



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)
MÚSICA - PRÁTICAS
INTERPRETATIVAS – PIANO**

**REFLEXÕES SOBRE GÊNERO E PERFORMANCE MUSICAL NA AMÉRICA-
LATINA. UM ESTUDO COM BASE NAS OBRAS DE CACILDA BORGES
BARBOSA E LIA CIMAGLIA**

VIVIANE DE CAMPOS LAU

FOZ DO IGUAÇU

2022



**Universidade Federal
da Integração Latino - Americana**

**REFLEXÕES SOBRE GÊNERO E PERFORMANCE MUSICAL NA
AMÉRICA-LATINA
UM ESTUDO COM BASE NAS OBRAS DE CACILDA BORGES BARBOSA E
LIA CIMAGLIA**

VIVIANE DE CAMPOS LAU

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da
Universidade Federal da Integração Latino-Americana,
como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em
Música

Orientadora: Profa. Dra. Maria Beatriz Cyrino Moreira

FOZ DE IGUAÇU

2022

VIVIANE DE CAMPOS LAU

**REFLEXÕES SOBRE GÊNERO E PERFORMANCE MUSICAL NA
AMÉRICA-LATINA
UM ESTUDO COM BASE NAS OBRAS DE CACILDA BORGES BARBOSA
E LIA CIMAGLIA**

Trabalho de conclusão de Curso para obtenção do título de Bacharel em Piano apresentado à Universidade Federal da Integração Latino-Americana.

Banca Examinadora:

Orientador:

Prof.

Prof.

Foz, de Iguaçu, 23 de março de 2022

DEDICATÓRIA:

Dedico esse trabalho a todas as mulheres musicistas, e a todos aqueles que tenham interesse em conhecer um pouco da trajetória das compositoras Cacilda borges e Lia Cimaglia.

Agradecimentos

Agradeço a Deus primeiramente por me proporcionar esse momento, e por ter me ajudado até aqui. Gostaria de agradecer também a minha orientadora Maria Beatriz Cirino por toda a dedicação, paciência e imenso conhecimento que pode compartilhar comigo. Sou grata a Unila pela oportunidade de realizar esse trabalho e a todos os professores que fizeram parte da minha formação acadêmica. E por último, gostaria de agradecer a minha família por todo o apoio durante esse processo.

Resumo

Desde o século passado sabe-se da luta constante das mulheres pela a igualdade de gênero. Entretanto, ainda nos deparamos com essa desigualdade em muitas das áreas da vida de uma mulher. Com o intuito de contribuir para a visibilidade dos repertórios musicais compostos por mulheres Latino-americanas, o objetivo desse trabalho é trazer uma reflexão sobre os obstáculos que se apresentaram em suas trajetórias dentro da música, e de como esses podem interferir na performance musical. Para isso, foi realizado um levantamento biográfico de duas compositoras latina americanas, Lia Cimaglia e Cacilda Borges, e uma pesquisa sobre os conflitos enfrentados pelo gênero feminino no campo da composição e da performance. Através desse trabalho pudemos obter uma maior compreensão destas jornadas repletas de empecilhos e de seus desdobramentos até os dias de hoje, implicando em nossas posturas performáticas. O conhecimento adquirido ao longo desse trabalho nos permitiu refletir enquanto mulheres latino-americanas do século XXI, sobre como podemos repensar novas formas de construir uma performance mais dinâmica e ressignificada.

Palavras chaves: compositoras, compositoras latino-americanas, música latino-americana, performance e gênero, corporeidade.

Resumen

Desde el siglo pasado se sabe de la lucha constante de las mujeres por la igualdad de género. Sin embargo, todavía enfrentamos a esta desigualdad en muchas áreas de la vida de una mujer. Con el fin de contribuir a la visibilización de los repertorios musicales compuestos por mujeres latinoamericanas, el objetivo de este trabajo es traer una reflexión sobre los obstáculos que se presentaron en sus trayectorias dentro de la música, y cómo estos pueden interferir en la ejecución musical. Para esto, se realizó un levantamiento biográfico de las compositoras y una investigación sobre los conflictos que enfrenta el género femenino en el campo de la composición y la interpretación. A través de este trabajo pudimos obtener una mayor comprensión de estos recorridos llenos de obstáculos y su desenvolvimiento hasta el día de hoy, implicándose en nuestras posturas performativas. Los conocimientos adquiridos durante este trabajo nos permitieron reflexionar, como mujeres latinoamericanas del siglo XXI, sobre cómo podemos repensar nuevas formas de construir una actuación más dinámica y resignificada.

Palabras clave: compositoras, compositoras latinoamericanas, música latinoamericana, performance e género, corporalidad.

Lista de Figuras

Figura 1 - Compasso 1 e 2. Seção A	35
Figura 2 - Comp. 29 e 30. Início da Seção A¹	36
Figura 3 - Comp. 35 ao 39. Presença de Sextina na melodia	36
Figura 4 - Comp. 40 a 42. Coda Final	36
Figura 5 - Comp. 17 e 18. Tema principal na mão esquerda e textura contrapontística	37
Figura 6 - Divisão das vozes por figuras rítmicas	37
Figura 7 - Polirritmias separadas	38
Figura 8 – Exercício progressão harmônica	39
Figura 9 - Comp. 1 a 4. Acompanhamento 1	40
Figura 10 - Comp. 1 ao 3. Acompanhamento 2	40
Figura 11 – Comp. 1 a 3	41
Figura 12 – Comp. 29 e 30. Partitura	41
Figura 13 – Comp. 29 e 30. Exercício	41
Figura 14 comp. 29	42
Figura 15 - Comp.35. Melodia principal	42
Figura 16 – Melodia secundária	42
Figura 17 -Comp.35 Mão juntas	43
Figura 18 - Comp. 1 a 3. “Tango 70”	45
Figura 19 - Comp. 3 a 5	45
Figura 20 - Comp. 11. Rítmica com nuance	46
Figura 21 - Comp. 15 a 22. Clave de Tango	46
Figura 22 - Comp. 19 a 22	47
Figura 23 - Comp. 31 a 33. Seção de tensão	47
Figura 24 - Comp. 34	48
Figura 25 – Figura realizada na gravação	48
Figura 26 - Comp. 39. Padrão rítmico alterado	48
Figura 27 – Comp. 45. Forma escrita na partitura	49
Figura 28 – Comp. 45. Forma executada na gravação	49
Figura 29 - Comp. 47 a 49	49
Figura 30 - Comp. 47 e 48	50

<u>Figura 31 - Comp. 51 e 52. Acentuação nos contratempos.....</u>	50
<u>Figura 32 - Comp. 68. Reaparição da Ideia básica.....</u>	50
<u>Figura 33 - Comp. 71 a 73.....</u>	51
<u>Figura 34 - Comp. 74 a 77.....</u>	52
<u>Figura 35 - Comp. 78 e 79.....</u>	52
<u>Figura 36 - Comp. 82 e 83 Partitura.....</u>	52
<u>Figura 37 - Ritmo gravação</u>	53

Sumário

DEDICATÓRIA:	10
AGRADECIMENTOS	11
LISTA DE FIGURAS	14
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1	12
1.1 - OBRAS IMPORTANTES	14
1.2 LIA CIMAGLIA	16
1.3 OBRAS DE LIA:	17
CAPÍTULO 2	19
1. Considerações sobre as mulheres na composição no século xix	19
1.2. PERFORMANCE MUSICAL GÊNERO E CORPOREIDADE	27
CAPÍTULO 3	33
ESTUDO NO.1 - CACILDA BORGES BARBOSA	33
ESTUDO n°5 - CACILDA BORGES BARBOSA	40
TANGO 70 - LIA CIMAGLIA	46
CONCLUSÕES	57
REFERÊNCIAS:	60

Introdução

Este trabalho partiu de um objetivo performático: a construção da performance e execução de duas peças de compositoras latino-americanas, pouquíssimo estudadas e tocadas pelos pianistas. Para isso, escolhemos obras da brasileira Cacilda Borges Barbosa e da argentina Lia Cimaglia.

Da brasileira Cacilda Borges Barbosa foram escolhidos dois estudos da série *Estudos Brasileiros*, peças dedicadas ao piano solo que dialogam musicalmente com ritmos brasileiros. Da argentina Lia Cimaglia foi escolhido o interessante *Tango 70*, peça tardia da compositora, impregnada de uma linguagem “tanguera” característica muito próxima do material musical advindo do universo do “piano popular”.

Uma das premissas para a construção dessas performances foi a utilização, além das próprias partituras, das gravações das peças como *suportes* utilizados para realçar soluções musicais. No caso de Lia Cimaglia, a gravação continha ainda diversos parâmetros de linguagem do tango que não são evidentes apenas com a notação da partitura. Para a prática do *Estudo no.1* e *Estudo no.5* de Cacilda Borges foi utilizada a gravação da pianista Beatriz Balzi¹ e do pianista Alberto Boavista², respectivamente, disponíveis no Youtube. Para o *Tango 70*³ utilizamos a gravação da própria pianista, também na mesma plataforma.

Para expandir a discussão, também foi realizado um levantamento biográfico das compositoras e uma pesquisa acerca da problemática de gênero na música. Discutiu-se principalmente os problemas relacionados ao exercício da profissão de “compositora” por mulheres, tentando trazer exemplos da América Latina. Discutiu-se também a problemática da performance enquanto prática complexa, dominada pelo “ideal de fidelidade à obra” que, para certos autores, foi possível também através da condição de passividade e submissão prescritas ao gênero feminino desde o século XIX.

Durante a construção da pesquisa, procuramos formas de estudos que destacassem a atuação sensório-motora e corporal, liberando a performance dos

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=Dm3Bssqt6Lg>

² <https://www.youtube.com/watch?v=UTPHFwEndXU>

³ <https://www.youtube.com/watch?v=Xjjgbvz6POc>

valores cognitivos textuais da partitura, que muitas vezes, se utilizados de maneira incorreta, podem limitar o performer no processo da construção de uma execução mais incorporada, livre e musical.

Essas reflexões se associam diretamente a minha postura crítica enquanto estudante de música no ensino superior e me ajudam a repensar as estratégias de aprendizagem pianística, me permitindo também compreender minha posição como mulher pianista latino-americana no século XXI.

CAPÍTULO 1

1. Cacilda Borges Barbosa – Biografia

Cacilda Borges Barbosa nasceu no Rio de Janeiro no dia 18 de maio de 1914, foi pianista, maestrina, educadora musical e compositora. Filha de pais músicos (sua mãe era violinista e seu pai tocava bandolim e instrumentos de sopro) iniciou seus estudos de piano, regência e composição na Escola Nacional de Música (atual escola de música da UFRJ) em 1927, onde estudou com grandes compositores da cena musical como Francisco Braga (que compôs o primeiro hino brasileiro), Lorenzo Fernandez, com quem estudou harmonia, e Francisco Mignone, com o qual estudou regência tendo obtido o diploma em composição no ano de 1938.

Por volta de 1932, Barbosa iniciou sua carreira de pedagoga musical. Nesse mesmo ano, Heitor Villa Lobos (que já era um compositor renomado) apresentou seu projeto de implantar a música no ensino fundamental no Brasil através do canto orfeônico, que foi aprovado pelo governo federal. Villa Lobos foi contratado como diretor de música e artes, porém, era um compositor sem a formação e sem a experiência exigida para um trabalho didático e pedagógico na escola. Por esse motivo, uma equipe de profissionais foi contratada para trabalhar junto ao projeto. Cacilda Barbosa, fazia parte dessa primeira equipe, o que lhe viria proporcionar muito prestígio profissional naqueles anos. Em 1950 se tornou professora de Música de Câmara da Escola Nacional de Música. Em 1961, Barbosa tornou-se a primeira diretora da EPEMA (Escola Popular de Educação Musical e Artística) que mais tarde tornou-se o Instituto Villa Lobos.

Barbosa regeu inúmeros corais e grupos instrumentais, tendo dirigido 40 mil vozes de alunos em um estádio de futebol na semana da Pátria em 1971. Foi maestrina da orquestra da Rádio Mayrink Veiga e criadora da metodologia de ritmoplastia de danças brasileiras do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Viajou para Europa, Ásia e Estados Unidos, onde tomou conhecimento de novos métodos de ensino musical. É autora de obras didáticas como “*Educação Musical através de teclado*” que foi realizada juntamente a Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves, “*Estudos brasileiros para piano*” e “*Estudo brasileiros para canto e piano*”. Apesar de sua formação erudita, as obras de Cacilda contêm uma grande influência

do gênero musical choro; acredita-se que essa influência se atribui inicialmente à influência de seu pai Abílio que tocava bandolim, tendo então esse contato influenciado em sua escrita. Barbosa viajou por diversas partes do Brasil para pesquisar melodias folclóricas a fim de manter uma identidade brasileira em suas obras. Faleceu no dia 6 de agosto de 2010 aos 96 anos de idade.

1.1 - Obras Importantes

Cacilda teve um papel importante no ensino de música, tanto na criação de obras eruditas como populares. Algumas de suas obras foram publicadas ou auto publicadas, porém há uma outra parte que ainda permanece em forma de manuscrito. Seu repertório de composição é repleto de estudos, como por exemplo: estudos para piano e acordeão, balés, assim como também há peças orquestrais, música de câmara e inúmeras fugas instrumentais. Suas primeiras peças eram altamente desafiadoras, o que gerava abundantes dificuldades em muitos alunos. Segundo ela mesma, alguns alunos não tinham capacidade de realizá-las, por este motivo tem criado posteriormente outras peças de níveis mais fáceis, a pedido de seus próprios colegas educadores:

“ (...) os trabalhos mais difíceis foram feitos primeiro e, depois, como as dificuldades eram muito grandes, os alunos às vezes não tinham condição de realizar e, então, fui fazendo outros níveis mais fáceis, a pedido dos colegas professores.” (PAZ apud LIMA, 2019, p.7).

Já as peças para piano não foram diferentes, suas obras mais desafiadoras foram compostas primeiro. Os estudos para piano foram publicados em 1965, dois anos depois da criação de seu método *Diorama*. Diorama contém 50 estudos divididos em 3 volumes e tem por objetivo conscientizar os alunos sobre os ritmos brasileiros e abordar as dificuldades técnicas encontradas nos estudos brasileiros para piano. É considerada uma das únicas obras brasileiras a ter um aprendizado de forma progressiva no piano. Cacilda faz o seguinte comentário sobre a obra Diorama:

Diorama é uma obra com 50 estudos para piano que antecede tecnicamente aos estudos brasileiros para piano, de transcendente execução. Escritos com o objetivo de conscientizar os alunos sobre a rítmica brasileira, procuramos dar ao trabalho um cunho didático- artístico. Quando afirmamos os estudos brasileiros de ritmo e som à base de toda a nossa obra didático- artística, não o fizemos em vão. Na presente obra, destinada aos iniciantes no estudo do piano, encontramos igualmente aquela linguagem tão nossa, tão brasileira (BARBOSA, apud BARROS, 2008, P. 1).

Uma das obras mais conhecidas de Cacilda Borges, é a “*Progressão da Chuva*”, com letra de Wilson Rodrigues, composta para coral, tendo sido interpretada por inúmeros conjuntos vocais brasileiros.

Cacilda escreveu outras peças vocais, como “*Lamentações Onomotopaicas*” de 1966 e “*Cota Zero*” de 1969, para coral, percussão, flauta doce, vibrafone e

contrabaixo. Também compôs obras sacras, como a “*Segunda Missa Brasileira*” de 1968 e “*Missa em Fugas*” de 1971.

Outra obra muito importante de Barbosa, são os *Estudos para piano e voz*, publicados em 1965. A obra é dividida em 2 volumes: o primeiro contém 20 exercícios e o segundo 30 exercícios. Barbosa afirma que os métodos utilizados nas aulas de canto não favorecem o cantor na hora de executar peças com ritmos brasileiros: “Os métodos estrangeiros de técnica vocal adotados em nossas classes de canto, não favorecem a preparação dos alunos para a execução de peças brasileiras (...)” (Barbosa, 1950, p. 7). Em 1955 foi escrita a peça “*Uirapiranga*”, para orquestra e ballet. Em 1959, escreveu o “*Concerto para trombone e piano*”.

No campo da pedagogia, a principal obra são os quatro volumes dos “*Estudos de ritmo e som*”, muito utilizados nas escolas de música. Esses quatro volumes abordam ritmos e som com ênfase na música popular, uma abordagem diferente das realizadas nos Conservatórios. Ao final de cada volume, há diversas canções compostas pela autora, que progridem de uma a quatro vozes.

Em 1980, Cacilda realizou seu último trabalho pedagógico, participando da formação do método Educação Musical através do Teclado, juntamente com a professora Maria de Lourdes Junqueira, sendo considerada uma das obras mais importantes composta por brasileiros para o ensino do piano. Cacilda compôs músicas adicionais para dois volumes em 2002 e 2004, onde sua missão era escrever peças com elementos musicais específicos para cada lição e atividade. “Segundo o que Maria de Lourdes me contou, ela se concentrava mais na estruturação pedagógica dos livros, enquanto que Cacilda compunha as peças de acordo com os elementos musicais específicos de cada lição e atividade.” (Batistone, 2019 p.12)

1.2 Lia Cimaglia

Lia Cimaglia Espinosa nasceu em agosto de 1906. Desde criança, Lia mostrava grande vocação e talento para a música. Logo Alberto Williams (1862-1952) tornou-se seu professor e ofereceu-lhe uma bolsa de estudo no Conservatório de Buenos Aires, onde estudou piano e composição sob sua supervisão e música de câmara sob a supervisão de Celestino Piaggio (1886-1931). Se formou com o primeiro prêmio e medalha de ouro. Esta instituição onde estudou era uma das mais prestigiosa de sua época, porém, depois que Carlos López Buchardo (1881- 1948) fundou o Conservatório Nacional de Música e Arte Performática (em 1924) os conservatórios privados que existiam até então foram extintos. Em 1938, Lia Cimaglia recebeu uma bolsa de estudos da Comissão Nacional de Cultura para estudar na Europa e divulgar a música Argentina. Estudou com Alfred Cortot (1877-1962), Isidor Philipp (1863-1958) e Yves Nat (1890- 1958).

Durante sua carreira dedicou-se à divulgação das Obras de compositores de origens e estilos diversos. Em Paris, apresentou-se na Sala Pleyel, onde foi calorosamente recebida pelo público e consagrada como a “intérprete de Debussy”.

Com a Segunda Guerra mundial, Lia Cimaglia teve que voltar a seu país de origem, onde realizou as primeiras audições com diversas obras, incluindo o Concerto para piano e orquestra n.2 de Sergei Rachmaninoff e o Concerto para piano e Orquestra n.1 de Johannes Brahms, entre outros.

Em 1996, iniciou-se as gravações completas de seu Mestre Alberto Williams, por quem tinha profunda admiração. De acordo com a musicista: “Embora também tenha estudado com outros professores, Williams foi meu segundo pai e sempre estive ao seu lado... sua memória é respeitada e amada...” (Carrascosa, 2016, p. 29)

Lia Cimaglia ainda gravou obras de compositores como Albert Wolff, Rodolfo Arizaga e Alberto Ginastera. Gravou também para selos como Odeon, RCA Victor, Philips Argentina, Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, além de realizar diversas viagens nas três Américas e na Europa. Lia, além da carreira de intérprete, também se dedicou à carreira de compositora, situando-se na geração de compositores de 1939.

De acordo com o cânone da escola francesa e as correntes impressionistas, sua obra nos mostra maturidade e elegância apurada. Os temas utilizados em suas

peças na maioria das vezes são inspirados em melodias tradicionais rurais da zona pampeana Argentina, elaboradas através de reharmonizações e formas livres como os prelúdios e as danças estilizadas. Com essa dupla função de intérprete e compositora, Lia estreou em Paris, os prelúdios de Debussy como forma de homenagem, juntamente com sua Suíte Argentina para piano. Apesar da boa recepção de suas obras, Lia ficou muitos anos sem produzir, atrelando sua carreira de compositora ao seu trabalho de pianista, o que resultou em pequenas obras para piano e canto.

Lia recebeu inúmeros prêmios. Em 1927 ganhou o prêmio municipal por suas três canções argentinas, ganhou "*Prêmio nacional no ano da mulher*", "*Prêmio de melhor disco argentino*" e o "*Prêmio Heitor Villa Lobos*". Em 1982 foi premiada pela O.E.A em reconhecimento a sua carreira, sendo a primeira vez que o prêmio dado a um intérprete argentino.

1.3 Obras De Lia:

Lia Cimaglia iniciou sua carreira na composição ainda muito jovem; compôs suas primeiras obras ainda na década de 1910. Nesse período inicial, compôs obras para cordas e piano, canções de câmara (com acompanhamento pianísticos) e obras para piano solo.

Grande parte de seu material encontrado nas biografias se encontra perdido ou ainda não foi editado. Um dos motivos dessa ausência de sua produção dos catálogos e livros se deve ao fato de que Lia Cimaglia colocou sua vida pianística em um plano acima de sua atividade composicional. Cimaglia ficou afastada da composição por quase 20 anos, retornando com obras mais maduras, como exemplo do "*Tango 70*" em 1975. Nas bibliografias consultadas encontramos um catálogo de peças, que até então não estava completo. Algumas das obras importantes estão listadas abaixo: "*Égloga de Nochebuena*" (1934), "*El Carnaval del Diablo*" (1943), "*El trigo es de Dios*" (1949), obras para teatro de autoría dramaturgo y poeta Juan Oscar Ponferrada; "*Prelúdio*" e "*Ballet*", ambas sem datas, para Orquestra, "*Serenata*" para violino e piano (1920 – 1928), "*Poema*" para violoncelo e piano (1939-1940), "*Nocturno*" (1939- 1940) e "*Leyendas*" (1920 – 1928), mais de 20 obras para canto e piano (editadas), dentre elas (Colocar as mais famosas); "*Don Juan Carnaval*"

e “*Carnaval alegre*” para 4 vozes, “*Mira esa flor dolorida*” para duas vozes, “*Algarrobo, algarrobal e carnaval carnavalcito*”. Para 3 vozes e “*Baguala para canto y caja*”, e “*Égloga religiosa*” para coro e órgão, todas essas peças para formações vocais, sem data de composição. São também numerosas as peças para piano, dentre as quais se destaca “*Suite Argentina*” (1936-1937), “*Tres Preludios (en Homenaje a Debussy)*” (1936 - 1938) - que foram estreadas em Paris - e “*Recuerdos de mi tierra*” (suite).

Recebeu diversos prêmios como compositora, o primeiro deles no ano de 1927 por suas “*Três Canções Argentinas*” compostas em 1912. Outro prêmio importante que recebeu foi o “*Prêmio Municipal de Composición*”.

CAPÍTULO 2

1. Considerações sobre as mulheres na composição no século XIX

Para compreendermos melhor toda a trajetória das compositoras e identificarmos algumas das problemáticas que elas enfrentam dentro do cenário musical, precisamos voltar ao século XIV, XV e XVI nos quais as mulheres eram proibidas de terem uma formação musical. Podemos voltar no século XIV, em que segundo Nany Drechsler: *“a origem e história da discriminação contra mulheres que compõem e fazem música está intimamente ligada ao desenvolvimento do Cristianismo Ocidental”* (Drechsler apud Monteiro, 2017 p.50) . Naquela época, as mulheres eram vistas como ameaças espirituais, já que sua imagem era associada à prática corporal e principalmente libidinoso. Acreditava-se que o encanto da voz feminina era portador de tentações, por esse motivo as mulheres foram proibidas de participarem dos corais e das atividades religiosas até o final da idade média.

Apenas nos séculos XVII e XVIII algumas mulheres tinham acesso a aula de música dependendo da sua classe social, aquelas que tinham uma origem nobre e que possuíam músicos homens na família, poderiam almejar tal carreira. Para as demais, de outros setores da sociedade, a música fazia parte da educação geral, mas não era vista como possibilidade profissional.

No século XIX, as mulheres ainda não eram admitidas nas aulas de composição. No caso do Conservatório de Paris, fundado em 1795, as mulheres puderam apenas participar das aulas de contraponto de 1861 até 1903.

Entre 1870 e 1920, as compositoras lidaram não apenas com dificuldades em ter acesso à educação musical, mas enfrentaram o grande desafio de convencer editores, empresários, intérpretes e críticos sobre o valor de seus trabalhos.

Um exemplo disso, é a crítica feita por um crítico britânico, que apesar de ter admirado a ópera *La Montagne Noire* (1895) de Augusta Holmes, escreveu: *“Francamente, não queremos abrir as portas de nossos teatros e óperas para mulheres-autoras.”* (LOPEZ, 2003, p. 56).

Nota-se que apesar da admiração, ainda havia uma resistência muito grande em ter mulheres atuando dentro do mercado musical. Mesmo que o conteúdo

composicional fosse similar ao de seus colegas homens contemporâneos, suas obras eram vistas de forma negativa e preconceituosa, chegando até mesmo, em alguns casos, a caírem no esquecimento, em detrimento do destaque das produções masculinas. Um exemplo que nos prova tal visão é a do compositor Hans von Bülow (1830-1894):

Não haverá jamais uma mulher compositora, [...] eu não creio em uma versão feminina do criador. Acima de tudo eu detesto isto que representa a emancipação feminina” (ESCAL; ROUSSEAU-DUJARDIN apud MONTEIRO DA SILVA 2017, p.49)

O casamento também foi um fator de interrupção na carreira das compositoras nos séculos XIX e XX, pois seus maridos não as apoiavam, porque acreditavam na dificuldade da mulher de conciliar a vida matrimonial e materna juntamente a sua vida profissional com a música. Porém, não é apenas o fato de conciliar suas tarefas domésticas que dificultava a vida profissional das compositoras, mas o fato de lidar com as críticas sobre a falta de visibilidade das mesmas na tradição inventada da história da composição dentro do século XIX. O fato de tomar conhecimento dessa dominação masculina no meio musical, fez com que muitas compositoras manifestassem uma consciência feminista.

Outro fato interessante a se levantar, é que as peças compostas por mulheres, eram vistas e apontadas de forma negativa, pois acreditavam que a essência feminina impedia o desenvolvimento de um pensamento abstrato que envolve a composição, ou seja, para muitos críticos as mulheres não eram capazes de articular um pensamento lógico matemático suficiente para compor. Outro argumento utilizado, era de que a música nada mais era do que um adorno para as mulheres, ou seja, apenas uma distração para a sua verdadeira vocação, o lar e a família.

Mesmo em um cenário de muitas restrições e dificuldades, ainda assim, houve algumas compositoras que puderam se aventurar com muita timidez no campo da composição. Um exemplo para nós, foi a compositora e pianista Clara Schumann. Em seu diário ela escreve: *“Antes pensava que tinha talento criativo, mas abandonei essa ideia, uma mulher não deve querer compor”*. (SCHUMANN apud LÓPEZ, 2003, p.66). Notamos que Clara, mesmo sendo uma mulher à frente de seu tempo, tendo sido a primeira intérprete a dividir o palco com grandes nomes como por exemplo Franz Liszt, não tinha liberdade total para explorar o campo composicional. Clara nos deixa claro

sua dificuldade. Podemos notar que as compositoras, apesar de suas habilidades, ainda assim se sentiam incapazes de exercerem a profissão.

“Antes pensava que tinha talento criativo, mas abandonei essa ideia, uma mulher não deveria desejar compor nunca houve alguém capaz de fazer. E eu querer ser a única? Seria arrogante acreditar nisso. Isso foi algo que meu pai tentou anos atrás. Mas logo deixei de acreditar nisso” (SCHUMANN apud LÓPEZ, ano 2003, p.66)

A partir desses relatos feitos por Clara Schumann, e diante de todos os outros citados até aqui, podemos entender que dentre todos os preconceitos que a mulher enfrentou no campo musical um deles parece se destacar: o da incapacidade de atuar no campo da composição, pois como já dito antes, seus próprios colegas, homens, acreditavam que as mulheres seriam incapazes de lidar com a complexidade dessa atividade. Sendo a composição vista como algo tão sublime e complexo, algo impossível de ser alcançado por mulheres, já que as mulheres eram vistas como seres “delicados”, “frágeis” e “sensíveis”, seria impossível para elas criarem algo, tão complexo. Vale lembrar a citação que o compositor Maurice Ravel fez:

Um verdadeiro artista não pode ser sincero. O imaginário, o falso, se você preferir, costumava criar uma ilusão e uma grande superioridade do homem sobre os animais, e quando se dedica a uma criação de uma obra de arte, o artista alcança mais um grau de superioridade sobre o resto dos humanos. Quem quer que permaneça fiel à chamada espontaneidade, apenas balbuciou” (JANKÉLÉVITCH, apud DEZILLIO, 2017 p.26)

Sendo assim, o melhor destino para uma mulher era o casamento e a família, e a conseqüente submissão atrelada a esse ambiente, sendo esses os principais motivos que fizeram com que muitas mulheres desistissem ou interrompessem a carreira como compositora do século XIX.

1.1.Os desafios das compositoras latino-americanas no campo da composição musical na primeira metade do século XX

Nesta seção iremos apresentar algumas obras compostas pelas primeiras compositoras profissionais do século XX, observando a forma como elas foram construídas, a forma musical de pensar dessas compositoras mediante a sua geração e as críticas que foram levantadas sobre seus trabalhos.

Em 1930, a profissão de compositora começa a ser uma realidade para as mulheres argentinas, através da criação do Conservatório Nacional de Música. Porém, como mostrado no capítulo anterior, nessa época as mulheres enfrentavam um grande preconceito; aos olhos dos críticos a música para elas não era uma profissão, mas sim uma distração da sua verdadeira vocação. Uma citação de Fernández de 1931, dedicado à poetisa Maria Alicia Domínguez demonstra a suspeita dos homens sobre a atividade composicional feminina:

“A civilização moderna, que deu às mulheres a maior quantidade dos direitos civis, que as incorporou à universidade, ao gabinete e ao parlamento, assim expandindo seu campo mental, atribuiu a ela um papel de criadora e semeadora equiparada ao homem. Agora conhecemos a mulher que cria imagens do seu espírito, ao mesmo tempo que cria os seres vivos de sua própria carne. Poderia se dizer que a ela só falta produzir grandes obras musicais para reconhecer a plenitude de seu gênio.” (FERNÁNDEZ, apud DEZILLIO, 2017, p.23)

Essa citação é um exemplo da negação do fato de que as mulheres possam ter habilidades necessárias para composição musical, nos levando a entender que os compositores enxergavam o campo da composição como algo exclusivo, um patrimônio totalmente masculino. Entretanto, como demonstra Romina Dezillio em seu artigo, a história de mulheres compositoras estava sendo desenvolvida. Vamos retomar algumas dessas histórias.

Podemos começar com Célia Torrá (1884-1962), que em 1931 compôs sua primeira obra para orquestra, a “*Rapsódia Entreviana*”, que lhe rendeu grandes prêmios. Em 1933, Torrá compôs sua “*Sonata para piano solo em Lá*”. Esta peça ganhou menção honrosa e recebeu várias interpretações até a década de 1970. Célia Torrá, estreou sua Sonata na Associação Argentina de compositores, quando esta ainda era conhecida como Sociedade Nacional da Música.

Passaremos agora para outro caso. Maria Isabel Curubeto Godoy (1896-1959) estreou no Teatro Colón de Buenos Aires em 1925 com a composição musical para a tragédia grega “*Fedra*”, revivida novamente dois anos depois. Esse trabalho lhe rendeu reconhecimento pela Universidade Nacional de La Plata, a qual lhe ofereceu o título de membro da Sociedade Nacional e membro do Conselho Superior da Universidade.

Em 1920, Maria Isabel Curubeto Godoy, compôs cerca de 20 obras para piano solo, conjunto de câmara e orquestra. Em 1945 venceu o concurso de obras líricas e

balés da prefeitura de Buenos Aires com sua Ópera “*Pablo y Virginia*” que foi estreada no ano seguinte no Teatro Colón. A criação dessa peça é apontada como o momento mais importante de sua carreira.

Sua estreia no Teatro Colón, permitiu inúmeros debates culturais e sociais que preparavam um espaço para as “*mulheres criadoras*”, muito embora fossem pautados por duas atitudes: a reclamação e a rejeição. O compositor Gilardo Gilardi, membro do júri e diretor da Escola Superior de Belas Artes da Universidade Nacional de La Plata, onde Godoy ocupou a cadeira de piano de 1924 até 1959, (ano de seu falecimento) escreveu 14 páginas para “*Imagem*”, a Revista oficial da ESBA, em um artigo com o título: “*Maria Isabel Godoy, compositora*” se referindo à estreia de sua obra “*Pablo y Virginia*”:

O fato inédito de uma argentina adquirir através de concurso o direito de ocupar o palco do Teatro Colón, com uma ópera em três atos, despertou no ambiente uma curiosidade que beirava a expectativa. Uma questão foi levantada sobre as possibilidades técnicas e intelectuais de uma representante do chamado sexo frágil no transe de compor uma obra teatral de gênero lírico, considerado um dos mais difíceis e arriscados, e na qual, mais de uma vez, os autores mais conspícuos do sexo oposto falharam. (GILARDI, apud DEZILLIO 2017, p.27-28)

Essa obra gerou nos jurados uma decepção, pois esperava-se uma ópera em idioma espanhol com um tema argentino. A obra continha elementos italianos e um drama Wagneriano. Porém, Gilardi defendeu o triunfo desse trabalho em duas direções: a primeira, ressaltando a formação de Curubeto Godoy na Europa, e sua técnica composicional, que alterna obras para piano e obras sinfônicas e balés, o que era habitual para um compositor da época. O segundo ponto, e digamos o mais interessante, se baseia na “*sinceridade*” e na “*modéstia*” encontrada na “*condição feminina*”. Sobre o segundo ponto, podemos rever este julgamento feito por Gilardi, no qual ele encontra no pensamento estético de Godoy uma maneira de criar a narrativa musical e teatral da ópera que se vale das características da “*sinceridade*” e “*honestidade*”, que de certa maneira compensam a falta de originalidade.

A professora [em minúsculas, isto é, não significa "o compositor] Maria Isabel Curubeto Godoy vive modestamente, longe do ruído da multidão; em serena atitude de compreensiva tolerância do que se passa a seu lado. Impelido de repente por aquela força arcana, inspiradora dos artistas da raça, abre as

comportas da contenção e deixa transbordar a corrente temperamental da exteriorização cantada da ópera convencional. Então, no momento mais terrível do último conflito armado, em uma ação moderadora, típica de uma irmã de caridade, que com suas orações ansiava por conter a fúria devastadora dos beligerantes; que com suas canções tentou abafar o barulho das bombas explosivas; que com suas palavras de humilde mansidão destinadas a apaziguar os turbulentos, recorre à composição de um drama lírico de significado simbólico em sua aparente simplicidade. (GILARDI apud DEZILLIO, 2017, p.29).

Voltemos ao ano de 1930 e nos concentremos na Revista de um concerto de alunos do curso de composição do Conservatório Nacional de Música, em um texto assinado por Ricardo Rodríguez e José André:

Lita Spena [1904-1989] fez um progresso incrível: sua “*Série para piano*” dá crédito à influência de seus autores favoritos, os modernos Debussy e Ravel. É um trabalho simpático, bem escrito para piano, dentro do qual nos agradou, sobretudo, o 'Minueto', uma página cativante. (S/D apud DEZILLIO, 2017.p.31).

Lita Spena se graduou em 1937 pelo Conservatório Nacional em piano e composição. Naquele mesmo ano, sua “*Sonata para piano*” venceu o Primeiro *National Music Hall* da Argentina, na quinta categoria (para instrumentos solo), dividindo o lugar com a “*Sonatina*” de Antonio de Raco. A estreia foi o “*Primeiro Concerto de Câmara*” que a pianista Livia Quintana interpretou.

Os críticos referiram-se à obra em 3 aspectos, seu “*sentido moderno*” no aspecto harmônico, “elegante e comunicativo” no aspecto temático e “*ligeiramente influenciado pelos impressionistas franceses*”. De mesmo modo, constata-se nas análises, que a mesma foi recebida de forma positiva pelo público. Como cita a crítica acima, a imprensa já conhecia o interesse de Lita Spina pelos impressionistas franceses desde suas primeiras composições. Podemos entender que os críticos se referem aos compositores *Debussy* e *Ravel*, apesar das diferenças estilísticas de cada um. Porém, nota-se a familiaridade da escrita de Spina em sua Sonata com a de *Ravel*.

Passemos para outro caso. Isabel Aretz (1909 – 2005) conheceu o compositor brasileiro *Heitor Villa Lobos* em seu último ano no Conservatório Nacional de Música e Declamação de Buenos Aires, onde se formou como pianista e compositora. Villa Lobos havia visitado a Argentina, e Aretz obteve então a possibilidade de lhe mostrar uma de duas composições, o que lhe rendeu uma bolsa de estudos no Rio de Janeiro para estudar orquestração com ele.

Alguns anos depois, Aretz compôs sua primeira obra orquestral intitulada “*Puneñas*” que foi dedicada ao “*Mestre Villa Lobos*”. A obra estreou em 1937 no Teatro Cervantes. Já em 1941, a peça foi apresentada em *Washington*, em um concerto preparado pela União Pan-americana.

As dificuldades enfrentadas pelas mesmas são notórias, as interpretações e avaliações insinuavam que a relação da mulher com a música era uma relação superficial, uma atuação amadora, vinculada principalmente à expressão de sentimentos e a conseqüente incapacidade de dirigir racionalmente a técnica envolvida na linguagem. A música era apontada como apenas um ornamento para a maioria das mulheres, e que com o tempo seria abandonado; ou por suas obrigações domésticas ou pela própria pressão social. Porém, esse preconceito apontado de que a música significa apenas um “ornamento” para as mulheres, pôde ser contestado através das próprias afirmações das compositoras em relação ao significado da música em suas vidas.

Em 1934, Torrá nos declara o seguinte pensamento:

A música é a linguagem universal que destrói fronteiras e aproxima os corações, e assim como as flores exalam seu perfume em todas as circunstâncias tristes ou felizes, a música adapta admiravelmente suas harmonias a todos os momentos que vive a alma humana. É uma injustiça considerá-la apenas como um elemento de decoração, é um erro não lhe atribuir o lugar que merece na educação (TORRÁ apud DEZILLIO, 2017, p. 37).

Torrá nos mostra a sua forma de valorizar a música, além de nos mostrar também seu valor edificante, social e humano. Ao longo de seus anos sua preocupação era procurar ofertar às crianças um contato mais profundo e real com a música.

Já para Maria Isabel Curubeto Godoy, amparada por um paradigma romântico que via a música como arte sublime, a criação musical é como um gênio criativo:

Eu acho que o compositor se tem que ser sincero, só tem que se inspirar no que ele realmente gosta e sente, deixando de lado qualquer imposição que venha da razão ou conveniência. [...] O artista, em seu fervor, cumprirá integralmente com a nobre missão de beleza para a qual nasceu, criando imagens e sonhos através [...] sua peregrinação pelas altas esferas da harmonia, para depois lhes oferecer, humildemente, no templo da arte. O compositor tem que se entregar inteiramente ao seu trabalho a fim de transmitir sua mensagem sem medo de ser mal interpretado, mais com a alma iluminada pela tocha sagrada. / 'O que nasce do espírito, é espírito', diz um versículo da Bíblia. E a arte pertence a Deus, dizemos, porque é de sua própria substância divina. Dessas sublimes regiões vem o vôo do espírito

criador, que foi justamente chamado de 'estado de graça' (CURUBETO GODOY apud DEZILLIO, 2017, p.38).

Godoy mostra que para ela a criação é o fruto da inspiração e acontece num transe que transcende a consciência humana e o espírito.

Para Lita Spena, a música não era apenas uma linguagem universal, mas também histórica e social. Ela observa que a música é alcançável por todos seres humanos, podendo gerar sensações:

A música é, sem dúvida, uma arte e, ao mesmo tempo, uma linguagem de poder psíquico-científico extraordinário, comum a todo o ser humano, por ser uma linguagem fundada em fenômenos sonoros que não produzem imagens, como na linguagem falada, a mesma para todos; mas sensações diferentes de acordo com os diferentes entendimentos, a diversidade de cultura e modo de pensar, em relação as várias preferências das épocas históricas e com a maneira de considerar o progresso humano. [...] Minha sensibilidade se identifica com as novas formas que de [compositores modernos] são derivadas. Na interpretação da *Rapsódia Napolitana* de Castelnuovo-Tedesco, vejo o céu azul da bela Nápoles e seu encantador golfo, ou o espetáculo de uma praça de touros em Rincones Sevillanos de Turim, ou uma cena infantil cheia de vida e encanto em *Vacaciones* [In vacances] de Severac, sensações essas que só esta linguagem extraordinária é capaz de sugerir (SPENA apud DEZILLIO, 2017, p.39).

A declaração de Lita Spena, isola as virtudes perfeitas do espírito e o processo humano, focando na alegria e na experiência individual que a música proporciona. Spena expõe e procura seus caminhos por meio da organização dos sons.

É curioso observarmos a diferença de pensamento musical que cada uma tem; a reflexão de cada uma nos mostra uma vocação profunda, um sentimento e uma experiência particular vivida através da música. A música se revela para essas mulheres de forma apaixonante, virtuosa, metafísica, espiritualista. Muito longe de significar apenas um “*ornamento*”, a composição para essas mulheres designou uma vocação e uma auto-realização, situadas no contexto histórico em que viveram.

Por fim, as mulheres conseguiram conquistar a composição como profissão, através da marcação do gênero feminino, da exploração do campo da criação e da resistência à autoridade patriarcal.

1.2. Performance Musical gênero e corporeidade

Durante a nossa trajetória musical, é possível que tenhamos nos deparado com orientações sobre a forma correta de nos expressarmos dentro da *performance*. Muitas das vezes, essas orientações nos conduziram ao caminho da anulação enquanto *performers*. Neste item iremos discutir esse cenário e falaremos sobre a corporeidade dentro da performance, e sobre essa necessidade demasiada da execução totalmente fiel à obra escrita, porque isso ocorre? Seria, talvez, reflexo de um cenário cultural de séculos anteriores?

Catarina Domenici em seu artigo “*A performance Musical e o gênero musical*” levanta a hipótese de que o modelo de performance atual, (modelo esse desenvolvido desde o século XIX) nos dá fortes sinais de esgotamento. Podemos notar através da escassez de pesquisas em performances como prática criativa e pela oscilação nos textos reedificados, fruto da crise da formalidade. Ela ainda acrescenta uma tendência “eminente sexista” a tudo isso. Segundo a autora, esse ideal de fidelidade à escrita musical que há na *performance* encontra-se lado a lado com a submissão e passividade voltada para o gênero feminino no século XIX, que requer um performance nulo, dócil e domesticado através do qual a obra se manifestaria em sua plenitude.

Catarina compara a fidelidade total ao compositor com a submissão do gênero feminino imposto no século XIX, onde as mulheres casadas eram ensinadas a serem obedientes e submissas aos seus maridos e muitas vezes até mesmo anuladas, principalmente se essas mulheres se dedicassem à composição. Acreditava-se que as mulheres não tinham capacidade suficiente para alguma atividade que na época era vista como complexa. Infelizmente esse cenário de invisibilidade da performance vem sendo reproduzido desde o século passado.

Diante desses conflitos, foram forjadas inúmeras crenças na música de concerto ocidental, que contribuíram para a formação dos papéis do compositor e do performer. A busca de um novo conceito necessitou de um modelo novo entre compositor e performance que caminhasse juntamente com a conservação da classe burguesa como dominante.

No artigo, Domenici- faz menção à Richard Leppert, autor que explora essa relação entre a música, o gênero e a sociedade através da análise do corpo nas práticas musicais. Suas análises mostram que a música “erudita” é utilizada como afirmação do poder sócio-político, através do controle do som e do corpo, formando-se em comparação a ordem estabelecida pelas classes dominantes. A identidade dessa prática musical só poderia ser construída através da oposição às sonoridades e comportamentos das classes mais baixas. A corporeidade e a espontaneidade teriam sido então associadas à “*desordem*” da música “*popular*”, contrastando com uma música organizada pela razão, feita com o intuito de dominar a natureza e o som, com o interesse de encontrar na escrita musical o poder e o prestígio. Leppert discorre sobre o assunto:

“A música das classes baixas foi direta ou indiretamente teorizada como desordem, uma ameaça sonora e social externa (...). A música clássica como desordem, em comparação, localizou o inimigo como uma ameaça interna, seus termos não eram mais a distinção de classe, mas tornaram-se a distinção de gênero dentro da classe dominante. A música era potencialmente, efeminante; era uma ameaça específica à identidade masculina. E pior, quando condenada à prática feminina, a sua relação com a corporeidade e a excitação sexual, era percebida como uma ameaça à autoridade dos maridos.” (LEPPERT apud DOMENICI, 1993, p.91)

Podemos entender que essa “*desordem*” era sinônimo da união do corpo e o som, e a música clássica confirma o papel de mensurar a relação entre o corpo e o som, em um formato que tem como objetivo apoiar o controle da razão sobre o mundo natural. Entretanto, é justamente na performance que o texto se apaga dando lugar apenas à música corporificada. Sendo assim, as classes sociais, e a divisão de gêneros começam a nos dar sinais de colapso. Segundo Shepherd: “*Quando isso ocorre, a música lembra aos homens a natureza frágil e atrofiada do seu controle sobre o mundo*” (Shepherd, 1996, p.158).

Assim, a responsabilidade desse controle descrito acima, depende exclusivamente daqueles que realizam a notação musical, onde o objetivo do mesmo deve ser conservar - através do corpo domesticado - a fronteira que há entre a escrita, oralidade, criador e reprodutor. John Shepherd compartilha de uma visão muito parecida com a de Leppert sobre som e escrita como desmembramento de gênero:

A cultura definida pelos homens é projetada de volta à natureza; mulheres, enquanto objetos, são igualadas ao mundo natural ou material e, conseqüentemente, estão sujeitas ao controle unilateral dos homens. O controle sobre a reprodução cultural compensa a ausência da centralidade no processo biológico de reprodução, e em algum lugar esse controle é mais eficazmente exercitado do que no mapeamento e procedimentos da notação entre os quais a música ocupa um lugar de destaque os quais facilitaram e restringem os processos de reprodução cultural. (SHEPERD, apud DOMENICI, 1996, p. 91-92)

Para Shepherd, a ordem de reprodução cultural e a *performance* como reprodução musical é a “Ausência de centralidade no processo biológico de reprodução” (Shepherd, apud Domenici, 1996, p.92) , ou seja, para ele isso nada mais é do que o reflexo de uma ideologia que se apoia em modelos sociais do século XIX. Shepherd compara esse cenário com o modelo de matrimônio estabelecido no século XIX, onde havia um contrato de pacto de fidelidade por parte da esposa como forma de assegurar sua patrilinearidade. Essa condição de submissão imposta à mulher dentro do casamento, reflete na seleção entre o compositor e o performer dentro do século XIX no qual ele necessita obedecer à escrita como forma de fidelidade ao compositor, assegurando assim a elevação da música através do controle do corpo da performance. Dessa forma, os papéis entre o compositor e o performer em seu vínculo com o gênero, tornam-se nítidos e expõem sua possibilidade de ameaça do conhecimento e do corpo.

De acordo com Leppert os homens desenvolviam teorias e compreendiam aspectos científicos e estéticos para uma apreciação silenciosa. Já as mulheres eram esperadas que elas se dedicassem à prática musical aprendendo um instrumento, principalmente instrumentos de teclas, pois era impedidas de desenvolverem suas habilidades e talentos musicais para que não competissem com seus maridos em outras instâncias.

Segundo Lydia Goehr em seu livro *The Quest Voice*, encontramos na performance dois conflitos que se diferenciam pela ausência ou presença da visibilidade do performer, como afirmação da superioridade do compositor. A performance descrita a partir do conceito de *Werktreue* é tida por Goehr como a performance “*perfeita da música*”, marcada pela invisibilidade do intérprete, com o ideal a fidelidade ao compositor, onde o corpo ideal é disciplinado e domesticado, impondo a separação entre compositor e performer, cultura e natureza, escrita e oralidade, mente e corpo e até mesmo performer e público. O ideal de performer para a *Werktreue*, parte do abstrato para o concreto, separando a mente do corpo,

terminando assim em um conflito do *corpo idealizado*, que cadencia um ideal abstrato que necessita ser guiado através do ideal dessa prática. A prática da corporeidade é tida como um subproduto, onde tudo aquilo que ultrapassa exageradamente do necessário para a execução da obra, necessita ser evitado, ocultado ou até mesmo ignorado, o *performer* aniquila a sua presença na condição de intercessor imperfeito. Quando a corporeidade do performer é negada, geramos a reafirmação da autoridade do compositor, refreando um corpo sonoro e representando então a hierarquia. Sendo assim, podemos comparar essa invisibilidade do performer ao casamento burguês mencionado anteriormente, onde o performer ocupando a posição de esposa, necessita ser dócil, passivo, fácil de ser moldado diante dos desejos do compositor, sendo este aqui comparado à posição do marido. Porém, os termos impostos à performer - esposa não suprem as necessidades musicais – sexuais do compositor – maridos, pela ausência da corporeidade. O problema é que infelizmente a corporeidade dentro da performance é vista como um risco de desviar a atenção da obra para o performer, sendo assim, a autoridade que deveria ser do compositor (marido) passa-se ao performer (esposa). Essas problemáticas são apontadas por Leppert em relação ao ouvinte e a corporeidade do pianista dentro da sua análise do quadro *Listening to Schumann*, de Fernand Khnopff:

O corpo do músico existe como uma intrusão, uma penetração no espaço do quadro, mas também como uma desculpa - é uma necessidade desafortunada se Schumann é para ser ouvido. Schumann é assim descorporificado, ou quase, e a música é dessocializada - a sociabilidade falha, as costas estão viradas. (...) A conexão específica entre ver a música e ouvir a música, estabelecida através da prática corporificada de fazer música com o corpo, é sabotada também. O performer é feito suficientemente presente apenas para nos lembrar da sua ausência, da irrelevância da sua identidade, a ouvinte, no quadro recusa-se a reconhecer a corporeidade da música, preferindo a fantasia meditativa da promessa utópica e transcendente da música. Um braço faz a música, uma mecânica acontece. Outro corpo ouve, medita, mas vira-se de costas. A “conversação” musical é a anticonversação. (LEPPERT, 1993, p. 230-232 apud DOMENICI, 2013, p.96)

A invisibilidade do performer, torna a música em algo mecânico, sem comunicação, regida apenas pela obediência e fidelidade ao texto, a música na visão de Richard Wagner torna-se uma “*prática sem amor*” e “*desumano*”. Por outro lado, a “performance perfeita da música” no ideal de *Werktreue* foi apontada por Lidia Goehr

como a “*performance musical perfeita*” onde a performance é tida como total evento, sem ocultar a corporeidade e o aspecto visual. Goehr fala sobre:

Mesmo que o evento sonoro associado a obra permanecesse central, a performance musical perfeita, diferente da performance da música, tomava o evento como inseparável dos performers que produzem os sons, da forma e da coreografia visual dos seus movimentos musicais, e dos espaços reais ou ambientes acústicos, sociais e culturais que o moldavam” (GOEHR, apud DOMENICI, 1998, p. 97)

Sendo assim, pensado que a música ocidental de concerto construída no século XIX necessitou ser moldada vendo que *o corpo em cena pode afirmar ou refutar* os valores essenciais a sua identidade em questão. A partir da metade do século XIX houve o abandono do virtuosismo no âmbito orqustral, ficando apenas circunscrito à performance mais próxima do espetáculo e da música popular. Contudo, imaginamos que fosse indispensável a corporificação dos valores principais da música de concerto dentro da performance, ou seja, o performer necessitava obter total fidelidade e referência do compositor.

Dentro desse cenário, Clara Schumann foi a pessoa certa. Clara foi pianista, compositora e prodígio. A dificuldade da sobreposição entre Clara e *Werketreue* consiste na combinação entre a performance criada pelo ideal de *Werketreue* e o gênero feminino. A submissão da performance à composição é o ponto principal, que necessita da fidelidade diária dentro do contexto que recomenda uma interação recíproca. Clara foi um exemplo, sua severidade, integridade e lealdade como esposa reflete em sua performance como pianista. Porém, Clara cometia algumas “*escapadas*”, como tocar rápido ou realizar alguma improvisação ornamental. Para associar Clara ao *Werketreue*, focamos a atenção para o visual da performance, onde a sua postura íntegra e modesta é o oposto à performance visualmente exaustiva de Liszt.

A diferença entre o virtuosismo de Clara e de Liszt, consiste na corporeidade de suas performances, mesmo que ambos simultaneamente assumam o papel de compositor e performer em suas próprias obras. Mas a corporeidade da performance nessas obras, são diferentes, o corpo pode servir como amplificador da expressão musical, unindo o poder da afirmação da submissão. Clara recebeu de seu pai uma educação que preservava o respeito à escrita e à atitude reservada na performance,

sendo orientada a ter um virtuosismo que consistia em colocar a técnica à serviço do compositor diferentemente do virtuosismo de Liszt que foi relatado por seu pai em seu tratado *Klavier um Gesang*: “Eles (virtuosos), suam, empurram os cabelos a suas faces, flertam com o público e com eles mesmos e, repentinamente, são tomados por sentimentos” (Wieck apud Domenici, 2001, p. 101)

Apesar de Clara seguir os padrões estabelecidos à performance, sua execução foi vista como uma performance masculina; o crítico Hanslick ressalta que: “*Não há nada efeminado ou tímido, nem excesso de emoção. Tudo é claro e distinto, nítido como um desenho a lápis*”. Ele ainda completa dizendo que: “*Clara é mais bem-sucedida nas peças delicadas, leves e graciosas. Mas nesse reino tipicamente feminino de emoção, observo mais um profundo entendimento do que sentimento.*” (Hanslick, 1865 apud Domenici, 2001, p. 101)

Podemos notar que mesmo Clara reproduzindo um padrão de performance que tenha sido aplicado por outros performers, ainda assim, ela era alvo de análises, pois o problema não está no que está sendo reproduzido, mas sim em quem está reproduzindo.

Podemos então concluir que o ato de ultrapassar os limites impostos pela tradição, pode estimular um sentimento de amor ou ódio de acordo com o gênero de quem o faz. A demonstração de corporeidade dentro da performance do sexo feminino é vista como um excesso de movimento, pois é vista como uma ameaça ao compositor. Já a corporeidade dentro da performance masculina, é vista e apontada como “*hiperexpressiva*”. Catarine menciona em seu artigo, uma reportagem sobre virtuosos do piano, publicado no jornal *The New York Time*:

“...a virtuosidade de Lang Lang é descrita como “hiperexpressiva, ao passo que Martha Argerich transforma-se em “mulher selvagem ao piano”- quem sabe até correndo com lobos.” (Domenici, 2013 p. 103)

Ou seja, a corporeidade é permitida apenas ao sexo masculino, a mesma prática executada por mulheres ainda é considerada um tabu.

CAPÍTULO 3

ESTUDO NO.1 - CACILDA BORGES BARBOSA

Composto em 1950, o “Estudo Brasileiro N.1” faz parte de um uma série de estudos para piano, publicada apenas em 1965 pela editora Ricordi Brasileira, com a finalidade de propor aos estudantes de piano a prática da polirritmia, da modulação melódica e da condução de vozes em contraponto.

O Estudo número 1, objeto de investigação do nosso trabalho, será dividido em nossa análise em 3 partes: Parte A, Parte B e Parte A'. As partes A e A' se diferenciam pelas texturas de acompanhamento em relação à parte B, que apresenta uma polifonia a três vozes.

A referência ao gênero do “choro brasileiro” aparece na utilização das síncopas na melodia que se mantêm ao longo de toda a peça, dialogando com a escrita contrapontística a três vozes. Junto ao ritmo marcante que faz referência ao choro, observamos também que os acordes das progressões harmônicas assumem funções próximas da tonalidade principal da composição.

Além dessas características apontadas acima, a presença do choro nesse estudo também é notável na marcação executada pela mão esquerda. Dentro do gênero do choro, temos a presença do violão de sete cordas, um instrumento de extensão grave que desempenha função semelhante à do violão de seis cordas; dialogar com a melodia. Entretanto, o idiomatismo do violão de sete cordas no choro, está associado à baixaria:

Nos regionais de choro, o violão de sete cordas desempenha função análoga à do violão de seis cordas. Todavia, devido à extensão do instrumento na região grave, o violão de sete cordas cumpre com maior desenvoltura a tarefa de dialogar com a melodia principal. No violão de sete cordas do choro, o idiomatismo é indissociável das baixarias e da organologia (...). (BORGES, 2020, VOLPE, 2020, p.13)

Essa baixaria no choro, pode ser interpretada como uma forma de acompanhamento, onde se cria uma melodia independente na região grave:

As baixarias do choro podem ser compreendidas como uma forma típica de acompanhamento polimelódico no violão, ou seja, melodias independentes que costumam aparecer na região grave do instrumento” (BORGES, 2020, VOLPE, 2020, p.13)

Podemos notar que Cacilda cria, no acompanhamento da mão esquerda, um desenho melódico nos baixos que remete ao violão de sete cordas.

Neste trabalho, pretendemos unir análise musical e comentários relacionados à construção da performance, de maneira a colocar em diálogo as duas áreas. Utilizamos as ferramentas de análise para facilitar a compreensão da estrutura das obras, colocando esta compreensão a serviço da construção performática e corporal.

Tanto no Estudo n 1, quanto nas outras composições que serão discutidas, utilizamos a **memorização** de trechos da melodia, a fim de desenvolver a habilidade auditiva e não restringir esta memorização a maneira mecânica de “decorar” nota por nota. A importância de cantar a melodia sem o auxílio da partitura ou do piano, tem como intuito internalizá-la antes mesmo da execução no instrumento, exercitando a audição e a corporalização do que foi escutado.

Outra ferramenta aplicada, foi a abordagem rítmica das divisões métricas das melodias, isto é, a **aplicação de diferentes acentuações não notadas na partitura**, mas que pudessem se aproximar da linguagem do choro. Priorizamos a “sensação corporal” da síncopa, reforçando a marcação dos contratempos e não dos tempos fortes do compasso.

Para trabalhar a mão esquerda de forma mais eficiente, realizamos **o exercício de “redução” das figuras rítmicas** da partitura. O objetivo foi de perceber os apoios existentes na linha de baixo que suportam o contraponto realizado. Criamos uma linha reduzida às principais notas da harmonia. Este exercício foi possível de ser aplicado em todo o estudo.

Uma das dificuldades que se apresentou, foi a execução das **polirritmias** propostas no estudo. Para resolvê-las, foi necessário dividir o contraponto de 4 vozes a partir das figuras rítmicas e não apenas considerar a atuação das vozes (soprano, contralto, tenor e baixo) separadamente.

Tabela: Estudo N 1 Cacilda Borges.

Divisão	Nº compassos	Tonalidade	Presença de polirritmia	Modulações
Seção A	16 comp.(1 ao 16)	Lá menor	Não	Não
Seção B	12 comp.(17 ao 28)	Si menor	Sim	Não
Seção A ¹	14 comp.(29 ao 42)	Si menor	Sim	Lá menor

Nas seções A e A¹ os temas melódicos de oito compassos são construídos em forma de sentença (4+4). O início da setença da seção A iniciasse no compasso 1 a 8, e a continuação dessa sentença inicia-se no compasso 9 a 16. Já na seção A¹ inicia-se no compasso 29 a 33.

Nestes trechos, considerou-se como elemento mais importante a construção da textura e rítmica do acompanhamento da mão esquerda. Esta construção é formada por frases melódicas contínuas em semicolcheias que possuem, no seu agrupamento de quatro em quatro a divisão subjacente da figura “colcheia pontuada-semicolcheia”. Pensando nisso, foi aplicada esta “redução” de modo a executar a anacruse e o primeiro tempo de cada compasso. Como mostra a Figura 1.

Figura 1 - Compasso 1 e 2. Seção A



Fonte: Autora

Através dessa prática, foi possível compreender a estrutura rítmica do choro que está subjacente à proposta escrita, permitindo a incorporação de uma estrutura mais simples, antes de lançar-se à execução de todas as notas escritas na partitura.

A Seção A¹, que se inicia no compasso 29, trabalha com os mesmos materiais. No entanto, o tema principal é apresentado um tom acima do original - Si menor, encaminhando-se para a retomada da melodia inicial em Lá menor, no compasso 35.

Figura 2 - Comp. 29 e 30. Início da Seção A¹.



Fonte: Ricordi

Como mostra a Figura 3, no compasso 35, o tema inicial é transformado através da adição de grupos de tercinas e sextinas na figuração rítmica.

Figura 3 - Comp. 35 ao 39. Presença de Sextina na melodia



Fonte: Ricordi

No fim da peça, a coda apresentada nos compassos 40 e 41 concentra em um curto espaço de tempo muitas polirritmias. Vemos também que a compositora resalta a presença da colcheia pontuada no contratempo, simulando uma acentuação métrica ao mesmo tempo que conserva a escrita contrapontística.

Figura 4 - Comp. 40 a 42. Coda Final.



Fonte: Ricordi

Na Seção B temos a exposição do terceiro tema em forma de período (anterior aos compassos 17 a 20, consequente compassos 21 a 24). O tema principal é exposto na mão esquerda enquanto a mão direita executa uma textura de acompanhamento contrapontística. O tema inicia na tonalidade de Si menor no compasso 17, modulando para Mi menor no compasso 25. É possível notar uma semelhança na escrita das vozes com a escrita das Sinfonias a três vozes de Bach.

Figura 5 - Comp. 17 e 18. Tema principal na mão esquerda e textura contrapontística.



Fonte: Ricordi

Durante o estudo desta seção optamos por isolar as vozes e estudá-las com mãos separadas, a partir de várias combinações. Além da divisão clássica entre soprano, contralto, tenor e baixo, tentamos visualizar as melodias a partir de suas divisões rítmicas, como mostra a Figura 6:

Figura 6 - Divisão das vozes por figuras rítmicas.

Fonte: Autora

É interessante notar que Cacilda opta por inverter a disposição das figuras entre as mãos; as semicolcheias realizadas pela mão esquerda na Seção A agora são passadas à mão direita.

Outro material explorado na Seção B são as polirritmias. Estas, sem dúvida, foram os maiores desafios da performance. Visando uma melhor compreensão delas, tivemos que, em certo momento, destacá-las do conjunto. Este estudo foi amparado pela audição da gravação e execução concomitante a essa, em andamento lento.

Figura 7 - Polirritmias separadas

Fonte: Autora

É importante ressaltar, que os exercícios apresentados acima representam uma primeira dimensão, ou etapa de estudo, não compreendendo a totalidade da prática rumo a finalização do estudo. No entanto, o foco principal desta discussão é encontrar nesse material musical elementos que despertam uma maior consciência

corporal. Meu maior desafio nessa peça, de acordo com a minha experiência, foi justamente a questão rítmica. Na gravação⁴ utilizada, observamos um caráter mais romântico e uma grande utilização de *rubatto* na performance. Porém, meu intuito nessa peça era fazê-la dialogar com o universo da música popular e conseqüentemente da liberação da corporeidade, por isso utilizamos então de estratégias específicas para alcançarmos esses objetivos.

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Dm3Bssqt6Lg>

ESTUDO n°5 - CACILDA BORGES BARBOSA

A seguir analisaremos o “*Estudo n°5*”⁵ que também faz parte da série de “*Estudos brasileiros para piano*”, de Cacilda Borges. Nele, a dificuldade está na maior complexidade da técnica pianística pois se trata de uma peça virtuosística, tanto pela quantidade de notas como pela sugestão do andamento “animado”. Essa obra, assim como a anterior, remete ao gênero “choro”, principalmente pela utilização da escrita contrapontística.

Tabela

Divisão	Nº compassos	Tonalidade
Seção A	28 compassos (1 ao 28)	Fá maior
Seção B	18 compassos (29 ao 46)	Fá maior
parte A'	21 compassos (47 ao 65)	Fá maior

Neste estudo, optamos por começar a prática com duas ferramentas iniciais, divididas em mão esquerda e direita, de modo a facilitar a compreensão da peça.

Como mencionado anteriormente, trata-se de uma obra um pouco mais complexa em termos técnicos pianísticos, desse modo, optamos por executar as mãos separadas. Observando que se tratava de uma progressão harmônica simples (I- V- VI-III) optamos por trabalhar as inversões desses acordes de uma maneira isolada. Assim, focamos na prática dos acordes e suas inversões. Para executar este estudo, incorporamos o ritmo da síncopa, presente na construção melódica. Esse exercício foi utilizado para a conscientização dos saltos de maior amplitude encontrados na melodia. A partir dele, foi possível iniciarmos a leitura da melodia.

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=UTPHFwEndXU>

Figura 8 – Exercício progressão harmônica



Fonte: Autora

Para a figura de acompanhamento da mão esquerda que denominaremos “figura de acompanhamento 1”, presente em boa parte do estudo; optamos por desmembrá-la, tocando ora apenas as notas superiores do conjunto de duas notas do modelo da partitura, ora somente as notas inferiores, como representado na Figura 10. A partir daí, passamos a executar as mãos juntas.

Figura 9 - Figura de acompanhamento 1 da partitura



Fonte: Ricordi

Figura 10 - Comp. 1 a 4. Acompanhamento 1 -



Fonte: Autora

Entretanto, a ideia de não tocar exatamente o que estava escrito na partitura, tentando realizar o mesmo **exercício de “redução” das figuras rítmicas** do estudo nº1, continuou presente. Deste modo pensamos no seguinte exercício: No primeiro momento, isolamos a melodia principal das demais vozes, enquanto no acompanhamento executamos as duas notas do primeiro tempo da partitura, que sugerem a base da harmonia, num ritmo sincopado, como mostra a Figura 11.

Figura 11 - Comp. 1 ao 3. Acompanhamento 2



Fonte: Autora

Pensando que essas etapas de “*redução*” das estruturas musicais que julgamos essenciais para a execução se desenvolvem gradativamente nos exercícios elaborados, seguimos para um próximo passo. Optamos por executar toda a figuração da mão direita e realizar o acompanhamento como descrito na Figura 11, porém, com uma pequena diferença. Enquanto a mão esquerda realiza o acompanhamento descrito anteriormente, a mão direita executará todo o material escrito na partitura. Como mostra a Figura 11. Essa “*redução*”, foi realizada até o compasso 28.

Figura 12 – Comp. 1 a 3



Fonte: Autora

Dos compassos 29 ao 34 observamos a complexidade dos saltos e do deslocamento do aparelho anatômico mobilizado para sua execução (ombros, braços, pulso e mão). Um novo exercício foi elaborado com o objetivo de exercitar a precisão do movimento e do ataque das figuras escritas dispostas em diferentes regiões do teclado. Realizei o estudo em andamento lento com o intuito de entender e memorizar o movimento do braço exigido. O exercício baseava-se em tocar primeiramente as oitavas, e, em seguida direcionávamos o braço para o acorde subsequente, porém sem executá-los, como descreve a Figura 14.

Figura 13 – Comp. 29 e 30. Partitura



Fonte: Ricordi

Figura 14 – Comp. 29 e 30. Exercício



Fonte: Autora

Após realizar esse exercício, compreendendo os movimentos precisos da mão esquerda, o próximo passo foi tocar como sugerido na partitura, mantendo ainda um andamento lento.

Figura 15 comp. 29



Fonte: Ricordi

Entre os compassos 35 a 44, há duas melodias contrapontísticas na mão direita. Para as compreendermos melhor e executar com maior destreza as polirritmias existentes, separamos o estudo em duas etapas. Primeiramente, estudamos apenas a mão direita, tocando a melodia principal, como demonstramos na Figura 16:

Figura 16 - Comp.35. Melodia principal



Fonte: Autora

Após concluir essa primeira etapa, passamos para o segundo passo, que consistiu em estudar apenas a melodia secundária da mão direita, como mostra a Figura 17:

Figura 17 – Melodia secundaria



Fonte: Autora

Concluindo essas duas etapas, decidimos avançar um pouco, porém ainda mantendo a “redução” do acompanhamento estabelecida anteriormente. Vale lembrar que a mão esquerda ainda segue como padrão o acompanhamento da Figura 11:

Figura 18 -Comp.35 Mão juntas



Fonte: Autora

Os compassos 47 ao 65 (último compasso) compreende a seção A', e, por se tratar de um material rítmico semelhante ao do início, estabelecemos a mesma estratégia de estudo descrito na Figura 12.

Nesse estudo, mesmo com a presença das polirritmias, (em menor quantidade em comparação ao primeiro) foi possível realizá-las com mais desenvoltura, através dos exercícios executados no Estudo nº1.

Por fim, podemos afirmar que ambos estudos propuseram questões semelhantes do ponto de vista rítmico e corporal, sendo que o estudo n.5 ampliou a complexidade da linguagem apresentada no Estudo n.1.

TANGO 70 - LIA CIMAGLIA

Nosso terceiro objeto de estudo será o “Tango 70”,⁶ obra composta por Lia Cimaglia. Publicado em 1975 pelo Instituto Lucchelli Bonadeo, “Tango 70” é uma das últimas peças da compositora, depois de quase 20 anos sem compor. A obra consiste em uma peça madura com estilo marcante e muito típico de Buenos Aires, o tango.

Divisão	Nº compassos	Tonalidade
A	14 compassos (Comp. 1 ao 14)	Sol menor
B	23 compassos (comp. 15 ao 37)	Sol menor
A'	31 compassos (Comp.39 ao 68)	Sol menor
A''	21 compassos (Comp. 68 até 88)	Sol menor
Coda	7 compassos (Comp. 89 ao 94)	Sol menor

A peça possui a seguinte forma musical: A - B - A' - A '' e CODA. Os cinco primeiros compassos do Tema A localizam-se na região média do piano e de forma descendente caminham até a região grave.

É importante sublinhar que a proposta de abordagem de estudo para esta peça se diferiu das anteriores. Nos estudos de Cacilda as gravações, que não eram da própria compositora, serviram como um guia, porém ambas respeitavam integralmente as notas descritas na partitura. Para o Tango 70, tomamos como base a gravação da própria compositora. Durante a escuta, pudemos perceber que Lia abria espaços para modificar a escritura, realizando inflexões e modificações pessoais que nos ajudaram a compreender o “idioma” tanguero sugerido, mas não evidente na obra escrita.

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=Xjjgbvz6POc>

Nesses primeiros compassos, podemos ressaltar alguns pontos interessantes. Nos compassos 1 ao 5, identificamos o impulso inicial da frase na nota “ré” do compasso 1 que leva à nota “lá” (ponto 1 da figura 19). Na gravação, Lia executa uma fermata nesta nota que não está notada na partitura. A pianista alcança este ponto de chegada sem rubato e continua a frase em movimento descendente até chegar na nota “dó”, que chamamos ponto de repouso 2. Esta frase inicial é executada de maneira “declamada”, isso é, de maneira *ad libitum*. A mão esquerda acompanha a frase melódica mencionada, e ao final, faz uso de um acabamento característico do tango, de forma ritmicamente marcada, com *staccato*. O desenho melódico da frase indica uma sensação de pergunta e resposta em seu início e final. Nesses primeiros compassos Lia assume a expressividade e linguagem do tango.

Figura 19 - Comp. 1 a 3. “Tango 70”.



Fonte: Instituto Lucchelli

Nos compassos 3 a 5 percebemos novamente algumas notações na partitura que não se revelam na gravação. Na partitura, as notas da mão direita estão ligadas de duas em duas, enquanto na gravação Lia realiza esse bloco (compasso 3 e 4) com uma pequena respiração entre eles, até chegar ao acorde dominante. Observa-se o mesmo tipo de gestual do exemplo anterior; existe uma ideia de declamação e um apoio com fermata na chegada da frase sob o acorde D7(b9, b13).

Figura 20 - Comp. 3 a 5



Fonte: Instituto Lucchelli

A partir do compasso 6, inicia-se um novo tema na região média do piano. Na gravação Lia utiliza da articulação *staccato* e mantém a ideia de “declamação” apresentada anteriormente. No compasso 7 e 9, a mão esquerda executa um *staccato* caracterizado por um toque mais seco.

No compasso 11 a figura da mão esquerda escrita na partitura é executada com uma “nuance” rítmica específica: Lia alonga a duração da nota “lá” na cabeça do segundo tempo, enquanto encurta a duração das três notas seguintes (fá#, mi, fá#)

Figura 21 - Comp. 11. Rítmica com nuance



Fonte: Instituto Lucchelli

Na transição entre a Parte A e Parte B, compassos 12 ao 14, Lia executa o “ceder” indicado na partitura e retoma a suspensão com a fermata no acorde dominante. Por essa característica ter aparecido até aqui com certa frequência, podemos certamente indicá-la como uma escolha performática pessoal, um estilo da pianista ligado ao idioma do tango.

A seção B inicia-se na anacruse do compasso 15 e se estende até o compasso 22. Nela, temos mais um aspecto importante que dá estilo à performance e não está notado na partitura, reforçando seu pertencimento à cultura do tango. Trata-se da clave que consiste no agrupamento 3-3-2 das semicolcheias que preenchem todos os compassos.

Figura 22 - Comp. 15 a 22. Clave de Tango



Fonte: Autora

No exemplo acima, observamos a sequência de acordes em quintas descendentes: IVm - bVII - bIII - bVI - IIIm7(b5) - V7 - Im (Cm - F - Bb - Eb - Am7(b5) - D7 - Gm). Em seguida, o mesmo motivo melódico é variado dos compassos 19 ao 22. Neste trecho é interessante notar o contraste dado pela performance na execução. Enquanto a primeira exposição (compassos 15 a 18) é tocada ritmicamente marcada, a segunda exposição explora o estilo “*ad libitum*” na execução, transformando a melodia inicial através das ornamentações.

Figura 23 - Comp. 19 a 22



Fonte: Instituto Lucchelli

Consideramos a seguinte grande sessão o trecho localizado entre os compassos 23 e 37. Nela, o tema anterior (compassos 15-18) será transformado e variado novamente. Inicialmente a mão esquerda assume a melodia principal na forma de ornamentações, sobre as notas principais da sequência harmônica, que permanecem as mesmas. A partir do compasso 26 ambas as vozes assumem a figuração rítmica mencionada e realizam a sequência harmônica: Gm - Cm - Gm/Bb - C° - Gm. A partir do compasso 31 temos uma sequência de acordes diminutos que causam uma tensão no discurso musical, preparando o retorno do Tempo 1.

Figura 24 - Comp. 31 a 33. Seção de tensão



Fonte: Instituto Lucchelli

Do compasso 34 ao 36, observamos na partitura a escrita de dois grupos de quatro semicolcheias seguidos por dois acordes em mínima de 4 e 5 notas. Porém, na gravação, Lia executa apenas três semicolcheias em tercinas, apoiando na primeira semicolcheia de cada grupo. Na mão esquerda, ao invés dos acordes, executa também três notas em tercinas para a finalização da cadência.

Figura 25 - Comp. 34



Fonte: Instituto Lucchelli

Figura 26 – Figura realizada na gravação.



Fonte: Autora

No compasso 38, o tema da introdução reaparece com pequenas modificações. Nota-se que aqui, nessa retomada, a ideia de frase declamada com a fermata na nota mais aguda não é exercida como no início da peça. Outra diferença, em comparação com o início da peça, é o padrão rítmico utilizado no final do compasso 39, que se trata de uma retomada da figuração que aparece entre os compassos 26 e 33.

Figura 27 - Comp. 39. Padrão rítmico alterado



Fonte: Instituto Lucchelli

No compasso 45, Lia executa na mão esquerda uma rítmica diferente da escrita da partitura. Enquanto nesta última há três conjuntos de semicolcheias, na gravação, percebemos que a pianista executa dois conjuntos de síncopas e um grupo de semicolcheias, como no exemplo abaixo:

Figura 28 – Comp. 45. Forma escrita na partitura



Fonte: Instituto Lucchelli

Figura 29 – Comp. 45. Forma executada na gravação.



Fonte: Autora

O mesmo ocorre nos compassos 47 e 48 também na mão esquerda. O primeiro tempo desses compassos, estão indicados na partitura com uma figura de

duas semicolcheias e colcheia. Na gravação notamos que Lia executa apenas a figura das duas semicolcheias. Como mostra a imagem abaixo:

Figura 30 - Comp. 47 a 49.



Fonte: Instituto Lucchelli

Figura 31 - Comp. 47 e 48



Fonte: Autora

Nos compassos 51 a 57, é utilizado nessa seção uma abertura de acordes e de condução de vozes que lembra um formato bastante utilizado no jazz. Nessa seção há um leve aceleração no andamento. Lia executa esses compassos com muita precisão, com um som um pouco mais martelado e seco. Na partitura observamos uma acentuação no contratempo, o que Lia faz de maneira bastante idiossincrática no que se refere ao tipo de toque, isto é, com um apoio e um “rebote” do contratempo na nota seguinte.

Figura 32 - Comp. 51 e 52. Acentuação nos contratempos.



Fonte: Instituto Lucchelli

No compasso 68 a ideia tematica inicial (compasso 1 ao 6 e compassos 37 a 39) reaparece oitavada. Na gravação ouvimos que no compasso 70, Lia toca uma figura completamente diferente da notada. Enquanto que na partitura há um conjunto de tercinas, na gravação, Lia não interrompe a sequência de semicolcheias

Figura 33 - Comp. 68. Reaparição da Ideia básica



Fonte: Instituto Lucchelli

Do compasso 71 até o primeiro tempo do compasso 73, diferentemente da continuação da ideia básica inicial, a melodia está rearmozizada através de uma sequência de blocos de acordes diminutos que caminham cromaticamente. Interessante notar que ela utiliza novamente formação de acordes semelhante à do compasso 51 a 57. No compasso 71 e 72, Lia faz um acento na terceira semicolcheia do grupo de quatro. Já na partitura essa ligadura indica a divisão do grupo de quatro semicolcheias de duas em duas.

Figura 34: Compassos 71 a 73



Fonte: Instituto Lucchelli

Na anacruse do compasso 73, Lia executa semicolcheias com acentos fazendo um crescendo para o próximo trecho. Ao ouvir a gravação com atenção, conseguimos

perceber que Lia cria uma intenção com seu gesto, nos levando a um ápice no compasso 74. Nesse compasso até o compasso 77, encontramos uma variação do tema apresentado nos compassos 15 a 18. A melodia desta vez está em oitavas e desenvolve a mesma sequência harmônica. Na gravação essa sessão é tocada de forma bem sonora e forte.

Figura 35: Compassos 74 à 77.



Fonte: Instituto Lucchelli

Nos compassos 78, 79 e 80 a melodia anterior é parcialmente repetida uma oitava abaixo e sem o dobramento de oitavas. O padrão do acompanhamento da mão esquerda também se distancia do escrito na partitura; ao invés de tocar as semicolcheias da forma como está notado, Lia faz um padrão de acordes com fundamental, quinta e nona, acompanhando a melodia de forma mais livre.

Figura 36 - Comp. 78 e 79



Fonte: Instituto Lucchelli

Nos compassos 82 a 87 reaparece a ideia básica. Porém no compasso 82 e 83, na gravação, Lia realiza uma rítmica diferente, como demonstrado nas figuras abaixo.

Figura 37 – Comp. 82 e 83 Partitura



Fonte: Instituto Lucchelli

Figura 38 - Ritmo gravação



Fonte: Autora

No compasso 85, as ligaduras indicadas na partitura são executadas na gravação. Lia utiliza a anacruse para criar uma *codetta*, com o efeito de pergunta e resposta (anacruse 88 ao compasso 90). Na gravação, as figuras do compasso 85, notadas com ligaduras que unem grupos de duas semicolcheias, são acrescidas de um acento nos contratempos do compasso, invertendo a intuição primária da realização da primeira nota do agrupamento como mais forte.

No final da peça, Lia utiliza um recurso muito usado na época barroca: a terça maior (terça de picardia) do acorde de finalização (Sol Menor).

Lia Cimaglia, utiliza uma harmonia que nos remete à harmonia francesa, utilizando paralelismos, notas agregadas, etc. Também notamos semelhança com a música barroca pela variação motivica melódica, (como uma chacona) utilização da imitação das vozes e principalmente pela presença da cadência de picardia, (transformando a tonalidade de Sol menor em Sol Maior).

A utilização da gravação como referência não apenas interpretativa, mas “corporal”, nos possibilitou preparar a peça em um tempo mais curto do que o normal. Esse “idioma” particular ressaltado e registrado no fonograma nos ajudou a atingir uma ideia “corporificada” do abstrato da partitura.

O trabalho da escuta como texto não deixou de dividir-se em pequenos trechos para estudo. É importante ressaltar, que o intuito não foi copiar a performance da pianista, mas sim entender um pouco da linguagem do tango que está presente na composição, bem como estar atenta aos gestos e aos ataques, tentando "imitar" essa corporeidade impressa no registro gravado. Além disso, trabalhamos também a percepção auditiva, o que nos ajudou a memorizar os gestos e termos uma perspectiva diferente para abordar os problemas técnicos que apareciam dentro deles, focando sempre na ideia musical e não apenas nos códigos sequenciados da partitura.

CONCLUSÕES

O desenvolvimento desse trabalho nos permitiu analisar a trajetória da mulher dentro da música e compreender os obstáculos que as mesmas encontraram dentro da sociedade. Alguns desses impedimentos ao longo do desenvolvimento humano e social puderam ser superados, como por exemplo a ausência da mulher nas instituições de formação musical. Como vimos, as mulheres eram proibidas, desde o século XIV, de manter qualquer vínculo com corais, pois acreditava-se que representavam ameaças espirituais.

Com o passar dos anos e com o desenvolvimento da sociedade, esse paradigma foi suplantado, porém, outros obstáculos ainda perduram nos dias de hoje, como por exemplo, a instabilidade, a insegurança e a falta de credibilidade na carreira profissional da mulher dentro do campo da música. Se recordamos os capítulos anteriores, vimos que a música era vista como algo muito complexo, e em especial, o ato de compor. Na visão de uma sociedade patriarcal, essa atividade era vista como complexa demais para uma mulher. Infelizmente, ainda encontramos essa falta de credibilidade, talvez de um modo mais velado, porém é certo que todas nós, em algum momento, iremos nos deparar com tais preconceitos.

Dentro do capítulo 2, vimos que o padrão de performance que perdura até os dias de hoje, reflete um modelo consolidado no século XIX. Um exemplo comum é o da corporeidade da mulher dentro da performance. No artigo de Catarina Domenici, ela nos dá um exemplo; a corporeidade do pianista chinês Lang Lang é vista como super “hiperexpressiva”, por outro lado, a corporeidade da pianista argentina Martha Argerich é julgada como de uma “mulher selvagem ao piano”. Isso nos faz refletir sobre como a performance é um ambiente de disputa de valores sociais, gerando muita discussão, que tende a se ampliar quando o alvo é uma mulher.

Esse padrão de performance,(consolidado desde o século XIX) considerado por muitos professores a “maneira certa” de tocar, dita regras, desde a forma de se vestir até a amplitude dos gestos na execução.

A partir desse estudo, pudemos concluir que um padrão de performance não é fruto de uma natureza, não existe por si só, mas nasce dentro de um contexto histórico de uma sociedade. Percebemos isso, quando estudamos a sociedade do século XIX, observando que o padrão de casamento daquela época refletia na posição da mulher

dentro da música. Com o passar dos anos esses paradigmas foram e estão sendo lentamente rompidos.

Algumas dessas problemáticas discutidas durante a pesquisa me remeteram a situações que vivenciei durante os anos de formação musical antes da Universidade. Uma das circunstâncias que vivenciei e que deixaram vestígios na maneira como eu experiencio a música, e que venho trabalhando até hoje, é a minha relação com o corpo dentro do processo de construção de uma performance. Nos anos em que vivi dentro do Conservatório tive alguns professores que proferiam discursos sobre como minha performance deveria ser mais contida, mencionado a dosagem das minhas movimentações. Alguns professores diziam que a música foi feita para ser apenas ouvida. Durante os anos em que estudei ali, nunca cheguei a questionar tal comportamento por acreditar que aquele seria o “correto”, e que minha função era apenas a de obedecer.

Ao ingressar na faculdade, essas questões afloraram, e precisaram ser discutidas e resolvidas. A primeira questão que ficou evidente foi a minha corporeidade ao tocar. Durante as aulas a professora foi me mostrando a dificuldade que eu tinha em realizar pequenos movimentos com o braço. Movimentos que em sua grande maioria eram necessários, porém, eu estava tão imersa na ideia de que o “correto” era tocar “sem movimento” que até então não tinha conseguido perceber. Outras dificuldades foram surgindo, como exemplo, a prática do piano popular, com a qual até então não havia tido contato, até mesmo porque, durante os anos que estudei piano erudito, fui orientada pela minha então professora que não era “conveniente” estudar música popular, pois isso me atrapalharia e não acrescentaria à minha carreira como pianista erudita, o que nos dias de hoje discordo completamente. Apesar de serem estilos deferentes, acredito que obter conhecimento de ambos é muito importante para a formação de um músico. Cada um possui habilidades diferentes que podem se complementar. O músico erudito tende a trabalhar mais com a partitura e desenvolver sua cognição musical dentro deste universo. Por esse motivo esse músico tende a se sentir menos confortável quando está em um universo musical regido por outras regras. Em contrapartida, o músico popular tende a trabalhar a escuta de maneira imitativa e a prática de conjunto a partir de código compartilhados, quase como um jogo. As peças de Cacilda Borges Barbosa, embora estejam situadas no universo da música “erudita”, dialogam muito com os valores da música dita

“popular”, pois o “choro” faz parte de seu arcabouço musical cultural. Nosso estudo dessas peças foi dirigido de forma a explorar esses vínculos, ampliando assim certas “habilidades” que não devem ser restritas somente ao universo dos músicos populares.

O estudo da peça de Lia Cimaglia, por sua vez, se aproximou mais dessa abordagem, pois foi orientado ainda pela percepção da escuta da performance da própria compositora. No início tive dificuldades para perceber esses elementos musicais e sonoros que não estavam notados na partitura, como nuances de toque, acentos, apoios, pulsação, retardos e antecipações. Com o hábito de ouvi-la diariamente, foi possível, ao final da pesquisa, perceber e reconhecer com mais agilidade essas articulações incorporando-as no meu estudo prático.

Por fim, esse trabalho me deu a oportunidade não apenas de entender a relação da música e das mulheres no decorrer dos anos e os conflitos e barreiras que nos enfrentamos dentro da sociedade, mas também pude refletir e me questionar, não apenas como estudante, mas como mulher - pianista.

REFERÊNCIAS:

BARBOSA, Cacilda Borges. **Diorama**. 2.ed. Rio de Janeiro: Música Brasilis, 1994. 27 P. 1 Volume.

BARBOSA, Cacilda Borges. **Estudos para Canto**. Rio de Janeiro. Música Brasilis, 1950. 40 P. 1 Volume.

BARROS, L.B. **O potencial pedagógico do volume preparatório da obra *Diorama* para piano de Cacilda Borges Barbosa**. 2008. Licenciatura em Música. Universidade Federal, Rio de Janeiro, 2008.

BORGES, F.F.L; VOLPE, A.M. **O Violão Sete Cordas no Choro Tradicional e não tradicional**, 2020, P.37. Dissertação (Mestrado Musica). Programa Graduação Musica em Contexto da Universidade de Brasilia, 2008. Disponível em : <http://vortex.unespar.edu.br/>

CARRASCOSA, Flavia **Preludios de mujeres: abordaje comparativo del empleo de la forma en la obra de Elsa Calcagno y Lia Cimaglia Espinosa** Semana de la Música y la Musicología: El piano. História, didáctica e interpretación, XIII. Universidad Católica Argentina, Facultad de Artes y Ciencias Musicales - Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Repositorio digital, p. 22-44. Buenos Aires. 2016.

DEZILIO, R. **Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: Logros, conquistas y desafíos de una profesión Masculina**: Actas III colóquio de investigación Musical Ibermúsica. Argentina: Juan Pablo González, 2017.

LIMA, S.L. **Ritmoplastia by Cacilda Borges Barbosa: A Performing Edition**. 2019. 142 f. Dissertation (Doctoral of Musical Arts), Piano Performance University of Houston, 2019

LOPEZ, R.P. **Mujeres instrumentistas y directoras**. España: Narcea, 2003.

LOPEZ, R.P. **Mujeres, género, composición y canon musical**. España: Narcea, 2003.

NEWTON, Lily Sosa de. **Diccionario Biográfico de Mujeres Argentinas**. 3. ed. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986.

ROLÓN, Iván. **Lia Cimaglia: La compositoras detrás de una brillantes pianista**. 2020. Disponible en: < [http:// www.ivanrolonpiano.com](http://www.ivanrolonpiano.com) >

Congreso Internacional de Piano, 2010. Buenos Aires- Argentina. "La música latino-americana para piano". Zeta Editoras, 2010. —> [Qué es? Un libro? Una revista? Hay un editor/organizador responsable?](#)

SILVA, M.E. **Compositoras brasileiras no contexto da música erudita: Uma história de luta contra a invisibilidade**: Actas III colóquio de investigacion Musical Ibermúsica. Brasil: Juan Pablo González, 2017.

Partituras:

Borges, C. **Estudos para piano**, Volume 1. São Paulo: Ed. Ricordi, 1965. Piano.
Lia Cimaglia: **Tango 70**. Buenos Aires: Ed. Instituto Lucchelli Bonadeo, 1975. Piano

Vídeos:

<https://www.youtube.com/watch?v=Dm3Bssqt6Lg> Estudo No.1 Cacilda Borges, pianista Beatriz Balzi.

<https://www.youtube.com/watch?v=UTPHFwEndXU> Estudo No.5 Cacilda Borges, pianista Alberto Boavista.

<https://www.youtube.com/watch?v=Xjigbvz6POc> Tango 70 Compositora e pianista Lia Cimaglia.

Estudos Brasileiros

N.º I

CACILDA BORGES BARBOSA

Tranquilo

PIANO

p muito expressivo e ligado

First system of musical notation. Treble clef, common time signature. Bass clef. Includes notes, rests, and fingerings (2, 4, 5, 4, 3, 4).

Second system of musical notation. Treble clef, common time signature. Bass clef. Includes notes, rests, and fingerings (4, 5, 3, 5, 4, 2, 1, 3, 4, 3, 4, 5, 3, 4, 5).

Third system of musical notation. Treble clef, common time signature. Bass clef. Includes notes, rests, and fingerings (3, 1, 2, 1, 3, 2, 3, 5, 4, 5, 4, 5, 3, 4, 5, 4, 5, 4).

Fourth system of musical notation. Treble clef, common time signature. Bass clef. Includes notes, rests, and fingerings (5, 2, 3, 4, 5, 1, 4, 3, 3, 1, 2, 4, 1, 3, 1, 5, 4, 3).

diminuindo

Fifth system of musical notation. Treble clef, common time signature. Bass clef. Includes notes, rests, and fingerings (4, 5, 3, 1, 5, 3, 1, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1). Includes the instruction *cresc.*

5

mf *p*

This system begins with a treble clef staff containing a single note with a finger number 5. The bass clef staff contains a complex rhythmic pattern with various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. Dynamics *mf* and *p* are indicated.

p *cresc. sempre*

The second system continues the piece with similar melodic lines in the treble and bass staves. The dynamics shift from *p* to *cresc. sempre* (crescendo sempre).

cedendo

The third system features more intricate patterns in both staves, including triplets and slurs. The dynamic marking is *cedendo* (decrescendo).

a tempo

p

The fourth system shows a change in tempo to *a tempo*. The dynamics are marked *p*. The bass clef staff has a complex rhythmic accompaniment with fingerings.

diminuindo

The fifth system concludes the page with melodic lines in both staves. The dynamics are marked *diminuindo* (decrescendo). Fingerings and slurs are clearly indicated throughout.

pp

cedendo

mf

diminuendo

cedendo

mf

First system of musical notation. Treble clef with a melodic line starting on a whole note. Bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking *p* is present. Fingering numbers 5, 3, 5, 3, 3, 3, 4 are shown in the bass line.

Second system of musical notation. Treble clef with a melodic line. Bass clef with a rhythmic accompaniment. Fingering numbers 1, 2, 5, 2, 1, 3, 2 are shown in the treble line. Fingering numbers 5, 5, 4, 1, 3, 4 are shown in the bass line.

Third system of musical notation. Treble clef with a melodic line. Bass clef with a rhythmic accompaniment. A dynamic marking *pp* is present. The tempo marking *a tempo* is located to the left of the system. Fingering numbers 3, 4, 5, 4, 5, 3, 4, 4, 5, 3 are shown in the bass line.

Fourth system of musical notation. Treble clef with a melodic line. Bass clef with a rhythmic accompaniment. Fingering numbers 3, 4, 3, 4, 5, 3, 4, 5, 4, 5, 4 are shown in the bass line. A sixteenth-note triplet is marked with a '6' in the treble line.

Fifth system of musical notation. Treble clef with a melodic line. Bass clef with a rhythmic accompaniment. Fingering numbers 1, 4, 5, 2, 1, 3, 1 are shown in the treble line. Fingering numbers 2, 5, 5, 1, 4, 2, 1, 4 are shown in the bass line. The word *cedendo* is written above the bass line.

Estudos Brasileiros

N.º 5

CACILDA BORGES BARBOSA

PIANO

ANIMADO

pp

3 1 2 1
5

8^a

The first system of music consists of two measures. The right-hand part (treble clef) features a melodic line with eighth notes and chords, starting with a fermata over the first measure. The left-hand part (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics markings include a hairpin crescendo in the first measure and a hairpin decrescendo in the second.

The second system contains two measures. The right-hand part includes triplet markings over groups of three notes. The left-hand part continues with eighth-note accompaniment. Dynamics markings show a hairpin decrescendo in the first measure and a hairpin crescendo in the second.

The third system has two measures. The right-hand part features triplet markings and a fermata over the first measure. The left-hand part has eighth-note accompaniment. The second measure includes the dynamic marking *mf* and the instruction *diminuindo*.

The fourth system consists of two measures. The right-hand part has a fermata over the first measure and a *8^a* marking. The left-hand part continues with eighth-note accompaniment. The second measure also has a *8^a* marking.

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The first staff of the first system contains several measures of eighth-note patterns, with two measures marked with *8^a* (octave) and a dashed line indicating an octave shift. The second staff of the first system contains a bass line with fingerings: 1 2 1, 1 5, 1 2 3, 1 5, 2 3. The second system starts with a dynamic marking of *p* (piano). The first staff of the second system has a slur over several measures, with a dashed line and *8^a* marking above it, and fingerings 6, 6, 6, 7. The second staff of the second system has a slur over several measures with fingerings 2, 5. The third and fourth systems continue with complex chordal textures and melodic lines in both hands, with various slurs and articulation marks.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a minor key, indicated by a flat sign on the key signature. The upper staff contains chords and single notes, while the lower staff features a continuous eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the first measure. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket in the final measure of the system.

Second system of musical notation, marked with a dashed line and the number '8ª' above the treble staff. It follows the same grand staff format as the first system. The dynamic marking changes to *pp* (pianissimo) in the first measure. The eighth-note accompaniment continues in the lower staff, and the upper staff contains chords and single notes. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket in the final measure.

Third system of musical notation, marked with a dashed line and the number '8ª' above the treble staff. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and some accidentals. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment. The instruction 'crescendo sempre' is written in the first measure of the upper staff.

Fourth system of musical notation, marked with a dashed line and the number '8ª' above the treble staff. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and accidentals. The lower staff continues the eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation, marked with a dashed line and the number '8ª' above the treble staff. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the eighth-note accompaniment, ending with a final chord and a fermata.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of two staves each. The notation is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The first system shows a melodic line in the treble clef with triplets and a steady eighth-note accompaniment in the bass clef. The second system continues the melodic development with some chromaticism. The third system features more complex melodic patterns with slurs and accents. The fourth system shows a change in the bass line with some chromatic movement. The fifth system continues the melodic and harmonic progression. The sixth system concludes the piece with a final melodic phrase and a sustained bass accompaniment.

8^a

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with eighth notes and some slurs. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing a bass line with eighth notes and some slurs. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, and 3.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat, showing chords and melodic fragments. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat, featuring a steady eighth-note bass line.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing chords and melodic lines. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat, featuring a steady eighth-note bass line. A dashed line with the label '8^a' is positioned above the upper staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing chords and melodic lines. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat, featuring a steady eighth-note bass line. A dashed line with the label '8^a' is positioned above the upper staff.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing chords and melodic lines. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat, featuring a steady eighth-note bass line.

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of six systems of staves. Each system has a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble clef staff. The music is in a minor key and 7/8 time. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo), with the instruction "diminuendo sempre" (diminuendo sempre). There are also markings for *8^a* (octave) and *8^a* (octave) with a dashed line indicating an octave shift. The notation includes various articulations like accents and slurs.

TANGO 70

PARA PIANO

LIA CIMAGLIA

Moderado

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music begins with a dynamic marking of *mf*. The melody in the upper staff features a series of eighth and sixteenth notes, while the bass line provides a rhythmic accompaniment with similar note values.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff shows a melodic line with various intervals and rests, while the lower staff provides harmonic support with chords and moving lines. The notation includes slurs and accents to indicate phrasing and dynamics.

The third system of musical notation features two staves. The upper staff contains a melodic phrase with a slur, and the lower staff has a more complex accompaniment with many beamed notes. The key signature and time signature remain consistent with the previous systems.

The fourth system consists of two staves. The upper staff begins with a dynamic marking of *P* (piano) and includes the instruction *ceder* (crescendo). The melody is more sparse here, with longer note values, while the bass line continues with rhythmic accompaniment.

The fifth system of musical notation is the final system on the page, consisting of two staves. The upper staff starts with a dynamic marking of *P* and includes the instruction *ceder*. The melody is characterized by slurs and a final cadence. The lower staff features a bass line with triplets, indicated by a '3' under a slur.

a tempo

mf

3

3

3

The first system of music consists of three measures. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a melodic line of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a triplet of eighth notes in each measure, indicated by a '3' above the notes.

f

dim.

The second system contains three measures. The upper staff continues the melodic line, reaching a forte (*f*) dynamic. The lower staff continues the triplet accompaniment. The system concludes with a *dim.* (diminuendo) marking.

p

cresc.

The third system contains three measures. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with accents. The lower staff continues the triplet accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is placed between the two staves.

cresc.

f

The fourth system contains three measures. The upper staff continues the melodic line with accents and a *cresc.* marking. The lower staff continues the triplet accompaniment. A forte (*f*) dynamic marking is placed between the staves.

p

cresc.

The fifth system contains three measures. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with accents. The lower staff continues the triplet accompaniment. A *cresc.* marking is placed between the staves.

cresc.

f

ceder

The sixth system contains three measures. The upper staff continues the melodic line with accents and a *cresc.* marking. The lower staff continues the triplet accompaniment. A forte (*f*) dynamic marking is placed between the staves. The system concludes with the word *ceder* (diminuendo).

Tempo 1^a

mf

espressivo cresc. f

p ceder

p

p cresc.

mf *V* *f*

First system of a piano score. It consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a dynamic marking of *mf*. It contains several measures of music with slurs and accents. The lower staff begins with a bass clef and contains similar musical notation. A dynamic marking of *f* appears in the second measure of the upper staff.

ampliar

Second system of the piano score. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It features a slur over several measures, with the instruction *ampliar* written below. The lower staff has a bass clef and contains accompaniment.

P pausado

Third system of the piano score. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It features a slur over several measures, with the instruction *P pausado* written below. The lower staff has a bass clef and contains accompaniment.

ceder rit.

Fourth system of the piano score. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It features a slur over several measures, with the instruction *ceder rit.* written below. The lower staff has a bass clef and contains accompaniment.

arrastrando mf

Fifth system of the piano score. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It features a slur over several measures, with the instruction *arrastrando mf* written below. The lower staff has a bass clef and contains accompaniment, including a triplet of eighth notes.

First system of musical notation. The left hand (bass clef) plays a complex chordal texture with many sharps and naturals. The right hand (treble clef) plays a melodic line with slurs. Dynamics include *P* (piano), *cresc.* (crescendo), and *sonoro* (sonorous).

Second system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides harmonic support. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *espressivo* (expressive).

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with a slur. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *dim.* (diminuendo), and *rubato* (rhythmically flexible).

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur. Dynamics include *f* (forte), *ceder* (yielding), and *mf* (mezzo-forte).

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a slur. Dynamics include *rit.* (ritardando).