



Composição e performance na prática do piano complementar

Ana Cláudia Assis, Alex Fraga, Levy Oliveira, Luciano Sacramento,

Luís Friche, Marco Antônio Silva e Nathália Fragoso

Universidade Federal de Minas Gerais

anaclaudia@ufmg.br

Abstract

This paper presents partial results of a research developed for the course of *Piano for Composers* included in the Composition degree at UFMG. Assuming that, in the learning process, creativity plays an essential role in the acquisition of technical and mental skills, six students of this course worked for five months in the composition of small piano pieces. The only requirement for those pieces was their own capacity to play them. This was intended to give students the opportunity to recognize their own technical deficiencies, and promote the creation of new repertoire aimed at future students of the course.

Keywords

Piano for composers; Composition and Performance; Piano Pedagogy

Autores

Ana Cláudia Assis, pianista e professora da Escola de Música da UFMG, desenvolve projetos de pesquisa em Performance e Musicologia tendo como principal interesse a Música Contemporânea. Alex Fraga, Levy Oliveira, Luciano Sacramento e Marco A. Silva são alunos regulares do V período do curso de Composição da UFMG. Nathália Fragoso e Luís Friche concluíram em 2012 o respectivo curso, e atuam como compositores e intérpretes do Grupo *Derivasons*.

Introdução

A disciplina Piano Complementar (PC), no âmbito da Universidade Federal de Minas Gerais, foi criada em 1995 pelo Departamento de Teoria Geral da Música para atender aos alunos de Bacharelado em Composição e Regência. Desde a sua criação, a disciplina vem sendo oferecida no formato de aulas individuais com carga horária de 15 aulas semestrais. Entretanto, com a reforma curricular de 2000, a disciplina deixou de ser exclusiva para os alunos de Composição e Regência e passou a atender também a outras habilitações da Escola de Música da UFMG. Dentre seus objetivos, está o aprendizado e/ou aprimoramento da técnica básica aliada às “habilidades funcionais do piano” (Corvisier 2008) bem como o desenvolvimento de potencialidades ligadas à expressividade que permitam ao aluno realizar de forma satisfatória um determinado repertório.

No caso específico dos alunos de Composição, não raro somos confrontados com certa defasagem entre a habilidade técnico-instrumental e o conhecimento teórico-musical nos alunos matriculados em PC, visto que a maioria deles não possui uma formação básica no instrumento. Tal defasagem estimula a criação de estratégias específicas para a transformação desta realidade, otimizando, por sua vez, o desempenho dos alunos na performance instrumental. Apesar do vasto repertório pianístico, dificilmente encontramos obras voltadas ao perfil dos

alunos de PC/Composição. À exceção de obras potencialmente didáticas e aplicáveis a qualquer nível de desenvolvimento técnico-instrumental, como é o caso do *Mikrokosmos* de Béla Bartók, *Piano Contemporâneo* de Dante Grela e a Série *Spectrum*, a maioria do repertório para iniciantes está voltado ao universo infantil.

Portanto, este artigo apresenta resultados parciais de uma investigação que vem sendo desenvolvida no âmbito da disciplina PC do curso de Composição da UFMG, desde o início do segundo semestre de 2012⁵. Inspirados no conceito de “pesquisa participante” (Freire e Cavazotti 2007, 33) e partindo do pressuposto de que o trabalho de criação constitui-se como uma prática imprescindível para a aquisição de habilidades técnicas e mentais no processo de aprendizagem, seis alunos da referida disciplina trabalharam, durante cinco meses (agosto a dezembro), na composição de pequenas peças para piano cujo único critério foi a própria capacidade de execução. A ideia inicial era proporcionar-lhes a oportunidade de reconhecer e trabalhar suas deficiências técnicas no instrumento e fomentar a criação de um repertório visando futuros alunos da disciplina.

Entre criar e interpretar

Oito peças foram compostas e apresentam abordagens técnicas e estilísticas distintas evidenciando, por um lado, a diversidade em termos de formação musical e pianística de seus autores e, por outro, interesses particulares pela exploração mecânica e acústica do instrumento.

A título de elucidação apresentamos um quadro com informações acerca das peças, privilegiando aspectos relacionados direta ou indiretamente à escrita pianística:

Quadro 1: Sinopse das peças

Compositor-participante-intérprete	Título	Características relacionadas à escrita pianística
Alex Fraga (2º período de PC)	<i>Pequena Peça para piano</i>	Predomínio do intervalo de 3ª na região central do instrumento; ligaduras com staccato; acordes em terças com acentos; uso restrito do pedal e da agógica; dinâmicas variam do <i>p</i> ao <i>f</i> . Dur. 40"
Levy Oliveira (3º período de PC)	<i>Nada Mais!</i>	Predomínio dos intervalos de 3ª e 4ª; exploração da tessitura do instrumento; ligaduras com staccato; pedal recorrente; dinâmicas variam do <i>p</i> ao <i>f</i> ; alternâncias de andamento. Com e sem preparação do piano. Dur. 1'40"
Luciano Sacramento (2º período de PC)	<i>Vostok</i>	Alternância entre intervalos consonantes e dissonantes; acentos, staccatos e sons prolongados; flexibilidade métrica; dinâmicas variam do <i>pp</i> ao <i>ff</i> ; uso sistemático do pedal. Dur. 1'
Luís Friche (4º período de PC)	<i>Fazia</i>	Predomínio dos intervalos de 2ª e 3ª; exploração da tessitura do instrumento; flexibilidade rítmica; dinâmica varia do <i>ppp</i> ao <i>fff</i> ; uso sistemático de pedal; contrastes entre acentos e ligaduras. Notação proporcional. Dur. 2'30"
Marco Antônio Silva	<i>Miniatura</i>	Melodia acompanhada em estilo contrapontístico; dinâmica

⁵ Tal pesquisa constitui-se parte do Projeto “A Estética da Sonoridade Pianística nos séculos XX e XXI”, vinculada ao PPGM da UFMG.

(3º período de PC)	<i>Romântica</i>	varia do <i>ppp</i> ao <i>fff</i> ; flexibilidade métrica; agógica variada; pedal recorrente. Dur. 1'
Marco Antônio Silva (3º período de PC)	<i>Three places in Viena</i>	Caráter pontilhístico; <i>clusters</i> ; dinâmica varia do <i>ppp</i> ao <i>ff</i> ; exploração da agógica; flexibilidade métrica; pequenos ostinatos; predomínio da região central do instrumento; alternância entre legatos e staccatos. Dur. 54"
Nathália Fragoso (1º período de PC)	<i>Talvez, amarelo</i>	Piano preparado em duas regiões; <i>clusters</i> ; notação proporcional; dinâmica varia do <i>ppp</i> ao <i>fff</i> ; exploração de toda a tessitura do piano; uso constante do pedal; exploração dos acentos; técnicas expandidas; uso de claves adicionais. Dur. 3'
Alex Fraga e Levy Oliveira (2º e 3º períodos de PC)	<i>Tupã</i> (para 2 executantes)	Piano preparado em diversas regiões; <i>clusters</i> , tremolos, <i>glissandos</i> (no teclado e nas cordas); predomínio de gestos escalares; notação proporcional; técnicas expandidas; uso sistemático do pedal; dinâmica varia do <i>pp</i> ao <i>ffff</i> ; exploração das ressonâncias. Dur. 3'

É importante salientar que, paralelamente ao processo de criação, os compositores-participantes-intérpretes trabalhavam um repertório individual - que incluía, além do repertório clássico-romântico, obras brasileiras e contemporâneas - estimulando, assim, um diálogo com obras representativas da literatura pianística o qual, inevitavelmente, se vê refletido nestas pequenas composições.

Este é o caso, por exemplo, de *Three places in Viena*, onde o movimento dialógico com Schoenberg é evidente:

The image shows a musical score for Marco Silva's piece 'Three places in Viena', covering measures 1 to 12. The score is written for piano and is in 3/4 time. It features a complex harmonic language with many accidentals. The tempo starts 'Lent' and changes to 'rit.' (ritardando) at measure 5. There are various dynamic markings: *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). Performance instructions include 'legato', 'acc.' (accelerando), 'poco lento', 'morrendo....' (morando), and 'lent.' (lento). Measure numbers 6 and 9 are marked at the beginning of the second and third staves respectively. The score includes a variety of note values, rests, and complex chordal structures.

Figura 1: Marco Silva, *Three places in Viena* (c. 1 a 12).

Segundo o compositor-participante, “trata-se de uma construção musical baseada em motivos temáticos encontrados no *op. 19* de Schoenberg bem como o tema Bach (sib, lá, dó, si),

utilizado em tantos lugares em Viena” (Marco A. Silva). Os desafios pianísticos reforçam ainda mais tal dialogismo por meio, por exemplo, da condução temática oscilante entre mão direita e esquerda.

Da mesma forma, *Nada Mais!* teve como estímulo inicial a audição de uma importante obra de John Cage:

Um pouco antes de começar a compor a peça para a disciplina, eu assisti à apresentação da integral das Sonatas e Interlúdios de Cage, interpretadas por Catarina Domenici e Joana Holanda, na Fundação de Educação Artística. Esta apresentação me motivou a escrever usando esta particular maneira de usar o instrumento. Comecei a fazer uma pesquisa sobre o assunto que me levou a conhecer técnicas para o piano que eu achei muito interessante, como por exemplo, a utilização de baquetas e cordas de nylon utilizadas para percutir e friccionar as cordas do piano. Quanto à preparação tive a oportunidade de ter um contato muito próximo, já que a professora de PC estava tocando na época peças para piano preparado e me permitiu acompanhá-la para aprender como funcionava o processo de montagem. Inicialmente, a ideia era a composição de uma peça unicamente para piano preparado, entretanto, ao discorrer dos dias e ao desenvolvimento da peça, e sobre aconselhamento de professores, a peça que mais tarde ganhou o título de Nada Mais! (referência ao poema *O Corvo* de E. A. Poe) passou a ter duas versões, uma para piano preparado e outra, sem preparação (Depoimento de Levy Oliveira, compositor-participante).

Caso semelhante é o da peça *Talvez, Amarelo* que, segundo a compositora-participante,

foi escrita em notação proporcional e gráfica, e teve como referência para a notação o livro *Introducción al Piano Contemporáneo* de Manuel Castillo, já que durante o semestre, estudei duas peças deste livro e considero a escrita muito eficiente para iniciantes no piano (Nathália Fragoso).

Do total de oito peças, três utilizam técnicas expandidas que vão desde a preparação fixa cageana⁶ (*Nada Mais!* e *Talvez, amarelo*), até a utilização de técnicas menos usuais como o friccionar da corda de nylon nas cordas, ou mesmo a presença de dois executantes, sendo um deles posicionado em pé junto à curva da cauda do piano, tocando somente nas cordas com o auxílio de baquetas, parafusos e outros materiais (*Tupã*). Particularmente, estas três peças proporcionaram aos seus compositores-participantes-intérpretes um avanço significativo no desempenho ao instrumento observado tanto através da performance das peças autorais como também do repertório que estavam trabalhando concomitante ao processo de criação. Em nossa análise, um dos fatores responsáveis por tal melhoria de desempenho consistiu no aspecto lúdico e experimental inerente ao trabalho com técnicas expandidas, funcionando como ferramenta pedagógica importante para o estímulo à espontaneidade no manuseio do instrumento por parte do aluno iniciante. Consequentemente, a carga mítica que o piano

⁶ Segundo Costa (*apud* Castelo Branco, 2006), o termo *preparação fixa Cageana* remete ao tipo de preparação onde os objetos são colocados antes da performance e só são retirados depois, se contrastando à preparação móvel em que os objetos são colocados e retirados durante a peça.

adquiriu desde o século XIX e historicamente responsável por grande parte das dificuldades técnicas e expressivas, foi naturalmente contornada. Nossa perspectiva em relação a atividades lúdicas na prática de ensino se orienta ainda no espírito pedagógico defendido por Gainza (1988) para quem a criatividade e espontaneidade são pressupostos fundamentais da relação ensino-aprendizagem no âmbito da prática instrumental.

Os excertos a seguir, extraídos de *Tupã*, exemplificam o resultado deste jogo lúdico e evidenciam a variedade sonora e técnica-instrumental desenvolvida pelos compositores-participantes-intérpretes:

Músico 1

Músico 2
(em pé, junto
à curva da
cauda do
piano)

Ped.

p *ff*

1^{ma} 15^{ma} 4^{ma} ♩ = 70

Figura 2: Levy Oliveira e Alex Fraga, *Tupã* (primeiro sistema).

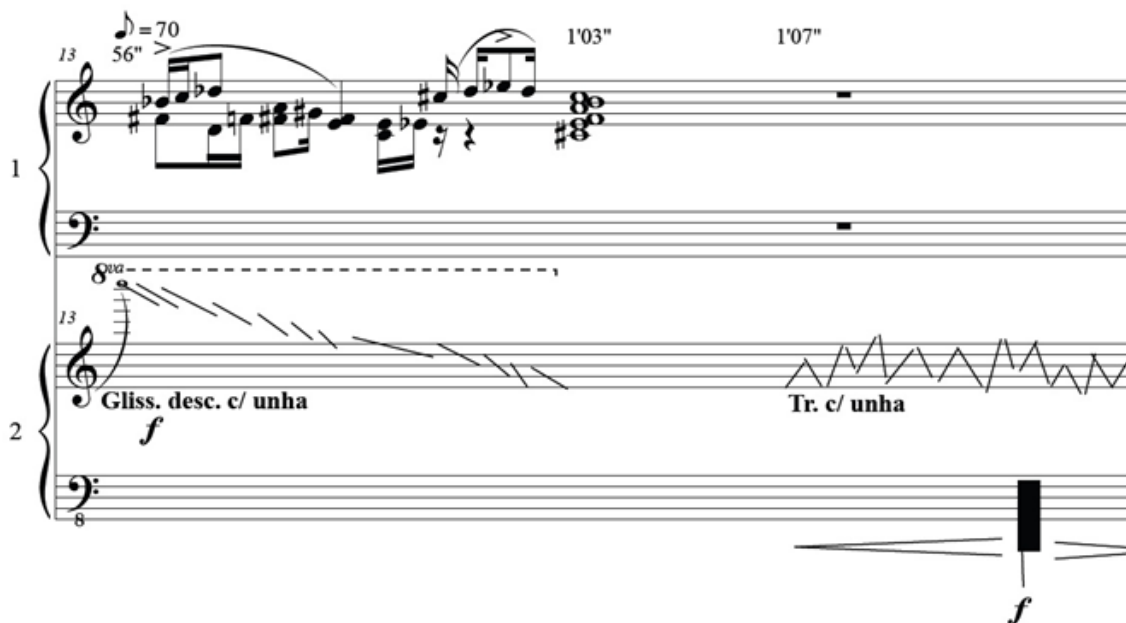


Figura 3: Levy Oliveira e Alex Fraga, *Tupã* (terceiro sistema).

Embora o conjunto das oito peças apresente certa diversidade em termos de estilos, técnicas e sonoridades, podemos observar alguns procedimentos comuns que nos permitem averiguar de forma mais objetiva a solução encontrada pelos participantes para expressar uma determinada ideia musical complexa servindo-se de uma técnica instrumental ainda incipiente. Dentre os elementos recorrentes estão: predomínio de intervalos curtos (2as e 3as); flexibilidade rítmica e métrica; uso do pedal porém com poucas trocas; gestos rítmico-melódicos redundantes. Mudanças bruscas no teclado ou mesmo movimentos escalares rápidos são evitados. Tais constâncias tornam-se poderosos indicadores de avaliação, na medida em que evidenciam aquelas habilidades técnicas que já estão assimiladas e outras que ainda necessitam ser desenvolvidas e trabalhadas seja através do repertório individual, seja através de novas estratégias pedagógicas.

Entre a escrita e o som

Por outro lado, as partituras se revelaram mais complexas ao nível da leitura do que era esperado, o que não necessariamente implica uma complexificação a nível técnico-instrumental - embora saibamos que na maioria das vezes ambos aspectos são correlatos. Como um dos objetivos desta pesquisa é produzir um repertório aplicável a futuros alunos de PC e, como a leitura ao piano é fator decisivo para que o aluno iniciante se sinta estimulado a realizar determinado repertório, não podemos nos furtar a uma reflexão, ainda que breve, no sentido de entender como estas pequenas peças escritas sob o critério único da capacidade de execução adquiriram certa complexidade no campo da notação.

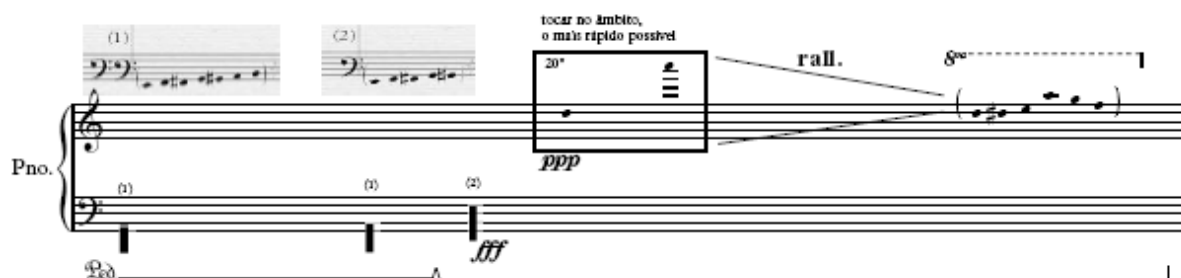
Os excertos a seguir contribuem para elucidar nossa reflexão e apontam para três tipos de sistemas de notação - tradicional (Fig. 4 e 5), gráfica ou proporcional (Fig. 6 e 7) e mista (Fig. 7) -, os quais comentaremos a seguir:



Figura 4: Alex Fraga, *Pequena Peça para piano* (c. 1-4).



Figura 5: Luciano Sacramento, *Vostok* (c. 1-2).



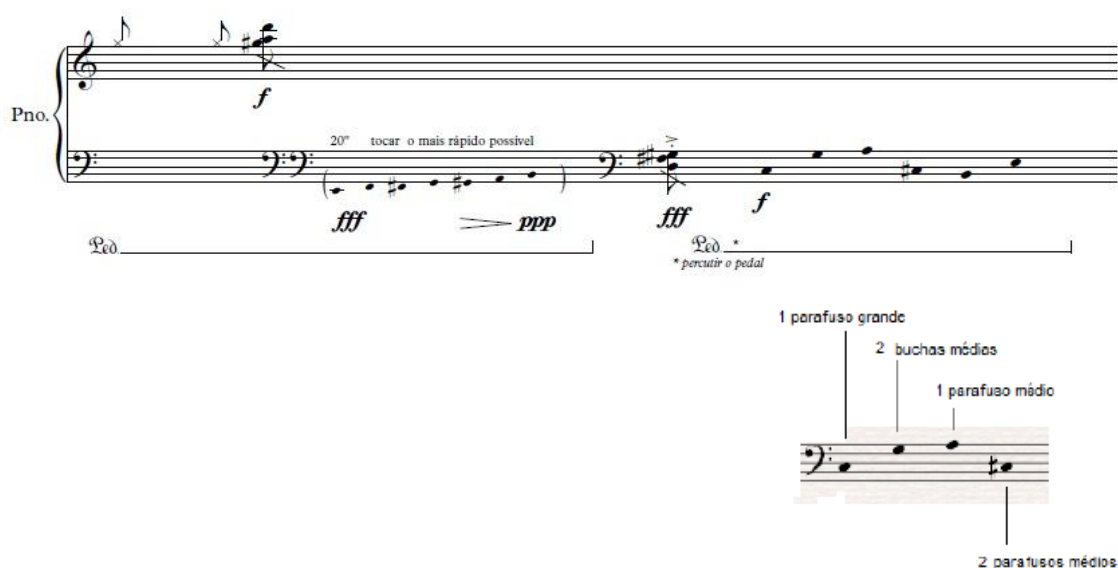


Figura 6: Nathália Fragoso, *Talvez, amarelo* (sistemas 3 - 4).

The musical score for Figure 7 consists of two staves. The top staff is for the piano (Pno.) and the bottom staff is for the pedal (Ped.). The piano part begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and is marked 'Rápido com energia' (Fast with energy). The pedal part includes a section marked 'Lento, irregular' (Slow, irregular) with a 5" measurement. A box at the bottom left contains the instruction: 'Tocar as notas brancas por aprox. 1" e as pretas o mais rápido possível.' (Play the white notes for approx. 1" and the black notes as fast as possible). The pedal part also includes a section marked 'mp' (mezzo-piano) and a note to 'percutir o pedal' (strike the pedal).

Figura 7: Luis Friche, *Fazia* (sistema 3).

Tais sistemas de notação ilustram a relação entre a representação mental do compositor e a escrita musical, relação esta que pode se manifestar de forma prescritiva (aquela que intermedia a representação mental do compositor e o som com a escrita do gesto) e/ou descritiva (aquela que procura descrever o próprio movimento sonoro desejado). Segundo Zamprónha (1996) a escritura prescritiva utiliza um sistema de signos para representar os gestos que o intérprete deve realizar de modo a que se obtenha um determinado resultado sonoro - embora nem sempre este resultado corresponde ao que está grafado. Como exemplo, temos as tablaturas para violão e as composições para piano preparado de John Cage. Por sua vez, a notação descritiva procura descrever a própria representação musical que o compositor tem em mente. Não se trata de escrever o gestual a ser realizado pelo intérprete, mas sim o próprio movimento dos sons, o fenômeno sonoro, independente de como sejam tocados, a exemplo de alguns tipos de neumas, de algumas partituras gráficas e, nos nossos excertos, das

figuras 6 e 7. Entretanto, o que se observa em geral é que, independente do sistema de notação escolhido, ambas as formas - prescritiva e descritiva - coexistem e se complementam como ocorre na notação tradicional.

Nas peças em foco, a relação entre representação musical, partitura e performance parece ter sido desenvolvida num movimento dinâmico onde estes três aspectos evoluem quase simultaneamente, como nos deixam perceber os depoimentos abaixo de três compositores-participantes-intérpretes:

Com o trabalho proposto na disciplina Piano Complementar, trabalhei a composição de uma peça de forma diferente do que é abordado nas aulas de composição, já que eu seria também a intérprete. Esse fato me fez esbarrar com questões importantes, como a **clareza da notação musical, compor para intérprete determinado**, criar sonoridades interessantes com minha **técnica iniciante no instrumento**. Minha proposta foi compor uma pequena peça para iniciantes, que explorasse técnicas expandidas e timbres (através da preparação do piano) usando notação proporcional (Nathália Frago).

Ao compor estas peças, as preocupações que tínhamos na hora de **escrever** aparecem também na parte prática de **como executar a peça**, e se relacionam de uma maneira diferente. Por exemplo, na peça para dois executantes, a busca de novos timbres surgiu primeiramente da prática, buscando novos objetos que atendessem às necessidades de cada trecho. O resultado foi uma **complexificação da performance ao piano**, que antes deste trabalho se restringia ao treinamento básico de leitura de melodias e do trabalho com peças tradicionais do repertório. Com isso ampliamos as possibilidades na nossa **escritura e performance** ao piano (Alex Fraga).

Uma das dificuldades que tive foi saber **dosar o nível de complexidade** já que tenho **pouco tempo de estudo no instrumento**, e ter que executá-la no final do semestre, e não poder escrever uma **peça mais complexa em nível de técnica** que eu não dê conta de executar. **Na escrita musical**, também obtive uma melhora uma vez que há pouco tempo que comecei a escrever com linguagem contemporânea (Luciano Sacramento).

Este mecanismo dinâmico de representações e performances é, no caso específico desta pesquisa, particularizado pelo fator defasagem entre a habilidade técnico-instrumental e o conhecimento teórico-musical nos alunos matriculados em PC, citado inicialmente como argumento para nossas justificativas e pressupostos. Assim, para compreendermos a complexificação da notação nestas peças - se comparada ao repertório pianístico para iniciantes -, é fundamental considerarmos o contexto em que elas estão inseridas. Embora escritas *por* e *para* iniciantes no piano, elas não se constituem em sua gênese como peças didáticas propriamente, ao contrário, pretendem ir ao limite da relação entre técnica e estética, entre composição e performance, entre expressão musical e desempenho instrumental.

Resultados e perspectivas futuras

Tendo em vista que nosso objetivo inicial foi proporcionar aos participantes o reconhecimento e a superação de certas deficiências técnicas no instrumento, os resultados são

avaliados levando em conta três parâmetros indissociáveis na prática pedagógica mas que aqui, por uma escolha de natureza metodológica, serão individualizados: desenvolvimento de habilidades técnicas básicas, qualidade sonora e leitura ao instrumento. Observou-se que, sob o ponto de vista das habilidades básicas, houve um aprimoramento significativo no que diz respeito ao domínio do teclado, especialmente nas passagens de dedo, flexibilidade das mãos, combinações de legato e stacatto, agilidade dos dedos e emprego dos pedais, além do desenvolvimento de técnicas expandidas e maior espontaneidade ao abordar o instrumento. Tais fatores, observados através do trabalho prático em sala de aula, são também reconhecidos pelos participantes como nos demonstra o depoimento abaixo:

O grande avanço no trabalho de composição em um instrumento que ainda estou aprendendo **foi a melhoria que as minhas ideias musicais impuseram sobre minha técnica**, e a possibilidade de novas soluções para a composição vindas da prática no instrumento (Alex Fraga).

Relativamente à qualidade sonora ou à expressividade, observou-se que, comparativamente a períodos anteriores a este trabalho, o interesse pelo colorido tímbrico no repertório individual ganhou maior atenção dos participantes, fator assistido na realização de fraseados mais definidos, na ampliação da gama de dinâmicas e das formas de ataques. Neste sentido, foi muito interessante observar ainda o desenvolvimento paralelo de uma escuta mais crítica e ativa por parte dos mesmos.

E, finalmente, a melhoria da leitura ao instrumento veio, de certa forma, como consequência dos dois parâmetros acima descritos. Uma vez que a habilidade motora e a escuta foram ampliadas, a leitura ganhou uma nova dimensão passando de um reconhecimento pontual dos signos para um reconhecimento mais *gestáltico* e, portanto, mais eficiente em termos de realização da forma musical.

Em concordância com nosso segundo objetivo, estas oito peças inauguram uma proposta metodológica original no âmbito da disciplina Piano Complementar para compositores e projetam a criação e publicação de uma coletânea de peças que se converterá em material didático alternativo para esta disciplina e, quem sabe, para outras disciplinas correlatas.

Referências

- Castelo Branco, Cláudia. 2006. "O piano preparado e expandido no Brasil". In *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*. Brasília: ANPPOM.
- Corvisier, Fátima. 2008. "Uma nova perspectiva para a disciplina Piano Complementar". In *Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação*. Salvador: ANPPOM.

Freire, Vanda Bellard e André Cavazotti. 2007. *Música e pesquisa – Novas Abordagens*. Belo Horizonte: Música UFMG.

Gainza, Violeta Hemsy de. 1988. *Estudos de Psicopedagogia Musical*. São Paulo: Summus Editorial.

Zampranha, Edson. 1996. "Representação musical como um processo de co-determinação". *Anais do VIII Encontro Anual da ANPPOM*. João Pessoa.