

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UNIRIO)
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

ESTUDO N. 2 E ESTUDO N. 4 DE JOSÉ VIEIRA BRANDÃO:
ASPECTOS INTERTEXTUAIS NA HOMENAGEM MUSICAL A
ERNESTO NAZARETH E HEITOR VILLA-LOBOS

DANIEL FELIPE LEITE SANCHES

RIO DE JANEIRO, 2013

ESTUDO N. 2 E ESTUDO N. 4 DE JOSÉ VIEIRA BRANDÃO: ASPECTOS
INTERTEXTUAIS NA HOMENAGEM MUSICAL A ERNESTO NAZARETH E HEITOR
VILLA-LOBOS

por

DANIEL FELIPE LEITE SANCHES

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre, sob a orientação da Prof^ª Dr^ª Lúcia Silva Barrenechea.

RIO DE JANEIRO, 2013

S211 Sanches, Daniel Felipe Leite.
Estudo n. 2 e estudo n. 4 e José Vieira Brandão: aspectos intertextuais na homenagem musical a Ernesto Nazareth e Heitor Villa-Lobos / Daniel Felipe Leite Sanches, 2013.
109 f. ; 30 cm + DVD

Orientadora: Lúcia Silva Barrenechea.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

1. Brandão, José Vieira, 1911-2002. 2. Nazareth, Ernesto, 1863-1934. 3. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959. 4. Música - Análise, apreciação. 5. Música para piano - Brasil. 6. Intertextualidade. I. Barrenechea, Lúcia Silva. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 780.15

Autorizo a cópia da minha dissertação “ESTUDO N. 2 E ESTUDO N. 4 DE JOSÉ VIEIRA BRANDÃO: ASPECTOS INTERTEXTUAIS NA HOMENAGEM MUSICAL A ERNESTO NAZARETH E HEITOR VILLA-LOBOS”, para fins didáticos.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

**ESTUDO Nº 2 E ESTUDO Nº 4 DE JOSÉ VIEIRA BRANDÃO:
aspectos intertextuais na homenagem musical a Ernesto Nazareth e Heitor Villa-Lobos**

por

Daniel Felipe Leite Sanches

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Lúcia Silva Barrenechea (orientadora)

Prof. Dr. Fabio Adour da Câmara

Prof. Dr. Ronal Xavier da Silveira

Conceito: APROVADO

AGOSTO DE 2013

À memória de Élio Leite.

AGRADECIMENTOS

À Santíssima Trindade.

À Prof. Dr. Lúcia Silva Barrenechea pela sua erudição e generosidade infinitas, além de sua paciente e precisa orientação.

À minha amada esposa Raphaella, pelo seu companheirismo, pelo total apoio e pela infinita paciência em todos os momentos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

À minha família.

Ao Prof. Dr. Fábio Adour.

Ao Prof. Dr. Vicente Marins Rangel Júnior.

Ao amigo Luciano Soares.

Ao Prof. Dr. Clayton Vetromila.

Ao Prof. Dr. Luiz Eduardo Domingues.

Ao Prof. Dr. Ronal Silveira.

À família Vieira Brandão em especial a Márcio Brandão.

À Heliana Farah.

Ao fiel amigo pianista Cláudio Laeber Thompson.

À Cecília Fernandez Conde e ao Conservatório Brasileiro de Música Centro Universitário.

Às Bibliotecárias Carmen Espanha Iglesias e as Andrea C. Alyrio.

Ao Museu Villa-Lobos e a Biblioteca José Vieira Brandão.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós Graduação em Música da UNIRIO.

“Música é a arte em que forma e matéria fazem um todo. É a arte cujo tema não pode ser separado do método pelo qual se expressa. É a arte que mais completamente realiza o ideal artístico – condição que todas as outras artes estão constantemente pretendendo.”
Oscar Wilde.

SANCHES, Daniel Felipe Leite. *Estudo n. 2 e Estudo n. 4 de José Vieira Brandão: Aspectos intertextuais na homenagem musical a Ernesto Nazareth e Heitor Villa-Lobos*. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo verificar o processo de intertextualidade nas duas obras pianísticas intituladas *Estudo n. 2* e o *Estudo n. 4* de José Vieira Brandão (1911-2002). Leva-se em consideração o idiomatismo pianístico de Ernesto Nazareth (1863-1934) e Heitor Villa-Lobos (1897-1959) aos quais os dois estudos foram dedicados respectivamente. Objetiva-se oferecer subsídios para a construção de uma possível interpretação destas obras, levando-se em conta a presença de elementos estilísticos do universo de obras dos compositores homenageados. Trata-se de duas obras não publicadas sendo o *Estudo. n. 2* datado de 1965 e o *Estudo n. 4* de 1959, ambos somente disponíveis no manuscrito do autor. A análise foi baseada nos escritos de Joseph Straus em seu livro *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition* (1990).

Palavras chave: Música Brasileira para piano - José Vieira Brandão - Ernesto Nazareth – Heitor Villa-Lobos - Estudo - Intertextualidade.

SANCHES, Daniel Felipe Leite. *Estudo n. 2 and Estudo n. 4 by José Vieira Brandão: Intertextual aspects in the musical homage to Ernesto Nazareth and Heitor Villa-Lobos*. 2013. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This present work focuses on the process of intertextuality of José Vieira Brandão (1911-2002)'s piano works *Estudo n. 2* and *Estudo n. 4*. The analysis takes into account the pianistic idiomatic language of both Ernesto Nazareth (1863-1934) and Heitor Villa-Lobos (1887-1959) to whom these studies were dedicated to offer grounds on which a possible interpretation might be constructed, adding stylistic elements from the universe of the honoured composers' works. Neither of these works have been published, *Estudo n. 2* dating from 1965 and *Estudo n. 4* from 1959, both available only in the author's manuscript. The present analysis is based on Joseph Straus's *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition* (1990)".

Keywords: Brazilian Music for Piano - José Vieira Brandão - Ernesto Nazareth – Etude – Heitor Villa-Lobos – Intertextuality.

LISTA DE FIGURAS, TABELAS E EXEMPLOS MUSICAIS.

FIGURA 1	20
<i>Programa do concurso para obtenção da Medalha de Ouro em 1926.</i>	
FIGURA 2	25
<i>Capa do Programa Conferência realizada por Marguerite Long em 1932.</i>	
FIGURA 3	31
<i>Programa realizado por Vieira Brandão na União Nacional dos Estudantes em 1944.</i>	
FIGURA 4	37
<i>Tese de Concurso à Docência-livre de Piano da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil publicada em 1949.</i>	
TABELA 1	34
<i>Lista de obras de Heitor Villa-Lobos estreadas por José Vieira Brandão.</i>	
TABELA 2	52
<i>Esquema formal do Estudo n. 2 de José Vieira Brandão.</i>	
TABELA 3	66
<i>Esquema formal do Estudo n. 4 de José Vieira Brandão.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 1	53
<i>Estudo n. 2 de José Vieira Brandão, c. 1 ao c. 4.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 2	53
<i>Estudo n. 2 de José Vieira Brandão, Esquema harmônico da seção A, c.1 ao c.16.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 3	54
<i>Estudo n. 2 de José Vieira Brandão, c. 13 ao c. 16.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 4	54
<i>Estudo n. 2 de José Vieira Brandão, Esquema harmônico, c. 13 ao c. 16.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 5	54
<i>Sarambeque de Ernesto Nazareth, c.13 ao c.16.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 6	55
<i>Sagaz de Ernesto Nazareth, c.64 e c.67.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 7	56
<i>Estudo n. 2 de José Vieira Brandão, Esquema harmônico com apojeturas, c. 1 ao c. 16.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 8	56
<i>Fon-Fon de Ernesto Nazareth, c. 1 e c. 4.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 9	57
<i>Exemplo de síncope dado por Vieira Brandão.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 10	57
<i>Estudo n. 2 de José Vieira Brandão, c. 1.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 11	59
<i>Batuque de Ernesto Nazareth, c.64 e c.67.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 12	59
<i>Estudo II de José Vieira Brandão, c. 17 a c. 20.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 13	61
<i>Segundo Estudo dos 3 Nouvelles Études, B.130 de Chopin. c. 15 ao 19.</i>	

EXEMPLO MUSICAL 14	61
<i>Estudo n.2 de José Vieira Brandão - c. 13 ao 20.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 15	62
<i>Fon-Fon de Ernesto Nazareth, c. 1 e c. 2.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 16	62
<i>Odeon de Ernesto Nazareth, c.1 e c.2.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 17	63
<i>Estudo n. 2 de José Vieira Brandão. c. 21 ao 24.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 18	64
<i>Estudo n. 4 de Vieira Brandão. c. 1 ao c. 4.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 19	65
<i>R. Schumann, Tocata Op. 7, c. 1 ao c. 5.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 20	65
<i>C. Debussy, Tocata.de Pour le piano, c. 1 ao c.5.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 21	65
<i>M. Ravel, Tocata de Le Tombeau de Couperin, c. 1 ao c. 5.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 22	66
<i>S. Prokofiev, Toccata Op. 11, c. 1 ao c. 4</i>	
EXEMPLO MUSICAL 23	66
<i>Bachianas Brasileiras n. 3, IV mov. Pica Pau, c. 19 ao c. 21.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 24	67
<i>Estudo n. 4 de José Vieira Brandão, c. 1 e c. 2.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 25	67
<i>Kankikis, c. 1 a c. 4</i>	
EXEMPLO MUSICAL 26	68
<i>Estudo n. 4 de José Vieira Brandão, c. 25 ao c. 29.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 27	68
<i>Kankikis, c. 1 ao c. 4.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 28	70
<i>Estudo n. 4 de José Vieira Brandão c. 15 ao c. 29</i>	
EXEMPLO MUSICAL 29	70
<i>Fui no Itororó de Heitor Villa-Lobos, c. 25 ao c. 28.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 30	71
<i>Festa no Sertão, c. 39 e c. 40.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 31	72
<i>Estudo n. 4 de José Vieira Brandão, c. 177 a 181.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 32	72
<i>Estudo n. 4 de José Vieira Brandão, c.200.</i>	
EXEMPLO MUSICAL 32	72
<i>Estudo n. 4 de José Vieira Brandão, c. 210 a c.212.</i>	

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 - JOSÉ VIEIRA BRANDÃO E A PRESENÇA DE VILLA- LOBOS E ERNESTO NAZARETH	16
CAPÍTULO 2 - ESTUDOS, INTERTEXTUALIDADE E HOMENAGENS....	40
2.1 - Estudos para piano - Breve histórico	40
2.2 - Estudos para piano de José Vieira Brandão	43
2.3 - Breve discussão sobre a intertextualidade musical	44
2.3.1- Homenagens Musicais	48
CAPITULO 3 - ASPECTOS INTERTEXTUAIS ENTRE A OBRA DE VIEIRA BRANDÃO E ERNESTO NAZARETH E HEITOR VILLA- LOBOS	50
3.1 - O Estudo n. 2 e a homenagem musical a Ernesto Nazareth	52
3.2 - O Estudo n. 4 e a homenagem musical a Heitor Villa-Lobos	61
CONCLUSÃO	71
REFERÊNCIAS	74
ANEXOS	76
Anexo I – Estudo n. 2 de José Vieira Brandão (manuscrito).....	76
Anexo II – Estudo n. 4 de José Vieira Brandão (manuscrito).....	79
Anexo III – Estudo n. 2 José Vieira Brandão (digitalização).....	88
Anexo IV– Estudo n. 4 José Vieira Brandão (digitalização).....	91
Anexo V – DVD encarte com a gravação do recital	117

INTRODUÇÃO

A produção musical do século XX foi favorecida pelo uso de elementos composicionais de períodos e estilos anteriores. A utilização de elementos que remetam a um estilo, a um compositor, ou até mesmo a uma obra ou grupo de obras não é um fato inédito na história da música ocidental, é prática comum entre compositores até os dias de hoje. Em decorrência da complexidade desse processo transformador, o estudo da influência é um objeto de difícil análise.

Outro dado relevante é a utilização de aspectos intertextuais como artifício de prestar homenagens a outros compositores. Em nosso objeto, o ESTUDO N. 2 e ESTUDO N. 4 DE JOSÉ VIEIRA BRANDÃO, pretendemos estudar os ASPECTOS INTERTEXTUAIS NA HOMENAGEM MUSICAL A ERNESTO NAZARETH E HEITOR VILLA-LOBOS, a partir do levantamento das releituras estilísticas, além de outros elementos que serão apresentados.

O objetivo principal deste trabalho é verificar o processo de intertextualidade nas duas obras pianísticas intituladas *Estudo n. 2* e o *Estudo n. 4*, de José Vieira Brandão (1911-2002), observando o idiomatismo¹ pianístico de Ernesto Nazareth (1863-1934) e Heitor Villa-Lobos (1897-1959), aos quais os dois estudos foram dedicados respectivamente. Serão elaboradas análises comparativas de aspectos harmônicos, melódicos, rítmicos, texturais, formais, estéticos e pianísticos, entre as obras de Vieira Brandão e as dos compositores a quem foram dedicadas. Pretende-se através deste estudo oferecer subsídios para a construção de uma possível interpretação destes estudos, traçando uma relação entre elementos estilísticos do universo de obras dos compositores homenageados.

Intertextualidade em música pode ser definida como

¹ [...] "Na música o que identifica o idiomatismo em uma obra é a utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita (instrumento/s, voz/es, multimídia ou conjuntos mistos). As condições oferecidas por um veículo incluem aspectos como: timbre, registro, articulação, afinação e expressões. Quanto mais uma obra explora aspectos que são peculiares de um determinado meio de expressão utilizando recursos que identificam e o diferenciam de outros meios, mais idiomática se ela se torna". (TULLIO, 2005. p. 299)

uma releitura que o compositor faz de seus antecessores. O compositor, ao estudar as obras de seus antepassados, reage a esses trabalhos reinterpretando-os, ou seja, ele usa o material compositivo neles contido, segundo uma visão própria, o que implica em transformação desse material, em tratamento individualizado, segundo seu poder criativo, sua originalidade. Em decorrência desse processo transformador, a influência se torna um objeto difícil de ser observado (Barbosa; Barrenechea, p. 125, 2003).

Basicamente, a maioria dos estudiosos do campo da intertextualidade musical baseia seus escritos nos conceitos e teses aplicados pelos teóricos da literatura. Charles Rosen, em seu artigo *Plagiarism and Inspiration* (1980), aborda a questão da intertextualidade – sem contudo fazer uso do termo – no repertório clássico e romântico. O autor elenca uma variedade de tipos de influência: plágio, apropriação, citação, etc. Rosen elucida que todas as influências são de natureza imitativa, sendo que a forma mais importante é aquela que produz trabalhos originais. Rosen também explica que a intertextualidade é um objeto de complexa análise comprobatória e de evidências incertas. Nestas circunstâncias, não é o caso convencer que uma obra sofreu influência, provar conjecturas segundo as regras da evidência, mas levantar considerações hipotéticas. Embora tenha o repertório do século XX como foco, Joseph Straus em seu livro *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence the Tonal Tradition* (1990) apresenta seu modelo de influência musical baseado na teoria da influência literária de Harold Bloom, através da qual, segundo Straus, é possível interpretar a relação entre a música do século XX e a música dos períodos anteriores. Kevin Korsyn em seu artigo *Toward a new Poetics of Musical Influence* (1991) apresenta a influência como ansiedade, como um sentimento de chegar tarde, como se tudo já tivesse sido escrito, uma sensação de *belatedness*. Korsyn também apresenta o que seriam proporções revisionárias, termos semelhantes aos utilizados em linguística, aplicados no texto musical: Ironia, Sinédoque, Metonímia, Hipérbole, Metáfora e Metalepse. No campo das homenagens, tem-se como referência a Tese de Doutorado *Musical Tombeaux and Hommages for Piano Solo* (1990) de Gary R. Rownd, em que o autor descreve as duas modalidades de tributo -

*Tombeaux*² e *Hommages* – dentro do repertório pianístico, desde 1709 até os dias atuais, e organiza as categorias de obras em que os autores prestam tributos de maneiras variadas.

A escassez de dados biográficos e trabalhos acadêmicos existentes sobre Vieira Brandão enfatiza algumas das faces de sua carreira e não evidencia outras. Evidencia-se, em larga escala, o seu assessoramento a Heitor Villa-Lobos e sua atividade como regente coral e educador. Localizam-se também dados sobre as estreias de obras de maior fôlego deste último, entretanto são poucos os registros sobre o Vieira Brandão pedagogo e virtuose de seu instrumento, o piano. As poucas informações sobre a carreira pianística de José Vieira Brandão são os registros extraídos de programas de concerto em que apresentava obras de alto nível técnico-artístico, demonstrando grande habilidade como pianista. Salvo algumas exceções, salienta-se a figura de regente coral e compositor para essa formação. Em raríssimos momentos é abordada a atuação como compositor para piano e música de câmara.

Optou-se pela realização de uma pesquisa de natureza qualitativa, que incluiu a coleta de dados biográficos de José Vieira Brandão, das partituras para piano, inclusive manuscritos, e as que possuam mais de uma versão. Também foram coletados materiais fonográficos, tendo ou não o compositor como intérprete ao piano ou regente. Ocorreram conversas com familiares, intérpretes e pessoas que estabeleceram alguma espécie de relação relevante com o compositor. Foram coletadas obras de Ernesto Nazareth e Heitor Villa-Lobos, além dos estudos publicados por autores da intertextualidade musical. A partir do cruzamento destes dados, foram realizadas as análises onde são estabelecidas as referências entre o *Estudo n. 2* e o *Estudo n. 4*, com o idiomatismo de Nazareth e Villa-Lobos, a fim de elencar os aspectos da releitura estilística.

No primeiro capítulo é apresentada uma breve biografia José Vieira Brandão, onde são traçados aspectos da carreira do compositor, em que são ressaltados pontos de interseção entre

² Em alguns momentos do trabalho a palavra *Tombeaux* poderá surgir grafada como *Tombeau*, esta modificação ortográfica não altera o significado do termo, ambas as maneiras de grafia são comumente utilizadas.

sua trajetória musical e a de Heitor Villa-Lobos e Ernesto Nazareth, tendo como intuito apontar indícios de sua motivação para realizar homenagens musicais a estes dois compositores.

No segundo capítulo é abordado o assunto sobre os Estudos e as Homenagens. Inicia-se com um breve histórico do gênero *Estudo*, seguido do histórico dos Estudos de Vieira Brandão. Adiante é apresentado um panorama acerca das teorias de influência da intertextualidade e homenagens musicais.

No terceiro capítulo são elaboradas as análises do *Estudo n. 2* e do *Estudo n. 4* de José Vieira Brandão, em que são apresentados os aspectos intertextuais e as homenagens musicais a Ernesto Nazareth e Heitor Villa-Lobos. Ao fim da dissertação, encontram-se os anexos, que são as partituras em manuscrito e editoradas dos *Estudos n.2* e *Estudo n.4*, e seus respectivos registros fonográficos.

CAPÍTULO 1 - JOSÉ VIEIRA BRANDÃO E A PRESENÇA DE VILLA-LOBOS E ERNESTO NAZARETH.

A obra de José Vieira Brandão representa um amálgama de diversas referências musicais. Vivendo seus anos de formação como jovem músico numa época em que Villa-Lobos e Ernesto Nazareth ocupavam espaço de destaque em diferentes cenários musicais, Brandão pôde absorver intensamente, em primeira mão, a produção desses dois grandes compositores. Neste capítulo serão traçados aspectos biográficos do compositor, de maneira que sejam ressaltados pontos de ligação entre sua trajetória musical e a de Villa-Lobos e Nazareth, no intuito de apontar possíveis indícios de sua motivação para realizar homenagens musicais a estes dois compositores.

As pesquisas elaboradas sobre José Vieira Brandão trazem informações biográficas bem detalhadas. O trabalho de maior completude é o de Jane Borges de Oliveira Santos (2003), por se tratar de uma pesquisa de perfil propriamente biográfico. Embora a pesquisadora revele fatos da vida do compositor, dá especial atenção à sua carreira como regente coral e suas composições para esta formação. A dissertação de Paulo Pedrassoli Júnior (2007) aborda a obra para violão de Vieira Brandão. Embora sua produção para este instrumento seja de volume menos significativo, este trabalho traz informações sobre o idiomatismo composicional, não somente das obras para este instrumento, mas de praticamente toda sua obra. Outro dado importante é que as pesquisas de Pedrassoli (2007) e Santos (2003) são as únicas pesquisas realizadas antes de seu falecimento em 2002, e por isso ambas apresentam uma grande quantidade de dados obtidos em fontes primárias, em entrevistas ou em conversas informais. A dissertação de Livia Cristina Dias da Silva Touça (2011) propõe uma discussão entre música e o texto poético, utilizando como referência duas obras para canto e piano de Brandão – *Advinhação* e *Prequeté*; além disso a pesquisadora

disponibilizada toda a obra para canto e piano nos anexos. A dissertação de Mauren Liebich Frey Rodrigues (2012) aborda os quatro estudos para piano em um enfoque técnico-interpretativo, como anunciado no título do trabalho. E a monografia de Vanessa Weber de Castro (2005) apresenta relevantes informações sobre o Vieira Brandão educador, e o trabalho nas atividades de canto orfeônico. Em linhas gerais, todos os trabalhos elaborados *post mortem* baseiam-se essencialmente nos escritos de Santos (2003), no que tange os dados biográficos do compositor. Em 2001 foi publicada pela Editora VivaMúsica! a obra *VIEIRA BRANDÃO, 90 ANOS*, que consiste em uma coleção de depoimentos de personalidades do meio musical e uma pequena biografia elaborada por Vasco Mariz.

José Vieira Brandão nasceu em 26 de setembro de 1911, em Cambuquira, Minas Gerais. Em 1918, transferiu-se para o Rio de Janeiro juntamente com seu irmão um ano mais jovem, aspirando a melhores oportunidades educacionais. Os meninos passaram a residir com um casal de tios que contrataram um professor de piano em 1921. Até o momento não se localizaram informações sobre este professor. Otávio Brandão, seu irmão, não veio a seguir carreira musical. (Santos, 2003).

O Rio de Janeiro encontrado pelos irmãos Vieira Brandão ainda respirava os ares da *Bellé Époque*, embora os movimentos modernistas já viessem a eclodir em São Paulo no ano seguinte. Ainda se vivia em um ambiente ‘afrancesado’, em que se promoviam confraternizações sociais em clubes recreativos e residências, onde a ‘música de salão’ era presente, sendo o choro o estilo de maior predominância no meio musical popular de então. Neste período, Ernesto Nazareth já era um pianista de grande popularidade, atuante em salas de cinema e lojas de partitura e instrumento, além de já haver composto grandes sucessos nacionais e internacionais, como *Brejeiro* (1983), *Dengoso* (1907), *Odeon* (1910) e *Confidências* (1913). Em 1908 e 1909, Nazareth já havia se apresentado no Instituto Nacional

de Música – INM, atual Escola de Música da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro)³ – fato este de grande importância, por se tratar de um compositor de gênero popular a se apresentar em ambiente conservatorial no início do séc. XX. Em um desses concertos Nazareth executou duas de suas obras, *Corbeille de fleurs* (1899) e *Batuque* (1901), dedicado a Henrique Oswald e ainda apresentou-se com Heitor Villa-Lobos (1887-1959), acompanhando-o na peça *Le Cygne* de Saint-Saëns (1835-1926), para violoncelo e piano. Esta foi uma das primeiras apresentações públicas de Villa-Lobos⁴.

Quando Vieira Brandão foi aceito no INM, em 1924, Ernesto Nazareth já era um compositor de considerável respeitabilidade no cenário acadêmico, embora fosse considerado por muitos como um artista de gênero popular. Dois anos antes, em 1922, no mesmo ano da Semana de Arte Moderna, Luciano Gallet (1893-1931) promoveu, no então Instituto Nacional de Música, um recital com obras de compositores brasileiros. Segundo José Batista Siqueira (1967), a reação negativa por parte dos frequentadores do Instituto Nacional de Música foi tão violenta que se fez necessária intervenção policial para sua realização. Segundo Neves (2008).

(...) E, em dezembro desse ano, em um concerto dedicado à música brasileira, tem a audácia de convidar o célebre pianista e compositor Ernesto Nazareth para apresentar suas próprias obras. Pode-se imaginar o escândalo causado por tal concerto, sabendo-se que Nazareth era um dos nomes mais famosos da música popular (...). Gallet não hesita em definir o compositor como o “representante mais característico da alma popular brasileira”, conforme se lê no programa da apresentação, o que era razão mais do que suficiente para provocar polêmicas no interior do maior centro de ensino musical do país (Neves, 2008, p. 87).

Entre os autores interpretados neste concerto estão o próprio Nazareth e Villa-Lobos, que nesta época já era reconhecido por ter participado como único compositor na Semana de Arte Moderna, em 1922, e por ter sua *Prole do Bebê n.1* estreada por Arthur Rubinstein,

altera ³ “Nome atual do Conservatório de Música do Tempo do Império, depois Instituto Nacional de Música e Escola Nacional de Música (Rio de Janeiro). O Conservatório foi criado em 1841, graças a esforços de Francisco Manoel da Silva, e funcionou inicialmente na atual Praça da República. Foi transformado em Instituto Nacional de Música pelo regime republicano. A construção da sede atual, na Rua do Passeio, começou em 1913” (Sadie, ed., 1994, p. 302).

⁴ O primeiro registro localizado de apresentação pública, em concerto, de Villa-Lobos ao violoncelo com acompanhamento de piano é de 1903, tocando *Gavotte de Luiz XV* de Maurice Lee acompanhado pela pianista Emília Neves. (s.d.). (Pilger, 2013, p. 49-50).

dentre outros feitos artísticos.

Neste período Vieira Brandão foi aluno de Roberta Gonçalves de Souza Pinto, Raimundo Silva, Alfredo Richard, em teoria e solfejo, de Paulo Silva, em contraponto e fuga, e de Custódio Fernandes Góes, em piano. Góes é o primeiro nome a surgir na biografia de Vieira Brandão ligado à sua formação pianística. Nasceu no Rio de Janeiro em 1886. Era professor de piano, contraponto e fuga do então Instituto Nacional de Música, tendo se formado em 1913, com ‘Medalha de Ouro’ nesta mesma instituição onde teve como professores Frederico Nascimento, Alfredo Bevilacqua e Francisco Manuel da Silva. Ingressou como Professor Livre-docente tornando-se catedrático nos anos trinta da recém-renomeada Escola Nacional de Música Universidade do Brasil⁵, tendo sido mestre de renomados pianistas e professores como o próprio Vieira Brandão, Neusa França⁶, entre outros. Góes excursionou por várias cidades do Brasil e Europa como pianista, e, como compositor, deixou várias obras, como sonatas, variações, romances, valsas, noturnos e peças burlescas. Góes foi patrono da Cadeira n. 48 da Academia Nacional de Música, até seu falecimento em 1948.

Aos 14 anos, Vieira Brandão participou de um programa na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, atual Rádio MEC (Santos 2003). Infelizmente, não foi possível encontrar qualquer informação sobre essa apresentação, como data e repertório.

Em 1928, Vieira Brandão concluiu o seu curso com ‘Medalha de Ouro’. O programa para obtenção deste título traz informações relevantes. A primeira delas é que supostamente existia uma seleção de repertório dividido para homens e mulheres. Nota-se que a Sonata Op. 53 de Beethoven possui ao seu lado o enunciado “para alumnas” (sic), e o Scherzo Op. 39 de Chopin obtém o enunciado "para alumnos" (sic). Os Prelúdios e Fugas eram escolhidos pela

⁵Nome dado ao antigo Instituto Nacional de Música após a reforma educacional ocorrida nos anos trinta do século XX.

⁶Dib Santiago Francis (2007) menciona em seu trabalho a consideração que Neusa França tem pelo professor Góes, como um de seus maiores incentivadores em sua carreira pianística. (Francis, 2007, p. 37).

banca dentre quatro apresentados pelos concorrentes. E ainda deveria ser apresentada uma obra de memória à livre escolha do candidato. Não havia a exigência de execução de obra de compositores brasileiros. Brandão executou o *Scherzo Op. 39 n. 1* de Frederic Chopin, o *Prelúdio e Fuga n. 3* do 1º. Volume do Cravo Bem Temperado, de J. S. Bach, e a *Sonata Op. 57 (Apassionata)*, de L. Beethoven. (Figura 1):

PROGRAMMA

a) BEETHOVEN — 1.º tempo da Sonata op. 53 (para alumnas).

A —

b) F. CHOPIN Scherzo op. 39 (do [3] menor) (para alumnos).

B — Execução, de cõr, de um Preludio e Fuga do «Clavecin bien tempéré de J. S. Bach, escolhido pelo Jury, dentre quatro apresentados pelo concorrente.

C — Execução, de cõr, de uma ou mais peças, á escolha do concorrente.

CONCORRENTES (alumnos)

1 — Arnaldo Affonso Rebello (2.º premio de 1927). *10. [un]*

2 — Egydio de Castro e Silva — *Falton 1. [un]*

3 — José Vieira Brandão.

Sexta-feira, 21 de Dezembro de 1928
às 13 horas

Jury: O mesmo, sob a presidencia do Director, prof. Alfredo Fertin de Vasconcellos.

CONCORRENTES (alumnas)

1 — Argia Punaro Baratta.

2 — Francisca Araujo (do anno escolar de 1927). *2.º [un]*

3 — Leonor Botelho de Macedo Costa. — *1.º [un]*

Sabbado, 22 de Dezembro de 1928
às 10 horas

Jury: O mesmo, sob a presidencia do Director, professor Alfredo Fertin de Vasconcellos.

CONCORRENTES

1 — Maria José da Silveira Thomaz (2.º premio de 1927).

2 — Maria de Lourdes Pereira de Almeida. — *2.º [un]*

3 — Maria Nazareth Pinheiro de Vasconcellos. — *2.º [un]*

R4 — Yvonne Tatti Pereira da Silva.

FLAUTA E CLARINETE

Quinta-feira, 27 de Dezembro de 1928
às 10 horas

Membros do Jury: Presidente, o Director, vogaes, os profs. Agostinho Luiz de Gouvêa, Francisco Braga, Rodolpho Pfefferkorn, Alvidar Nelson de Vasconcellos, Oscar Lorenzo Fernandez e Ismael Guarischi.

Figura 1. Programa do concurso para obtenção da Medalha de Ouro em 1926. (Fonte: Santos, 2003, p. 233)

Ao comparar a trajetória dos três compositores, percebe-se que o processo de formação musical de Ernesto Nazareth e Villa-Lobos foram traçados de forma diferente do de Vieira Brandão. Nazareth e Villa-Lobos iniciaram sua educação em âmbito doméstico. Ernesto Nazareth teve suas primeiras lições de piano com sua mãe, Carolina Augusta da Cunha Nazareth, até seu falecimento prematuro em 1932, quando o pequeno Ernesto contava ainda 10 anos. Pouco tempo depois, passa a ter aulas com Eduardo Madeira, pianista, compositor, e amigo da família, no curto período de um ano. Chegou a ser aluno de Luciano Lambert, pianista e compositor francês radicado no Rio de Janeiro. Sobre este último, diz Andrade (1926):

Quando principiou compondendo somou umas oito lições com o Prof. Lambert, que repetiu-lhe oito vezes este conselho bom: ‘Pinta as hastes das notas mais de pé, Ernesto. E foi tudo. De longe inda escutou um elogio dum Henrique Oswald, dum Francisco Braga. Porém o conselho mais útil que recebeu foi esse do Prof. Lambert pro curumim (sic) de 14 anos. (Andrade, 1926, p. 123)

A partir daí Nazareth baseou sua formação no autodidatismo, desenvolvendo, por esse motivo, um estilo notadamente pessoal.

Em semelhante situação, Villa-Lobos também recebeu em casa sua formação musical, tendo seu pai como o primeiro professor. Acerca de Raul Villa-Lobos, pai e primeiro professor de Villa-Lobos, Neves (1977) ilustra que era considerado

(...) intelectual brilhante, autor de vários livros, além de bom músico amador. Raul Villa-Lobos se ocupou do início da educação musical de seu filho, dando-lhe os fundamentos da técnica do violoncelo. Ainda na casa paterna, Heitor Villa-Lobos teve ocasião de tomar contacto (sic) com o repertório da boa música de Bach, através de uma das tias, música que tornou-se logo centro de seu interesse, estando na origem da série ‘Bachianas Brasileiras’ (...) Esta foi quase toda a formação sistemática que teve Villa-Lobos”. (Neves, 1977, p. 7).

Outro aspecto interessante é o fato de Villa-Lobos, assim como Nazareth, ter ficado órfão de pai e de mãe, respectivamente, e ambos terem sido seus primeiros professores. Raul Villa-Lobos faleceu em 1899, quando o pequeno *Tuhu* - apelido dado pelos familiares na infância - tinha apenas 12 anos. Em seguida, passou a viver fora da casa materna e passou a “frequentar assiduamente os conjuntos de música popular e, para ganhar a vida, a atuar como

violoncelista em orquestrinhas (sic) de cinema mudo.” (Neves, 1977, p.7), ambiente profissional em que Nazareth também atuava.

Em contraste com Nazareth e Villa-Lobos, Vieira Brandão era oriundo de uma família aristocrática do interior de Minas Gerais. Seu pai era um eminente médico e político na pequena cidade de Cambuquira. Isso permitiu uma sólida educação, tanto geral como musical, culminando com ingresso no INM. Em contrapartida, Villa-Lobos estudou no INM por um curto período em 1907, na classe de harmonia (Salles, 2009) e Nazareth nunca veio a fazer parte deste corpo discente, embora tenha sido convidado por Alberto Nepomuceno, nos meados de 1903, a diplomar-se no INM. Nazareth recusou o convite, pois ‘considerava-se velho para tanto’⁷.

Após concluir, em 1926, o Curso Superior em Música, Vieira Brandão apresentou-se, nos anos 30, em diversas cidades do interior de Minas Gerais e São Paulo, em duo com o violoncelista Isaac Feldman. Também se apresentou ao lado de Iberê Gomes Grosso e Oscar Borgeth. Também em 1926 compôs *Minueto*, possivelmente sua primeira obra para piano (Santos, 2003). Embora estas informações sejam mencionadas por Santos (2003), não foi possível encontrar maiores informações a respeito deste concerto, como data e programa.

Em 1930, ingressou como professor interino de Música no Estabelecimento de Ensino Técnico Profissional do Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal, em anexo à Escola Souza Aguiar⁸.

Em 1932, inicia-se um dos períodos mais profícuos da vida de José Vieira Brandão. Como tenor do Orfeão de Professores, surge um processo gradual de aproximação com Heitor Villa-Lobos. Este contato ocasionou vários desdobramentos, dentre eles: a assessoria de Vieira Brandão ao projeto de canto orfeônico; a frequente execução de suas obras corais e

⁷Ernesto Nazareth 150 ANOS. Disponível em <<http://www.ernestonazareth150anos.com.br/Facts>> Acesso em 15 jan. 2013.

⁸Hoje esta escola é gerida pelo Estado do Rio de Janeiro e possui o nome Colégio Estadual Souza Aguiar, localizada na Rua dos Inválidos 121, na cidade do Rio de Janeiro. Trata-se de uma escola centenária de grande renome na educação pública.

pianísticas, e, sobretudo, uma grande influência ideológica. Todos esses aspectos são ilustrados pelo depoimento proferido por Vieira Brandão, em uma palestra realizada em 1969, dez anos após o falecimento do Villa-Lobos:

Tive o privilégio de iniciar minha carreira profissional na órbita de Villa-Lobos no mês de maio de 1932. Conservarei em minha memória a extraordinária emoção que fui possuído, pianista egresso do Instituto Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e professor de Música do Colégio Rezende, quando ao penetrar na sala 133 do Instituto de Educação, ouvia as maravilhosas harmonias do Prelúdio n.22 de Bach cantado pelo Orfeão de Professores do Distrito Federal. Naquela época o meio musical do Rio de Janeiro não dispunha de corais organizados e muito menos de conjuntos vocais à capela. Daí a razão do impacto que recebi ao defrontar-me com a música levada para planos sonoros inteiramente novos para o neófito que então era eu. E isto, numa atmosfera de arte que se respirava com a presença impressionante de Villa-Lobos transmitindo nova vida a esta maravilhosa página escrita para cravo. A partir desse (sic) dia, compreendi que a missão do músico tem dimensões muito mais vastas, ultrapassando as fronteiras limitadas do instrumentista intérprete colocadas em sua torre de marfim, supervalorizando a si próprias. Envolvido em sua vaidade e soberba não tem a percepção da realidade de sua nobre missão de educador. Tive, pois, repito, o privilégio de iniciar nessa ocasião uma íntima associação com o gênio musical mais discutido e controvertido de sua época, com o admirável compositor, com o artista educador dinâmico, e principalmente, com a excepcional figura humana de Villa-Lobos, o amigo certo, leal e sincero, a quem passei a venerar como pai espiritual. (Brandão, 1970, p.125).

Podemos notar neste trecho alguns aspectos relevantes sobre a convivência entre Vieira Brandão e Villa-Lobos. O primeiro deles é como os ideais de Villa-Lobos passaram a se tornar referenciais na concepção artística de Vieira Brandão, seja na performance ou na produção composicional, ideais estes que foram defendidos até o fim de sua vida. Nestas palavras nota-se que Vieira Brandão passa a vislumbrar uma nova concepção do fazer musical, defendendo a ideia de que o intérprete possui a “nobre missão de um educador”, e que não deve atuar nas “fronteiras limitadas do instrumentista intérprete, colocado em sua torre de marfim, supervalorizando a si próprio” (Brandão, 1970, p. 125).

Além da atuação como Técnico de Educação do MES (Ministério de Educação e Saúde) e como pianista, Vieira Brandão fez parte do primeiro corpo de funcionário da antiga SEMA⁹. Este organismo foi criado pelo governo, ligado ao Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal, “com o fim de cultivar e desenvolver o ensino da música nas

⁹Superintendência de Educação Musical e Artística da Prefeitura do Distrito Federal.

escolas primárias e nas de ensino secundário e profissional, assim como nos demais departamentos da municipalidade” (Villa-Lobos, 1946, p. 507).

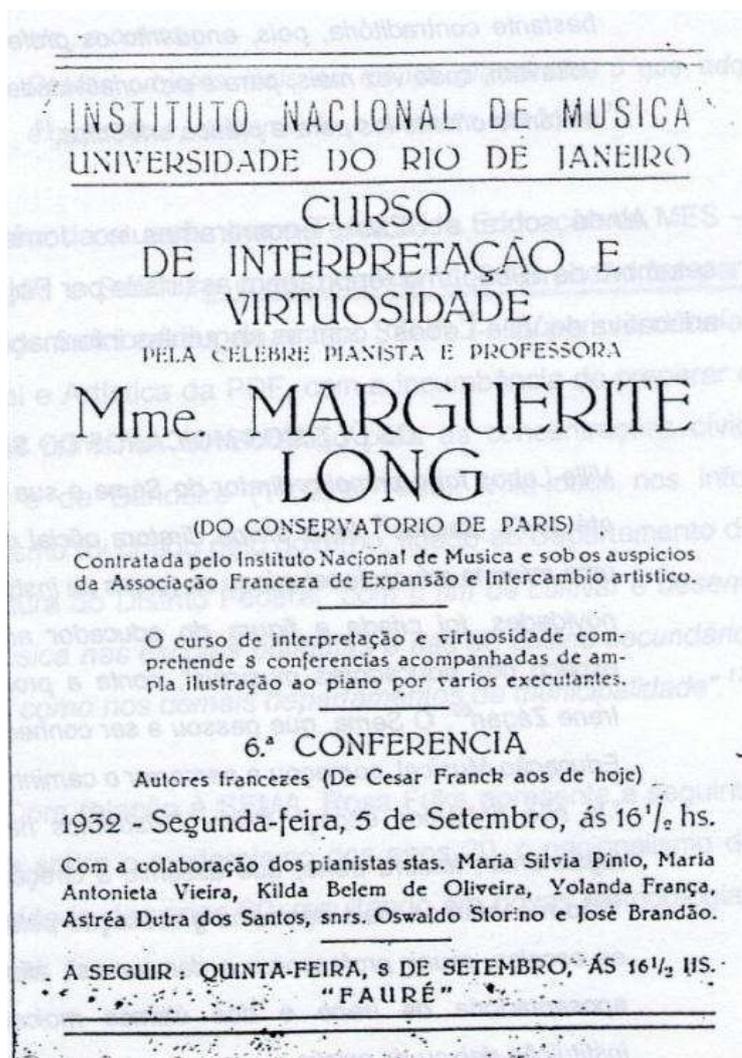


Figura 2. Capa do Programa Conferência realizada por Marguerite Long em 1932 (Fonte: Santos, 2003, p. 24).

A dedicação de Brandão aos projetos de Villa-Lobos fica evidente quando, em 1932, vem ao Brasil a pianista francesa Marguerite Long. Nessa ocasião Long realizou uma série de máster-classes intituladas “Curso de Interpretação de Virtuosidade”, no então Instituto Nacional de Música. Vieira Brandão foi o pianista contratado para executar ao piano o repertório que deveria ser tocado como exemplo. Nessa ocasião, Marguerite Long ofereceu-lhe uma bolsa de estudos em sua escola na França. Alguns registros biográficos divergem

sobre o fato de ter ido ou não a Paris estudar com Long, todavia, em entrevista concedida a Santos (2003), Vieira Brandão relata que declinou do convite a pedido de Villa-Lobos, que ponderou que deixasse para outra ocasião, pois necessitava muito de sua colaboração aqui no Brasil (Santos, 2003, p. 25). Dessa maneira, atendendo a esse pedido, Vieira Brandão passa a figurar cada vez mais em concertos e projetos ao lado de Villa-Lobos. (Figura 2).

Diferentemente da relação próxima que mantinha com Villa-Lobos, que tinha para ele a figura de um mentor e amigo, a ligação de Brandão com Nazareth residia principalmente na sua condição de admirador incondicional das obras do compositor de tangos. Em junho de 1934, apresentou-se em dois concertos realizados no Teatro João Caetano, sob organização do Maestro Iberê Lemos, promovidos pelo IV Congresso Teosófico Sul-Americano. Estes concertos foram intitulados “Dois Grandes Concertos Históricos da Música Brasileira”. Neste concerto Vieira Brandão apresentou-se acompanhado de Villa-Lobos, em um segundo piano, apresentando duas obras de Ernesto Nazareth, arranjadas para dois pianos: *Atrevido* (samba da capital) e *Turuna (Batuque)*. Brandão reconhecia a relevância da obra de Ernesto Nazareth e defendia a importância da introdução de sua obra no programa de ensino do piano:

Vieira Brandão considera a obra de Nazareth de atmosfera elevada e, quando fez concurso para a cátedra de piano na Escola Nacional de Música, defendeu a inclusão da criação nazarethiana no programa da Escola: as obras de Nazareth apresentam problemas técnicos de grande interesse, mas os puritanos de então não permitiam a inclusão de seu nome nos programas oficiais... É com grande prazer que observo agora o interesse dos nossos meios musicais mais sérios pela obra desse grande compositor (JORNAL DO COMMERCIO, 1963).

Seu reconhecimento pela obra de Nazareth vai além, a ponto de frisar em sua tese de livre docência, intitulada *O Nacionalismo na Música Brasileira* (1949), a importância de Nazareth como inspiração estética no movimento nacionalista e reafirmar sua opinião a respeito do valor pedagógico de suas obras na formação pianística.

A música erudita brasileira, nos novos rumos ascensionais estéticos, deve a E. Nazareth enorme soma de sugestões, no emprego de ambientes e das constâncias melo-rítmicas, que esse músico popular apresenta em seus “Tangos” (termo genérico usado por Nazareth como título formal para as várias danças que compôs: maxixes, sambas, batuques, valsas e shottishs (sic), etc.). O célebre “Apanhei-te Cavaquinho” é um excelente estudo para piano, do mesmo modo que, quase toda a

totalidade de seus “Tangos” são de grande proveito para educação rítmica e uma formação de uma consciência da unidade de movimento, essenciais na execução da música transcendente para piano de Lorenzo Fernandez, Mignone, C. Guarnieri, Villa-Lobos. (Brandão, 1949, p. 9).

Ainda em 1934, Ernesto Nazareth falece no Rio de Janeiro. Seu cadáver foi encontrado em cinco de fevereiro em uma represa nas imediações da Colônia Juliano Moreira, manicômio onde estava internado devido a problemas psiquiátricos em consequência da sífilis. Atestando sua admiração por Nazareth, Vieira Brandão dedica a ele o *Estudo n. 2* (1965) para piano, que, além de deixar a homenagem expressa no subtítulo, tece toda a obra em uma aura nazarethiana. Isto será pormenorizado no capítulo 3 deste trabalho.

Outros compositores já prestaram homenagens a Ernesto Nazareth dedicando-lhe obras e fazendo-lhe citações. É o caso de Villa-Lobos, que lhe dedicou, em 1920, o *Choros n. 1* para violão solo¹⁰, o primeiro de sua monumental série de *Choros*, e que considerava Nazareth “a verdadeira encarnação da alma musical brasileira” (Neves, 1977, p. 20). Também encontramos citações de músicas de Nazareth em outras quatro obras de Villa-Lobos: *Choros n. 8*, que cita *Turuna*; *Concerto brasileiro para dois pianos e coro*, que cita *Odeon* e *Atrevido*; o 5º movimento *Charlot Aviateur (comique)* da *Suite Sugestiva*, que cita *Apanhei-te, cavaquinho*; e o complexo *Noneto*, que também cita *Apanhei-te, cavaquinho*. Outros compositores, como Francisco Mignone (1897-1986), Radamés Gnattali (1906-1988), Camargo Guarnieri (1907-1993), Darius Milhaud (1892-1974), Marlos Nobre (n. 1939) também prestaram homenagens musicais a Nazareth. Villa-Lobos menciona que, além de ser a verdadeira encarnação da alma musical brasileira; “ele transmite na sua índole admirável, espontânea, as emoções vivas de um determinado povo, cujo caráter apresenta tipicamente na sua música” (apud Neves, 1977, p. 20).

A admiração prestada por Villa-Lobos era recíproca. Ambos mantinham estreitos

¹⁰Existe uma transcrição para piano dos *Choros n. 1*, feita pelo pianista, compositor e regente Odmar Amaral Gurgel (1909-1992), mais conhecido como Maestro Gaó.

laços profissionais e fraternais, tendo convivido nas atividades de músico nas salas de cinema mudo no início da carreira de Villa-Lobos. Em 1922, Nazareth compõe *Improviso*, de subtítulo *Estudo Para Concerto* – obra única neste gênero composta por Nazareth - e dedica a Heitor Villa-Lobos. Maria Alice Saraiva (1913-2001) afirma em entrevista ao jornal Correio da Manhã, em 1963, que “esta obra foi recusada pelos editores da época, porque Nazareth era considerado e conhecido como autor popular. Villa-Lobos, a quem a peça foi dedicada, pagou a edição da música, que custou 50 mil réis¹¹.”

Segundo Neves (1977):

“Nazareth foi, sem dúvida, o grande sistematizador da nova música popular brasileira, e foi na rítmica que ele teve posição de maior destaque. Sua música se caracteriza pela exploração às últimas consequências de breves células rítmicas que se alargam e se desenvolvem, formando um todo unificado e coerente.” (Neves, 1977, p. 19).

Os elementos da música popular sistematizados por Nazareth serviram de base e referência para vários compositores, dentre eles o próprio Villa-Lobos, que viu nas obras do compositor de tangos e maxixes uma possibilidade de releitura estilística para ser explorada em suas obras de temática popular urbana.

Na década de 30 do século XX desenvolveu-se a ideologia pan-americanista, um movimento diplomático, político, econômico e social que buscava criar, fomentar e ordenar as relações, a associação e a cooperação entre os estados da América, em diversos âmbitos de interesse comum. Os países integrantes eram os do chamado ‘Hemisfério Ocidental’ onde “se declarava repúdio a movimentos neocolonialistas da Europa contra nações americanas” (Santos, 2003, p. 31).

Nesse período foram organizadas as chamadas ‘missões artísticas’. Estas consistiam em comitivas de músicos brasileiros patrocinados pelo Estado, que se apresentavam no exterior como a missão de “representar o Brasil e divulgar a nossa música” (Santos, 2003, p. 32). Vieira Brandão integrava este corpo artístico e nesta mesma ocasião compõe o *Hymno*

¹¹Informação obtida no site <<http://www.ernestonazareth150anos.com.br>>. Acesso em 20/07/2012.

Pan-Americano com letra de Paula Barros.

Em 1935, apresenta-se como solista da *Suíte Para Piano e Orquestra* de Heitor Villa-Lobos, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Neste mesmo ano apresentou sob regência de Villa-Lobos, a *Rapsódia in Blue* de George Gershwin e a *Suíte Brasil-Espanha-Itália*, para piano e Orquestra, de Villa-Lobos, também sob regência do autor. Neste período Vieira Brandão compõe *Fantasia Concertante*, sua única obra para piano e orquestra, com uma revisão em 1959. (Santos, 2003)

Em 1939, Vieira Brandão apresentou-se como solista no Primeiro Festival Villa-Lobos, realizado no Salão Leopoldo Miguez, na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, atual UFRJ, interpretando três obras do Ciclo Brasileiro: *Plantio do Caboclo*, *Impressões Seresteiras* e *Festa no Sertão* (em estreia mundial). Executou também a integral do *Guia Prático*. Deste ciclo, Vieira Brandão apresentou em primeira audição as seguintes peças: *Acordei de Madrugada*, *A Maré Encheu*, *A Roseira*, *Na Corda da Viola*, *Brinquedo*, *Machadinha*, *Sambe-lê-lê*, *Senhora Dona Viuva*, *João Cambuetê*, *Garibaldi foi à Missa*, *O Pão*, *Vai Abóbora*, *Laranjeira Pequeninha*, *A Velha que Tinha Nove Filhas* e *O Castelo*. O primeiro álbum do *Guia Prático* foi dedicado a José Vieira Brandão. Também foram estreadas *As Três Marias* e *Valsa da Dor* pelo pianista. Seu empenho em apresentar obras para piano de Villa-Lobos é marcante, revelando sua inclinação para realizações inovadoras (Santos, 2003)

Outro de seus grandes feitos foi ter realizado um recital Villa-Lobos em 1939, época em que os programas de autor único eram consagrados a Beethoven e Chopin. Mas o que se pode observar diante de um resumo biográfico é que o caminho de Vieira Brandão foi tão inusitado quanto produtivo (Abreu; Guedes, 1992, p.244).

Nos anos 40, Vieira Brandão continuou destacando-se como pianista. Em 1940 participou de mais uma ‘missão artística’, representando o Brasil no Uruguai e na Argentina. Arnaldo Estrela, Oscar Borgeth, Ruth Valadares, Gazzini de Sá, Arminda Neves d’Almeida e

Iberê Gomes Grosso também integraram essa comitiva.¹²

Nesta mesma década, Vieira Brandão executou como solista duas obras de Villa-Lobos - *Momo Precoce* para Piano e Orquestra (sob regência do autor) e *1ª Sonata para Violino e Piano* (com Oscar Borgeth ao violino) - e o *Trio Brasileiro* de Lorenzo Fernandez, com Iberê Gomes Grosso e Oscar Borgeth. Em Montevideu apresentou também em concerto solo com as obras de Villa-Lobos na embaixada brasileira.¹³

Ainda em 1940 gravou pela R.C.A. Victor dois Long Plays contendo o *Ciclo Brasileiro: Plantio do Caboclo, Impressões Seresteiras, Festa no Sertão e Dansa do Índio Branco*; e outro com Oscar Borgeth ao violino, contendo a Fantasia de Movimentos Mistos de Villa-Lobos.

Em outubro de 1941, apresentou na Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro, um concerto composto por obras de Bach e Villa-Lobos. Neste recital estreou as *Bachianas Brasileiras n.4*, e *Festa no Sertão* (terceira obra do *Ciclo Brasileiro*). Vale ressaltar que o segundo movimento das *Bachianas Brasileiras n. 4* é dedicado a José Vieira Brandão, assim como o *Guia Prático n. 1*.

No mês seguinte, no Festival Villa-Lobos, no Salão Leopoldo Miguez da Escola Nacional de Música, atual UFRJ, Vieira Brandão interpretou obras de Villa-Lobos tendo estreado: *Manquinha, Rosa Amarela, Olha o Passarinho, Dominé!, O Gato, Ó Sim, Os Pombinhos, Você diz que sabe tudo, O Bastão ou Mia o Gato, Pombinha Rolinha, Constante, Atché*.

Em 1942, estreia como solista dos *Choros n.11 para Piano e Orquestra* de Heitor Villa-Lobos, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, sob regência do próprio autor. Trata-se de uma obra monumental e de grandes exigências técnicas. “Ele é de certo modo, o mais complexo de todos, o mais rico e o mais trabalhado” (Neves, 1977. p. 72). Segundo Abreu &

¹² O programa deste concerto não foi localizado até o fechamento desta pesquisa.

¹³ O programa deste concerto não foi localizado até o fechamento desta pesquisa.

No ano seguinte estreia a obra *Poema Singelo*, de Heitor Villa-Lobos, composta em 1942. Este recital foi realizado no Auditório da Associação Brasileira de Imprensa, promovido pela sociedade de ex-alunos do Instituto de Educação do Rio de Janeiro. No programa deste concerto consta uma crítica escrita pelo colunista Sylvio Salema

...Vieira Brandão será um grande nome da arte americana, representando um Brasil novo, cheio de ideais, bravura e elevação.
...É um artista que surge com o espírito novo de um povo que se forma num indestrutível pensamento de progresso. (Sylvio Salema “O imparcial”, 27-7-1941) (apud Santos, 2003, p. 272).

Em 1945, foi fundada por Heitor Villa-Lobos a Academia Brasileira de Música, seguindo o modelo da Academia Francesa. O fundador indicou José Vieira Brandão para ocupar a cadeira n. 36, cujo patrono foi Barroso Neto.

Ainda em 1945, Vieira Brandão consegue realizar o projeto de realizar estudos no exterior, embora não na área do aperfeiçoamento pianístico, muito menos no continente europeu. Vieira Brandão foi residir nos EUA, com bolsa de estudos do Instituto Internacional de Educação de Nova York, onde fez curso de aperfeiçoamento em educação musical na Universidade do Sul da Califórnia. Viveu nos EUA até o ano seguinte. Durante esse período, não deixou de atuar como exímio pianista que era, realizando vários concertos com obras de Villa-Lobos, em Chicago, Rochester, Cleveland, Boston, dentre outras cidades americanas (Santos, 2003).

O resultado dessa incursão em palcos americanos ficou registrado numa matéria do ‘Correio Musical’ de 31 de março de 1946, que reúne críticas de jornais americanos variados na matéria “Pianista Brasileiro aplaudido pela crítica norte-americana”: Dentre várias publicadas destaca-se.

PIANISTA BRASILEIRO APLAUDIDO PELA CRÍTICA NORTE – AMERICANA - O concerto de obras de Villa-Lobos, recentemente realizado na União Pan-Americana pelo pianista brasileiro José Vieira Brandão, foi muito aplaudido pelos críticos, que muito elogiaram o executante e o compositor. “Desta vez tivemos o prazer de ouvir um sul-americano executar a música de sua terra

natal”, escreveu Betsy Winter no The Washington Daily News. “Brandão mostrou-se um pianista de excepcionais qualidades, combinando a sensibilidade artística com a técnica de virtuose”. Ray C. Brow do The Washington Post comentou: “Equipado admiravelmente quanto a velocidade, destreza e dinamismo rítmico, Brandão interpretou com autoridade as obras desempenhadas, vitalizando-as com rico colorido”. O programa compunha-se de uma Suíte, recente coleção “Guia Prático”, quatro “Cirandas” (composta em 1920) e quatro peças do “Ciclo Brasileiro”, escritas em 1941. (...). (apud Santos, 2003, p. 272).

Em 1947 retorna aos Estados Unidos para trabalhar em outro projeto de Villa-Lobos. Atua como pianista acompanhador da montagem da ópera *Magdalena*, estreada na Broadway e realiza a primeira audição das *Bachianas Brasileiras n.3* para piano e orquestra, sob regência do próprio autor. Esta obra foi apresentada à frente da Columbia Broadcasting System, na Columbia Broadcasting Corporation. Em regresso ao Brasil, no Rio de Janeiro, apresenta esta mesma obra à frente da Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a regência de Eleazar de Carvalho. (Santos, 2003).

Tabela 1. Lista de obras de Heitor Villa-Lobos estreadas por José Vieira Brandão.

TÍTULO	DESCRIÇÃO
BACHIANAS BRASILEIRAS N. 3 (1938)	Obra para piano solista e orquestra. Estreada em 19/2/47 em Nova York com a Orquestra da CBS sob regência de Heitor Villa-Lobos.
BACHIANAS BRASILEIRAS N. 4 (1930/1941) <i>Prelúdio (Introdução)</i> <i>Coral (Canto do Sertão)</i> <i>Ária (Cantiga)</i> <i>Dança (Miudinho)</i>	Obra para piano solo estreada em 27/11/39 no Rio de Janeiro. O movimento “ <i>Coral</i> ” (<i>Canto do Sertão</i>) é dedicado a José Vieira Brandão.
CHOROS N. 11 (1928)	Obra para piano solista e orquestra. Estreada em 18/7/42 no Rio de Janeiro com Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal sob regência de Heitor Villa-Lobos
CICLO BRASILEIRO (1936/1937) <i>Plantio do Caboclo</i> <i>Impressões Seresteiras</i> <i>Festa no Sertão</i> (1937) <i>Dança do Índio Branco.</i>	Obra para piano solo estreada parcialmente em 1938: “ <i>Plantio do Caboclo</i> ” e “ <i>Festa no Sertão</i> ” em 1938.
GUIA PRÁTICO - ÁLBUM N. 1. (1932) <i>Acordei de Madrugada</i> (2ª versão) <i>A Maré Encheu</i> <i>A Roseira</i> (2ª versão) <i>Manquinha</i> <i>Na Corda da Viola.</i>	Obra para piano solo estreada parcialmente em 13/11/41 no Rio de Janeiro: “ <i>Manquinha</i> ” O Guia Prático n. 1 é integralmente dedicado a José Vieira Brandão.

<p>GUIA PRÁTICO - ÁLBUM N. 2 (1932) <i>Brinquedo</i> <i>Machadinha</i> <i>Espanha</i> <i>Samba-lelé</i> <i>Senhora, Dona Viúva</i> (2ª versão).</p>	<p>Obra para piano solo estreada parcialmente em 27/11/39 no Rio de Janeiro: "<i>Brinquedo</i>", "<i>Machadinha</i>", "<i>Samba-lelé</i>" e "<i>Senhora Dona Viúva</i>".</p>
<p>GUIA PRÁTICO - ÁLBUM N. 3 (1932) <i>O Pastorzinho</i> <i>João Cambuête</i> <i>A Freira</i> <i>Garibaldi Foi à Missa</i> <i>O Pião</i>.</p>	<p>Obra para piano solo estreada parcialmente em 27/11/39 no Rio de Janeiro: "<i>João Cambuête</i>", "<i>Garibaldi Foi à Missa</i>" e "<i>O Pião</i>".</p>
<p>GUIA PRÁTICO - ÁLBUM N. 4 (1932). <i>O Pobre e o Rico</i> <i>Rosa Amarela</i> (2ª versão) <i>Olha o Passarinho Dominé!</i> <i>O Gato</i> <i>Ó Sim</i></p>	<p>Obra para piano solo estreada parcialmente em 13/11/41 no Rio de Janeiro: "<i>Rosa Amarela</i>", "<i>Olha o Passarinho, Dominé!</i>", "<i>O Gato</i>" e "<i>Ó Sim</i>".</p>
<p>GUIA PRÁTICO - ÁLBUM N. 5 (1932). <i>Os Pombinhos</i> (2ª. versão) <i>Você Diz que Sabe Tudo</i> <i>Cô-cô-cô</i> <i>O Bastão ou Mia Gato</i> <i>A Condessa</i>.</p>	<p>Obra para piano solo estreada parcialmente em 13/11/41 no Rio de Janeiro: "<i>Os Pombinhos</i>", "<i>Você Diz que Sabe Tudo</i>" e "<i>O Bastão ou Mia Gato</i>".</p>
<p>GUIA PRÁTICO - ÁLBUM N. 6 (1932). <i>Sonho de uma Criança</i> <i>O Corcunda</i> <i>O Caranguejo</i> (1ª. versão) <i>A Pombinha Voou</i> <i>Vamos Atrás da Serra, oh! Calunga</i>.</p>	<p>Obra para piano solo estreada integralmente em 13/11/41 no Rio de Janeiro.</p>
<p>GUIA PRÁTICO - ÁLBUM N. 7 (1935). <i>No Fundo do Meu Quintal</i> <i>Vai, Abóbora,</i> <i>Vamos Maruca</i> <i>Os Pombinhos</i> (2ª. versão) <i>Anda à Roda</i> (3ª. versão).</p>	<p>Obra para piano solo estreada parcialmente em 27/11/39 no Rio de Janeiro: "<i>Vai Abóbora</i>" e "<i>Os Pombinhos</i>".</p>
<p>GUIA PRÁTICO - ÁLBUM N. 9 (1935) • <i>Laranjeira Pequeninha</i> <i>Pombinha Rolinha</i> <i>Ó Ciranda, ó Cirandinha</i> <i>A Velha que Tinha Nove Filhas</i> <i>Constante</i> <i>O Castelo</i></p>	<p>Obra para piano solo estreada parcialmente em 27/11/39 no Rio de Janeiro: "<i>Laranjeira Pequeninha</i>", "<i>A Velha que Tinha Nove Filhas</i>" e "<i>O Castelo</i>". "<i>Pombinha Rolinha</i>", "<i>Constante</i>".</p>
<p>GUIA PRÁTICO - ÁLBUM N. 10 (1932) <i>De Flor em Flor</i> <i>Atché</i> <i>Nesta Rua</i> <i>Fui no Itororó</i> (1ª. versão) <i>Mariquita Muchacha</i> <i>No Jardim Celestial</i></p>	<p>Obra para piano solo estreada parcialmente em 13/11/41 no Rio de Janeiro: "<i>Atché</i>".</p>
<p>POEMA SINGELO (1942)</p>	<p>Obra para piano solo estreada em 1943 no Rio de Janeiro.</p>
<p>AS TRÊS MARIAS (1939)</p>	<p>Obra para piano solo estreada no em 27/11/39 no Rio de Janeiro.</p>
<p>VALSA DA DOR (1932)</p>	<p>Obra para piano solo estreada em 27/11/39 no Rio de Janeiro.</p>

Em maio deste mesmo ano apresentou *Rudepoema*, a composição pianística de maior fôlego de Villa-Lobos, obra arrojada para a escrita pianística brasileira:

(...) O título foi obtido pela aglutinação de duas palavras distintas: o adjetivo “rude” e o substantivo “poema”. O caráter áspero, às vezes violento desta obra, justifica-lhe (sic) o título. É ela a mais longa que Villa-Lobos escreveu para piano, como um todo. Dedicada a Arthur Rubinstein, Villa-Lobos quis que ela fosse um retrato psicológico do pianista, seu grande amigo. Escreveu a dedicatória: “Não sei se pude assimilar inteiramente sua alma com este *Rudepoema*, mas asseguro-lhe, de todo coração, que tenho a impressão de ter nele registrado como teria feito uma Kodak interior. Portanto, se consegui, será sempre você o verdadeiro autor desta obra”. Escritas em alguns trechos, em três pautas, utilizando todas as possibilidades que pode oferecer o teclado para produzir sonoridades que lembram as de orquestra sinfônica, esta página exige do executante alta capacidade, habilitado para superar as capacidades transcendentais que apresenta. Golpes sobre notas graves são empregados no final, no paroxismo de um crescendo implacável, prefiguração dos “clusters” da música de hoje Escrito entre 1921 e 1926. “*Rudepoema*” foi apresentado pela primeira vez 24 de outubro de 1927 em Paris, na sala Gaveau, pelo pianista Arthur Rubinstein a quem é dedicado e lhe serviu de modelo (Abreu; Guedes, 1992. p.134).

A lista completa de obras de Villa-Lobos estreadas por Vieira Brandão, assim como das composições dedicadas a ele, de acordo com o Catálogo do Museu Villa-Lobos (2009), podem ser vistas acima (Tabela 1).

Em 1951, quatro anos depois, é publicado pela Édition Max Eschig o *Estudo n. 1* de Vieira Brandão, também dedicado ao pianista Arthur Rubinstein. Não há registro sobre o fato de Rubinstein ter executado esta obra.

No final dos anos 40, Vieira Brandão já havia acumulado uma considerável bagagem profissional. Já havia desbravado caminhos artísticos no tocante à estética musical, na pedagogia, e nos aspectos pianísticos. Tudo isso fruto de seu estreito contato com Villa-Lobos e a execução de sua obra. Em 1949, ingressa no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vieira Brandão apresentou a sua tese *O Nacionalismo na Música Brasileira para Piano* (1949), como requisito parcial no concurso. Na tese, Vieira Brandão (1949) faz uma apresentação panorâmica da literatura pianística, elenca seus aspectos idiomáticos e cita os elementos característicos do nacionalismo brasileiro. Além disso, o autor dedica três capítulos a análises

de obras de Oscar Lorenzo Fernandez, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. O trabalho demonstra o profundo conhecimento da produção composicional de seus contemporâneos e a familiaridade com o idiomatismo pianístico nacionalista. (Figura 4):

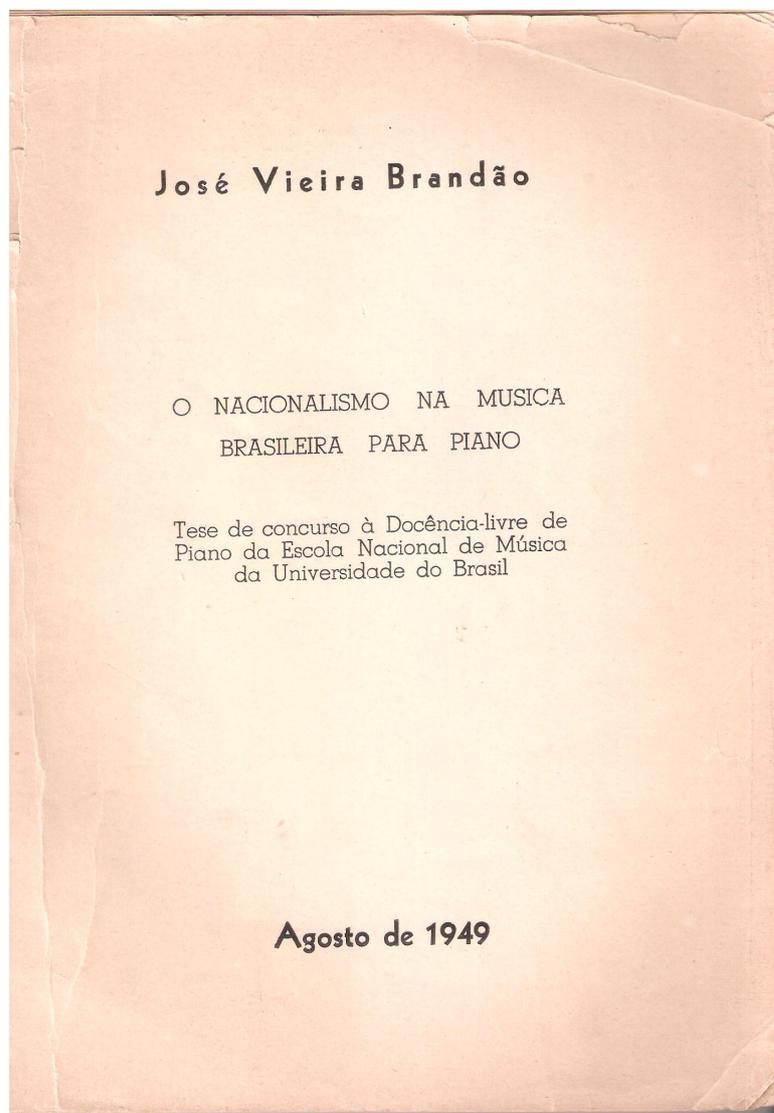


Figura 4. Tese de Concurso à Docência-livre de Piano da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil publicada em 1949.

Ainda em dezembro de 1949, Vieira Brandão se casa com a pianista e ex-aluna Eunice da Costa Pereira, com que viveu até o fim de seus dias. Dessa união tiveram cinco filhos.

Após obter a aprovação no concurso, em março de 1950, assume suas funções de Professor Livre-docente de Piano na Escola de Música da Universidade do Brasil, atual escola de música da UFRJ. A partir daí, passa a exercer intensa atividade pedagógica promovendo

concertos com seus alunos. Em 1951, mesmo ano da publicação de seu *Estudo n. 1*, tem sua obra *Angústia* apresentada por Alceu Bocchino ao piano, e pela soprano Cristina Maristany, na Primeira Missão Artística Musical do Ministério da Educação e Saúde, promovida por Villa-Lobos. Em 1952, a Academia Brasileira de Música promove um festival com suas obras.

Em 1953, além das atividades como pianista e pedagogo do instrumento, mantém intensa atividade como regente coral, dirigindo grupos vocais nos projetos de canto orfeônico de Villa-Lobos. Neste mesmo ano gravou, de Villa-Lobos, a integral do *Ciclo Brasileiro*, a *Valsa da Dor*, o *Prelúdio n. 3*¹⁴, e a 1ª. *Suíte do Guia Prático*¹⁵. A partir desta época, sua atividade como pianista se torna cada vez mais pontual, em detrimento da intensa atividade no magistério coral.

Em novembro de 1959, fez na sala Cecília Meireles um concerto dedicado a Villa-Lobos. Apresentou a *Prole do Bebê n.1*, *Prole do Bebê n. 2*, e a estreia dos *Cinco Prelúdios para Violão*, transcrição do próprio Vieira Brandão para o piano. Neste mesmo ano, conclui sua ópera *Máscaras*, com texto de Menotti del Picchia, e faz a revisão de sua *Fantasia Concertante*. Em 17 novembro deste ano, Villa-Lobos vem a falecer, após uma intensa luta contra o câncer. Vieira Brandão perde sua maior referência musical, o que o deixa bastante abalado: “Momentos de grande tristeza recaem sobre Vieira Brandão, no entanto leva a frente os ideais do mestre e continua o trabalho de divulgação do canto orfeônico” (Santos, 2003, p. 81). Neste mesmo mês apresenta na sala Cecília Meireles um concerto dedicado a Villa-Lobos. Ainda apresentou a *Prole do Bebê n.1* *Prole do Bebê n. 2* e a estreia de sua transcrição dos *Cinco Prelúdios para Violão*. Em dezembro, aproximadamente um mês após a morte de Villa-Lobos, compõe o *Estudo n. 4 (Tocata I)*, *Homenagem a Villa-Lobos*, obra que será

¹⁴Obra originalmente escrita para violão e transcrita para piano por José Vieira Brandão, e parte integrante do ciclo de Cinco Prelúdios para Violão, também transcritos para piano por José Vieira Brandão.

¹⁵Obra dedicada a José Vieira Brandão.

tratada detalhadamente no capítulo 3 deste trabalho¹⁶.

Nos anos 60, a vida profissional de Vieira Brandão permanece focada nos projetos educacionais relativos aos ideais de Villa-Lobos, todavia não deixa de lado suas atividades como pianista e compositor. Neste período compõe a *Sonata para violoncelo e piano* dedicada ao violoncelista Iberê Gomes Grosso e os *Quartetos* n. 1 e n. 2. Em 1962, apresenta a *Bachianas Brasileiras* n. 3, como solista à frente da Orquestra Sinfônica Brasileira, sob regência de Eleazar de Carvalho, na programação do Festival Villa-Lobos. Ainda neste ano compõe o *Trio para violino, piano e violoncelo*, estreado em 1973 por Alberto Jaffé, Daise de Lucca e Márcio Mallard.

Sobre sua estética composicional Vieira Brandão declara em entrevista:

(...) Considero totalmente ultrapassado o uso direto do folclore na criação musical de classe. Isso não é mais composição. Admito os arranjos de música folclórica para conjuntos corais como um processo educacional necessário, para a musicalização dos leigos. É o caminho mais fácil. Mas não é composição. (...) Mas é muito importante para o compositor estudar todas as técnicas modernas. (JORNAL DO Comércio, 6/10/1963).

Nos anos seguintes, Vieira Brandão teve suas obras gravadas e apresentadas por diversos grupos instrumentais e corais. Em destaque, uma gravação realizada em 1963 (Disco 60084), quando teve seu primeiro quarteto de cordas gravado pela Columbia Broadcasting System, executada pelo quarteto da já renomada Universidade Federal do Rio de Janeiro. Nota-se que a carreira de pianista foi dando lugar à carreira de compositor, pedagogo e regente coral no decorrer dos anos. Segundo Vasco Mariz, (2001):

Nos anos 40 e 50 elogiava-se o pianista Vieira Brandão, que também era compositor; depois, pouco a pouco, a situação inverteu-se e, a partir dos anos 60, o jovem mineiro alcançou considerável êxito como compositor. Suas obras para piano solo, as canções de música de câmara, escritas com bom gosto e refinamento, eram frequentemente interpretadas em concertos e recitais, e muitas delas eram gravadas em discos. (Mariz, 2001, p. 19).

No início da década de 70, compõe *Dança e Seresta*, para violino e piano, que veio a ser revisada pelo autor posteriormente em 1983, e em 1995 foi publicada pelo Instituto

¹⁶O programa referente a esta apresentação não foi localizado até o presente momento.

Municipal de Arte e Cultura – RIOARTE¹⁷ - Esta obra foi gravada por Maria Teresa Madeira, piano, e Daniel Guedes, violino, tendo sido inserida no CD “A Obra de José Vieira Brandão” lançado pelo Conservatório Brasileiro de Música em 2000. Em 1976 teve seu *Estudo n. 1* gravado pela pianista Cristina Ortiz, pelo selo SOM LIVRE, disco n. 403.6102.

Nos anos 80 e 90, permanece nas atividades pedagógicas e com os movimentos de canto coral. “Em 1980 compôs o Duo para Violoncelo e Oboé, dedicado a Madalena Burle Marx e gravado por Regina Mushbac, violoncelo, e James Ryon, oboé, componentes do trio Burle Marx”. (Santos, 2003, pg. 103). Em 1990, aos 79 anos, assume a presidência do Conservatório Brasileiro de Música, cargo este que permaneceu até o seu falecimento em 2003. Neste período foram rendidas inúmeras homenagens a José Vieira Brandão, em solenidades oficiais, festivais e gravações de suas obras por todo o país. Em 1996 recebeu o Prêmio Nacional da Música do Ministério da Cultura promovido pela FUNARTE¹⁸, com a obra *Dois Mosaicos para Orquestra de Cordas*. Em 1994, o Conservatório Brasileiro de Música promoveu o *Concurso Nacional de Piano José Vieira Brandão*, no qual foram requisitadas algumas de suas obras como peça de confronto.

Em 2001, foram prestadas diversas homenagens por ocasião de seus noventa anos. O Conservatório Brasileiro de Música promoveu um concerto com suas obras e também foi publicado “VIEIRA BRANDÃO, 90 ANOS”, conforme mencionado anteriormente. Em 2002, pouco antes de completar 91 anos, Vieira Brandão veio a falecer na cidade do Rio de Janeiro. Nesta ocasião foram prestadas várias homenagens na Academia Brasileira de Música, no Conservatório Brasileiro de Música, e em outras instituições com que Vieira Brandão mantinha ligação.

Como compositor, Brandão explorou gêneros e formações diversas, mas, no momento de prestar homenagem aos compositores por quem tinha grande admiração, escolheu o piano-

¹⁷Órgão subordinado a Secretaria Municipal de Cultura da cidade do Rio de Janeiro.

¹⁸Fundação Nacional de Arte.

solo, escrevendo obras de cunho virtuosístico e dois estudos. Essa escolha aponta para uma ação coerente: o piano, além de ser o seu instrumento de formação, era o ponto de convergência entre ele, Nazareth e Villa-Lobos. Nazareth compôs exclusivamente para piano e, em seu universo de obras, pode-se encontrar material de alta complexidade técnico-interpretativa, demandando elevado nível de proficiência do pianista. Villa-Lobos, embora não fosse pianista, escreveu um número expressivo de obras para o instrumento – em grande parte estreadas e executadas por Brandão - que acabaram se tornando uma importante contribuição para o repertório tradicional pianístico, tanto o cunho pedagógico quanto o virtuosístico. Nada mais natural, portanto, que Vieira Brandão explorasse o piano na forma de estudos, lançando mão de seu profundo conhecimento do idiomatismo pianístico de Nazareth e Villa-Lobos, ao prestar suas homenagens musicais.

CAPÍTULO 2 – ESTUDOS, INTERTEXTUALIDADE E HOMENAGENS.

2.1 - Estudos para piano – Breve Histórico.

Desde a invenção em 1698 dos primeiros protótipos do que veio a se tornar o atual grande piano de concerto, a literatura para piano vem passando por frequentes inovações como resultado dos movimentos artísticos e sociais além das transformações mecânicas do próprio instrumento. Além disso, a tradição da técnica oriunda da execução ao cravo, tornou-se obsoleta frente às novas necessidades técnicas e artísticas do piano e de seu repertório, sobretudo a partir das obras para piano de Beethoven da segunda fase¹⁹. O repertório pianístico foi enriquecido gradativamente com composições ou obras voltadas para o aprimoramento de aspectos técnicos e artísticos, e nesse processo, consolidou-se o gênero ‘Estudo’ concebido para atender a essas necessidades.

Estudos são peças instrumentais elaboradas com o objetivo básico de aprimoramento de uma habilidade técnica²⁰ e artística da performance instrumental. Em seu artigo intitulado *O Gênero Estudo e a Técnica Pianística*, Saloméa Gandelman afirma que “composição e execução eram partes de um aprendizado integrado; o instrumentista de teclado, além do natural desempenho em seu instrumento, dispunha igualmente de conhecimentos teóricos consistentes” (1997, p. 19).

Todavia, o repertório com fins didáticos para a execução tecladista antecede a invenção do piano por Bartolomeu Cristofori (1655-1731) no final do séc. XV. Desde os primórdios da história dos instrumentos de teclado, passando pelo surgimento do cravo, do

¹⁹ Aqui concordamos com a tripartite da obra de Beethoven proposta por Lewis Lockwood (2005) na qual a primeira fase é de 1770 a 1792, a segunda fase de 1792 a 1802 e a terceira fase 1802 até a sua morte em 1812. Na segunda fase, mencionada acima, são compostas obras como o Quarto e o Quinto Concertos para Piano, as Sonatas Op. 79, a Sonata *Waldestein* e a Sonata *Apassionata*.

²⁰ O conceito de ‘técnica’, tido por vezes como sinônimo de ‘mecânica’, aplica-se aqui com referência à habilidade de execução de uma obra musical no instrumento. Entendemos que mecânica é um termo atrelado ao funcionamento do próprio instrumento, como funcionamento dos martelos, pedais, etc.; ou seja, está mais ligado ao funcionamento ‘mecânico’ do próprio instrumento do que à ‘habilidade técnica’ do instrumentista. Por vezes este conceito pode ser confundido, tido como sinônimo nas citações do presente capítulo, todavia essa questão será explicada oportunamente.

clavicórdio e do pianoforte, até o atual grande piano de concerto, uma grande quantidade de obras musicais, compêndios e tratados foram elaborados com o objetivo de desenvolver as habilidades técnicas e artísticas dos instrumentistas.

As primeiras obras de perfil didático, até o final do século XVIII, constavam não somente de exercícios de execução; apresentavam também conhecimentos teóricos de contraponto, harmonia, entre outros. Até 1800, utilizava-se uma grande variedade de denominações para as diversas peças didáticas, no entanto, “no início do século XIX, passou-se a produzir em abundância material de ensino visando o amador e profissional ainda em desenvolvimento” (Sadie, 1994, p. 304). Charles Rosen (2000) explica que

(...) quase toda música publicada de Bach tem o título de exercícios de teclado: as *Partitas*, o *Concerto Italiano*, as *Quatro Duetos*, os *Prelúdios Corais* organizados na sequência da missa e as *Variações de Goldberg*, são obras instrutivas tanto aos compositores quanto aos intérpretes (a diferença não era tão marcante naquela época), e deve-se acrescentar à música publicada, as *Invenções* a 2 e 3 vozes, *A Arte da Fuga*, e *O Cravo Bem Temperado* – todas essas especificamente ao executante de teclados e quase todas requerendo grande virtuosismo (Rosen, 2000, p. 492-493).

François Couperin (1668-1733) publicou *L'art de Toucher Clavecin* (1716), o primeiro tratado de que se tem conhecimento sobre a execução ao cravo. Além de apresentar algumas recomendações técnicas, o autor apresenta seus dois pontos de vista sobre técnica: “a bela execução depende muito mais da flexibilidade e da liberdade dos dedos do que da força; e “a doçura do toque depende ainda da manutenção dos dedos o mais próximo possível das teclas” (apud Gandelman, 1997, p. 19)

C. P. E. Bach (1714-1788) publica em 1753 a primeira edição de *Essay on the Art of Playing Keyboard Instruments* (1753-1762), com uma segunda edição revista e ampliada em 1762. Trata-se de uma obra de referência da música executada no século XIX. São dedicados vários capítulos ao dedilhado, ornamentação, performance, intervalos, baixo cifrado, baixo contínuo, acompanhamento e improvisação (Gandelman, 1997).

Como Couperin, [C. P. E. Bach] enfatiza o valor do toque *cantabile*, e no capítulo “dedilhado”, além de escrever a posição da mão, do corpo, e da altura do banco, chama a atenção do leitor para as vantagens do toque flexível e, fato interessante,

antecipa a posição “Chopin” – dedos longos, 2º, 3º, 4º, nas teclas pretas, e polegar 5º, nas brancas, como a forma natural da mão. (Gandelman, 1997, p.19)

No início do século XIX surgiu uma grande quantidade de *Estudos* que visavam o pianista amador e o pianista profissional ainda em desenvolvimento: os estudos de Jean Baptiste Cramer (1771-1858), a *Introdução à arte de tocar piano* (1801) e *Gradus ad Parnassum* (1817-26) de Muzio Clementi (1752-1832), os *Studien*, Op. 70, de Ignaz Moscheles (1794-1870), e as coleções dos Estudos de Carl Czerny (1791-1857). Segundo Saloméa Gandelman:

As sucessivas inovações introduzidas no piano e a expansão do sistema tonal, propiciando o desenvolvimento de uma linguagem idiomática em crescente complexificação (sic), provocam o deslocamento da técnica (no sentido de preparação muscular), de sua posição secundária, para o centro das práticas que, embora originária do cravo, a partir de investigações nos campos da fisiologia e da mecânica²¹, começam, nas últimas décadas do século XIX, a ser pouco a pouco modificadas (Gandelman, 1997, p.21).

A origem dos ‘estudos de concerto’, aqueles destinados tanto para o aprimoramento técnico quanto a performance pública, tem seu maior representante nos *Estudos Op. 10* e *Op. 25* de Frederic Chopin (1810-1849). Rosen (2000) menciona que “Chopin é o verdadeiro inventor do estudo de concerto, ao menos no sentido de ter sido o primeiro a lhe conferir uma forma totalmente artística – uma forma em que a substância musical e a dificuldade técnica coincidem” (Rosen, 1990, p. 494). Além desses podemos citar os *Études em 12 exercises* (1827), de Franz Liszt (1811-1886), revisados como os *Grandes études* (1839) e os *Études d'exécution transcendente* (1851).

Depois dos Estudos de Chopin, já no século XX, também foram publicados outros estudos em que houve uma preocupação em desenvolver as habilidades técnicas do pianista em todas as 24 tonalidades, como Charles Alkan (1813-1888) e Claude Debussy (1862-1918). Dentre os estudos do séc. XX, em uma linguagem romântico-tardia, cita-se os *Étude Tableaux*

²¹ Entende-se por técnica.

Op. 33 e *Op. 39* de Sergei Rachmaninoff (1873-1943) e os estudos de Alexander Scriabin (1872-1915).

Diferentemente da ideia de estudos de concerto, Os *Mikrokosmos* (1926) de Béla Bartók (1881-1945) são 153 estudos progressivos divididos em seis volumes, que vão do nível mais básico ao nível intermediário. Nos seus 18 estudos, escritos entre 1985 e 2001, György Ligeti (1923-2006) eleva o gênero a um nível de complexidade que envolve não apenas questões técnico-interpretativas, mas também de realização sonora e compreensão de construções rítmicas altamente elaboradas.

No Brasil, uma grande quantidade de compositores de épocas e tendências estéticas distintas compuseram estudos para piano. Dentre as obras mais significativas, podemos citar: *Seis Estudos* (1936) de Bráulio Itiberê (1896-1967); *Estudo Póstumo*, *Estudo Para Mão Esquerda* e *3 Estudos Op. 42* de Henrique Oswald (1852-1931), *20 Estudos* de Camargo Guarnieri (1907-1993), *6 Estudos de Execução Transcendental* de Francisco Mignone (1897-1986), *Três Estudos em Forma de Sonatina* de Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), *Dioramas e Estudos Brasileiros* de Cacilda Borges Barbosa (1914-2010), quatro estudos para piano de José Vieira Brandão sendo o *Estudo n. 2* e o *Estudo n. 4* objeto de estudo deste trabalho, sem deixar de mencionar o *Improviso* (Estudo para Concerto) de Ernesto Nazareth dedicado a Heitor Villa-Lobos.

2.2 – Estudos para piano de José Vieira Brandão.

No período de 1951 a 1965 José Vieira Brandão compôs seus quatro estudos para piano. O Primeiro, *Estudo n. 1*, foi composto em 1951, o *Estudo n. 2* em 1965, o *Estudo n. 3* em 1955 e o *Estudo n. 4* em 1959 com uma revisão de 1981. Em geral, suas obras para piano revelam um compositor refinado e hábil explorador das possibilidades sonoras de seu instrumento, o piano. Nota-se também, que não há uma ordem cronológica em concordância

com as numerações dos títulos dos estudos. Partindo disto, entendemos que Vieira Brandão não se preocupou em estabelecer alguma ligação entre estas obras, enfim, acreditamos que não houve a intenção em construir algum ciclo de estudos para o instrumento como os de Chopin ou Liszt. Dentre os quatro estudos somente o *Estudo n. 1* foi o único publicado e gravado até o presente momento e é, possivelmente, a sua obra para piano de maior popularidade. Destaca-se a gravação da pianista Cristina Ortiz em 1976 (Santos, 2003) além do gravação do pianista Fernando Lopes no CD de 1988 dedicado a obra de Vieira Brandão²². O *Estudo n. 3* e o *Estudo n. 4* são possivelmente os dois exemplos de maior dificuldade técnica, sendo o terceiro o mais virtuosístico.

2.3 - Breve discussão sobre a intertextualidade musical.

O termo intertextualidade é oriundo do universo da crítica e análise literária. Para que haja a análise dos aspectos intertextuais, primeiramente faz-se necessário um questionamento acerca do conceito ‘obra de arte’. Deve-se partir do pressuposto que a obra de arte, no presente caso a criação musical, não é uma entidade autônoma, mas sim um ‘texto’ em que convergem influências de outros textos (Barbosa & Barrenechea p.126). Partindo deste aspecto, o compositor, ao elaborar uma obra musical, faz ‘obrigatoriamente’ uma reutilização de traços idiomáticos e estilísticos de uma ou mais obras de determinados gêneros, períodos ou estilos.

A observação dos aspectos intertextuais é evidente na produção musical do início do séc. XX, todavia podemos encontrar, nos compositores clássicos e românticos, referências a compositores e estilos que os antecederam.

²² Gravado em 1969 e lançado em 1998 pelo selo SOARMEC. Disco intitulado ‘Vieira Brandão – um quarteto, um estudo, uma sonata e dez canções’ (Fonte Disponível em <<http://www.soarmec.com.br/catalogo2.htm>> Acesso em 3 de jul. de 2013.

Devido ao fato de o estudo da intertextualidade ter surgido no campo da linguística e da literatura, alguns aspectos da análise de intertextualidade musical são apropriados deste estudo. No campo da literatura, Julia Kristeva definiu *intertextualidade* “como uma transposição de um sistema de signos em outro que remete a um significado distinto” (apud Greco & Barrenechea, 2008, p. 39). Além disso, Harold Bloom considera a qualidade de um poeta avaliando a construção do discurso poético a partir da reelaboração de seus predecessores (apud Greco & Barrenechea, 2008, p. 41).

Partindo do pressuposto de que obra de arte é um encontro de vários estilos Charles Rosen (1986) elenca uma variedade de tipos de influência: plágio, apropriação, citação, etc. Rosen elucida que todas as influências são de natureza imitativa, sendo que a forma mais importante é aquela que produz trabalhos originais. Rosen também explica que a intertextualidade é um objeto de complexa análise comprobatória e de evidências incertas. Nestas circunstâncias, não é o caso convencer que uma obra sofreu influência, provar conjecturas segundo as regras da evidência, mas sim, levantar considerações hipotéticas.

Segundo Joseph Straus (1990), em linhas gerais, pode-se classificar a influência musical em três modelos correntes: “influência por imaturidade”, relativa ao jovem compositor que por inexperiência e por imaturidade artística copia seus mestres; “influência por generosidade” relativa ao compositor maduro que homenageia outro compositor se apropriando de seu idiomatismo ou estilo conscientemente; e “influência por ansiedade” aquela em que o compositor almeja realizar um trabalho “original” lutando para se desvencilhar da música do passado em sua própria criação.

Straus também explica que parte da produção composicional da primeira metade do séc. XX foi marcada por alusões à música do passado (Straus, 1990). Em *Remaking the Past* (1990), o autor desenvolve um panorama crítico dessa vertente modernista, focando à obra de Stravinsky, Schoenberg, Bártok, Webern, e Berg. O autor descreve em termos de estrutura

musical, a maneira pela qual os elementos da música do passado foram ‘reinterpretados’ na estrutura de uma música pós-tonal. Embora essa maneira de reelaboração de elementos oriundos da tradição musical se apresente com maior frequência na música do séc. XX, sobretudo na primeira metade, a utilização de elementos que remetem a um estilo, a um compositor, ou até mesmo a uma obra não é um fato exclusivo deste período da história da música.

Embora tenha o repertório do século XX como foco, Joseph Straus (1990) apresenta seu modelo de influência musical baseado na teoria da influência literária de Harold Bloom, através da qual, segundo o próprio Straus, é possível interpretar o relacionamento entre a música do século XX e a música dos períodos anteriores. Além de apresentar três tipos de influência - ‘por imaturidade’, ‘por generosidade’ e ‘por ansiedade’ -, Straus também define o que seriam os oito mecanismos e estratégias utilizados na manutenção destes aspectos intertextuais em música:

1) Motivicização: o conteúdo motivico do trabalho anterior é radicalmente intensificado;

2) Generalização: um motivo de uma obra anterior é reformulado num conjunto de *pitch-class* do qual faz parte numa ordem não determinada. Esse conjunto de *pitch-class* é então empregado na nova obra de acordo com as normas de uso pós-tonal;

3) Marginalização: elementos musicais que são centrais na estrutura da obra anterior (tais como cadências dominante-tônica e progressões lineares que tem extensão de intervalos triádicos) são relegados à periferia da nova obra;

4) Centralização: elementos musicais que são periféricos na estrutura de obras anteriores (tal como tonalidades distantes e combinações não usuais de notas resultante de uma ornamentação linear) movem-se para o centro da nova obra;

5) Compressão: elementos que ocorrem diacronicamente na obra anterior (como quando duas tríades carregam uma relação funcional entre si) são comprimidos numa figura sincrônica na nova obra;

6) Fragmentação: elementos que ocorrem juntos na obra anterior (tais como baixo, 3ª e 5ª de uma tríade) são separados na nova obra;

7) Neutralização: elementos musicais tradicionais (tais como acordes de 7ª da dominante) são riscados de suas funções normais, particularmente de seu impulso na progressão harmônica. A continuidade da progressão é bloqueada;

8) Simetricização: progressões harmônicas tradicionalmente elaboradas com orientação de direcionamento e formas musicais (forma-sonata, por exemplo), são feitas de maneira invertida ou simétrico-retrógradas, e portanto são imobilizadas.²³

Kevin Korsyn (1991) apresenta a ‘influência como ansiedade’ como um sentimento de chegar tarde, como se tudo já tivesse sido escrito. Um sentimento de *belatedness*. Korsyn também apresenta o que seriam proporções revisionárias, termos semelhantes aos utilizados em linguística aplicados no texto musical: Ironia, Sinédoque, Metonímia, Hipérbole, Metáfora e Metalepse.

Dentro de uma ideia próxima à da ‘influência por generosidade’ encontramos o universo das homenagens musicais.

²³ *Motivicization*. The motivic content of the earlier work is radically intensified. *Generalization*. A motive from the earlier work is generalized into the underordered pitch-class set of which it is a member. That pitch-class set is then deployed in the new work in accordance with the norms of post-tonal usage. *Marginalization*. Musical elements that are central to the structure of the earlier work (such as dominant-tonic cadences and linear progressions that span triadic intervals) are relegated to the periphery of the new one. *Centralization*. Musical elements that are peripheral to the structure of earlier work (such as remote key areas and unusual combinations of notes resulting from linear embellishment) move to the structural center of the new one. *Compression*. Elements that occur diachronically in the earlier work (such as two triads in a functional relationship to each other) are compressed into something synchronous in the new one. *Fragmentation*. Elements that occur together in the earlier work (such as the root, thirds, and fifth of a triad) are separated into in the new one. *Neutralization*. Traditional musical elements (such as dominant-seventh chords) are stripped of their customary function, particularly of their progressional impulse. Forward progress is blocked. *Symmetricization*. Traditionally goal-oriented harmonic progressions and musical forms (sonata form, for example) are made inversionally or retrograde-symmetrical, and are thus immobilized. (Straus, 1990, p. 17)

2.3.1 Homenagens Musicais

A homenagem musical, especificamente aquela feita de um compositor para outro, é uma prática realizada desde os primórdios da música ocidental. Frequentemente tais obras produzidas nesta concepção são intituladas, ou subintituladas, como *Tombeaux*²⁴ e *Hommages*.

Gary R. Rownd, em sua tese *Musical Tombeaux and Hommages for Piano Solo* (1990), obra referencial sobre o assunto, discute profundamente os tributos musicais nestas duas grandes categorias, *Tombeaux* e *Hommage*, na obra para piano solo de 1709 até as obras mais atuais. Segundo Rownd (1990), *Tombeaux* é uma “peça instrumental ou um grupo de peças em caráter de lamento, em celebração a morte de alguma pessoa” (apud Timulth, Sadie ed., 1980, v. 19, p. 37). Além disso, Rownd (1990) também apresenta uma distinção entre os termos *Tombeaux* e *Hommage*

O termos franceses ‘tombeau’ (um tributo a quem morreu) e ‘hommage’ (em homenagem a alguém vivo ou morto), são dois exemplos que ocorrem em títulos de composições musicais. Embora estes termos tenham origens literárias, as numerosas tombeau e hommages compostas para piano solo desde 1709 até o presente verificamos que várias intenções inspiram a estes tributos musicais (Rownd, 1990, p. i)²⁵

Outros termos são utilizados em forma de tributos musicais dentro da esfera póstuma. Alguns deles: *apothéose*, *déploration*, *dirge*, *dump*, *élégie*, *epicedium*, *lament*, *nenia*, *plainte*, *planctus*, *threnody* e *threnos*. O autor, além de abordar profundamente o

²⁴ *Tombeau* (Fr. Túmulo) Peça instrumental ou grupo de peças como homenagem póstuma a alguém. O termo era originalmente literário; foi usado pela primeira vez em música por Ennemond Gaultier em um tombeau para o alaudista Mesengau (m 1638) (...) F. Couperin, com as *apothéosis* de Lully e Corelli, continuou a tradição do tombeau, mas o nome em si mesmo foi deixado de lado e tornou-se raro no séc. XVIII. Foi revivido por compositores franceses no séc. XX, seguindo *Le tombeau de Couperin* de Ravel (Sadie, ed., 1994, p. 952).

²⁵ The french terms “tombeau” (a tribute to the departed) and “hommage” (respectful to someone, living or dead), are two examples that often occur in the titles of musical compositions. Although these terms have literally origins, the numerous musical tombeau and hommages composed for piano solo from 1709 to the present verify that various intentions inspire the creative musical tributes (Rownd, 1990, p. i).

assunto das homenagens, apresenta em anexo uma extensa lista de *Tombeaux e Hommages* para piano solo.

No caso dos *Estudo n.2* e *Estudo n.4* de José Vieira Brandão, objetos de investigação deste trabalho, encontramos aspectos que nos remetem a este campos das homenagens musicais, embora, a maneira como estes elementos são apresentados possam, de certa forma, ter sua aplicabilidade discutida no tocante aos escritos de Rownd, devido ao fato de não terem em seu título o enunciado propriamente os termos ‘*Homage*’ ou ‘*Tombeau*’, ou os outros termos enumerados acima.

Em uma primeira varredura em ambas as obras, localizamos dedicatórias expressas no título: no *Estudo n. 2* encontramos “a Ernesto Nazareth” e no *Estudo n. 4* encontramos “Homenagem a Villa-Lobos”. Em ambos os casos constatamos se tratam de duas homenagens póstumas, tendo em vista que o *Estudo n. 2* é datado de 1965, quando já se completava 31 anos de morte da Nazareth, e o caso do *Estudo n. 4*²⁶ é datado de dezembro de 1959, o mês seguinte da morte de Villa-Lobos.²⁷

Além destes enunciados claramente expressos nos títulos de ambas as obras, buscamos enumerar nas análises apresentadas alguns aspectos idiomáticos encontrados no pianismo de Vieira Brandão que possam ser oriundos do idiomatismo de Ernesto Nazareth e Heitor Villa-Lobos. Desta forma, buscamos demonstrar os elementos de intertextualidade entre o Vieira Brandão e os compositores por ele homenageados.

²⁶ A partitura localizada é a revisão de 1981.

²⁷ Villa-Lobos faleceu em 17 de novembro de 1959.

CAPÍTULO 3 – ASPECTOS INTERTEXTUAIS ENTRE OS ESTUDOS N.2 E N.4 DE JOSÉ VIEIRA BRANDÃO E A OBRA DE ERNESTO NAZARETH E HEITOR VILLA-LOBOS.

3.1 - O *Estudo n. 2* – José Vieira Brandão e a homenagem musical a Ernesto Nazareth.

Embora seja o último estudo a ser escrito cronologicamente, possui o título de *Estudo n. 2*. Composto em 1965 é dedicado a Ernesto Nazareth, como mencionado anteriormente, aspecto importante para o desenvolvimento de nossa análise.

O *Estudo n. 2* é disposto em forma ternária acrescida de uma *coda* (A-B-A'-CODA). A tonalidade principal é Lá bemol maior estabelecida na seção A (e A'). A seção B é apresentada na tonalidade de Mi maior (Tabela 2):

Tabela 2. Esquema formal do *Estudo n. 2* de José Vieira Brandão

SEÇÃO A	SEÇÃO B	SEÇÃO A	CODA
c. 1 ao c. 16	c. 17 ao c. 54	c. 1 ao c.16	c. 55 ao c.59

A seção A é apresentada em 16 compassos (dispostos em 4 frases de 4 compassos) possuindo como centro a tonalidade de Lá bemol maior. Basicamente, o compositor explora uma repetição motívica, a qual é reapresentada de forma recorrente em oitavas distintas, em movimentos ascendentes e descendentes, provocando uma interessante abordagem das distintas sonoridades dos registros do piano durante toda a seção (c. 1 ao c. 16).

José Vieira Brandão
Rio de Janeiro, 1965

Comodamente ♩ = + ou - 132
com leveza

Exemplo musical 1. *Estudo n. 2* de José Vieira Brandão, c. 1 ao c. 4. (Editoração de Cláudio Thompson)

A peça se inicia com o acorde de dominante (Mi bemol maior)²⁸ nos dois primeiros compassos e é sucedido pelo acorde de tônica (Lá bemol maior) nos compassos 3 e 4 (Exemplo musical 1). Na maioria das ocorrências em toda seção A (c. 1 ao c.16) os acordes são incompletos. Este encadeamento é repetido nos dois compassos seguintes além de ocorrer uma reprodução literal dos 4 compassos iniciais dos compassos 9 ao 12. (Exemplo musical 2)

Exemplo Musical 2. *Estudo n. 2* de José Vieira Brandão, Esquema harmônico da seção A. (c.1 ao c. 16)
(Editoração de Cláudio Thompson)

²⁸ Desprezando-se as notas acrescidas de sextas e nonas nas apojeturas.

Do compasso 13 até o compasso 16 nota-se um encadeamento harmônico que podemos considerar uma alusão a atmosfera Nazarethiana. Trata-se de um encadeamento:

D° - $A\flat/E\flat$ - $E\flat 7$ - $A\flat$ (Exemplo musical 3 e 4):

Exemplo Musical 3. *Estudo n. 2* de José Vieira Brandão, c. 13 ao c. 16. (Editoração de Cláudio Thompson)

Exemplo Musical 4. *Estudo n. 2* de José Vieira Brandão, Esquema harmônico (c. 13 ao c. 16) (Editoração de Cláudio Thompson)

Ernesto Nazareth utiliza a mesma enarmonização em *Sarambeque* (1916). Isto torna-se mais claro pelo fato de o Tango de Nazareth estar na mesma tonalidade do *Estudo n. 2* de Vieira Brandão. (Exemplo Musical 5):

Exemplo Musical 5. *Sarambeque* de Ernesto Nazareth, c.13 ao c.16. (Fonte: Ernesto Nazareth 150 anos. Disponível em <<http://www.ernestonazareth150anos.com.br/>>. Acesso em 22 de jul. 2012)

Em *Sagaz* (1914) Nazareth utiliza o mesmo encadeamento na tonalidade de Dó Maior.

(Exemplo musical 6) Neste caso $\boxed{F\#^{\circ}}$ - $\boxed{C/G}$ - $\boxed{G7}$ - \boxed{C}

Exemplo Musical 6. *Sagaz* de Ernesto Nazareth, c.64 e c.67. (Fonte: Ernesto Nazareth 150 anos. Disponível em <<http://www.ernestonazareth150anos.com.br/>>. Acesso em 22 de jul. 2012)

O encadeamento harmônico aqui apresentado é de um aspecto recorrente na obra Nazareth, tanto nos Tangos como nas Valsas e em outros gêneros compostos pelo autor.

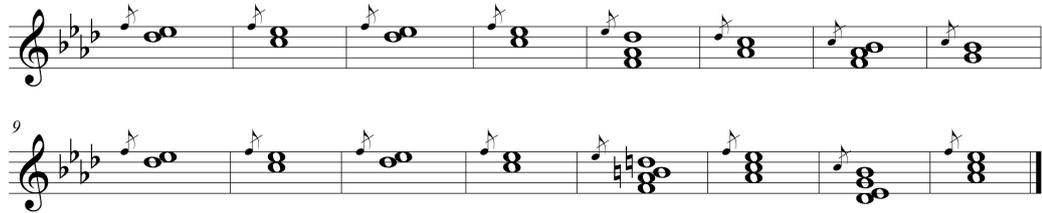
Nos três casos, inclusive no *Estudo n. 2* de Vieira Brandão, não buscamos pormenorizar as questões relativas à nomenclatura do acorde diminuto apresentado, entretanto, buscamos apresentar o elemento do idiomatismo pianístico de Nazareth no idiomatismo pianístico de Vieira Brandão no *Estudo n. 2*.

Outro aspecto que nos chama a atenção é a presença constante de apojeturas que, além de ser um elemento expressivo na reprodução rítmica, é também, neste caso, um elemento utilizado para acrescentar tensões harmônicas de sextas e nonas nos acordes de dois e três sons²⁹. Além disso, apojeturas também são elementos de forte presença no idiomatismo pianístico de Ernesto Nazareth³⁰ sobretudo como recurso expressivo de ênfase ao aspecto

²⁹ (*Appoggiatura*) Uma “nota apoiada”, normalmente um grau conjunto acima (menos frequentemente abaixo) da nota principal. Costuma criar uma dissonância na harmonia e resolve-se por um grau conjunto sobre a nota principal, no tempo fraco seguinte. Pode ser representada como uma nota ornamental (em tipo pequeno), ou em notação normal. (Sadie, 1994, p.35).

³⁰ Podemos enumerar uma grande quantidade de Tangos de Nazareth em que o compositor utiliza as apojeturas como recurso rítmico: *Atrevido* (1913), *Bambino* (1912), *Digo* (1922), *Ranzinza* (1917), dentre outros.

rítmico, aparecendo em maior ocorrência nos *Tangos* e nas obras compostas com a ritmo sincopado. (Exemplo musical 7):



Exemplo musical 7. *Estudo n. 2* de José Vieira Brandão, Esquema harmônico com apojeturas (c. 1 ao c. 16)
(Editoração de Cláudio Thompson)

No tango *Fon-Fon* (1913) percebemos uma escrita semelhante à escrita de Vieira Brandão em que além de apresentar uma textura rica em apojeturas. Estas mesmas apojeturas são um importante elemento expressivo. (Exemplo musical 8):

Exemplo Musical 8. *Fon-Fon* de Ernesto Nazareth, c. 1 e c. 4. (Fonte: Ernesto Nazareth 150 anos. Disponível em <<http://www.ernestonazareth150anos.com.br/>>. Acesso em 22 de jul. 2012)

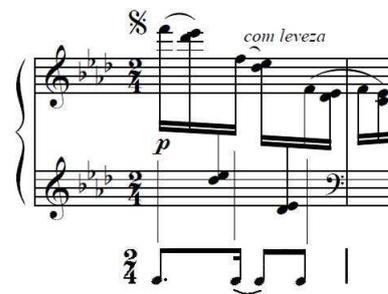
Estas apojeturas atreladas à articulação anotada por Vieira Brandão, resultam em síncopes como motivo rítmico. Esta nova alusão à atmosfera nazarethiana permeia quase toda a obra. Síncopes são muito presentes na obra de Nazareth. O próprio Vieira Brandão, demonstra uma preocupação especial na execução precisa das síncopes na música brasileira, como podemos confirmar em sua Tese de Livre Docência (1949) (Figura 3). Além disso Vieira Brandão dá uma especial atenção as “síncopes” e menciona que (Exemplo musical 9):

O problema da síncope, na música brasileira [...] é na realidade uma situação rítmica digna de uma consideração particular. Ao executarmos a síncope constituída do grupo deve-se observar a acentuação marcada para sua melhor caracterização. (BRANDAO, 1949, p.7).



Exemplo musical 9. Exemplo de síncope dado por Vieira Brandão.

É exatamente este motivo rítmico que Vieira Brandão reproduz com a colocação das ligaduras dispostas em grupos de duas semicolcheias ligadas e uma desligada (2 – 1 – 2 – 1 – 2) recaindo num compasso de 8 semicolcheias na primeira, quarta e sétima semicolcheias. Na seção A (c. 1 o c. 16), na seção B (c. 17 ao 22) e na CODA (c. 55 ao c. 59) toda textura sincopada é assinalada por ligaduras de expressão que deverão ser executadas com um gesto pianístico adequado objetivando destacar este elemento rítmico e articulatório. (Exemplo musical 10):



Exemplo musical 10. *Estudo n. 2* de José Vieira Brandão, c. 1. (Fonte: Rodrigues, 2011, p. 42)

Encontramos este mesmo motivo rítmico () no ‘tango característico’ *Batuque* (1913) de Ernesto Nazareth. Este motivo rítmico é apresentado por toda a peça e remete ao toque de um instrumento de percussão, como já sugerido pelo título. Além disso,

Batuque é considerada uma obra prima³¹, em que Nazareth explora de maneira muito própria o seu pianismo. É uma de suas peças de característica ‘concertante’³² devido à escrita complexa e também e a exploração constante de habilidades virtuosísticas.

Outro aspecto que chama a atenção em *Batuque* é a predominância de elementos propriamente rítmicos em detrimento a elementos melódicos durante toda a peça. A textura desta música revela a melodia como um aspecto secundário. A melodia é um elemento resultante de uma escrita essencialmente rítmica.

Partindo desta mesma de abordagem, pela qual o aspecto rítmico é evidenciado - eclipsando outros elementos como melodia e harmonia, Vieira Brandão tece o idiomatismo textural do *Estudo n. 2*.

A escrita essencialmente rítmica é claramente perceptível na seção A (c. 1 ao c.16), no início da seção B (c.17 ao 22) e na CODA (c.55 ao c. 59). Entretanto, na seção B (c. 17 ao c. 54), o aspecto harmônico se protagoniza devido o adensamento gradativo da textura contrapontística em contraste com a escrita menos densa do início, mas os elementos rítmicos (sincopados) ainda predominam.

³¹ “É considerada uma obra prima, e é das peças mais tocadas de Nazareth, tendo recebido 49 gravações até 2012. Foi dedicada ao compositor brasileiro Henrique Oswald (1852-1931), (...)”. (<http://www.ernestonazareth150anos.com.br/Works/view/133>)

³² Consideramos obras de características concertantes aquelas em que o compositor buscou elementos de um pianismo mais complexo do que aqueles encontrados nos Tangos, nas Valsas e em outros gêneros semelhantes.

Batuque

tango característico Ernesto Nazareth
1913

*Introd.
Moderato*

Piano *p*

Exemplo musical 11. Batuque de Ernesto Nazareth, c.64 e c.67. (Fonte: Ernesto Nazareth 150 anos. Disponível em <<http://www.ernestonazareth150anos.com.br/>>. Acesso em 22 de jul. 2012)

Além dos elementos texturais mencionados, dentre as homenagens prestadas por Vieira Brandão a Nazareth existem algumas mais evidentes ~~do que outras~~. Sem deixar de salientar os aspectos rítmico e harmônico, apresentam-se também indicações interpretativas que remetem ao idiomatismo de Ernesto Nazareth. Ainda na seção ‘B’ (c. 17 ao c. 54), está assinalada a indicação “maxixando com malícia” (Figura 5), em alusão ao universo nazarethiano.

Mais tranquilo ♩ = + ou - 112 (*rubato*) maxixando com malícia

17 *mf*

Exemplo musical 12. *Estudo n. 2* de José Vieira Brandão, c. 17 ao c. 20. (Editoração de Cláudio Thompson)

Ernesto Nazareth contribuiu para popularizar o maxixe³³ na literatura pianística, embora preferisse não se auto declarar detentor desta fama. Tampouco classificava suas obras como esse gênero. De acordo com Almeida (1999):

O preconceito que atingia o maxixe por suas origens populares e negras (o próprio termo maxixe era empregado para designar tudo o que fosse baixo, chulo e de mau gosto) fez com que o gênero passasse a apresentar-se sob os títulos de polca, polca-lundu, polca brasileira, tango, tanguinho e ate mesmo tango brasileiro (ALMEIDA, 1999, p.55).

Não obstante, Brandão achou por bem fazer uso do termo “maxixando” como sugestão interpretativa, provavelmente no intuito de provocar no intérprete uma intenção rítmica específica, peculiar a esta dança.

Nazareth possuía uma solida formação pianística, embora nunca tenha ingressado em algum centro de ensino de música regular. Além disso, seu pianismo era muito inspirado em compositores românticos: tendo Frédéric Chopin (1810-1949) era seu maior referencial. Além de se apropriar de seu idiomatismo em seus ‘tangos brasileiros’ e ‘valsas’, compôs *Noturno Op. 1*, obra homônima aos noturnos do mestre polonês.

Podemos inferir que a escolha dos planos harmônicos, dentre outros aspectos explorados por Vieira Brandão na elaboração do *Estudo n. 2*, é uma alusão a um determinado procedimento explorado por Chopin, compositor tão admirado por Nazareth. Trata-se do uso de uma modulação a uma tonalidade distante (Figura 1 e 2). O segundo estudo dos 3 *Nouvelles Études, B.130* do compositor polonês, possui uma modulação que parte de Lá bemol maior a Mi maior na transição da seção A para a seção B. Além de ambas as obras serem intituladas ‘estudos’ e serem apresentadas na mesma tonalidade, possuem a mesma

³³ “Dança urbana do Rio de Janeiro, surgida por volta de 1875. Considerada a primeira dança genuinamente brasileira, antecessora do SAMBA, produziu um gênero musical que utiliza aspectos rítmicos da habanera, o andamento da polca e a síncope afro-brasileira, segundo análise de Mário de Andrade. Como essas outras formas, é binária, de caráter mais vivo que o tango e o choro.” (Sadie, 1994, p. 587).

modulação na transição da seção A para seção B, embora a armadura de clave não tenha sido alterada na escrita de Chopin (Exemplo musical 13).

Exemplo musical 13. Segundo Estudo dos 3 *Nouvelles Études*, B.130 de Chopin. c. 15 ao 19 (Fonte: Chopin, [s.d.], <imslp.org>. Acesso 22 de jul. 2012)

Exemplo musical 14. *Estudo n.2* de José Vieira Brandão - c. 13 ao 20. (Fonte: Cláudio Thompson)

Constata-se também um fragmento melódico oriundo de alguns tangos de Nazareth, como *Fon-Fon* e *Odeon*. Ambos iniciam-se com um impulso melódico de três semicolcheias, fortemente presente na escrita do choro. (Exemplo musical 15 e 16):



Exemplo musical 15. *Fon-Fon* de Ernesto Nazareth, c. 1 e c. 2. (Fonte: Ernesto Nazareth 150 anos. Disponível em <<http://www.ernestonazareth150anos.com.br/>>. Acesso em 22 de jul. 2012)



Exemplo musical 16. *Odeon* de Ernesto Nazareth, c.1 e c.2. (Fonte: Ernesto Nazareth 150 anos. Disponível em <<http://www.ernestonazareth150anos.com.br/>>. Acesso em 22 de jul. 2012)

Este impulso melódico é lembrado por Vieira Brandão, durante quase toda a seção “B”. Por se tratar de um ‘estudo para piano’, Vieira Brandão o reutiliza e explora algumas habilidades técnicas, como a condução de uma linha melódica dividida entre duas mãos. A tarefa do intérprete é manter a condução da melodia evitando interrupções, mesmo com a alternância das mãos. na troca das mãos. No exemplo a seguir, verificamos o impulso melódico, oriundo da obra de Nazareth, seguido das conduções melódicas. A divisão entre as mãos é distribuída entre as duas claves. (Figura 8). Além disso, este elemento pode ser

entendido como Motivicização na categorização de Straus (1990), tendo em vista que trata-se de uma intensificação motívica do universo nazarethiano no *Estudo n. 2*.

2 Estudo n° 2

21 *poco cresc* *un pouco rall.*

Exemplo Musical 17. *Estudo n. 2* de José Vieira Brandão. c. 21 ao 24. (Editoração Cláudio Thompson)

Em *Estudo n. 2* percebemos que José Vieira Brandão utiliza alguns aspectos do idiomatismo pianístico de Nazareth: textura sincopada, certos encadeamentos harmônicos, apojeturas como elementos estilístico e expressivo, além da condução melódica para explorar habilidades da técnica pianística e a proximidade com as formas do choro e do maxixe, formas estas consagradas por Nazareth em seus tangos e polcas. A respeito do tipo de influência exercida por Nazareth em Brandão, entendemos que se trata de “influência por generosidade”, dada a definição de Straus (1990) mencionada anteriormente e a profundidade como esses elementos são manuseados no texto.

3.2 - O Estudo n. 4 – José Vieira Brandão e a homenagem musical a Heitor Villa-Lobos.

O *Estudo n. 4* foi composto na cidade do Rio de Janeiro, em dezembro de 1959, um mês após o falecimento de Heitor Villa-Lobos. Nessa ocasião foram realizadas diversas homenagens em memória ao maestro recém-falecido, e dentro deste contexto Vieira Brandão compôs o *Estudo n.4* e assinalou em seu título ‘Homenagem a Villa-Lobos’.

Em seu cabeçalho está assinalado no manuscrito que o presente estudo é uma ‘revisão de 1981’. Até o presente momento não tivemos contato com o manuscrito de 1959, tampouco se sabe quais são as alterações feitas pelo compositor na revisão mais recente.

Ainda no título, outra informação que nos chama a atenção é que a obra é intitulada ‘Tocata I’, sugerindo a ideia de se tratar de um ciclo de tocatas, embora não tenham sido localizadas outras tocatas que pudessem integrar este suposto grupo de obras. Outro detalhe é o subtítulo, ‘Estudo n. 4’, estar colocado logo abaixo entre parênteses, o que nos sugere que o compositor objetivava ressaltar o título ‘Tocata I’ (Exemplo musical 18):

Exemplo musical 18. Estudo n. 4 de Vieira Brandão. c. 1 ao c. 4. (Fonte: manuscrito)

Tocatas são geralmente obras concebidas para teclado embora se aplique a outros instrumentos. São concebidas basicamente para exibir destreza. O gênero tocata é oriundo do período barroco e entendida como uma forma livre. No caso do *Estudo n. 4*, a justificativa para o título é o “movimento amplamente contínuo em semicolcheias, um aspecto da tocata moderna, em que elementos rapsódicos e fugais são em grande parte abandonados”. (Sadie ed., 1994, p. 51). Destacam-se alguns exemplos das tocatas baseadas nessa concepção

moderna de fluxo contínuo de semicolcheias: *Tocata Op. 7* de R. Schumann (1810-1856) (Figura 16); a *Tocatta* de C. Debussy (1862-1918) - em *Pour le piano* - (Figura 17); a *Tocata* de M. Ravel (1875-1937) - em *Le tombeau de Couperin* – (Figura 18); e a *Tocatta Op. 11* de S. Prokofiev (1891-1953) (Figura 19, 20, 21 e 22).

Allegro. Composit 1830.

Exemplo musical 19. R. Schumann, *Tocata Op. 7*, c. 1 ao c.5. (Fonte: Schumann [s.d.] <imslp.org>. Acesso 22 de jul. 2012).

Vif p

Exemplo musical 20. C. Debussy, *Tocata de Pour le piano*, c. 1 ao c.5. (Fonte: Debussy [s.d.] <imslp.org>. Acesso 22 de jul. 2012).

Vif ♩=144 PIANO pp staccato

Exemplo musical 21. M. Ravel, *Tocata de Le Tombeau de Couperin*, c. 1 ao c. 5. (Fonte: Ravel [s.d.] <imslp.org>. Acesso 22 de jul. de 2012).

SERGE PROKOFIEV Op.11.
1912.

Allegro marcato.

Exemplo musical 22. S. Prokofiev, *Toccata Op. 11*, c. 1 ao c. 4 (Fonte: Prokofiev [s.d] <imslp.org> Acesso em 22 de jul. de 2012)

Basicamente, Vieira Brandão apresenta o *Estudo n. 4* da seguinte maneira:

Tabela 3. Esquema formal do *Estudo n. 4* de José Vieira Brandão

SEÇÃO A	SEÇÃO A'	SEÇÃO A''	SEÇÃO A'''
c. 1 ao c. 47	c. 59 ao c. 75	c. 112 ao c.151	c. 155 ao c. 205

Dentro dessa ideia de ‘fluxo contínuo de figuras de semicolcheias’ Villa-Lobos compôs tocatas, como o *Trenzinho do Caipira* das *Bachianas Brasileiras n. 2*, o *Pica Pau* das *Bachianas Brasileiras n. 3*, o *Desafio* das *Bachianas Brasileiras n. 7* e a *Catira Batida* das *Bachianas Brasileiras n. 8*, sem deixar de mencionar da transcrição da *Tocata e Fuga n. 3* de J. S. Bach. Algumas delas se apresentam precedidas de uma introdução, como no caso do *Trenzinho do Caipira* ou apresentar alguma seção central semelhante a um interlúdio. Na Figura 20, pode-se observar o início do IV movimento das *Bachianas Brasileiras n. 3*, intitulado *Pica Pau* de Heitor Villa-Lobos, estreada em 1947 por Vieira Brandão ao piano sob regência de Villa-Lobos em Nova York. (Exemplo musical 23):

1 *Ben ritmato (meccanicamente)*

Exemplo musical 23. *Bachianas Brasileiras n. 3*, IV mov. *Pica Pau*, c. 19 ao c. 21 (Fonte: Museu Villa-Lobos).

Outras obras de Villa-Lobos também apresentam esta ideia de fluxo ininterrupto de semicolcheias, ou seja, possuem características de tocatas, embora não sejam intituladas como

este gênero. São elas: *Moreninha* e *Polichinelo* da *Prole do Bêbê No. 1*; (sic), *Dansa do Índio Branco* (sic); *Passa, Passa Gavião...* das *Cirandas*; *Miudinho* das *Bachianas Brasileiras n. 4*; *Alnitah* e *Mintika* das *Três Marias*; e *Na Corda da Viola...* do *Guia Prático n. 1*. Além de *Kankikis Op. 65* da coleção *Dansas Características Africanas*³⁴

Kankikis (Exemplo Musical 25) apresenta motivo principal que nos remete ao motivo principal do *Estudo n. 4* de Vieira Brandão (Exemplo Musical 24).



Exemplo musical 24. *Estudo n. 4* de José Vieira Brandão, c. 1 e c. 2. (Motivo principal) (Editoração de Cláudio Thompson)

Allegro ben marcato A

Exemplo musical 25. *Kankikis* de Heitor Villa-Lobos, c. 1 e c. 4 (Fonte: Museu Villa-Lobos)

Vieira Brandão estabeleceu nos dois primeiros compassos o motivo que abordou por praticamente quase todo o *Estudo n. 4*. Este motivo é, basicamente, formado por três grupos de semicolcheias sucedido de um grupo de duas semicolcheias e uma colcheia (Exemplo

³⁴ “Em número de três - "Farrápos", "Kankukus" e "Kankikis" -, foram originalmente compostas para piano solo, entre 1914 e 1915, e receberam de Villa-Lobos o subtítulo "Danças dos Índios Mestiços do Brasil". O compositor diz ter se inspirado em temas dos índios Caripunas, do Estado do Mato Grosso, cuja raça seria formada do cruzamento com negros. É a partir das "Danças" que começa a delinear-se a linguagem villa-lobiana, que viria a se consolidar nos anos 20 com suas viagens à Europa. Durante a Semana de Arte Moderna, as "Danças Características Africanas" foram apresentadas para octeto (flauta, clarinete, piano e quinteto de cordas), numa transcrição do próprio Villa-Lobos.” (Fonte: Sítio do Museu Villa-Lobos. Disponível em <<http://www.museuvillalobos.org.br/villalob/musica/kankikis.htm/>>. Acesso em 22 de jul. 2012)

musical 26). Os três primeiros grupos de quatro semicolcheias são formados por três notas iguais e uma desigual. Este formato de inciso é também é utilizado por Villa-Lobos em *Kankikis* (Exemplo Musical 27)

Allegro con moto. ♩ = 100 a 108

Bem ritmado sem precipitar *rit.*

Exemplo musical 26. *Estudo n. 4* de José Vieira Brandão, c. 1 e c. 2. (Motivo principal) (Editoração de Cláudio Thompson)

Allegro ben marcato A

ff *Poco Rit.*

marcato

Exemplo musical 27. *Kankikis* de Heitor Villa-Lobos, c. 1 e c. 4 (Fonte: Museu Villa-Lobos)

Destacamos outros pontos de familiaridades entre os dois motivos. O primeiro deles é o fato de ambos os motivos estarem na região central do piano e de tessitura pouco extensa, além de ambos os motivos apresentarem uma escrita baseada em notas repetidas. Em ambos os casos nos dá uma ideia de algo ‘estático’, ou seja, algo em que existe uma movimentação melódica reduzida. Notas repetidas e pouca extensão da tessitura nos dá ideia de algo “estático” com uma movimentação melódica reduzida.

O segundo aspecto baseia-se no fato de ambos os incisos serem apresentados em um fluxo de semicolcheias, mas terminarem em uma espécie de ralentando escrito. No caso do *Estudo n. 4*, isso é reforçado pelo ‘*rit.*’ (ritardando) assinalado no segundo compasso, para que não haja a antecipação agógica aludida no primeiro compasso ‘*Bem ritmado, sem precipitar*’. Este mesmo aspecto é encontrado em *Kankikis*. Isto é enfatizado pela nota longa no compasso 4 além de estar assinalado com uma fermata.

Em ambos os casos, o material introdutório desenvolve-se e se transforma em motivo condutor, transformando-se em material temático.

Utilizando o de Straus (1990), entendemos que neste caso ocorre um processo de ‘motivização’, pelo qual o compositor faz uma espécie de alusão ao conteúdo motivico de outras obras.

Neste caso Vieira Brandão realiza outro processo de motivização que acontece no compasso 28, onde ocorre uma diluição no ostinato em semicolcheias apresentado desde o compasso 1. Isto tem certa semelhança com que ocorre em *Fui no Itororó* de Villa-Lobos. Embora o *Estudo n. 4* de Vieira Brandão não esteja escrito em quiálteras de seis semicolcheias, como na composição de Villa-Lobos, a disposição melódica provoca espécie de ‘hemiólia’³⁵, subdividindo os três grupos de quatro semicolcheias em dois grupos de seis semicolcheias. Também destacamos a semelhança na textura polifônica na mão esquerda. (Figura 28 e 29).

³⁵ **Hemiólia.** (...) No moderno sistema métrico, significa a articulação de dois compassos de tempo ternário, como se fossem três compassos em tempo binário. Costuma ser usadas em peça barroca como *Courante* e a *Sarabanda*, em geral imediatamente antes de uma cadência (...) (Sadie, ed., 1994, p. 423). Embora esteja grafada como ‘hemiólia’ é comumente chamada e grafada como ‘hemíola’.

25

28

a tempo rubato

f

rit.

Exemplo musical 28. *Estudo n. 4* de José Vieira Brandão c. 25 ao c. 29. (Editoração de Cláudio Thompson).

6

6

3

Exemplo musical 29. *Fui no Itororó* de Villa-Lobos, c. 25 ao c. 28 (Fonte Museu Villa-Lobos).

Dentre outras similaridades entre a escrita de José Vieira Brandão e a de Villa-Lobos, destaca-se o trecho do compasso 39 e 40 de *Festa no Sertão* em que a mão esquerda apresenta o canto sobreposta por grupos ininterruptos de semicolcheias (Figuras 30 e 31):

Exemplo musical 30. *Festa no Sertão*. c. 39 e 40. (Fonte: Museu Villa-Lobos)

Exemplo musical 31. *Estudo n. 4* de José Vieira Brandão c. 177 ao 181. (Editoração de Cláudio Thompson).

Outro aspecto que evidencia a homenagem musical de Vieira Brandão a Villa-Lobos é a utilização direta da topografia do teclado, ou seja, utiliza as teclas brancas e pretas como critério de disposição das notas de uma melodia. Exemplo: uma tecla branca e três pretas, ou uma tecla preta e duas brancas, e assim por diante. “Villa-Lobos encontra no próprio teclado os padrões que se transformam em matéria-prima da composição” (Barrenechea; Gerling, p. 57, 2000).

Exemplo musical 32. *Estudo n. 4* de José Vieira Brandão c. 200. (Editoração de Cláudio Thompson)

Vieira Brandão utiliza este processo composicional no compasso 200, na mão esquerda (Exemplo musical 32). O compositor assinala uma sequência de notas oriundas da topografia do teclado a partir da quarta semicolcheia da mão esquerda. (B – P – B / B – P – B / B – P – B)³⁶.

Também percebemos neste trecho percebemos a formação de uma escala de tons inteiros nas colcheias pontuadas da voz intermediária. Segundo Paulo de Tarso Salles (2009) “a exploração usualmente feita por Villa-Lobos do contraste entre teclas brancas e pretas do piano implica na justaposição da escala diatônica e pentatônica” (Salles, 2009, p. 45).

Ainda nesta ideia de utilizar a topografia do teclado como fonte geradora de determinado modelo composicional, nos compassos 28 e 29 das Figuras 28 e 29 (em ambos os exemplos a numeração de compasso é a mesma), Villa-Lobos assinala uma série de notas, baseados na ideia de teclas brancas e pretas, que são divididas ritmicamente em quiálteras de 6 (c. 28). Em *Fui no Itoioró* (Figura 28) é realizada uma sonoridade de harmonia de atmosfera ‘indefinida’, devido ao predomínio de um cromatismo. Vieira Brandão elabora um processo similar, sobre o qual acreditamos haver uma alusão a esta atmosfera villalobiana. O cromatismo na peça de Vieira permanece, praticamente, durante toda a obra.

³⁶ A letra “P” significa tecla preta e a letra “B” significa tecla branca.

Nos últimos três compassos percebemos outro aspecto que alude à escrita de Villa-Lobos, a finalização em uníssono. Segundo Duarte (2009):

Apesar de mestre na harmonia tradicional e também contemporânea, é muito curioso observar o fato de que, na maioria das composições de Villa-Lobos, incluindo movimentos de sinfonias, concertos e suítes, o uníssono está presente em cerca de 80% a 90% dos finais. E muitíssimas vezes é com a nota dó (Duarte, 2009, p. 87-88).

Exemplo musical 33. *Estudo. Vieira Brandão*. (c. 210 a c. 212). (Fonte: Editoração de Cláudio Thompson)

Por meio desta breve análise do *Estudo n. 4*, notamos que José Vieira Brandão utiliza alguns aspectos do idiomatismo pianístico de Villa-Lobos, como o gênero tocata e os seus padrões formais, utilização de um fluxo contínuo de semicolcheias; a topografia do teclado como fonte geradora de esquemas harmônicos e o final em uníssono. Acreditamos que isso ocorra em decorrência de inúmeros fatores, dentre eles:

1- o profundo conhecimento que Vieira Brandão possuía acerca do idiomatismo pianístico e da linguagem composicional de Villa-Lobos, a partir das experiências nas estreias das obras e na elaboração das transcrições para piano dos *Prelúdios* e *Estudos* originalmente escritos para violão;

2- o sólido conhecimento técnico das linguagens composicionais do séc. XX e dos compositores brasileiros principalmente seus contemporâneos, constatado em sua *Tese de Livre Docência* (1949);

3- a reconhecida proximidade que Vieira Brandão mantinha com Villa-Lobos, tanto no âmbito pessoal como no profissional.

A respeito do tipo de influência exercida por Villa-Lobos em Brandão, entendemos que se trata de “influência por generosidade”, dada a maneira como Brandão manuseia os aspectos alusivos a Villa-Lobos no texto. Straus (1990) define este tipo de influência como aquela em que o compositor se encontra em um elevado nível de amadurecimento artístico, constatado na forma em que Vieira Brandão elabora o material composicional, próprio de uma ‘homenagem musical’ e não oriundo de uma ‘imaturidade’ artística, em que não há uma luta na tentativa de se ‘libertar’ dos elementos musicais dos compositores e estilos que o cercam.

CONCLUSÃO

Muitos e diversificados são os elementos musicais que caracterizam a música para piano de José Vieira Brandão, como também diversificados são os elementos que a formaram. A partir da análise dos processos composicionais elaborados por Vieira Brandão, localizamos alusões a outros compositores e no caso específico de *Estudo n. 2* e *Estudo n. 4*, objetos desta pesquisa, estas homenagens musicais fazem alusões ao idiomatismo de Ernesto Nazareth e Heitor Villa-Lobos, Assim, Vieira Brandão dialoga com o estilo composicional dos compositores homenageados.

Neste trabalho buscamos verificar o processo de intertextualidade em *Estudo n. 2* e o *Estudo n. 4* de José Vieira Brandão. Consideramos o idiomatismo pianístico de Ernesto Nazareth e Heitor Villa-Lobos, aos quais os dois estudos foram dedicados respectivamente, e a maneira como Vieira Brandão se apropriou desses elementos estilísticos.

A análise de uma obra musical pode servir de inúmeros propósitos como subsídios para aspectos técnicos e interpretativos. Nos casos de *Estudo n. 2* e *Estudo n. 4*, percebemos que José Vieira Brandão faz alusões a alguns aspectos da escrita pianista de Nazareth e de Villa-Lobos tais como: texturais, formais, rítmicos, harmônicos, melódico, dentre outros mais específicos propriamente de cada compositor, como por exemplo: as referências ao *maxixe* no caso de Nazareth e a utilização da topografia do teclado do piano como fonte geradora dos planos harmônicos em Villa-Lobos.

Nosso referencial teórico foi baseado nos escritos de Joseph Straus em seu livro *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition* (1990), no que diz respeito às teorias de influência e seus desdobramentos, sobretudo no repertório do séc. XX. Além disso, utilizamos os escritos de Gary Rownd, *Musical Tombeaux and*

Hommages for solo piano (1990), para ilustrar e explicar os aspectos relativos as homenagens musicais, além de outras fontes pertinentes à pesquisa que são elencados no decorrer do texto.

Escolhemos o *Estudo n.1 e Estudo n. 4* como objeto desta pesquisa devido ao fato de acreditarmos que ambas as obras apresentam os aspectos relativos a intertextualidade musical e às homenagens musicais com muita clareza, graças ao elementos apresentados em seu texto, além das dedicatórias assinaladas no título.

Durante o trabalho, no primeiro capítulo, apresentamos um sintético resumo biográfico sobre José Vieira Brandão, onde apresentamos momentos da carreira do compositor, em que foram ressaltados pontos de interseção entre sua trajetória musical e a de Heitor Villa-Lobos e Ernesto Nazareth, onde intuímos apontar indícios de sua motivação para realizar homenagens musicais a estes dois compositores.

Em seguida, no segundo capítulo, abordamos o assunto sobre os Estudos e as Homenagens. Este capítulo foi iniciado com um breve histórico do gênero *Estudo*, seguido do histórico dos Estudos de Vieira Brandão. Adiante foi apresentado um breve resumo teórico acerca das teorias de influência da intertextualidade e homenagens musicais.

Ao final, no terceiro capítulo, foram elaboradas as análises dos objetos desta pesquisa: o *Estudo n. 2* e do *Estudo n. 4* de José Vieira Brandão, em que são apresentados e analisados os aspectos intertextuais e as homenagens musicais a Ernesto Nazareth e Heitor Villa-Lobos. Ao fim desta dissertação, anexamos as partituras em manuscrito e editoradas dos *Estudos n.2* e *Estudo n.4*, e seus respectivos registros fonográficos.

Através das análises aqui apresentadas não presumimos esgotar o assunto. Objetivamos oferecer subsídios para a construção de uma possível interpretação destas obras, levando-se em conta a presença de elementos estilísticos do universo de obras dos compositores homenageados. Espera-se ainda que este estudo tenha contribuído para

aprofundar a investigação a respeito da intertextualidade musical na performance musical, e que seja utilizado como fonte bibliográfica para futuras pesquisas sobre o assunto.

REFERÊNCIAS

ABREU, M; GUEDES, Z. *O Piano na Música Brasileira: Seus compositores dos primórdios até 1950*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1992.

ALMEIDA, A. Z. *Verde Amarelo em Preto e Branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Universidade de São Paulo, Campinas.

ANDRADE, Mário de. “*Ernesto Nazaré*” (1926). In *Música, doce Música*. São Paulo: Martins, 163, p. 123-124.

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. *Per Musi* 8, p 125-136. 2003.

BRANDÃO, J. V. Heitor Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos* (Ed. Museu Villa-Lobos) v.5, p. 125, 1970.

BRANDÃO, José Vieira. *O nacionalismo na música brasileira*. 1949. Tese (Livre-docência). Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música, Universidade do Brasil.

CASTRO, Vanessa Weber de. *Aprendendo Música com as obras para coro de vozes iguais de José Vieira Brandão*. 2005. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

DUARTE, R. *Villa-Lobos errou? Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos*. São Paulo: Algor, 2009.

ERNESTO NAZARETH 150 ANOS. Disponível em <<http://www.ernestonazareth150anos.com.br>>. Acesso em 15 de jul. 2013.

FRANCIS, D. S. *Neusa França: Recortes de um Universo Musical*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música). UNB. Brasília.

GANDELMAN, Saloméa. *O gênero estudo e a técnica pianística*. In: Debates, Caderno do Programa de PPGM do CLA da UNIRIO. Rio de Janeiro: CLA/ UNI-RIO, 1997.

GRECO, L.; BARRENECHEA, L. Intertextualidade e Pós-Modernismo Musical. In. *Ictus* (PPMUS/UFBA) v. 9, p. 39-56, 2008.

INTERNATIONAL MUSIC SCORE LIBRARY PROJECT. Disponível em <<http://imslp.org>>. Acesso em 22 de jul. de 2012.

JORNAL do Commercio. Festival Vieira Brandão, Rio de Janeiro, 6 de out. de 1963.

KORSYN, Kevin: Towards A New Poetics In Musical Influence. *British Journal-Music Analysis*, p. 3-72, 1991.

LOCKWOOD, L. Beethoven: A Música e a Vida. Trad. de Lúcia Magalhães e Graziella Somaschini. São Paulo: 2ª. Edição. 2005.

MARIZ, V. Vieira Brandão, 90 anos. In: FISCHER, Heloisa (Org.). *Vieira Brandão, 90 anos*. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Marketing e Edições, 2011.

NEVES, José Maria. As Obras. In: *Vieira Brandão um quarteto, um estudo, uma sonata e dez canções*. CD de áudio produzido pela Rádio MEC. Rio de Janeiro, 1998.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os choros*. São Paulo: Musicália S/A, 1977.

PEDRASSOLI JÚNIOR, Paulo. *José Vieira Brandão e o violão*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

PILGER, Hugo V. *Heitor Villa-Lobos: o violoncelo e seu idiomatismo*. Curitiba, PR. Editor CRV. 2013.

RODRIGUES, Mauren L. F. 2012 *Quatro Estudos para Piano Solo De Vieira Brandão: Uma Abordagem Técnico-Interpretativa*. Florianópolis. Dissertação (mestrado) – Centro de Artes UDESC.

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

ANEXOS

Anexo I – Estudo n.2 de José Vieira Brandão (manuscrito).

Estudo nº 2

José Vieira Brandão
Rio de Janeiro, 1965

Comodamente ♩ = 132
com leveza

poco cresc

a tempo

cresc

allegretto

Mais tranquilo ♩ = 112 (rubato) maximando com malícia

poco cresc.

um pouco rall.

Copyright Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro 1999, JVB

0501
C.B.M.

TECLADO
KEYBOARD

Um pouco menos em equilibrio com o enunciado fraseológico *poco a*

dim *rit*

28

poco cresc. *rit* **1ª vez** *cantabile* *rit* *rit cedendo*

32

poco a pouco obedecendo as oscilações fraseológicas nos rit *rit* *cresc* *rit*

36

a cedendo muito *rit* *p* *mf* *mf*

40

poco a pouco a largando e ritenuato *pp* **2ª vez** *long*

44

2ª vez *cresc.* *pp* *poco mais morido*

48

2ª vez. continuação

cedendo muito

51

alargando e ritenuto

54

Da capo

pp

p

mf

8ª

Finis do Estado nº 2
João Vieira Paranhos
Rio de Janeiro, 1965

Anexo II – Estudo n. 4 de José Vieira Brandão (manuscrito).

Homenagem a Villa-Lobos
TOCATA I
(Estudo nº 4)

José Vieira Brandão
Rio, Dezembro, 1953
revisão 1981

Allgra. com moto. d=100 a 108

Bem ritmado sem precipitar
sem ped. p. r. d

p

rit

rit

p

rit

rit

rit

um passo slaccato

p

mf

Copyright 1981 by José Vieira Brandão - Rio de Janeiro - Brazil
International Copyright Secured and Reserved
All Rights Reserved

Bral. Nr. 82. 12 Syleme

Op. 24 I
(Estudo n.º 4)

- 2 -

Handwritten musical score for Op. 24 I (Estudo n.º 4). The score consists of seven systems of piano music, each with a treble and bass staff. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Performance instructions such as "rit.", "a Tempo rubato", "f", "p", "poco aresc.", "decresc. allarg. molto a rit.", "poco a pouco a tempo", and "cresc. e accelerando poco a pouco" are interspersed throughout the piece. Pedal markings ("ped.") are also present. The score is written in ink on aged paper.

Tocata I
(Estudo n° 4)

8a

calmando e decresc.

Meno mosso $d = 84 a. 92$

p

rall. molto rit.

p

rit

sem ped.

a tempo I

p

Tocata
(Estudioso)

- 4 -

Tocata
(Estrofa nº4)

- 6 -

Handwritten musical notation for the first system of the Toccata. It consists of three staves: treble, alto, and bass. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *f* and *rit*. There are also some markings like *3^a* above certain notes.

Meno Mosso

Handwritten musical notation for the second system, marked *Meno Mosso*. It consists of three staves. The tempo is slower than the previous system. Dynamics include *f* and *rit*. There are also markings like *3^a* above certain notes.

Handwritten musical notation for the third system, marked *rit Molto Meno*. It consists of three staves. The tempo is very slow. Dynamics include *f* and *rit*. There are also markings like *3^a* above certain notes and *rall. e rit.* below the bass staff.

Handwritten musical notation for the fourth system, marked *ritardando e molto rit.* and *Al: tempo primo*. It consists of three staves. The tempo is very slow, then returns to the original tempo. Dynamics include *f* and *rit*. There are also markings like *3^a* above certain notes and *rit* below the bass staff.

Tocata
(Estudo n.º 4)

- 7 -

decrecendo e calmando

um pouco rubato

dion.

rit.

m. d.

allarg.

gundo - crescendo - - - molto marcato a rit.

rit.

6

5

V. Brandão
Tocha
(Estudo nº 4)

Handwritten musical score for guitar, page 8. The score is written on five systems of staves. The first system shows a treble clef with sixteenth-note runs and a bass clef with chords. The second system continues the treble line with sixteenth-note patterns and the bass line with sustained chords. The third system features a treble line with sixteenth-note runs and a bass line with chords, including the instruction "allarg.". The fourth system has a treble line with a "Molto Meno" tempo marking and a "P subito" dynamic marking, and a bass line with chords. The fifth system includes a "rall. e dim" marking in the treble and a "poco a poco a Tempo I" marking in the bass. The score concludes with a double bar line and a final chord in the bass line.

Tocata
(Estudo nº4)

-9-

Um pouco menos

crusc. pouco a pouco e acelerando

calmando

a tempo

acelerando.

crusc.

Ben marcato um pouco rubato

crusc.

Senza fin.

deixar vibrar

Journal Vello - Johnson

Anexo III – Estudo n.2 de José Vieira Brandão (digitalização).

A Ernesto Nazareth
Estudo nº 2

José Vieira Brandão
 Rio de Janeiro, 1965

Comodamente ♩ = + ou - 132
com leveza

p

poco cresc

rit.

a tempo

p

Para Coda

cresc.

a tempo

mf

f

Mais tranquilo ♩ = + ou - 112 (*rubato*) maxixando com malícia

mf

5 1 5 1 5

21 *poco cresc* *um pouco rall.*

25 *p* *dim.* *rit.*

29 *rit.* 1. *cantabile* *rit.* *rit. cedendo*

33 *pouco a pouco obedecendo às oscilações fraseológicas nos rit.* *rit.* *rit. cresc.* *f*

37 *cedendo muito* *mf* *p* *rit.*

pouco a pouco alargando e ritenuto e diminuindo

41

pp

Coda

2. cresc. f um pouco mais movido

45

f

cedendo muito alargando

49

8va e ritenuto

53

dim. pp

Coda

pp

p mf f 8va

p mf f

8va

Anexo IV – Estudo n.4 de José Vieira Brandão (digitalização)

Homenagem a Villa-Lobos
TOCATA I
 (Estudo nº 4)

José Vieira Brandão

Rio, Dezembro, 1959
 revisão 1981

Allegro con moto. ♩ = 100 a 108

Bem ritmado sem precipitar
p *rit.* *rit.*

p *rit.* *rit.*

rit.

rit.

um poco staccato

2

TOCATA I

21

p

mf

25

rit.

28

a tempo rubato

f

30

f

Ped.

32

(8va)

dim.

TOCATA I

3

35

p

38

poco cresc. *f* *Ped.*

41

decresc. allarg. molto e rit. *p* *pouco Ped.*

44

cresc. e accelerando pouco a pouco *mf*

48

8va *mf*

4

TOCATA I

52 *calmando e decresc.*



56



Meno Mosso ♩ = 84 a 92

59 *p*



63 *p*



67



TOCATA I

71

p
sem Ped.

74

p
a tempo I

79

p
cresc.

83

p

87

mf

6

TOCATA I

91

Musical score for measures 91-94. The right hand features a continuous eighth-note pattern. The left hand consists of sustained chords with a fermata over the final measure.

95

Musical score for measures 95-99. The right hand has a rhythmic pattern of eighth notes with a fermata over the final measure. The left hand has a melodic line with a fermata over the final measure. Dynamics include *mf* and accents.

Ped.

S^{tra}

100

Musical score for measures 100-103. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand has sustained chords with a fermata over the final measure.

104

Musical score for measures 104-107. The right hand has a complex rhythmic pattern with a fermata over the final measure. The left hand has a melodic line with a fermata over the final measure. Dynamics include *f* and accents.

108

Musical score for measures 108-111. The right hand has a rhythmic pattern with a fermata over the final measure. The left hand has sustained chords with a fermata over the final measure. Dynamics include *cresc. e* and *rall e dim.*

TOCATA I

7

112 *a tempo pouco a pouco*

mf *rit.* *rit.*

117

rit.

121

cresc.

124

um pouco rit.

128

mf

8

TOCATA I

132

f rit.

f

136

f rit.

f

140

f rit.

f

rit.

Meno Mosso

144

Meno Mosso

8va

TOCATA I

9

147

f

rall e rit.

151

Molto Meno
rit.

ritardando e molto rit.

ff

rit.

A tempo primo

155

ff

rit.

158

un poco rubato

mf

dim.

rit.

mf

dim.

rit.

10

TOCATA I

161 *m.d.* *rit.*

164 *m.d.*

167 *m.d.*

170 *m.d.* *allargando crescendo*

172 *molto marcato e rit.* *ff* *rit.* *m.e.* *m.d.*

5

Detailed description: This page contains the musical score for measures 161 through 172 of 'Tocata I'. The score is written for piano in 3/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. Measure 161 starts with a treble staff containing a series of eighth notes and a bass staff with a similar rhythmic pattern. Dynamic markings include *m.d.* (mezzo-dolce) and *rit.* (ritardando). Measure 164 continues the treble staff with eighth notes and the bass staff with a more active line. Measure 167 shows a continuation of the treble staff's eighth-note pattern and a bass staff with a steady accompaniment. Measure 170 features a treble staff with eighth notes and a bass staff with a similar pattern, marked with *m.d.* and *allargando crescendo*. Measure 172 is more complex, starting with *molto marcato e rit.* and *ff* (fortissimo) in the bass staff, followed by *rit.* and *m.e.* (mezzo-espressivo) in the treble staff, and ending with *m.d.* and a quintuplet (marked '5') in the treble staff.

TOCATA I

11

174 *ff* *Suz.*

177 *f*

180 *Suz.*

182 *f*

184 *allarg.* *dim. e rit.*

12

TOCATA I

Molto Meno ♩=120

186

p subito

pp

Measures 186-190: This system contains five measures of music. The right hand features a series of sixteenth-note runs, with the final three measures containing triplets. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings include *p subito* and *pp*.

190

rall e dim.

Measures 190-192: This system contains three measures of music. The right hand continues with sixteenth-note patterns, including triplets. The left hand has a more active role with moving lines. A dynamic marking of *rall e dim.* is present.

192

pouco a pouco a tempo I

p

Measures 192-195: This system contains four measures of music. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *p* is present, along with the instruction *pouco a pouco a tempo I*.

TOCATA I

13

196 *Um pouco menos*

f rit. *cresc. pouco a pouco e acelerando*

198

calmando

(8^{va})
200

f a tempo *accelerando e*

202

cresc.

14

TOCATA I

204 *Bem marcado um pouco "rubato"*

f

sem Ped.

This system contains measures 204 and 205. Measure 204 features a treble clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a bass clef with a similar rhythmic pattern. A dynamic marking of *f* is present. Measure 205 continues the melodic line in the treble and has a *sem Ped.* instruction. A tempo marking *Bem marcado um pouco "rubato"* is written above the staff.

206

cresc.

This system contains measures 206 and 207. Measure 206 has a bass clef with a melodic line and a *cresc.* marking. Measure 207 continues the melodic line in the bass clef.

208

f

deixar vibrar

rit.

This system contains measures 208 and 209. Measure 208 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. A dynamic marking of *f* is present. Measure 209 continues the melodic line in the treble and has a *deixar vibrar* instruction. A tempo marking *rit.* is written below the staff.

210

ff

fff

This system contains measures 210 and 211. Measure 210 has a bass clef with a melodic line and a dynamic marking of *ff*. Measure 211 continues the melodic line in the bass clef and has a dynamic marking of *fff*.

Anexo V – DVD encarte com a gravação do recital.