

# A literatura pianística do século XX para o ensino do piano nos níveis básico e intermediário

**Ingrid Barancoski (Unirio)**  
ingridbarancoski@uol.com.br

**Resumo:** 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. Este artigo pretende avaliar o potencial pedagógico dessa literatura no ensino do piano nos níveis básico e intermediário.

**Palavras-chave:** pedagogia do piano, música do século XX, música contemporânea, técnica pianística.

## Twentieth-century piano literature for the basic and intermediate teaching levels

**Abstract:** Following new trends in pedagogy and music education and offering works with an exciting variety of procedures and musical idioms, the teaching piano repertoire has been expanded in the twentieth-century. Although this repertoire presents most of the elements already found in preceding periods, there has been a substantial expansion of timbre and rhythmic elements. This essay discusses the teaching possibilities of this repertoire for basic and intermediate level students.

**Keywords:** piano pedagogy, twentieth-century music, contemporary music, piano technique.

*Respeita a música antiga, mas interessa-te também pelas modernas.  
Não tenhas preconceito por música, só porque o autor é desconhecido.*  
(Robert Schumann)

### 1 - Introdução

Imaginemos que, ao receber um novo aluno de piano de nível avançado, constatamos que ele/ela nunca tenha estudado uma peça de Bach. É indescritível o empenho que esta situação exigiria por parte de aluno e professor para reparar tamanha falta. Provavelmente, o aluno teria que começar com peças de nível intermediário ou mesmo básico (como o *Caderno de Anna Magdalena*, *Prelúdios* e *Fughettas*, *Invenções a duas vozes*) para compreender os elementos característicos do estilo (tempo, articulações, textura, ornamentos) e, assim, adquirir familiaridade com a linguagem. Este processo de cumulativa vivência traria o desejável desenvolvimento de uma imagem sonora deste repertório, ou o que o pianista russo Heinrich Neuhaus (1927-1980) chama de "a imagem estética da obra musical", definida como "a matéria sonora viva da própria música, o discurso musical com suas leis, seus componentes harmônicos, polifônicos, e também o conteúdo poético e emocional" (NEUHAUS, 1971, p. 17).

No nosso dia-a-dia, nos deparamos freqüentemente com alunos que, de maneira semelhante, têm pouco contato com o repertório pianístico do século XX até atingirem um nível avançado de estudo; o paralelo com o nosso exemplo hipotético pode explicar as dificuldades acentuadas que o aluno, muitas vezes, encontra para, no seu primeiro contato com esta linguagem, abordar uma obra contemporânea complexa.

Assim como em outros períodos, a literatura pianística do século XX pode ser introduzida desde o nível básico do ensino do piano, com contribuições valiosas para o desenvolvimento musical do aluno. Discutimos portanto, neste trabalho, a pertinência deste repertório, seu potencial e seu papel pedagógico.

## 2 - Reforço de elementos tradicionais

A música do século XX oferece uma variedade notável de linguagens e procedimentos compostoriais, 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 como:

- ornamentação, elemento preponderante nos estilos Barroco e Clássico, presente em algumas peças do repertório do século XX de nível intermediário;

VII. Lento  $\bullet = 60$

Ex.1 - Ernst Widmer, *Ludus brasiliensis*, 2º vol., No.107 - *Fantasia*, cc. 1-7.

- texturas contrapontísticas, cujo domínio é essencial na interpretação da música barroca, e também exploradas consistentemente na música do século XX; são utilizadas à exaustão nos primeiros volumes do *Mikrokosmos* de Béla Bartók, e também por inúmeros outros compositores;

Adagio ( $\pm \bullet = 88$ )

Ex. 2 - Guerra-Peixe, *Minúsculas II*, 2º mvto -Cantiga, cc. 1-4.

- mudanças de organização métrica, andamento, caráter e dinâmica, presentes no período Clássico, e utilizados com maior flexibilidade e preponderância no período Romântico:

Sostenuto  $\bullet = \text{ca } 100$   
*poco più mosso*  
*tempo I*  
*mf*  
*pp*  
*pp* *sf*

Ex. 3 - Lutoslawski, *Melodias folclóricas* No.8 - *The Lime-tree in the field*, cc. 1-5.

Allegro  $\bullet = 92$   
*Subito, lento*  $\bullet = 92$   
*pp* "A canoa virou"

Ex. 4 - Almeida Prado, *Kinderszenen* No. 6 - *A Ciranda das bonecas*, cc. 49-52.

Uszler lista os elementos técnicos a serem desenvolvidos no nível básico, e constatamos que, na sua quase totalidade, são encontrados na literatura pianística moderna e contemporânea deste nível de dificuldade (USZLER, 1995, p. 214-215):

- legato e stacato na posição de cinco dedos, com extensão para o intervalo de sexta, e com mãos alternadas;

Rather fast  
*f* *f* *p* *f*

Leo Kraft

Ex. 5 - Leo Kraft, *The otter*, cc.1-4.

- notas duplas simples (segundas, terças, quintas e sextas);

Allegro ( $\pm \text{b} = 100$ )

**f**

rit.

Ex. 6 - Guerra-Peixe, *Minúscula IV*, 3º mvto - *Caipira*, cc.1-4.

- diversidade nos estilos de acompanhamento;

Sem pressa  $\text{b} = 132$

**p** expressivo

Ex. 7 - Camargo Guarnieri, *Valsinha* (No.6 da série dos *Curumins*), cc.1-4.

Andantino ( $M \text{b} = 104$ )

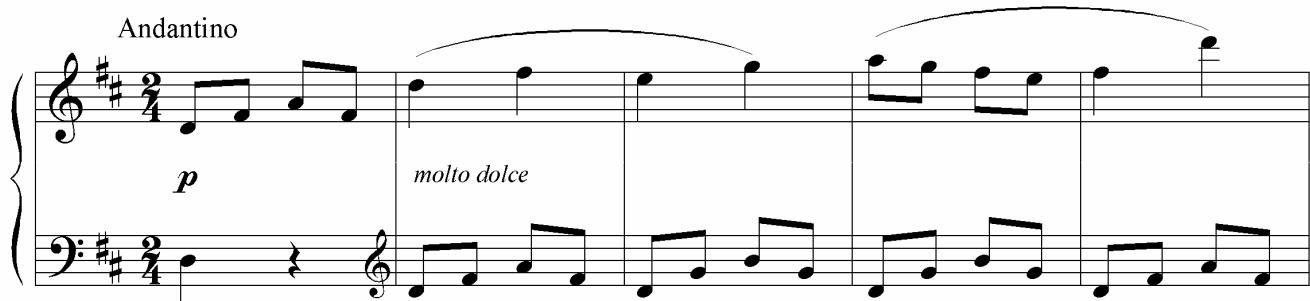
**mf**

Ex. 8 - Villa-Lobos, *Brinquedo de roda*, No. 3 - *Os três cavalheirozinhos*, cc.1-3.

- tríades e inversões tocadas em bloco e em acordes quebrados;

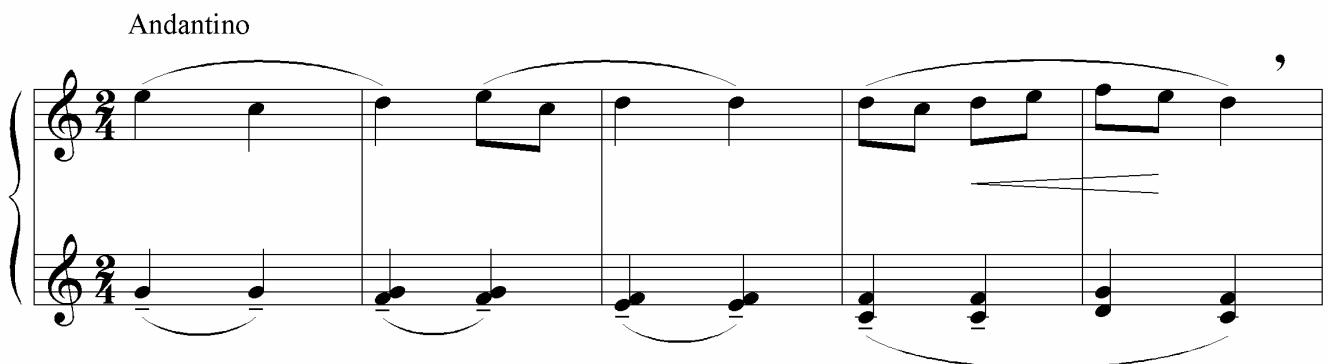


Ex. 9 - Kabalevsky, 24 Pequenas peças, No.18 - *Galope*, cc.1-4.



Ex. 10 - Prokofiev, *Musique d'enfant*, No.12 - *Sur les près la lune se promène*, cc.1-5.

- movimento relacionado a fraseados e ligaduras;



Ex. 11 - Stravinsky, *Os cinco dedos*, No.1 - *Andantino*, cc. 1-5.

- deslocamento lateral no teclado;

Moderato

Ex. 12 - Schnittke, *Kleine klavierstücke*, *Nas montanhas*, cc.1-5.

- cruzamento de mãos;

Salitante  $\bullet = 112$   
Quirlig

Ex. 13 - Almeida Prado, *Kinderszenen*, No. 8, *O sapinho de mola*, cc.1-4.

- experiência com níveis básicos de dinâmica (de piano a forte) que de maneira geral tendem a alcançar maior amplitude, precisão e sutilezas no século XX (HEILES, 1996, p. 244);

- experiência com *crescendo*, *decrescendo*, *ritardando*, *a tempo*, *fermata*;

- uso do pedal;

Calmo, transparente  $\bullet = 104$   
Ruhig, transparent

Ped. até o fim / Pedal bis Ende

Ex. 14 - Almeida Prado, *Kinderszenen*, No.14 - *Os peixinhos no aquário*, cc.1-5.

- independência entre as mãos (dinâmicas e articulação);

Lento Cantabile

Ex. 15 - Cláudio Santoro, *Peças infantis*, No.VIII - *Acalanto da boneca*, cc. 1-4.

Moderately slow, clock-like

Ex. 16 - Emma Lou Diemer, *Clusters and dots*, cc. 1-2.

- passagem do polegar;



Ex. 17 - Camargo Guarnieri - *Valsa No. 2* (da Série dos *Curumins*), cc.1-6.

- escalas maiores, com padrões distintos dos tradicionais.



Ex. 18 - Boris Blacher, *Sonatina*, cc. 1-2.

### 3 - Elementos rítmicos

A literatura pianística do século XX apresenta também vários diferenciais, sendo seus elementos tratados com um grau maior de detalhamento, complexidade e inserção em novos contextos. Ao classificar os elementos do repertório de ensino na literatura pianística do século XX, Ellen Thompson discute a variedade de elementos relativos ao ritmo: acentos deslocados, métricas assimétricas, métricas alternadas e mudanças métricas, ritmos prosódicos, polimetria, ostinatos, pedais, ritmos pulsantes<sup>1</sup> (THOMPSON, 1976).

Convém desmembrar esta classificação, para um melhor entendimento da seqüência pedagógica de aprendizado dos elementos rítmicos:

- ritmos pulsantes (relacionados na maioria das vezes a ostinatos);

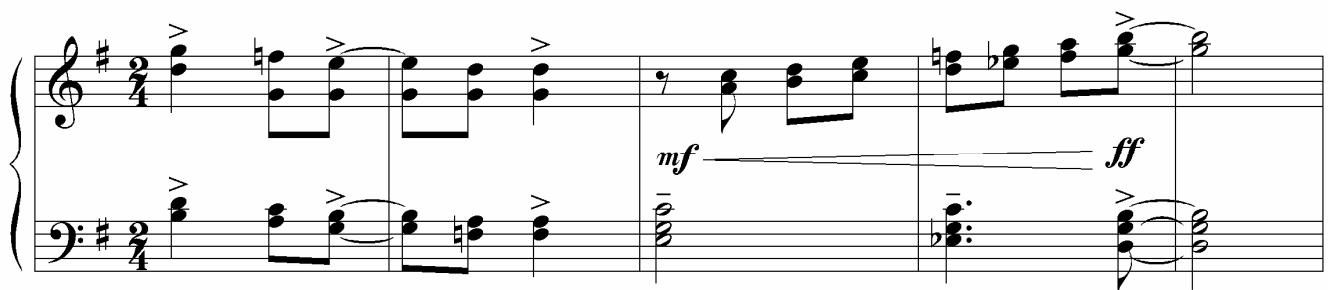
Ex. 19 - Ross Lee Finney, *32 Piano games*, No.31, *Arapaho*, cc.1-4.

- síncope (acentos deslocados), que podem acontecer de forma regular,

Ex. 20 - Matyas Seiber, *Rhythmische studien* No.3, cc.5-8.

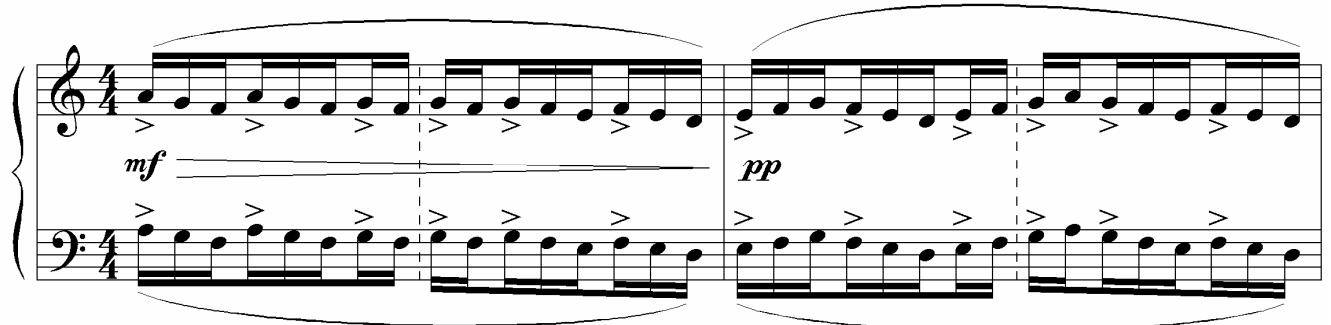
ou irregular:

<sup>1</sup>Este livro não contempla a literatura pianística do último quarto de século, mas ainda assim se constitui num dos únicos materiais bibliográficos que trata do assunto em detalhes.



Ex. 21 - Guerra-Peixe, *Suite infantil No. 3, Frevo*, cc. 7-11.

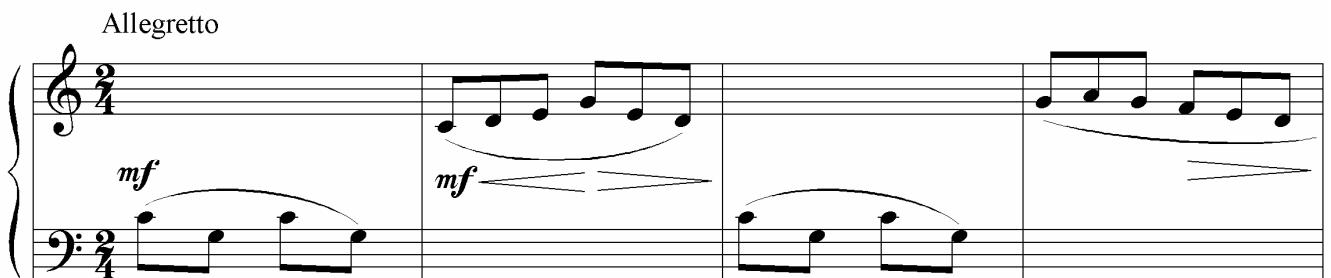
- métricas assimétricas regulares;



Ex. 22 - Widmer, *Ludus brasiliensis*, vol. 2, No. 63 - *Azougue*, cc.3-6.

- mudanças métricas na sub-divisão do pulso apresentada por GARSCIA (1976) nesta seqüência:

a) alternância das mãos;



Ex. 23 - Garscia, *Teasers, Young drummer*, cc.1-4.

b) numa mesma mão;

Allegretto

Ex. 24 - Garscia, *Teasers*, *Kite*, cc.1-4.

c) simultaneamente;

Ex. 25 - Garscia, *Teasers*, *Fountain*, cc. 3-6.

- mudança métrica na fórmula de compasso:

Presto ( $\pm \text{♩} = 144$ )

Ex. 26 - Guerra-Peixe, *Minúsculas V*, 1º mvto - *Canto negro*, cc.1-5.

- mudanças métricas combinadas a métricas irregulares:

Ex. 27 - Almeida Prado, *Cartilha rítmica*, vol.1, No. 1 - *Ciranda*, cc. 1-5.

- polimetria na sub-divisão do pulso e na organização dos compassos, em passagens simples:

Ex. 28 - Tcherepnin, *Chimes*, cc.17-19.

- ou complexos;

Ex. 29 - Stravinsky, *Os cinco dedos*, No. 6 - Lento, cc. 1-7.

Ex. 30 - Seiber, Estudo rítmico No. 2, *Taktwechsel*, cc.1-4.

Podemos encontrar também peças que trabalham a diversidade rítmica dissociada do contorno melódico:

Ex. 31 - Finney, 32 piano games, No. 11, 3 White-note clusters, high and low, cc.1-4.

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

Em todos estes tipos de complexidades rítmicas, se faz imprescindível a constância e precisão exata da menor unidade métrica comum e constante. Por exemplo, na peça *Jangada* de Widmer, o domínio da regularidade absoluta da colcheia é indispensável para que o aluno sinta o balanço assimétrico de 4+3.

Ex. 32 - Widmer, *Ludus Brasiliensis*, vol. 2, No.91 - *Jangada*, cc.1-4.

Quanto à interpretação de métricas assimétricas, BARRAUD (1968, p.77) comenta:

um intérprete não prevenido que se encontre diante dessa espécie de aventura não tem outra saída a não ser a de contar mentalmente o número de semicolcheias representadas por cada uma dessas semínimas, a fim de dar a duração correta à semínima que contém apenas três delas ou que, ao contrário, contém cinco. (...) Mas na prática, acontece de intérpretes treinados traduzirem instantaneamente – numa duração rigorosamente exata – o sinal através do qual o compositor determinou o prolongamento ou a abreviação deste ou daquele valor.

Em outras palavras, um intérprete experiente sentiria a proporção de agrupamentos de valores distintos (como por exemplo 4+3, ou 5+1+2) diretamente pelos valores totais dos agrupamentos (4, 3, 5, 1, 2), sem precisar se remeter, por exemplo, a cada uma das quatro sub-divisões no primeiro agrupamento. A princípio, esta afirmação parece um tanto utópica, mas temos constatado que através da familiarização e do trabalho consciente com ritmos assimétricos, gradualmente se desenvolve esta capacidade descrita por Barraud; provavelmente este processo é melhor assimilado por alunos-intérpretes cujo contato com este tipo de escrita ocorre desde o início do seu estudo.

Paralelamente, na literatura pianística do século XX encontramos o retorno à uma escrita de padrões rítmicos simplificados, não-acentuados, ou ainda com o uso do ritmo prosódico do cantochão; a complexidade pode ser mais acentuada se forem utilizados variedade de valores, pois o entendimento da proporção deve permanecer clara (THOMPSON, p. 50).

Ex. 33 - Ross Lee Finney, *32 Piano games*, No. 32 -Winter, 1º sistema.

Sugerimos que alunos de nível adiantado experimentem a complexidade rítmica em obras de grau intermediário de dificuldade técnica, para posteriormente abordar as obras de nível avançado do repertório contemporâneo, visto que um número significativo delas apresentam métricas diabólicas! (vide as obras de compositores como Elliott Carter, Gyorgy Ligeti, Stockhausen e, principalmente, Brian Ferneyhough).

Não entendemos todos estes elementos de variedade métrica e rítmica como inovações da música do século XX, mas como resultado de uma continuidade de um processo. Sabemos, por exemplo, que a métrica prosódica tem origem no cantochão e que Bach já se utilizava de hemíolas e polimetrias, assim como Schumann e Brahms fizeram uso intenso de complexidades métricas. No entanto, estes elementos ocorrem com uma freqüência bem mais elevada e em maior grau de elaboração no repertório do século XX, em literatura dos vários níveis de dificuldade. Seu estudo em peças acessíveis para o

aluno de nível básico pode ser de extrema valia, e até mesmo ajudar na precisão rítmica do repertório de outros períodos.

#### 4 - Elementos timbrísticos

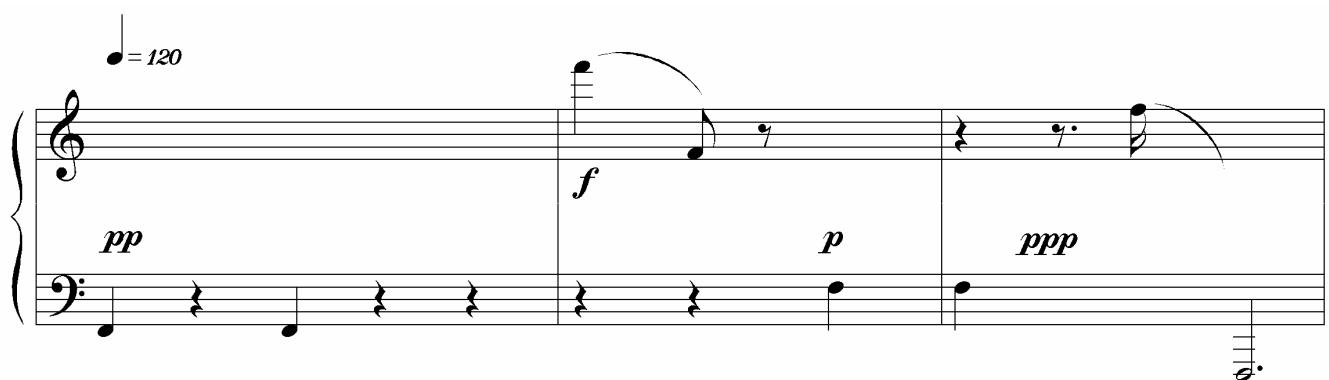
Um elemento também bastante explorado na música do século XX é o potencial tímbrico do piano, com usos inovadores de pedal, pedal de dedo, *clusters*, uso do interior do piano, e efeitos sonoros como glissandos e harmônicos. A literatura pianística contemporânea do século XX reúne vários destes efeitos em peças acessíveis ao aluno de nível básico/intermediário:

Ex. 34 - Schnitke, *Kleine klavierstücke*, *Children's Piece*, cc. 7-13, com efeito de pedal de dedo.

Ex. 35 - Almeida Prado: *Kinderszenen* No.1-3: *Aninha faz sua bonequinha naná*, cc. 1-3.

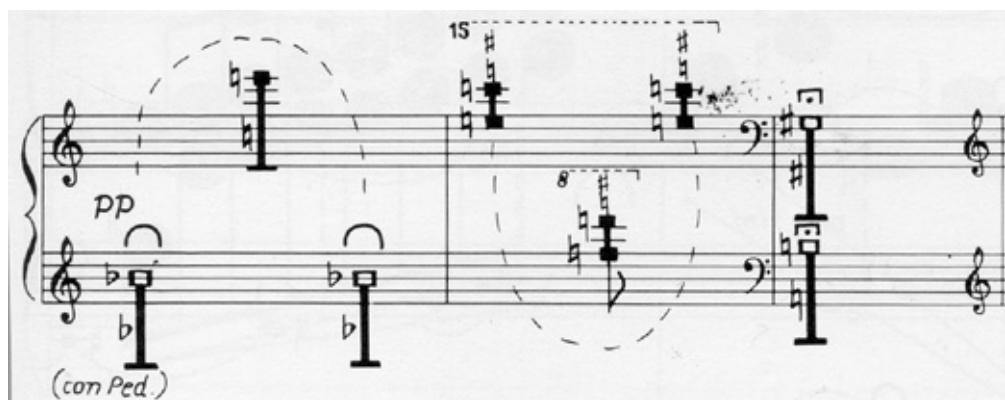
Ex. 36 - Lajos Papp, *Forte-piano*, cc 1-6, com efeito de ressonância com notas presas.

Alguns procedimentos de exploração tímbrica resultam em exigências de habilidades motoras, como por exemplo o uso de todos os registros do instrumento, incomum na literatura dos períodos anteriores neste nível de dificuldade.



Ex. 37 - Mahle, *Sete peças para uma e duas notas*, No.1, cc. 1-3.

Kurtág, em seu interessante método *Játék*, incentiva a exploração de procedimentos como uso de *clusters* de palma, de braço, glissandos e uso do interior do teclado desde o início do ensino (KURTÁG, 1979). (Um encarte, que acompanha cada um dos volumes, fornece uma bula da notação utilizada.)



Ex. 38 - Kurtág, *Játék*, vol. 1, *The stone-frog Crawled Along...* cc. 1-3.



Ex. 39 - Kurtág, *Játék*, vol. 1, *Sleepily*, 1º sistema.

Esta busca tímbrica pode antecipar um desenvolvimento e um refinamento do ouvido interno, o que sem dúvida será saudável para o estudo de todos os estilos. Afinal, uma das características pelas quais se destacam os melhores instrumentistas é uma paleta variada de timbres e sonoridades.

## 5 - Desenvolvimento da Musicalidade

Um elemento marcante da música do século XX é o incentivo à criatividade do intérprete, que pode acontecer de várias maneiras:

- na escolha por um acidente ou não numa nota:

1)  $\sharp$  ou  $\natural$  - como preferir

Ex. 40 - Henrique Morozowicz, *Primeiro caderno de Karina*, No.6 - *Terezinha de Jesus*, cc.8-10.

- na escolha do número de repetições de um trecho:

rep. várias vezes  
mehrmaals wiederholen

Ex. 41 - Almeida Prado, *Kinderzsenen*, No. 16 - *A caixinha de música*, cc. 10-13.

- na maneira de tocar uma série de *clusters* em notas brancas (inicialmente sem definição exata de valores de duração e, a seguir, sem definição de alturas):

Free

[3 white]

p

f

p

[3 black]

(white note clusters)

(black note clusters)

Ex. 42 - Ross Lee Finney, *32 Piano games*, No. 22 - *Black notes and white notes*, 1º sistema.

- na maneira de utilizar livremente um grupo de notas durante um período de tempo determinado:

$\text{♩} = \text{ca. } 132$

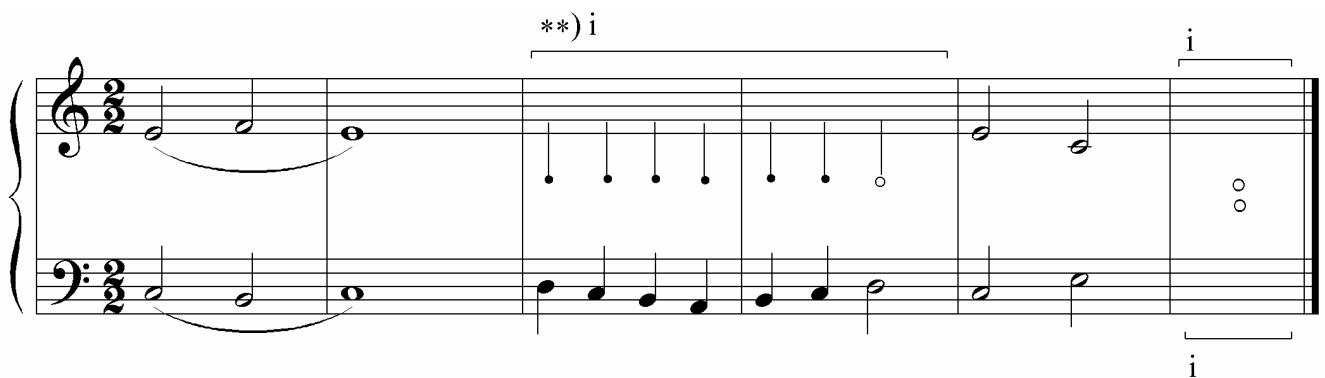
*mf*

no ped.

Ex. 43 - Ross Lee Finney, *32 Piano games*, No.30 - *Mobile*, 1º sistema.

- transformando um tema (ver Ross Lee Finney, *32 Piano games*, No. 13 - *Mirror mimic*)

-improvisando uma melodia sobre um ritmo dado;



\*\* chaves horizontais: improvisar a melodia (ou acordes)

Exemplo 44: Widmer, *Ludus brasiliensis*, vol.2, No. 14 - Improvisação, cc. 3-8.

- improvisando com liberdade melódica e rítmica simultaneamente.

Mesmo com relação ao *Mikrokosmos*, devemos lembrar no Prefácio desta coleção, o compositor sugere que as peças iniciais podem acomodar diferentes andamentos e dinâmicas. Béla Bartók recomendava também a transposição das peças mais simples para outras tonalidades ou modos, assim como a transcrição de peças da coleção para dois pianos (SUCHOFF, 1971, p. 12).

Embora a prática de improvisação não seja comum no dia-a-dia de muitos docentes, podemos encontrar referências muito positivas, como por exemplo lembranças do pianista russo Heinrich Neuhaus (1888-1964) de sua infância, relatando que adorava brincar ao piano, improvisando “adagios solenes” ou “um presto furioso”, “atravessando ruas desertas seguido por cães muito brabos” (NEUHAUS, 1971, p.24).

Sugerimos que o professor siga improvisações dirigidas. WIDMER (1966, v.1, p.3), por exemplo é muito claro em seu prefácio, onde explica como devem ser abordadas as improvisações inseridas no *Ludus Brasiliensis* (o que pode ser emprestado como regra para improvisação com outros materiais):

... as peças intituladas ‘improvisação’ deverão ser executadas da seguinte maneira:

- 1) verifique os elementos exigidos e prepare-se em conformidade com isto;
- 2) toque, improvisando espontaneamente, sem premeditações;
- 3) nunca fixe ou anote a improvisação;
- 4) caso queira repetir, cuide que a improvisação seja cada vez diferente. Caso não consiga improvisar na primeira tentativa, não desanime, experimente mais tarde novamente.

Observação para o professor: não corrija a escolha de notas, acordes ou ritmos do estudante (mesmo se tratando de acordes ‘absurdos’ por exemplo). Ritmos prescritos devem ser obedecidos rigorosamente. Melodias ou acordes exigidos no decorrer da peça poderão ocasionalmente ser alterados em consequência da improvisação precedente.

E qual seria a utilidade deste tipo de prática para um aluno que se prepara para ser um músico erudito? Contribuiria para que o aluno-intérprete desenvolvesse uma intimidade e desenvoltura com seu instrumento, uma postura interpretativa criativa e rica em paleta de sonoridades (que se desenvolve através de uma busca e uma exploração própria e

individual), um estudo dinâmico, com uma atitude constante de experimentações com andamentos, toques, dinâmicas, nuanças, timbres, uso do pedal, articulações, em busca de soluções ao mesmo tempo individuais e estilisticamente corretas. Para questões de estudo, certa flexibilidade pode ser muito útil como, por exemplo, tocar um tema muito rápido bem mais lento e vice-versa, ou tocar diferentes vozes com uma distância maior de registros, ou com aumento na diferenciação de articulações para melhor percepção e entendimento de estruturas polifônicas.

Por outro lado, uma interpretação criativa muitas vezes pode levar a uma concepção deturpada da obra musical, perturbando o equilíbrio entre criatividade e fidelidade ao texto. Isto pode ser evitado através do conhecimento vasto de repertório, o que leva a um entendimento da linguagem e de estilo.<sup>2</sup> Como bem dizia Schumann: “a primeira qualidade da interpretação é a precisão, ou seja, a exata observância do texto, que põe em relevo a mais íntima intenção do autor.”

Um outro fator de grande vantagem para o aluno que tem contato com a linguagem musical do século XX e contemporânea desde o início de sua formação é a expansão da sua paleta de afetos musicais. Uma das grandes dificuldades dos pianistas frente a este repertório é a concepção do afeto das obras de acordo com a sua contemporaneidade, sem ter de seguir a estética romântica do século precedente. Este fato é muito bem definido por Howard Rovics: “Um enfoque tradicional de tocar ‘muito expressivamente’ imporia um anacronismo estilístico deturpado numa sintaxe musical distintamente não-tradicional” (ROVICS, 1970, p. 16).

Peças com idéias extramusicais podem auxiliar e incentivar nesta busca de afetos. Exemplificamos com algumas das peças da coleção *Kinderzonen* (1984) de Almeida Prado, onde as peças trazem títulos e pequenas ilustrações, cujas idéias são genialmente transformadas em linguagem musical pelo compositor: *A cachorrinha Dadá* (No. 5) é mimada e dengosa, com um latido agudo; *O gatinho no telhado* (No.13) é leve, sorrateiro, por vezes brincalhão e inesperado; *Ikon, o cachorrão* (No.15) é bonachão, grande e gordo; *O palhacinho de corda* (No.17) é engraçado e desajeitado; *Os anjinhos pintam no céu o arco-íris* (No. 18) é uma peça de sonoridade etérea, facilmente comprehensível pela clara alusão que traz; *A caixinha de música* tem uma sonoridade repetitiva e maquinal. O professor tem aqui à sua disposição uma riqueza de elementos musicais para estimular a imaginação sonora do aluno. Muitas peças contemporâneas são por outro lado áridas, mas não seria a própria busca do ‘árido’ um aprendizado?

## 6 -Técnica

Com freqüência, alunos e professores se sentem amedrontados pela literatura pianística mais moderna, com idéias pré-estabelecidas de que é composta de peças técnica e musicalmente inacessíveis. Ellen THOMPSON (1976, p.17) sugere que as dificuldades da abordagem do repertório moderno e contemporâneo estejam relacionadas com dificuldades técnicas:

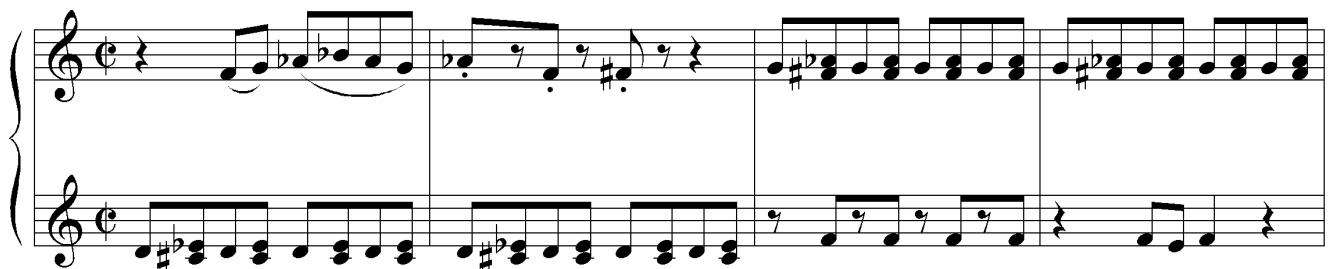
---

<sup>2</sup> Sobre o assunto fidelidade ao texto musical x liberdades interpretativas existe uma bibliografia vasta disponível, da qual citamos os diversos artigos do volume *The practice of performance*, ed. John Rink, Cambridge University Press, 1995.

A leitura da música contemporânea será uma experiência negativa ou desastrosa se não for acompanhada ou precedida de conhecimento acadêmico do seu conteúdo teórico e exercícios técnicos para a mão. Domínio das escalas, acordes quebrados e arpejos assim como problemas técnicos contidos em estudos de Cramer, Czerny e Clementi, que habilitam o pianista a tocar a música dos séculos passados de sonoridade familiar, se mostra inadequada para as exigências da música contemporânea. Os dedos devem se ajustar a novas fôrmas como clusters, modelos escalares quartais, modais ou sintéticos, enquanto a mente e os olhos devem absorver grupos de notas largamente espaçados, ritmos intrincados, mudanças métricas, um labirinto de acidentes etc.

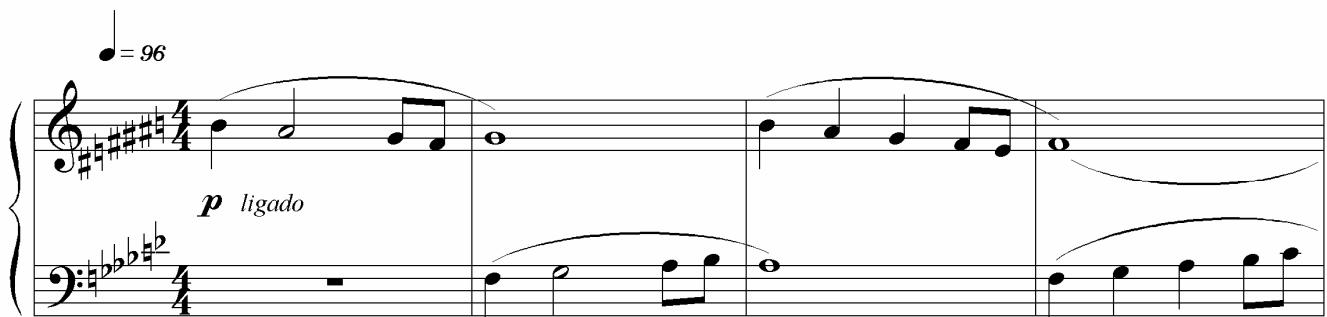
Habilidades adquiridas no regime técnico tradicional são utilizadas em muitas peças da literatura contemporânea, podendo o contexto ser diferenciado. No *Mikrokosmos* de Béla Bárkok parte da posição tradicional de cinco dedos em teclas brancas adjacentes; o que muda são as estruturas de frase, os contornos melódicos, as relações intervalares entre as vozes, e/ou a rítmica.

Dispondo de maior liberdade quanto ao uso de dissonâncias e à formação de acordes, alguns autores modernos partem da topografia do teclado e da conformação da mão para encontrar novas combinações de sons. Por exemplo, em *Thumb Tricks* de Ross Lee Finney, a motricidade dos ostinatos é facilitada com a colocação privilegiada do polegar sempre nas teclas brancas, alternando com intervalos de segundas em teclas pretas tocadas com os dedos 2 e 3; a dificuldade que poderá surgir será relativa à falta de imagem sonora da peça, mas não relativa a fôrmas incômodas ou tecnicamente complicadas.



Ex. 45 - Ross Lee Finney, *32 Piano games*, No.21 -*Thumb tricks*, cc. 5-8.

Outro exemplo está na peça *Cânone* de Widmer (No. 68), onde a fôrma de cada mão tem os dedos extremos (1 e 5) nas notas Fá e Si, e os dedos internos da mão (2, 3, 4) no grupo de três notas de teclas pretas entre este intervalo (Fá #, Sol#, Lá #). Por um lado, a motricidade é facilitada; por outro, a leitura de armaduras distintas e a sonoridade bimodal exigem um maior desenvolvimento da leitura e da percepção auditiva, envolvendo intervalos dissonantes.



Ex. 46 - Widmer, *Ludus brasiliensis*, vol. 2, No. 68 - Cânone, cc. 1-4.

Há sim o uso de fôrmas de acordes incomuns, escalas sintéticas, *clusters* (de mão, de braço), mas principalmente em peças de nível mais adiantado. Mas se os exercícios técnicos tradicionais não abarcam todas as fôrmas da mão e todos os movimentos a serem utilizados, por que não criar exercícios específicos que preparem para as peças com tais elementos?

As questões técnicas do repertório contemporâneo devem ser entendidas como um desenvolvimento e uma continuidade dos períodos anteriores. Charles Rosen, no seu artigo "Brahms: classicism and the inspiration of awkwardness", comenta sobre o característico uso de conformações da mão incômodas por este compositor. (ROSEN, 2000, pp. 146-161) Devemos lembrar também que, em métodos de técnica pianística tradicionais como CORTOT (ver p.39, No. 72), já encontramos alguns exercícios utilizando fôrmas que não as tríades; Liszt já propunha exercícios técnicos com trítulos paralelos, por exemplo; e principalmente os 51 exercícios de Brahms (estes de nível avançado) trabalham com muitas fôrmas que não as tradicionais.

De maneira geral, a preocupação dos compositores do século XX não é com o virtuosismo do instrumento. As dificuldades técnicas encontradas são decorrentes de outros propósitos, como, principalmente, a exploração de possibilidades tímbricas do instrumento. O que esta literatura pianística exige é certamente mais flexibilidade da mão, sem descartar o aprimoramento técnico tradicional (sem o qual nenhum repertório de nenhum período poderia ser abordado com sucesso). CANADAY (1974, p.5) traduz estas idéias de forma clara: "o sistema maior-menor não deve ser ignorado como uma ferramenta de ensino, mas deve ser repassado como um sistema que pode ser transformado, expandido, e às vezes, negado".

## 7 - Conclusão

O repertório pianístico do século XX a nível de dificuldade básico e intermediário não deve substituir o repertório mais tradicional; ao invés disto, deve complementá-lo, seja reforçando e revendo elementos semelhantes (que vistos num outro contexto, enriquecem seu entendimento), oferecendo elementos e habilidades diferenciais a serem desenvolvidas, ou mesmo facilitando o entendimento de conceitos através da comparação com estruturas contrastantes (frases assimétricas versus simétricas do repertório tradicional, métrica simétrica versus assimétrica). A proporção deste repertório em relação a obras de outros períodos vai depender também de cada aluno, lembrando que todos devem ser expostos aos mais variados estilos e linguagens. Vários fatores devem

ser considerados na escolha do repertório: os objetivos de cada aluno no estudo do instrumento (um aluno de composição tem interesses diversos dos de um aluno de graduação em piano, por exemplo), a aceitação por parte do aluno para sonoridades contemporâneas e, até mesmo, a possibilidade do aluno sentir-se mais próximo à música erudita através de um repertório do seu tempo.

A música moderna e contemporânea deve ser vista antes como uma continuidade ao invés de uma ruptura com a música dos períodos precedentes. Para podermos ensinar a música para piano do século XX, necessitamos de familiaridade com a música dos períodos anteriores, e também com compositores que vão desde os já tradicionais Debussy, Ravel, Bartók, Stravinsky, Hindemith e Prokofiev até os menos executados nas escolas de música como Berg, Schönberg, Webern, Ives, Copland, Boulez, Carter e Ligeti. Depende do professor uma atitude constante de curiosidade, pesquisa e experimentação quanto a este imenso repertório.

GORDON (p.294) comenta sobre como sobre os aspectos pedagógicos deste ainda escasso repertório:

Mesmo os escritos do século XX tendem a se referir ao século XIX. Embora a tecnologia possa empregar freqüentemente termos fisiológicos, psicológicos e até eletrônicos, o público a que esta metodologia se dirige ainda consiste na sua maioria de músicos que querem tocar a música do século XIX, de caráter virtuoso. Muito poucos pedagogos tem se ocupado da música para piano dos últimos sessenta anos. A defasagem de uma a duas gerações pelas quais os pedagogos seguem a literatura musical parecem estar se alargando, porque o público e mesmo os músicos tem sido lentos na aceitação das novas definições estéticas inseridas no pensamento musical dos compositores do século XX.

A iniciativa deve portanto partir do professor, que com base na sua experiência de ensino com materiais tradicionais, e tendo curiosidade e disposição para leitura e experimentação com novos materiais, poderá descobrir o prazer de explorar uma nova literatura de ensino. Não faz parte do nosso propósito aqui listar compositores e obras, o que já pode ser encontrado em outros materiais bibliográficos, tanto em guias de autores individuais (BUTTLER, 1973; GANDELMAN, 1997, REID, 1996; THOMPSON, 1976) quanto de coleções (*Das Neue Klavierbuch*, 1968; *Contemporary music and the pianist*, 1976; *Contemporary piano literature*, 2000; *Masters of our days*, s.d.; *Mosaics*, 1973). Além do mais, esta lista seria muito extensa e ao mesmo tempo sempre incompleta; ao invés disto, é aconselhável que cada professor faça e constantemente atualize a sua própria seleção de repertório e principalmente, selecione adequadamente o material para cada aluno. Tomemos emprestado as palavras do pianista André Watts (USZLER, 1995, p. ix), como missão do nosso cotidiano: “quanto mais aprendemos, mais sabemos, mais podemos ensinar; e, quanto mais ensinamos, mais aprendemos”. Este é o verdadeiro prazer e valor do ensino.

### Referências bibliográficas:

- BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Edusp, 1968.
- BUTTLER, Stanley. *Guide to the best in contemporary piano music*. Mentuchen, Nova Jersey: The Scarecrow Press, 1973.
- CANADAY, ed. *Das Neue Klavierbuch - Leichte Klavierstücke zeitgenössischer Komponisten*. Mainz, Alemanha: Schott, 1968.
- CLARK, Frances; DELEEUW, Adele; GOSS, eds. *Contemporary piano literature*. 6 vols. Miami: Warner Bros Publications, 2000.
- CONTEMPORARY MUSIC AND THE PIANIST: *a guide of resources and materials*. Van Nuys, California: Alfred, 1976.
- CORTOT, Alfred. *Principi razionali della tecnica pianistica*. Giuseppe Piccioli, trad. Milão: Suvini Zerboni, s.d.
- GORDON, Stewart. "Influences on Pedagogy". In *The well-tempered keyboard teacher*, ed. M. Uszler, S. Gordon, E. Mach. Nova York: Schirmer Books, 1995, pp. 293-297.
- HEILES, William. "An approach to twentieth-century music". In *Creative piano teaching*, ed. J. Like, Y. Enoch, G. Haydon, 3º ed. Champaign, Illinois: Stipes Publishing, 1996, pp. 251-259.
- GANDELMAN, Salomea, *36 compositores brasileiros - obras para piano (1950/1988)*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.
- MILLER, Marguerite, ed. *Mosaics*. Orem, UT, EUA: Sonos Music Resources, 1973.
- NEUHAUS, Heinrich. *L'art du piano*. Fondettes Luynes, França: Éditions Van de Velde, 1971.
- REID, Alexander. "Essential twentieth-century repertoire for the secondary student". In *Creative piano teaching*, ed. J. Like, Y. Enoch, G. Haydon, 3º ed. Champaign, Illinois: Stipes Publishing, 1996, pp. 251-259.
- ROSEN, Charles, "Brahms: classicism and the inspiration of awkwardness". In *Critical Entertainments*, Londres/Cambridge: 2000, pp. 146-161.
- ROVICS, Howard. "The piano in contemporary chamber music". *The piano quarterly*, No. 70 Winter 1969/70, p. 16-25.
- SAMINSKY, FREED, eds. *Masters of our days*. Nova York: Carl Fischer, s.d.
- SUCHOFF, Benjamin. *Guide to Béla Bartók's Mikrokosmos*. Ed. revisada. Londres: Boosey & Hawkes, 1971.
- THOMPSON, Ellen. *Teaching and understanding contemporary piano music*. San Diego, California: Kjos West, 1976.
- UZSLER, Marienne. "Technique and the intermediate student". In *The well-tempered keyboard teacher*, ed. M. Uszler, S. Gordon, E. Mach. Nova York: Schirmer Books, 1995, pp. 213-224.
- WATTS, André. "Foreword". In *The well-tempered keyboard teacher*, ed. M. Uszler, S. Gordon, E. Mach. Nova York: Schirmer Books, 1995, pp. ix-x.

## Partituras consultadas:

- ALMEIDA PRADO. *Kinderszenen*. Darmstadt, Alemanha: Tonos, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Cartilha rítmica*. Manuscrito depositado no CDMC, Campinas.
- CANADAY, Alice. *Contemporary music & the pianist*. Van Nuys, California, EUA: Alfred, 1974.
- FINNEY, Ross Lee. *32 piano games*. Nova York / Londres: Peters, 1969.
- GARSCIA, Janina. *Teasers for piano*. Krakovia, Polonia: PMW, 1976.
- GUARNIERI, Camargo. *Valsa* (No. 2 da série dos Curumins) e *Valsinha* (No. 6 da série dos Curumins). São Paulo/ Rio de Janeiro: Vitale, 1981.
- GUERRA-PEIXE, César. *Minúsculas*. São Paulo / Rio de Janeiro: Vitale, 1981.
- \_\_\_\_\_. *IIIª Suite infantil*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1973.
- KABALEVSKY, Dmitry. *24 Pequenas peças*, op. 39. Londres: Boosey & Hawkes, s.d.
- KURTÁG, György. *Játekok - Spiele games*. vols 1 e 2. Budapest: Editio Musica Budapest, 1979.
- LUTOSLAWSKY, Witold. *Melodie ludowe - Folk melodien*. Krakovia, Polônia: PWM, 1975.
- MAHLE, Ernst. *Sete peças para uma e duas notas*. São Paulo: Ricordi, s.d.
- MOROZOWICZ, Henrique de Curitiba. *Primeiro caderno de Karina: 12 Canções folclóricas em arranjos simples*. Manuscrito. São Paulo: Serviço de difusão de partituras - Documentação Musical - USP.
- PROKOFIEV, Sergei. *Musiques d'enfants*. Londres: Boosey & Hawkes.
- SANTORO, Cláudio. *Peças Infantis para piano*. São Paulo: Ricordi, Rio de Janeiro, s.d.
- SCHNITTKE, Alfred. *Kleine Klavierstücke - Little piano pieces*. Hamburgo: Sikorski, 1999.
- SEIBER, Mathias. *Estudos rítmicos*. Mainz, Alemanha: Schott, 1961.
- STRAVINSKY, Igor. *Les cinq doigts*. Buenos Aires: Ricordi Americana, s.d.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Brinquedo de roda - No. 3 Os três cavalheirosinhos*. São Paulo / Rio de Janeiro: Vitale, 1940.
- WIDMER, Ernst. *Ludus Brasiliensis*, vols 1 e 2. São Paulo: Ricordi, 1966.

---

Ingrid Barancoski é Mestre pela *Eastern Illinois University* (1992) e Doutora em Piano pela *Universidade do Arizona* (1997). Atua como docente no Instituto Villa-Lobos e no Programa de Pós-Graduação em Música da Uni-Rio, além de docência em festivais de música como o Festival de Artes da Universidade Federal do Paraná, a Oficina de Música de Curitiba e o Festival de Música de Câmera de Curitiba. Como pesquisadora tem diversos artigos publicados e comunicações apresentadas em congressos. Suas atividades de concertista incluem concertos como solista e camerista, com um vasto repertório abrangendo todos os estilos e períodos musicais, com especial interesse para a música contemporânea. Tem sido responsável por estréias mundiais e nacionais de obras de compositores como Almeida Prado, Dawid Korenchendler, Roberto Victorio e George Walker.