



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE ARTES – IARTE

CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**O REPERTÓRIO INÉDITO DE CONFRONTO COMPOSTO PARA O GRUPO “A”
DA CATEGORIA SOLO DE PIANO DO CONCURSO DE PIANO
“PROF. ABRÃO CALIL NETO”, DE ITUIUTABA – MG (2004 – 2016):
SUA RELEVÂNCIA E POSSIBILIDADES DIDÁTICAS**

Uberlândia, março de 2018

ELISANGELA OLIVEIRA DA COSTA VENÂNCIO

**O REPERTÓRIO INÉDITO DE CONFRONTO COMPOSTO PARA O GRUPO “A”
DA CATEGORIA SOLO DE PIANO DO CONCURSO DE PIANO
“PROF. ABRÃO CALIL NETO”, DE ITUIUTABA – MG (2004 – 2016):
SUA RELEVÂNCIA E POSSIBILIDADES DIDÁTICAS**

Monografia apresentada em
cumprimento de avaliação das
disciplinas Pesquisa em Música 3 e
TCC, do Curso de Música da
Universidade Federal de
Uberlândia – Licenciatura em
Música (Habilitação em Piano),
orientada pela Profa. Dra. Flávia
Pereira Botelho

Uberlândia, março de 2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao único que é digno de toda honra e glória, o meu DEUS, Rei e Senhor, que me permitiu passar por todas as etapas, lutas e adversidades, e vencer.

À minha Família, que sempre esteve ao meu lado, me apoiando e contribuindo de várias formas para que eu pudesse chegar até aqui.

Ao meu amado esposo, pela compreensão e generosidade. Ao longo desta trajetória, seu amor e incentivo me deram força para seguir.

Às minhas filhas, por todo amor e carinho que me ofereceram a cada retorno dessas idas e vindas. Vocês são a minha maior motivação.

À minha Mãe, amada guerreira, por ser minha melhor amiga e sempre cuidar de mim. Exemplo de amor e resiliência que me inspira sempre.

Agradeço à minha professora e orientadora Flávia Pereira Botelho, educadora excelente, por toda a atenção, pelos ensinamentos, conselhos e correções, e por não desistir de mim. Difícil expressar o quanto sou grata!

À minha professora e amiga Denise Martins, pelas boas conversas, pelos bons conselhos e por sempre me incentivar. Desde sempre aprendo muito com você.

À professora Rosiane Lemos Vianna, pela oportunidade de iniciar este trabalho.

À professora Sônia Tereza da Silva Ribeiro, pelas orientações e valiosas sugestões ao meu projeto.

Às professoras Cíntia Thaís Morato e Maria Cristina Lemes de Souza Costa por integrarem a banca de avaliação desta monografia.

A todos os professores de Piano, instrumentos complementares e demais disciplinas que tive durante este longo período de curso, e que muito contribuíram para a minha formação.

Finalmente, agradeço à Universidade Federal de Uberlândia, através do Curso de Graduação em Música, pela oportunidade de aprofundar os meus conhecimentos e me qualificar para exercer a profissão que tanto amo!

Dedico este trabalho a todos aqueles que sempre
acreditaram e tornaram possível esta realização.
Dedico especialmente ao meu pai e à minha avó,
meus eternos incentivadores!

“A beleza da vida é que todos os dias você tem
uma nova oportunidade, uma nova chance, um
novo ciclo que recomeça.” (Robson Rodovalho)

RESUMO

Este trabalho tem como principal foco a análise dos aspectos didáticos presentes no repertório inédito de confronto do Grupo A da Categoria Piano Solo do Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto” (edições 2004–2016). Buscou-se a relação entre esse repertório e questões referentes ao repertório pianístico do século XX/XXI, seu potencial didático, sua aplicabilidade no ensino de piano nos níveis iniciais e sua contribuição para a formação musical dos pianistas iniciantes. Outras questões abordadas dizem respeito à importância de pesquisar, experienciar e explorar esse repertório na prática docente, oferecendo ao aluno um contato mais estreito com o repertório contemporâneo. Através das análises das obras selecionadas, foram levantados vários aspectos que confirmam a relevância desse repertório no ensino do instrumento, bem como a importância do Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto” como fomentador desse repertório.

Palavras-chave: ensino de piano, repertório didático-pianístico brasileiro inédito, Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto”.

SUMÁRIO

1 Introdução	09
2 Revisão bibliográfica	14
2.1 O Concurso de Piano.....	14
2.2 O conceito de repertório didático e sua representatividade na música brasileira.....	19
2.3 Elementos didáticos no repertório para piano dos séculos XX e XXI em níveis iniciais.....	23
2.4 Níveis de ensino e aprendizagem de piano.....	25
3 Análise das obras	29
3.1 As obras analisadas	29
3.2 <i>Dança medieval</i> (2003) – Calimerio Soares (1944-2010)	29
3.2.1 Calimerio Soares	29
3.2.2 Análise da obra <i>Dança medieval</i>	30
3.3 <i>Toadinha</i> (2005) – Dimitri Cervo (1968)	39
3.3.1 Dimitri Cervo	39
3.3.2 Análise da obra <i>Toadinha</i>	40
3.4 <i>A bailarina e o pintor</i> (2007) – Ricardo Tacuchian (1939)	46
3.4.1 Ricardo Tacuchian	46
3.4.2 Análise da obra <i>A bailarina e o pintor</i>	47
3.5 <i>Cantiga</i> (2010) – João Guilherme Ripper (1959)	53
3.5.1 João Guilherme Ripper	53
3.5.2 Análise da obra <i>Cantiga</i>	54
3.6 <i>Olhar singelo d’uma criança que suplica</i> (2012) – Antonio Celso Ribeiro (1962)	58
3.6.1 Antonio Celso Ribeiro	58
3.6.2 Análise da obra <i>Olhar singelo d’uma criança que suplica</i>	59
3.7 <i>Cinco por oito</i> (2013) – Denise Garcia (1955)	65
3.7.1 Denise Garcia	65
3.7.2 Análise da obra <i>Cinco por oito</i>	66
3.8 <i>As Quatro Estações – Primavera</i> (2016) Marcos Vieira Lucas (1964)	71
3.8.1 Marcos Vieira Lucas	71
3.8.2 <i>As Quatro Estações</i>	71

3.8.3 Análise da obra <i>Primavera</i>	73
4 Conclusões	83
Referências	86
Anexos	91

1 INTRODUÇÃO

O cenário brasileiro contemporâneo possui significativos compositores que contribuem para a expansão e o enriquecimento da música do nosso século. Constatando-se a importância de valorizar esse repertório, estimular e motivar os alunos de piano, em 1994 surge o Primeiro Concurso de Piano do Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade” de Ituiutaba – MG, passando a denominar-se posteriormente Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto”, em homenagem póstuma a um professor de piano dessa escola.

Sob a coordenação artística dos professores Abnader Oliveira Domingues e Denise Andrade de Freitas Martins, o concurso busca a cada edição valorizar o instrumento e divulgar a música para piano, despertando o interesse pela música brasileira, em especial a contemporânea, desenvolvendo o gosto pela cultura musical e o estímulo à prática da música em grupo, possibilitando descobrir novos talentos musicais e, além disso, promover autoconfiança e socialização.

Dada a necessidade de divulgação e execução da música erudita brasileira, decidiu-se que, a cada ano, seriam exigidas peças de confronto de um compositor brasileiro, com especial ênfase nos contemporâneos, oportunizando aos participantes o contato com obras inéditas, compostas especificamente para o evento. A partir de 1997, o concurso passou a destacar e homenagear compositores brasileiros, valorizando sua produção musical e aproximando-os dos alunos e de toda a comunidade em geral, e estimulando a performance musical de obras contemporâneas.

O Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto” vem ao encontro dessa realidade e contribui para uma aproximação entre a música contemporânea brasileira e seu público alvo, alunos e professores, além de fomentar a produção da música contemporânea brasileira para piano, algo de extrema importância para o ensino, principalmente em níveis iniciais.

Nos últimos treze anos temos participado ativamente das edições do Concurso junto à comissão organizadora e observado o quanto a música brasileira contemporânea tem sido divulgada e valorizada no cenário musical. Pudemos observar também que a partir do ano de 2004 foram inseridas peças de confronto de compositores brasileiros escritas diretamente para o Concurso.

Este trabalho visa destacar a relevância e as possibilidades didáticas do repertório brasileiro inédito de confronto, no grupo “A” da categoria Solo de Piano do Concurso “Prof. Abrão Calil Neto”, de 2004 a 2016, para o ensino de piano.

Do ponto de vista pedagógico, observamos frequentemente que, durante o estudo de piano, o aluno mantém contato com obras de vários períodos musicais, havendo uma predominância do repertório tradicional que envolve obras didáticas, tais como: *O Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach*, as sonatinas do período clássico, os diversos estudos técnicos de Clementi e Czerny, entre outros. De um modo geral, podemos perceber que a prática pedagógica leva o aluno a ter pouca familiaridade com o repertório pianístico dos séculos XX e XXI.

Barancoski (2004, p. 89-90) trata exatamente dessa questão. Segundo a autora, é frequente encontrar alunos que, atingindo um nível avançado de estudo, sentem dificuldade ao ter contato com este repertório. A autora salienta a importância de introduzir essa literatura desde o nível básico do ensino do piano, contribuindo assim para um desenvolvimento musical muito mais amplo do aluno. Analisando a importância que a autora aponta sobre a introdução dessa linguagem desde os níveis iniciais até os níveis mais elevados de estudo, o Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto” surge como uma rica aproximação do aluno de piano com o repertório contemporâneo brasileiro.

A música do século XX, principalmente no que se refere à literatura pianística, oferece uma riqueza rítmica, tímbrica, harmônica, melódica e formal, possibilitando ao aluno de piano uma formação mais completa na sua trajetória (BARANCOSKI, 2004, p. 90). Desse modo, o contato com essa música proporcionará ao aluno a assimilação e a compreensão dessa linguagem, desenvolvendo múltiplas habilidades e estimulando o seu desenvolvimento técnico-musical.

Para este trabalho foi elaborada a seguinte pergunta de pesquisa: visando o ensino de piano no nível intermediário¹, qual a relevância e as possibilidades didáticas do repertório brasileiro de confronto no grupo “A”² da categoria Solo de Piano do Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto”, sendo este repertório inédito, especialmente composto para o concurso?

A partir da pergunta de pesquisa foram elaborados os seguintes objetivos para esta pesquisa:

- Compreender a relevância e as possibilidades didáticas do repertório contemporâneo brasileiro de confronto, composto especialmente para o Grupo

¹ De acordo com Uszler, Gordon e Mach (1991), o nível intermediário corresponde à fase em que o aluno já foi alfabetizado musicalmente e encontra-se pronto para estudar um novo repertório e desenvolver novas habilidades.

² O repertório de confronto escolhido para esta pesquisa (Grupo A) enquadra-se no nível intermediário proposto por Uszler, Gordon e Mach (1991).

“A” da categoria Solo de Piano do Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto” (objetivo geral);

- Levantar e descrever o repertório contemporâneo brasileiro utilizado como confronto, sob o ponto de vista didático, tendo como referencial teórico Barancoski (2004) (objetivo específico);
- Destacar a contribuição do repertório citado para o desenvolvimento musical do aluno (objetivo específico).

Partindo do pressuposto de que o ensino da música brasileira contemporânea nas aulas de instrumento é de suma importância para a formação musical do aluno, esta pesquisa se justifica pela necessidade de tornar o repertório contemporâneo brasileiro utilizado como confronto no Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto” acessível aos professores de piano, em sua prática docente. É uma oportunidade de conhecer melhor esse repertório e as possibilidades didáticas que ele oferece.

De uma forma geral, existe certo distanciamento entre o repertório para piano contemporâneo (séculos XX e XXI) e a prática dos estudantes de piano. Nos níveis iniciais isso se mostra de forma mais efetiva, principalmente no Brasil, pois a maioria dos professores tem preferência, em sua prática, por um repertório anterior a este período. Isso pode levar a uma dificuldade de entendimento deste repertório pelo estudante de piano, desde os níveis iniciais até os mais avançados, ocasionando resistência à sua execução. Cabe ao professor conhecer esse repertório e suas possibilidades didáticas e oferecê-lo ao aluno.

Esta pesquisa busca destacar também a relevância do trabalho realizado pelo Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade” em Ituiutaba, através do Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto”, valorizando e divulgando a música contemporânea brasileira. Este evento proporciona aos participantes e ao público uma aproximação com essa linguagem musical, despertando o gosto por esse repertório repleto de sonoridades, harmonias e timbres diferenciados.

Neste trabalho, foi utilizado como referencial teórico principal o trabalho de Barancoski (2004), *A literatura pianística do século XX para o ensino do piano nos níveis básico e intermediário*. Outra importante referência para o trabalho é o material informativo contido nos cadernos produzidos a cada edição do Concurso (as chamadas *brochuras*), nos quais há informações sobre o evento, programação e biografia do compositor homenageado, bem como os cadernos de partituras produzidos para cada edição e que contêm as partituras das obras de confronto.

O trabalho foi desenvolvido através de pesquisa descritiva, que é um estudo de *status*, usado de forma ampla na educação e nas ciências comportamentais (MOREIRA & CALEFFE, 2006, p. 60).

Triviños (1987, p. 110) ressalta que “os estudos descritivos exigem do pesquisador uma série de informações sobre o que se deseja pesquisar” e tem por objetivo “descrever ‘com exatidão’ os fatos e fenômenos de uma determinada realidade”.

O autor cita vários tipos de pesquisa descritiva, dentre eles a pesquisa documental (ou análise documental). A análise documental permite que se reúna grande quantidade de informação acerca do assunto pesquisado (TRIVIÑOS, 1987, p. 111).

Cervo e Bervian (2002, p. 66) apontam como principais características da pesquisa descritiva: a observação, o registro, a análise e correlação de fatos e fenômenos (variáveis), sem que ocorra sua manipulação. Triviños (1987) e Gil (1987) concordam que nas pesquisas descritivas há o estabelecimento de relações entre variáveis.

A coleta de dados é “uma das tarefas características da pesquisa descritiva” (CERVO; BERVIAN, 2002, p. 68). Segundo eles, “a coleta e o registro de dados, porém, com toda sua significação, não constituem, por si sós, uma pesquisa, mas sim técnicas específicas para a consecução dos objetivos da pesquisa. A pesquisa, seja qual for o tipo, resulta da execução de inúmeras tarefas, desde a escolha do assunto até o relatório final” (CERVO; BERVIAN, 2002, p. 63).

Relacionando este trabalho à pesquisa descritiva, o mesmo se iniciou pela pesquisa documental: consulta ao acervo de obras do Concurso de Piano, disponível no Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade”. Este levantamento, considerado por Gil (1987, p. 46) como uma das formas assumidas pela pesquisa descritiva, serviu à exploração desse material, seleção das obras do repertório brasileiro de confronto supracitado, culminando no conhecimento do universo de cada compositor, bem como a contextualização de cada obra e a descrição das mesmas do ponto de vista didático.

A análise musical, segundo Freire e Cavazotti (2007, p. 35), “é um importante método ou técnica aplicável à pesquisa em música”. Os autores ainda ressaltam que os procedimentos de observação e comparação são contemplados por meio da análise musical, a qual pode estar associada às pesquisas experimentais ou outras. Através desta ferramenta, reúnem-se importantes informações, como concepções estilísticas e peculiaridades de um sistema musical. Neste sentido foi possível descrever e relacionar os elementos que emergiram do processo da análise, como, por exemplo, os aspectos didáticos e as particularidades da escrita de cada compositor.

Freire e Cavazotti (2007, p. 36) apontam duas vertentes principais de análise musical: a vertente positivista ou formalista, em que o analista adota uma postura objetiva, e, a partir dos dados encontrados em uma partitura, busca caracterizar o pensamento original do compositor, e a vertente subjetiva, também chamada dialética ou fenomenológica, em que as conclusões são construídas através do diálogo entre o analista e o objeto analisado e também da experiência musical do analista, de uma forma mais subjetiva.

As obras contemporâneas abordadas neste trabalho foram analisadas a partir de sua linguagem composicional, de forma sucinta, principalmente com enfoque na forma e elementos recorrentes na escrita, e de suas possibilidades didáticas, tendo como referencial teórico o trabalho de Barancoski (2004), no qual são descritos aspectos didáticos presentes nas obras para piano do século XX. Esta análise poderá ser relevante para que este repertório se torne mais conhecido e possa ser utilizado no ensino de piano em seu nível adequado.

O presente trabalho está organizado em quatro capítulos.

No primeiro capítulo, apresentamos os objetivos deste trabalho, referencial teórico utilizado, metodologia e justificativas.

No segundo capítulo, há a revisão bibliográfica do trabalho abordando os seguintes temas: o Concurso de Piano “Abrão Calil Neto”, seu histórico e importância; o repertório didático para piano, suas origens e principais características; a abordagem do repertório nacional no contexto do ensino de piano no Brasil; aspectos didáticos presentes no repertório do século XX nos níveis iniciais; o estabelecimento de níveis para o repertório utilizado no ensino do piano e as habilidades necessárias ao aluno em cada nível, enfocando o nível intermediário. Reforçamos aqui que os principais referenciais teóricos para este trabalho, Barancoski (2004) e os materiais informativos do próprio concurso, também fazem parte da revisão de literatura. Por meio da revisão bibliográfica tornou-se possível estabelecer relações entre o repertório pianístico do século XX, seu potencial pedagógico e o papel do professor como mediador nesse processo de aproximação *repertório-aluno*.

No terceiro capítulo, estão as análises das obras selecionadas, com enfoque especial nas questões didáticas e uma breve biografia dos respectivos compositores.

No último capítulo, apresentamos as conclusões do trabalho.

2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

2.1 O Concurso de Piano

O Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto” surgiu da iniciativa dos professores de piano do Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade”, que, compartilhando saberes e sonhos, “instituíram um mundo, quando da criação, da constituição de um grupo que edificou o Concurso de Piano de Ituiutaba” (MARTINS; SANTOS, 2006, p. 244).

Houve uma edição embrionária, em 1989. Mas, em 1994, o Concurso foi criado com o objetivo de valorizar o instrumento e estimular o estudo de piano dos alunos do Conservatório. Outras motivações foram surgindo, como divulgar a música brasileira para piano, destacar compositores brasileiros e criar condições ao ineditismo.

Atualmente, os objetivos do Concurso de Piano constantes de seu regulamento são:

- a) Valorizar o instrumento e divulgar a música para piano;
- b) Despertar o interesse pela música brasileira contemporânea;
- c) Proporcionar aos participantes a oportunidade de desenvolver o gosto pela cultura musical;
- d) Estimular a prática da música em grupo e descobrir novos talentos musicais;
- e) Desenvolver nos participantes a autoconfiança e a socialização;
- f) Promover intercâmbio cultural (CONCURSO DE PIANO “PROF. ABRÃO CALIL NETO”, 2017).

O Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto” encontra-se em sua 25ª edição e, desde 1997, um compositor é homenageado a cada ano:

- 1997 – Heitor Alimonda (1922-2002);
- 1998 – Estércio Marquez Cunha (1941);
- 1999 – Cláudio Santoro (1919-1989);
- 2000 – César Guerra-Peixe (1914-1993);
- 2001 – Osvaldo Lacerda (1927-2011);
- 2002 – Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948);
- 2003 – Almeida Prado (1943-2010);
- 2004 – Calimério Soares (1944-2010);
- 2005 – Ronaldo Miranda (1948);
- 2006 – Dimitri Cervo (1968);

- 2007 – Edino Krieger (1928);
- 2008 – Ricardo Tacuchian (1939);
- 2009 – Gilberto Mendes (1922-2016);
- 2010 – João Guilherme Ripper (1959);
- 2011 – Mariza Rezende (1944);
- 2012 – Maria Helena Rosas Fernandes (1933);
- 2013 – Antonio Celso Ribeiro (1962);
- 2014 – Denise Garcia (1955);
- 2015 – Oiliam Lanna (1953);
- 2016 – Marcos Vieira Lucas (1964);
- 2017 – Liduíno Pitombeira (1962);
- 2018 – Alexandre Schubert (1970). (MARTINS, 2017, p. 5).

O Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto” é dividido em três categorias: Solo de Piano, Piano a 4 mãos e Música de Câmara (sendo as duas últimas incluídas em 1998 e 2001, respectivamente, sob orientação da professora Araceli Chacon e do professor-compositor Estércio Marquez Cunha (MARTINS, 2017, p. 2).

Na categoria Solo de Piano há um limite de idade estipulado para cada grupo e o repertório exigido para a primeira fase (prova eliminatória, exceto para Turno Infantil e Grupo Livre) é composto por uma peça de confronto e uma peça de livre escolha:

- Turno Infantil (até 9 anos);
- Grupo A (10 e 11 anos)³;
- Grupo B (12 e 13 anos);
- Grupo C (14 e 15 anos);
- Grupo D (16 e 17 anos);
- Grupo E (18 anos acima);
- Grupo Livre (18 anos acima).

Na categoria Piano a 4 mãos não há limite de idade e o repertório exigido é uma peça de confronto e uma peça de livre escolha. É formada por cinco grupos, seguindo o critério de complexidade do repertório exigido:

³ O repertório analisado neste trabalho pertence ao Grupo A da categoria Solo de Piano (faixa etária de 10 e 11 anos).

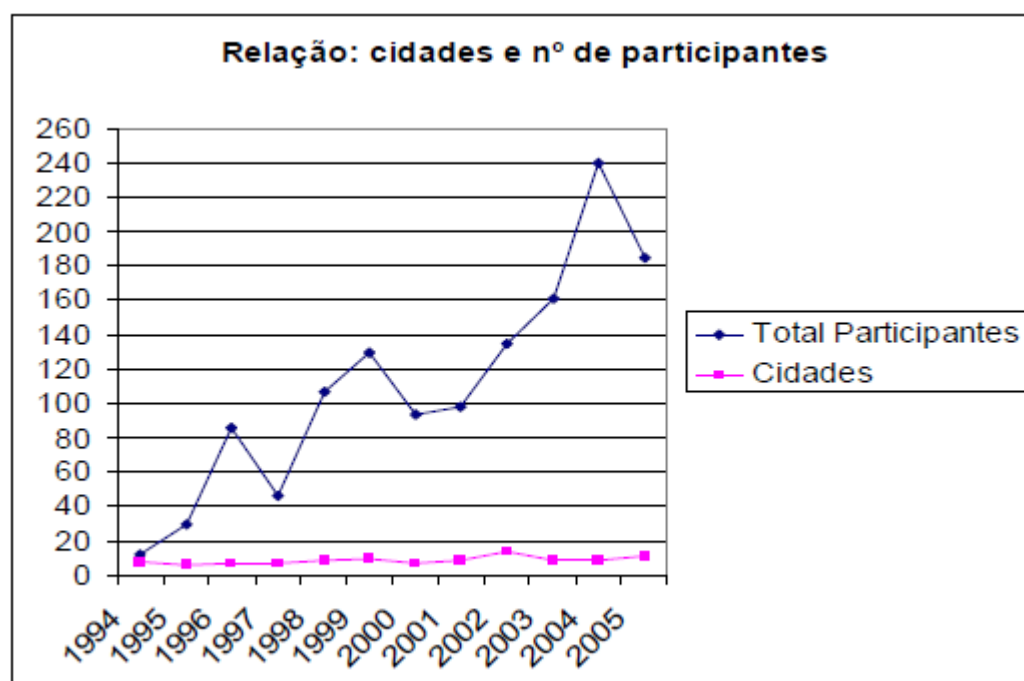
- Iniciantes;
- Grupo 1;
- Grupo 2;
- Grupo 3;
- Grupo 4.

A categoria Música de Câmara, também sem limite de idade, divide-se em duas modalidades (sub-divididas em níveis, de acordo com a complexidade do repertório escolhido – uma peça de livre escolha):

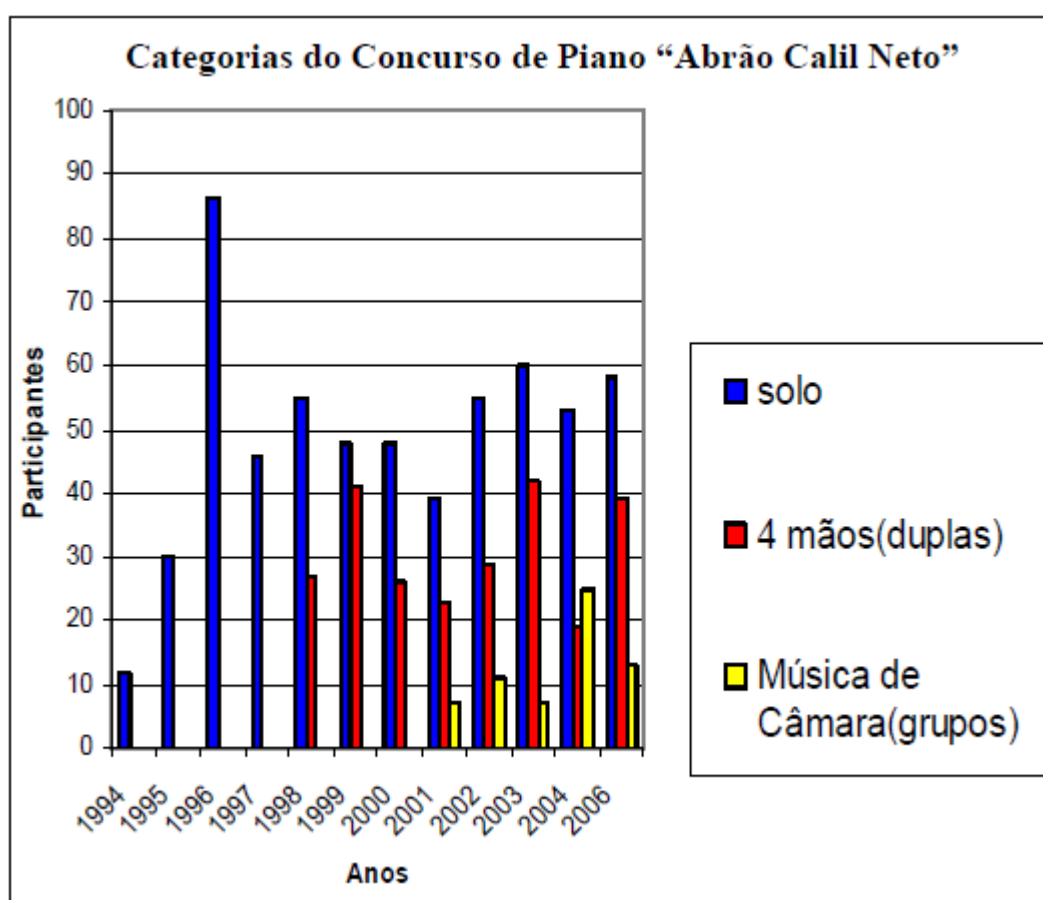
- Repertório com formação original;
- Arranjo, reinstrumentação e criação a partir de repertório (CONCURSO DE PIANO “PROF. ABRÃO CALIL NETO”, 2016).

O Concurso de Piano foi criado, a princípio, para atender às necessidades de seu público, tendo como participantes apenas os alunos de piano do próprio Conservatório Estadual “Dr. José Zóccoli de Andrade”. Com o passar dos anos, esse público foi sendo ampliado, recebendo candidatos das cidades vizinhas e de outros estados. Hoje, o Concurso pode ser considerado de âmbito nacional graças ao empenho e dedicação de seus organizadores e também ao apoio de empresários, profissionais liberais e Prefeitura Municipal de Ituiutaba, através de dotação orçamentária anual (MARTINS; SANTOS, 2006, p. 245).

As tabelas a seguir, extraídas de Martins e Santos (2006, p. 247-248), mostram esta ampliação do número de candidatos em relação às cidades participantes e às categorias, nos primeiros anos de realização do Concurso:



Quadro 1. Relação entre cidades e número de participantes no Concurso de Piano Prof. Abrão Calil Neto (MARTINS; SANTOS, 2006, p. 247-248).



Quadro 2. Número de participantes por categorias no Concurso de Piano Prof. Abrão Calil Neto (MARTINS; SANTOS, 2006, p. 247-248).

Ampliou-se também a duração do evento: de dois dias, reservados às provas eliminatórias e finais do Concurso, passou-se a uma semana, a Semana Cultural, com oficinas, palestras, *masterclasses* e concertos. Alunos de piano se apresentam em locais públicos da cidade, como *shopping*, calçadão e lojas, divulgando o evento a toda a comunidade. Vários compositores homenageados, concertistas e grupos musicais realizam *masterclasses*, palestras e rodas de conversa na escola e em outros espaços, como por exemplo na FACIP-UFU⁴, integrando a comunidade acadêmica ao evento. Em 2009, o compositor Gilberto Mendes realizou uma “oficina de composição” com alunos e professores da escola, e utilizou-se do aparelho de telefone celular como matéria-prima do processo, ao som do refrão “*Alô... alô! Responde? Responde com toda sinceridade!*”⁵. O resultado da oficina foi apresentado pelo grupo na noite de homenagem ao compositor, com a participação da plateia, sob a regência do próprio Gilberto Mendes.

A existência do Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto” possibilita o envolvimento e o trabalho de toda a comunidade escolar, a valorização da música e dos compositores brasileiros, a divulgação da música brasileira para piano e a composição de obras inéditas e desperta o gosto pelo aprendizado do instrumento, bem como pelo repertório contemporâneo brasileiro.

Saloméa Gandelman (1997) menciona que a

resistência ao conhecimento das linguagens musicais contemporâneas; desconhecimento da produção musical brasileira recente para piano; (...) ausência dessas obras nos programas de piano e de análise musical das escolas de música e conservatórios do país e dos programas de concerto, tornaram evidentes a necessidade e a oportunidade de estudo desse repertório (...). (GANDELMAN, 1997, p. 27).

O Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto” tem um papel fundamental nesse processo, oferecendo aos professores de piano acesso ao repertório contemporâneo brasileiro, inclusive inédito. Há um acervo disponível a todos, mas talvez falte interesse em conhecer, manusear e estudar esse repertório.

Dentre os compositores homenageados, alguns escreveram obras exclusivamente para o Concurso. São eles: Calimerio Soares, Ronaldo Miranda, Dimitri Cervo, Ricardo

⁴ Faculdade de Ciências Integradas do Pontal, da Universidade Federal de Uberlândia, *Campus Ituiutaba*.

⁵ A canção “*Alô... Alô!*”, composta por André Filho, foi sucesso na voz de Carmen Miranda (1934).

Tacuchian, João Guilherme Ripper, Marisa Rezende, Antonio Celso Ribeiro, Denise Garcia, Oiliam Lanna, Marcos Vieira Lucas⁶, Liduíno Pitombeira e Alexandre Schubert⁷.

Esta trajetória de 25 anos só é possível graças ao envolvimento de renomados músicos e professores brasileiros, que acreditaram no evento e contribuíram de forma significativa para sua continuidade, com novas composições, orientações sobre práticas e estratégias de ensino, disponibilizando materiais e selecionando repertórios e estabelecendo contatos e recomendações.

A comunidade, como um todo, é privilegiada, por ter um evento dessa natureza sendo realizado em Ituiutaba/MG. O Conservatório recebe vários concertistas, tornando a Semana Cultural do Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto” intensa e com uma rica programação.

O compromisso com a música brasileira e com os seus compositores faz com que o Concurso de Piano promova um grande intercâmbio cultural, tanto entre os próprios participantes, alunos do Conservatório de Ituiutaba e demais participantes da cidade, da região e de outros estados, como entre os participantes e os compositores homenageados. Esse intercâmbio é muito relevante para a formação musical dos participantes.

O Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto” não estimula apenas a prática instrumental solista, mas também a prática musical em grupo, o que também é de grande relevância na formação dos alunos, que em boa parte concluem seus cursos de instrumento em nível médio (Curso Técnico em Instrumento Musical) e dão seguimento aos estudos de música, em outros níveis.

2.2 O conceito de repertório didático e sua representatividade na música brasileira

Um repertório didático é aquele se destina a introduzir algum conceito, ensinar algo no que diz respeito à execução de um instrumento. Vemos, na história da música e do piano, que obras de menor dificuldade e destinadas a iniciantes sempre carregaram o rótulo de obras didáticas; rótulo dado, às vezes, pelos próprios compositores ou professores. Mas todo repertório, seja de pequena ou grande dificuldade, pode ser considerado didático. Essa função está sempre relacionada à visão do professor.

⁶ Os compositores selecionados para este trabalho são: Calimerio Soares, Dimitri Cervo, Ricardo Tacuchian, João Guilherme Ripper, Antonio Celso Ribeiro, Denise Garcia e Marcos Vieira Lucas. Todos escreveram obras inéditas para o Grupo A (categoria Solo de Piano).

⁷ Por questões de tempo da pesquisa, as obras de Liduíno Pitombeira e Alexandre Schubert, que também escreveram obras inéditas para o Concurso, não foram analisadas neste trabalho.

As palavras de Haas-Kardozos (1998) ilustram muito bem essa questão da visão do professor acerca do repertório e de como cabe a ele a definição daquilo que é didático:

Todo professor forma, no decorrer de sua atividade pedagógica, um quadro geral sobre as dificuldades específicas que determinadas peças oferecem e procura aplicá-las metodicamente, no momento oportuno (HAAS-KARDOZOS, 1998, p. 56).

A autora ressalta que a escolha do repertório a ser estudado por um determinado aluno é tarefa difícil para o professor de piano e que deve ser encarada com muito cuidado. E completa, estabelecendo alguns elementos que podem ser considerados “didáticos”:

É preciso que o repertório satisfaça o gosto do aluno e ainda forneça material para aprimoramento técnico, conhecimento de forma e do estilo, contribuindo para a superação de dificuldades e para o despertar do seu interesse, pois a motivação é a mola mestra de qualquer aprendizado (HAAS-KARDOZOS, 1998, p. 56).

Autoras como Barancoski (2004), Zorzetti (2010) e Deltrégia (1999), se referem ao *repertório didático* como o repertório utilizado no ensino de piano nos níveis iniciais de estudo do instrumento. Este repertório seria formado quase sempre por obras tradicionais (períodos barroco, clássico e romântico), com um menor nível de dificuldade dentro dos estilos: Bach (*Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach, Prelúdios e Fughettas, Invenções a duas vozes*), Schumann (*Álbum para a Juventude op. 68*), Haydn, Beethoven e Schubert (peças mais fáceis destes), Clementi e Diabelli (*Sonatinas*).

Em relação às obras modernas e contemporâneas (séculos XX e XXI)⁸, as autoras afirmam existir certo distanciamento em relação a este repertório. Deltrégia (1999, p. 1) afirma que a utilização do repertório moderno e contemporâneo no ensino de piano acaba figurando como algo supérfluo, em comparação aos *clássicos* tradicionais, que seriam os necessários e, conseqüentemente, os mais utilizados.

Sobre a escolha do repertório do iniciante Haas-Kardozos (1998, p. 56) afirma que o repertório para esse nível é bastante eclético e que o professor não precisa se prender a um repertório “*standard*”, mas que existem certas obras que são consideradas básicas, compartilhando da opinião das autoras citadas anteriormente. A autora fala sobre esse repertório, incluindo nele a música do século XX:

⁸ Ressaltamos aqui que essa denominação se aplica ao repertório do início do século XX e da segunda metade do século XX e início do XXI, respectivamente.

Bach e Schumann, para a familiarização com a linguagem polifônica dentro das estéticas clássica e romântica, Sonatinas e Estudos, como aplicação dos elementos pianísticos do classicismo vienense, Bartók, com seus elementos menos convencionais e um tratamento pianístico moderno (HAAS-KARDOZOS, 1998 p. 56).

Sobra a questão da música tradicional X música moderna/contemporânea nos níveis iniciais de piano, Haas-Kardozos (1998) afirma que o ensino de piano deve empregar linguagem tonal e a temática folclórica, mas considera de vital importância introduzir cedo “uma linguagem musical mais moderna, rompendo preconceitos tradicionais adquiridos pela própria vivência auditiva da criança no seu ambiente sonoro, inclusive no pré-natal” (HAAS-KARDOZOS, 1998, p. 58). A autora afirma haver um *déficit* na produção desse repertório nos níveis iniciais e que esse repertório proporciona grandes possibilidades de abordagens do instrumento: o uso de todo o teclado, com efeitos de *clusters* e *glissandi*, efeitos de pedal, uso da caixa ou cepo do piano. A autora defende o uso desse repertório e se justifica, pelo fato de não enfatizar o repertório dito “tradicional”, pois entende que este já é amplamente divulgado. Também defende a abordagem do repertório nacional, dentro desse recorte moderno/contemporâneo.

Deltrégia (1999, p. 5) lista vários compositores que escreveram obras para os níveis iniciais: Amaral Vieira, Brenno Blauth, Carlos Cruz, Cesar Guerra Peixe, Claudio Santoro, Edino Krieger, Edmundo Villani Cortes, Eduardo Escalante, Emilio Terraza, Ernst Mahle, Heitor Alimonda, Henrique de Curitiba, Henrique de Curitiba Morozowicz, José Penalva, Kilza Setti, Lina Pires de Campos, Maria Helena Rosas Fernandes, Najla Jabôr, Nilson Lombardi, Osvaldo Lacerda, Ricardo Tacuchian, Sandra Abrão, Sergio Oliveira de Vasconcelos Correa, Willy Correa de Oliveira e Yves Rudner Schimdt.

Para a autora, a formação tradicional dos músicos é um dos fatores de resistência a aceitação da música contemporânea brasileira:

A ausência de uma orientação pedagógica de bom nível nos conservatórios e nas universidades obriga os novos professores a realizar uma atividade profissional viciada e conservadora, que pouco se aproxima do interesse do aluno, ou então, condena-os a realizar uma tarefa pedagógica solitária, com base em experiências nas quais os alunos tornam-se cobaias. No âmbito da pedagogia do piano, uma das conseqüências dessa situação é a grande ausência de profissionais capacitados a orientar os alunos dentro da estética da nova música (DELTRÉGIA, 1999, p.4).

A autora também ressalta que as dificuldades em introduzir esta linguagem contemporânea na pedagogia do ensino do piano “podem ser resultantes não apenas da problemática social-histórica, mas também podem estar conectadas a outros fatores que ainda carecem de estudos por parte da classe musical”. Também sugere que se abordem mais profundamente as tendências composicionais brasileiras, através da “ampliação do repertório inédito obtido, de maneira a atingir o maior número de compositores possível, contextualizando essas peças em estudos que focalizem a obra de cada autor como um todo”. É extremamente importante renovar e ampliar o repertório pianístico de música brasileira, a partir da “conscientização dos profissionais da área musical – sobretudo professores de instrumento – da necessidade de se abraçar também a nova estética artística, contribuindo, no presente, para a história da música brasileira do futuro” (DELTRÉGIA, 1999, p. 277).

Zorzetti (2010), ao realizar um levantamento de repertório contemporâneo para o ensino de piano no que ela denomina “nível elementar”, destaca diversos métodos de ensino do instrumento publicados no Brasil, como: *Método Infantil para Piano*, de Francisco Russo (s.d.), *Ciranda dos Dez Dedinhos*, de Maria Aparecida Vianna e Carmen Xavier (1953), *Ludus brasiliensis*, de Ernst Widmer (1966), *O Estudo do Piano*, de Heitor Alimonda (1967) e *Educação Musical através do Teclado*, de Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves (1985), que propõe a utilização do piano como instrumento musicalizador. Ela também destaca a importância do *método*. Segundo Fagerlande (1996, *apud* ZORZETTI, 2010):

[...] há no Método uma coerência pedagógica, pois, em primeiro lugar, oferece uma grande quantidade de informação e, em segundo lugar, essa grande quantidade de informação é apresentada em ordem crescente de dificuldade (FAGERLANDE, 1996, *apud* ZORZETTI, 2010, p. 5).

A autora também lista algumas publicações de cunho didático: *Suíte das Cinco Notas* (1944), de Lorenzo Fernandez (1897-1948), *Viagem pelo Teclado* (1985), de Frederico Richter (1932) e *Vamos maninha* (Mahle, 2003), de Ernst Mahle (1929), e constata a existência de diversos materiais publicados, tanto brasileiros quanto estrangeiros, o que permite ao professor um leque de opções, de acordo com suas necessidades didáticas. Para a autora, “a escolha deve ser guiada pelos objetivos que se pretende atingir após determinado tempo de estudo; esses objetivos devem, então, ser os norteadores da procura de material que melhor atenda às necessidades e interesses tanto do professor quanto do aluno” (ZORZETTI, 2010, p. 3).

2.3 Elementos didáticos no repertório para piano dos séculos XX e XXI em níveis iniciais

Há toda uma problemática envolvendo a aceitação e a introdução do repertório dos séculos XX e XXI nos programas de formação dos alunos iniciantes: embora haja materiais diversificados voltados para este público, é mais cômodo para o professor se utilizar de materiais já conhecidos, os tradicionais. Alguns autores são mais estudados, como Bartók (*Mikrokosmos*, volumes 1 a 3) e Kabalevsky (op. 27 e op. 39), mas já encontram-se distantes da nossa época.

Barancoski (2004), principal referencial teórico para este trabalho, afirma sobre o desenvolvimento do repertório didático a partir do século XX:

[...] o repertório pianístico de cunho pedagógico foi sensivelmente ampliado no século XX, acompanhando novas tendências da pedagogia e da educação musical, e oferecendo obras que refletem a notável variedade de linguagens e procedimentos utilizados (BARANCOSKI, 2004, p. 89).

A autora destaca a importância deste repertório no desenvolvimento musical do aluno e que este pode ser introduzido nos níveis iniciais do ensino do piano. Também reforça que este repertório deve ser visto como uma continuidade da música dos períodos precedentes e não deve substituir o repertório mais tradicional, especialmente nos níveis iniciais, mas sim complementá-lo (p. 110-111).

Alunos que têm pouco contato com o repertório dos séculos XX e XXI, antes de atingirem um nível avançado de estudo do instrumento, enfrentam maiores dificuldades para compreender a linguagem musical ao abordar uma obra contemporânea complexa, afirma Barancoski (2004, p. 89).

Ellen Thompson (*apud* BARANCOSKI, 2004) sugere que as dificuldades geradas na abordagem desse repertório estejam relacionadas a técnicas mais específicas que a música contemporânea muitas vezes exige:

A leitura da música contemporânea será uma experiência negativa ou desastrosa se não for acompanhada ou precedida de conhecimento acadêmico do seu conteúdo teórico e exercícios técnicos para a mão (THOMPSON, 1976, p. 17, *apud* BARANCOSKI, 2004, p. 109).

Barancoski (2004) trata da importância do repertório contemporâneo, sua utilização para o ensino de piano nos níveis iniciais e suas relações com o repertório tradicional. Também destaca aspectos relevantes a serem observados no repertório do século XX:

- Reforço de elementos tradicionais – variedade de linguagens e procedimentos composicionais, profusão de elementos para o ensino, sejam esses exclusivos ou não deste período. Vários elementos de outros períodos característicos de períodos anteriores, entre eles:
 - ornamentação, predominante nos períodos Barroco e Clássico, presente em algumas peças do repertório do século XX de nível intermediário;
 - texturas contrapontísticas, essenciais na interpretação da música barroca e também exploradas na música do século XX;
 - mudanças de organização métrica, andamento, caráter e dinâmica, presentes no período Clássico e utilizados com predominância no período Romântico;
 - independência entre as mãos (dinâmicas e articulação);
 - deslocamento lateral no teclado.
- Elementos rítmicos – tratados com um maior grau de detalhamento, complexidade e inserção em novos contextos. São entendidos como o resultado de uma continuidade de um processo. O estudo destes elementos para um aluno de nível elementar pode ser valioso, inclusive para ajudar na precisão rítmica do repertório de outros períodos. Exemplos:
 - ritmos pulsantes (muitas vezes relacionados a ostinatos);
 - métricas assimétricas regulares;
 - mudança métrica na fórmula de compasso;
 - diversidade rítmica dissociada do contorno melódico (autonomia rítmica).
- Elementos timbrísticos – potencial tímbrico do piano, usos inovadores de pedal, clusters, uso do interior do piano e efeitos sonoros, reunidos em peças acessíveis ao aluno de nível elementar/intermediário (exigência de habilidades motoras, desenvolvimento e refinamento do ouvido interno); variados timbres e sonoridades;
- Desenvolvimento da Musicalidade – incentivo à criatividade do intérprete:
 - na escolha por um acidente ou não numa nota;
 - na maneira de tocar uma série de clusters em notas brancas;
 - transformando um tema;
 - improvisando com liberdade melódica e rítmica simultaneamente.

- Técnica – as dificuldades da abordagem do repertório moderno e contemporâneo podem estar relacionadas com dificuldades técnicas. As questões técnicas do repertório contemporâneo devem ser entendidas como um desenvolvimento e uma continuidade dos períodos anteriores.

2.4 Níveis de ensino e aprendizagem de piano

Uszler, Gordon e Mach (1991) tratam dos níveis de estudo do piano, levando em conta as faixas etárias, o repertório e as habilidades dos estudantes. O nível elementar, que corresponde à iniciação musical, é a fase em que os estudantes têm o primeiro contato com o instrumento. Subdivide-se em:

- Pré-escola musical – o ensino de música inicia-se geralmente entre 4 e 6 anos de idade. Informações e opiniões da ciência médica e da psicologia educacional acerca de habilidades e características do desenvolvimento da criança e a preocupação dos pais em incentivar os filhos em atividades de enriquecimento são razões pelas quais muitas crianças ingressam na iniciação musical;
- A “média-idade” – os estudantes de 7 a 8 anos de idade. Nesta fase, a criança já transfere a confiança na autoridade dos pais para os professores, tem consciência e aceita seu lugar social fora de casa, convivendo com os colegas na escola e em outros ambientes, como nas aulas de piano, é capaz de ler e de lidar com números e tem disposição física para movimentos musculares finos;
- O estudante adulto – o iniciante adulto tem sido alvo de atenção por parte de profissionais, e livros e artigos têm sido escritos com foco em técnicas de ensino e materiais para este ensino de piano. Considera-se estudante adulto o que se encaixa nos seguintes grupos:
 - Alunos "ligeiramente mais velhos" – 10 ou 11 anos de idade e muito maduros para os métodos concebidos para alunos de média idade;
 - Adolescentes – com 12 anos de idade ou mais;
 - Maiores não-musicalizados – cerca de 18 a 24 anos de idade;
 - Maiores musicalizados – cerca de 18 a 24 anos de idade;
 - Adultos que tocam por prazer – 25 anos de idade ou mais;
 - Idosos – às vezes considerados uma categoria especial de adultos.

De acordo com os autores, vários métodos foram publicados dada a necessidade de oferecer uma introdução geral à música e, de acordo com a faixa etária já citada, abordar aspectos importantes, como ensino da leitura, contagem e habilidades técnicas.

Esta abordagem utilizando esses métodos, realizada durante os dois primeiros anos de instrução do aluno, é considerada para a maioria dos professores de piano como uma preparação geral para o ensino dos clássicos, que incluem peças de Anna Magdalena Bach, as danças e outras peças fáceis de Beethoven, Mozart, Haydn, Schubert, Schumann, sonatinas de Clementi e outros e *Mikrokosmos* volumes 1–3, de Bartók.

Os estudantes que chegam ao nível intermediário de estudo de piano estarão prontos para explorar os recursos e as possibilidades propostos pelo novo repertório. Estando bem motivados, podem dar início este repertório depois de um ou dois anos de estudo de piano, mas alguns fatores, como idade, disponibilidade de estudo, musicalidade, objetivos e maturidade emocional podem influenciar esta progressão. O nível intermediário pode ter uma duração de três a cinco anos e se subdividir-se em início, meio e final de intermediário.

O professor, como facilitador desta aprendizagem, deve conhecer os alunos, estar familiarizado com uma variedade de materiais e como utilizá-los na sequência da aprendizagem. Deve também ajudar os alunos a utilizar recursos de forma a desenvolver suas capacidades. Alguns desses recursos são:

- Reforçar as competências de leitura com precisão, estabilidade rítmica;
- Saber improvisar, acompanhar e harmonizar músicas;
- Expandir sua expressividade;
- Saber abordar uma nova peça de música;
- Saber praticar com eficiência.

Ao professor também cabe selecionar a abordagem e os materiais, que refletem vários níveis diferentes de dificuldade técnica, para ajudar cada aluno a crescer musicalmente. Um exemplo:

- Música para hoje: peças que serão lidas à primeira vista e depois relidas nas próximas aulas;
- Música para a próxima semana: peças que serão trabalhadas em casa e apresentadas com precisão e musicalidade na próxima aula;
- Música para o próximo mês: peças mais difíceis, que estarão prontas depois de algumas semanas de estudo;

- Música para a próxima temporada: peças de concerto ou concurso, que deverão ser vivenciadas e amadurecidas (repertório de longo prazo).

A escolha do repertório deve considerar as habilidades técnicas dos alunos, a compreensão musical, as necessidades emocionais e a prontidão física, bem como metas e prazos, de forma a alcançar os objetivos propostos.

Alguns requisitos também devem ser considerados ao distinguir o repertório intermediário do repertório avançado. Na música do nível intermediário de piano, são utilizados, entre outros:

- Tríades em uma mão, em bloco ou arpejadas, em posição fundamental ou inversões;
- Duas vozes independentes;
- Melodia individual com acompanhamento;
- Variedade de variedades, dinâmica e texturas;
- Contrastes de toque e dinâmica entre as mãos;
- Uso do teclado completo;
- Uso de ornamentos, como trinos, mordentes e ligaduras de expressão.

São desenvolvidas também diversas habilidades técnicas nos alunos de nível intermediário, entre elas:

- Toque legato e variados tipos de staccato (pulso, antebraço, dedos);
- Escalas maiores e menores, dedilhado normal, até 4 oitavas, de mãos separadas e juntas;
- Trinos e ornamentação;
- Abertura de mão para oitava; alguma execução em oitava;
- Refinamento de estilos de acompanhamento;
- Mobilidade;
- Sentido mais desenvolvido da dinâmica, cor e estilo;
- Pedal sincopado, pedal rítmico, una corda;
- Desenvolvimento de velocidade, potência.

O currículo do aluno do nível intermediário deve conter, em seu repertório, obras dos períodos barroco, clássico, romântico e a partir do século XX. Há uma crença de que a aprendizagem de certas habilidades no piano será melhor, especialmente em associação com esses estilos históricos.

Música barroca – independência entre as duas mãos, articulação, projeção de linha e cor, sem o uso do pedal.

Música clássica – equilíbrio com exatidão entre melodia e acompanhamento, exposição de escala, arpejo e passagem, uso do pedal como se não o estivesse usando.

Música romântica – posição da mão, sensibilidade, efeitos de bravura, pedal para produzir cor e ressonância.

Música do século XX – mobilidade – mudança de textura e alcance; liberdade – escolha de métrica, altura e ritmo, momentos de improviso; desenvolvimento de novas formas de mão – segundas, quartas, sétimas, clusters; e tratamento do teclado como instrumento de percussão.

Outros autores, como Bastien (1988) e Gandelman (1997), também propõem subdivisões em níveis para os estudantes e para o repertório para piano. O primeiro é semelhante ao de Uszler, Gordon e Mach (1991) e o segundo trata exclusivamente do repertório nacional para piano a partir de 1950.

3 ANÁLISE DAS OBRAS

3.1 As obras analisadas

O repertório de confronto do Grupo “A” da categoria Solo de Piano analisado neste trabalho é formado por obras obrigatórias inéditas de cada compositor homenageado e uma obra de livre escolha do *Livro de Anna Magdalena Bach*. Observando as características da escrita, estas obras podem ser situadas no nível intermediário (inicial), de acordo com Uszler, Gordon e Mach (1991). Os estudantes que chegam ao início do nível intermediário de estudo de piano estarão prontos para explorar os recursos e as possibilidades propostos pelo novo repertório, que incluem peças de Anna Magdalena Bach, as danças e outras peças fáceis de Beethoven, Mozart, Haydn, Schubert, Schumann, sonatinas de Clementi e outros, e *Mikrokosmos* volumes (1–3), de Bartók. O currículo do aluno do nível intermediário deve conter em seu repertório, obras dos períodos barroco, clássico, romântico e a partir do século XX. (USZLER, GORDON E MACH, 1991, p. 183-212).

3.2 Dança medieval (2003) – Calimerio Soares (1944-2010)

3.2.1 Calimerio Soares

Compositor, organista, cravista e pianista, Calimerio Soares iniciou seus estudos musicais em sua cidade natal, São Sebastião do Paraíso – MG. Formou-se em piano pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), onde depois exerceu atividade docente e realizou pesquisas no campo do órgão e do cravo. Fez Doutorado em Música (Composição) na Universidade de Leeds (Reino Unido).

No Brasil, estudou cravo, música contemporânea e composição musical. Especializou-se em órgão nos Estados Unidos e em cravo no País de Gales.

Escreveu para diversos instrumentos e formações, como, por exemplo, piano solo, piano a quatro mãos, órgão, trios, orquestra de cordas. Podemos citar também obras para banda sinfônica, orquestra de cordas, ópera infantil para instrumentos de sopro e percussão, solistas, coro infantil e fita magnética e para soprano e orquestra de câmara eletroacústica, entre outras.

Teve vários artigos e pesquisas publicados em periódicos nacionais e internacionais e suas composições foram executadas e gravadas por grandes intérpretes, como Modesta Moreno, Celina Szrvinski e Miguel Rosselini (CONCURSO DE PIANO PROF. ABRÃO CALIL NETO, 2004; sítio <http://www.unicamp.br/ciddic/compositores_c.html>).

3.2.2 Análise da obra *Dança medieval*

A obra *Dança medieval*, sugerida para o Grupo A da Categoria Solo de Piano, integra, juntamente com *Pula-pula pelotinha*, *Acalanto* e *Sambinha*, a *Suíte Juvenil* para Piano.

Na obra analisada, composta em 2003, o título sugere referência a uma dança do período medieval, de caráter cíclico e repetitivo. Isso pode ser percebido na apresentação das frases que se repetem e sofrem variações. Massin (1997) descreve a dança no período medieval em sua essência:

O gesto, por sua função simbólica, desempenha um papel essencial na civilização medieval, na qualidade de expressão mimética da palavra diante do grupo, pelo grupo e para ele. A dança participa dessa função, inseparável do canto, de que ela determina as formas e que contribui para moldar intrinsecamente. A dança não se separa da música. É a música sensível à vista. O movimento da dança nasce do mesmo impulso que produz as cantigas, nas mesmas circunstâncias e com as mesmas funções: celebração religiosa, celebração do amor, reforço ideológico do grupo social envolvido (MASSIN, 1997, p. 176).

Dança medieval trata-se de uma melodia acompanhada por ostinato em intervalos de quintas justas. O ritmo do ostinato é pontuado e reforça o apoio do primeiro tempo do compasso ternário.

A melodia também pode ser relacionada à uma coreografia, pois é repetitiva e baseada em *ictus* inicial acéfalo, ritmos pontuados e suas variações. Outra característica da melodia é ser modal (Ré dórico), o que remete ao período medieval, em que se utilizavam os modos gregos. O acompanhamento em quintas justas paralelas reforça o caráter modal da melodia, trazendo à obra uma sonoridade característica.

padrão de pergunta e resposta (quatro frases), sendo que uma das respostas apresenta variações em a'.

Introdução
Andante - $\text{♩} = 66$

A Seção a

Calimério Soares (2003)

pergunta

mf

ritmo pontuado

ostinato

resposta

pergunta

resposta

Figura 3. Soares, C. *Dança medieval* (2003), c. 1-6. Introdução e Parte A (seção a).

A Seção a'

pergunta

resposta variada

pergunta

p

resposta

Figura 4. Soares, C. *Dança medieval* (2003), c. 7-10. Parte A (seção a').

Na parte **B**, as seções **b** e **b'** são derivadas de **A**; a frase que é apresentada como resposta em **A**, agora se apresenta como pergunta em **b** e **b'**, dando variedade à melodia e estabelecendo contraste. Ocorrem variações na segunda frase da seção **b'**, o que reforça o caráter da obra, já citado. Também há modificações no acompanhamento na seção **b** e **b'**, com o ostinato apresentando movimento por graus conjuntos, reforçando o contraste.

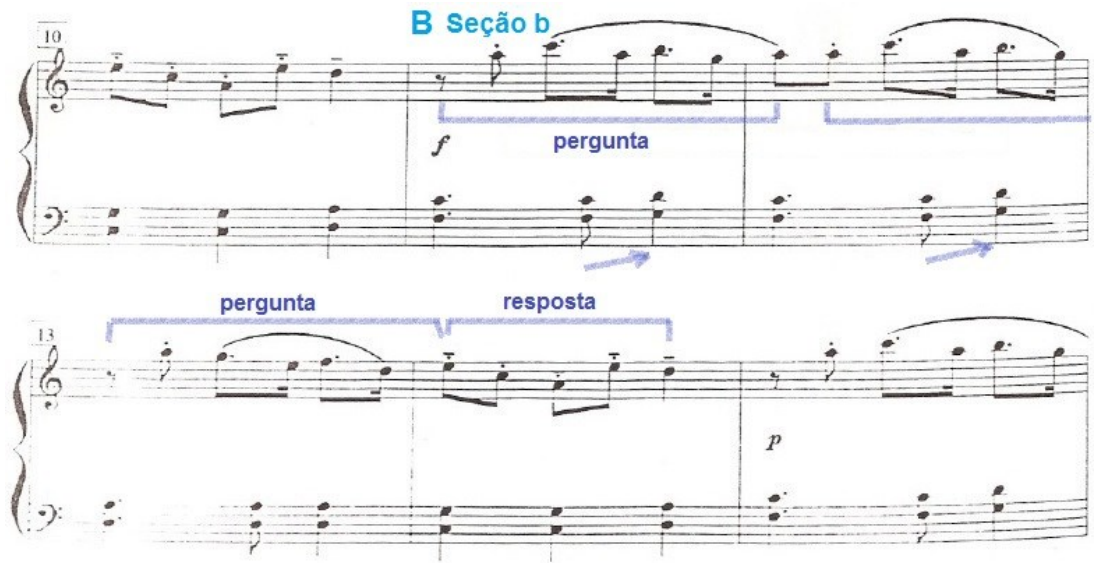


Figura 5. Soares, C. *Dança medieval* (2003), c. 11-14. Parte B (seção b).



Figura 6. Soares, C. *Dança medieval* (2003), c. 15-18. Parte B (seção b').

A *Coda* é baseada na resposta final de A, que é repetida e há uma *aumentação*⁹ do tema com uma mudança métrica do compasso. Há também uma mudança na condução do acompanhamento, com uma inversão do intervalo harmônico ao final.

⁹ Segundo Dourado (2008, p. 34), a *aumentação* consiste numa técnica de composicional com o objetivo de “alongar e aumentar a duração das notas em determinado trecho musical”.



Figura 7. Soares, C. *Dança medieval* (2003), c. 27-30. *Coda*.

Dança medieval é uma obra rica em possibilidades didáticas. Isso corrobora com a afirmação de Barancoski (2004, p. 90): “a literatura pianística do século XX pode ser introduzida desde o nível básico do ensino do piano, com contribuições valiosas para o desenvolvimento musical do aluno”.

O título e a escrita sugestiva de dança se configuram em importantes elementos didáticos. O professor pode despertar no aluno o interesse em conhecer esse período, as danças comuns àquela época.

Na obra, as repetições na melodia e no acompanhamento em ostinato facilitam sua leitura e memorização.

Outro aspecto didático a ser abordado na obra é a coordenação motora, pois a peça apresenta elementos que visam desenvolver a independência entre as mãos, como:

- Fraseado em acéfalo sobre ostinato – ritmo pontuado;



Figura 8. Soares, C. *Dança medieval* (2003), c. 7-10.

- Ligaduras e articulação;



Figura 9. Soares, C. *Dança medieval* (2003), c. 4-6.

- Notas duplas simples – quintas e quartas;



Figura 10. Soares, C. *Dança medieval* (2003), c. 28-30.

- Ritmos pulsantes, relacionados a *ostinati*.



Figura 14. Soares, C. *Dança medieval* (2003), c. 7-9.

A obra também proporciona ao estudante dos níveis iniciais experiência com tipos de toque (*legato*, *staccato* e *portato*), sinais de dinâmica (*p*, *mf*, *f*, *diminuendo* e *ritardando*) e dedilhado (posição de cinco dedos).



Figura 15. Soares, C. *Dança medieval* (2003), c. 4-6.

As mudanças de intensidade são indicadas no início de cada seção. Na *Coda*, aparecem também indicações de dinâmica e agógica no compasso 29, onde há a mudança de métrica e a aumentação do tema.



Figura 16. Soares, C. *Dança medieval* (2003), c. 1. Introdução e Seção A.



Figura 17. Soares, C. *Dança medieval* (2003), c. 7. Seção A'.



Figura 18. Soares, C. *Dança medieval* (2003), c. 11-12. Seção B.



Figura 19. Soares, C. *Dança medieval* (2003), c. 16. Seção B'.

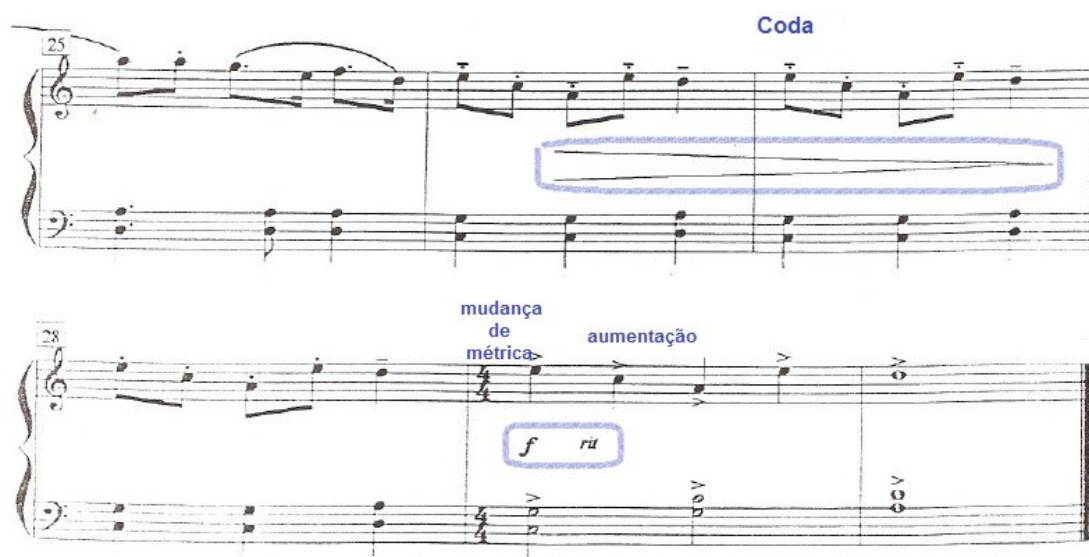


Figura 20. Soares, C. *Dança medieval* (2003), c. 27-30. Coda.

Outro aspecto didático presente na obra: mudanças de dedilhado na posição de cinco dedos.



Figura 21. Soares, C. *Dança medieval* (2003), c. 7-12.

3.3 *Toadinha* (2005) – Dimitri Cervo (1968)

3.3.1 Dimitri Cervo

Compositor e pianista, Dimitri Cervo nasceu em Santa Maria – RS. Iniciou seus estudos musicais em 1979 e aos 14 anos apresentava suas primeiras composições ao piano. Começou a se destacar nacionalmente em 1995. Graduiu-se em piano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e estudou composição, regência e música para cinema em Siena (Itália). Voltando ao Brasil, continuou seus estudos em Salvador. O contato com a música percussiva afro-brasileira teve influência na rítmica de sua música. Em Seattle (EUA), aprofundou o seu contato com o Minimalismo e passou a desenvolver, a partir de 1997, uma estética pessoal, uma fusão de elementos da música brasileira com feições do Minimalismo. Recebeu diversos prêmios em concursos, tornou-se um dos pioneiros na publicação de partituras na Internet e em 2005, publicou o livro “*O Minimalismo e sua Influência na Composição Musical Brasileira Contemporânea*” pela editora da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) (CONCURSO DE PIANO PROF. ABRÃO CALIL NETO, 2006).

O Minimalismo musical foi uma das novas tendências que surgiram na década de 1960. Este estilo surgiu nos Estados Unidos e, mesmo gerando controvérsia entre os críticos

na época, é considerado um dos movimentos estéticos mais significativos das últimas décadas, despertando o interesse de jovens compositores (CERVO, 2005). O autor também ressalta que:

O Minimalismo não se define apenas por repetição, mas por processos sistemáticos de repetição [...] as obras minimalistas têm como própria essência a escolha de processos de repetição, claros e perceptíveis, os quais vão articular e coordenar toda a micro e a macroforma da obra (CERVO, 2005, p. 48).

No meio acadêmico brasileiro, o minimalismo ainda carece de maior estudo e aprofundamento, para sua melhor compreensão.

Dimitri Cervo possui um vasto repertório para piano solo e diversas formações, como flauta e piano, violino e piano, clarinete e piano, eufônio e sax alto, quarteto de cordas, quinteto de metais, vozes femininas, orquestra, orquestra de cordas, entre outras. Suas obras têm sido executadas no Brasil e no exterior.

3.3.2 Análise da obra *Toadinha*

De acordo com o Dicionário Online de Português, *toada* significa “o que se torna conhecido por ser muito repetitivo; cantiga de harmonia simples, constante e de composição textual normalmente curta, contudo, com estrofes e refrão; de modo ininterrupto; sem cessar nem parar”.

Toadinha é um exemplo claro desta definição, que também podemos associar ao estilo minimalista. Cervo (2005, p. 47) destaca que “o Minimalismo procura afirmar incessantemente um centro tonal”. Nesta obra, composta em 2005, o compositor se utiliza de uma mesma célula ou tema em progressão, baseada na extensão do acorde de Dó Maior.

Em se tratando de uma peça minimalista, *Toadinha* apresenta uma única forma, que se divide em três seções:

- Seção A (c. 1-7);
- Seção A' (c. 7-13);
- Seção A'' ou *Coda* (c. 13-14).

Em A, há a exposição do tema e sua progressão, a partir da tríade do acorde de Dó Maior ou da própria escala de Dó Maior. O acompanhamento ocorre em blocos (intervalos harmônicos), tendo o *dó* como nota pedal.



Figura 22. Cervo, D. *Toadinha* (2005), c. 1-6.

Na seção A', o tema é apresentado em uma oitava acima, com uma pequena variação e também há uma progressão a partir da tríade ou escala de Dó Maior.

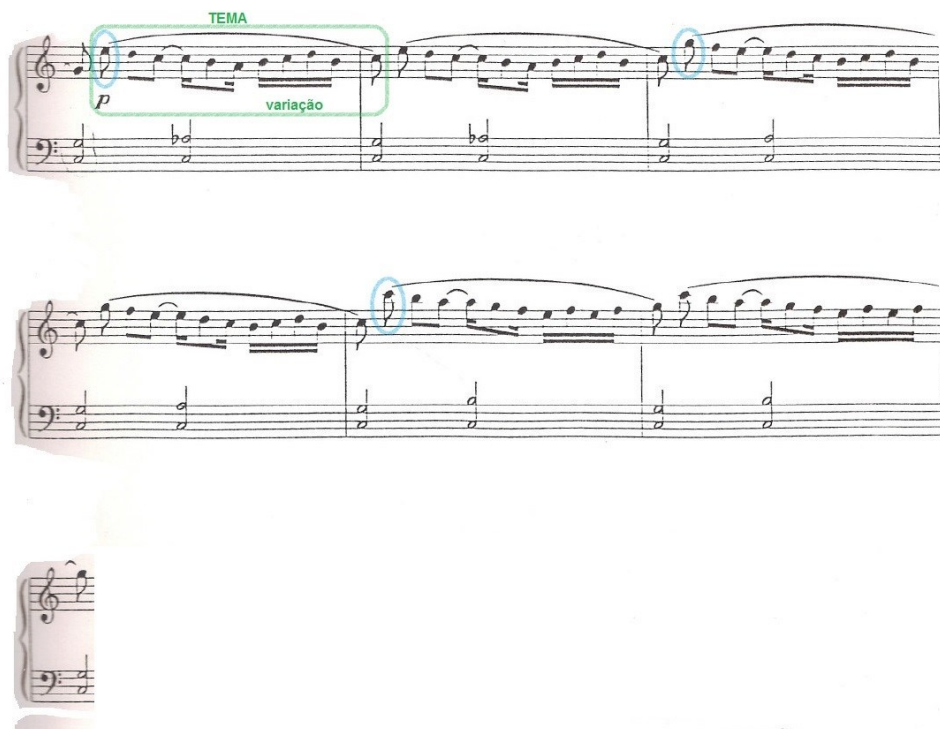


Figura 23. Cervo, D. *Toadinha* (2005), c. 7-13.

A última parte, A'', também pode ser considerada uma *Coda*. É a reexposição do tema na região média com o acompanhamento numa oitava acima, finalizando a peça.



Figura 24. Cervo, D. *Toadinha* (2005), c. 13-14.

Barancoski (2004, p. 90) infere que “a música do século XX oferece uma variedade notável de linguagens e procedimentos composicionais, trazendo desenvolvimento e inovações em todas as estruturas – harmônica, textural, melódica, tímbrica, rítmica e formal”. Em linhas gerais, podemos destacar nesta obra alguns aspectos didáticos relevantes para o estudo pianístico citados pela autora e que reforçam elementos tradicionais do estudo de piano:

- Legato na posição de cinco dedos;



Figura 25. Cervo, D. *Toadinha* (2005), c. 1-3.

- Notas duplas simples – quintas, sextas, sétimas;



Figura 26. Cervo, D. *Toadinha* (2005), c. 1-6.

- Movimento relacionado a fraseado e ligaduras;



Figura 27. Cervo, D. *Toadinha* (2005), c. 4-6.

- Deslocamento lateral no teclado;

Figura 28. Cervo, D. *Toadinha* (2005), c. 1-9.

- Experiência com níveis básicos de dinâmica (*p*, *f*, *poco a poco cresc.* e *diminuendo*) e agógica (*molto rallentando*).



Figura 29. Cervo, D. *Toadinha* (2005), c. 1-2.



Figura 30. Cervo, D. *Toadinha* (2005), c. 4-6.



Figura 31. Cervo, D. *Toadinha* (2005), c. 13-14.

A exploração tímbrica do piano também pode ser abordada na obra como elemento didático e é citada por Barancoski (2004, p.103). A utilização do pedal direito, bem como o de *una corda*, embora não indicadas na partitura, torna-se importante na interpretação da obra, devido à exploração da oposição entre as regiões médio-grave e aguda por meio da dinâmica.



Figura 32. Cervo, D. *Toadinha* (2005), c. 1-6.

Outro importante aspecto didático em relação a essa obra é a possibilidade da mesma ser ensinada por imitação. A abordagem por imitação, *rote teaching*, é bastante difundida nos métodos de iniciação nos E.U.A., desde a segunda metade do século XX¹⁰.

De acordo com Reis (2007), idealizadora do Canal Piano Pérolas¹¹, no vídeo “*A sedução da alegria*” (2017)¹², o ensino de uma obra por imitação tem como principais objetivos aprender ou apreender uma determinada peça por meio do reconhecimento auditivo, visual e cinestésico. A atenção do aluno estará toda a favor do elemento sonoro, da geografia do teclado e da execução. Isso envolve menos abstração por parte do aluno, o que não ocorre quando este toca lendo. As obras por imitação devem apresentar padrões fáceis de serem compreendidos, visualizados, memorizados e executados.

A obra em questão, por possuir padrões de dedilhado na mão esquerda, frases com mesma estrutura rítmica em progressão, forma clara e escrita simples, possibilita totalmente a assimilação da obra por imitação e sua aprendizagem por um aluno que ainda está em processo de aquisição da leitura. Podem ser explorados como conteúdos: arpejo e escala de Dó Maior, os intervalos harmônicos e sua sonoridade na mão esquerda, os dedilhados característicos, como passagem sobre o polegar e o elemento rítmico da síncope, presente em toda a obra. Reforçamos que uma peça abordada por imitação deve ter objetivos didáticos muito claros.

Um último aspecto didático a ser levantado na obra é exatamente a relação com a corrente minimalista. A obra possibilita que o aluno conheça essa corrente, possa se interessar por outras obras e se aproxime mais das estéticas dos séculos XX e XXI. Segundo Barancoski (2004. p. 89) é importante que o contato com a música dos séculos XX e XXI ocorra desde o

¹⁰ No primeiro volume do conhecido método para piano *The Leila Fletcher Piano Course*, de 1950, a autora já defende o uso dessa abordagem no ensino inicial de piano. Segundo a autora, as peças apresentadas para serem aprendidas por imitação, talvez sejam a parte mais valiosa do método, uma vez que o aluno, nessa abordagem só necessita pensar em duas coisas: o som produzido e o simples fato de abaixar as teclas (FLETCHER, 1950, p. 3). Essa abordagem traz total importância para a qualidade sonora, desde o primeiro contato com o instrumento.

¹¹ Canal de vídeos no **Youtube** pertencente ao *Projeto Piano Pérolas* voltado à pedagogia do piano e à divulgação do repertório pedagógico nacional, criado e coordenado pela Profa. Dra. Carla Reis, da Universidade Federal de São João del Rei. Disponível em <<https://www.youtube.com/channel/UCqPsjhRIjGTf4jjAF3DZ-vQ>>. Além de vídeos com conteúdo didático, também estão disponíveis gravações do repertório didático para piano nacional.

¹² Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=PbthNekSH7s>>.

início do estudo do instrumento, o que implicaria em menores dificuldades dos alunos no estudo de repertórios mais avançados desses períodos.

3.4 *A bailarina e o pintor* (2007) – Ricardo Tacuchian (1939)

3.4.1 Ricardo Tacuchian

Ricardo Tacuchian iniciou seus estudos musicais na infância e com nove anos começou a compor. Graduiu-se em Piano, Regência e Composição na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil (ENMUB) e fez pós-graduação em Regência e Composição e Orquestração na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É Doutor em Composição pela University of Southern California. Com obra tocada no Brasil e no exterior, sua bibliografia geral inclui mais de 50 itens entre livros, dicionários, livros de referenciais, artigos em revistas especializadas e teses de mestrado e doutorado, além de referências em encartes de discos e jornais. Seu nome é verbete do *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, MGG (2007), do *Grove Music Dictionary* (2001) e do *Baker Biographical Dictionary of Musicians*, 9th edition (2000). Fundou vários conjuntos musicais, entre eles o *Ars Contemporânea*, especializado em música de vanguarda. Exerceu com destaque as posições de Professor Titular da UFRJ e da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Professor Visitante da State University of New York at Albany e da Universidade Nova de Lisboa. É conferencista, escreve artigos para jornais e revistas e, atualmente, é presidente da Academia Brasileira de Música (CONCURSO DE PIANO PROF. ABRÃO CALIL NETO, 2008; ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998).

A série *A bailarina* foi escrita por Ricardo Tacuchian em 2007 e dedicada ao seu neto. É composta por dez peças solo de piano para jovens pianistas (Academia Brasileira de Música – ABM)¹³:

1. *A bailarina e o jardineiro*;
2. *A bailarina e o motorista*;
3. *A bailarina e o mendigo*;
4. *A bailarina e o médico*;
5. *A bailarina e o mágico*;
6. *A bailarina e o poeta*;

¹³ No sítio da Academia Brasileira de Música, encontra-se o arquivo digital *Ricardo Tacuchian: catálogo de obras*. No verbete *Série A Bailarina*, há uma informação sobre a execução da obra: “N. P.: as peças da *Série A Bailarina* podem ser tocadas isoladamente ou em pequenos grupos, em qualquer ordem. Elas foram concebidas para jovens de até 14 anos de idade”. (ABM, 2016, p. 60).

7. *A bailarina e o pescador;*
8. *A bailarina e o alpinista;*
9. *A bailarina e o pintor;*
10. *Felipe e a bailarina;*

3.4.2 Análise da obra *A bailarina e o pintor*

Nesta peça, não conseguimos estabelecer nenhuma relação clara entre o título e a escrita, mas é possível que o aluno possa ser estimulado a criar cenários a partir da audição e estudo da mesma. Barancoski (2004, p. 108) destaca que “peças com idéias extramusicais podem auxiliar e incentivar nesta busca de afetos”. O professor pode estimular essas ideias, buscando na obra elementos que possam representar os personagens do título, numa exploração livre.

A peça divide-se em três movimentos: *Andante*, *Poco più mosso* e *Tempo I* e possui macroforma **A B A' Coda** e pode ser subdividida no seguinte esquema (ver partitura em anexo):

- Seção **A** (1-32):
 - Subseção **A** (c. 1-8): micro-seções **a** (c. 1-4) e **a'** (c. 5-8);
 - Subseção **A'** (c. 9-15): micro-seções **a''** (c. 9-12) e **b** (c. 13-15);
 - Subseção **A''** (c. 16-21): micro-seções **a'''** (c. 16-18) e **b'** (19-21);
 - Subseção **A'''** (c. 21-29): micro-seções **a''''** (c. 21-25) e **a'''''** (c. 26-29);
 - *Coda* (c. 30-32).
- Seção **B** (c. 33-70):
 - *Introdução* (c. 33-34) e subseções **a** (c. 35-40), **b** (c. 41-49), **c** (c. 50-56) e **a** (c. 57-62);
 - *Coda* (c. 63-70).
- Seção **A'** (c. 71-78): subseções **a''''''** (c. 71-74) e **a** (c. 75-78);
- *Coda* (c. 79-81).

Podemos observar que o contraste se dá da seguinte forma nas grandes seções: a escrita polifônica em **A**; melodia acompanhada em **B** e escrita polifônica em **A'**. Outros elementos contrastantes são as mudanças de andamento entre as mesmas (*Andante*, *Poco più mosso* e *Tempo I*); fórmulas de compasso (C, 2/4, C) e escrita nas claves de Sol em **A** e claves de Sol e Fá em **B** e **A'**.

Na seção **A** (*Andante*, c. 1-32), ocorre polifonia a duas vozes. Há uma exposição do tema e algumas variações, como pergunta e resposta na voz superior e outra voz inferior que caminha por graus conjuntos, formando tetracordes e pentacordes diatônicos e cromáticos e escalas diatônicas e cromáticas.

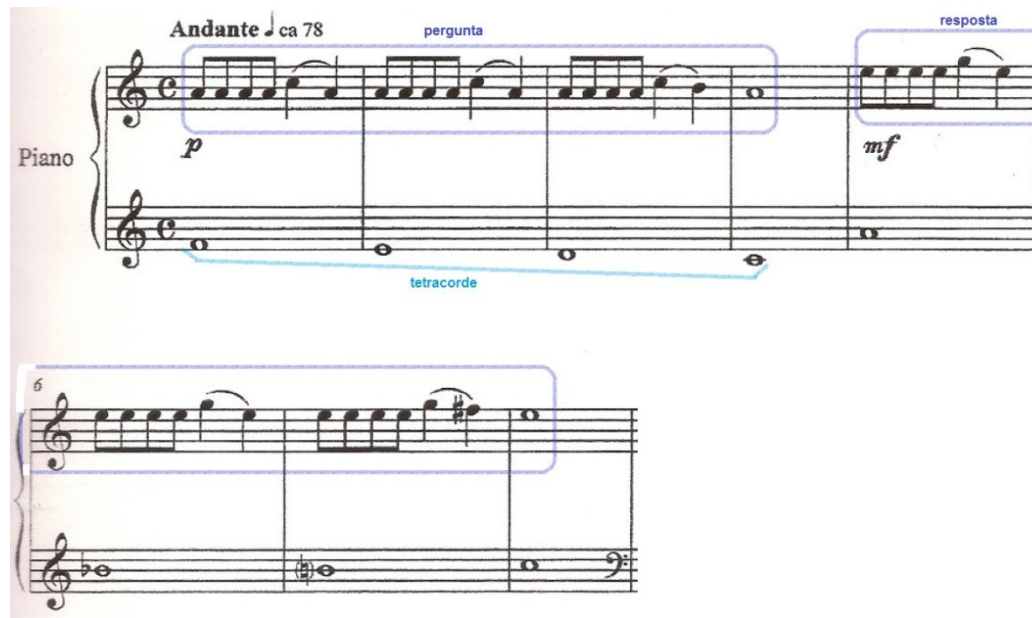


Figura 33. Tacuchian, R. *A bailarina e o pintor* (2007), c. 1-8.

Em **B**, *Poco più mosso* (c. 33-70), há uma melodia acompanhada. Um novo tema se apresenta e o acompanhamento é um ostinato sincopado, fazendo uma subdivisão da métrica em relação à melodia.

Figura 34. Tacuchian, R. *A bailarina e o pintor* (2007), c. 33-46.

Na seção **A'**, *Tempo I* (c. 71-78) há uma reexposição do tema na medianta e depois na tonalidade principal, em escrita polifônica. Ao final (c. 79-81), há uma *Coda*, com intervalos harmônicos, formando uma escrita coral, em movimento contrário.



Figura 35. Tacuchian, R. *A bailarina e o pintor* (2007), c. 71-81.

Barancoski (2004, p. 90) ressalta que as “texturas contrapontísticas, cujo domínio é essencial na interpretação da música barroca, são também exploradas consistentemente na música do século XX”, como é o caso da peça em questão. É uma importante questão didática da obra, reforçando um importante aspecto da escrita tradicional para piano.

Também na obra pode-se abordar a execução de melodia sobre ostinato na seção **B**, o que muito contrasta à escrita a duas vozes, trazendo diversidade de escrita, importante para a vivência do iniciante. Barancoski (2004) relaciona o uso de ostinato ao ritmo, no que denomina “ritmos pulsantes”. A subdivisão da métrica que acontece na seção **B** é um elemento didático importante, pois desenvolve no aluno a independência entre as mãos, a coordenação motora e a articulação variada.



Figura 36. Tacuchian, R. *A bailarina e o pintor* (2007), c. 32-46.

O repertório pianístico do século XX disponibiliza ao professor “uma riqueza de elementos musicais para estimular a imaginação sonora do aluno” (BARANCOSKI, 2004, p. 108).

Na primeira seção, por exemplo, a melodia da mão direita é de fácil memorização e a melodia da mão esquerda, que contém em cada frase semibreves, mínimas e semínimas, facilita a execução e leva o estudante a perceber o desenvolvimento da ideia musical e padrões de tetracordes, pentacordes e escalas variados. A abordagem do dedilhado, nas duas vozes, permite o deslocamento lateral pelas regiões grave, média e aguda do instrumento e passagens sobre o polegar.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-5) shows the right hand with a melody of eighth notes and the left hand with semibreves. The second system (measures 6-10) shows the right hand with a melody of eighth notes and the left hand with semínimas. The third system (measures 11-16) shows the right hand with a melody of eighth notes and the left hand with mínimas. The score includes fingerings (1-5) and articulation marks (accents) for the right hand. The dynamics are piano (p) and mezzo-forte (mf).

Figura 37. Tacuchian, R. *A bailarina e o pintor* (2007), c. 1-16.

Na obra também há uma grande variedade de possibilidades de fraseados e ligaduras – reforço de elementos tradicionais da linguagem pianística, de acordo com Barancoski (2004) – contribuindo para o desenvolvimento musical do aluno:



Figura 38. Tacuchian, R. *A bailarina e o pintor* (2007), c. 22-26.

Experiência com níveis básicos de dinâmica (*pp*, *p*, *mf*, *f*) também são exploradas na obra. As indicações de dinâmica acontecem no início de cada frase no primeiro e no terceiro movimento. No início do segundo movimento, há apenas uma indicação de *f*, deixando a condução da intensidade a critério do executante.

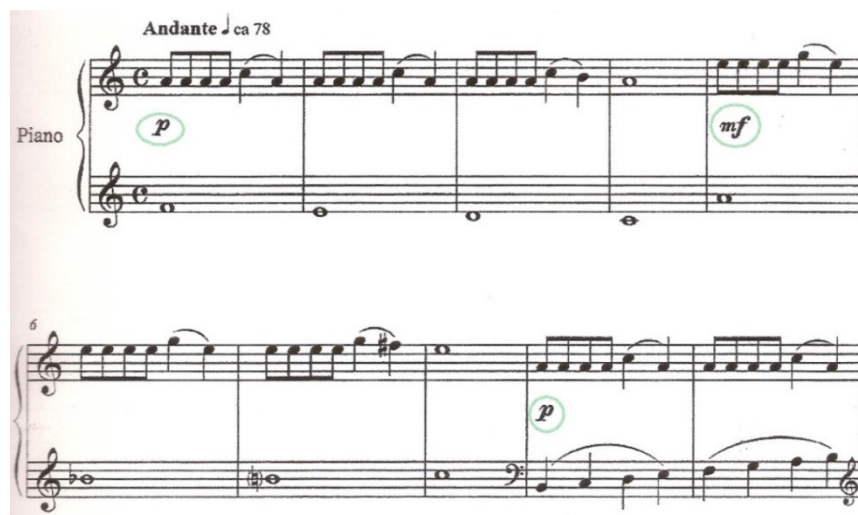


Figura 39. Tacuchian, R. *A bailarina e o pintor* (2007), c. 1-10. 1º movimento.



Figura 40. Tacuchian, R. *A bailarina e o pintor* (2007), c. 32-38. 2º movimento.



Figura 41. Tacuchian, R. *A bailarina e o pintor* (2007), c. 71-81. 3º movimento.

Experiência com *crescendo*, *ritardando*, *diminuendo poco a poco*, *rallentando* também podem ser elementos didáticos a serem explorados na obra:



Figura 42. Tacuchian, R. *A bailarina e o pintor* (2007), c. 17-21.



Figura 43. Tacuchian, R. *A bailarina e o pintor* (2007), c. 32-38.

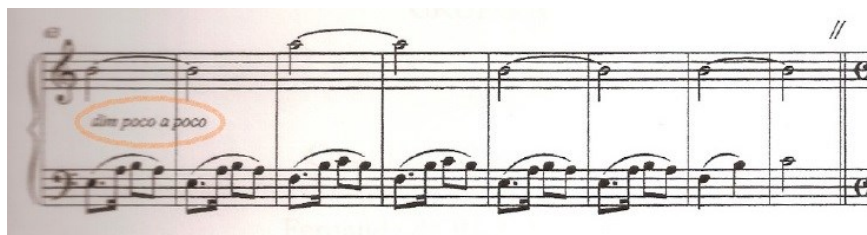


Figura 44. Tacuchian, R. *A bailarina e o pintor* (2007), c. 63-70.



Figura 45. Tacuchian, R. *A bailarina e o pintor* (2007), c. 76-81.

Neste exemplo anterior, *Coda*, quatro últimos compassos, há escrita vertical ou coral. A execução de notas duplas simples também pode figurar como elemento didático associado à técnica. Apesar de não haver indicação, pode-se fazer uso do pedal, resultando uma sonoridade bem interessante.

3.5 *Cantiga* (2009) – João Guilherme Ripper (1959)

3.5.1 João Guilherme Ripper

João Guilherme Ripper nasceu no Rio de Janeiro. Estudou na Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, nos Cursos de Graduação e Mestrado em Composição e Regência. Em Washington DC, cursou Doutorado em Composição e Música Latino-americana e na Argentina, estudos adicionais de Regência Orquestral. Atuou como regente em diversas orquestras do Brasil. Fundou e foi diretor artístico da Orquestra de Câmara do Pantanal, no Mato Grosso do Sul. Compôs diversas obras para orquestra sob encomenda.

Sua produção inclui um vasto e marcante repertório operístico, cantatas, quintetos de sopros, de cordas, com piano, formações camerísticas (canto e piano, violino e piano, violino e cello, oboé e cordas, oboé, fagote e cordas, tenor e grupo de câmara, barítono e piano, canções para soprano e mezzo) e orquestrais (solistas, coro e orquestra, piano e orquestra, sinfonia para oboé, corne inglês e orquestra), entre outros.

Além de compositor e regente, João Guilherme Ripper é gestor cultural e professor nos cursos de Mestrado e Graduação da Escola de Música da UFRJ e da Universidade Estácio de Sá, membro da Academia Brasileira de Música e atualmente diretor da Sala Cecília Meirelles. Suas obras têm sido executadas nas principais salas de concerto do Brasil e do exterior (CONCURSO DE PIANO PROF. ABRÃO CALIL NETO, 2010; sítio <www.joaoripper.com.br>).

3.5.2 Análise da obra *Cantiga*

A obra *Cantiga* faz parte da suíte *Três Pequenos Estudos* (2010), que contém ainda *Ronda* e *Lundú*. A *Enciclopédia da música brasileira: erudita, popular e folclórica* (1998, p. 680-681), menciona a cantiga como a canção, a parte cantada dos bailados (bailes pastoris, cheganças e reisados, por exemplo), também conhecidos como folguedos ou autos. O enredo dessas manifestações populares é variado e gira em torno de temas tradicionais, de caráter religioso ou profano, como o Natal, a Folia de Reis, o bumba-meu-boi, entre outros. A letra, a coreografia, os atos e a música são criados ou adaptados pelo povo.

Como sugere o título da suíte, *Cantiga* é um pequeno estudo¹⁴. Podemos observar vários aspectos técnicos abordados pelo compositor na obra: terças paralelas e outros tipos de notas duplas, ritmo sincopado, acompanhamento em acordes quebrados. Dentre todas as peças analisadas neste trabalho, é a única com essa clara intenção. Assim, pode ser utilizada em substituição aos estudos tradicionais, como uma alternativa vinculada à música nacional.

A melodia lembra uma canção sertaneja, pois a presença de notas duplas em terças paralelas sugere a divisão de vozes característica nesse tipo de canção. O ritmo sincopado presente na peça é muito característico da música brasileira.

Tomando as características da escrita da obra e os próprios títulos dos movimentos da suíte da qual faz parte, *Cantiga*, *Ronda* e *Lundu*, é possível estabelecer relações entre a obra e a estética nacionalista. Tal estética, vigente no século XX, principalmente em sua primeira metade no Brasil, influenciou diversos compositores, principalmente no repertório didático para piano¹⁵. Na *Cantiga* de Ripper, os elementos da cultura popular presentes denotam proximidade à estética nacionalista.

Na obra é possível perceber a forma **A–B–A'** (ver partitura em anexo):

¹⁴ De acordo com Dourado (2008, p. 124), os estudos são peças curtas, com o objetivo principal de aprimoramento técnico do instrumentista e que não apresenta grandes pretensões musicais, apresentando dificuldades técnicas progressivas.

¹⁵ Os compositores Alberto Nepomuceno (1884-1920) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e o escritor Mário de Andrade (1893-1945) foram de suma importância para o desenvolvimento da corrente estética nacionalista, na primeira metade do século XX. Nepomuceno foi o primeiro dos compositores nacionalistas e abriu caminhos para as novas gerações, mostrando a riqueza de materiais de origem folclórica e popular e as maneiras de utilizá-los, guardando suas características fundamentais. Villa-Lobos buscou um novo nacionalismo, que se utilizava dos materiais folclóricos e populares como matéria-prima das composições, sem influências europeias. Mário de Andrade é considerado o teórico máximo do nacionalismo musical, o apóstolo do nacionalismo brasileiro. Ele considera aceitável a influência europeia, desde que se mantenha o caráter nacional, as temáticas folclóricas; incentiva a pesquisa estética e a renovação técnica dos compositores (NEVES, 2008).

- Seção A (c. 1-21): subseções a, a', b, c e c' - melodia acompanhada; acompanhamento em acordes quebrados; melodia na mão direita;
- Seção B (c. 21-37): subseções a, b, a e b' - modulação; melodia na mão esquerda; acompanhamento em intervalos harmônicos;
- Seção A' (c. 37-57): variação de A apenas no último compasso e não tem *ritornello*.

É importante destacar o *ictus* inicial das frases que se dá em *anacruse* e a condução da melodia. Ao abordar esses elementos, o aluno poderá vivenciar a respiração nas frases, a articulação e o toque, mesmo não havendo nenhuma indicação por parte do compositor. Sendo assim, o professor tem à sua disposição um material com diversas possibilidades.

O acompanhamento através de acordes quebrados e intervalos harmônicos de segundas, terças, quartas, sextas e tríades, segue a pulsação e facilita a coordenação motora. Barancoski (2004, p. 101) ressalta que a “autonomia rítmica, característica de muitas obras contemporâneas, tem utilidade pedagógica no desenvolvimento da precisão métrica e rítmica, e também na percepção da importância do fenômeno”.



Figura 46. Ripper, J. G. *Cantiga* (2009), c. 1-7.

Outra questão didática importante na obra tem relação com a condução da melodia nas seções A e B, nas mãos direita e esquerda, respectivamente. Por meio disso, pode-se abordar questões relacionadas à projeção da melodia, que deve sempre estar em destaque na execução.



Figura 47. Ripper, J. G. *Cantiga* (2009), c. 1-4.

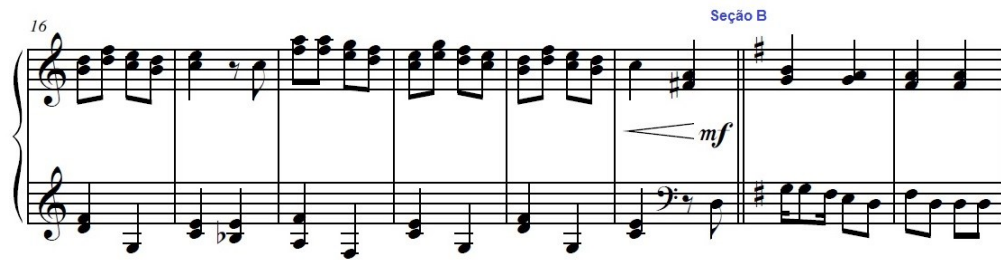
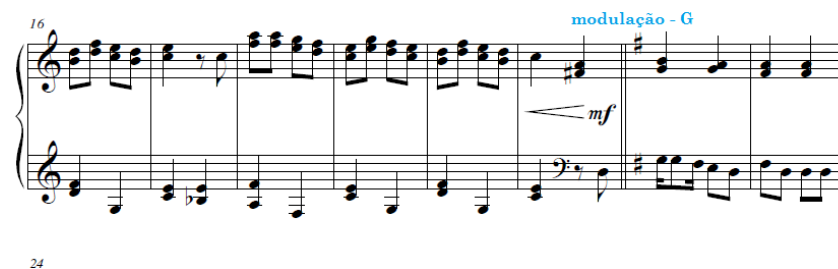


Figura 48. Ripper, J. G. *Cantiga* (2009), c. 21-23.

A relação da obra com a cultura popular brasileira é um importante elemento didático. O aluno pode ser incentivado a pesquisar sobre seu título e obras semelhantes do repertório para piano brasileiro, tão rico e significativo.

Podemos destacar outros elementos didáticos na peça e que reforçam elementos tradicionais:

- Modulação;



24

Figura 49. Ripper, J. G. *Cantiga* (2009), c. 16-23.

- Deslocamento lateral no teclado;



Figura 50. Ripper, J. G. *Cantiga* (2009), c. 1-31.

- Execução de notas duplas em terças, quartas, quintas e sextas;

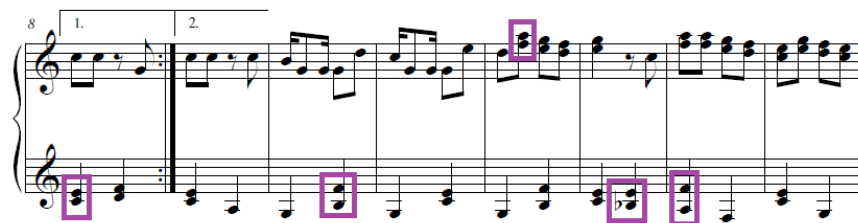


Figura 51. Ripper, J. G. *Cantiga* (2009), c. 8-15.

- Síncopes;

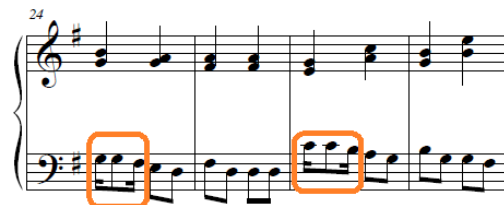


Figura 52. Ripper, J. G. *Cantiga* (2009), c. 24-27.

- Experiência com indicações de dinâmica e agógica (*p*, *mf*, *crescendo* e *diminuendo*; *fermata*);

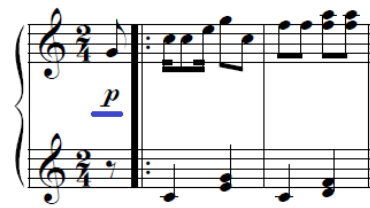


Figura 53. Ripper, J. G. *Cantiga* (2009), c. 1-2.

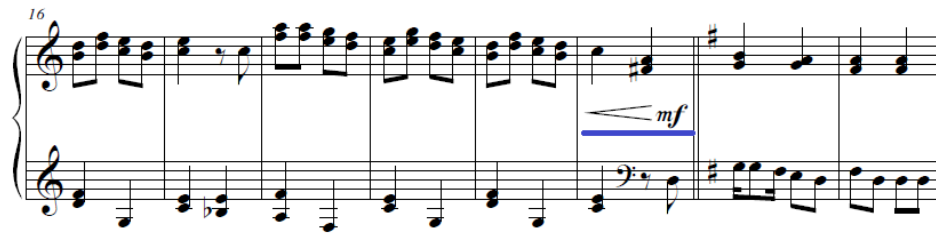


Figura 54. Ripper, J. G. *Cantiga* (2009), c. 16-23.



Figura 55. Ripper, J. G. *Cantiga* (2009), c. 32-39.



Figura 56. Ripper, J. G. *Cantiga* (2009), c. 48-57.

3.6 Olhar singelo d'uma criança que suplica (2012) – Antonio Celso Ribeiro (1962)

3.6.1 Antonio Celso Ribeiro

Antônio Celso Ribeiro nasceu em Pouso Alegre, onde iniciou seus estudos musicais em piano. Graduou-se em Composição em Belo Horizonte, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e fez especialização em Literatura Medieval na Flórida (EUA). É membro do

Centro de Documentação da Música Contemporânea (CDMC – França/Unicamp). Explorou a música de uma maneira ampla, utilizando-se de escalas modais a microtons. É considerado o maior representante da Escola da Nova Simplicidade na América Latina (CONCURSO DE PIANO PROF. ABRÃO CALIL NETO, 2013).

A Nova Simplicidade ou Neosimplismo é um movimento de superação do Modernismo, iniciado na década de 1970 por um grupo de compositores alemães que defendiam a liberdade da escrita e a dissolução do peso da História, e sugeriam a absorção de vivências, emoções, entre outras experiências, “que pudessem conduzir à produção de novos processos narrativos e à depuração dos meios empregados para a criação musical”. Com isso, esses compositores passaram a utilizar estruturas mais elementares, com gestos musicais breves e texturas transparentes, sem se desviar de configurações atonais, inserindo elementos de caráter tonal e de expressividade lírica em sua produção (MATTOS, 2016, p. 77).

Franco e Gerling (2008) apontam algumas características do Neosimplismo:

O movimento neosimplista prega a emocionalidade, religiosidade, o desapego das elucubrações formais em favor da essência musical, qual seja a expressividade, estados afetivos e sentimentais ao invés de complexidade composicional (FRANCO; GERLING, 2008, p. 146).

Para Ribeiro (2004, *apud* FRANCO; GERLING, 2008, p. 161), a intenção imediata do *Neosimplismo* é a comunicação e a empatia do público. Os elementos composicionais da estética neosimplista são as texturas simples, as formas tradicionais, a prioridade do texto à música, a preocupação com o peso na expressividade e na capacidade de comunicação da obra, ao invés da virtuosidade, entre outros.

A produção de Antonio Celso Ribeiro tem atraído a atenção de pesquisadores de várias universidades brasileiras em teses de mestrado e doutorado, artigos científicos e publicações. Seus trabalhos têm sido executados em diversos eventos, como simpósios, festivais e recitais de música contemporânea no Brasil e no exterior. Alguns deles têm sido gravados por notáveis intérpretes nacionais e internacionais.

3.6.2 Análise da obra *Olhar singelo d’uma criança que suplica*

Esta obra foi composta em 2012. Descrever a expressão do olhar de uma pessoa e associar o título à obra não são tarefas fáceis, especialmente em níveis iniciais de aprendizagem pianística. O professor, neste momento, pode e deve assumir o papel de mediador entre o aluno e a obra, tocando-a para ele, fazendo indagações, levando-o a estabelecer relações entre o que está ouvindo e o título.

Podemos relacionar o título com alguns aspectos da *Simplicidade*, que Iazzeta (1997, *apud* FRANCO; GERLING, 2006, p. 161) menciona, como “expressão, gestualidade, religiosidade, espiritualismo e afeto, o que faz gerar uma sonoridade pura e majestosa”. É possível perceber elementos de expressividade e de gesto, que remetem ao olhar, à súplica, à inocência da criança, e que podem ser explorados no fraseado, no toque *legato cantabile* e nas modificações no tempo propostas.

Em breve análise desta obra, podemos encontrar a forma **A B A' B' A''** (ver partitura em anexo):

- Seção **A** (c. 1-4): subseções **a** e **a'**;
- Seção **B** (c. 5-8): subseções **b** e **b'**;
- Seção **A'** (c. 9-12): subseções **a''** e **a'''**;
- Seção **B'** (c. 13-16): subseções **b** e **b''**;
- Seção **A''** (c. 17-20): subseções **a** e **a''''**.

As frases são bem parecidas ritmicamente, com dois compassos cada. O primeiro compasso é formado por colcheias e o segundo, por uma semibreve.

A melodia apresenta métrica variável, constantes modificações e indicações de dinâmica e agógica. Esses elementos facilitam a expressividade, sugerem improvisação e abrem espaço para a exploração de sonoridades, possibilitando relações com o título e a imaginação de um ambiente de tensão, de sofrimento, de “pedir com o olhar”. A melodia também possui caráter melismático, em constante variação melódica, como à maneira do cantochoão.

A repetição das frases reforça a ideia de súplica, pois cada elemento novo ou pequena variação que aparece cria uma nova tensão, embora a peça mantenha o mesmo centro tonal, Si bemol Maior.



Figura 57. Ribeiro, A. C. *Olhar singelo d'uma criança que suplica* (2012), c. 1-4.

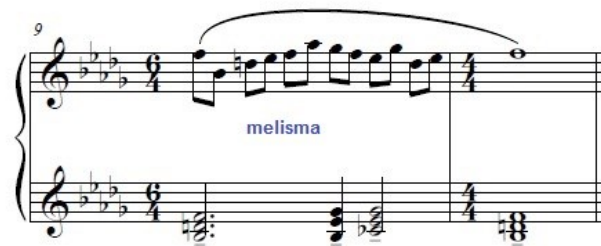


Figura 58. Ribeiro, A. C. *Olhar singelo d'uma criança que suplica* (2012), c. 9-10.

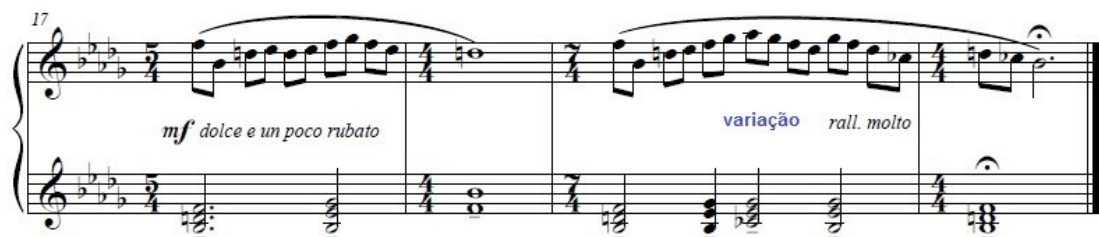


Figura 59. Ribeiro, A. C. *Olhar singelo d'uma criança que suplica* (2012), c. 17-20.

A peça apresenta uma armadura de clave, que sugere a tonalidade de Ré bemol Maior. Porém, a partir das notas utilizadas forma-se a seguinte escala: sib, dob, ré, mib, fá, solb, láb, sib, com a relação intervalar st, Tst, st, T, st, T, T. Esta sequência caracteriza uma escala mouresca (tipo de escala árabe), de acordo com Bohumil Med (1996, p. 231). A utilização de uma escala exótica é um importante aspecto didático da obra, pois traz uma sonoridade diferente a ser vivenciada pelo jovem pianista.

Curiosamente, a tríade formada nessa escala a partir da tônica, terça e quinta é uma tríade maior (Si bemol Maior), a qual o compositor utiliza sempre como repouso. Podemos inferir que o compositor tenha optado pela armadura de clave de Ré bemol Maior, evitando assim colocar muitos acidentes recorrentes no decorrer da peça ao utilizar a escala exótica, facilitando a leitura do iniciante. Da forma como procedeu, só é necessário modificar no decorrer da peça as notas ré bemol e dó, para que estejam na escala mouresca.

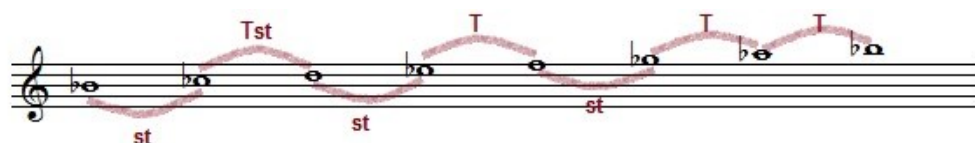


Figura 60. Escala mouresca.



Figura 61. Ribeiro, A. C. *Olhar singelo d'uma criança que suplica* (2012), c. 1-2.

O acompanhamento é feito em acordes em A, A' e A'' e notas duplas (intervalos harmônicos) e simples em B e B'. Essas notas duplas e tríades aparecem em estado fundamental e 2ª inversão, permitindo a abordagem da construção de forma de mão em teclas brancas e pretas. Permitem também uma abordagem e exploração dos graus, das cadências plagais e a ressonância da região média, reforçando elementos tradicionais do estudo de piano, técnicos e de conteúdos.



Figura 62. Ribeiro, A. C. *Olhar singelo d'uma criança que suplica* (2012), c. 1-4.

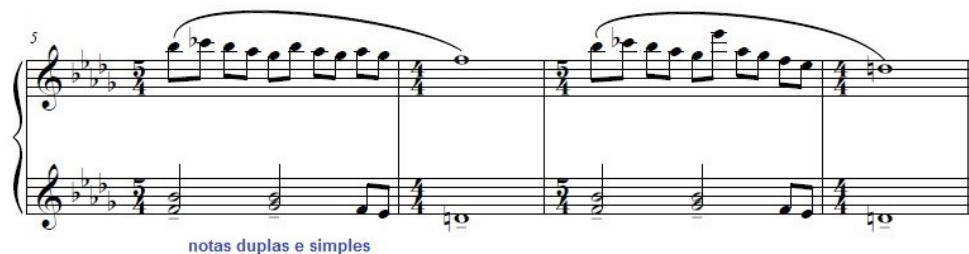


Figura 63. Ribeiro, A. C. *Olhar singelo d'uma criança que suplica* (2012), c. 5-8.

Outro aspecto didático importante é a mudança métrica nas fórmulas de compasso. Apesar de não interferir na pulsação, esta alternância nos dá a sensação de que o fraseado está sendo 'esticado', especialmente nas repetições variadas, sugerindo ritmo livre. Barancoski

(2004, p. 102) ressalta que esses “elementos de variedade métrica e rítmica” devem ser entendidos “como resultado de uma continuidade de um processo” dentro da história da música. O repertório pianístico do século XX possibilita que esses elementos sejam estudados em peças de níveis iniciais, o que pode contribuir para o desenvolvimento da “precisão rítmica em repertórios de outros períodos”.

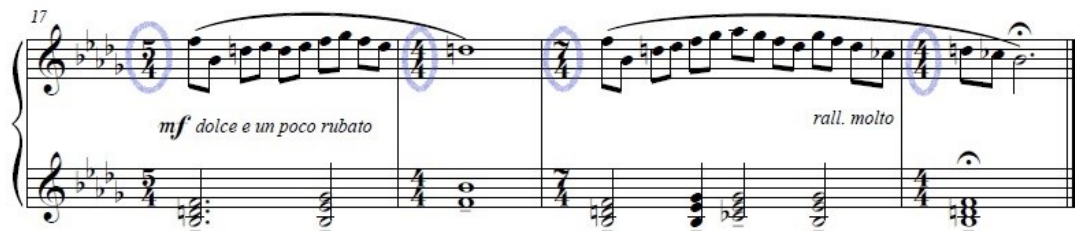


Figura 64. Ribeiro, A. C. *Olhar singelo d'uma criança que suplica* (2012), c. 17-20.

Um outro aspecto forte dessa peça é a experiência com o *rubato*. É necessário que o aluno iniciante saiba tocar com precisão métrica para saber tocar ‘roubando’ o tempo.



Figura 65. Ribeiro, A. C. *Olhar singelo d'uma criança que suplica* (2012), c. 1-4.

Estas características de variedade métrica, precisão rítmica e agógica revelam o nível complexo de execução da obra, como destaca Thompson (1976, *apud* BARANCOSKI, 2004):

Na literatura pianística do século XX, encontramos o retorno à uma escrita de padrões rítmicos simplificados, não-acentuados, ou ainda com o uso do ritmo prosódico do cantochão; a complexidade pode ser mais acentuada se forem utilizados variedade de valores, pois o entendimento da proporção deve permanecer clara (THOMPSON, 1976, *apud* BARANCOSKI, 2004, p. 102).

O estudo desta peça possibilita experiência com outros elementos didáticos, que se relacionam ao reforço de elementos tradicionais da escrita pianística:

- Movimentos relacionados a fraseados e ligaduras;

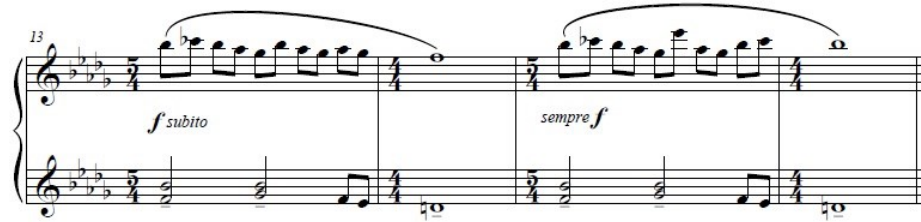


Figura 66. Ribeiro, A. C. *Olhar singelo d'uma criança que suplica* (2012), c. 13-16.

- Experiência com *legato*, *marcato*;

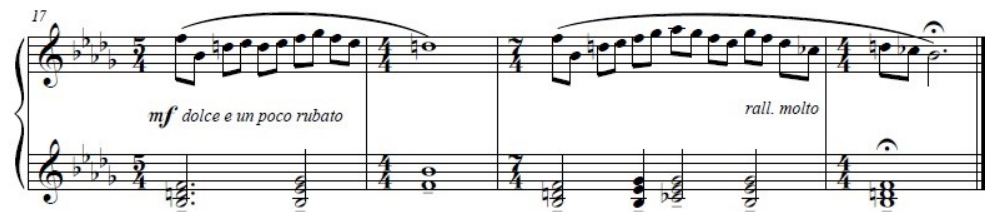


Figura 67. Ribeiro, A. C. *Olhar singelo d'uma criança que suplica* (2012), c. 17-20.

- Dedilhado: passagens sobre o polegar;

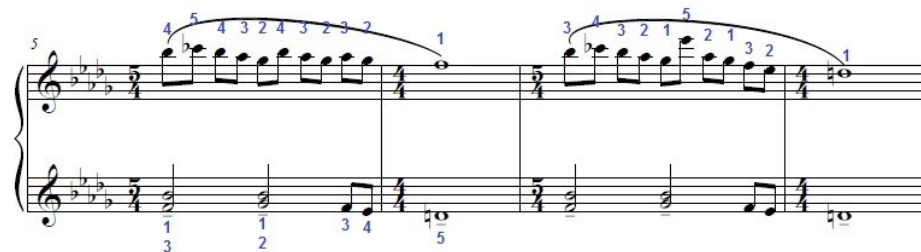


Figura 68. Ribeiro, A. C. *Olhar singelo d'uma criança que suplica* (2012), c. 5-8.

- Experiência com níveis de dinâmica (*mf*, *f subito*, *sempre f*) e agógica (*dolce e un poco rubato*, *rall. molto*);



Figura 69. Ribeiro, A. C. *Olhar singelo d'uma criança que suplica* (2012), c. 13-20.

Há uma indicação de pedal apenas no primeiro compasso. Podemos inferir que esse sinal indique que o pedal deva ser utilizado na obra. Uma vez que o compositor não indicou todas as trocas, o professor poderá construir com o aluno todos os movimentos de utilização do pedal direito, principalmente a partir das mudanças de acordes e notas duplas na mão esquerda, e também do pedal de *una corda*.



Figura 70. Ribeiro, A. C. *Olhar singelo d'uma criança que suplica* (2012), c. 1-4.

3.7 Cinco por oito (2013) – Denise Garcia (1955)

3.7.1 Denise Garcia

Denise Garcia nasceu em São Paulo. Graduiu-se em Música pela USP, fez Mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e Pós-Doutorado pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ainda na infância, iniciou seus estudos de piano, mas à época de ingressar na faculdade, optou pela composição, pois achava que era tarde para ser pianista. Mas foi incentivada a estudar piano seriamente, pois tinha potencial (NEIVA, 2006).

Trabalhou como crítica de música e depois como colunista no *Jornal da Tarde*. Dedicava-se inteiramente à crítica, deixando a composição em segundo plano. Mas, sentindo a necessidade em se preparar melhor para a crítica musical, ingressou em um curso de composição na Alemanha, o que lhe possibilitou grande experiência como compositora. Ainda na Europa, realizou estudos de composição em Munique. Realizou diversos trabalhos, que incluíam música para dança e música para cena. Depois, iniciou um projeto com pesquisa da passagem sonora do tempo, que seguiu para a área da paisagem sonora e a levou a compor música eletroacústica¹⁶ (NEIVA, 2006).

¹⁶ A música eletroacústica teve seu início com a *música concreta*, termo criado por Schaeffer em 1948 para designar uma inversão no sentido do trabalho musical. As ideias musicais não eram anotadas como meros

Como compositora, Denise Garcia tem desenvolvido trabalhos em pesquisas interdisciplinares junto ao Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais (LUME/UNICAMP), tem composto música para importantes produções teatrais desse núcleo e para projetos do Departamento de Dança da UNICAMP. Sua produção inclui trabalhos na área da música eletroacústica, com vários Cds publicados, além de dois Cds solos e obras em coletâneas. Atualmente, tem composto também obras para orquestras sinfônicas. Como pesquisadora, tem se dedicado à área de análise de música eletroacústica, pesquisando, documentando e analisando a música eletroacústica brasileira.

Denise Garcia foi Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Música e Coordenadora dos Cursos de Pós-graduação do Instituto de Artes da UNICAMP. Atualmente é professora doutora do Instituto de Artes e diretora do Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural (CIDDIC) da UNICAMP (CONCURSO DE PIANO PROF. ABRÃO CALIL NETO, 2014).

3.7.2 Análise da obra *Cinco por oito*

Esta obra foi composta em 2013. Seu título não faz nenhuma alusão ao mundo infantil. Como sugere o título, o elemento preponderante é o ritmo. A métrica quinária 5/8 e suas variações de divisões e de escrita tornam a peça interessante, porém difícil do ponto de vista rítmico, pois o compasso quinário é pouco usual, principalmente em repertório dos níveis iniciais. A compositora faz uso de padrões como o pentacorde, o acorde de três sons no estado fundamental e primeira inversão, associados aos agrupamentos rítmicos do compasso quinário. Isso tende a equilibrar o nível de execução da obra, oferecendo assim ao aluno o contato com um ritmo mais complexo, mas com posições fixas, que não exigem grandes deslocamentos.



Figura 71. Representação das variações da métrica do compasso 5/8 na obra *Cinco por Oito* (2013), de Denise Garcia.

materiais teóricos, escritos para serem executados por instrumentos conhecidos. “[...] tratava-se de recolher o concreto sonoro, sem se importar sua origem, e abstrair dele os valores musicais que continha em potência” (SCHAEFFER, 1966, *apud* AGUILAR, 2005).

Os três padrões rítmicos acima são desenvolvidos no decorrer da peça, explorando movimentos direto e contrário e polifonia, o que exige coordenação motora e precisão métrica. Foram denominados **x**, **y** e **z** respectivamente, para melhor identificação na análise.

Além das combinações citadas anteriormente, a compositora explora a escrita em movimento direto e contrário, polifonia a duas vozes e inversões entre as mãos, elementos imprescindíveis de serem conhecidos e dominados no estudo da polifonia.



Figura 72. Garcia, D. *Cinco por oito* (2013), c. 1-3.



Figura 73. Garcia, D. *Cinco por oito* (2013), c. 10-15.

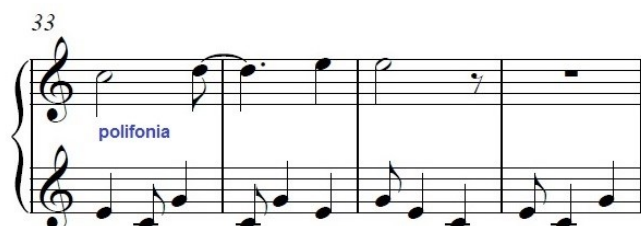


Figura 74. Garcia, D. *Cinco por oito* (2013), c. 33-36.



Figura 75. Garcia, D. *Cinco por oito* (2013), c. 41-48.

Cinco por oito tem a seguinte forma: **A – A' – B – C – D – transição – C' – D' – A'' – transição – Coda.** Esta forma se articula à dinâmica e está ligada às mudanças de movimento (ver partitura em anexo):

- Seção **A** (c. 1-9): Elementos **x**, **y** e **z**, organizados de três em três compassos; tríade Maior em estado fundamental; movimento direto;
- Seção **A'** (c. 10-18): Elementos **x**, **y** e **z**, organizados de três em três compassos; tríade Maior em estado fundamental; movimento contrário;
- Seção **B** (c. 19-27): Elementos **x**, **y** e **z**, organizados de três em três compassos; tríade na Dominante em primeira e segunda inversões; movimento contrário;
- Seção **C** (c. 28-36): Polifonia a duas vozes; elementos **x**, **y** e **z**, organizados de três em três compassos na mão esquerda; tríade Maior em estado fundamental;
- Seção **D** (c. 37-44): Polifonia a duas vozes; elementos **x**, **y** e **z**, organizados em três, três e dois compassos na mão esquerda; tríade na Dominante em segunda inversão;
- Transição (c. 45-47): Elementos **x** e **y**, organizados em um e dois compassos; tríade Maior em estado fundamental; movimento contrário;
- Seção **C'** (c. 48-56): Polifonia a duas vozes; elementos **x**, **y** e **z**, organizados de três em três compassos na mão direita; tríade Maior em estado fundamental;
- Seção **D'** (c. 57-64): Polifonia a duas vozes; elementos **x**, **y** e **z**, organizados de três, três e dois compassos na mão direita; tríade na Dominante em segunda inversão;
- Seção **A''** (c. 65-72): Elementos **x**, **y** e **z**, organizados em três, três e dois compassos; tríade Maior em estado fundamental e primeira inversão; movimento contrário;
- Transição (c. 73-75): Elemento **x** em três compassos; tríade Subdominante em estado fundamental; movimento contrário;
- *Coda* (c. 76-82): Elementos **x** e **y**, organizados de três em três compassos; tríade Maior em estado fundamental; movimento contrário.

O principal elemento didático da obra é a questão rítmica. A obra inclusive apresenta um caráter de estudo, pois é totalmente construída a partir de possibilidades de subdivisão do compasso quinário. Assim, pode ser utilizada pelo professor com a função de estudo.

Sobre o ritmo na música do século XX, Barancoski (2004) destaca:

Esta autonomia rítmica, característica de muitas obras contemporâneas, tem utilidade pedagógica no desenvolvimento da precisão métrica e rítmica, e também na percepção da importância do fenômeno (BARANCOSKI, 2004, p. 101).

A precisão na execução também é uma questão bastante relevante, dada à complexidade da escrita. Barancoski (2004, p. 101) menciona que “em todos estes tipos de complexidades rítmicas, se faz imprescindível a constância e precisão exata da menor unidade métrica comum e constante”. Para a autora, é importante que o aluno de piano tenha contato com esse tipo de escrita desde cedo, como preparação às obras contemporâneas mais complexas.

A forma também é um importante elemento didático na obra. O aluno pode ser incentivado a fazer um estudo da mesma, reconhecendo suas seções a partir dos padrões rítmicos e suas combinações com posições, movimentos e vozes. As seções podem ser analisadas e estudadas separadamente. A estrutura formal incentiva o aluno a desenvolver um pensamento lógico sobre as possibilidades a partir de um elemento considerado complexo, o ritmo. Este pode ser abordado de forma lúdica.

A peça pode ser “um grande quebra-cabeças” ou jogo a ser “montado”, analisado e executado, sob a orientação do professor. Entendemos que a abordagem da peça a partir da análise é imprescindível, uma vez que a mesma apresenta repetições constantes de elementos semelhantes, que podem confundir sua leitura.

Essas repetições podem nos levar a associar a obra ao minimalismo, o que pode ser enriquecedor para o aluno, pois se trata de uma estética ligada à música contemporânea, como ressalta Barancoski (2004, p. 90): “A música do século XX oferece uma variedade notável de linguagens e procedimentos composicionais, trazendo desenvolvimento e inovações em todas as estruturas – harmônica, textural, melódica, tímbrica, rítmica e formal”.

Outros elementos encontrados na peça que são ressaltados por Barancoski (2004) e que podem ser associados ao reforço de elementos tradicionais técnico-pianísticos numa abordagem didática:

- Acordes em diferentes direções. A abordagem das tríades acontece nas posições fundamental, 1ª e 2ª inversões, o que possibilita desenvolver a forma da mão e utilizar dedilhados específicos;



Figura 76. Garcia, Denise. *Cinco por oito* (2013), c. 1-3.

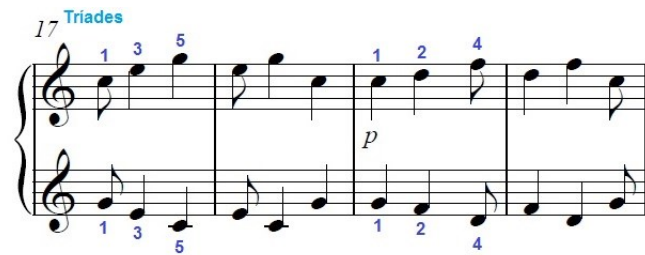


Figura 77. Garcia, Denise. *Cinco por oito* (2013), c. 17-20.

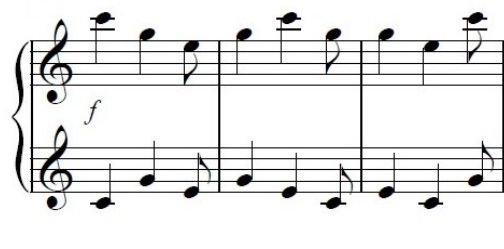


Figura 78. Garcia, Denise. *Cinco por oito* (2013), c. 65-67.

- Deslocamento lateral no teclado;



Figura 79. Garcia, Denise. *Cinco por oito* (2013), c. 57-72.

- Experiência com níveis de dinâmica (*p*, *mf*, *f*);

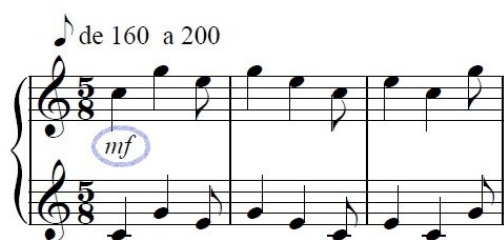


Figura 80. Garcia, Denise. *Cinco por oito* (2013), c. 57 -72.

3.8 *As Quatro Estações / Primavera* (2016) – Marcos Vieira Lucas (1964)

3.8.1 Marcos Vieira Lucas

Marcos Vieira Lucas nasceu no Rio de Janeiro, onde estudou Composição e Educação Musical na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Mestrado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), defendendo a dissertação “*Textura na Música do Século XX*”, sob a orientação de Ricardo Tacuchian. Na Inglaterra, realizou Doutorado e Pós-Doutorado em Composição Musical (University of Manchester) e outros estudos com compositores renomados. Realizou também Estágio Pós-Doutoral na área de Ópera Contemporânea e Music Theatre (University of Salford) e desenvolveu a ópera “*Stefan and Lotte in Paradise*”. Proferiu diversas palestras sobre a música brasileira nas universidades britânicas.

Compositor com extensa produção musical, tem suas obras apresentadas em diversos países por grupos de renome e tem se destacado em concursos, festivais e bienais.

Marcos Vieira Lucas é professor de Composição, Harmonia, Análise e Música de Câmara na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É diretor do Grupo GNU e membro do Prelúdio 21, grupo de compositores atuantes no cenário da música de concerto no Brasil e exterior (CONCURSO DE PIANO PROF. ABRÃO CALIL NETO, 2016).

3.8.2 Suíte *As Quatro Estações*

A obra *Primavera* é uma parte da suíte *As Quatro Estações* composta por Marcos Vieira Lucas em 2016 e contém as obras *Primavera*, *Verão*, *Outono* e *Inverno*. O título da obra, no caso, toda a suíte, sugere que o compositor buscou descrever características dessas estações por meio da linguagem musical. A descrição da natureza e seus fenômenos foi e ainda é uma prática comum aos compositores da música ocidental. É quase impossível não associar, num primeiro momento, a suíte de Marcos Lucas à obra de Antônio Vivaldi (1678-

1741), *As Quatro Estações* (1725)¹⁷ e ao conceito de música descritiva nos séculos XVI e XVII.

Caznok (2003), refere-se à música descritiva nos séculos XVI e XVII:

No campo da música instrumental, tanto a corrente descritiva quanto a teoria dos afetos pressupõem – por meio de referências explícitas a sons da natureza ou a movimentações físicas, espirituais e emocionais – a visualização de paisagens, de cenas ou de sinais que denunciem estados afetivos, tais como lágrimas, sobressaltos, reencontros, arroubos, decadência física ou moral, solidão e júbilo, entre outros (CAZNOK, 2003, p. 25-26).

Além da possibilidade de relação da suíte *As Quatro Estações* com a música descritiva, em cada movimento Marcos Lucas faz claramente outras referências. Cada obra da *Pequena Suíte* é dedicada a um compositor, como uma inspiração, uma forma de revisitar um determinado estilo ou período da história da música, como ocorreu, por exemplo, no Neoclassicismo¹⁸. As referências são as seguintes:

- *Primavera* – Igor Stravinsky;
- *Verão* – Heitor Villa-Lobos;
- *Outono* – Ricardo Tacuchian;
- *Inverno* – Robert Schumann¹⁹.

Essa aproximação é denominada por Ferraz (2008) como reescritura, pois tem-se por base obras, ideias ou até uma sonoridade de onde se extrai o que mais lhe chamou a atenção (FERRAZ, 2008). Stenzl (2001, *apud* FERRAZ, 2008) descreve três formas de aproximação para a reescritura:

¹⁷ Lourenço (2013, p. 170) destaca *As Quatro Estações* (op. 8, 1725) de Vivaldi como sendo “um dos exemplos de música descritiva ocidental mais antigos e singulares [...] porque este autor concebeu essa música instrumental com o objetivo de descrever a natureza”. Grout e Palisca (1994, p. 429) referem-se a esta obra, em especial ao concerto *Primavera*, como um exemplo do “extraordinário instinto de Vivaldi para obter sonoridades eficazes nesta forma musical”.

¹⁸ Isso ocorreu por exemplo com compositores da primeira metade do século XX, na corrente estética denominada neoclassicismo. Ao mesmo tempo que se aproximavam das novas descobertas musicais, mantinham contato com alguns elementos do passado. Neoclassicismo pode ser definido como uma adesão aos princípios clássicos do equilíbrio, da frieza, da objectividade e da música absoluta. Expressa a ideia de renovar uma arte através de um regresso aos princípios e aos modelos de épocas anteriores (GROUT E PALISCA, 1994, p. 721-722).

¹⁹ Esta obra, também pertencente ao Grupo A, analisada neste trabalho, é dedicada a Robert Schumann (1810-1856), e pode-se estabelecer relações da peça com as obras *Estação de Inverno 1* e *Estação de Inverno 2* do *Álbum para a Juventude op. 68* (1848). Devido à extensão deste trabalho, optamos por analisar apenas a obra *Primavera*.

Primeiro, uma identificação com o original: existe algum ponto que liga o compositor a uma sonoridade que o atrai e lhe parece de interesse composicional – digamos que seja seu agenciamento, a forma como reúne sonoridades e referências. Segundo, retomar esta sonoridade para experimentá-la, fazer dela um campo de descobertas através de análises, escutas, detalhamentos. Por fim, uma terceira forma de aproximação que consiste em ultrapassar o original, “abusar do original” (STENZL, 2001 *apud* FERRAZ, 2008, p. 49).

3.8.3 Análise da obra *Primavera*

Esta obra é dedicada a Igor Stravinsky (1882-1971). A partir da análise é possível estabelecer relações, obviamente guardando as devidas proporções, entre elementos da obra *A Sagração da Primavera* (1913), de Stravinsky, e a *Primavera* de Marcos Lucas. Dentre esses elementos, certamente podemos destacar o ritmo e suas novas possibilidades, as variações de métrica e a exploração do timbre, assim como a energia e a força primitiva da obra de Stravinsky, que tornou-se um marco na história da música ocidental. A abordagem do ritmo na música de Stravinsky teve grande importância para os compositores no decorrer do século XX, como demonstra Griffiths (1998):

A Sagração demonstrou com força quase selvagem que o ritmo podia ser um novo impulso motivador. Na imensa produção musical acumulada desde o Renascimento, o ritmo esteve sempre subordinado à melodia e à harmonia, quando não era determinado por um texto. Isto não significa que não tivesse importância. [...] Na *Sagração da Primavera*, em contraste, [...] é o ritmo que conduz a música, ficando a harmonia relegada a segundo plano. [...] A *Sagração da Primavera* regurgita de novas formulações rítmicas. [...] Por um certo período, Stravinsky explorou os dois centros de interesse revelados na *Sagração*: a música e o imaginário da cultura popular, e as novas possibilidades rítmicas” (GRIFFITHS, 1998, p. 38-42).

A prática de revisitar períodos históricos, compositores e músicas de outras culturas do passado ou recentes foi realizada por vários compositores do século XX, entre eles Webern, Berg, Sciarrino, Berio e o próprio Stravinsky (FERRAZ, 2008). Ao ouvir uma obra inteira, uma pequena sonoridade ou mesmo um pequeno intervalo pode se destacar e servir como ponto para a reescritura (FERRAZ, 2008).

A obra apresenta forma A – A' – A'' – A''' – Coda (ver partitura em anexo). Uma espécie de tema com variações. As seções são claramente articuladas a partir de mudanças de andamentos (*Allegretto – Meno mosso – Tempo primo*):

- Seção A (c. 1-10): apresentação do tema principal em uníssono, sugestão da tonalidade de Lá m;

- Seção A' (c. 11-19): caráter de desenvolvimento do tema apresentado em A, escrita a duas vozes, bitonalidade - Lá menor e Mi bemol Maior;
- Seção A'' (c. 20-25): variação do tema, uso de *apojaturas*, redução de compassos, bitonalidade – Fá sustenido menor e Dó Maior;
- Seção A''' (c. 25-30): escrita a três vozes; bitonalidade;
- Coda (c. 30-36): movimento contrário; bitonalidade; desenvolvimento de um único motivo; deslocamento do tempo por acentos.

Na seção A, o tema é apresentado em uníssono, sugerindo a tonalidade de Lá menor, explorando as regiões médio-aguda e médio-grave do instrumento e repetido uma terça maior abaixo, numa espécie de pergunta e resposta. O deslocamento lateral por movimento direto pode ser um elemento de dificuldade na peça, mas a leitura em uníssono e na posição de cinco dedos pode facilitar a leitura. A utilização de contraste de dinâmica e da melodia em uníssono utilizando diferentes regiões é uma forma de exploração do timbre.

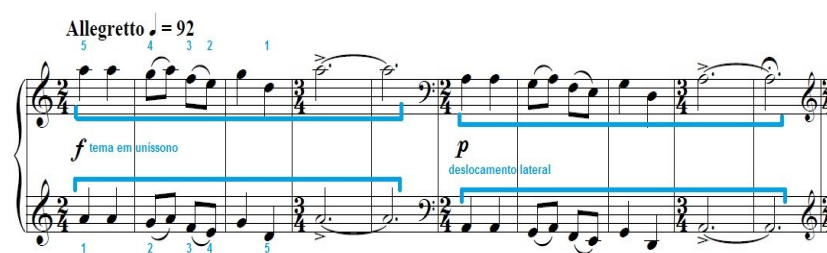


Figura 81. Lucas, M. V. *Primavera* (2016), c. 1-10.

Em A', ocorre uma polifonia a duas vozes. O tema aparece na voz superior, ainda em Lá menor; a voz inferior se contrapõe na tonalidade de Mi bemol Maior. A execução em duas tonalidades simultâneas é um aspecto didático importante, pois exige do aluno uma coordenação motora para realizar a polifonia e a articulação de cada voz, bem como o desenvolvimento da escuta.



Figura 84. Lucas, M. V. *Primavera* (2016), c. 25-30.

A *Coda*, em duas vozes, apresenta motivos do tema numa progressão em movimento contrário, acentos que deslocam a métrica e *accelerando*. A bitonalidade persiste nas duas vozes. A escrita a duas vozes e em movimento contrário traz um aspecto facilitador à execução, pois sucede o trecho a três vozes.

Figura 85. Lucas, M. V. *Primavera* (2016), c. 30-36.

Na *Primavera* de Marcos Lucas, percebe-se que o ritmo é um elemento preponderante, assim como a exploração da variedade de timbres do piano. As variações de métrica, as articulações, os acentos e as variações de dinâmica permitem a exploração do timbre percussivo do piano, expressando assim o caráter enérgico da obra e remetendo às obras do século XX.

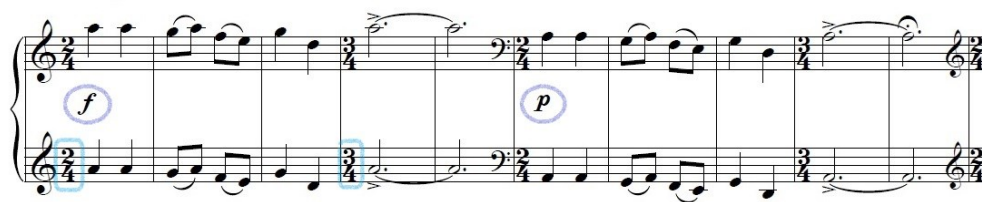


Figura 86. Lucas, M. V. *Primavera* (2016), c. 1-10.



Figura 87. Lucas, M. V. *Primavera* (2016), c. 31-36.

Um aspecto importante a destacar é a utilização de vários tipos de escrita na obra: duas vozes em movimento direto, duas vozes em contraponto, três vozes em contraponto, duas vozes em movimento contrário. O aluno tem a oportunidade de experimentar, em pequenos trechos, todas essas possibilidades, tendo como guia o tema e suas derivações. Outro aspecto muito relevante é o uso da bitonalidade, que traz a escuta para uma sonoridade mais contemporânea e dissonante, aproximando o aluno ao repertório dos séculos XX e XXI. Esses elementos se relacionam diretamente às inovações propostas por Stravinsky na *Sagração da Primavera*, e são apresentados de uma forma simplificada por Marcos Lucas.

A prática de revisão, citada anteriormente traz uma grande questão didática para a obra, pois o professor pode apresentar ao aluno a obra inspiradora, ampliando seu universo sonoro e histórico. É interessante que o aluno conheça um pouco mais sobre a história do compositor inspirador, bem como do compositor da obra e faça paralelos entre as obras.

Barancoski (2004) destaca a importância do repertório pianístico do século XX em explorar os elementos rítmicos de forma diferenciada, detalhada e complexa, em variados contextos. A exploração citada pela autora pode ser encontrada na *Primavera* e pode ser vista como um importante elemento didático vinculado à obra.

Na apresentação do tema há uma pequena variação/mudança métrica, sendo utilizados compassos 2/4 e 3/4, o que é importante para o desenvolvimento da percepção e da precisão exata da menor unidade métrica. Há também algumas mudanças de organização métrica, andamento, caráter e dinâmica, que são típicas do repertório do século XX, presentes na obra.

Allegretto ♩ = 92

Meno mosso ♩ = 86

Figura 88. Lucas, M. V. *Primavera* (2016), c. 1-17.

Outro elemento bastante comum ao repertório do século XX é a exploração da dissonância como sonoridade. Neste caso específico, a dissonância está relacionada à bitonalidade.

Meno mosso ♩ = 86

Figura 89. Lucas, M. V. *Primavera* (2016), c. 11-24.

A textura contrapontística, muito utilizada na execução da música barroca, está presente e é explorada de forma consistente na música do século XX, reforçando esse elemento tradicional.



Figura 90. Lucas, M. V. *Primavera* (2016), c. 25-30.

A música do século XX possui uma riqueza de elementos, que são explorados das mais variadas formas, mas nem todos são novidade para o intérprete. Muitas vezes, há um reforço dos elementos tradicionais, uma retomada desses elementos visando algo novo, novas abordagens, novas experiências sonoras. Para Barancoski (2004), “é de se esperar, portanto, que este repertório apresente uma profusão de elementos para o ensino, sejam esses exclusivos ou não deste período” (BARANCOSKI, 2004, p. 90). Vários elementos técnicos estão presentes nesta obra e são essenciais para o desenvolvimento nos níveis iniciais:

- Posição de cinco dedos; extensão para o intervalo de sexta;

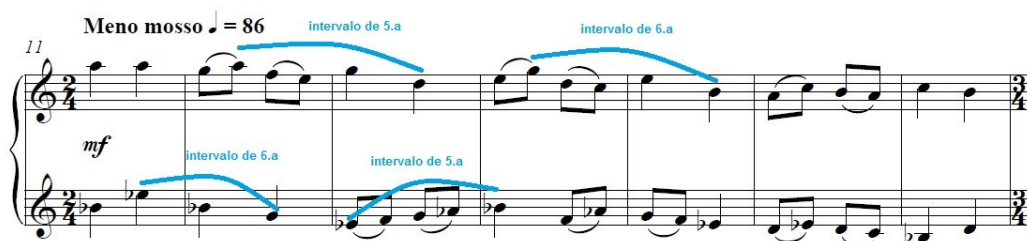


Figura 91. Lucas, M. V. *Primavera* (2016), c. 11-17.

- Notas duplas (terças, quartas, sextas e sétimas; quintas e oitavas) e tríade simples;



Figura 92. Lucas, M. V. *Primavera* (2016), c. 25-30.

- Movimento relacionado a fraseados e ligaduras;

Allegretto ♩ = 92

f *p*

Meno mosso ♩ = 86

11 *mf*

Figura 93. Lucas, M. V. *Primavera* (2016), c. 1-17.

- Deslocamento lateral no teclado;

Meno mosso ♩ = 86

mf

18

Figura 94. Lucas, M. V. *Primavera* (2016), c. 11-24.

Heiles (1996, *apud* BARANCOSKI, 2004, p. 94) também destaca alguns elementos que são explorados com “maior amplitude, precisão e sutilezas no século XX”, e permitem ao intérprete novos níveis de experiência:

- Experiência com níveis básicos de dinâmica (*f*, *p*, *mf*, *mp*, *mf*) e com *poco accelerando*, *a tempo*, *fermata*;

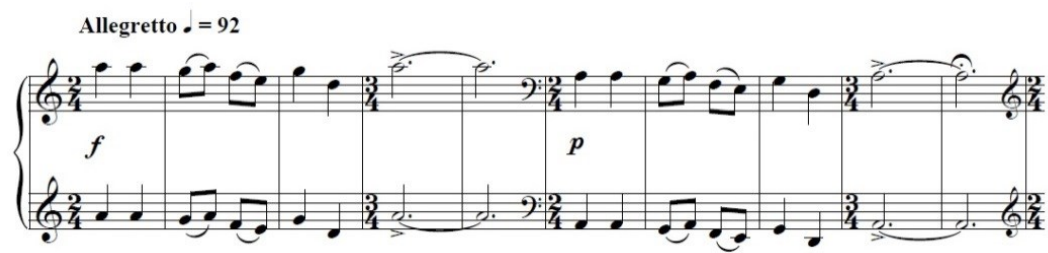


Figura 95. Lucas, M. V. *Primavera* (2016), c. 1-10.



Figura 96. Lucas, M. V. *Primavera* (2016), c. 25-36.

- Independência entre as mãos associada à dinâmica e articulação;



Figura 97. Lucas, M. V. *Primavera* (2016), c. 25-30.

- Passagens de dedilhado; passagem de polegar;

Meno mosso ♩ = 86

11

mf

18

Figura 98. Lucas, M. V. *Primavera* (2016), c. 11-24.

- Métrica assimétrica regular.

poco acel..

A tempo

31

Figura 99. Lucas, M. V. *Primavera* (2016), c. 31-36.

4 CONCLUSÕES

Realizar este trabalho nos proporcionou um grande aprendizado. Foi possível perceber como é fundamental analisar uma obra, seja ela de qualquer período, com olhar pedagógico e entender que um olhar geral para o todo, sem grandes preocupações em compreender a linguagem, fazendo associações apenas superficiais entre título e elementos didáticos, deixa a análise muito a desejar.

A partir deste trabalho, passamos a ter um olhar para a macro e a microforma, ver de forma mais específica os aspectos didáticos de cada obra, analisar de forma mais profunda, apesar de que muitos outros aspectos poderiam ter sido observados e pontuados em cada obra analisada.

Foi possível perceber também como é importante conhecer esse repertório, pesquisar, familiarizar-se com ele para estimular o aluno a conhecer e executá-lo.

A revisão bibliográfica deste trabalho muito contribuiu para a concretização de todos os aspectos citados anteriormente. Há vários artigos e trabalhos referentes ao ensino do instrumento, à música brasileira contemporânea, com contribuições valiosas, não apenas para pesquisas em trabalhos acadêmicos, mas também para complementar a bibliografia que já possuímos, como professores. Estes materiais podem e devem ser utilizados em nossa rotina pedagógica, seja para estabelecer relações entre o processo de ensino e de aprendizagem do instrumento, em seus variados níveis, seja para pesquisa de repertório. É muito importante que o professor deseje conhecer mais sobre o repertório pianístico, especialmente o repertório contemporâneo, que tem muito a contribuir para a formação de seus alunos.

As obras de confronto do Grupo “A” da categoria Solo de Piano, analisadas neste trabalho possuem grande potencial pedagógico e são de grande relevância para a divulgação da música brasileira do século XX, pois demonstram que a produção musical é ativa e precisa ser conhecida do público.

O Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto”, de Ituiutaba – MG, cumpre seu papel de fomentar a música brasileira contemporânea, incentivando os compositores a continuarem produzindo e oportunizando aos professores abordarem um repertório novo com seus alunos.

É importante ressaltar que o repertório pianístico do século XX não é uma inovação da música, mas se apresenta como uma continuidade do processo, possibilitando que elementos tradicionais dialoguem com elementos modernos, permitindo novas experiências musicais (BARANCOSKI, 2004). O repertório analisado traz consigo essa possibilidade de abordagem de elementos tradicionais e contemporaneidade.

As peças analisadas, do ponto de vista pedagógico, apresentam ricas possibilidades didáticas a serem abordadas no ensino do piano nos níveis iniciais. Barancoski (2004, p. 110) ressalta que o repertório para piano básico e intermediário do século XX “não deve substituir o repertório mais tradicional”. Entendemos que o repertório contemporâneo deva integrar o programa do aluno, juntamente com o repertório tradicional, desde os níveis iniciais. Dentre os aspectos didáticos citados por Barancoski (2004) podemos destacar nas peças analisadas alguns que são mais **comuns a todas** as peças e se relacionam ao reforço de elementos tradicionais:

- Movimentos relacionados a fraseados e ligaduras;
- Experiência com indicações de dinâmica e/ou agógica;
- Experiência com toques;
- Notas duplas - intervalos harmônicos simples;
- Dedilhado específico; passagens do/sob o polegar; forma da mão.

Alguns aspectos didáticos foram encontrados em **boa parte** das peças, relacionando-se ao reforço de elementos tradicionais e questões de ritmo e de musicalidade:

- *Ictus* inicial *acéfalo* - *Dança medieval*, *Toadinha*;
- *Ostinato* - *Dança medieval*, *Toadinha*, *A bailarina e o pintor*;
- Ritmo pontuado - *Dança medieval*, *A bailarina e o pintor*;
- Ritmo sincopado - *Toadinha*, *Cantiga*;
- Polifonia a duas vozes - *A bailarina e o pintor*, *Cinco por oito*;
- Movimentos direto e contrário - *A bailarina e o pintor*, *Cinco por oito*, *Primavera*;
- Variações de métrica - *Dança medieval*, *A bailarina e o pintor*, *Olhar singelo d’uma criança que suplica*; *Primavera*;
- Métrica assimétrica regular - *A bailarina e o pintor*, *Cinco por oito*, *Primavera*;
- Tríades em estado fundamental e inversões em blocos e acordes quebrados - *Cantiga*, *Olhar singelo d’uma criança que suplica*;
- Uso do pedal indicado ou sugerido - *Toadinha*, *A bailarina e o pintor*, *Olhar singelo d’uma criança que suplica*;
- Contato com a estética minimalista - *Toadinha*, *Olhar singelo d’uma criança que suplica*, *Cinco por oito*;
- Peça com caráter de estudo - *Cantiga*, *Cinco por oito*;
- Relação do título com a escrita da peça - *Dança medieval*, *Toadinha*, *Cantiga*, *Olhar singelo d’uma criança que suplica*, *Cinco por oito*, *Primavera*.

Algumas peças tiveram aspectos didáticos **particulares**, tais como:

- *Ictus* inicial *anacruse* - *Cantiga*;
- Terças paralelas - *Cantiga*;
- Polifonia a três vozes - *Primavera*;
- Melodia melismática - *Olhar singelo d'uma criança que suplica*;
- Exploração do piano percussivo - *Primavera*;
- Exploração da dissonância como sonoridade - *Primavera*;
- Contato com a estética nacionalista - *Cantiga*;
- Contato com a música do período ou estilo medieval - *Dança medieval*;
- Nota pedal - *Toadinha*.

Em relação ao nível de dificuldade das peças, sua leitura e interpretação, podemos dividi-las da seguinte forma:

- Peças mais complexas: *Primavera*; *Cinco por oito*; *Olhar singelo d'uma criança que suplica*;
- Peças medianas: *Dança medieval*; *Cantiga*; *A bailarina e o pintor*;
- Peças fáceis: *Toadinha*.

Conforme mencionado acima, a relação entre o título e a escrita está presente em boa parte das peças. Apenas em *A bailarina e o pintor* não encontramos relação aparente.

Este trabalho nos despertou para um novo olhar, uma nova forma de escolher obras para nossos alunos, sem pré-conceitos. O repertório do século XX oferece grandes possibilidades didáticas e deve, sim, ser utilizado pelos professores no ensino de piano nos níveis iniciais, pois os alunos precisam ter contato o mais cedo possível com este repertório. Nas palavras do pianista André Watts (USZLER, 1995, *apud* BARANCOSKI, 2004), “quanto mais aprendemos, mais sabemos, mais podemos ensinar; e, quanto mais ensinamos, mais aprendemos”.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. **Catálogo de obras**: Ricardo Tacuchian. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/uploads/11cc91c51ddde2b727fcff51451c060f.pdf>>. Acesso em: 29/01/2018.

AGUILAR, Ananay. **Processos de estruturação na escuta de música eletroacústica**. Campinas, SP. [s./n.], 2005. p. 18-19. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284775>>. Acesso em: 01/10/2017.

BARANCOSKI, Ingrid. A literatura pianística do século XX para o ensino do piano nos níveis básico e intermediário. In: **Per Musi: Revista Acadêmica de Música**, v. 9, jan-jun, 2004. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/09/num09_cap_06.pdf>. Acesso em: 02/03/2013.

BASTIEN, James. **How to teach piano successfully**. Third Edicion. San Diego: kjos Music Company, 1988.

CAZNOK, Y. B. **Música: entre o audível e o visível**. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 25-26.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA. **Catálogo de obras**: Calimerio Soares. Disponível em: <http://www.unicamp.br/ciddic/compositores_c.html>. Acesso em: 16/08/2017.

CERVO, Amado Luiz e BERVIAN, Pedro Alcino. **Metodologia Científica**. 5ª Edição. São Paulo: Prentice Hall, 2002. p. 63-68.

CERVO, Dimitri. Biografia. In: **Concurso de Piano Prof. Abrão Calil Neto**. Ituiutaba, 2006. Disponível em: <<http://www.conservatorioituiutaba.com.br/concurso-de-piano/compositores/biografia/10>>. Acesso em: 29/08/2017.

_____. O minimalismo e suas técnicas composicionais. In: **Per Musi: Revista Acadêmica de Música**, n. 11, jan-jun, 2005.

_____. **Toadinha**. 2005. 1 partitura [1 p.]. Arquivo do compositor. Piano.

DELTRÉGIA, Cláudia Fernanda. **O uso da música contemporânea na iniciação ao piano**. Campinas: 1999. Dissertação (mestrado). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas 1999. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284204>>. Acesso em: 19/10/2016.

DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. **Internet**. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br>>. Acesso em: 25/07/2017.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Ed. 2008. p. 34, 124.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: ERUDITA, POPULAR E FOLCLÓRICA. Reimpr. da 2 ed. São Paulo. Art Editora: Publifolha, 1998.

FERRAZ, Sílvio. A fórmula da reescritura. In: **III Seminário Música e Tecnologia**. <<http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/view/40/39>>. Acesso em: 10/11/2017.

FLETCHER, Leila. **The Leila Fletcher Piano Course**. Buffalo, NY. Montgomery Music Inc: 1950. p. 50.

FRANCO, D. C. e GERLING, C. C. Elementos idiomáticos na linguagem composicional de Antônio Celso Ribeiro na obra para Piano Solo até 2006. In: **Revista do Conservatório de Música da UFPel**. Pelotas, nº 1, 2008. p. 141-165. Disponível em: <<https://www.periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/view/2438>>. Acesso em: 21/09/2017.

FREIRE, Vanda Bellard e CAVAZOTTI, André. **Música e pesquisa: novas abordagens**. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.

GANDELMAN, Salomea. **Compositores brasileiros. Obras para piano (1950-1988)**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.p. 27.

GARCIA, Denise. **Cinco por oito**. 2013. 1 partitura [2 p.]. Arquivo da compositora. Piano.

_____. Biografia. In: **Concurso de Piano Prof. Abrão Calil Neto**. Ituiutaba, 2013. Disponível em: <<http://www.conservatorioituiutaba.com.br/concurso-de-piano/compositores/biografia/18>>. Acesso em: 22/10/2017.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1991. p. 46.

GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 38-42.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa. Gradiva, 1994.

HAAS-KARDOZOS, Eliane. O repertório do iniciante. In: **A arte de tocar piano**. Rio de Janeiro: Salvo-Conduto, 1998. pp. 56-66.

LOURENÇO, Marise G. A Primavera de Vivaldi e o Trio em Lá menor de Machado de Assis: um estudo da relação da literatura com a música. In: **Revista Ecos**, vol. 15, ano X, nº 2, 2013.

LUCAS, Marcos Vieira. **As Quatro Estações: Primavera**. 2016. 1 partitura [1 p.]. Arquivo do compositor. Piano.

_____. Biografia. In: **Concurso de Piano Prof. Abrão Calil Neto**. Ituiutaba, 2016. Disponível em: <<http://www.conservatorioituiutaba.com.br/concurso-de-piano/compositores/biografia/20>>. Acesso em: 18/10/2017.

MARTINS, Denise Andrade de Freitas e SANTOS, Maria Helena Mattos de Castro. Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto” Ituiutaba – MG. In: **ENCONTRO DA ABEM – Educação Musical: produção científica, formação profissional, políticas públicas e impactos na sociedade**, 15. João Pessoa, out. 2006, p. 243-250. Anais... Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2006/ABEM_2006.pdf>. Acesso em: 06/04/2016.

MARTINS, Denise Andrade de Freitas. Práticas sociais em música: concurso de piano como estratégia de divulgação e fomento da música brasileira contemporânea para piano solo e piano a quatro mãos. In: **XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Campinas, 2017. Disponível em: <http://anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/view/4729>>. Acesso em: 17/09/2017.

MASSIN, Jean & Brigitte. **História da Música Ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 161, 176.

MATTOS, Fernando Lewis de. Pluralia Tantum: Reflexões sobre a música contemporânea. In: **Revista da Fundarte**. Montenegro, ano 16, n. 32, p. 52-94, jul/dez. 2016. Disponível em: <<http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>>. Acesso em: 21/09/2017.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. Brasília: Musimed, 1996. 4 ed. p. 231.

MOREIRA, Herivelto e CALEFFE, Luiz Gonzaga. **Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 70.

NEIVA, Tania Mello. **Cinco mulheres compositoras na música erudita brasileira contemporânea**. Campinas, SP. 2009. p. 205-223. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284395>>. Acesso em: 01/10/2017.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. 2 ed. (Revista e ampliada por Salomea Gandelman). Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

REIS, Carla Silva. Pérolas Didáticas – Vídeo 3 – A sedução da alegria (Canal Piano Pérolas). **Youtube**, 24 de junho de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PbthNekSH7s>>. Acessado em 20/11/2017.

RIBEIRO, Antonio Celso. Biografia. In: **Concurso de Piano Prof. Abrão Calil Neto**. Ituiutaba, 2012. Disponível em: <<http://www.conservatorioituiutaba.com.br/concurso-de-piano/compositores/biografia/17>>. Acesso em: 20/10/2017.

_____. **Olhar singelo d’uma criança que suplica**. 2012. 1 partitura [1 p.]. Arquivo do compositor. Piano.

RIPPER, João Guilherme. Biografia. In: **Concurso de Piano Prof. Abrão Calil Neto**. Ituiutaba, 2010. Disponível em: <<http://www.conservatorioituiutaba.com.br/concurso-de-piano/compositores/biografia/14>>. Acesso em: 20/09/2017.

_____. **Biografia**. Disponível em: <http://www.joaoripper.com.br/site/?page_id=2>. Acesso em: 15/09/2017.

_____. **Cantiga**. 2009. 1 partitura [2 p.]. Arquivo do compositor. Piano.

SOARES, Calimerio. Biografia. In: **Concurso de Piano Prof. Abrão Calil Neto**. Ituiutaba, 2004. Disponível em: <<http://www.conservatorioituiutaba.com.br/concurso-de-piano/compositores/biografia/8>>. Acesso em: 16/08/2017.

_____. **Suíte Juvenil: Dança medieval**. 2003. 1 partitura [2 p.]. Arquivo do compositor. Piano.

STENZL, Jürg. "La langue maternelle de Luciano Berio": encarte do CD *Berio-VOCI*. Munique: ECM Records, 2001, *apud* FERRAZ, Sílvio. A fórmula da reescritura. In: **III Seminário Música e Tecnologia**. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/view/40/39>>. Acesso em: 10/11/2017.

TACUCHIAN, Ricardo. **A bailarina e o pintor**. 2009. 1 partitura [3 p.]. Arquivo do compositor. Piano.

_____. Biografia. In: **Concurso de Piano Prof. Abrão Calil Neto**. Ituiutaba, 2008. Disponível em: <<http://www.conservatorioituiutaba.com.br/concurso-de-piano/compositores/biografia/12>>. Acesso em: 11/10/2017.

_____. **Catálogo de obras**. Org. Valéria Peixoto. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2016. p. 60-61.

THOMPSON, Ellen. Teaching and understanding contemporary piano music. California, 1976, *apud* BARANCOSKI, Ingrid. A literatura pianística do século XX para o ensino do piano nos níveis básico e intermediário. In: **Per Musi: Revista Acadêmica de Música**, v. 9, jan./jun. 2004. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/09/num09_cap_06.pdf>. Acesso em: 14/06/2017.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987. pp. 110-112.

USZLER, Marienne; GORDON, Stewart; MACH, Elyse. The Average-Age Student. In: **The welltempered keyboard teacher**. New York: Schirmer Books, 1991. p. 105-146.

_____. Repertorie and the Intermediate Student. In: **The welltempered keyboard teacher**. New York: Schirmer Books, 1991. p. 183-212.

WATTS, André. "Foreword", *apud* Uszler, M., Gordon, S. e Mach, E. The well-tempered keyboard teacher. New York. Schirmer Books, 1995. In: BARANCOSKI, Ingrid. **A literatura pianística do século XX para o ensino do piano nos níveis básico e intermediário**. Per Musi: Revista Acadêmica de Música, v. 9, jan-jun, 2004. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/09/num09_cap_06.pdf>. Acesso em: 09/03/2018.

ZORZETTI, Denise. **Música brasileira para o ensino do piano no nível elementar.** I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música - XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010, p.728-737.

ANEXOS

DANÇA MEDIEVAL

(da "Suite Juvenil" para Piano)

Introdução

Andante - $\text{♩} = 66$

A
a

Calimério Soares (2003)

4

7

10

13

mf

p

f

p

A
a

B
b

b'

16

19 **A**
a

mf

22 **a'**
p

25 **Coda**

28 *f* *ru*

Toadinha

Tranquilo ♩ ~ 60

Dimitri Cervo

Piano

A

P poco a poco cresc.

f

A'

p

A'' ou Coda

molto rall.

A bailarina e o pintor

Ricardo Tacuchian (2007)

A
A
Andante ♩ ca 78

Piano

p *mf*

A'
a''

p

A''
a'''

mf

A'''
a''''

f

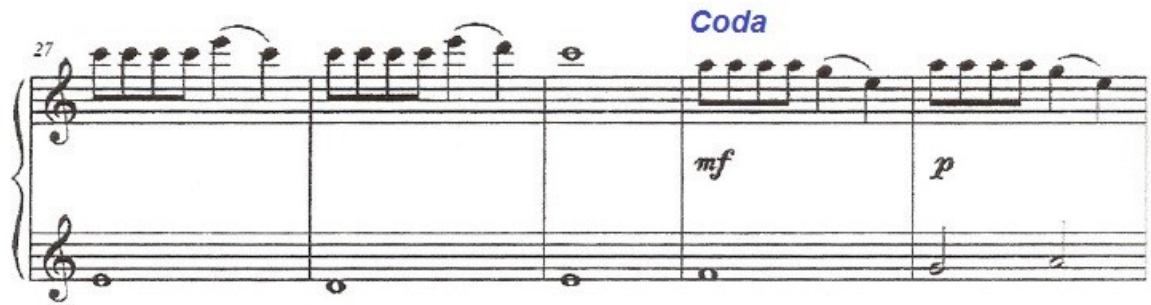
A bailarina e o pintor

a^{triple}



Coda

mf p



B Introdução
poco più mosso

pp rit. f a



b



c



A bailarina e o pastor

The musical score is divided into four systems. The first system shows a piano introduction with a treble staff featuring a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A blue 'a' is above the first measure. The second system is marked 'Coda' in blue and includes the instruction 'dim poco a poco' in italics. The third system is marked 'A' in purple and 'Tempo I' in blue, with a blue 'a' above the first measure. It includes dynamic markings 'p' and 'pp'. The fourth system is marked 'Coda' in blue and includes the instruction 'p rall' in italics. The score concludes with a double bar line.

a

Coda

dim poco a poco

A' Tempo I

a

p

pp

Coda

p rall

Três pequenos estudos

1 - Cantiga

João Guilherme Ripper

A
Moderado ♩ = 60

Piano *p*

8 1. 2. **b** **c**

16 **c'** **B** **a** *mf*

24 **b** **a**

2

Três pequenos estudos - Cantiga

32 b' a p



40 a' b



48 c c'



Olhar Singelo duma Criança que Suplica

Antonio Celso Ribeiro
Set. 2012

$\text{♩} = 55$

Piano

mf dolce e un poco rubato

Reo.

5

9

13

17

f subito

sempre f

mf dolce e un poco rubato

rall. molto

A
a

a'

B
b

b'

A'
a''

a'''

B'
b

b''

A''
a

a''''

cinco por oito

Denise Garcia
2013

A
de 160 a 200

A'

B

C

D

2

41

Transição

C'

x

z

y

p

mf

49

y

z

57

D'

x

y

z

65

A''

fx

y

z

73

Transição

Coda

mf

px

78

y

As Quatro Estações - Pequena Suíte

I-Primavera

(a Igor Stravinsky)

Marcos Lucas

A
Allegretto ♩ = 92

First system of the musical score for 'I-Primavera'. It consists of two staves. The right staff (treble clef) starts with a forte (*f*) dynamic and features a melody with eighth and sixteenth notes. The left staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. A piano (*p*) dynamic marking appears in the right staff towards the end of the system.

A'
Meno mosso ♩ = 86

Second system of the musical score, starting at measure 11. It continues the melodic and harmonic themes. The right staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The time signature remains 2/4.

Third system of the musical score, starting at measure 18. The right staff features a more active melody with slurs and accents. The left staff continues the accompaniment. The time signature changes to 3/4.

A'''
Tempo primo ♩ = 92

Fourth system of the musical score, starting at measure 25. The right staff has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The left staff continues the accompaniment. The time signature is 2/4. A mezzo-forte (*mf*) dynamic appears in the right staff towards the end of the system.

Coda

poco acel..

A tempo

Fifth system of the musical score, starting at measure 31. It concludes the piece with a final cadence. The right staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The time signature changes to 3/4. The system ends with a double bar line.