



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

***“Hommage à Chopin - Nocturne et Ballade:
Traços estilísticos e interpretativos da última obra para piano de
Villa-Lobos”***

Styveen Lucas Cervekow Pacelli Azzola

Orientadores

Professor Mestre João Paulo Janeiro Oliveira dos Santos

Professor Mestre Paulo Sérgio Guimarães Álvares

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 (Piano), realizada sob a orientação científica do Professor Mestre João Paulo Janeiro Oliveira dos Santos e do Professor Mestre Paulo Sérgio Guimarães Álvares do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Outubro / 2021

Composição do júri

Presidente do júri

Professor Mestre Augusto Daniel de Oliveira Trindade

Professor Adjunto e Coordenador na Escola Superior de Artes Aplicadas, do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Vogais

Orientador:

Professor Mestre Paulo Sérgio Guimarães Álvares

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

Arguente Principal:

Professora Especialista Natalia Riabova

Professora Adjunta na Escola Superior de Artes Aplicadas, Instituto Politécnico de Castelo Branco

Dedicatória

Dedico este trabalho a Magda Lerro, amiga e amante do piano;

Dedico a Sara Nunes, amiga e professora de yoga;

Dedico ao companheiro João Évora;

Dedico à minha mãe Marie Chervenkov;

Dedico aos meus tios Marisa Chervenkov e Oscar V. Navarro;

Dedico a Silvio Mansano, apoiante de jovens pianistas;

Dedico a Allan Grando, amigo e pianista;

Dedico a Cida Madureira, amiga e professora de ciências humanas;

Dedico a Sandra Moretto (*in memoriam*), minha primeira grande pedagoga;

Dedico a Luca Pace e Asha Thompson.

Agradecimentos

Agradeço ao Prof. Paulo Álvares, pela orientação neste trabalho, pela partilha da sua experiência musical no piano e pelo acompanhamento ao longo deste percurso académico;

Agradeço ao Prof. João Paulo Janeiro, pela disponibilidade para orientar este trabalho e pelas exímias aulas de baixo contínuo;

Agradeço à Natália Riabova e ao Augusto Trindade, pela participação na defesa deste mestrado;

Agradeço ao José Filomeno Raimundo e à Anabela Vaz, ex-diretor e secretária da Esart respectivamente, pela generosidade, disponibilidade e apoio promovidos;

Agradeço ao Conservatório Regional de Castelo Branco e à Escola de Artes do Norte Alentejano (Portalegre), cujas experiências de trabalho fizeram-me crescer enquanto pianista acompanhador/colaborador e professor de piano;

Agradeço a Belgais - Centro para o Estudo das Artes e à Maria João Pires, pelos maravilhosos impactos artísticos e humanos deixados;

Agradeço à Magda Lerro, pela presença constante, amor e ajuda em meu caminho musical e humano;

Agradeço ao João Évora, pelo incentivo e grande companheirismo na fase final deste ciclo de conclusão;

Agradeço à Sara Nunes, pelos ensinamentos partilhados, amorosidade e acolhimento em seu shala de yoga em Castelo Branco, e às especiais amigas com Joana Brito e Rita Boavida que lá fiz;

Agradeço a diversos amigos e colegas: Adriano Nogueira, António Raposo, Roberto Danne, Máximo Bemquerer, Emanuel Louro, Sara Lyall, Viviane Jorge, Aparecida Natale, Valdete Salgado, Mafalda Filipa, Otavio Lamounier, Samuel Bach, Sofia Pais, Carla Ramos, Tom Rodrigues, entre outros, pelos gestos de apoio em diferentes momentos desta etapa;

Agradeço a todos os mestres de piano e de música com quem estudei e que deixaram sua marca, bem como aos professores de outras áreas que contribuíram para a minha formação artística e humana.

Agradeço à minha família, em especial à minha mãe, Marie Chervenkov, à minha irmã, Renata Chervenkov, e aos meus tios, Marisa Chervenkov e Oscar Navarro, por todo amor e incentivo depositados até hoje.

Resumo

Enquanto fruto de um Mestrado em Performance Musical, o presente trabalho visa aprofundar a compreensão da obra *Hommage à Chopin – Nocturne et Ballade*, de Heitor Villa-Lobos. Inicialmente são apresentados os principais pontos do trajeto e linguagem musical de Chopin, em particular no que respeita ao estilo e linhas interpretativas da sua obra. A seguir são evidenciadas as principais influências no percurso e linguagem musical de Villa-Lobos, bem como suas fases composicionais; depois, a peça *Hommage à Chopin* é contextualizada historicamente e são evidenciados elementos composicionais e estilísticos utilizados por Villa-Lobos, especialmente aqueles que referenciam ao compositor homenageado. Por último são apontadas sugestões para construção de uma hipótese performativa desta obra, tendo em conta os dados e informações levantados nesta investigação, somados à experiência didática, apreciativa e empírica do autor desta pesquisa.

Palavras-chave

Piano, Chopin, Villa-Lobos, *Hommage à Chopin*, Interpretação, Performance

Abstract

Developed within the scope of a Master in Music Performance, this research aims to deepen the understanding of the work *Hommage à Chopin – Nocturne et Ballade* by Heitor Villa-Lobos. It begins by examining the core elements of Chopin's musical language, particularly his style and interpretive traditions. Subsequently, the study outlines the primary influences on Villa-Lobos's compositional trajectory and his distinct creative phases. The piece *Hommage à Chopin* is then historically contextualized, highlighting the compositional and stylistic elements that reference the honored composer. Finally, the work proposes a performative hypothesis based on the gathered data, integrated with the author's appreciative, didactic, and empirical experience acquired during the practical study of the piece.

Keywords

Piano, Chopin, Villa-Lobos, *Hommage à Chopin*, Interpretation, Performance

Índice geral

Composição do júri	III
Dedicatória	V
Agradecimentos	VII
Resumo	IX
Abstract	XI
Índice de Figuras e Exemplos Musicais	XV
Índice de Tabelas e Lista de Abreviaturas, Siglas e Acrónimos	XIX
1. Introdução	1
2. A linguagem musical de Chopin	4
2.1 Breve contextualização sobre sua vida.....	4
2.2 Características do estilo e da linguagem de Chopin.....	6
2.2.1 Fraseado.....	6
2.2.2 Articulações: predominância do <i>legato</i> e <i>cantabile</i>	7
2.2.3 Mudanças agógicas: os diferentes tipos de <i>rubato</i>	10
2.2.4 Dinâmica (Intensidade).....	11
2.2.5 A influência do <i>Bel Canto</i> e o gênero <i>Nocturne</i>	12
2.2.6 Gêneros musicais em Chopin e as <i>Ballades</i>	13
3. <i>Hommage à Chopin</i>, de Villa-Lobos	16
3.1 Fases composicionais e principais influências em Villa-Lobos.....	16
3.2 Centenário da morte de Chopin e encomenda de dez tributos musicais...18	
3.3 Análise estrutural e aspetos estilísticos na homenagem de Villa-Lobos...20	
3.3.1 Textura.....	22
3.3.2 Conteúdo Melódico e Harmônico.....	27
3.3.3 Gestos Musicais e Estilo Brilhante.....	35
3.3.4 Aspetos Rítmicos.....	39
3.3.5 Topografia do teclado.....	41
3.4 Propostas interpretativas para a obra <i>Hommage à Chopin</i>	44
4. Considerações Finais	58
Bibliografia	60
Anexos	62

Índice de figuras e exemplos musicais

Figura 1: Retrato de Chopin tirado feito em 1838 por Eugène Delacroix, localizada no <i>Musée du Louvre</i> , em Paris.....	5
Figura 2: Villa Lobos ao piano (arquivo nacional brasileiro).....	17
Figura 3: Irving Schwerke com a soprano Sophie Tucker.....	20
Exemplo 1: Gota e <i>staccato</i> (c. 68 e 71 da <i>Balada n.4 op. 2</i>).....	10
Exemplo 2: <i>Nocturne</i> , c. 2-3, com textura em múltiplos extratos.....	23
Exemplo 3: <i>Nocturne</i> , c. 11-12.....	24
Exemplo 4: Chopin <i>Nocturne</i> op. 15 n.º1, c. 29-30.....	24
Exemplo 5: <i>Ballade</i> em Sol Menor op. 23, c. 40-41.....	25
Exemplo 6: Villa-Lobos: <i>Ballade</i> , c. 3-4.....	25
Exemplo 7: Villa-Lobos <i>Ballade</i> , c. 2-3 e 22.....	26
Exemplo 8: Villa-Lobos <i>Nocturne</i> , melodia da seção B.....	26
Exemplo 9: Villa-Lobos <i>Nocturne</i> , c. 1-2.....	27
Exemplo 10: <i>Ballade</i> em Lab, op. 47, c. 1-2.....	27
Exemplo 11: Chopin - Motivos extraídos da <i>Ballade</i> em Lab M, op. 47.....	27
Exemplos 12: <i>Nocturne</i> Op. 9 n.º 2.....	28
Exemplo 13: <i>Valsa Op. 64 n.º 2</i> , c. 1-2.....	28
Exemplo 14: <i>Noturno póstumo em mi menor</i> , c. 2-3.....	28
Exemplo 15: Contorno melódico dos comp. iniciais do <i>Prelúdio da Bachianas Brasileiras n.º 4</i>	29
Exemplo 16: <i>Nocturne</i> de Villa Lobos, c. 2-4.....	29
Exemplo 17: <i>Ballade</i> de Villa-Lobos, c. 3-4.....	29
Exemplo 18: <i>Nocturne</i> de Villa-Lobos, gráfico do contorno intervalar, c. 2-9.....	30
Exemplo 19: Cromatismo na seção B do <i>Nocturne</i>	30
Exemplo 20: <i>Ballade</i> de Villa-Lobos, c. 19-22.....	31
Exemplo 21: Cromatismo na seção B.....	31
Exemplo 22: <i>Nocturne</i> , c. 1-2.....	32
Exemplo 23: <i>Nocturne</i> , c. 36.....	33
Exemplo 24: Acordes iniciais do <i>Scherzo 1 op. 20</i> de F. Chopin.....	33
Exemplo 25: Acordes iniciais da <i>Ballade</i> , c. 1-2.....	34

Exemplo 26: <i>Ballade</i> , c. 68.....	34
Exemplo 27: Compassos finais da <i>Ballade</i> , c. 76-77.....	35
Exemplo 28: Chopin - <i>Estudo op. 10 n° 12 (Revolucionário)</i> , c. 1, 9-10.....	35
Exemplo 29: <i>Ballade</i> de Villa-Lobos, c. 1-3.....	36
Exemplo 30: Chopin - <i>Balada em Sol menor op. 23</i> , c. 260-264.....	37
Exemplo 31: <i>Ballade</i> , c.74-77.....	37
Exemplo 32: Chopin - <i>Noturno Op. 9 n° 2</i> , c. 13-16.....	37
Exemplo 33: Chopin - <i>Noturno op. 27 n° 2</i> , c. 2-9.....	38
Exemplo 34: <i>Berceuse em Re b Maior, Op. 57</i> , c. 31.....	38
Exemplo 35: <i>Concerto em mi menor op. 11 - 2º movimento</i> , c. 4-7.....	38
Exemplo 36: <i>Nocturne</i> , c. 8-9.....	39
Exemplo 37: <i>Ballade</i> , c. 4-7.....	39
Exemplo 38: <i>Ballade</i> , seção A.....	40
Exemplo 39: <i>Ballade</i> , c. 23-29.....	40
Exemplo 40: <i>Ostinato</i> na seção B.....	41
Exemplo 41: <i>Nocturne</i> , c. 8, com terças descendentes.....	42
Exemplo 42: <i>Ballade</i> , c. 41--45.....	42
Exemplo 43: acorde ascendente do início da coda da <i>Ballade</i> , c. 68--69.....	42
Exemplo 44: <i>Ballade</i> . C. 69--71, região central da coda.....	43
Exemplo 45: <i>Ballade</i> , c. 72--76, região final da coda.....	43
Exemplo 46: <i>Nocturne</i> , c. 1 – 6.....	44
Exemplo 47: <i>Nocturne</i> ,. C. 7 a 14.....	45
Exemplo 48: <i>Nocturne</i> C. 15 – 20.....	46
Exemplo 49: <i>Ballade</i> . C. 21 – 26.....	46
Exemplo 50: <i>Nocturne</i> , C. 33- 36.....	47
Exemplo 51: <i>Ballade</i> . C. 1 – 3.....	48
Exemplo 52: <i>Ballade</i> , c. 4 – 7.....	49
Exemplo 53: <i>Ballade</i> , c. 8 – 13.....	49
Exemplo 54: <i>Ballade</i> . C. 14 – 17.....	50
Exemplo 55: <i>Ballade</i> . C. 18 – 23.....	50

Exemplo 56: <i>Ballade</i> . C. 24 – 29.....	51
Exemplo 57: <i>Ballade</i> . C. 30 – 35.....	52
Exemplo 58: <i>Ballade</i> . C. 36 – 41.....	52
Exemplo 59: <i>Ballade</i> . C. 42 a 45.....	53
Exemplo 60: <i>Ballade</i> . C. 46 – 49.....	54
Exemplo 61: <i>Ballade</i> . C. 66 – 67.....	55
Exemplo 62: <i>Ballade</i> . C. 70 – 71.....	56

Lista de tabelas

Tabela 1: Utilização de gêneros distintos no ciclo das Baladas de Chopin.....	13
Tabela 2: Compositores convidados pela UNESCO a prestar tributo a Chopin.....	18
Tabela 3: Obras escritas para piano solo a prestar tributo a Chopin.....	19
Tabela 4: Seções do <i>Nocturne</i> , com métrica e andamentos.....	20
Tabela 5: Seções da <i>Ballade</i> , com métrica e andamentos	21
Tabela 6: Seções da <i>Balada N^o 4</i> de Chopin.....	22

Lista de abreviaturas, siglas e acrônimos

M – Maior

m – menor

Comp. – compasso

C. – compasso

b - bemol

P.M. - *Projet de Méthode*

1. Introdução

“No primeiro concerto público em que participei, toquei Chopin e Villa-Lobos, dois autores dos quais nunca mais me desliguei (...) [Chopin e Villa-Lobos] assim de par, vão bem. Polônês, exilado, internacional, Chopin carregou em suas raízes, pela vida afora, terra da Polónia: as longas ausências, a glória internacional, as voltas ao mundo, arraigavam Villa-Lobos profundamente ao seu Brasil” (Arnaldo Estrella, 1965).

A questão central desta pesquisa teve origem nas perguntas que emergiam na busca de uma interpretação mais apurada da obra *Hommage à Chopin – Nocturne et Ballade*, de Heitor Villa-Lobos. Esta foi a primeira obra que comecei a estudar quando cheguei a Castelo Branco para fazer o mestrado em performance na Esart/IPCB. Ambos os compositores supracitados se fizeram presentes em programas escolares e recitais públicos de piano desde a minha adolescência. Melodistas em exímio grau, exalavam um poder de atração à apreciação e ao estudo de seu repertório. Villa-Lobos soava-me muito próximo, aconchegante. Reverberava alegria e pujança. Sua rítmica viva e desafiadora, as músicas folclóricas, sua sonoridade vistosa, suas combinações instrumentais, seu imenso e criativo repertório para piano, entre outros atributos, despertaram-me um sentimento de “volta à casa” e uma vontade de sempre tocar seu repertório. Já Chopin, com sua eloquência, profundidade, poesia, seu intimismo, calor e imensas dificuldades técnico-musicais, abriu-me a percepção de timbres que o piano poderia emanar, promovendo uma imersão no campo da expressividade de maneira única, e consecutivamente maior desenvoltura e refinamento pianístico.

Nos meus vinte anos que tenho estudado a arte musical, Villa-Lobos tem sido o compositor que mais peças toquei para piano solo. Entre elas cito algumas *cirandinhas*, algumas *Cirandas*, a suíte *Carnaval das Crianças*, a *Valsa da Dor* e as *Impressões Seresteiras*, obras situadas na sua 2ª e 3ª fases composicionais¹ (além de outras composições para música de câmara e canto coral). Estudar sua última obra para piano solo, *Hommage à Chopin*, apresentou o desafio de trazer à tona a maturidade requerida em conhecimentos estilísticos e interpretativos de um compositor em sua fase mais experiente, sobretudo ao congregar um tributo a outro compositor também grandioso e de período distinto da história da música.

Apresentei a obra *Hommage à Chopin* publicamente algumas vezes: no encerramento da 5.ª EIMAD – Encontro de Investigação em Música Artes e Design da Esart/IPCB e no recital de meio de curso do Mestrado em Performance (Esart/Castelo Branco), no Conservatório Regional de Castelo Branco, no Museu Nacional de Música (Lisboa), na FUNDEC e Sorocaba Clube (Sorocaba/Brasil), e no Palazzo Ricci (Montepulciano/Itália). Estas apresentações ocorreram entre 2017 e 2019. Durante

¹ Segundo a classificação de Paulo de Tarso Salles. Estas fases serão melhor explicadas no capítulo 3 desta pesquisa.

estes recitais tive a oportunidade de aprimorar minha experiência no palco com a obra, a confiança requerida e o desenvolvimento técnico e sonoro. As aulas com o professor Paulo Álvares durante o mestrado também fomentaram a melhoria da concepção e realização da peça. Porém durante a pandemia questioneei-me o quanto fundo havia mergulhado nos aspectos de Chopin que esta obra salientava, e o quanto minha interpretação poderia evoluir ao pesquisar sobre isto conjuntamente a um olhar mais crítico ao texto musical, buscando construir uma interpretação mais consciente, equilibrada, refinada e orientada: nasce assim minha questão de investigação.

Ademais de traços estilísticos envolvidos na escrita da composição, no que tange a performance de *Hommage à Chopin*, como interpretá-la considerando o equilíbrio entre autor e homenageado? Mignone relata certa vez o seguinte:

“Villa-Lobos é a Besta, bom B maiúsculo, o elemento da irracionalidade irrompante, vulcânica, destruidora, colossal, no bom e no mau sentido (...). O que não podemos negar é que Villa-Lobos é uma força magnífica, apaixonante, mesmo sublime, das cavernas da irracionalidade” (Mignone, *apud* Mariz, 1989, p. 96).

Ao pianista fica o desafio de trazer luz à poesia do compositor romântico polaco em meio à viçosa sonoridade do compositor moderno brasileiro, e esta investigação busca trazer maior compreensão no diálogo entre estes expoentes artistas de tempos e culturas distintas, em aspectos como a estrutura do texto musical, influências estilísticas e considerações interpretativas da obra, complementadas pela atuação pública ao piano no contexto da defesa deste trabalho de mestrado em performance.

Esta dissertação de mestrado está estruturada em 4 capítulos. A seguir à introdução, o segundo capítulo aponta características da linguagem de Chopin. Após uma breve contextualização sobre a sua vida, são denotados aspectos relacionados à sua linguagem e interpretação da sua obra relativamente ao fraseado, articulações, mudanças agógicas, dinâmica, influência do *bel canto* e sobre os gêneros musicais noturno e balada, com relevante auxílio do livro de Eigeldinger - *Chopin: Pianist and Teacher as Seen By His Pupils*, da tese de doutoramento escrita por Gabriella Affonso pela Universidade de São Paulo (USP) - *24 Prelúdios Op. 28 de Frédéric Chopin: estudo sobre a interpretação da obra*, e do trabalho de conclusão de curso (graduação em música pela USP) de Styveen Azzola - *Balada op. 52 de Fryderyk Chopin: aspectos estruturais e interpretativos do tema A e suas variações*.

O terceiro capítulo indica as fases composicionais de Villa-Lobos, ademais de citar alguns músicos e situações circundantes que influenciaram sua estética musical, com auxílio de apontamentos de Paulo de Tarso Salles em seu livro *Villa-Lobos: Processos*

Composicionais. A seguir, é apresentado o contexto histórico da composição de *Hommage à Chopin* e informações sobre sua dedicatória, além de serem demonstradas características estruturais e estilísticas presentes no texto da obra - sobretudo aquelas que se relacionam ao compositor homenageado - tais como textura, conteúdo harmônico e melódico, gestos musicais e estilo brilhante, conteúdo rítmico e topografia do teclado, com relevante auxílio do artigo de Lucia Barrenechea e Cristina Gerling - *Villa-Lobos e Chopin, o diálogo musical das nacionalidades*, publicado pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Por fim, são propostas intervenções para a performance de *Hommage à Chopin* na sua totalidade, de maneira *da capo al fine*, reiterando também as principais características apontadas durante esta pesquisa.

2. A linguagem musical de Chopin

2.1 Breve contextualização sobre sua vida

Chopin nasceu em Zelazowa Wola, cidade localizada a 54 quilômetros de Varsóvia. Vivia ao lado da residência dos Skarbek, nobres que apadrinhavam sua família. A família deixou a cidade no outono de 1810 e mudou-se para Varsóvia, cidade onde seu pai passou a lecionar francês. Até sua adolescência, a família de Chopin visitava bastante sua cidade natal, especialmente no verão, quando o jovem pianista se apresentava no piano dos Skarbek que era colocado no jardim. Sobre a data exata do nascimento de Chopin, há controvérsias: em seu registo de batismo consta a data de 22 de fevereiro; Frédéric, por sua vez, afirmava ter vindo ao mundo no dia 1º de março de 1810.

Chopin recebeu de sua mãe as primeiras lições de piano em Varsóvia, que na ocasião era dominada pelos russos após a dissolução do Ducado de Varsóvia (instituído por Napoleão Bonaparte). Prosseguiu seus estudos musicais com o professor tcheco Wojciech Zywny. Sua notória aptidão já era observada, e já nessa época fazia algumas composições, como a *Polonaise* dedicada à condessa Skarbek (publicada em 1817). No ano seguinte, Chopin fez sua primeira apresentação pública; seu talento musical se fazia notar pela alta sociedade e imprensa local. De tal forma, passa a frequentar comumente os salões aristocráticos, atividade que se estenderia por toda sua vida.

Durante seus anos de juventude, conviveu com outros jovens que estudavam no Liceu de Varsóvia. Este contato foi importante para o desenvolvimento humano e musical do compositor, que costumava passar férias, a convite das famílias destes jovens, no interior da Polônia. Suas visitas ao interior, especialmente a Szafarnia, despertaram seu interesse pelo folclore do país, expresso em sua música sobretudo nas *mazurcas* e *polonaises*. Seu professor, Wojciech Zywny, informou aos pais que não tinha mais o que acrescentar à formação do talentoso pianista de doze anos de idade. Aos dezesseis, ingressou no Conservatório de Varsóvia para estudar composição com Józef Elsner. Com sua orientação, unida à sua brilhante criatividade, teve rápido reconhecimento em Varsóvia e concluiu que deveria viajar para o exterior, com o apoio dos amigos e da família. Entre os anos de 1828 e 1829 visitou Berlim, Viena, Praga e Dresden, absorvendo novas influências; aprofundou seu gosto pela ópera italiana, teve contato com a música de John Field (1782- 1837) e Johann Nepomuk Hummel (1778-1837). Conforme aponta Rosen, a música de Chopin derivou-se amplamente de sua experiência inicial com a ópera, dos ritmos e harmonias de dança de sua nativa Polônia, e de Bach (ROSEN, 1995, p. 395).

Em novembro de 1830 saiu de Varsóvia em busca de seu aperfeiçoamento profissional sem imaginar que nunca mais retornaria. Dias após sua partida explodiu a insurreição nacional. Sentiu-se impelido a voltar, porém foi desencorajado pelos seus amigos. Após dez meses transitando em cidades europeias, chega a Paris em setembro de 1831. Em exílio nesta cidade, Chopin usufrui de um novo papel social da música. Os músicos podiam sobreviver da venda de suas obras para editoras, para famílias da alta sociedade, de aulas particulares e concertos. Neste contexto, os reflexos da Revolução Francesa conferiram uma nova ordem social, baseada na livre iniciativa, na livre concorrência e na destruição de barreiras rígidas entre as classes sociais. O mercado musical se expandia, com o aumento da produção e venda de instrumentos musicais, construção de novas salas de concerto, criação de sociedades para a organização de concertos, e aumento de produtos de mercado editorial. Chopin encantava-se com o que o rodeava, fosse a beleza de Paris, fosse toda a difusão musical que ocorria neste momento. Numa destas ocasiões deu seu primeiro concerto na cidade, na sala Pleyel.

Rodeado de importantes nomes das artes, o contato com Franz Liszt (1811-1886) permitiu a aproximação com a escritora George Sand (1804-1876), pseudônimo de Amantine Aurore Lucile Dupin, mulher de grande engajamento político (trabalhava num periódico de posicionamento socialista). O casal passou a assistir ao curso de literatura eslava ministrado pelo escritor Adam Mickiewicz, no *Collège de France*.

Em 1822, Mickiewicz publicou o livro *Baladas e Romances*, considerado uma das obras-primas do Romantismo polaco. Chopin, utilizando o nome genérico de 'balada' em suas quatro composições para piano, seguramente foi consciente da importância do contexto literário deste gênero.²



Figura 1 — Retrato de Chopin tirado feito em 1838 por Eugène Delacroix, localizada no *Musée du Louvre*, em Paris.

² Colocação referenciada no *Muzeum Fryderyka Chopina*, em Varsóvia

2.2 Características do estilo e da linguagem de Chopin

Sabe-se que Chopin não gostava de se apresentar publicamente – possivelmente deu 30 concertos durante sua vida (Hedley, 1966, p.14), sendo a docência sua principal fonte de recursos. De seus alunos vem um precioso legado sobre a sua música. Ainda que não fossem pianistas profissionais (geralmente eram membros da aristocracia), o material utilizado por Chopin com seus alunos traz apontamentos relevantes sobre estilo, articulação, fraseado, pedalização, técnica, entre outros tópicos comumente trabalhados em aula. Essas informações elucidam sua metodologia pedagógica e podem ser aplicados na performance de suas composições. Apesar de serem amplamente utilizados pelos estudiosos, alguns pesquisadores, como Hedley, questionam se as observações de seus discípulos são de fato confiáveis, tendo em vista que não eram profissionais e pelo nível do repertório que estudavam (Hedley, 1966, p.15).

A seguir aprofundaremos características sobre o fraseado em Chopin, articulações e a predominância do *legato* e *cantabile*, diferentes tipos de *rubato* e influência do *bel canto*, com relevante auxílio da tese de doutoramento defendida por Gabriella Affonso³. Também serão comentados aspectos relativos à dinâmica/intensidade e sobre os gêneros musicais noturno e balada.

2.2.1 Fraseado

A declamação do texto é um aspecto fundamental do fraseado de Chopin. Musicólogos relacionam este fato ao legado da oratória da música barroca. Assim, o discurso musical deve convencer o ouvinte, causar-lhe efeito.

Na construção de frases e parágrafos em um texto escrito, por intermédio de pontuação são impressas respirações, que em maior ou menor grau dão ritmo à prosa ou ao verso. Analogamente, como regras de pontuação musical, Chopin indicava que se fizesse pausas a cada oito compassos, as quais seriam equivalentes aos pontos da escrita. Já a vírgula seria representada por pequenas cesuras a cada dois ou quatro compassos.⁴

³ Affonso, G. (2018). *24 Prelúdios op. 28 de Frédéric Chopin: Estudo sobre a interpretação da obra*. Trabalho de Doutorado em Música. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

⁴ Kleczyński, aluno de Chopin, relata outros aspectos que construiriam a fraseologia de Chopin: “As notas longas são mais fortes, assim como as notas mais agudas. As notas dissonantes também são mais intensas, bem como as notas sincopadas. O final de uma frase, antes de uma vírgula ou um ponto, é sempre fraco. Se uma melodia é ascendente, deve-se tocar crescendo, se é descendente, decrescendo. Ademais, deve-se notar os acentos naturais. Por exemplo, em um compasso de dois tempos, a primeira nota é mais sonora, a segunda é fraca, em um compasso de três, a primeira nota é sonora e as duas demais são fracas. O mesmo se aplica às partes menores

O senso de direção do fraseado era outro aspeto importante: deveria ser abrangente, sem fragmentar as ideias musicais. Geralmente a frase deveria ser sustentada numa única e longa respiração, característica típica do *bel canto*, ao qual Chopin fortemente se espelhava. Em relação aos pontos de respiração ao longo da frase, Chopin costumava sempre dizer que o pulso do pianista é como a respiração na voz (Eigeldinger, 1991, p. 43-5). Tinha por hábito anotar este tipo de respiração, na qual o pulso se movimentava para cima, com uma linha vertical no texto musical.

O investigador Mikuli exemplifica, analogamente, a construção do fraseado incorreto com a declamação de uma pessoa que, ao ler um texto em língua estrangeira desconhecida, faz pausas inapropriadas entre as palavras. De igual forma, o ‘pseudo-músico’ revelaria, por intermédio de fraseado iletrado, que a música é algo ininteligível a ele, e deveria perder as esperanças em causar algum efeito no ouvinte pelo seu discurso.⁵

2.2.2 Articulações: predominância do *legato* e *cantabile*

A definição de técnica pianista de Chopin, segundo apontamentos por ele escritos em seu *Projet de Méthode*⁶, evidencia a ‘beleza sonora’ antes mesmo da ‘destreza’. Assim, aspetos como gradações sonoras, *legato*, *cantabile*, flexibilidade e variação timbrística, eram termos que fundamentavam sua conceção de técnica, que era especialmente concebida pela importância que dava à sonoridade. Por possuir esta

de um compasso. Estas são as regras, as exceções são sempre indicadas pelo compositor” (*apud* Eigeldinger, 1991, p. 42).

⁵ Mikuli, 1943, ii

⁶ *Projet de Méthode (Sketch for a Method)* é uma coleção de notas manuscritas que contém textos em vários estágios de acabamento para o início de um método de piano. O manuscrito é composto por doze fólios separados, simples ou duplos (com papel comum ou musical de formatos variados), totalizando dezasseis lados encapados e vinte lados em branco. Escrito a tinta, com um exemplo musical e duas correções ou acréscimos a lápis, o P.M. é particularmente difícil de ler devido a numerosas revisões e sobreposições, bem como à paginação incerta. Após a morte de Chopin este manuscrito foi levado por Ludwika Jedrzejewicz, a irmã mais velha do compositor, que fez uma boa cópia de partes dele, mas que também incluiu alguns fragmentos ausentes do original como o conhecemos. A irmã de Chopin deu o manuscrito original em 1850 à princesa Marcelina Czartoryska, que posteriormente o legou à pianista Natalia Janotha, a qual publicou pela primeira vez alguns extratos dele numa tradução bastante livre para o inglês. Entre esses trechos, escolhidos e revisados arbitrariamente, notam-se que certas páginas do manuscrito de Chopin e a cópia de Jedrzejewicz se extraviaram. Em 1936, o manuscrito de Chopin foi adquirido em Londres por Alfred Cortot, que o manteve até sua morte em 1962 (agora está em Nova Iorque/EUA). Cortot, em seu livro *Aspects of Chopin*, apresentou a primeira transcrição quase completa do manuscrito. No entanto, esta é prejudicada por omissões e numerosos erros de leitura. Os comentários introdutórios de Cortot estão igualmente sujeitos a cautela, segundo aponta Eigeldinger. Alguns desses erros de leitura foram corrigidos em uma tradução polonesa feita de fotocópias e assinada por A. em *Ruch Muzyczny* (1968), mas os exemplos musicais reproduzidos em fac-símile estão incompletos. O Apêndice I (p. 190-7) do livro *Chopin: Pianist and Teacher: as seen by his pupils*, escrito por Jean-Jacques Eigeldinger em 1991, fornece uma transcrição completa do manuscrito, somada a algumas páginas inéditas e as variantes da cópia de Jedrzejewicz, e complementada com um comentário e história destes problemas envolvidos.

conceção, exercícios meramente mecânicos não eram do interesse de Chopin. Por esta razão, ele incentivava intensa concentração auditiva, seja na execução ou no estudo, para que se desse o refinamento da escuta. O cultivo do toque - cuja predominância é do *legato*, deveria se dar pela variedade de ataque e controle da escuta. Seu aluno Franz Chomme declara que uma acentuação inadequada no terceiro tempo, ou mesmo uma nota retirada precipitadamente podem ser suficientes para que a poesia da obra seja distorcida.

Segue abaixo uma declaração de sua aluna Czartoryska sobre a sonoridade *cantabile* que Chopin recomendava:

Os dedos devem afundar, mergulhar até o fundo do teclado - tanto na dinâmica *piano* quanto na *forte* - extraíndo daí um som sustentado e melancólico, o qual é capaz - com os dedos relutantes em sair das teclas - de produzir, mesmo em um instrumento não melódico por natureza, uma qualidade cantante similar a dos cantores italianos que Chopin recomendava como modelo” (*apud* Eigeldinger, 1991, p. 31).

Outra necessidade relevante para a produção do *cantabile*, além dos dedos estarem no fundo do teclado, é apontada por seu aluno Mathias, que diz que se deve “acariciar a tecla, nunca percutir com força, [...] percorrer o teclado com mãos de veludo e sentindo as teclas ao invés de golpeá-las” (*apud* Eigeldinger, 1991, p. 31).

A linha melódica, por sua vez, não deveria ser quebrada por acentuações, para que pudesse se obter o efeito de fluidez no *cantabile*. Ademais, Chopin indicava que se deixasse os dedos numa posição mais alongada nas passagens em *cantabile*, enquanto que para os trechos de caráter melancólico (como os ornamentados) os dedos deveriam estar mais próximos uns dos outros e também mais curvados.

O toque *legato* deveria ter seu efeito criado antes mesmo de sua efetivação física. Esta preconcepção do resultado sonoro, haja vista que o piano é um instrumento de percussão, contribuiria para o sucesso do *legato*.

Czartoryska diz que na execução do *legato*, deve-se unir as notas de maneira a grudar intensamente umas às outras, agarrando-se às teclas, e não simplesmente juntar as notas. Deveria-se praticar, por meio da transferência de peso com que os dedos caem sobre as teclas, a obtenção de todas as possibilidades de cores sonoras (*apud* Eigeldinger, 1991, p. 32). A utilização de um dedilhado particular, o refinamento do toque e a pedalização sutil contribuiriam para a produção do perfeito *legato cantabile*.

As ligaduras geralmente indicam articulação *legato* na escrita de Chopin. As ligaduras longas, típicas de seu *cantabile*, definem frases e períodos contínuos do estilo *bel canto*. Chopin costumava diminuir o som e levantar as mãos ao fim destas ligaduras longas. Outro aspecto bastante interessante em relação a elas é que quando eram utilizadas em períodos musicais inteiros poderiam indicar a execução em estilo

spianato, ou seja, de maneira simples, sem grandes nuances ou descontinuidades rítmicas, conforme aponta Viardot (cantora que era aluna e assistente de Chopin)⁷.

Em relação a execução de escalas, Chopin recomendava praticá-las o mais *legato* possível, em andamento lento e progressivamente mais rápido, com sonoridade cheia e regularidade rítmica (Mikuli, 1943, p. i). Conforme aponta Eigeldinger, Chopin inclinava um pouco a mão na direção do quinto dedo, quando em movimento ascendente da mão direita, e na direção do polegar, em movimento descendente, na execução de escalas e arpejos em *legato*. Este movimento lateral, quase imperceptível, seria um dos responsáveis pela regularidade sonora e fluidez em suas escalas, o qual não deveria ser separado por blocos ou etapas, mas fluir continuamente. A uniformidade rítmica seria uma importante aliada à regularidade sonora em uma passagem rápida (*apud* Affonso, 2018, p.44).

Em relação aos outros tipos de articulação, ainda que seja predominante o toque *legato* e *cantabile*, Chopin também utiliza algumas vezes o *stacato*, *leggiero* e *portato*. É rara na obra de Chopin a indicação de *staccato* em seu estado puro. Em sua obra, normalmente, ele envolve maior delicadeza e velocidade de ataque não muito grande, a fim de que não soe demasiadamente seco. Chopin recomendava beliscar a tecla como se fosse uma mosca esfregando suas asas sobre a mesma (Eigeldinger, 1991, p. 32). Chopin relacionava o *staccato* à vibração da corda de um violão ou de uma harpa, ou ainda a um *pizzicato* de violino.

O *portato*, que consiste na utilização de ligadura e pontos simultaneamente, é uma articulação menos curta que o *staccato*. Caracteriza-se por um toque suave, *non legato*, no qual as notas perdem, aproximadamente, um quarto de seu valor. Alguns autores ainda indicam que estas notas podem receber um pouco de ênfase sonora. O toque *leggiero* (em italiano significa leve, ligeiro e suave) é parecido com o *portato*, sendo mais comum em trechos de rápida configuração rítmica. Neste tipo de toque há um sutil espaçamento entre as notas, criado através de um toque que não afunda completamente as teclas do piano (Rosenblum, 1991, p. 185).

Vale notar que Chopin distingue diferentes sinais de *staccato*, diferenciação que vem desde o período Barroco. Os sinais de 'gota' são mais secos que o ponto *détaché* (termo pelo qual Eigeldinger denomina *staccato*). No exemplo musical abaixo, Chopin utiliza tanto o sinal de 'gota' quanto o *staccato*, segundo a edição Paderewski de sua *Balada n. 4 op. 52*. Da minha experiência com a execução da obra, muito provavelmente o acorde da mão direita não deverá ser sustentado pelo pedal, ao passo que a oitava localizada no grave, sim.

⁷ Affonso, 2018, p. 44

The image shows a musical score for piano, measures 68 to 71. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The right hand (RH) and left hand (LH) are both present. The score includes several markings: 'Ped.' (pedal) and '*' (staccato) are placed below the LH staff in measures 68, 69, 70, and 71. In measure 70, there is a 'ritenuto' marking above the RH staff. In measure 71, there is a 'ff' (fortissimo) marking above the RH staff. Red circles highlight specific notes in the RH staff: a quarter note in measure 68, a quarter note in measure 69, a quarter note in measure 70, and a quarter note in measure 71. The notes are: G4 (measure 68), F4 (measure 69), E4 (measure 70), and D4 (measure 71). The RH staff also contains various chords and arpeggios throughout the measures.

Exemplo 1: Gota e *staccato* (compassos 68 a 71 da *Balada n.4 op. 52*)

2.2.3 Mudanças agógicas: os diferentes tipos de *rubato*

O tempo *rubato* (tempo roubado) consiste em acelerar ou desacelerar o tempo em certos trechos musicais. Quando o tempo é acelerado, consecutivamente compensa-se com uma pequena diminuição da velocidade mais adiante, e vice-versa. Esta prática tem como finalidade aumentar a expressividade. De acordo com relatos de alunos de Chopin, sabe-se que a plasticidade do tempo no fraseado era uma forte característica de sua maneira de conceber o discurso musical. Eigeldinger relata três principais tipos de *rubato* empregados na obra de Chopin (*apud* Affonso, 2018, p. 57):

- a) ***Rubato* tradicional italiano:** Neste tipo de *rubato*, o acompanhamento da mão esquerda se mantém constante e não se submete à liberdade de expressão que a linha melódica da mão direita desfruta. A mão direita pode adiantar ou atrasar; contanto, esta falta de sincronicidade deve ser compensada logo em seguida para o restabelecimento da perfeita junção das duas mãos. Este tipo de *rubato* tem suas origens no período Barroco, tanto na prática vocal quanto instrumental. Ele é amplamente utilizado nos noturnos e mazurcas de Chopin. Affonso também o denomina como *rubato Chopiniano* (2018, p. 57);

- b) **Rubato Agógico** - Diferente do *rubato* tradicional italiano, o *rubato* agógico atinge toda a estrutura da música, seja a linha melódica, acompanhamento ou outras vozes. Utilizado mais comumente no século XIX, ele também pode ocorrer com alterações em seções inteiras. Chopin o utilizava, sobretudo, para dar um caráter particular a uma frase, ou realçar uma estrutura importante (Rowland, 2004, p. 209). Não obstante, vale ressaltar que Chopin utilizava o *rubato* agógico de modo mais discreto em relação a seus contemporâneos, devido ao seu apreço pela simplicidade. Deveria, de tal forma, ser usado em função das leis de declamação (Eigeldinger, 1991, p. 120), e sem o uso arbitrário na performance, pois Chopin repudiava exageros agógicos.
- c) **Rubato Nacional** – O terceiro tipo de *rubato* proposto por Eigeldinger é o *rubato* nacional. É caracterizado por salientar o ritmo característico das melodias folclóricas da Polônia (Mazurca). Uma grande particularidade nestas melodias é a mobilidade em seus acentos, cujo deslocamento atinge principalmente os segundos e terceiros tempos dos compassos. De tal forma, o termo *rubato*, quando indicado por Chopin em obras com características folclóricas, tem o propósito de salientar a tradicional flexibilidade rítmica que estas obras exigem, para a realização destas tênues mudanças de acentuação.

2.2.4 Dinâmica (Intensidade)

Sandra Rosenblum classifica os sinais de dinâmica de acordo com a função que possuem. Segundo a autora, são três os tipos fundamentais: absolutos, graduais e relativos. *Piano*, *forte*, assim como outros termos que indicam áreas sonoras específicas, são indicações de dinâmica absoluta. *Expressivo*, *più forte*, assim como acentos e outros termos cujos níveis de intensidade são determinados através do volume de som do trecho que se encontram, são relativos. *Crescendo*, *diminuendo*, *marcando*, e termos similares são exemplos de dinâmica gradual, pois indicam sua variação progressiva (Rosenblum, 1988, p. 57).

Chopin executava seus fortes de maneira moderada, e valorizava a delicadeza do *pp*. Ele recomendava a seus alunos o desenvolvimento de um som amplo, redondo e cheio, assim como diversas gradações entre o *pp* e o *ff*. Ambos os extremos de dinâmica, se exagerados, causavam ojeriza a Chopin. Portanto, salientava o cuidado em não tocar *pp* como um sussurro indefinido, tampouco tocar *ff* com som batido. Os relatos sobre suas dinâmicas quando tocava ao piano eram relativos, pois alguns contemporâneos diziam que sua sonoridade era debilitada, enquanto seus alunos relatavam que ele possuía toque intenso e ressoante, e até mesmo com exuberante vigor.

Para Chopin, *sf* e *fz* (*sforzando* e *forzando*) são sinônimos, cuja função é de reforço sonoro. O acento (>) denota uma dinâmica mais sonora. Também aparece com alguma frequência em seu repertório os termos *mezza voce* e *sotto voce*. *Mezza voce* (a meia

voz) indica tanto na música vocal como na instrumental a produção de um som suave e comedido. *Sotto voce* (voz baixa, sussurro) indica que a passagem musical seja executada de maneira contida: Eigeldinger sugere que o intérprete deve fazer distinção entre significado destas expressões e ressalta que ambas devem ser interpretadas na obra de Chopin em seu sentido literal. Deste modo, recomenda a interpretação das mesmas conforme a sugestão de Mattheson: para *mezza voce* deve ‘cantar a meia voz, em *mf*’, já para *sotto voce* deve-se cantar muito suavemente, de modo mais contido (2000, p. 68).

2.2.5 A influência do *Bel Canto* e o gênero *Nocturne*

Chopin tinha grande admiração pela arte do *bel canto*, e sua estética era embasada primordialmente na voz. Sua concepção de *rubato* também é vocal em sua essência. Seu *legato*, *cantabile*, ornamentos e refinamentos tem raízes nesta arte, e são típicos dos cantores que Chopin apreciava. Estes elementos tornaram-se essenciais na sua performance e didática. Diferentemente de Chopin, os compositores contemporâneos a ele, como Liszt e Schumann, por exemplo, recorriam frequentemente ao caráter sinfônico em suas obras.

Chopin sugeria, como recurso didático, o estudo de peças do gênero noturno, o qual melhor representa o *bel canto* pianisticamente. Ele insistia na naturalidade e simplicidade, não sendo de sua natureza afetações e sentimentalismos exagerados. Ele insistia na repetição de uma mesma passagem até que fosse bem assimilada, porém sua aluna Leenz acrescenta que ainda que os alunos tocassem de maneira tal que o satisfizesse, não era próximo da maneira como ele executava.

O termo noturno era utilizado para peças de apenas um movimento, para voz ou piano, de caráter delicado, com melodias ternas, harmonias simples, sem um caráter completamente definido. Segundo Brown, poderia ser caracterizado como “uma peça que instiga a uma atmosfera noturna, via de regra quieta e de caráter meditativo”. No início do século XIX intercambiava-se com outras denominações, tais como: romance, serenata, pastoral e divertimento (*apud* Barrenechea & Gerling, 2017, p.233).

Os principais registos apontam o compositor e pianista irlandês John Field como o primeiro a escrever obras com este caráter e sob este título. Field (1782 e 1837) é lembrado até hoje por seu conjunto de dezoito *Nocturnes*, todos compostos para piano solo entre 1812 e 1836, imbuídos com uma atmosfera única que posteriormente inspirou aos famosos noturnos de Chopin. John Field é considerado o pai do noturno romântico, todavia foi F. Chopin quem consolidou este gênero e compôs as principais obras neste estilo. Ao todo, Chopin escreveu 21 noturnos, sendo o op. 9 no. 2 (em *Mib* maior) o mais conhecido popularmente. Ele imprimiu às suas composições uma maior intensidade dramática e desenvolveu um vocabulário harmônico mais sofisticado, complementado por uma textura de acompanhamento

que evidencia, muitas vezes, uma complexidade contrapontística mais desenvolta.

2.2.6 Gêneros musicais em Chopin e as *Ballades*

Os estudos sobre gênero – incluindo definições, funções e motivações - têm um longo caminho já percorrido na literatura e são cada vez mais frequentes na musicologia. Neles são observadas propriedades sobre a forma, estilo e também contexto social. Influenciado pela música popular de seu tempo, Chopin reuniu muito de seus aspetos na criação de novos gêneros. No entanto, essa transposição do popular para o chamado erudito não implicou em perda de seu caráter original.

Sabe-se que há uma relação direta entre o título e as características estilísticas da peça. Em Chopin, porém, a relação entre o título e o texto musical cria um significado que, por vezes, transborda o próprio gênero ou o próprio título, permitindo assim novos horizontes associativos. Em sua Berceuse Op. 57, Chopin dá um exemplo de como sua obra pode extrapolar o sentido original do título. Sendo uma Berceuse originalmente uma canção de ninar, no op. 57 notam-se linhas melódicas ricamente ornamentadas que ultrapassam em muito o que se poderia esperar de uma obra desse gênero (Azzola, 2016, p. 21).

Frequentemente Chopin utilizava gêneros diferentes em uma mesma obra, cuidadosamente interpenetrando elementos diversos, como se entre eles não houvesse fronteiras. Essas referências podem ser tanto vocais, especialmente da ópera, quanto gêneros populares, como marcha fúnebre, valsa, mazurca, barcarola e coral. Em suas quatro Baladas, com exceção da segunda, Chopin interpola a valsa com a barcarola, além de trechos com recitativos.

Tabela 1: Utilização de gêneros distintos no ciclo das Baladas de Chopin

	Recitativo	Valsa lenta	Barcarola	Valsa rápida	(Figuração melódica)
<i>Balada nº 1</i> <i>Op. 23</i>	Introdução	Tema A	Tema B	Tema C	Seção central e Coda
<i>Balada nº 2</i> <i>Op. 38</i>			Tema A		Tema B e Coda
<i>Balada nº 3</i> <i>Op. 47</i>			Tema A – B	Tema C	Seção central
<i>Balada nº 4</i> <i>Op. 52</i>	Introdução - Cadência	Tema A	Tema B		Seção central e Coda

Na literatura, Jim Samson afirma que a balada poética é um tipo muito especial de narrativa. Normalmente considera-se que ela funciona como conversas dramáticas ou monólogos nos quais é contada uma história cujo narrador se encontra nos bastidores, situando-se entre o drama e a narrativa (Samson, 1992, p. 86). Um interessante exemplo contemporâneo em relação ao uso da balada poética é o livro 'Baladas', da eminente escritora brasileira Hilda Hilst (1930-2004). No início do livro, Alcir Pécora - professor de teoria literária da Universidade de Campinas (UNICAMP), escreve uma nota do organizador e aponta para uma interessante referência histórica a esse estilo, ao mesmo tempo que apresenta imagens poéticas sobre como Hilst aborda a poesia da balada:

Sabe-se que ele [o gênero balada] recobre formas poéticas muito diferentes no tempo: a mais antiga e comum se refere simplesmente ao poema a ser acompanhado por música, destinado ao baile, em geral dotado de várias estrofes e um estribilho. Há também a balada dita "romântica", de gênero lírico-narrativo, com tema popular e lendário, à imitação das "canções de gesta" e, na Península Ibérica, dos "romances" medievais, espécies de poemas épicos para canto. Nas baladas de Hilst aproveitam-se somente alguns poucos estribilhos e os ecos dos bailes e festas como cenário do poema: aí vagueia uma multidão de amigos e amigas, que trocam confidências e fadigas entre si, antes de partir no abismo do tempo. Um aspeto dessa amizade, que tem graça, é o confronto entre as garotas boas, "que não se lançam às vontades das marés", e as más, que vivem "delírios noturnos" com "homens de passaporte na mão", sendo o lugar exclusivo e solitário da heroína aquele em que delírio e lucidez coincidem nos estigmas. Definitivamente pior do que elas todas, porém, é o mundo lá fora, desafinado e totalmente sem solução. Ao fim, as baladas cantam a vontade de morrer com flores entre os dedos e terra nas mãos do amado (Hilst, 2003, nota do organizador).

As baladas de Chopin possivelmente trilham uma relação parecida com a balada poética. Ainda que Chopin não faça alusão direta a um texto literário, cria uma narrativa nas quatro peças que escreveu sob este título. Elas estariam localizadas em um lugar entre a sonata e a fantasia, entre o drama e a narrativa. Segundo consta em notas de rodapé da edição de Alfred Cortot da *Balada nº 4 op. 52*, existe a hipótese dela ter sido inspirada na balada lituana *The Three Budrys*, poema escrito por Adam Mickiewicz (com o qual Chopin estudou literatura eslava em Paris). No poema, os três irmãos Budrys foram mandados embora pelo pai para terras distantes em busca de tesouros sem preço. O outono passa; em seguida, o inverno. O pai acha que seus filhos pereceram na guerra e no frio... Enfrentando fortes tempestades, os irmãos, no entanto, conseguem retornar; e trazem como troféu único de sua odisséia, cada um, o casamento.⁸

⁸ Cortot, Alfred. n.d. Student's Edition of the Ballades, Salabert, Paris and New York

Referindo-se à *Balada n. 1 op. 23*, afirma Carl Berger:

Numa obra de arte a lógica formal e o significado expressivo são inseparáveis. Ao descrever a lógica musical da *Ballade*, nós também identificamos a ideia poética principal da obra... uma narrativa que procede de um início fraco e aberto, tímido e moderado e através de sucessivas ondas de nervosa intensificação e aceleração, conclui com um final excepcionalmente forte, fragoroso e feroso, no qual o destino final é alcançado mais por um ato de desespero do que pelo uso de progressões ordenadas e lógicas. O final, enquanto distintamente enfático, não é nada triunfal, mas sim heroico e trágico (*apud* Barrenechea & Gerling, 2017, p. 234).

3 *Hommage à Chopin, de Villa-Lobos*

3.1 Fases composicionais e principais influências em Villa-Lobos

Heitor Villa-Lobos (1897-1959, Rio de Janeiro) foi uma figura proeminente no cenário brasileiro e mundial no início do século XX. Quanto às primeiras influências de sua música, estudos de Wisnik (1983), Bruno Kiefer (1981) e Vasco Mariz (1983) relacionam o repertório com o qual o compositor estaria familiarizado até a terceira década do século XX, época com constante presença da música francesa na vida cultural do Rio de Janeiro. Além das obras executadas em concerto nesta cidade, as quais Villa-Lobos teve oportunidade de conhecer e estudar, outros fatos marcantes apontados por Barrenechea e Gerling são: o casamento com a pianista e professora de piano Lucília Guimarães em 1913, o contato com o compositor francês Darius Milhaud (1892-1974), a convivência com vários pianistas, como Nininha Guerra, e a aproximação com grandes músicos, como foi o caso do pianista polonês Arthur Rubinstein (2017, p. 229).

Em 1958, Villa-Lobos é entrevistado por Fernando Lopes Graça e diz ser agradecido ao pai pela formação de sua personalidade artística. Também comentou ter sido influenciado musicalmente por J. S. Bach, Florent Schmitt e Stravinsky, além de creditar à “natureza, especialmente a de meu país” a responsabilidade por uma influência constante e insistente (Schic, 1989). Em sua juventude, Villa-Lobos era considerado um compositor progressista, inovador, de prodigiosa invenção. Todavia, ainda que sua criatividade e capacidade de quebrar barreiras tenham contribuído para a elevação da composição brasileira a novos horizontes, a manutenção desta imagem de espontaneidade genial poderia soar artificial, assim como Brahms fazia ao negar qualquer conhecimento da música de Chopin (Korsyn, 1991, p.16).

Paulo de Tarso Salles, professor de harmonia e contraponto na Universidade de São Paulo, publicou em 2009 um livro sobre as técnicas de escrita do maior compositor brasileiro. Em seu livro *Villa-Lobos – Processos Composicionais*, Salles sugere a divisão da obra do autor segundo seus períodos criativos em quatro fases.

A 1ª fase (1900-1917) é caracterizada pela adoção de modelos franceses em sua obra (sobretudo de Debussy) e a influência da música de Wagner no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro, onde estudara. Neste período, Villa-Lobos buscava ser reconhecido pelos músicos e críticos estabelecidos no Brasil.

Na 2ª fase (1918-1929), Villa-Lobos passa a apresentar formas e estruturas mais livres. O contato com músicos como Milhaud, Vera Janacopoulos e Rubinstein no Rio de Janeiro (1917) teve relevância nesta transição de períodos composicionais. Em

1922, Villa-Lobos foi integrante da Semana de Arte Moderna, a qual representa um marco no Modernismo no Brasil⁹. Outro aspecto importante foi sua viagem a Paris em 1923 e a influência advinda pelo contato com a obra de outros compositores do Modernismo, como Stravinsky. É nesta fase que Villa-Lobos compõe suas obras para piano de maior complexidade estrutural, como *A Prole do Bebe II* e *Rudepoema*.

A 3ª fase (a partir de 1930) é marcada pelo retorno de Villa-Lobos ao Brasil em plena revolução do presidente Getúlio Vargas, quando o compositor incorpora plenamente a imagem que se queria dele, como um símbolo da cultura nacional, e se torna o “Villa do Brasil”. Muitas das suas obras mais conhecidas são deste período, como as diversas *Bachianas Brasileiras* e suas peças para piano do *Ciclo Brasileiro*.

Na 4ª fase (após 1948), já detentor de reconhecido prestígio internacional, Villa-Lobos atua enquanto compositor de grandes encomendas, apresentando suas obras nos Estados Unidos e na Europa. São exemplos deste período seus concertos para piano e orquestra e também sua última obra escrita para piano, *Hommage à Chopin*, comissionada pela UNESCO em 1949 (Salles, 2009, p. 10 e 14).



Figura 2 - Villa-Lobos ao piano

⁹ Ocorrida em São Paulo, a Semana de Arte Moderna de 1922 congregou músicos, escultores, pintores, escritores e arquitetos. Dentre os músicos, juntaram-se a Villa-Lobos os pianistas Ernani Braga e Guiomar Novaes. A principal função da Semana de 22 para a história da arte brasileira foi romper o conservadorismo vigente no cenário cultural da época. A Semana de Arte Moderna nasceu no momento em que o mundo assistia ao fim de uma grande guerra e tudo se renovava nas estruturas mentais e políticas da sociedade. Foi um verdadeiro marco na história de São Paulo e é considerada um divisor de águas na cultura brasileira.

3.2 Centenário da morte de Chopin e encomenda de dez tributos musicais

Composições musicais cujo propósito é prestar homenagem a compositores contemporâneos ou antecessores aos seus escritores têm tido presença no repertório de música de concerto, conforme denotam Barrenechea e Gerling. Haydn e Mozart compuseram quartetos de cordas que perfazem algumas das mais belas homenagens entre compositores vivos. Durante o século XIX as homenagens foram mais raras. Já no século XX foram mais disseminadas, entre elas: Debussy – *Hommage à Romeau* (1905) e *Hommage à Haydn* (1909), Chavez – *Hommage à Arthur Rubinstein* (1975), Marlos Nobre – *Homenagem a Arthur Rubinstein* (1974), Guarneri – *Ponteio 49 (Homenagem a Scriabin, 1959)*, entre outras. Vale lembrar que os títulos destas homenagens musicais poderiam ter também outros nomes: *apothéose, deploration, dirge, dump, élégie, epicedium, lamente, neta, plante, planetus, tombeau, trenodia e trenos* (Barrenechea & Gerling, 2017, p. 228)¹⁰.

A UNESCO, fundada em 1945 com sede em Paris, celebrou o centenário de morte de F. Chopin com a publicação de um catálogo completo de suas obras, a implementação de um programa de bolsas de estudos para jovens poloneses e a organização de um concerto com obras encomendadas a dez compositores de proeminência artística na época, sendo oito deles europeus e (apenas) dois representantes da América Latina.

Tabela 2: Compositores convidados pela UNESCO a prestar tributo a Chopin

Compositor	Nascimento/Morte	Origem
Lennox Berkeley	1903 – 1989	Inglês
Carlos Chavez	1899 – 1978	Mexicano
Oscar Esplà	1886 – 1976	Espanhol
Jacques Ibert	1890 – 1962	Francês
G. F. Malipiero	1882 – 1973	Italiano
Bohuslav Martinu	1890 – 1959	Checo
Andrzej Panufnik	1914 – 1991	Polaco
Florent Schmitt	1870 – 1958	Francês
Alexandre Tansman	1897 – 1986	Polaco
Heitor Villa-Lobos	1887 – 1959	Brasileiro

¹⁰ Para mais detalhes sobre este assunto consultar a tese de doutorado de Gary Rownd, de 1990

Os compositores tiveram liberdade na escolha de gênero e número de executantes, sendo que suas composições deveriam ter duração máxima de 15 minutos. Foram escritas peças para combinações de música de câmara e instrumento solista, das quais quatro foram compostas para piano solo.

Tabela 3: Obras escritas para piano solo a prestar tributo a Chopin

Compositor	Nome da obra
Lennox Berkeley	<i>Three Mazurkas, Op. 31 No. 1 (Hommage à Chopin)</i>
Carlos Chavez	<i>Estudio IV: Homenaje a Chopin</i>
Oscar Esplà	<i>Sonata Española op. 53 'Homenaje a Chopin'</i> 1. <i>Andante romantico</i> 2. <i>Mazurca sobre un tema popular</i> 3. <i>Allegro brioso</i>
Heitor Villa-Lobos	<i>Hommage à Chopin: Nocturne et Ballade</i>

Villa-Lobos dedica sua composição ao influente estadunidense Irving Schwerke - professor, pianista, compositor e crítico musical que havia sido correspondente norte-americano de periódicos musicais em Paris anos antes¹¹, o qual auxiliou a defender e disseminar a obra de Villa-Lobos nos EUA. Pelo que se parece, a dedicação foi realizada sobretudo para cumprir uma importante promessa pelo compositor brasileiro, como podemos ver na correspondência redigida a Schwerke em 12 de agosto de 1949: “você fez muito bem em me lembrar da dedicação que lhe prometi, e pode ter certeza de que da próxima vez irei tocar música de piano para si”. Em uma carta de 10 de novembro do mesmo ano, Villa-Lobos escreveu-lhe novamente: “Estou à espera que *Hommage à Chopin* seja impressa para enviar-lhe uma cópia. Caso queira uma cópia com a dedicatória, diga-me e eu a enviarei imediatamente” (Peppercorn *apud* Hoefs, 1994, p. 116, 121).

¹¹ Ramona, 2016, *Grove Music On-line*



Figura 3 - Irving Scherke com a soprano Sophie Tucker

3.3 Análise estrutural e aspectos estilísticos na homenagem de Villa-Lobos¹²

Em relação às características gerais da peça, o *Nocturne* de Villa-Lobos é escrito enquanto quaternário simples, composto em 36 compassos e em três seções. Há uma pequena introdução, a seção inicial e final são iguais (sendo a semínima = 69) e a seção do meio é ligeiramente mais lenta (semínima = 58).

Tabela 4: Seções do *Nocturne*, com métrica e andamentos

Métrica	Seção	Compassos	Andamento
4	Introdução	1	<i>Moderato</i>
	Seção A	2-9	
4	B	10-26	<i>Lento</i>
	A'	27-36	<i>Tempo primo</i>

Já em relação à *Ballade*, Villa-Lobos a compõe com 77 compassos. Apresenta mais seções em relação ao *Nocturne* que a antecede: sua seção intermediária é subdividida

¹² Está integralmente disponível na seção “anexos” a partitura da obra *Hommage à Chopin*. Também haverá no transcorrer da dissertação dos subcapítulos 3.3 e 3.4 diversos pequenos exemplos musicais da peça a complementar o teor do texto.

em três (também enquanto forma ternária a-b-a'), além de encerrar com uma virtuosística *coda*.

Tabela 5: Seções da *Ballade*, com métrica e andamentos

Métrica	Seção	Compassos	Andamento
8 4	Introdução	1	<i>Allegro</i>
	A	2-17	<i>Allegro no troppo</i>
		18-22	<i>Meno</i>
4 4	B:		<i>Allegro Vivace</i>
	a	23-29	
	b	30-35	
	a'	36-47	
8 4	A'	48-67	<i>Tempo Primo</i>
4 4	Coda	68-77	

A obra *Hommage à Chopin* tem na sua totalidade uma média de oito minutos de duração¹³. Villa-Lobos optou por compor uma balada bem mais condensada em relação àquelas compostas por Chopin. Abaixo podemos verificar, por exemplo, as numerosas seções que perfazem a *Balada n. 4 op. 52* do compositor polaco.

Tabela 6: Seções da *Balada N° 4*

Seções	Compassos
Introdução do tema A	1-7
Tema A	7-22
1ª Variação do Tema A	23-36
(Episódio)	37-57
2ª Variação do Tema A	58-71
(Transição para o Tema B)	72-80
Tema B	80-99
Episódio/Desenvolvimento	99-128
Introdução do Tema A (em distinta tonalidade)	129-134
3ª Variação do Tema A (fugato)	135-151
4ª Variação do Tema A	152-168
Variação do Tema B	169-210
<i>Coda</i>	211-239

¹³ A margem de variação na duração de diversas interpretações da peça em questão fica em torno de 7' a 9', segundo dados coletados em gravações disponíveis em plataformas digitais.

Segundo o musicólogo Platoff são três as condições para se observar quanto a escrita composicional com influências musicais. A primeira é exterior a obra, designada pelo autor como consciência, como a utilização dos títulos adotados (que no caso da obra em questão nesta pesquisa, foi escolhida a grafia em sua versão francesa, país onde Chopin passou boa parte de sua vida). As duas seguintes condições são internas: semelhança e grau de modificação (1988, p.47).

No que tange ao tamanho, deveras a balada de Villa-Lobos é menor em relação às baladas compostas por Chopin. Outrossim suas melodias quando retomadas não apresentam ornamentos ou variações como acontece em Chopin. Porém são inegáveis semelhanças de estilo ao utilizar longas melodias líricas, uma trajetória inquieta e um caráter agitado, além de ambos compositores exigirem a atenção do pianista quanto à manutenção de algumas vozes nas composições em planos. Com importante auxílio do artigo de Barrenechea e Gerling, estas e outras características, como elementos de textura, conteúdo melódico e harmônico, gestos musicais e estilo brilhante, conteúdo rítmico e topografia do teclado, serão analisados na *Hommage à Chopin*, bem como outras peças de ambos compositores poderão ser relacionadas.

3.3.1 Textura

Como observado por Leonard Ratner, enquanto cada compositor do século dezanove, de Weber a Strauss, valorizou o timbre na textura e desenvolveu sua paleta peculiar, foi Frédéric Chopin aquele que provavelmente mais se destacou e mais se comprometeu com a valorização da cor do seu próprio meio, o piano, o que definitivamente estabeleceu os procedimentos para a exploração colorística daquele instrumento (1962, p. 299). Ratner salienta também características da textura na música de piano do século XIX e ilustra com exemplos da música de Chopin:

1) A condução das vozes ou partes da composição apoia-se, via de regra, em arcabouço passível de ser reduzido a acordes de três ou quatro vozes. Este arcabouço consiste, sobretudo, de dois elementos, uma linha do baixo e um movimento composto pelas vozes superiores;

2) Vozes são adicionadas para preencher todos ou quase todos os espaços dos registros médio e superior, resultando em sonoridades de sete a oito estratos;

3) Essas sonoridades de múltiplos estratos são então espalhadas por sobre uma figuração linear padronizada. Uma vez que o efeito desejado é a criação de uma determinada sonoridade e não a manutenção de um número estrito de vozes, torna-se possível aumentar e diminuir o número de vozes no complexo e operar modificações na figuração, se a estrutura de acordes, condução vocal ou mesmo a própria textura requerem ajustes para um determinado efeito musical;

4) Além do formato distinto, frequentemente a figuração contém alguns elementos singulares, os quais são responsáveis pelos efeitos especiais de cor, tais como uma nota estranha ao acorde, uma suspensão, uma bordadura, uma *cambiata*, uma apojatura, enfim, um elemento saliente à harmonia prevalecente;

5) Quanto à estrutura, peças que empregam esse tipo de figuração não se distinguem por questões de desenvolvimento temático ou expansão da frase, mas sim pela preocupação em preencher o tempo da frase com uma única cor especial;

6) Pairando acima da textura ou mesmo encravada na mesma, soa inequívoca uma melodia simples, atrativa e lírica. No caso de Chopin, o estilo melódico tem afinidades fortes com o lirismo da ópera italiana do início do século dezanove.

A primeira peça da *Hommage à Chopin* de Villa-Lobos baseia-se nesta textura múltipla descrita acima, cinco estratos passíveis de serem reduzidos a três que se amalgamam, e dentre estes o baixo e a melodia fundem-se na mão esquerda e são emoldurados pelo acompanhamento executado pela mão direita no registo agudo.

The image shows a musical score for a piece titled 'Nocturne, c. 2-3'. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is in common time (C). The score features a complex texture with multiple layers of notes, often grouped in triplets. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, creating a dense, flowing sound. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two measures, each with a repeat sign at the end.

Exemplo 2: *Nocturne*, c. 2-3, com textura em múltiplos estratos

Villa-Lobos mantém a mesma textura multiestratificada durante todo o desenrolar da composição e com isto obtém tanto um sentido de fluidez, quanto de suporte sólido para a melodia, conforme aponta Barrenechea e Gerling. Na seção intermediária do *Nocturne* (Exemplo 3), cada uma das cinco vozes é deslocada para o registo grave do instrumento. A ausência de sons no registo agudo contribui para a atmosfera sombria e confere variedade timbrística à peça (2017, p. 237-8).



Exemplo 3: *Nocturne*, c. 11-12

Raramente deixando a melodia ao encargo da mão esquerda nos seus noturnos, Chopin, assim como seu predecessor John Field, adota a divisão tradicional entre acompanhamento na mão esquerda como apoio para a melodia da direita. No entanto o *Nocturne op. 15 n°1* remete a melodia para a mão esquerda, enquanto a direita executa um acompanhamento de múltiplos estratos sonoros (Exemplo 4). Este desenho reforça afinidades de textura entre os dois compositores.



Exemplo 4: Chopin *Nocturne op. 15 n°1*, c. 29-30

Já nas quatro baladas, Chopin utiliza texturas mais complexas que nos noturnos. Um exemplo pertinente pode ser encontrado na *Ballade em Sol menor op. 23*:



Exemplo 5: *Ballade em Sol Menor op. 23, c. 40-41*

Na *Ballade* de Villa-Lobos podemos observar que o material melódico principal, após o compasso de introdução, encontra-se aninhado ante o padrão de *ostinato* e as figurações decorativas (Exemplo 6).

Exemplo 6: Villa-Lobos: *Ballade*, c. 3-4

Barrenechea e Gerling afirmam o quanto Villa-Lobos demonstra domínio da textura, ao usá-la para estabelecer a ambiência da peça e também como um recurso na obtenção de contraste entre seções. A maior parte da seção B da *Ballade* (c. 30-47) está construída sobre figurações de oitavas e de acordes enriquecidos por sons adicionais, passagens em polirritmo, o que cria um contraste com os múltiplos estratos da seção inicial. A coda (c. 68-77) tem seu caráter virtuosístico constituído por passagens escalares que perpassam todo o teclado. Pelos procedimentos de textura acima descritos pode-se concluir que nessa última composição Villa-Lobos demonstra seu domínio no uso da textura, para criar um clima dramático e de grande abrangência sonora (2017, p. 240).

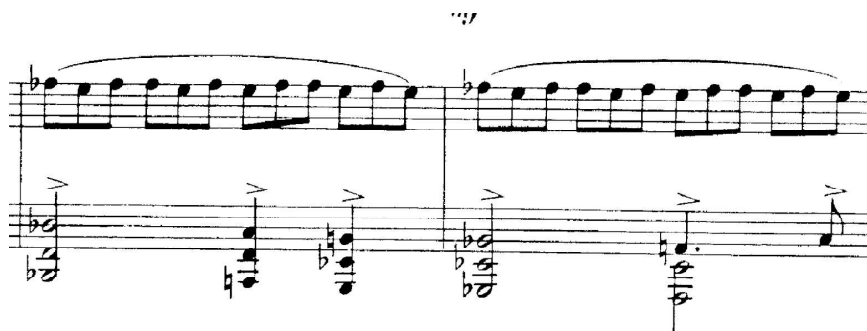
Além das texturas em múltiplos estratos, Villa-Lobos também se utiliza de um recurso encontrado na música de Chopin: o uso de um motivo tanto como material melódico quanto para o acompanhamento. A isto Charles Rosen refere-se como a técnica clássica de iniciar com um motivo que mais tarde torna-se acompanhamento (Rosen, 1995, p. 356).

A breve introdução que antecede a seção A da *Ballade* de Villa-Lobos apresenta este procedimento. A mão esquerda anuncia um fragmento melódico de segundas descendentes que, já nos próximos compassos, terá sua continuação expandida na mão direita (c.3). Neste ponto o fragmento descendente *Réb-Dó-Dób-Sib*, inicialmente apresentado com destaque pela mão esquerda torna-se parte do acompanhamento, e portanto, é elemento secundário. No final da seção (c. 22), a melodia da mão esquerda é rerepresentada inicialmente em diminuição pela mão direita, mas as duas últimas notas desta seção são a reiteração do fragmento de segunda menor descendente.



Exemplo 7: Villa-Lobos *Ballade*, c. 2-3 e 22

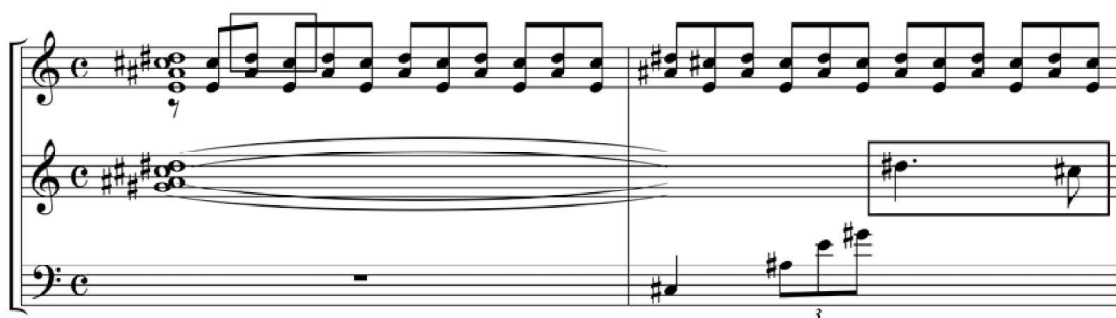
Note que no *Nocturne* já havia esta sequência de notas descendentes em semitons enquanto parte temática da melodia (localizada nos graves), porém com a rítmica ligeiramente diferente:



Exemplo 8: Villa-Lobos *Nocturne*, melodia da seção B

O procedimento de diminuição e incorporação do material temático tanto na melodia quanto no acompanhamento, demonstrado no Exemplo 7, também acontece

no *Nocturne*, mas neste caso a textura é invertida. A mão direita inicia com uma figuração secundária e de caráter *ostinato* em tercinas, enquanto a esquerda no c. 2 apresenta a melodia principal. Esta melodia, no entanto, tem o contorno coincidente com o material derivado das figurações em tercinas.

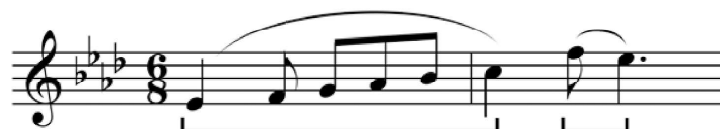


Exemplo 9: Villa-Lobos *Nocturne*, c. 1-2

3.3.2 Conteúdo Melódico e Harmônico

Villa-Lobos, um melodista privilegiado, dá primazia a este parâmetro de tal maneira que frequentemente todos os elementos composicionais são calculados para que a apresentação melódica seja a de maior efeito (Elkins, 1971). Barrenecha e Gerling contrastam o fato da importância das melodias folclóricas na obra de Villa-Lobos receberem maior destaque, enquanto menciona-se menos a herança das melodias de cunho operístico, lírico, exaltado, tais como as empregadas por compositores europeus, como é o caso de Chopin (2017, p. 242).

Charles Rosen (1995, p. 307) observa que muitas das melodias de Chopin estão estruturadas em intervalos recorrentes como na *Ballade em Lab M*, op. 47 (Exemplo 10). Nesta peça, o intervalo de sexta ascendente seguida de uma segunda descendente define um contorno típico do compositor polaco (Exemplo 11).



Exemplo 10: *Ballade em Lab M*, op. 47, c. 1-2



Exemplo 11: Chopin - Motivos extraídos da *Ballade em Lab M*, op. 47

Rosen chama atenção para a consistência entre as relações temáticas desta *Ballade*, em que os dois contornos melódicos são repetidos quase que obsessivamente por toda peça, e com isto é de se esperar que tal consistência venha a se constituir num tipo de melodia mais caracteristicamente sua (Rosen, 1995, p. 307). De fato, a sexta ascendente seguida de uma segunda descendente é uma “marca registada” dos contornos melódicos de Chopin, tal como nos exemplos 12 a 17:



Exemplos 12: *Nocturne Op. 9 nº 2*



Exemplo 13: *Valsa Op. 64 nº 2, c. 1-2*



Exemplo 14: *Noturno póstumo em mi menor, c. 2-3*

Essa configuração intervalar não é incomum na produção de Villa-Lobos, sua presença é o elemento mais marcante de uma das suas peças mais características: o *Prelúdio das Bachianas nº 4* (1930). Nos compassos introdutórios do *Coral* da mesma *Bachianas nº 4*, o intervalo de sexta, seguido de segunda descendente, também é um elemento definidor do contorno melódico, ainda que de maneira mais diluída.



Exemplo 15: Contorno melódico dos comp. iniciais do *Prelúdio da Bachianas Brasileiras nº 4*

Villa-Lobos não só emprega o conjunto de intervalo de sexta ascendente seguida de segunda descendente na sua *Hommage à Chopin*, mas exhibe seu talento e perspicácia na manipulação do conteúdo motivico como elemento unificador (Exemplos 16 e 17).



Exemplo 16: *Nocturne* de Villa Lobos, c. 2-4



Exemplo 17: *Ballade* de Villa-Lobos, c. 3-4

O intervalo de sexta ascendente combinado com o intervalo de segunda descendente é utilizado no final da melodia da primeira frase do *Nocturne*, momento que cadencia e coincide com a primeira vez que o compositor escreve os graus V e I (vide compasso 7 e 8 no Exemplo 18):

Antes da chegada da seção B da *Ballade*, Villa-Lobos reapresenta a melodia inicial da peça, porém agora com uma sequência cromática descendente sustentada por um pedal sobre a tônica.



Exemplo 20: *Ballade* de Villa-Lobos, c. 19-22

A seguir, com a entrada da seção B da *Ballade*, Villa-Lobos segue com outra sequência cromática, todavia agora localizada na mão esquerda e escrita em contextos de maior volume sonoro e inquietamento.

Musical score for Example 21, showing two systems of piano music. Each system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The right hand plays a complex, flowing melodic line with many sixteenth notes. The left hand plays a descending chromatic sequence of eighth notes, starting on a G3 and ending on a C2. The music is marked with various dynamics and articulation marks.

Exemplo 21: Cromatismo na seção B

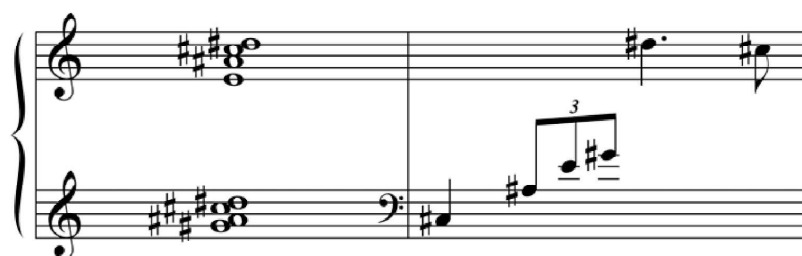
Enquanto o conteúdo melódico empregado nesse tributo musical exhibe pontos inegáveis de aproximação com elaborações melódicas de Chopin, a linguagem harmônica tem um pé firme no século XX. Nos seus estudos, Peppercorn afirma que a harmonia propriamente exerce pouca atração para Villa-Lobos. Cor, timbre e som constituem-se no que realmente importa-lhe. Villa-Lobos, o moço inquieto e rebelde que se recusou a frequentar os bancos da academia, sentiu-se livre para desenvolver e empregar procedimentos harmônicos perfeitamente afinados com seus contemporâneos, mesmo os mais progressistas (1992, p.21). O investigador Elkins apresenta o seguinte comentário:

Na música de piano de Villa-Lobos, podemos achar uma ampla e diversa gama de procedimentos harmônicos tradicionais e contemporâneos [progressivos]. Algumas de suas composições baseiam-se em progressões standardizadas, quase que lugares-comuns; outras no entanto empregam construções cordais de terças e também de quartas que são inovadoras, dissonantes e com sons agregados. Mesmo nas obras mais dissonantes podemos perceber planos tonais, talvez vários planos tonais simultâneos, estabelecidos pelo papel preponderante de uma melodia frequentemente quase diatônica, a repetição persistente de um padrão, ou a ênfase dada a uma nota em particular através do deslocamento de registos, do material de apoio subjacente ou o estabelecimento de um som através da ênfase dada pela dinâmica ou pelo ritmo (1971, p.77).

Assim como outros compositores atuantes na primeira metade do século XX, tais como Milhaud, Prokofiev, Stravinsky e Bartók, Villa-Lobos mantém uma orientação harmônica de referência tonal de longo alcance no seu discurso musical, mesmo quando eventos imediatos se caracterizam por intensa dissonância. Na sua última composição para piano, o compositor segue uma diretriz musical já adotada na série das *Bachianas Brasileiras*, qual seja, o emprego de uma matriz tonal estável no longo prazo e discernível por cadências bem delineadas. No *Nocturne* as cadências ocorrem nos compassos 7-8, 18-19 e 32-33. Na *Ballade* as cadências ocorrem nos compassos 1-2, 17- 18, 46-48, 63-64 e 68-76. Estas cadências têm uma orientação tonal bem definida e, ao articularem pontos de chegada, delimitam relações tonais inequívocas.

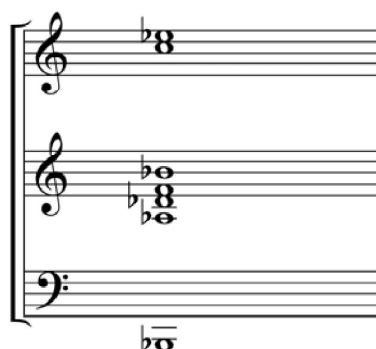
Lorenzo Fernandez observou a maneira pela qual Villa-Lobos explora o uso de dissonância nas cadências; o compositor invariavelmente constrói acordes de tônica e dominante com tons agregados e apojeturas sem resolução. Este procedimento gera sonoridades em clusters e também acordes politonais. O uso da politonalidade, tão disseminado nas décadas medianas do século vinte é, no entanto, apenas uma maneira de combinar e sobrepor sonoridades pouco comuns com um vocabulário tonal (1946, p. 285).

No início do *Nocturne* deparamo-nos com um acorde de sons dobrados e agregados como num cluster. Ao acorde de Dó# menor, o compositor justapõe uma sexta e uma nona, empregando também dobramentos em diferentes registos (Exemplo 22). Cabe a este acorde anunciar a ambiguidade harmônica que perpassa toda a seção A da primeira peça do tributo (lembrando que a peça está escrita em *Sib menor*):



Exemplo 22: *Nocturne*, c. 1-2

O *Nocturne* conclui com um acorde de tônica ao qual agregam-se uma sétima menor, uma nona menor e uma quarta justa (vide exemplo 34). Estas justaposições produzem um efeito de modalismo total, ou seja, todas as notas da escala de si b menor natural (com exceção da nota sol b) são tocadas conjuntamente. Com o uso desta simultaneidade de sons, Villa-Lobos prepara o ouvinte para uma continuação no próximo andamento.



Exemplo 23: *Nocturne*, c. 36

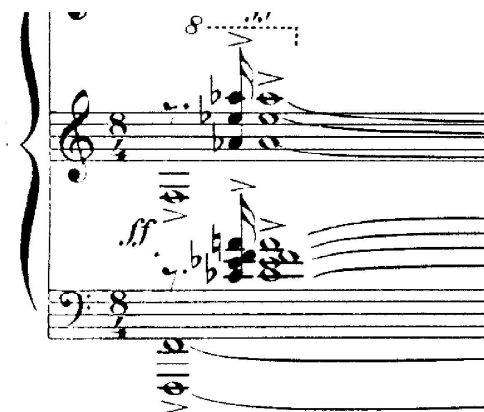
Chopin é um mestre na arte de surpreender o ouvinte com acordes inesperados e até mesmo agressivos, como é o caso das sonoridades iniciais e do deslocamento radical de registros do *Scherzo nº 1 op. 20 em si menor*. Estas sonoridades criam uma moldura e exigem uma explicação e uma resolução no decorrer da obra.



Exemplo 24: Acordes iniciais do *Scherzo 1 op. 20* de F. Chopin

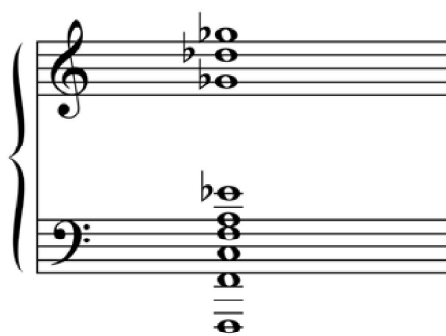
O acorde inicial da *Ballade* de homenagem apoia-se em uma sonoridade associada à dominante. Esta sonoridade, na ênfase e grandiosidade, atinge em cheio o ouvinte no final melancólico do *Nocturne* a um estado de quietude. Mesmo que o baixo Fá seja o som fundamental do acorde, a mão esquerda articula um acorde cujas notas correspondem a um acorde de sexta francesa (Dób- Mib- Fá- Lá) como o resultado de

dois trítonos superpostos. Ambas utilizações geram ainda mais tensão neste início da *Ballade*.



Exemplo 25: Acordes iniciais da *Ballade*, c. 1-2

Na *Ballade*, a *Coda* é anunciada pelo acorde da dominante com apojeturas duplas superpostas e sem resolução, uma nona e uma sexta (Exemplo 26), as quais ressoam através de toda a seção (compassos 68-75), até que a tônica seja novamente alcançada.



Exemplo 26: *Ballade*, c. 68

Uma vez alcançada a tônica, Villa-Lobos repete o mesmo procedimento da introdução: utiliza-se de um bloco maciço de sons agregados, os quais por sua vez transformam o acorde final em uma coleção de quartas justas e aumentadas superpostas, mas sem a tríade de *Sib menor*.

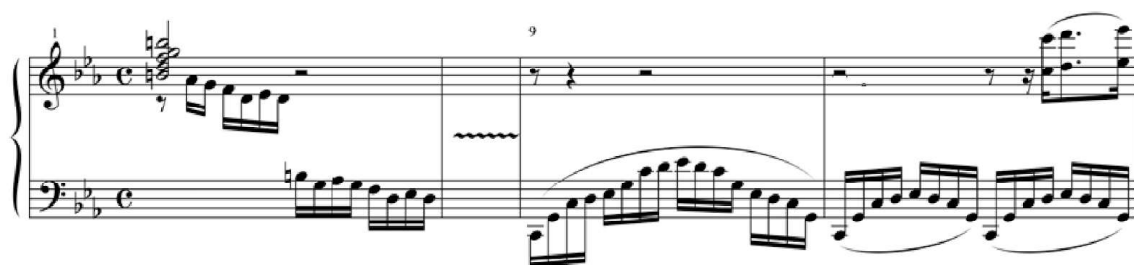


Exemplo 27: Compassos finais da *Ballade*, c. 76-77

Barrenechea e Gerling reforçam que a disposição das oitavas e dos acordes finais salientam o movimento de bordadura Sib-Dó-Sib, ou seja, a segunda descendente faz-se ouvir pela última vez na conclusão definitiva da peça (2017, p. 251).

3.3.3 Gestos Musicais e Estilo Brillhante

Villa-Lobos inicia a *Ballade* do tributo musical com um gesto semelhante ao encontrado no mencionado *Scherzo n.1* e no *Estudo op. 10 n.º 12* do homenageado. Barrenechea e Gerling explicam que Chopin escreveu uma introdução de oito compassos apoiada em uma sonoridade agregada, mas com função de dominante e na qual as duas mãos executam rápidas passagens com figuração predominantemente escalar e de direção descendente. Esta passagem conduz ao ponto forte estrutural da peça (c. 9) na tônica e a seguir (c. 10) a mão direita inicia a apresentação da melodia principal (2017, p. 251).



Exemplo 28: Chopin - *Estudo op. 10 n.º 12 (Revolucionário)*, c. 1, 9-10

Em seguida aos acordes em *ff*, a *Ballade* de Villa-Lobos prossegue virtuosística com uma passagem construída sobre uma escala octatônica descendente e que alcança a tônica no registo grave do instrumento. Apoiada no Sib grave (tônica) a mão esquerda estabelece um pano de fundo torturado para a melodia executada pela mão direita a partir do compasso 3.

Exemplo 29: *Ballade* de Villa-Lobos, c. 1-3

Essa estratégia composicional não é uma exclusividade de Chopin, no entanto. Barrenechea e Gerling elucidam que gestos semelhantes têm sido empregues para estabelecer tensão e drama, um exemplo encontra-se no primeiro movimento do 3^o *Concerto para Piano e Orquestra* de Prokofiev; outro é de Rachmaninoff, na cadência que anuncia a passagem triunfal do piano no terceiro movimento do *Concerto n^o 2 em Dó menor*. O início da *Ballade* de Villa-Lobos nos remete a este mesmo procedimento composicional. Com esta escrita prolonga-se a tensão que antecede a tônica através de uma passagem virtuosística cujo impulso rítmico aumenta progressivamente até que o objetivo seja finalmente alcançado. No caso de Villa-Lobos este gesto é condensado na passagem descendente, veloz e brilhante, que a mão direita executa sobre uma harmonia associada com a dominante, em direção ao grave do instrumento, e que é retomado pela mão esquerda. Esta apresenta o material inicialmente tido como melódico, mas que subsequentemente transforma-se em acompanhamento, enquanto a mão direita apresenta o material melódico principal (2017, p. 252).

Um outro gesto musical ocorrente em ambos compositores está na coda. A *Ballade em Sol menor op. 23* de Chopin termina com uma sucessão cromática de oitavas descendentes e seguida de acordes nos registos extremos do instrumento.



Exemplo 30: Chopin - *Balada em Sol menor op. 23, c. 260-264*

Na peça de homenagem, Villa-Lobos termina empregando um gesto semelhante, oitavas cromáticas constituem-se em um desenho reiterado e alterado ritmicamente que é seguido por oitavas duplas no agudo e no grave do piano.



Exemplo 31: *Ballade, c.74-77*

Em relação às suas construções fraseológicas, muito se tem falado sobre a natureza operística e sinuosa das melodias de Chopin: longas apojeturas, trinados, contornos cromáticos, ou seja, a melodia fartamente ornamentada (Exemplos 32 e 33):



Exemplo 32: *Chopin - Nocturno Op. 9 n° 2, c. 13-16*

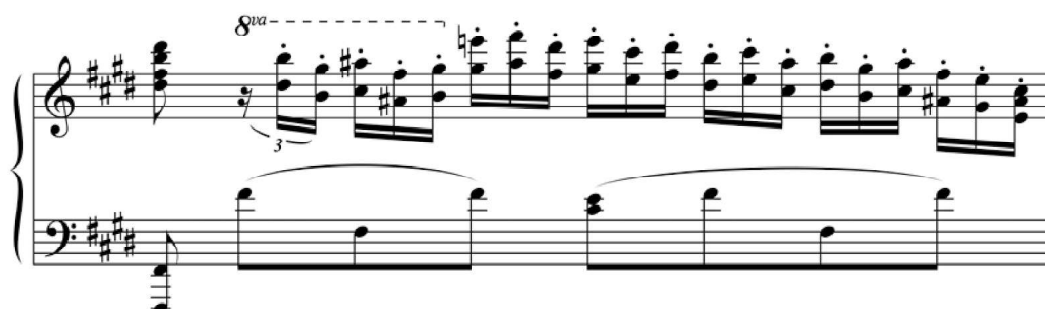


Exemplo 33: Chopin - *Noturno op. 27 n.º 2*, c. 2-9

Ainda que essas melodias tenham sua gênese nas óperas de Donizetti e Bellini, o tratamento de Chopin transformou-as em passagens complementares idiomáticas ao instrumento, ao empregar notas duplas, terças, sextas e ao explorar uma cor do registo mais agudo do piano (vide Exemplos 34 e 35). Mesmo insistindo na sua origem operística, estas passagens contribuem de maneira refinada para a identificação imediata de um dos aspectos mais marcantes no estilo do seu compositor: a linha ornamentada e *cantabile* e de caráter sentimental ao mesmo tempo em que o trabalho digital é da mais sofisticada virtuosidade e identificação com o teclado.



Exemplo 34: *Berceuse em Re b Maior, Op. 57*, c. 31

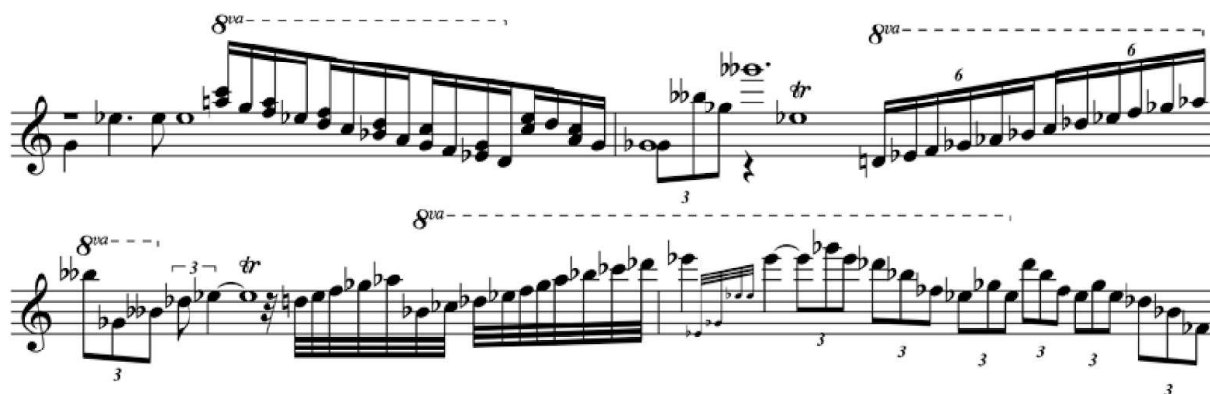


Exemplo 35: *Concerto em mi menor op. 11 - 2.º movimento*, c. 4-7

Villa-Lobos indiscutivelmente captura esse aspeto e, a sua maneira, porfia com o homenageado. No *Nocturne* há uma passagem cintilante de notas duplas descendentes em grupo de quintuplas (Exemplo 36) e na *Ballade* o discurso musical é permeado de uma profusão de passagens escalares rápidas, trinados, notas duplas e arpejos virtuosísticos (Exemplo 37).



Exemplo 36: *Nocturne*, c. 8-9

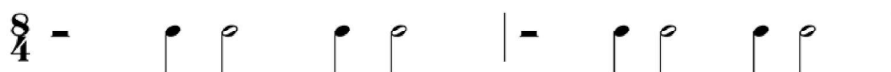


Exemplo 37: *Ballade*, c. 4-7

3.3.4 Aspetos Rítmicos

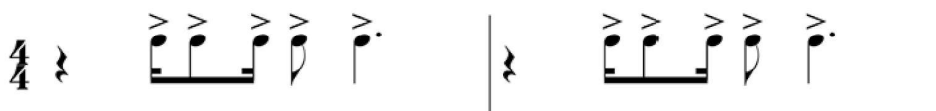
A música de Villa-Lobos distingue-se pela energia motora e pela utilização de fragmentos rítmicos, associados a células melódicas salientes e reiteradas. A este respeito Bruno Kiefer refere-se ao *ostinato*, puramente rítmico ou melódico ou rítmico-melódico assumindo importância extrema, como sendo uma das técnicas de construção musical preferenciais do compositor (Kiefer, 1981, p. 57). Este elemento, o *ostinato*, aparece extensivamente nesta última composição para piano, e assim como na música do homenageado, estes padrões estão inseridos no material de acompanhamento. Na primeira peça, a escolha recai sobre o movimento de tercinas no acompanhamento, tal como fez Chopin nos seus próprios noturnos. A seção A da *Ballade* também apresenta padrões rítmicos reiterados como padrão de acompanhamento. Passagens sincopadas tanto na melodia principal quanto nos

elementos secundários constituem-se no material musical empregado em extensas passagens tais como nos compassos 2 a 17.



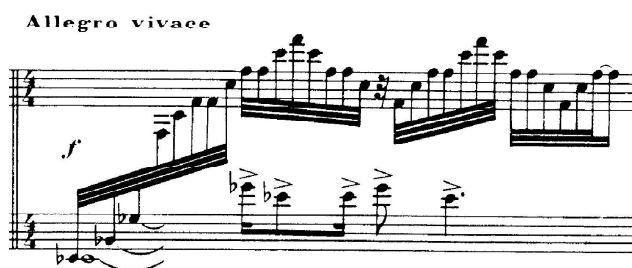
Exemplo 38: *Ballade*, ostinato inicial da seção A

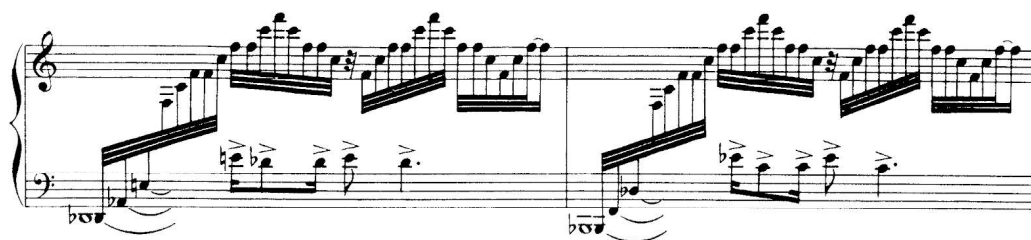
Na seção B (c. 23-29) uma nova passagem sincopada é introduzida pela mão esquerda e este padrão estende-se por sete compassos (Exemplo 39). O mesmo material rítmico reaparece posteriormente (c. 36-39).



Exemplo 39: *Ballade*, ostinato da Seção B

Observe que há uma diminuição proporcional entre estes motivos rítmicos: as quatro primeiras notas do ostinato da seção B da *Ballade* (exemplo 39) correspondem a $\frac{1}{4}$ do valor das quatro notas do ostinato da seção A (exemplo 38). Certamente o compositor tenha feito isto para trazer mais agitação a esta seção e contribuir com que maior *fuoco* fosse trazida para a *Ballade*, pois além desta proporcional redução rítmica, o compositor também muda o andamento de *Allegro non troppo* para *Allegro Vivace*. Além disso, se na seção A este ostinato sincopado tem inicialmente caráter melódico, logo tornando-se parte de uma textura que acompanha a melodia da mão direita, na Seção B ele é proeminente a própria linha condutora. O acréscimo de uma quinta nota (semínima pontuada) o faz soar ainda mais afirmativo e austero, somado ao fato de estar escrito no contexto de intensidade forte e ter o acompanhamento das estridentes fusas escritas na mão direita (vide Exemplo 40).





Exemplo 40: *Ostinato* e acompanhamentos na seção B.

O compasso quaternário simples da primeira peça subdivide-se no nível de pulsação, gerando tercinas e uma ambiguidade entre pulso e subdivisão, uma ocorrência frequentemente encontrada nos noturnos de Chopin. Em duas instâncias apenas, c. 8 e 33, este padrão da subdivisão é modificado para uma figuração de três contra cinco. Esta é a passagem mais complexa quanto ao parâmetro ritmo, mas mesmo assim a divisão do pulso permanece inalterada. Ainda que o desenrolar do ritmo na *Ballade* seja mais complexo e variado e que passagens sincopadas sejam empregadas nos c. 30 a 35, o compositor mantém bem discernível tanto a pulsação básica quanto o arcabouço quaternário. Na seção B (c. 36 a 47) o discurso apresenta uma variedade de passagens em polirritmia e estas se originam de seções anteriores. Não obstante as passagens em síncope e o emprego de algumas figurações que resultam em polirritmia, Barrenechea e Gerling apontam que *Hommage à Chopin* faz parte das composições em que Villa-Lobos mostra o seu lado austero, escreve com economia de meios e abandona a prolixidade de figurações rítmicas contrastantes do *Ciclo Brasileiro* e o uso prevalente de figurações sincopadas utilizadas desde o tempo das *Danças Características Africanas*. Pode-se dizer que nesta homenagem o parâmetro ritmo caracteristicamente exacerbado em composições anteriores, assume um papel menos relevante. Ao adotar frases periódicas e claramente delineadas, entra em sintonia com padrões encontrados na música do homenageado (2017, p. 257).

3.3.5 Topografia do teclado

Villa-Lobos detinha um refinado controle dos aspectos físicos da arte de tocar piano e da exploração destes recursos pianísticos para deixar a mão que executa mais eficiente e o resultado mais brilhante, um aspecto que Chopin demonstrou com consciência inigualável. De posse da herança musical e pianística de Chopin, Barrenechea e Gerling complementam que este marco definidor na escrita foi adotado por vários compositores, sobretudo os franceses Debussy e Ravel. Villa-Lobos pertence à categoria dos compositores que encontram no próprio teclado os padrões que se transformam em matéria-prima da composição (2017, p. 257).

O fato de ter variabilidade na escrita entre teclas naturais e acidentais (brancas e pretas), além de permitir ao pianista uma assimilação e execução mais orgânicas, podem também gerar bitonalidades. Jamary Oliveira diz que a combinação de teclas

pretas e brancas era uma das características relevantes na música de piano de Villa-Lobos e que assume conseqüências óbvias no seu estilo (1984, p. 34). Outros compositores também utilizavam este artifício, como Ravel e Milhaud. São vários os trechos nas obras de Villa-Lobos em que esta alternância acontece, e especificamente na *Hommage à Chopin*, ocorre uma vez na seção B do *Nocturne* (Exemplo 41) e em diversos trechos da *Ballade*, conforme Barrenechea e Gerling exemplificam (2017, p. 258):



Exemplo 41: *Nocturne*, c. 8, com terças descendentes



Exemplo 42: *Ballade*, c. 41--45



Exemplo 43: acorde ascendente do início da coda da *Ballade*, c. 68--69

Exemplo 44: *Ballade*. C. 69--71, região central da coda

Exemplo 45: *Ballade*, c. 72--76, região final da coda

Concordamos com Jamary Oliveira que o emprego desse jogo topográfico é o resultado de uma contribuição real da habilidade criativa de Villa-Lobos, não como um compositor exótico ou instintivo, mas um compositor que, como ele próprio sugeriu, trabalha com estrito controle da consciência (Oliveira, 1984, p. 46). Nessa última peça para piano os padrões de fraseado, de sonoridade e de passagens

técnicas propriamente ditas integram e valorizam a combinação entre o que cai bem na mão e o conteúdo estético. Barrenechea e Gerling reiteram que Villa-Lobos assimila e incorpora estes padrões, patenteando o entrosamento completo entre uma linguagem musical própria e uma escrita pianística madura e magistral, em que a imaginação sobrepuja a convenção (2017, p. 263).

3.4 Propostas interpretativas para a obra *Hommage à Chopin*

O *Nocturne*, escrito na forma A-B-A', inicia com um acorde harmonicamente vago, que mantém uma camada de acompanhamento na mão direita como se fosse um resquício da sua ressonância, tendo a expressividade da 2ª maior na camada superior e o trítone na camada inferior. A melodia é escrita numa amplitude de duas oitavas no registo médio piano, e deve soar *legato* e expressiva. Em relação à agógica, há interpretações que utilizam o *rubato tradicional italiano* e outros intérpretes que escolhem o *rubato agógico*, mas certo é que alguma flexibilidade no tempo é demandada, a salientar também a qualidade do *bel canto* do compositor homenageado. Os intervalos desta melodia incluem as 6as e 2as tipicamente presentes nas frases de Chopin, além de diversas 4as justas e aumentadas.

The image shows a musical score for the first six measures of a Nocturne. The score is in G major, 3/4 time, and marked 'Moderato (69 = ♩)'. It features a piano introduction and Section A. The right hand plays a complex chordal texture, while the left hand plays a melodic line with a tritone interval. The score includes dynamic markings like 'p' and 'f', and articulation like 's' and 'p'. The score is labeled 'PIANO' and 'SEÇÃO A'. The composer is identified as 'H. VILLA-LOBOS (Paris, 1919)'. The score is numbered 1, 4, and 26.

Exemplo 46: *Nocturne*, c. 1 - 6

O elemento harmônico na obra *Hommage à Chopin* tem mais relação com o Modernismo do que com o Romantismo, como é o caso do aparecimento tardio dos graus V e I (fá – sib) apenas no compasso 7 e 8 (Exemplo 47). Quando isto acontece, o acompanhamento da mão direita cria um sentido mais melódico e se estende ao registro mais agudo do piano, prosseguindo com uma escala descendente em terças, a qual alude ao homenageado pelas vozes em *cantabile* e também pela topografia do piano pensada acessivelmente. As escolhas interpretativas neste trecho costumam variar entre os diversos pianistas. Alguns optam por segurar o tempo na chegada do ponto culminante em *f*, para a seguir fluir. Outros preferem salientar a polirritmia 5 x 3 e deixar para fazer um *rallentando* no compasso seguinte apenas. Cabe ao intérprete saber construir satisfatoriamente bem este ponto culminante, bem como dosar estes “tempos roubados” e decaimento do som, pois a seção que segue – *lento* – também já demandará uma diminuição de andamento (Villa-Lobos pede que reduza a pulsação de 69 para 58 a semínima).

The image displays three staves of musical notation. The first staff, labeled with a blue '7', shows a complex texture with a descending scale in the right hand. The second staff, labeled with a blue '9', marks the beginning of 'Seção B' with a tempo change to 'Lento (58 = ♩)' and a change in accompaniment. The third staff, labeled with a blue '12', continues the accompaniment pattern.

Exemplo 47: Nocturne, C. 7 a 14

Na seção B o acompanhamento deixa de ser em 2as maiores e passa a ser em semitons, criando um *ostinato* em *pp* que seguirá pelo trecho (sendo escrito em 4as justas a partir do c. 15). Somada a isto, a escolha do registro bem grave auxilia a criar

uma sonoridade mais escura. Villa-Lobos aqui mantém o lirismo das melodias e cria um ambiente noturno que parece evocar, segundo Hoefs, mistério e pressentimentos, ou mesmo perigosas noites brasileiras (Hoefs, 2020, p. 173).

Do compasso 16 ao 18 são utilizados caminhos harmônicos incertos feitos pela mão esquerda e a utilização de cromatismos sequenciais (hábito bastante comum ao homenageado), com auxílio de alguma movimentação em regiões diferentes do *ostinato* da mão direita. Maria João Pires, em *workshops* realizados em Belgais (Escalos de Baixo/Portugal) em novembro de 2019, costumava dizer que quando muda a harmonia, muda-se a cor do som, e sabemos que Chopin era mestre na busca de timbres ao piano. Desta maneira, o intérprete deve ficar atento a estes detalhes para construir um discurso interessante neste trecho, em especial no compasso 18, que parece pedir uma cor distinta.

Exemplo 48: Nocturne C. 15 - 20

Quando a melodia da Seção B é repetida (c. 20), Villa-Lobos a escreve de maneira oitavada e atinge um ponto nevrálgico no compasso 24, seguido de trechos que também tem surpresas harmônicas e pedem um timbre especial, auxiliados pela utilização de cromatismos (c. 25 e 26), escritos de maneira ascendente pela primeira vez.



Exemplo 49: *Ballade*. C. 21 - 26

Por fim, temos o retorno do tema na seção A' (c. 27) com a exata repetição de outrora, diferentemente de como faria Chopin, que escrevia geralmente de maneira adornada ou com outras camadas texturais. Uma busca interpretativa para este trecho, uma vez que não há ornamentações ou variações na escrita, poderia ser a criação de sonoridades diferentes da seção A. Não existe uma regra, mas sugeriria, por exemplo (vide Exemplo 46 e 47): o fortalecimento da linha do baixo, o plano textural do acompanhamento da mão direita ainda mais distante, e algumas diferenças nos *rubatos* da voz central em relação aos que foram feitos na apresentação na Seção A. No ponto culminante (no c. 33) a mão direita poderia ficar mais contida e soar em *mf*, uma vez que ambas seções anteriores também tiveram finalizações com extremos agudos em *f*. A melodia da voz central pode ser mais vistosa para que um grande *decrescendo* se suceda, somado ao *rall.* A ressonância dos acordes finais deve soar longamente, com auxílio da ativação do pedal de sustentação e a subsequente escuta do decaimento dos harmônicos. Este efeito ajuda a criar uma suspensão e contraste com o repentino corte e ataque que seguirá no andamento seguinte.



Exemplo 50: *Nocturne*, C. 33- 36

A *Ballade* é escrita na forma A – B (a-b-a') - A'. Sua entrada é realizada com um gesto tipicamente de Chopin, pois são utilizados dois registros do piano em fortíssimo, similares aos usos dos acordes iniciais do *Scherzo 1 op. 20* (porém Villa-Lobos inverte ao escrever inicialmente no grave e em seguida no agudo). Seguida de uma escala octatônica, a qual movimentada esta energia rompante que abre a peça, três camadas texturais são abertas pela mão esquerda (c. 2), sendo que Villa-Lobos retoma o cromatismo enquanto material temático ao utilizá-lo no *ostinato*, firmando assim um acompanhamento melódico (Exemplo 51). O acompanhamento sempre em colcheias evoca uma regularidade rítmica que não costuma ser característica do compositor brasileiro.

The image shows two parts of a musical score. Part 1, labeled 'INTROD.' and '1 Allegro', depicts the beginning of the piece with a rapid octatonic scale in the right hand and a chromatic accompaniment in the left hand. Part 2, labeled '2 Seção A' and 'Allegro non troppo (120 = ♩)', shows a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Exemplo 51: *Ballade*. C. 1 - 3

Segue a entrada da melodia (c. 3) novamente aludindo ao homenageado, não só pela vasta utilização 6as e 2as, mas também com a presença de gestos brilhantes, *trillos*, escalas e arpejos ascendentes e descendentes, trazendo um caráter ornamental usual em obras de Chopin (Exemplo 52). Naturalmente que o pianista deve tomar cuidado com o fato da qualidade sonora não se perder em meio a estas dificuldades técnicas, pois ainda que o trecho tenha estes desafios, o lirismo deve estar firmemente presente, bem como o equilíbrio entre as camadas texturais. A seção A da balada já envolve alguma agitação, contudo a frase inicial ainda vai ser reapresentada mais a frente em contextos de maior acúmulo energético, então sugiro ao intérprete resguardar um tanto da energia para mais tarde (economia estratégica que também é preciso ter na *Balada 4* de Chopin, por exemplo), enquanto apresenta os elementos do texto em *cantabile*, dando tempo para as finalizações de frases, ouvindo bem as harmonias, em conjunto com a rítmica incessante em colcheias, que não deve

sobressair-se em intensidade e nem afrouxar ritmicamente (a não ser em contextos de mudanças agógicas com claras intencionalidades).



Exemplo 52: *Ballade*, c. 4 - 7

Ainda na Seção A, segue uma região bastante rica em relação à textura (Exemplo 53), com linhas que se tecem em diferentes momentos e divergem em suas direcionalidades. O pianista deve ater-se para a independência e coexistência da qualidade do fraseado de cada camada, bem como a quais diálogos eventualmente dará maior foco.



Exemplo 53: *Ballade*, c. 8 - 13

A seção termina com a chegada do ponto culminante na mão direita na terceira tercina do quarto tempo do compasso 15, parte fraca do tempo que se torna uma síncopa, cuja energia é novamente dissipada com uma escala descendente, ganhando desta vez *trillos* que são acompanhados por um baixo em contratempo. No compasso 16 e 17 o cromatismo típico de Chopin é usado em larga sequência (6 acordes seguidos).

Exemplo 54: *Ballade*. C. 14 - 17

A melodia principal é retomada para finalizar a Seção A (c. 19 a 22), todavia ligeiramente mais lenta (pois o andamento é *meno*), contendo desta vez um longo trecho cromático com um *rallentando*, e uma sensação de abrandamento que virá a ser novamente cortada de maneira repentina na seção seguinte.



Exemplo 55: *Ballade*. C. 18 - 23

A seção B-a da *Ballade* é atacada com ruptura e surpresa. Se a Seção A soa mais próxima a Chopin ao utilizar recursos mais pertinentes à sua linguagem, na Seção B nota-se mais a natureza tsunâmica de Villa-Lobos e suas complexidades rítmicas. Escrita também enquanto forma ternária (a-b-a'), inicialmente vemos um motivo rítmico-melódico bastante declarado e que perdurará por todo trecho (Exemplo 56), escrito com o material sincopado do *ostinato* da Seção A reduzido a sua 4ª parte (existem gravações que mexem substancialmente na precisão rítmica desta célula devido a expressividade do fraseado, fato que incomoda-me bastante pois acaba por distorcer a proporcionalidade rítmica existente com o material da Seção A).

Exemplo 56: *Ballade*. C. 24 - 29

A expressividade de terças menores a fazerem movimentos descendentes também com cromatismo (c. 24 a 28), porém desta vez dentro do contexto de dinâmica *forte*,

gera um contraste com os cromatismos finais apresentados na Seção A. O acompanhamento é estridente e reverbera do registro médio ao agudo do piano.

A seção B-b da *Ballade* é iniciada por uma téttrade aumentada, acompanhada de 8as da mão esquerda que surgem sorrateiramente do *pp* e percorrem as notas da escala de ré menor harmónica em dois exatos caminhos opostos até chegar em *f* (c. 30 a 32). A seguir, eleva-se um patamar de intensidade e faz-se um efeito bastante parecido, que assume proporções maiores desta vez (c. 33 a 35).

Exemplo 57: *Ballade*. C. 30 - 35

A chegada da seção B-a' retoma o motivo de B-a, agora com acompanhamento de acordes na mão direita que também trazem o cromatismo no seu cume (Exemplo 58). O motivo sorrateiro em 8as da Seção B-b que caminham em direções opostas (c. 31 e 34 no Exemplo 57) reaparece pela terceira vez (c. 39 e 40 no Exemplo 58), e é seguido por interessantes desdobramentos.

36 Seção B - a¹
a tempo

38

40

Exemplo 58: *Ballade*. C. 36 - 41

Segue uma seção bastante rica em efeitos (c. 41 a 45), sobretudo pela manipulação de dinâmicas graduais (*cresc.* e *decresc.*) de um motivo cromático ascendente de 4 notas (que será reutilizado na *coda*) seguido de uma segunda descendente como resposta, escrito em registros distintos do piano. Soma-se a isto o fator da mão direita fazer arabescos cujos extremos não colidem com os extremos da mão esquerda, o que gera um efeito de defasagem (falso desencontro) interessante, para além de acompanhamento e melodia estarem escritos em polirritmo (vide Exemplo 59).

42

44

Exemplo 59: *Ballade*. C. 42 a 45

A performance neste excerto deixa a desejar em muitas gravações, justamente porque muitos intérpretes parecem tender a controlar em demasia, certamente pela falta de independência das camadas texturais e o polirritmo, faltando-lhes também o *fuoco* característico do compositor dos *Scherzi e Ballades*. Por outro lado, estando o calor exigido no trecho presente, não se deve perder a qualidade fraseológica na execução das oitavas no efeito gerado pelas rápidas mudanças graduais de dinâmica, pois ajudam a dar sentido, estrutura e direção à narrativa.

Após este turbulento trecho, a seção B-a' faz um *rall* e cadencia no raro acorde de dó b maior. Com o ataque deste acorde, o compositor novamente indica para se tocar *a tempo*, e escreve um efeito cascata descendente da mão direita que tem continuidade com as oitavas da mão esquerda, tendo também a rara utilização do modo lócrio, que através de um *allargando* chega novamente à configuração rítmica presente no início da peça (c. 46 e 47). A utilização da rápida escala ascendente de fá (dominante) lócrio é mais um exemplo da roupagem moderna da *Ballade*.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 46, features a complex texture with rapid changes in dynamics and tempo markings: *rall.*, *a tempo*, and *allarg.*. The second system, starting at measure 48, is labeled 'Seção A\' a Tempo Iº' and shows a more rhythmic and dynamic structure with markings for *f = mf* and *f*.

Exemplo 60: *Ballade*. C. 46 - 49

Na seção A' é retomado o tema principal. Novamente Villa-Lobos não faz mudanças temáticas e nem inclui camadas texturais novas, o que não significa que deva soar igual à Seção A. Uma possibilidade interpretativa, uma vez que a Seção A se aproximava mais da sonoridade de Chopin e a Seção B da escrita de Villa-Lobos, é encarar a seção A' como um balanço de ambas forças. Desta maneira, se na Seção A os contornos e acabamentos foram mais redondos, trazendo o requinte do homenageado, a retomada em A' pode ter ornamentações com finais mais rompantes, algumas suspensões ou direcionalidades fraseológicas em sentido diferente à Seção A, contudo sem perder a qualidade lírica (rever Exemplo 52). Sugiro também o

enaltecimento de outras vozes para o rico trecho de complexidade textural no centro desta Seção (rever Exemplos 53 e 54).

O tema apresentado pela última vez finaliza com diferente cadência que conduz à *coda* (Exemplo 61, c. 66 a 68). Quanto à interpretação do trecho, já houve vezes que toquei esta última linha melódica de maneira débil, paulatinamente ganhando força apenas a partir do acorde que conduz à *coda* (c. 68). Em outras circunstâncias, optei por fazer uma melodia firme, utilizando a sequência cromática com maior drama, com utilização de *rall*, *cresc* e maior pronúncia de cada nota. Sendo o movimento artístico também consequência da retórica e da narrativa construída durante a peça, caberá a simbiose criada em cada performance da música guiar o gesto musical que permitirá artista e obra serem envolvidos, unificados e entregues à esperada *coda* com maior veracidade possível.

The image displays two staves of musical notation. The top staff, labeled '66', shows a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, accompanied by a steady bass line in the left hand. The bottom staff, labeled '68 Coda', shows a more complex texture with rapid sixteenth-note runs in both hands, creating a dense harmonic structure. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Exemplo 61: *Ballade*. C. 66 - 67

Com um arpejo ascendente, e tal como as *codas* de Chopin, Villa-Lobos escreve uma *coda* virtuosística e sonora. No entanto, a selvageria do compositor brasileiro permeia com gestos mais ásperos que do compositor polaco. De maneira mais compacta, escreve preâmbulos sonoros que declinam da região mais aguda do instrumento para a mais grave de maneira fulgurante. É envolvida alguma dificuldade ao executante para manter esta energia em rápidas notas, porém o desenho topográfico facilita a assimilação mecânica através do revezamento entre teclas pretas e brancas, permutação que acontece do compasso 68 até o fim da obra.

A maior dificuldade deste trecho final talvez resida no fato de Villa-Lobos escrever um *rall* não oficial camuflado na estrutura da peça através da rítmica escolhida (que passa de sextinas para 4 semicolcheias, tercinas, 2 colcheias e uma quáter de 3 contra 2 tempos), somado ao fato da mão esquerda e direita fazerem linhas melódicas com direções opostas e ricas em semitons (com 4 notas cada), que se entrecortam uma na metade da outra (ver Exemplo 62 com auxílio de alguns exemplos marcados

em vermelho e verde), caindo ora em parte fraca do tempo e ora em parte forte, sendo iniciadas em *pp* e crescendo até o *ff* final.

The image displays a musical score for a piece titled 'Ballade, C. 70 - 71'. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef. The first system (measures 70-71) begins with a piano introduction marked 'pp'. The second system (measures 72-73) features a 'cresc. poco a poco' instruction. The third system (measures 74-75) continues the crescendo, ending with a 'ff' dynamic. The bass line in measures 70-73 is highlighted with red and green boxes, indicating specific rhythmic and dynamic features. The score concludes with a final chord in measure 75.

Exemplo 62: *Ballade, C. 70 - 71*

Estas linhas de ambas mãos precisam ser ouvidas e compreendidas para que a peça seja conclusiva e triunfante, deveras, até sua chegada no *Sib* final. Uma sugestão que me surtiu efeito nos estudos é basear-me sobretudo na construção da linha do grave, tê-la como alicerce. Deve-se ter atenção à qualidade da projeção e conexão dos acordes do penúltimo compasso, bem como a rítmica, que continua a ter sequencialmente notas cada vez mais longas. No último sistema da peça, saber

controlar o nível de intensidade dentro da região forte é outro aspeto relevante, pois em muitas interpretações os pianistas deixam o nível de intensidade estacionado no mesmo patamar de *forte* durante vários compassos. A escrita da *fermata* (c. 76) é esquecida por alguns intérpretes, que seguida da *appoggiatura* em *fff* auxilia na afirmação incisiva do ponto final e fulcral na tónica em *Sib*.

4. Considerações Finais

Segundo Platoff, é importante relevar que o ato de pesquisar a influência de um compositor sobre outro não é um fato a ser comprovado, mas sim uma hipótese, uma proposta de relacionamento entre um compositor ou uma obra e outra, e como qualquer hipótese, requer confirmação através do estudo de evidências apropriadas (Platoff, 1998, p.46).

Hommage à Chopin, última obra para piano de Villa-Lobos e foco de estudos deste trabalho, apresenta-se em duas partes, cujos títulos aludem a dois gêneros muito estimados ao compositor homenageado: *Nocturne* e *Ballade*. Nota-se que Villa-Lobos lançou mão de recursos característicos da produção de Chopin sem resultar em paráfrase ou imitação estilística. Villa-Lobos dialoga tanto com Chopin como com recursos utilizados por compositores franceses na primeira metade do século XX, sem comprometer sua forte identidade composicional, da qual são características a inventividade textural e o exuberante tratamento do piano como instrumento de ressonância.

A replicação de gestos convencionais tão característicos de Chopin mostra que Villa-Lobos conhecia e entendia a eficácia dos mesmos. O nacionalismo romântico, o estudo das obras de J.S. Bach e o fervor patriótico são ingredientes operantes na produção de ambos, além da utilização do folclore como forma de livrar-se da dominação estrangeira e de preservar uma identidade cultural. Ambos se valem da natureza incorruptível (Rosen, 1995, p. 411-412) e da espontaneidade das canções populares dos seus respectivos países; Villa-Lobos enaltece sua total imersão no folclore brasileiro, uma herança dos movimentos nacionalistas do século anterior, assim como melodias, modalismos e figurações rítmicas polonesas podem ser identificadas em um número significativo de peças do homenageado.

Conforme concluem Barrenechea e Gerling, Villa-Lobos apresenta uma interpretação pessoal e única dos gestos de Chopin ouvidos, filtrados e traduzidos, todavia sem apresentar modificações significativas ao seu estilo pessoal. Permanece o mesmo compositor em cuja obra já havia ocorrido um transplante de grandiosidade retórica e uma síntese de múltiplas possibilidades que transcendem os limites temporais. Os gestos que escolhe manter, adaptar e revestir de acordo com os limites harmônicos e timbrísticos da sua época e da sua inventividade estão intimamente relacionados com os que conferem uma identidade singular à sua obra anterior. Ao longo de sua produção, Villa-Lobos escolhe contornos melódicos cuja origem é indiscutivelmente encontrada na música de concerto do século precedente. A preservação destes gestos cruciais na peça de homenagem atesta o entrosamento entre dois ícones de nacionalismos distintos (2017, p. 264).

Neste tributo musical, o compositor brasileiro emula o estilo brilhante e ornamental do homenageado ao empregar figurações de caráter eminentemente

virtuosístico, diversos cromatismos, camadas texturais tipicamente presentes nos noturnos e baladas, também pela forte sintonia com a tactibilidade ao teclado - sendo a escrita pensada de maneira anatômica, e pelo olhar presente também em microestruturas, como é o caso das minúcias intervalares absorvidas por Villa-Lobos com intervalos pivôs de 6^a e 2^a.

Cabe também ao intérprete, para além dos traços estilísticos presentes na estrutura da obra, evocar elementos da interpretação da obra de Chopin, tendo em vista a qualidade da declamação do texto e construção de uma narrativa instigante, a execução de linhas melódicas predominantemente em *legato e cantabile*, o enaltecimento da beleza do *bel canto*, a flexibilidade agógica quando necessária, a qualidade sonora e timbrística consoante as variações harmônicas e de estados de *anima*, entre outros aspectos. Somadas estas características em justa medida à sonoridade de Villa-Lobos, certamente o pianista trará luz e vida a este diálogo entre linguagens musicais de séculos distintos para o século presente, comungando assim da atemporalidade e universalidade destes mestres.

Bibliografia

Livros, Teses e Artigos

Affonso, G. (2018). *24 Prelúdios op. 28 de Frédéric Chopin: Estudo sobre a interpretação da obra*. Trabalho de Doutorado em Música. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

Azzola, S. (2016). *Balada nº 4 op. 52 de Fryderyk Chopin: aspectos estruturais e interpretativos do Tema A e suas variações*. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

Barrenechea, L. S. & Gerling, C. C. (2017). *Villa-Lobos e Chopin, o diálogo musical das nacionalidades*. IVL 50 anos: edição comemorativa/Instituto Villa-Lobos; Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. - Rio de Janeiro: UNIRIO/ CLA/ IVL, 2017- p. 227-26.

Bloom, H. (1973). *The anxiety of influence: a theory of poetry*. Oxford: Oxford University Press.

Bloom, H. (1975). *A map of misreading*. Oxford: Oxford University Press, 1975.

Brown, M. (1980) BALLADE (ii). In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980, vol. 2, p. 78-79.

_____ (1980) NOCTURN. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980, vol. 13, p. 258-59.

Elkins, L. A. (1971) *An examination of compositional techniques in selected piano works of Heitor Villa-Lobos*. Dissertação [Mestrado] University of Texas.

Eigeldinger, J.J. (1991). *Chopin: Pianist and Teacher as Seen By His Pupils*. Cambridge: Cambridge University Press.

Estrella, A. (1965) Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*, vol. 1. Rio de Janeiro: MEC Museu Villa-Lobos, p. 20- 32.

Fernandez, O. L. (1946) *A Contribuição Harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira*. In: Boletim Latino-Americano de Música, Rio de Janeiro, vol. 6, p. 283-300.

Halewicz, Tiago. (2011). *O Romantismo de Chopin e a cultura polonesa no exílio*. *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 47, p.25-34.

Hedley, A. (1973) *Chopin: The Man*. In: *The Chopin Companion: Profiles of the Man and the Musician*. Alan Walker (ed.). Nova York: W. W. Norton.

Hedley, A. (1962) (Ed.). *CHOPIN, F. Selected Correspondence of Fryderyk Chopin*. Nova York: DaCapo Press.

Hoefs, L. (2020) *The influence of Chopin on Villa-Lobos: Hommage à Chopin, Mazurka-Choro, and arrangements for cello*. *Debates UNIRIO*, n. 24, p.169-188.

Kater, C. (1987). *Villa-Lobos de Rubinstein*. In: Revista de música Latino-Americana, vol. 8, nº2, p. 246-253.

Kater, C. (1990). *Aspectos da modernidade de Villa-Lobos*. In: Em Pauta, Porto Alegre, v. 1. nº2, p. 52-65.

Kater, C. (1991). *Encontro com Villa-Lobos*. In: Cadernos de Estudo: Análise Musical, vol. 4, p. 89- 95.

Kiefer, B. (1981) *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento.

Korsyn, K. (1991). *Towards a New Poetics of Musical Influence*. In: Musical Analysis, vol. 10, nº 1-2, p. 3-72, 1991.

Mariz, Heitor. (1983) *Villa-Lobos: Compositor Brasileiro*. Rio de Janeiro, Zahar.

_____ (1983). *Reavaliando Villa-Lobos*. *Revista do Brasil*, vol. 4, nº 1, p. 31-35

Mikuli, C. (1943). Preface - F. F. Chopin. In: *CHOPIN, F. Complete Works for the Piano*: book XI. Preludes Op. 28. Ed. Mikuli. Nova York: G. Schirmer.

Oliveira, J. (1984). *Black Key versus White Key: A Villa-Lobos Device*. *Revista de Música Latina Americana*, Austin, Texas, vol. 5, nº1, p. 33-47, 1984.

Platoff, J. (1988). *Writing About Influences: Idomeneo, A Case Study*. In: Explorations in Music, the Arts and Ideas, Essays in Honor of Leonard B. Meyer. Stuyvesant: Pendragon Press.

Ratner, L. (1962). *Harmony: Structure and Style*. New York: McGraw-Hill.

Rosen, C. (2000). *Geração Romântica*. Trad. Eduardo Seicman. São Paulo: Edusp.

Rosenblum, S. P. (1991). *Performances Practices in Classic Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press.

Rothstein, W. (1994). *Ambiguity in the Themes of Chopin's First, Second, and Fourth Ballades*. *Intégral* vol. 8, 1-50.

Rowland, D. (2004). *Chopin's tempo rubato in context*. In: RINK, J. & SAMSON, Jim (Ed.). *Chopin Studies 2*. Cambridge: Cambridge University Press., p. 199-213.

Rownd, G. R. (1990). *Musical tombeaux and hommages for piano solo*. Tese [doutorado]. University of Kentucky.

Samson, J. (1992). *Chopin: The four ballades*. Cambridge: Cambridge Music Handbook.

Salles, P. T. (2009). *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Editora da Unicamp, Campinas.

Lima, J. S. (1946). *Impressões sobre a Música Pianística de Villa-Lobos*. In: Boletim Latino Americano de Música, vol. 6, p. 149-155.

Wisnik, J. M. (1983) *O Coro dos Contrários*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades.

Anexos

Partitura:

Villa-Lobos, H. (1955) *Hommage à Chopin*. Paris: Max Eschig

A Irving Scherker

1

HOMMAGE À CHOPIN

I. NOCTURNE

H. VILLA-LOBOS
(Paris, 1949)

Moderato (69 = ♩)

PIANO

Copyright 1955 by
EDITIONS MAX ESCHIG
48 rue de Rome Paris 8^e

M. E. 6730

Tous droits d'exécution publique, de reproduction
et d'arrangements réservés pour tous pays

The image displays a page of musical notation for a piano piece. It consists of five systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes dynamic markings *mf* and *pp*, and a tempo marking *Lento* (58 = ♩). The notation features complex textures with dense chords and intricate melodic lines in both hands. The piece is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

M. E. 6730

First system of musical notation. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note pattern. The left hand has a few notes with accents. A key signature change to B-flat major is indicated by a double flat sign. A *rall.* marking is present in the final measure.

a Tempo I!

Second system of musical notation. The right hand continues with a sixteenth-note pattern. The left hand features a triplet of eighth notes. A *p* (piano) dynamic marking is present.

Third system of musical notation. The right hand continues with a sixteenth-note pattern. The left hand features a triplet of eighth notes. A *p* (piano) dynamic marking is present.

Fourth system of musical notation. The right hand features a complex sixteenth-note pattern with some slurs. The left hand has a few notes with accents. A *f* (forte) dynamic marking is present. The system concludes with a *p* (piano) dynamic marking, a *dim.* (diminuendo) marking, and a *rall.* (rallentando) marking.

II. BALLADE

Allegro

ff *veloce*

Allegro non troppo (120 = ♩)

f > mf *f en dehors*

p *f* *tr*

f

M. E. 6730

First system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with eighth-note patterns, each marked with an '8' and a slur. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with eighth-note chords and a steady eighth-note bass line.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with eighth-note patterns, marked with '8' and slurs. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment with eighth-note chords and a steady eighth-note bass line.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with eighth-note patterns, marked with '8' and slurs. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with eighth-note chords and a steady eighth-note bass line.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with eighth-note patterns, marked with '8' and slurs. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with eighth-note chords and a steady eighth-note bass line.



8

tr *tr* *rall.*

dim.

This system shows the first two measures of a musical phrase. The first measure contains a complex melodic line with a trill (tr) and a dotted line above it. The second measure continues the melodic line with another trill (tr) and a 'rall.' marking. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. A 'dim.' marking is placed below the bass line in the second measure.

Meno

mf *f*

This system contains two measures. The first measure is marked 'Meno' and 'mf'. It features a melodic line with a fermata over the first note and a dynamic marking of 'mf'. The second measure is marked 'f' and shows a continuation of the melodic line with a dynamic marking of 'f'. The bass line continues with eighth-note accompaniment.

This system consists of two measures of music. The first measure has a melodic line with a fermata over the first note. The second measure continues the melodic line. The bass line is a consistent eighth-note accompaniment.

rall. **Allegro vivace**

f

This system is divided into two parts. The first part, marked '*rall.*', shows a melodic line with a fermata. The second part, marked '**Allegro vivace**', begins with a dynamic marking of '*f*' and features a more complex, rapid melodic line with many beamed notes. The bass line continues with eighth-note accompaniment.

M.E. 6730

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a complex, rapid ascending and descending melodic line with many slurs. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including some beamed notes and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and rhythmic patterns to the first system, with intricate fingerings and slurs in the treble staff.

Third system of musical notation. The treble staff shows a continuation of the rapid melodic lines, with some notes marked with accents. The bass staff continues with a steady rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking and a *cresc.* (crescendo) instruction. It features a series of chords and melodic fragments. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment. The system concludes with a double bar line.



First system of the musical score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, marked with a forte *f* dynamic. The left hand plays a rhythmic accompaniment with triplets and slurs. A dynamic shift to piano *p* is indicated, followed by a *cresc.* (crescendo) marking.

Second system of the musical score. The right hand continues with a melodic line, marked with a forte *f* dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. The left hand features a bass line with slurs and accents. A *rit.* (ritardando) marking is present at the end of the system.

Third system of the musical score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, marked with a forte *f* dynamic and an *a tempo* marking. The left hand plays a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

Fourth system of the musical score. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand plays a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

M.E. 6730

First system of a musical score. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex texture with triplets and sixteenth-note patterns in the right hand, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. A fermata is placed over the final measure of the system.

Second system of the musical score, continuing the piece. It maintains the same key signature and complex rhythmic patterns as the first system. The right hand continues with intricate triplet and sixteenth-note passages, while the left hand provides a steady accompaniment.

Third system of the musical score. This system introduces dynamic markings: a piano (*p*) marking in the left hand and a forte (*f*) marking in the right hand. The musical texture remains dense with complex rhythmic figures.

Fourth system of the musical score, featuring tempo and performance instructions. The right hand begins with a *rall.* (rallentando) marking, followed by *a tempo*. The left hand has a *7* (seventh) fingering instruction. The system concludes with an *allarg.* (allargando) marking. The music includes sixteenth-note runs and complex chordal structures.

10

a Tempo I?

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The tempo marking is 'a Tempo I?'. The first system includes a dynamic marking of *f* and *mf*. The second system features a dynamic marking of *p* and *f*. The third system includes a trill (*tr*) and a dynamic marking of *f*. The fourth system includes a dynamic marking of *f*. The fifth system includes a dynamic marking of *f*. The score is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and trills, and various articulation marks.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with various accidentals and dynamics. The bass clef contains a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble clef has a melodic line with a trill-like figure. The bass clef continues with a rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with a trill and a *rall.* marking. The bass clef has a rhythmic accompaniment with a *dim.* marking.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with a *a tempo* marking. The bass clef has a rhythmic accompaniment with a *mf* marking.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with a *f* marking. The bass clef has a rhythmic accompaniment.

12

The image displays a musical score for piano, organized into five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. The score features a variety of musical elements: sixteenth-note runs, chords, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco), and *ff* (fortissimo). The first system includes a *v* (accents) marking. The second system shows a melodic line in the treble clef. The third system features a *pp* marking and a crescendo hairpin. The fourth system includes a *cresc. poco a poco* marking and a *3* (triplets) marking. The fifth system concludes with a *ff* marking and a *3* (triplets) marking. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.