

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

SONATA PARA PIANO N.1, OPUS 8 E PÓ, OPUS 141 PARA PIANO DE LIDUÍNO
PITOMBEIRA: UMA ABORDAGEM TÉCNICO-INTERPRETATIVA

DANILO JATOBÁ BESERRA

RIO DE JANEIRO, 2012

SONATA PARA PIANO N.1, OPUS 8 E PÓ, OPUS 141 PARA PIANO DE LIDUÍNO
PITOMBEIRA: UMA ABORDAGEM TÉCNICO-INTERPRETATIVA

por

DANILO JATOBÁ BESERRA

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

Rio de Janeiro, 2012

B554 Beserra, Danilo Jatobá.
Sonata para piano N.1, opus 8 e Pó, opus 141 para piano de Liduíno Pitombeira : uma abordagem técnico-interpretativa / Danilo Jatobá Beserra, 2012.
xii, 222f ; 30cm +1CD-ROM

Orientador: Lúcia Silva Barrenechea.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

1. Pitombeira, Liduíno – 1962- - Crítica e interpretação. 2. Música - Sec. XX – Brasil. 3. Música para piano. 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 – 780.981



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

“SONATA PARA PIANO N. 1 OPUS 8 E PÓ, OPUS 141 PARA PIANO DE LIDUINO PITOMBEIRA”

por

Danilo Jatobá Beserra

BANCA EXAMINADORA

Prof.ª Dr.ª Lúcia Silva Barrenechea (orientadora)

Prof. Dr. Nailson de Almeida Simões

Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Conceito: APROVADO

MARÇO DE 2012

Esta obra é dedicada aos colegas pianistas da Associação Amigos do Piano do Ceará (APICE)
e demais músicos envolvidos com a prática interpretativa

AGRADECIMENTOS

A Deus, sobre todas as coisas, pelo amor incondicional e por não me deixar esmorecer diante das dificuldades enfrentadas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa que me foi ofertada durante todo o curso de mestrado.

À minha orientadora, Dra. Lúcia Silva Barrenechea, pela amizade, empenho e generosidade.

Ao coordenador do PPGM, Dr. Sérgio Azra Barrenechea, pela solicitude e provimento de condições necessárias para um ambiente propício à pesquisa.

Ao diretor do Instituto Villa-Lobos, Prof. Dawid Korenchender, pelas autorizações de empréstimo de sala.

Aos funcionários da secretaria do PPGM, Aristides Domingos Filho e Cristina Neiva, pela paciência e dedicação aos alunos e ao programa.

Aos professores que compuseram a minha banca de qualificação, Dra. Mirna Rubim e Dr. Marcos Vieira Lucas, pelo aceite de meu convite e por tornar-me mais confiante em relação ao andamento da pesquisa.

À querida professora supervisora do Estágio Docência, Ms. Maria Teresa Madeira, pelo carinho e respeito mútuos de longa data que se fortaleceram durante toda a disciplina.

Aos professores da banca de defesa, Dr. Eduardo Monteiro e Dr. Nailson Simões, pela admiração que tenho por ambos e por terem aceito o convite.

Aos professores do PPGM, pelo conhecimento que deles adquiri.

Ao compositor Liduino Pitombeira, pelas partituras e entrevistas gentilmente concedidas ao longo da composição desta dissertação.

Aos colegas mestrando e doutorando Hugo Pilger, Janaína Sá, Paulo Henrique Raposo, Carla Gorni, João Miguel Freire e, em especial, à flautista Larena Franco, pela amizade e companheirismo durante todo o curso. Obrigado, Larena, por tudo!

Aos alunos clarinetistas do curso de graduação, Mateus Falkemback, Rui Alvim, Cristiano Costa, Thatiana da Silva e Maurício Silva, com quem tive a oportunidade de trabalhar durante o Estágio Docência.

Ao meu amigo Marcelo Sievers, acadêmico do curso de Letras da UERJ, pela amizade e pelas dúvidas sanadas sobre gramática da Língua Portuguesa.

Aos amigos que deixei em Fortaleza e àqueles que fiz no Rio de Janeiro durante o mestrado, por toda a estima dedicada.

À minha mãe, Liana, por todo amor e apoio que recebo sempre.

“O bom músico é aquele que aprende a música sem a partitura e a partitura sem a música. O ouvido não deve precisar do olho e o olho não deve precisar do ouvido externo”

Robert Schumann (1810 – 1856).

BESERRA, Danilo J. Sonata para piano N.1, opus 8 e Pó, opus 141 *para piano de Liduíno Pitombeira: uma abordagem técnico-interpretativa*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação traça uma abordagem técnico-interpretativa de duas obras para piano do compositor Liduíno Pitombeira: *Sonata para piano N.1, opus 8* e *Pó, opus 141*. As duas obras foram concebidas em intervalo de dezessete anos entre ambas e mostram diferenças nos âmbitos da escrita instrumental e do tratamento dos parâmetros do som, como altura, dinâmica, textura e timbre. Em *Sonata N.1*, Pitombeira emprega o serialismo de alturas através da escrita tradicional e, em *Pó*, além da técnica serial e do parâmetro altura, o compositor explora novas formas de sonoridade e de execução pianística com o emprego de técnicas estendidas. O objetivo principal é o de apresentar discussões sobre os aspectos interpretativos das referidas obras sob forma de análises. O autor elegeu o método de concepção pragmática para a composição dos capítulos desta dissertação segundo John W. Creswell (2010), uma vez que as análises foram realizadas a partir de sua experiência como intérprete das obras e embasadas com obras relevantes para a discussão dos assuntos abordados, como *Sonata Forms* (1988) de Charles Rosen e a tese *Extended Piano Techniques: in Theory, History and Performance Practice* (2009) de Luk Vaes. Outras análises de cunho estrutural complementam a descrição das obras, porém com menor ênfase. Dentre os resultados obtidos, o autor desta dissertação identificou alguns dos recursos e características da escrita idiomática presentes na obra do compositor como peculiares a seu estilo composicional – elementos oriundos da música nacional e da música universal. As discussões apresentadas propõem alternativas para aqueles envolvidos com a prática interpretativa – em especial, os pianistas – que almejam conhecer um pouco mais do repertório e da escrita pianística de Pitombeira. Esta dissertação também conta com o apoio de entrevistas realizadas com o compositor, listagens de obras compostas e prêmios recebidos até o momento atual e as partituras das obras supracitadas.

Palavras-chave: Liduíno Pitombeira – música contemporânea brasileira – obras para piano

BESERRA, Danilo J. Sonata for piano N.1, opus 8 and Pó, opus 141 *for piano of Liduíno Pitombeira: a technical-interpretive approach*. 2012. 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 research draws a technical-interpretive approach of two piano works of the composer Liduíno Pitombeira: *Sonata for piano N.1, opus 8* and *Pó, opus 141*. Both works were composed in a gap of seventeen years between them and they show differences in the ambit of the instrumental writing and the treatment of the sound parameters, such as pitch, dynamics, texture and tone color. In *Sonata N.1*, Pitombeira employs the pitch rows through a traditional musical writing. In *Pó*, besides the serial technique and the pitch parameter, the composer explores new forms of sonority and of piano playing with the use of extended piano techniques. The main goal is to show discussions about the interpretive aspects of the referred works in form of analysis. The author chose the method of pragmatic conception for writing the chapters of this dissertation according to John W. Creswell (2010), since the analysis were performed based on his experience as an interpreter of the works and supported by relevant works for the discussion of the approached subjects. These works are *Sonata Forms* (1988) of Charles Rosen and the thesis *Extended Piano Techniques: in Theory, History and Performance Practice* (2009) of Luk Vaes. Other analyses of structural nature complement the description of the works, though with less emphasis. Among the obtained results, the author of this dissertation identified some of the resources and the idiomatic characteristics in the composer's repertoire that can be considered as peculiar to his compositional style – elements from the national music and the universal music. The discussions presented in this work offer alternatives for those involved with the performance practice – especially the pianists – who wish to know more about the repertoire and the piano writing of Pitombeira. This dissertation also counts on the support of interviews made with the composer, listing of works and awards up to the present day and scores of the mentioned works.

Keywords: Liduíno Pitombeira – contemporary Brazilian music – works for piano

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS, QUADROS E EXEMPLOS MUSICAIS.....	viii
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – O COMPOSITOR E SUAS OBRAS PARA PIANO	9
1.1 Biografia	
1.2 Obras para piano	
CAPÍTULO 2 – <i>SONATA PARA PIANO N.1, OPUS 8</i>	46
2.1 Considerações iniciais	
2.2 Primeiro movimento: Virgem	
2.3 Segundo movimento: Peixes	
2.4 Considerações finais	
CAPÍTULO 3 – <i>PÓ, OPUS 141</i>	107
3.1 Análise do processo composicional	
3.2 Estudo técnico-interpretativo	
3.3 Considerações finais	
CONCLUSÃO	153
REFERÊNCIAS	159
ANEXOS	163
Entrevistas	
Listagem de prêmios	
Listagem de obras	
Partituras	
Programa de recital (15/03/2012)	

LISTA DE FIGURAS, QUADROS E EXEMPLOS MUSICAIS

Figura 1: Visão geral da primeira página do <i>Ponteio N.11</i> de Camargo Guarnieri	p. 34
Figura 2: Visão geral da primeira página do <i>Ponteio No.1</i> de Liduíno Pitombeira	p. 35
Figura 3: Visão geral da primeira página do <i>Ponteio N.24</i> de Camargo Guarnieri	p. 36
Figura 4: Visão geral da primeira página do <i>Ponteio No.2</i> de Liduíno Pitombeira	p. 37
Figura 5: Visão geral da primeira página do <i>Ponteio N.22</i> de Camargo Guarnieri	p. 38
Figura 6: Visão geral da primeira página do <i>Ponteio No.3</i> de Liduíno Pitombeira	p. 39
Figura 7: Visão geral da primeira página do <i>Ponteio N.14</i> de Camargo Guarnieri	p. 40
Figura 8: Visão geral da primeira página do <i>Ponteio No.4</i> de Liduíno Pitombeira	p. 41
Figura 9: Visão geral da primeira página do <i>Ponteio N.15</i> de Camargo Guarnieri	p. 42
Figura 10: Visão geral da primeira página do <i>Ponteio No.5</i> de Liduíno Pitombeira	p. 43
Figura 11: Versão multidimensional do Conjunto de Cantor	p. 108
Figura 12: Representação do Conjunto de Cantor na dimensão do espaço	p. 114
Quadro 1: Esquema formal do primeiro movimento da <i>Sonata N.1</i>	p. 50
Quadro 2: Série dodecafônica original e suas formas derivadas	p. 51
Quadro 3: Esquema formal do segundo movimento da <i>Sonata N.1</i>	p. 78
Quadro 4: Série original e suas formas derivadas do segundo movimento da <i>Sonata N.1</i> .	p. 79
Quadro 5: Tabela dodecafônica criada a partir da forma prima 0167	p. 111
Exemplo musical 1: Escrita contrapontística no primeiro movimento de <i>Suite Russana</i> ...	p. 23
Exemplo musical 2: Escrita contrapontística no segundo movimento de <i>Suite Russana</i> ...	p. 23
Exemplo musical 3: Escrita contrapontística no terceiro movimento de <i>Suite Russana</i>	p. 23
Exemplo musical 4: Escrita contrapontística no quarto movimento de <i>Suite Russana</i>	p. 24
Exemplo musical 5: Gestos iniciais do primeiro movimento de <i>Sertão Central</i>	p. 25
Exemplo musical 6: Gestos finais semelhantes aos do início do movimento	p. 25

Exemplo musical 7: <i>Ostinato</i> rítmico do segundo movimento de <i>Sertão Central</i> executado na mão direita	p. 25
Exemplo musical 8: <i>Ostinato</i> rítmico do segundo movimento de <i>Sertão Central</i> executado na mão esquerda	p. 26
Exemplo musical 9: Indicações no início do terceiro movimento de <i>Sertão Central</i>	p. 26
Exemplo musical 10: Harmonia em arpejos	p. 26
Exemplo musical 11: Rítmica e mudanças métricas no início do primeiro movimento de <i>Suite Brasileira</i>	p. 27
Exemplo musical 12: Amplitude dinâmica do primeiro movimento de <i>Suite Brasileira</i> ...	p. 28
Exemplo musical 13: Polifonia no primeiro movimento de <i>Suite Brasileira</i>	p. 28
Exemplo musical 14: Figuração rítmica semelhante ao do primeiro movimento de <i>Suite Brasileira</i>	p. 29
Exemplo musical 15: Mudanças métricas no segundo movimento de <i>Suite Brasileira</i>	p. 30
Exemplo musical 16: Rítmica comum nos três movimentos de <i>Suite Brasileira</i>	p. 31
Exemplo musical 17: Mudanças métricas no terceiro movimento de <i>Suite Brasileira</i>	p. 31
Exemplo musical 18: <i>Ostinato</i> na mão esquerda seguido de outro <i>ostinato</i> na mão direita nos compassos 204 e 205	p. 31
Exemplo musical 19: Textura do terceiro movimento de <i>Suite Brasileira</i>	p. 31
Exemplo musical 20: Visão geral de <i>Ubajara</i>	p. 44
Exemplo musical 21: Série dodecafônica inicial do primeiro movimento da <i>Sonata N.1</i> ...	p. 50
Exemplo musical 22: Intervalos idênticos entre ambas as séries	p. 52
Exemplo musical 23: Manipulações da série (R6 e I9), repetição de notas e consequente polarização tonal	p. 53
Exemplo musical 24: Acordes e progressão harmônica	p. 54
Exemplo musical 25: Enfoque tonal da primeira seção, com arpejos, acordes, transposições e final em <i>fortissimo</i>	p. 61
Exemplo musical 26: Segunda seção, transposição a um intervalo de segunda maior da melodia da pauta superior para a pauta inferior e vice-versa	p. 63
Exemplo musical 27: Compasso 31 até o fim da seção 2	p. 64

Exemplo 28: Terceira seção com reexposição da subseção 1A e da transição	p. 67
Exemplo musical 29: Subseção 1C, com características da seção 1 e 2	p. 68
Exemplo musical 30: Seção 2'	p. 71
Exemplo musical 31: Reexposições, transposições e alterações de materiais e final do movimento	p. 73
Exemplo musical 32: Figuração rítmica de samba e suas variações	p. 75
Exemplo musical 33: Figuração rítmica de baião e suas variações	p. 76
Exemplo musical 34: Série inicial e contraponto imitativo por aumentação	p. 79
Exemplo musical 35: Transposição da série original em P4	p. 80
Exemplo musical 36: Trecho entre a exposição das séries P0 e P4	p. 80
Exemplo musical 37: Contraponto do c. 96, transposição e transição	p. 82
Exemplo musical 38: <i>Ostinato</i> rítmico de samba em duas variantes	p. 82
Exemplo musical 39: Ritmo de baião no c. 102	p. 83
Exemplo musical 40: Retorno e inversão do <i>ostinato</i> de samba e transposição	p. 84
Exemplo musical 41: Junção de <i>ostinati</i> rítmicos e transição	p. 85
Exemplo musical 42: Seção 2	p. 89
Exemplo musical 43: Subseção 3A	p. 91
Exemplo musical 44: Sugestão de dedilhado para subseção 3A	p. 93
Exemplo musical 45: Subseção 3B, transição e reexposição	p. 95
Exemplo musical 46: Seção 3' – subseção 3A' e sugestão de dedilhado	p. 97
Exemplo musical 47: Subseção 3B'	p. 98
Exemplo musical 48: Seção 2' e transição.....	p. 100
Exemplo musical 49: Seção 1'.....	p. 102
Exemplo musical 50: Transição e coda.....	p. 104
Exemplo musical 51: Série dodecafônica inicial.....	p. 109

Exemplo musical 52: Séries dos primeiros compassos de <i>Pó</i>	p. 112
Exemplo musical 53: <i>Cluster</i> grave entre dois trítonos	p. 112
Exemplo musical 54: <i>Ostinato</i> e fragmentos de <i>clusters</i>	p. 113
Exemplo musical 55: <i>Ostinato</i> e tetracordes octatônicos	p. 113
Exemplo musical 56: Gesto final de <i>Pó</i>	p. 115
Exemplo musical 57: Gesto inicial de <i>Pó</i>	p. 116
Exemplo musical 58: Trítonos e tetracorde 0167	p. 117
Exemplo musical 59: Fragmentos de RI0 na pauta superior	p. 117
Exemplo musical 60: Acordes em <i>crescendo</i> e <i>cluster</i> fortíssimo	p. 118
Exemplo musical 61: <i>Cluster</i> “branco”, ou de mínimas, e <i>cluster</i> “preto”, ou de semínimas	p. 122
Exemplo musical 62: Notação de <i>clusters</i> diatônico, pentatônico e cromático	p. 122
Exemplo musical 63: Indicações de <i>cluster</i> mais usados por Pitombeira	p. 123
Exemplo musical 64: <i>Clusters</i> entre trítonos	p. 123
Exemplo musical 65: <i>Clusters</i> em acordes	p. 124
Exemplo musical 66: Forma I2 e tetracorde 0167	p. 125
Exemplo musical 67: Planos agudo, médio e grave, <i>ostinati</i> e baixo sincopado	p. 126
Exemplo musical 68: <i>Ostinato</i> no plano médio e exposição de I2	p. 127
Exemplo musical 69: Tetracorde octatônico e <i>ostinato</i> em <i>background</i>	p. 127
Exemplo musical 70: <i>Cluster</i> e <i>ostinato</i> em <i>background</i>	p. 127
Exemplo musical 71: Gesto em cascata com notas a serem escolhidas pelo intérprete ...	p. 128
Exemplo musical 72: Trecho contrapontístico a três vozes	p. 129
Exemplo musical 73: Exposição das formas P0, R0, RI0 e RI4 em contraponto	p. 130
Exemplo musical 74: Improvisação na região aguda do piano sobre as notas da série na pauta inferior	p. 130

Exemplo musical 75: P0 e R0 na pauta superior e continuação das exposições de RI0 e RI4 na pauta inferior	p. 131
Exemplo musical 76: Improvisação na região aguda do piano e continuação da exposição de RI4 no baixo	p. 131
Exemplo musical 77: <i>Glissando</i> sobre as cordas do piano	p. 134
Exemplo musical 78: Exposição das séries entre <i>ostinato</i> sincopado	p. 135
Exemplo musical 79: Reexposição de RI8 e exposição de I9	p. 136
Exemplo musical 80: RI8 e R8	p. 136
Exemplo musical 81: Três planos de vozes e material livre	p. 137
Exemplo musical 82: R8, arpejo meio diminuto e <i>ostinati</i> em três pautas	p. 140
Exemplo musical 83: <i>Ostinato</i> em duas pautas modificado e finalização com gesto em cascata	p. 141
Exemplo musical 84: Notas a serem abafadas com uma mão enquanto a outra toca no teclado	p. 143
Exemplo musical 85: Exposição de P0, RI1 e P0 na pauta superior	p. 143
Exemplo musical 86: Exposição de parte de I11	p. 143
Exemplo musical 87: Séries e fragmentos de séries intercaladas com materiais livres	p. 144
Exemplo musical 88: RI8 na pauta inferior intercalada por pausas e dobramentos na pauta superior	p. 145
Exemplo musical 89: Acordes maiores, menores, de sétima e décima terceira	p. 146
Exemplo musical 90: Sequência de <i>ostinati</i> em progressão cromática descendente	p. 148
Exemplo musical 91: <i>Clusters</i> e gesto em cascata	p. 149
Exemplo musical 92: Notas de I11 abafadas	p. 150
Exemplo musical 93: Último gesto de <i>Pó</i>	p. 150

INTRODUÇÃO

A música brasileira do século XX é descrita por alguns autores, a exemplo de José Maria Neves (2008), como um reflexo da união entre realidade sociocultural nacional e as tendências universais de criação musical. O mesmo autor cita, basicamente, duas fortes correntes que marcaram a estética musical moderna do país: o Nacionalismo, que surgiu a partir do final do século XIX e início do século XX, com Alberto Nepomuceno, Heitor Villa-Lobos (como o expoente máximo dessa corrente), além de Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Osvaldo Lacerda, entre outros; e o grupo de compositores vanguardistas, que formavam o “Movimento Música Viva”, criado a partir do final da década de 1930, e que era liderado pelo compositor e maestro alemão Hans-Joachim Koellreutter. Faziam parte deste movimento os compositores Egídio de Castro e Silva, Claudio Santoro, César Guerra-Peixe, Eunice Catunda e Edino Krieger (NEVES, 2008).

Posteriormente, alguns compositores como Claudio Santoro e Guerra-Peixe passaram a seguir um caminho independente e mais focado em regionalismos. Outros compositores experimentaram agregar materiais tradicionais aos progressistas, em busca de pluralismo idiomático, como Marlos Nobre e Almeida Prado. Na década de 1960, com o advento do movimento “Música Nova”, fundado por Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, o grupo buscava unir os princípios do serialismo aos novos conceitos de microtonalidade, processos eletroacústicos e da música concreta (idem, 2008).

Neves (2008) ainda afirma que a música contemporânea atualmente segue a tendência “universal” de criação: o de utilizar tanto elementos experimentais como outros elementos já consagrados, e, a partir da união dessas duas fontes, o compositor cria a sua linguagem própria:

Como em todo mundo, a música brasileira de hoje reflete o dilema dilacerante entre o nacional e o universal, entre a busca de expressão da realidade sociocultural de um determinado povo e a adesão a formas de expressão de maior alcance internacional e não necessariamente comprometidas nas lutas pela autodeterminação artística e cultural de uma comunidade particular (NEVES, 2008, p. 23).

Para ratificar a citação de Neves acima, Liduíno Pitombeira escreve sobre sua música em mensagem particular à autora Karina Praxedes via correio eletrônico, em 14 de novembro de 2007:

Creio que se há uma divisão de fases, ela é um pouco mais complexa no sentido de que não é cronológica e por isso não-linear. Imagino que se possa dividir minha produção composicional em duas linhas de trabalho simultâneas: Nacionalista e Universalista. Na linha nacionalista eu trabalho elementos conectados diretamente ao Brasil, como folclore, paisagens, pessoas, atmosferas, etc. Na linha universalista eu parto de elementos universais como a matemática – ‘The Magic Square’ – referências à literatura universal – ‘That Time of Year’ – ou referências a outros compositores estrangeiros – ‘The Answered Question’ (PRAXEDES, 2009, p. 14)

O compositor e arranjador Liduíno Pitombeira nasceu em Russas, Ceará, em 1962. Residiu na cidade de Baton Rouge, Estados Unidos, entre os anos de 1998 e 2006, obteve os títulos de mestre e doutor pela *Louisiana State University* e atualmente leciona no curso de graduação em Composição da Universidade Federal da Campina Grande (UFCG). Recebeu diversos prêmios em concursos de composição, tais como o 1º prêmio no II Concurso Nacional de Composição Camargo Guarnieri (São Paulo, 1998)¹, 1º prêmio do Concurso Nacional de Composição “Sinfonia 500 Anos” (Recife, 2000)², 2º prêmio na XIV Bienal de Música Brasileira Contemporânea (Rio de Janeiro, 2001)³, Louisiana State University: *Music Excellence in Teaching Award* (Prêmio de Excelência em Ensino de Música, em nível de bolsista de doutorado, 2002-2003), *2003 MTNA-Shepherd Distinguished Composer of the Year* (Compositor do Ano da Associação Nacional dos Professores de Música dos Estados Unidos, 2003)⁴, 1º prêmio no concurso *Sigma Alpha Iota’s Inter-*

¹ Obra: *Suite Guarnieri, opus 30* para orquestra de cordas.

² Obra: *Uma Lenda Indígena Brasileira, opus 40* para orquestra sinfônica.

³ Obra: *Sonata para violino e piano N.3, opus 36*.

⁴ Obra: *Brazilian Landscapes N.1, opus 75* para piano, violino e violoncelo.

American Music Awards Competition (EUA, 2005)⁵, entre outros⁶. Suas obras têm sido executadas por orquestras e grupos de câmara como o Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim, Louisiana Sinfonietta, Syntagma, Orquestra Filarmônica de Poznan e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo⁷.

O autor desta dissertação tem executado algumas das obras de Pitombeira, para piano solo e música de câmara com piano, o que lhe interessou a aprofundar seus estudos sobre a linguagem pianística deste compositor, que contempla as influências da música contemporânea através de suas linguagens e não se atém apenas a uma linha de pensamento filosófico. Em cada uma de suas obras, Pitombeira apresenta um breve comentário na folha de rosto das partituras, caracterizando cada peça e as inserindo no contexto em que foram compostas. Para exemplificar, o compositor faz referências a sua cidade natal (como na *Suíte Russana, opus 11* para piano), a sua infância (como nas *Sete Variações sobre o Cravo e a Rosa, opus 6* para piano, ou na *As Aventuras do Visconde de Sabugosa, opus 68* para piano a quatro mãos), impressões pessoais sobre a música do nordeste brasileiro (como em *Fantasia sobre a Muié Rendêra, opus 1* para diversas formações camerísticas, ou em *Suíte Hermética, opus 95* para quinteto de sopros, em referência a Hermeto Pascoal), ou utiliza formas internacionalmente conhecidas, seguindo a linha universal de criação (como em *The Magic Square, opus 34*, para clarineta e piano, ou em *Three Atonal Miniatures, opus 97*, para quarteto de cordas)⁸. De modo geral, Pitombeira utiliza a língua inglesa para denominar suas obras quando estas seguem a linha universal de criação e, em português, quando apresentam temática nacionalista⁹.

⁵ Obra: *Brazilian Landscapes N.2, opus 78* para quinteto de metais.

⁶ A listagem completa de prêmios do compositor com as respectivas obras premiadas encontra-se nos anexos desta dissertação.

⁷ Dados obtidos da Plataforma Lattes, disponível em:

<<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4239665Y1>>. Acesso em 28 de set. de 2010.

⁸ Dados obtidos de seu catálogo de obras, disponível em <<http://www.pitombeira.com>>. Acesso em 26 de set. de 2011.

⁹ Informação obtida em entrevista com o compositor via correio eletrônico.

A obra de Liduíno Pitombeira tem despertado a atenção de profissionais da música, dentre compositores, musicólogos e intérpretes, assim como a atenção do público, no Brasil e no estrangeiro. Contudo, ainda é muito restrito o número de fontes bibliográficas e trabalhos acadêmicos disponíveis sobre a música deste compositor, sob qualquer ótica ou aspecto. Particularmente, a obra para piano solista ainda é pouco executada, se comparada ao número de *performances*¹⁰ de sua música de câmara já realizadas¹¹.

Até o presente momento foram encontradas apenas uma dissertação de mestrado¹² e uma tese de doutorado¹³ sobre a música de Pitombeira. Esses trabalhos servirão de referência em toda esta dissertação e, para compô-la, foram escolhidas duas peças do catálogo de obras para piano desse compositor: a *Sonata para piano N.1, opus 8* (1991) e *Pó, opus 141* (2008). As referidas obras foram concebidas em um intervalo de dezessete anos entre uma peça e outra e mostram diferenças na escrita pianística do compositor. Essas diferenças referem-se à diversidade de elementos musicais utilizados e se percebe que alguns desses elementos estão presentes em ambas as obras, e outros em apenas uma delas. É provavelmente devido a essa diversidade que a música de Pitombeira tem despertado o interesse de intérpretes de várias partes do mundo.

Observa-se que as duas obras selecionadas apresentam concepções musicais e recursos técnico-interpretativos distintos. No âmbito da escrita pianística, na *Sonata N.1*, o compositor emprega apenas a escrita tradicional (pautas, notas, claves, indicações de dinâmicas e de expressão), enquanto em *Pó*, o compositor também faz uso de notações

¹⁰ Para esta dissertação, o termo “performance” será considerado como o ato momentâneo da apresentação musical, que requer todos os aspectos musicais preparados, sejam eles básicos (dedilhado, movimentos do corpo, estruturas musicais) e interpretativos (dinâmica, tempo, fraseados, tipos de toque, pedal) (CERQUEIRA, 2010, p. 53).

¹¹ A lista de *performances* da música de Liduíno Pitombeira já realizadas encontra-se disponível no sítio <<http://www.pitombeira.com>>. Acesso em 26 de set. de 2011.

¹² SARAIVA, Samuel Alessandro G. L. *Sonata para Violino e Piano n.3 de Liduíno Pitombeira: uma visão retórica*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais.

¹³ PRAXEDES, Karina. *Liduíno Pitombeira's Chamber Works with Piano: An Analytical Perspective*. 2009. Thesis (D.M.A.) – Faculty The Moores School of Music, University of Houston.

contemporâneas, uso de *clusters*¹⁴ e de objetos para tanger as cordas do piano, instruções de execução escritas na partitura, além daquelas já encontradas na escrita convencional, como o uso de uma a três pautas. Na *Sonata N.1*, Pitombeira utiliza a técnica serial para compor o contraponto presente na obra e, em *Pó*, além do serialismo e do parâmetro altura, há uma predominância da pesquisa de timbres, textura e dinâmica no piano.

Alguns questionamentos emergem do estudo dessas obras, como o aspecto cronológico: será que as diferenças encontradas entre uma obra e outra estão relacionadas à época em que foram compostas? Essas diferenças estão relacionadas ao foco de interesse musical do compositor? Ou a quê? O que essas diferenças representam para o compositor? E para o intérprete? Existem outras técnicas empregadas pelo compositor nas obras em questão além daquelas explicitadas na folha de rosto da partitura? Em caso afirmativo, quais seriam?

O objetivo principal desta pesquisa é o de discutir os aspectos técnico-interpretativos das obras para piano *Sonata N.1, opus 8* e *Pó, opus 141* de Liduíno Pitombeira, como dedilhado, dinâmica, articulação, fraseologia, uso dos pedais, e apresentar as sugestões interpretativas do autor desta dissertação para as referidas obras. Dentre outras questões, serão apresentadas discussões complementares em relação à forma e, eventualmente, ao idiomatismo instrumental das obras. A palavra “idiomático” é definida pelo *The New Harvard Dictionary of Music* como:

Adjetivo para uma obra musical que explora as possibilidades peculiares de instrumento ou voz para os quais foi composta. Essas possibilidades podem incluir timbres, registro, articulação e combinações de alturas que são prontamente mais executáveis em um instrumento que em outro (...) (RANDEL, 1986, p. 389).

O termo “interpretação musical” é comumente adotado no Brasil em substituição a “performance musical”, por a palavra *performance* ser de origem inglesa que apenas

¹⁴ Segundo o Dicionário Virtual Grove de Música, *cluster* é um grupo de notas adjacentes que soam simultaneamente. Os instrumentos de teclas são particularmente adequados para a execução de *cluster*, uma vez que podem ser prontamente tocados com o punho, palma da mão ou antebraço.

recentemente foi incorporada à língua portuguesa e a definição¹⁵ dessa palavra, como encontrado em alguns dicionários, não contempla satisfatoriamente sua real significação no âmbito da Música. O ato de interpretar suscita dilemas bastante conhecidos para aqueles envolvidos com a prática musical: fidelidade às intenções do compositor ou liberdade do intérprete ao fazer suas próprias escolhas? Do ponto de vista filosófico, Sandra Neves Abdo¹⁶ (2000)¹⁷ contrapõe as duas ideias embasadas em estudos sobre estética e hermenêutica da arte. De um lado, Benedetto Croce¹⁸ (1866 – 1952) defende a ideia de “reevocação” fiel do significado original, respaldado no estudo da partitura e na investigação histórico-estilística, com uma execução tão impessoal quanto possível. Do outro lado, Giovanni Gentile¹⁹ (1875 – 1944) é favorável a um “atualismo” estético, de onde a obra de arte só pode ser revivificada e reinventada mediante à interpretação pessoal, ao subjetivismo de quem a interpreta. Assim, a execução/interpretação é também chamada de “tradução”, operação subjetiva da qual resultam criações sempre novas e diversas. Abdo coloca-se contra as duas ideias, fundamentada na teoria da interpretação do filósofo italiano Luigi Pareyson (1918 – 1991), defendendo que o critério diretivo legítimo de cada *performance* é a própria obra e não as intenções do compositor ou do intérprete. Em concordância com o argumento de Abdo, o autor desta dissertação tece os comentários sobre suas escolhas interpretativas tendo as obras, neste caso a *Sonata N.1* e *Pó*, como seus referenciais fundamentais.

¹⁵ Dentre as definições apontadas para a palavra *performance* pelo dicionário virtual Aulete Digital estão: execução de uma atividade ou trabalho; (teat.) evento geralmente improvisado em que o(s) artista(s) se apresenta(m) por conta própria; (esp.) desempenho em uma exibição; medição do desempenho, auferimento da capacidade de alguma coisa.

¹⁶ Professora do Departamento de Filosofia da FAFICH-UFMG, onde integra a linha de pesquisa de “Estética e Filosofia da Arte” da pós-graduação. Bacharel em Violino (FUMA) e bacharel-licenciada em Filosofia (UFMG), especialista em Filosofia Contemporânea (UFMG), especialista em Educação Musical (UFMG) e mestre em Filosofia (UFMG).

¹⁷ ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi* – Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, número 1, pp. 16 – 24, 2000.

¹⁸ Historiador, filósofo e escritor italiano, criador da estética neoidealista e do “espiritualismo estético”.

¹⁹ Filósofo italiano, criador da “Teoria geral do espírito como ato puro”.

As discussões levantadas nesta dissertação revelam que a pesquisa possui características de natureza qualitativa. A concepção adotada do método qualitativo será fundamentalmente pragmática, que, segundo Creswell (2010), é focada no problema de pesquisa, sem estar comprometida com nenhum sistema específico de filosofia ou de realidade.

(...) Os pesquisadores individuais têm uma liberdade de escolha. Desta maneira, os pesquisadores são livres para escolher os métodos, as técnicas e os procedimentos de pesquisa que melhor se ajustem a suas necessidades e propósitos. Os pragmáticos não veem o mundo como uma unidade absoluta. De maneira semelhante, os pesquisadores que utilizam métodos mistos buscam muitas abordagens para coletar e analisar os dados, em vez de se aterem a apenas uma maneira. A verdade é o que funciona no momento (...). Assim, na pesquisa de métodos mistos, os investigadores usam tanto dados quantitativos, quanto qualitativos, porque eles tentam proporcionar o melhor entendimento de um problema de pesquisa. Os pesquisadores pragmáticos olham para *o que e como* pesquisar (...) o pragmatismo abre a porta para múltiplos métodos, diferentes concepções e diferentes suposições, assim como para diferentes formas de coleta e análise de dados (CRESWELL, 2010, pp. 34 – 35).

A concepção pragmática é a que melhor se adequa à metodologia desenvolvida. O autor desta dissertação expõe suas observações sobre o objeto da pesquisa, fundamentando-as com o referencial teórico escolhido e com os meios que complementam a discussão, como as entrevistas realizadas com o compositor Liduíno Pitombeira, as listagens de obras e prêmios e as partituras das obras em questão.

Para a composição dos capítulos, será feito inicialmente um levantamento biográfico sobre a vida acadêmica de Liduíno Pitombeira e a descrição de suas obras para piano compostas até o momento. No primeiro capítulo, o referencial teórico será a dissertação de mestrado do violinista Samuel Saraiva (2003), a tese de doutorado da pianista Karina Praxedes (2009), a entrevista do compositor realizada pela jornalista e musicista Luciana Gifoni para a Revista de Cultura Agulha (2005), as partituras das obras para piano do compositor e uma entrevista concedida ao autor desta dissertação em 13 de abril de 2011. No segundo capítulo, é feito um estudo dos aspectos formais e interpretativos da obra *Sonata para piano N.1, opus 8*, onde o autor tecerá comentários e sugestões a partir de sua experiência como intérprete. Os referenciais teóricos utilizados foram Charles Rosen (1988),

Joseph Banowitz (1985), Cláudio Richerme (2002), Richard Parncutt & Gary E. McPherson (2002), José Alberto Kaplan (1987) e John Sloboda (2005). No terceiro capítulo, onde é apresentada a obra *Pó, opus 141*, o referencial fundamental será o artigo sobre a própria obra, escrito por Pitombeira e Maria Di Cavalcanti (2009), Henry Cowell (1996), a tese de doutorado de Luk Vaes (2009), além de Cogan & Escot (1976) e as obras citadas para o segundo capítulo ao comentar os aspectos interpretativos de *Pó*. Ao final da dissertação, encontram-se os anexos com as partituras das obras discutidas, a listagem de prêmios e obras, o catálogo de obras atualizado e as entrevistas realizadas com Pitombeira no decorrer da composição desta dissertação.

CAPÍTULO 1

O COMPOSITOR E SUAS OBRAS PARA PIANO

O texto que será apresentado a seguir trata de informações sobre a vida de Liduíno Pitombeira e sua carreira artística até os dias atuais. Em seguida, serão discutidos a listagem de obras para piano solo e alguns comentários feitos a partir da descrição do próprio compositor na folha de rosto das partituras e das observações do autor desta pesquisa como intérprete. Embora a obra de Pitombeira venha sendo bastante executada e apreciada, até o presente momento só há dois trabalhos acadêmicos escritos sobre esse compositor: a dissertação de mestrado de Samuel Saraiva (2003) e a tese de doutorado de Karina Praxedes (2009). Para compor este capítulo, serão utilizados os trabalhos supracitados, a entrevista com o compositor realizada por Luciana Gifoni para a Revista de Cultura Agulha (2005) e uma entrevista realizada pelo autor desta pesquisa no dia 13 de abril de 2011.

1.1 Biografia

Liduíno José Pitombeira de Oliveira nasceu no dia 6 de outubro de 1962, em Russas, Estado do Ceará. Russas é um município localizado a 162 quilômetros de Fortaleza, na região do Vale do Jaguaribe. Filho de pais também cearenses, José Gomes de Oliveira (1928 – 2008) e Maria Dolores Pitombeira de Oliveira (n. 1926), Liduíno é o filho primogênito do casal²⁰. O pai era natural de Ingá, uma localidade próxima ao município de Crateús. A mãe é procedente de Santo Antônio de Russas, localizado no distrito de Bonhu.

²⁰ Pitombeira tem um irmão mais novo, Joaquim Manoel Pitombeira de Oliveira, nascido em 1965.

Da infância modesta vivida em Russas, Liduíno só teve seus primeiros contatos com música em 1974, aos 11 anos de idade, quando um garoto de 7 anos o ensinou a tocar alguns acordes no violão. O menino, Paulo Santiago, era filho de músicos e se tornou a primeira referência musical de Pitombeira naquela cidade até a sua mudança para a capital, em 1977. Em Fortaleza, Liduíno cursou nível técnico em Eletricidade e Eletrônica da Escola Técnica Federal do Ceará (atual Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará)²¹, onde estudou de 1977 a 1981. Trabalhou em período integral como técnico de laboratório de eletrônica na Companhia Elétrica do Ceará (COELCE)²², de onde foi funcionário por 16 anos²³.

Desde o ano da mudança para Fortaleza até 1985, Pitombeira foi um autodidata e seu interesse era focado na música brasileira instrumental e no *jazz* americano. Durante esse período, participou de grupos instrumentais em Fortaleza como as “Banda Pesquisa” e “Officina”. Seus referenciais principais eram as músicas de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti²⁴. A partir de 1985, Pitombeira passou a ter aulas de harmonia tradicional com a professora Vanda Ribeiro da Costa e harmonia funcional com o compositor Tarcísio José de Lima e, em 1986, ingressou no curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual do Ceará (UECE)²⁵. Nesse mesmo ano, Pitombeira passou a se interessar por música antiga e integrou o grupo “Syntagma”²⁶, o qual se dedica à pesquisa e *performance* da música medieval, renascentista e barroca – além da música nordestina – executada com instrumentos

²¹ CEFET – CE, atual IFCE.

²² Principal empresa distribuidora de energia do Nordeste, criada em 1971, com a unificação de quatro outras empresas distribuidoras de energia elétrica do Ceará, por meio de lei estadual e privatizada em 1998.

²³ Segundo Praxedes (2009, p. 4), é durante esse período que Pitombeira teve suas primeiras noções de música eletroacústica, digitalizando arquivos de som.

²⁴ Esses compositores exerceriam influência na obra de Pitombeira até os dias atuais. Ex.: *Suite Hermética*, opus 95 (2005) e primeiro movimento de *Brazilian Landscapes N.1*, opus 75 (2003).

²⁵ Paralelamente à graduação, Pitombeira continuava tendo aulas com esses professores.

²⁶ O grupo Syntagma surgiu da fusão de dois outros grupos, dirigidos por dois professores de música cearenses: Valder Freire e Angelita Ribeiro. A primeira formação foi composta por Cláudia Leitão (flautas doce), Angelita Ribeiro (flautas doce), Nara Vasconcelos (flautas doce e espineta), Liduíno Pitombeira, César Olavo (violão e percussão), Ana Maria Conde (flautas doce) e Valder Freire (viola da gamba).

de época. Pitombeira tocava flauta doce, violão, alaúde e percussão, e o grupo também servia como um laboratório para suas primeiras experiências composicionais.

Durante a graduação, Pitombeira fez alguns cursos de extensão universitária promovidos pela UECE e ministrados por importantes nomes do cenário musical brasileiro, como Hans-Joachim Koellreutter e Antônio Carlos Cunha. No entanto, Liduíno não tinha grande ambição de fazer carreira como um músico profissional²⁷ e chegou a abandonar a graduação em Música. Naquela época, o curso era noturno, mas havia algumas disciplinas que eram ofertadas apenas pela manhã, o que era incompatível com seu horário de trabalho na COELCE. Apesar disso, Pitombeira continuou realizando cursos extra-curriculares como línguas estrangeiras, além de harmonia e contraponto com os professores Vanda Ribeiro e Tarcísio José.

Em 1991, Pitombeira foi agraciado com um prêmio público no “V Concurso Nacional de Composição em Salvador” pela obra *O Último Dia de Canudos, opus 5*, para orquestra de câmara, composta naquele mesmo ano²⁸. Esse prêmio o motivou a continuar o curso de licenciatura, que abandonara por alguns anos, e o fez adotar uma postura mais séria frente ao estudo da composição. Decidiu, então, seguir o conselho daquela que seria sua esposa futuramente, a pianista Duda Di Cavalcanti²⁹: desde 1989, ela o estimulava a fazer aulas com o pianista e compositor argentino José Alberto Kaplan³⁰, radicado na Paraíba há vários anos. Foi nesse momento que Pitombeira viu condições ideais para aprofundar seus estudos musicais.

Para fazer aulas com Kaplan, Pitombeira enfrentava vinte horas de viagem para João Pessoa, uma vez por mês e nos finais de semana. Eram aulas intensivas de composição,

²⁷ Praxedes (p. 4) diz que Pitombeira, antes de ingressar no curso de Licenciatura em Música, já havia ingressado no curso de Matemática.

²⁸ A listagem completa de prêmios de Pitombeira encontra-se nos anexos desta dissertação.

²⁹ Nome artístico de Maria José Bernardes Di Cavalcanti.

³⁰ Pianista, compositor, regente e professor do curso de Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), falecido em 29 de junho de 2009, aos 73 anos.

contraponto e estética, que aconteciam pela manhã e se estendiam até o início da tarde, geralmente. Kaplan analisava as obras de Pitombeira, falava sobre várias técnicas composicionais e lhe apresentava obras de diversos compositores. Pitombeira estudou com Kaplan de 1991 a 1998 e, durante esse período, compôs várias obras e foi premiado em outros dois concursos de composição no Brasil. Quando retornava a Fortaleza, Pitombeira voltava à rotina de trabalho na COELCE, de segunda à sexta-feira, das 8 às 18 horas. À noite, cursava a graduação na UECE e fazia ensaios com o grupo Syntagma nos finais de semana. Suas trinta primeiras obras foram compostas sob essa rotina.

Em 1996, dez anos após o seu ingresso, Pitombeira concluiu a licenciatura em Música da UECE. No mesmo ano, prestou concurso para professor substituto naquela universidade para lecionar as disciplinas de harmonia, contraponto, análise e organologia do curso de Música. Em 1998, prestou um novo concurso para professor efetivo, mas, embora tenha feito boas provas, o comitê acadêmico julgou que seu currículo não era suficientemente qualificado para que Pitombeira fizesse parte do corpo docente do curso. Contudo, o mesmo currículo lhe rendeu uma bolsa de estudos para cursar mestrado na *Louisiana State University* (LSU), em Baton Rouge, Estado da Louisiana, Estados Unidos. Motivado por Kaplan, Pitombeira partiu para os Estados Unidos em julho de 1998³¹.

A vida nos Estados Unidos representou um grande desafio para Pitombeira, ao transferir-se para um país estrangeiro com a esposa e seus três enteados. A primeira dificuldade encontrada por ele foi a língua inglesa, com a qual só passou a ter contato após os trinta anos de idade. Embora já tivesse noções básicas de inglês escrito, nada seria comparado à dificuldade encontrada com o inglês falado. No entanto, o sistema acadêmico estadunidense propiciou a sua adaptação na universidade:

³¹ Segundo Saraiva (2003, p. 17), Pitombeira também atuou como assessor da área de Música na Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará e diretor artístico da Orquestra de Câmara Eleazar de Carvalho (ORCEC) de 1995 a 1997.

(...) Embora a dificuldade se amplie mais ainda quando se depende desta língua para frequentar os cursos de uma universidade, compreendo que a ênfase positivista do sistema educacional americano facilita a adaptação inicial de certo modo, porque não se discutem muito as causas e as consequências dos fenômenos, com medo talvez que a coisa desemboque em Adorno, Sartre, ou mesmo no “perigoso” Marx. Deixei as disciplinas mais filosóficas e com vocação polêmica para o final do curso, quando já tinha um domínio melhor da língua (PITOMBEIRA apud GIFONI, 2005)³².

Outra dificuldade importante enfrentada pelo compositor foi a financeira, pois não recebeu qualquer apoio de agências de fomento brasileiras. Só poderia depender da bolsa oferecida pela universidade, que, pelas normas acadêmicas, só o permitia trabalhar vinte horas semanais, o que limitava bastante a entrada de dinheiro. A cultura e as relações pessoais eram completamente diferentes entre os dois países, o que também atrasava o processo de adaptação, além de os hábitos de alimentação e saúde do compositor serem quase que incompatíveis com os dos americanos³³.

Pitombeira cursou o mestrado em Composição e Teoria³⁴ sob a orientação dos professores doutores Dinos Constantinides e Jeffrey Perry, respectivamente. As primeiras obras que Pitombeira compôs, ainda em 1998, foram a *Suite Guarnieri, opus 30* para orquestra de cordas e *Four Brazilian Songs, opus 31*³⁵ para quinteto de sopros. A primeira obra recebeu o primeiro prêmio no “Segundo Concurso Nacional de Composição Camargo Guarnieri”, realizado em São Paulo no mesmo ano. *Four Brazilian Songs* foi selecionada para ser executada pelo Quinteto de Sopros Arta³⁶ durante a conferência da *International Society for Contemporary Music* (“ISCM World Music Days 2000”) realizada em Luxemburgo, em 2000. Como requisito parcial das exigências acadêmicas para obtenção do grau de Mestre, Pitombeira compôs a obra *Uma Lenda Indígena Brasileira, opus 40*, para orquestra sinfônica. Essa peça recebeu o primeiro prêmio do “Concurso Nacional de Composição ‘Sinfonia dos

³² Palavras do compositor em entrevista à Revista de Cultura Agulha, nov. 2005.

³³ Pitombeira é vegetariano, adepto da cultura holística e da homeopatia, o que, na região dos Estados Unidos em que ele se encontrava, é ainda bastante rudimentar.

³⁴ Ênfase, especialização secundária conhecida nos Estados Unidos como *Minor*.

³⁵ *Quatro Canções Brasileiras, opus 31* (tradução do autor).

³⁶ Procedente de Munique, Alemanha.

500 Anos” realizado em Recife, em 2000. O valor do prêmio era correspondente a 7500 dólares, além de uma gravação profissional da peça.

(...) O requisito semestral aqui para um aluno de composição é compor dez minutos de música, eu sempre compunha três vezes mais. Também é exigida uma peça orquestral de vinte minutos para o mestrado, e outra para o doutorado. Eu compus duas sinfonias, uma ópera, dois poemas sinfônicos e dois concertos (PITOMBEIRA apud GIFONI, 2005)³⁷.

Logo após a conclusão do mestrado, Pitombeira ingressou no curso de doutorado em Composição e Teoria em 2000 sob orientação do mesmo professor, Dr. Dinos Constantinides. Pôde, então, desenvolver atividades complementares ligadas ao contrato de bolsista³⁸, que envolviam aulas de composição e treinamento auditivo ministradas para o curso de graduação. Antes mesmo de concluir o doutorado, em 2004, durante o período denominado *All But Dissertation (ABD)*³⁹, Pitombeira passou a lecionar nos cursos de graduação e pós-graduação as disciplinas de “Práticas Composicionais Contemporâneas”⁴⁰, “Orquestração”⁴¹ e aulas de composição. Em 2004, Pitombeira obteve o título de Ph.D. em Composição e Teoria Musical pela LSU.

A produção composicional de Pitombeira aumentou consideravelmente durante a sua estada nos Estados Unidos. Foram quase 100 obras compostas e diversos prêmios conquistados em oito anos vividos fora de seu país de origem. Essa mudança contribuiu para o amadurecimento de sua produção que, segundo o compositor, teve um lado prático e outro abstrato: o lado prático refere-se à clareza de notação, estrutura, tomada de decisões e escrita idiomática; o lado abstrato diz respeito à identidade pessoal, nacionalismo e universalismo, linguagem, abordagem, intelectualismo e intuição, dentre outros aspectos. Além disso, o compositor relata:

A vinda para Louisiana foi fundamental para o amadurecimento prático, por conta do contato intenso com os intérpretes. Se você olhar o meu catálogo de *performances*, vai ver que, nesse período de 1999 a 2005, tive mais de 150 execuções de minhas peças. Esta retroalimentação,

³⁷ Palavras do compositor em entrevista à Revista de Cultura Agulha, nov. 2005.

³⁸ O tipo de bolsa era, inicialmente, como *assistantship* e, depois, como *scholarship*.

³⁹ O período ABD inicia logo após o cumprimento de todos requisitos do curso, com exceção da defesa de tese.

⁴⁰ *Contemporary Compositional Practices*

⁴¹ *Orchestration*

que eu mencionei anteriormente, é fundamental para o amadurecimento da técnica composicional. A clareza na notação é o ponto onde mais se evolui quando se tem constante retorno por parte dos intérpretes. Quando o intérprete pergunta verbalmente alguma coisa sobre a notação, é sempre um sinal de que as instruções precisam ser melhoradas. É um processo lento de revisão constante dos originais, e que sempre ocasiona uma evolução positiva na técnica do compositor. (...) Até o primeiro semestre de 1998, eu compunha na hora do almoço, de madrugada, depois de chegar da UECE ou do Syntagma, e nos fins de semana. Depois que cheguei aqui, pude me livrar um pouco da condição de “compositor-fugitivo”, e algumas vezes sentar calmamente durante um dia de semana qualquer e produzir horas a fio. (...) Foi uma questão de inércia: eu já vinha num ritmo tão intenso que, quando vi condições favoráveis, não consegui parar (PITOMBEIRA apud GIFONI, 2005).⁴²

A vida nos Estados Unidos para Pitombeira parecia estar sem muitos problemas como aqueles por que passou no início de sua mudança. Mesmo com diversos prêmios e condecorações recebidos, obras publicadas por importantes editoras⁴³ e executadas por excelentes intérpretes, oportunidades e reconhecimento profissional, Pitombeira não estava completamente satisfeito naquele país. Considerava que ainda poderia repassar o conhecimento e a experiência que adquiriu em todos os anos de pós-graduação no exterior e contribuir para o ensino da Música no seu país de origem, especialmente no Ceará. Depois de aproximadamente um ano de rumores sobre a volta do compositor ao Brasil, que foi posteriormente confirmada em mídia impressa, Pitombeira e sua esposa, Duda⁴⁴, retornam à Fortaleza em agosto de 2006 após oito anos de residência nos Estados Unidos⁴⁵.

Ao regressar ao Brasil, Pitombeira se deparou com um Estado relativamente diferente daquele antes de sua partida: um Ceará que havia crescido materialmente, com mais pessoas emergindo da classe social baixa para a média, mas, contraditoriamente, menos comprometido com as políticas públicas de cultura. Um Estado em que as pessoas se

⁴² Palavras do compositor em entrevista à Revista de Cultura Agulha, nov. 2005.

⁴³ Tais como Edition Peters, Alry Publications, Connors Publications, Cantus Quercus, Bella Musica, RioArte Editora, Editora Criadores do Brasil, entre outras.

⁴⁴ A pianista Duda Di Cavalcanti também cursou pós-graduação na *Louisiana State University*. Obteve os títulos de Mestre em *Piano Performance* e Doutor em Artes Musicais (DMA) em *Piano Performance* e Pedagogia do Piano sob orientação dos professores Dr. Michael Gurt e Dra. Victoria Johnson, respectivamente.

⁴⁵ Outras razões apontadas por Praxedes (2009, p. 11) para o retorno de Pitombeira ao Brasil incluem a busca por um estilo de vida mais saudável, além do desejo deste compositor de estar mais próximo a sua família.

preocupavam mais com ostentação que com educação e, também, com um maior índice de violência⁴⁶.

Após a chegada de Pitombeira, foram abertos mais dois cursos de bacharelado no Departamento de Artes da UECE: um em Instrumento/Saxofone e outro em Composição. Já havia planos para implementação do curso de Composição naquele departamento e, assim que Pitombeira se dispusera a lecionar, o curso foi aberto para o primeiro semestre de 2007. Entretanto, não houve a publicação de um novo concurso para professor de Composição no Diário Oficial do Estado, sob o motivo de que já havia um professor efetivo contratado para exercer o cargo. O professor, Alfredo Jacinto de Barros⁴⁷, encontrava-se nos Estados Unidos cursando doutorado naquele momento. Pitombeira, então, pleiteou uma bolsa da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP) na categoria “Pesquisador Visitante”⁴⁸ para, assim, lecionar no curso de Composição da UECE.

Em julho de 2007, Pitombeira teve a sua mais recente obra *Mariinha, opus 117*, para orquestra sinfônica e coro, com poesia de Alan Mendonça⁴⁹, encomendada e estreada pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP) na abertura do 38º. Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão. Essa peça também foi publicada pela Editora Criadores do Brasil, a qual pertence à mesma orquestra. Dentre outras atividades desenvolvidas ainda em 2007, Pitombeira elaborou um manual de práticas composicionais contemporâneas, pelo apoio que recebeu de uma bolsa DCR⁵⁰ do CNPq. Cursou História da

⁴⁶ Segundo o cientista político José Maria Nóbrega Júnior (2010, p. 232), os crimes crescem na região Nordeste independentemente das melhorias nas condições de vida dos nordestinos.

⁴⁷ Graduado em Composição pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 1993, mestre em Composição pela UFRJ (1996) e doutor em Composição pela *University of Texas at Austin* (2007). Professor da UECE desde 1998, dirigiu o Núcleo de Composição da mesma universidade de 2000 a 2002 e atualmente é o professor titular do curso de Composição.

⁴⁸ Mais informações na página <www.funcap.ce.gov.br>.

⁴⁹ Alan Mendonça é poeta, compositor, contista, cronista, dramaturgo, arte-educador e produtor cultural. Nasceu em Fortaleza, 1977, formou-se em Letras pela Universidade Estadual do Ceará, cursa a Faculdade de Psicologia na Universidade Federal do Ceará e é especialista em Arte e Educação pelo CEFET-Ceará.

⁵⁰ “Desenvolvimento Científico e Tecnológico Regional” é uma modalidade de bolsa com interveniência de fundações estaduais de amparo à pesquisa.

Filosofia Contemporânea com o professor Dr. Manfredo de Oliveira⁵¹, realizou estudos sobre o Tratado de Orquestração de Charles Koechlin e harmonia de Edmond Costère⁵², além de estudos de língua estrangeira, como francês e alemão, matemática e filosofia. Em outubro do mesmo ano, o autor desta pesquisa participou do primeiro recital com obras para flauta e piano compostas pelos alunos da primeira turma do curso de Composição da UECE, realizado no Foyer do Theatro José de Alencar, tendo executado duas peças de dois alunos diferentes.

Sobre Pitombeira como professor, um de seus ex-alunos da primeira turma de Composição da UECE, Leandro Cavalcante, comenta:

(...) sempre me identifiquei muito com o Liduíno por termos maneiras parecidas de resolver certos problemas musicais. (...) Grande mestre, grande pessoa. Muito humano. Liduíno lá na faculdade era o tipo de professor que era capaz de lecionar com propriedade qualquer cadeira. Encorajava nossa forma de pensar, nosso estilo e procurava desenvolver as potencialidades que tínhamos sem amarras e sem críticas destrutivas. Nunca consegui ver isso em outro professor. (...) Tudo o que vinha do Liduíno parecia ser construtivo, para o bem. Ainda mais aqui no Ceará, onde temos problemas enormes com o desenvolvimento da arte enquanto procedimento subjetivo, e enquanto ganha pão... O Liduíno tinha a incrível capacidade de mostrar que uma idéia ou pensamento que expressávamos nunca estava incorreta, precisava apenas de direcionamento. (...) Foi um prazer ter sido aluno desta grande mente. Espero poder agradecer de alguma forma um dia.⁵³

Em 2008, com o término do prazo de vigência da bolsa “Pesquisador Visitante”, Pitombeira prestou concurso para professor efetivo de Composição da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Foi aprovado e, pouco tempo depois, mudou-se para João Pessoa. Na UFPB, Pitombeira fez parte do núcleo “Compomus”⁵⁴ e lecionou nos cursos de graduação e pós-graduação dessa universidade. Em 2009, prestou um novo concurso para professor efetivo da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), onde ele e Duda trabalham atualmente. Ambos residem em Campina Grande e lecionam no curso de Arte e Mídia daquela universidade. Pitombeira ainda desenvolve e orienta pesquisas no curso de pós-graduação da UFPB, nas áreas de Composição e Musicologia Sistemática. Na UFCG, fundou o Laboratório

⁵¹ Manfredo Araújo de Oliveira é padre e filósofo com mestrado em Teologia pela Pontifícia Universidade Católica Gregoriana de Roma e doutorado pela *München Ludwig Maximilian Universität* em Munique, Alemanha. Professor titular do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Ceará (UFC).

⁵² COSTÈRE, Edmond. *Lois et Styles des Harmonies Musicales*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954. *Mort ou Transfiguration de l'Harmonie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.

⁵³ Palavras do aluno Leandro Cavalcante em resposta ao email do autor, em 18 abr. 2011.

⁵⁴ Laboratório de Composição Musical da UFPB.

Kaplan, voltado para o estudo da composição, e o grupo de estudos GAMA, que se dedica ao estudo da análise musical e interdisciplinaridade.

Para Pitombeira, existem duas linhas ou tendências que conduzem o seu procedimento composicional: o universalismo e o nacionalismo⁵⁵. O universalismo é expresso quando o compositor utiliza referências alheias a sua cultura de origem⁵⁶ em suas obras, conceitos da matemática e geometria, bem como o emprego de elementos da estética modernista, predominantemente. O nacionalismo parte de elementos ligados à cultura de seu país de procedência e à cultura regional. A dicotomia existente entre termos antagônicos, como racional e intuitivo, universal e nacional, erudito e popular estão presentes nas obras de Pitombeira e, ainda segundo ele, são dualidades que se fundem e não há uma clara divisão entre elas. Sua formação vem essencialmente da música popular instrumental, que serve de inspiração para sua música desde o início da carreira até os dias atuais, e a sua maior motivação para compor são as inquietações pessoais, no sentido de estar em constante busca pelo aprimoramento de seu trabalho artístico.

Sobre a aceitação e recepção de sua música pelo público, Pitombeira comenta em entrevista:

Na verdade, o público não tem nenhuma participação nesse processo de escolha. A não ser que se defina público como as pessoas que tiveram acesso à obra, os jurados, enfim, pouquíssimas pessoas. Aliás, este é um ponto de constante polêmica nos círculos composicionais que tenho vivenciado na prática: o público é importante? Pode uma obra de arte viver no vácuo sustentada e apreciada única e exclusivamente por uma elite acadêmica e pelo dinheiro das universidades? A resposta é clara para muitos compositores: uma obra de arte é expressão pessoal e com absoluto compromisso com o novo e, portanto, mesmo sendo muitas vezes produzida a partir de arquétipos da vida comum, é algo a ser apreciado somente pelo cérebro e não pelos sentidos. Assim sendo, a música, antes de ser um fenômeno auditivo, é uma rede de estruturas gestálticas e gráficas. Uma boa explicação sobre a obra basta, o som é o de menos. Esta tendência não é algo criado pelos modernistas do século XX, mas é a revivificação de um conceito que tem suas bases na escola pitagórica: os sentidos são impuros, só a mente pode julgar e apreciar a beleza. Mas, como Pitágoras teve um opositor, Anaximandro, que pensava exatamente o contrário, ou seja, a mente é impura e os sentidos são uma referência mais segura, assim também existe uma corrente contrária a este movimento hiper-intelectualista que se manteve viva até hoje. Para identificar os compositores desta linha pitagórica, basta buscar em qualquer compêndio de história da música contemporânea em que certos compositores são deixados de lado: Poulenc, Prokofiev, Milhaud, Villa-Lobos, Guarnieri. Eu gosto de beber de ambas as fontes. Voltando ao ponto sobre o público, antes de voltar à resposta, muitos

⁵⁵ Em concordância com a citação de Neves (2008, p. 23), na introdução desta dissertação.

⁵⁶ Como uma citação de um poeta estrangeiro, serialismo, objeto sonoro, mancha sonora, entre outros.

compositores, em discussões que tenho participado, definem o público simplesmente como eles mesmos, numa mistura de Narciso com Luix XIV: o público sou eu. E assim fica resolvido o dilema: se o público sou eu e eu gosto da peça, o sucesso é de 100%. Polêmica resolvida (PITOMBEIRA apud GIFONI, 2005).

As palavras de Pitombeira podem causar algum estranhamento para aqueles que leem um comentário como o supracitado à primeira vista. Expressões como “a obra de arte é algo a ser apreciado somente pelo cérebro e não pelos sentidos”, “a música, antes de ser um fenômeno auditivo, é uma rede de estruturas gestálticas e gráficas”, “uma boa explicação sobre a obra basta, o som é o de menos” ou “o público sou eu e se eu gosto da peça, o sucesso é 100%” são declarações de forte cunho intelectual e que podem gerar desconforto, especialmente naqueles que não são iniciados em Música ou que apenas recebem passivamente aquilo a que estão assistindo ou ouvindo. Embora o público não tenha participação no processo de composição, na escolha de repertório ou em uma *performance*, nem tenha a obrigação de conhecer uma obra de arte antes de estar em contato com ela, o público é instigado a refletir sobre aquilo que recebe. Não se trata meramente de gostar ou não gostar de uma obra ou de uma *performance*, mas sim de participar ou interpretá-las naquilo que compete ao público. Hans Robert Jauss⁵⁷, em seus estudos sobre a estética da recepção, afirma:

(...) a diferenciação fenomenológica entre compreensão e discernimento, entre a experiência primária e o ato da reflexão, com que a consciência se volta para a significação e para a constituição de sua experiência, retorna, pela recepção dos textos e dos objetos estéticos, como diferenciação entre o ato de recepção e o de interpretação. A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se em sintonia com seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse esta experiência estética primeira seria própria da presunção do filólogo que cultivasse o engano de supor que o texto fora feito, não para o leitor, mas sim, especialmente, para ser interpretado. Disso resulta a dupla tarefa da hermenêutica literária: diferenciar metodologicamente os dois modos de recepção. Ou seja, de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção (JAUSS, 2002, p. 69-70).

⁵⁷ Filósofo e filologista alemão (1921 – 1997).

Pela citação de Jauss exposta, se a experiência musical é tida como referência, não se deve cobrar de um ouvinte não iniciado que ele interprete aquilo que ouviu ou experimentou logo após o contato. Ao contrário, é preciso que esse ouvinte tenha mais experiências musicais para que a sua compreensão seja estimulada gradualmente e, assim, o ouvinte desenvolve o discernimento necessário para realizar sua interpretação posteriormente, caso seja esta a sua intenção. Com isso, é inevitável considerar que as formas de recepção serão sempre diferentes de um ouvinte para outro, porque as experiências estéticas vivenciadas por cada um são diferentes. Se por um lado o ouvinte experiente já apresenta uma fruição mais focada na interpretação dos resultados estéticos, o ouvinte não iniciado necessita de referências para identificar e relacionar os efeitos estéticos experimentados. Embora Pitombeira tenha declarado as expressões supracitadas, ele mesmo não considera sua música hiper-intelectualista ou puramente intuitiva, em referência respectivamente a Pitágoras e Anaximandro. O compositor revela sua afinidade pelas duas filosofias quando diz: “Eu gosto de beber de ambas as fontes” e, dessa forma, Pitombeira traz esse pensamento para sua música, sob forma de técnicas composicionais e conceitos universais e de temas e ritmos da música oriunda do Brasil.

Sobre as influências encontradas na música de Pitombeira, o compositor revela que, além da já referida música popular instrumental e do *jazz* americano, alguns traços da música de compositores estrangeiros como Igor Stravinsky, Béla Bartók e Olivier Messiaen podem ser encontradas em suas obras. Os brasileiros Heitor Villa-Lobos, Mozart Camargo Guarnieri, e os ainda vivos, Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, também são fontes de referência nas obras de Pitombeira. No caso de música eletroacústica, o compositor busca referências da tecnologia digital para produzir os sons almejados. Embora haja obras eletroacústicas em seu catálogo de composições, a produção composicional de Pitombeira é,

quase que exclusivamente, dedicada à música acústica⁵⁸. Nessa modalidade, o compositor revela seu lado “à moda antiga” ao preferir um modo mais convencional de compor⁵⁹ ao uso de mídias eletrônicas.

Dentre outras obras que Pitombeira compôs em 2011 estão um concerto para quarteto de saxofones e orquestra⁶⁰, uma obra para solo de tuba e conjunto de metais⁶¹, uma peça para coro misto⁶², mais duas peças de uma série para piano iniciada em 2010⁶³, além de continuar compondo as já estreadas séries *Serestas*, *Brazilian Landscapes* e *Impressões* para diversas formações instrumentais.

1.2 Obras para piano

O catálogo de composições atual de Pitombeira apresenta, ao todo, 15 peças para piano solo⁶⁴. Esse instrumento, pelos recursos que possui e pela variedade de timbres que é possível obter-se dele, parece ser um daqueles que Pitombeira tem maior preferência para compor. Segundo sua listagem, a primeira obra para instrumento solo foi composta para piano e é esse o instrumento que possui maior número de obras solo escritas⁶⁵. Praxedes (2009, p. 55) afirma que é no piano que Pitombeira revela seu interesse pessoal e comunica suas ideias musicais, especialmente aquelas que envolvem gêneros e ritmos de origem brasileira. De fato, Pitombeira explora o idiomatismo do piano revelando a dualidade, já citada, entre termos

⁵⁸ Dentre mais de 150 obras, apenas 12 são eletroacústicas.

⁵⁹ Em entrevista realizada à maestrina e arranjadora Lucile Horn por ocasião do “Seminário em Música do Século XX e Música Contemporânea”, promovido pelo curso de mestrado em Composição da UFPB em maio de 2005. Pitombeira comenta: “(...) Com relação a uma obra acústica ainda sou do tipo papel e lápis, mesmo que eu use um sequenciador M.I.D.I para testar a polifonia de determinadas passagens. Algumas vezes, se tenho um prazo de entrega urgente, componho diretamente no computador (...)”.

⁶⁰ *Concerto para Quarteto de Saxofones e Orquestra*, opus 165

⁶¹ *Homem-Aranha*, opus 166

⁶² *Salmo 1*, opus 167

⁶³ Trata-se da série *Ponteios*.

⁶⁴ Até 2 de maio de 2011.

⁶⁵ Para instrumento solo são 15 peças para piano, 10 para flauta, 5 para flauta, 4 para violoncelo, 2 para saxofone, 1 para cravo, 1 para órgão, 1 para clarinete, 1 para violino, 1 para voz, 1 para trompa, 1 para violão e 1 para percussão compostas até janeiro de 2012.

distintos, a fim de buscar um estilo próprio. Algumas das características da escrita pianística mais frequentemente encontradas na música desse compositor são o *ostinato* e o uso de temas, especialmente da música nordestina. As descrições a seguir foram feitas a partir dos comentários do compositor na folha de rosto de suas partituras e das observações do autor desta dissertação. Não há aqui a intenção de explorar as obras com detalhes, mas apenas de informar o leitor sobre as obras para piano de Pitombeira compostas até o presente momento e expor algumas das características da escrita pianística em cada uma delas.

Sete Variações sobre o Cravo e a Rosa, opus 6 foi a primeira obra para piano escrita por Pitombeira, em 1991. Por se encontrar sob fase de revisão⁶⁶, não será possível tecer quaisquer comentários sobre essa obra.

A *Sonata para piano N. 1, opus 8* é também a única do gênero composta até o presente momento. Assim como as *Sete Variações sobre o Cravo e a Rosa*, foi escrita em 1991, ano em que Pitombeira havia decidido seguir carreira como músico profissional. A obra possui dois movimentos contrastantes, em referência a dois signos do zodíaco com características opostas: Virgem e Peixes. Enquanto o primeiro signo representa a razão, a disciplina e o poder de organização, o segundo revela a sensibilidade emotiva e a intuição. A discussão sobre a *Sonata N. 1* será feita com mais detalhes no capítulo 2 desta dissertação.

A *Suite Russana, opus 11* foi escrita em 1992 e dedicada a José Alberto Kaplan. Foi gravada nos anos de 1998⁶⁷, 2005⁶⁸ e 2009⁶⁹ e é, provavelmente, a obra para piano de Pitombeira com maior número de gravações realizadas até o presente momento. É uma peça de aproximadamente 4 minutos de duração e possui quatro movimentos, cujos títulos fazem referência a localidades próximas ao município de Russas: “Pedras”, “Ingá”, “Bonhu” e “Timbaúba”. Embora a obra seja inspirada na música folclórica nordestina, Pitombeira não

⁶⁶ Até o momento da composição desta dissertação.

⁶⁷ CD “UECE” lançado no Brasil, de selo independente, executada por Duda Di Cavalcanti.

⁶⁸ CD “Miracula – Syntagma” lançado no Brasil, selo independente, gravada em cravo e executada pela pianista Verônica Lapa.

⁶⁹ CD “Saracoteio” lançado no Brasil, selo Ethos, executada pela pianista Lúcia Barrenechea.

utilizou temas folclóricos específicos para compor os movimentos. Ao contrário, os movimentos refletem as particularidades desses locais sob a ótica do compositor, numa escrita essencialmente contrapontística. Além do contraponto, a rítmica de *Suite Russana* apresenta síncopes, *ostinati* e deslocamentos de acentuação que aparecem ora na parte forte, ora na parte fraca do tempo. Os Exemplos musicais 1, 2, 3 e 4 a seguir ilustram os aspectos comentados:

1. Pedras LIDUINO PITOMBEIRA
Op.11, 1992

Exemplo musical 1: Escrita contrapontística no primeiro movimento de *Suite Russana*
Fonte: PITOMBEIRA, Liduino. *Suite Russana, opus 11*. 1º. mov. c. 1 – 6. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1992.

2. Ingá

Exemplo musical 2: Escrita contrapontística no segundo movimento de *Suite Russana*
Fonte: Ibidem, 2º. mov., c. 34 – 37.

3. Bonhu

Exemplo musical 3: Escrita contrapontística no terceiro movimento de *Suite Russana*
Fonte: Ibid., 3º. mov. c. 60 – 68.

4. Timbaüba

The image shows a musical score for a piece titled "4. Timbaüba". The score is written for piano and consists of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The time signature is 3/4, and the tempo is marked as quarter note = 100. The piece begins at measure 95. The left hand plays a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The right hand plays a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) starting in measure 97. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo musical 4: Escrita contrapontística no quarto movimento de *Suite Russana*
 Fonte: PITOMBEIRA, Liduino. *Suite Russana, opus 11*. 4º. mov. c. 95 – 98. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1992.

Sertão Central, opus 84 foi composta em 2004, doze anos após a última composição para piano, e dedicada a Duda Di Cavalcanti. A primeira gravação de *Sertão Central* foi realizada em 2009 pela pianista Lúcia Barrenechea, no CD intitulado “Saracoteio”. Segundo a listagem de *performances* das obras de Pitombeira, é a sua peça para piano mais executada e tem despertado a atenção de intérpretes e ouvintes em geral. A obra é uma descrição, sob o ponto de vista do compositor, da região quente e ensolarada do interior do Ceará que recebe o mesmo nome da peça. Possui três movimentos, intitulados “Alvorada”, “Meio-dia” e “Entardecer”, respectivamente, que fazem referência a três momentos de um dia naquela região. Em “Alvorada”, o sol nascente é representado pelos gestos iniciais e que se repetem nos últimos compassos do movimento. “Meio-dia” descreve o trabalho árduo dos habitantes da região durante esse período do dia, enquanto “Entardecer” remete à melancolia característica do pôr-do-sol. É uma composição breve, com duração média de 4 minutos e 30 segundos⁷⁰.

Os gestos supracitados em “Alvorada” estão aqui expostos e são reiterados no final do movimento, como mostram os Exemplos musicais 5 e 6:

⁷⁰ O autor desta dissertação realizou um estudo sobre essa obra, intitulado “Elementos da estética expressionista presentes na obra *Sertão Central, opus 84* para piano de Liduino Pitombeira”. O artigo foi apresentado durante o I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM), na cidade do Rio de Janeiro, em novembro de 2010 e publicado nos anais do mesmo evento.

♩ = 90 *Energeticamente* 1. Alvorada ♩ = 72

8^{va} loco 3

8^{vb}

Exemplo musical 5: Gestos iniciais do primeiro movimento de *Sertão Central*
 Fonte: PITOMBEIRA, Liduino. *Sertão Central*, opus 84. 1º. mov. c. 1 – 5. 1 partitura. Piano. Baton Rouge: 2004.

♩ = 90

8^{va} 3 [1:30]

8^{vb}

Exemplo musical 6: Gestos finais semelhantes aos do início do movimento
 Fonte: Ibidem, 1º. mov. c. 25 – 30.

Em “Meio-dia”, o gesto característico desse movimento que remete à rotina de trabalho dos habitantes do sertão é representado por um *ostinato* rítmico presente em todo o movimento. Esse *ostinato* é ora tocado pela mão direita, ora tocado pela mão esquerda (Exemplos musicais 7 e 8).

8

8^{vb}

Exemplo musical 7: *Ostinato* rítmico do segundo movimento de *Sertão Central* executado na mão direita
 Fonte: Ibid., 2º. mov. c. 8 – 9.

Exemplo musical 8: *Ostinato* rítmico do segundo movimento de *Sertão Central* executado na mão esquerda
 Fonte: PITOMBEIRA, Liduino. *Sertão Central, opus 84*. 2º. mov. c. 26 – 27. 1 partitura. Piano. Baton Rouge: 2004.

O terceiro movimento, “Entardecer”, faz uma alusão à melancolia peculiar do pôr-do-sol, que é representado pela indicação “Melancolicamente” no início do movimento, pela indicação metronômica de semínima a 72 pulsos por minuto e pela harmonia empregada em forma de arpejos cromáticos, como mostram os Exemplos musicais 9 e 10.

Exemplo musical 9: Indicações no início do terceiro movimento de *Sertão Central*
 Fonte: PITOMBEIRA, Liduino. *Sertão Central, opus 84*. 3º. mov. c. 1 – 6. 1 partitura. Piano. Baton Rouge: 2004.

Exemplo musical 10: Harmonia em arpejos
 Fonte: Ibid., 3º. mov. c. 13 – 15.

Composta em 2005, *Suite Brasileira, opus 92* foi dedicada e estreada pela pianista búlgara Varta Tchakarian em março do mesmo ano, em um concerto da Associação Nacional de Compositores dos Estados Unidos (NACUSA)⁷¹, realizado na *Louisiana State University*. A obra possui três movimentos, que fazem referência a três gêneros musicais brasileiros: “Ponteio”, “Modinha” e “Forrobodó”. Ponteio é um gênero análogo ao gênero prelúdio e foi criado por Camargo Guarnieri no início do século XX. Modinha é uma canção de amor de origem portuguesa que era cantada à noite pelas ruas ou em festas aristocráticas. Forrobodó é um termo genérico oriundo do Nordeste que compreende vários estilos de dança daquela região.

Segundo Verhaalen (2001, p. 128), Guarnieri justifica a escolha do termo: “Na verdade, (os ponteios) são prelúdios que tem caráter claro e definidamente brasileiro. Achei melhor usar uma palavra diferente de prelúdio para expressar este caráter brasileiro”. Ponteio significa o ato de “pontear a viola”, praticado pelo cantador caipira brasileiro antes de cantar uma canção, como uma improvisação ou ensaio, para conferir afinação ao instrumento e prepará-lo para ser tocado. Essa prática equivale ao ato de preludiar do século XVIII⁷². No primeiro movimento de *Suite Brasileira*, “Ponteio”, a rítmica, as mudanças métricas, o *ostinato*, as dinâmicas e a textura são explorados nesse movimento de tal forma que o movimento se assemelha a uma composição homônima de Camargo Guarnieri (Exemplos musicais 11, 12 e 13).

Liduíno Pitombeira
Op. 92, 2005

1. Ponteio

Exemplo musical 11: Rítmica e mudanças métricas no início do primeiro movimento de *Suite Brasileira*
Fonte: PITOMBEIRA, Liduíno. *Suite Brasileira, opus 92*. 1º. mov. c. 1-5. 1 partitura. Piano. Baton Rouge: 2005.

⁷¹Fundada em 1933, a *National Association of Composers, USA* é uma das mais antigas organizações dedicadas à promoção e *performance* da música americana de concerto. <<http://www.music-usa.org/nacusa/>>.

⁷²TARQUINIO, 2006, p. 35.

Exemplo musical 12: Amplitude dinâmica do primeiro movimento de *Suite Brasileira*
 Fonte: PITOMBEIRA, Liduino. *Suite Brasileira, opus 92*. 1º. mov. c. 50 – 53. 1 partitura. Piano. Baton Rouge: 2005.

Exemplo musical 13: Polifonia no primeiro movimento de *Suite Brasileira*
 Fonte: Ibid., c. 67 – 69.

A modinha, gênero musical criado no Brasil no século XVIII, atingiu grande notoriedade pela primeira vez quando foi apresentada à corte de Lisboa, em 1770, pelo poeta, compositor, cantor e violeiro Domingos Caldas Barbosa (1740 – 1800). Composta para voz e um instrumento harmônico, a modinha alcançou sucesso por esse gênero se assemelhar à moda portuguesa, que, por sua vez, era bastante apreciada pelos músicos mais cultos da época. Posteriormente, a modinha recebeu características de óperas italianas e portuguesas, transformando-se em uma canção de câmara. É sob essa égide que a modinha passou a ser executada em saraus de famílias abastadas no Brasil e que, gradualmente, difundiu-se pelos principais centros urbanos brasileiros⁷³.

De modo geral, as modinhas evocam temas idílicos, com palavras românticas e acompanhamento suave. Assim, a modinha caiu no gosto popular e se tornou o melhor meio de expressão poético-musical de temática amorosa até o final do século XIX. Sobre esse

⁷³ TINHORÃO, 2004.

gênero, o literário e musicólogo paulista Mário de Andrade (apud Veiga, 2004, p. 48)

comenta:

Na verdade as origens da modinha são confusas. Se como a palavra ele vem diretamente da moda, já palavra musical portuguesa, se como forma e caráter as mais antigas modinhas portuguesas e brasileiras ficadas, se confundem, são todas ‘de salão’, e demonstram mais ou menos uma sempre evidente influência geral européia e erudita: há no entanto um argumento que depõe muito a favor duma origem brasileira da modinha. (Dou o argumento, mas sempre repetindo que isso não é o que decide sobre a realidade brasileira da modinha) Não há exemplo duma forma musical erudita (...) ter, como forma, se popularizado (...) Não sendo crível que uma forma erudita tenha neste caso se popularizado, é muito mais evidenciável que a forma da modinha nascendo e vivendo no povo colonial do Brasil, tenha sido colhida do povo por amadores refinados ou gozadores apenas e fosse então transportadas pros salões e aí tivesse por deformação erudita adquirido a forma que apresentam as modinhas ‘de salão’ daqueles tempos. Pode ser mesmo que nem tenha havido esse transporte da rua pro salão, mas que a um canto erudito de fundo e forma fundamentalmente europeus, porém na língua vernácula, a gente ‘de salão’, compositores amadores, tenham dado o mesmo nome duma forma popular, só pelo encanto invejável desta e a coincidência de língua usada. E assim a ária de salão sem batismo, se tornou modinha, usurpando a individualidade já com nome duma criação popular. E acresce ainda que em Portugal se falou e muito nas modinhas brasileiras ao passo que no Brasil jamais em modinhas portuguesas.

O segundo movimento de *Suite Brasileira*, “Modinha”, apresenta algumas das características presentes no primeiro movimento, como a figuração rítmica e as mudanças métricas (embora menos frequentes). O andamento é, porém, mais lento que o do movimento anterior, com indicação metronômica de semínima a 58 pulsos por minuto, o que remete ao caráter calmo e choroso do gênero modinha, como ilustram os Exemplos musicais 14 e 15.

2. Modinha

Exemplo 14: Figuração rítmica semelhante ao do primeiro movimento de *Suite Brasileira*
 Fonte: PITOMBEIRA, Liduino. *Suite Brasileira*, opus 92. 2º. mov. c. 131 – 135. 1 partitura. Piano. Baton Rouge: 2005.

Exemplo musical 15: Mudanças métricas no segundo movimento de *Suite Brasileira*
 Fonte: Ibid., c. 141 – 145; 150 – 153.

De acordo com o jornalista Ismar Capistrano Costa Filho⁷⁴, forrobodó é um baile popular do início do século XX oriundo do nordeste brasileiro e frequentado por pessoas excluídas das festas mais requintadas. É do forrobodó que se origina o forró, que vem do termo em inglês *for all* (“para todos”) – uma festa aberta a todos os operários que trabalhavam na construção de estradas de ferro do Nordeste. Ainda segundo o jornalista, o forró nasce de festas nordestinas onde os ritmos predominantes eram, a princípio, o xote de origem portuguesa e o toré dos índios. A partir da década de 1940 foram incorporados o xaxado⁷⁵ e o baião⁷⁶ ao forró.

Pitombeira também utiliza em “Forrobodó” algumas das características presentes nos dois movimentos anteriores, como a rítmica peculiar, as mudanças métricas, o *ostinato* e a textura. O andamento é mais rápido que o movimento anterior, a 90 pulsos de semínima por minuto, em conformidade com o andamento de uma dança bastante movida como o forró (Exemplos musicais 16, 17, 18 e 19).

⁷⁴ Professor, mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

⁷⁵ Dança popular brasileira oriunda do agreste e sertão pernambucanos no início da década de 1920 e dançada por cangaceiros de Lampião arrastando as sandálias no chão.

⁷⁶ Dança popular do Nordeste do Brasil, derivado de um tipo do lundu e executados por instrumentos como acordeão, triângulo, zabumba, flauta doce e viola caipira.

♩ = 90

3. Forrobodó

Exemplo musical 16: Rítmica comum nos três movimentos de *Suite Brasileira*
 Fonte: PITOMBEIRA, Liduino. *Suite Brasileira, opus 92*. 3º. mov. c. 177 – 180. 1 partitura. Piano. Baton Rouge: 2005.

Exemplo musical 17: Mudanças métricas no terceiro movimento de *Suite Brasileira*
 Fonte: Ibid., c. 185 – 189.

Exemplo musical 18: *Ostinato* na mão esquerda seguido de outro *ostinato* na mão direita nos compassos 204 e 205
 Fonte: Ibid., c. 200 – 205.

Exemplo musical 19: Textura do terceiro movimento de *Suite Brasileira*
 Fonte: Ibid., c. 221 – 229.

A obra *Pó, opus 141* foi composta quando o compositor já residia em João Pessoa, em 2008, e foi dedicada à pianista e professora do Departamento de Música da UFPB, Luciana Noda⁷⁷. Distintamente das peças anteriores, Pitombeira utiliza gestos e técnicas composicionais até então não explorados, como técnicas estendidas e indeterminação. Segundo Pitombeira, nessa peça há uma preocupação com outros parâmetros além da altura, como timbres, textura e dinâmica. A obra se baseia na concepção do Conjunto de Georg Cantor, um matemático de nacionalidade russa radicado na Alemanha. O título *Pó* é uma referência à “Poeira de Cantor”, que é uma versão multidimensional do conjunto formado pelo produto cartesiano do conjunto com ele mesmo. Partindo desse princípio, Pitombeira procurou realizar uma representação musical desse conjunto em forma de gestos e eventos que acontecem no decorrer do tempo. *Pó* é a segunda obra a ser analisada nesta dissertação, que será feita no capítulo 3.

Assim como as séries *Brazilian Landscapes*, *Serestas* e *Impressões*, as *Fugas* são uma nova série de peças para piano, iniciada em 2009, para a qual Pitombeira pretende continuar compondo. As *Fuga No.1, opus 149* (2009), *Fuga No.2, opus 154* (2010) e *Fuga No.3, opus 170* (2011) são, de acordo com o compositor, uma série de peças atonais ou quase atonais que podem ser trabalhadas em forma de ciclo ou como peças independentes. Essas obras permanecem inéditas até o presente momento.

Os *Ponteios Nos. 1, 2 3, 4 e 5 opus 162, 168, 169, 171 e 172* fazem parte de uma outra série de peças para piano contemporâneas às *Fugas*, iniciada em 2010 e para a qual Pitombeira também pretende continuar compondo. Segundo o compositor, essas peças são uma modelagem sistêmica do segundo caderno de *Ponteios* de Camargo Guarnieri, feita a partir de uma análise estrutural da obra e cujos parâmetros serviram como esboço para a composição de cada uma das peças da série *Ponteios* de Pitombeira. Esses parâmetros

⁷⁷ Plataforma Lattes, disponível em <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4718119E9>>. Acesso em 06 mai. 2011.

envolvem um planejamento e um sistema composicional hipotético, que geram uma composição com características semelhantes às da obra de Guarnieri. As semelhanças encontradas nessas obras referem-se a alguns dos elementos do idiomático de Guarnieri, apontados por Alex Sandra Grossi (2002)⁷⁸, tais como polifonia (tratamento temático, contraponto e melodia acompanhada), forma (estruturas formais) e harmonia (ambiência, tonalidade, atonalidade, dissonâncias e cromatismo). O *Ponteio No.1* foi composto em 2010, enquanto os de números 2, 3, 4 e 5 foram compostos em 2011⁷⁹. Abaixo, pode-se observar nos excertos de ambos os compositores (Figuras 1 a 6) algumas das características supracitadas.

⁷⁸ Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de São Paulo (USP), intitulada “O idiomático de Camargo Guarnieri nos 10 Improvisos para piano”.

⁷⁹ A série *Ponteios* é um projeto mantido pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) do CNPq, em parceria com a UFCG, e pelo qual Liduíno Pitombeira é o professor responsável. As peças também permanecem inéditas até o presente momento.

M. CAMARGO GUARNIERI
PONTEIOS

2º CADERNO • Da 11 a 20

PONTEIO Nº 11

á Diana Hearst

Triste (♩ = 66)

pp molto espress.

legatissimo

p

poco cresc.

pp lontano

rit.

a tempo

pp

dolce

dim.

(m.e.)

Figura 1: Visão geral da primeira página do *Ponteio n.11* de Camargo Guarnieri.

Fonte: GUARNIERI, Camargo. *Ponteio n.11*. c.1-9. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956. 1 partitura. Piano.

Ponteio No.1

LIDUINO PITOMBEIRA
Op.162 (2010)

Piano

$\text{♩} = 68$

p *mp*

S.P. -----

5 *p* *p* *mp*

8 *mf* *pp* *p*

11 *loco* *p*

(8^{va})⁻¹

8^{va}-----

Figura 2: Visão geral da primeira página do *Ponteio No.1* de Liduino Pitombeira

Fonte: PITOMBEIRA, Liduino. *Ponteio No.1*, opus 162. c. 1-14. Campina Grande: 2010. 1 partitura. Piano.

à Izabel Mourão

PONTEIO N.º 24

TRANQUILLO (♩ = 72).

pp

p

cresc.

f (sonoro)

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a piano introduction marked *pp* and *p*. The tempo is marked 'TRANQUILLO (♩ = 72)'. The score includes a triplet in the right hand in the second system and a *cresc.* marking in the fourth system. The final system concludes with a *f* (sonoro) marking. The piece is in 2/2 time and features a variety of articulations, including slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 3: Visão geral da primeira página do *Ponteio n.24* de Camargo Guarnieri

Fonte: GUARNIERI, Camargo. *Ponteio n.24*. c.1-20. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956. 1 partitura. Piano.

Ponteio No.2

LIDUINO PITOMBEIRA
Op.168 (2011)

♩ = 100

Piano

p

mp

f > mp

poco rit.

a tempo

p

Figura 4: Visão geral da primeira página de *Ponteio No.2* de Liduino Pitombeira
Fonte: PITOMBEIRA, Liduino. *Ponteio No.2*, opus 168. c. 1-13. Campina Grande: 2011. 1 partitura. Piano.

à Nenê Medici

PONTEIO Nº 22

TRISTE (♩ = 72).

p (delicado)

São Paulo, 1954

Figura 5: Visão geral da primeira página do *Ponteio n.22* de Camargo Guarnieri

Fonte: GUARNIERI, Camargo. *Ponteio n.22*. c.1-17. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956. 1 partitura. Piano

Ponteio No.3

LIDUINO PITOMBEIRA
Op.169 (2011)

♩ = 60

Piano

p

5

9

13

mp

p

Figura 6: Visão geral da primeira página do *Ponteio No.3* de Liduino Pitombeira
Fonte: PITOMBEIRA, Liduino. *Ponteio No.3, opus 169*. c. 1-15. Campina Grande: 2011. 1 partitura. Piano.

PONTEIO N.º 14

a José Kliass

Confiante (♩ = 69)

legato *pp* *cantando*

creac. *f*

rall.

a tempo

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The first system begins with the tempo marking 'Confiante (♩ = 69)' and includes performance instructions 'legato', 'pp', and 'cantando'. The second system is marked 'creac.' and 'f'. The third system features a 'rall.' marking. The fourth system is marked 'a tempo'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Figura 7: Visão geral da primeira página do *Ponteio n.14* de Camargo Guarnieri
 Fonte: GUARNIERI, Camargo. *Ponteio n.14*. c.1-17. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956. 1 partitura. Piano.

Ponteio No. 4

LIDUINO PITOMBEIRA
Op.171 (2011)

♩ = 72 Melancólico

Piano

pp *similar*

p

4

7

rit.

cresc. ----- *mp*

10

a tempo

p

Figura 8: Visão geral da primeira página do *Ponteio No. 4* de Liduino Pitombeira
Fonte: PITOMBEIRA, Liduino. *Ponteio No.4, opus 171*. c. 1-12. Campina Grande: 2011. 1 partitura. Piano

PONTEIO N° 15

a Guilherme Fontainha

Incisivo ($\text{♩} = 120$)

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a dynamic marking of *f* and the instruction *simili*. The tempo is marked as *Incisivo* with a quarter note equal to 120 beats per minute. The score contains various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 9: Visão geral da primeira página do *Ponteio n.15* de Camargo Guarnieri
 Fonte: GUARNIERI, Camargo. *Ponteio n.15*. c.1-17. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956. 1 partitura. Piano.

Ponteio No. 5

LIDUINO PITOMBEIRA

Opus 172 (2011)

$\text{♩} = 120$

Piano

5

9

13

17

18

mp

mf

p

mf

p

mp

rit.

a tempo

f

p

Figura 10: Visão geral da primeira página do Ponteio No. 5 de Liduino Pitombeira

Fonte: PITOMBEIRA, Liduino. *Ponteio No.5, opus 172*. c. 1-21. Campina Grande: 2011. 1 partitura. Piano

Ubajara, opus 177 é uma descrição da atmosfera etérea percebida dentro da gruta do município de Ubajara, no interior do Ceará. Essa obra explora as possibilidades de ressonância do piano por meio de técnicas estendidas e notações espaciais, além de sonoridades angulares que fazem referência à imagem das estalactites da caverna. Composta também em 2011, é a obra para piano mais recente de Pitombeira e foi dedicada ao pianista e professor do Departamento de Música da UFPB, José Henrique Martins⁸⁰. Um trecho de *Ubajara* ilustra o Exemplo musical 20:

Para José Henrique Martins
Ubajara

LIDUINO PITOMBEIRA
Op. 177 (2011)

Lento e Livre (Free and Slow)

Piano

Exemplo musical 20: Visão geral de *Ubajara*.

Fonte: PITOMBEIRA, L. *Ubajara*, opus 177. Campina Grande: 2011. 1 partitura. Piano.

As obras listadas neste capítulo ainda são em número relativamente pequeno se comparado ao da música de câmara⁸¹. Essa diferença é dada tanto pela importância que a música de câmara possui na formação de um instrumentista no que concerne à escuta, afinidade tímbrica entre os instrumentos, planos sonoros, trabalho em grupo, oportunidades de execução, encomendas solicitadas ao compositor e suas preferências pessoais ao escolher uma determinada formação instrumental para compor uma obra. Aparentemente, ao compor para

⁸⁰ Plataforma Lattes disponível em <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4763044E1>>. Acesso em 15 jan. 2012.

⁸¹ São 115 obras camerísticas compostas até o presente momento e 46 delas possuem piano compondo a formação instrumental.

piano, Pitombeira não toma aspectos do idiomatismo de outros instrumentos como referência para obter determinados timbres, mas sim as peculiaridades do piano (extensão, dinâmica, timbre, temperamento, mecânica e pedais) em função da concepção da obra em si e das técnicas composicionais empregadas. De todos os compositores já citados que exercem alguma influência na obra de Pitombeira e que são mencionados por ele, Camargo Guarnieri é, talvez, o mais citado na folha de rosto de suas obras. Isso é devido, provavelmente, ao ideal nacionalista defendido por Guarnieri em suas composições, à exploração de ritmos, harmonia e temas de locais do Brasil que esse compositor visitou, à transformação de elementos do folclore em composições próprias, à criação de gêneros e termos baseada na identidade nacionalista da obra⁸² e à posterior experimentação de estéticas que foram outrora contestadas por ele, como o serialismo. Ao lado de Villa-Lobos, Guarnieri representa um dos expoentes máximos do nacionalismo brasileiro e cujos elementos do idiomático – tais como o nacionalismo, polifonia, forma e harmonia – servem de referência para Pitombeira⁸³.

Nos capítulos seguintes, serão abordados os aspectos analítico-interpretativos das obras *Sonata para piano N.1, opus 8* e *Pó, opus 141*, que possuem algumas das características mais emblemáticas da escrita pianística do compositor Liduíno Pitombeira e que podem ser encontradas em várias outras obras suas, seja para piano solo ou música de câmara com piano.

⁸² Como os cadernos de ponteios e indicações de caráter “bem dengoso”, “torturado”, “festivo”, “desolado”, etc.

⁸³ Embora o compositor não utilize temas próprios da música de Guarnieri.

CAPÍTULO 2

SONATA PARA PIANO N.1, OPUS 8

Este capítulo trata da obra *Sonata para piano N.1, opus 8* de Liduíno Pitombeira. O enfoque que será feito a seguir aborda questões técnico-interpretativas na obra citada. O mesmo procedimento será adotado no terceiro capítulo desta dissertação, quando será tratada a obra *Pó, opus 141*. Não há intenção de realizar-se um estudo analítico-estrutural detalhado dessas obras, mas apenas de utilizá-lo como um meio para complementar, quando necessário, a discussão a ser discorrida. Os referenciais teóricos principais para a composição deste capítulo são *Sonata Forms* (1988) de Charles Rosen, *The Pianist's Guide to Pedaling* (1985) de Joseph Banowetz e *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning* (2002) de Richard Parncutt & Gary McPherson. As análises de cunho interpretativo serão discorridas a partir da experiência do autor como pianista e intérprete das obras selecionadas para esta dissertação.

2.1 Considerações iniciais

A sonata representa um dos gêneros da música instrumental mais difundidos do ocidente. Charles Rosen (1988, p. 12) chega a afirmar que a sonata representou o triunfo da música instrumental pura sobre a música vocal e, pela habilidade de conter uma significância própria, esse gênero fez da música instrumental – pelas gerações posteriores de 1790 a 1850 – a arte suprema, um mundo independente e autônomo. É inegável a contribuição da sonata para o estabelecimento da autonomia dos gêneros instrumentais, pois o discurso, mesmo prescindindo da palavra, poderia ser compreendido como um todo composto de início, meio e

fim. Para isso, seria necessário que a sonata possuísse um esquema orgânico que tivesse um vínculo direto com o sistema tonal. As ideias musicais criadas pelos elementos estruturais da obra e as cadências de tensão e resolução, quando repetidos, poderiam ser identificados pelo ouvinte e, assim, o sistema tonal favoreceria a reafirmação de motivos reconhecíveis pela memória. É nesse sistema em que se baseia a forma sonata: uma exposição com dois temas contrastantes, sendo o primeiro na tonalidade principal e o segundo na dominante, e uma ponte modulatória que une esses temas e prepara a chegada do segundo tema; um desenvolvimento, formado por fragmentos dos temas expostos, por novas sequências e modulações, e que se encerra com uma retransição para a tonalidade principal; uma reexposição dos dois temas anteriores, que dessa vez são ambos expostos na tonalidade principal e, por vezes, uma coda, que pode conter ou não fragmentos dos temas apresentados⁸⁴.

Rosen (p. 403) também afirma que em caso de formas sonatas não-tonais, quando as funções e o centro tonais são abolidos, dois parâmetros da forma sonata tonal permanecem fundamentais: a estrutura temática e o contraste entre texturas⁸⁵. Assim, mesmo sem a referência da tonalidade, os elementos musicais de uma obra também podem ser identificados quando reapresentados. A *Sonata N.1* de Pitombeira, no caso, não pode ser considerada como um modelo de forma sonata tonal, pois a tonalidade e as funções tonais⁸⁶ deixam de existir, bem como o uso de armaduras. Os acordes nessa obra não são concatenados de forma a estabelecer uma progressão harmônica funcional, mas são usados de forma a abranger diversas direções possíveis, o que torna a obra menos previsível do ponto de vista harmônico e estrutural. Com a indeterminação da tonalidade na *Sonata N.1*, o atonalismo passa a ser

⁸⁴ Embora a explanação se refira à sistematização da forma sonata a partir do estabelecimento do sistema tonal no ocidente, é válido lembrar que os estudos teóricos sobre a forma sonata surgiram posteriormente à prática. A teorização servia para padronizar e formalizar os aspectos estruturais provindos da prática da sonata, gênero que se consolidava entre os círculos musicais do século XVII.

⁸⁵ Segundo Rosen (p. 403), o contraste acontece entre a textura de uma seção relativamente mais simples e de outra mais intensa, e outro contraste estrutural dentro da exposição para distinguir o primeiro e o segundo temas.

⁸⁶ Essas funções são as de tônica, supertônica, medianta, subdominante, dominante, submediante e sensível.

adotado de maneira livre, sem o cumprimento estrito de um sistema ou método composicional e sem, também, perder o vínculo com o sistema tonal. Todos os recursos e artifícios empregados na obra, bem como em outras do mesmo compositor, estão em função da criação de uma composição única e de um estilo composicional próprio. Com base na afirmação de Rosen citada, percebe-se que a *Sonata N.1* contém divisões e subdivisões temáticas que ora apresentam uma textura mais linear e horizontal, ora mais polifônica e vertical, e, algumas vezes, uma fusão dessas duas formas.

Para a descrição dos aspectos de forma da *Sonata N.1*, então, serão utilizados os termos “seção” e “subseção” para indicar partes temáticas maiores e menores, respectivamente. Visto que a obra não segue quaisquer padrões preestabelecidos estritamente, é conveniente também não fazer menção aos termos que compõem a forma sonata e que foram descritos por Rosen em seu livro (exposição, desenvolvimento, reexposição, coda). A forma sonata, assim, não teria suas seções adequadamente contempladas em relação tanto ao sistema tonal quanto às suas forma e estrutura temática. A *Sonata N.1* apresenta materiais temáticos novos e reapresenta aqueles já expostos constantemente.

O tratamento idiomático que Pitombeira confere à *Sonata N.1* é baseado no estudo organológico do piano, suas propriedades acústicas e possibilidades de execução. Embora Pitombeira não seja pianista por formação, ele faz experimentações ao piano à procura de timbres para serem incorporados em suas obras posteriormente. A pesquisa por polirritmias também acontece ao piano para transcrevê-las para a partitura e, então, o compositor faz os ajustes necessários para que sejam perfeitamente executáveis pelos intérpretes. A escrita é precisa, todos os detalhes de rítmica, indicação metronômica, articulação, dinâmica, notas, polifonia, agógica e, por vezes, indicações de pedal são claramente expostos em suas partituras. Essa organização é uma das características principais da prática composicional de Pitombeira.

Como descrito no primeiro capítulo, a *Sonata N.1* foi composta em 1991 e revisada em 2005. É a segunda obra para piano escrita por Pitombeira, foi dedicada à Duda Di Cavalcanti e possui uma duração aproximada de 8 minutos. Na folha de rosto da partitura, Pitombeira descreve a obra:

Sonata para piano N.1, em dois movimentos, retrata duas forças zodiacais antagônicas. O primeiro movimento, Virgem, representa a mente e é basicamente construída com o uso de uma série de doze sons, em que, além de suas 48 formas regulares (original, invertida, retrógrada e retrógrada da inversão), são utilizadas 48 formas quadráticas construídas sobre uma reflexão de 45 graus. O segundo movimento, Peixes, representa espiritualidade e energia de realização. Há também o uso de uma série de doze sons particular, a qual é tratada principalmente sob uma perspectiva tonal/modal. A peça é dedicada à pianista brasileira Duda Di Cavalcanti⁸⁷ (PITOMBEIRA, 1991)⁸⁸.

2.2 Primeiro movimento: “Virgem”

Para compor a *Sonata N.1*, Pitombeira faz alusão a dois signos zodiacais com características opostas. Essa menção à Astrologia é a referência utilizada pelo compositor para criar as séries dodecafônicas em ambos os movimentos da obra e o modo com que são conduzidas.

Virgem é o sexto signo do zodíaco e representa a racionalização do trabalho, o poder de organização e o apego aos detalhes. Pitombeira atribui essas características à mente e, com base nessas características, desenvolve o primeiro movimento de sua sonata, que é organizada sob uma perspectiva mais linear⁸⁹. O Quadro 1 sintetiza as ideias sobre a macroforma desse movimento que serão comentadas a seguir:

⁸⁷ *Sonata for piano No.1, in two movements, portrays two antagonistic zodiacal forces. The first movement, Virgo, represents the mind and it's basically constructed with the use of a twelve-tone row, in which, besides its 48 regular forms (original, inverted, retrograde and retrograde of inversion), 48 quadratic forms built upon a 45 degree of reflections are used. The second movement, Pisces, represents spirituality and energy of realization. It also uses a particular twelve-tone row, which is mostly treated in a tonal/modal perspective. The piece is dedicated to Brazilian pianist Duda Di Cavalcanti.*

⁸⁸ PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8*. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.

⁸⁹ Com posterior liberação da forma dodecafônica e condução vertical do contraponto.

Quadro 1: Esquema formal do primeiro movimento da *Sonata N.1.*

I. VIRGEM		
Partes	Subdivisões	Compassos
Introdução		1
Seção 1		2 – 22
	subseção 1A	2 – 6
	transição 1	7 – 10
	subseção 1B	11 – 22
Seção 2		23 – 46
Seção 1'		47 – 64
	subseção 1A'	47 – 50
	transição 1'	52 – 55
	subseção 1C	56 – 64
Seção 2'		65 – 74
Seção 1''		75 – 89
	subseção 1A''	75 – 76
	Introdução'	77
	subseção 1B'	78 – 89

A série dodecafônica inicial é apresentada no primeiro compasso da obra (Exemplo musical 21):

The image shows a musical score for the first movement of Sonata N.1. It features two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 12/8. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Com energia' and the dynamics are 'ff'. The first measure of the treble staff is marked with a '1' and a bracket, indicating a first ending. The music consists of a series of notes in both hands, forming a dodecaphonic series.

Exemplo musical 21: Série dodecafônica inicial do primeiro movimento da *Sonata N.1*
 Fonte: PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8. 1º. mov. c. 1. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.*

Para compreendê-la de forma esquemática, o Quadro 2 abaixo mostra a série original (P0) e as suas formas derivadas (R, I, RI):

Quadro 2: Série dodecafônica original e suas formas derivadas.

	I0 ↓	I6 ↓	I1 ↓	I9 ↓	I11 ↓	I4 ↓	I3 ↓	I10 ↓	I2 ↓	I5 ↓	I8 ↓	I7 ↓	
P0→	Fá#	Dó	Fá	Lá	Sol	Ré	Mi _b	Lá _b	Mi	Dó#	Lá#	Si	←R0
P6→	Dó	Fá#	Si	Ré#	Dó#	Sol#	Lá	Ré	Si _b	Sol	Mi	Fá	←R6
P1→	Sol	Dó#	Fá#	Lá#	Sol#	Ré#	Mi	Lá	Fá	Ré	Si	Dó	←R1
P9→	Mi _b	Lá	Ré	Fá#	Mi	Si	Dó	Fá	Ré _b	Si _b	Sol	Lá _b	←R9
P11→	Fá	Si	Mi	Sol#	Fá#	Dó#	Ré	Sol	Mi _b	Dó	Lá	Si _b	←R11
P4→	Si _b	Mi	Lá	Dó#	Si	Fá#	Sol	Dó	Lá _b	Fá	Ré	Mi _b	←R4
P3→	Lá	Mi _b	Lá _b	Dó	Si _b	Fá	Fá#	Si	Sol	Mi	Dó#	Ré	←R3
P10→	Mi	Si _b	Mi _b	Sol	Fá	Dó	Dó#	Fá#	Ré	Si	Sol#	Lá	←R10
P2→	Sol#	Ré	Sol	Si	Lá	Mi	Fá	Si _b	Sol _b	Mi _b	Dó	Ré _b	←R2
P5→	Si	Fá	Si _b	Ré	Dó	Sol	Lá _b	Ré _b	Lá	Fá#	Ré#	Mi	←R5
P8→	Ré	Lá _b	Ré _b	Fá	Mi _b	Si _b	Si	Mi	Dó	Lá	Fá#	Sol	←R8
P7→	Dó#	Sol	Dó	Mi	Ré	Lá	Si _b	Mi _b	Si	Sol#	Fá	Fá#	←R7
	↑ RI0	↑ RI6	↑ RI1	↑ RI9	↑ RI11	↑ RI4	↑ RI3	↑ RI10	↑ RI2	↑ RI5	↑ RI8	↑ RI7	

A série exposta no primeiro compasso é executada por ambas as mãos a uma distância de três oitavas. A indicação “Com energia” no início do movimento, o movimento paralelo das mãos direita e esquerda executando as mesmas notas, a distância entre elas e o reforço da indicação dinâmica de *fortissimo* conferem à passagem um efeito abrupto. Esse efeito na abertura do movimento instiga o ouvinte de forma a poder identificá-la quando essa mesma passagem for tocada uma próxima vez. Essa série inicial é a introdução da sonata e, para executá-la, o pianista deve tocar as primeiras quatro notas (fá# - dó - fá - lá) sem qualquer passagem de dedos, usando apenas os movimentos laterais de punho (desvios ulnar e radial⁹⁰) e de rotação de antebraço (pronação e supinação⁹¹) combinadamente, uma vez que a

⁹⁰ O corpo humano pode ser dividido em duas metades simétricas, esquerda e direita, pelo plano mediano, ao qual se justapõem outros três planos – sagital, frontal e transversal – que permitem a realização e visualização dos

distância entre a primeira nota e a última excede a extensão de uma oitava e a passagem de dedos poderia provocar uma interrupção indesejada na execução da série. O pedal deve ser usado com cautela para evitar-se o excesso de som ressonante, sendo pressionado no início da execução da série e liberado na metade dela.

Após o primeiro compasso, segue-se a primeira seção do movimento (ou parte 1), separada da introdução por uma cesura. Pitombeira expõe a série inicial em P6 no compasso 2 e, no compasso 3, em P7. Essas formas manipuladas possuem os mesmos intervalos entre uma nota e outra, pois são transposições da série original, com as três primeiras notas dispostas verticalmente para serem tocadas com a mão esquerda. A cesura, do ponto de vista da execução do trecho, serve como uma pequena respiração para o início de uma nova seção, com um salto da mão esquerda da região grave do teclado para a média-aguda. Sem a cesura, seria quase impossível tocar esse trecho sem um conseqüente toque em notas erradas. Os intervalos das séries do segundo e do terceiro compasso são explicitados no Exemplo musical 22⁹²:

Exemplo musical 22: Intervalos idênticos entre as séries P6 e P7

Fonte: PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8*. 1º. mov. c. 2 – 3. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.

movimentos corporais sob três dimensões. Os desvios ulnar e radial são movimentos da articulação do punho que são realizados no plano frontal e podem ser vistos de frente. O desvio ulnar (ou adução de punho) é o movimento de aproximação da mão em direção ao plano mediano, enquanto o desvio radial é o movimento de afastamento da mão em relação àquele plano. A descrição dos movimentos é feita sempre em relação à posição anatômica padrão – indivíduo de pé, pés paralelos, braços dispostos ao longo do corpo, com as palmas das mãos e a face voltadas para frente (CALAIS-GERMAIN, 2007, pp. 7, 9).

⁹¹ Os movimentos de pronação e supinação de antebraço são realizados no plano transversal e podem ser vistos de cima ou de baixo. Na supinação, a palma da mão volta-se para frente – ou para cima, caso o cotovelo esteja articulado (ou angulado) – enquanto que, na pronação, a palma da mão volta-se para trás – ou para baixo, com o cotovelo articulado (Ibid., 2007, p. 10).

⁹² Os intervalos recebem a denominação, respectivamente, de 2 (segunda), 3 (terça), 4 (quarta), “M” (maior), “m” (menor), “d” (diminuto), “aum” ou “a” (aumentado), ↑ (ascendente) e ↓ (descendente).

No compasso 4, a série é exposta em sua forma retrógrada (R6) na pauta superior e, no compasso 5, em sua forma invertida (I9) na pauta inferior. O princípio da não-repetição do dodecafonismo é interrompido quando Pitombeira repete a mesma nota, sol, na pauta inferior do compasso 4, o que gera uma polarização⁹³ com a nota repetida e as notas da tríade de sol menor. No compasso 5, as notas sol – si – ré – fá pertencem a um acorde de dominante com sétima menor e que, nesse caso, aparecem em forma de arpejo. Mais uma vez, o princípio da não-repetição é abolido e a atenção do ouvinte dirige-se para a resolução daquele trecho, como é ilustrado no Exemplo musical 23.

Exemplo musical 23: Manipulações da série (R6 e I9), repetição de notas e consequente polarização tonal.
 Fonte: PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8*. 1º. mov. c. 4 – 5. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.

Com a polarização tonal da série e a quebra de um dos princípios fundamentais que regem o dodecafonismo, este deixa de ser uma técnica utilizada no sentido estrito do termo nesse movimento. Considerar que a obra é escrita empregando uma técnica serial que utiliza doze sons como o fio condutor do processo composicional dessa obra é, provavelmente, uma acepção mais adequada que considerá-la, de fato, como dodecafônica e que teve sua sequência interrompida. Sendo assim, a série passa a apresentar uma condução mais livre, de tal forma que o compositor insere elementos de construção tonal e modal, como

⁹³ O conceito de polarização foi criado pelo teórico e musicólogo francês Edmond Costère (1905 – 2001) e trata da atração entre alturas no âmbito sonoro. Segundo sua Lei de Atração Universal, as menores distâncias entre dois pontos representam as passagens de escoamento principais das forças de atração sonora. Essa teoria, embasada em pressupostos físicos sonoros e supostamente universais e irrefutáveis, serviria para explicar o fazer musical de todas as épocas e culturas, demonstrando assim a inexistência de uma real ruptura técnica entre a música do passado e a do presente.

acordes, arpejos e progressões. O Exemplo musical 24 mostra a referência a um centro tonal com o estabelecimento de uma progressão entre os acordes na mão esquerda e as notas harmônicas na mão direita.

The image shows a musical score for Example 24, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music starts at measure 6. The left hand (bass clef) plays a series of chords: Gm, A7, and then a sequence of chords indicated by a 'progressão →' arrow. The right hand (treble clef) plays a melodic line with a crescendo leading to a mezzo-forte (mf) section, followed by a forte (f) section. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo musical 24⁹⁴: Acordes e progressão harmônica

Fonte: PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8*. 1º. mov. c. 6 – 10. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.

Os quatro compassos que antecedem o de número 11 funcionam como uma transição⁹⁵ entre duas subseções: a primeira estende-se do compasso 2 ao 6 – que será denominada subseção 1A – e a segunda do compasso 11 ao 22 – subseção 1B. Os elementos que caracterizam essa transição e preparam a chegada da segunda subseção são a progressão harmônica e a dinâmica crescente, que chega a um *forte* na mão esquerda. No tocante à prática interpretativa, de modo geral, é recomendado o uso de pouco pedal nas passagens em que a série é exposta para que as notas sejam identificadas com clareza e evitar que os harmônicos se misturem e causem um efeito sujo à passagem.

Joseph Banowetz (1985, p. 11) afirma que o pedal direito possui duas funções primordiais: prolongar e conectar notas que não podem ser mantidas apenas pelos dedos, e colori-las⁹⁶. Quando o pedal direito é completamente pressionado, todos os abafadores

⁹⁴ As notas circuladas no compasso 6 são notas melódicas apojatura e de passagem, respectivamente.

⁹⁵ Análoga à ponte, caso se tratasse de uma passagem que fizesse a ligação entre uma sessão e outra por meio de uma modulação que alterasse o centro tonal do movimento.

⁹⁶ Essa função significa prover uma mudança no timbre das notas com a liberação dos abafadores do piano quando o pedal direito é pressionado, revelando os parciais harmônicos que são projetados pela tábua harmônica do instrumento. Para Banowetz, ambas as funções, conexão e colorização das notas, são igualmente importantes.

perdem o contato com as cordas, fazendo soar todos os parciais harmônicos⁹⁷ de todas as notas do piano. A quantidade de sons harmônicos é maior na região grave e diminui da grave para a aguda, devido à espessura das cordas, que decresce gradualmente de uma região para outra. Banowetz descreve a forma de utilização do pedal direito para obter-se o efeito *legato*⁹⁸ de uma passagem:

1. Toque, então pegue o primeiro acorde com o pedal.
2. Assim que o próximo acorde é então tocado, levante o pedal.
3. Escute o som do novo acorde. Os abafadores devem ter parado o som da harmonia anterior no instante que os martelos novamente atingem as cordas.
4. Com os dedos ainda segurando as teclas, pise no pedal novamente. Ouça para ter certeza de que nada da harmonia anterior permanece na nova mudança de pedal.
5. Repita o procedimento a cada novo acorde⁹⁹ (BANOWETZ, 1985, p. 16).

Essa é apenas uma das técnicas de utilização do pedal direito e, talvez, a mais básica delas. O efeito *legato* no piano é discutível, pois há quem diga que a mecânica do instrumento e a decrescente intensidade do som após a percussão do martelo na corda não oferecem meios ideais para a realização de um *legato* real, sem a interrupção entre um som e outro, como ocorre em um instrumento de cordas, sopros ou voz. Cláudio Richerme (2002, p. 163) define o que algumas escolas pianísticas chamam de *legato* natural e *legato* artificial: o primeiro é realizado pelos dedos e, o segundo, pelo uso do pedal. Essas duas formas de *legato*, para Richerme, são igualmente importantes na *performance* pianística. A diferença entre as duas formas pouco importa, pois quando se escuta um pianista experiente tocar, não

⁹⁷ Componentes de um tom harmônico, cuja frequência do som é multiplicada por um número inteiro e a relação entre uma frequência e outra está em progressão geométrica crescente.

⁹⁸ Segundo o mesmo autor, essa técnica é chamada de pedal *legato* ou sincopado, que é a técnica mais comumente utilizada.

⁹⁹ 1. *Play, then catch the first chord with the pedal.*

2. *As the next chord is then played, lift the pedal.*

3. *Listen to the sound of the new chord. The dampers should have stopped the sound of the old harmony at the instant the hammers again struck the strings.*

4. *As the fingers continue to hold the keys, re-depress the pedal. Listen again, to be certain none of the old harmony is carried over in the new change of pedal.*

5. *Repeat the procedure for each new chord.*

se percebe nenhuma insuficiência musical – enquanto produto artístico – quando o pianista deixa de realizar com os dedos para realizar com o pedal¹⁰⁰.

No registro grave, as cordas são mais espessas, revestidas por cobre e, por isso, levam mais tempo para serem completamente abafadas. De acordo com Banowetz (1985, p. 18), ao ocorrer uma mudança no baixo, o pedal não deve ser pressionado novamente até que o ouvido escute uma clara sonoridade depois que a próxima nota do baixo ou harmonia tenha soado. A atenção, então, ao pedalizar o registro grave deve ser ainda maior, por haver um maior número de harmônicos secundários nessa região.

Dos compassos 6 a 8, deve-se trocar o pedal a cada mudança de harmonia até a chegada do compasso 9, a resolução da passagem, onde a mão esquerda ratifica a harmonia estabelecida nos compassos 9 e 10 e a mão direita toca um *ostinato* de três notas repetidas vezes. Nesse caso, pode-se deixar o pedal pressionado ininterruptamente até o compasso 11, ou ser trocado a cada toque do acorde na mão esquerda. Essas duas maneiras de uso do pedal direito conferem efeitos distintos à passagem: a primeira gera um efeito cumulativo devido ao excesso de harmônicos, o que leva, conseqüentemente, a uma dinâmica fortíssima. A segunda maneira mantém relativamente a mesma dinâmica à do início do compasso 9 e conserva a clareza da escuta do *ostinato* na mão direita.

As indicações de *legato* estão presentes em toda a obra. Diferenciar as duas técnicas de *legato*, de dedo ou de pedal, durante uma *performance* e optar por utilizar apenas uma à outra não leva a nenhum resultado artístico elevado. Ao contrário, levaria à perda da qualidade tímbrica que uma determinada passagem poderia soar. Os *legato* de dedos e de pedal, quando aliados, conferem uma gama maior de possibilidades de cores que o pianista pode obter de seu instrumento. A recomendação para as passagens com ligadura na obra é, em

¹⁰⁰ Em seu artigo, Richerme (2002, p. 165) chega a criticar a obra de Banowetz com o argumento de que o autor não faz sequer uma referência sobre a questão do *legato* de dedos ou de pedal, limitando-se apenas a mostrar as diversas técnicas de pedalização com numerosos exemplos musicais sem considerar qualquer perda de qualidade do *legato* de pedal em relação ao de dedo. Para Richerme, ainda falta, na obra de Banowetz, discutir a influência do timbre na percepção de *legato* para o ouvinte.

geral, que as duas técnicas de *legato* sejam empregadas. Para passagens em que a distância entre os intervalos da série excederem o tamanho da mão do pianista e isso impossibilitar a realização do *legato* de dedos – principalmente onde houver transição de dedos – deve-se utilizar o pedal. No compasso 1, novamente, o trecho inicial da série (fá# – dó – fá – lá), por exceder a distância de uma oitava, os movimentos laterais do punho e o pedal devem ser usados. A função do pedal naquela passagem é a de auxiliar a realização do *legato* e ampliar o volume sonoro, corroborando a indicação de *fortissimo*. Já no compasso 4, é necessário fazer algumas mudanças de dedos para a execução do trecho e a função do pedal está, ali, atrelada à mudança da harmonia, conduzida pelas notas do baixo. O efeito de *legato* naquela passagem seria, então, obtido por consequência do efeito de ressonância. Para distâncias menores, os dedos podem assumir o papel da conexão do som entre uma nota e outra e, para isso, é recomendado que o pianista não articule demasiadamente os dedos e procure tocar com a polpa digital. O pianista russo Vladimir Horowitz tocava passagens em *legato* com as articulações dos dedos planas, geralmente em *cantabile*, como pode ser visto em seus vídeos¹⁰¹.

Para Richard Parncutt (2002, p. 286), dedos planos são preferíveis em passagens mais suaves, lentas e melódicas. A polpa dos dedos, que contém uma área maior de pele, permite um maior contato entre os dedos e as teclas, apropriado para o *cantabile*. Além disso, os dedos estendidos¹⁰² podem também mover-se através de um arco horizontal maior que os dedos fletidos¹⁰³ e são apropriados quando grandes aberturas da mão são necessárias em uma dinâmica baixa a moderada. O contrário, passagens mais sonoras e escalares são melhor executadas com dedos curvos, pois isso permite que a força seja aplicada verticalmente na

¹⁰¹ F. CHOPIN – *Polonaise em lá bemol maior, op. 53* <<http://www.youtube.com/watch?v=KZGi49Bnghs>>, BACH-BUSONI – *Prelúdio coral em sol menor, BWV 669 “Num Komm der Heiden Heiland”* <http://www.youtube.com/watch?v=2PzGf_zKuM>;

W. A. MOZART – *Rondó em Ré, K485* <<http://www.youtube.com/watch?v=iCBCyYyU0E0&feature=related>>.

¹⁰² Refere-se a dedos com as articulações planas.

¹⁰³ Refere-se a dedos articulados.

tecla e se diminui a distância entre a ponta do dedo e a articulação, o que aumenta a resistência na ponta para receber a pressão da força muscular.

Além do uso do pedal, é necessário fazer uma escolha precisa do dedilhado, pois a série não cumpre uma sequência intervalar fixa, como uma escala ou um arpejo. Os intervalos entre as notas da série são variáveis e seguem em direção ascendente e descendente. A escolha do dedilhado será de responsabilidade de cada pianista – já que Pitombeira não faz qualquer sugestão de dedilhado em nenhuma de suas obras para piano – e dependerá do tamanho de sua mão, da destreza com que ele executa saltos e passagens de dedos e da sonoridade que ele almeja obter do instrumento.

Parncutt (2002, p. 297) traça uma abordagem psicológica do dedilhado apontando os fatores que levam os pianistas a escolherem seus dedilhados ideais. Esses fatores envolvem limites físicos, anatômicos, motores e cognitivos em conjunção com as decisões de cunho interpretativo. Os limites físicos são aqueles relativos à anatomia e às características individuais – como o tamanho das mãos e dedos – que vão levar à escolha dos dedos diante do arranjo vertical e horizontal das teclas brancas e pretas. Os limites motores envolvem movimentos de uma das mãos, ou entre ambas, e a independência dos dedos – presentes na execução de trêmulos, trinados de duas mãos e alternância de mãos¹⁰⁴. Os limites cognitivos envolvem escolhas baseadas na forma em que o pianista codifica e consegue recuperar padrões complexos de dedilhados. Quando se usa o mesmo dedilhado numa tonalidade diferente, as demandas cognitivas são reduzidas, mas podem ser fisicamente mais difíceis de serem realizadas. Segundo o mesmo autor, uma mudança de dedilhado em uma mudança de tonalidade pode ser proveitosa se as vantagens anatômicas e físicas equilibrarem a demanda cognitiva.

¹⁰⁴ Para Ortmann (1929/1981 apud Parncutt), limitações motoras podem ser minimizadas pela prática, porém nunca eliminadas.

José Alberto Kaplan (1987, p. 92), ao abordar a questão do dedilhado durante a transferência de aprendizagem¹⁰⁵, critica os exercícios e estudos que foram criados para resolver problemas técnicos com ênfase em escalas e arpejos separados do conteúdo musical em que estão inseridos. Segundo o autor, esses exercícios criam uma série de estereótipos psicomotores que, muitas vezes, ao invés de ajudar o aluno, atrapalha-o.

(...) Esses estereótipos, verdadeiros “modelos” (especialmente quando se trata de dedilhados) se fixam de tal maneira no sistema psicomotor do indivíduo, que “obscurecem” até a capacidade e a imaginação do executante de encontrar soluções “não ortodoxas” para as passagens que, se digitadas de acordo com os “modelos” aprendidos se tornam mais difíceis de serem realizadas (KAPLAN, 1987, p. 92).

Do exposto, Kaplan avalia essa forma de transferência na aprendizagem como sendo negativa, pois o desempenho de uma tarefa se interpõe na aprendizagem de outra. Isso acontece quando um indivíduo, depois que aprende a resolver um determinado problema, sente dificuldade em abordá-lo de uma outra maneira, porque a primeira forma aprendida interfere na apreensão de novo enfoque.

A partir do compasso 11, a obra é tratada sob uma perspectiva tonal, pois as séries – expostas principalmente na horizontal – são arpejos de tríades e tétrades de acordes maiores, menores, de sétima, aumentados ou diminutos. Os acordes que aparecem ora na mão esquerda, ora na direita, têm a função de oferecer suporte harmônico à melodia e são compostos, em sua maioria, de notas reais. Por os acordes também conterem notas dissonantes – como sexta, nona, décima primeira, décima terceira e alterações, além de transposições de passagens para uma nova altura – a harmonia soa como aquela praticada no *jazz*¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Para Kaplan (p. 84), transferência da aprendizagem é a possibilidade de aplicar, em uma nova situação, conhecimentos, hábitos, métodos, etc., adquiridos em outras circunstâncias. O indivíduo percebe que uma mesma solução, que permitiu superar as dificuldades de um determinado problema, serve para vencer as que no momento ele enfrenta.

¹⁰⁶ Além das características citadas, incluem-se as escalas modais, funções harmônicas secundárias, dominante substituta (subV), harmonias quartais, escalas dom-dim, diminutas, pentatônicas, de tons inteiros e outras, que também proveem um caráter “jazzístico” ao movimento.

No compasso 18, Pitombeira parece criar uma nova série, tocada na mão direita e que é transposta a uma quarta diminuta (ou terça maior) acima no compasso seguinte. A mesma transposição acontece nos acordes da mão esquerda e, para finalizar a seção, o compositor cria uma nova série que é executada por ambas as mãos em uníssono a duas oitavas de distância. O trecho é encerrado com um acorde de ré maior com a quinta aumentada e sétima no baixo oitavada em *fortissimo*. O Exemplo musical 25 mostra, além desses aspectos citados na obra, o dedilhado sugerido pelo autor desta dissertação para os trechos. A escolha desse dedilhado foi baseada na prática interpretativa do autor, que considerou a anatomia de sua mão e a observação de passagens de dedo sob diferentes condições de dinâmica e articulação:

The image displays three systems of musical notation for Example 25, each consisting of a treble and bass staff. The first system (measures 11-13) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include *mf* and *mp*. The second system (measures 14-15) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 16-17) includes a *cresc. poco a poco* marking and concludes with a final chord. The score is annotated with various fingerings and dynamic markings throughout.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system covers measures 18 and 19. Measure 18 has a treble clef and a bass clef. The treble clef has a sequence of notes with fingerings: 2, 4, 1, 4, 1, 2, 5, 4, 1, 2, 5, 4. The bass clef has notes with fingerings: 3, 5, 2, 3, 1, 2, 5, 4, 1, 2, 5, 4. The second system covers measures 20 and 21. Measure 20 has a treble clef and a bass clef. The treble clef has notes with fingerings: 1, 3, 5, 4, 2, 4, 2, 1, 5, 4, 3, 2. The bass clef has notes with fingerings: 5, 3, 1, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 2, 3, 4. The final measure (21) has a treble clef and a bass clef. The treble clef has notes with fingerings: 1. The bass clef has notes with fingerings: 5. Dynamics include *ff* and *fff*.

Exemplo musical 25: Enfoque tonal da primeira seção, com arpejos, acordes, transposições e final em *fortissimo*
 Fonte: PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8*. 1º. mov. c. 11 – 22. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.

Aqui se faz absolutamente necessária a pesquisa por uma maneira de os dedos tocarem as teclas o mais comodamente possível. As seqüências de notas entre teclas brancas e pretas levam a uma escolha de dedilhado que à primeira vista pode parecer desconexo ou incoerente. Para o dedilhado sugerido acima, o autor considerou a conformação da mão sobre as teclas, de modo a abranger todas as notas possíveis sem a passagem de dedos, e os deslocamentos laterais da mão e do braço para evitar a interrupção do som. As passagens de dedos são necessárias, uma vez que as séries se dirigem ascendente e descendentemente. Entretanto, o autor procura evitar passagens de dedos em demasia, que provocam insegurança durante uma *performance*. Com isso, ele faz uso dos dedos de tal modo que poderia ser considerado inadequado caso se pensasse de uma maneira “ortodoxa” – em relação à citação de Kaplan – como, por exemplo, o uso do polegar em teclas pretas. Não há razão plausível para não se usar o polegar em tecla preta, principalmente quando não se trata de um arpejo ou escala, onde as distâncias intervalares entre as notas são definidas e possuem a referência da

tonalidade. Além do uso do polegar em tecla preta, outro dedilhado que também poderia causar estranhamento é uso dos segundo e quinto dedos em intervalos maiores que uma quinta justa, como acontece nos compassos 18 e 19. Para realizar essa passagem, é necessário que o pianista a execute com um movimento discreto de supinação de antebraço para alcançar a nota. A amplitude desse movimento dependerá proporcionalmente do tamanho da mão de cada pianista e, caso a realização da passagem se torne desconfortável, é possível fazer outra escolha de dedilhado. Como mencionado anteriormente, o autor considerou a anatomia de suas mãos e as condições de dinâmica e articulação do trecho para escolher o dedilhado descrito.

A segunda seção da sonata começa no compasso 23 com a indicação “Suavemente” e *Listesso tempo*¹⁰⁷, que indica um contraste bastante abrupto entre o início da seção anterior, com a exposição da série em *fortissimo*, e o início dessa nova seção. A expressão “suavemente” faz alusão ao caráter da passagem enquanto *Listesso tempo* indica que o andamento permanece o mesmo ao da primeira seção. Nessa segunda seção, Pitombeira utiliza figuras de duração mais longa, como mínimas pontuadas, semínimas pontuadas, colcheias e colcheias pontuadas, o que causa a impressão de que o trecho está mais lento que o anterior. Além da referência métrica, a segunda seção ainda é concebida sob a perspectiva tonal, com arpejos e acordes maiores, menores e alterações. Ocorre, também, uma transposição do material exposto na pauta superior nos compassos 23 a 26 para uma segunda maior acima na pauta inferior nos compassos 27 a 30, como mostra o Exemplo musical 26:

¹⁰⁷ Mesmo tempo

Suavemente
Listesso tempo

Exemplo musical 26: Segunda seção, transposição a um intervalo de segunda maior da melodia da pauta superior para a pauta inferior e vice-versa.

Fonte: PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8*. 1º. mov. c. 23 – 30. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.

A expressão “suavemente” sugere um caráter mais calmo, corroborado pelas dinâmicas de *pianissimo* a *piano* e pela figuração mais longa que a primeira seção. Nessa passagem, o *legato* de dedo pode ser enfatizado – devido às distâncias entre as notas serem próximas – e associado ao uso do pedal, que deve ser liberado a cada mudança da harmonia. Dessa forma, o som é mantido de uma nota até a próxima sem que haja interrupção.

Nos compassos 31 e 32, são encontrados alguns fragmentos semelhantes àqueles já expostos na seção 1, como as terças na mão direita, além de outros que serão rerepresentados posteriormente, como as oitavas na mão esquerda dispostas em intervalos de sétima menor ascendente e descendente, respectivamente. É, também, a partir do compasso 31 que se inicia um *crescendo* que culmina em um grande acorde de sétima diminuta arpejado, com uma oitava na nota “si” no baixo ligada desde o compasso anterior e a mesma nota é tocada no registro agudo. Esse momento é enfatizado com a expressão *con rubato* do

compositor, que indica o auge da seção com a alteração da agógica precedente e prepara, então, para a entrada da próxima seção no compasso 47. O Exemplo musical 27 ilustra o trecho mencionado.

The musical score consists of four systems of two staves each (treble and bass clef).
 - **System 1 (Measures 31-34):** Treble staff has chords with accidentals. Bass staff has a dotted quarter note with '7^m ↑' and another with '7^m ↓'. A dynamic marking 'mf' is present.
 - **System 2 (Measures 35-38):** Treble staff has chords. Bass staff has eighth notes. Dynamic marking 'f' is present.
 - **System 3 (Measures 39-42):** Treble staff has eighth notes. Bass staff has eighth notes. Markings include 'con rubato', 'a tempo', 'p', 'mf', and 'pp'.
 - **System 4 (Measures 43-46):** Treble staff has eighth notes. Bass staff has eighth notes. Markings include 'a tempo', 'mf', 'f', and 'rit.' with a dashed line.

Exemplo musical 27: Compasso 31 até o fim da seção 2.

Fonte: PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8*. 1º. mov. c. 31 – 46. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.

Nos compassos 35 e 36, ocorre uma duplicação em oitavas das notas da mão esquerda enquanto que, nos dois compassos anteriores, a mesma linha melódica foi apresentada por uma única voz, no baixo. O pedal nessa passagem em oitavas deve ser pressionado até a metade da incursão e trocado a cada nota, sem perder o contato do pé com o pedal. Essa forma de uso do pedal é distinta a dos compassos 33 e 34, em que o pedal tem a função de colaborar no *legato* e pode ser trocado a cada grupo de três colcheias na mão esquerda. Nas oitavas dos compassos 35 e 36, a função do pedal é a de prolongar a duração das notas até o fim, corroborando a articulação em *tenuto* marcada em cada nota.

O compasso 40, enfatizado com a expressão *con rubato*, apresenta uma dinâmica decrescente até *piano*. No compasso seguinte, a expressão *a tempo* indica o retorno ao andamento anterior e uma linha melódica na mão esquerda é apresentada. Após outro compasso com a indicação *con rubato*, segue-se mais um retorno ao tempo original (c. 43) e o material melódico que foi exposto na mão esquerda no compasso 41, dessa vez, é apresentado na mão direita e transposto a uma segunda aumentada abaixo. Depois do compasso 43, inicia-se uma breve transição para a próxima seção com uma série exposta na mão direita e, nos dois compassos seguintes, a mesma série é exposta na mão esquerda e transposta a uma quinta aumentada abaixo e a uma quarta justa abaixo¹⁰⁸, respectivamente. A dinâmica cresce até terminar em *forte* no compasso 46 e a agógica é novamente alterada, com um *ritardando*, que aumenta a expectativa do ouvinte com relação ao material seguinte.

A linha ondulada com a seta apontando para a nota si, no compasso 41, pode gerar dúvidas quanto à sua execução, pois a nota mais aguda do acorde (mi bemol 3) e a última (si 4) são separadas por uma mudança de registro, do médio ao agudo. A primeira pergunta que pode surgir ao ver o sinal é: “o que significa isso?” ou “como faço para realizar isso?” A linha indica que o acorde deve ser arpejado e que a nota si também faz parte desse acorde como

¹⁰⁸ Em relação à série exposta no compasso 44.

uma nota real, sem a necessidade de tocá-la com a mão esquerda. Para executar o trecho, o pedal deve ser pressionado logo após o toque do baixo oitavado na nota si do compasso 39 e sustentado por todo o compasso seguinte. Assim, o acorde do compasso 40 pode ser tocado tanto pela mão esquerda quanto pela direita e a indicação *con rubato* favorece a execução do salto sem pressa até a chegada à nota si. No compasso 42, o pedal deve ser pressionado logo após a execução do acorde que, dessa vez, deve ser tocado pela mão esquerda e a direita toca a nota si 3.

A partir do compasso 47 começa uma nova seção – seção 1' – que reexpõe o material apresentado na primeira subseção da seção 1 com algumas modificações: a primeira nota do baixo na mão esquerda, lá bemol, não está presente no início da seção 1, compasso 2, assim como a primeira nota do baixo do compasso 48, lá natural, também não está na seção 1. Essas notas fazem parte da resolução da série do último compasso da seção 2, exposta na mão esquerda, que foi estendida para a parte seguinte. Essa resolução ascendente (lá bemol – lá) é semelhante à da sensível – tônica, que, como a resolução da sétima de dominante, é outra importante tensão do sistema tonal e é geralmente resolvida na fundamental. No compasso 51, ocorre uma ligeira variação da melodia apresentada no compasso 6 (seção 1) sem, contudo, haver alteração na harmonia. Em seguida, a transição é reexposta identicamente àquela apresentada na parte 1 e prepara para a chegada de uma nova subseção, como mostra o Exemplo musical 28.

The musical score for Example 28, measures 47-51, is presented in two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is marked 'a tempo' and 'mf'. The treble staff contains a melodic line with fingerings (5, 4, 1, 2, 5, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 2, 5, 3, 2, 1, 4) and slurs. The bass staff contains a bass line with fingerings (1, 2, 4, 5, 4, 1, 2, 4, 5, 4). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 49, consists of a treble and bass staff. The treble staff has several measures of music with fingering numbers (3 2 1, 3 5 2, 1 4 5, 4 2 1, 2, 4 5, 3 4 5) written above the notes. The bass staff has a few notes with a '1' above them and a '2 4' below. The second system, starting at measure 52, also has a treble and bass staff. The treble staff has more complex fingering numbers (3 4 3, 2 1 3, 4 2 1, 1 2 4, 5 1, 3 4 1 3 4) above the notes. The bass staff has a 'mf' dynamic marking above it and a 'f' dynamic marking below it. The music is in a minor key, indicated by the key signature.

Exemplo musical 28: Terceira seção com reexposição da subseção 1A e da transição.

Fonte: PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8*. 1º. mov. c. 47 – 55. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.

O dedilhado das subseções 1A e 1A' permanece o mesmo em ambas, com exceção do compasso 51, onde ocorre uma pequena variação em relação ao exposto no compasso 6. A sugestão de dedilhado está assinalada no Exemplo musical 28 acima para mãos direita e esquerda e pode ser usado na subseção 1A e transição. O uso do pedal também segue a mesma recomendação para a seção 1, devendo ser trocado a cada nova harmonia e com cautela quando a série for apresentada na região grave.

A subseção seguinte à transição (c. 56 a 64) apresenta um material novo, construído com alguns elementos já anteriormente expostos na seção 2. A textura é, ao mesmo tempo, linear e harmônica, próprias das seções 1 e 2 e que são apresentadas alternadamente entre um compasso e outro. Os elementos comuns às duas primeiras seções nessa subseção – que, por isso, será denominada de subseção 1C – são as terças, as oitavas e os intervalos de sétima menor (ou a equivalente 6ª aumentada) ascendente e descendente. Trata-se de uma subseção atípica, composta por novas séries e fragmentos das seções anteriores, inserida dentro de uma reexposição da seção 1 e, por conter essas características, a

subseção 1C pode servir como um elo de aproximação entre as reexposições das seções 1A e 2, que virá a seguir. Outra característica importante dessa subseção é a distribuição dos materiais nas mãos direita e esquerda de forma simétrica: após quatro compassos, ocorre uma inversão entre o que foi exposto nas pautas superior e inferior (c. 60) por mais quatro compassos e a parte se encerra com um acorde em *fortissimo*, equivalente ao acorde de mi bemol com sétima e nona aumentada e o baixo sincopado na fundamental, que decresce até o fim do compasso (Exemplo musical 29).

56 5 2 1 4
6^aaum ↓ 7^m ↑

Linearidade da série →

Textura harmônica

mf

59 3 4 3 4 5 2 3 5 4 2 1
1 2 1 2 3 1

INVERSÃO ENTRE M.D. E M.E.

cresc. poco a poco
1 4 5 2

6^aaum ↓ 7^m ↑

62 4 5 2 3 4 2 1 5 5 3 1 3 1 2 3 4 5 1 2 4 5 2 1 4

ff

1 5
2 4

Exemplo musical 29: Subseção 1C, com características da seção 1 e 2.

Fonte: PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8*. 1.º mov. c. 56 – 64. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.

A inversão ocorrida entre as pautas superior e inferior no compasso 60 não leva a nenhuma transposição a uma nova altura, como aconteceu na seção 2 (Exemplo musical 26). As notas circuladas no compasso 62 são aquelas que, supostamente, estariam presentes na pauta inferior do compasso 58 no lugar das pausas de semicolcheia. Provavelmente, a intenção de Pitombeira é a de denotar a ambiguidade tonal do mesmo trecho, que ora aparece sem a primeira nota no grupo de três semicolcheias evidenciando uma harmonia, ora aparece com a primeira nota do grupo de semicolcheias evidenciando outra harmonia. No compasso 63, as mãos direita e esquerda tocam a uma distância intervalar de décimas, equivalente às terças que a mão direita toca no compasso 59.

A execução da subseção 1C também requer atenção quanto ao dedilhado nas séries e nas terças. O autor desta dissertação propõe o dedilhado que está numerado no Exemplo musical 29, escolhido a partir da sua prática com a obra. O pedal deve ser liberado a cada semínima pontuada nos compassos 56 e 60 e a cada grupo de três semicolcheias para evitarem-se, assim, o excesso de harmônicos e o comprometimento da clareza das notas. A indicação *cresc. poco a poco* refere-se à preparação para o final dessa subseção e pode ser executado sem o uso prolongado do pedal, mas pelo aumento da pressão dos dedos nas teclas.

Para John Sloboda (2005, pp. 225, 229), a dinâmica é a principal resposta emocional na música. O discurso musical, seja formal ou informal, apresenta clímaxes e pontos de repouso, tensão e relaxamento que podem ser entendidos como picos e calhas onde a intensidade emocional pode ser maior ou menor. A variação dinâmica ao longo de uma obra é reconhecida pelo ouvinte, pois essa variação se assemelha ao temperamento humano, com seus momentos de expansão e introspecção, e isso aproxima o discurso musical ao cotidiano das pessoas. A voz, sendo um instrumento natural, tem as suas variações dinâmicas mais prontamente compreendidas e assimiladas por um ouvinte, por serem parte da natureza humana. Existe, então, uma afinidade natural entre o canto e a percepção de parâmetros do

som, como altura, intensidade e timbre, e do conteúdo emocional da obra, que é ratificado pela palavra. No piano, a dinâmica está relacionada também ao caráter orquestral que esse instrumento pode conferir a uma passagem ou mesmo a uma obra. Um *crescendo* no piano, por exemplo, é comparável a uma dinâmica também crescente de uma orquestra, que é transcrita para o piano e representada pelo aumento da textura, aumento da pressão sobre as teclas e pelo uso do pedal direito. Em outras palavras, a dinâmica no piano está associada a uma escrita idiomática para esse instrumento e que não pode, sob qualquer instância, ser dissociado de suas características sonoras e recursos mecânicos. No caso da sonata em questão, os clímaxes em *fortissimo* (como nos compassos 21, 47 e 64), preparados pelas indicações de *crescendo*, causam um sensação de acúmulo que só é liberada após o impacto da harmonia e cessão da expectativa provocada no ouvinte.

No compasso 65, inicia-se uma nova seção que, de certa forma, lembra a seção 2, pela figuração empregada e por os dois primeiros compassos dessa seção serem semelhantes aos dois primeiros compassos da seção 2. A seção 2' – como será denominada – começa enarmonicamente idêntica à seção 2. No compasso 67, ocorre uma transposição do compasso 65 a uma segunda maior abaixo e os compassos 66 e 68 apresentam um acorde meio diminuto na pauta superior. Essa seção é constituída por uma sequência de acordes de sétima, nona, diminutos e inversões, e é encerrada com uma transição de dois compassos (c. 73 e 74) em uma dinâmica crescente até um *forte* no compasso 75, como exposto no Exemplo musical 30.

65

p

Transposição 2ª M ↓

mf

D7/9 F#m7

70

Dm7 A#m7 F7/9 Am7 Fm7 A9

Transição →

74

Exemplo musical 30: Seção 2'

Fonte: PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8*. 1º. mov. c. 65 – 74. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.

Nos compassos 75 e 76, acontece uma reexposição dos compassos 47 e 48, transpostos a uma segunda menor acima, porém a recapitulação da subseção 1A' não ocorre completamente. Há também, no compasso 77, uma reexposição da introdução que, dessa vez, é tocada a uma distância de uma oitava entre as mãos em *fortissimo* e decrescendo. Após esse compasso, acontece uma reexposição da subseção 1B – que será denominada subseção 1B' – com algumas alterações. Analogamente ao compasso 11, a primeira nota da pauta superior do compasso 78 é alterada (lá ao invés de si). Essa mudança acontece em função da transposição de todo o compasso 78 a uma terça maior abaixo no compasso 79. O compasso 80 é uma transposição do compasso 13 a uma segunda menor abaixo e, do compasso 81 em diante, a reexposição da subseção 1B (dos compassos 14 até 22) acontece identicamente até o final do movimento.

Na seção apresentada acima, o *legato* de dedo pode ser enfatizado, haja vista que a distância entre os intervalos é pequena, sem exceder uma oitava, e a voz interna na mão

direita não impossibilita a realização da conexão das notas pelos dedos. O autor faz sua sugestão de dedilhado no Exemplo musical 31 para os dois compassos de transição para a próxima seção, com duas formas possíveis de realização do compasso 73. O polegar possui mais peso que os outros dedos e, quando este toca a primeira nota de uma ligadura com duas notas, aliado a um discreto movimento de pulso, extrai-se mais som da nota. Portanto, o uso do polegar pode ser adequado para aquela passagem, desde que não comprometa a fluência do som e da execução do trecho.

75 *f*

77 *ff* Reexposição da introdução Transposição 3ªM ↓

80 Transposição do c. 13 a 2ªm ↓ Reexposição do c. 14 ao c. 22 →

Detailed description of the musical score: The score is presented in three systems. The first system (measures 75-76) shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, both with slurs and fingerings. The second system (measures 77-79) features a complex melodic line with numerous slurs and fingerings (1-5) and a bass line with chords and slurs. Annotations include 'Reexposição da introdução' and 'Transposição 3ªM ↓'. The third system (measures 80-81) continues the melodic and bass lines with further slurs and fingerings, annotated with 'Transposição do c. 13 a 2ªm ↓' and 'Reexposição do c. 14 ao c. 22 →'.

82

1 2 3 5 4 3 4

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

cresc. poco a poco

1 2 4 1 2 4

84

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

1 2 4 5 2 3 1 2

87

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

ff *fff*

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

Exemplo musical 31: Reexposições, transposições e alterações de materiais e final do movimento.
 Fonte: PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8*. 1º. mov. c. 75 – 89. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.

A execução da seção acima é semelhante àquela apresentada na seção 1, haja vista que essa nova seção reexpõe os motivos da primeira e não há mudanças significativas na escrita até o final do movimento. O dedilhado sugerido permanece inalterado para os trechos já expostos, por se tratarem das mesmas notas, intervalos, articulações e dinâmicas. O pedal também pode ser usado da mesma maneira que a recomendada anteriormente (troca a cada nova harmonia, cuidado ao pedalizar a região grave e as séries e realização do *legato*).

O maior destaque para o final do primeiro movimento da sonata são as transposições motivicas recorrentes e a construção formal. Ao ser reexposta entre duas

subseções que já foram apresentadas, a introdução se assemelha a uma transição e o movimento toma outra forma, completamente imprevisível e fora dos padrões da forma sonata tradicional.

Como visto, o primeiro movimento da *Sonata N.1* estabelece um esquema formal que não é comumente encontrado em outras obras do gênero, porém não abandona completamente as bases fundamentais da forma sonata: exposição de partes e motivos, que são intercalados entre si, manipulados e reexpostos posteriormente. Se a microforma fosse aqui também comentada, deveriam ser consideradas as menores modificações entre uma seção e outra, subseção, compasso, nota e figuração rítmica. O que parece ser mais indefinido nessa estrutura formal apresentada é a subseção 1C, que contém elementos das seções 1 e 2 e, por isso, considerá-la como parte da seção 1' pode gerar discussões, por não julgá-la como uma seção à parte. Essa subseção foi assim denominada, como já mencionado, por conter elementos das seções 1 e 2 e por ser exposta ainda dentro da seção 1'. Se fosse considerada como uma seção independente, provavelmente o compositor teria preparado algum clímax para representar o fim de uma seção e início da próxima, como o fez em todas as seções.

2.3 Segundo movimento: “Peixes”

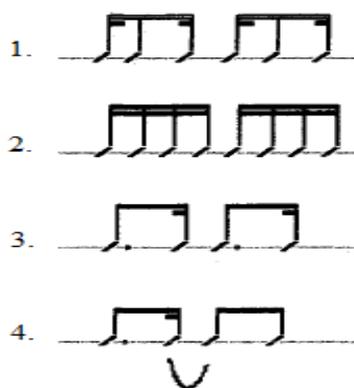
O segundo movimento da *Sonata N.1* tem como referência o décimo segundo signo zodiacal, Peixes, que representa a sensibilidade, a emotividade e o misticismo. As características atribuídas por Pitombeira a esse signo são, como já comentado, a espiritualidade e a energia de realização.

Em Peixes, o compositor também emprega a técnica serial com doze notas nos primeiros compassos e as formas derivadas da série original aparecem ao longo do

movimento, cuja construção é feita com base na recorrência de *ostinati*¹⁰⁹. Pitombeira explora vários tipos de *ostinato* nesse movimento, de natureza rítmica, harmônica e de altura. Esse recurso composicional é amplamente utilizado pelo compositor, uma vez que o *ostinato* carrega elementos que são imediatamente reconhecidos como ritmos, motivos e modos peculiares à música nacionalista e regional. Praxedes (2009, p. 55) afirma que a escrita pianística de Pitombeira agrega elementos não-lineares¹¹⁰ da música brasileira e elementos universais como o cerne de seu estilo musical. Na busca por esse estilo musical próprio, uma das facetas do compositor é a do emprego de artifícios repetidamente, que, além de transmitir aspectos da música popular e folclórica, estão presentes em todos os gêneros da música de Pitombeira.

Para a descrição dos *ostinati* rítmicos empregados por Pitombeira no segundo movimento de sua sonata, serão utilizados os conceitos expostos por Praxedes em sua tese de doutorado, que destaca a escrita pianística nas obras camerísticas com piano do compositor. Os Exemplos musicais 32 e 33 a seguir são figurações rítmicas dos gêneros que Pitombeira utiliza na composição dos *ostinati* do segundo movimento da *Sonata N.1.*

1. Samba:



Exemplo musical 32: Figuração rítmica de samba e suas variações.
Fonte: PRAXEDES, 2009, p. 62.

¹⁰⁹ Segundo o Dicionário Virtual Grove de Música, a palavra “ostinato” vem do italiano *Obstinate* e é um termo usado para referir-se à repetição sucessiva de um padrão musical enquanto outros elementos musicais estão geralmente sendo modificados. O ostinato é extremamente difundido nas tradições musicais orais e teve sua origem no século XIII (embora só documentado no final do século XVII), derivado do canon. Teve seu apogeu durante o período barroco, foi abandonado nos períodos clássico e romântico, e reapareceu no século XX.

¹¹⁰ O termo refere-se ao uso não estrito desses elementos.

2. Baião:

The image displays three musical examples, labeled 1, 2, and 3, each consisting of two staves. Example 1 shows a complex rhythmic pattern with many notes and rests. Example 2 shows a similar pattern but with fewer notes. Example 3 shows a simpler pattern with fewer notes and rests, including accents.

Exemplo musical 33: Figuração rítmica de baião e suas variações.
 Fonte: PRAXEDES, 2009, pp. 63, 65, 66.

As figurações acima revelam os ritmos dos gêneros citados, que são executados, sobretudo, pelos instrumentos de percussão, responsáveis pelas síncopes e pela forte pulsação métrica que originou as danças dos respectivos gêneros. Os principais instrumentos utilizados no samba são o pandeiro, surdo, tamborim, cavaquinho, violões e, por vezes, instrumentos de sopro; no baião, são eles: o triângulo, sanfona, viola caipira, flauta doce e, por vezes, a zabumba. No piano, esses ritmos podem ser executados simultaneamente, geralmente com duas vozes em cada mão, ou duas vozes executadas uma em cada mão. Quando uma mão toca duas vozes, frequentemente a linha melódica aparece na rítmica sincopada enquanto outros dedos tocam a segunda voz ou acordes, que preenchem os espaços entre as figuras rítmicas da melodia e, assim, dão continuidade à dança. Nesse caso, é importante fazer a diferença de

planos sonoros entre as vozes, para que a voz interna não se sobressaia em detrimento da melodia, pois, na maior parte das vezes, essa voz interna funciona como um acompanhamento. Para isso, o pianista deve ter controle dos parâmetros de pressão dos dedos nas teclas, velocidade com que a tecla chega ao fundo e de distinção desses parâmetros ao tocar as vozes, sendo mais intensos ao tocar a linha melódica e mais brandos para o acompanhamento. Quando as duas mãos tocam o ritmo, uma toca a linha melódica principal enquanto a outra toca as vozes internas. A mesma recomendação sobre planos sonoros é válida para esse caso.

A execução pianística dos ritmos acima, bem como de outros gêneros e danças oriundos do Brasil, assemelha-se à execução dos instrumentos de percussão. A alternância de mãos no piano, por exemplo, é equivalente ao movimento realizado por um percussionista ao tocar as baquetas na membrana do instrumento e, com a outra mão, percute as laterais do instrumento para executar outra voz em uma intensidade menor. Da mesma forma que a repetição da célula rítmica da percussão é importante para a manutenção da pulsação métrica, a constância do *ostinato* no piano remete à sensação gerada pelo uso da percussão. Ao serem incorporadas as características do instrumento de polifonia, altura determinada e por ser um instrumento da família de cordas percutidas, a escrita do *ostinato* passa a ser, também, idiomática do piano.

Para resumir o movimento em sua macroforma, o Quadro 3 a seguir mostra as seções e subseções a serem comentadas:

Quadro 3: Esquema formal do segundo movimento da *Sonata N.1.*

II. PEIXES		
Partes	Subdivisões	Compassos
Introdução		90 – 99
	transição	98 – 99
Seção 1		100 – 112
	subseção 1A	100 – 105
	subseção 1B	106 – 111
	transição 1	112
Seção 2		113 – 130
	subseção 2A	113 – 124
	subseção 2B	125 – 128
	transição 2	129 – 130
Seção 3		131 – 142
	subseção 3A	131 – 138
	subseção 3B	139 – 142
Transição		143 – 150
Seção 3'		151 -162
	subseção 3A'	151 – 158
	subseção 3B'	159 – 162
Seção 2'		163 – 171
	subseção 2A'	163 – 167
	subseção 2B'	168 – 170
	transição 2'	171
Seção 1'		172 – 182
	subseção 1A'	172 – 182
	transição 1'	183 – 184
Coda		185 – 191

O movimento se inicia com a exposição da série em ambas as pautas e em textura contrapontística. A pauta superior apresenta a série original com figuras de colcheias e semicolcheias e o contraponto realizado na pauta inferior é de estilo imitativo por

aumentação, com a mesma série apresentada nessa pauta por figuras de semínimas e colcheias. A série termina após a exposição da décima segunda nota (ré3) na mão direita (c. 91) e ré2 oitavada na mão esquerda (c. 92). O Exemplo musical 34 abaixo mostra as doze notas da série e o contraponto:

2. Pisces

Exemplo musical 34: Série inicial e contraponto imitativo por aumentação.

Fonte: PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8. 2º. mov. c. 90 – 92. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.*

E o Quadro 4 exhibe a série original e as formas derivadas:

Quadro 4: Série original e suas formas derivadas do segundo movimento da *Sonata N.1.*

	I0 ↓	I9 ↓	I2 ↓	I11 ↓	I3 ↓	I4 ↓	I6 ↓	I7 ↓	I8 ↓	I1 ↓	I5 ↓	I10 ↓	
P0→	Dó	Mi _b	Si _b	Ré ₃	Lá	Lá _b	Sol _b	Fá	Mi	Si	Sol	Ré	←R0
P9→	Lá	Dó	Sol	Si _b	Fá#	Fá	Mi _b	Ré	Dó#	Sol#	Mi	Si	←R9
P2→	Ré	Fá	Dó	Mi _b	Si	Si _b	Lá _b	Sol	Fá#	Dó#	Lá	Mi	←R2
P11→	Si	Ré	Lá	Dó	Lá _b	Sol	Fá	Mi	Mi _b	Si _b	Sol _b	Ré ₃	←R11
P3→	Mi _b	Sol _b	Ré ₃	Fá _b	Dó	Dó ₃	Lá	Sol#	Sol	Ré	Si _b	Fá	←R3
P4→	Mi	Sol	Ré	Fá	Dó#	Dó	Si _b	Lá	Sol#	Ré#	Si	Fá#	←R4
P6→	Fá#	Lá	Mi	Sol	Mi _b	Ré	Dó	Si	Lá#	Mi#	Dó#	Sol#	←R6
P7→	Sol	Si _b	Fá	Lá _b	Mi	Mi _b	Ré ₃	Dó	Si	Fá#	Ré	Lá	←R7
P8→	Lá _b	Dó ₃	Sol _b	Lá	Fá	Mi	Ré	Dó#	Dó	Sol	Ré#	Lá#	←R8
P1→	Ré ₃	Mi	Si	Ré	Lá#	Lá	Sol	Fá#	Mi#	Dó	Sol#	Ré#	←R1
P5→	Fá	Lá _b	Mi _b	Sol _b	Ré	Ré ₃	Dó ₃	Si _b	Lá	Mi	Dó	Sol	←R5
P10→	Si _b	Ré ₃	Lá _b	Dó ₃	Sol	Sol _b	Fá _b	Mi _b	Ré	Lá	Fá	Dó	←R10
	↑ RI0	↑ RI9	↑ RI2	↑ RI11	↑ RI3	↑ RI4	↑ RI6	↑ RI7	↑ RI8	↑ RI1	↑ RI5	↑ RI10	

No compasso 94, ocorre uma transposição da mesma série a uma terça maior acima (P4), como mostra o Exemplo musical 35.

Exemplo musical 35: Transposição da série original em P4
PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8*. 2º. mov. c. 94 – 96. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.

E entre as duas exposições da série, interpõe-se um pequeno trecho contrapontístico de dois compassos até a chegada do compasso 94 (Exemplo musical 36).

Exemplo musical 36: Trecho entre a exposição das séries P0 e P4
Fonte: Ibid., c. 92 – 93.

Com indicação metronômica de 88 pulsos de semínima por minuto e a dinâmica de *mezzo piano*, o início do segundo movimento da *Sonata N.1* parece ser relativamente mais calmo que o movimento anterior. Especialmente quando se trata de textura contrapontística, o intérprete, ao almejar uma clara escuta das vozes e sua fluência até a resolução da harmonia, pode tornar a métrica ligeiramente mais lenta. No âmbito da execução pianística, além do cuidado que o pianista deve ter ao usar o pedal nas mudanças de harmonia, deve haver atenção também às passagens em que a polifonia é evidenciada pela independência das vozes

e pela direção para onde se movimentam. Assim, a função do pedal não se restringe apenas a realizar o *legato* das notas e de prover mais cor à passagem pela ressonância dos harmônicos, mas também de destacar o contraponto tornando a escuta das vozes mais inteligível. Para isso, é recomendado ao pianista que, além da mudança de pedal nas oitavas do baixo, ele faça uma leve liberação do pedal a cada mudança de nota da voz interna na pauta superior. Essa discreta liberação do pedal leva a uma redução do número de harmônicos soando sem, contudo, haver uma perda completa dos harmônicos resultantes principalmente da nota do baixo.

Banowetz (p. 81) comenta as liberações parciais do pedal direito e diz que qualquer mudança desde o contato completo até o grau mais leve de toque dos abafadores nas cordas é necessária, devido às diversas situações encontradas em uma obra musical envolvendo articulação, textura, agógica, harmonia, volume sonoro e timbres. Diferentes quantidades de som podem ser retidas pelo atraso do momento em que os abafadores tocam totalmente as cordas. O autor também lista quatro níveis de liberação do pedal, que podem ser medidos pela escuta e pela visão dos abafadores ao se desencostarem das cordas, e descreve esses níveis quanto ao som obtido em cada um desses níveis. Nesta dissertação, não há a intenção de detalhar o nível de mudança no pedal para a passagem acima, mas de atentar o pianista para a troca de pedal naquele trecho e os resultados sonoros dela obtidos.

Após a exposição da série em P4, aparece novamente um trecho contrapontístico no compasso 96, semelhante àquele apresentado nos compassos 92 e 93. No compasso 97, ocorre uma transposição do compasso anterior a uma segunda menor acima, com um sinal de *crescendo* preparando a dinâmica forte do compasso 98. Os compassos 98 e 99 funcionam como uma transição para a seção seguinte, que se inicia no compasso 100. Esse trecho é apresentado no Exemplo musical 37.

Exemplo musical 37: Contraponto do c. 96, transposição e transição.
PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8. 2º. mov. c. 96 – 99. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.*

A seção exposta do início do movimento até o compasso 99 será denominada de introdução e a seção seguinte, a partir do compasso 100, de seção 1. A seção 1 é dividida em duas subseções e a primeira será denominada de subseção 1A. Nela, os *ostinati* de samba e baião e suas variações são apresentados em ambas as pautas e, por vezes, variantes de cada um desses ritmos são unidas e dão origem a um terceiro ritmo. O compasso 100 é constituído por semicolcheias na pauta superior e pela figuração rítmica n.1¹¹¹ na pauta inferior, como mostra o Exemplo musical 38 abaixo:

Exemplo musical 38: *Ostinato* rítmico de samba em duas variantes.
Fonte: *Ibid.*, c. 100 – 101.

A referência à tonalidade nessa seção não é clara e, devido aos acidentes cromáticos e à enarmonia, soa como uma passagem modal e, por isso, não é possível afirmar que há uma tonalidade estabelecida para cada trecho, mas sim um centro tonal que é

¹¹¹ No Exemplo musical 32.

modificado para a chegada de outro centro tonal. O compasso 100, por exemplo, a nota lá bemol é polarizada, e logo é alterado para sol sustenido no compasso 102.

Em ambos os compassos do Exemplo musical 38, o *ostinato* da pauta superior permanece inalterado. Já o material melódico da pauta inferior apresenta um motivo que será posteriormente reexposto na primeira célula rítmica de samba, indicada no Exemplo musical 32. O compasso 101 prepara a chegada do compasso 102 com um sinal de *crescendo* e figuração rítmica de tercina de semínimas e colcheias (Exemplo musical 39).

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 101 shows a melodic line in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 102 shows a block of notes in the treble and a melodic line in the bass. The dynamic marking 'mp' is present in measure 102.

Exemplo musical 39: Ritmo de baião no c. 102.

PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8*. 2º. mov. c. 101 – 102. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.

O *ostinato* rítmico de baião empregado no compasso 102 é a segunda variante do Exemplo musical 33 exposto. Os compassos 103 e 104 seguintes retomam o ritmo de samba, como nos compassos 100 e 101, porém com a inversão dos *ostinati* entre as pautas superior e inferior. O *ostinato* na pauta inferior continua o mesmo nos três compassos seguintes e a pauta superior expõe o *ostinato* rítmico da pauta inferior do compasso 100, porém os intervalos entre as notas do compasso 104 não são os mesmos. Comparando os compassos 100 e 101 com os de número 104 e 105, percebe-se que ocorre uma mudança dos intervalos entre as notas, que é imprescindível para o desenvolvimento motivico e conexão com os materiais seguintes, como mostra o Exemplo musical 40.

Exemplo musical 40: Retorno e inversão do *ostinato* de samba e transposição.
 PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No. 1, opus 8*. 2º. mov. c. 103 – 105. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.

Do compasso 106 a 111, começa a próxima subseção da seção 1 – subseção 1B – onde os *ostinati* de baião e samba aparecem nas pautas superior e inferior, respectivamente nas segunda e primeira variantes. A união de células rítmicas diferentes, como mostra o Exemplo musical 41, pode causar a perda da referência para o ouvinte e este deixar de discernir de qual ritmo se trata. Entretanto, a sensação de dança está presente devido às figurações, síncopes e acentuações, que ora estão na parte forte, ora na parte fraca do tempo. O material do compasso 106 é repetido e alternado com outros, como em uma forma rondó (A-B-A-C-A-B), sendo cada tema correspondente a um compasso. No compasso 112, ocorre uma transição para a nova seção, que começa a partir do compasso seguinte com um material novo, embora os mesmos *ostinati* rítmicos continuem a ser explorados e modificados ao longo da seção.

107

mp *mf*

109

mp *mf*

111

mp *mf* Transição

Exemplo musical 41: Junção de *ostinati* rítmicos e transição.
 PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8. 2º. mov. c. 106 – 112. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.*

A escrita na seção 1 possui mais detalhes de articulação e dinâmica, que são necessárias para a realização dos *ostinati* segundo as intenções do compositor. É recomendado que o *legato* do *ostinato* de semicolcheias seja realizado com os dedos com pouco ou mesmo sem o uso do pedal, para que a articulação da linha melódica do outro *ostinato* seja evidenciada e escutada com clareza. A exceção é para as notas acentuadas e indicações de *crescendo*, onde a ressonância dos harmônicos contribui para o aumento do volume sonoro, como acontece no compasso 101. Contudo, o pedal deve ser liberado a cada mudança de nota do baixo, com discretas trocas e, assim, a ampliação do som não é comprometida. Já no compasso 102, o pianista pode realizar o trecho sem o uso do pedal, pois duas articulações

diferentes estão presentes nesse compasso: *legato* (na mão esquerda) e *staccato* (mão direita). Além disso, o sinal de *crescendo* naquele compasso parte de um *mezzo piano* que cresce até um *piano* súbito no compasso seguinte, o que leva a crer que a dinâmica não é demasiadamente crescente, bem como em toda a seção. Em geral, as indicações são aproximadas, de um *piano* a *mezzo forte* ou de um *mezzo piano* a *mezzo forte*, sem diferenças bruscas de volume.

Embora esses discretos contrastes de dinâmica possam ser executados, o autor desta dissertação dá preferência a um contraste ligeiramente maior em sua *performance* da obra, por julgar que vários fatores estão envolvidos na percepção da variação dinâmica, tanto por parte do ouvinte quanto do intérprete. Dentre eles estão: a acústica do ambiente e a reverberação do som na sala, uma vez que não se trata de música amplificada por meios eletrônicos; a capacidade de projeção sonora do instrumento, que é diferente de um para outro a considerar o tamanho da tábua harmônica¹¹²; o timbre do piano¹¹³, que é dado pelos martelos e também desempenha um papel relevante na intensidade do som; a diferença entre a percepção auditiva do intérprete e a do ouvinte, que, por estarem situados em lugares diferentes do ambiente, dificilmente serão as mesmas; as intenções musicais do intérprete são melhor percebidas quando são mais intensas – o que ratifica as afirmações de Sloboda (2005, pp. 225, 226, 232) de que a dinâmica é a principal resposta emocional da música, que os intérpretes contribuem para o poder emocional de um obra, que a intensidade importa mais que o conteúdo e de que a variação interpretativa é válida quando esta torna mais aparente para o ouvinte os aspectos estruturais da obra que o intérprete julga serem intrinsecamente importantes; a autonomia do intérprete ao fazer suas escolhas mediante o estudo detalhado da

¹¹² A função da tábua harmônica em um piano é a de amplificar as vibrações produzidas pelo movimento das cordas, formando ondas sonoras de amplitude e potência maiores das que poderiam ser geradas apenas pelas cordas.

¹¹³ Para Harvey Fletcher (apud COGAN & ESCOT, 1976, p. 330), a qualidade do som de um piano depende da forma da onda, da altura, do volume, do tempo de ataque e queda do som, da variação de intensidade dos parciais harmônicos com o som, o impacto dos martelos, o ruído do pedal direito, entre outras.

partitura e o contato com o compositor que, neste caso, ainda é vivo. Ainda de acordo com Sloboda (p. 232), essa perspectiva permite uma posição na qual julgamentos de valor podem ser feitos.

A seção 2 inicia no compasso 113 (Exemplo musical 42) com o *ostinato* de samba, primeira e segunda variantes na pauta superior e inferior, respectivamente. Essa seção é marcada pelo uso mais livre dos *ostinati*, sem a sequência estrita das células rítmicas que caracterizam os ritmos mencionados nos Exemplos musicais 32 e 33. A ambiguidade da harmonia ainda está presente em motivos, que ora apresentam notas de escalas modais com alterações de alguns graus, ora apresentam notas harmônicas em um arpejo de tonalidade definida e, ainda, formas derivadas da série original do início do movimento são expostas. Além desses recursos, Pitombeira continua a empregar as transposições e inversões para desenvolver a seção, que também apresenta duas subseções – 2A e 2B. A primeira estende-se do compasso 113 ao 124 e, a segunda, do compasso 125 ao 128.

The image displays two systems of musical notation for Example 42. The first system, labeled '113', consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a dynamic marking of *mf*. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff begins with a bass clef and a dynamic marking of *pp*, featuring a rhythmic ostinato pattern of eighth notes. A vertical bar line separates the two measures of this system. The second system, labeled '115', also has two staves. The upper staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *mf*. The lower staff starts with a bass clef and a dynamic marking of *pp*. A vertical bar line is present between the two measures of this system. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, dynamics, and note values.

117

pp
INVERSÃO ENTRE M.D. E M.E. DOS C. 113 A 116 →

mf
mf
p

119

pp
mf
mf

121

sub p
Inversão
mf P1 →

123

Série 12 sons →
Transposição 3ªm↓
pp

125

cresc.

P0

ff

Hamônia de quintas

127

mf

ff

Transição →

129

mf

mf

C#m B Am Gm D E Harmônias quartais

6

Exemplo musical 42: Seção 2.

PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8. 2º. mov. c. 113 – 130.* 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.

A seção 2 (c. 113 a 130) logo se inicia com um contraste de dinâmica em ambas as pautas: *mezzo forte* na superior e *pianissimo* na inferior. Essas indicações são alternadas entre as pautas no compasso 114 e essa alternância aparece nos compassos posteriores até o de número 120. Pitombeira alterna as dinâmicas entre as duas pautas de forma a enfatizar a linha melódica, que é apresentada na rítmica sincopada do *ostinato*, enquanto que o acompanhamento é exposto em figuração rítmica mais regular, de semicolcheias. Ocorre a

inversão entre materiais apresentados em ambas as mãos dos compassos 113 até 116 (a partir do c. 117), e, no compasso 121, a série do início do movimento é exposta na forma derivada P1 na primeira variante rítmica de samba. No compasso seguinte, a mesma série é exposta na pauta inferior, porém acompanhada por outro *ostinato*, em semicolcheias. No compasso 123, a pauta superior expõe uma série de quatorze notas e as primeiras doze notas não se repetem, fazendo alusão a uma série dodecafônica. A mesma série é transposta a uma terça menor abaixo e a linha melódica na pauta inferior é apresentada numa rítmica livre, que ora emprega parte do *ostinato* sincopado, ora emprega uma figuração mais regular. No compasso 125, a série original (P0) é exposta na pauta inferior na primeira variante do *ostinato* de samba, enquanto outro *ostinato*, na segunda variante, apresenta um arpejo com notas que correspondem a um arpejo de lá diminuto com sétima maior em primeira inversão. A repetição desse arpejo, aliada ao uso do pedal direito pelos quatro compassos que se seguem, gera um aumento da dinâmica, que é corroborada pela indicação *crescendo* do compositor. Os acordes de quintas no baixo nos compassos 126 e 128, por se encontrarem na região grave do piano, soam como *clusters* que aumentam ainda mais a tensão do trecho. A seção se encerra com dois compassos de transição (c. 129 e 130) sob uma perspectiva tonal, com acordes maiores, menores, quartais e, por fim, um grande arpejo de mi meio diminuto com mudança da métrica para 2/4.

A seção 3 começa no compasso 131, com um material completamente novo do que foi anteriormente exposto e não emprega nenhum dos *ostinati* rítmicos mencionados, com exceção da segunda variante do ritmo de samba, a de semicolcheias contínuas. Contudo, apenas essa figuração não chega a caracterizar o ritmo de samba ou de qualquer outro ritmo de origem brasileira, pois a síncope e as acentuações na parte fraca do tempo são componentes fundamentais das danças do Brasil. O compasso em 7/8 com a subdivisão

ternária (2 + 2 + 3), a regularidade rítmica da figuração empregada e o modo de ré dórico caracterizam a subseção seguinte – subseção 3A (Exemplo musical 43).

The image displays a musical score for Example 43, Subsection 3A, consisting of four systems of piano and bass staves. Each system is divided into two measures by a bar line. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a 7/8 time signature. The first system is marked *mp* (mezzo-piano) and the second system is marked *mf* (mezzo-forte). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, and a key signature of one sharp (F#). A triplet of three eighth notes is indicated in the bass line of the fourth system.

Exemplo musical 43: Subseção 3A.
 PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8. 2.º mov. c. 131 – 138. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.*

A subseção 3A é composta por 3 vozes, que apresentam *ostinati* de figurações rítmicas diferentes: a voz superior é escrita em colcheias na primeira e segunda subdivisões e semicolcheias para a terceira subdivisão; a voz intermediária em semicolcheias continuamente, com alternância de terças arpejadas (lá – fá – si – sol); e a voz inferior, cuja primeira nota de cada grupo de três figuras¹¹⁴ é deslocada e aparece ora na parte forte, ora no contratempo.

A articulação também é distinta para cada uma das vozes e é, talvez, a seção que requer maior cuidado à execução, para que sejam feitas diferenciações de articulação e de planos sonoros entre as vozes. A voz superior apresenta, na primeira subdivisão, duas ligaduras de duas notas e uma ligadura maior abrangendo todas as notas da segunda subdivisão; a voz intermediária apresenta apenas uma grande ligadura para todas as notas; e a voz inferior, em *staccato*. Para a execução do trecho, o pianista deve escolher um dedilhado que favoreça a realização das articulações sem que haja interrupção do som, já que, nessa passagem, é preferível que se use pouco pedal ou mesmo que não se faça uso dele. O uso do pedal pode comprometer a clareza da escuta das articulações e, caso o pianista opte por usar o pedal, é recomendado que este seja pressionado levemente¹¹⁵ na primeira nota dos grupos de três figuras da voz inferior¹¹⁶ e liberado rapidamente. O *legato*, então, deve ser executado ao máximo com os dedos e, como as distâncias entre as notas são próximas, o dedilhado escolhido deve estar em função da disposição das notas, ou seja, os dedos que realizarão o *legato* devem também ser vizinhos. O Exemplo musical 44 mostra a sugestão de dedilhado do autor para o trecho comentado:

¹¹⁴ Duas semicolcheias e uma colcheia, pausa de semicolcheia e três semicolcheias, duas semicolcheias e uma colcheia.

¹¹⁵ Até, no máximo, a metade da incursão.

¹¹⁶ A coordenação dos movimentos das vozes com as respectivas articulações, aliada ao uso do pedal como mencionado (ou de outra maneira escolhida conscientemente), é semelhante a um movimento de polirritmia executada com as mãos e pé direito. Essa é a função do pedal direito, citada por Banowetz, que provê ritmo à passagem (pedal rítmico).

131 *mp* *dedilhado similar*

133 *mp* *dedilhado similar*

135 *mf*

137 $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{3}{2}$ 1 $\frac{4}{3}$ 2 $\frac{3}{2}$ 1 $\frac{4}{3}$ 2 2 1 2 1 2 1 3 1 2 1 3 1 2 1 2 1 2 1 3 1

Exemplo musical 44: Sugestão de dedilhado para subseção 3A.
 PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8. 2º. mov. c. 131 – 138. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.*

A execução do trecho acima não é simples. Como visto, a alternância entre quarto e quinto dedos na voz superior é frequente e o uso desses dedos propicia a realização da

ligadura de duas notas. Além desse dedilhado, um discreto movimento de pulso para baixo e para cima na primeira e segunda notas, respectivamente, é um recurso que pode ser somado à execução da ligadura. O movimento do pulso para baixo e para cima favorece a imposição de pressão no fundo da tecla e a segunda nota tocada é resultado do relaxamento da pressão imposta e, conseqüentemente, a nota soa mais leve que a primeira. Em algumas passagens, porém, é necessário repetir o dedo para tocar-se a próxima nota (como acontece no compasso 135), devido à disposição das notas e à mudança de direção da linha. O dedilhado da voz intermediária é alternado entre primeiro e segundo dedos e, eventualmente, o terceiro dedo também pode ser usado. A voz inferior é a que menos tem o seu dedilhado alterado, por a quantidade de notas ser menor. Para que os intervalos de nonas e décimas sejam alcançados, pequenos movimentos de prono-supinação de antebraço e desvios radial e ulnar de punho podem ajudar a realização do trecho.

Após o compasso 138, inicia-se a subseção 3B, que é escrita em dó lídio e passa a apresentar apenas duas vozes, uma em cada pauta: a linha melódica na pauta superior é a mesma do início da seção, a uma quarta justa acima e a voz intermediária aparece na pauta inferior, a uma quarta justa abaixo. A voz superior canta um motivo semelhante ao do início da seção, porém em direção descendente e não mais em graus conjuntos apenas. A voz inferior continua a executar o *ostinato* característico da voz intermediária. Dos compassos 143 até 150 ocorre uma transição, que funciona como um ponto de chegada para, a partir do compasso 151, começar a reexposição das seções em sentido retrógrado. As seções são sempre reapresentadas em alturas diferentes daquelas expostas pela primeira vez e são unidas à seção seguinte pela resolução da harmonia (perspectiva tonal). O trecho comentado é ilustrado no Exemplo musical 45.

139 $4^{\text{ª}} \uparrow$
 direção descendente *p* graus disjuntos

142 TRANSIÇÃO →

145 Inversão de materiais entre M.D. e M.E. *mf*

148

150 REEXPOSIÇÃO - SEÇÃO 3' (2^ªm ↑) *mp*
 resolução

Exemplo musical 45: Subseção 3B, transição e reexposição
 PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8. 2.º. mov. c. 139 – 151. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.*

A seção 3' – e suas subseções correspondentes – é a transposição de sua seção homônima a uma segunda menor acima. O início dessa seção está escrito no modo de mi bemol dórico e, embora as teclas pretas sejam também usadas nesse modo, o dedilhado será pouco modificado, pois os intervalos e sequências não são alterados. A mesma recomendação segue para o uso do pedal: pouco ou sem uso, para não se encobrirem os detalhes de articulação das notas. Para esclarecer quaisquer dúvidas a respeito do dedilhado ao tocar teclas brancas e pretas, o autor faz a sua sugestão no Exemplo musical 46:

152

154

156

mf

The image shows a musical score for piano, measures 158 and 159. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Measure 158 features a complex fingering pattern with triplets and slurs. Measure 159 shows a long note in the bass with a triplet above it.

Exemplo musical 46: Seção 3' – subseção 3A' e sugestão de dedilhado
 PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8. 2º. mov. c. 152 – 158. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.*

Essa seção, bem como a sua homônima anterior, pela quantidade de detalhes de polifonia, articulação, métrica, inversão de materiais, é outro momento da obra em que o autor como intérprete da obra procura modificar a dinâmica da passagem em suas *performances*, a fim de torná-la mais coerente, com base na progressão harmônica e em sua concepção sobre a obra. Os contrastes parecem ser o que há de mais latente entre uma seção e outra desse movimento, seja do ponto de vista estrutural da obra, seja do ponto de vista da interpretação, e enfatizá-los em uma *performance* – como afirma Sloboda – é valorizar aquilo que o intérprete julga ser intrinsecamente importante da obra. A escolha do autor desta dissertação é baseada na construção de planos de dinâmica crescente, que são gerados pela mudança da harmonia, pela repetição motívica em diferentes alturas, pela mudança de nota da voz intermediária no tempo forte devido à imparidade do compasso 7/8 e pela sensação de alargamento do tempo ocasionada pelas figuras de duração mais longa no baixo (c. 158). Assim, a dinâmica sempre crescente até um *piano* súbito no compasso 159 – e que ainda pode ser acompanhada de um leve *ritardando* – confere um outro caráter à passagem, provavelmente mais dramático e intenso que, simplesmente, aqueles sinais indicados na partitura. Não há aqui o intuito de fazer um estudo sobre a comunicação das intenções emocionais do intérprete durante uma

performance e da percepção dessas intenções por parte do ouvinte, mas apenas de informar o leitor sobre a visão do autor.

A subseção 3B' (Exemplo musical 47) prossegue na mesma transposição, a uma segunda menor acima, com todos os intervalos inalterados. Ocorre uma mudança do 7/8 para o 4/4 no compasso 162, como aconteceu na transição das seções 3 para 3', o que indica o retorno à métrica do início do movimento e que uma outra seção está por vir. Em contraste com a subseção anterior, 3B' é escrita com a indicação de *piano* e parece ter um caráter mais tranquilo, pela textura e pelo *ostinato* empregado. Os sinais de dinâmica crescente e decrescente seguem a direção da linha melódica, que ascende e retorna à nota inicial (c. 159 e 161) e é recomendado ao pianista que, nessa passagem, use o pedal para ampliar e timbrar o som.

Exemplo musical 47: Subseção 3B'.

PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8*. 2º. mov. c. 159 – 162. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.

A seção 2' começa no compasso 163 e é menor que a sua homônima, com apenas oito compassos de extensão e apenas um de transição. A melodia da subseção 2A' na pauta

superior também é apresentada nos modos lídio e mixolídio¹¹⁷, dessa vez em dó, e o mesmo compasso é transposto a uma terça menor acima no compasso seguinte (c. 164). O compasso 165 é uma transposição do compasso 116 a uma segunda menor acima e é reexposto a uma oitava acima (c. 166). No compasso 167, começa a subseção 2B' com o *ostinato* de semicolcheias contínuas na pauta superior enquanto a inferior carrega o *ostinato* da primeira variante de samba na derivada P6 da série original e, enquanto a mão direita continua tocando *ostinato* de semicolcheias, dois acordes de quintas são tocados pela mão esquerda (c. 168). Esses dois últimos compassos são repetidos (c. 169 e 170) e, então, um grande arpejo em quíalteras encerra a seção, como mostra o Exemplo musical 48.

163

mp

164

Transposição 3ªm ↑

Transposição c. 116 a 2ªm ↑

166

8ª ↑

P6 →

¹¹⁷ Com alteração dos quarto (elevado) e sétimo graus (abaixado).

Exemplo musical 48: Seção 2' e transição.

PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8. 2º. mov. c. 163 – 171. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.*

Mais uma vez, é possível fazer um planejamento da dinâmica, pois a seção 2' apresenta poucas indicações e isso dá margem ao intérprete de fazer suas escolhas e procurar tornar a obra mais rica em detalhes interpretativos. O autor vê na progressão da harmonia um caminho coerente para as mudanças de dinâmica, uma vez que as diferenças entre as alturas e as direções ascendente ou descendente geram a expectativa do que se segue até a resolução (quando há). Assim, a cada mudança de altura ou mesmo para fazer diferença entre trechos que se repetem, a dinâmica crescente até o clímax da seção, que corresponde à transição, e um *piano* súbito na seção seguinte, é uma opção interpretativa que pode levar o ouvinte à distinção¹¹⁸ das seções.

¹¹⁸ A distinção referida não é em relação ao discernimento de qual seção se trata, mas no reconhecimento de diferenças entre as partes.

Diferentemente da subseção 1A, o *ostinato* em semicolcheias da subseção 1A' na pauta superior é apresentado em articulação *staccato* e, dessa vez, a subseção inicia-se no centro tonal de ré, à distância de uma quarta aumentada¹¹⁹ acima (pauta superior) e abaixo (pauta inferior). A transposição prossegue até o compasso 176, onde ocorre uma repetição do material exposto no compasso 172, com inversão entre pautas superior e inferior, e a linha melódica aparece oitavada. A inversão continua até o final da seção (c. 182), o compasso 179 é repetido nos dois seguintes (c. 180 e 181) e o último compasso termina com a insistência do motivo da pauta inferior acompanhado do *ostinato* em semicolcheias da pauta superior (Exemplo musical 49).

172

p
Centro tonal de ré

mf

174

f

mp

176

p
Inversão entre M.D. e M.E.

mf

¹¹⁹ Os intervalos de quarta aumentada e quinta diminuta são simétricos dentro de uma oitava.

The musical score is presented in three systems. The first system covers measures 178 and 179. Measure 178 is marked *mp* and measure 179 is marked *p*. The second system covers measures 180 and 181, both marked *mp*. The third system covers measure 182, marked *mf*. The notation includes treble and bass clefs, dynamic markings, and various musical symbols such as slurs, accents, and fermatas.

Exemplo musical 49: Seção 1'

PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8. 2º. mov. c. 172 – 182. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.*

Como visto, a reexposição da subseção 1B não está presente e a seção 1' dá lugar a uma transição de dois compassos de uma melodia executada por ambas as mãos em uníssono na primeira variante do ritmo de samba. Após essa transição, inicia-se uma coda, semelhante a uma continuação da transição pela mesma rítmica empregada, com a exposição da série original (P0) na pauta superior, que é transposta a uma segunda maior acima no compasso seguinte (P2). No compasso 187, P4 e P6 são expostas nas pautas superior e inferior, respectivamente, de forma incompleta: as últimas notas de cada pauta estão ligadas às primeiras notas do compasso seguinte, que reexpõe o compasso 116 na mesma altura e a

uma oitava acima no compasso 189. Os dois últimos compassos do movimento apresentam um *ostinato* de semicolcheias em direção descendente em *fortissimo* na mão direita e os acordes na mão esquerda são tocados em diferentes partes do tempo, com indicações de dinâmica que vão do *mezzo forte* ao *fortississimo* (Exemplo musical 50).

183

fp

184

P0 →

CODA

186

P2 →

P4 →

P6 →

188

stringendo Reexposição c. 116

8ª ↑

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins at measure 190 with a dynamic marking of *ff*. The melody consists of eighth-note chords, each with a slur above it, creating a continuous, flowing line. The lower staff is in bass clef. It starts with a dynamic marking of *mf* and contains several chords and rests. The dynamics in the lower staff progress from *mf* to *f*, then *ff*, and finally *fff* at the end of the section. The piece concludes with a double bar line.

Exemplo musical 50: Transição e coda.

PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8*. 2º. mov. c. 183 – 191. 1 partitura. Piano. Fortaleza: 1991.

A coda é formada de materiais já expostos, motivicos e rítmicos, além de alguns ainda não apresentados, como as formas P2 e P6 da série. O pedal nessas seções pode ser usado com o intuito de ampliar o som das notas acentuadas e das notas que possuem ligaduras de duas notas. A dinâmica também deve ser sempre crescente e, além disso, as séries e a reexposição dos materiais podem ter um caráter diferente a cada vez que forem executados, o que desperta a atenção do ouvinte.

2.4 Considerações finais

O presente capítulo expôs a análise da *Sonata para piano N.1, opus 8* de Liduino Pitombeira sob os enfoques formal e interpretativo. O estudo da obra revelou detalhes que dificilmente seriam descobertos se fossem pesquisados sob uma perspectiva puramente teórica, visto que análise realizada partiu da experiência do autor desta dissertação como intérprete da obra.

A *Sonata para piano N.1*, única obra para piano solo do gênero composta por Pitombeira até os dias atuais, é um reflexo das experiências musicais vividas pelo compositor até então, ligadas à música regional e à música popular brasileira instrumental. As técnicas

composicionais, como o serialismo, foram aprendidas ao longo de sua vida acadêmica, ao estudar com professores em Fortaleza e fora do Ceará. Desde cedo, sempre apreciou também a música europeia do início do século XX e tinha admiração pela música de Schoenberg e Stravinsky¹²⁰. A *Sonata N.1* é um exemplo de uma composição típica de Pitombeira da época, que une as diferentes experiências obtidas durante sua vida e que o influenciaram decisivamente ao compor sua obra.

Na tentativa de explicar a *Sonata N.1* nos moldes de uma sonata tradicional, viu-se que a obra fugia de qualquer modelo preestabelecido de forma sonata tonal, assumindo uma forma própria. Embora não tenha sido feito nenhum estudo analítico-estrutural profundo, preferiu-se dar mais ênfase ao estudo interpretativo e deixar que as questões estruturais da obra emergissem a partir desse estudo. Assim, boa parte dos comentários feitos sobre forma, harmonia e serialismo foram produtos da observação, da escuta e da prática instrumental do autor.

As questões interpretativas foram comentadas com base em autores como Joseph Banowetz, Richard Parncutt, José Alberto Kaplan e Cláudio Richerme, que escreveram estudos específicos sobre a prática pianística, problemas e soluções que dali partiram. Os dedilhados do autor foram explicitados nos exemplos e discutidos, bem como as questões de dinâmica, *legato* e pedal. Todos os detalhes e conclusões provêm da pesquisa do autor com o instrumento e da sua experiência em *performances*. A contemplação dos objetivos do estudo e a efetividade dos resultados só são alcançadas se avaliadas individualmente, de acordo com a experiência de cada pianista, algo que transcende o discurso. Por mais que se almeje pormenorizar e escrever, a prática vai além daquilo que é possível ser relatado.

O tratamento idiomático atribuído à *Sonata N.1* é fundamentado na escrita pianística tradicional, que utiliza técnicas composicionais modernas (como o serialismo) para

¹²⁰ Como comentado com o autor desta dissertação em conversa informal.

orientar o desenvolvimento¹²¹ da obra e, como visto, com posterior abertura para outras formas de criação musical, a exemplo do *jazz* e o modalismo peculiar da música nordestina – suas principais influências musicais da época. Pitombeira não faz alusão à escrita idiomática de outros instrumentos ao escrever para piano, mas explora as possibilidades e recursos que o instrumento dispõe para compor a sua música, e os efeitos dele extraídos são alcançados pela manipulação desses recursos que, quando intencionais¹²², são explicitados na partitura. Outras formas de escrita pianística serão vistas no capítulo seguinte.

¹²¹ O termo não se refere à seção “desenvolvimento” da forma sonata, mas ao processo composicional.

¹²² Quando não intencionais, como ocorre na maior parte das obras, o compositor deixa as escolhas a critério do intérprete.

CAPÍTULO 3

PÓ, OPUS 141

Este capítulo é dedicado à discussão da obra para piano *Pó, opus 141* de Liduíno Pitombeira. O estudo a seguir terá o mesmo enfoque analítico daquele adotado no capítulo 2 desta dissertação. Por tratar-se de uma obra que possui outros parâmetros estruturais além daqueles apresentados na *Sonata N.1*, como a altura, a abordagem dos detalhes interpretativos de *Pó* estará em função dos parâmetros envolvidos – altura, textura, dinâmica e timbre¹²³ – e do tratamento instrumental sob a ótica da execução. Para a composição deste capítulo, os referenciais utilizados foram *New Musical Resources* (1996) de Henry Cowell, a tese de doutorado *Extended Piano Techniques: In Theory, History and Performance Practice* (2009) do pianista Luk Vaes e o artigo *The Cantor Set as the Basis for the Compositional Design of “Pó”* (2009), escrito pelo compositor Liduíno Pitombeira em coautoria com a pianista Duda Di Cavalcanti.

3.1 Análise do processo composicional

A obra *Pó, opus 141* foi escrita em 2008, quando o compositor Liduíno Pitombeira residia na cidade de João Pessoa e compunha o corpo docente do curso de Música da UFPB. *Pó* foi dedicada a uma professora que, na época, fora recém-admitida ao curso como professora das disciplinas de Piano, do curso de Bacharelado em Instrumento/Piano, de Instrumento Complementar e Literatura Instrumental/Teclado: a pianista paulista Luciana Noda. A descrição da obra está presente na folha de rosto da partitura:

¹²³ Como descrito pelo compositor em entrevista realizada pelo autor desta dissertação.

O protótipo fractal conhecido como Conjunto de Cantor, introduzido pelo matemático alemão Georg Cantor, em 1883, é a inspiração para esta peça. O título “Pó” vem do pó de Cantor, que é uma versão multidimensional para este conjunto formado pelo produto cartesiano do conjunto com ele mesmo. Articulações dos gestos tanto quanto a densidade textural, contorno, e distribuições verticais são representações – às vezes de modo estrito, outras de maneira livre – desta bela estrutura geométrica exposta na capa da partitura. A peça é dedicada à pianista brasileira Luciana Noda¹²⁴ (PITOMBEIRA, 2008)¹²⁵.

Para a composição de *Pó*, Pitombeira partiu de um conceito de natureza matemática, desenvolvido por Georg Cantor (1845 – 1918), um matemático russo radicado na Alemanha, em 1883. O Conjunto de Cantor, ou mais precisamente Conjunto ternário de Cantor, o qual é o tipo particular usado na peça, é criado pela exclusão repetida da parte intermediária de um conjunto de segmentos de linha até a figura tornar-se tão pequena quanto grãos de poeira. Uma das características peculiares dessa figura é a sua autossemelhança, o que permite a identificação do mesmo padrão em níveis diversos. De acordo com Pitombeira (2009, p. 1), quando se observa qualquer parte da figura isoladamente, encontra-se uma cópia da imagem original. A Figura 11 ilustra o referido conjunto em questão é:



Figura 11: Versão multidimensional do Conjunto de Cantor
Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó, opus 141*. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

Pela descrição exposta, Pitombeira faz referência a ideias e conceitos alheios a seu país de origem nessa obra. Parece oportuno, então, considerar que *Pó* se trata de uma obra aparentemente inserida na linha universalista de composição de Pitombeira. A obra é uma

¹²⁴ *The fractal prototype known as Cantor Set, introduced by German mathematician Georg Cantor, in 1883, is the inspiration for this piece. The title Pó (Dust) comes from Cantor Dust, which is the multidimensional version of this set formed by Cartesian product of the set with itself. Articulations of the gestures as well as textural density, contour, and vertical distributions are representations – sometimes in strict fashion, other times in free fashion – of this beautiful geometric structure shown in the front cover. The piece is dedicated to Brazilian pianist Luciana Noda.*

¹²⁵ PITOMBEIRA, L. *Pó, opus 141*. João Pessoa: 2008. 1 partitura. (8p.).

De acordo com Pitombeira e Cavalcanti (2009, p. 3), se a escala cromática ascendente é tida como referência e se retira as quatro classes de nota¹²⁷ intermediárias, os dois conjuntos remanescentes terão a mesma forma prima¹²⁸ 0123. Embora fosse possível construir uma série derivada desse tetracorde, haja vista que não há a classe de intervalos¹²⁹ 4 nele, Pitombeira utilizou um procedimento mais assimétrico para produzir um tetracorde que tivesse características mais próximas às do Conjunto de Cantor. Para escolher esse tetracorde, o compositor tomou as oito primeiras notas da escala cromática ascendente (01234567) e removeu as quatro notas intermediárias (2345), restando o tetracorde com a forma prima 0167. Esse tetracorde possui a característica de autossimilaridade – particularidade do Conjunto de Cantor já citada – uma vez que todos os seus subconjuntos de três classes de notas pertencem à mesma classe de conjuntos¹³⁰ 016 e que, segundo Isaacson¹³¹ (apud PITOMBEIRA & CAVALCANTI, 2009, p. 3), possui também o maior grau de similaridade com o conjunto 0167. O Quadro 5 ilustra a tabela dodecafônica, onde todos os tetracordes obtidos apresentam a forma prima 0167. A notação com números inteiros corresponde às notas da escala cromática, de 0 a 11 (dó a si) dentro de uma mesma oitava.

¹²⁷ Segundo Joseph Straus, em *Introdução à Teoria Pós-Tonal* (2000, p. 2), uma nota é um som com determinada frequência e uma classe de notas é um grupo de notas com o mesmo nome.

¹²⁸ Há duas maneiras de representação de uma forma prima: um par de números separados por um traço, primeiro número indica o número de classes de notas no conjunto e o segundo número, dá a posição do conjunto na lista de Allen Forte (um dos pioneiros da teoria). Através da forma prima, que é a “mais normal” das formas normais, aquela que começa com 0 e é a mais compacta à esquerda. Em geral, a forma prima é escrita entre parênteses e sem vírgulas separando os elementos (Ibid., 2000, pp. 49 – 51). A forma normal, por sua vez, é a forma mais compacta de escrever-se um conjunto de classes de notas. É representada por colchetes contendo as classes de notas separadas por vírgulas (pp. 31 – 34).

¹²⁹ Um intervalo não ordenado entre classes de notas – ou seja, cuja direção não importa, pois há somente sete diferentes intervalos não ordenados entre classes de notas incluindo o 0 – é também chamado uma classe de intervalos (Ibid., 2000, pp. 7 – 9).

¹³⁰ Conjuntos de classes de notas (uma coleção não-ordenada de classes de notas) relacionados por transposição ou inversão são todos membros de uma única classe de conjuntos (STRAUS, 2000, pp. 47 – 49).

¹³¹ ISAACSON, Eric. Similarity of Interval-Class Content between Pitch-Class sets: the IcVSIM Relation. *Journal of Music Theory*. NewHaven, vol. 34, n. 1, pp. 1 – 28, 1990.

Quadro 5: Tabela dodecafônica criada a partir da forma prima 0167
 Fonte: PITOMBEIRA & CAVALCANTI, 2009, p. 4

	I0 ↓	I6 ↓	I5 ↓	I11 ↓	I7 ↓	I1 ↓	I2 ↓	I8 ↓	I10 ↓	I9 ↓	I4 ↓	I3 ↓	
P0→	0 (dó)	6 (fá#)	7 (sol)	1 (dó#)	5 (fá)	11 (si)	10 (si _b)	4 (mi)	2 (ré)	3 (mi _b)	8 (lá _b)	9 (lá)	←R0
P6→	6	0	1	7	11	5	4	10	8	9	2	3	←R6
P5→	5	11	0	6	10	4	3	9	7	8	1	2	←R5
P11→	11	5	6	0	4	10	9	3	1	2	7	8	←R11
P7→	7	1	2	8	0	6	5	11	9	10	3	4	←R7
P1→	1	7	8	2	6	0	11	5	3	4	9	10	←R1
P2→	2	8	9	3	7	1	0	6	4	5	10	11	←R2
P8→	8	2	3	9	1	7	6	0	10	11	4	5	←R8
P10→	10	4	5	11	3	9	8	2	0	1	6	7	←R10
P9→	9	3	4	10	2	8	7	1	11	0	5	6	←R9
P4→	4	10	11	5	9	3	2	8	6	7	0	1	←R4
P3→	3	9	10	4	8	2	1	7	5	6	11	0	←R3
	↑ RI0	↑ RI6	↑ RI5	↑ RI11	↑ RI7	↑ RI1	↑ RI2	↑ RI8	↑ RI10	↑ RI9	↑ RI4	↑ RI3	

Segundo os autores, o esquema formal da obra *Pó* consiste basicamente na justaposição de gestos de tal forma que estes remetem à geometria do Conjunto de Cantor. Esses gestos foram esboçados a partir da tabela acima como representações temporais e espaciais do Conjunto. No Exemplo musical 52, a série derivada RI8 é apresentada na mão esquerda do piano e é repetida quatro vezes enquanto as séries RI0 e RI4 se justapõem a RI8 com suas porções intermediárias removidas, que serão expostas posteriormente no final da obra, com a revelação da figura no momento final.

♩ = 112 *Misteriosamente (Mysteriously)*
molto rit.

8

p

loco

RI0 → 3 4 9 10 8 2 1 7 11 7 6 0

RI8 → 7 8 1 2 0 6 5 11 3 9 10 4

RI4 → 11 0 5 6 4 10 9 3 7 1 2 8

RI0 → 3 4 9 10 8 2 1 7 11 7 6 0

RI8 → 7 8 1 2 0 6 5 11 3 9 10 4

Exemplo musical 52: Séries dos primeiros compassos de *Pó*
 Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó, opus 141*. c. 1 -13. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

Pitombeira também faz uma metáfora espacial do Conjunto de Cantor, que possui três segmentos: o primeiro é idêntico ao terceiro e o intermediário é substituído pelo *cluster* grave do piano. Como pode ser observado no Exemplo musical 53, as notas do primeiro e do terceiro segmento estão organizadas em torno do pólo de fá e a ordem em que essas notas estão dispostas até o trítono também apresenta certo grau de semelhança com o processo de exclusão da parte intermediária da linha.

p *f* *p* *mp* *p* *f* *p*

Exemplo musical 53: *Cluster* grave entre dois trítonos
 Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó, opus 141*. c. 19 – 25. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

Séries na vertical com a parte intermediária removida e fragmentos melódicos transformados no tetracorde gerador 0167 pela remoção de suas partes intermediárias são também recursos usados por Pitombeira para descrever o Conjunto de Cantor. Enquanto que, no Exemplo musical 54, os fortíssimos *clusters* grave e agudo são substituídos pelo silêncio contra um *ostinato* no *background*, no Exemplo musical 55 o mesmo *ostinato* representa a linha contínua e dois tetracordes octatônicos separados pelo silêncio representam uma linha com o segmento intermediário removido. Esses tetracordes são formados pela exclusão da nota intermediária de um pentacorde cromático (si, dó, dó#, ré, mi,) e que também são gestos relacionados à formação do Conjunto de Cantor.

The image shows two musical staves. The top staff contains two clusters of notes, one at the beginning and one at the end, with a dynamic marking of *ff*. The bottom staff contains a continuous ostinato pattern of notes, with a dynamic marking of *mp*. The clusters are positioned above and below the ostinato line.

Exemplo musical 54: *Ostinato* e fragmentos de *clusters*
 Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó, opus 141*. c. 58 – 60. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

The image shows a musical score starting at measure 48. The top staff features a melodic line with a series of triplets (marked '3') and a dynamic marking of *ff*. The bottom staff features a continuous ostinato pattern of notes, with a dynamic marking of *mp*. The melodic line is positioned above the ostinato line.

Exemplo musical 55: *Ostinato* e tetracordes octatônicos
 Fonte: Ibid. c. 48 – 55.

A Figura 12 é, de acordo com Pitombeira e Cavalcanti (2009, p. 6), o gesto que melhor representa o Conjunto de Cantor na dimensão do espaço.

Figura 12: Representação do Conjunto de Cantor na dimensão do espaço

Fonte: PITOMBEIRA, L. CAVALCANTI, M. *The Cantor Set as the Basis for the Compositional Design of Pó*, 2009, p. 6.

Pitombeira emprega as séries dodecafônicas em quatro níveis rítmicos. O nível mais lento utiliza a RI4 em doze grupos de três mínimas pontuadas unidas por ligaduras. O segundo mais lento utiliza RI0 em mínimas pontuadas. O terceiro nível utiliza R0 em semínimas e o mais rápido utiliza P0 em tercinas de colcheias. Cada série dodecafônica é separada por um segmento de pausas com a mesma duração da série e essas pausas representam o segmento intermediário removido do Conjunto de Cantor. A reiteração das mesmas séries induz a identificação de semelhanças entre as linhas melódicas pela memória e, assim, constrói-se uma representação aural da geometria do Conjunto de Cantor no decorrer do tempo. No último gesto da peça, Exemplo musical 56, a mesma série dodecafônica do início da peça desaparece gradualmente, como uma metáfora à ideia de dissolução da linha em pó.

Exemplo musical 56: Gesto final de *Pó*

Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó*, *opus 141*. c. 218 - 235. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

3.2 Estudo técnico-interpretativo

Pelas análises expostas nos capítulos anteriores e nos exemplos apresentados, é possível notar que *Pó* se trata de uma escrita até então não explorada nas obras anteriores de Pitombeira para piano solo. Embora haja diferenças de execução da *Sonata N.1* para *Pó*, a maioria das escolhas interpretativas recebem as mesmas justificativas, como dedilhado, *legato*, dinâmica, agógica e uso dos pedais. Os comentários serão feitos ao longo do texto e acompanhados de citações quando for pertinente.

A obra inicia-se com a expressão “Misteriosamente”, que indica o caráter do qual *Pó* está embuída até o fim. Com indicação metronômica de 112 semínimas por minuto, a exposição da série acontece na mão esquerda, no registro grave do piano acrescido de uma linha de oitava abaixo, por dois compassos na forma derivada RI8, seguida de três compassos de silêncio. Os dois primeiros compassos são reexpostos identicamente e, assim, Pitombeira faz a primeira alusão à figura geométrica do Conjunto de Cantor com a exclusão da parte intermediária da linha, que é representada pelos três compassos de silêncio. O Exemplo musical 57 mostra o gesto citado:

Exemplo musical 58: Trítonos e tetracorde 0167
 Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó*, opus 141. c. 7 – 9. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

A partir do compasso 10, a série na mão esquerda é exposta mais duas vezes até o compasso 14 enquanto as duas vezes na mão direita apresentam duas outras formas da série, conforme descrito no Exemplo musical 52: RI0 na voz intermediária e RI4 na voz superior a partir do compasso 12. No compasso 11, há mais uma vez a referência ao tetracorde 0167, que, dessa vez, é transposta a uma segunda menor abaixo. Essa transposição do tetracorde significa que se trata da mesma classe de intervalos, porém não a mesma classe de notas¹³³. Para destacar a voz intermediária, Pitombeira escreve acentos sobre as notas, que são os fragmentos da série RI0, conforme o Exemplo musical 59:

Exemplo musical 59: Fragmentos de RI0 na pauta superior
 Fonte: Ibid. c. 9 – 13

Por essa articulação empregada, o polegar pode ser útil, já que esse dedo possui mais peso e os demais dedos tocam as notas da voz superior. O controle de som é necessário, desta vez, para que o pianista possa fazer diferença de planos sonoros entre as vozes, que são

¹³³ A configuração intervalar entre as notas permanece a mesma, mas as notas não são correspondentes aos números 0167, haja vista que houve uma transposição.

apresentadas em *staccato*. Nesse caso, o uso do pedal direito pode ser dispensado e, assim, a articulação pode ser percebida com maior clareza.

Após a exposição das séries, os compassos 14 e 15 preparam um grande clímax para um fortíssimo *cluster* grave no compasso 16, seguido de três compassos de pausa, como expresso no Exemplo musical 60:

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves, treble and bass clef. Measure 14 shows a series of chords. Measure 15 continues with similar chords. Measure 16 features a fortissimo (ff) cluster of notes, labeled 'Cluster mais grave (Lowest Cluster)'. A diagram above the staff shows a cluster of three notes on a piano keyboard, with a bracket above them and the number '3' indicating the number of notes.

Exemplo musical 60: Acordes em *crescendo* e *cluster* fortíssimo
 Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó*, opus 141. c. 14 - 19. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

Luk Vaes (2009, p. 38) aponta os problemas ao conceituar-se um *cluster*. Embora o *cluster* seja bastante difundido e comentado na música dos séculos XX e XXI, ainda não há uma definição inequívoca para o termo, por os autores tomarem diversas perspectivas como referência¹³⁴, e muitas das definições ainda se contradizem e não contemplam os mesmos aspectos. O compositor norte-americano Henry Cowell, conhecido por ser um dos pioneiros da música experimental no século XX e que introduziu o termo “cluster”, não apresenta, contudo, uma definição precisa do mesmo – segundo Vaes (p. 42). Em seu primeiro artigo publicado em 1921, *Harmonic Development of Music*, Cowell define *cluster* como “um termo conveniente para indicar dois ou mais intervalos de segunda em justaposição, atacados simultaneamente e usados como uma unidade” (apud VAES, p. 41). Em 1930, com a publicação da primeira edição de seu livro *New Musical Resources*, Cowell redefine “O uso de acordes baseados em um grupo de segundas, (...) serão chamados de *tone-clusters*”. Na

¹³⁴ Para alguns, o som resultante de um *cluster* é a base para sua identificação, outros o identificam pela representação visual da notação, enquanto outros consideram-no pelo aspecto tátil durante uma *performance* (VAES, 2009, p. 38).

mais recente edição (1996, p. 117), o compositor afirma que *tone-clusters* são acordes constituídos de intervalos de segunda maior e menor, que podem ser derivados das notas mais agudas da série harmônica e possuem, assim, um alicerce sonoro. Vaes (2009, p. 42) argumenta que Cowell parece não estar certo de qual tipo de intervalo de segunda um *cluster* consiste – se é um acorde que possui apenas segundas menores, segundas maiores ou menores, ou, ainda, segundas maiores e menores. Cowell também hesita ao afirmar se o *cluster* é um acorde constituído de segundas ou um intervalo preenchido por segundas. Além disso, há uma total incerteza sobre a extensão mínima de um *cluster*, que, segundo Cowell, deve conter pelo menos duas segundas menores – uma configuração intervalar muito pequena, sem aproveitar os limites da oitava. Há ainda confusão entre termos usados na teoria e na prática de *performance*.

O argentino Mauricio Kagel, em um artigo escrito em 1959, intitulado *Tone-Clusters, Attacks, Transitions*, define o *cluster* como: “Chamamos de *clusters* apenas os sons que têm pelo menos uma terça maior de extensão e preenchidos com segundas maiores e/ou menores” (KAGEL apud VAES, 2009, p. 55). Uma definição aparentemente confusa ou incompleta, Kagel vai mais além na concepção do *cluster*: o compositor lista mais combinações de tipos de *clusters* que aqueles apontados por Cowell; alerta que muitos deles não podem ser executados em instrumentos de teclado porque o pedal direito suprime uma clara articulação entre as diferentes categorias de *clusters*; além das dimensões horizontal, vertical e diagonal de densidade, Kagel vê a dinâmica como uma quarta dimensão e inclui o *Silently depressed cluster* como uma nova categoria. Outros parâmetros do *cluster*, além do registro, duração e volume, incluem-se densidade (quantidade de alturas verticalmente acumuladas) e sonoridade (mistura de timbres de instrumentos diferentes tocando um *cluster*¹³⁵).

¹³⁵ Para Kagel (1959 apud VAES, 2009, p. 57), o piano, celesta, harmonium, cembalo, xilofone, vibrafone, *Glockenspiel*, harpa e sinos estão entre os instrumentos que melhor produzem o *cluster*.

Pierre Boulez segue um caminho mais pessoal que o de Kagel ao definir o *cluster*. Em seu livreto *Penser la musique aujourd'hui*¹³⁶ (1963), sem fazer qualquer referência a Cowell, Boulez traça um paralelo do *cluster* e do *glissando* como dois recursos que estão intimamente relacionados. Ambos são como “superfícies sonoras”, o primeiro ocupa o espaço verticalmente e, o segundo, diagonalmente. Para Boulez, o *cluster* é um campo preenchido de material amorfo, incapaz de ser inserido em um contexto ou estrutura diferente daquilo que é incerto.

Seguindo a linha de Boulez, o húngaro György Ligeti imaginou “espaços sonoros”, que eram novos timbres em uma música estática (LIGETI, 2001, p. 198¹³⁷ apud VAES, 2009, p. 60). Devido às suas experiências com música eletrônica, conseguiu obter vários timbres e sequências sonoras que, ao serem superpostas, resultavam em uma “micropolifonia”, que foi posteriormente arranjada por Ligeti para uma escrita orquestral. A variedade de sons era tamanha que jamais poderiam ser obtidos das combinações instrumentais usuais e a textura tornou-se tão densa que as vozes não poderiam mais ser reconhecidas em sua individualidade, mas em coletividade, em um nível superior de percepção. Para Ligeti, os *clusters* contêm microssons cromáticos que possuem uma vida interna – denominada por ele de “timbre do movimento” – e a notação do *cluster* nada tem em comum com o “cacho de uvas” do teclado, mas sim uma nova concepção: o som cromaticamente estratificado.

Embora os quatro compositores – Cowell, Kagel, Boulez e Ligeti – tenham tentado expressar suas opiniões sobre o *cluster*¹³⁸ e o incluído no arsenal de técnicas composicionais modernas, Vaes (2009, p. 64) confessa ser impossível definir o *cluster* sob as perspectivas aural, teórica e tátil:

¹³⁶ BOULEZ apud VAES, 2009, p. 58.

¹³⁷ LIGETI, G. *Neuf Essais sur la Musique*. Genève: Édition Contrechamps. 2001. 215 p.

¹³⁸ O conceito apresentado na introdução desta dissertação em nota de rodapé (p. 5) contempla apenas parcialmente o significado de *cluster*, limitando-se à ótica da execução.

É impossível estabelecer uma definição do cluster musical que satisfaça todas as três perspectivas de uma vez. Mesmo se descartássemos o ponto de vista aural (da qual há tão pouco a ser dito que sua validade deveria ser questionada), as perspectivas tátil e teórica são difíceis de serem conciliadas. Como o glissando, clusters são diferentes em diferentes instrumentos. Este estudo terá, portanto, a perspectiva tátil como base ao considerar o cluster. Um amontoado de notas adjacentes (no teclado ou nas cordas) tão logo possa ser tocado impropriamente (com o pulso, palma, braço, cotovelo, etc.) ou com ajuda de um acessório (pressionar uma prancha sobre o teclado ou friccionar um pano sobre teclado). Tocar duas ou três notas com um dedo (por exemplo, o polegar) ou uma nota com dois ou três dedos juntos será considerado como parte da técnica de cluster. Consideramos um agregado como um amontoado indefinido de notas enquanto um acorde é parte de um sistema teórico, como a tonalidade. A perspectiva tátil permite combinações de teclas que não podem ser obtidas de outra forma. (...) (VAES, 2009, p. 64)¹³⁹.

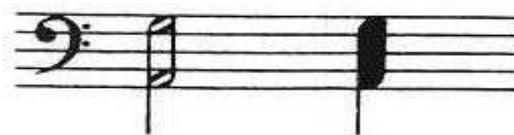
Vaes (p. 66) afirma que o *cluster* possui quatro parâmetros: extensão, sonoridade, densidade e registro. A extensão máxima que um *cluster* pode abranger é a mesma da extensão máxima do piano (88 teclas) e, a mínima, a de uma única nota – entretanto, uma só nota tocada com um ou mais dedos compromete o parâmetro densidade. A sonoridade de um *cluster* está relacionada ao timbre dos instrumentos ou da combinação de timbres de diferentes instrumentos. A densidade¹⁴⁰ refere-se à quantidade de notas e aos tipos de intervalos que são tocados simultaneamente e, por fim, o registro, que é equivalente à altura¹⁴¹. A denominação de um *cluster* é dada pela parte do corpo ou acessório que o executa, podendo ou não ser detalhado na partitura – quando duas partes do corpo são combinadas, serão tocados dois *clusters*. Para a notação, três aspectos devem ser considerados: extensão, duração e peso. O Exemplo musical 61 mostra a convenção adotada

¹³⁹ *It is impossible to establish a definition of the musical cluster satisfying all the three perspectives at once. Even if we discard the aural standpoint (of which there is so little that can be said that its validity must be questioned), tactile and theoretical perspectives are difficult to reconcile. Like with the glissando, clusters are different on different instruments. This study will therefore use the tactile perspective as the sole basis for considering the cluster. A stack of adjacent notes (on the keyboard or on the strings) is a cluster as soon as it can be played improperly, i.e. with the fist, palm, arm, elbow, etc. or with the help of an accessory, i.e. depressing a plank lying on the keyboard, or rubbing over the keyboard with cloth. Playing two or three notes with one finger (for instance the thumb) or one with two or three fingers together will be considered as part of cluster technique. We consider an aggregate as an undefined stack of notes, whereas a chord is part of a theoretical system such as tonality. The tactile perspective allows for combinations of keys that cannot be obtained otherwise (...).*

¹⁴⁰ Dois aspectos são discutidos na abordagem da densidade: massa e peso. A massa de um *cluster* é dada pelo número de notas que o preenchem enquanto o peso está relacionado aos tipos de intervalos dentro do *cluster*, o que difere um *cluster* pentatônico de um diatônico.

¹⁴¹ Para Vaes (2009, p. 67), *clusters* muito graves e muito agudos tendem a ser menos dissonantes porque, nesses registros, a densidade e a extensão são menores.

para figuras de duração longa, como mínimas, que devem ser brancas e com as notas mais grave e mais aguda do intervalo. As figuras de duração menor devem ser pretas.



Exemplo musical 61: *Cluster* “branco”, ou de mínimas, e *cluster* “preto”, ou de semínimas
 Fonte: VAES, L. *Extended Piano Techniques: In Theory, History and Performance Practice*. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Orpheus Institute, Leiden University.

Em caso de *clusters* diatônicos, pentatônicos e cromáticos, Vaes (p. 69) sugere o modelo de notação proposto por William Y. Elias¹⁴² (p. 64 – 68). O espaço em branco entre as hastes refere-se às teclas brancas do piano (*cluster* diatônico), o espaço em preto refere-se às teclas pretas (*cluster* pentatônico) e o *cluster* cromático possui as duas cores no mesmo espaço, como no Exemplo musical 62:

Diatônico

Pentatônico

Cromático

Exemplo musical 62: Notação de *clusters* diatônico, pentatônico e cromático
 Fonte: Ibid. p. 69.

¹⁴² ELIAS, William Y. *Grapes: Pratical Notation for Clusters and Special Effects for Piano and other Keyboards*. 2 ed. New York: Pendragon Press / London: Alfred A. Kalmus Ltd. 1984.

O *cluster* do compasso 16 de *Pó*, como exposto no Exemplo musical 60, não possui nenhuma indicação do compositor sobre sua execução, apenas que deve ser tocado na região mais grave do piano. Frequentemente, Pitombeira utiliza os símbolos no Exemplo musical 63 abaixo para indicar *clusters* grave e agudo, respectivamente.



Exemplo musical 63: Indicações de *cluster* mais usados por Pitombeira
 Fonte: PITOMBEIRA, L. *As Aventuras do Visconde de Sabugosa*, opus 68. 1 partitura. Piano a quatro mãos. Baton Rouge: 2002.

Por não haver altura definida nem menção à forma de execução dos *clusters* de *Pó*, o autor desta dissertação, como intérprete, adota a forma cromática e os toca com a mão espalmada sobre as teclas brancas e pretas. O *cluster*, em *fortissimo*, deve ser aliado ao uso do pedal direito, que amplia o volume sonoro do ataque ao serem suspensos todos os abafadores do piano e, conseqüentemente, a ressonância dos harmônicos por toda a tábua harmônica do instrumento. Os parâmetros do *cluster* não são alterados pelo uso do pedal, mas parecem ser ampliados devido a esse aumento do volume.

Após os três compassos de pausa, porém ainda com a ressonância do *cluster* grave, um intervalo de trítono entre as notas lá bemol e ré é formado após a apresentação das notas que se interpõem a ele e, seguida, o *cluster* grave é repetido em *mezzo piano* e o mesmo trítono é reapresentado sem a espera de pausa. O pedal deve ser pressionado simultaneamente ao toque do primeiro *cluster*, liberado e pressionado novamente somente após o toque do segundo *cluster*, como no Exemplo musical 64:

Exemplo musical 64: *Clusters* entre trítonos
 Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó*, opus 141. c. 16 - 24. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

No compasso 25, outra forma de *cluster* é apresentada, sem a notação indicada no Exemplo musical 63. Trata-se de um acorde que contém intervalos de segundas maiores e menores (Exemplo musical 65), que é repetido quatro vezes e que contempla a definição de *cluster* para Cowell (1996, p. 117): “acordes constituídos de intervalos de segunda maior e menor, que podem ser derivados das notas mais agudas da série harmônica e possuem, assim, um alicerce sonoro”. A dinâmica cresce até um *fortissimo* no compasso seguinte com um acorde (ré bemol, fá, si) que poderia ser parte do *cluster* anterior e, assim, seriam completados os intervalos de segundas maiores e menores do acorde. Se o pianista assim considerar, ele deve pressionar o pedal e mantê-lo pressionado até após o toque do próximo acorde (ré bemol, fá, si) ou, caso considere que esse acorde é parte de outra harmonia e opte por destacá-la, o pianista deve liberar o pedal no momento do toque do acorde e logo tornar a pressioná-lo.

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, in a key signature of two flats. Measure 25 is marked with a '25' above the treble clef. The notes in measure 25 are grouped with vertical lines and a horizontal line, indicating a cluster. The dynamic marking 'pp' (pianissimo) is placed below the notes in measure 25, and 'ff' (fortissimo) is placed below the notes in measure 26. The notes in measure 26 are also grouped with vertical lines and a horizontal line, indicating a cluster. The notes in measure 26 are Bb, F, and C.

Exemplo musical 65: *Clusters* em acordes
 Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó, opus 141*. c. 25 – 26. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

Em seguida aos *clusters* supracitados, a forma I2 da série é exposta na mão esquerda de modo incompleto nos compassos 27 e 28: as notas restantes da série são substituídas por pausas, que fazem novamente referência ao Conjunto de Cantor com suas partes centrais removidas. Pitombeira utiliza o tetracorde 0167 mais uma vez, que aparece em ambas as mãos – a esquerda toca a forma prima do tetracorde enquanto a direita toca a mesma classe de intervalos transposta a uma segunda maior acima. A dinâmica cresce e os acordes se

repetem até a resolução no compasso 31 com um acorde, que é formado por dois trítomos em ambas as mãos e que, se justapostos dentro de uma mesma oitava, também apresentam a mesma configuração intervalar do tetracorde 0167, como mostra o Exemplo musical 66.

The image shows a musical score for piano, measures 27 to 31. Measure 27 starts with a piano (p) dynamic, with a forte (f) dynamic marking above it. The bass line has a tritone interval (I2 →) marked. Measure 30 features a fortissimo (ff) dynamic. The score includes a 2nd measure rest (2ªM↑) and a tritone interval (I2 →) marked in measure 27. The tetracorde 0167 is highlighted in both measures 30 and 31.

Exemplo musical 66: Forma I2 e tetracorde 0167

Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó*, opus 141. c. 27 – 31. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

Após o acorde em *fortissimo* no compasso 31, um baixo oitavado em ré bemol na mão esquerda funciona como uma anacruse para, a partir do compasso 33, iniciar uma série de *ostinati*. Pitombeira utiliza três pautas para indicar planos de registro agudo, médio e grave: o agudo, em quiálteras de 5 semicolcheias tocam a mesma sequência repetidamente, o médio, em semínimas alternadas no contratempo, enquanto o baixo sincopado toca notas oitavadas (Exemplo musical 67). Nesse trecho, o pianista deve fazer uso do pedal para sustentar os baixos oitavados e deve ser trocado a cada mudança de nota da terceira pauta, no plano grave. O movimento repetido dos *ostinati* da pauta superior e média, juntamente com o pedal direito pressionado, confere um efeito etéreo ao trecho, que só é dissipado quando o pedal é liberado.

Exemplo musical 67: Planos agudo, médio e grave, *ostinati* e baixo sincopado
 Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó, opus 141*. c. 32 – 41. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

No compasso 42, a série em I2 incompleta é novamente apresentada e a uma oitava abaixo enquanto o *ostinato* do plano médio continua a ser tocado e, a seguir, I2 é apresentada completamente no compasso 46 (Exemplo musical 68).

Exemplo musical 68: *Ostinato* no plano médio e exposição de 12
 Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó*, opus 141. c. 42 – 47. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

O *ostinato*, a partir do compasso 48, passa a ser tocado apenas no contratempo continuamente em *background* na mão esquerda enquanto um tetracorde octatônico é apresentado na mão direita. Esse tetracorde, como mencionado anteriormente, é formado pela exclusão da nota intermediária de um pentacorde cromático (si, do, do#, ré, mi) e substituído por pausas até a reapresentação do mesmo tetracorde, como mostra o Exemplo musical 69.

Exemplo musical 69: Tetracorde octatônico e *ostinato* em *background*
 Fonte: Ibid. c. 48 – 55

No lugar dos tetracordes, dois *clusters* em *fortissimo* são tocados por ambas as mãos nas regiões aguda e grave do piano, interpostos ao *ostinato* no contratempo (Exemplo musical 70).

Exemplo musical 70: *Cluster* e *ostinato* em *background*
 Fonte: Ibid. c. 56 – 61

O *ostinato* em contratempo é interrompido e então, nos compassos 62 e 63, Pitombeira escreve figuras de fusas em sequência sem alturas definidas, o que indica a liberdade que o compositor dá ao intérprete a escolher as notas a serem tocadas. Essa licença interpretativa é ratificada na partitura: “Notas escolhidas pelo intérprete. Alterne as mãos livremente” (PITOMBEIRA, 2008, p. 2). Nesse trecho, o gesto parte da região aguda para a grave até terminar em um fortíssimo dó oitavado no baixo. Para executar o gesto, o pianista pode iniciar tocando lentamente e acelerar aos poucos até a última nota, tocá-lo rapidamente até o fim ou iniciar rapidamente e desacelerar. A escolha interpretativa dependerá do momento em que trecho estiver inserido, ou seja, daquilo que vier antes e depois dessa passagem. O pedal direito deve ser pressionado para corroborar e ampliar o efeito em “cascata”, que finaliza com um grande *fortissimo* prolongado por cinco compassos, como ilustrado no Exemplo musical 71.

Notas escolhidas pelo intérprete
 Alterne as mãos livremente
 (Performer chooses the pitches
 Alternate hands freely)

62

5

ff

Exemplo musical 71: Gesto em cascata com notas a serem escolhidas pelo intérprete
 Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó*, opus 141. c. 62 – 64. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

Após os cinco compassos de ressonância da nota dó oitavada, Pitombeira volta a utilizar três pautas para escrever um trecho contrapontístico a três vozes, formadas por fragmentos das séries e cuja condução acontece de maneira livre. A indicação metronômica de 60 pulsos de semínima por minuto denota um andamento confortável para a execução, que,

mais uma vez, exige do pianista a realização de planos sonoros entre as vozes. As notas do baixo conduzem a utilização do pedal, que deve ser liberado e pressionado novamente a cada mudança de nota. Ao final do trecho, nota mi bemol oitavada no baixo deve ser mantida até o som extinguir-se, como Pitombeira orienta na partitura com o texto: “Espere o som grave ficar imperceptível” (PITOMBEIRA, 2008, p. 3), apresentado no Exemplo musical 72.

Exemplo musical 72: Trecho contrapontístico a três vozes
 Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó*, opus 141. c. 65 – 68. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

No compasso 69, inicia-se um novo trecho de exposição das formas derivadas da série, com as indicações de caráter em *Scherzando* e metronômica de 96 pulsos de semínima por minuto. O contraponto ocorre entre figuras de valores diferentes e uma forma da série é apresentada em cada uma das quatro vozes. O mesmo contraponto se repete nas vozes superiores e funciona como um *ostinato* enquanto materiais novos se intercalam a ele e se justapõem às vozes inferiores, como mostra o Exemplo musical 73.

Exemplo musical 73: Exposição das formas P0, R0, RI0 e RI4 em contraponto
 Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó, opus 141*. c. 69 – 72. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008

No compasso 73, a liberdade ao intérprete é concedida, dessa vez, sob os parâmetros de altura e ritmo. Pitombeira escreve pontos sobre as pautas superiores dos três compassos seguintes, sem fazer qualquer referência à altura ou à figuração rítmica das notas, e ratifica a licença pelo texto: “Região aguda, notas e ritmos livres”. O intérprete é, então, solicitado a improvisar na região aguda do piano, sem estar preso a notas ou a um ritmo especificado na partitura. Entretanto, é necessário que o pianista esteja atento ao tempo, pois a regularidade métrica das vozes na pauta inferior permanece inalterada, como pode ser observado no Exemplo musical 74.

Exemplo musical 74: Improvisação na região aguda do piano sobre as notas da série na pauta inferior
 Fonte: Ibid. c. 73 – 76.

Novamente, P0 e R0 são apresentadas na pauta superior e, na inferior, RI0 e RI4 continuam a serem expostas (Exemplo musical 75).

Exemplo musical 75: P0 e R0 na pauta superior e continuação das exposições de RI0 e RI4 na pauta inferior
 Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó, opus 141*. c. 77 – 80. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

Com o término da exposição de RI0 na pauta inferior, o mesmo trecho de improvisação na região aguda, entre os compassos 73 e 75, aparece mais uma vez entre os compassos 82 e 84 sobre o baixo, que continua a expor RI4 com as notas prolongadas por ligaduras (Exemplo musical 76).

Exemplo musical 76: Improvisação na região aguda do piano e continuação da exposição de RI4 no baixo
 Fonte: *Ibid.*, c. 81 – 84.

Robert Cogan & Pozzi Escot (1976, pp. 220 – 310) fazem um apanhado da abordagem do tempo e do ritmo desde a Idade Média até o século XX. Os autores mostram a complexidade que esses dois parâmetros musicais adquiriram ao longo da história e, em especial, uma abordagem que rompeu com os padrões de notação rítmica estabelecidos na Europa. No lugar de pulsos regulares, combinados e subdivididos por operações aritméticas em métricas mais lentas ou mais rápidas e agrupados por compassos, frases e seções, os chamados “campos de tempo aberto”¹⁴³ são baseados em relações do espaço visual. Essa nova abordagem do tempo combina muitos tipos diferentes de velocidade do pulso, da mais

¹⁴³ *Open time fields*

longa até a mais breve, sem que haja um pulso regular. Os compositores Erik Satie e Charles Ives experimentaram os campos de tempo aberto em suas obras, como em *Le Trois Valses Distinguées du Précieux Dégoûté* (1915) e *Concord Mass sonata* (1920), respectivamente – a primeira obra dispensa barras de compasso e a segunda, além de dispensar as barras, a métrica de compasso. John Cage explorou sistematicamente a representação visual e suas consequências rítmicas, como em *Music for Carillon I*¹⁴⁴ (1952), e, posteriormente, vários outros compositores seguiram essa mesma linha de notação (COGAN & ESCOT, 1976, p. 301). No caso de *Pó*, a indeterminação¹⁴⁵ acontece nos parâmetros de ritmo e altura, porém a métrica, em 3/4, deve permanecer inalterada devido às vozes no baixo, que continuam a mover-se ao longo tempo.

Indeterminação e improvisação são categorias muito próximas de experimentalismo, cujas práticas envolvem constantemente ideias, trocas e conexões muitas vezes heterogêneas. Embora se assemelhem e se confundam, existem limites que diferenciam as duas categorias que, segundo Ruviano e Aldrovandi (2001, p. 23), podem ser aferidos quantitativa e qualitativamente. Os autores consideram que os termos “indeterminação”, “acaso” e “aleatório” são ligados a composições em que o compositor, de forma consciente e deliberada, abre mão em maior ou menor grau do controle de um ou mais aspectos da obra – ou também abre espaço no interior do processo criativo. Assim, distingue-se três tipos de indeterminação: uso de procedimentos aleatórios na geração e organização do material musical; liberdade de escolha dada ao intérprete dentre um conjunto de opções formais estipulado pelo compositor; e métodos de notação que reduzem o controle do compositor sobre a própria realização dos sons em sua música. A indeterminação pode ocorrer em um ou

¹⁴⁴ A partitura original de *Music for Carillon I* consiste de áreas retangulares com pontos. A posição dos pontos determina a posição no tempo (perspectiva horizontal) e na altura (perspectiva vertical). Uma polegada na horizontal equivale a um segundo. Para executá-la, o intérprete deve usar um cronômetro.

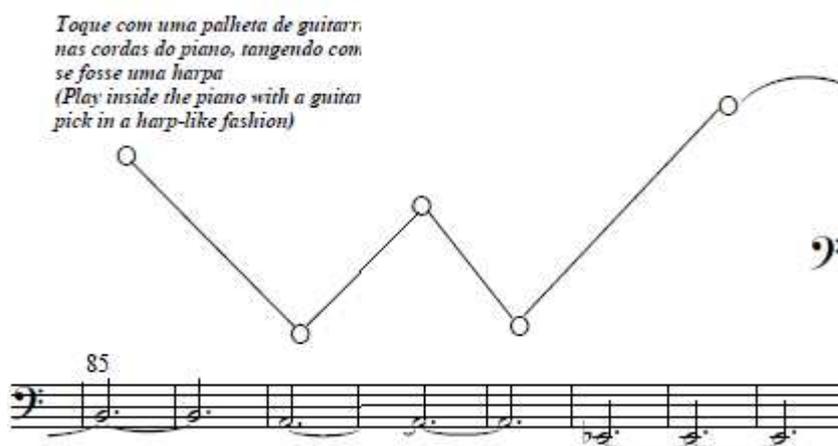
¹⁴⁵ Segundo Maria Helena Pozzo (2008, p. 1), o referido termo é empregado na música de Cage para designar a ausência de fixação do processo composicional e dos recursos ao acaso para o intérprete. Para Cage (apud POZZO, 2008, p. 1), “acaso” se refere ao uso de algum procedimento ao acaso no ato da composição e, “indeterminação”, à habilidade de uma peça em ser executada de maneiras substancialmente diferentes. Em outras palavras, a obra existe de tal forma que é dada ao intérprete uma variedade de maneiras para executá-la.

mais dos parâmetros da música: altura, duração, forma, material sonoro, dinâmica, ataque e timbres. Mais adiante (p. 77), os autores abordam a improvisação como um meio também de obter-se diversos caminhos de leitura assim como uma composição “determinada”: para eles, a improvisação consiste em uma trilha específica do pensamento musical contemporâneo ocidental e que objetiva também uma pesquisa estética, sonora, musical e, portanto, a improvisação compartilha valores e desvalores com as diversas tendências da música especulativa de hoje. A improvisação ou uma composição “determinada” são intervenções criativas da vontade humana que se manifesta musicalmente e se retroalimentam em maior ou menor grau. No trecho do Exemplo musical 76, a indeterminação de altura e ritmo na pauta superior justapõe-se à determinação da pauta inferior e, assim, a liberdade concedida ao intérprete não perde a condução da obra, integrando-se aos materiais musicais anteriores e posteriores ao referido trecho.

Após o compasso 84, Pitombeira utiliza mais uma forma de técnica estendida¹⁴⁶, com a manipulação das cordas do piano dentro de sua caixa acústica: é o *glissando* nas cordas do instrumento, que pode ser feito diretamente com os dedos do pianista ou por meio de um objeto – no caso de *Pó*, uma palheta de plástico. Na partitura, o compositor escreve a instrução de execução: “Toque com uma palheta de guitarra nas cordas do piano, tangendo como se fosse uma harpa” (PITOMBEIRA, 2008, p. 3). Diferentemente de um tangimento ao longo de uma corda só – como acontece ao friccionar-se uma palheta em um dos bordões, do qual se extraem apenas os harmônicos pertencentes àquela corda – o *glissando* abrange todas as cordas envolvidas num movimento perpendicular a elas e, por isso, os sons obtidos serão

¹⁴⁶ Vaes (2009, p. 8) parte da premissa de que, apesar da total divergência de concepções encontradas para o termo “técnicas estendidas”, uma característica está sempre presente entre todas as técnicas e sons: todas são impróprias para o instrumento para o qual foram compostas, ou seja, não pertencem estritamente a ele. Embora o conceito de impropriedade sofra com conotações negativas pela sinonímia e com a reação da crítica, Vaes afirma que a palavra “impróprio” um conceito eticamente neutro que permite uma mensuração objetiva. Assim, o autor considera o piano estendido como a prática de execução imprópria desse instrumento e as características do conceito serem técnicas e sons impróprios que afetam o controle direto do intérprete durante sua *performance*.

sempre cromáticos¹⁴⁷. Para executar o trecho, o pianista deve, de preferência, levantar-se da banqueta e, com a palheta na mão direita, friccioná-la horizontalmente nas cordas, seguindo a direção indicada na partitura, enquanto a mão esquerda continua a executar a série em RI4. O autor desta dissertação sugere que o pedal direito permaneça pressionado por toda essa passagem, sem haver trocas, uma vez que o som obtido da fricção da palheta sobre as cordas é bastante volátil e não há uma profunda ressonância desse som por todo o piano. Isso é especialmente importante na região aguda que, como já mencionado, possui menor quantidade de harmônicos que a região grave e o pedal, nesse caso, é útil para a ampliação do volume e para a projeção do *glissando* por toda a caixa acústica do piano. O referido recurso é ilustrado no Exemplo musical 77.



Exemplo musical 77: *Glissando* sobre as cordas do piano
Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó*, opus 141. c. 85 – 92. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

Cowell também foi o precursor dessa nova abordagem de execução pianística: o de cordas tangidas¹⁴⁸ - uma técnica que deveria ser realizada dentro do instrumento e que começou a ser explorada pelo compositor no início da década de 1920. Dentre suas obras mais citadas que empregam o tangimento das cordas estão *The Aeolian Harp* (1923) e *The Banshee* (1925). Cowell, porém, logo compreendeu que a técnica seria impossível de ser realizada em todos os pianos, pois as vigas de metal do instrumento são variáveis em número

¹⁴⁷ A menos que o compositor especifique quais cordas devam ser tangidas.

¹⁴⁸ *Swept string piano*

e direção de um piano para outro e que, no caso de *The Aeolian Harp*, o compositor sugere na partitura que sejam feitas transposições a fim de tornar viável a sua execução. O material do objeto utilizado para tanger as cordas é determinante no timbre que se almeja obter do instrumento.

No compasso 93, as formas P0, R0 e RI0 voltam a ser apresentadas nas mesmas vozes e RI4 continua a ser exposta no baixo. Logo após, no compasso 97, mais um material novo se interpõe entre as vozes que expõem P0 e R0 na pauta superior em síncopes repetidas, que se assemelham a um *ostinato* enquanto as vozes na pauta inferior continuam suas sequências. Novamente, a exposição de P0 e R0 acontece na pauta superior e, no compasso 104, encerram-se as exposições das séries para começar uma recapitulação de RI8 (Exemplo musical 78).

The image displays two systems of musical notation. The first system begins at measure 93 and the second at measure 99. Each system consists of three staves. The top staff is labeled P0, the middle R0, and the bottom RI0. The P0 and R0 staves feature complex rhythmic patterns, including triplets and syncopated rhythms. The RI0 staff shows a more regular, slower-moving sequence. Dynamic markings 'p.' are present throughout the score.

Exemplo musical 78: Exposição das séries entre *ostinato* sincopado
 Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó*, opus 141. c. 93 – 104. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

No compasso 105, a reexposição de RI8 acontece na mão esquerda enquanto, na mão direita, um trecho livre é apresentado por dois compassos. Logo após, I9 é exposta na

mão direita enquanto a mão esquerda toca outro trecho livre em oitavas e em polirritmia com a direita, como no Exemplo musical 79.

Exemplo musical 79: Reexposição de RI8 e exposição de I9
 Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó, opus 141*. c. 105 – 107. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

Segue-se outra representação de RI8 na mão esquerda, que é intercalada com uma parte de R8 no compasso 110 e, novamente, RI8 é apresentada na mão esquerda. A mão direita toca outro trecho livre, cujas notas ora aparecem oitavadas e em uníssono com a mão esquerda, ora aparecem em terças (Exemplo musical 80).

Exemplo musical 80: RI8 e R8
 Fonte: *Ibid.*, c. 108 – 112.

No compasso 113, Pitombeira volta a escrever em três pautas para indicar planos de vozes entre regiões grave, média e aguda. Já em compasso quaternário, as notas si bemol oitavada na pauta superior e mi na intermediária deixam de ser tocadas devido à ligadura que as une às mesmas notas do compasso anterior (c. 112). Um baixo de si bemol oitavado na pauta inferior é tocado no segundo tempo e prolongado até o compasso seguinte e, no quarto

tempo, um grupo de quatro semicolcheias na pauta intermediária encerra o compasso 113, como mostra o Exemplo musical 81.

Exemplo musical 81: Três planos de vozes e material livre
Fonte: Ibid. c. 112 – 115

Para prolongar a nota si bemol oitavada da pauta superior, que é tocada no compasso 112 e prolongada até o 114, parece oportuno fazer uso do pedal central do piano, também chamado de pedal *sostenuto* ou pedal tonal. Banowetz (1985) descreve o uso desse pedal:

1. A nota ou as notas a serem apanhadas pelo pedal *sostenuto* devem ser tocadas e mantidas pelos dedos até o pedal *sostenuto* ser totalmente pressionado. Em todos os pianos de cauda, o pedal *sostenuto* pegará os abafadores levantados de qualquer corda que os possua. (...) Se uma nota ou acorde pegos e mantidos pelo pedal *sostenuto* são repetidos, não é necessário repetir o procedimento com uma nova mudança de pedal
2. O pedal direito não deve ser pressionado no mesmo momento em que o pedal *sostenuto* apanha as notas a serem mantidas, senão todos os abafadores serão pegos pelo pedal *sostenuto*. Contudo, uma vez que o pedal *sostenuto* é pressionado, o pianista pode usar o pedal abafador tanto quanto for necessário. A nota ou notas pegas pelo pedal *sostenuto* continuarão sendo mantidas mesmo que haja quaisquer mudanças no pedal direito.
3. O pedal *sostenuto* deve ser completamente pressionado durante seu uso, uma vez que um pequeno nível de liberação resultará imediatamente na captura de outras notas indesejadas¹⁴⁹ (BANOWETZ, 1985, p. 91).

¹⁴⁹ 1. The note or notes to be caught by the *sostenuto* pedal must be played and held by the fingers until the *sostenuto* pedal is fully depressed. On all grand pianos, the *sostenuto* pedal will catch the raised dampers from any strings equipped with them. (...) If a note or chord once caught and held by the *sostenuto* pedal is repeated, it is not necessary to re-catch it with a renewed change of pedal.

2. The right pedal must not be depressed at the same moment the *sostenuto* pedal catches the notes to be held, for then all the dampers will be caught by the *sostenuto* pedal. However, once the *sostenuto* pedal has been depressed, the player is free to use the damper pedal as much as necessary. The note or notes caught with the *sostenuto* pedal will continue to be held through any changes made by the right pedal.

3. The *sostenuto* pedal must be kept completely depressed during its use, since even a slight amount of release will immediately result in the catching of other unwanted tones.

Para muitos pianistas, a utilização desse pedal permanece uma incógnita, pois nem todos os pianos apresentam o mecanismo, que está presente apenas nos pianos de cauda. O uso do pedal central parece ser bastante específico e seu efeito não é tão imediato quanto o pedal direito. Por isso, os dedos e o pedal direito acabam por substituir o resultado que seria alcançado pelo uso do pedal central. Muitos pianistas e professores de piano optam por não utilizá-lo durante uma *performance* por não deterem os conhecimentos e domínios necessários.

De acordo com Banowetz (1985, p. 92), o pedal central não era um recurso comum entre os pianos até a sua patenteação em 1874 pela marca Steinway, e, mesmo na música do século XX, há poucas indicações de uso do pedal central. Dentre os compositores que mais especificaram o uso desse pedal em suas obras estão Samuel Baber, Béla Bartók, Elliot Carter, Aaron Copland, Roger Sessions e Roy Harris. Em muitos pianos, o pedal central não é devidamente regulado – até mesmo em salas de concerto – e ainda nos dias atuais alguns pianos de concerto europeus não são equipados com o recurso. Cabe ao pianista, então, decidir quando e como usar o pedal central a fim de elevar o nível artístico da *performance*. Pitombeira, por sua vez, indica na partitura de suas obras quando almeja que o pedal *sostenuto* seja usado.

No compasso 116, R8 é exposta completamente na mão direita e a última nota da série é ligada até compasso seguinte (c. 118), onde um arpejo equivalente a ré meio diminuto em primeira inversão em direção ascendente e em *crescendo* prepara o material que vem a seguir, no compasso 119. Pitombeira repete a sequência de *ostinati* em quiálteras de cinco semicolcheias na mão direita e de sínopes na mão esquerda. A partir do compasso 120, a terceira pauta é incluída para a entrada do baixo, que é prolongado por ligaduras, e é finalizada no compasso 128 (Exemplo musical 82).

116

R8 \nearrow
p

119

mp
p

8^{va}

122

8^{va}

125

8^{va}

Exemplo musical 82: R8, arpejo meio diminuto e *ostinati* em três pautas
 Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó, opus 141*. c. 116 – 128. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

O *ostinato* em duas pautas continua a ser executado com algumas modificações: a partir do compasso 130, as síncopes na pauta inferior dão lugar a acordes e a duplicações do *ostinato* na pauta superior que aumentam a tensão da passagem até culminar no mesmo gesto em cascata apresentado anteriormente e finalizado com a nota dó oitavada na região grave em *fortissimo* (Exemplo musical 83).

Exemplo musical 83: *Ostinato* em duas pautas modificado e finalização com gesto em cascata
 Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó*, opus 141. c. 129 – 145. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

Outra forma de técnica estendida é encontrada nos compassos 146 e 147 e que é repetida mais adiante, no compasso 151: trata-se de parar a vibração de uma ou mais cordas com a mão ao invés de utilizar o mecanismo de abafamento do piano, a qual seria considerada por Vaes (2009, p. 19) como o uso “próprio” do instrumento. A mão, ao deixar de tocar as teclas para tocar diretamente nas cordas, passa a extrair sons do piano de maneira diferente de sua execução usual, o que, para Vaes (2009, p. 8), constitui-se uma forma “imprópria” de execução pianística. O autor classifica a referida técnica como uma “extensão de médio grau¹⁵⁰” (p. 19), que significa a produção de um som próprio através de uma interface

¹⁵⁰ Vaes (2009, p. 19 – 20) descreve os graus de impropriedade das técnicas estendidas tendo como parâmetros o uso do instrumento e a interface: extensão de baixo grau consiste de som próprio e interface própria, porém tocando a interface de maneira imprópria (ex.: deslizar o dedo sobre as teclas, mais de um dedo em uma tecla, um dedo só em mais de uma tecla, outra parte do corpo tocando várias teclas, etc.), extensão de médio grau (ex.: tocar notas diretamente nas cordas com uma baqueta semelhante aos martelos do piano, colocar objetos entre as cordas, deixar objetos vibrarem as cordas, uso de eletrônica em tempo real controlada pelo intérprete, etc.) e extensão de alto grau, em que som, técnicas e interface são impróprias (ex.: tocar, arranhar ou deslizar os dedos sobre as cordas, deslizar ou pinçar as cravelhas, percutir a madeira do piano, deslizar objetos sobre as teclas). O *glissando* mencionado no Exemplo musical 76 é, portanto, um exemplo de técnica de alto grau de impropriedade.

imprópria ou, o contrário, um som impróprio através de uma interface própria. Para executar o trecho, o pianista deve, com uma das mãos, tocar as teclas especificadas na partitura enquanto a outra mão toca na corda e faz pressão sobre ela para que o som produzido seja abafado. A região na qual a corda é tocada evidencia sons harmônicos distintos e gera timbres diversos: quanto mais próximo do martelo a corda for pressionada com o dedo, mais abafado será o som e mais opaco será o timbre, ao passo que, quanto mais distante do martelo o dedo pressionar a corda, maior será o volume e mais brilhante será o timbre¹⁵¹. É especialmente importante que o pianista atente para as mudanças tímbricas ao deslizar o dedo ao longo da corda enquanto a outra mão toca na tecla a nota correspondente e perceba o arsenal de possibilidades de que ele dispõe para que ele possa fazer suas escolhas durante a *performance*. Pitombeira não especifica em qual ponto as cordas devem ser tocadas, mas apenas escreve na partitura: “Abafe as cordas específicas com uma mão enquanto toca no teclado”. Ciente das diferenças entre um piano e outro, o compositor escreve também “Dependendo do piano, deslocamentos de oitava podem ser necessários”, como mostra o Exemplo musical 84. O som abafado pelos dedos na corda, aliado ao uso do pedal direito – que já deve estar pressionado desde os cinco compassos anteriores prolongando a nota dó oitavada – recebe um efeito de eco no timbre, que é projetado por toda a caixa acústica do piano.

Lenta e livremente
(Slowly and freely)

146 *Abafe as cordas específicas com uma mão enquanto toca no teclado*
(Mute specified strings with one hand while playing at the keyboard)

Dependendo do piano, deslocamentos de oitava podem ser necessários
(Depending on the piano, octave displacements may be required)

Exemplo musical 84: Notas a serem abafadas com uma mão enquanto a outra toca no teclado
Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó, opus 141*. c. 146 – 147. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

¹⁵¹ É necessário considerar, também, que esses parâmetros são sujeitos a mudanças de um piano para outro.

As notas abafadas nos compassos 146 e 147 estão dispostas em série e correspondem à forma I11. Logo após, nos compassos 148, 149 e 150, seguem-se três compassos de exposição das séries em P0 na horizontal, RI1 na vertical e P0 na horizontal, respectivamente na pauta superior. O Exemplo musical 85 ilustra o referido trecho.

Exemplo musical 85: Trecho de música para piano em 4/4, compassos 148 a 150. O tempo é de 60 batidas por minuto. O trecho mostra a exposição de três formas seriadas: P0 na horizontal (compasso 148), RI1 na vertical (compasso 149) e P0 na horizontal (compasso 150). A dinâmica é mp (mezzo-piano).

Exemplo musical 85: Exposição de P0, RI1 e P0 na pauta superior.
 Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó, opus 141*. c. 148 – 150. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

O compasso 151 é uma repetição do compasso 147, com parte da série em I11, como pode ser visto no Exemplo musical 86:

Exemplo musical 86: Trecho de música para piano em 4/4, compasso 151. O tempo é lento e livremente (Lenta e livremente / Slowly and freely). O trecho mostra a exposição de parte da série I11 na pauta superior.

Exemplo musical 86: Exposição de parte de I11
 Fonte: Ibid. c. 151

A partir do compasso 152, ocorre uma mistura de fragmentos de séries com materiais livres. Pitombeira parece não usar as formas seriais completamente nesse trecho, mas apenas partes delas, e podem iniciar ou terminar sem uma ou mais notas, que são substituídas por outras a critério do compositor. Devido à reapresentação de RI8 na mão esquerda e o retorno à indicação metronômica de 112 semínimas por minuto, o trecho soa

como uma reexposição do início da obra. O Exemplo musical 87 mostra as séries e as notas empregadas na passagem:

152 $\text{♩} = 112$

II1 *mp*

RIS →

Quatro últimas notas de R4, com exceção da nota ré (livre)

Seis notas intermediárias de P4

P11 → (11) 5 6 0 4 10 9 3 | Livre

0 6 5 11 | 3 9 10 4 5 11 10 | 4 0 6 7 1 3 2 9

Quatro primeiras notas de I0

Quatro primeiras notas de P3

Onze primeiras notas de I7

Exemplo musical 87: Séries e fragmentos de séries intercaladas com materiais livres
 Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó, opus 141*. c. 152 – 158. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

Em seguida, RI8 é exposta novamente na pauta inferior e intercalada por pausas enquanto a pauta superior ora apresenta síncopes da nota fá sustenido oitavada, ora dobra as notas da pauta inferior, como mostra o Exemplo musical 88:

159

RIS → *p*

8^{va}

8^{va}

Exemplo musical 88: RI8 na pauta inferior intercalada por pausas e dobramentos na pauta superior
 Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó, opus 141*. c. 159 – 171. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

Após exposições consecutivas de várias séries, uma referência ao sistema tonal com um colorido modal é feita com os acordes do compasso 172 em *decrescendo*. Um súbito *forte* interrompe a dinâmica anterior com oitavas em ambas as mãos que, por sua vez, é interrompido pela dinâmica decrescente dos acordes nos compassos seguintes. Justapostos, esses acordes formam décimas terceiras, sétimas, tríades maiores e menores, como é possível notar no Exemplo musical 89:

Exemplo musical 89: Acordes maiores, menores, de sétima e décima terceira
 Fonte: Ibid. c. 172 – 178

A sequência dos últimos acordes dos compassos 177 e 178 (F7/13 – G13 – F/A) denotam uma progressão harmônica cuja resolução aparece no compasso 179, quando

Pitombeira passa a escrever novamente em três pautas e inicia uma nova sequência de *ostinati* em quiálteras de cinco semicolcheias na pauta superior e em síncores na pauta intermediária. O baixo oitavado com a nota lá e as notas do *ostinato* da pauta superior (mi – ré – dó – si – lá) evidenciam a polarização deste compasso em lá menor e a resolução fá maior – lá menor é equivalente à resolução VI – i. A nova sequência de *ostinati* é dada pela progressão cromática das vozes em direção descendente a cada dois compassos, como destacado no Exemplo musical 90. A partir do compasso 195, a pauta inferior é eliminada e o movimento do *ostinato* da pauta superior é gradualmente reduzido até a sua última nota – dó bemol, no compasso 200 – como uma alusão à rarefação do pó. Para executar a passagem, o pianista deve trocar o pedal a cada toque dos baixos e, quando a pauta inferior deixar de existir, deixá-lo pressionado para causar um efeito etéreo à execução dos *ostinati* das pautas superior e intermediária.

The musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of five eighth notes (mi, ré, dó, si, lá) repeated in groups of five, with a circled section at the beginning. The middle staff is in bass clef and contains a similar sequence of notes. The bottom staff is in bass clef and contains a single note (lá) with a circled section. The score includes dynamics like *mp* and chord symbols like G13, F/A, and Am.

181

Musical score for measures 181-183. The top staff features a continuous sixteenth-note run with a slur and a circled starting note. The middle staff contains a melodic line with slurs and a circled note. The bottom staff shows a bass line with a circled note. Fingerings '5' are indicated below the top staff.

184

Musical score for measures 184-186. The top staff features a continuous sixteenth-note run with a slur and a circled starting note. The middle staff contains a melodic line with slurs and a circled note. The bottom staff shows a bass line with a circled note. Fingerings '5' are indicated below the top staff.

187

Musical score for measures 187-189. The top staff features a continuous sixteenth-note run with a slur and a circled starting note. The middle staff contains a melodic line with slurs and a circled note. The bottom staff shows a bass line with a circled note. Fingerings '5' are indicated below the top staff.

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 190, shows a treble clef with a key signature of two flats and a bass clef. The treble staff contains a series of descending chromatic clusters, each marked with a slur and an accent. The bass staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system, starting at measure 193, continues this pattern. The third system, starting at measure 196, shows the continuation of the descending chromatic ostinati. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings like 's' for sforzando.

Exemplo musical 90: Sequência de *ostinati* em progressão cromática descendente
 Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó, opus 141*. c. 178 – 201. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

Novamente, dois *clusters* são justapostos a um *ostinato* sincopado, como aquele exposto no Exemplo musical 70. Após esse trecho, outro gesto em cascata é executado em dinâmica crescente até a sua finalização em um fortíssimo dó oitavado na região grave, que é prolongado por cinco compassos (Exemplo musical 91).

The image displays two musical staves. The upper staff is a piano part with a treble clef, starting at measure 202. It features a series of notes with dynamic markings *ff* and *mp*. Above the staff, there are two diagrams of a piano keyboard with arrows indicating fingerings. The lower staff is a string part with a bass clef, starting at measure 206. It shows a series of notes with a dynamic marking *ff* and a performance instruction *Abafe as cordas especificas com uma mão enquanto toca no teclado*. A large curved line connects the two staves, indicating a relationship between the piano and string parts.

Exemplo musical 91: *Clusters* e gesto em cascata
 Fonte: Ibid. c. 202 – 212

O trecho de cordas abafadas com uma mão enquanto a outra mão toca as notas correspondentes no teclado é, então, reexposto com a forma I11 na pauta superior. Pitombeira repete a mesma instrução na partitura (Exemplo musical 92).

The image displays two musical staves. The upper staff is a piano part with a treble clef, starting at measure 213. It features a series of notes with dynamic markings *mf* and *I11*. Above the staff, there are two diagrams of a piano keyboard with arrows indicating fingerings. The lower staff is a string part with a bass clef, starting at measure 213. It shows a series of notes with a dynamic marking *mf* and a performance instruction *Abafe as cordas especificas com uma mão enquanto toca no teclado*. A large curved line connects the two staves, indicating a relationship between the piano and string parts.

Exemplo musical 92: Notas de I11 abafadas
 Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó, opus 141*. c. 213. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

O gesto final de *Pó* é mais uma alusão figura geométrica do Conjunto de Cantor e funciona como uma coda: o silêncio que se interpõe entre a exposição de duas séries em RI8 remete metaforicamente à exclusão da parte central da figura e sua duração é proporcional à dos compassos que o antecedem e o sucedem. Pequenas variações na dinâmica e na agógica, como indicados na partitura, são necessárias para ratificar a indicação “Misteriosamente”. A exclusão sucessiva das notas leva a uma rarefação da série até restar apenas uma única nota, uma alusão a um grão de pó (Exemplo musical 93).

Exemplo musical 93: Último gesto de *Pó*
 Fonte: PITOMBEIRA, L. *Pó, opus 141*. c. 214 – 230. 1 partitura. Piano. João Pessoa: 2008.

3.3 Considerações finais

Como muitas das obras camerísticas de Pitombeira que possuem piano composito a formação instrumental, *Pó* é um exemplo da pesquisa e afinidade que o compositor revela por técnicas instrumentais diversas. Embora já tivesse empreendido o uso de técnicas estendidas, *Pó* foi a primeira obra para piano solo em que essas técnicas foram explicitamente empregadas e que só as empregaria novamente alguns anos depois, em *Ubajara, opus 177* (2011).

A influência da formação pregressa de Pitombeira está presente em *Pó*: uma obra que toma como ponto de partida um conceito da matemática, o Conjunto de Cantor, cujas definições e propriedades são tomadas como referência para serem transformadas em eventos musicais. *Pó* é uma obra predominantemente pertencente à linha universalista do compositor e, além do próprio conjunto, outros elementos de sua escrita revelam a influência da música de compositores estrangeiros em seu processo criativo, como o uso do tetracorde 0167 – a célula “Z” de Bartók.

A interpretação de *Pó* difere da *Sonata N.1* por explorar novas maneiras de execução e de interação com o piano. A prática de técnicas instrumentais estendidas pode gerar desconforto àquele intérprete não habituado à *performance* de música contemporânea, uma vez que essa prática envolve uma diversidade de meios de produção do som além daqueles já conhecidos derivados da prática tradicional – como a notação em duas ou três pautas e a execução pianística com os dedos sobre as teclas. Alguns gestos, como levantar-se da banqueta para manipular as cordas, o uso de objetos ou de outras partes do corpo além dos dedos para tocar as teclas, podem causar dispersão da atenção do intérprete durante a *performance* e gerar insegurança. Provavelmente seja essa uma das razões pelas quais muitos pianistas resistem à investidura em repertório de música contemporânea – com tem observado o autor desta dissertação entre os colegas. Outras razões incluem fatores de ordem estética e de afinidades pessoais com o estilo da obra e do compositor – muitas vezes o desconhecimento leva a uma postura defensiva, e até negativa, por parte do intérprete. Professores e músicos profissionais insistem em afirmar que o musicista deve estar comprometido com a música de sua época atual, sem nunca rejeitar o “novo”. Essa afirmação parece ter fundamento caso se pense que em toda época da História da Música compunha-se, executava-se e se recebia música contemporânea – o que é feito hoje, no século XXI, não seria um procedimento alheio ao que sempre aconteceu. Contudo, o autor desta dissertação é

favorável à ideia de que o intérprete deve estar aberto para deparar-se com as mais variadas oportunidades de exercício da atividade artística, ainda que não sejam de sua preferência, pois esse deve ser o principal propósito do músico *performer*: a prática da *performance*. Não obstante, cabe ao músico tomar suas próprias decisões sobre como gerir a sua carreira profissional da forma que lhe for conveniente.

Como já mencionado, Pitombeira escolheu o piano para compor *Pó* por suas características organológicas contemplarem seus objetivos criativos. Dessa forma, torna-se claro que o compositor não poderia escolher outro instrumento para realizar as técnicas citadas ao longo do capítulo tão satisfatoriamente quanto o piano. Assim, pode-se afirmar que as técnicas estendidas comentadas são idiomáticas do piano, por suas formas de execução e sonoridade obtidas, de acordo com a definição do Dicionário Harvard exposta na introdução desta dissertação.

Embora *Pó* assuma uma forma própria, que segue os moldes da figura geométrica do Conjunto de Cantor e procura representá-la sonoramente, alguns traços a tornam típicas da música de Pitombeira – como a ciclicidade de temas e motivos – que demonstram a preocupação do compositor com a unidade da obra, algo que permite o ouvinte identificar os eventos musicais ao longo do tempo. Essa talvez seja a característica mais significativa de sua música e que lhe rende a aceitação entre a comunidade acadêmica, intérpretes e público.

CONCLUSÃO

A afirmação de José Maria Neves de que a música contemporânea segue as tendências “universais” de criação musical – a união de elementos experimentais e de outros internacionalmente reconhecidos e adotados por compositores de gerações distintas – exposta na introdução, foi uma das premissas da qual partiu a pesquisa para esta dissertação. Para corroborar a afirmação de Neves supracitada, o autor desta dissertação escolheu um compositor ainda vivo cuja música tem lhe rendido prêmios, *performances* e aceitação do público e do meio acadêmico: Liduíno Pitombeira afirma que sua criação é dividida nas linhas nacionalista e universalista. A dicotomia existente entre essas linhas, na música de Pitombeira, aproxima-as de tal forma que, muitas vezes, dificilmente é possível perceber uma diferença ou separação de ambas. Muito embora haja obras em seu repertório que pertençam exclusivamente a uma linha ou a outra, a linguagem musical de Pitombeira revela algo que vai além daquilo que pode ser classificado meramente como universal ou nacional, mas uma música que contempla as suas aspirações e afinidades artísticas e que, por sua vez, são apreciadas por aqueles que a recebem – ainda que não seja essa a real intenção do compositor.

Atualmente lecionando na Universidade Federal de Campina Grande e desenvolvendo projetos de pesquisa em grupos de estudo financiados por agências de fomento brasileiras, Pitombeira compõe no intervalo entre aulas e quando está em sua residência. A sua produção composicional já chega ao número de duzentas obras, se contadas também aquelas que o compositor arquiva em seu banco de partituras para concluí-las posteriormente. É um número considerável para um compositor que ainda não atingiu os cinquenta anos de

idade e que já detém mais de vinte premiações em seu currículo. As carreiras artística e acadêmica são complementares e se influenciam mutuamente – como acontece nas séries de *Ponteios*, que são parte do projeto PIBIC/CNPq – e, como compositor, professor e pesquisador, Pitombeira exerce suas atividades profissionais atendendo a todos os compromissos que lhe são incumbidos.

A maior parte das obras de Pitombeira apresenta-se com títulos em inglês, idioma pelo qual optou por empregar devido às características das obras – quando possuem elementos da música universal ou quando estão em função do trabalho ao qual se destinam, por exemplo, encomendas ou dedicatórias a intérpretes estrangeiros. A série *Brazilian Landscapes* é concebida a partir de referências extra-musicais brasileiras, como lugares, paisagens e atmosferas, que servem de inspiração para um produto musical a ser apreciada pelo estrangeiro e, por isso, a série recebe o título em inglês. É provável que Pitombeira tenha adotado o inglês em suas obras após a mudança para os Estados Unidos, quando teve um contato intensivo com a língua e, assim, as oportunidades de comunicação e compreensão de suas ideias se tornariam mais inteligíveis para os estadunidenses. Isso seria válido também para a execução de suas obras no exterior, bem como para o estudo analítico delas.

O piano revela-se como um dos instrumentos para o qual Pitombeira está frequentemente compondo, desde os primeiros anos de sua carreira até o presente momento. *A Sonata N.1*, sua segunda obra para piano escrita no mesmo ano que *Sete Variações sobre o Cravo e a Rosa*, mostra suas primeiras experiências com o serialismo quando tinha aulas esporádicas com Kaplan e, desde essa época, já demonstrava as diversas possibilidades que poderia tirar proveito da técnica para sua própria música. De nada adiantaria utilizar o serialismo estritamente e repetir o que compositores como Webern já fizeram no passado. A criação musical única, para Pitombeira, proviria de suas raízes: a música popular brasileira instrumental e a música erudita europeia, como a de Schoenberg e Stravinsky. Trata-se de

outra dicotomia de universos distintos que são unidos na música de Pitombeira. Se, por um lado, o dodecafonismo está presente na *Sonata N.1* – um recurso criado por Schoenberg no início do século XX com o objetivo de ordenar os doze sons da escala cromática de tal forma que apareçam dispostos em séries e sem a repetição de nenhum dos sons até que todos os doze já tenham sido apresentados para, assim evitar-se a polarização de uma ou mais notas – esse recurso se contrapõe ao *jazz*, que emprega funções tonais recorrentes e dissonâncias que não são necessariamente resolvidas. Além do *jazz*, o modalismo é outro recurso amplamente empregado no segundo movimento da *Sonata N.1* – bastante peculiar da música nordestina, como a junção dos modos lídio e mixolídio alterados. Dodecafonismo, *jazz*, tonalismo, modalismo e atonalismo livre são as ferramentas de que Pitombeira dispôs para compor sua *Sonata N.1*. As discussões relacionadas à forma revelaram uma construção particular, que se assemelha relativamente à forma apresentada por Rosen, com a exposição e reexposição de seções e subseções unidas a fragmentos das partes expostas ou a partes livres.

Dezessete anos após a conclusão da *Sonata N.1*, Pitombeira já havia acumulado diversas experiências musicais desde a época em que cursava a Licenciatura em Música na Universidade Estadual do Ceará até o início da composição de *Pó*. Em João Pessoa, como parte do corpo docente do curso de Música da Universidade Federal da Paraíba, esteve em contato com vários outros compositores e intérpretes, dentre eles, a pianista Luciana Noda. Enquanto a *Sonata N.1* reúne proporcionalmente elementos de origem nacional e universal, *Pó*, por sua vez, apresenta-se como uma obra com referências predominantemente alheias à música nacional. Uma peça criada a partir de um conceito da matemática, concebido por um matemático russo que representou um conjunto sob a forma de um fractal e cuja versão multidimensional remete à figura de grãos de poeira devido às sucessivas subdivisões. *Pó* é não somente a tradução desse fractal em eventos sonoros ao longo do tempo, mas também estabelece meios para que as séries expostas sejam reconhecidas pelo ouvinte a cada vez que

forem tocadas. Embora todas essas características sejam próprias da linha universal de Pitombeira, há alusões também ao *jazz* na obra, o que não descarta completamente a utilização do sistema tonal e as referências pregressas do compositor. As técnicas instrumentais estendidas, improvisação e indeterminação contribuem para ampliar as possibilidades de exploração dos parâmetros do som. As séries dodecafônicas de *Pó* são constantemente expostas, justapostas e reexpostas até o último gesto da obra, além de exploradas em outras formas de execução instrumental, obtendo-se, assim, novos timbres com essas séries.

Através do estudo das partituras, das análises e das entrevistas realizadas com o compositor, conclui-se que as técnicas de execução instrumental são todas idiomáticas do piano, ou seja, as possibilidades trabalhadas são peculiares àquele instrumento por serem mais prontamente executáveis no piano que em outro instrumento, conforme o verbete do *The New Harvard Dictionary of Music*. Embora o conceito da palavra “idiomático” não seja ainda consensual entre os pesquisadores da área, esta dissertação partiu de uma definição que contemplasse satisfatoriamente os objetivos da pesquisa e que complementasse as discussões sobre os aspectos técnico-interpretativos das obras. Em seu artigo sobre *Pó*, Pitombeira deixou claro que a escolha pelo piano foi de fundamental importância para que pudesse transformar a figura do fractal em eventos sonoros. Dessa forma, as técnicas estendidas comentadas não poderiam ser realizadas de modo tão imediato por outro instrumento quanto pelo piano. Mesmo na *Sonata N.1*, a escrita também é idiomática, pois as distâncias intervalares e os movimentos ascendentes e descendentes das séries não seriam tão prontamente executáveis, como por exemplo, por um instrumento de cordas quanto por um piano. Outro elemento idiomático constantemente empregado pelo compositor em sua música solo ou camerística é o *ostinato*, que provê o apoio necessário para a condução de vozes e o movimento criado pela repetição da célula induz o reconhecimento pela memória do ouvinte,

ou seja, estabelece-se uma representação aural daquele trecho preenchido por *ostinato*. Contudo, o uso desse elemento não constitui uma exclusividade da escrita pianística e pode ser encontrado em outras obras de Pitombeira, que o adapta de acordo com as possibilidades de execução de cada instrumento. Formas distintas de *ostinato*, como ocorre na *Sonata N.1* e em *Pó*, cumprem propósitos distintos e conferem resultados também distintos.

Todas as análises de cunho interpretativo desenvolvidas nos capítulos são adequadas ao perfil descrito por Creswell sobre a concepção pragmática da pesquisa, uma vez que foram obtidas da observação do autor desta dissertação durante suas práticas de estudo e *performance*. Outras observações provieram do contato com colegas pianistas de várias procedências e gerações, de quem o autor pôde colher diversos comentários sobre técnica pianística, interpretação, pedais, além de repertório e outros assuntos relativos à prática. Essa coleta de informações configurou a natureza qualitativa da metodologia escolhida, que não se detém em nenhum momento a expor dados numéricos e estatísticos, mas utiliza o argumento verbal e bibliográfico para comprovar hipóteses.

Além dos propósitos explicitados, esta dissertação abre portas a outras pesquisas sobre a música de Liduíno Pitombeira e sobre execução pianística. Como um dos primeiros trabalhos acadêmicos formais que abordam a obra desse compositor, ainda há muitas discussões que podem ser derivadas das pesquisas já realizadas ou de aspectos que ainda não foram explorados. Uma pesquisa que trata de assuntos concernentes à prática dificilmente terá todas as suas questões bem descritas e altamente detalhadas, uma vez que discurso e prática são instâncias de naturezas incompatíveis e, portanto, ambas não se contemplam plenamente. É possível que pesquisas posteriores partam de um mesmo assunto e levem a resultados diferentes: tudo dependerá do enfoque e do referencial teórico a serem adotados. Para esta dissertação, a bibliografia selecionada está em função do perfil metodológico escolhido, que

atinge os objetivos na medida em que a validade da pesquisa é comprovada e aceita como relevante para aqueles envolvidos com as questões levantadas.

REFERÊNCIAS

ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi* – Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, v.1, pp. 16 – 24, 2000.

ANTOKOLETZ, Elliott. *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Los Angeles: University of California Press, 1984.

BANOWETZ, Joseph. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

BESERRA, Danilo Jatobá. Elementos da estética expressionista presentes na obra *Sertão Central, opus 84* para piano de Liduíno Pitombeira. In: I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. 2010. Rio de Janeiro. *Anais do I SIMPOM*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010. pp. 718 – 727.

BURGE, David. *Twentieth-Century Piano Music*. 2 ed. Maryland: Scarecrow Press, 2004.

CALAIS-GERMAIN, Blandine. *Anatomy of Movement*. 2 ed. Seattle: Eastland Press, 2007.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. Teoria da Performance Musical. *Revista Eletrônica de Música da Universidade Federal de Alagoas*, Maceió, ano 2, nº 02, pp. 48 – 65, 2011.

COGAN, Robert; ESCOT, Pozzi. *Sonic Design: The Nature of Sound and Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.

COWELL, Henry. *New Musical Resources*. 3 ed. New York: Cambridge University Press, 1996.

CRESWELL, John M. *Projeto de Pesquisa: Métodos Qualitativo, Quantitativo e Misto*. 3 ed. Porto Alegre: Artmed, 2010, pp. 25 – 47.

GIFONI, Luciana Rodrigues. *Liduíno Pitombeira: duas russas, entre três américas e um prêmio*. [Entrevista]. Nov. de 2005. Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag48pitombeira.htm>>. Acesso em 27 de set. de 2011.

GROSSI, Alex Sandra. *O idiomático de Camargo Guarnieri nos 10 Improvisos para Piano*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: Uma História Concisa e Ilustrada de Debussy a Boulez*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

GUARNIERI, Mozart Camargo. *Ponteio No. 11*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A., 1956. 1 partitura (2p.) Piano.

_____. *Ponteio No. 22*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A., 1957. 1 partitura (1 p.) Piano.

_____. *Ponteio No. 24*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A., 1957. 1 partitura (2 p.) Piano.

_____. *Ponteio No. 14*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A., 1956. 1 partitura (3 p.) Piano.

_____. *Ponteio No. 15*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A., 1956. 1 partitura (3p.) Piano.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais In: LIMA, L. C. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, pp. 67 – 84.

KAPLAN, José Alberto. *Teoria da Aprendizagem Pianística: Uma abordagem psicológica*. 2ed. Porto Alegre: Musas, 1987.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2ed. Rio de Janeiro: Contra capa, 2008.

NÓBREGA JÚNIOR, José Maria P. *Os Homicídios no Brasil, no Nordeste e em Pernambuco: dinâmica, relações de causalidade e políticas públicas*. 2010. Tese (Doutorado em Ciência Política) – Programa de Pós-Graduação em Ciência Política, Universidade Federal de Pernambuco.

PARNCUTT, Richard; TROUP, Malcolm. Piano In: PARNCUTT, Richard; McPHERSON, Gary E. *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press, 2002, pp. 285 – 302.

PITOMBEIRA, Liduino. *Sonata for piano No.1, opus 8*. Fortaleza: 1991. 1 partitura (21 p.) Piano.

_____. *Suite Russana, opus 11*. Fortaleza: 1992. 1 partitura (9 p.) Piano.

_____. *Sertão Central, opus 84*. Baton Rouge: 2004. 1 partitura (8 p.) Piano.

_____. *Suite Brasileira, opus 92*. Baton Rouge: 2005. 1 partitura (13 p.) Piano.

_____. *Pó, opus 141*. João Pessoa: 2008. 1 partitura (10 p.) Piano.

_____. *Ponteio No.1, opus 162*. Campina Grande: 2010. 1 partitura (5 p.) Piano.

_____. *Ponteio No.2, opus 168*. Campina Grande: 2011. 1 partitura (4 p.) Piano.

_____. *Ponteio No.3, opus 169*. Campina Grande: 2011. 1 partitura (4p.) Piano.

_____. *Ponteio No.4, opus 171*. Campina Grande: 2011. 1 partitura (5p.) Piano.

_____. *Ponteio No.5, opus 172*. Campina Grande: 2011. 1 partitura (4p.) Piano.

_____. *Ubajara, opus 177*. Campina Grande: 2011. 1 partitura (5p.) Piano.

_____; CAVALCANTI, Maria Di. *The Cantor Set as the Basis for the Compositional Design of Pó*. Campina Grande: [s.e.], 2009.

POZZO, Maria Helena M. Del. Indeterminação e Acaso na obra para piano de John Cage. In: XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 2008. Salvador. *Anais do XVIII Congresso da ANPPOM (Pôster)*. Salvador: UFBA, 2008, pp. 462 – 468.

PRAXEDES, Karina. *Liduino Pitombeira's Chamber Works with Piano: an Analytical Perspective*. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Faculty of the Moores School of Music, University of Houston.

RANDEL, Don Michael (Ed.) *The New Harvard Dictionary of Music*. 3 ed. Cambridge: The Belknap, 1986.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. 2 ed. New York: W. W. Norton & Company, 1988.

RICHERME, Claudio. Legato “natural” e legato “artificial” na execução pianística. *Per Musi* – Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, números 5 e 6, pp. 163 – 166, 2002.

RUVIARO, Bruno; ALDROVANDI, Leonardo. *Indeterminação e Improvisação na Música Brasileira Contemporânea*. 2001. Monografia. São Paulo. Disponível em <http://unesp.academia.edu/LeonardoAldrovandi/Papers/1103315/Indeterminacao_e_Improvisacao_na_Musica_Brasileira_Contemporanea>. Acesso em 30 jan. 2012.

SARAIVA, Samuel Alessandro G. L. *Sonata para Violino e Piano n.3 de Liduino Pitombeira: uma visão retórica*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais.

SLOBODA, John. Musical Performance and Emotion: Issues and Developments. In: _____. *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function*. New York: Oxford University Press, 2005, pp. 225 – 240.

STRAUS, Joseph. *Introdução à Teoria Pós-Tonal*. Trad. Ricardo M. Bordini. 2 ed. Rio de Janeiro: Prentice-Hall do Brasil, Ltda., 2000.

TARQUINIO, Daniel J. *O 1º Caderno de Ponteiros para piano de Camargo Guarnieri: uma concepção da totalidade da obra*. Ictus: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA. Vol. 7, pp. 33 – 64. Salvador: 2006.

TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa: O Poeta da Viola, da Modinha e do Lundu (1740 - 1800)*. São Paulo: Editora 34, 2004.

VAES, Luk. *Extended Piano Techniques: In Theory, History and Performance Practice*. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Orpheus Institute, Leiden University.

VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida*. São Paulo: EDUSP, 2001.

VEIGA, Manuel. *O estudo da modinha brasileira*. Revista de Música Latinoamericana. Vol. 19, n.1, pp. 47 – 91. Texas: University of Texas Press, 1998.

ANEXOS

ENTREVISTAS

ENTREVISTA – 13/04/2011

1. **Danilo Jatobá (DJ)** - De acordo com os trabalhos de Samuel Saraiva e Karina Praxedes, além da entrevista que o senhor realizou para a Revista de Agulha em 2005, o início da sua formação musical aconteceu de forma autodidata. Havia alguma vanguarda, músicas, grupos ou estilos pelos quais o senhor se identificava e que, de certa forma, motivavam-no a continuar estudando música?

Liduíno Pitombeira (LP) - Meu interesse inicial era focalizado na música instrumental brasileira e no jazz americano, com os quais passei a tomar contato regular, após fixar residência em Fortaleza (1977), para cursar o nível médio na Escola Técnica Federal do Ceará (hoje IFT). As obras de Hermeto Paschoal e Egberto Gismonti, com as quais tomei contato entre 1977 e 1981, eram os meus referenciais na época. Participei de diversos grupos instrumentais, entre eles Banda Pesquisa e Oficina. Em 1986, surgiu o interesse pela música antiga (medieval, renascentista e barroca) e pela flauta doce e outros instrumentos antigos, período em que iniciei minha participação no Syntagma, o que duraria até 1998.

2. DJ - Quando o senhor passou a ter aulas de música? Quem foram os seus professores?

LP - Minha formação não foi, no início, diretamente conectada à academia tradicional, no sentido de que eu só passei a frequentar cursos acadêmicos regulares de música em 1986, quando ingressei na licenciatura em música da Universidade Estadual do Ceará. Antes disso, eu já havia iniciado, em 1985, estudos de harmonia tradicional com a Prof^a Vanda Ribeiro Costa. Os exercícios de harmonia de Hindemith eram, ao mesmo tempo, estudos de teoria, estética, percepção, contraponto e composição. A Prof^a Vanda sempre tratava cada exercício como miniaturas composicionais e discutia aspectos que transcendiam os objetivos de um curso regular de harmonia. Paralelamente, na mesma época, tive a oportunidade de estudar harmonia funcional com Tarcísio José de Lima e participar de cursos de férias ministrados por Koellreutter e seus discípulos (contraponto modal, com Sérgio Bizzet e arranjo, com Antônio Carlos Cunha), promovidos pela Universidade Estadual do Ceará e organizados pela Prof^a Elba Braga Ramalho. Em 1991 passei a estudar regularmente composição, contraponto e estética, com o Prof. José Albert Kaplan, na Paraíba. Diversas obras foram compostas nesse período sob a orientação de Kaplan. A partir de 1998, ingressei no mestrado em composição na Louisiana State University e estudei sob a orientação de Dinos Constantinides (composição), Stephen David Beck (música eletroacústica) e Jeffrey Perry (Teoria).

3. DJ - O senhor partiu para os Estados Unidos em 1998 para cursar pós-graduação na Louisiana State University. O senhor recebia algum incentivo financeiro de alguma agência de fomento para se manter no estrangeiro?

LP - Como eu não era ligado a nenhuma instituição de ensino, não tive apoio

financeiro do Brasil para cursar mestrado e doutorado fora do país. Os recursos vieram de bolsas oferecidas pela Louisiana State University (LSU). Como atividades relacionadas a essas bolsas, inicialmente do tipo assistantship e depois scholarship, eu ministrava aulas de composição e teoria na graduação. Graças ao prêmio em composição que obtive durante o mestrado, a LSU me ofereceu melhores condições para o doutorado e, já no período imediatamente após a defesa, conhecido como ABD (all but dissertation), passei a ministrar aulas na pós-graduação (Contemporary compositional practices) e nos cursos avançados da graduação (Orchestration), além das aulas regulares de composição.

4. DJ - O que o senhor considera que as experiências vividas fora de seu país de origem trouxeram para si e sua música?

LP - Estudar e trabalhar em uma universidade séria, e com dedicação total ao ensino e pesquisa como a LSU, foi fundamental para o meu crescimento como compositor. As imensas oportunidades de ter minhas obras executadas me permitiram obter o feedback necessário com relação a aspectos muito sensíveis, como o idiomatismo instrumental e o equilíbrio dinâmico. Durante o período em que estudei na LSU, pude trabalhar diretamente com diversos instrumentistas que executaram minhas obras, tanto de câmara, como orquestrais, corais, e eletroacústicas combinada a instrumentos acústicos. O fato de também ter sido bolsista do estúdio de gravação anexo à sala de concerto principal, por dois anos, me permitiu ter contato muito efetivo com uma literatura composicional vasta (do barroco ao contemporâneo). Na LSU, acontecem regularmente três concertos diários, durante o semestre inteiro. A prática do ensino da composição durante vários anos também foi fundamental para meu próprio aperfeiçoamento como compositor.

5. DJ - Quando o senhor regressou ao Brasil e o que o levou tomar essa decisão?

LP - Retornei em agosto de 2006, com o objetivo de contribuir, de alguma forma, para o ensino da música no Brasil, principalmente nas áreas de composição e musicologia sistemática.

6. DJ - O senhor enfrentou dificuldades na volta ao Brasil? Encontrou muitas mudanças desde o ano em que você partiu para os Estados Unidos até o regresso?

LP - Encontrei um Brasil com melhores condições financeiras, alunos com mais acesso à tecnologia e ao conhecimento, mas, paradoxalmente, um Brasil menos focalizado com relação a políticas culturais relacionadas à música de concerto. Observei também um nível de civilidade mais baixo e muitos problemas na segurança e no transporte.

7. DJ - Quais os projetos e trabalhos que o senhor desenvolveu até o presente momento e onde você leciona atualmente? Quais as suas áreas de interesse?

LP - A partir do segundo do segundo semestre de 2006, isto é, após o meu retorno

ao Brasil, desenvolvi um manual de práticas composicionais contemporâneas, no programa de bolsas DCR do CNPq, em parceria com a UECE e a FUNCAP. Em seguida, ingressei na Universidade Federal da Paraíba, como professor de composição e teoria, da graduação e pós-graduação. Atualmente, sou professor de composição e teoria na Universidade Federal de Campina Grande, mas continuo ligado ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Paraíba, onde tenho orientandos de composição e musicologia sistemática. Na UFCG, fundei o Laboratório Kaplan, que tem como um dos focos o ensino da composição e o grupo de pesquisa GAMA (Grupo de Análise Musical), ligado ao CNPq, que desenvolve pesquisa interdisciplinar em música. No ano passado, 2010, tivemos oito artigos e duas obras de câmara apresentados na ANPPOM.

8. DJ - Quais as obras compostas desde o ano de seu regresso ao Brasil de maior destaque?

LP - Destaco os dois concertos para piano e orquestra, o início de uma série denominada Impressões (já com 5 peças), a continuação da minhas séries Seresta (já com 16 peças) e Brazilian Landscapes (com 10 peças, atualmente), a obra Mariinha, para orquestra e coro, encomendada pela OSESP, e Acordes Poéticos, encomendada pela Camerata Antiqua de Curitiba, as obras The Five Elements e Zodiac, encomendadas pela Kean University (New Jersey, EUA), e duas trilhas para cinema (longa-metragem), Grão e Siri-Ará. Também destaco a Sonata para violino e piano N° 5, que está sendo gravada, juntamente com as sonatas anteriores pelo duo Alexander-Soares, da Nicholls State University (EUA). As parcerias com músicos de metais e madeiras da Orquestra Sinfônica do Porto (Portugal) também têm me possibilitado ter primeiras audições na Europa, como São Bernardo, para quinteto de metais, Japan, para clarinete e eufônico, e Homem-Aranha, para tuba solo e grupo de metais. A produção completa, desde minha chegada, no segundo semestre de 2006, é mostrada na tabela abaixo.

Opus 115	Concerto para Piano, Orquestra de Cordas e Percussão	11:00
Opus 116	Impressões Altaneiras Sax Soprano e Alto, Trompete, Trombone e Percussão	02:35
2007		
Opus 117	Mariinha Symphony Orchestra and Choir	10:50
Opus 118	Impressões Aracatis Flute and Violin	07:30
Opus 119	Carnaubal Tape alone	03:36
Opus 120	Impermanência Tape alone	03:03
Opus 121	Bendito Flute solo	03:00
Opus 122	Agnus Dei Women's Choir	02:40
Opus 123	Paisagem do Sertão Tape alone	03:27

Opus 124	Seresta No.16 Voice, flute, and piano	04:15
Opus 125	Brazilian Landscapes No.8 Flute solo	08:40
Opus 126	Matriz Voice, cello, and piano	05:45
Opus 127	B-A-C-H Flute, piano, and string bass	03:45
Opus 128	Concerto para Piano a 4 mãos e Orquestra de Câmara	13:40
Opus 129	Sonhos Flute and piano	04:00
Opus 130	Liturgia da Seca Mixed Choir	04:12
Opus 131	Impressões Sobrais Flute and Alto Saxophone	05:30
Opus 132	Impressões Cristais English horn and String Trio	04:00
Opus 133	Impressões Horizontes Woodwind Quintet	04:20
2008		
Opus 134	Gênese do Sertão Solo voice	06:00
Opus 135	Comunhão Tapuia Voice and String Quartet	02:00
Opus 136	Sertão Flute and String Quartet	06:00
Opus 137	Sonata para violino e piano No. 5	13:00
Opus 138	Brazilian Landscapes No.9 Flute, Clarinet, Cello, 2 Percussionists, and Piano	08:00
Opus 139	Bulgarian Suite Violin ad Viola	08:10
Opus 140	A Navalha de Occam Recorder Quintet	02:50
Opus 141	Pó Piano	07:40
Opus 142	Interseções Cello solo	07:00
2009		
Opus 143	Highland Oboe, Violin, Cello, and Piano	07:00
Opus 144	São Bernardo Brass quintet	11:30
Opus 145	The Five Elements Piano quintet	18:30
Opus 146	Hénon Oboe, bassoon, and piano	05:00
Opus 147	Goyazes Oboe and string quartet	09:10
Opus 148	Credo Mixed choir and string orchestra	05:00
Opus 149	Fuga I Piano	02:15
2010		

Opus 150	Zodiac Song cycle for soprano and string quintet	27:00
Opus 151	Incelença Solo Horn	02:50
Opus 152	Minina, saia comigo Mixed choir	02:45
Opus 153	Four Essays for Guitar	05:00
Opus 154	Fuga 2 Piano	02:10
Opus 155	Brazilian Landscapes No. 10 Violin, Oboe, Cello, and Bassoon	08:00
Opus 156	Sonata para flauta doce e cravo No.2 (Homenagens)	08:10
Opus 157	Os Quatro Temperamentos Solo flute	04:30
Opus 158	Cordel No.3 String Orchestra	10:40
Opus 159	Arlequim Solar Pierrot Ensemble	11:50
Opus 160	Impressões Quixerés Flute duet	06:00
Opus 161	Acordes Poéticos Choir, String Orchestra, Piano, and Timpani	10:00
Opus 162	Ponteio No.1 Piano	01:50
2011		
Opus 163	Quatro Miniaturas para Flauta Solo	06:20
Opus 164	Vexilla Regis Prodeunt French Horn and Piano	08:00
Opus 165	Concerto para Quarteto de Saxofones e Orquestra	14:30
Opus 166	Homem-Aranha Solo Tuba and Brass Ensemble	02:40
Opus 167	Salmo 1 Mixed Choir	03:40
Opus 168	Ponteio No. 2 Piano	01:10
Opus 169	Ponteio No. 3 Piano	01:40
Opus 170	Fuga 3 Piano	01:15

9. DJ - Quais os seus projetos futuros e quais obras o senhor pretende compor em 2011 e 2012?

LP - Estou trabalhando no Concerto para fagote e orquestra N° 2, encomendada pelo fagotista da UFPE, Valdir Caires, e que possivelmente será o tema de sua tese de doutorado. Pretendo continuar trabalhando nas séries Serestas, Brazilian Landscapes e Impressões, e continuar a produzir obras para piano, tais como os Ponteios, as Fugas e o Zodíaco.

10. DJ - No âmbito da escrita pianística, o senhor adota algum procedimento específico ao compor para o piano? É um processo fluido? É diferente da

experiência de compor para outros instrumentos? De que maneira?

LP - Adoto tanto o planejamento composicional rigoroso como a composição linear, mais livre, para obras pianísticas, obras de câmara ou orquestrais. Atualmente, como desenvolvo uma linha de pesquisa em sistemas composicionais, algumas obras (como os Ponteios) estão sendo projetadas dentro dessa linha.

11. DJ - O senhor tem predileção pela escrita pianística de algum compositor em especial a ponto de observar traços de influência em sua própria obra?

LP - Posso ver alguns traços da escrita de Bartók, com relação aos parâmetros textura e ritmo, em minhas obras, mas apenas como referências estilísticas, como por exemplo, na Suite Brasileira e no Sertão Central. Nessas duas obras, vejo também alguma influência de Guarnieri, por exemplo, no uso de algumas sonoridades, como o tetracorde [0167]. Claro que, o leque de influências, especialmente não intencionais, é muito vasto, na obra de qualquer compositor.

12. DJ - A Sonata n.1, opus 8 (1991) apresenta escrita e sonoridade aos moldes tradicionais, com emprego da técnica serial, e Pó, opus 141 (2008) se baseia numa estrutura geométrica com utilização de notação não-convencional e técnicas expandidas. Considerando o aspecto cronológico em que foram concebidas, um intervalo de 17 anos entre ambas, o emprego das técnicas citadas estão relacionadas à época em que foram compostas? Houve alguma diferença na abordagem da escrita pianística nas duas peças em função disso?

LP - A Sonata N° 1 se concentra exclusivamente no parâmetro altura. Utilizo procedimentos seriais dodecafônicos e quadráticos (o que me possibilita uma paleta de 96 formas seriais). Em Pó, existe uma preocupação com outros parâmetros, tais como textura, timbre e dinâmica. Mas minha escrita atual não segue somente a linha de Pó. Nas Fugas e nos Ponteios, o parâmetro altura é o ponto focal.

13. DJ - Atualmente, o senhor considera estar esteticamente mais próximo de uma ou outra peça (Sonata n.1, opus 8 e Pó, opus 141)?

LP - De ambas. Não houve cisão ou mudança estilística. Tudo depende dos parâmetros que quero focalizar em determinada peça e de que maneira a escrita pode tornar mais fácil a expressão desses parâmetros em um contexto composicional.

2ª. ENTREVISTA – 16/11/2011

Sonata para piano N.1, opus 8

1. Danilo Jatobá – Gostaria que o senhor comentasse um pouco sobre o momento em que se encontrava (1991) e o que o motivou a compor a *Sonata N.1*. O senhor ainda pretende compor outra(s) sonata(s) para piano?

Liduíno Pitombeira – Nessa época eu iniciava meus estudos de composição com o compositor José Alberto Kaplan, trabalhava com música antiga no grupo Syntagma, estudava programação computacional e também tomava um contato mais direto com a técnica dodecafônica. Os movimentos que compõem essa sonata, como explicarei em detalhes na próxima resposta, surgiram como parte integrante de outra obra, denominada “Zodiaco”, o qual se iniciou com a composição de Pisces (o segundo movimento da sonata). Já iniciei os planos composicionais da segunda sonata para piano, mas sem previsão de conclusão.

2. DJ – Durante o estudo da *Sonata N.1*, pude perceber algumas diferenças em relação à forma sonata tradicional. Ao invés de temas na tônica e na dominante, desenvolvimento e reexposição desses temas na tonalidade principal, a *Sonata N.1* é dividida em seções e subseções que são expostos e reexpostos, além de fragmentos que são usados para unir uma seção à outra. Charles Rosen, em seu livro *Sonata Forms* (1988, p. 403), afirma que, no caso de sonatas não-tonais, apenas dois parâmetros da forma sonata tonal permanecem fundamentais: a estrutura temática e o contraste entre texturas. Embora as funções tonais não sejam tão explícitas quanto em uma forma sonata tradicional, a referência aos sistemas tonal e modal não deixam de existir em toda a sua obra. Devido a essas divergências de concepção sobre a sonata de uma época para outra, e mesmo de um compositor para outro, gostaria de saber o que levou o senhor a denominar a sua obra de sonata.

LP – Entendo a forma sonata como um jogo de elementos contrastantes que dialogam, interagem e se influenciam. Esse contraste, sem o suporte da tonalidade, pode ser realizado em diversos níveis paramétricos: ritmo (duração, pontos de

ataques), textura, articulação, centralidade, dinâmica, inteligibilidade etc. Mais recentemente, minha compreensão da forma sonata se expandiu para incorporar conceitos Hegelianos. Conhece-se, e isto é apontado por Adorno, as similaridades entre a forma sonata em Beethoven e a dialética de Hegel. O processo Hegeliano de tese, antítese e síntese é amplamente aplicado no planejamento composicional de minha “Sonata para flauta doce e cravo N° 2”.

A idéia de contraste entre elementos bipolares, que é central na estruturação da “Sonata para Piano N° 1”, surge mesmo antes dos movimentos que a integram – Virgo e Pisces – serem removidos de outro contexto e justapostos para formar essa obra. Originalmente, esses dois movimentos integravam um ciclo para piano denominado “Zodiaco”, que chegou a ter oito movimentos completos. Mais tarde, esse ciclo foi abandonado e os movimentos foram utilizados como pontos de partida para outras obras. Outro ciclo para piano, também denominado “Zodiaco”, que substitui o original, está em fase de composição. Existe também uma obra, concluída em 2010, que trabalha a mesma temática (“Zodiac Song Cycle, Op. 150” para soprano e quinteto de cordas).

A estruturação do “Zodiaco” original, de onde vieram Virgo e Pisces, parte de uma relação de isomorfismo entre os doze signos zodiacais e as doze classes de notas cromáticas. Assim, da mesma forma que temos o contraste bipolar do trítono, temos a bipolaridade entre signos separados por seis meses, como no caso de Virgo e Pisces. Outro ponto importante é que as notas iniciais das séries associadas a cada movimento provinham da série de Pisces, que foi a primeira obra composta para esse ciclo. A figura 1 mostra o plano geral de notas iniciais das séries para cada signo. Assim temos nesse nível pré-composicional o estabelecimento de um contraste bipolar proporcionado pelo trítono, que representa a dicotomia entre signos separados por seis meses. Neste plano, temos três pares de signos que satisfazem essa condição: Pisces-Virgo (Dó-Fá#), Taurus-Scorpio (Mi-Sib) e Leo-Aquarius (Láb-Ré). As notas iniciais das séries desses signos formam uma escala de tons inteiros. Desta forma, o contraste bipolar, que considero um elemento fundamental na forma sonata, existe, em um primeiro nível, entre as classes de notas geradoras de ambos os movimentos.

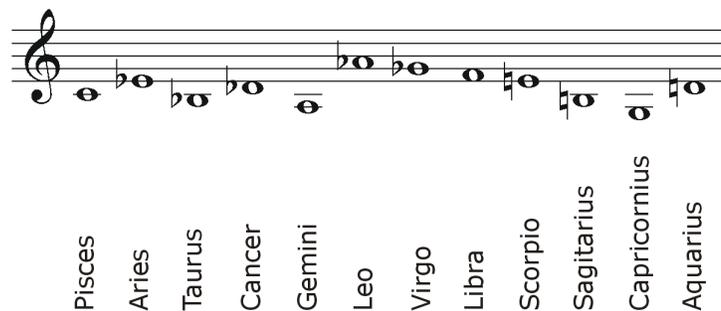


Figura 1. Série de Pisces e notas iniciais das séries dos demais signos
Fonte: Arquivo do compositor Liduino Pitombeira

Um segundo nível de contraste bipolar é observado quando relacionamos os grupos temáticos internos de cada movimento. Tomemos Virgo, por exemplo. Neste movimento, o grupo temático A (comp. 1-22) mantém um contraste com o grupo temático B (comp. 23-46), uma vez que as séries fundamentais de cada grupo se relacionam por transformações quadráticas (processo amplamente descrito por Larry Solomon em solomonsmusic.net), ou seja, as séries de ambos os grupos mantêm entre si uma relação de contraste especular, já que o processo para geração de transformações quadráticas consiste na reflexão de uma série em um ângulo de 45°.

Um terceiro nível de contraste pode ser observado quando examinamos a estrutura interna do grupo temático A (comp. 1-22), que consiste de a1, a2 (a2,1, a2,2) e a3. Esse grupo temático é construído a partir do contraste entre dodecafonismo e tonalismo/modalismo. Assim, a1 (comp. 1-10) é estruturado a partir de formas da série anunciada logo no primeiro compasso, a2 (comp. 11-17) é estruturado a partir de materiais modais e tonais e a3 (comp.18-22), que atua como ponte para o próximo grupo temático, é construído a partir da série utilizada em a1, mas com a maioria dos tricordes desordenados.

Observa-se um quarto nível de contraste no trecho central de A, onde se manifesta o arquétipo fundamental do ciclo (o trítono), uma vez que esse trecho (a2) pode ser compreendido como a justaposição de dois segmentos (a2,1 e a2,2) relacionados por contraponto invertido e conectados por dois acordes meio diminutos, cujas fundamentais são separadas por um trítono (comp. 13 e 14).

Além desses quatro contrastes bipolares, que para mim já seriam suficientes para denominar essa obra de sonata, a estrutura é caracterizada por uma clara exposição

(comp. 1-46) e uma reexposição (47-89). Embora o desenvolvimento não seja uma seção indispensável em uma forma sonata (basta citar como exemplo o segundo movimento da “Sonata Op.2 N°1”, de Beethoven), ocorrem desenvolvimentos de materiais temáticos logo após a reexposição de a1 (comp. 47-55), como se observa pelo surgimento de novos materiais derivados dos gestos iniciais e pela variação de materiais de A e B. Por todas essas razões, considero adequado o termo sonata para caracterizar essa obra.

3. DJ – A *Sonata N.1* possui dois movimentos, cujos títulos fazem menção a dois signos zodiacais: Virgem e Peixes. Por que o senhor faz essa alusão à Astrologia para denominar os movimentos? As características de cada signo que o senhor descreve na folha de rosto da partitura referem-se à maneira com que os movimentos são conduzidos?

LP – A alusão astrológica é feita porque considero interessante a analogia entre as doze classes zodiacais e as doze classes de notas cromáticas. Tal analogia é ainda mais marcante quando observamos que todas as possibilidades combinatórias da escala cromática geram somente doze tricordes. Esse tipo de analogia, entre as doze classes tricordais e os doze signos do zodíaco, é utilizada no “Zodiac Song Cycle”, já mencionado e também no novo ciclo “Zodíaco”, para piano, em fase de composição. Sobre a utilização de signos na “Sonata para Piano N° 1”, é interessante mencionar que, enquanto em Virgo, um signo da terra, prepondera um forte elemento mental, graças, segundo a Astrologia, à regência de Mercúrio, em Pisces, um signo da água, prepondera o espírito, o gesto primordial criador. Assim, o primeiro movimento da sonata, Virgo, é construído a partir de procedimentos extremamente racionais, entre eles, a expansão dodecafônica através de transformações quadráticas. Em Pisces, por outro lado, reside o arquétipo que deu origem à própria sonata. Pisces e Virgo são complementares, o que garante a integridade da sonata como um todo.

4. DJ – No âmbito da escrita idiomática, o *The New Harvard Dictionary of Music* (1986, p. 389) define idiomatismo como “adjetivo para uma obra musical que explora as possibilidades peculiares de um instrumento ou voz para os quais foi composta. Essas possibilidades podem incluir timbres, registro, articulação e combinações de alturas que são prontamente mais executáveis em um

instrumento que em outro (...). Partindo dessa definição, o senhor pensa como uma passagem de uma obra sua para piano seria executada por outro instrumento ou, inversamente, leva em consideração o idiomatismo de outros instrumentos ao compor para piano?

LP – Há obras que são compostas pensando nessa portabilidade. Por exemplo, “Suite Russana” foi gravada tanto na versão para cravo (Syntagma) como na versão para piano (Maria Di Cavalcanti e Lúcia Barrenechea). Outras obras são bem mais específicas. Por exemplo, eu não espero que “Pó” seja executada em um cravo ou mesmo em um órgão. Há especificidades (extensão, dinâmica, execução diretamente nas cordas) que só funcionam para o piano.

LISTAGEM DE PRÊMIOS

LISTAGEM DE PRÊMIOS¹⁵²
(Atualizada em 10 de abril de 2009)

Ano	Prêmio	Obra
1991	Prêmio público no “V Concurso Nacional de Composição em Salvador” (BA/Brasil)	<i>O Último Dia de Canudos, opus 5</i> para orquestra de câmara
1991	Finalista no “I Concurso Nacional de Obras Corais” (MG/Brasil)	<i>Água de Mani, opus 7</i> para coro
1995	2º Prêmio no “I Concurso Nacional de Composição Cidade do Rio de Janeiro” (RJ/Brasil)	<i>Retrato de uma Cidade, opus 22</i> para voz e piano
1998	1º Prêmio no “II Concurso Nacional de Composição Camargo Guarnieri” (SP/Brasil)	<i>Suite Guarneri, opus 30</i> para orquestra sinfônica
2000	1º Prêmio no “Concurso Nacional de Composição ‘Sinfonia dos 500 Anos’” (PE/Brasil)	<i>Uma Lenda Indígena Brasileira, opus 40</i> para orquestra sinfônica
2000	Participação no World Music Days Festival 2000 promovido pela Associação Internacional de Música Contemporânea (ISCM) em Luxemburgo	<i>Four Brazilian Songs, opus 31</i> para quinteto de sopros
2001	2º Prêmio na XIV Bienal de Música Brasileira Contemporânea (RJ/Brasil)	<i>Sonata para violino e piano N.3, opus 36</i>
2002	Menção Honrosa no “Student Composition Contest of the College Music Society (Southern Chapter)”	<i>Seresta N.2, opus 59b</i> para flauta solo
2002	2º Prêmio no “6º. Concurso Nacional de Composição do Instituto Brasil-Estados Unidos” (RJ/Brasil)	<i>Seresta N.5, opus 62</i> para violino, viola, violoncelo e piano
2003	Menção Honrosa no “Metropolitan Wind Symphony Emerging Composer Competition”	<i>Sinfonia N.2, opus 57</i> para banda sinfônica
2003	Finalista no “2003 Allen E. Ostrander Trombone Composition Prize	<i>Sounds and Silences, opus 71</i> para octeto de trombones

¹⁵² Disponível em <<http://pitombeira.com/awards.htm>>. Acesso em 6 fev. 2012

	Competition” (Ithaca College).	
2002 – 2003	Louisiana State University: Prêmio de Excelência em Ensino de Música. “Music Excellence in Teaching Award”, no nível de Bolsista de Doutorado (Graduate Assistant Level)	
2003	2003 Louisiana Music Teachers Association Commission Award (Selecionado para compor uma obra para a Associação dos Professores de Música de Louisiana)	<i>Brazilian Landscapes N.1, opus 75</i> para piano, violino e violoncelo
2003	2003 MTNA-Shepherd Distinguished Composer of the Year (Compositor do Ano da Associação Nacional dos Professores de Música dos Estados Unidos)	<i>Brazilian Landscapes N.1, opus 75</i> para piano, violino e violoncelo
2003 – 2005	ASCAP Standard Award	
2004	Indicado para o 2004 Distinguished Dissertation Award in Arts, Humanities and Social Sciences. Louisiana State University	
2005	1º Prêmio no “Sigma Alpha Iota’s Inter-American Music Awards competition”	<i>Brazilian Landscapes N.2, opus 78</i> para quinteto de metais
2006	1º Prêmio no “Kean University competition”	<i>Brazilian Landscapes N.6, opus 103</i> para quinteto de cordas
2006	Medalha Dom Lino Deodato conferida pela Câmara Municipal de Russas (CE/Brasil)	
2006 – 2007	ASCAP Standard Award	
2006	Comenda Mário Milton Tavares conferida the Academia Russana de	

	Cultura e Arte (ARCA)	
2007	Medalha Dalto Holanda conferida pela Casa dos Amigos de Russas (CARUS)	
2008	Finalista no First Annual EAMA (European-American Musical Alliance) Prize	<i>Brazilian Landscapes N.1, opus 75</i> para piano, violino e violoncelo
2008 – 2009	Obra escolhida para o Sonic Inertia Concert Series 2008-9.	<i>Brazilian Landscapes N.9, opus 138</i> para flauta, clarinete, violoncelo, dois percussionistas e piano

LISTAGEM DE OBRAS

LISTAGEM DE OBRAS¹⁵³
(Atualizada em 12 de novembro de 2011)

1988		
<i>Opus</i>	Obra	Instrumentação
<i>01a</i>	<i>Fantasia sobre a Muié Rendêra</i>	Conjunto de flautas doces e cravo
<i>01b</i>	<i>Fantasia sobre a Muié Rendêra</i>	Sexteto de flautas doces e cravo
<i>01c</i>	<i>Fantasia sobre a Muié Rendêra</i>	Flauta, orquestra de cordas e piano
<i>01d</i>	<i>Fantasia sobre a Muié Rendêra</i>	Violino e Piano
<i>01e</i>	<i>Fantasia sobre a Muié Rendêra</i>	Flauta e Piano

1990		
<i>Opus</i>	Obra	Instrumentação
<i>02</i>	<i>Perfeição</i>	Soprano, flauta, violoncelo e piano

1991		
<i>Opus</i>	Obra	Instrumentação
<i>03</i>	<i>Suite Syntagmática</i>	Trio de cordas
<i>04</i>	<i>Variações sobre o Juazeiro</i>	Flauta doce, flauta, cravo e percussão
<i>04b</i>	<i>Variações sobre o Juazeiro</i>	Quarteto de flautas doces
<i>05</i>	<i>O Último Dia de Canudos</i>	Orquestra de câmara
<i>06</i>	<i>Sete Variações sobre o Cravo e a Rosa</i>	Piano
<i>07</i>	<i>Água de Mani</i>	Coro
<i>08</i>	<i>Sonata para piano N.1</i>	Piano

1992		
<i>Opus</i>	Obra	Instrumentação
<i>09</i>	<i>Sonata para violino e piano N.1</i>	Violino e Piano
<i>10a</i>	<i>Ajubete Jepê Amô Mbae</i>	Flautas doces, cravo e violoncelo
<i>10b</i>	<i>Ajubete Jepê Amô Mbae</i>	Quarteto de cordas
<i>10c</i>	<i>Ajubete Jepê Amô Mbae</i>	Quinteto de sopros
<i>11</i>	<i>Suite Russana</i>	Piano
<i>12</i>	<i>Ybyrapytanga</i>	Orquestra sinfônica

1993		
<i>Opus</i>	Obra	Instrumentação
<i>13</i>	<i>Sonata para clarinete e piano</i>	Clarinete e Piano

1994		
<i>Opus</i>	Obra	Instrumentação
<i>14</i>	<i>Sonata para flauta e piano N.1</i>	Flauta e Piano
<i>15</i>	<i>Sonata para flauta doce e cravo</i>	Flauta doce e Cravo
<i>16</i>	<i>Cinco Invenções a duas vozes</i>	Cravo

¹⁵³ Catálogo de obras disponível em <<http://pitombeira.com/catalogue.htm>>. Acesso em 6 fev. 2012.

17	<i>Sonata para violino e piano N.2</i>	Violino e Piano
----	--	-----------------

1995		
<i>Opus</i>	<i>Obra</i>	<i>Instrumentação</i>
18	<i>Styx</i>	Soprano, tenor, flauta doce, flauta, violoncelo e piano
19	<i>Fagocitose</i>	Fagote e Piano
20	<i>Miniatura do Boi</i>	Coro
21	<i>Peripécias do Guajara</i>	Grupo de flautas, violão e contrabaixo
22	<i>Retrato de uma Cidade</i>	Voz e Piano

1996		
<i>Opus</i>	<i>Obra</i>	<i>Instrumentação</i>
23	<i>The Gate of Saturn</i>	Flauta, oboé, vibrafone, violoncelo e piano
24	<i>Maya</i>	Orquestra sinfônica
25	<i>Alea Jacta Est</i>	Orquestra sinfônica
26	<i>Sonatina para dois clarinetes e piano</i>	Clarinetes e Piano
27	<i>Sonata para flauta e piano N.2</i>	Flauta e Piano

1998		
<i>Opus</i>	<i>Obra</i>	<i>Instrumentação</i>
28	<i>Canto da Chuva</i>	Coro
29	<i>La Vision</i>	Coro
30	<i>Suite Guarneri</i>	Orquestra sinfônica
31	<i>Four Brazilian Songs</i>	Quinteto de sopros

1999		
<i>Opus</i>	<i>Obra</i>	<i>Instrumentação</i>
32a	<i>New England Impressions</i>	Oboé, trompa, clarinete e fagote
32b	<i>New England Impressions</i>	Oboé, clarinete, trompa e fagote
32c	<i>New England Impressions</i>	Quarteto de saxofones
33a	<i>Xingu</i>	Clarinete e quarteto de cordas
33b	<i>Xingu</i>	Saxofone e quarteto de cordas
34	<i>The Magic Square</i>	Clarinete e Piano
35	<i>Fantasia sobre o Canindé de Luiz Gonzaga</i>	Flautas doces, flautas, cravo, viola da gamba, violão e percussão
36	<i>Sonata para violino e piano N.3</i>	Violino e Piano
37	<i>Bachtok</i>	Orquestra de cordas
38	<i>Pau-Brasil</i>	Quarteto de saxofones
39	<i>Ritual</i>	Fita
40	<i>Uma Lenda Indígena Brasileira</i>	Orquestra sinfônica
41	<i>Birds</i>	Fita

2000		
<i>Opus</i>	<i>Obra</i>	<i>Instrumentação</i>
42	<i>Petits Esclaves</i>	Coro feminino

43a	<i>Tango</i>	Octeto de violoncelos
43b	<i>Tango</i>	Orquestra de câmara
44	<i>Três Miniaturas para oboé e cordas</i>	Oboé e cordas
45	<i>Urban Birds</i>	Saxofone, violoncelo e piano
46	<i>Frozen Fountains</i>	Fita
47a	<i>Japão</i>	Clarinete e Bombardino
47b	<i>Japão</i>	Clarinete, fagote e piano
48	<i>Canudos</i>	Fita
49	<i>Time dilation</i>	Fita
50	<i>Dioscuri</i>	Orquestra sinfônica
51	<i>Sinfonia N.1</i>	Orquestra sinfônica
52	<i>Paracelso</i>	Flauta D'Amore e quarteto de cordas (ou orquestra de cordas)
53	<i>Concerto para violoncelo e orquestra</i>	Violoncelo e orquestra

2001		
Opus	Obra	Instrumentação
54	<i>There is No Empty Space</i>	Corne inglês, oboé e percussão
55	<i>Seresta N.1</i>	Violoncelo e Piano
55b	<i>Seresta N.1</i>	Saxofone alto e Piano
56	<i>The Four Elements</i>	Órgão
57	<i>Sinfonia N.2</i>	Grupo de sopros
58	<i>Iracema</i>	Ópera em um ato
59a	<i>Seresta N.2</i>	Saxofone solo
59b	<i>Seresta N.2</i>	Flauta solo
59c	<i>Seresta N.2</i>	Violoncelo solo
60	<i>Seresta N.3</i>	Viola e Piano
61	<i>Seresta N.4</i>	Trompete e Piano
62	<i>Seresta N.5</i>	Flauta, saxofone, trombone, piano e baixo elétrico
63	<i>Seresta N.6</i>	Fagote, fita e dançarino

2002		
Opus	Obra	Instrumentação
64	<i>Seresta N.7</i>	Orquestra sinfônica
65	<i>Suite para clarinete</i>	Clarinete solo
66a	<i>Suite Grega</i>	Dueto de saxofones
66b	<i>Suite Grega</i>	Dueto de violoncelos
67	<i>Noite Morta</i>	Coro e percussão
68	<i>As Aventuras do Visconde de Sabugosa</i>	Piano a quatro mãos
69	<i>A Cidade Encantada</i>	Percussão solo
70a	<i>The Hollow Earth</i>	Flauta alto, <i>Basset Horn</i> e harpa
70b	<i>The Hollow Earth</i>	Flauta, viola e harpa
71	<i>Sounds and Silences</i>	Octeto de trombones
72	<i>The Answered Question</i>	Octeto de cordas / orquestra de cordas

2003		
Opus	Obra	Instrumentação
73	<i>“That time of year thou mayst in me behold...”</i>	Orquestra de câmara
74	<i>Concerto para piano e orquestra</i>	Piano e orquestra sinfônica
75	<i>Brazilian Landscapes N.1</i>	Piano, Violino e Violoncelo
76	<i>Songs of Reflection</i>	Coro
77	<i>Divina Trilogia</i>	Coro e grupo de câmara
78	<i>Brazilian Landscapes N.2</i>	Quinteto de metais
79	<i>Brazilian Landscapes N.3</i>	Flauta e orquestra de cordas
80	<i>Beduschiana</i>	Flauta doce e Piano

2004		
Opus	Obra	Instrumentação
81	<i>A Psalm of Life</i>	Vozes femininas e quinteto de sopros
82	<i>Seresta N.8</i>	Quarteto de flautas doces
83	<i>Seresta N.9</i>	Conjunto de câmara
84	<i>Sertão Central</i>	Piano
85	<i>Brazilian Landscapes N.4</i>	Violino e Violão
86	<i>Bará</i>	Coro
87	<i>Brazilian Landscapes N.5</i>	Oboé, violino e violoncelo
88	<i>Concerto para fagote e orquestra</i>	Fagote e orquestra sinfônica
89a	<i>Zumbi dos Palmares</i>	Quarteto de percussão
89b	<i>Zumbi dos Palmares</i>	Sexteto de percussão
90	<i>No Ciclo Eterno</i>	Voz, violoncelo e percussão

2005		
Opus	Obra	Instrumentação
91	<i>Sonata para violoncelo e piano N.1</i>	Violoncelo e Piano
92	<i>Suite Brasileira</i>	Piano
93	<i>Sobre la tierra amarga</i>	Voz e Piano
94	<i>Seresta N.10</i>	Violino solo
95	<i>Suite Hermética</i>	Quinteto de sopros
96	<i>Seresta N.11</i>	Voz, clarinete e piano
97	<i>Three Atonal Miniatures</i>	Quarteto de cordas
98	<i>Sonata para violino e piano N.4</i>	Violino e Piano
99	<i>The Cellar</i>	Violoncelo solo
100	<i>Jaguaribe</i>	Violino e Viola
101	<i>Viennese Impressions</i>	Trompete, trompa e trombone
102	<i>Seresta N.12</i>	Dois violinos, violoncelo e bombardino
103	<i>Brazilian Landscapes N.6</i>	Quinteto de cordas
104	<i>Seresta N.13</i>	Oboé, violino, violoncelo e piano
105	<i>Seresta N.14</i>	Tuba e Piano

106	<i>Crepúsculo</i>	Fita
-----	-------------------	------

2006		
<i>Opus</i>	<i>Obra</i>	<i>Instrumentação</i>
107	<i>Maracatu</i>	Saxofone, fita e dançarino
108	<i>Seresta N.15</i>	Violoncelo, piano, voz e percussão
109	<i>A Song of Departure</i>	Conjunto de câmara (sopros, metais, cordas e percussão)
110	<i>Brazilian Landscapes N.7</i>	Saxofone solo
111	<i>Cordel N.1</i>	Orquestra de cordas
112	<i>Sonata para violoncelo e piano N.2</i>	Violoncelo e Piano
113	<i>Amadeus</i>	Trio de cordas
114	<i>Cordel N.2</i>	Orquestra de cordas
115	<i>Concerto para piano, orquestra de cordas e percussão</i>	Piano, orquestra de cordas e percussão
116	<i>Impressões Altaneiras</i>	Sax soprano e alto, trompete, trombone percussão

2007		
<i>Opus</i>	<i>Obra</i>	<i>Instrumentação</i>
117	<i>Mariinha</i>	Orquestra sinfônica e coro
118	<i>Impressões Aracatis</i>	Flauta e Violino
119	<i>Carnaubal</i>	Fita
120	<i>Impermanência</i>	Fita
121	<i>Bendito</i>	Flauta solo
122	<i>Agnus Dei</i>	Coro feminino
123	<i>Paisagem do Sertão</i>	Fita
124	<i>Seresta N.16</i>	Voz, flauta e piano
125	<i>Brazilian Landscapes N.8</i>	Flauta solo
126	<i>Matriz</i>	Voz, violoncelo e piano
127	<i>B-A-C-H</i>	Flauta, piano e contrabaixo
128	<i>Concerto para piano a quatro mãos e orquestra de câmara</i>	Piano a quatro mãos e orquestra de câmara
129	<i>Sonhos</i>	Flauta e Piano
130	<i>Liturgia da Seca</i>	Coro misto
131	<i>Impressões Sobrais</i>	Flauta e Saxofone alto
132	<i>Impressões Cristais</i>	Corne inglês e trio de cordas
133	<i>Impressões Horizontes</i>	Quinteto de sopros

2008		
<i>Opus</i>	<i>Obra</i>	<i>Instrumentação</i>
134	<i>Gênese do Sertão</i>	Voz solo
135	<i>Comunhão Tapuia</i>	Voz e quarteto de cordas
136	<i>Sertão</i>	Flauta e quarteto de cordas
137	<i>Sonata para violino e piano N.5</i>	Violino e Piano
138	<i>Brazilian Landscapes N.9</i>	Flauta, clarinete, violoncelo, dois

		percussionistas e piano
139	<i>Suíte Búlgara</i>	Violino e Viola
140	<i>A Navalha de Occam</i>	Quinteto de flautas doces
141	<i>Pó</i>	Piano
142	<i>Interseções</i>	Violoncelo solo

2009		
Opus	Obra	Instrumentação
143	<i>Highland</i>	Oboé, violino, violoncelo e piano
144	<i>São Bernardo</i>	Quinteto de metais
145	<i>The Five Elements</i>	Piano quinteto
146	<i>Hénon</i>	Oboé, fagote e piano
147	<i>Goyazes</i>	Oboé e quarteto de cordas
148	<i>Credo</i>	Coro misto e orquestra de cordas
149	<i>Fuga 1</i>	Piano

2010		
Opus	Obra	Instrumentação
150	<i>Zodiac</i>	Soprano e quinteto de cordas
151	<i>Incelença</i>	Trompa solo
152	<i>Minina, saia comigo</i>	Coro misto
153	<i>Four Essays for Guitar</i>	Violão
154	<i>Fuga 2</i>	Piano
155	<i>Brazilian Landscapes N.10</i>	Violino, oboé, violoncelo e fagote
156	<i>Sonata para flauta doce e cravo N.2 (Homenagens)</i>	Flauta doce e Cravo
157	<i>Os Quatro Temperamentos</i>	Flauta solo
158	<i>Cordel N.3</i>	Orquestra de cordas
159	<i>Arlequim Solar</i>	Conjunto Pierrot
160	<i>Impressões Quixerés</i>	Dueto de flautas
161	<i>Acordes Poéticos</i>	Coro, orquestra de cordas, piano e tímpanos
162	<i>Ponteio N.1</i>	Piano

2011		
Opus	Obra	Instrumentação
163	<i>Quatro Miniaturas para flauta solo</i>	Flauta
164	<i>Vexilla Regis Prodeunt</i>	Trompa e Piano
165	<i>Concerto para quarteto de saxofones e orquestra</i>	Quarteto de saxofones e orquestra sinfônica
166	<i>Homem-Aranha</i>	Tuba solo e conjunto de metais
167	<i>Salmo 1</i>	Coro misto
168	<i>Ponteio N.2</i>	Piano
169	<i>Ponteio N.3</i>	Piano
170	<i>Fuga 3</i>	Piano
171	<i>Ponteio N.4</i>	Piano
172	<i>Ponteio N.5</i>	Piano

173	<i>Brasiliana</i>	Flauta, clarinete e piano
174	<i>Cromas</i>	Fita
175	<i>Brazilian Landscapes N.11</i>	Violoncelo solo
176	<i>Parsimony</i>	Saxofone alto e piano
177	<i>Ubajara</i>	Piano
178	<i>Brazilian Landscapes N.12</i>	Flauta e Violão

PARTITURAS

LIDUINO PITOMBEIRA

Sonata for piano No.1

1991

Liduíno Pitombeira**Sonata for piano No.1**

Opus 8

Duration: ca. 7:15

Sonata for piano No.1, in two movements, portrays two antagonistic zodiacal forces. The first movement, Virgo, represents the mind and is basically constructed with the use of a twelve-tone row, in which, besides its 48 regular forms (original, inverted, retrograde and retrograde of inversion), 48 quadratic forms built upon a 45 degree reflection are used. The second movement, Pisces, represents spirituality and energy of realization. It also uses a particular twelve-tone row, which is mostly treated in a tonal/modal perspective. The piece is dedicated to Brazilian pianist Duda Di Cavalcanti.

The music of Liduíno Pitombeira (Brazil, 1962) has been performed by The Berlin Philharmonic Wind Quintet, Louisiana Sinfonietta, Red Stick Saxophone Quartet, New York University New Music Trio, Orquestra Sinfônica do Recife (Brazil), Syntagma, Poznan Philharmonic Orchestra (Poland) and Orquestra Sinfonica do Estado de São Paulo (Brazil). He has received many composition awards in Brazil and the USA, including the first prize in the 1998 Camargo Guarnieri Composition Competition and the first prize in the "Sinfonia dos 500 Anos" Composition Contest. He also received the 2003 MTNA-Shepherd Distinguished Composer of the Year Award for his piece "Brazilian Landscapes No.1". Two more pieces of his series Brazilian Landscapes (No.2 and No.6) were awarded first prizes in the USA. Dr. Pitombeira received his PhD in composition from the Louisiana State University (USA), where he studied with Dinos Constantinides. He is a member of ASCAP, Society of Composer Inc., Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, and College Music Society. His pieces are published by Peters, Bella Musica, Filarmônica LLC, Cantus Quercus, Connors, Alry, RioArte, and Irmãos Vitale. Recordings of his works were made by Magni, Summit, Centaur, Antes, Filarmônica and Bis labels.

LIDUINO PITOMBEIRAE-mail: pitombeira@yahoo.comWeb: <http://www.pitombeira.com>

Dedicatada a Diva Di Casolani
Sonata for piano No.1

1. Virgo

Liduíno Pitombeira
 Op. 8, 1991

♩ = 96 Com energia

1 *ff* *mf*

4

7 *cresc.* *mf* *f*

11 *mf* *mp* *mf*

Sonata for piano No.1

14

16

cresc. poco a poco

18

20

ff ————— *fff* *p*

Suavemente
Listesso tempo

pp —————

Sonata for piano No.1

24

p

Musical score for measures 24-28. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 24 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The bass clef part begins with a half note G2. The treble clef part has a half note G4. The score continues with various chords and melodic lines in both hands.

29

mf

Musical score for measures 29-33. Measure 29 continues the previous system. Measure 30 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 31 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 32 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 33 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. The score continues with various chords and melodic lines in both hands.

34

f

Musical score for measures 34-38. Measure 34 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 35 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 36 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 37 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 38 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. The score continues with various chords and melodic lines in both hands.

39

con rubato *a tempo* *con rubato*

p *pp* *mf*

Musical score for measures 39-43. Measure 39 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 40 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 41 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 42 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. Measure 43 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note G2. The score continues with various chords and melodic lines in both hands.

Sonata for piano No.1

43 *a tempo*
mf

46 *rit.* *a tempo*
f *mf*

49

52
mf
f

Sonata for piano No.1

56

mf

59

cresc. poco a poco

62

ff

65

p

mf

Sonata for piano No.1

70

Musical score for measures 70-73. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes.

74

Musical score for measures 74-76. Measure 74 includes a dynamic marking of *f*. The right hand has a more active melodic line with slurs, and the left hand continues with harmonic accompaniment.

77

Musical score for measures 77-79. Measure 77 includes a dynamic marking of *ff*. The right hand has a complex melodic line with many slurs, and the left hand has a steady accompaniment.

80

Musical score for measures 80-82. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a more active accompaniment with slurs.

Sonata for piano No.1

82

cresc. poco a poco

84

87

ff *fff*

Sonata for piano No.1

2. Pisces

90 $\text{♩} = 88$

mp

93

mf

96

f

99

mf *mp*

Sonata for piano No.1

101

mp

This system contains measures 101 and 102. Measure 101 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Measure 102 shows a change in texture with a dense chordal structure in the treble and a more active bass line. The dynamic marking *mp* is placed above the treble staff in measure 102.

p *mf*

sub pp

This system contains measures 103 and 104. Measure 103 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Measure 104 shows a change in texture with a dense chordal structure in the treble and a more active bass line. The dynamic marking *p* is placed below the treble staff in measure 103, and *mf* is placed above the treble staff in measure 104. The dynamic marking *sub pp* is placed below the bass staff in measure 103.

mf

mf

This system contains measures 105 and 106. Measure 105 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Measure 106 shows a change in texture with a dense chordal structure in the treble and a more active bass line. The dynamic marking *mf* is placed above the treble staff in measure 105, and *mf* is placed below the bass staff in measure 106.

mp *mf*

This system contains measures 107 and 108. Measure 107 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Measure 108 shows a change in texture with a dense chordal structure in the treble and a more active bass line. The dynamic marking *mp* is placed below the treble staff in measure 107, and *mf* is placed above the treble staff in measure 108.

Sonata for piano No.1

First system of musical notation for the Sonata for piano No. 1. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff begins with a dynamic marking of *mp* and contains a series of chords and eighth notes. The bass staff contains a steady eighth-note accompaniment. A bar line is present after the first measure of the treble staff, where the dynamic marking changes to *mf*.

Second system of musical notation. The treble staff starts with *mp* and features a melodic line with some slurs. The bass staff continues with eighth-note accompaniment. A bar line is placed after the first measure of the treble staff, with the dynamic marking changing to *mf*.

Third system of musical notation. The treble staff begins with *mf* and contains a melodic line. The bass staff starts with a very soft *pp* accompaniment. A bar line is located after the first measure of the treble staff, where the dynamic marking changes to *p* and the bass staff changes to *mf*.

Fourth system of musical notation. The treble staff starts with *mf* and has a melodic line. The bass staff begins with a very soft *pp* accompaniment. A bar line is placed after the first measure of the treble staff, where the dynamic marking changes to *p*.

Sonata for piano No.1

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system shows a treble staff starting with a piano (*pp*) dynamic and a bass staff with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system continues with *pp* in the treble and *mf* in the bass. The third system features a sub-piano (*sub p*) dynamic in the treble and *mf* in the bass. The fourth system has *pp* in both staves. The music includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings.

Sonata for piano No.1

The image displays a page of musical notation for a piano sonata. It is organized into four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
- The first system features a treble clef with a 'cresc.' (crescendo) marking and a bass clef with a 'ff' (fortissimo) marking.
- The second system features a treble clef with a 'mf' (mezzo-forte) marking and a bass clef with a 'ff' (fortissimo) marking.
- The third system features a treble clef with a 'mf' (mezzo-forte) marking and a bass clef with a 'mf' (mezzo-forte) marking. It includes a double bar line and a fermata over the final notes.
- The fourth system features a treble clef with a 'mp' (mezzo-piano) marking and a bass clef with a 'mp' (mezzo-piano) marking.
The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Sonata for piano No.1

The image displays a page of musical notation for a piano sonata. It is organized into four systems, each containing a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a rhythmic pattern in the bass clef and a melodic line in the treble clef. The second system is marked *mf* and continues the pattern. The third system features a long, sweeping melodic line in the bass clef. The fourth system is marked *P* and shows a dense, rhythmic texture in both staves.

Sonata for piano No.1

First system of musical notation for the piano. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with a slur over the first two measures. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The system is divided into three measures. The first measure has a dynamic marking of *pp*. The second measure has a dynamic marking of *mf*. The third measure has a dynamic marking of *pp*.

Second system of musical notation for the piano. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a whole rest in the first measure, followed by a half note in the second measure, and then a melodic line starting in the third measure. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with a slur over the first two measures. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The system is divided into three measures. The first measure has a dynamic marking of *pp*. The second measure has a dynamic marking of *pp*. The third measure has a dynamic marking of *mf*.

Third system of musical notation for the piano. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with a slur over the first two measures. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4. The system is divided into two measures. The first measure has a dynamic marking of *pp*. The second measure has a dynamic marking of *pp*.

Fourth system of musical notation for the piano. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with a slur over the first two measures. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4. The system is divided into two measures. The first measure has a dynamic marking of *mp*. The second measure has a dynamic marking of *mp*.

Sonata for piano No.1

The image displays a page of musical notation for the first movement of a piano sonata. It is organized into four systems, each containing a treble and bass staff. The notation is dense, with many notes and complex textures. The first system shows a complex texture with many notes. The second system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The third system continues the intricate texture. The fourth system features a piano (*p*) dynamic marking and includes a fermata over a long note in the bass staff.

Sonata for piano No.1

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains four measures of music. It features a melodic line with a series of eighth notes, some of which are beamed together and have slurs above them. The lower staff is in bass clef and contains four measures of music, primarily consisting of a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains four measures of music. The first two measures continue the melodic line from the first system, while the last two measures show a change in the melodic pattern. The lower staff is in bass clef and contains four measures of music, continuing the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is placed above the second measure of the lower staff. The key signature and time signature remain the same.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains four measures of music, showing a more complex melodic line with some chromaticism. The lower staff is in bass clef and contains four measures of music, continuing the eighth-note accompaniment with some harmonic changes. The key signature and time signature remain the same.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains four measures of music, featuring a melodic line with many slurs and ties. The lower staff is in bass clef and contains four measures of music, continuing the eighth-note accompaniment. The key signature and time signature remain the same.

Sonata for piano No.1

The musical score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The first system shows a treble staff with a rapid sixteenth-note pattern and a bass staff with chords marked *ff* and *mf*. The second system continues the treble staff pattern and includes a triplet in the bass staff. The third system has a treble staff with a steady eighth-note pattern marked *p* and a bass staff with a triplet marked *mf*. The fourth system features a treble staff with a sixteenth-note pattern marked *f* and a bass staff with a steady eighth-note pattern marked *mp*.

Sonata for piano No.1

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a complex melodic line with many beamed eighth notes and some slurs. The lower staff is in bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment. A fermata is placed over a measure in the upper staff.

The second system continues the piece. The upper staff has a melodic line with slurs and some dynamic markings. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings *mp* and *p* are present. A fermata is placed over a measure in the upper staff.

The third system shows the continuation of the melodic and accompanimental parts. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking *mp* is present. A fermata is placed over a measure in the upper staff.

The fourth system concludes the page. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings *mf* and *fp* are present. A fermata is placed over a measure in the upper staff. The system ends with a double bar line and a 2/4 time signature.

Sonata for piano No.1

First system of musical notation for the piano. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with slurs. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. A time signature change from 2/4 to 4/4 is indicated at the beginning of the second measure. A fermata is placed over a whole note chord in the bass staff at the end of the system.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with slurs and ties. The bass staff continues the accompaniment. A fermata is placed over a whole note chord in the bass staff at the end of the system.

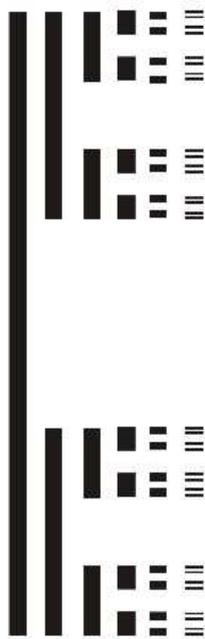
Third system of musical notation. The treble staff features a more complex melodic line with slurs and ties. The bass staff has a more active accompaniment. The word *stringendo* is written in the treble staff. A fermata is placed over a whole note chord in the bass staff at the end of the system.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a rapid, repetitive melodic pattern with slurs. The bass staff has a simple accompaniment. The dynamic marking *ff* is in the treble staff. The bass staff has dynamic markings *mf*, *f*, *ff*, and *fff* under the notes. A fermata is placed over a whole note chord in the bass staff at the end of the system.

LIDUINO PITOMBEIRA

Pó

for piano



2008

Liduíno Pitombeira

P6
for piano

Opus 141

Duration: ca. 07:40

The fractal prototype known as Cantor Set, introduced by German mathematician Georg Cantor, in 1883, is the inspiration for this piece. The title *P6 (Dust)* comes from Cantor Dust, which is the multidimensional version of this set formed by the cartesian product of the set with itself. Articulations of the gestures as well as textual density, contour, and vertical distributions are representations—sometimes in strict fashion, other times in free fashion—of this beautiful geometric structure shown in the front cover. The piece is dedicated to Brazilian pianist Luciana Noda.

The music of Liduíno Pitombeira (Brazil, 1962) has been performed by The Berlin Philharmonic Wind Quintet, Louisiana Sinfonietta, Red Stick Saxophone Quartet, New York University New Music Trio, Orquestra Sinfônica do Recife (Brazil), Symagma, Poznan Philharmonic Orchestra (Poland), Orchestra de Câmara Eleazar de Carvalho (Brazil) and Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Brazil). He has received many composition awards in Brazil and the USA, including the first prize in the 1998 Camargo Guarnieri Composition Competition and the first prize in the "Sinfonia dos 500 Anos" Composition Contest. He also received the 2003 MTNA Shepherd Distinguished Composer of the Year Award for his piece "Brazilian Landscapes No.1". Recently, two more pieces of his series Brazilian Landscapes (No.2 and No.6) were awarded first prizes in the USA. Pitombeira received his PhD in composition from the Louisiana State University (USA), where he studied with Dinos Constantinides. He is a member of ASCAP, Society of Composer Inc., Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, and Sociedade Brasileira de Música Contemporânea. His pieces are published by Edition Peters, Bella Musica, Filarmônica LLC, Carius Quercus, Comers, Atry, RioArte, and Irmãos Vitale. Presently, he teaches composition and theory at Universidade Federal da Paraíba, in Brazil.

LIDUINO PITOMBEIRA

E-mail: pitombeira@yaho.com

Web: <http://www.pitombeira.com>

Para Luciana Noda

P6

LIDUINO PITOMBEIRA
Op.141, 2008

13

a tempo

loco

p

ff

8^{va}

14

♩ = 112

Misteriosamente (Mysteriously)

molto rit.

p

ff

8^{va}

24

ff

Chorus with force (Low art Chorus)

p

f

pp

f

p

pp

8^{va}

29

p

ff

p

f

pp

8^{va}

P.6

3

Espre o som grave
(low-impetuous)
nao se deixe
mole o baco
(impetuous)

Scherzando
♩ = 96

mp

p

64

Toque com a sua pua em de guitarra
nas cordas do piano, tingendo como
se fosse uma harpa
(play inside the piano with a guitar
pick in a harp-like fashion)

Região aguda, notas e ritmos livres
(High register, free pitches and rhythms)

72

P. 6

4

103 *mf*

f *sfz*

110 *mp* *p* *sfz*

111 *p* *sfz*

120 *sfz*

127 *sfz*

P.6

5

Lento e vivamente
(Slowly and freely)

Always as written, regardless of how many repetitions there are included
(More specific strength with one hand while playing at the keyboard)

Depending on piano, articulation at octave position for accented notes
(Depending on the piano, octave displacement may be required)

mf *ff*

126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136

P.6

6

♩ = 60

mf *mf* *mp* *mp*

Lento e vivamente
(Slowly and freely)

112

♩ = 112

mp *p* *mp* *p*

127

mp *p* *pp* *f* *mp* *p* *pp*

crus. *lento*

7

*p*6

This musical score consists of two systems, each with a piano (p) part on the left and a violin (vln) part on the right. The piano part is written in treble clef with a 6/8 time signature. The violin part is written in treble clef with a 6/8 time signature. The score is divided into measures 807 through 812. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, often beamed in groups of six. The violin part features a melodic line with many sixteenth notes, often beamed in groups of six. The score includes dynamic markings such as *mp* and *dp*, and articulation marks like accents and slurs. The first system ends with a double bar line, and the second system ends with a double bar line. The page number 7 is located at the top left, and the page number 218 is located at the top right.

P.6

8

Lento e Vivace
(Slowly and freely)

5

*Above six cordeas specific for can now with espanto two no include
(Note specified strings in the hand while playing at the piano)*

♩ = 112 Miserabilmente (Miserably)

PROGRAMA DE RECITAL
(15/03/2012)

RECITAL DE DEFESA DE MESTRADO
15 de março de 2012, às 10:00
Sala Villa-Lobos - IVL / UNIRIO

Programa

LIDUINO PITOMBEIRA (n. 1962)

Sonata para piano N.1, opus 8 (1991)

- I. Virgem
- II. Peixes

Pó, opus 141 (2008)

The Magic Square, opus 34 (1999)

Participação especial: Mateus Falkemback, *clarinete*

Seresta N.1, opus 55 (2001)

- I. Lamento
- II. Choro

Participação especial: Hugo Pilger, *violoncelo*

Sonata para flauta e piano N.2, opus 27 (1996)

- I. Prólogo
- II. Serenata
- III. Epílogo

Participação especial: Larena Franco, *flauta*

Danilo Jatobá, *piano*

Recital apresentado por DANILO JATOBÁ BESERRA ao curso de Mestrado em Música – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, sob orientação da Profª Drª Lúcia Silva Barrenechea. Área de Concentração: Práticas Interpretativas; Linha de Pesquisa: Teoria e Prática na Interpretação.

Sonata para piano N.1, em dois movimentos, retrata duas forças zodiacais antagônicas. O primeiro movimento, Virgem, representa a mente e é basicamente construída com o uso de uma série de doze sons, em que, além de suas 48 formas regulares (original, invertida, retrógrada e retrógrada da inversão), são utilizadas 48 formas quadráticas construídas sobre uma reflexão de 45 graus. O segundo movimento, Peixes, representa espiritualidade e energia de realização. Há também o uso de uma série de doze sons particular, a qual é tratada principalmente sob uma perspectiva tonal/modal. A peça é dedicada à pianista brasileira Duda Di Cavalcanti.

O protótipo fractal conhecido como Conjunto de Cantor, introduzido pelo matemático alemão Georg Cantor, em 1883, é a inspiração para esta peça [*Pó, opus 141*]. O título “Pó” vem da poeira de Cantor, que é uma versão multidimensional para este conjunto formado pelo produto cartesiano do conjunto com ele mesmo. Articulações dos gestos tanto quanto a densidade textural, contorno, e distribuições verticais são representações – às vezes de modo estrito, outras de maneira livre – desta bela estrutura geométrica exposta na capa da partitura. A peça é dedicada à pianista brasileira Luciana Noda.

Quadrados mágicos são objeto de estudo de matemáticos há muito tempo. (...) Os quadrados mágicos parecem ter sido concebidos na China, antes do ano 500 AC. Da China foram para a Índia, árabes, babilônios e Grécia (pitagóricos). Benjamim Franklin também contribuiu muito para esse estudo. Para compor esta música [*The Magic Square, opus 34*], eu utilizei conjuntos de classes de notas oriundos dos números de um quadrado mágico. (...) os conjuntos originados de cada série, coluna e diagonal e de uma linha melódica que aparece de um movimento espiral da borda do quadrado em direção ao número 5, no centro (2, 9, 4, 3, 8, 1, 6, 7, 5). O número 5 aparece em vários locais devido à sua significância especial nesta música (compassos em 5/8, quiáteras em 5, frases curtas de 5 notas, etc.).

Seresta é a denominação no Brasil para a serenata, que surgiu da tradição do início do século XIX em Portugal. Consiste em tocar canções líricas à noite ao andar pelas ruas da cidade. Dois elementos são importantes na formação da seresta brasileira: o estilo vocal torna-se um lamento e a linguagem musical incorpora elementos do **Choro**. Esta obra [*Seresta N.1, opus 55*] em dois movimentos é inspirada na **Seresta**. O primeiro movimento – **Lamento** – funciona como um prelúdio introdutório para o segundo movimento – **Choro**.

Sonata para flauta e piano N.2 é inspirada em um motivo de seis notas da obra *Improvisação para Flauta solo* de José Alberto Kaplan. Esse motivo é transformado ao longo da peça e pode ser percebido nos três movimentos da sonata, o que confere uma característica cíclica à obra. Foi encomendada e dedicada ao flautista brasileiro Sando.

As notas apresentadas acima são descrições do compositor das respectivas obras presentes na folha de rosto das partituras. Grifos do compositor e tradução de Danilo Jatobá.