo grau acima das outras regiões. No início da seção (compasso 94) Granados indica *pp*, e quando a melodia superior se inicia (compasso 98) a indicação para a linha é *p*. A duração da nota inicial é mais longa (mínima) que a dos exemplos anteriores (semínima pontuada):

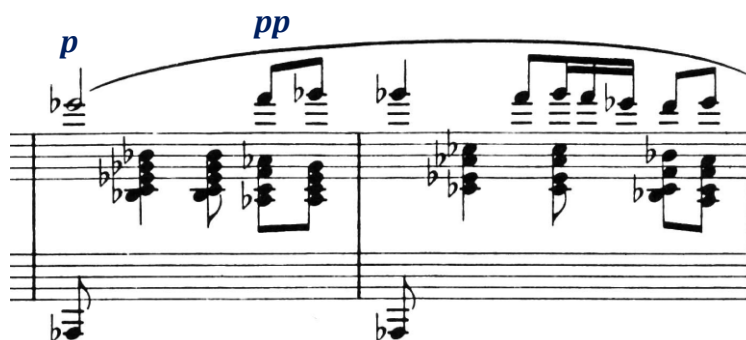


Figura 33 - *El Amor y la Muerte*, compassos 98 e 99. Pequenas dinâmicas.

Há ainda em *Quejas* (Figura 35) uma cadência ao final da seção na tonalidade homônima (Fá# maior), para a recapitulação do tema inicial na tonalidade principal (Fá# menor). O sol no compasso 55 e o lá no compasso 57 são notas expressivas na harmonia do acorde de quinta diminuta, que são resolvidas no acorde de dominante nos compassos 56 e 58, por sua vez uma preparação para o retorno do Fá# menor no compasso 60. Não é indicada uma dinâmica específica para a seção, mas a mesma é atingida após sucessivas diminuições, desde o *f* do compasso 50. Pela expressividade do trecho recomendo a dinâmica *mf* para a voz superior. Larrocha acrescenta em sua edição uma chave de crescendo na anacruze anterior a essa seção e uma tenuta sobre o sol (Figura 34).



Figura 34 - *Quejas ó La maja y el ruiseñor*, compassos 54-56. Indicações Larrocha.

Aplicando a regra de Granados, as notas seguintes às longas devem ser tocadas com a mesma intensidade deixada pela nota anterior, como indico abaixo (Figura 35).

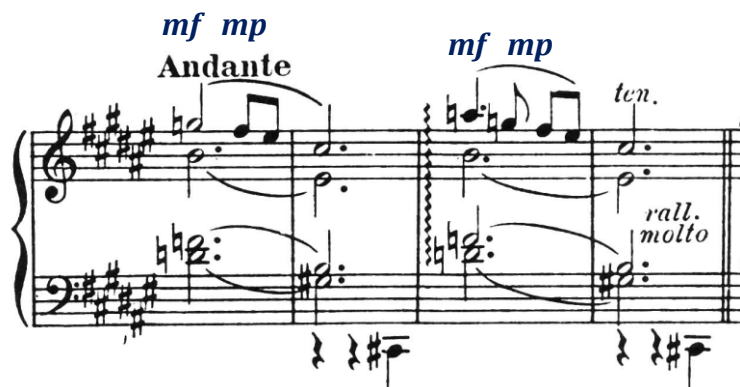


Figura 35 - *Quejas ó La maja y el ruiseñor*, compassos 55-58. Pequenas dinâmicas.

Em *El Amor y la Muerte* ocorre uma variação da mesma cadência no compasso 172. A partir do compasso 165 a dinâmica é **p** e a indicação de andamento e caráter é *Molto espressivo e comme una felicità nel dolore*. Granados acrescenta ainda *espressivo* sobre o *láb*. Assim como no exemplo anterior, indico **mf** para a voz superior e aplico a regra de Granados para a nota seguinte à nota longa (Figura 36).



Figura 36 - *El Amor y la Muerte*, compassos 171 a 173. Pequenas dinâmicas.

Por fim reproduzo um trecho do Recitativo ao final de *El Amor y la Muerte* em que as próprias indicações de Granados sugerem a aplicação da regra nas vozes superior e inferior nos compassos 181 e 182 (Figura 37).



Figura 37 - *El Amor y la Muerte*, compassos 178 e 183. Dinâmicas de Granados.

## 4.6 Agógica

Em *Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados dada en la Sala Granados* o compositor aborda também a questão agógica. Granados indica que, em uma frase e em fragmentos de frase, a aplicação de um *accelerando* imperceptível ao início e de um *ritardando* também imperceptível ao final removeriam a rigidez e a monotonia. Destaco a aplicação desta regra em trechos que repetem um padrão rítmico ou melódico, como naqueles em progressão.

Em *Coloquio en la Reja* é frequente a alternância de pequenos motivos em frases de dois compassos. Em muitos desses trechos a regra da agógica poderia ser aplicada, com maior ou menor intensidade. Destaco mais abaixo quatro desses motivos: das quatro notas, da sétima, das oitavas descendentes e dos *grupettos*. A peça foi aparentemente a primeira da *suite* a ser concebida. Seus temas aparecem com diferentes caracteres e variações nas demais *Goyescas*, à exceção de *Quéjas*. *Coloquio* ilustra a conversa de dois amantes através de uma janela. Granados desenhou em seu caderno de esboços *Apuntes para mis obras* uma cena com o mesmo título (Figura 1).

No início da peça há um padrão que é repetido a cada dois compassos no baixo, do 1 ao 6. Granados indica que todos os baixos devem imitar a guitarra<sup>40</sup>. A regra da agógica poderia ser aplicada nesses pequenos grupos. É interessante ressaltar a ambiguidade do trecho. Enquanto que o padrão da mão esquerda está agrupado a cada dois compassos desde os ímpares, a mão direita esboça o motivo das quatro notas a cada dois compassos, porém começando pelos compassos pares no trecho. Nos compassos 6 e 7 o motivo aparece completo na mão direita. A partir do 8 as duas mãos caminham melódica e ritmicamente de maneira similar. A regra poderia ser também aplicada nos grupos dos compassos 8 a 11 (Figura 38).

Figura 38 - *Coloquio en la Reja*, compassos 1 a 11. Padrões melódicos.

<sup>40</sup> *Toutes les basses imitant la guitare.*

A partir do compasso 29 o motivo da sétima é introduzido na voz superior, de dois em dois compassos, em progressão descendente. Alternam-se quatro compassos do motivo da sétima e quatro compassos do motivo das quatro notas até o compasso 44 (Figura 39).

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment from measure 29 to 44. The vocal line is marked 'p teneramente' and 'a tempo'. The piano accompaniment is marked 'marcato il canto'. The second system continues the piano accompaniment from measure 45 to 48, marked 'un pochettino rall.' and 'Poco in tempo'. The third system shows the final measures of the piano accompaniment, marked 'poco rall.' and 'cresc. molto'. Red brackets highlight the 'Motivo 7a' and 'Motivo 4 notas' in the vocal line.

Figura 39 - *Coloquio en la Reja*, compassos 29 a 48. Alternância entre motivo da sétima e motivo das 4 notas.

A quadratura do trecho permite a aplicação da regra de Granados sobre a agógica nos grupos de quatro compassos, dois compassos, ou mesmo em cada compasso, como sugerido pelo gráfico abaixo, já comentado no capítulo anterior.

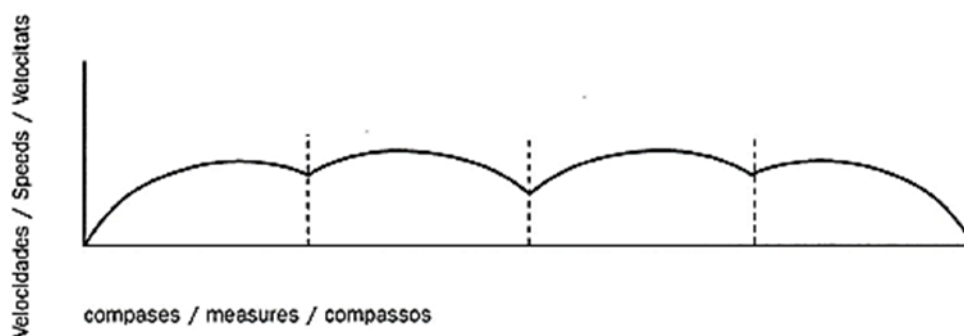


Figura 40-Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados dada en la Sala Granados. Agógica.

Lembrando que o objetivo do compositor é remover a rigidez do tempo, há que se evitar a aplicação da regra de maneira automatizada. Granados em vários momentos cita um certo “sentimento” desejável à interpretação. No caso pode-se entender esse termo como uma aguçada sensibilidade para perceber aspectos musicais que transcendem à escrita. Granados realça a importância de uma formação abrangente, do ambiente em que o intérprete atua e da sensibilidade para se perceberem os fenômenos musicais. Cada estilo possui peculiaridades que podem escapar à notação. Uma *Mazurka*, por exemplo, tem determinada idiosincrasia estilística. Cabe ao intérprete a busca por informações que possibilitem uma maior compreensão do texto musical. Nesse sentido, a aplicação da regra não ocorre de maneira irrestrita, mas em maior ou menor grau a depender do contexto.

No exemplo já citado em que se alternam os motivos da sétima e das quatro notas (Figura 39) aplico um discreto *accelerando* ao início de cada grupo de dois compassos do motivo da sétima e um discreto *ritardando* ao final. Nos compassos em que aparece o motivo das quatro notas mantenho o tempo. Desta maneira há uma alternância entre momentos de maior movimentação agógica e momentos de maior regularidade temporal, quebrando em certa medida a previsibilidade tanto de um como de outro. Os intervalos mais distantes e expressivos, aliados à progressão e às harmonias, sugerem maior movimentação no motivo da sétima. Em contraponto, a escrita sugere uma maior regularidade de tempo no tema das quatro notas. Na primeira vez em que esse tema aparece no trecho em questão (compasso 33) o compositor indica *a tempo* e na segunda vez (compasso 41) indica *poco in tempo*, precedido de *un pochettino rallentando*.

No próximo exemplo (Figura 41) o motivo das quatro notas aparece em acordes acentuados na mão direita. O compositor indica *grandioso* e *ff*. Pelo caráter mais solene e marcado eu evitaria mudanças na agógica e destacaria o peso de cada acorde e a subdivisão ternária do acompanhamento.

Figura 41 - *Coloquio en la Reja*, compassos 166 a 169. Tema das 4 notas em *ff* e *grandioso*.

O próximo motivo (Figura 42), das oitavas descendentes, aparece no compasso 49 com a indicação *appassionato*. O caráter permite uma maior liberdade agógica. A frase se inicia com um expressivo intervalo de nona menor. Eu seguro o tempo no início para valorizar o salto (sol-lá $\flat$ ) e nas oitavas movo o tempo em direção às duas últimas colcheias do compasso (ré $\flat$ , mi $\flat$ ), retornando ao tempo base na semínima (dó) do compasso seguinte. Nos compassos 51 a 52 manipulo a agógica de maneira semelhante, porém com maior largueza devido à dinâmica ainda mais forte (*fff*) e ao ponto culminante mais agudo (dó):

Figura 42 - *Coloquio en la Reja*, compassos 49 a 52. Tema das oitavas descendentes.

O motivo dos *grupettos* aparece por fim no compasso 80 (Figura 43). Granados é especialmente meticuloso nesse momento. Apenas três compassos concentram diversas indicações de caráter, tempo, dinâmica e articulação. Nesse caso, pode-se prescindir da aplicação da regra da agógica. Em *Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados dada en la Sala Granados* o compositor explica que as “leis” (sobre fraseado e agógica) devem ser levadas em conta “quando em alguma parte ou em toda

a obra precisamos dar uma interpretação pessoal. Caso contrário, vamos observar absolutamente as notações colocadas pelo autor”<sup>41</sup>. Creio que é este o caso.



Figura 43 - *Coloquio en la Reja*, compassos 80 a 82. Tema *grupettos*, indicações de Granados.

Comento ainda um último exemplo com os temas de *Coloquio en la Reja*, nos onze compassos iniciais de *El Amor y la Muerte* (Figura 44). No trecho há alternância entre o motivo dos *grupettos* e o motivo da sétima. O primeiro aparece nos dois compassos iniciais com colcheias acentuadas em *ff* e caráter *dramatico*. O segundo é apresentado nos compassos 2 a 5 com as indicações *assai lento recitativo* e *con molto espressione e con dolore*. O estilo recitativo e a indicação de caráter comportam uma maior liberdade agógica. Levando em consideração o caráter de cada motivo no trecho, eu mantenho o tempo nos momentos relativos ao motivo dos *grupettos* e aplico a regra de Granados em cada grupo do motivo da sétima, como indicado abaixo (Figura 44).

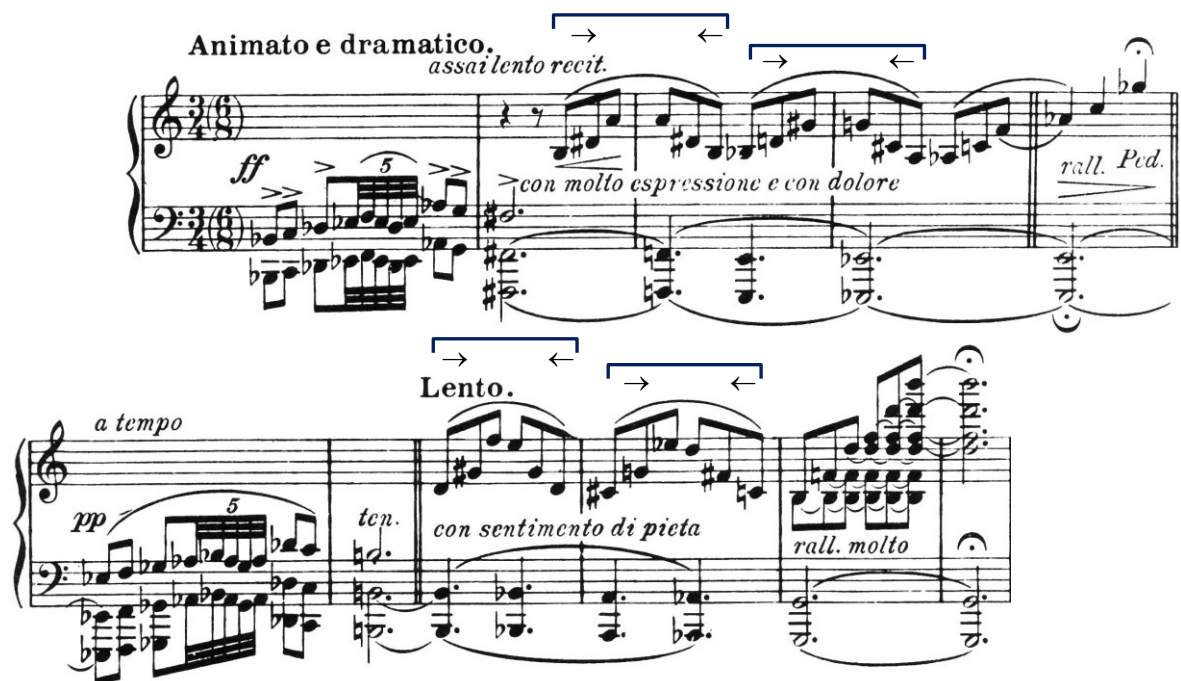


Figura 44 - *El Amor y la Muerte*, compassos 1 a 11. Aleterância temas *grupetto* e 7ª. Agógica.

<sup>41</sup> [...] cuando en algún trozo o bien en toda la obra nos sea necesario darle una interpretación personal. En caso contrario, observaremos absolutamente las notaciones colocadas por el autor.

Como demonstrado, a regra sobre a agógica pode ser aplicada em fragmentos de frase ou frases inteiras, com maior ou menor intensidade. Em trechos em que já existem suficientes indicações de tempo o compositor determina a supressão da regra. As expressões agógicas são abundantes nas *Goyescas*. Em muitos casos há duas ou mais mudanças de tempo em um único compasso. Os primeiros compassos da *suite* já demonstram a intensa utilização das expressões de tempo. No terceiro compasso de *Los Requeibros* há um *accelerando* e um *rallentando* (Figura 45).

**Allegretto.** *con garbo y donnaire:*  
*avec beaucoup de grâce*

Figura 45 - *Los Requeibros*, compassos 1 a 4. Agógica.

Em *Quéjas ó La maja y el ruiseñor* são frequentes as mudanças agógicas. Um trecho em especial de 20 compassos (19 a 38) concentra ao menos uma mudança de tempo por compasso. O trecho marca a primeira aparição do tema principal de *Quéjas* (compasso 20), extraído de uma canção folclórica. Destaco abaixo (Figura 46) as indicações agógicas dos compassos 20 a 24.

Figura 46 - *Quéjas ó La maja y el ruiseñor*, compassos 20 a 24. Expressões agógicas.

Granados utiliza frequentemente *rallentando* ao fim de uma seção como articulação para a seção seguinte. No exemplo abaixo (Figura 47), de *Los Requiébro*, o andamento da próxima seção (*un poco più moto*) é ainda mais movido.



Figura 47 - *Los Requiébro*, compassos 125 a 128. *Rallentando* articulando seções.

Há muitos exemplos de mudanças agógicas sobretudo em *Los Requiébro*, *Coloquio en la Reja*, *Quéjas ó La maja y el ruiseñor* e *El Amor y la Muerte*. Em *El Fandango de Candil* e *Epilogo: Serenata del Espectro* o compositor é mais comedido no emprego das mudanças de tempo. No caso de *El Fandango* uma maior regularidade rítmica é desejável visto tratar-se de uma dança. No início da peça o compositor indica em espanhol e francês: “Cena cantada e dançada lentamente e com (muito) ritmo”<sup>42</sup>. E assinala em francês no primeiro compasso “um pouco lentamente com muito ritmo”<sup>43</sup>. As palavras ritmo, energia e expressões delas derivadas remetem à regularidade de tempo, em especial em *El Fandango* e *Epilogo*, e serão abordadas na próxima seção do trabalho.

<sup>42</sup> *Escena cantada y bailada lentamente y con ritmo*; “*Scène chantée et dansée lentement avec beaucoup de rythme*.”

<sup>43</sup> *un peu lentement avec beaucoup de rythme*

## 4.7 Energia, ritmo, *staccato*

Em *Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados dada en la Sala Granados* o compositor cita a energia como uma das características de uma correta expressão musical, e completa que para alcançá-la são necessários os efeitos de ritmo e *staccato*.

Granados diferencia o que chama ritmo livre e ritmo rigoroso. O primeiro tipo caracteriza-se pela liberdade. O compositor cita o canto gregoriano como exemplo de ritmo livre. Apesar deste tipo não ser explicitamente mencionado, nas *Goyescas* pode ser representado por alguns trechos em estilo *recitativo*. Há muitas expressões na *suite* que indicam maior liberdade de tempo, como *a piacere*, *capriccioso*, *appassionato*. Porém nos momentos em que são empregadas podem ainda manter perceptível a estruturação do pulso. Além disso, não se referem exclusivamente ao tempo, mas ao caráter de um modo geral. Em contrapartida, o ritmo rigoroso é caracterizado pela regularidade, partes iguais separadas por intervalos iguais. Granados parece tratar deste último tipo quando se refere a ritmo nas *Goyescas*.

Em *El Fandango de Candil* o compositor destaca a importância do ritmo logo no início da peça, tanto no subtítulo como nas expressões de tempo e caráter, como se nota na figura abaixo. As indicações em italiano, francês e espanhol, comuns em toda a *suite*, parecem muitas vezes redundantes. Servem no entanto para reforçar uma idéia cara ao compositor, neste caso a idéia de ritmo (Figura 48).

*Allegretto*  
**Gallardo.**  
*un peu lentement avec beaucoup de rythme*

Escena cantada y bailada  
lentamente y con ritmo.

Scène chantée et dansée lentement  
avec beaucoup de rythme.

Figura 48 - *El Fandango de Candil*, compassos 1 e 2. Ritmo.

O ritmo da dança definido nos dois primeiros compassos permeará praticamente toda a peça. Um dos desafios é justamente manter a energia até o final. Lembrando que Granados relaciona os termos ritmo e energia, este último não se refere necessariamente à intensidade, mas sim à precisão e à regularidade. Nada mais oportuno no caso do que as reiteradas indicações do compositor.

Em *Epilogo: Serenata del Espectro* os termos aparecem de maneira pontual com o mesmo sentido de precisão e regularidade. Nos últimos compassos Granados indica: “o espectro desaparece dedilhando as cordas da sua guitarra”<sup>44</sup> (Figura 49). Levando em conta as referências ao universo de Goya, os temas recorrentes na *suite*, bem como

<sup>44</sup> *Le spectre disparaît pinçant les cordes de sa guitar.*

o enredo da ópera homônima, a cena evocada é a de um fantasma (Fernando na ópera) que retorna para fazer uma serenata à sua amada *maja*<sup>45</sup> (Rosario).



Figura 49 - Epilogo: *Serenata del Espectro*, compassos 256 a 262. Referência à guitarra.

Nos 8 primeiros compassos (Figura 50) do *Allegretto misterioso* os baixos se movem cromaticamente, subindo do mi ao lá  $\flat$  e retornando ao mi. As harmonias são surpreendentes e cada vez mais estranhas sob o ponto de vista funcional. Não há nenhuma linha de canto, apenas uma sequência de baixos e acordes em *staccato*:



Figura 50 - Epilogo: *Serenata del Espectro*, compassos 1 a 8.

Nos compassos 87 a 94 (Figura 51) há uma variação, com semicolcheias arpejadas em *staccato*, sugerindo um ponteador de guitarra. Granados indica *Ritmico. staccato*.



Figura 51 - Epilogo: *Serenata del Espectro*, compassos 87 a 94.

<sup>45</sup> *Majo/maja* - pessoas das classes mais baixas, sobretudo de Madrid, de estilo marcante no vestuário e no comportamento, personagens recorrentes nas obras de Goya.

A próxima variação do trecho tem acordes arpejados, como num rápido gesto rasgueado (Figura 52). Granados indica *poco energico con ritmo* para o trecho.

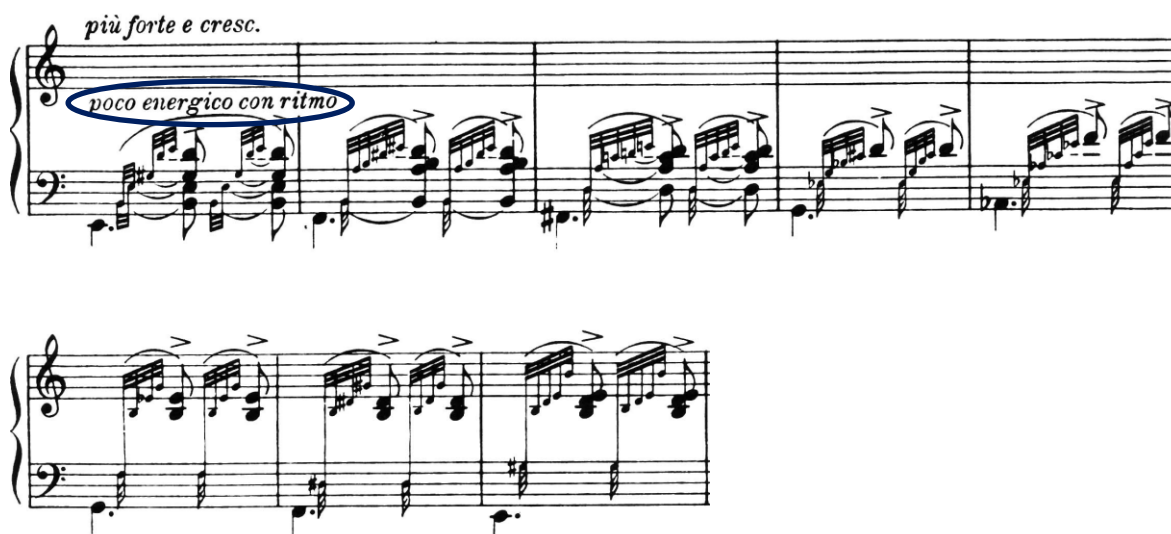


Figura 52 - *Epilogo: Serenata del Espectro*, compassos 107 a 114.

Nos exemplos acima a escrita sugere um interlúdio instrumental. Nesses trechos a precisão e a regularidade de tempo são importantes, como sugerem as indicações do compositor. Tanto em *Epilogo* como em *Fandango* há alternância entre seções tipicamente instrumentais e seções características de canto. A temática do *majo*<sup>45</sup> a tocar guitarra aparece também em quadros de Goya, como o reproduzido abaixo:



Figura 53 - Goya. *El majo de la guitarra*. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-majo-de-la-guitarra/7a0c8af6-ca19-4571-ba71-33396a184ed6>

Além do ritmo, Granados inclui os efeitos de *staccato* na categoria da energia. Não por acaso *Epilogo* e *Fandango* são também as peças que mais exploram este tipo de

articulação. Para o compositor existe uma gradação entre os tipos de *staccato* e cada caso exigirá um tipo diferente. Granados distingue dois destes: “*staccato* de retrocesso” e “*staccato* de martelo”. O primeiro é curto, retirando a mão rapidamente, e o segundo precisa de força. O compositor indica que este último pode ser produzido deixando a mão atacar a nota de certa altura. Para decidir qual a gradação de *staccato* mais adequada, o compositor propõe a “lei do contraste”, segundo a qual a energia de um trecho é mensurável pela comparação com a energia de outro trecho próximo.

Em *El Fandango de Candil*, após os 8 primeiros compassos tipicamente instrumentais, inicia-se um canto no compasso 9. Granados diferencia bem o caráter de cada trecho indicando “*un peu lentement avec beaucoup de rythme*” (um pouco lentamente com muito ritmo) para o primeiro e “*cantando*” e “*bien chanté*” (bem cantado) para o segundo. No primeiro utilizo o *staccato* de martelo (Figura 54).

**Staccato de martelo**  
*un peu lentement avec beaucoup de rythme*

Figura 54 - *El Fandango de Candil*, compassos 1 e 2. *Staccato* de martelo.

No trecho seguinte (compassos 9 a 12) aplico o *staccato* de retrocesso para o acompanhamento da mão esquerda, contrastando tanto com o *legato* da mão direita quanto com o *staccato* do trecho anterior. No compasso 13, o estilo instrumental inicial retorna, desta maneira volto a utilizar o *staccato* de martelo (Figura 55).

(Staccato de martelo) *Bien chanté.*

Figura 55 - *El Fandango de Candil*, compassos 7 a 13. Tipos de *staccato*.

## 4.8 Legato

O texto *Breves Consideraciones sobre el Ligado* demonstra a importância atribuída por Granados ao *legato*. O compositor se revela extremamente exigente na busca por um *legato* “perfeito”, chegando a afirmar que todos, ou quase todos os pianistas não logravam esse efeito (Granados, Larrocha & Riva, 2001, p. 69). As referências para Granados neste aspecto são a voz ou os instrumentos de sopro, uma vez que não podem produzir duas notas ao mesmo tempo. Para realizar um *legato* no piano com perfeição o compositor indica que uma nota deve ser abaixada na mesma medida em que a anterior é levantada. Granados utiliza a imagem de uma balança de precisão que ao menor toque em determinado lado movimenta o lado oposto na mesma intensidade. O compositor recomenda a prática dos já comentados exercícios de cinco dedos para a aquisição do *legato* perfeito.

As indicações de Granados no pequeno texto são principalmente de ordem estética. O *legato* ideal é aquele em que dois sons não se “misturam”. Nesse sentido a percepção do intérprete tem valor determinante. Não é suficiente apenas observar o abaixar e o levantar das teclas, mas sobretudo ouvir o efeito sonoro. Considerando a metodologia de Granados sob uma perspectiva global, há conceitos que se complementam nos diferentes textos didáticos. Aliando a estética do *legato* perfeito às considerações do compositor sobre o fraseado, abre-se um caminho ao intérprete. Ao observar a recomendação do compositor em tocar uma nota seguinte a uma nota longa na mesma intensidade deixada pela primeira, os sons se sucederão sem “colidir”, contribuindo tanto para o *legato* como para o fraseado. Seria o caso da imagem que Granados utiliza em *Breves Consideraciones*, de um pintor que consegue a gradação de uma cor para a outra de maneira imperceptível, sem que se note onde termina uma pincelada e onde começa uma outra.

Nas *Goyescas* há muitos trechos em *legato* em que as notas facilmente poderiam se “misturar”, especialmente aqueles com três ou mais vozes. No exemplo abaixo (Figura 56), de *Los Requiébro*, há uma linha de canto e acordes na mão esquerda. Na mão direita há duas vozes. A voz inferior é especialmente movimentada, com muitos graus conjuntos, cromatismos e também ornamentos. Essa linha facilmente poderia “sujar” as harmonias caso alguma nota não seja retirada com precisão. A indicação de Granados sobre o ataque e a retirada, aliada à percepção do intérprete, é portanto muito útil para a clareza do trecho.

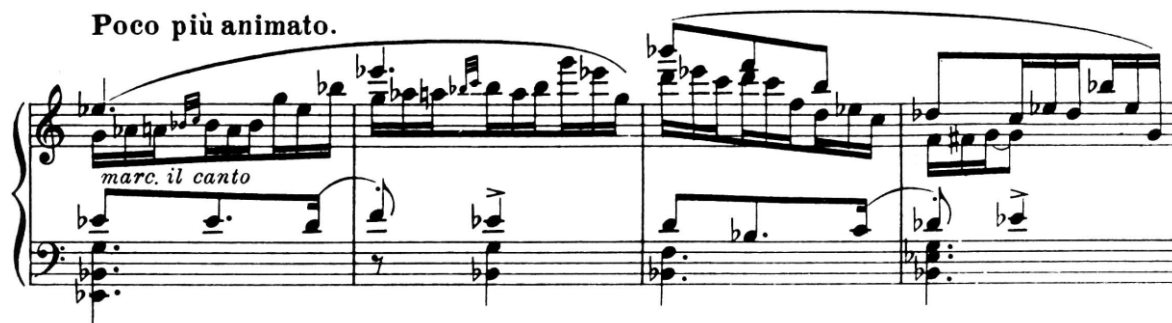


Figura 56 - *Los Requeiebros*, compassos 57 a 60. *Legato*.

No próximo exemplo (Figura 57), também de *Los Requeiebros*, há uma linha de canto na voz superior acompanhada por outras vozes, à semelhança do que ocorre no início de *Quejas ó la maja y el ruseñor* (Figura 31). Há muitos graus conjuntos e a depender da qualidade do *legato* as notas podem se misturar, formando harmonias de segundas. Destaco um momento em que poderia se formar uma harmonia com as notas ré, mi $\flat$ , fá, sol, lá, si $\flat$ , caso não sejam ligadas apropriadamente. Mais um trecho portanto em que a indicação de Granados é válida.



Figura 57 - *Los Requeiebros*, compassos 217 a 222. *Legato*.

No exemplo seguinte (Figura 58), de *Quejas ó la maja y el ruseñor*, o compositor indica *legatissimo*. Além da sonoridade que Granados espera para o trecho, a indicação também se justifica pela dificuldade em ligar acordes, terças e saltos. Um caso que requer portanto cuidado do intérprete na busca por soluções técnicas diversas como escolha do dedilhado, ligar os polegares “escorregando” de uma nota para outra e pedalização.

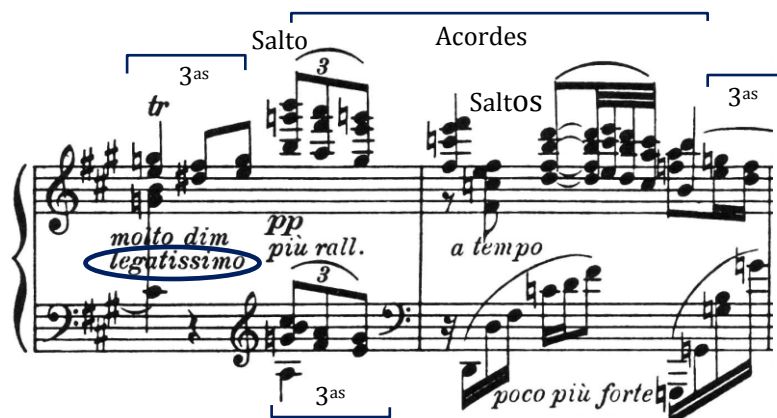


Figura 58 - *Quejas ó la maja y el ruiseñor*, compassos 33 e 34. *Legatissimo*.

Por fim, um exemplo de *Coloquio en la Reja* (Figura 59). O trecho possui uma escrita predominantemente a quatro vozes, à semelhança do início de *Quejas ó la maja y el ruiseñor*. A indicação *sans pedale* sugere uma preocupação com a clareza do trecho. É compreensível uma vez que as vozes são ligadas, há muitos graus conjuntos, notas presas e facilmente as vozes poderiam se misturar criando harmonias de segundas, como no trecho já comentado da Figura 57.



Figura 59 - *Coloquio en la Reja*, compassos 69 a 71. Sem pedal.

## 5. Conclusões

As *Goyescas* podem ser consideradas o ápice da criação pianística de Granados, segundo o compositor, elas são a recompensa por seus esforços (Granados, Lerrocha & Riva, 2001a, p. 18). Além de gozar importante reputação entre pianistas, a obra tem sido objeto de diversos estudos investigativos. Há pesquisas sobre aspectos históricos, técnicos, interpretativos, bem como a respeito de suas referências extramusicais.

Como pedagogo, Granados deixou também um importante legado. Seus métodos didáticos permaneceram quase um século sem serem publicados, à exceção do *Método teórico y práctico sobre el uso de los pedales*, de 1905. Tais textos fornecem orientações práticas e propõem reflexões sobre o estudo do piano.

*El Piano, Dificultades especiales del piano, Ornamentos e Ejercicios de terceras* tratam basicamente de exercícios técnicos. Os métodos até então focavam no condicionamento dos dedos através da prática de inúmeros e repetitivos estudos. Movimentos corporais como os de braço e antebraço eram preteridos pela obsessão com a excessiva articulação digital, e em alguns casos eram até desaconselhados. Granados, diferentemente, considera outros movimentos corporais atuando coordenadamente na prática do piano. O pedagogo propõe exercícios concisos e foca na maneira como devem ser estudados. Granados dá orientações práticas, como o estudo de pequenos trechos, o estudo lento, de mãos separadas, racional, metódico e concentrado. Há indicações de dedilhados para a realização de ornamentos e terças de maneira fluida, levando em consideração as características físicas da mão e do teclado.

*Sobre la 1ª y 2ª conferencia del maestro Granados dada en la Sala Granados e Breves consideraciones sobre el ligado* abordam temas como fraseado, agógica, expressão, *legato*, articulação, *staccato*, ritmo e energia. Granados trata de questões sobre técnica e interpretação em uma linguagem acessível, utilizando gráficos e imagens para ilustrar suas ideias. Os gráficos não são fruto de medições científicas precisas, mas antes das experiências de Granados como pianista e professor. As imagens, carregadas de subjetividade, revelam o mundo interior do artista e a sua criatividade ao lançar mão de sugestões e metáforas para estimular e aguçar a percepção dos alunos.

*Método teórico y práctico sobre el uso de los pedales e Reglas para el uso de los pedales del piano* abordam a pedalização de maneira detalhada e prática. O estudo do pedal era um atrativo no ensino de Granados, que foi o primeiro na Espanha a tratar o tema de forma mais minuciosa.

Os métodos de Granados não são um corpus completo e acabado sobre a prática do piano. Não possuem tampouco a exatidão científica de outros estudos desenvolvidos ao longo do século XX sobre técnica pianística. Os textos propõem antes soluções práticas para temas diversos, como dedilhados de ornamentos e tipos

de pedalização, fornecem orientações e reflexões sobre o estudo do piano e procuram estimular nos estudantes a percepção e a criatividade necessárias à interpretação musical.

Considerando uma obra complexa como as *Goyescas*, os textos estão longe de fornecer soluções completas e definitivas para a sua execução. Ainda assim muito podem contribuir para o estudo da obra. Os princípios extraídos dos métodos de Granados podem ser aplicados na prática dos mais variados trechos. Questões há muito abordadas, como o estudo de pequenos trechos, de mãos separadas, lento, concentrado e racional, são frequentemente ignoradas por estudantes e mesmo músicos profissionais. Ao se deparar com dificuldades como as das *Goyescas*, a aplicação dos princípios formulados por Granados contribuem para a organização do estudo, o aproveitamento do tempo, a resolução de questões técnicas e a fluência musical.

Há ainda orientações práticas que poderiam ser empregadas na execução de vários trechos da obra. Ornamentos, terças, fraseado, agógica, diferentes tipos de pedalização, *staccato* e *legato* são alguns dos temas abordados pelo compositor. Cabe ao intérprete analisar em cada trecho a validade das orientações de Granados e a maneira como podem ser aplicadas.

Por fim, os textos sobre técnica e interpretação são um convite à imaginação e à criatividade do intérprete. Nas *Goyescas* há referências extramusicais que não são automaticamente estabelecidas. Os próprios títulos das peças não indicam a correlação com uma obra específica de Goya, como alguns poderiam ser tentados a concluir. As relações são antes a um universo “goyesco” imaginado por Granados. As imagens que o compositor utiliza em seus métodos, assim como as metáforas empregadas em suas aulas, estão em alguns casos mais no campo da fantasia do que do rigor científico. Os textos de Granados sugerem que tanto a imaginação quanto o método e a racionalidade são importantes e desejáveis para o estudo do piano e a interpretação musical.

## Referências bibliográficas

- Albéniz, I., Granados, E. & Larrocha, A. de (1996). *Albéniz: Iberia, Granados: Goyescas* [CD]. London: DECCA.
- Bascuñana, C. E. (2015). *Echoes of the master: a multi-dimensional mapping of Enrique Granados' pedagogical method and pianistic tradition*. (Tese de doutoramento). University of Sydney, Australia.
- Berman, B. (2000). *Notes from the pianist's bench*. New Haven & London: Yale University Press.
- Boladeres, G. de (1921). *Enrique Granados: Recuerdos de su vida y estudio crítico de su obra por su antiguo discípulo*. Barcelona: Editorial Arte y Letras.
- Cho, S. (2008). *Interpretive Issues in Performing the Piano Suite "Goyescas" by Enrique Granados*. (Tese de doutoramento). University of Cincinnati, USA.
- Clark, W. A. (2006). *Enrique Granados: Poet of the Piano*. New York: Oxford University Press.
- Cook, N. (1997). *A Guide to Musical Analysis*. New York: Oxford University Press.
- Cooke, J. F. (1917). *Great Pianists on Piano Playing: Study Talks with Foremost Virtuosos*. Philadelphia: Theodore Presser Co.
- Corredor, J. M. (1957). *Conversations with Casals*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc.
- Eigeldinger, J-J (1986). *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by his Pupils*. New York: Cambridge University Press.
- Falla, M. de (1950). *Enrique Granados: Escritos sobre música y músicos*. Madrid: ed. F. Sopena.
- Fay, A. (1965). *Music-Study in Germany*. New York: Dover Publications.
- Francou-Desrochers, M-A (2009). *Resituating Scarlatti in a Nationalist Context: Spanish Identity in the Goyescas of Granados*. (Tese de mestrado). McGill University, Canada.
- Fukushima, M. (2008). *El piano em Barcelona entre 1880 y 1936*. Barcelona: Editorial de Musica Boileau.
- González, Ó. C. (2013). *Estudio de la enseñanza del pedal de ressonância del piano a través del análisis de las obras Pedagógicas. Diseño de una propuesta metodológica para su enseñanza*. (Tese de doutoramento). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Espanha.
- Granados, E. (1890-1916). *Apuntes para mis obras*. [Manuscrito]. Pierpont Morgan Library. Disponível em: <http://www.themorgan.org/music/manuscript/114565>
- Granados, E. (1940). *Método teórico práctico para el uso de los pedales del piano*. Madrid: Idefonso Alier.
- Granados, E. (1987). *Goyescas, Spanish Dances, and other works for solo piano*. [Partitura]. New York: Dover Publications.
- Granados, E. (2000). *Enrique Granados: The Composer as Pianist, His Recordings For M. Welte & Soehne. Paris, 1913*. [CD]. Austin: Pierian Recording Society.
- Granados, E. (2015). *Goyescas: Los Majos enamorados*. [Partitura]. Munique: G. Henle Verlag.
- Granados, E. & Guinovart, A. (1998). *Granados: Goyescas*. [CD]. Hamburg: Harmonia Mundi.

- Granados, E., Larrocha, A. de & Riva, D. (2001a). *Integral para piano de Enrique Granados. Goyescas 1.* (Vol. 3). Barcelona: Editorial de Musica Boileau.
- Granados, E., Larrocha, A. de & Riva, D. (2001b). *Integral para piano de Enrique Granados. Goyescas 2.* (Vol. 4). Barcelona: Editorial de Musica Boileau.
- Granados, E., Larrocha, A. de & Riva, D. (2001c). *Integral para piano de Enrique Granados. Pedagógicas 2.* (Vol. 9). Barcelona: Editorial de Musica Boileau.
- Granados, E. & Luisada, J-M (1992). *Enrique Granados: Goyescas.* [CD]. Hamburg: Deutsche Grammophon.
- Granados, E. & Periquet, F. (1915). [Partitura]. *Goyescas: an opera in three tableaux.* New York: G. Schirmer.
- Gudiol, J. (1971). *Goya (1746-1828): Biography, Analytical Study and Catalogue of His Paintings.* New York: Tudor Publishing.
- Hansen, M. R. (1988). *The pedagogical methods of Enrique Granados and Frank Marshall: an illumination of relevance to performance, practice and interpretation in Granados' Escenas Romanticas.* (Dissertação). University of North Texas, USA.
- Hess, C. (1991). *Enrique Granados: A Bio-Bibliography.* Westport: Greenwood Press.
- Hess, C. (1993). Enrique Granados and Modern Piano Technique. *Performance Practice Review.* VI, 1, 89-94.
- Ho, G. S. (2013). *Goya/Goyescas: The Transformation of Art into Music.* (Tese de doutoramento). University of Oregon, USA.
- Iglesias, A. (1986). *Enrique Granados: su obra para piano.* Madrid: Editorial Alpuerto.
- Kochevitsky, G. (1967). *The Art of Piano Playing: a Scientific Approach.* Summy-Birchard Music.
- Kurihara, H. (2005). *Selected intermediate-level solo piano music of Enrique Granados: a pedagogical analysis.* (Dissertação). Louisiana State University, USA.
- Larrad, M. (2001). Granados (y Campiña), Enrique. In S. Sadie (Ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (pp. 277-281). London: Macmillian Publishers Limited.
- Larrocha, A. de (1967). Granados the Composer. *Clavier.* VI/7, 21-23.
- Larrocha, A. de & Riva, D. (2001). *Integral para piano de Enrique Granados. Perfil histórico-biográfico. Estudio crítico.* (Vol. 18). Barcelona: Editorial de Musica Boileau.
- Licht, F. (1979). *Goya: The Origins of the Modern Temper in Arts.* New York: Universe Books.
- Marshall, F. (2005). *Estudio Práctico sobre los Pedales del Piano.* Madrid: Union Musical Ediciones.
- Matthay, T. (1913). *Musical Interpretation.* Boston: The Boston Music Company.
- Perandones, M. (2016). *Enrique Granados. Correspondencia epistolar (1892-1916).* Barcelona: Boileau.
- Prentner, M. (2005). *Leschetizky's Fundamental Principles of Piano Technique.* New York: Dover Publications.
- Pujol, J. B. (1895). *Nuevo mecanismo del piano basado en principios naturales, seguido de dos apéndices.* Barcelona: Juan Bta. Pujol Y C<sup>a</sup>, Editores.

Riva, D. (1983). *The Goyescas for piano by Enrique Granados*. (Dissertação). University of New York, USA.

Riva, D. (1986). Enric Granados: Composer, Performer and Teacher. *Catalan Review*. I, 2, 101-114.

Riva, D. (2005). Apuntes Para Mis Obras: Granados's Most Personal Manuscript and What It Reveals. *Diagonal: Journal of the Center for Iberian and Latin American Music*. Disponível em: <http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2005/riva.html>

Rosen, C. (1995). *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press.

Salvador, M. (1988). *The Piano Suite "Goyescas" by Enrique Granados: an Analytical Study*. (Dissertação). University of Miami, USA.

Schenker, H. (2000). *The Art of Performance* (Esser, Ed., Scott, Trad.) New York: Oxford University Press.

Schoenberg, A. (1999). *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp.

Senise, L. H. (1992). *Da Importância dos Movimentos Pianísticos* (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro.

Villa San-Juan, P. (1966). *Papeles íntimos de Enrique Granados*. Barcelona: Amigos de Granados.