

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

**O POTENCIAL PEDAGÓGICO DO VOLUME PREPARATÓRIO
DA OBRA *DIORAMA* PARA PIANO DE
CACILDA BORGES BARBOSA**

LEANDRO BENITES DE BARROS

RIO DE JANEIRO, 2008

Sumário

1-Definição do objeto de estudo -----	1
2-Justificativa -----	2
3-Metodologia -----	3
4-Análise do objeto de estudo -----	6
4.1-Questões Rítmicas -----	6
4.2- Independência -----	16
4.3-Mobilidade -----	25
4.4- Controle -----	32
5- Conclusão -----	35
6- Referências -----	37

1. Definição do objeto de estudo

O Presente trabalho tem o objetivo de demonstrar o potencial pedagógico do volume Preparatório da obra *Diorama* (1988) de Cacilda Borges Barbosa (1914) no ensino do piano no nível do aluno iniciante.

Cacilda Borges Barbosa, a exemplo de outros compositores Brasileiros renomados, como Lorenzo Fernandez (1897-1948), Heitor Villa Lobos (1887-1959) e Francisco Mignone (1897-1986), teve forte contribuição didática para a música. A compositora publicou *os Estudos de ritmo e som*, nos níveis preparatórios 1º, 2º, 3º, 4º anos *Estudos brasileiros para piano e canto* em diversos volumes, e o *Diorama* nos volumes preparatório, 1º, 2º, 3º.

A autora faz o seguinte comentário a respeito da presente obra e dos seus *Estudos de ritmo e som*:

Diorama é uma obra com 50 estudos para piano que antecedem tecnicamente aos estudos brasileiros para piano, de transcendente execução. Escritos com o objetivo de conscientizar os alunos sobre a rítmica brasileira, procuramos dar ao trabalho um cunho didático- artístico.

Quando afirmamos os estudos brasileiros de ritmo e som à base de toda a nossa obra didático-artística, não o fizemos em vão.

Na presente obra, destinada aos iniciantes no estudo do piano, encontramos igualmente aquela linguagem tão nossa, tão brasileira (Barbosa, 1988, 3).

Quanto ao forte sentimento de brasilidade tão facilmente perceptível em suas obras, apontamos para sua vivência em família como possível origem deste interesse. Sua mãe tocava violino e o pai instrumento de sopro, passando depois pelo bandolim, cujo emprego na música popular brasileira foi grandemente explorado pelos chorões e seresteiros (PAZ, 2000, 89,).

Cacilda Borges Barbosa nasceu no Rio de Janeiro, em 18 de maio de 1914. É uma maestrina e

compositora brasileira de música erudita e, no início de sua carreira, também de música popular. Aluna de composição de Antônio Francisco Braga (1868-1945) na Escola Nacional de Música, Cacilda pertence à geração de autores que estenderam sua produção entre 1940 e início do século XXI. Tendo integrado a equipe de músicos que participaram dos projetos educacionais de Heitor Villa Lobos desde 1930, Cacilda chegou a dirigir o Serviço de Música do Rio de Janeiro, que Villa Lobos havia fundado, e foi a primeira Diretora do atual Instituto Villa Lobos do Estado do Rio de Janeiro. Na década de 1950 foi professora de Música de Câmara da Escola Nacional de Música e, até os anos 1990 lecionou Composição no Conservatório Brasileiro de Música, Ritmoplastia na Escola de Dança do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e deu aulas em muitas outras escolas de música de todo Brasil.

Sua obra inclui séries de *Estudos Brasileiros* para canto, para piano e acordeão, balés, peças orquestrais e música de câmara, assim como dezenas de fugas instrumentais. Provavelmente sua peça mais conhecida é o coral *Procissão da Chuva*, com letra de Wilson Rodrigues, que integra o repertório de grande número de conjuntos vocais brasileiros. Em geral o estilo das obras de Cacilda Borges Barbosa tem as peculiaridades da tradição carioca, com larga utilização do contraponto, e presença da melódica do chorinho. A coleção de *Dioramas* constitui-se na sua obra mais importante de cunho didático para o piano, podendo ser considerada uma das únicas obras de autor brasileiro que sistematiza o ensino aprendido do piano através de uma série de peças progressivas.¹

2. Justificativa:

Todos nós sabemos da dificuldade em selecionar material didático adequado para o ensino do

¹ Outra obra de cunho semelhante é *Ludus Brasiliensis* (1966) em 5 volumes de Ernst Widmer (1927-1990).

piano. Existem muito poucos livros voltados para o aluno iniciante adulto, especialmente de autores brasileiros. Isso se deve ao fato das edições se dedicarem mais ao ensino de crianças. Tais livros utilizam de uma roupagem visual voltada para as crianças, com desenhos de bichos, brinquedos, partituras coloridas e com tamanho grande para facilitar a leitura para elas, e peças com temas e títulos infantis.

Assim sendo, o *Diorama* oferece ao professor de piano uma opção de repertório que pode ser trabalhado com jovens e adultos, pelo fato de não utilizar desenhos nem figuras e pela temática. Outro fator importante que o *Diorama* oferece está na forma como está organizado, sendo uma coleção de peças em ordem crescente de dificuldade, o que facilita para o professor na coerência e sequência de materiais utilizados.

O *Diorama* se destaca principalmente no trabalho de ritmo, em especial o desenvolvimento da rítmica brasileira para a execução do repertório brasileiro.

Cacilda Borges Barbosa também é conhecida pela parceria com Maria de Lourdes na autoria da série Educação Musical através do teclado, considerado o material mais importante de autores brasileiros para o ensino do piano. Cacilda Borges Barbosa é responsável pela composição das peças deste método, o que lhe confere experiência na área pedagógica.

3. Metodologia

Começaremos nos apoiando na visão pedagógica defendida por Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves que fala da relação entre processo de leitura musical e metodologia de ensino.

Segundo Maria de Lourdes os antigos métodos de ensino se baseavam no processo de leitura

vocal onde eram trabalhadas as claves de sol e de fá separadamente, sempre adestrando o aluno à soletrização de notas e a memorização da escala de dó maior. Estes métodos apresentavam várias desvantagens, dentre eles a apresentação tardia da clave de fá, a falta de familiaridade com as teclas pretas, o uso de uma pequena extensão do teclado e a possível confusão dos dedos da mão direita e mão esquerda. Com o estudo tardio da mão esquerda o aluno tende a se acostumar com a numeração dos dedos da mão direita que tem a numeração seguinte: polegar dedo 1, indicador dedo 2 etc. Quando ele passa aos exercícios da mão esquerda, ele se confunde porque a numeração dos dedos é inversa ou espelhada, pois o que o dedo polegar tocava na mão direita (num exercício de cinco notas ascendente em movimento paralelo) é o dedo cinco quem toca na mão esquerda. É importante então começar desde o início lendo as duas claves porque assim o aluno aprende a fazer a relação entre os dedos usados em cada mão num mesmo exercício.

Sobre estes aspectos o *Diorama* favorece o desenvolvimento de uma boa leitura, pois já começa trabalhando as duas claves desde o início, todas as peças na tonalidade de dó maior.

Também eram prioridade dos métodos antigos o desenvolvimento somente das habilidades técnicas e a execução de repertório, sem atenção para o desenvolvimento de outras habilidades. Nesse caso Maria de Lourdes afirma que existe uma falta de integração entre a música e a execução por causa da maneira que era tratada leitura musical. Ela afirma que o processo de leitura só é eficaz quando tratado como umas das habilidades a serem adquiridas no processo de ensino. Deveria ser trabalhada com o aluno a percepção através da leitura de padrões musicais com significado completo que funcionem como estímulos que induzam a ação; deve-se evitar a leitura fragmentada, ou seja, perceber figuras isoladas.

Nesse ponto o *Diorama* não induz em nenhum momento à leitura fragmentada. Pelo contrário, ele é feito de uma forma que estimula a trabalhar a musicalidade desde o princípio com indicações de fraseio, com melodias simples, porém musicais, com uma textura de melodia acompanhada de fácil entendimento e escuta, e que trabalha a percepção de blocos contrastantes.

Para nossa pesquisa utilizamos a visão de Marienne Uszler que define que existem três áreas de desenvolvimento técnico: independência, mobilidade e controle sonoro (UZSLER, 1995, 217-223).

A independência está associada a acontecimentos musicais de naturezas distintas, como contraste de dinâmica, articulação, valores, direções melódicas entre as duas mãos, duas melodias ou acompanhamento e melodia em uma mesma mão, duas linhas melódicas independentes, texturas polifônicas em geral.

A mobilidade se refere aos diferentes tipos de movimentos necessários à execução pianística: velocidade, acordes, intervalos paralelos - terças, quartas etc - nota presa, saltos, mudança de posição, mudança de formas, mudança de registro etc. É o que chamamos habitualmente de “técnica”.

O controle sonoro é o controle de diferentes tipos de sonoridades, de tempos, de ritmos, está associado ao intelecto do aluno (interpretação, expressão, imaginação e a percepção pessoal do aluno): uso de diferentes cores sonoras, equilíbrio de sonoridade por todo o teclado, clareza de textura, contraste de nuances entre frases diferentes e dentro de uma mesma frase como um crescendo gradativo precisão métrica e de tempo.

O *Diorama* pode ser trabalhado de acordo com a necessidade particular do aluno, onde o professor deve preparar um guia de estudo com as peças necessárias a cada tipo de desenvolvimento técnico em questão. E como *Diorama* possui uma rica e variada coleção de peças com as referidas áreas de desenvolvimento em particular, se necessário o professor pode focar na área específica que cada aluno precisa desenvolver mais.

O professor sempre deve observar o amadurecimento das três áreas aqui tratadas. Com esse objetivo apresento um roteiro com os elementos que formam a primeira parte do *Diorama* de acordo com as três áreas definidas por Uszler. No quesito controle e independência há uma predominância de elementos rítmicos, por isto tratamos em separado este aspecto.

4. Análise das peças do volume Preparatório do Diorama

4.1 Análise das questões rítmicas:

No volume Preparatório do *Diorama*, uma variedade de fenômenos rítmicos são utilizados de forma a preparar o aluno para os elementos rítmicos que são encontrados principalmente na música brasileira. É através do ritmo que as questões da independência e do controle estão organizadas em ordem crescente de dificuldade, com a utilização de todas as maneiras possíveis de combinações rítmicas. Dividirei então a análise rítmica em alguns tópicos, visto a variedade de elementos neste aspecto.

Ritmos com valores de duração uniforme:

No início do livro encontramos muitas peças em que o ritmo basicamente se atem aos pulsos do compasso ou é uma variante do mesmo, isto é, com maior uniformidade de durações de

notas. É natural que seja assim por tratar-se do início de um trabalho rítmico e de leitura.

As primeiras peças do preparatório (1 ao 6) começam trabalhando ritmos regulares, com predominância de semínimas repetidas em compasso 4/4.

A peça 1 possui uma mão direita com semínimas, mas utiliza às vezes mínimas nos 1º tempos do compasso. A mão esquerda possui o ritmo em semibreves do início ao fim da peça.



Exemplo 1. Peça N.º.1, cc. 1-4

Na peça 2, tanto a mão direita quanto à mão esquerda, utilizam semínimas na maior parte do tempo, sendo que a mão direita possui ritmos com semínimas nos tempos fortes. A diferença dessa peça para a anterior está na atividade rítmica que a mão esquerda possui. Enquanto que na peça 1 a mão esquerda serve apenas de suporte harmônico em notas longas, o acompanhamento da peça 2 apresenta maior movimentação.



Exemplo 2. Peça N.º.2, cc. 1-4

A peça 3 tem uma mão esquerda que parece ser uma mistura da mão esquerda da peça anterior com o da peça 1, ou seja, serve de suporte harmônico por sublinhar o intervalo de quinta da Tônica e por ter a mesma atividade rítmica por utilizar ritmos mais rápidos (semínimas) que o da peça 1(semibreve).



Exemplo 3. Peça N.º.3, cc. 1-5

A peça 4 é interessante porque a mão direita ao mesmo tempo em que confirma a harmonia possui ondulações que caracterizam uma boa melodia, sobre um baixo de Alberti na mão esquerda. E em termos de atividade rítmica ambas estão em pé de igualdade.



Exemplo 4. Peça N.º.4, cc. 1-4

A peça 5 é parecida com a peça 4 porém usa repetições de notas na mão esquerda ao invés de baixo de Alberti.



Exemplo 5. Peça N.º.5, cc. 1-4

A peça 6 parece ser uma combinação de elementos das duas peças anteriores, ou seja, possui movimentos ondulados na mão direita alternados com repetição de notas, bastante atividade rítmica em ambas as mãos. Isso tudo ocorre na primeira metade da peça, ou seja, do compasso 1 ao 8. Depois ela sofre algumas variações na mão esquerda utilizando mínimas no compasso 9; no compasso 10 e 11 a mão esquerda parece ter um caráter mais melódico do que de acompanhamento até o compasso 24. Do compasso 25 até o compasso 35 a mão esquerda utiliza contratempos gerados pelas pausas nos tempos fortes. Depois do compasso 35 ocorre um retorno ao esquema inicial com repetições de notas e movimentos ondulados saltitantes.



Exemplo 6. Peça N.º.6, cc. 1-4



Exemplo 7. Peça Nº.6, cc. 9-12



Exemplo 8. Peça Nº.6, cc. 25-28

Da peça 20 à peça 50 os tempos são regulares, só que agora com ritmo mais rápidos com uso constante de semicolcheias. Existem exceções (peças 22, 23, 24, 25, 26, 27) a este fato, quando a autora parece retornar ao ritmo de semínimas, em peças que apresentam outras novas dificuldades.



Exemplo 9. Peça Nº.20, cc. 1-5

Ritmo com valores de durações variados:

Tratamos aqui do uso concomitante de figuras de valores distintas, mas ainda variantes dos pulsos do compasso e obedecendo à métrica natural do mesmo.

A partir da peça 7 são utilizados também valores de colcheias e semínimas que enriquecem tanto a melodia quanto o acompanhamento. A organização rítmica é feita de modo a respeitar sempre a métrica natural do compasso, ou seja, as notas de durações mais longas estão sempre em tempo forte do tempo e as de duração mais curtas em tempo fraco do compasso.

A peça 7 apresenta uma textura rítmica que facilita uma primeira experiência com as

colcheias, pois tem um acompanhamento regular na mão esquerda trabalhando somente com semínimas e que funciona como apoio rítmico. A mão direita trabalha com colcheias e semínimas de forma alternada. Nela os ritmos longos estão na parte forte do tempo e os curtos na parte fraca.



Exemplo 10. Peça Nº.7, cc. 1-5

A peça 8 não utiliza colcheias, mas obedece à ordem natural da métrica do compasso somente na mão direita, porque o acompanhamento inverte a localização dos ritmos curtos e longos criando assim um efeito de deslocamento do acento rítmico para o terceiro tempo. São apresentadas aqui as mínimas pontudas na mão direita, com contagem facilitada pela numeração de duas semínimas e uma mínima na mão esquerda.



Exemplo 11. Peça Nº.8, cc. 1-4

Efeitos rítmicos:

A partir da peça 8 a autora começa a trabalhar com durações longas deslocadas para os tempos fracos e vice-versa, criando um efeito rítmico gradativamente mais complexo. Mas como isso é feito com padrões rítmicos repetidos fica fácil de o aluno assimilar. (ver Exemplo 8)

A peça 9 é bastante parecida com a 8, pois a mão direita está obedecendo à métrica do compasso e a mão esquerda desloca o acento para o terceiro tempo. O que é diferente é a maneira de como a autora trabalha o acompanhamento, ou seja, com intervalos de quintas batidos.



Exemplo 12. Peça Nº.9, cc. 1-4

Na peça 10 é importante também o deslocamento do compasso criado pela organização rítmica que não obedece aos acentos métricos do compasso, onde as notas de durações curtas estão nas partes fortes e as notas de duração mais longas na parte fraca, mas desta vez com colcheias. Essa forma de organizar o ritmo faz com que as notas de durações curtas funcionem como uma anacruse das de duração longas.



Exemplo 13. Peça Nº.10, cc. 1-6

Existem peças em que a organização rítmica parece deslocar todo o compasso para o segundo tempo, como na peça 19, podendo dar a impressão de que o compasso começa no segundo tempo ao invés do primeiro tempo e dividido em dois tempos ao invés de compasso quaternário. Isso requer um entendimento rítmico bastante claro do professor e do aluno.



Exemplo 14. Peça Nº.19, cc. 1-6

A peça 33 apresenta uma organização rítmica bastante complexa, possui ritmos sincopados na mão direita enquanto a mão esquerda altera a acentuação métrica do compasso, isto com valores mais curtos, predominando colcheias e semicolcheias. A organização rítmica não obedece à métrica do compasso, porém os acentos agora estão deslocados para parte fraca do tempo e não para tempos fracos do compasso como os tratados anteriormente. Isso gerará um efeito “gingado” típico na música brasileira.



Exemplo 15. Peça Nº.33, cc. 1-4

Na peça 34 o acento do compasso está deslocado para o segundo tempo do compasso, ou seja, padrões rítmicos se repetem a partir do segundo tempo, o que gera a sensação de repouso no segundo tempo.



Exemplo 16. Peça Nº.34, cc. 1-4

Movimentação rítmica:

O ritmo está sempre ligado ao movimento e quanto mais rápido mais sensação de movimento é produzida. Isto acontece gradativamente com maior dificuldade quanto à leitura e execução.

É importante falar da intensa movimentação rítmica que acontece na mão esquerda já na peça 10. A utilização de ritmos de colcheia dá maior movimento ao acompanhamento. A diferença entre a mão esquerda do nº 8 com a do nº 15 está na energia com que acontece a movimentação até os tempos longos, ou seja, é uma anacruse que gera sensação de maior movimento por utilizar ritmo de semicolcheias. (ver exemplo13)

A partir da peça 19 a autora utilizará gradativamente notas de duração mais curtas que criarão mais movimento e efeito de maior velocidade. Permanece sempre a utilização de repetições de padrões rítmicos que tornam as peças mais simples e musicais e mais fáceis de serem aprendidas(Exemplo 14).

A peça 44 possui uma mão esquerda com uma nota pedal com figuração rítmica com ritmos mais dinâmicos e com utilização do contratempo gerados através de pausas na cabeça dos tempos fortes que gerará interesse mesmo se tratando de uma única nota. Enquanto isto a mão direita canta uma melodia com ritmos mais curtos e muito regulares.



Exemplo 17. Peça Nº.44, cc. 1-5

Contraste Rítmico:

O conceito de contraste rítmico aqui se refere a figuras de valores distintos em cada mão.

Existem peças como a nº11 em que há um contraste rítmico entre melodia com notas de duração curtas e entre o acompanhamento com durações longas, cuja função é apoiar ritmicamente a melodia. Chamo a atenção ainda para o contraste rítmico que acontece (10, 11, 13, 14, 15,20) entre as duas mãos. As figuras usadas são de durações diferentes, ou seja, cada mão utiliza figuras com durações distintas. Há também peças com valores curtos na mão esquerda.



Exemplo 18. Peça Nº.11, cc. 1-5

Como exemplos: a peça 10 utiliza figuras com colcheia e mínima enquanto a mão direita usa mínima pontuada e semínima; a peça 11 utiliza na mão esquerda mínimas enquanto a mão direita usa semínimas com colcheias. (ver exemplo 13)

Diálogo entre as mãos:

Algumas peças trabalham também a alternância de movimentação rítmica (peça 10 e 12), onde uma mão toca um ritmo curto enquanto a outra espera com rimos longos, criando um diálogo de interesse entre as duas mãos.



Exemplo 19. Peça N.º.12, cc. 1-4

Na peça 32 a melodia parece dialogar com a outra mão em forma de pergunta e resposta, onde quando uma fala a outra fica esperando a mesma acabar e vice-versa. Também pode nos dar a impressão de que há uma só melodia dividida entre as duas mãos. A repetição de padrões rítmicos facilita a aprendizagem. Esse exemplo é parecido com o da peça 19, com a diferença que nesse caso a autora brinca com elementos menores como células rítmicas e o exemplo da peça 19 ela alterna um membro de frase longo com outro membro de frase curto.



Exemplo 20. Peça N.º.32, cc. 1-4

Texturas particulares:

Acontece um fenômeno novo na peça n.º 29 onde os ritmos entram alternadamente mudando também a textura que se mantinha até agora de melodia acompanhada para solos alternados entre as duas mãos.



Exemplo 21. Peça N.º.29, cc. 1-4

Suporte rítmico:

Em algumas peças, como a peça 15, a mão esquerda parece servir somente como apoio rítmico sublinhando os tempos fortes da melodia que se movimenta em valores mais curtos (colcheia). Mais ao final desta mesma peça existe uma dupla movimentação rítmica em colcheias duas mãos, em que ambas parecem competir entre si em importância. Esta passagem é facilitada pelo movimento contrário entre as mãos. Outras vezes aparecerá como a peça nº 13 uma melodia florida (alternância de semínimas e mínimas) com um *cantus-firmus* semibreve que funciona como um contrabaixo que tem somente a função de acompanhá-la.



Exemplo 22. Peça Nº.15, cc. 1-4

Na peça 31 a mão esquerda apresenta uma nota ligada ao mesmo tempo em que articula um ritmo de colcheia criando a sensação de duas linhas rítmicas numa mesma mão.



Exemplo 23. Peça Nº.31, cc. 1-4

A peça 37 é a primeira a trabalhar o compasso binário composto, que também aparece na peça 47.



Exemplo 24. Peça Nº.37, cc. 1-4

Na peça 1 do ponto de vista da independência o aluno deve manter corretamente a duração de quatro tempos enquanto a mão direita canta a melodia em semínimas, além de tocar acordes de dois sons na mão esquerda contra melodia de notas simples na mão direita (Ver exemplo 1).

Na peça 2 as mãos apresentam independência melódica acentuada (ver exmplo 2).

O mesmo ocorre com a peça 3 em termos de atividade rítmica, porém agora o fator harmônico com acordes repetidos na mão esquerda pode exigir mais atenção (ver exemplo 3).

A peça 4 se difere das demais pelo fato do acompanhamento possuir muita informação intervalar o que gera uma curva melódica mais angular e muito independente da melodia (ver exemplo 4).

A peça 5 é um pouco mais fácil pelo fato do acompanhamento possuir muita repetição de sons, no entanto a mão direita não apresenta nenhuma repetição de notas (ver exemplo 5).

A peça 6 parece ser uma mistura da anterior com a peça 4 alternando repetições de sons com curva melódica em grupos de três sons na mão esquerda. No compasso 9 a mão esquerda parece ganhar uma identidade melódica maior que passa a competir com a melodia principal, alterando assim a textura de melódica acompanhada, e intensificando a independência entre as mãos(ver exemplo 6).

A peça 7, por trabalhar o intervalo de quinta repetidamente, facilita quanto à independência pois o aluno pode focar mais na atenção na melodia da mão direita, elaborada com colcheias e semínimas e variedade de intervalos (ver exemplo 10).

A partir da peça 8 as questões de independência se acentuam. Algumas peças trabalham a alternância de interesse (8, 9, 10, 12,14), onde enquanto uma mão segura uma nota longa a outra articula ritmicamente um ritmo contrastante e mais curto, mas mantendo a textura de melodia e acompanhamento (ver Exemplo 11).

A peça 9 é parecida com a peça 8 exceto pelo fato de que a mão esquerda não possui intervalos quebrados e sim díades articulados em bloco (ver Exemplo 12).

A peça 10 se difere das anteriores pela energia rítmica em que ela articula os intervalos repetidos, usando pela primeira vez colcheias na mão esquerda (ver exemplo 13).

A peça 12 difere das anteriores pelo fato da mão esquerda utilizar intervalos quebrados.

Pela primeira vez a ambas as mãos usam colcheias na peça 14(ver Exemplo 20).

Outras peças ainda apresentarão o uso de pausas (peças 6, 24) omitindo o primeiro tempo do compasso no acompanhamento que será explicitado pela outra mão. Nesse momento o professor pode observar se o aluno está realizando corretamente a duração exata dessas pausas e a intensidade que ele toca esses primeiros tempos do compasso, que poderão ser acentuados para o aluno não se perder, uma vez que a mão direita tem o efeito de deslocamento.

Aos poucos a independência começa a ser mais elaborada com todos esses contrastes rítmicos (10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 20, 25, 28, 32,33) e com os deslocamentos criados através de pausas já mencionadas (19).

Na peça 10 ocorre um contraste acentuado por meio de figuras de valores de tempos

diferentes, com semínimas e mínimas pontuadas na mão direita, colcheia e mínimas na mão esquerda. Não há em nenhum momento notas de mesmo valor nas duas mãos (ver exemplo13).

Nas peças seguintes existe o mesmo contraste entre os valores das figuras rítmicas, mas na peça 11 a mão esquerda é lenta e a direita é mais viva, o oposto da peça anterior, na peça 12 o acompanhamento é feito com intervalos quebrados devido aos saltos de quintas, quartas e sextas menores, e na peça 13 há intervalos de graus conjuntos (ver Exemplo 19).

A peça 14 é muito parecida com a peça nº. 10, mas se diferencia por usar a anacruse para começar a peça e utiliza pausa no compasso 5 (ver Exemplo 27).

Na peça nº. 15 ambas as mãos possuem repetição dos mesmos valores no final da peça. Ambas as mãos estão em colcheias simultaneamente pela primeira vez, mas isto é facilitado pelo movimento contrário espelhado entre as mãos, mantendo a independência melódica. No restante da peça a mão esquerda apresenta valores mais longos que a direita (ver Exemplo 23).

A peça 18 é semelhante a 15 no aspecto rápido versus lento entre as mãos. Porém na peça 15 a mão direita possui figuras de valores diferentes na mão esquerda e somente a mão direita utiliza figuras predominantemente iguais. Na peça 18 a mão esquerda toca díades com intervalos de terça, quarta e quinta, contrastando com a melodia em notas simples da mão direita.



Exemplo 26. Peça Nº.18, cc. 1-4

A peça 20 utiliza intervalos quebrados na mão esquerda e a mão direita possui ritmos mais rápidos que os trabalhados até agora, predominantemente em colcheias e semicolcheias (ver Exemplo 9).

A peça 25 é que mais trabalhará mais os valores diferentes em ambas as mãos. A mão esquerda alterna notas ligadas com ritmos de semicolcheias e a mão direita alterna semínimas com mínimas e utiliza a pausa no compasso 4 para marcar a fronteira entre o fim da primeira frase e o início da segunda frase.



Exemplo 27. Peça Nº.25, cc. 1-4

A peça 28 oferece contraste rítmico, mas agora usando figuras de valores de semicolcheias nas duas mãos o que irá criar mais movimento rítmico. Em termos de independência pode ser considerada bastante complexa a combinação das mãos, mas como a mão esquerda repete muitos padrões rítmicos, repetição de notas e de intervalos (compasso 2 no acorde de lá menor as notas lá e dó se repetem e também os intervalos de terças gerados por ambas as notas) isso tudo fica mais fácil. Em termos de mobilidade a mão esquerda exigirá bastante o movimento do pulso para articular os intervalos repetidos, boa articulação, agilidade e exigência do ritmo.



Exemplo 28. Peça Nº.28, cc. 1-4

A peça 32 raramente articula o ritmo ao mesmo tempo ao tocar as duas mãos. O uso de pausas em ambas as mãos, aliados a articulação na mão esquerda seria bastante complexo em termos de independência, mas como é feito alternando os eventos das mãos e como a mão esquerda repete muito o mesmo desenho rítmico, facilita um pouco sua execução (ver Exemplo 21).

A peça 33 é uma peça bastante complexa em termos de independência por causa da utilização de ritmos sincopados na mão direita. A mão esquerda parece competir em termos de interesse melódico mesmo que utilize motivos rítmicos exageradamente repetidos(ver Exemplo 15).

Na peça 29 a autora trabalha a alternância da melodia nas duas mãos (29), onde enquanto uma mão toca a melodia a outra fica em pausa ou quando termina uma mão a outra continua a melodia fazendo assim dialogo entra as duas mãos. A mão esquerda apresenta linha melódica diatônica e a direita cromática (ver Exemplo 21).

Através desse recurso a autora começa a trabalhar ritmos mais curtos como de semicolcheias, mas gradativamente fragmentando a melodia entre as duas mãos (como na peça 32) ao invés de alternar frases inteiras entre as mãos. Começa a aparecer também indicação de articulação de nota ligada e ritmos em contratempos gerados através de pausas no tempo forte como já dito anteriormente.

A partir da peça 32 (32, 33, 34, 48, 53, 54, 55, 57, 58, 61, 63, 64, 65, 66,70) o ritmo vai oferecer maior complexidade devido ao uso de síncopes e sons mais rápidos (semicolcheia na melodia) enquanto a mão esquerda começa a utilizar mais efeitos de deslocamentos das acentuações do compasso, gerando maior complexidade sonora e de independência.

Aliados a tais fenômenos rítmicos começam a aparecer indicações de stacato em conjunto com o de legato na melodia e no acompanhamento (34, 44, 52), neste volume preparatório com a mesma articulação entre as mãos.

A peça 40 assume uma característica mais melódica com ritmos sincopados enquanto a mão direita canta a melodia. Tanto a variedade rítmica da mão esquerda quanto da mão direita produz um efeito rítmico complexo e uma maior independência entre as mãos.



Exemplo 29. Peça N.º.40, cc. 1-4

A peça 48 utiliza ritmos sincopados. Em termos de independência parece muito simples pela mão esquerda servir somente como apoio rítmico.



Exemplo 30. Peça N.º.48, cc. 1-5

A peça 53 combina notas ligadas com ritmo curto na mão direita e ritmos sincopados na mão esquerda. A mão esquerda também assume uma identidade melódica em relação à direita competindo em termos de interesse. Na peça 53 ambas as mãos concorrem em interesse quanto em contraste rítmico e melódico. Como esta peça possui duas linhas independentes, o grau de independência é acentuado. Para ajudar o aluno a ganhar confiança em peças como esta é bom que ele toque separadamente ambas as mãos e somente após muita intimidade com ambas as mãos ele deve aventurar juntar as duas mãos. Outro procedimento útil seria o de tocar as duas mãos juntas o mais lento quanto o aluno necessitar para que fique simples a

junção de ambas as mãos, ou então de o professor tocar uma mão e o aluno outra.



Exemplo 31. Peça Nº.53, cc. 1-6

A peça 54 confere a mão esquerda toda a complexidade rítmica ainda que continue sendo um acompanhamento. A mão esquerda apesar de ser ritmicamente pouco variada, porem melodicamente é bem trabalhada.



Exemplo 32. Peça Nº.54, cc. 1-5

A peça 55 possui uma mão esquerda simples apesar de utilizar pausas e deslocar o acento para o segundo tempo. Mas em relação à direita mantém um contraste rítmico acentuado exigindo uma independência acentuada das mãos, além de ser a mão esquerda em díades e a mão direita em melodia de notas simples.



Exemplo 33. Peça Nº.55, cc. 1-4

A peça 57 se trata de uma pequena peça a duas vozes independentes, pois além de variedade rítmica em cada mão existe variedade melódica. Cada vez mais a autora começa a acentuar a utilização dos ritmos sincopados e curtos.



Exemplo 34. Peça Nº.57, cc. 1-5

A peça 58 utiliza os mesmos ritmos sincopados da peça nº 57, porém a relação das vozes são de dependência por causa dos ritmos iguais simultâneos e por causa da pouca variedade melódica da mão esquerda. No entanto a textura é mais densa pois formam-se acordes de três sons considerando as duas mãos.



Exemplo 35. Peça Nº.58, cc. 1-5

A peça 61 usa sons simultâneos e sincopados em ambas as mãos, a mão usa também pausas.



Exemplo 36. Peça Nº.61, cc. 1-4

A peça 63 se parece com a peça 53 com a diferença que utiliza acordes batidos na mão direita e oferece menor grau de independência melódica. Porém pode ser difícil do ponto de vista da independência devido ao contraste rítmico e utilização dos sons sincopados com os não sincopados, ambos acontecendo nas mãos direita e esquerda alternadamente. Outro detalhe é a anacruse com ritmo sincopado no início da peça.



Exemplo 37. Peça N.º.63, cc. 1-4

A peça 64 é um contraponto a duas vozes independentes o que exigirá um grau elevadíssimo de independência. As terminações acontecem em lugares diferentes como é comum da prática do contraponto florido a duas vozes, ambas as mãos possuem uma riqueza melódica.



Exemplo 38. Peça N.º.64, cc. 1-5

A peça 66 até o compasso 9 transfere a melodia para a mão esquerda enquanto a mão direita faz o acompanhamento, o que também exige um trabalho refinado de independência e as vozes trabalham muito o movimento contrário e oblíquo em relação à outra.



Exemplo 39. Peça N.º.66, cc. 1-4

4.1.3 Mobilidade:

Parece propício no grau técnico que nos encontramos falar a partir de agora de outra área de desenvolvimento segundo Uszler: o da mobilidade. À medida que a independência acentua com a utilização de elementos musicais mais complexos, há uma necessidade maior de movimentação dos membros, do pulso e da mão que só são conseguidos se trabalhados de

forma sistemática. Apesar da categoria mobilidade não ser tão trabalhada quanto às outras duas é importante mostrar que a partir da metade do livro se encontram muitos elementos pertencentes a essa área como escalas em movimento contrário, staccatos e articulações. No entanto, nenhuma das peças se atem a uma posição fixa de 5 dedos em ambas as mãos.

A peça 1 não apresentará grande dificuldade devido ao acompanhamento ser muito fácil do ponto de vista da mobilidade (ver exemplo1).

Já a peça 2 é mais difícil do ponto de vista da mobilidade, devido a mão esquerda utilizar muitos intervalos de quintas e de sexta (ver exemplo2).

A peça 3 oferecerá ainda certa preocupação do ponto de vista da mobilidade. Nesse caso exigirá tanto abertura de mão quanto desenvolvimento de forma para tocar simultaneamente o intervalo de quinta justa e às vezes de sexta e quarta (ver exemplo3).

A peça 7 quanto à mobilidade exigirá bastante o movimento do pulso e do polegar e do dedo 5(ver exemplo 10).

Quanto à mobilidade na peça 32 as notas ligadas exigirão tanto controle do peso quanto movimento do pulso e da mão para executar as respirações com precisão (ver Exemplo 21).

No início do volume, na mão esquerda se observa muitas díades e intervalos quebrados, enquanto que na direita melodias no início predominantemente com intervalos de segunda e gradativamente com intervalos maiores e contornos mais angulares. A mão esquerda vai gradativamente assumindo intervalos maiores, até apresentar padrões com abertura da mão

para intervalo de oitava como na peça 46.

Na peça 4 a mão direita já tem uma melodia que extrapola a posição de 5 dedos, e na peça 5 já é necessária a passagem do polegar. As melodias vão gradativamente ficando mais amplas, mais complexas e mais angulares

A peça 34 exigirá em termos de mobilidade movimentos do pulso para executar os staccatos e as notas ligadas (ver Exemplo 16).

As peças 38 e 50 apresentam terças paralelas na mão direita.



Exemplo 40. Peça Nº.38, cc. 1-4



Exemplo 41. Peça Nº.50, cc. 1-4

A peça 65 possui ritmos sincopados de forma constante nas duas mãos, mas usando os mesmo ritmos simultaneamente. A mobilidade em compensação vai exigir bastante do movimento do pulso. O trabalho muscular da mão esquerda para esse exercício é enorme porque existem intervalos batidos ou articulados simultaneamente em quase toda a peça.

Peças semelhantes a essa são 28, 35, 58, 63.



Exemplo 42. Peça Nº.65, cc. 1-4

A peça 70 se parece muito com a 65 com ritmos sincopados e simultâneos entre as mãos, mas desta vez as díades estão na mão direita. O salto de oitava do compasso 4 e no compasso 8 exigirão também movimento do braço e boa abertura de mão.



Exemplo 43. Peça N.º.70, cc. 1-4

A autora irá trabalhar também a alternância de movimentação das mãos movimento rápido:



Exemplo 44. Peça N.º.71, cc. 1-4



Exemplo 45. Peça N.º.71, cc. 17- 19

Há várias peças que apresentam movimentos bem específicos. A peça 31 possui na mão esquerda uma nota em mínima com o dedo 5 enquanto articula colcheias com o polegar. Isso exige maior atenção em fazer os dois tempos rigorosamente e irá trabalhar bastante o dedo polegar. O professor deve observar se o aluno não está batendo muito forte com o mesmo (ver Exemplo 24).

A peça 32 pedirá na mão esquerda que se levante o braço para executar com precisão as pausas e se aprenda o movimento de alternância das mãos (ver Exemplo 21).

A peça 34 exigirá movimentos do pulso para os staccatos em ambas as mãos e uma articulação clara dos dedos para as pequenas escalas ou graus conjuntos em semicolcheias (ver Exemplo 16).

A peça 38 exige agilidade dos dedos para tocar os ritmos de semicolcheia com ligaduras (ver Exemplo 44).

A peça 39 possui na mão esquerda notas simultâneas o que pedirá um trabalho árduo do pulso.



Exemplo46. Peça N^o.39, cc. 1-5

A peça 40 exigirá muito movimento do braço para transmitir o swing dos acentos deslocados para a parte fraca do tempo (ritmos rápidos sincopados) (ver Exemplo 33).

A peça 44 pode ser incômoda para somente um dedo executar as notas repetidas (nota pedal articulada) então poderá usar mudança de dedos (ver Exemplo 17).

As peças irão gradativamente explorar mais registros do teclado (30, 44,69), e à medida que ambas as mão atingem o máximo de independência (40, 44, 51, 52, 53, 54, 57, 59, 66,68) existindo duas melodias complexas (quanto a ritmo, pausas, maior extensão do teclado) existirá também mudanças de regiões do teclado. Trata-se de regiões agudas que exigirão um treinamento acentuado de leitura para as linhas suplementares superiores. Ao mesmo tempo o aluno não terá tempo de olhar para o teclado e a partitura ao mesmo tempo, pois a distância

visual do gráfico de cada mão é muito grande e exige máxima atenção dos olhos e um domínio das distâncias laterais no teclado.

A peça 51 possui um acompanhamento que se movimenta bastante e alterna entre a região grave e aguda dando a sensação de maior liberdade. Enquanto é isso a mão direita alterna notas ligadas com ritmos de colcheias. É importante dizer que enquanto uma mão se movimenta a outra está com nota longa e vice-versa gerando equilíbrio e elegância ao mesmo tempo em que são duas melodias independentes, a esquerda com intervalos maiores.



Exemplo 47. Peça N^o.51, cc. 1-4

A peça 52 trabalha as escalas em movimento contrário. É uma peça que exercita a velocidade dos dedos, a passagem do polegar e mistura diferentes tipos de articulações, o legato e o staccato.



Exemplo 48. Peça N^o52, cc. 1-5

A peça 54 exige que a mão esquerda se movimente bastante entre a região grave a região média. Além disso, exige saltos de sétima maior no final do compasso 5 (ver Exemplo 32).

A partir de agora até o final do preparatório há uma excessiva movimentação dos braços gerados através de escalas em movimento contrário das mãos em velocidade acentuada (52).

Isto exigirá um controle motor maior para a passagem do polegar acontecer de forma natural e sem que se perca a curvatura correta das mãos e sem incliná-la.

Quanto aos staccatos aparecerão a partir da peça nº 34 existirão sempre duas possibilidades de movimento: o staccato do pulso e o staccato do dedo. É importante que o professor demonstre como realizar ambos os casos e como pode ser aproveitando cada tipo em determinado momento(ver Exemplo 16).

No *preparatório do Diorama* já aparecem oportunidades para o professor trabalhar uma grande variedade de movimentos. É importante falar do movimento do braço ocorrido durante o staccato e durante as escalas. O braço deverá sempre acompanhar a evolução da escala da forma a transportar a mão a outras regiões do teclado. No caso das escalas e do staccato há uma necessidade de ponderar o movimento e o controle do peso para não resultar em um som grosseiro ou muito forte. É importante então que o professor faça exercícios de relaxamento com o aluno, como o de levantar os braços e deixá-los cair em cima das teclas do piano. Para esse caso sabemos que o som soará forte demais devido ao excesso de peso de todo o braço batendo na tecla do piano. Então o professor deve dizer ao aluno que é dever dele controlar o excesso de movimento ao fazer o staccato e evitar o excesso de movimento horizontal e lateral, ou seja, não deve existir movimento na mão para o caso da passagem do polegar. Irão aparecer também notas ligadas que exigirão um movimento tanto do pulso quanto do braço a fim de provocar respirações curtas e rápidas. Aparecerão também em todo o preparatório acompanhamentos que utilização somente o movimento do pulso para execução de acordes repetidos.

4.1.4 Controle-outros elementos:

Na maioria das peças deve ser evidenciado o contraste de volume exigido pela textura de melodia acompanhada, onde a melodia deve ser mais forte que o acompanhamento. Dentro desse contexto devemos nos preocupar em tornar as frases vivas e musicais através das nuances da análise fraseológica, a qual o professor deverá explicar para o aluno numa linguagem amigável e simples de entendimento. O professor pode tocar as frases e direcionar o ouvido do aluno para as mesmas, a fim de que o mesmo consiga interiorizar o discurso musical. Mesmo o acompanhamento pode ser dividido em frases, principalmente quando o mesmo possui motivos claros com repetição de células rítmicas. Logo, além do contraste de volume entre as duas mãos, há dentro das partes de cada mão nuances particulares a serem levadas em conta pelo aluno.

A medida que o ritmo começa a ficar variado em cada mão, o aluno terá que ter a capacidade de perceber todas as informações de cada mão o que gerará maior trabalho mental. Por isso é importante tocar cada mão separadamente várias vezes acostumando de forma gradativa as informações rítmicas e melódicas da melodia ou do acompanhamento.

Quando aparecem linhas suplementares em ambas as mãos isto vai exigir também maior treinamento visual para ler regiões em diferentes regiões do teclado. Então o aluno deve já ter na memória a leitura dessas regiões da mesma forma que a da pauta principal.

Quando começam a aparecer ritmos de semicolcheias a leitura ficará mais difícil devido a velocidade do ritmo. A divisão do ritmo deverá estar bem entendida e para facilitar a leitura o professor pode sugerir para o aluno tocar em andamento lento e ir aumentando a velocidade gradativamente. Dessa forma o trabalho mental para tocar a peça vai ser feito de forma natural.

À medida que aparecem articulações de staccatos e de legato o professor deve estar atento para que o aluno não se esqueça de fazer os contrastes entre as mãos e as nuances dentro da frase de cada mão. O mesmo quando existirem pausas.

É importante desenvolver a memória espacial do teclado: é a capacidade de reconhecimento das regiões do teclado através do tato afim de deixar os olhos somente voltados para a partitura. Para isso o aluno pode exercitar tocando com vendas nos olhos ou sem olhar para o teclado.

Após o domínio das dificuldades de cada peça o aluno terá que treinar a capacidade de memorizar a peça a fim de tocar de cor.

Cabe ao pianista executar as peças com maior tranquilidade e arte possível, seja qual for o grau de dificuldade encarada por ele. Sabemos que a arte está ligada a interpretação pessoal do pianista e a leitura está ligada ao intelecto do aluno. Mesmo assim é importante que sejam bem trabalhada tais habilidades pessoais de forma sistemática e pedagogicamente organizada em ordem gradativa de dificuldade como acontece nas outras áreas já mencionadas.

Cabe ao professor estar atento ao desenvolvimento das questões relacionadas com o controle, sempre orientando o aluno dos objetivos a serem alcançados em cada aula.

Tal elemento irá envolver um grau de percepção apurada para o aluno atingir um resultado especial quanto à sonoridade. Aliás, o principal elemento do controle é o resultado sonoro. Muitos pianistas tocam todas as notas com as devidas durações mão não tocam música, não

produzem bons resultados sonoros. Isso acontece porque a maioria dos métodos tendem a se preocupar com a técnica e com a leitura de sons fragmentados. A consequência quanto a essa maneira de educar é muito danosa, pois o aluno tem a falsa idéia que toca bem e que não há mais nada para se trabalhar quando ele já atingiu um grau de leitura avançada e muita habilidade motora.

Quando o aluno começa a conhecer a linguagem musical comparada com a língua falada, ou seja, organizando o discurso musical em frases e começa a enxergar o todo de um discurso, o aluno irá perceber que como um artista interpreta uma mesma fala de diversas maneiras diferentes através da entonação da voz ele também poderá exprimir uma infinidade de resultados sonoros diferentes segundo o estilo da peça, explorando o sentido da frase e as indicações de dinâmicas.

É importante usar uma metodologia que trabalhe a técnica para a produção de cores sonoras desenvolvendo um dialogo entre a percepção e os movimentos realizados pelas mãos e braços. Dessa forma o professor está preparando músicos críticos e com uma percepção apurada. A diferença entre os dois tipos de metodologia é equivalente a um aluno que aprendeu a ler tecnicamente um texto e um aluno que aprendeu a “recitar uma poesia” utilizando o mesmo texto.

Felizmente o preparatório do *Diorama* tem desde o início frases expressivas para serem interpretadas e seria importante trabalhar logo no início a noção de que não se toca sons isolados, mas frases com movimentos e terminações, onde se começa fraco, se cresce até o meio da frase e depois um decrescendo até repouso que exige um toque mais leve.

Poderia ser difícil para um aluno iniciante enxergar as frases se não fosse a simplicidade das peças e a utilização de padrões rítmicos repetidos. E por serem peças simples fica mais fácil percebê-las auditivamente do que através do gráfico visual, o que para um aluno que está iniciando na música não é necessário nem didático.

É importante que esses conceitos sejam desenvolvidos sempre através da percepção sonora, privilegiando assim que uma frase deve soar o mais musical que o pianista consiga produzir através de movimentos das mãos, dos braços e dos pulsos. Cabe então ao professor mostrar quais movimentos são necessários para que se alcance o controle sonoro exigido.

À medida que as outras áreas começam a ficar mais difíceis a área do controle também ficará, seja por causa da leitura de ritmos rápidos como o de semicolcheia, seja por causa dos ritmos sincopados, seja por causa da independência entre as mãos ou dos tipos de movimentos específicos para cada tipo de articulação. Enfim tudo isso vai ser administrado pelo aluno através do controle cerebral, caso contrário não adianta ter uma boa mobilidade e uma boa independência e não seguir as indicações de agógica e de dinâmica, ou então para interpretar uma dinâmica específica deixar de tocar as notas nos lugares ou perder a postura correta das mãos. Tudo isso depende da capacidade do aluno em termos de intelecto. Para isso a autora organizou as peças do preparatório afim de que o controle fosse desenvolvido gradativamente.

5. Conclusão

As peças do volume preparatório do *Diorama* são organizadas sistematicamente de acordo com crescente elaboração da linguagem, e planejada organização de elementos pedagógicos do ponto de vista pianístico. Novos elementos são geralmente apresentados em peças sem outras dificuldades, facilitando a aprendizagem. O volume aborda, desde o início, os vários

aspectos das 3 áreas da técnica pianística classificadas por Uzsler – mobilidade, controle e independência.

A música brasileira exige um controle rítmico complexo por utilizar muitos efeitos rítmicos principalmente através da síncope e da utilização de ritmos vivos. Encontramos igualmente tais efeitos no preparatório do *Diorama* numa ordem crescente de elaboração também melódica. Elementos que estão ligados a categoria do controle podem exigir um grau de maturidade intelectual e musical, que é incentivado pela qualidade das peças e deve ser paralelamente desenvolvido.

O *Diorama* se constitui num material pedagógico de qualidade para o ensino do piano, que prepara em particular o entendimento e a execução da rítmica brasileira desde o início, apresenta peças sempre de fácil entendimento com melodias simples e cativantes para o aluno e deve, portanto ser mais explorado por professores, alunos e pesquisadores.

Referências:

AVERSA, Sérgio de Martino, *Aplicações Pedagógicas da Suíte das 5 Notas para Piano de Lorenzo Fernandez*, Dissertação de Mestrado, UNIRIO, 2001.

BARBOSA, Cacilda Borges, *Diorama*, Rio de Janeiro, 1988.

GONÇALVES, Maria de Lourdes Junqueira, *Educação Musical através do teclado*, Rio de Janeiro: Editora Valenta, 1989.

PAZ, Ermelinda A., *Pedagogia Musical Brasileira no Século XX: Metodologias e Tendências*, Brasília: MusiMed Editora, 2000.

UZSLER, Marianne et Alli, *The Well-Tempered Keyboard Teacher*, Nova Iorque: Schirmer Books, 1991.