



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES – IARTE
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA – LICENCIATURA

***JÁTÉKOK I: O GESTO NA EXPLORAÇÃO DE UMA OBRA DIDÁTICA DO
SÉCULO XX***

Uberlândia, dezembro de 2020

MARIANA APARECIDA MENDES

***JÁTÉKOK I: O GESTO NA EXPLORAÇÃO DE UMA OBRA DIDÁTICA DO
SÉCULO XX***

Monografia apresentada em cumprimento parcial da avaliação da disciplina Pesquisa em Música 3, do Curso de Graduação em Música – Licenciatura com Habilitação em Piano, da Universidade Federal de Uberlândia, ministrada e orientada pela Profª. Drª. Flávia Pereira Botelho.

Uberlândia, dezembro de 2020.

AGRADECIMENTOS

Minha jornada até aqui foi construída ao lado de pessoas queridas, companheiros de caminhada aos quais agradeço.

À minha mãe, Cristiana Reis, por ser um anjo na terra e estar sempre ao meu lado, me incentivando e fazendo o possível e o impossível para que eu consiga concretizar meus sonhos e objetivos.

Ao meu pai, Edson Silva, por ser um dos primeiros a acreditar em mim, tendo me incentivado a continuar dando aulas, mesmo com as adversidades do início dessa travessia.

À minha professora e orientadora Prof.^a Dr.^a Flávia Botelho, que ao longo da minha graduação se tornou uma amiga e uma mãe, me ensinando afetuosamente a olhar o mundo com mais paciência e respeito. Também pelas lições valiosas que resultaram na elaboração e realização dessa pesquisa, que me transformou enquanto pessoa, pesquisadora, pianista e artista.

Aos meus familiares, sobretudo os meus tios Franklin e Regiana, e às minhas queridas avós Maria Cida e Maria Dulce, que me acompanharam desde o início da minha caminhada no mundo da música e me ofereceram as condições necessárias para perseverar até hoje.

Aos meus amigos Alessandro Terras Altas, André Hipolito, Camila Amuy e Samuel Alves, por todos os bons momentos, pelo companheirismo e as contribuições nas gravações das videoperformances e na escrita deste trabalho.

Aos meus alunos, por me possibilitarem aprender tanto sobre mim, o ensino, a música, e também pela confiança no trabalho, estando sempre dispostos ao novo.

Aos professores membros da banca, Dr.^a Rosiane Lemos e Dr. Cesar Traldi, pela disponibilidade em contribuir para este trabalho e pelas sugestões no decorrer desta pesquisa.

Aos meus professores e amigos do teatro e da dança, por me mostrarem uma nova forma de construir e entender arte e por me ensinarem a ter mais consciência sobre meu corpo e sobre mim mesma.

Aos meus colegas de graduação, professores e técnicos pelo carinho, companheirismo e reflexões.

À Universidade Federal de Uberlândia, que se tornou uma segunda casa, oferecendo um ambiente e possibilidades que contribuíram para o meu desenvolvimento enquanto pianista e discente.

*“A vida, o mundo e o homem manifestam-se por
meio do movimento” (Klauss Vianna)*

RESUMO

Este trabalho busca explorar peças selecionadas do álbum *Játékok I* (1979) de G. Kurtág (1926 -). O foco está nas possibilidades gestuais que podem ser abordadas nas peças. O álbum apresenta elementos correspondentes ao repertório classificado como didático – como a valorização do elemento lúdico, a criação, a imaginação e a introdução acessível de elementos pianísticos – e aborda também questões relacionadas a contemporaneidade, sobretudo as técnicas estendidas. Traduzido como “jogo” em português, em *Játékok* entende-se que a ação de tocar piano é uma brincadeira e que o instrumento é uma continuação do corpo do intérprete. Nesse sentido, os gestos relacionados a execução das peças assumem um protagonismo, sendo um dos seus elementos marcantes e estruturais. A presente pesquisa se enquadra na categoria de pesquisa em arte. Como produto final, decorrente das explorações, foi elaborado videoperformance de cada uma das peças selecionadas para essa pesquisa – uma forma de contribuir para a difusão do repertório contemporâneo e auxiliar no entendimento e visualização das peças.

Palavras-chave: *Játékok*. György Kurtág. Gesto musical. Repertório didático. Música para piano do século XX.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Caricatura de F. Liszt (1).....	36
Figura 2 – Caricatura de F. Liszt (2).....	36
Figura 3 – Tabelas sobre o as definições e classificações dos gestos, elaboradas por Santana (2018) a partir das definições de Jensenius et al. (2010), Windsor (2011), Davison e Correia (2002) e Dahl et al. (2010)	38
Figura 4 – Partitura de <i>Perpetuum Mobile</i> - (1A).....	45
Figura 5 – Partitura de <i>Prelúdio e Valsa em Dó</i> - (1B).....	51
Figura 6 – Representação do percurso do gesto utilizado na seção da valsa de <i>Prelúdio e Valsa em Dó</i>	55
Figura 7 – Partitura de <i>Hommage à Verdi</i> (sopra: <i>Caro nome che il mio cor</i>) - (1B)	57
Figura 8 – Trecho da partitura de <i>Caro nome che il mio cor</i> (Ópera <i>Rigoletto</i>) e de redução de <i>Hommage à Verdi</i>	58
Figura 9 – Partitura de <i>Passeando</i> - (5A).....	61
Figura 10 – Partitura de <i>Entediado</i> - (7A).....	64
Figura 11 – Partitura de <i>Hommage à Bartók</i> - (7B 2).....	68
Figura 12 – Partitura de <i>Palmas Silenciosas</i> - (8A).....	71
Figura 13 – Partitura de <i>Retratos (I)</i> - (11B – a).....	73
Figura 14 – Partitura de <i>Pantomima (Briga 2)</i> - (19A 2).....	76
Figura 15 – Partitura de <i>Hommage à Tchaikovsky</i> - (21) p. 1	81
Figura 16 – Partitura de <i>Hommage à Tchaikovsky</i> – (21) p. 2	82

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Posição das mãos no <i>glissando</i> em teclas brancas (ângulo superior) – realizada pela autora deste trabalho	48
Fotografia 2 - Posição da mão no <i>glissando</i> em teclas brancas (ângulo lateral) – realizada pela autora deste trabalho	48
Fotografia 3 – Posição da mão no <i>glissando</i> em teclas pretas (ângulo lateral) – realizada pela autora deste trabalho	49
Fotografia 4 – Posição de “pinça” (ângulo lateral) – realizada pela autora deste trabalho.....	53
Fotografia 5 – Posição de “pinça” (ângulo superior) – realizada pela autora deste trabalho...	53
Fotografia 6 - <i>Cimbalom</i>	69
Fotografia 7 – Posição da mão direita no penúltimo compasso de <i>Retratos (1)</i> – realizada pela autora deste trabalho	75
Fotografia 8 – Extensão de notas no <i>cluster</i> de palma de mão – realizada pela autora deste trabalho.....	84
Fotografia 9 – Extensão de notas no <i>cluster</i> de braço (ângulo superior) – realizada pela autora deste trabalho.....	85
Fotografia 10 – Extensão de notas no <i>cluster</i> de braço (ângulo lateral) – realizada pela autora deste trabalho.....	85

LISTA DE QR CODES

QR Code 1 - Videoperformance de <i>Perpetuum Mobile</i>	45
QR Code 2 - Videoperformance de <i>Prelúdio e Valsa em Dó</i>	51
QR Code 3 - Videoperformance de <i>Hommage à Verdi</i>	56
QR Code 4 - Videoperformance de <i>Passeando</i>	60
QR Code 5 - Videoperformance de <i>Entediado</i>	64
QR Code 6 - Videoperformance de <i>Hommage à Bartók</i>	67
QR Code 7 - Videoperformance de <i>Palmas Silenciosas</i>	71
QR Code 8 - Videoperformance de <i>Retratos (1)</i>	73
QR Code 9 - Videoperformance de <i>Pantomima (Briga 2)</i>	76
QR Code 10 - Videoperformance de <i>Hommage a Tchaikovsky</i>	80

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Roteiro para as explorações das peças	20
--	----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 METODOLOGIA	16
2.1 A pesquisa em arte e a construção das videoperformances	16
2.2 Seleção das peças de <i>Játékok I</i>	18
2.3 Exploração das peças: pesquisa bibliográfica, levantamento de referências audiovisuais das peças selecionadas, análise da partitura, experimentação e estudo ao piano	19
3 REVISÃO DE LITERATURA	22
3.1 Ensino de piano: repertório didático e pedagogias.....	22
3.1.1 <i>Repertório didático para piano e suas origens</i>	22
3.1.2 <i>Novas pedagogias do piano e a valorização dos gestos e movimentos</i>	27
3.2 <i>Játékok</i> – Introdução à contemporaneidade	28
3.3 A música dos séculos XX e XXI e as técnicas estendidas pianísticas	31
3.4 Gesto musical e movimento.....	35
3.4.1 <i>Tipos de movimento na performance pianística</i>	40
3.4.2 <i>O gesto em Játékok I, de Kurtág</i>	42
4 EXPLORANDO PEÇAS SELECIONADAS DE <i>JÁTÉKOK I</i>	44
4.1 <i>Perpetuum Mobile</i> - 1A e 25.....	45
4.2 <i>Prelúdio e Valsa em Dó</i> - 1B	51
4.3 <i>Hommage à Verdi (sopra: Caro nome che il mio cor)</i> - 4B	56
4.4 <i>Passeando</i> - 5A	60
4.5 <i>Entediado</i> - 7A	64
4.6 <i>Hommage à Bartók</i> - 7B 2	67
4.7 <i>Palmas silenciosas</i> - 8A.....	71
4.8 <i>Retratos (I)</i> - 11B (a).....	73
4.9 <i>Pantomima (Briga 2)</i> - 19A 2	76
4.10 <i>Hommage à Tchaikovsky</i> - 21	80
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
REFERÊNCIAS.....	95
APÊNDICE A	101
APÊNDICE B.....	102
APÊNDICE C	105
ANEXO A.....	106
ANEXO B.....	108

1 INTRODUÇÃO

Desde o início da minha graduação em Licenciatura em Música com Habilitação em Piano, questões relacionadas à técnica e à performance pianística me chamaram bastante atenção, uma vez que vários elementos que hoje julgo essenciais para a execução pianística, como a consciência e definição dos movimentos utilizados durante a performance, não tinham sido abordados de forma efetiva na minha iniciação ao piano e durante o período de aprendizagem anterior à entrada na universidade. Considero que esse assunto tenha sido um dos principais aprendizados que adquiri durante a graduação. Infelizmente, a maioria dos professores ainda segue escolas tradicionais (como a Escola dos Dedos¹) e é levada a desconsiderar que o aparelho pianístico não envolve apenas a ação dos dedos. Hoje inúmeras pesquisas reconhecem, por outro lado, que o gesto musical e toda uma gama de movimentos a ele relacionados também fazem parte da ação de tocar piano, o que desconstrói a ideia de que o piano existe apenas na dimensão horizontal do teclado associado ao ataque verticalizado.

Outro universo que me foi apresentado durante a graduação foi a música dos séculos XX e XXI, também pouco abordada pelos professores. Reis (2014, p. 104), em pesquisa realizada sobre os cursos superiores de piano na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), ambas universidades do estado de Minas Gerais, constatou que “a música composta a partir do início do século XX não figura no repertório tradicionalmente estudado nos cursos superiores de música, e, de uma maneira geral, a experiência dos alunos com essa música é pontual ou mesmo inexistente”. Em um contexto mais amplo, Daldegan e Dottori (apud Liberato, 2016) afirmam que “as instituições de ensino musical deveriam proporcionar aos alunos o entendimento da natureza e do significado da música contemporânea²” (LIBERATO, 2016, p. 10).

Essa falta de contato com a música contemporânea acaba por privar o aluno de desenvolver várias habilidades musicais e extramusicais, como “aumento do repertório de movimentos [corporais]” (PONTES, 2018, p. 124); “conhecimento de outros gêneros e estilos” e de “novas sonoridades” (LIBERATO, 2016, p. 10); expansão das “capacidades tímbricas do piano” (LIBERATO, 2016, p. 23); aumento da discriminação auditiva e conexão

¹ Caracterizada pelo treino mecânico, foco apenas no exercício dos dedos isoladamente e braço imóvel durante muitas horas de prática. Nessa escola o professor era considerado autoridade absoluta. Desta forma, o aluno não tinha um ambiente para criação, exploração e improvisação (HERTEL, 2006).

² Utilizar-se-á nesse trabalho a expressão *contemporânea* para se referir as obras musicais compostas nos séculos XX e XXI. Apesar de compreendermos que alguns musicólogos classificam algumas correntes musicais do século XX como modernistas ou pós-modernistas, acredita-se que aqui o termo *contemporâneo* é o mais adequado para se referir e englobar as peças que se opõe as estéticas musicais da literatura pianística dos períodos anteriores ao século XX – romântico, clássico e barroco.

“da música dos séculos passados em relação à atual” (LIBERATO, 2016, p. 24); e estabelecimento de uma “relação duradoura com novas linguagens musicais” (COSTES apud LIBERATO, 2016, p. 25).

Barankoski (2004) afirma 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. É de se esperar, portanto, que este repertório apresente uma profusão de elementos para o ensino, sejam esses exclusivos ou não deste período. Encontramos, na verdade, referência a vários elementos característicos de períodos anteriores (BARANCOSKI, 2004, p. 90).

A partir dessas observações de Pontes (2018), Liberato (2016) e Barancoski (2004), observa-se que a música contemporânea muitas vezes se relaciona a aprendizagem musical. Essa relação pode ser percebida também quando observamos o grande número de obras compostas com objetivo didático a partir do século XX, como por exemplo os *Mikrokosmos* e *For Children*, de Béla Bartók (1881-1945); as *Cirandinhas* e *Petizada*, de H. Villa-Lobos (1887-1959); a *Suíte das 5 notas* e *Recordações da Infância*, de Lorenzo Fernández (1897-1948); o *Music for Children Op. 65*, de S. Prokofiev (1891-1953); o *Album for Young People*, de A. Khachaturian (1903-1978); as *24 Peças para Crianças Op. 39* e *Variações Op. 40*, de D. Kabalevsky (1904-1987); as *Peças Infantis* e *Dança das Bonecas*, de D. Shostakowitch (1906-1975); e a coletânea *Ludus Brasilienses*, de Ernst Widmer (1929-1990).

Essas obras configuram-se como adequadas para pianistas em níveis iniciais e têm afinidade com as escolas pianísticas modernas. Além disso, segundo Barancoski (2004), esse repertório “apresenta quase a totalidade de elementos pianísticos dos períodos anteriores, e, com mais intensidade, uma extensa variedade de elementos rítmicos e explorações timbrísticas do instrumento” (BARANCOSKI, 2004, p. 89).

Nesse universo de obras didáticas para piano, destaco a experiência significativa que tive nas aulas de Metodologia do Ensino e Aprendizagem do Instrumento - Piano, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Flávia Botelho, na qual fui apresentada às peças *Perpetuum Mobile* e *Hommage à Tchaikovsky*, ambas do primeiro volume de *Játékok I* (1979), do compositor húngaro György Kurtág (1926-). Lembro-me que as peças me chamaram muita atenção e, desde então, o repertório contemporâneo, técnicas estendidas, gesto, performance pianística

relacionada a elementos cênicos e a obra de Kurtág tornaram-se meus principais interesses de pesquisa³.

György Kurtág, hoje com 94 anos, é considerado por Haas-Kardozos (1998) como um dos principais compositores do repertório didático contemporâneo para piano, principalmente devido aos nove volumes de *Spielefür Klavier – Játékok* (1979 – 2010), que segundo ela “apresenta o que de mais original, consequente e completo já se fez no sentido de introduzir o aluno no mundo da música contemporânea, apresentando todos os elementos da sua linguagem específica” (HAAS-KARDOZOS, 1998, p. 59).

Játékok, segundo Gouveia (2010, p. 15 e 25), dialoga com as concepções de escolas modernas de piano e das novas pedagogias, nas quais o gesto é colocado como um dos elementos principais da execução ao piano. Em *Játékok* é evidente a preocupação de Kurtág com as questões gestuais na execução pianística. Para o compositor, o instrumento é visto como uma continuação do corpo do intérprete. Em algumas peças é sugerido que o intérprete toque em pé, caminhando ao lado do piano e/ou utilize outras partes do corpo além das mãos para produzir som.

O meu contato com *Játékok* e outras obras do repertório contemporâneo foi simultâneo ao meu contato mais direto com outras artes, sobretudo o teatro. Apesar de o nosso primeiro instrumento musical ser o nosso próprio corpo, após ter contato com essa outra linguagem artística, percebi que não damos muita atenção a esse nosso “instrumento biológico”. As aulas de teatro que frequentei, desenvolvidas através da “Técnica Klauss Vianna”, do “sistema Stanislavski” e da técnica dos “*ViewPoints*”, me possibilitaram ter uma nova relação e consciência do meu corpo⁴. *Játékok* se mostrou para mim, nesse sentido, uma forma de aplicar essas vivências que adquiri através do contato com o teatro na minha prática pianística, não só na perspectiva gestual, mas também nas possibilidades cênicas que as peças do álbum oferecem.

No contexto pedagógico, *Játékok* propicia uma experiência de aprendizagem diferenciada de métodos de piano considerados tradicionais, principalmente aqueles que têm o enfoque no treinamento da leitura absoluta, partindo da região central do piano (abordagem a partir do dó central). Justamente por valorizarem principalmente a aquisição da leitura

³Esses assuntos se tornaram tão presentes na minha trajetória acadêmica, que me levaram ao tema da minha primeira pesquisa de iniciação científica, realizada através do programa PIBIC/FAPEMIG/UFU, sob orientação do Prof. Dr. Daniel L. Barreiro – “Entre a harmonia e o timbre: uma análise de músicas para piano de Galina Ustvol'skaya e Salvatore Sciarrino” – que se propôs a analisar as estruturas verticais, como os *clusters*, de duas sonatas para piano do século XX.

⁴ Os conhecimentos adquiridos através dessas vivências foram aplicados não só na minha prática artística pessoal, mas também nas aulas de piano que eu ministro e no Estágio Licenciatura 4, do curso de Licenciatura em Música.

absoluta esses métodos acabam por não expressar de forma clara e direta a ênfase no elemento lúdico, a improvisação e a exploração do instrumento de forma total.

É certo que houve uma mudança gradual da abordagem gestual ao piano, a qual acompanhou as demandas da transformação do repertório pianístico desde o seu início – referente ao repertório de teclados no período Barroco. Embora nos dias atuais exista um repertório que evidencie essa mudança, exigindo do *performer* uma gama maior de possibilidades gestuais e técnico-musicais na execução, como foi destacado, o repertório anterior ao século XX ainda é privilegiado, no que diz respeito a execução, em relação ao repertório dos séculos XX e XXI, especialmente no Brasil. Isso pode ser observado nos programadas das grandes salas de concerto, repertórios de recitais, concursos, festivais e, até mesmo, nos currículos obrigatórios das universidades.

Diante desse contexto, como é possível ao professor abordar tal repertório e, portanto, os gestos e novas técnicas a ele vinculados, tendo em vista que sua própria formação já reflete essa lacuna?

É nessa perspectiva que propusera-se a seguinte pergunta de pesquisa para esse trabalho: como transformar minha exploração gestual em peças selecionadas de *Játékok I* em uma referência para meu trabalho enquanto pianista e professora de piano?

Refletindo sobre a pergunta de pesquisa, foi apresentado o seguinte objetivo geral: explorar os gestos pianísticos na performance⁵ de peças selecionadas⁶ de *Játékok I* de Kurtág; e específicos: identificar os gestos e movimentos utilizados em cada uma das peças selecionadas de *Játékok I*, de Kurtág; discutir como esses gestos são explorados nas peças quanto aos parâmetros de dificuldade, amplitude e caráter; estabelecer conexões entre os gestos identificados nas diferentes peças selecionadas; criar referências com a exploração e categorização dos gestos que possam servir de base ao pianista/professor num processo de ensino futuro; descobrir e refletir sobre novas formas de execução e abordagem do instrumento; ampliar o meu repertório de movimentos e gestos pianísticos; produzir videoperformance de cada uma das peças selecionadas de *Játékok I*; difundir um repertório didático dos séculos XX e XXI.

Devido às lacunas na minha iniciação ao piano, essa pesquisa buscou auxiliar no meu desenvolvimento gestual ao piano e contribuir junto ao crescente interesse na busca por novos conceitos do ponto de vista técnico e repertório não tradicional. Pela falta de tradução dos

⁵ Neste trabalho essa exploração consistiu em experimentação sistematizada do repertório tendo como base os conceitos abordados da revisão bibliográfica, a linguagem pianística das peças e suas possibilidades gestuais.

⁶ Foram selecionadas 10 peças do primeiro volume. O processo de seleção, bem como informações sobre as mesmas, serão apresentado no decorrer do trabalho.

álbuns para o português⁷ – salvo algumas peças que foram traduzidas por Gouveia (2010) – e ausência de performances em vídeo realizadas por pianistas brasileiros⁸, entende-se que *Játékok* não seja tão utilizado no Brasil. Essa pesquisa também buscou me ajudar a organizar os conceitos e ensinamentos que aprendi durante a graduação – no que diz respeito ao gesto e movimento na performance pianística, utilização de elementos cênicos na performance, a música contemporânea e o repertório didático para piano – com o propósito de divulgá-los e compartilhá-los de forma efetiva, musical e lúdica para futuros alunos. As duas principais pesquisas realizadas no Brasil sobre *Játékok*, Gouveia (2010) e Cabezas (2014), não apresentam referenciais de como é feita a execução das peças. Sendo assim, essa pesquisa apresenta-se também como um complemento dos referenciais citados.

Por fim, esperamos que a pesquisa possa contribuir também para a difusão do repertório contemporâneo (séculos XX e XXI), junto a professores, alunos e músicos interessados nesse assunto, especialmente os primeiros, agentes cruciais na criação de uma nova cultura de apreciação e execução desse repertório.

⁷ O álbum foi publicado originalmente em Húngaro, com tradução para o Alemão e Inglês.

⁸ A busca por performances de *Játékok* foi feita na plataforma de compartilhamento de vídeos *Youtube*. Dos dezessete intérpretes encontrados para realização dessa pesquisa, nenhum deles é brasileiro.

2 METODOLOGIA

2.1 A pesquisa em arte e a construção das videoperformances

O presente trabalho está no contexto da pesquisa em arte, no qual “a metodologia é o próprio processo criativo” (PIMENTEL, 2015, p. 89). Algumas das características da pesquisa em arte são as considerações sobre aspectos cognitivos, de reflexão, crítica, contextualização histórica, social e cultural nos embasamentos teóricos já consolidados, que se tornarão o referencial para a criação de novas teorias (PIMENTEL, 2015). Além dessas características, a pesquisa em arte não envolve, necessariamente, objetivos de resolução de problemas sociais, mas sim a vontade do sujeito em resolver questões pessoais.

Deste modo, é comum que o pesquisador seja o próprio sujeito da pesquisa e participe da (re)criação do objeto (obra). Em relação ao envolvimento do sujeito na pesquisa, Pimentel (2015) afirma que “o processo artístico também estabelece uma relação corpórea sujeito-matéria, passível de pesquisa e de ser elemento componente da metodologia de pesquisa” (p. 96).

Todas essas considerações têm bastante afinidade com as características dessa pesquisa, que procurou responder a seguinte pergunta de pesquisa: Como transformar minha exploração gestual em peças selecionadas de *Játékok I* em uma referência para meu trabalho enquanto pianista e professora de piano?

Apesar de o tema ter surgido de inquietações pessoais, considero que as questões abordadas sobre gestos são importantes e precisam ser discutidas também em um contexto mais amplo. Mesmo que as explorações dos gestos em *Játékok* tenham sido feitas por mim, de forma que não houve participação de pessoas externas, acredito que os resultados obtidos poderão servir como um possível caminho para professores e alunos de piano e outras pessoas interessadas no assunto.

No aprofundamento da revisão bibliográfica, que discuti os assuntos em diferentes parâmetros e perspectivas, o foco esteve no repertório didático e novas pedagogias do piano, *Játékok* e contemporaneidade, gesto e movimento. Todavia, no momento da escrita da pesquisa, notou-se também a necessidade de aprofundar mais em alguns assuntos, como as técnicas estendidas e grafias. A fim de organizar os assuntos, após a leitura dos textos referentes a revisão bibliográfica, foram feitos fichamentos de cada um deles, destacando as principais citações e trazendo pequenas reflexões.

Os referenciais teóricos serviram como sustentação argumentativa. No caso dessa pesquisa relacionam-se ao repertório didático, contemporaneidade e gesto. Foi preciso que este estivesse definido e entendido, de forma considerável, antes das explorações das peças, principalmente no que concerne aos tipos de gestos e movimentos, a fim de que os gestos em *Játékok* fossem explorados com consciência. Entretanto, alguns deles só foram melhor definidos de forma mais satisfatória após a etapa da exploração. Esse fato não comprometeu os resultados da pesquisa, visto que as questões práticas foram desenvolvidas no momento das explorações, tornando o referencial, nesse caso, apenas como apoio teórico dos resultados empíricos obtidos. Definiu-se como referencial teórico deste trabalho, as pesquisas de: Póvoas (2006), Senise (1992), Penha (2017), Santana (2018) e os indicados por Kurtág nas partituras de *Játékok*.

Mesmo que para fins didáticos, fez-se necessário a performance/interpretação ao piano das peças selecionadas de *Játékok I* para alcançar os objetivos de exploração dos gestos. Entende-se que a performance das peças figura como a etapa final da exploração gestual, uma vez que, como cita Santana (2018), “uma performance musical fluente ocorre quando um indivíduo internaliza efetivamente os gestos e as ações necessários para fazer música, e não mais precisa concentrar-se em cada gesto ou ação de cada parte do corpo” (SANTANA, 2018, p. 42). Além disso, julga-se que as performances, resultado das explorações, podem também ser consideradas uma recriação das peças originais de Kurtág – mais uma vez estabelecendo relações com as características da pesquisa em arte.

A fim de registrar a performance, fruto de um processo de exploração gestual, foi construída videoperformance de cada uma das peças. Tais registros servem também para difundir esse repertório e para ilustrar a descrição de aspectos encontrados nos momentos das explorações. Esses vídeos, foram compartilhados na plataforma *Youtube*, considerada como uma das mais acessíveis ao público, fazendo com que essa pesquisa em arte alcance públicos externos aos da academia.

Assim, no contexto de criação de um produto que pode ser considerado artístico, a presente pesquisa mais uma vez se insere no campo da pesquisa em arte e também no campo das práticas interpretativas.

2.2 Seleção das peças de *Játékok I*

Devido ao curto prazo para a conclusão do trabalho e a consciência de que diferentes peças podem apresentar gestos e outros elementos afins, foram selecionadas dez peças do primeiro volume para serem exploradas, sendo elas⁹:

1. *Perpetuum Mobile* – 1A e 25¹⁰
2. *Prelúdio e Valsa em Dó* - 1B
3. *Hommage à Verdi* - 4B
4. *Passeando* - 5A
5. *Entediado* - 7A
6. *Hommage a Bartók* - 7B 2
7. *Palmas silenciosas* - 8A
8. *Retratos (I)* - 11B - a
9. *Pantomima (Briga 2)* - 19A 2
10. *Hommage à Tchaikovsky* - 21

Na seleção das peças foram levados em consideração na linguagem pianística: elementos técnicos abordados e sua possível relação com o gesto, contrastes entre as peças e possível nível de dificuldade – uma vez que o álbum não está estruturado por grau de dificuldade e, até a seleção das peças, não foi encontrado um referencial teórico que propusesse uma classificação quanto ao nível de dificuldade das peças de *Játékok I*. Também optei por não selecionar peças que abordassem um dedilhado convencional de escalas e padrões a elas relacionados, me levando a selecionar peças em que os principais elementos abordados (relacionados a escrita e performance) foram:

- Impulso a partir da articulação do ombro
- Notas duplas e/ou acordes;
- Toque e fraseado em *legato*; toque *staccato*;
- Cruzamento de mãos;
- Deslocamento lateral;
- Variações de dinâmica a partir da dinâmica *f* e *p*
- Utilização do pedal direito (*sustain*);

⁹ Kurtág propõe em *Játékok I* tradução dos títulos das peças para o inglês e alemão e Gouveia (2010) traduziu algumas das peças para o português. Ambos não propuseram tradução para *Perpetuum Mobile* e os *Hommages* (à *Verdi*, à *Bartók* e à *Tchaikovsky*), sendo assim, nessas quatro peças foi mantido o título original, em Inglês.

¹⁰ O número ao lado do título da obra diz respeito a página em que ela se encontra em *Játékok* e a letra (A ou B) se refere ao lado da página que ela está, no caso, esquerda ou direita. As peças em que há uma letra minúscula (a, b ou c) ao lado da letra maiúscula A ou B, referem-se aquelas em que há mais de uma peça na mesma página.

- Notação com altura definida;
- Execução nas teclas pretas;
- Utilização de elementos cênicos.
- Uso de técnicas estendidas

Esses elementos serviram como guia para a elaboração da tabela disponível no APÊNDICE A, em que esses elementos foram relacionados a cada uma das peças selecionadas.

2.3 Exploração das peças: pesquisa bibliográfica, levantamento de referências audiovisuais das peças selecionadas, análise da partitura, experimentação e estudo ao piano

Antes da etapa de exploração das peças, foi realizada uma contextualização e análise de partitura de cada uma delas. Para a contextualização das peças, foi feita uma pesquisa bibliográfica de trabalhos que trouxessem informações sobre elas e conceitos a elas relacionadas e também uma busca por registros audiovisuais de performances de cada uma delas, que serviram como material de apoio. Algumas peças, como *Palmas Silenciosas*, não foram citadas em nenhum dos referenciais bibliográficos encontrados. Sendo assim, a contextualização foi feita por mim, a partir da minha análise da partitura, observação dos vídeos e impressões pessoais. A análise das partituras das peças levou em consideração, prioritariamente, a notação/grafia, uma vez que esta está diretamente ligada às questões gestuais, que é o foco do trabalho.

Para seleção dos vídeos das performances foram privilegiados aqueles que contivessem no repertório mais de uma peça dos diferentes volumes *Játékok* ou vídeos individuais de *performers* que tocassem outras peças de *Játékok* e/ou de Kurtág. Na ausência de vídeos seguindo esses parâmetros, o critério foi selecionar outro vídeo que contivesse a peça no repertório.

O processo de seleção dos vídeos foi bastante complicado, uma vez que o título de muitos deles estão em outro idioma, geralmente húngaro ou alemão. Alguns ainda não possuem o nome das peças no título e/ou na descrição. Sendo assim, foi preciso assistir ao registro em vídeo integralmente – mesmo que contivesse no repertório peças além de *Játékok* e outras de Kurtág – a fim de localizar em qual momento da gravação era realizada a execução da peça. Para organizar as peças que cada pianista toca e em qual momento do vídeo esta era executada, foi criado um banco de dados que continha o nome do intérprete, repertório e link do *Youtube*, disponíveis no APÊNDICE B.

Foram selecionadas performances dos seguintes pianistas: Beata Pincetic, Cedric Pescia, Danang Dirhamsyah, Einav Yarden, Erika Krkoskova, Gyorgy Kurtág, Jenny Q Chai, Laura Galstyan, Leona Crasi, Lucien Ndiaye, Marc Rio, Maria Grazia Bellocchio, Ricardo Bisatti, Sueda, Zontán Kocsis; e o duo Helena Bugallo e Williams.¹¹

A fim de organizar a etapa de exploração, foi elaborado um cronograma com as datas e horários em que seriam realizadas cada uma das seções de exploração. Em algumas semanas houveram duas seções de exploração, 5 peças para cada seção, para que cada obra tivesse um tempo maior de dedicação. Nas seções, cada peça foi explorada por cerca de 15 minutos. No projeto dessa pesquisa, definiu-se que seriam feitas cerca de 10 explorações. Entretanto, devido a facilidade de execução das peças, foram feitas apenas 4 ou 5 explorações de cada um. Para guiar as explorações, foi elaborado o roteiro:

Quadro 1 - Roteiro para as explorações das peças

ROTEIRO PARA AS EXPLORAÇÕES	
1.	Definir qual a ordem das peças que serão exploradas
2.	Organizar objetos para registro: notebook, papel, lápis e câmera
3.	Posicionar a câmera
4.	Olhar as anotações feitas sobre as explorações da peça a ser explorada
5.	Olhar a partitura antes de tocar
6.	Tocar a peça uma vez, do início ao fim
7.	Tocar a peça pausando nos lugares mais difíceis, prestando atenção nos gestos e fazendo testes
8.	Fazer o registro em vídeo performando a peça do início ao fim
9.	Anotar os resultados e observações (conforme a tabela disponível no APÊNDICE C ¹²), ao fim da exploração da peça
10.	Exploração das demais peças seguindo as orientações das etapas 4 – 9
11.	Assistir aos vídeos de todas as explorações e refletir sobre as mesmas
12.	Caso necessário, complementar as observações feitas na etapa 8 e fazer as considerações finais
13.	Armazenar os vídeos na pasta correspondente a seção de exploração e colocar também no drive.

Fonte: Quadro elaborado pela autora para esse trabalho.

¹¹ Como observado, só há a presença de pianistas estrangeiros. Na minha busca por vídeos de execução de *Játékok I* no *Youtube*, encontrei somente interpretação de um brasileiro, Gabriel Neves Coelho. Entretanto, nenhum dos seus vídeos continham alguma das peças selecionadas para a presente pesquisa.

¹² Essa tabela foi elaborada para organizar os principais aspectos que deveriam ser observados nos momentos e no decorrer da exploração de cada peça.

Como apresentado no item 8 do quadro acima, após cada seção de exploração foi realizado um registro em vídeo, que serviu para melhor visualização pessoal das minhas abordagens gestuais de cada peça. Esses registros em vídeo também me possibilitaram acompanhar e compreender melhor o meu progresso exploratório e performático das peças.

A contextualização e análise das peças, impressões pessoais, aspectos percebidos nos momentos das explorações e o link de acesso à videoperformance correspondente de cada peça são apresentados no Capítulo 4.

3 REVISÃO DE LITERATURA

Esse capítulo será dividido em quatro seções. A primeira seção, intitulada *Ensino de piano: repertório didático e pedagogias*, traz autores que falam sobre o repertório didático para piano, as escolas pianísticas e as novas pedagogias – que se faz necessária devido ao fato de as peças exploradas serem de cunho didático. A segunda seção, intitulada *Játékok – Introdução à contemporaneidade*, apresenta trabalhos que discutem sobre o álbum *Játékok* e como ele se enquadra dentro da contemporaneidade. A terceira seção, intitulada *A música dos séculos XX e XXI e as técnicas estendidas pianísticas*, traz uma contextualização das correntes musicais do século XX e XXI e apresenta o conceito, características e principais técnicas estendidas ao piano, que são um dos principais materiais musicais utilizados em *Játékok*. A quarta seção, intitulada *Gesto musical e movimento*, enfoca a literatura que trata do gesto no âmbito musical, pianístico e específico no contexto de *Játékok*.

3.1 Ensino de piano: repertório didático e pedagogias

3.1.1 Repertório didático para piano e suas origens

O que se entende como repertório didático pianístico remonta de antes mesmo da invenção do próprio piano. As primeiras peças da literatura pianística são apropriações de composições escritas para outros instrumentos da família dos teclados – como o órgão e o clavicórdio – e principalmente os da família das cordas pinçadas: cravo, virginal e espineta. No período de ascensão desses instrumentos, a música chamada atualmente por nós de “erudita” não ocupava essa posição social que conhecemos hoje. Na sociedade aristocrática europeia dos séculos XVII e XVIII, os músicos eram empregados da corte, ocupando um lugar de prestação de serviços, assim como os pasteleiros, cozinheiros e os criados (ELIAS, 1995, p. 18). As composições escritas por eles eram feitas majoritariamente sob encomenda, para servirem de entretenimento para os nobres¹³ e também como repertório para as aulas de música que eles também ministravam, que eram direcionadas principalmente às mulheres. A prática do piano pelas mulheres da aristocracia e burguesia, era considerada atividade obrigatória e essencial na formação e educação feminina, se tornado símbolo de prestígio, refinamento do lar, educação refinada e de afirmação social da burguesia, sobretudo ao longo do século XIX (ESTEIREIRO, 2016, p. 64-65).

¹³ Segundo Esteireiro, “algumas sonatas de Haydn para piano denotam que este instrumento já fazia parte dos entretenimentos domésticos de alguma aristocracia” (ESTEIREIRO, 2016, p. 64).

Com a demanda de aulas desse novo instrumento, que se firmaria como um dos mais tocados no século XIX, as composições com caráter didático ou que tornassem o piano um instrumento mais acessível foram se expandindo. Segundo Esteireiro (2016) “esta flexibilidade do piano foi acompanhada por um grande crescimento de edições musicais de obras pedagógicas ou simples para piano, que tornavam ainda mais fácil a execução deste instrumento” (ESTEIREIRO, 2016, p. 65). Esse novo repertório, que não tinha a pretensão de ser apresentado em salas de concerto, tinha a função de desenvolver habilidades técnicas, leitura e interpretação, que são as funções do chamado “repertório didático”¹⁴.

Venâncio (2018) define o repertório didático como sendo “aquele que se destina a introduzir algum conceito, ensinar algo no que diz respeito à execução de um instrumento” (VENÂNCIO, 2018, p. 19), geralmente utilizado nos níveis iniciais no ensino do instrumento. Entretanto, apesar de ser comumente dedicado a alunos iniciantes, o repertório didático pode ter um nível de elaboração voltado também a alunos intermediários, que já passaram pela iniciação ao piano. Nesses casos o foco não está somente nas questões pedagógicas e técnicas do instrumento, mas sim em trazer, de maneira simplificada, uma imagem sonora ou linguagem estética/estilística, como é o caso de algumas composições para piano de Beethoven (1770-1827), Debussy (1862-1918) e Guerra-Peixe (1914-1993).

Algumas obras de cunho didático muito utilizadas hoje foram pensadas de forma mais ampla, principalmente aquelas do período Barroco, como por exemplo o *Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach* e o *Pequeno Livro de W. F. Bach*. Nesses casos, os autores estimulavam também a composição, além da leitura e interpretação. A partir do século XIX, esse repertório passa a ser mais voltado às questões técnico-interpretativas.

Uszler, Gordon e Mach (1991, p. 183) ao discorrerem sobre o repertório de nível intermediário, que também pode ser didático, afirma que esse repertório é muitas vezes composto por compositores educadores, mas também há várias obras de compositores do repertório tradicional (peças mais acessíveis) que podem ser entendidas como tal. A partir dessa afirmação podemos entender o repertório didático, de uma forma geral, a partir de três aspectos: 1. Composicional/musical; 2. Pianístico; 3. Pedagógico. Esses aspectos muitas vezes se relacionam à experiência e formação de cada compositor, principalmente nos aspectos pianístico e pedagógico.

¹⁴ É importante salientar que além do repertório didático escrito para a educação dos nobres, também havia aquele que era vinculado ao ambiente familiar do compositor. Em famílias de músicos, era comum que o pai compusesse obras de caráter didático, para o ensino de determinado instrumento, aos próprios filhos, como é o caso de algumas composições de A. Scarlatti (1660-1725), J.S. Bach (1685-1750) e L. Mozart (1719-1787).

Hoje em dia é possível observar que certas obras com caráter didático se afirmaram como *standards*, servindo como referenciais para a identificação do nível do aluno, se configurando como essenciais para o ensino do instrumento. Nesse sentido, dentro do repertório didático pianístico, nos períodos da história da música compreendidos entre os séculos XVII e XIX – Barroco, Clássico e Romântico, destacam-se as composições:

- Barroco: *Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach*, Invenções e Sinfonias e os *Prelúdios e Fughettas* de J. S. Bach;
- Clássico: *Minuetos* e *Allegros* compostos por Mozart (1756-1791) em sua infância; *Sonatinas* de Haydn (1732-1809), Clementi (1752-1832), Beethoven e Diabelli (1781-1858).
- Romântico: *Álbum para a juventude, Op. 69* de Schumann (1886-1963) e o *Álbum para a juventude, Op. 39* de Tchaikovsky (1840-1893).

Desde sua invenção, em 1697, até principalmente o final do século XIX, quando o pedal tonal é acrescentado – considerada a última significativa intervenção na mecânica do piano – o instrumento foi se aperfeiçoando e o repertório a ele relacionado se expandindo¹⁵. Atingindo-se um alto nível de compreensão em relação ao funcionamento do instrumento no que diz respeito à mecânica e à linguagem, possibilidades de toques, efeitos e novas formas de abordagem sonora a ela relacionadas, como as técnicas estendidas, no século XX os compositores começaram a se dedicar à composição de obras didáticas de uma forma mais efetiva e objetiva. Segundo Barancoski (2004),

O repertório pianístico de cunho pedagógico foi sensivelmente ampliado no século XX, acompanhando as novas tendências da pedagogia e da educação musical, e oferecendo obras que refletem a notável variedade de linguagens e procedimentos utilizados. Como consequência, do ponto de vista pedagógico, o repertório em questão apresenta quase a totalidade de elementos pianísticos dos períodos anteriores, e, com mais intensidade, uma extensa variedade de elementos rítmicos e explorações timbrísticas do instrumento (BARANCOSKI, 2004, p. 89).

Neste contexto surgem as principais obras didáticas da literatura pianística brasileira¹⁶, como:

- *Cirandinhas* e *Petizada* de H. Villa-Lobos

¹⁵ Fernandes (2015) afirma que “durante o século XIX a música para piano atinge o seu auge e pleno desenvolvimento, em termos de produção de repertório e prática performativa. [...] é uma época em que a produção de repertório para piano plorifera” (FERNANDES, 2015, p. 5)

¹⁶ Nos últimos anos o interesse em torno do repertório didático nacional tem crescido de forma significativa. É possível encontrar uma catalogação desse repertório nas pesquisas de BARANCOSKI (2004) e ZORZETTI (2010) e nos canais do youtube “Piano Pérolas” e “Instituto Piano Brasileiro”.

- Suítes diversas de Lorenzo Fernández
- Obras diversas de Francisco Mignone (1897-1986)
- Suítes infantis e *Minúsculas* de Guerra-Peixe
- *Ludus Brasilienses* de Ernest Widmer (1927-1990)
- *Brasilianas* de Osvaldo Lacerda (1927-2011)

Dentro do repertório didático, existem ainda aquelas peças compostas especialmente para integrar um livro didático ou método¹⁷. Esse tipo de produção também começa a se expandir a partir do final do século XIX.

Uszler, Gordon e Smith (2000, p. 4) identificam três principais abordagens dos métodos para o ensino da leitura de partitura ao piano, sendo eles: 1. Abordagem a partir do Dó central – considerada a abordagem mais comum nos métodos de piano; 2. Múltiplas tonalidades; 3. Intervalar. Os métodos mais utilizados no ensino de piano no Brasil, a citar *Meu Piano é Divertido*, Leila Fletcher e o *Piano Básico de Bastien*, são aqueles que utilizam a abordagem a partir do Dó Central.

Com outros tipos de abordagem – como a abordagem intervalar, grafia livre, paisagens sonoras, uso de técnicas estendidas, como *cluster* e *glissando*¹⁸, e também a abordagem por imitação – pode-se citar *The Music Tree*, de Francis Clark; *Piano Safari* de Katherine Fisher; *Piano 1* de Ana Consuelo Ramos e Gislene Marino; e *Piano Pérolas – quem brinca já chegou* de Carla Reis e Liliana Botelho¹⁹.

De forma geral, os métodos são voltados para o público infantil ou iniciante. Ao passo que o aluno vai se desenvolvendo no estudo do piano, os métodos e o repertório didático consequente a eles vão dando lugar a um repertório de maior complexidade, no que se refere à técnica de execução. Muitas vezes esse repertório é denominado repertório de concerto e é relacionado à prática do pianista profissional.

As abordagens dos métodos e repertório didáticos foram se desenvolvendo ao longo dos anos juntamente à pedagogia do piano. É comum relacionar a pedagogia do piano com as escolas pianísticas. Cynthia Hertel (2006) identifica três escolas principais, sendo elas: Escolas dos Dedos; Escola Anatômica Fisiológica; e Escola Psico-Motora.

¹⁷ Podemos entender que a diferença básica entre método e repertório didático, é que o primeiro tem um caráter de progressividade.

¹⁸ Apesar desses dois elementos não serem considerados como técnicas estendidas por alguns autores, principalmente devido a sua ampla difusão no repertório, no contexto de obras didáticas é muito comum que esses elementos sejam denominados como técnicas estendidas.

¹⁹ Com exceção de *Music Tree* – que é de 1955, mas passa por frequentes revisões – todos os métodos citados foram escritos nos últimos 25 anos.

A Escola dos Dedos focava nos exercícios dos dedos isoladamente, de forma que o braço permanecesse imóvel. Era preciso muitas horas diárias de prática e um treino puramente mecânico. Graças as ideias inovadoras de Beethoven²⁰, os músicos do século XIX começaram a se opor a essa escola, o que resultou em um abandono considerável da mesma. A técnica usada nessa escola, acabou por prejudicar fisicamente e psicologicamente seus alunos, o que levou a realização de vários protestos contra essa metodologia. Tem-se como representantes mais significativos os compositores M. Clementi e Karl Czerny (1791 – 1857) (HERTEL, 2006).

Os ideais dessa “Escola dos Dedos” se assemelham aos da Escola Clavecinista, também chamada de Escola Pianística Inicial (antiga), identificada por Senise (1992). Segundo o autor, os princípios dessa escola se baseavam na “economia de movimentos” e “trabalho ativo digital”; ação isolada dos dedos, sem influência dos braços; atenção do desenvolvimento da velocidade, igualdade, agilidade e fortalecimento dos dedos; “repetições infundáveis até a exaustão”; “articulação digital exagerada e imobilidade da mão”; e exercícios começando a partir da compreensão de escalas, arpejos e terça antes de realmente iniciar o estudo, para só então permitir que o aluno toque algum repertório, quase que como uma recompensa pelo treino mecânico já realizado (SENISE, 1992, p. 1-11).

Seguindo a cronologia da criação das Escolas Pianística, segundo Hertel (2006), após essas escolas vinculadas ao início da literatura pianística surge a “Escola Anatômica-Fisiológica”, que tinha como base o estudo dos ossos e dos músculos que compõe o aparelho pianístico. Seu objetivo era desenvolver uma técnica racional, servindo de modelo a todos os pianistas. Os adeptos dessa escola escreveram diversos livros e artigos sobre como ensinar e tocar piano, fazendo geralmente uma descrição detalhada sobre a anatomia e a mecânica do aparelho pianístico. Nessa escola não era levado em consideração os perigos decorrentes de possíveis utilizações musculares desnecessárias praticadas pelos pianistas. Acreditava-se que os exercícios puramente mecânicos poderiam ser substituídos pelo desenvolvimento da percepção e por um movimento correto e treinado conscientemente. Chegava-se afirmar que para resolver-se rapidamente determinados problemas técnicos, bastava saber quais músculos estariam envolvidos na execução, desta forma desconsiderando a função do cérebro e do sistema nervoso central como dirigentes e controladores dessa atividade. Os representantes

²⁰ Senise (1992) aponta que Beethoven e Liszt foram os responsáveis para que se começasse a pensar no uso do braço e do corpo na prática pianística. Ainda segundo autor, as obras desses dois compositores “foram os responsáveis por expandir a literatura musical, inaugurando uma nova era na escrita pianística”, exigindo do intérprete “maior brilho, amplitude dinâmica e uma grande resistência física” (SENISE, 1992, p. 3). Nesse contexto o autor cita que “seria inconcebível vencer as dificuldades técnicas das obras de um Brahms ou um Liszt, sem utilizar-se da força natural que reside no peso do braço e corpo” (SENISE, 1992, p. 15).

mais significativos foram R. M. Breithaupt (1873 – 1945), Tobias Mathay (1858 – 1945) e Emil Du Bois-Reymond (1818 – 1896) (HERTEL, 2006).

A Escola Psico-Motora surgiu no início do século XX e pode ser considerada uma técnica universal e equilibrada, uma vez que permite o uso do aparelho pianístico compreendido entre a ponta dos dedos e o tronco. Nessa escola a figura do professor passa a ser importante no processo pedagógico-pianístico, cabendo a função de explorar a musicalidade do aluno, discutindo música e demonstrando suas ideias artísticas por meio do instrumento. Ao dar pouca importância à destreza dos dedos, torna fundamental o estudo do conteúdo musical da peça. Os principais representantes dessa escola foram G. Kogan (1901 – 1979) e F. Busoni (1866 – 1924) (HERTEL, 2006).

Como destacado nas características da Escola Psico-Motora, entende-se que a figura do professor é essencial no processo de aprendizagem do aluno. Teles (2005) acredita que, para a construção de uma execução pianística mais consciente e eficiente, é importante que o professor se preocupe com o desenvolvimento dos movimentos ao ensinar o instrumento desde as primeiras aulas para que o aluno automatize mais rápido esse gestual. Essa observação de Teles em relação à integração do gesto no ensino do instrumento é compartilhada por outros educadores a partir do século XX.

3.1.2 Novas pedagogias do piano e a valorização dos gestos e movimentos

Em contraponto com os ideais das escolas e pedagogias tradicionais do piano – que colocam como prioridade a aquisição de elementos específicos como leitura de nota e divisão rítmica (TELES, 2005, p. 19) – outras pedagogias foram surgindo, tendo como características a ação conjunta entre os diferentes membros do aparelho pianístico (dedos, mãos e braço e ombro), a partir de movimentos conscientes, buscando na performance uma sonoridade adequada (SENISE, 1992, p. 14-90).

Além disso, na chamada “pedagogia contemporânea” o gesto passa a figurar como um dos elementos mais importantes da aprendizagem pianística. Santana (2018), apoiando-se nas conclusões de Hollerbach (2003), destaca a abordagem integrada e gestual como características da abordagem contemporânea do ensino de piano. Nesse tipo de abordagem, há uma integração entre a prática e a teoria – englobando performance, composição e apreciação – por meio da construção do gesto, de forma que o aluno desenvolva sua expressão musical logo nas primeiras aulas (SANTANA, 2018, p. 41). Santana (2018) ainda descreve que a “abordagem pianística centrada no gesto alinha-se com a cognição corporificada,

considerando o corpo como expressão do indivíduo e, por isso, central ao processo de ensino/aprendizagem” (SANTANA, 2018, p. 17).

Nesse sentido, Santana (2018) observa que nesse tipo de abordagem o corpo passa a ser o “primeiro instrumento”, fazendo com que esse participe ativamente da execução pianística. Segundo ele,

O envolvimento do corpo também se faz necessário na compreensão das frases, seções, cadências etc. O aluno pode compreender intelectualmente onde começa e onde termina cada frase, cada seção, cada contraste expressivo dentro de uma peça, mas enquanto ele não sentir e envolver-se corporalmente com o gesto da frase, sua expressividade será pouco efetiva (SANTANA, 2018, p. 44).

Zagonel (1998) cita como os principais autores que contribuíram para as inovações do ensino de música, sobretudo com enfoque no gesto musical: Cristina Agosti-Gherban e Christina Rapp-Hess; François Delalande; Angélique Fulin; Claire Renard; Guy Reibel.

A inclusão do gesto, do movimento e da ação na arte musical, segundo Zagonel (1998), são também aspectos considerados marcantes não só nas novas pedagogias, mas também no repertório contemporâneo. A autora também aponta o “cultivo do prazer em fazer música”, o “estímulo à criatividade durante todo o processo de aprendizagem”, a “utilização do jogo como meio pedagógico”, e a “utilização e criação de grafismos”, como aspectos essenciais para se desenvolver um ensino contemporâneo da música (ZAGONEL, 1998, p. 4).

3.2 *Játékok* – Introdução à contemporaneidade

A coleção *Játékok* de Kurtág apresenta-se como síntese de todos os aspectos citados por Zagonel (1998), como podemos perceber pelo prefácio do primeiro volume escrito pelo compositor:²¹

A ideia para a composição dos *Jogos* foi proporcionada pela criança que brinca esquecida de si mesma. A criança, para a qual o instrumento ainda é um brinquedo. Ela o experimenta de todas as formas, o acaricia, por vezes o maltrata. A criança parece sobrepor sons desconexos e quando isto parece haver despertado seu instinto musical ela se volta conscientemente para experimentações, pesquisando e repetindo certas harmonias criadas por acaso. Dessa maneira, esta série não representa, de forma alguma, uma escola de piano, nem uma coletânea desarticulada de peças. Ela é uma **possibilidade para a experimentação** e não um 'Método de Piano'. **Prazer ao tocar, prazer com os movimentos** – ousar e, se necessário, dedilhar

²¹ Tradução de Gouveia (2010).

alegre e rapidamente por toda a extensão do teclado, desde as primeiras aulas, no lugar de preocupações com acertar desajeitadamente as teclas, ou com o contar de ritmos. Todas essas ideias um tanto vagas estavam presentes na origem da criação desta coleção. **Tocar é jogar/brincar.** Isto exige uma grande dose de **liberdade e iniciativa do intérprete.** Em nenhuma hipótese se deve considerar a imagem escrita (partitura) de forma tão séria. Mas a partitura deve ser tratada de forma extremamente séria no que se refere aos processos musicais e à qualidade do som e do silêncio. Devemos acreditar na notação, permitindo que ela nos influencie. A **imagem gráfica** pode nos levar a conclusões sobre a disposição temporal, mesmo na mais livre das peças. Devemos utilizar todos os nossos conhecimentos e lembranças sobre a declamação livre, o *parlando-rubato* da música folclórica e do canto gregoriano, no intuito de valorizar aquilo que a prática musical improvisatória privilegiava. E enfrentemos corajosamente o mais difícil – sem temer os erros: construamos proporções válidas, uma unidade, um processo, a partir dos valores longos e curtos – também simplesmente para nosso próprio prazer (KURTÁG apud GOUVEIA, 2010, p. 79-20, grifos nossos)²².

Apesar de Kurtág não reconhecer o álbum como método – uma vez que sua questão fundamental não é ensinar piano –, nota-se objetivos didáticos em suas composições. Segundo Gouveia (2014), *Játékok* “nasceu com objetivos didáticos: oferecer uma abordagem contemporânea para iniciantes nos estudos pianísticos, mas logo ultrapassou tais limites [...] sendo referência [...] na literatura para piano da segunda metade do século XX” (GOUVEIA, 2014, p. 5).

Neste contexto pedagógico, *Játékok*, ao abordar o engajamento de todo corpo durante a execução – “movimento globalizante” –, o colocando como principal elemento na aprendizagem musical, se opõe ao repertório tradicional de piano, que relaciona o aparelho pianístico apenas como o espaço compreendido entre ombros e dedos – corpo fragmentado – (GOUVEIA, 2010; CABEZAS, 2014). Ainda sobre a não identificação de *Játékok* como material didático, Kurtág o define como “pseudopedagógico” e considera que as peças podem ser utilizadas tanto como peças destinadas aos alunos iniciantes, quanto como repertório de concerto (GOUVEIA, 2010).

Játékok remete a uma ilusão de diminuição dos movimentos corporais em relação ao resultado sonoro, desconstruindo uma das características inerentes do piano, ao abordar o instrumento como continuação do corpo do intérprete. Kurtág diz que “o piano não deve ser percebido como um objeto estrangeiro à criança, mas antes sim como uma continuidade de sua própria mão” (KURTÁG apud PENHA, 2017, p. 752).

A peça *Pantomina*, por exemplo – em que a performance é realizada por meio da mímica, ou seja, sem que haja produção sonora resultante do ataque dos martelos nas cordas

²² Para as traduções do texto original em húngaro de Kurtág para o inglês e o alemão, ver ANEXO A.

do piano – demonstra a preocupação do compositor em definir o instrumento como uma extensão do pianista, ao desenvolver uma intimidade corporal, epitelial, com o instrumento e ressalta o olhar do compositor acerca do gesto (GOUVEIA, 2010). Além disso, segundo Cabezas e Shimabuco (2014), a peça se traduz em um “importante exercício para o desenvolvimento do conhecimento íntimo e detalhado do funcionamento mecânico do instrumento” (p. 9). Nesta perspectiva, evidencia-se em *Játékok* uma nova relação instrumento-instrumentista.

O piano em *Játékok* é, desse modo, explorado de maneira ampla, no que diz respeito às possibilidades tímbricas, utilização de técnicas estendidas e abordagem de toda a extensão topográfica e limites além da região vertical. Logo na primeira peça do primeiro volume, *Perpetuum Mobile*, Kurtág explora a totalidade do teclado – com o uso de *glissandi* –, contrastando, desta forma, com muitas peças didáticas iniciais, que geralmente se limitam à região central do piano. Para possibilitar a tomada de posse de todo o teclado, Kurtág usa recursos referentes a técnicas estendidas mais usuais, como os *glissandi* e diferentes tipos *clusters* (braço, palma e punho); e menos usuais, como os *overtones* e a *baqueta de cimbalom*²³; e também faz indicações referentes a integração de elementos cênicos e performáticos no momento da execução.

Para indicar essas diferentes possibilidades em relação a performance, Kurtág utiliza uma grafia que mescla a notação tradicional com as grafias modernas, ou partitura livre. Essa nova forma de notação musical faz-se necessária uma vez que a notação tradicional não consegue abarcar toda a gama de novas possibilidades performáticas²⁴. Nas primeiras páginas do livro há uma bula²⁵ referente a cada tipo de simbolismo, como por exemplo os diferentes tipos de *clusters* que aparecerão no decorrer do álbum. A tradução, representação e explicação das grafias/notações utilizadas em cada uma das peças exploradas em *Játékok* nessa pesquisa podem ser observadas no ANEXO B.

²³ Ver Capítulo 4, subitem 4.1.6 *Hommage à Bartók*.

²⁴ No que diz respeito ao desenvolvimento de novas notações, Pontes (2010) afirma que “no século XX, em conjunto com novos meios de execução instrumental, fez-se necessário encontrar novos tipos de escrita, já que somente a notação tradicional não deu conta de expressar tais procedimentos [analogia entre a visualização de símbolos e o resultado sonoro musical]” (PONTES, 2010, p. 35).

²⁵ Fernandes (2015) em relação ao uso de bulas e/ou outras explicações referentes a execução das obras aponta que “devido às diversas variantes possíveis que as técnicas estendidas permitem, há cada vez mais a necessidade de as obras virem acompanhadas não só de notas que descrevam os recursos e notações utilizadas, mas também que expliquem como devem ser executadas determinadas técnicas. A cooperação entre intérprete e compositor passa então a ser fundamental” (FERNANDES, 2015, p. 22)

Em algumas peças de *Játékok I*, como em *Hommage à Verdi* e *Passeando*, há também uma legenda, em que o compositor faz alguma indicação referente à execução, ao contexto da obra ou à notação.

Com exceção da primeira vez em que *Perpetuum Mobile* é apresentada, em todas as peças há a presença das 5 linhas do pentagrama e pelo menos uma clave (de sol, de fá ou ambas). Entretanto, como pode ser percebido no ANEXO B, existem sinais relacionados também a notas sem altura definida. Portanto, em alguns casos as linhas e as claves servem apenas como um referencial relativo da altura das notas. Nas peças em que há a necessidade de exceder essa extensão das 5 linhas, Kurtág utiliza pequenas linhas suplementares ou uma nova linha completa acima ou abaixo do pentagrama, geralmente na cor vermelha.

Também não há a presença de fórmulas de compasso em nenhuma das peças, o que proporciona ao intérprete uma maior liberdade agógica.

3.3 A música dos séculos XX e XXI e as técnicas estendidas pianísticas

Quando se trata de obras contemporâneas é muito comum que o público não tenha uma vasta experiência de apreciação desse repertório²⁶. Entretanto, dependendo da maneira como este é apresentado, pode haver uma comunicação e interação mais profunda entre o repertório e o público, mesmo que o segundo não tenha uma formação musical. De qualquer forma, é importante lembrar que não existe um único tipo de música contemporânea. Fernandes (2015) afirma que, devido a multiplicidade de possibilidades de abertura para diversos caminhos, não existe “uma única linha de desenvolvimento nem uma linguagem comum” quando nos referimos a produção musical do século XX (FERNANDES, 2015, p. 19).

A partir do século XX, até os dias atuais, podemos encontrar diversas orientações estéticas e correntes composicionais, que podem ser bastante diferentes entre si. Dentro dessas correntes, podemos citar como as mais difundidas: o serialismo, o modalismo, o nacionalismo ou neofolclorismo, o neoclassicismo, o minimalismo, a música atonal, a música politonal, a música concreta, a música aleatória e a música eletroacústica.

Essa variedade de produções faz com que seja difícil sintetizar esse período entendido como contemporâneo da mesma forma que fazemos com os períodos da História da Música anteriores ao século XX. Todavia, é possível afirmar, de forma geral, que a música

²⁶ Deltrégia (1999) entende que a “dificuldade na formação de um público para a música contemporânea passa por problemas complexos e pela coletividade da classe musical” (DELTRÉGIA, 1999, p. 19).

contemporânea é aquela que busca incitar novos caminhos²⁷ referentes a escrita, sonoridade, performance das obras e todos os outros elementos referentes a sua estrutura (harmonia, textura, melodia, timbre, ritmo e forma)²⁸. E é justamente essa fuga aos tradicionalismos que por vezes resulta em um estranhamento a esse tipo de repertório por parte dos alunos, dos professores e do público que o aprecia.

Deltrégia (1999, p.1) aponta três motivos que colaboram para a dificuldade que os instrumentistas têm de preparar e interpretar o repertório contemporâneo, sendo elas:

1. Formação profissional de professores e intérpretes, que cria um ciclo didático-pedagógico vicioso, propagando-se ao longo do tempo e na atitude dos novos professores;
2. O mercado editorial restrito para essas peças, que impõe dificuldades financeiras na edição e na divulgação de novas obras;
3. Fato de a maioria dos compositores atuais estar distante da área pedagógica voltada a iniciação instrumental”.²⁹

Entendo que um outro fator que corrobora para a não difusão desse repertório é a não figuração de obras com esse caráter nos programas das salas de concertos e a dificuldade em encontrar e decodificar a partitura, que por vezes é desenvolvida também a partir de uma notação além da tradicional de uma pauta com 5 linhas.

Ainda sobre a várias “músicas contemporâneas”, Ishii (2005, p.7) entende que essa multiplicidade de estéticas no século XX está relacionada ao desenvolvimento de novos recursos sonoros, que são geralmente alcançados a partir das chamadas técnicas estendidas ou expandidas³⁰. Esse termo refere-se a uma abordagem não tradicional do instrumento, em relação a sonoridade e a visualidade do *performer*.

²⁷ Kruja (apud Pontes, 2018, p. 55) afirma que “grande parte da música de piano do século XX evita convenções e inventa seu próprio vocabulário e sintaxe”.

²⁸ Deltrégia (1999) afirma que as correntes composicionais do serialismo, politonalismo, alteatoriedade, indeterminação, utilização de recursos eletrônicos e exploração de novos timbres inusitados dos instrumentos musicais “procuraram, ao mesmo tempo, o distanciamento de estruturas e/ou referências composicionais do passado, e oferecer, alternativamente, uma gama de possibilidades novas nesses campos” (DELTRÉGIA, 1999, p. 12).

²⁹ Esses três motivos acabam criando um paradoxo, em que “os compositores não conseguem publicar suas obras porque não há mercado, não há mercado porque os professores de piano não integram as novas obras no repertório e por sua vez, os professores não sugerem novas partituras porque não há material publicado dos novos compositores” (DELTRÉGIA, 1999, p. 17)

³⁰ Importante ressaltar que não foi apenas a busca por novos recursos sonoros que levou a criação e desenvolvimento das chamadas técnicas estendidas. Weiss (2018) cita como outros fatores “a colaboração compositor/*performer*, a interação intérprete/instrumento, uma nova maneira de tratar o discurso musical, a aparição de novas formações de grupos de câmara e as novas inovações na notação” (WEISS, 2018, p. 151).

Liberato (2016, p. 25), apoiado em observações pessoais e de Deltrégia (1999) e Costes (2005) apresenta sete principais benefícios de se ensinar a técnica estendida, e como consequência a música contemporânea, aos alunos, sendo eles:

1. Aumento das possibilidades de escolha musical;
2. Desenvolvimento da criatividade, uma vez que as performances das obras relacionadas a esses elementos estão livres dos clichês da música tonal, sendo por vezes solicitado a interação direta, como intérpretes, na composição da obra;
3. Estímulo dos interesses pessoais do intérprete;
4. Exploração das capacidades pessoais do intérprete;
5. Possibilidade de assegurar o prevalecimento desta estética musical;
6. Oportunizar a apreciação e divulgação a arte da época.

No piano, Pontes (2018) observa que as técnicas estendidas podem ser abordadas de várias maneiras, como pela “manipulação do teclado, das cordas, de outras regiões do interior e exterior do piano, ou mesmo configuram-se por recursos de interação do pianista com propósitos cênicos” (PONTES, 2018, p. 80). Nesse sentido, a pesquisa de Ishii (2005) se destaca com uma das principais contribuições na categorização dessas possibilidades. A autora identifica nove categorias referente a execução das técnicas estendidas ao piano, sendo elas:

- 1) Efeitos especiais produzidos no teclado: clusters e notas mudas (que são teclas pressionadas silenciosamente);
- 2) Performance dentro do piano nas cordas: pinçar as cordas (pizzicatti), esfregar, percutir friccionar com os dedos, com unhas, baquetas ou outros objetos; glissandi (deslizar os dedos ou objetos sobre as cordas) e tocar com um arco (típico de instrumentos de cordas como o violino);
- 3) Performance com uma das mãos no teclado e a outra no interior do piano para extrair harmônicos, notas mudas e abafar as cordas;
- 4) Adição de materiais às cordas, ou entre as cordas, o piano preparado;
- 5) Sons na caixa e na estrutura física do piano;
- 6) Microtons (procedimento que modifica a afinação das cordas);
- 7) Amplificação;
- 8) Uso de outros recursos extra musicais como a voz cantando, assoviando e utilizando efeitos como boca chiusa em sincronia com a execução instrumental;
- 9) Efeitos obtidos pela pedalização (ISHII apud PONTES, 2018, p. 80-81).

Em *Játékok*, Kurtág utiliza com clareza a categoria 1, ao abordar em suas peças *clusters*³¹, *glissandi*³² e notas mudas (na execução dos *overtones*) e a categoria 9, ao abordar

³¹ Na *Enciclopédia da Música do Século XX* encontra-se a seguinte definição de *cluster*: “várias notas adjacentes tocadas simultaneamente. [...] podem ser tocadas com facilidade no piano pressionando-se todas as teclas de uma

utilização de um só pedal durante toda a peça, que acaba gerando efeitos. Apesar de não se relacionar com nenhuma das categorias propostas por Ishi (apud PONTES, 2018, p. 80-81), entende-se que a *baqueta de cimbalom*, utilizada na peça *Hommage à Bartók*, também se aproxima do conceito de técnica estendida, uma vez que propõe uma nova forma de abordagem do teclado.

Oliveira e Assis (2016), apoiados nas considerações de Cardassi (2012), Castelo Branco (2006), Lee (2011) e Vaes (2009), elaboraram uma tabela na qual as técnicas estendidas foram classificadas em nível de dificuldade de 1 a 4. Para esse trabalho nos interessa a classificação que foi feita para as técnicas utilizadas nas peças selecionadas de *Játékok I*. Esse referencial se faz muito importante, uma vez que o repertório contemporâneo muitas vezes não segue os critérios básicos de classificação de dificuldade, como uso dos 5 dedos, pedal e abordagem de todo o teclado. Deste modo, a classificação feita por Oliveira e Assis pôde servir como referencial para classificar as peças de *Játékok* quanto ao seu grau de dificuldade.

De acordo com essa tabela, então, as técnicas estendidas (que nos interessam para esse trabalho) classificadas como nível 1 estão relacionadas com os “*glissando* nas teclas”, “mais de um dedo tocando uma tecla”, “um dedo tocando mais de uma tecla ao mesmo tempo”, “outra parte do corpo acionando uma ou mais teclas” e os “*clusters*”; as de nível 2 estão relacionadas com o ato de “abaixar as teclas de maneira silenciosa para que elas vibrem de maneira simpática (harmônico)”; e as de nível 4 relacionam-se com a ação de “cantar, gestos teatrais, etc” (OLIVEIRA e ASSIS, 2016, p. 2).

A execução dessas técnicas estendidas promove novas formas de se pensar a relação entre o *performer*, o compositor e o instrumento, o que acaba exigindo do primeiro um maior conhecimento acerca das possibilidades timbrísticas e de exploração do instrumento e da maneira como estas devem ser executadas, ou seja, os gestos e movimentos relacionados a sua execução. Pontes (2018) afirma que “a maioria dos trabalhos que abordam técnicas estendidas menciona os desafios corporais relacionados aos alcances de movimentos (PONTES, 2018, p. 82). Sendo assim, como esse trabalho envolve a exploração e execução de peças que abordam técnicas estendidas, é preciso que entendamos os conceitos de gestos, movimentos e sua aplicação na performance pianística.

só vez com a mão, ou o antebraço, ou outra parte do corpo, escolhendo-se notas brancas, pretas ou ambas” (GRIFFITHS, 1995, 45). Esse tipo de elemento pode ser grafado de maneiras diversas na partitura, a depender do compositor.

³² “No piano, o mais antigo e o mais comum é executado no teclado, com o deslizar dos dedos sobre as teclas brancas ou pretas de forma ascendente ou descendente. Normalmente faz parte do material melódico ou é um efeito pontual” (FERNANDES, 2015, p. 26).

3.4 Gesto musical e movimento

Os conceitos de gesto e movimento vêm cada vez mais sendo relacionados à performance musical e à técnica pianística. Vários autores se dedicaram a pesquisar sobre o assunto sob diferentes enfoques. Esse tema tem grande relevância para essa pesquisa e a seguir apresentamos uma revisão bibliográfica essencial para esse trabalho.

Existem diferentes categorias de gestos quando levamos esse termo para a área da música. Santana (2018, p. 19) apresenta três diferentes definições relacionadas ao gesto musical, sendo elas:

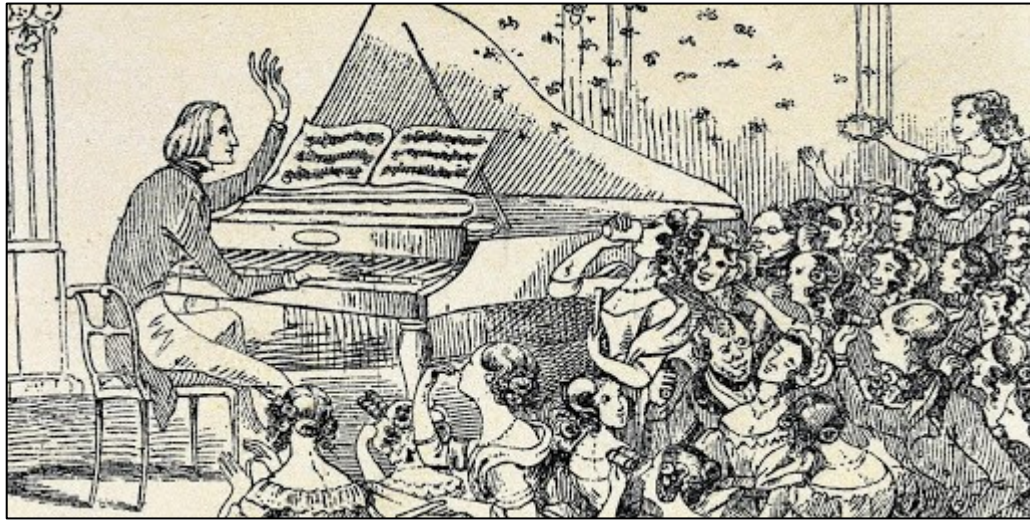
1. Definição geral, relacionada ao gesto físico na performance;
2. Gesto dentro dos domínios da experiência baseado a um fenômeno cognitivo;
3. Gesto relacionado ao material musical propriamente dito em uma obra;³³

Para os fins desse trabalho, limitaremos a discussão apenas à primeira dessas três definições. Deste modo, todas as definições e assuntos relacionados ao gesto nesse capítulo serão correspondentes a esse tipo de gesto.

Observa-se que, ao longo da história da música, a figura do *performer* passou a ganhar visibilidade na cena musical. Com os concertos públicos e em grandes salas, o *performer* passou a buscar uma maior comunicabilidade visual com o público. A performance musical, do ponto de vista dessa comunicação visual, passa a ter então uma grande relevância. Muitas vezes o público era atraído ao teatro principalmente pela performance de uma determinada pessoa e não diretamente pela obra que estava sendo interpretada. Nesse contexto destaca-se a figura de F. Liszt, reconhecido em sua época como um verdadeiro “*super star*”. Em suas apresentações, notava-se abundantes gestos, que tornavam sua performance um espetáculo à parte. Essa característica gestual do compositor pode ser percebida pelas caricaturas dele feitas na época, como as destacadas nas Figuras 1 e 2, a seguir:

³³ Madeira e Scardueli (2014) citam que o termo “gesto” nesse contexto, é comumente utilizada por músicos “para se referir a motivos, frases e partes de uma composição, ou mesmo a peças inteiras” (MADEIRA e SCARDUELLI, 2014, p. 29).

Figura 1 – Caricatura de F. Liszt (1)



Fonte: Criada por Theodor Hosemann (1807-1875) em 1845.

Figura 2 – Caricatura de F. Liszt (2)



Fonte: Criada por János Jankó (1833-1896) em 1873.

É comum interpretar as evoluções tecnológicas – principalmente as gravações fonográficas – como as responsáveis pelo interesse sobre o papel do corpo e gesto na performance, uma vez que percebeu-se que nas audições através de aparelhos eletrônicos, a

percepção musical não é completa, pois o ouvinte não tem clara a relação entre o que é ouvido e como o som é produzido – ou quem produz o som (GOUVEIA, 2010, p. 48). Mello (apud Weiss, 2018, p. 171) aponta que a Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) e a Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM) estão sendo fundamentais para o crescimento do estudo do corpo na performance musical no Brasil.

Nesses dois contextos – ascensão da figura do *performer* e evoluções tecnológicas – percebe-se que o gesto contribui na apreciação musical, sendo, portanto, um elemento essencial dessa etapa.

Madeira e Scardueli (2014) apontam que após notar-se a “capacidade do movimento corporal de comunicar e, portanto, ser portador de significado” (MADEIRA e SCARDUELLI, 2014, p. 13), as pesquisas com foco nesse assunto cresceram significativamente nas últimas décadas.

Iazzetta (1999), Madeira e Scardueli (2014) e Santana (2018), relacionam o gesto como uma ação portadora de significado, realizada conscientemente e intencionalmente, buscando uma expressividade no contexto musical. O “significado” é entendido como o elemento mais importante dentro da definição de gesto e pode ser alcançado através de diferentes meios. Santana (2018) aponta que “o pianista constrói esse significado por meio da compreensão do estilo, do contexto da obra, da compreensão harmônica e das articulações e dos movimentos” (SANTANA, 2018, p. 19).

Ao definir ou citar gesto, é comum que a palavra “movimento” apareça, por vezes inclusive como sinônimo da primeira. Apesar de possuírem uma relação entre si, Cabezas e Shimabuco (2014, p. 2) apontam que o movimento está relacionado com a técnica e o gesto está no campo da interpretação e expressão. Barros (2010) aponta que o “significado” é o que faz o movimento ser considerado um gesto. Segundo ele,

[...] para um movimento ser considerado gesto ele deve se tornar significativo para um sujeito que imprima uma intencionalidade e uma interpretação a esse gesto. Claramente isso introduz um aspecto subjetivo, bem como um aspecto de dependência de contexto (BARROS, 2010, p. 8).

Essa relação do movimento com o gesto é também compartilhada por Godoy e Leman (2010). Para os autores, “o movimento é uma parte essencial do gesto, porém para que esse movimento seja considerado um gesto, é necessário que ele tenha um significado” (GODOY e LEMAN, 2010 apud SANTANA, 2018, p. 17). Nesse sentido, Santana (2018) afirma que a noção de gesto é diferente da noção de movimento.

Segundo Godoy e Leman (2010 apud SANTANA, 2018, p. 19-20),

[...] a noção de gesto é vinculada a um número de outras noções, como a ação (movimento com um propósito), a intenção (movimento direcionado como uma meta), o agente (mover-se) e a personificação (movimento baseado em um esquema mental (Ibid.)

Ainda dentro das definições de gesto, Santana (2018) elabora duas tabelas, que destacam as subcategorias e classificações de gesto a partir das definições de Jensenius et al. (2010), Windsor (2011), Davison e Correia (2002) e Dahl et al. (2010), que podem ser observadas na Figura 3, a seguir:

Figura 3 – Tabelas sobre o as definições e classificações dos gestos, elaboradas por Santana (2018) a partir das definições de Jensenius et al. (2010), Windsor (2011), Davison e Correia (2002) e Dahl et al. (2010)

Tabela 1 - Definição e Categorias dos gestos musicais - Jensenius et al. (2010)

Gestos Musicais	
Definição	Subcategorias
Uma ação que produz música, é codificada na música, ou é feita em resposta à música	Gestos que produzem sons Gestos comunicativos Gestos auxiliares/ facilitadores Gestos que acompanham o som

Fonte: O autor.

Tabela 6 - Resumo da classificação dos gestos

Tabela Resumo da classificação dos gestos

Windsor	Importante na produção do som	- Produzem o som diretamente - Indiretamente afetam na produção do som - Apenas suplementam a produção do som
	Gestos cíclicos	- Movimentos relacionados à pulsação, acentos, mudança de andamentos, contornos de dinâmica etc. (marcar a pulsação, balançar a cabeça, mover o corpo etc.) - Gestos suplementares – não tem nenhuma relação causal com o som (fechar os olhos em uma frase <i>cantabile</i>)
Davison e Correia	Funções na performance	- Comunicar a intenção expressiva - Comunicar diretamente com o público - Sinalizar preocupações extramusicais - Informar sobre a personalidade do músico
Dahl et al.	Gestos durante a performance	- Gestos que produzem som efetivamente - Gestos que facilitam o som - Gestos que acompanham o som - Gestos comunicativos

Fonte: O autor.

Fonte: Santana (2018, p. 20 e 29).

Observando essa tabela, podemos notar 3 tipos principais de gestos: os que estão envolvidos diretamente na produção sonora; os que estão envolvidos indiretamente na produção sonora; e o que não se relacionam com a produção sonora.

Além desses conceitos, Santana (2018) expõe também o subconceito de “gesto inicial”, que foi elaborado por “Doğantan-Dack (2011). Segundo o autor, esse tipo de gesto

Trata-se de um gesto que se inicia antes de uma unidade musical começar a soar; na verdade, ele prepara o momento do impacto entre os dedos e o instrumento. Mais significantemente, o “gesto inicial” tem um profundo efeito na qualidade do som que segue a nota após ela ser tocada, contribuindo para o fenômeno da qualidade do toque de maneira significativa (DOĞANTAN-DACK, 2011 apud SANTANA, 2018, p. 21).

Santana (2018) cita que para trabalhar-se os gestos, no âmbito do ensino/aprendizagem e da performance, é preciso observar:

- 1- **Consciência do gesto** – compreender o movimento, considerando sua trajetória, velocidade e intenção expressiva;
- 2- **Consciência auditiva** – ouvir internamente o som desejado para nortear a ação motora; saber reconhecer auditivamente a realização do som desejado;
- 3- **Consciência corporal**³⁴ – após construir a imagem auditiva do som que pretendo realizar, compreendo o movimento físico para realizar esse som e preciso sentir no meu corpo o grau de intensidade do movimento e as partes do meu corpo envolvidas nessa ação (SANTANA, 2018, p. 45, grifos nossos).

Apesar de ser importante sabermos todos os conceitos e princípios relacionados a execução dos gestos, no momento da performance é necessário que estes sejam realizados de forma orgânica. Nesse sentido, Santana (2018) afirma que

Davidson (2002) postula que uma performance musical fluente ocorre quando um indivíduo internaliza efetivamente os gestos e as ações necessários para fazer música, e não mais precisa concentrar-se em cada gesto ou ação de cada parte do corpo (SANTANA, 2018, p. 42).

³⁴ Santana também afirma que “a consciência corporal é um fator fundamental na abordagem gestual” (SANTANA, 2018, p. 42) e apresenta uma abordagem para trabalhar-se essa consciência nas aulas. Segundo ele “Uma experiência interessante para o aluno vivenciar [a consciência corporal] é fazê-lo experimentar e perceber lentamente todo o processo da produção do som. O aluno precisa sentir que o gesto vai além do ataque da nota, sentindo o contato com a tecla e controlando a sua saída. Em outras palavras, o corpo não abandona o seu envolvimento com o que vem depois do som produzido” (SANTANA, 1992, p. 44).

3.4.1 Tipos de movimento na performance pianística

Como percebemos, existe uma estrita relação entre gesto e movimento. Desta forma é importante que, no contexto da performance pianística, entenda-se quais os tipos de movimento envolvidos na ação de tocar piano. Póvoas (2006), Breithaupt (1905, 1909) e Marun Filho (2007) se encarregaram de fazer tais categorizações.

Apesar de Póvoas (2006) ter uma definição de gesto diferente da que usamos até agora³⁵, a classificação que ela faz dos tipos de movimento envolvidos na performance pianística são relevantes para essa pesquisa. A autora identifica que o movimento pianístico é composto de três fases: impulsão, percurso e queda (apoio). Essas três fases se relacionam entre si durante o movimento como um todo, sendo uma consequente ou geradora da outra. Segundo a autora,

Na ação pianística, a fase de impulso ou apoio inicial sobre o teclado já produz resultado sonoro e a fase de percurso é o trajeto para o próximo ataque (toque) ou fase de queda e sua sonoridade resultante. Na continuidade do texto musical, esta terceira fase já incorpora a função de impulso para produzir um novo evento sonoro (PÓVOAS, 2006, p. 666).

Em uma perspectiva fisiológica, Marun Filho (2007) identifica que os movimentos envolvidos na execução do piano são: antepulsão, retropulsão, abdução, adução, flexão e extensão³⁶. O autor associa esses movimentos a diferentes partes do corpo, como cintura escapular, cotovelo, mãos, antebraço, pulso e dedos. Os tipos de movimentos associados a essas diferentes partes do aparelho pianístico são utilizados de acordo com a intenção sonora (como o tipo de toque e dinâmica) e com as demandas de escrita (como por exemplo os saltos, oitavas e acordes).

Mesmo que cada parte do chamado aparelho pianístico tenha movimentos específicos relacionados a ele, Marun Filho (2007) cita que para o pianista e pesquisador Ortmann, “o menor dos movimentos utilizado para se tocar o piano exige ações conjuntas do ombro, braço cotovelo e mãos simultaneamente” (MARUN FILHO, 2007, p. 51).

Ainda em relação aos tipos de movimentos envolvidos na performance pianística, os conceitos identificados pelo pianista, compositor e professor Rudolf Maria Breithaupt (1873-

³⁵ Para a autora o gesto é um dos componentes do movimento, e não o inverso, como discutimos na subseção anterior. Esse olhar é sustentado quando a autora afirma que “os movimentos podem ser analisados não somente em seus gestos fundamentais, mas também em grupos de movimentos integrados” (PÓVOAS, 2006, p. 666).

³⁶ Senise (1992, p.30) aponta esses movimentos, com o acréscimo do movimento de rotação, como os resultantes da articulação dos dedos, mãos, antebraços, braços e ombros, a partir da categorização feita por Sá Pereira (1932).

1945) são usados amplamente em pesquisas atuais sobre o assunto. A fim de não correr riscos de traduzir erroneamente os termos descritos por Breithaupt, que poderiam fazer com que este trabalho discrepasse dos outros que também o utilizam como referencial bibliográfico, para esse trabalho utilizar-se-á as traduções e explicações feitas por Senise (1992) e Santana (2018). Os dois autores, a partir de Breithaupt, apontam que os movimentos básicos e necessários envolvidos na performance pianística são:

1. Movimento Vertical
2. Movimento Circular
3. Movimento de Rotação ou Axial
4. Movimento de Gaveta

A seguir, apresenta-se as definições que Santana (2018, p. 35-36) propôs para cada um desses movimentos, a partir de Breithaupt:

1. **Movimento vertical:** Realizado a partir da projeção natural do braço em queda no momento da execução de uma nota ou de acordes, bem como do afastamento do braço com relação ao teclado após a execução da nota ou acorde. Esse movimento influencia na qualidade do som e na dinâmica, ajudando na passagem do peso do braço para os dedos.
2. **Movimento lateral ou horizontal do braço:** Utilizado na transferência de peso lateralmente entre as notas. Geralmente utilizado em conjunto com o movimento circular.
3. **Movimento circular:** são semicírculos para frente e para cima, ajudando na transferência de peso entre grupos de notas, ajudando, também, nos *legatos* e *fraseados*. Breithaupt (1909) aborda esse movimento com o punho, o antebraço, o braço e as combinações entre eles.
4. **Movimento de gaveta (termo utilizado por Cortot):** Consiste em gestos para dentro e para fora do teclado, imitando o movimento de uma gaveta sendo fechada e sendo aberta, utilizado, muitas vezes, em acordes com o objetivo de apoiar ou tirar o seu peso e na topografia do teclado, quando se passa das notas brancas para as notas pretas e vice-versa (SANTANA, 2018, p. 35-36, grifos nossos).

Esses movimentos podem ser combinados entre si e podem gerar outros “submovimentos”, como projeção, rejeição, vibrato passivo e ativo, semicírculo, supinação e pronação (SENISE, 1992).

Em relação a execução de movimentos no piano, Gouveia (2010) aponta que o piano tem um “maior distanciamento entre os movimentos corporais e o resultado sonoro” o que dificulta uma “naturalidade de expressão” (p. 58-59). Essa falta de organicidade no movimento pode justificar a dificuldade de pianistas em conseguirem pensar a execução como

um movimento globalizante – movimento que envolve todo o corpo e não apenas a ação dos dedos³⁷.

Felizmente, como foi destacado na seção anterior, as abordagens contemporâneas do piano têm tentado cada vez mais fazer com que o gesto e todos os aspectos relacionados a ele sejam abordados de forma integrada no ensino do instrumento, desde as primeiras aulas. Santana (2018) afirma que “o aprendizado desses movimentos básicos e a sua aplicação no contexto musical devem fazer parte do processo de aprendizagem do piano” (SANTANA, 2018, p. 36). A observação de Senise (1992) complementa a afirmação de Santana. Para Senise (1992) “a escolha correta e a aplicação dos movimentos pianísticos adequados à execução de uma obra deve ser realizada com base nos efeitos sonoros desejados, partindo-se da notação musical e da imagem sonora da peça” (SENISE, 1992, p. 90).

3.4.2 O gesto em *Játékok I*, de Kurtág

As características da escrita em *Játékok I* faz com que seja preciso pensar em tipos de gestos específicos no estudo e performance das peças. No referencial apresentado, os gestos que não tinham caráter de produzir sons acabavam recebendo uma definição por vezes menos importante do que aqueles que geram sons. Entretanto, aqui em *Játékok* esse olhar acaba não se aplicando, uma vez que existem peças que requerem do intérprete, de forma direta, a não produção sonora.

Nesse sentido, faz-se necessário entender quais os tipos de gestos envolvidos na performance das peças de *Játékok*, sobretudo as selecionadas para esse trabalho, referentes ao primeiro volume da série.

A partir de reflexões acerca dos objetivos composicionais de Kurtág, sobretudo em *Játékok*, Cabezas e Shimabuco (2014, p.9) observam que, para o compositor, o gesto é “um veículo do pensamento e da expressão musical, independente da resultante sonora”. Sendo assim, entende-se que o “significado” do gesto nesse contexto está mais ligado com a expressividade, com o fazer musical, do que com o resultado sonoro. Essa expressão musical é também relacionada com a escuta, que nesse contexto se torna um dos elementos

³⁷ Essa percepção do corpo inteiro durante a performance pode ser entendida quando transpomos o assunto para outras áreas, como o teatro e a dança. Nessas duas áreas artísticas o corpo é também o “instrumento” de trabalho e, sendo assim, precisa ser desenvolvido e treinado. Nessa perspectiva, indico as bibliografias Miller (2007), Stanislavski (1979) e Vianna (2005), que apresentam técnicas e treinos para o desenvolvimento da percepção, preparação e atuação do nosso corpo no espaço.

primordiais ao executar as peças de *Játékok*. Gouveia (2010, p. 28) observa que o papel do gesto em *Játékok* é evidenciar a relação entre expressão e a escuta.

Essa observação de Gouveia é interessante, e quase contraditória, quando levamos esse conceito para o contexto da peça *Pantomima*, em que não há a produção sonora. Aqui a performance é totalmente gestual e o som é criado através da nossa própria imaginação. Por outro lado, o conceito que Cabezas e Shimabuco (2014) aponta sobre o gesto para Kurtág se mostra condizente nessa peça, uma vez que a expressão musical está em evidência, visto que não há um resultante sonoro.

Esse olhar do compositor em relação ao gesto é percebido também em outras peças de *Játékok* em que a interpretação gestual das mesmas se torna um fator marcante na sua performance, como por exemplo nas peças em que o intérprete precisa tocar de pé (caminhando ou parado). Essa participação em evidência do “corpo inteiro” relaciona-se com o conceito de “movimento globalizante” apresentado por Gouveia (2010) e Cabezas (2014), uma vez que há nas peças a participação de todo o corpo na performance, ao invés de só os dedos ou a mão.

Além dessas proposições em relação ao posicionamento do corpo no espaço, Kurtág também propõe diferentes posições para as mãos. Além das peças em que é preciso executar *clusters* e *glissandi*, que exigem uma posição de mão específica, em *Hommage à Bartók* há também indicação da posição da mão em *baqueta de cimbalom*.

Como pode-se perceber, *Játékok* foge dos padrões convencionais de gestos, movimentos, toque e posição do intérprete e de sua mão. A partir dessas diferentes possibilidades, Penha (2017, p. 748) categoriza três tipos de gestos segundo diferentes vetores, em *Játékok*, sendo eles:

1. Ampla movimentação corporal; Movimentação mais sutil;
2. Gestos bruscos; Gestos suaves;
3. Gestos mais ou menos rápidos; Gestos mais ou menos lentos.

Essas categorizações de Penha (2017), juntamente com as definições e categorização de gestos proposto por Santana (2018), foram utilizadas como referencial teórico no capítulo destinado à descrição das explorações das peças, a seguir.

4 EXPLORANDO PEÇAS SELECIONADAS DE *JÁTÉKOK I*

Esse capítulo trará uma breve análise e contextualização das peças, assim como as principais questões que surgiram no momento das explorações e as escolhas performáticas a elas relacionadas. Como observa Santana (2018), a contextualização da obra é uma das etapas do processo de dar significado ao gesto³⁸. Por isso, antes de iniciar as explorações, foi importante que a obra estivesse relativamente entendida. Essa contextualização foi feita a partir de revisão bibliográfica sobre as peças selecionadas de *Játékok I*, análise de partitura e apreciação de performances musicais audiovisuais das mesmas.

Foram realizadas entre 4 e 5 explorações para cada peça, em dias diferentes, com duração de até 15 minutos cada.

Após a exploração dos gestos e entendimento de como eles se relacionavam e atuavam na execução de cada uma das peças, foi então pensada uma performance para cada uma das 10 peças selecionadas para esse trabalho. Após essa definição de como seria a performance, o foco nos gestos passou a ficar em segundo plano. Lembrando que, conforme aponta Santana (2018), “uma performance musical fluente ocorre quando um indivíduo internaliza efetivamente os gestos e as ações necessários para fazer música, e não mais precisa concentrar-se em cada gesto ou ação de cada parte do corpo” (SANTANA, 2018, p. 42). Nesse sentido, as subseções a seguir irão retratar não só as escolhas gestuais, mas também as performáticas.

A fim de facilitar a visualização das minhas escolhas gestuais na performance de cada uma das peças, no início de cada subseção a seguir foi inserido um *QRCode* que direciona ao registro da minha videoperformance das peças, disponível no meu canal do *youtube*. A partitura³⁹ de cada uma das peças foi inserida logo após a figura do *QRCode*. Entende-se que a apreciação dos vídeos, juntamente com a observação de sua partitura correspondente, possibilita uma maior referência performática, visual e gráfica de cada uma das peças, facilitando a leitura e entendimento dos aspectos abordados no decorrer desse capítulo.

³⁸ Segundo o autor, “como o gesto é portador de significado, o pianista constrói esse significado por meio da compreensão do estilo, do contexto da obra, da compreensão harmônica e das articulações e dos movimentos” (SANTANA, 2018, p. 19).

³⁹ Por se tratarem de peças muitas curtas, optou-se por inserir a partitura inteira, ao invés de trechos.

4.1 *Perpetuum Mobile* - 1A e 25

QR Code 1 - Videoperformance de *Perpetuum Mobile*⁴⁰



Fonte: Interpretação de Mariana Mendes (piano), 2020. *Játékok I* (1979), György Kurtág.

Figura 4 – Partitura de *Perpetuum Mobile* - (1A)

(c1)

m.s. *m.s.* *simile*

m.d. *m.d.*

legatissimo possibile

sempre con Ped.

molto

(repet. ad lib.)

sub. ff

sff

Fonte: György Kurtág, *Játékok I* (1979) – Edição Gouveia (2010).

⁴⁰ Disponível em: <https://youtu.be/Emviwls-7Js>.

Como o título sugere, a peça é um “modo perpétuo” (*moto perpetuo*)⁴¹. Ela aparece duas vezes em *Játékok I*, abrindo e fechando a seção de repertório do livro. O compositor indica toque *legato* (*Legatissimo possibile*) juntamente com o acionamento do pedal direito durante toda a música. Mesmo com essa informação do pedal, na primeira exploração eu acabei negligenciando o uso dele. Acredito que isso se deu ao fato de que o uso do pedal é geralmente abordado quando a peça já está com as questões de leitura resolvidas.

Em relação à notação, na primeira vez que a peça é apresentada, a partitura contém apenas uma linha, que serve para que o intérprete tenha uma referência de altura e de localização no teclado. Na segunda vez, Kurtág mantém seu formato de expansão do sistema de notação tradicional, no qual utiliza também a cor vermelha para demarcar as notas que ultrapassam as 5 linhas do pentagrama da clave de sol e de fá, deste modo determinando mais precisamente as alturas. Em relação à notação da segunda versão, Penha (2017) afirma que “trata-se de uma versão que colabora para uma compreensão mais precisa acerca das distâncias a serem percorridas pelas mãos em *glissando* e da importância dos extremos da altura no fluxo da linha ondulante” (PENHA, 2017, p. 751). Para esse trabalho, utilizei a primeira versão da peça. A ausência de uma indicação que demarcasse a nota inicial e final dos *glissandi* fez com que eu precisasse decidir essa delimitação, para conseguir equilibrar a extensão de cada um deles, de forma que eu pudesse utilizar toda a extensão do teclado. Além disso, optei por destacar sempre a nota final e inicial de cada *glissando*, para criar uma melodia resultante deles. Esse destaque foi feito de forma que não comprometesse a fluidez da peça.

Apesar da indicação de andamento “*Vivace, ma sempre tranquillo*”, Juntuu (2008) afirma que a peça “não tem um pulso firme e determinado”, uma vez que “respira o ritmo da natureza”⁴² (JUNTUU, 2008, 103). Essa ausência de um pulso proporciona uma liberdade de interpretação muito grande, mas ainda assim foi necessário pensar em uma duração relativa dos materiais musicais, sobretudo a pausa longa presente no final da peça. Foi preciso também entender qual era a duração entre o início e o fim de cada *glissando*. Nesse contexto, os movimentos envolvidos na execução dos *glissandi* acabaram se tornando uma medida de tempo, em uma relação em que o “pulso” era definido a partir do tamanho e do tempo

⁴¹ Segundo o Dicionário de Termos e Expressões da Música (DOURADO, 2004, p. 212), moto-perpétuo é uma “obra de contornos virtuosísticos que obedece a um padrão melódico ininterrupto e repetitivo [...]”. Já no Glossário da Música o termo é definido como “expressão italiana que significa “movimento perpétuo”. Peça musical de andamento ligeiro, cujo temas, ligados entre si, se repetem constantemente [...]” (MESTRES PELOS MESTRES, 1979, p. 14).

⁴² Podemos inferir que esse “ritmo da natureza” tem relação com a fluidez e organicidade dos movimentos de bater das ondas e dos ventos nas árvores, por exemplo.

procedente dos movimentos executados. Dessa forma, as questões relacionadas ao gesto se tornaram a minha principal estratégia para pensar o pulso da peça.

Necessitou-se também fazer anotações na partitura com a numeração de cada um dos *glissandi*, a fim de organizar a execução deles no tempo. Isso se fez necessário devido a não delimitação dos compassos, uma vez que em uma peça com caráter de “modo perpétuo”, essa ausência de compassos acabou dificultando a contagem e a quantidade dos *glissandi* já executados.

O *glissando* é o material musical predominante nessa peça e acontece ininterruptamente, alterando-se entre teclas brancas e pretas, que “ênfatizam uma mudança do colorido musical” (SHI, 2016, p. 51). Além de ser a peça que mais utiliza *glissandi* em todo o primeiro volume de Játékok, Shi (2016) afirma que ela também é “provavelmente o único exemplo da literatura pianística que é feita apenas de *glissandi*”⁴³. Esse elemento não é muito abordado no repertório tradicional e a falta de familiaridade fez com que eu sentisse dificuldade na sua execução⁴⁴, principalmente em relação a posição da mão. É comum que os intérpretes utilizem luvas na execução dos *glissandi*, para evitar ferir as mãos. Entretanto, mesmo com a utilização das luvas, em algumas explorações acabei machucando partes do dedo ou fiquei com regiões doloridas.

Para executar os *glissandi*, utilizei dois diferentes posicionamentos das mãos. Nos *glissandi* em teclas brancas, a melhor posição que encontrei foi deixando as mãos levemente inclinadas, com o dorso virado para o teclado e a palma virada para cima, de forma que a ponta dos dedos 3 e 4 tivessem contato direto com o teclado. Essa posição ao executar os *glissandi* em teclas brancas pode ser percebida nas Fotografias 1 e 2, a seguir:

⁴³ Do original: “The piece is perhaps the only example in the piano literature that is made up only of glissandi” (SHI, 2016, p. 51).

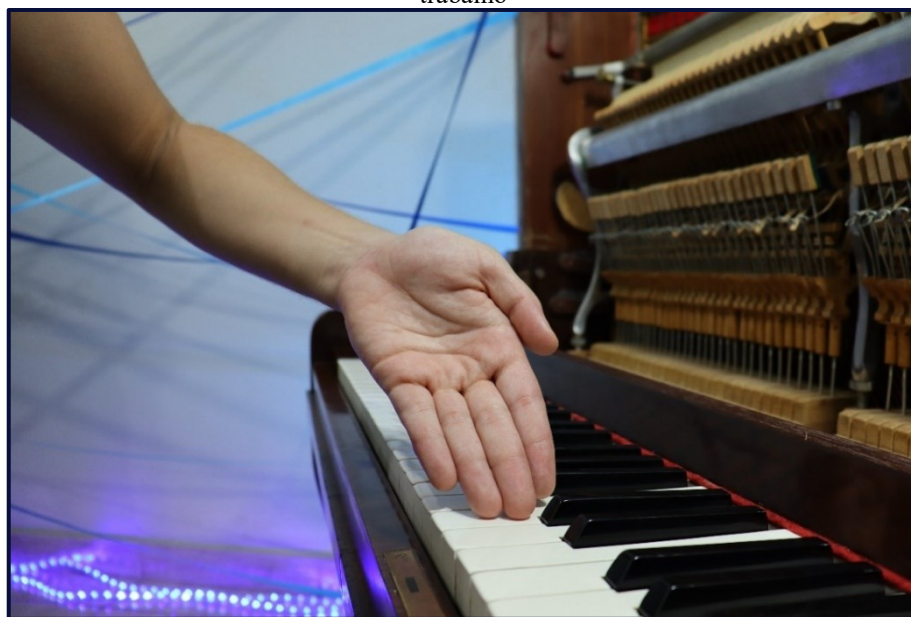
⁴⁴ Nos referenciais bibliográficos, não encontrei nenhum tipo de gesto e movimento que contemplasse aquele usado na execução dos *glissandi*. Os tipos de gesto mais próximos, são aqueles referentes a execução de arpejos ou oitavas. Entretanto, nesses dois casos, os dedos tocam um de cada vez, diferente dos *glissandi*, em que os dedos ficam estáticos e há apenas a movimentação do braço e do corpo, em um movimento lateral, realizado a partir da articulação do ombro.

Fotografia 1 – Posição das mãos no *glissando* em teclas brancas (ângulo superior) – realizada pela autora deste trabalho



Fonte: fotografia de Camila Amuy para este trabalho.

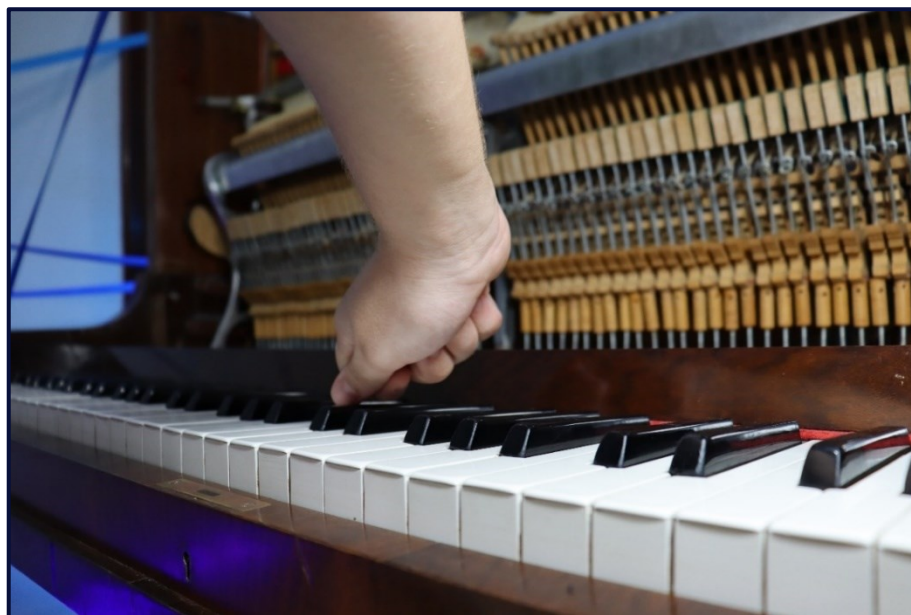
Fotografia 2 - Posição da mão no *glissando* em teclas brancas (ângulo lateral) – realizada pela autora deste trabalho



Fonte: fotografia de Camila Amuy para este trabalho.

Para executar os *glissandi* nas teclas pretas, posicionei a mão de forma que ela ficasse em uma posição totalmente fechada, com o indicador unido ao polegar, de forma que a lateral do polegar e a região próxima a unha do indicador fossem as regiões que entrassem em contato direto com o teclado. Essa posição pode ser observada na Fotografia 3, a seguir:

Fotografia 3 – Posição da mão no *glissando* em teclas pretas (ângulo lateral) – realizada pela autora deste trabalho



Fonte: fotografia de Camila Amuy para este trabalho.

Nas primeiras explorações foi comum esbarrar nas teclas pretas enquanto realizava os *glissandi* nas teclas brancas e encostar na parte superior a estante do piano quando realizava os *glissandi* nas teclas pretas.

Kurtág desenvolve os *glissandi* em pequenas e grandes extensões, fazendo com que o movimento do braço seja recorrente e em diferentes proporções. Os *glissandi* ascendentes são sempre executados pela mão direita e os descendentes pela esquerda, o que cria um movimento orgânico e contínuo. Para executar os *glissandi* com grande extensão, foi necessária executar o gesto relacionado com “ampla movimentação corporal”, (PENHA, 2017), que se desenvolve lateralmente pelo teclado. Nesse gesto, o corpo inteiro participava da ação, e não só o braço. Até mesmo a mão que estava em suspensão tinha que, de certa forma, participar do movimento, acompanhando a mão que executava o *glissando*. Mesmo que sem produção sonora, entende-se que essa movimentação da mão esquerda é considerada também um gesto, uma vez que ela era portadora de um significado também, tinha objetivos e funções claras. Essa conexão de movimentos entre os dois braços e as duas mãos, fez com que fosse possível manter a continuidade exigida pela escrita.

Em relação a participação do corpo todo ou de partes dele na execução da peça, Juntuu (2008) afirma que a peça requer do aluno um ouvido atento e controle do corpo como um todo (p. 102). Cabezas (2014, p. 84) aponta que para a realização dos *glissandi* da peça é preciso se ter uma escuta atenta à conexão dos sons e o braço precisa estar agilmente

impulsionado, flexível e livre nos movimentos. Cavaye (1996) indica que a peça introduz a liberdade dos movimentos do ombro (p. 82).

Como foi dito, há na partitura a indicação *Legatissimo possibile*. No piano, esse efeito sonoro é alcançado através de uma complexa relação entre dedos e sua velocidade de ataque, sustentação e saída da tecla, juntamente com o funcionamento dos martelos e abafadores a partir da vibração das cordas. O uso do pedal direito também pode influenciar essa ação. Aqui em *Perpetuum Mobile*, essa sonoridade é alcançada não só através do uso do pedal, que fica acionado durante toda a peça, mas também com o gesto envolvido na execução dos *glissandi* – quase como em uma dança, em que o corpo apoia a produção sonora exercida pelas mãos – que, juntamente com a escrita, acabam criando esse efeito de *legato* entre as notas.

Além dos *glissandi*, há também a presença de um *cluster* no fim da peça. Esse elemento, juntamente com a mudança súbita de dinâmica, resulta em grande surpresa na atmosfera da peça. Até esse trecho final, onde há a presença de um súbito *ff*, a dinâmica se manteve em *pp*, com algumas mudanças graduais e de terraço⁴⁵.

Para a execução desse *cluster*, foi necessário fazer um impulso que parte do ombro, realizando o “movimento de queda”, descrito por Senise (1992). Esse gesto se enquadra na categoria de “gestos bruscos”, descrita por Penha (2017), porque rompe com o que veio anteriormente. Apesar de não haver a indicação de *staccato* no *cluster*, utilizei esse toque na execução. Sendo assim, logo após o ataque, a mão é retirada rapidamente do teclado. Para contribuir para o contraste súbito, de surpresa, optei por não apoiar a mão sob o teclado no momento antes da execução. Então, enquanto a mão direita executa o *glissandi* a mão/braço esquerdo se preparam para o ataque do *cluster*⁴⁶. O gesto envolvido na execução desse *cluster* é conectado ao elemento que veio anteriormente: *glissando* descendente em teclas brancas.

Nesta peça é possível abordar a categoria de gesto inicial descrita por Santana (2018), uma vez que as mãos/braços nunca estão passivas, mas sim em estado de prontidão para a execução das notas que estão por vir. Mesmo antes de iniciar a peça é preciso ter a imagem sonora e do gesto em mente.

⁴⁵ Ribeiro (2009, p. 40) define a **dinâmica gradual** como “mudança gradual de sonoridade *forte* e *piano* e vice-versa”; e a **dinâmica de terraço** como “mudança imediata, sem gradação de um nível sonoro específico a um outro em trechos subsequentes.

⁴⁶ Aqui novamente há esse gesto que não produz som, mas que está envolvido na performance.

4.2 Prelúdio e Valsa em Dó⁴⁷ - 1B

QR Code 2 - Videoperformance de *Prelúdio e Valsa em Dó*⁴⁸



Fonte: *Játékok I* (1979), György Kurtág. Interpretação de Mariana Mendes (piano), 2020.

Figura 5 – Partitura de *Prelúdio e Valsa em Dó* - (1B)

The musical score for 'Prelúdio e Valsa em Dó' by György Kurtág is presented in four systems. The first system, marked 'Libero', begins with a piano introduction (f) and includes dynamics pp, f, ff, and pp. The second system, marked 'Giusto', features a piano introduction (pp) and a crescendo (cresc.). The third system features a piano introduction (ff dim.). The fourth system features a piano introduction (pp) and a fortissimo (ff) section. The score is written for piano and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: György Kurtág, *Játékok I* (1979) – Edição Gouveia (2010).

⁴⁷ Do original em inglês: "Prelude and Waltz in C".

⁴⁸ Disponível em: <https://youtu.be/kxFZkf6V1jk>.

Diferente da maioria das peças selecionadas, que têm em sua escrita notas com altura indefinida e/ou grafia aproximada, essa peça tem como material musical apenas as diferentes notas Dó do piano – que se situam entre o Dó -1 ao Dó 6. É a primeira peça “B”⁴⁹ do primeiro volume. É comum que os autores busquem similaridades entre ela e a peça A da mesma página, *Perpetuum Mobile*. Cabezas (2014) observa que ambas servem para desenvolver movimentos amplos, exigindo do aluno um braço agilmente impulsionado e flexível (p. 84).

Em relação aos gestos utilizados nas duas peças, Juntuu (2008) afirma:

Os gestos físicos parecem diferentes a primeira vista, mas a raiz é a mesma. Em outras palavras, os gestos necessários para os *glissandi* e os saltos são os mesmos: ambas as peças requerem precisos e bem preparados movimentos dos dedos combinados com o impulso proveniente do braço, com um balanço. Ambas as peças, *Perpetuum Mobile* e *Prélude et Valse en Dó*, são muito úteis quando aprendemos a usar as mãos livremente ao fazer grandes movimentos (JUNTUU, 2008, p. 104) (tradução nossa).⁵⁰

O contraste de *Prelúdio e Valsa em Dó*, uma peça da página B, com *Perpetuum Mobile*, peça da página A correspondente⁵¹, acontece do ponto de vista da grafia (feita com notas em alturas definidas), da leitura e da interpretação ao piano – algo extremamente rico do ponto de vista didático.

Cabezas (2014, p. 79-80) afirma que a peça se trata de um “divertimento pedagógico musical em que o aluno é induzido a procurar os diversos Dós do piano”. Nessa brincadeira optei por utilizar apenas o dedo 2 no ataque das notas, por vezes em posição de pinça⁵² em que os dedos 3, 4 e 5 permanecem fechados e o polegar apoiado no indicador, que contribui para essa sensação de procurar as notas e também para um toque mais preciso⁵³.

⁴⁹ A partir da seção de repertório de Játékok, até a peça *Hommage à Tchaikovsky*, as páginas são separadas entre A e B, de forma que a primeira é a página da esquerda e a segunda é a página da direita. Apesar de Kurtág afirmar que existe uma relação entre a peça de cada página, ligada a liberdade de escrita e gestual, Gouveia (2010, p. 98-106), apoiado no olhar de outros autores, afirma que essa relação nem sempre acontece e nem sempre é muito perceptível.

⁵⁰ Do original: “The physical gestures look different from the surface, but the root is same. In other words the gestures that are needed for glissandos and jumps are same: both pieces require precise, well prepared fine motor movements with fingers combined and the momentum coming from the arm, with a swing. Both pieces, *Perpetuum mobile* and *Prelude and Waltz in C*, are very helpful when learning how to use the hands freely when making large movements” (JUNTUU, 2008, p. 104).

⁵¹ Apesar de a relação entre página A e B nem sempre ser restrita, observa-se que as vezes o compositor escreve a mesma peça, porém com mais liberdade de notação do que outras, como é o caso de “*Flowers We Are, Frail Flowers*” (1a e 1b). Na página A a música aparece com *cluster* e na página B mantêm-se as mesmas regiões dos *cluster*, porém agora com a representação de alturas definidas.

⁵² Representada na Fotografia 4 e 5.

⁵³ Essa posição se mostra adequada também quando transpomos esse repertório para a iniciação infantil ao piano, uma vez que a posição de pinça é mais acessível às crianças, quem não têm a arcada da mão estruturada, do que a posição de 5 dedos.

Fotografia 4 – Posição de “pinça” (ângulo lateral) – realizada pela autora deste trabalho



Fonte: fotografia de Camila Amuy para este trabalho.

Fotografia 5 – Posição de “pinça” (ângulo superior) – realizada pela autora deste trabalho



Fonte: fotografia de Camila Amuy para este trabalho.

Ainda em relação às funções pedagógicas da peça, Cabezas (2014, p. 80) aponta três aplicabilidades, sendo elas: 1. Conceito de gêneros musicais: o prelúdio e a valsa; 2. Elementos musicais básicos: a melodia e a métrica; 3. Demandas técnicas e expressivas: a variação de registros e a variação dinâmica.

Em relação aos objetivos composicionais dessa peça, Kurtág explica:

O Dó central é, para mim, o ponto de partida: eu posso justapor a ele qualquer nota, não importa qual, embora sem nenhum propósito funcional. Paralelamente ao *cluster*, a primeira coisa a fazer, pelas crianças, é se orientar no teclado, por exemplo, é encontrar todos os Dós – tomar contato, em suma, com todo o teclado. Então eu escrevi *Prélude et Valse en Do*. Foi importante para estabelecer a ideia de que os diferentes registros podem dar origem a uma melodia. Nas duas partes da peça, há simetria nas transposições e na dinâmica também (KURTÁG apud CABEZAS, 2014, p. 80).

O gesto utilizado em cada uma das seções está bastante vinculado com o gênero de cada seção. O prelúdio é um gênero musical associado a improvisações e introdução/preparação para algo maior que está por vir. No caso dessa peça, o *Prelúdio* tem uma escrita mais espaçada, que permite uma maior liberdade gestual e também a execução de gestos mais expansivos. Na *Valsa*, por outro lado, por ser um gênero mais estrito ritmicamente, os gestos são mais contidos e mais precisos, o que contribui para o contraste de caráter entre as duas seções. Para facilitar o fraseado, também foi preciso fazer um apoio nos primeiros tempos dos compassos, assim como é a métrica tradicional do gênero valsa.

Cavaye (1996, p. 84) aponta que a seção do Prelúdio se baseia na criação de frases com notas muito distantes, que precisam ser tocadas em *legato*. Essa configuração de fraseado se difere da concepção de fraseado utilizado no repertório para iniciante, que geralmente mantem-se em uma região específica do teclado e sem saltos. O prelúdio exige do intérprete uma desconstrução dessa concepção mais “simples”, dentro de um pentacorde, por exemplo, para uma ideia de fraseado expansiva, exigindo um gesto mais amplo.

Cavaye (1996, p.84) também observa que nessa seção, especificamente no compasso 3, há uma indicação de dinâmica *crescendo* impossível de fazer, uma vez que o piano é um instrumento de percussão e o som decai assim que emitido. Entretanto entendo que partindo da perspectiva do gesto como elemento portador de significado, é possível sim realizar esse *crescendo*. Para executar esse efeito, primeiro foi preciso entender esse crescendo, imaginá-lo no “ouvido interno”, afinal, Kurtág considera que a escuta é muito importante. Em seguida explorei um gesto em que eu conseguisse passar a sensação de transportar algo, no caso a dinâmica, que vai de *pp* para *f*. Finalmente encontrei um gesto que julgo dar essa sensação de *crescendo*: ataque suave e próximo ao teclado na nota Dó em *pp*; e ataque brusco e com saída rápida do teclado no Dó em *f*. Também julguei importante a relação de conexão entre as duas notas, como se o gesto formasse uma unidade.

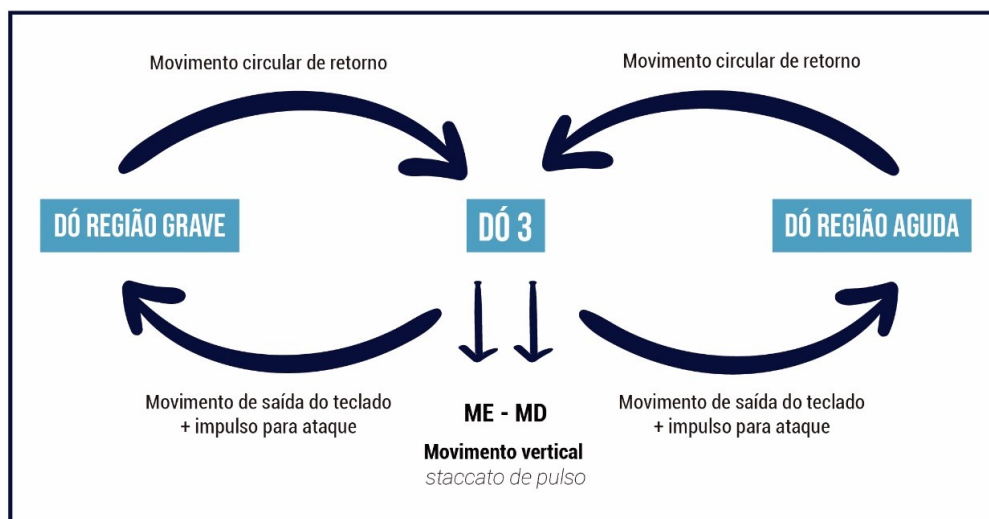
Ainda em relação ao prelúdio, para dar o efeito de *legato* optei por deixar o pedal acionado durante toda a seção. Nos Dós de duração curta, com notação de *apogiatura*, realizei

um apoio no ataque. Após o ataque a saída é brusca, mas o braço permanece no ar, se preparando para o próximo ataque. O ataque do último Dó da seção é feito com *staccatissimo* de dedo, com a mão bem próxima ao teclado. Nessa seção, foi pensado um fraseado que contemplasse a seção como um todo, ao invés de pequenas frases. O pedal fica acionado diretamente até a nota em *staccato* do compasso 3 e volta a ser acionado no início do compasso seguinte. Essa escolha de fraseado, associada ao uso do pedal, contribuem para a fluidez em toque *legato* que o gênero prelúdio necessita.

Na seção da *Valsa*, Kurtág faz uma associação bastante interessante, de forma orgânica, entre a expansão da tessitura com o aumento na dinâmica, que vai de *pp* a *ff*, possibilitando mais ainda a vivência e desenvolvimento dos saltos, que é um elemento da técnica pianística pouco encontrado no repertório para iniciantes. Para facilitar a realização dos saltos nessa seção, todos os Dós foram tocados com mãos alternadas e em *staccato*. Na execução das notas Dó3, optei por fazer pequenos movimentos verticais, relacionados ao “*staccato* de pulso”. Para realizar os saltos foi preciso pensar em um percurso lateral para o gesto, que pode ser entendido como um semicírculo na parte abaixo do teclado, de forma que ao atingir as notas das outras regiões (grave ou aguda), foi preciso fazer um leve impulso para frente, realizado pelo braço. A volta ao Dó3 também é feita através de um movimento semicircular, mas agora na parte de cima do teclado. Esse gesto, relacionado a esses dois movimentos, vai ganhando uma maior dimensão conforme a extensão dos saltos vai se expandindo. O movimento de retorno para o Dó3 serve como impulso para tocá-lo.

O gesto utilizado em toda seção da valsa da peça pode ser observado na Figura 6, a seguir:

Figura 6 – Representação do percurso do gesto utilizado na seção da valsa de *Prelúdio e Valsa em Dó*



Fonte: produzida pela autora para este trabalho.

Para realizar o Dó3 do compasso final, utilizei um movimento vertical, que toma bastante espaço do teclado, a fim de conseguir o impulso necessário para realizar a dinâmica *ff*. A saída dessa nota é brusca, visto que é uma nota em *staccatissimo*.

4.3 *Hommage à Verdi* (sopra: *Caro nome che il mio cor*) - 4B

QR Code 3 - Videoperformance de *Hommage à Verdi*⁵⁴



Fonte: *Játékok I* (1979), György Kurtág. Interpretação de Mariana Mendes (piano), 2020.

⁵⁴ Disponível em: <https://youtu.be/oLtZ42yro0U>.

no qual “a questão fundamental é a dos gestos presentes nas obras de outros compositores, dos quais são retirados (“roubados”) os materiais para as novas composições” (GOUVEIA, 2010, p.112). Sobre a escolha da utilização do *objet volé* nessa obra, Gouveia (2010, p. 121) afirma que o compositor teve o objetivo de usar um objeto conhecido das crianças: o trecho da ária – mas aqui transpondo para a tonalidade de Dó Maior, ao invés de usar a tonalidade original Mi Maior.

Além disso, a melodia da ária aparece de forma fragmentada, o que exige do intérprete uma atenção maior para conseguir reconhecê-la (GOUVEIA, 2010, p. 121 - 123). Essa comparação entre os oitos primeiros compassos da ária original com a composição de Kurtág (com redução melódica) podem ser observadas na Figura 8, a seguir:

Figura 8 – Trecho da partitura de *Caro nome che il mio cor* (Ópera *Rigoletto*) e de redução de *Hommage à Verdi*

The image displays two musical examples. The top example, labeled 'Exemplo 1', shows the first eight measures of the flute part from Giuseppe Verdi's 'Rigoletto'. The melody is in D major and features a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: 'Ca - ro no - me che il mio cor fe - sti pri - mo pal - pi - tar, le de - li - zie del - l'a - mor mi dei sem - pre ram - men - tar!'. The bottom example, labeled 'Exemplo 2', shows a reduced version of the melody by Zoltan Kurtág. It consists of two staves, each with a single note followed by a series of eighth notes, all within a single octave.

Exemplo 1 - Giuseppe Verdi – “*Rigoletto*” (primeiros 8 compassos das linhas das flautas)

Exemplo 2-Notas usadas por Kurtág, abstraindo-se as diferenças de registros (oitavas)

Fonte: Gouveia (2010, p. 121 e 123).

Apesar de Kurtág considerar que a melodia da ópera é conhecida, essa afirmação pode não ser muito aplicada no nosso contexto, uma vez que esse tipo de repertório é raramente abordado em aula e consumido por crianças. Eu mesma antes de fazer as experimentações não conhecia a ária, o que dificultou vários aspectos no estudo da obra,

objeto incorporado, que tanto pode ser um trecho quanto um procedimento de composição (como o cânon, por exemplo) assume uma função estrutural na obra. Estes objetos representam “personagens” e podem ter como característica o fato de permanecerem de certa forma quase que “externos” à composição, tanto por constituírem de fato objetos históricos (citações e procedimentos composicionais alheios, recolhidos de diferentes momentos), quanto pelo choque de dimensões semânticas (das quais os *objetvolés* são por vezes arbitrariamente investidos)” (GOUVEIA, 2019, p. 113).

como a leitura, construção do caráter e performance. Após ouvir a obra, os gestos foram melhor assimilados e ocorreram com muito mais naturalidade, resultando em uma sonoridade mais adequada, o que vai ao encontro com a afirmação de Santana (2018) sobre a importância de ter-se uma imagem sonora para a construção da sonoridade da peça. Segundo o autor,

Para construir a sonoridade, o aluno precisa ter uma imagem sonora do som que deseja produzir, trabalhando diligentemente todo o mecanismo de ataque, ouvindo a reverberação e a conclusão do som. O trabalho perceptivo também envolve a consciência do braço, das articulações do punho e dos cotovelos, sentindo que a escápula movimentada o braço como um todo (SANTANA, 2018, p. 44).

Partindo do caráter da ária de Verdi, que retrata o amor de uma jovem garota e é cantada por *soprano leggero*, busquei fazer gestos que retratassem essa leveza, inocência e doçura. Sendo assim, evitei fazer gestos bruscos e rápidos. O caráter lento e a frequente utilização de cruzamentos de mãos, contribuem para a execução desses gestos.

Após o ataque das peças, procurei fazer gestos de saída da região do teclado, em direção ao meu tronco. Essa opção gestual facilita o cruzamento das mãos, uma vez que o teclado fica livre. Entre a saída da nota até o próximo ataque foi utilizado um gesto em que o braço fica suspenso em movimento semicircular e circulares. Esse movimento de suspensão é evidenciado sobretudo nas vírgulas entre uma frase e outra (que de forma geral aparecem entre cada compasso). Nos compassos 4 e 5, em que há a presença de semicolcheias que são distribuídas em diferentes regiões do piano, foi preciso que o corpo também acompanhasse o movimento lateral do braço. Aqui assim como nas peças anteriores, percebe-se que o gesto é contínuo durante toda a peça e que nenhuma mão fica realmente em pausa, pois estão sempre se preparando para o próximo ataque ou acompanhando o movimento executado pela outra mão.

A peça é desenvolvida através de saltos, na região entre o Dó3 e o Dó7, dentro da escala diatônica, não tendo então nenhuma nota executada em teclas pretas – o que a difere da maioria das outras peças de *Játékok*. Na execução das diferentes notas optei por utilizar somente o dedo 2, facilitando a localização das notas no teclado, que apesar de seguirem uma escala, são desenvolvidas em salto. Considero que esse tipo de escrita não é muito acessível para alunos iniciantes, pois contém muitas notas escritas em linhas suplementares. Uma maneira mais acessível de abordar essa peça para alunos iniciantes, seria através do ensino por imitação.

Também contrastando com as demais peças do álbum, em *Hommage a Verdi* Kurtág não utiliza nenhuma técnica estendida, indicação cênica e/ou dinâmica além de *pp*. Todas as notas utilizadas têm altura definida e são representadas por três diferentes figuras: semibreve, colcheia e semicolcheia⁵⁷. Em relação à duração de cada figura, Gouveia observa que “não devem ser entendidas como absolutas e, portanto, não devem ser contadas” (2010, p. 124). Em decorrência da liberdade rítmica, também nota que “o fluxo deve ser mais livre, conservando apesar disso uma relação com a melodia original, sobretudo no que diz respeito ao fraseado” (Ibid.).

Em relação ao uso do pedal, apesar de não haver indicação na partitura sobre o seu uso, considero que a utilização correta dele contribui para a construção do caráter da peça. Depois de compreender o caráter, o tipo de toque envolvido na execução de cada uma das notas e a intensidade correta da dinâmica *pp*, foi possível manter o pedal acionado ininterruptamente durante toda a peça, dada a região do teclado utilizada, criando uma atmosfera etérea.

4.4 *Passeando*⁵⁸ - 5A

QR Code 4 - Videoperformance de *Passeando*⁵⁹

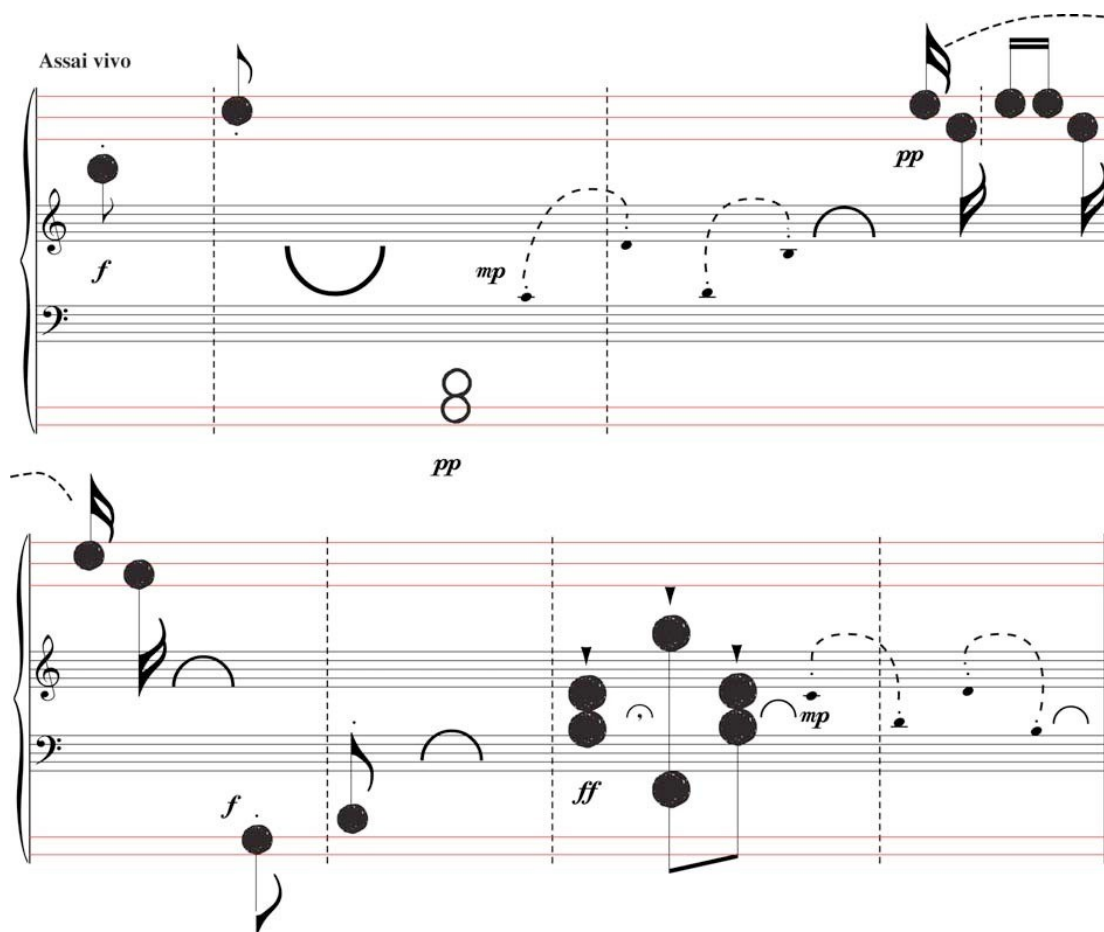


Fonte: *Játékok I* (1979), György Kurtág. Interpretação de Mariana Mendes (piano), 2020.

⁵⁷ Mesmo que essa apresente uma escrita mais tradicional, selecionei-a para o trabalho pelo fato da mesma apresentar alternância e cruzamento de mãos, o que pode ser relacionado às questões de gesto.

⁵⁸ Do original em inglês: “Walking”.

⁵⁹ Disponível em: <https://youtu.be/OPYwqBggDIM>.

Figura 9 – Partitura de *Passeando* - (5A)

Fonte: György Kurtág, *Játékok I* (1979) – Edição Gouveia (2010).

A quinta peça do primeiro volume se caracteriza pela sugestão de Kurtág para que o intérprete toque a música em pé. Com palavras do próprio compositor em nota de rodapé⁶⁰, as peças em que o pianista precisa ficar nessa posição foram compostas para as crianças que não conseguem alcançar toda a extensão do teclado quando estão sentadas. Entretanto, o compositor afirma que essa sugestão não precisa se limitar apenas às crianças, mas que os adultos também podem tocar desta forma. Além de ficar em pé, as crianças podem tocar essa peça caminhando ao lado do teclado, como o título sugere (KURTÁG, 1979, p. 5).

Na minha exploração da peça optei por seguir a sugestão de tocar caminhando. Diferente das crianças, que pela estatura conseguem tocar em pé sem precisarem se curvar, eu adaptei essa posição de “ficar em pé”, flexionando levemente os joelhos e ficando com a coluna um pouco curva, que é também a posição que Kurtág utiliza na execução dessa peça⁶¹

⁶⁰ “The pieces Walking, Toddling, Bored, Let’s Be Silly were composed for small children, who cannot span the whole keyboard when seated. They may therefore play them standing or walking – in a “silly, joking manner. (adults may also play them in this way)” (KURTÁG, 1979, p. 5).

⁶¹ Interpretação de Kurtág disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=KDgJuvGOqy4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 26 ago. 2019.

e que outros pianistas utilizam na execução de peças com caráter parecido, como na performance de *Toddling* pela pianista Leona Crasi⁶². Essa posição, quando executada por adultos, acaba tendo um tom um tanto quanto caricato, tornando a execução da peça ainda mais divertida. Nas primeiras explorações eu não conseguia se quer esconder o riso durante a performance da peça.

Apesar de toda a ludicidade presente na performance da peça, senti um certo desconforto físico ao ficar na posição proposta. Felizmente, a peça é muito curta, tornando possível executá-la sem maiores problemas. Acredito que para a execução dessa e de outras peças do livro em que o intérprete precisa ficar em uma posição não convencional, é extremamente necessária uma preparação corporal prévia, que podem ser feitas a partir de exercícios de consciência corporal e alongamentos. Pessoalmente, também achei importante ter uma concentração maior antes de tocar essa peça, a fim de me preparar psicologicamente para essa saída da minha zona de conforto e da posição tradicional de tocar piano, referente ao intérprete sentado em banquetas com as mãos ao teclado.

O material musical de *Passeando* se alterna entre *clusters* e algumas notas melódicas (com altura definida), que são entendidas como “janelas”⁶³ por Melis (apud CABEZAS). Kurtág explora bastante a dinâmica, que vai de *pp* a *ff*. Para possibilitar o tempo de o intérprete caminhar até outro lado do piano, depois de um motivo em uma determinada região do teclado, há sempre uma fermata, tornando o tempo de espera uma “transformação física e metafórica do enlace entre dois eventos sonoros” (CABEZAS, 2014, p. 100). Kurtág (apud CABEZAS) afirma que “a distância percorrida para unir as duas extremidades do piano pode ser uma experiência física para a criança. Desse modo, ela pode experimentar a distância entre determinados eventos musicais” (2014, p. 100). Sendo assim, entende-se que as durações são relativas.

A escrita da peça e o título sugerem uma cenicidade no que se refere à performance. O intérprete pode também pensar em um enredo (em relação a como é esse passeio e/ou para onde ele está indo), em um cenário para esse passeio e até mesmo significar cada um dos eventos e elementos musicais presentes na peça como parte da história. Uma das metáforas possíveis para se pensar no momento da execução é a de estarmos transportando o som para outro lugar. Neste contexto, Miles (apud GOUVEIA) afirma que “as unidades que compõem a estrutura musical coincidem de maneira significativa com as unidades motrizes da

⁶² Disponível em: <<https://youtu.be/8a6si29D--c>>. Acesso em: 12 out. 2019.

⁶³ “Uma atmosfera sonora (mas também imaginativa) claramente contrastante, na qual o espaço e o tempo estão articulados de maneira completamente diferente” (MELIS apud CABEZAS, 2014, p. 99-100).

gestualidade produtora, o que acarreta consequências importantes para facilitar a compreensão musical” (2010, p. 170). Considero essa proposta de Miles bem assertiva e coerente com o caráter da peça. Sendo assim, foi também o cenário que escolhi para criar a minha performance de *Passeando*.

Essa liberdade em relação a construção do caráter da peça contribui para o estímulo da imaginação e criatividade do intérprete no momento da performance, que são elementos bastante importantes nos ideais das novas pedagogias do piano. Nesse sentido, atribuo essa experiência de “dar vida” aos elementos musicais como a maior contribuição pedagógica dessa peça.

Em relação às características gestuais da peça, Gouveia (2010, p. 171) afirma que “os gestos corporais devem refletir a cena planejada. A música será nutrida pela encenação”. Entende-se então que o intérprete está sempre “em cena”, o que nos leva a um novo olhar sobre o conceito de gesto, sobretudo os categorizados por Santana (2018). Para além dos movimentos de queda livre (utilizados na execução dos *clusters* em dinâmica *f*, que contam com uma saída em movimento circular ou semicircular), movimento vertical de abaixar a tecla suavemente com proximidade do teclado (nos *clusters* em *pp*) e toque com posição de pinça e movimento relacionado ao *staccato* de pulso (realizado nas notas com altura definida), essa peça também exige que pensemos sobre o conceito de gestos que não produzem som, mas que auxiliam na produção do som, trazidos por Santana (2018).

O gesto envolvido no caminhar pelo piano, por exemplo, não produz som, mas está intimamente ligado com a produção sonora, não somente no que se refere ao ataque das notas, mas também influencia a dinâmica e, sobretudo, a agógica da peça. Optei por utilizar passos bem curtos e que se desenvolvem lateralmente pela extensão horizontal do teclado. Na maioria dos momentos de pausa, mantive as mãos fora do teclado. Essa opção gestual contribui para o caráter cômico e caricato que eu quis explorar na performance da peça.

Nessa peça é evidenciado o protagonismo do tipo de gesto que não produz som, que nesse contexto está intimamente ligado com questões cênicas, principalmente devido ao movimento de caminhar.

4.5 Entediado⁶⁴ - 7A

QR Code 5 - Videoperformance de *Entediado*⁶⁵



Fonte: *Játékok I* (1979), György Kurtág. Interpretação de Mariana Mendes (piano), 2020.

Figura 10 – Partitura de *Entediado* - (7A)

(ide - oda andalogva a zongora mellett)*

p

m.d.

m.s.

m.d.

(glissando mudo sobre as teclas pretas, durante o qual devem soar as três notas)

(glissando como se estivesse puxando um animal de brinquedo atrás de si)

ff

fff

(andar até ultrapassar o teclado distraidamente e então retornar subitamente com raiva:)

f

* (andar se arrastando de um lado para outro, ao longo do teclado)

Fonte: György Kurtág, *Játékok I* (1979) – Edição Gouveia (2010).

⁶⁴ Do original em inglês: “Bored”

⁶⁵ Disponível em: <https://youtu.be/Jh3D9E53OiM>.

No que diz respeito ao caráter cênico e a posição indicada para tocar (em pé⁶⁶), *Entediado* se assemelha muito a *Passeando*. Entretanto, essa é um pouco mais complexa no que diz respeito as possibilidades de interpretação, uma vez que contem muito mais indicações de interpretação cênica. São 4 indicações no decorrer da partitura, sendo elas:

1. **Título** – caminhar de um lado para o outro ao longo do teclado⁶⁷;
2. **Compasso 2** – *Glissando*⁶⁸ mudo sobre as teclas pretas, durante o qual devem soar as três notas⁶⁹;
3. **Compasso 3** – *Glissando* como se estivesse puxando um animal de brinquedo atrás de si⁷⁰;
4. **Compasso 4-5** – Andar até ultrapassar o teclado distraidamente e então retornar subitamente com raiva⁷¹ (KURTÁG, 1979, tradução nossa).

A partir dessas indicações, associadas aos elementos musicais e título da obra, entende-se que a peça busca retratar uma ação tediosa/despretensiosa/indiferente ao se tocar piano. Esse tipo de execução é geralmente feito por alunos iniciantes, tímidos e/ou cansados quando passam ao lado do instrumento. Mas apesar de todo esse caráter de desinteresse por parte do intérprete, a cada compasso a escrita exige que o pianista tenha mais contato com o teclado⁷².

No primeiro compasso o único contato que o intérprete tem com o teclado acontece no momento do ataque das quatro notas em teclas brancas. No segundo compasso, além do contato no momento do ataque das três notas em teclas pretas, o intérprete também tem contato com o teclado no momento da realização do “*glissando* mudo”. No terceiro compasso esses *glissando* são realizados com som, mas de forma fragmentada. No quarto compasso, por fim, o intérprete precisa realizar um *glissandi* ininterrupto por todas as teclas pretas do teclado. Então a peça parte de um contato mínimo, de ataque de apenas 4 teclas, para um contato quase que integral do teclado, uma vez que só as teclas brancas não são executadas.

Assim como em *Passeando*, nessa peça também é interessante que o intérprete crie um cenário e uma narrativa que guie a performance e que essa imagem cênica esteja bem

⁶⁶ Gouveia (2010) observa que, por ter que ser tocada em pé, a peça privilegia uma relação mais vertical com o teclado, deste modo, redimensionando totalmente a orientação corporal do intérprete (GOUVEIA, 2010, p. 176).

⁶⁷ Do original em inglês: “Ambling to and fro alongside the keys” (KURTÁG, 1979).

⁶⁸ Todos os *glissandi* foram executados com o dedo indicador, lateral ou região próxima a unha. A mão ficou em posição “deitada”, com a palma da mão virada para a extremidade do teclado oposta ao movimento (ex: *glissando* ascendente, palma virada para o lado esquerdo) e a polpa da mão virada para o teclado.

⁶⁹ Do original em inglês: “mute glissando on the black keys during which the three notes are to be sounded” (Ibid.).

⁷⁰ Do original em inglês: “Glissando as though pulling a toy animal on a string after oneself” (Ibid.).

⁷¹ Do original em inglês: “Walk beyond the keyboard absentmindedly then return suddenly with rage” (Ibid.).

⁷² Penso que é possível enxergar essa expansão do contato com o teclado em um cenário relacionado ao sentimento de querer tocar o instrumento, mas ter certa “preguiça” de executar essa ação.

definida e consciente também durante a execução da peça. Gouveia (2010, p. 175-176) propõe um possível cenário teatral para a peça, relacionado a uma criança que se aborreceu por não ter nada interessante para fazer no momento, e aconselha o intérprete a criar sua própria versão desse tédio. Cabezas (2014, p. 131-133) também sugere uma análise musical e teatral, que é relacionada a cada compasso da peça.

Na minha construção performática de *Entediado*, utilizei os princípios dessa sugestão de Gouveia. As escolhas podem ser percebidas não só pelos tipos de toque⁷³ e outros movimentos relacionados ao braço, mas também pelo caminhar, que é feito com os pés se arrastando pelo chão, as longas respiradas soltando o ar pela boca (sobretudo nos momentos de mudança de sentido da caminhada) e com expressão facial de tédio⁷⁴. Também para representar esse tédio, busquei uma sensação corporal que não transmitisse tensões desnecessárias, principalmente nos ombros. O corpo inteiro se mantém nesse estado de relaxamento. Apenas no fim da peça é que o caráter se transforma, de forma súbita.

Como indicado por Kurtág, os compassos finais da peça devem ser tocados “com raiva”⁷⁵. Nesses dois compassos há três novos elementos musicais: *cluster* de braço (um sobre as teclas brancas e outro sobre as teclas pretas)⁷⁶; *cluster* de palma de mão; e tríades – todos associados com a dinâmica *f*, que se varia entre *f* e *fff*. A escrita facilita essa mudança de caráter da peça, entretanto é preciso que o gestual também se adapte, passando de gestos suaves para gestos bruscos. Trouxe esse caráter raivoso também para a saída dos acordes do último compasso. Após tocar o acorde de Sol na mão esquerda, optei por realizar um movimento muito rápido de saída da mão do teclado.

A forte característica cênica da peça é sempre abordada pelos autores. Cabezas (2014, p. 129) considera que a cena como consequência da questão dramática e teatral é o objetivo final da peça. Então aqui, mais uma vez, percebemos que a resultante sonora não é vista como o elemento mais importante da peça. A interpretação cênica, que mantém forte relação com as questões gestuais, é que assume o protagonismo pedagógico, interpretativo e até mesmo musical da peça.

⁷³ Na execução das notas com altura aproximada e nos *glissandi* utilizei, sobretudo, o dedo 2.

⁷⁴ Essas escolhas cênicas remetem à categoria de “gestos que não se relacionam com a produção sonora”, proposta por SANTANA (2018). Apesar de não estarem envolvidos na produção sonora, esses gestos são fundamentais para a construção do caráter da peça.

⁷⁵ A imagem cênica que utilizei foi a de alguém que se estressou com alguma coisa ou de tocar piano.

⁷⁶ Antes da execução desse *cluster* é preciso voltar correndo para o teclado. Por estar tão longe do instrumento, não há muito tempo de preparar a posição do braço e o movimento de ataque. Na primeira exploração aconteceu de eu escorregar ao fazer essa volta súbita ao piano. Então foi preciso entender e definir como eu faria esse movimento de forma segura, mas sem perder o caráter da peça.

Em relação a essas contribuições pedagógicas da peça, Cabezas (2014) também afirma que a peça carrega consigo o

[...] propósito de representar, de comunicar a um possível público uma significação além da própria música, ou seja, uma tendência à teatralidade, elo da cadeia do ensino instrumental que costumamos subestimar. [...] É provável que mediante esse tipo de trabalho, tanto de expressão dramática como de desenvoltura performática, o aluno comece a estabelecer certas conexões entre os conceitos de tocar e transmitir, afastando assim o perfil de mero executante de piano e assumindo o perfil de músico expressivo (CABEZAS, 2014, p. 134).

Em relação aos gestos da peça, Gouveia aponta que estes devem ser associados a qualidade dos sons produzidos (2010, p. 174). Além disso, observa que gesto e som devem estar relacionados metaforicamente a situações e emoções, o que proporciona uma experiência pedagogicamente rica para criança, uma vez que “possibilita o desenvolvimento do conceito da direcionalidade dos objetos sonoros no espaço musical” (Ibid.).

A notação contém indicação de notas de altura aproximada, *glissandi*, *cluster* de palma e *cluster* com ambos antebraços, um sobre teclas brancas e outro sobre as pretas. Além das notações não tradicionais, há tríades de Sol Maior na mão esquerda e de Fá Maior na mão direita, que finalizam a peça. A dinâmica varia de *p* a *fff*.

4.6 *Hommage à Bartók* - 7B 2

QR Code 6 - Videoperformance de *Hommage à Bartók*⁷⁷



Fonte: *Játékok I* (1979), György Kurtág. Interpretação de Mariana Mendes (piano), 2020.

⁷⁷ Disponível em: <https://youtu.be/NxIkiwCsIE4>.

Figura 11 – Partitura de *Hommage à Bartók* - (7B 2)

Pesante con moto

senza Ped.

[,]

#

* Com a lateral da mão

Fonte: György Kurtág, *Játékok I* (1979) – Edição Gouveia (2010).

O legado composicional de Bartók influenciou vários compositores do século XX, sobretudo na Europa Centro-oriental. É possível perceber reminiscências de uma de suas principais obras pedagógicas, o *Mikrokosmos*, em *Játékok*. Cabezas (2014) observa que diversos autores comparam as duas coleções, herdeiras da escrita pedagógico-pianística da Hungria. Kurtág era um admirador do trabalho de Bartók e chegou a se mudar para Budapest na esperança de estudar com o compositor, que retornaria dos Estados Unidos, após ficar cinco anos exilado. Infelizmente, essa vontade não se concretizaria, uma vez que Bartók morreu dias antes em Nova York.

A admiração de Kurtág por Bartók é retratada em um dos *Hommages* de *Játékok*. Em *Hommage à Bartók*, Kurtág resgata a linguagem percussiva e a estrutura rítmica assimétrica, características da linguagem composicional de Bartók (GOUVEIA, 2010, p. 125-126). Nathan (2012, p. 12) aponta que essa estrutura em desiguais divisões de duas e três colcheias, são características da música húngara. Mosch (2011, p. 359) observa que a peça traz também elementos similares ao *Mikrokosmos*.

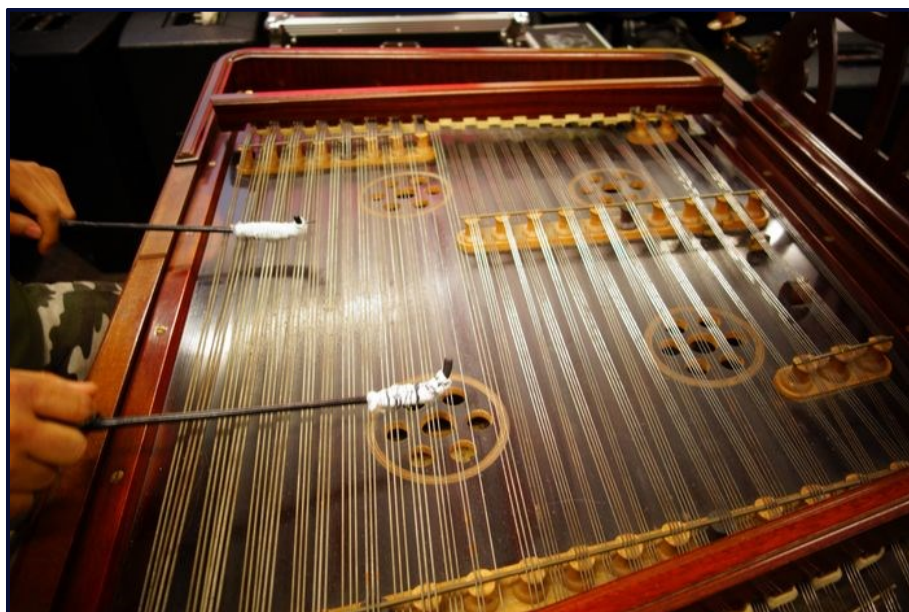
Essa melodia assimétrica, que é desenvolvida dentro de uma escala diatônica, contribui para a fragmentação das frases. Sendo assim, para construir minha performance foi preciso definir quais seriam as frases, o que levou ao apoio em determinadas notas. A execução correta da dinâmica, que fica em *f* com algumas variações graduais, também foi um fator essencial na construção do fraseado.

A principal característica gestual da peça é o posicionamento da mão em *baqueta de cimbalom*, em que a lateral da palma da mão é o ponto de contato com o teclado, ao invés da

polpa dos dedos. Essa posição remete a uma baqueta e uso do *cimbalom*⁷⁸, um instrumento muito comum na Hungria. Em relação a esse toque, Gouveia observa que

Martine Joste, mais uma vez, com a autoridade de quem trabalhou com o compositor, relaciona esse toque com as baquetas do cimbalom, instrumento muito importante na Hungria (e na produção do próprio Kurtág, que compôs importantes peças para o instrumento como *Szálkák* op. 6, ou o incluiu em conjuntos camerísticos de obras de grande envergadura como *Cenas de uma Novela* op. 19). Ao utilizar esse toque “lateral” descrito acima, o pianista imita com as mãos a forma das baquetas que percute o cimbalom. Uma particularidade desse instrumento é o fato de suas cordas não estarem distribuídas progressivamente lado a lado, desde o grave até o agudo (como acontece no piano), mas espalhadas pela extensão do instrumento, o que exige do percussionista um interessante “balé” que é justamente um dos pontos de interesse do compositor ao exigir do pianista a simulação de uma gestualidade semelhante (GOUVEIA, 2010, p. 96).

Fotografia 6 - *Cimbalom*



Fonte: s/ autor. Disponível em: <https://www.catawiki.com/l/41091503-schunda-v-j-budapest-cimbalom-hungary-1880>.

Nas minhas experimentações senti certo desconforto com tal posição e por vezes percebia que estava tocando apenas com o dedo 5, ao invés de tocar com toda a mão. Acredito que esse anseio de tocar apenas com um dedo tem relação com a escrita, que apresenta notas com altura definida, o que contribui para a associação de uma posição de mão tradicional, em que um ou mais dedos tocam individualmente cada tecla. Ao invés de ter a sensação de tocar apenas com o dedo 5, precisei sentir a mão inteira apoiada nele.

⁷⁸ Fotografia 6.

Ainda em relação a minha experiência com o posicionamento da mão em *baqueta de cimbalom*, percebi que algumas vezes acabava fazendo uma posição mais côncava, ao invés de deixar a mão reta, como uma baqueta. Na representação que Gouveia (2010) fez sobre esse gesto, o polegar fica em uma posição vertical. Entretanto, optei por deixar o polegar apoiado no indicador. Essa escolha facilita o entendimento da mão como um só elemento, evitando tensões desnecessárias no polegar, contribuindo para o toque mais preciso.

Devido a associação com a baqueta – que é acentuada também devido a alternância entre as duas mãos e toque em *staccatissimo* – esse toque exige uma movimentação mais lateral do antebraço, que é quem realiza os movimentos. Como consequência do andamento da peça e as notas em graus conjuntos, esse gesto deve ser realizado sem tomar muita distância do teclado, demandando um movimento mais preciso. Também para facilitar a execução, após atacar cada nota optei por fazer um movimento de saída do teclado.

O gesto de um ataque vertical e uma saída do teclado é encontrado mais comumente nas peças que necessitam de um toque mais percussivo. Também foi preciso pensar em um ataque menos superficial e que vai mais ao fundo da tecla, principalmente na escala final (como se fosse um toque *non legato* associado à *baqueta de cimbalom*). Na execução dessa escala também foi preciso fazer utilização de um deslocamento lateral dos braços, em movimento contrário. A saída do teclado no último compasso foi realizada a partir de um gesto brusco das mãos em direção a minha perna.

Mesmo com essas adaptações e escolhas de gestos e movimentos que facilitassem o ataque nas notas, o acerto das notas não é uma coisa tão fácil e orgânica, o que faz com que a peça fosse considerada por mim como uma das mais complexas, no quesito execução, das dez selecionadas para esse trabalho. A dificuldade em acertar as notas é evidenciada principalmente na execução da escala final, porque não se tem um dedo para cada tecla (como no dedilhado tradicional 123-1234), mas sim uma mesma fôrma de mão que se desloque lateralmente. Talvez por isso em algumas apresentações os intérpretes toquem com a posição tradicional de 5 dedos, ao invés de seguir a indicação da partitura de tocar “com a lateral da mão”. Essa indicação de Kurtág não se fez totalmente presente na minha posição de mão, visto que toquei com a lateral do dedo e não com a lateral da mão. Não considero que isso seja um problema, pois essa indicação pode ter tido divergências no momento da tradução e/ou pode estar relacionada com conceito fisiológico do que é considerado mão.

Por outro lado, metáfora da *baqueta de cimbalom* é extremamente lúdica, pois propicia ao pianista a oportunidade de tocar piano a partir de uma nova referência de caráter, toque e gestual. Essa característica vai ao encontro das propostas da música contemporânea e

seus novos caminhos. A obra possui um caráter também histórico, pois tem como referência um instrumento antecessor do piano: o *cimbalom* ou *dulcimer* e traz essa dimensão da percussividade do instrumento.

4.7 Palmas silenciosas⁷⁹ - 8A

QR Code 7 - Videoperformance de *Palmas Silenciosas*⁸⁰



Fonte: *Játékok I* (1979), György Kurtág. Interpretação de Mariana Mendes (piano), 2020.

Figura 12 – Partitura de *Palmas Silenciosas* - (8A)

*Tocar com a palma da mão, sem que haja produção sonora

Fonte: György Kurtág, *Játékok I* (1979) – Edição feita por Thiago de Freitas especificamente para este trabalho.

Essa peça se destaca pelo uso dos *overtones*, também conhecidos como harmônicos. No piano, esse efeito é geralmente alcançado através da ressonância por simpatia. Primeiramente abaixa-se uma tecla ou um grupo de teclas, sem que haja produção de som, ou

⁷⁹ Do original em inglês: “Silent Palms”.

⁸⁰ Disponível em: <https://youtu.be/Oh4RDqGIBAo>.

seja, sem que o martelo percute a corda – essas notas devem ficar sustentadas, pois os abafadores não podem ficar acionados; em seguida é preciso que haja ataque em outra(s) tecla(s). A vibração das cordas desse segundo evento fará com que as cordas sem abafadores (primeiro evento) também vibrem e, conseqüentemente, emitam som. Esses sons resultantes após esse ataque são os chamados *overtones*.

Kurtág utiliza uma grafia tradicional relacionada ao toque de pressionar as teclas silenciosamente sinalizadas com a cabeça da nota em formato de “diamante”⁸¹ – termo utilizado por Fernandes (2015, p. 34). Além da grafia, o compositor também especifica na legenda que estas notas devem ser tocadas com a “palma da mão, sem que haja produção sonora” (KURTAG, 1979, tradução nossa)⁸²

A peça é composta inteiramente por *cluster* do tipo “com a palma da mão”, abrangendo teclas brancas e pretas. Os *cluster* do tipo “abaixar a tecla sem som” sempre têm uma duração mais longa. Os outros são sempre em *staccato*, salvo o último *cluster* do compasso 3, que faz parte de uma articulação de duas notas, exigindo um toque diferente.

Há também na peça cruzamento de mãos e grandes variações de dinâmica, que vai de *f* a *ppp*.

Para executar os *clusters* em *overtone* ou dinâmica *pp*, foi preciso fazer um toque bastante controlado, a fim de que o martelo não percutesse a corda. Nas experimentações foi preciso testar diferentes impulsos para conseguir chegar a esse toque. Percebeu-se, então, que era preciso sentir o fundo da tecla e a velocidade dos martelos, para assim conseguir controlá-lo. Para realizar esse toque utilizei um ataque vertical bastante próximo do teclado, pensando em um impulso a partir do antebraço, como se fosse uma só peça até a mão. Nesse movimento, o controle da velocidade do ataque foi fundamental.

Nos *clusters* em dinâmica *f* foi utilizado um movimento de queda livre. Nas saídas desses *cluster*, que são seguidos pelo *cluster* citados no parágrafo anterior, foi preciso pensar em um percurso de gesto que se prepara, ainda no ar, para o ataque dos *cluster* de outro tipo (sem produção sonora ou dinâmica *pp*). Esse deslocamento acaba estabelecendo o andamento da peça. Eu optei por aproveitar o momento de suspensão do braço após o ataque do *cluster* em *f* para reorganizar o meu pensamento em relação ao próximo ataque, que seria realizado em dinâmica totalmente contrastante. Foi necessário, então, que nessa transição entre o *cluster* com dinâmica *f* para o de abaixar a tecla sem som ou dinâmica *p*, eu abandonasse a sensação

⁸¹ Ver Figura 3 no ANEXO B.

⁸² Do original em inglês: “to be depressed soundlessly with de palm” (KURTÁG, 1979).

de um impulso forte do corpo (relacionada ao movimento de queda livre), para realizar um toque mais leve no evento musical que o segue.

Na articulação com *crescendo* do compasso 3 foi utilizado um gesto parecido com a articulação em dinâmica crescente do compasso 3 de *Prelúdio e Valsa em Dó*. Sendo assim, primeiramente houve um apoio bem leve no primeiro cluster da articulação, que foi seguido de um impulso com saída brusca no segundo *cluster* da articulação. Para execução desse segundo *cluster*, o meu corpo inteiro se movimentava junto com a mão em direção a região aguda do teclado.

Também há uma outra relação gestual entre essa peça e *Prelúdio e Valsa em Dó*. Para realizar os *cluster* em *staccato* do último compasso, optei por fazer o mesmo toque do Dó *pp* no último compasso da seção do Prelúdio dessa segunda peça do volume de Játékok. Sendo assim, aqui, em *Palmas Silenciosas*, fiz um toque relacionado com o *staccato* de pulso, com bastante proximidade do teclado e saída rápida.

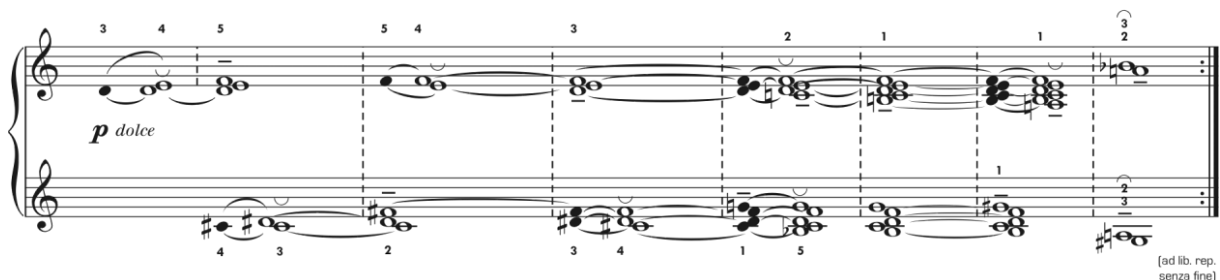
4.8 Retratos (I)⁸³ - 11B (a)

QR Code 8 - Videoperformance de *Retratos (I)*⁸⁴



Fonte: *Játékok I* (1979), György Kurtág. Interpretação de Mariana Mendes (piano), 2020.

Figura 13 – Partitura de *Retratos (I)* - (11B – a)



Fonte: György Kurtág, *Játékok I* (1979) – Edição Gouveia (2010).

No referencial sobre essa peça não foi encontrada nenhuma interpretação quanto suas características lúdicas. De fato, a peça não apresenta um título que sugere essa ludicidade e

⁸³ Do original em inglês: “Portrait”.

⁸⁴ Disponível em: <https://youtu.be/LDYa1rmrzKA>.

também não tem em sua escrita elementos que contribuam para a percepção desse caráter. Na falta do referencial, tomei a liberdade de elaborar a minha própria cena da peça.

Kurtág explora aqui uma nova forma de executar o *cluster*. Ao invés de o ataque das notas adjacentes acontecerem de forma simultânea, que é a ideia básica na caracterização desse tipo de técnica estendida, em *Retratos* temos um *cluster* que é formado a partir das ressonâncias das notas que já foram executadas e que permaneceram sustentadas e soando, a partir de uma aglomeração sonora⁸⁵. Essa sensação de estar fazendo um *cluster* é evidenciada principalmente no penúltimo compasso, em que a mão direita mantém as teclas Lá, Si, Do, Ré, Mi e Fá abaixadas e a mão esquerda as notas Si, Dó, Ré, Fá e Sol#.

Percebe-se que a peça se desenvolve a partir do acúmulo de ressonância. Associando o título com esse elemento da escrita, proponho que a cena dessa peça remeta a uma foto, ou retrato, em construção. Cada nota é uma nova pessoa que se posiciona para esse retrato. Ao fim da peça temos todas as pessoas reunidas e prontas para que a foto seja tirada. O *click* da máquina é as notas duplas do último compasso, que quebra a estrutura melódica que estava acontecendo anteriormente. Nesse contexto podemos interpretar que as saídas das notas entre alguns compassos podem representar a pessoa que quis se reposicionar no cenário dessa foto.

Apesar de esse momento de fotografar ser associado a uma atividade de ansiedade e alegria, a peça tem um caráter bem singelo, com um andamento bastante lento e dinâmica em *p* durante todo o tempo. Assim como as outras duas peças *retratos* da mesma página (“b” e “c”)⁸⁶, *Retratos (1)* explora o toque *legato* e o uso dos cinco dedos (assim como as peças 9B e 10B, respectivamente *Legato* e *Hot Cockles*)⁸⁷, mas aqui de uma forma diferente das usadas nos métodos tradicionais, devido ao elemento de manter as teclas pressionadas e pela posição das mãos, que permanecem justapostas durante quase toda a peça.

O andamento, associado ao toque *legato*, acaba exigindo do intérprete bastante controle corporal, para evitar movimentos desnecessários, e mental, para não alterar a agógica da peça. É preciso estar em um estado de relaxamento e calma, com o foco na escuta e no controle do gesto. Em minhas experiências enquanto pianista sempre tive certa dificuldade em alcançar esse estado. Entretanto, aqui nessa peça, consegui alcançar com muita facilidade. Penso que esse fato pode estar associado ao tipo de escrita, que exige atenção às teclas que

⁸⁵ A peça pode ser classificada, devido a esse tipo de elemento, como um ótimo exercício para se ouvir as ressonâncias das notas, mas sem o uso do pedal.

⁸⁶ Como já foi dito, é comum que as peças A e B da mesma página tenham relações. Entretanto, Gouveia (2010, p. 101) percebe há uma dificuldade em enxergar relação entre “Retratos” (11B) – de forma geral e não em relação a cada uma das três peças da página – e as peças da página ao lado, 11A.

⁸⁷ “Exercícios para três dedos (especificamente os dedos 2, 3 e 4 de ambas as mãos), tanto sobre teclas brancas como sobre as pretas, são o tema de 9B, 10B e 11B” (GOUVEIA, 2010, p. 95).

devem permanecer mantidas e pela melodia que caminha, prioritariamente, por graus conjuntos.

Em relação as escolhas gestuais da peça, partindo do referencial proposto por Penha (2017, p. 748), utilizei gestos suaves e que envolviam pouca movimentação corporal, que contribuíram para o maior controle no ataque das notas, principalmente devido a dinâmica *p*. Somente no movimento antecedente e posterior ao salto do último compasso é que explorei um gesto com um caráter um pouco mais amplo⁸⁸. Nesses dois momentos fiz um gesto que começa com um movimento de saída do teclado, seguido por uma suspensão do braço e movimento circular para o ataque. No toque legato nos demais compassos, foi preciso ter a sensação de transferência de peso entre os dedos, acompanhados de uma leve movimentação lateral do punho e do antebraço. Após as ligaduras de articulação, também foi feito um leve movimento de saída do teclado e preparação para o próximo ataque.

Para executar essas 6 notas na mão direita no penúltimo compasso, foi preciso fazer uma leve movimentação lateral para a esquerda, de forma que o dedo 2 pressionasse simultaneamente a nota Si e a nota Dó. Essa posição pode ser observada na Fotografia 7, a seguir:

Fotografia 7 – Posição da mão direita no penúltimo compasso de *Retratos (I)* – realizada pela autora deste trabalho



Fonte: fotografia de Camila Amuy para este trabalho.

⁸⁸ O pedal também só foi utilizado nesses dois momentos. Ele é abaixado após o ataque da nota Lá no penúltimo compasso. Ao tocar o último compasso foi feita uma troca sincopada do pedal, que vai levantando lentamente conforme a ressonância dessas notas duplas vão sumindo. O pedal foi completamente retirando no momento de atacar a primeira nota do primeiro compasso.

Para executar as 5 notas na mão esquerda, também no penúltimo compasso, foi preciso mover lateralmente o braço, agora para a direita, para alcançar a nota Sol#, que estava bequadro até o compasso anterior. Dessa forma, os 5 dedos da mão ficaram posicionado em 5 teclas pretas diferentes – Sib, Dó#, Ré#, Fá# e Sol#.

4.9 Pantomima (Briga 2)⁸⁹ - 19A 2

QR Code 9 - Videoperformance de *Pantomima (Briga 2)*⁹⁰



Fonte: *Játékok I* (1979), György Kurtág. Interpretação de Mariana Mendes (piano), 2020.

Figura 14 – Partitura de *Pantomima (Briga 2)* - (19A 2)

* Tocar a superfície das teclas muito levemente, sem abaixá-las.

Fonte: György Kurtág, *Játékok I* (1979) – Edição Gouveia (2010).

Segundo Houaiss e Villar (2001, p. 2119), a pantomima é a “arte de representar exclusivamente através de movimentos corporais” ou, no contexto do teatro, “representação de uma história exclusivamente através de gestos, expressões faciais e movimentos”. Ou seja, é a ação de interpretar através da mímica, sem a emissão sonora, mas sim com gestos e expressões faciais.

⁸⁹ Do original em inglês: “Dumb-show (Quarrelling 2)”.

⁹⁰ Disponível em: <https://youtu.be/LNueD1tT2O4>.

Nessa peça, Kurtág aborda o conceito de pantomima ao indicar que o pianista deverá tocar na superfície da tecla muito levemente, a ponto que elas não abaxem e consequentemente não produzam som. Além disso, Kurtág utiliza uma notação específica em algumas notas, igual a que foi usada em *Palmas Silenciosas* – cabeça da nota com formato retangular – “diamante”.

Por ser uma peça que acontece vinculada ao silêncio, é comum que se estabeleça relação entre *Pantomima* e *4'33''*, de John Cage. Nesse contexto, apresento a comparação feita por Johnson (apud Gouveia, 2010, p. 179):

[...] a peça de Kurtág é ‘ainda mais silenciosa’ que a de Cage. *4'33''* não é obviamente uma peça para transmitir silêncio, mas cujo tema é o silêncio e sua impossibilidade física, percebida por Cage após um momento de epifania numa câmara anecóica. O que Cage nos apresenta é o que nos resta quando o compositor e o intérprete não fazem nada. Na peça de Kurtág, tanto ele como seu intérprete estão trabalhando com um conjunto deliberadamente construído de instruções: na performance a atenção é ainda dirigida ao que o compositor criou e como o pianista o manifesta e interpreta, da mesma forma que numa peça mais comum. A única diferença é que no lugar de pedir ao intérprete que produza sons fortes, suaves, agudos ou graves, Kurtág pede sons inaudíveis. A pantomima de Kurtág é portanto mais silenciosa que *4'33''*, porque o público está sendo exigido a concentrar-se sobre sons inaudíveis e gestos silenciosos, e não levado a ter sua atenção desviada de um palco silencioso em direção a um ambiente sonoro.

Em *Pantomima* a percepção sonora acaba acontecendo de uma outra forma: pela imaginação. Entende-se então que o plano da escuta muda do real para o imaginário. No sentido dessa mudança da percepção auditiva para o plano visual, apresenta-se a observação de Gouveia (2010) quanto à dependência entre som e gesto em *Pantomima*:

[...] ao excluir o som da execução, o compositor enfatiza como este é totalmente dependente do trabalho físico dos gestos, que, portanto, deve ser tão desenvolvido quanto outros aspectos na pedagogia pianística. Além disso, a peça expõe como importa para a *performance* musical também apenas aquilo que é visto. Escutamos também com o olhar, assim como com os ouvidos, pois essa é a natureza de nossa percepção (GOUVEIA, 2010, p. 177).

Percebe-se a partir do exposto que somente é possível “ouvir” os sons se os gestos estiverem muito integrados e conscientes durante a performance da peça. Deste modo, é importante que os gestos em *Pantomima* sejam construídos a partir de um seguimento lógico, sendo necessário que haja planejamento de gestos para os diferentes elementos da escrita, de forma que o intérprete realize como se estivesse tocando os sons imaginários.

Cabezas (2014) aponta que, mesmo sem a produção de sons, é importante a precisão dos gestos referentes as indicações musicais da partitura⁹¹. Entende-se que, assim como em *Passeando*, a assimilação do gesto como metáfora e portador de significado facilita a sensação física do intérprete. Neste contexto, Cabezas (2014) também observa que a peça se torna “um importante exercício para o desenvolvimento do conhecimento íntimo e detalhado do funcionamento mecânico do instrumento e do controle do corpo” (CABEZAS, 2014, p. 72). Para Coelho (2014, p. 27-28, tradução nossa), “enquanto outras peças exploram a conexão entre a fisicalidade inerente à performance, aqui o compositor permite apenas o gesto teatral resultante dos eventos musicais notados na partitura”⁹².

Devido a não utilização de “sons reais” na peça podemos inferir que *Pantomima* traduz e sintetiza o olhar de Kurtág em relação ao gesto e evidencia sua importância no contexto musical. Essa concepção dialoga com a opinião de Cabezas sobre o gesto para Kurtág, entendido por ele como “veículo de pensamento e da expressão musical, independente da resultante sonora” (CABEZAS, 2014, p. 72). Gouveia (2010) também percebe o protagonismo que o gesto recebe em *Pantomima*, afirmando que “*Pantomima* e seu silêncio seriam, portanto, apenas a mais extrema manifestação possível dessa linha de pensamento [salientada por Johnson anteriormente] que pretende evidenciar o papel do gesto” (GOUVEIA, 2010, p. 179).

A experimentação física do intérprete em *Pantomima* propicia maior intimidade com o instrumento, levando ao objetivo de Kurtág, de unir os dois como uma coisa só – piano como extensão do corpo do pianista. Além disso, proporciona ao pianista uma maior percepção tátil e cinestésica, aumentando o domínio sobre o funcionamento mecânico do instrumento e do controle do corpo (CABEZAS, 2014, p. 72).

Nas explorações iniciais dessa peça percebi que meu gesto estava muito mais intuitivo do que representativo. Para conseguir representar com precisão o ataque dos elementos musicais sem executá-los de fato, foi preciso que eu tocasse a música atacando as notas normalmente, como se não fosse uma pantomima. Percebi, então, que além de gestos não correspondentes aos elementos musicais, também estava com uma imagem sonora equivocada da peça, inclusive cometendo erros de leitura, relacionados principalmente as direção e notação dos *glissandi*. Nesse sentido, percebe-se que o gesto é sem dúvida muito

⁹¹ Kurtág provavelmente queria que houvesse essa precisão gestual referente a execução de todos os elementos propostos, uma vez que existe uma partitura a ser seguida.

⁹² Do original: “While other pieces explore the connection between the physicality inherent to performance, here the composer allows only the theatrical gesture resulting from the musical events notated in the score” (COELHO, 2014, p. 27-28).

importante, mas o “som” é o que faz com que percebamos se a execução dos gestos está correta⁹³. Ainda em relação a essa referência sonora que não se tem em *Pantomima*, percebi que nas primeiras explorações eu sonorizava as notas com a boca, como se a emissão das notas do piano acontecesse através da minha voz. Optei por não utilizar esse recurso na montagem da minha performance da peça, pois acredito que gesticular com a boca pode acabar contradizendo o caráter da música.

Cabezas (2014) categoriza a peça como um dos exemplos do estudo pedagógico do gesto presentes em *Játékok*. De fato, após tocar essa peça, focando apenas na execução correta dos gestos, percebi que tive uma evolução gestual também nas outras peças que estavam em fase de exploração. Nessas outras peças, percebi que o foco muitas vezes estava na execução correta das notas e não na execução gestual correta. Então após compreender os gestos em *Pantomima*, onde se explora quase todos os elementos musicais presentes nas outras peças (nota com altura definida, *cluster* e *glissando*), consegui contextualizar esses gestos também nas demais peças do repertório.

Em relação a execução dos gestos, nessa peça é preciso “ganhar” o público só através do gestual. Então foi preciso pensar em gestos com uma movimentação corporal mais ampla, mais expansivos, de forma teatral. Esse exagero de gesto e participação ainda maior do corpo na performance, foi necessário principalmente para representar as alterações de dinâmica e agógica. Dessa forma, o gesto se tornou a referência para “ouvir” os *crescendo*, *decrecendo*, *accelerando* e *rallentando*.

Nas notas com altura definida utilizei a posição de mão de pinça – a mesma usada em *Prelúdio e Valsa em Dó*. Na execução dessas notas também foi utilizado um toque do tipo *staccato de pulso*, com uma movimentação vertical. Para executar a última nota da peça, também foi utilizado o toque de *Prelúdio e Valsa em Dó* e *Palmas Silenciosas*, ou seja, mão muito próxima ao teclado e gesto curto de ataque.

Para executar o *cluster* da peça, que tem ainda a indicação de *sff*, foi preciso fazer um gesto com bastante impulso. Para conseguir esse impulso, foi necessário pensar em um gesto expansivo que se inicia antes mesmo do ataque. Todo o braço se suspende e executa o movimento de queda livre, com saída rápida do teclado após o ataque e com leve impulso para frente. A sensação é como se estivesse agarrando algo com bastante força. Nesse gesto

⁹³ O caminho inverso, executar a música primeiramente em pantomima e depois normalmente, também me pareceu uma ótima estratégia para iniciar o estudo de peças do repertório. É um ótimo treino para a leitura, percepção, imaginação sonora e desenvolvimento gestual.

envolvido na execução do *cluster*, o cotovelo começa apontando para fora e no fim se junta ao tronco.

Os *glissandi* da peça possibilitam uma variedade gestual também. Nos *glissandi* movimento contrário em movimento de afastamento da região central foi utilizada a posição dos *glissandi* em teclas brancas de *Perpetuum Mobile*; e nos *glissandi* movimento contrário de retorno a região central foi utilizado a posição dos *glissandi* em teclas pretas de *Perpetuum Mobile*. No primeiro *glissando*, devido ao *accelerando* com *crescendo*, foi necessário fazer um gesto mais brusco e na segunda, devido ao *rallentando* com *decrescendo*, foi necessário um gesto mais lento. No segundo *glissando* a sensação era como se estivesse freando algo e o corpo ajuda muito nessa sensação, se movimentando levemente para frente do teclado.

No *glissando* movimento direto ascendente no segundo sistema, a mão esquerda ficou na posição de mão fechada e a direita na posição com a palma virada para cima, mesmas utilizadas anteriormente. Nesse *glissando* o corpo todo se movimenta lateralmente para a direita, acompanhando o movimento ascendente do *glissando*. A saída desse *glissando* é uma sensação de “jogar para cima” esse elemento musical. O braço fica então suspenso, abaixando-se lentamente em um movimento semicircular, servindo como preparação para a execução da nota final da música.

4.10 *Hommage à Tchaikovsky* - 21

QR Code 10 - Videoperformance de *Hommage a Tchaikovsky*⁹⁴



Fonte: *Játékok I* (1979), György Kurtág. Interpretação de Mariana Mendes (piano), 2020.

⁹⁴ Disponível em: <https://youtu.be/iBIUk-eebWs>.

Figura 15 – Partitura de *Hommage à Tchaikovsky* - (21) p. 1

Lendülettel *)

fff *sempre*

con Ped.

fff

* com vigor

Fine

Fonte: György Kurtág, *Játékok I* (1979) – Edição Gouveia (2010).

Figura 16 – Partitura de *Hommage à Tchaikovsky* – (21) p. 2

The image displays three staves of musical notation for the piece 'Hommage à Tchaikovsky'. The first two staves are identical and show a piano introduction with a forte (*ff*) dynamic, a crescendo marked 'molto', and a fortissimo (*fff*) section. The third staff continues the piece with a fortissimo (*ff*) section, a fortissimo (*fff*) section, and a fortissimo (*ff*) section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: György Kurtág, *Játékok I* (1979) – Edição Gouveia (2010).

Hommage à Tchaikovsky se assemelha à *Perpetuum Mobile* do ponto de vista da composição, a partir da utilização, exploração e desenvolvimento de poucos materiais musicais. As duas peças se distinguem no que se refere ao material musical predominante, uma vez que, enquanto *Perpetuum Mobile* aborda sobretudo os *glissandi*, *Hommage à Tchaikovsky* se caracteriza pelo considerável uso dos *clusters*, sobretudo na primeira página (seção) da peça. Apesar de terem os *glissandi* ou os *clusters* como material musical predominante, ambas as peças possuem em sua escrita esses dois elementos, mas não com a mesma proporção.

Em relação as características da peça, Kurtág faz uma clara referência ao *Concerto para Piano n.1*, de P. Tchaikovsky, principalmente à primeira seção da obra, onde o piano realiza acordes em acompanhamento à melodia da orquestra⁹⁵. Cabezas (2014) afirma que em *Hommage à Tchaikovsky* Kurtág

[...] sintetiza harmonias, linhas, processos e estruturas do *Concerto* em uma linguagem gestual. E não nos referimos simplesmente aos gestos físicos instrumentais, mas também à própria concretização das “ideias musicais” do compositor em “movimentos sonoros (CABEZAS, 2014, p. 58).

Em relação aos ideais de Kurtág (2010), Gouveia ressalta que o compositor não apenas buscou imitar Tchaikovsky, mas que representa o que seria uma criança imitando Tchaikovsky (p. 120), promovendo assim a sensação de conseguir executar o concerto (113-114). Além disso, como observa Johnson (apud Gouveia), a peça proporciona ao intérprete a transformação da maneira de ouvir e pensar música (2010, p. 159).

Considero bastante interessante a forma como é feita essa desconstrução de obra aqui em *Hommage à Tchaikovsky*. Entendo que essa lógica composicional utilizada por Kurtág pode traduzir-se em uma maneira eficaz de introduzir peças do repertório ao aluno, mesmo aquelas que apresentam um nível superior ao que o aluno/pianista se encontra. Desta forma, o aluno/pianista pode compreender de modo geral os elementos básicos, sem se preocupar com o acerto de notas específicas, dinâmicas precisas e exatidão rítmica, que, neste contexto, cedem lugar para o estudo dos gestos. Acredito que as intenções de Kurtág com essa peça partiram desse princípio, uma vez que ela foi dedicada a um dos seus alunos.

Eu nunca toquei o *Concerto n.1 para piano* de Tchaikovsky, mas tinha a referência sonora e gestual em mente⁹⁶, o que contribuiu para eu ter a sensação de tocar o concerto, principalmente na execução dos *cluster* na primeira seção da peça a ser explorada. Ao tocar os 4 primeiros compassos busquei ouvir internamente o acompanhamento da orquestra e me imaginar estar em uma grande sala de concerto.

Apesar do caráter *Com Vigor*, citado no início da partitura, e a dinâmica que se mantém sempre entre *ff* e *ffff*, entendo que a peça tem um caráter bastante lúdico, resultado da linguagem composicional e, sobretudo, do uso das técnicas estendidas, que por si só em

⁹⁵ Para melhor comparação entre a obra de Kurtág e o concerto, sugiro o artigo “*Considerações Analíticas sobre Hommage à Tchaïkovski de György Kurtág e suas Correlações com o Concerto nº1 para Piano e Orquestra de Piotr Ilitch Tchaikovsky*” (CABEZAS e SHIMABUCO, 2013).

⁹⁶ Principalmente referente a performance da pianista Martha Argerich, realizada em 1975 juntamente com a *Orchestre de la Suisse Romande*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ItSJ_woWnmk>. Acesso em 02/12/2020

Játékok são associadas a elementos lúdicos e tornam a interpretação da peça também uma “brincadeira”. Szokolay (2011, p. 39) afirma que “a notação aproximada oferece liberdade lúdica e tem como objetivo conectar o artista à criança presente em cada um de nós, preparando assim o terreno para a construção de confiança em relação à performance”. Então mesmo que a peça tenha sido escrita para uma criança e que os referenciais indiquem sempre o benefício de aplicar ela ao público infantil, é possível que mesmo adultos se divirtam ao tocar essa peça, assim como aconteceu comigo.

Na maior parte da peça é utilizado o tipo de *cluster* que deve ser executado com a palma da mão e, no final, outro que deve ser executado com ambos antebraços - um sobre teclas brancas e outro sobre as pretas⁹⁷. Em ambos os casos, foi necessário definir o tamanho que eles ocupariam no teclado, ou seja, a quantidade aproximada de notas que seriam atacadas. Essa escolha em relação a extensão de cada tipo de *cluster* pode ser observada nas Fotografias 8, 9 e 10, a seguir:

Fotografia 8 – Extensão de notas no *cluster* de palma de mão – realizada pela autora deste trabalho



Fonte: fotografia de Camila Amuy para este trabalho.

⁹⁷ Ver ANEXO B.

Fotografia 9 – Extensão de notas no *cluster* de braço (ângulo superior) – realizada pela autora deste trabalho



Fonte: fotografia de Camila Amuy para este trabalho.

Fotografia 10 – Extensão de notas no *cluster* de braço (ângulo lateral) – realizada pela autora deste trabalho



Fonte: fotografia de Camila Amuy para este trabalho.

Apesar de não ter nenhuma indicação de fraseado, busquei fazer inflexões rítmicas nos *clusters* do primeiro tempo dos compassos da primeira seção, principalmente a partir do compasso 5, em que não há mais o motivo característico do concerto original de Tchaikovsky. Essa decisão foi tomada a fim de organizar melhor o ritmo, contribuindo para a realização de um fraseado e gesto referentes à minha proposta interpretativa.

Em relação aos gestos envolvidos na execução de cada um dos dois tipos de *cluster* presentes na peça, no primeiro tipo utilizei o movimento de queda livre. Na execução do movimento a sensação corpórea é a de que o corpo está pesado. Não é preciso fazer forças com o braço e o antebraço, o impulso parte da articulação do ombro que realiza esse movimento de queda do braço, antebraço e mão. Esse tipo de movimento, na peça, se enquadra na categoria de “gestos bastante amplos”, propostos por Penha (2017).

Na execução dos *clusters* do segundo tipo (de braço), também utilizei um impulso do ombro, mas agora também com um apoio de todo tronco – que se debruça sob o teclado. Nos referenciais não encontrei nenhuma descrição a respeito desse tipo de movimento. Isso pode ter ocorrido devido a pouca ou quase nula utilização desse movimento no repertório tradicional. De alguma forma é possível estabelecer relação desse tipo de movimento com o movimento de queda livre, mas aqui ele é explorado em um sentido mais amplo, de todo o tronco ao invés de só o braço e/ou antebraço.

Em ambos tipos de *cluster*, utilizei um gesto que não apoiasse previamente na tecla. Na realização desse tipo de gesto, é preciso ter um controle no movimento para que a sonoridade não fique áspera, devido a esse ataque brusco. Uma metáfora que pode ser usada é a de ter a sensação de quicar uma bola, em que é preciso controlar o tempo entre um ataque e outro, tornando a saída como um impulso para o próximo ataque. O único momento em que os *clusters* são executados com mais proximidade do teclado é no compasso final da primeira seção, onde há a indicação de *accelerando*. Nesses *clusters* foi utilizado um movimento de impulso, que fica cada vez menor e mais rápido. Esse impulso é feito também a partir da articulação do ombro, que impulsiona o braço, antebraço e mão para frente.

Cabezas (2014, p. 69-70, grifos nossos) aponta quatro perspectivas de gesto explorados na peça durante a primeira seção, que se relacionam aos aspectos citados anteriormente, sendo elas:

- 1. Performática** (compassos 1-4): caráter dramático e imitativo dos *clusters* em relação aos acordes da abertura do *Concerto*;
- 2. Estrutural** (compassos 5-9): passagem de *clusters* emersos da própria estrutura musical do tema orquestral do *Concerto*. Assim, a arquitetura fundamental que sustenta o tema, não evidente a priori, é absorvida e reconfigurada em *Hommage* em uma linguagem gestual;
- 3. Significativa** (compasso 10): o significado intrínseco da repetição temática do *Concerto de Tchaikovsky* é o que, na leitura de Kurtág, transcende e configura o gesto. Assim, os conceitos de reiteração, insistência, fluxo e movimento nutrem o caráter expressivo do gesto do compasso 10 de *Hommage*;

4. Físico (compassos 11-15): ação corporal destinada a uma expressão musical.

Os *glissandi* da peça (que são abordados na segunda seção da obra) fazem referência aos arpejos do concerto Tchaikovsky⁹⁸. Todos eles são feitos com as duas mãos simultaneamente, em movimento direto ou contrário. Nos *glissandi* em movimento direto, uma mão sempre fica posicionada nas teclas pretas e a outra sempre nas teclas brancas; nos *glissandi* ascendentes, a mão direita fica nas teclas brancas e a mão esquerda nas tecladas pretas; nos descendentes a mão direita fica posicionada nas teclas pretas e a esquerda nas brancas; e nos *glissandi* em movimento contrário, as duas mãos sempre ficam apoiadas só nas teclas brancas ou só nas teclas pretas, mantendo as mesmas posições utilizadas nesses mesmos tipos de *glissandi* em *Perpetuum Mobile*.

O movimento utilizado na execução dos *glissandi* de *Hommage à Tchaikovsky* parte também da articulação do ombro, com o corpo acompanhando todo o movimento, sobretudo nos *glissandi* em movimento direto. Para realizar os três *glissandi* em movimento contrário nas teclas pretas no final da segunda seção, foi necessário utilizar o movimento de tipo “circular”, descrito por Senise (1992).

Nas explorações gestuais, percebeu-se que a execução dos *glissandi* apresentam uma forte relação com a execução dos *clusters*. Um sempre gera impulso para a execução do outro, mesmo que de forma micro, como é o caso da sequência de *glissando* seguido de *cluster* nos quatro primeiros compassos da segunda seção.

Gouveia (2010) cita que os *clusters* da peça,

[...] permitem a sensação da utilização de todo o peso de braços, ombros, costas, enfim, de todo o corpo, ao tocar piano, exatamente como acontece ao se executarem os acordes do trecho de Tchaikovsky. Desse modo, a proposta de Kurtág permite a “ativação” e o engajamento de todo o corpo ao tocar (GOUVEIA, 2010, p. 118).

De fato, tanto na execução dos *clusters* quanto na execução dos *glissandi* o corpo inteiro se mantém ativo, movimentando-se para a região de realização desses dois elementos e fazendo os impulsos e apoios necessários. Percebemos, então, que nessa peça é necessário que todo o corpo participe do movimento.

⁹⁸ Na primeira exploração, no momento da execução desses *glissandi*, acabei quebrando uma das teclas do teclado, na tentativa de alcançar o caráter vigoroso da peça. Após essa situação, adaptei a posição da mão na execução dos *glissandi* e também tentei atingir esse caráter por outros meios, como com o uso do pedal.

Além disso, diferente do repertório tradicional para iniciante, que costuma se concentrar ao centro do teclado, a peça explora toda a extensão do teclado. A abordagem restrita do teclado, presente no repertório tradicional voltado a iniciação ao piano, é discutida por Cavaye (1996), que afirma que esta acaba por restringir o uso dos músculos dos ombros e impossibilitam a sensação de liberdade do ombro, que é essencial ao tocar os extremos do teclado. Mas, em *Hommage à Tchaikovsky*, o autor observa que o aluno pode encontrar e solucionar esse problema técnico logo nos primeiros meses de estudo (CAVAYE, 1996, p. 77). Szokolay (2011) também aponta as contribuições que essa exploração de todo teclado proporciona. Segundo ele “os grandes gestos da peça estimulam a circulação sanguínea dos braços, aquecendo não apenas os dedos, mas todo o corpo e com ele todo o nosso ser”⁹⁹ (SZOKOLAY, 2011, p. 39, tradução nossa).

Cabezas (2014, p. 59-60) também observa esse contraste de *Hommage à Tchaikovsky* em relação a outras peças destinadas a iniciantes. Em relação as contribuições pedagógicas da obra, Cabezas aponta que elas advêm da ampla exploração do teclado, que acaba demandando bastante ativação corporal do intérprete e propiciando uma oportunidade perfeita para trabalhar o movimento de queda livre - que foi um dos movimentos utilizados durante minha *performance*.

Em relação ao uso do pedal, há apenas uma indicação no início da partitura, não tendo então indicações referentes a troca de pedal e o não acionamento. Apesar de Shi (2016), descrever que o pedal deve ficar acionado durante toda a peça, a fim de “gerar ainda mais volume e harmônicos” (2016, p. 49), na segunda seção, optei por trocar o pedal sempre após a execução de cada *cluster* e *glissando*, fazendo pra esse primeiro um pedal de tipo “rítmico”¹⁰⁰.

⁹⁹ Do original: “the large gestures of this piece stimulate blood circulation in the arms, warming up not only the fingers, but the whole body and with it our whole being” (SZOKOLAY, 2011, p. 39).

¹⁰⁰ O pedal rítmico diz respeito a ação de acionar o pedal simultâneo ao ataque e a saída da(s) nota(s).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quanto mais me aproximo da contemporaneidade, mais me encanto com as possibilidades criativas que ela oferece. Ao fazer esse tipo de arte, me sinto livre para experimentar, criar e improvisar. Realizar esse trabalho tornou possível que eu explorasse uma nova dimensão do fazer artístico.

As questões gestuais, foco do trabalho, foram cruciais para que eu conseguisse me desprender das noções tradicionais de um fazer artístico. O gesto nessa pesquisa se mostrou como o fio condutor de todas as descobertas, uma vez que ele se relaciona diretamente com o repertório, o uso das técnicas estendidas, a performance e a sonoridade. Explorar os gestos me possibilitou conhecer mais sobre o meu corpo e expandir o meu repertório de movimentos e gestos pianísticos. Percebi que essa nova consciência das possibilidades gestuais que possuo refletiu inclusive na prática do meu repertório atual, para além do explorado nessa pesquisa, que é classificado, comumente, como um repertório tradicional.

Percebeu-se que, mesmo sendo *Játékok* uma obra contemporânea, os gestos e movimentos utilizados na performance das peças são iguais ou partem dos mesmos princípios daqueles relacionados a execução de peças tradicionais ou contemporâneas que não abordam técnicas estendidas. Entretanto, aqui as possibilidades gestuais são apresentadas nas peças de forma mais explícita, proporcionando que o intérprete vivencie essa experiência de uma outra forma. Sendo assim, constatou-se ideia de que *Játékok* é adequado didaticamente no que diz respeito a introduzir o aluno à música contemporânea e no desenvolvimento das questões gestuais relacionadas a prática pianística.

Em relação a essa resignificação do gesto, destaca-se o protagonismo que os “gestos iniciais” e “gestos que não produzem som” receberam durante as explorações das peças. Esses tipos de gestos são geralmente negligenciados na performance de obras tradicionais. O mesmo poderia acontecer em *Játékok*, entretanto as indicações de Kurtág e o caráter lúdico contribuem para que isso não aconteça. Em *Játékok* o som e os elementos além dos envolvidos diretamente na produção sonora acabam ganhando um outro significado, devido a grande valorização dos aspectos visuais, gestuais, cênicos e imaginativos nas peças.

Já no que diz respeito aos tipos de movimentos identificados por Breithaupt, considero que a queda livre tenha sido o que mais desenvolvi e compreendi durante o processo das explorações. Apesar de ser um movimento encontrado em peças do repertório tradicional, incluindo obras já executadas por mim, não tinha até então entendido de forma tão

concreta como realizar esse movimento. Os outros tipos de movimento – semicircular, vertical e circular – também foram utilizados na execução das peças selecionadas de *Játékok*, com destaque ao terceiro citado, que foi abordado em quase todas as peças, de forma integrada com a queda livre ou movimento vertical.

Entendo que o trabalho de experimentar as peças de um determinado repertório é essencial para o professor que deseja ensinar arte, ao invés de somente ser um mensageiro de uma determinada tradição. Durante as minhas explorações, pude entender melhor esse repertório e criar bases para elaborar novas metodologias na minha prática pedagógica de piano. Ou seja, busquei nas minhas próprias vivências a segurança para trabalhar com esse repertório, visto que não fui introduzida ao piano seguindo as ideias das novas pedagogias e nunca tive contato tão direto com a execução desse tipo de música contemporânea.

Estabelecendo relações com a indagação feita no início desse trabalho, o professor que pretende abordar esse repertório, mas que não teve uma formação específica, precisa experimentá-lo e pesquisá-lo. Acredito que somente a exploração não é suficiente. Toda a extensa pesquisa bibliográfica que fiz, me ajudou a ter subsídios para explorar esse repertório de forma consciente.

A pergunta de pesquisa, que indagava sobre como criar referências a partir das explorações, também foi respondida. A minha experiência se tornou um legado pessoal, uma base que nunca será tirada de mim. No futuro, quando necessitar conhecer e explorar outro repertório, já terei um ponto de partida.

Também entendo que todos os objetivos propostos para o trabalho foram cumpridos de forma satisfatória e podem ser percebidos no decorrer do Capítulo 4. O único objetivo que não consta de forma direta no trabalho é aquele relacionado a difusão do repertório contemporâneo didático, que vai acontecer de forma mais explícita em uma etapa posterior à finalização da pesquisa, através da divulgação das videoperformances compartilhadas no *YouTube*.

Em relação a execução das técnicas estendidas, compreendeu-se que essas podem ser diferentes para cada intérprete. Eu, por exemplo, precisei testar diferentes posições das mãos até chegar em uma posição confortável para executar os *glissandi*. Foi necessário descobrir, então, novas formas de abordar o meu instrumento.

No contexto das contribuições do trabalho refletidas na minha prática docente, destaca-se a aplicação das ideias de *Pantomima* e *Hommage à Tchaikovsky*. A ação de abordar uma peça apenas fazendo a pantomima, se mostrou uma forma interessante de imaginar sonoramente a partitura e entender os elementos gráficos e gestuais contidos nela.

Apliquei essa abordagem também no momento de exploração de algumas das peças selecionadas para esse trabalho, algumas vezes inclusive de maneira não intencional – nos momentos em que eu realizava a etapa de olhar a partitura sem tocar. Constatou-se, desta forma, que existe uma reação corporal que é resultado da informação proveniente dos estímulos visuais.

A abordagem relacionada às ideias de *Hommage à Tchaikovsky* – de dar a oportunidade de tocar uma obra a partir de sua desconstrução – também foi utilizada com alguns dos meus alunos de piano, no momento anterior a leitura absoluta da partitura. Essa abordagem possibilitou aos alunos entenderem o ritmo da peça, contorno melódico, caráter e, sobretudo, sensação gestual. Ao fazer essa abordagem, percebi que os alunos entendiam melhor a peça e conseguiam fazer uma leitura absoluta com muito mais fluidez.

No que diz respeito aos aspectos observados na minha exploração das peças, apesar de o foco do trabalho ser o gesto, no momento da leitura, ainda nas primeiras explorações, percebi que as questões gestuais ficavam em segundo plano. Minha maior preocupação centrava-se no acerto das notas. Nota-se, então, que mesmo que eu soubesse que para Kurtág as notas não importam tanto quanto a mensagem sonora, a herança advinda da minha iniciação ao piano ainda se fez presente. Mesmo quando tive liberdade de tomar novos caminhos, me preendi a uma abordagem tradicional do repertório.

Ainda nas explorações, após a leitura correta das notas, percebi que a dinâmica também não foi muito privilegiada. Só foi dada uma atenção maior a esse aspecto após eu ter compreendido os movimentos básicos envolvidos nas execuções das notas. Após assimilar a dinâmica, os gestos fluíram com muito mais facilidade e naturalidade. Evidenciou-se, portanto, a estrita relação entre dinâmica e gesto. A primeira influencia diretamente a abordagem gestual, quanto aos parâmetros de intensidade e amplitude.

Essas percepções relacionadas a execução das peças foi possível graças aos registros audiovisuais que realizei durante todo o processo de exploração. A partir dos registros foi possível estabelecer comparação entre as explorações, observar se as escolhas gestuais e sonoras estavam correspondentes ao caráter estabelecido por mim. Os vídeos também serviram de referência para as outras seções de exploração que seriam realizadas, no que diz respeito, sobretudo, as escolhas de dedilhado, posição de mão e uso do pedal.

A periodicidade das explorações foi comprometida pela pandemia do novo Coronavírus (COVID-19). No planejamento referente a essa etapa, estava definido que as explorações aconteceriam nos pianos de cauda disponíveis na Universidade Federal de Uberlândia. Infelizmente, o acesso ficou limitado e tive que realizar as explorações no meu

piano pessoal, de armário. Logo na primeira exploração uma das teclas do piano quebrou, o que comprometeu a realização das outras explorações. Também tive problemas em relação ao mecanismo interno do piano, sobretudo quanto a alguns problemas de funcionamento dos abafadores, o que acabou prejudicando a imagem sonora de *Palmas Silenciosas*. Nessa peça, ficava difícil identificar os sons que eram resultados dos *overtones*, para os que eram notas soando em decorrência do mau funcionamento dos abafadores.

Após entender e me adaptar ao novo instrumento e local, as explorações foram realizadas sem grandes dificuldades. Apesar de reconhecer que há uma diferença entre explorar as peças em um piano de cauda, em um de armário e em um elétrico/digital, uma vez que o primeiro pode possibilitar um maior controle na exploração e execução, não acho que um bom instrumento seja extremamente essencial na realização da interpretação nas peças selecionadas de *Játékok I* para este trabalho. A única peça que não se mostra possível de ser executada em piano digital é *Palmas Silenciosas*. Entendo que vincular o tipo de instrumento ao repertório faria com o segundo se tornasse mais uma vez menos acessível ao público, uma vez que não é comum que os pianistas iniciantes tenham acesso a um instrumento de qualidade e com as manutenções atualizadas.

Em relação ao grau de dificuldade das peças, aquelas que continham notas com altura definida e/ou sem utilização de técnica estendida – a destacar *Hommage à Verdi* e *Hommage à Bartók* – mostraram-se um pouco mais complexas, principalmente no contexto de aplicação do repertório a alunos iniciantes de piano. Se nos *clusters*, em que não há altura definida, a leitura estava no centro das minhas preocupações, nessas peças o protagonismo relacionado à precisão na localização das notas foi ainda maior. Apesar de a leitura ser um aspecto quase decisivo na abordagem dessas peças, acredito que uma alternativa seria ensiná-las por meio da imitação. Deste modo, o aluno não precisaria se preocupar em ler corretamente as notas, mas sim em realizar os outros elementos musicais e gestuais de forma correta.

Em relação às peças que abordam uma maior teatralidade, foi bastante divertido fazer as explorações, me levando a sentir que estava realmente numa “brincadeira”, que é justamente a intenção de Kurtág com *Játékok*, cuja tradução em português é *Jogos*. Essa ação de fugir de uma postura tradicional ao tocar o piano parece ter sido decisiva para a sensação. Nessas peças sim o piano parecia mais um meio para se chegar a algo e não um fim. Ele era apenas um objeto, ou brinquedo, no meio do espaço.

Esses aspectos citados vão em sentido contrário à classificação feita por Oliveira e Assis (2016), em que os aspectos teatrais foram relacionados a um grau de dificuldade

superior. É certo que há um estranhamento quando temos que propor uma cenicidade para a performance, uma vez que esse aspecto não é abordado no repertório tradicional. Mas, no contexto de *Játékok*, a teatralidade está relacionada com a própria execução da peça, o que pode facilitar a sua execução. Outro ponto que confronta essa classificação está relacionado a execução dos *glissandi*. Como dito na seção sobre a peça *Perpetuum Mobile*, mesmo com o uso de luvas senti certo desconforto ao tocar os *glissandi*, tanto nas teclas pretas, quanto nas brancas. Nesse sentido, os *glissandi* me pareceram ser um elemento que apresentou mais dificuldade de abordagem do que a teatralidade.

Apesar dessa incompatibilidade, acredito que, dependendo do contexto, os parâmetros propostos por Oliveira e Assis (2016) são legítimos. Entendo que esse é um dos grandes desafios em estabelecer parâmetros de dificuldade em obras contemporâneas: o contexto influencia diretamente no nível de complexidade da obra. Por exemplo, os saltos são vistos como um elemento complexo no repertório tradicional, já nas peças de Kurtág esse elemento é quase banal. Entretanto, podem haver outras peças contemporâneas em que a execução dos saltos também seja considerada difícil. Diferente das obras tradicionais, em que há parâmetros claros relacionados à dificuldade do repertório, no repertório contemporâneo essa tarefa nem sempre é simples e, apesar de todo o esforço, pode não ser aplicável em todas as obras. Afinal, como dito, não existe apenas um tipo de música contemporânea. As possibilidades são muito maiores se comparadas às características do repertório dos períodos anteriores ao século XX.

Daí a importância de conhecer e explorar o repertório antes de abordá-lo em sala de aula. É preciso aprender para ensinar, quase como um trabalho auto pedagógico. Talvez um elemento que comumente se julga complexo possa ser desenvolvido de forma mais acessível. Além disso, o conceito de complexidade pode variar de pessoa para pessoa, a depender de suas vivências e facilidades musicais. No meu caso, acredito que minhas vivências com o teatro contribuíram para que eu me sentisse mais confortável realizando as propostas cênicas. Mesmo que em algumas peças, como *Hommage à Tchaikovsky*, o referencial bibliográfico indique que a execução seja uma experiência divertida mesmo para adultos, penso que dependendo da pessoa ela pode sentir certo estranhamento ao realizar essas propostas.

Nada substitui a vivência pessoal do professor, mas espero que esse trabalho, bem como as videoperformances, que demonstram o resultado do meu processo de exploração das peças, possam auxiliar e estimular professores que queiram ensinar esse repertório nas aulas, mas que não têm afinidade com o material.

Concluiu-se que apesar deste trabalho estar dentro da performance, ele mantém um estrito vínculo com a pedagogia do piano, visto que as peças exploradas são consideradas repertório didático. O viés pedagógico foi apresentado de forma subjetiva na pesquisa, mas as questões abordadas na revisão bibliográfica permearam todo o meu processo de exploração.

Me entendo como uma pianista-professora, que necessita que a prática individual e teórica estejam relacionadas. Por isso a dificuldade em fragmentar os assuntos relacionados a performance e à pedagogia. Percebo que, ao me desenvolver enquanto professora, me torno também uma pianista melhor. O mesmo acontece no processo inverso. Quanto mais entendo sobre a prática e as possibilidades pianísticas, melhor consigo ensinar piano, música e arte para meus alunos.

Acredito que a relação recíproca não acontece de forma diferente com Kurtág, que além de pianista, é também professor e compositor. Essa vivência em diferentes nichos artístico-musicais faz com que *Játékok* aborde de forma bastante satisfatória os elementos da criação, da performance e da pedagogia do piano. Assim, esse repertório se relaciona diretamente com os três aspectos que podem estruturar o repertório didático citados no final da página 23 dessa pesquisa, referente ao item 3.1.1 *Repertório didático para piano e suas origens*.

Considero que *Játékok* foi uma excelente opção para que eu tivesse um contato maior com esse tipo de repertório e desenvolvesse mais minhas questões gestuais. Penso que se essa pesquisa tivesse sido feita utilizando um repertório de concerto, por exemplo, a minha experiência seria completamente diferente e talvez com resultados menos transformadores. Além disso, considero que a pesquisa me transformou consideravelmente enquanto pianista-professora.

Aos leitores dessa pesquisa, desejo que experimentem, criem e se reinventem sempre. Essa prática é positiva no âmbito pessoal, artístico e profissional. Deixemos os nossos medos e barreiras e estejamos abertos para o novo.

REFERÊNCIAS

BARANCOSKI, Ingrid. A literatura pianística do século XX para o ensino do piano nos níveis básico e intermediário. **PER MUSI** – Revista Acadêmica de Música - Escola de Música da UFMG, v. 9, p. 89-113, jan-jun. 2004. Disponível em:

<https://www.academia.edu/1134861/A_literatura_pian%C3%ADstica_do_s%C3%A9culo_XX_para_o_ensino_do_piano_nos_n%C3%ADveis_b%C3%AAsico_e_intermedi%C3%A1rio>. Acesso em: 21 jun. 2019.

BARROS, Bernardo Guedes Nogueira. **Escrito com o corpo**: investigações sobre a escuta e o gesto musical. 2010. 141f. Dissertação (Mestre em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicação e Arte (ECA), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-17122011-142339/pt-br.php>>. Acesso em: 10 nov. 2020.

CABEZAS, Helena Carreras. **Estudo sobre aspectos pianístico-pedagógicos desenvolvidos no primeiro volume do Játékok de György Kurtág**. 2014. 157f. Dissertação (Mestre em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-01062015-155057/publico/HELENACARRERASCABEZASVC.pdf>>. Acesso em: 29 out. 2019.

CABEZAS, Helena Carreras; SHIMABUCO, Luciana Sayure. Estudo do gesto em Játékok (Vol. I). In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 24., 2014, São Paulo. **Anais [...]**. 2014. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/3246/931>>. Acesso em: 5 jun. 2019.

CAVAYE, Ronald. “Játékok”: los juegos de György Kurtág. Alcalá de Henares: **Quodlibet**: revista de especialización musical, n. 4, p. 73-89. 1996.

COELHO, Gabriel Neves. **Kurtág’s Játékok**: Playing games with tradition. 2014. 150 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de música e dança, Universidade de Oregon. 2014.

DELTRÉGIA, Claudia Fernanda. **O uso da música contemporânea na iniciação ao Piano**. 1999. 499f. Dissertação (Mestrado em Artes – Música) – Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 1999.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Ed. 34, 2004. 384 p.

ELIAS, Norbert Elias. **Mozart: a sociologia de um gênio**. Rio Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

ESTEIREIRO, Paulo. **Uma história social do piano: emergência e declínio do piano na vida quotidiana madeirense (1821-1930)**. Lisboa: Ed. 1, 2016. 329 p. Disponível em: <https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/2449173/Uma_historia_social_FINAL.pdf>. Acesso em: 30 out. 2020.

FERNANDES, Maria João Correia. **A interpretação ao piano no século XXI: novas técnicas e recursos**. 2015. 97 f. Dissertação (Mestre em Música – Interpretação Artística) – Departamento de Música, Politécnico do Porto, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE), Porto, 2015. Disponível em: <<https://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/8785>>. Acesso em: 24 nov. 2020.

MARUN FILHO, Nahim. **A técnica para piano de Johannes Brahms origens: os 51 exercícios e as relações com a obra pianística do compositor**. 2007. 271 f. Tese (Doutor em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2007. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284203>>. Acesso em: 30 out. 2020.

GOUVEIA, Horácio de Oliveira. **Os Jogos (Játékok) de György Kurtág para piano: corpo e gesto numa perspectiva lúdica**. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Música Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-04112010-143653/pt-br.php>>. Acesso em: 3 jun. 2019.

GRIFFITHS, Paul. **Enciclopédia da música do século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

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

HERTEL, Cynthia Regina. Um olhar sobre o processo evolutivo da técnica pianística. In: IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte, 2006, Curitiba. **Anais [...]**. 2006. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais4/cynthia_hertel.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2019.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IAZZETTA, Fernando. Meaning in Musical Gesture. In: WANDERLEY, M.M. & M. BATTIER, M. (eds). **Trends in gestural control of music**. Paris: IRCAM Centre Pompidou, 1999.

ISHII, Reiko. **The development of extended piano techniques in twentieth-century American music**. 2005. 126 f. Tese (Doutor em Música) – College of Music, Florida

State University, Tallahassee, 2005. Disponível em:
<<https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A182093>>. Acesso em: 23 nov. 2020.

JOHNSON, Tim. **Communication and experience**: some observations on the Relationship between composer and performer in *Játékok*. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Akaémiai Kiadó. v. 43, n. 3/4, p. 281-287, 2002. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/902589?seq=1>>. Acesso em: 29 nov. 2019.

JUNTUU, K. **György Kurtág's *Játékok* brings the body to the centre of learning piano**. *Musiikkikasvatus*. The Finnish Journal of Music Education (FJME), Helsinki, v.11, n. 1-2, p. 97-106. 2008. Disponível em:
<http://www.junttu.net/kristiina/Jatekok_brings.html>. Acesso em: 29 out. 2019.

KURTÁG, György. **Játékok**: zongorára I. Budapest: Editio Musica Budapest, 1979.

MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. O gesto corporal na *performance* musical. **Opus**, PortoAlegre, v. 20, n. 2, p. 11-38, dez. 2014. Disponível em:
<<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/75>>. Acesso em: 6 jun. 2019.

MESTRES PELOS METRES. **Glossário da música**. São Paulo: Abril S.A. Cultural, 1979.

MOSCH, Ulrich. What presence of the past? Artistic autobiography in György Kurtág's Music. In: SALLIS, Friedemann; ELLIOTT, Robin; DELONG, Kenneth (editores). **Centre and Periphery, Roots and Exile**: Interpreting the music of István Anhalt, György Kurtág, and Sándor Veress. Canada, Ontario: Wilfrid Laurier University Press. 2011.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

NATHAN, Eric Timothy. **Homage in the music of György Kurtág**. 2012. 242 f. Dissertação (Doutorado em Música) – Faculty of the Graduate School of Cornell University, Cornell University, 2012.

OLIVEIRA, Levy; ASSIS, Ana Cláudia. Entre a fonte e o som: técnicas estendidas no ensino de piano. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 26., 2016, Belo Horizonte. **Anais [...]**. 2016. Disponível em:
<<https://anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/viewPDFInterstitial/3990/1284>>. Acesso em: 23 nov. 2020.

PENHA, Gustavo Rodrigues. **A lúdica gestualidade físico-corporal na obra didática *Játékok* [Jogos], de György Kurtág**. In: CONGRESSO NACIONAL DA

FEDERAÇÃO DE ARTE/EDUCADORES DO BRASIL, 28., CONGRESSO INTERNACIONAL DOS ARTE/EDUCADORES, 5., SEMINÁRIO DE CULTURA E EDUCAÇÃO DE MATO GROSSO DO SUL, 2., 2017, Campo Grande. **Anais [...]**. 2017. Disponível em: <https://www.academia.edu/35572676/A_1%C3%BAAdica_gestualidade_f%C3%ADsico corporal_na_obra_did%C3%A1tica_Jat%C3%A9k%C3%B3k_Jogos_de_Gy%C3%B6rgy_Kurt%C3%A1g>. Acesso em: 6 jun. 2019.

PIMENTEL, L. G. Processos artísticos como metodologia de pesquisa. **Ouvir OUver**, v. 11, n. 1, p. 88-98, dez. 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.14393/OUV16-v11n1a2015-5>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

PONTES, Vânia Eger. **Técnicas expandidas**: um estudo de relações entre comportamento postural e desempenho pianístico sob o ponto de vista da ergonomia. 2010. 138 f. Dissertação (Mestre em Música) – Departamento de Música, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2010. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp127129.pdf>>. Acesso em: 24 nov. 2020.

_____. **Trajetórias do movimento na performance de técnicas estendidas ao piano**. 2018. 281 f. Tese (Doutora em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2018.

PÓVOAS, Maria Bernadete Castelan. Ciclos de Movimento – um recurso técnico-estratégico interdisciplinar de organização do movimento na ação pianística. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), 16., 2006, Brasília. **Anais[...]**. Brasília: ANPPOM, 2006. Disponível em: <https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/06_Com_Perf/sessao02/06COM_Perf_0205-252.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2019.

RIBEIRO, Erika Maria. **Aspectos interpretativos da Sonata op. 110 de Beethoven**. 2009. 171 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

REIS, Carla Silva. **Trajetórias em contraponto**: uma abordagem microssociológica da formação superior em piano em duas universidades brasileiras. 2014. 311 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

SANTANA, Jailton Paulo de Jesus. **Uma proposta de abordagem gestual no ensino de piano no curso de licenciatura em música da Universidade Estadual de Londrina**: um estudo de caso. 2018. 223 f. Tese (Doutor em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2018. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/180929>>. Acesso em: 10 nov. 2020.

SENISE, Luiz Henrique. **Da importância dos movimentos pianísticos**.1992. 113 f. Dissertação (Mestre em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

SHI, Rui Xuan. **Kurtág's *Játékok* as lessons in musical expression**.2016. 85 f. Tese (Doutorado em Música) – University of British Columbia, Vancouver, 2016.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do Ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

SZOKOLAY, Gergely. Kurtág, as I Know Him.In: SALLIS, Friedemann; ELLIOTT, Robin; DELONG, Kenneth (editores). **Centre and periphery, roots and exile: Interpreting the music of István Anhalt, György Kurtág, and Sándor Veress**. Canada, Ontario: Wilfrid Laurier University Press. 2011.

ZORZETTI, Denise. Música brasileira para o ensino do piano no nível elementar. In: I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA - XV COLÓQUIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UNIRIO, 1., 15., 2010, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/download/2763/2072>>. Acesso em: 30 out. 2020.

TELES, Simone Lopes. **O gesto pianístico na iniciação ao piano: um estudo exploratório**. 2005. 70f. Dissertação (Mestre em Música) – Escola de Música da UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/AAGS-7YTG79>>. Acesso em: 18 maio. 2019.

USZLER, Marianne; GORDON, Stewart; MACH, Elyse. (1991, p. 183). Repertoire and the Intermediate Student. In: **The Welltempered Keyboard Teacher**. New York: Schirmer Book, 1997. p. 183-212.

USZLER, Marianne; GORDON, Stewart; SMITH, Scott McBride. **The Well-Tempered Keyboard Teacher**. 2000.

VENÂNCIO, Elisangela Oliveira da Costa. **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 (Licencianda em Música – Habilitação em Piano) – Instituto de Artes (IARTE), Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/20968>>. Acesso em: 30 out. 2020.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

WEISS, Ledice Fernandes de Oliveira. A teatralização da performance instrumental na música para violão de Arthur Kampela. **Debates**, n. 20, p. 148-176, maio. 2018. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/7859>>. Acesso em: 23 nov. 2020.

ZAGONEL, Bernadete. O gesto musical: jogos e exercícios práticos para um ensino contemporâneo da música. **Série Fundamentos da Educação Musical**, n. 4, Salvador, out. 1998. Disponível em: <<http://www.bernadetezagonel.com.br/ASSETS/pdf/gesto-musical.pdf>>. Acesso em: 4 maio. 2019.

APÊNDICE A

ELEMENTOS TÉCNICOS ABORDADOS NAS PEÇAS SELECIONADAS DE *JÁTÉKOK I* E SUA RELAÇÃO COM O GESTO¹⁰¹

	Impulso a partir da articulação do ombro	Notas duplas e/ou acordes	Toques e fraseado em <i>legato</i>	Toque <i>staccato</i>	Cruzamento de mãos	Deslocamento lateral	Variações de dinâmica a partir da dinâmica <i>f</i>	Variações de dinâmica a partir da dinâmica <i>p</i>	Pedal direito	Notação com altura definida	Execução nas teclas pretas	Utilização de elementos cênicos	Técnicas estendidas
1	✓ (cluster final)	-	✓ (através do uso do pedal)	✓	-	✓	✓	✓	✓	-	✓	-	✓ (cluster e glissando)
2	✓	-	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓ (prelúdio)	✓	-	-	-
3	-	-	✓	✓ (última nota)	✓	✓	-	-	✓	✓	-	-	-
4	✓	-	✓	✓	-	✓ (tocar caminhando)	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓ (cluster)
5	✓	✓	-	✓	-	✓ (tocar caminhando)	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓ (cluster e glissando)
6	-	-	-	✓	-	✓ (somente braço)	✓	-	-	✓	-	-	✓ (baqueta de cimbalom)
7	✓	-	-	✓	✓	✓ (somente braço)	-	✓	-	-	✓	-	✓ (overtones)
8	-	✓ (último compasso)	✓	-	Mãos justapostas	-	-	-	✓ (dois últimos compassos)	✓	✓	-	✓ (cluster por ressonância)
9	✓	-	-	✓	✓	✓	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓ (cluster e glissando)
10	✓	-	-	✓	-	✓	✓	-	✓	-	✓	-	✓ (cluster e glissando)

¹⁰¹A numeração da primeira coluna se refere a ordem das peças indicada no Capítulo 2 (Metodologia).

APÊNDICE B

CATALOGAÇÃO DE VÍDEOS DE *PERFORMANCES* DE PEÇAS SELECIONADAS DE *JÁTÉKOK I*

1. *Perpetuum Mobile*

PIANISTA	LINK DO <i>YOUTUBE</i>	MINUTAGEM	ACESSO:
<i>Beata Pincetic</i>	https://youtu.be/7L4nsh3fgCM	4:12 – 06:04	29/10/2019
<i>Danang Dirhamsyah</i>	https://youtu.be/AS1yiJq14bY	12:38 – 15:10	29/10/2019
<i>Gyorgy Kurtág (1)</i>	https://youtu.be/KDgJuvGOqy4	5:56 – 8:50	26/08/2019
<i>Gyorgy Kurtág (2)</i>	https://youtu.be/pLbx5aSVEfM	0:00 - 3:03	26/08/2019
<i>Jenny Q Chai</i>	https://youtu.be/Zavbubp0vTU	0:00 – 3:01	29/10/2019
<i>Leona Crasi</i>	https://youtu.be/8a6si29D--c	13:10 – 15:00	29/10/2019
<i>Maria Grazia Bellocchio</i>	https://youtu.be/Omlot6nTP68	0:00 – 2:08	29/10/2019
<i>Ricardo Bisatti</i>	https://youtu.be/gidfC1_5pWg	0:54 – 3:07	29/10/2019
<i>Zoltán Kocsis (1):</i>	https://youtu.be/8rkbi0CC1I	11:04 – 13:04	29/10/2019
<i>Zoltán Kocsis (2)</i>	https://youtu.be/KHN58vAf3Y8	2:33 – 4:48	29/10/2019

2. *Prelúdio e Valsa em Dó*

PIANISTA	LINK DO <i>YOUTUBE</i>	MINUTAGEM	ACESSO:
<i>Cedric Pescia</i>	https://youtu.be/z6_sluMCpRA	3:16 – 3:47	14/10/2019
<i>Erika Krkoskova</i>	https://youtu.be/EJSs8u-uOnw	0:01 – 0:32	29/10/2019
<i>Gyorgy Kurtág (1)</i>	https://youtu.be/KDgJuvGOqy4	11:37 – 12:20	14/10/2019
<i>Zoltán Kocsis (1):</i>	https://youtu.be/8rkbi0CC1I	0:30 – 0:56	14/10/2019
<i>Zoltán Kocsis (2):</i>	https://youtu.be/KHN58vAf3Y8	00:10 – 0:36	14/10/2019

3. *Hommage à Verdi*

PIANISTA	LINK DO <i>YOUTUBE</i>	MINUTAGEM	ACESSO:
<i>Cedric Pescia</i>	https://youtu.be/z6_sluMCpRA	4:46 – 5:58	20/10/2019
<i>Danang Dirhamsyah</i>	https://youtu.be/AS1yiJq14bY	0:34 – 1:16	20/10/2019
<i>Helena Bugallo e Amy Williams</i>	https://youtu.be/GdHZb0iS1O4	0:35 – 2:14	20/10/2019 ¹⁰²

¹⁰² Versão para piano a 4 mãos.

4. *Passeando*

PIANISTA	LINK DO <i>YOUTUBE</i>	MINUTAGEM	ACESSO:
<i>Gyorgy Kurtág (1)</i>	https://youtu.be/KDgJuvGOqy4	10:54 – 11:33	26/08/2019
<i>Lucien Ndiaye</i>	https://youtu.be/ZWDCLluMELw	0:10 – 0:37	29/10/2019
<i>Sueda</i>	https://www.youtube.com/watch?v=H3uP0CFQdS0	0:00 – 0:32	26/08/2019

5. *Entediado*

PIANISTA	LINK DO <i>YOUTUBE</i>	MINUTAGEM	ACESSO:
<i>Sueda</i>	https://www.youtube.com/watch?v=H3uP0CFQdS0	0:00 – 1:03	12/10/2019
<i>Leona Crasi</i>	https://youtu.be/8a6si29D--c	0:00 – 0:53	12/10/2019
<i>Gyorgy Kurtág (1)</i>	https://youtu.be/KDgJuvGOqy4	9:09 – 10:10	12/10/2019
<i>Zoltán Kocsis (1):</i>	https://youtu.be/8rkbi0CC1II	3:35 – 4:28	12/10/2019

6. *Hommage à Bartók*

PIANISTA	LINK DO <i>YOUTUBE</i>	MINUTAGEM	ACESSO:
<i>Danang Dirhamsyah</i>	https://youtu.be/AS1yiJq14bY	10:41 – 10:56	29/10/2019
<i>Einav Yarden</i>	https://youtu.be/ejVnpuazmV0	1:52 – 2:06	12/10/2019
<i>Jenny Q Chai</i>	https://youtu.be/SE8zPmFyy8g	0:00 – 0:20	12/10/2019
<i>Laura Galstyan</i>	https://youtu.be/bEW1k0boAU4	3:17 – 3:30	12/10/2019
<i>Leona Crasi</i>	https://youtu.be/8a6si29D--c	9:08 – 9:31	29/10/2019
<i>Ricardo Bisatti</i>	https://youtu.be/gidfC1_5pWg	3:23 – 3:38	12/10/2019
<i>Zoltán Kocsis (1):</i>	https://youtu.be/8rkbi0CC1II	4:30 – 4:51	12/10/2019

7. *Palmas Silenciosas*

PIANISTA	LINK DO <i>YOUTUBE</i>	MINUTAGEM	ACESSO:
<i>Leona Crasi</i>	https://youtu.be/8a6si29D--c	2:55 – 3:13	29/10/2019
<i>Marc Rio</i>	https://youtu.be/L1lBppY9j_Q	5:33 – 6:09	29/10/2019

8. *Retratos (1)*

PIANISTA	LINK DO <i>YOUTUBE</i>	MINUTAGEM	ACESSO:
<i>Leona Crasi</i>	https://youtu.be/8a6si29D--c	4:35 – 5:18	29/10/2019

9. *Pantomima (Briga 2)*

PIANISTA	LINK DO YOUTUBE	MINUTAGEM	ACESSO:
<i>Cedric Pescia</i>	https://youtu.be/z6_sluMCpRA	6:45 – 7:04	14/10/2019
<i>Gyorgy Kurtág (1)</i>	https://youtu.be/KDgJuvGOqy4	12:45 – 13:00	26/08/2019
<i>Zoltán Kocsis (1):</i>	https://youtu.be/8rkbi0CC1II	25:29 – 25:41	29/10/2019
<i>Zoltán Kocsis (2)</i>	https://youtu.be/KHN58vAf3Y8	2:33 – 4:48	29/10/2019

10. *Hommage à Tchaikovsky*

PIANISTA	LINK DO YOUTUBE	MINUTAGEM	ACESSO:
<i>Beata Pincetic</i>	https://youtu.be/7L4nsh3fgCM	6:08 – 07:58	29/10/2019
<i>Cedric Pescia</i>	https://youtu.be/z6_sluMCpRA	9:26 – 10:38	14/10/2019
<i>Danang Dirhamsyah</i>	https://youtu.be/AS1yiJq14bY	12:38 – 15:10	29/10/2019
<i>Erika Krkoskova</i>	https://youtu.be/EJSs8u-uOnw	10:12 – 10:27	29/10/2019
<i>Gyorgy Kurtág (1)</i>	https://youtu.be/KDgJuvGOqy4	2:38 – 3:52	26/08/2019
<i>Jenny Q Chai</i>	https://youtu.be/zXj-YX7o4E4	0:00 – 1:10	29/10/2019
<i>Laura Galstyan</i>	https://youtu.be/bEW1k0boAU4	4:47 – 5:56	27/08/2019
<i>Leona Crasi</i>	https://youtu.be/8a6si29D--c	8:28 – 8:57	29/10/2019
<i>Marc Rio</i>	https://youtu.be/L1lBppY9j_Q	6:57 – 8:18	29/10/2019
<i>Ricardo Bisatti</i>	https://youtu.be/gidfC1_5pWg	4:34 – 5:40	29/10/2019
<i>Zoltán Kocsis (1):</i>	https://youtu.be/8rkbi0CC1II	6:10 – 7:27	27/08/2019
<i>Zoltán Kocsis (2)</i>	https://youtu.be/KHN58vAf3Y8	2:33 – 4:48	29/10/2019

APÊNDICE C

ASPECTOS OBSERVADOS NAS EXPLORAÇÕES DAS PEÇAS SELECIONADAS DE *JÁTÉKOK I*

	Título – sugestão musical ou extramusical	Caráter lúdico explícito no título	Leitura (fácil, mediano, complexo)	Uso do Pedal (fácil, mediano, complexo)	Aspectos mais valorizados no momento da leitura	Dificuldade de realização dos gestos/movimentos (fácil, mediano, complexo)	Grau de dificuldade da <i>performance</i> (fácil, mediano, complexo)
1. <i>Perpetuum Mobile</i>	Musical	Não	Fácil	Fácil	Acertar a quantidade de <i>glissandi</i> e conectar o <i>glissando</i> da mão direita ao da mão esquerda	Mediano	Complexo
2. <i>Prelúdio e Valsa em Dó</i>	Musical	Não	Mediana	Fácil	Acertar as alturas dos diferentes Dós do decorrer da peça	Mediano	Mediano
3. <i>Hommage à Verdi</i>	Musical	Não	Complexa	Fácil	Acerto das notas	Mediano	Complexo
4. <i>Passeando</i>	Extramusical	Sim	Fácil	-	Acerto das notas	Fácil	Fácil
5. <i>Entediado</i>	Extramusical	Sim	Mediana	-	Aspectos gestuais	Fácil	Fácil
6. <i>Hommage a Bartók</i>	Musical	Não	Mediano	-	Acerto das notas	Complexo	Complexo
7. <i>Palmas silenciosas</i>	Musical	Não	Fácil	-	Execução dos <i>overtones</i>	Mediano	Mediano
8. <i>Retratos (1)</i>	Extramusical	Não	Complexo	Mediano	Acerto das notas que deveriam ser mantidas e soltas	Fácil	Fácil
9. <i>Pantomima (Briga 2)</i>	Extramusical	Sim	Mediana	-	Gesto	Fácil	Mediano
10. <i>Hommage à Tchaikovsky</i>	Musical	Não	Mediana	Complexo	Execução correta dos <i>clusters</i> e <i>glissandi</i>	Complexo	Complexo

ANEXO A

TRADUÇÕES ALEMÃ E INGLESA DO PREFÁCIO DE JÁTEKOK ESCRITO POR GYÖRGY KURTÁG

(página 5 e página 9 do encarte que acompanha os 3 primeiros volumes dos Jogos)

Die Anregung zum Komponieren der “Spiele” hat wohl das selbstvergessen spielend Kind gegeben. Das Kind, dem das Instrument noch ein Spielzeug ist. Es macht allerlei Versuche mit ihm, streichelt es, greift es an. Es häuft scheinbar nzusammenhängende Klänge und wenn dies seinen musikalischen Instinkt zu erwecken vermochte, wird es nun bewußt versuchen, gewisse zufällig entstandene Harmonien zu suchen zu wiederholen.

So ist diese Serie keineswegs eine Klavierschule, aber auch keine lose Sammlung von Stücken. Sie ist eine Möglichkeit zum Experimentieren und keine “Unterweisung im Klavierspiel”.

Freude am Spiel, an der Bewegung – mutiges, rasches Durchlaufen der ganzen Klaviertur gleich am Anfang des Klavierlernens, ohne umständliches Herumsuchen der Töne, ohne Abzählen der Rhythmen – solch eine anfangs noch unbestimmte Vorstellung brachte diese Sammlung zustande.

Spiel ist Spiel. Es verlangt viel Freiheit und Initiative vom Spieler. Das Geschriebene darf nicht Ernst genommen werden – das Geschriebene muß todernst genommen werden: was den musikalischen Vorhang, die Qualität der Tongebung und der Stille anlangt.

Wir sollten dem Notenbild glauben, es auf uns einwirken lassen. Das graphische Bild kann über die zeitliche Anordnung des noch so ungebundenen Stückes Aufschuß geben. Machen wir von all unseren Kenntnissen und lebendigen Erinnerungen in bezug auf freie Deklamation, Parlando-Rubato der Volksmusik, Gregorianische Musik Gebrauch und all das zunutze, was die improvisatorische Musikpraxis jemals hervorgebracht hat.

Und greifen wir getrost hinein – ohne uns vor Irrtümern zu fürchten – mitten ins Schwierigste: schaffen wir aus den langen und kurzen Werten gültige Proportionen, eine Einheit, einen Ablauf – auch zu unserer eigener Freude.

The idea of composing “Games” was suggested by children playing spontaneously, children for whom the piano still means a toy. They experiment it, caress it, attack it and run their fingers over it. They pile up seemingly disconnected sounds, and if this happens to arouse their musical instinct they look consciously for some of the harmonies found by chance and keep repeating them.

This this series does not provide a tutor, nor does it simply stand as a collection of pieces. It is a possibility for experimenting and not for learning “to play piano”.

Pleasure in playing, the joy of movement – daring and if need be fast movement over the entire keyboard right from the first lessons instead of clumsy groping for keys and the counting or rhythms – all these rather vague ideas lay at the outset of the creation of this collection.

Playing – is just playing. It requires a great deal of freedom and initiative from the performer. On no account should the written image be taken seriously but the written image must be taken extremely seriously as regards the musical process, the

quality of sound and silence. We should trust the picture of the printed notes and let it exert its influence upon us. The graphic picture conveys an idea about the arrangement in time of even the most free pieces.

We should make use of all that we know and remember of free declamation, folk-music parlando-rubato, of Gregorian chant and of all that improvisational musical practice has ever brought forth.

Let us tackle bravely even the most difficult task without being affraid of making mistakes: we should try to create valid proportions, unity out of the long and short values – just for our own pleasure!

ANEXO B

SIGNIFICADO DOS SINAIS PRESENTES NAS PEÇAS DE *JÁTÉKOK I* (1979)
DE G. KURTÁG

Figura 1 – Conjunto de sinais gráficos rítmicos que representam a gradação de duração das figuras musicais



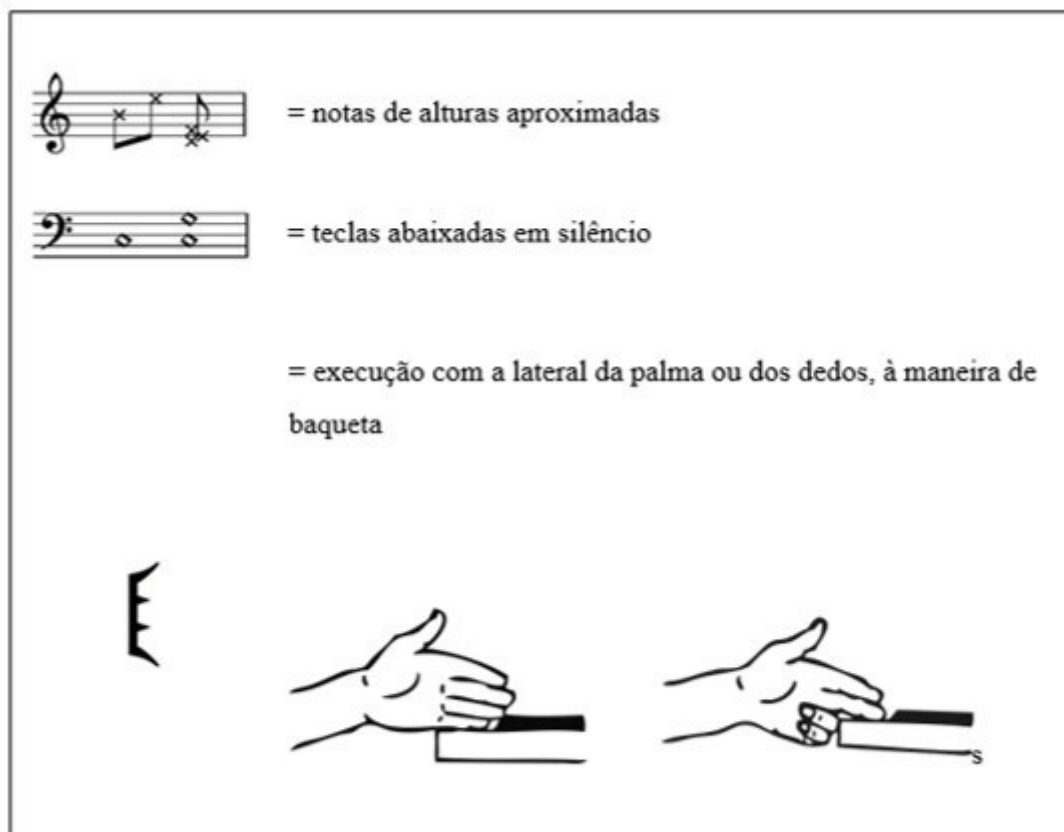
Fonte: Figura elaborada por GOUVEIA (2010, p. 83) a partir da indicação em *Játékok*.

Figura 2 - Sinais referentes as fermatas e pausas

	= (fermata) muito longa
	= longa
	= curta
	= pausa com valor de cesura e suas modificações
	= mais longa
	= mais curta
	= desigual
	= pausa com valor de apojatura

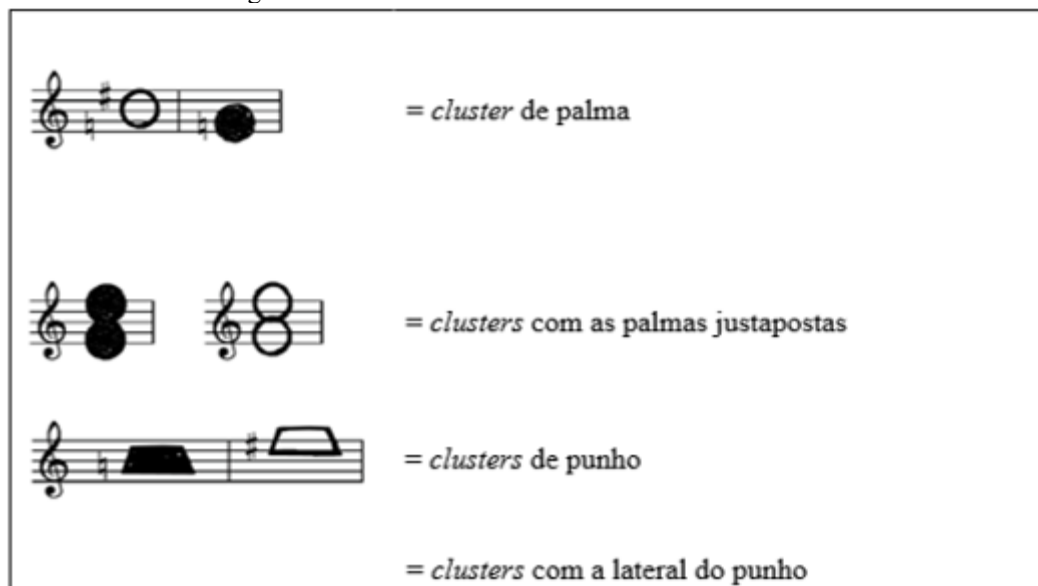
Fonte: Figura elaborada por GOUVEIA (2010, p. 84) a partir da indicação em *Játékok*.

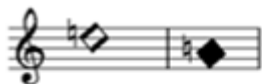
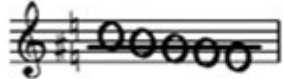
Figura 3 - Sinais referentes a execução de notas individuais



Fonte: Figura elaborada por GOUVEIA (2010, p. 85) a partir da indicação em Játékok.

Figura 4 - Sinais referente aos cluster sem altura definida



		
		= <i>clusters</i> de antebraço (cotovelo)
		= <i>clusters</i> com ambos antebraços, um sobre teclas brancas e outro sobre as pretas
		= <i>clusters</i> com as palmas movimentando-se em um pequeno círculo, mantendo um eixo sobre as teclas pretas (na direção indicada pela linha preta e pelo #), sobre as quais devem permanecer os dedos
		= <i>clusters</i> com palma em "rotação" (ambos os lados da palma se movem através de um movimento de rotação do antebraço)

Fonte: Figura elaborada por GOUVEIA (2010, p. 86-87) a partir da indicação em Játékok.

Figura 5 - Sinais referente aos cluster com altura definida

	= todas as teclas brancas ou pretas entre as duas notas das extremidades devem ser golpeadas com os dedos ou as mãos
	= a técnica utilizada é a mesma em tessituras cromáticas
	= <i>clusters</i> que consistem em abaixar as teclas em silêncio
	= <i>clusters</i> executados com o antebraço (cotovelo). Apenas a nota extrema aguda é dada, e a tessitura do <i>cluster</i> é determinada de acordo com o comprimento do braço do pianista.

Fonte: Figura elaborada por GOUVEIA (2010, p. 87) a partir da indicação em Játékok.

Figura 6 - Sinais referente aos *glissandi*

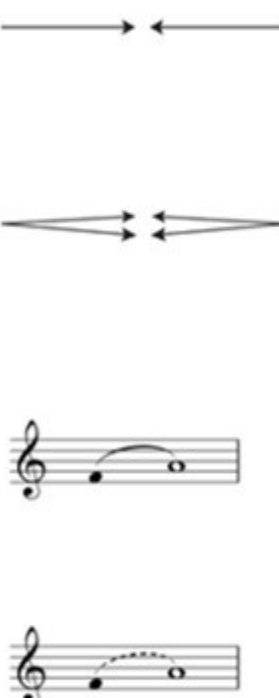

= entre certas notas definidas

= nas teclas brancas (a primeira e última notas são dadas de forma aproximada)

= nas teclas pretas (com a palma da mão)

Fonte: Figura elaborada por GOUVEIA (2010, p. 88) a partir da indicação em Játékok

Figura 7 – Sinais referentes a agógica, dinâmica e fraseado



= leves modificações no tempo (acelerar ou ralentar na direção indicada pela flecha)

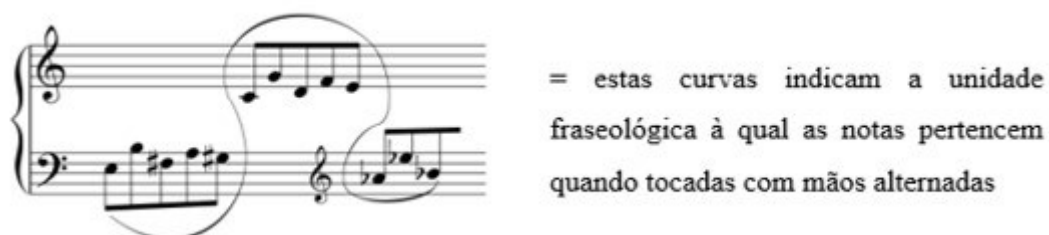
= idem ao anterior, acompanhando de um *crescendo* ou *decrescendo*

= *legato*

= não indica toque *legato* mas que as notas pertencem à mesma unidade fraseológica

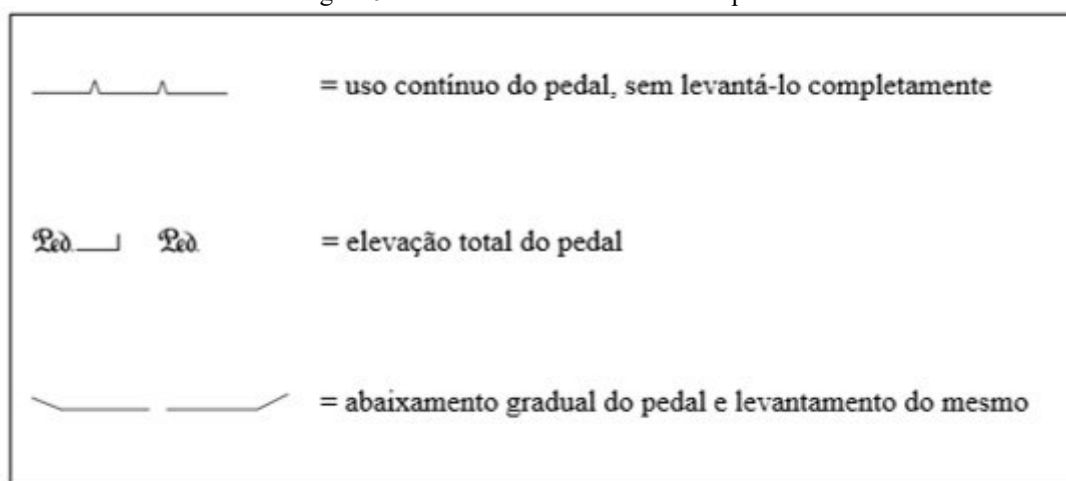
Fonte: Figura elaborada por GOUVEIA (2010, p. 89) a partir da indicação em Játékok

Figura 8 - Sinal de ligadura de fraseado com mãos alternadas



Fonte: Figura elaborada por GOUVEIA (2010, p. 90) a partir da indicação em Játékok

Figura 9 - Sinais relacionados ao uso do pedal



Fonte: Figura elaborada por GOUVEIA (2010, p. 91) a partir da indicação em Játékok