

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PÓS-GRADUAÇÃO *LATO SENSU* EM MÚSICA
ESPECIALIZAÇÃO EM PERFORMANCE MUSICAL

ALÍRIO AÍMOLA CARRIÇO JUNIOR

“TROIS NOVELETTES” DE FRANCIS POULENC:
construção da performance a partir dos movimentos pianísticos

CURITIBA,

2022

ALÍRIO AÍMOLA CARRIÇO JUNIOR

“TROIS NOVELETTES” DE FRANCIS POULENC:
construção da performance a partir dos movimentos pianísticos

Artigo científico apresentado ao Curso de Pós-Graduação *Latu Sensu – Especialização em Performance Musical* da Universidade Estadual do Paraná, UNESPAR, Campus de Curitiba I – EMBAP – Escola de Música e Belas Artes do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Performance Musical.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Josely Machado Bark

CURITIBA,

2022

RESUMO

O trabalho levanta possibilidades para a construção da performance das “Trois Novelettes” de Francis Poulenc a partir do estudo dos movimentos pianísticos. Com fundamento na revisão da literatura sobre o gesto na técnica pianística, pretende-se sugerir uma associação destes a elementos musicais e ao caráter das peças. O artigo contextualiza a época, o compositor e seus ideais estéticos e intencionais. Na sequência, investigam-se abordagens de movimentos, gestos e tipos de toque identificados para fins didáticos e performáticos. As peças foram submetidas à análise de ritmo, de frase, de dinâmica e articulação a fim de se estabelecer a frequência dos elementos e as oportunidades interpretativas que daí surgem. Relacionando tais situações a movimentos pianísticos específicos propõe-se um planejamento que favoreça a execução e contemple o refinamento técnico e artístico da obra. Espera-se contribuir com a literatura em português sobre a construção da performance do repertório para piano solo de Francis Poulenc e os estudos sobre o movimento pianístico, além de incentivar novos trabalhos sobre o tema.

Palavras-chave: Piano; Movimento pianístico; Construção da performance; Poulenc

ABSTRACT

The article raises possibilities for the performance construction of Francis Poulenc's "Trois Novelettes" from the study of pianistic movements. Based on a review of the literature on movement in piano technique, it intends to suggest an association between these movements and musical elements and the character of the pieces. The text contextualizes the time, the composer, and his aesthetic and intentional ideals. Next, it investigates gestural approaches and types of touch identified for didactic and performative purposes. The pieces were subjected to analysis of rhythm, phrasing, dynamics, and articulation in order to establish the frequency of the elements and the interpretive opportunities that arise from them. Relating such situations to specific movements, a gestural planning that favors its execution and contemplates the technical and artistic refinement of the pieces is proposed. It is expected to contribute to the literature in Portuguese about the performance construction of Francis Poulenc's solo piano repertoire and the studies on the pianistic movements, besides encouraging new research on the subject.

Keywords: Piano; Movement; Performance construction; Poulenc

Introdução

A técnica pianística compreende inúmeras atividades cognitivas e corporais das quais está em destaque neste trabalho o aspecto do movimento, a fim de indicar possibilidades interpretativas, bem como oferecer caminhos técnicos para a execução das três *Novelettes* de Francis Poulenc. A escassez de obras em português a respeito da construção da performance pianística com ênfase no planejamento do movimento, bem como da performance da música de Poulenc, é um encorajamento a desenvolver o presente trabalho. Busca-se responder se essa abordagem traz soluções técnicas.

O trabalho foi desenvolvido com o apoio de ferramentas de auto-observação e autoavaliação, dentre elas: notas de estudo, registros de ensaios e planejamento de ensaios. As notas compreendem comentários e observações realizados durante as sessões de estudo e aulas de instrumento, sobretudo a respeito da técnica, do estilo e dos movimentos. Os registros compreendem gravações de áudio e de vídeo de execuções das peças durante sessões de ensaio. O planejamento dos ensaios se deu a partir das reflexões sobre os apontamentos e gravações.

1 Contexto histórico da música de Francis Poulenc

A música francesa do final do século XIX já contava com uma expressiva herança de Franck (1822-1890), Saint-Saëns (1835-1921), Gounod (1818-1893) e Lalo (1823-1892), e, na virada deste século, as obras de Fauré (1845-1924), Duparc (1848-1933) e Debussy (1862-1918) lembram o *lied* alemão romântico nas inovações harmônicas e no tratamento do texto e das linhas melódicas (RESENDE, 2009, p. 44). Mais tarde, elementos da música eslava, hispânica, centro-europeia e do *jazz* foram empregados. Os compositores franceses tendiam a seguir, então, um de dois caminhos: o de Stravinsky, apoiado no politonalismo e inovações rítmicas; ou o de Schönberg, apoiado no atonalismo. Entretanto, também sentiram a necessidade de repensar a estética e os fins de sua música, e é a este espírito de ressignificação da atitude musical que se dedicou Poulenc (ENCICLOPÉDIA SALVAT, 1984).

Francis-Jean-Marcel Poulenc nasceu em Paris no dia sete de janeiro de 1899. Seu pai amava música e sua mãe, pianista, foi sua primeira professora e uma de suas maiores influenciadoras, tendo lhe apresentado a música de Chopin, Schubert, Schumann, Scarlatti e Mozart, que viria a ser seu favorito. Aos cinco anos de idade, ouviu pela primeira vez a música

de Debussy (*Danse sacrée et danse profane*¹ para harpa) que lhe despertou um fascínio imediato (NELSON, 1978).

Foi aluno do pianista catalão Ricardo Viñes², que se tornou um mentor a quem Poulenc dedicou algumas de suas primeiras composições: três pastorais. Mas, sua estreia como compositor se deu somente aos 18 anos, em 1917, com a *Rapsodie Nègre*, com traços de Stravinsky e Darius Milhaud. Logo se associou a outros compositores formando uma manifestação de vanguarda que ficou conhecida como Grupo dos Seis, formado pelos compositores Germaine Tailleferre (1892-1983), Louis Durey (1888-1979), Georges Auric (1899-1983), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974) e Francis Poulenc (1899-1963). Poulenc mencionou em entrevista que o grupo começara por relações de amizade e que, com o tempo, desenvolveram-se afinidades de ideias de cunho estético e contrário a algumas das tendências do momento (ENCICLOPÉDIA SALVAT, 1984). Os compositores buscavam praticar uma abordagem leve da música, com inclusão de elementos da música popular, do circo, do café-concerto e do jazz associados à música de concerto, além da inspiração na melancolia e na simplicidade, no conceito de que a música deveria alcançar o ouvinte sendo extrovertida, contudo sem dispensar uma estilização sofisticada (SEVERTSON, p. 143).

Com estes ideais refletidos em sua música, F. Poulenc foi frequentemente criticado em sua época por não trazer inovação e fazer música trivial, fácil e preocupada apenas em satisfazer o público superficialmente (MOORE, 2012, p. 203). Mas, uma característica importante de sua obra, que transcende os elementos puramente musicais, é o espírito e a sensibilidade. Ainda assim, na linguagem puramente musical, o compositor enfrentou alguns clichês como o do *rubato* exagerado e o uso econômico do pedal (RESENDE, 2009, p. 45). Sua notação também buscou ser detalhada, com indicações como “*absolument sans ralentir*”³ e “*baigné de pedales*”⁴.

Suas duas primeiras *Novelettes* foram publicadas em 1930 e a terceira foi adicionada em 1959 e desde então as três são publicadas juntas. A intenção deste e de outros títulos que

¹ Peças encomendadas a Debussy pela companhia Pleyel para promover sua harpa cromática. As duas danças são conectadas, sem pausa, e se baseiam em contraste de caráter. A primeira, sacra, tem efeito etéreo e flutuante, enquanto a segunda começa com tempo de valsa e evoca simplicidade. As sensações são de devaneios e nuvens e a conclusão traz um repentino despertar de um sonho. (CHRISTIANSEN, 1997)

² Ricardo Viñes (1875 – 1943) foi um célebre pianista espanhol da Catalunha, difusor de obras de compositores espanhóis, franceses, russos e latino-americanos. Estabelecido em Paris, foi amigo de Debussy, Ravel, Albéniz, Granados, Manuel de Falla e outros compositores da época, tendo estreado várias de suas obras e recebido dedicatórias. (BERROCAL, 1998)

³ “absolutamente sem ralentar” (as traduções são de responsabilidade do autor)

⁴ “banhado de pedais”

aplicava frequentemente para sua música de piano era abstrata, já que essas peças de inspiração improvisatória não lhe evocavam imagens concretas, como as peças para canto, baseadas em texto (SEVERTSON, p. 23). Quanto ao termo *Novelette*⁵, este é oriundo da literatura e foi usado musicalmente pela primeira vez por Robert Schumann para nomear algumas peças curtas para piano. Originalmente, o gênero envolve qualquer prosa narrativa de ficção maior que um conto e menor que uma novela (DICIONÁRIO COLLINS, 2021). As noveletas geralmente contam histórias inteiras, apesar de serem relativamente curtas (de 7.000 a 17.500 palavras, segundo regras de prêmios de literatura, como Nebula, Shirley Jackson e a Sociedade Mundial de Ficção Científica). Schumann, contudo, organizou suas noveletas musicais em episódios. Outros compositores também vieram a nomear peças assim, como Niels Gade (1817-1890), Anatoly Lyadov (1855-1914), Witold Lutosławski (1913-1994) e George Gershwin (1898-1937).

2 Considerações sobre o movimento na execução pianística

A performance musical ao piano demanda contínuo movimento que permeia várias instâncias e fins. Corpo, mente e as percepções do ambiente, seja do resultado sonoro, seja de fatores estressantes ou de distração, influenciam-se constantemente gerando variados perfis e amplitudes de movimento. Uma polissemia de termos acerca da classificação dos toques pianísticos se faz presente na literatura. Richerme (2019, p. 164) identifica o *jeu perlé*⁶ como um toque de leveza e agilidade digital, com acionamento e liberação rápidos das teclas, como num intermediário entre o *legato* e o *non legato*. Já Carrara (2010) traz outras denominações como o toque húngaro, que compreende um toque veloz, potente e com maior participação dos braços; o toque *carezzando*⁷, que usa movimentos suaves dos braços para trazer mãos e braços para perto do corpo, como num gesto de carícia, sendo frequentemente empregado em trechos em *cantabile*; e o *martellato*⁸, é um toque percussivo.

Um grupo de gestos complementares é citado por Teles (2005): gesto musical, gesto motor e gesto pianístico. A autora cita Swanwick para definir o gesto musical como elevação dos elementos musicais ao significado expressivo, sendo uma etapa mental e preparatória dos gestos motores a partir do material musical, das referências visuais da partitura e de decisões interpretativas. Teles também menciona Paynter e Dalcrose para validar o gesto motor como

⁵ “noveleta”

⁶ “toque perolado”

⁷ “acariciando”

⁸ “martelado”

uma atitude física que traduz o plano mental em movimento. E o último, é o próprio toque pianístico e o resultado sonoro. O planejamento gestual, que relaciona conscientemente corpo e mente, é importante para a eficiência no aprendizado musical e no resultado artístico.

Em Delalande, Wanderley, Cadoz, Jensenius e Godoy é encontrada mais uma abordagem dos gestos: aqueles que produzem o som e aqueles que acompanham. Os gestos que produzem o som, também chamados de facilitadores, estão relacionados à produção do som e os gestos que acompanham são resultados expressivos em resposta à sonoridade e a elementos extramusicais, como a comunicação entre executante e público e entre executantes (na música em conjunto). Os gestos individuais não estão limitados a uma ou outra instância e são complementares e podem variar conforme a personalidade e a anatomia do intérprete (ZAVALA, 2012).

Por fim, Senise aponta que os movimentos pianísticos podem ser divididos em: movimento vertical, formado por projeção e rejeição e que atua no volume sonoro e está relacionado à transmissão do peso do braço para os dedos; movimento circular, composto de semicírculos que se relacionam ao deslocamento pelo teclado e que podem atuar no *legato* e no fraseado; movimento de rotação, axial, formado pela supinação e pronação do punho e que também pode atuar no fraseado; e movimento “de gaveta” que compreende o avanço e o recuo no teclado e se relaciona com sua topografia (SENISE, 1992, apud TELES, 2005, p. 24-25).

No presente trabalho, os apontamentos (toques e tipos gestuais) dos autores mencionados acima são abordados em conjunto.

3 O planejamento do movimento nas “trois novelettes”

3.1 Primeira *novelette*

Poulenc concluiu sua primeira *novelette* na casa de sua tia Liénard, a quem dedicou a peça. A partitura traz a indicação “*modéré, sans lenteur*”⁹ e compasso 3/8 (Fig.1). A forma é ABCA’ nas tonalidades Dó Maior, Dó menor, Sol Maior e Dó Maior, respectivamente.



FIGURA 1: *Novelette* I, em Dó Maior - início (transcrição própria).

⁹ “moderado sem lentidão”

A peça inicia com caráter leve, *legato* e melodia na linha superior, que requer movimentos horizontais do antebraço. Estes movimentos permitem realizar as ligaduras com melhor entonação e facilitam os deslocamentos das mãos para o direcionamento das vozes. Os movimentos devem ser mantidos mesmo nas texturas mais cheias, como nos c. 9 e 12. A escrita de toda a primeira seção tem linguagem polifônica, com alterações rítmicas, melódicas e articulatórias entre as vozes – ainda que o resultado sonoro se relacione mais à melodia acompanhada. O movimento é uma ferramenta importante para a execução das articulações independentes, visando a clareza e o refinamento.

Frequentemente aparecem nesta peça os mesmos acordes com distribuições variadas de vozes (Fig. 2), gerando necessidade de distinções nos movimentos e na forma básica da mão (mais aberta ou mais fechada) a fim de representar tais nuances. Para esta situação, foi adotado no primeiro trecho (primeira ligadura) uma posição de leve inclinação para o lado direito (supinação do punho) para favorecer a voz superior e curvatura maior nas falanges para a voz em semicolcheias; e, para o segundo trecho, foi escolhida uma posição de leve inclinação para a esquerda (leve pronação) para favorecer o efeito oitavado da melodia e término da ligadura. Situação parecida ocorre nos c. 49, 53, e 97, 98, 99, 101, 102 e 103. (RICHERME, 2019, p. 216).



FIGURA 2: diferença na composição das vozes entre as duas ligaduras (idem).

Os compassos 17, 18 e 20 (Fig. 3) também contêm as mesmas notas, com mudanças apenas nas ligaduras e na apojatura que não está presente no compasso 20. Os movimentos adotados para estes três compassos se relacionam principalmente à execução da nota ré na mão direita. No compasso 17, a nota é executada com movimento vertical orientado para cima, concluindo o fraseado da ligadura. No compasso 18, a nota ré, começando pelas apojaturas, é executada com movimento vertical orientado para baixo. E no compasso 20, a melodia vem de um fraseado maior iniciado no compasso 19, com movimentos orientados para cima, enquanto a nota ré final, sem apojaturas, é orientada para baixo.



FIGURA 3: *Novelette I*, em Dó Maior – diferentes orientações gestuais na linha superior.

A partir do compasso 29 aparecem acordes acentuados que demandam a alternância entre movimentos verticais, combinados a movimentos horizontais para a realização da segunda voz (Fig. 4).



FIGURA 4: *Novelette I*, em Dó Maior - combinação de movimentos verticais e horizontais.

A seção B, compassos 42 a 65 em Dó menor, apresenta como característica marcante a utilização contínua da ligadura, indicando movimentos horizontais. O início da seção (Fig. 5) traz ligaduras de duas notas e articulação simultânea entre as vozes superior e intermediária, com nota pedal no baixo. Esses fragmentos melódicos sugerem movimentos de ligadura entre duas notas (descida do antebraço e subida do pulso).

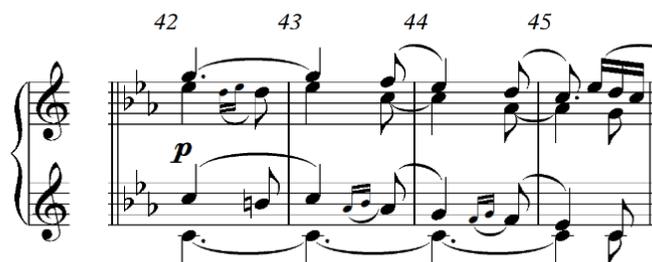


FIGURA 5: *Novelette I*, em Dó maior - início da seção B.

A seção C, compassos 66 a 89, em Sol Maior - *Un peu plus vite*¹⁰ - apresenta variedade maior de articulações: notas em *staccato*, acentos e diferentes fraseados em *legato* (Fig. 6). Também ocorrem, entre os cc. 66-67, 68-69 e 74-75, notas iguais na voz superior enquanto a composição das demais vozes varia, em notas e em articulações. O compasso 66 requer

¹⁰ “Um pouco mais rápido”

movimentos verticais do antebraço curtos e rápidos para a realização do *staccato*, enquanto os cc. 68 e 74 requerem movimentos verticais não tão curtos, por não haver *staccato*. Já o c. 67 tem uma ligadura de quatro notas na voz intermediária da mão direita, que implica em um movimento mais horizontal, enquanto os cc. 69 e 75 apresentam acordes, que naturalmente indicam o movimento vertical.

The image shows a musical score for Novelette I, measures 67 through 75. The score is in G major and 3/4 time. It features various articulations and dynamics. Measures 67-71 are marked 'Un peu plus vite' and 'mf sec.'. Measure 67 has a slur over four notes in the right hand. Measures 68 and 74 have staccato markings. Measures 69 and 75 have chords. The score is written for piano with treble and bass staves.

FIGURA 6: *Novelette* I, em Dó maior - início da Seção C, em Sol Maior, com diferentes articulações.

A última seção, A', recorda a melodia e o perfil de movimento do início da peça, bem como retoma o andamento inicial. Há diferenças sutis no trecho. Na dinâmica, a indicação de um pianíssimo (*pp*) no compasso 104, que não está presente na seção A. A reexposição do tema inicial aparece em oitavas na linha superior (cc. 90 a 93), com a voz intermediária em semicolcheias transformada através de variações de melodia, de articulação (ligaduras) e de alteração do registro. Também, a conclusão da seção, e da peça, que inicia no compasso 105 é diferente em relação à primeira seção A, por não ter os acordes acentuados na primeira frase (Fig. 7). Os acordes acentuados aparecem apenas a partir do segundo compasso da segunda frase (c. 110), simultâneos à melodia em *legato*, que está no registro de uma oitava acima em relação ao trecho correspondente na seção A.

The image shows a musical score for Novelette, measures 105 through 111. The score is in D major and 3/4 time. It compares articulation profiles between measures 105-107 and 109-111. Measures 105-107 are marked 'très doux'. Measures 109-111 are marked 'clair'. The score is written for piano with treble and bass staves.

FIGURA 7: *Novelette* em Dó maior - comparação do perfil de articulação das frases iniciadas no compasso 105 e no compasso 109.

3.2 Segunda *novelette*

A segunda *novelette*, em Si bemol menor, foi completada em Amboise e indicada como “*très rapide et rythmé*”¹¹, em compasso 2/2 (Fig. 8). A forma é ABA’ com as tonalidades Si bemol menor, Si bemol Maior e Si bemol menor, respectivamente. A peça tem estilo de *toccata* e marcha, com trechos que recordam o estilo de Prokofiev (SEVERTSON, p. 66).



FIGURA 8: *Novelette II*, em Si bemol menor – início.

Os acordes aparecem nas articulações *staccato*, *staccato* acentuado, acento, *legato* e *non legato*, e nas intensidades, *pp*, *mf*, *f*, *ff*, *sf*, *sff*. O mais recorrente é o acorde em *staccato* e em fortíssimo. Nesta peça, o movimento vertical do antebraço é mais presente, havendo necessidade de diferenciar as articulações. Os acordes em *staccato* devem ser realizados com movimentos verticais sem impulso e com a sustentação do peso do antebraço adaptada à intensidade, por exemplo, com peso mais sustentado nas intensidades como o *pp* e mais liberado nas intensidades mais fortes. Os acordes acentuados requerem impulso, ataque mais rápido e sonoridade mais incisiva, com liberação rápida das teclas quando combinados ao *staccato*. Os acordes *non legato* demandam movimento vertical e os acordes em *legato* combinam o movimento vertical à transferência de peso em favor da ligadura na linha melódica principal (efeito *legato*).

A peça apresenta perfil gestual alternado: há a predominância de movimentos verticais com ligaduras intermitentes. Há grande variedade nas articulações, visto que articulações diferentes entre as duas mãos em notas curtas simultâneas são frequentes (Fig. 9), indicando diferentes amplitudes, pesos e velocidades dos movimentos. Foi observada a importância na amplitude e na quantidade de movimentos para favorecer o andamento rápido.

¹¹ “Muito rápido e ritmado”.



FIGURA 9: *Novelette* em Si bemol menor - exemplos de diferentes articulações simultâneas.

Os trechos em fortíssimo com acordes curtos e acentuados exigem movimentos verticais velozes e com impulso, lembrando o toque húngaro citado anteriormente. Também foi notada a facilidade em realizar trechos em *legato* e articulações com os dedos posicionados mais próximos às teclas. Dada a velocidade indicada pelo compositor, existe maior facilidade na realização de todas as articulações com as mãos posicionadas próximas às teclas, e com o uso do reflexo rápido para as mudanças de registro envolvidas na obra.

3.3 Terceira *novelette*

A última peça, a *Novelette en Mi mineur sur un thème de Manuel de Falla*¹² é baseada em um tema do balé *El Amor Brujo*¹³ (Fig. 10), conforme indicado na própria partitura. O tema original, em compasso 7/8, foi adaptado para 3/8 em um *andantino tranquillo*. A peça tem três seções onde o tema é repetido em oitavas diferentes com variações nos acompanhamentos, mas sem uma seção de fato contrastante (SEVERTSON, p. 141-142).

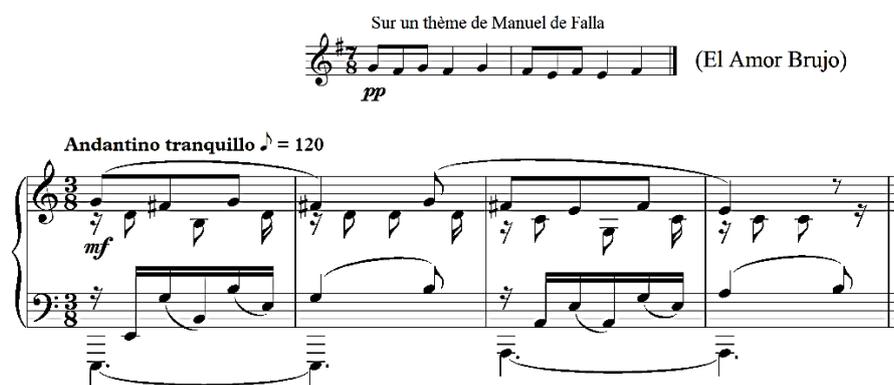


FIGURA 10: Início da *Novelette* em Mi menor, conforme publicado na partitura original.

¹² *Novelette* em mi menor sobre um tema de Manuel de Falla

¹³ Estreado em 1915 e escrito por Manuel de Falla para a dançarina de flamenco Pastora Imperio. A obra é inspirada na música flamenca e na cultura cigana, escrita em um único ato com duas cenas contendo canções, falas e danças. O tema é o pavor do espírito desencarnado de um amante ciumento e vingativo sentido pela cigana Candelas. (MOUGHALIAN, 2013).

Nesta peça, o perfil de movimento é bastante complexo, pois a composição tem linguagem polifônica com vozes apresentando diferentes articulações com comportamento independente. Há movimento ligado e *cantabile* na voz superior, enquanto a voz mediana superior apresenta notas no contratempo, fazendo com que os dedos de uma mesma mão tenham que se alternar entre manter notas e transferir outras, num toque polifônico. A voz mediana inferior contém saltos com fraseados de duas notas, que se obtém com um movimento vertical e liberação de peso do braço sobre a primeira nota, seguidos de uma transferência do peso para a segunda nota, acompanhada de um movimento vertical para cima com sustentação do peso (WILSON, 2016). A variada articulação simultânea entre as vozes demanda uma combinação de movimentos horizontais e circulares com amplitudes, direções e durações diferentes.

O estudo da peça se deu em vozes separadas com observação dos movimentos exigidos pelas articulações de cada voz. Depois, procedeu-se ao estudo por pares de vozes com identificação das alterações que surgiram na demanda de movimento. Da mesma forma, o estudo seguiu com trios de vozes e com todas as vozes. Foi observado que os diferentes movimentos empregados e sua coordenação complexa, permitem uma interpretação fiel à proposta do compositor em termos de articulação, polifonia e textura, e, em adição, favorecem a expressividade e a memorização.

Considerações finais

As três *Novelettes* de Francis Poulenc são obras de caráter livre com título emprestado da literatura que trazem notável riqueza de sensibilidade, texturas e elementos musicais. A linguagem polifônica que o compositor utilizou em vários momentos recorda práticas e estilos já então célebres. Na obra para teclado de compositores como François Couperin (1668-1733), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Johann Sebastian Bach (1685-1750), e Domenico Scarlatti (1685-1757) é frequente a execução de duas vozes em uma única mão, diferenciando-se pela indicação da articulação que não costuma estar presente, ficando a cargo do intérprete. Poulenc tratou suas ideias polifônicas com refinamentos de articulação, o que demanda grande atenção do intérprete do ponto de vista técnico e de movimento.

Para além da polifonia, Poulenc traz diferenças de articulação entre trechos repetidos, que exploram diferentes distribuições das mesmas notas entre as vozes, como ocorre principalmente na primeira *novelette*. As decisões interpretativas para estas situações em sua maioria envolvem movimentos de rotação e alterações na forma básica da mão. O fraseado de dois, que sugere movimentos verticais e de transferência de peso, é uma articulação também

frequente, sobretudo na terceira peça, que não demanda muita verticalidade de movimento. Em contrapartida, na segunda *novelette* observa-se ganho na performance e na velocidade vindo da diminuição da amplitude dos movimentos e da eliminação de movimentos desnecessários para a produção do som.

O planejamento do movimento permitiu integrar os vários recursos técnicos necessários para a execução, organizá-los e aplicá-los a fins expressivos. As escolhas interpretativas foram bem fundamentadas nestas dimensões, favorecendo a execução consciente com objetivos artísticos facilmente alcançados. Como ferramenta de estudo, a abordagem auxiliou na organização das etapas do aprendizado das peças e favoreceu a autoconfiança na performance em público.

A abordagem de Poulenc nas três *novelettes* é coerente com os valores do Grupo dos Seis, sendo o espírito e a sensibilidade de sua música grandes contribuições artísticas e estéticas, que merecem ser refletidas pelo intérprete e tocadas com refinamento. Neste ânimo, o estudo realizado e as sugestões de interpretações indicadas esperam estimular pesquisas sobre o tema e contribuir para a bibliografia em português sobre a performance pianística.

Referências

- ALÍPIO, Alisson.; SCARDUELLI, Fabio.; RIBEIRO, Felipe de Almeida. Manual para Normalização de Dissertações. Versão 03/04/2021. Disponível em: <http://ppgmmus.unespar.edu.br/normalizacao.pdf> Acesso em: 18.02.2022.
- BERROCAL, E. Encuentros del pianista español Ricardo Viñes (1875-1943) con América Latina: nuevas luces sobre la literatura pianística latinoamericana. *Resonancias* n. 3, p. 75-94, 1998. Disponível em: <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/6712> Acesso em 03.05.2021.
- CARRARA, A. Deliberação expressiva e toque pianístico. 2010. 140 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/31670/000784100.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 16.08.2020.
- CHRISTIANSEN, Kai. Danse sacrée et Danse profane (for harp and strings) (for 2 violins, viola, cello and harp). 1997. Disponível em: <https://www.earsense.org/chamber-music/Claude-Debussy-Danse-sacree-et-Danse-profane/> Acesso em: 07.06.2021.
- DICIONÁRIO COLLINS. *Definition of Novelette*. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/novelette> Acesso em: 21.04.2021.
- Enciclopédia salvat dos grandes compositores: a música do século XX. Rio de Janeiro: 1984. 324 p. v. 5.
- MOORE, Cristopher. Constructing the Monk: Francis Poulenc and the Post-War Context. *Intersections: Canadian Journal of Music*, Canada, vol. 32, n. 1-2, p. 203-230, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/1018584ar> Acesso em: 06.04.2021.
- MOUGHALIAN, Sato. El Amor Brujo by Manuel de Falla. Notas de programa. 2013. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20130527015220/http://perspectivesensemble.com/blog/perspectives-ensemble-notes/manuel-de-falla-el-amor-brujo/> Acesso em: 19.02.2022.
- NEBULA AWARDS. **Nebula Rules**. Science Fiction and Fantasy Writers of America Awards. Disponível em: <http://nebulas.sfwaw.org/about-the-nebulas/nebula-rules/> Acesso em: 21.04.2021.
- NELSON, J. R. **The Piano Music of Francis Poulenc**. Washington, 1978. 346 f. Dissertação (Doutorado) – Universidade de Washington.
- POULENC, F. 3 Novelettes: FP 47/173. Londres: J. & W. Chester, 1960. 1 partitura. Piano.

RESENDE, Joana. O duplo legado de Francis Poulenc. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 43-60, dez. 2009.

RICHERME, Claudio. *A técnica pianística: uma abordagem científica*. São João da Boa Vista, SP: Musimed Editora, 2019

SEVERTSON, K. A. Poulenc's Development as a Piano Composer: A Comparison of the Piano Solo Works with *Méodies*. 2005. Tese (Doutorado em Artes Musicais, performance em piano) – University of Cincinnati, Cincinnati, Ohio, Estados Unidos da América, 2005.

Disponível em:

https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=ucin1117195467&disposition=inlin Acesso em: 16.11.2021.

SHIRLEY JACKSON AWARDS. Award Rules. Disponível em:

<https://web.archive.org/web/20130112224309/http://www.shirleyjacksonawards.org/sja_rules.php> Acesso em: 21.04.2021.

TELES, S. L. O gesto pianístico na iniciação ao piano: um estudo exploratório. 2005. 70 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/AAGS-7YTG79> Acesso em: 20.09.2020.

WILSON, F. *Gesture in Piano Playing, Part 1*. 2016. Disponível em:

<https://interlude.hk/gesture-piano-playing-part-1/> Acesso em 28.08.2021.

WORLD SCIENCE FICTION SOCIETY. **Constitution**. Sec. 3.3.3. Disponível em:

<<https://web.archive.org/web/20120414071645/http://www.wsfs.org/bm/constitution2009.pdf#page=5>> Acesso em: 21.04.2021.

ZAVALA, I. P. As Inter-relações entre os gestos musicais e os gestos corporais na construção da interpretação da peça para piano solo “Sul Re” de Héctor Tosa. 2012. 127 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

Disponível em:

<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/55083/000850951.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 27.09.2020.