

Acompanhamento e finalização da peça

O primeiro uso deste gesto está atrelado à função de acompanhamento realizado pela mão esquerda, como pode ser observado em exemplo a seguir:

Ex. 39: Trechos do Samba-canção Atrás da porta

a) c. 13



b) c. 50-51



Na canção “Atrás da porta” (Ex. 39a) observa-se utilização do arpejo de (Fm6), servindo como suporte melódico e rítmico, auxiliando na execução da sincopa inerente ao samba-canção, onde o trecho melódico está erguido sobre acordes e executados pela mão direita. No item (b) deste exemplo, o G3 também aparece, em outro trecho da mesma canção, evidenciando o uso deste gesto para a finalização da peça e preparação para ao acorde final.

Pode-se encontrar na expressão musical de Debussy, em sua peça “Clair de Lune” (Ex.40), as mesmas características quanto à composição gestual e seu uso. Observa-se nos últimos compassos no trecho retratado no exemplo a seguir, o tratamento melódico dado ao acompanhamento, evidenciando semelhanças cinestésicas, na elaboração rítmica, composta por semicolcheias e na composição intervalar do gesto. Quanto ao uso, o G3 aqui presente, também funciona como elemento de acompanhamento e finalização da peça. Característica essa também expressa no uso do G3 na peça “Rêverie” do mesmo compositor (Ex. 40.1)

Ex. 40: Debussy – Clair de Lune (cinco últimos compassos).

The image shows the final five measures of Debussy's "Clair de Lune". It is written for piano in G-flat major (three flats) and 3/4 time. The score is presented in two systems. The first system contains measures 1 and 2, and the second system contains measures 3, 4, and 5. The music features a flowing, arpeggiated accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. The piece concludes with a sustained G3 in the bass register.

Ex. 40.1: Debussy – Rêverie (G3 no penúltimo compasso da peça).

The image shows the penultimate measure of Debussy's "Rêverie". The score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a complex, arpeggiated accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The piece concludes with a sustained G3 in the bass register. The score includes dynamic markings such as *piu p*, *pp*, and *rall. e perdendosi*, as well as performance instructions like *ad.* and *rit.*.

Outro trecho que também nos remete ao mesmo uso e função do G3, está expresso na peça “Cartão postal” de Francis Hime (vide ex. 41). Esse trecho, mesmo com composição rítmica diferenciada, também exprime o uso deste gesto para a preparação do acorde final da peça.

Ex. 41: Cartão postal (c. 50-53).

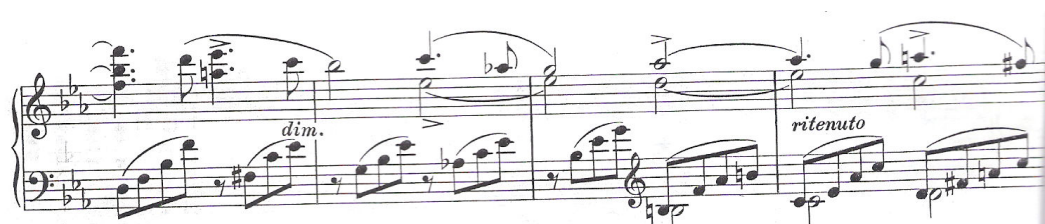


G3 em textura polifônica.

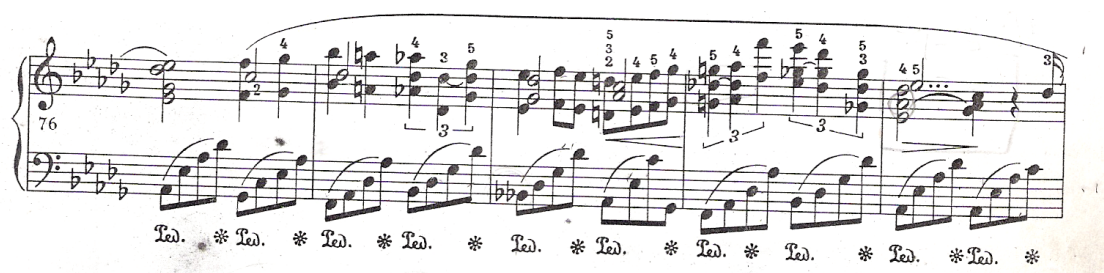
Outra aplicação do G3 é correlata ao uso de texturas polifônicas, como expresso no trecho da peça “Luiza” (Ex. 42). Percebe-se como o compositor brasileiro mescla o gesto arpejado, executado pela mão esquerda, numa textura em três níveis. O G3 presente neste exemplo, engendra a linha do baixo e o preenchimento harmônico necessário ao fluxo da melodia principal.

Na “Sonata no.1” de Brahms (vide ex. 43), observa-se uma textura em três camadas, onde o G3 também exprime uma linha do baixo, representada pelas mínimas, evidenciando similitude com a elaboração gestual utilizada por Hime no exemplo 42. Considerando que a canção “Luiza”, assim como outras, apresenta predominantemente tal característica polifônica em seu arranjo pianístico.

Ex. 42: Luiza (c. 17-19).

Ex 43: Brahms – Sonata n.1 (c. 197-200).¹⁶²

Ex. 44: Chopin – Sonata n. 2 op.35 (primeiro movimento).



O trecho da sonata chopiniana (vide ex. 44) evidencia semelhanças com o trecho da canção de Hime expresso no exemplo 42. Tais semelhanças podem ser percebidas em três níveis. O primeiro consiste na composição gestual presente no acompanhamento realizado pela mão esquerda, apresentando similar característica cinestésica. Em segundo nível, observa-se a similitude no tratamento da melodia principal, imbricada na composição de

¹⁶² *Complete sonatas and variation for solo piano* (Nova York: Eusebius Mandyczewski, 1971).

acordes, que são executados pela mão direita. O terceiro nível está correlacionado com o aspecto rítmico, representado pelo contraponto de tercinas (compostas por semínimas) que se contrapõem ao G3, composto por colcheias. Percebe-se na peça “Luiza” uma ampla aplicação de tal característica polirrítmica na elaboração do seu arranjo pianístico. Entretanto, tal aspecto de polirritmia é encontrado em muitos dos arranjos pianísticos correlatos aos gêneros Canção e Samba-canção.

Observa-se, também, a mesma forma de acompanhamento pautado no G3 na canção “Trocando em miúdos”, onde o acompanhamento enfatiza uma amplitude maior do gesto, explorando de forma expressiva o registro do piano, através de um longo arpejo.

Ex. 45: Trocando em miúdos (c.18-19).

Ex. 46 : Brahms – Variações e Fuga, var. 24 (c. 5-8). (G3)

Este uso gestual também expressa semelhante função exploratória do registro presente no trecho das “Variações e fuga” de Brahms. É interessante observar que o mesmo uso do G3, em maior amplitude, associado ao movimento contrário deste, pode compor gestos mais amplos, tal como o G1, trabalhados por Hime na sua peça “mariposa”, como exposto nos compassos 37-38 do exemplo a seguir:

Ex. 47: Mariposa (c. 33-38).

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems. The first system contains measures 33, 34, and 35. The second system contains measures 36, 37, and 38. A red rectangular box highlights the bass line in measures 37 and 38. In measure 37, the bass line features a low G3 note, which is marked with a 'b' below it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ex. 48: Debussy – Reverie (c. 25-28).

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems. The first system contains measures 25, 26, and 27. The second system contains measures 28, 29, and 30. A red rectangular box highlights the bass line in measures 25, 26, and 27. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The bass line in the highlighted section shows a melodic line with a low G3 note marked with a 'b' below it.

Relacionado-se o trecho da canção de Hime (Ex. 47) com a peça “Reverie” de Debussy (Ex.48), em primeira instância, observa-se sutil semelhança em termos da textura, no trabalho da linha melódica em relação

polifônica com tenutas a compor o contracanto. Em segunda, destaca-se também o uso do G3 como forma de acompanhamento, apresentando uma composição gestual mais ampla, considerando que pela integração do movimento direto e contrario do G3, pode-se considerar a formação do G1, em maior amplitude gestual, através da aplicação do G3, funcionando como exploração do registro grave-médio.

Uso de saltos integrando o G3

Outro aspecto a ser considerado na peça “Mariposa” de Hime (Ex.47), caracteriza-se pela utilização de saltos entre o término do gesto e o início do outro, na intercalação da mão esquerda, como demarcado no gráfico acima, caracterizando um aspecto de dificuldade técnica semelhante ao expresso em movimento da “Sonata no.2” de Chopin, como circulado no Ex. 48.1. Outra semelhança importante, relaciona-se ao salto entre as duas notas iniciais do G3, como demarcado no Ex.45, apresentando intervalos de sexta e oitava, correspondendo à composição gestual utilizada por Chopin, também evidenciada no ex. 48.1 (demarcado em azul). Destaca-se, também, a aplicação técnica, no uso do G3, em saltos mais amplos apresentados na peça “Parceiros” (Ex.48.2).

No âmbito de saltos mais extensos, evidencia-se, também, em trecho retirado da segunda parte da peça “Minha” de Francis Hime, a presença de intervalos de oitava e décima primeira em relação ao baixo e a nota seguinte. Este tipo de uso de intervalos compostos é, também, observável na expressão musical chopiniana. No “Noturno op. 32 no.1” (Ex. 52) há semelhante presença de intervalos compostos integrando o G3. Observa-se, portanto, não somente a

semelhança em termos gestuais, mas na dificuldade inerente ao processo de execução, exigindo do executante a elaboração de dedilhado propício para vencer a dificuldade dos saltos e a manutenção do legato. Tal dificuldade técnica associada ao G3 é bastante presente nos arranjos de samba-canção (Vide tabela 4). Tal aspecto de execução pianística nos reporta ao âmbito da tradição musical acadêmica atrelada ao universo pianístico.

Ex. 48.1: Terceiro movimento da Sonata no.2 (c.31-40) – Chopin.

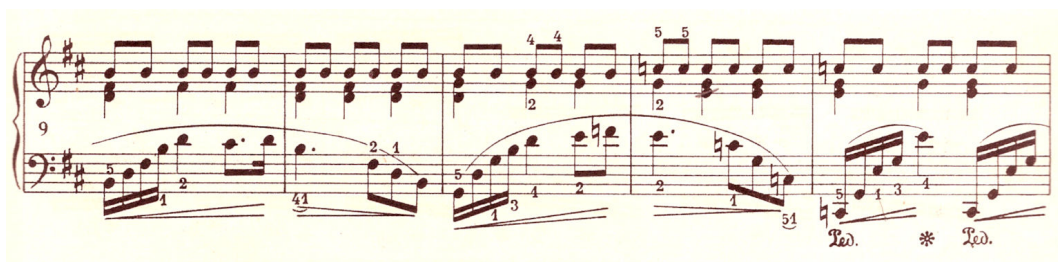
Ex. 48.2: Parceiros c. 25-26

Ex. 49 Passará c.53-56

G3 com terminação em nota melódica.

Outro aspecto rítmico, atinente ao ex. 46, que guarda singular detalhe, está relacionado à terminação do G3, expresso por Hime nas peças “Parceiros” e “Passará” (exs. 48.2 e 49). O gesto arpejado termina em nota melódica mais longa, constituindo um contracanto pela linha melódica formada. Esta aplicação expressiva do G3, possuindo as mesmas características rítmicas, também podem ser encontradas em prelúdio de Chopin (ex. 50) e valsa (ex. 50.1).

Ex. 50: Prelúdio n.6 (c. 9-13) – Chopin.¹⁶³



Ex. 50.1: Valsa Op. 64 em mi menor (c. 76-78) – Chopin.¹⁶⁴



¹⁶³ Ignacy Paderewski, *Chopin complete works: preludes. paderewski* (Polônia: National Printing Works, 1973)

¹⁶⁴ *Masterpieces of piano music* (Nova York: Amsco Publications, 1986).

Observa-se o tratamento melódico dado por Chopin em seu prelúdio (Ex. 50), na condução da melodia principal executada pela mão esquerda. Percebe-se no início dos compassos 9, 11 e 13 a presença do G3 antecipando nota melódica mais longa. A mesma característica gestual é encontrada, também, em trecho de sua Valsa (50.1), que termina por ser o ponto final da condução gestual. Este mesmo tipo de integração do G3 com linha melódica também pode ser verificado na música impressionista, aqui representada por Debussy em trecho da peça “Reverie” (Ex. 50.2). Destaca-se, ainda, a presença do G3 na composição de linha melódica, funcionando como contracanto. É importante ressaltar, como Hime expressa um apuro melódico que guarda semelhança, em termos expressivos e técnicos no uso do G3, relacionada ao estilo romântico e impressionista de composição pianística.

Ex. 50.2: Reverie (c. 78-81) – Debussy.

Ex. 51: Minha c. 41-42.

Ex. 52: Noturno op.32 n.1 em B maior (c. 17-19) - Chopin.¹⁶⁵

The image shows a musical score for Chopin's Nocturne Op. 32 No. 1, measures 17-19. The score is in B major and 3/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand (treble clef) has a melodic line with slurs and triplets. The left hand (bass clef) has a bass line with triplets and slurs. Dynamic markings include 'f' (forte) and 'p poco rit.' (piano, slightly ritardando). The tempo marking 'stretto' is also present. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

G3 como antecipação de acordes.

Outra aplicação dada por Hime em relação ao G3, consiste na antecipação de acordes pelo uso de arpejo ascendente, compondo e incrementando a harmonia. É um recurso harmônico bastante expressivo, que como já abordado no cap.I (pg. 65), remonta à idéia do violão de sete cordas. Tal tipo gestual pode ser encontrado em alguns de seus arranjos.

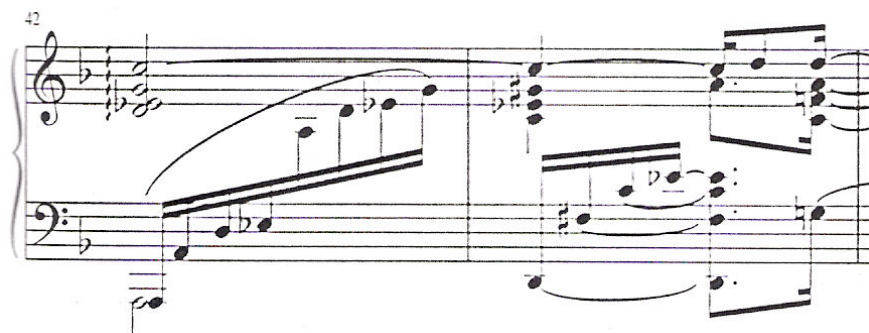
Analisando o exemplo 39b, percebe-se que Hime, a partir do uso do G3, executado pela mão esquerda, em compasso 51, apresenta um grande arpejo ascendente a compor harmonicamente o acorde que antecede ao final da música, possibilitando um efeito pedal bastante expressivo na sustentação das notas a compor o acorde precedente ao final da canção “Atrás da porta”. É possível aplicar o pedal direito, tendo início no tempo forte do c. 51 e se estendendo até o final da peça, de modo a gerar o acumulo progressivo das notas a culminar no acorde de (Cm) com sétima e nona.

Outra forma deste tipo de uso do G3 pode ser observada na peça “Embarcação”, apresentando no c. 128 (Ex. 29), uma composição mais sutil,

¹⁶⁵ *Masterpieces of piano music* (Nova York: Amsco Publications, 1986).

apresentando polifonia discreta, representada pela linha melódica do baixo e as demais contidas na textura. Semelhante aplicação do G3, pode ser percebida em sua canção “A noiva da cidade” (Ex.53), onde há a condensação de dois tipos de uso de arpejos ascendentes. No compasso 42, nota-se o uso do G2, com execução compartilhada pelas mãos, e em compasso seguinte, a aplicação do G3, tendo característica semelhante ao trecho apresentado no ex. 39b.

Ex. 53: A noiva da cidade (c. 42-43).



Em termos estilísticos, na composição da textura, pode-se relacionar a tipologia gestual, aplicada nesses exemplos, com o estilo composicional de Brahms, como expresso nos exemplos a seguir:

Ex.54: Rapsódia em mi bemol maior / op. 119/4 (c. 80-89) – Brahms.¹⁶⁶

Ex. 55: Sonata no1 (c. 62-66) – Brahms.

É importante observar a semelhança gestual presente nas canções de Hime, mediante a análise dos exemplos 29,39b e 53, evidenciando o uso do gesto para antecipação e composição de acordes. Entretanto, é válido ressaltar a semelhança mais estreita entre o ex. 55 e o trecho relacionado ao ex. 29, na composição mais melódica do gesto, sem a presença de intervalos harmônicos, e no aproveitamento das notas para compor acordes em menor quantidade de notas. Identificando também similitudes com a música francesa de Debussy, pode-se, ainda, fazer comparações quanto à semelhança na composição gestual com o trecho de seu prelúdio (Ex. 56), onde se observa o

¹⁶⁶ *Complete sonatas and variation for solo piano* (Nova York: Eusebius Mandyczewski, 1971).

uso do G3 em idêntica aplicação de antecipação de acordes, retratada pelos exemplos 39b e 53.

Ex. 56: Prelúdio III do livro II (c. 26-29) – Debussy.



Gesto G4

Acompanhamento arpejado ascendente e descendente
compartilhado pelas mãos

Outro importante gesto, dada a sua incidência no escopo composicional dos arranjos pianísticos de Hime aqui analisados (Vide tabela 5), consiste em gesto arpejado, que guarda notória semelhança com o G1 em termos do contorno melódico. É caracterizado por um arpejo ascendente e descendente, mas que se difere do G1, pelo fato de sua execução ser realizada por ambas as mãos, de forma compartilhada. Sua aplicação é variada, funcionando como forma de acompanhamento melódico, engendrando texturas polifônicas ou como reforço e incremento harmônico. Constitui, também, um gesto de composição cinestésica bastante idiomática, com resultado sonoro bastante

expressivo dentro do contexto composicional dos arranjos. Quanto ao uso desse gesto como acompanhamento, observa-se no Samba-canção “A tarde” (Ex. 57/ c. 7-8) como Hime aplica o G4, mesclando a melodia principal erguida sobre acordes com o gesto arpejado que se intercala nas duas claves de forma imbricada na textura.

Ex. 57: A tarde (c. 5-8).



Logo após a aplicação de um ostinato nos c. 5-6, sendo destacada a linha melódica no baixo, através de tenutas, segue em execução contínua realizado pela mão esquerda. É importante ressaltar como Hime demarca o gesto, decompondo-o em dois movimentos distintos pela direção melódica. Pode-se conceber o G4 como sendo a condensação do G2 em movimento ascendente e descendente como já abordado anteriormente.

Dada a necessidade de manter o legato, independente do pedal direito, o executante necessita esquematizar um dedilhado que torne a execução cômoda, sem comprometer os elementos expressivos associados à tipologia do gesto. Começando pela mão esquerda, em forma ascendente de movimento, é sugerido que seja iniciado pelo quinto dedo da mão esquerda, ascendendo com segundo e primeiro até a nota (Fá 2), onde o sol é executado

com o polegar da mão direita, favorecendo a manutenção polifônica do acorde realizado em parte superior e possibilitando a execução da terça maior em ponto culminante do gesto, sem comprometer o fluxo da melodia principal. Em movimento descendente é alternado para mão esquerda a partir da nota (dó 2), seguindo a ordem dos dedos: 1,2,5. Ressalta-se a importância deste tipo de uso gestual, quanto à veiculação da expressividade do pianista, no sentido de que ele deve administrar o cantabile na melodia principal, muitas vezes em legato, atrelando tal condução à um controle de sonoridade relativa ao preenchimento melódico efetivado pelo G4, além de trabalhar a linha melódica que se opera no baixo.

Textura polifônica

Semelhante aplicação gestual, que guarda características similares de acompanhamento imbricado em textura polifônica, pode ser encontrada no op. 79, no.1 de Brahms. (Ex 58).

Ex. 58: Rapsódia em Bm op. 79/1 (c. 6-14) – Brahms.

The image displays a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The first system shows a melodic line in the treble and a supporting line in the bass, with dynamic markings 'p' and 'pp'. The second system continues the melodic and supporting lines, showing a complex texture with overlapping lines and chords.

Observa-se, no trecho acima, como o compositor romântico engendra sua textura em três camadas: melodia na parte superior, acompanhamento arpejado (G4) em instância intermediária, funcionando como preenchimento harmônico, e uma linha de baixo demarcada por tenutas. Aqui o G4, não somente funciona como acompanhamento, mas como incremento harmônico e articulação da textura polifônica. Em relação à concepção polifônica do compositor, observa-se em Hime, semelhante preocupação nesse intuito.

Ex. 58.1: Embarcação (c. 1-4).

Percebe-se no trecho acima, uma textura apresentando três níveis nos compassos 3-4, onde a melodia é desenhada na parte superior, tendo na parte intermediária a presença do G4, atuando como elemento articulador entre as vozes extremas, de forma a realizar uma ponte entre o registro grave e o agudo onde se delinea a melodia principal. Observa-se, também, a mesma característica do ex. 57, no que tange a linha melódica do baixo expressa em notas de maior duração (mínimas) – Ex. 58.1.

Mediante estes aspectos levantados, é perceptível a semelhança com Brahms, em relação ao tipo de movimento representado pela presença do G4 e

seu uso como acompanhamento em região intermediária, atuando como elemento de ligação na textura e preenchimento harmônico.

Outro aspecto de semelhança com a tradição musical acadêmica é a elaboração da textura, também apresentada em três níveis. Esse trabalho gestual em forma de acompanhamento está também presente na elaboração musical de Brahms (Ex.59), onde o G4 possibilita a composição do preenchimento harmônico.

Em relação ao trecho evidenciado no exemplo (58.1/c.3-4), a demarcação dada por Hime na primeira instância do movimento ascendente do G4, expressa relação de semelhança gestual, também presente no trecho da balada de Brahms (Ex.59 / c. 52-53). Em ambos os exemplos, tanto Hime como Brahms decompõem o G4 em dois movimentos básicos: ascendente e descendente. Outra relação, possível de ser percebida, consiste no detalhe polifônico de sustentação de intervalo harmônico (terça), tendo como substrato de textura o G4 proporcionando a manutenção do fluxo rítmico.

Ex.59: Balada op. 118 em G m (c.50-53) – Brahms.

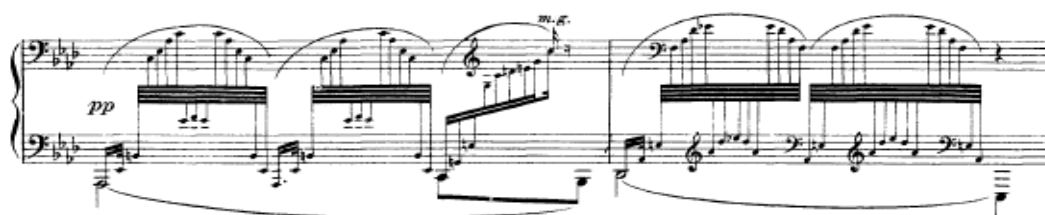


Uso do G4 como condução harmônica

No “Estudo XI” de Debussy (Ex. 60), observa-se como o G4 é aplicado em amplitude maior de movimento, servindo também como exploração do registro e como forma de acompanhamento para a melodia realizada na linha do baixo. Semelhante uso do G4 está presente no oitavo prelúdio do mesmo compositor (Ex.61), onde há a condensação de dois tipos de gestos utilizados por Hime, em primeiro lugar o uso do G2 em movimento descendente articulado pelas mãos, servindo como forma de preparação para o uso do G4 e exercendo a função de acompanhamento em textura, constituída de dois níveis, caracterizados pela linha do baixo imiscuída no preenchimento melódico realizado pelo G4.

Em mesma característica quanto ao uso gestual, o acompanhamento da peça “Arabesque” (Ex. 66) demonstra o uso do G4 como suporte melódico a compor a condução harmônica do trecho, mantendo o fluxo rítmico do caráter da peça. Tal contexto demonstra como Debussy explora os recursos técnicos e expressivos desta composição gestual, como pode ser, também, percebido nos exemplos 60,61 e 62.

Ex 60: Estudo XI do segundo livro (c. 7-8) – Debussy.



Ex. 61: Prelúdio VIII do segundo livro (c. 11-14) – Debussy.

Ex.62 Prelúdio VII do primeiro livro (c. 1-2) – Debussy.

G4 como ponte entre notas de registros extremos

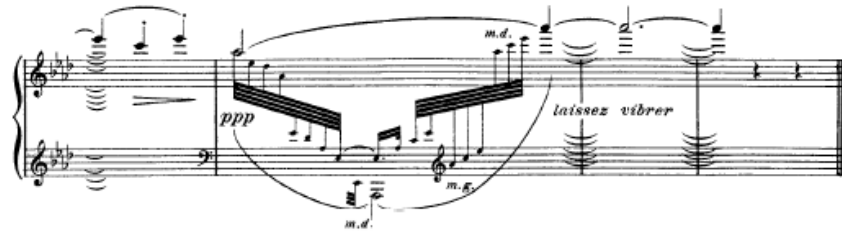
Mediante a análise do fragmento retirado de um estudo de Debussy (Ex: 63), constata-se a presença do G4 caracterizando o outro tipo de uso desse gesto. Observa-se como compositor realiza o ligamento entre notas melódicas em registros extremos (lá 4, lá -1 e lá 5), aplicando o G4 como ponte entre os registros. Outra característica, de relevante importância, consiste na aplicação do G4 como recurso de antecipação e composição de acordes que são sustentados pelo uso do pedal direito, causando um singular efeito de timbre.

Esse tipo de utilização expressiva do gesto atrelada à composição de acordes e à manutenção destes pelo uso do pedal pode ser verificado também no Samba-canção “Embarcação” (Ex. 64), onde o G4 presente no compasso 123 compõe o acorde inerente ao fluxo da harmonia atuando como reforço e incremento do acorde inicial. Outro aspecto a ser considerado é a utilização do G4 como antecipação de parte do acorde seguinte presente no primeiro tempo do compasso 124. Nota-se que o compositor antecipou três notas do acorde seguinte (Fá, Dó e Lá).

Mediante as características analisadas nos exemplos 63 e 64, podemos constatar semelhança estilística pelo uso do G4, não somente no âmbito melódico e expressivo da composição gestual, mas como recurso de enriquecimento do campo harmônico.

Outra importante relação pode ser percebida em análise de trecho da canção “Último canto” (Ex.65). Em semelhança ao uso do G4 por Debussy no exemplo 63, percebe-se o mesmo tipo de aplicação gestual utilizada por Hime, vide compasso 15, onde o compositor interliga as notas Sol¹, Lá³ e Fá¹ em registros extremos. Os compassos 17 e 19 expressam novamente a semelhança funcional do G4 em relação a Debussy, no que diz respeito à composição e incremento de acordes.

Ex.63: Estudo XI do segundo livro (c. 64-67) – Debussy.



Ex. 64: Embarcação c.121-126.



Ex. 65: Último Canto c. 13-20.



Ex. 66: Arabesque (c. 17-18) – Debussy.



Ainda identificando relações de semelhança com os trechos expostos nos exemplos 59 e 63, pode-se observar como Hime também exprime o uso do G4, tendo como função básica à composição e incremento de acordes em demais canções, como expressa nos exemplos 67 e 68.

Ex. 67: Parceiros (c.31-33).



Ex.68: Sem Mais Adeus (c.5-8).



Como pode ser percebido nos exemplos referentes ao G4, está comumente integrado a uma textura com características polifônicas, demandando do intérprete uma sonoridade expressiva, sobretudo em relação ao cantabile requerido na voz principal, e no contraponto desta com a voz inferior, mediadas pela integração realizada pelo G4. Assim, o controle cinestésico, associado à topografia do movimento, deve conduzir o legato e o cantabile das linhas melódicas correlatas à aplicação da tipologia gestual G4 pelo intérprete. Para tanto, a necessária estipulação de uma dedilhação viável à manutenção do legato, geralmente tendo as linhas melódicas executadas

pelos dedos últimos das mãos, em associação com acordes, juntamente com um sutil deslocamento do peso do punho para as extremidades de cada mão, com o intuito de minimizar o peso do polegar. Pode-se, então, através do controle cinestésico, conseguir estabelecer os diferentes estratos sonoros, possibilitando, assim, um colorido sonoro bastante interessante na relação entre movimento e veiculação expressiva. Entretanto, tais considerações interpretativas serão desenvolvidas no capítulo III.

Gesto G5

Uso do G5 como preenchimento harmônico

O quinto gesto selecionado mediante a análise dos arranjos pianísticos de Hime, aqui denominado de G5, está diretamente relacionado à composição da textura referente aos arranjos do gênero samba, como pode ser percebido no exemplo a seguir:

Ex. 69: Anoiteceu (c.1-4).

The image shows a musical score for the piece 'Anoiteceu' (c.1-4). It is written for voice and piano. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as ♩ = 72. The vocal line is labeled 'Canto' and consists of a melodic line with some grace notes. The piano accompaniment is a dense harmonic texture consisting of chords and arpeggiated figures in both the right and left hands.

Ex.70: Clara (c.1-3).



No início do samba “Anoiteceu”, percebe-se a presença de gesto composto por acordes, que sustentam ritmicamente o delinear da melodia principal. Fica expressa a preocupação do compositor, em elaborar uma textura mais cheia, fazendo referência à idéia manifestada pelo próprio Hime, em conceber os seus arranjos pianísticos como uma grade de orquestração, como fora exposto no capítulo I (pg. 24).

Em termos técnicos, o gesto demonstra uma elaboração cinestésica, tendo por base a composição de acordes, cuja formação, expressa no texto musical, é executável simultaneamente por ambas as mãos. A melodia principal é então realizada basicamente pelos quinto e quarto dedos da mão direita na execução da parte superior, enquanto os demais dedos executam parte do preenchimento harmônico.

Na parte inferior, executada pela mão esquerda, observa-se no exemplo 69 e 70 a aplicação de intervalos harmônicos simples e compostos expressando a célula rítmica característica do samba. Esse tipo de execução de acordes, compartilhadas pela mão, caracteriza-se como uma escrita idiomática, possibilitando, de forma expressiva, a manutenção do fluxo rítmico e harmônico. Tais características relativas ao G5 podem ser encontradas na elaboração gestual pianística de Chopin.

Em trechos da *Polonaise* (Ex.71) encontra-se a presença do G5 integrado a textura de característica semelhante, apresentando a melodia principal executada em parte superior e erguida por acordes em similar processo de execução abordado no exemplo 69. Percebe-se, por conseguinte, a semelhança na elaboração da textura em dois níveis, atrelando a melodia principal realizada em nível superior e o acompanhamento em nível inferior. É importante ressaltar a semelhança na utilização de células rítmicas integrando os acordes utilizados no acompanhamento, pois se observa no exemplo 69 a síncopa característica do samba, e no exemplo 71 a célula rítmica, composta por uma colcheia e duas semicolcheias, característica do gênero “Polonaise” (Ex.71).

Ex.71: Polonaise op. 53 (c.124-126) – Chopin.



Presença de tenutas na composição do G5

Outro aspecto importante presente na elaboração do G5, consiste na utilização de notas longas e ligadas, geralmente representadas pela unidade de compasso, que funciona tanto como incremento da melodia, como da composição da linha melódica no baixo. Tal fato pode ser percebido em trecho da Valsa sincopada “Passará” (Ex.72).

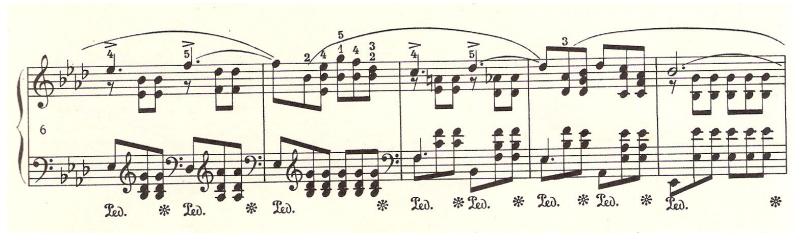
Ex.72: Pássara (c.29-32).



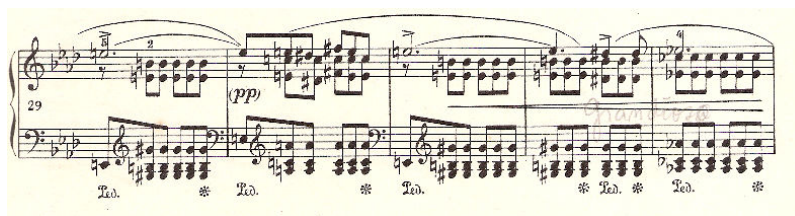
Esse mesmo tipo de aplicação de notas longas também é perceptível no trabalho melódico de Chopin, em parte superior, no seu décimo sétimo prelúdio (Ex.73).

Ex.73: Prelúdio XVII – Chopin.

a) c. 6-10.



b) c. 29-33.

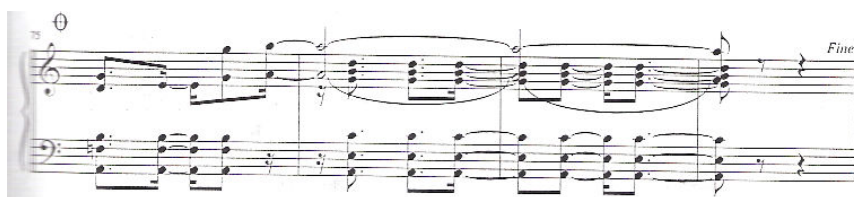


Textura polifônica

Guardando as mesmas características na composição cinestésica do G5, detecta-se a utilização de notas longas geralmente ligadas funcionando como notas pedais a compor o fluxo rítmico no preenchimento harmônico. Esse tipo de técnica polifônica, baseada no controle e independência dos dedos, pelo uso de notas presas, é comentada e desenvolvida em formas de exercícios na obra de Cortot.¹⁶⁷

Esse uso de tenutas executadas pela mão direita, também está expresso no samba “Tereza sabe sambar” de Hime, demonstrando como o compositor explora o G5, propiciando o efeito sonoro de sustentação harmônica aplicada à finalização do arranjo. (Ex.74). Como variante da aplicação do G5, observa-se também o uso de tenutas para a formação de acordes que são sustentados pelo uso do pedal. (Ex.75).

Ex.74: Tereza Sabe Sambar (c.75-78).



Ex.75: E Se (c.60-64)

¹⁶⁷ Alfred Cortot, *Principes rationnels de la technique pianistique* (Paris: Salabert, 1928), caps. III e IV.

Constata-se também a utilização do G5 integrando uma textura em três níveis distintos. Em nível superior se encontra a melodia principal, tendo o preenchimento harmônico em nível intermediário, e a demarcação textual de linha melódica presente em nível inferior atrelada à condução do baixo. Tal característica de textura pode ser encontrada, em grande monta, nos arranjos das canções: “Amor barato”, “Clara”, “E se”, “Parintintim” e “Passaredo”, como pode ser verificado nas partituras contidas no *Songbook*.

O trecho extraído do samba “Amor Barato” (Ex.76), evidencia a presença do gesto G5, compondo a textura expressa em três níveis, em semelhança ao trecho da “Polonaise Fantaisie Opus 61” de Chopin (Ex.77). Em ambos os trechos existe a semelhança no tratamento polifônico, que é articulado através da aplicação de intervalos de terça ou acorde, mediando o contraponto entre a melodia principal e a linha melódica, em nível inferior. Pode-se identificar o uso de ligaduras como forma de antecipação de acordes, gerando um efeito rítmico sincopado.

Ex.76: Amor barato (c.1-4).

Ex.77: Polonaise Fantaisie op. 61 (c.49.51) – Chopin.

Ainda no âmbito Chopiniano, destaca-se a presença de textura em três níveis nos cinco últimos compassos da “Polonaise Opus 44” (Ex.78), onde textualmente se percebe, na parte superior, o uso de nota pedal representado pelas mínimas pontuadas. Esse tipo de uso, já comentado em exemplos anteriores, é também encontrado na toada “Parintintim” (Ex.79) do compositor Francis Hime, evidenciando sutil relação na composição gestual e na utilização da nota pedal encontrada também em parte superior, integrando o campo harmônico do trecho. Esta mesma peça, também se relaciona com o trecho do exemplo 77 ao possuir similar demarcação de textura em três níveis.

Ex.78: Polonaise op. 44 (5 Últimos compassos da peça) – Chopin.



Ex.79 Parintintim c.29-31 (3v) Nota Ligada.



Também presente na “Polonaise Fantaisie” (Ex.80) de Chopin, destaca-se textura em três níveis, expressando uma característica bastante peculiar e de semelhança em relação à canção brasileira expressa no exemplo 74. Em ambos

os trechos, aqui relacionados, há a presença de oitava harmônica compondo a melodia principal e articulando-se com o preenchimento harmônico em região intermediária. Tal artifício atua como incremento do campo harmônico. Percebe-se, entretanto, uma maior dinâmica no movimento melódico em oitavas harmônicas na linha do baixo, em comparação à estruturação harmônica realizada pela mão esquerda, expressa no exemplo 74.

Ex.80: Polonaise Fantaisie op. 61 (c.46-48) – Chopin.

Ainda relacionando-se com o exemplo 77, encontra-se na expressão musical de Hime (Ex.81), a concepção “orquestral” de textura polifônica, revelando o apuro melódico e harmônico na elaboração composicional, com semelhanças chopiniana em relação à tipologia gestual e sua aplicação dentro dos aspectos da melodia, harmonia e textura.

Ex.81: Passaredo c.9-12.

Ex.82: Passaredo c.38-40

Uso do G5 com melodia no baixo

Analisando o trecho do exemplo 82, observa-se como Hime realiza o acompanhamento na parte superior, através do uso de tríades e tétrades, articulando-se com a melodia realizada em região intermediária. Esse trecho não evidencia propriamente o G5, mas sim o tipo de acompanhamento harmônico, que expressa peculiar semelhança quanto ao uso desse tipo de acompanhamento, em textura a três níveis, que também é encontrado na expressão pré-romântica de Beethoven – compositor presente na citação dada por Hime quanto à presença da música européia em sua formação musical, como já comentado no início desse capítulo - como também, na expressão romântica de Chopin, evidenciada no exemplo a seguir:

Ex.83: Trois Polonaises N.2 Opus 71 (C.83-86) – Chopin.

A mobilidade da linha do baixo, em nível inferior da textura, presente na peças de Chopin expressas nos exemplos 78, 80, e 83, também representa uma importante característica de semelhança, na forma como Hime trabalha em contexto polifônico, como pode ser averiguado em trecho da peça “Pássara” (Ex. 84).

Ex. 84: Pássara (c.1-8).

Ex.85: Nono Prelúdio do primeiro livro (c.113-122) – Debussy.

Na peça evidenciada no exemplo 84, observa-se como o compositor brasileiro trabalha melodicamente a linha do baixo, manifestando a utilização do G5 a relacionar-se com o nono prelúdio de Debussy (Ex. 85) em duas características básicas: a) a elaboração de textura polifônica em três níveis, pela utilização do G5; b) em respeito à mobilidade melódica, representada pela

utilização de arpejo ascendente na mão esquerda. Percebe-se, ainda, nos trechos acima analisados (Exs. 84 e 85), a utilização concomitante dos gestos G3 e G5, relacionando-se diretamente com a composição gestual das peças explicitadas.

Dentro do enfoque baseado em elementos harmônicos, pode-se encontrar identificação no tratamento dado a melodia coral à semelhança da textura coral correlata à tradição musical europeia. Observa-se como Hime, em trechos do samba-canção “A noiva da cidade”, incorpora a linha melódica principal da introdução, na feição de uma textura polifônica que nos remete à expressão pianística de Brahms (Ex.87).

Ex.86: A noiva da cidade (c.1-9).¹⁶⁸

Ex.87: Romance em fá maior op.118 n. 5 (c.49-51) – Brahms.

¹⁶⁸ Este fragmento, por não apresentar padrão cinestésico diretamente relacionado ao G5, não foi incluso no quadro de incidências do G5 no Anexo I. Porém, por apresentar acordes associados à melodia foi utilizado comparativamente em termos de sua textura polifônica.

É importante ressaltar que a textura evidenciada no trecho da peça de Hime (Ex.86), apresenta-se composta por acordes mais largos e evidenciando dissonâncias, que caracterizam a influência do seu período histórico composicional. Em ambos os trechos, Hime e Brahms apropriam-se desse tipo de elaboração musical, que se apresenta como parte da aplicação gestual inerente ao G5. Percebe-se, então, a semelhança no que tange aos aspectos técnicos da composição, como também os aspectos expressivos atinentes à execução musical e elementos de tradição representados pelo texto musical na elaboração gestual, integrando a textura do trecho analisado. Tal contexto nos faculta a idéia de um processo de assimilação e recriação gestual realizado por Hime, refletindo demandas estéticas que expressam uma pluraridade cultural. Tais demandas, por sua vez, são interentes aos períodos históricos da MPB, pelos quais o processo criativo de Hime se desenvolveu.

Gesto G6

Gesto composto por intervalo composto

ascendente e arpejo descendente

Esse gesto é caracterizado pela aplicação conjunta de dois movimentos distintos, um salto ascendente representado por um intervalo composto, seguido de um arpejo descendente, que são executados pela mão esquerda. Este gesto possui um grau de incidência (Vide tabela 7), que demonstra

relevante presença no acompanhamento presente nos arranjos pianísticos de Hime.

Em trecho de sua peça “A grande ausente” (Ex.88), Hime apresenta, na parte do acompanhamento, um salto bastante amplo a compor o G6, evidenciado no compasso 30. Semelhante configuração de menor amplitude do G6, relaciona-se de forma direta com a elaboração gestual de Brahms no seu “Capriccio opus 76 n.2” (Ex.89), o qual na parte inferior, executada pela mão esquerda, apresenta composição variada de saltos baseados em intervalos compostos e seguidos de arpejos descendentes. Nesse aspecto, o trecho extraído do samba-canção “A tarde” (Ex. 90) já apresenta disposição intervalar, que se assemelha de forma mais próxima com a extensão dos intervalos no Capriccio de Brahms. Observa-se, portanto, a presença de intervalos a compor os saltos de décima primeira e décima (como demarcado no exemplo 90), constituindo semelhante elaboração gestual (G6).

Ex.88: A grande ausente (c.28-30).



Ex.89: Capriccio op.76 n.2 (c.85-88) – Brahms.



Ex.90: A tarde (c.29 e 30).



Apresentando-se como arpejo em amplitude maior, abarcando os dois grupos de semicolcheias, o G6 também pode ser encontrado na canção “A noiva da cidade”. (Ex.91) Comparando esse trecho com o fragmento do “Capriccio opus 76 n.1” (Ex. 92) de Brahms, nota-se não somente a semelhança com a amplitude gestual, mas percebe-se, através da análise da composição intervalar do gesto, que em ambos os trechos, o G6 manifesta graus conjuntos a compor o movimento descendente realizado pela mão esquerda. Esse tipo de amplitude e composição intervalar, é também reafirmada na expressão gestual de Hime encontrada na peça “Parceiros” (Ex.94).

Execução compartilhada pelas mãos

Outra característica de semelhança com a tradição acadêmica está relacionada com a execução intercalada pelas mãos, como pode ser percebida em trecho da canção de Hime (Ex.91 – c.39).

Para uma execução mais cômoda, utiliza-se o quinto dedo da mão esquerda para tocar a nota baixo (ré 1), executando a nota culminante do gesto (sol 3) com o segundo dedo da mão direita, prosseguindo com o primeiro dedo

no (fá 3), havendo o posicionamento do polegar da mão esquerda no mi b mol seguinte. Em consequência, a mão esquerda assume a execução da parte descendente restante, iniciando com o segundo dedo no (Sol b 2), com a passagem do polegar da mão esquerda no (Fá 2) e terminando o movimento descendente com o segundo e terceiro dedos da mesma mão.

Esse tipo de dedilhado favorece a execução do salto, sem o comprometimento do legato, e também possibilita uma execução mais cômoda do gesto. A característica da execução partilhada também está presente, em semelhante expressão no “Capriccio opus 76 n.1” (Ex.93), apresentando saltos bastante amplos entre a nota do baixo e a nota inicial do movimento descendente do arpejo. Nesse contexto pode-se considerar também a condensação do G6 e do G2 em movimento contrário, expresso pelo arpejo compartilhado em movimento descendente – como demarcado no Ex. 93.

Ex.91: A noiva da cidade (c.38-41).



Ex.92: Capriccio op.76 n.1 (c.4-6) – Brahms.



Ex.93 Capriccio op.76 n.1 (c.34-37) – Brahms.

G2

G6

Ex.94: Parceiros (c.16).

Amplitude do salto

Analisando o trecho referente ao “Capriccio opus 76 n.2” (Ex.95), constata-se a presença do G6, também em grande amplitude de salto e movimentação melódica descendente do arpejo. Tal característica também se faz perceptível na elaboração gestual de Hime, em aplicação diversa em seus arranjos, a exemplo também nas peças “Trocando em miúdos” (Ex.96, c. 22) e “Atrás da porta” (Ex.97, c. 25). Nos dois fragmentos, o G6 é antecedido pela presença do G3, demonstrando a variabilidade no uso de gestos por Hime na elaboração do acompanhamento em seus arranjos.

Ex.95: Capriccio op.76 n.2 (c.61-64) – Brahms.



Ex.96: Trocando em miúdos (c.21 e 22).



Ex.97: Atrás da porta (c.25-27).



Movimento angular

Outra composição cinestésica, variante do G6, encontrada em trecho da canção “Embarcação” (Ex.98), caracteriza-se pela composição arpejada, apresentando os movimentos: ascendente, descendente e ascendente (ADA).

Ex.98: Embarcação (c.65-68).



Observa-se no primeiro compasso, do trecho acima, a presença desse movimento angular, tendo como ponto de partida o salto de décima sexta (dó 1 a ré 3).

Analisando o “Noturno op.27 n.2” (Vide demarcação no Ex.99), observa-se como Chopin se utiliza de semelhante variação do G6 como parte integrante do acompanhamento arpejado, utilizando o mesmo elemento de dificuldade técnica, com o uso de saltos em grande amplitude de movimento. Essa variante do G6, associada à sua forma base (vide ex. 88), constitui a elaboração do padrão de arpejos trabalhados por Chopin em seu acompanhamento melódico no Noturno, demonstrando a semelhança em relação ao uso do G6 expresso no exemplo 98, funcionando como acompanhamento presente na textura.

Depreende-se, pela análise dos exemplos relacionados ao G6, que Hime expressa em seus arranjos uma variada utilidade da aplicação do G6, refletindo uma aproximação, quanto à dificuldade pianística de saltos integrando o G6, nos remetendo às características pianísticas da tradição musical acadêmica representada pela semelhança gestual do G6 com Brahms e Chopin.

Ex.99: Noturno op.27. n.2 (c.4-6).

Gesto G7

Gesto caracterizado pelo ostinato

O sétimo gesto caracteriza-se por baixo ostinato arpejado, executado predominantemente pela mão esquerda, funcionando com ritmo motor no enlace entre a melodia executada em nível superior e o acompanhamento na parte inferior (Vide tabela 8), como pode ser explicitado na peça “Parintintim” (Ex. 100 e 102). Considerando que há uma predominância geral deste gesto nesta peça e em “Pivete” (Ex. 103).

Ex.100: Parintintin c.77-88.