

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA**

JULIANA GONÇALVES MARIN

**O GESTO CORPORAL E A TÉCNICA PIANÍSTICA:  
Um estudo aplicado à performance das obras *The Tides Of  
Manaunaun* e *Aeolian Harp*, de Cowell; *Guero*, de Lachenmann;  
*Modelagem IX*, de Zampronha**

BELO HORIZONTE - MG

2020  
JULIANA GONÇALVES MARIN

**O GESTO CORPORAL E A TÉCNICA PIANÍSTICA:**  
**Um estudo aplicado à performance das obras *The Tides Of Manaunaun* e *Aeolian Harp*,**  
**de Cowell; *Guero*, de Lachenmann; *Modelagem IX*, de Zampronha**

**Versão final**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Chaib

Coorientadora: Profa. Dra. Alice Belém

BELO HORIZONTE – MG  
2020

M337g

Marin, Juliana Gonçalves.

O gesto corporal e a técnica pianística [manuscrito]: um estudo aplicado à performance das obras The Tides of Manaunaun e Aeolian Harp, de Cowell; Guero, de Lachenmann; Modelagem IX, de Zampronha / Juliana Gonçalves Marin. - 2020.

118 f., enc.; il. + DVD.

Orientador: Fernando Chaib.

Coorientadora: Alice Belém.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Música para piano. 4. Gestos na música. I. Chaib, Fernando. II. Belém, Alice. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. IV. Título.

CDD: 786.4



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

- ERRATA -

A respeito da aprovação da Dissertação defendida pela aluna do PPGMUS/UFMG **Juliana Gonçalves Marin**, em 30 de outubro de 2020 e, tendo em vista o teor da ATA de Defesa e o título original da Dissertação, venho por meio desta realizar a seguinte reparação:

Onde se lê:

"O gesto corporal na performance pianística através de uma seleção de obras do século XX".

Leia-se:

"O GESTO CORPORAL E A TÉCNICA PIANÍSTICA: Um estudo aplicado à performance das obras *The Tides Of Manaunaun* e *Aeolian Harp*, de Cowell; *Guero*, de Lachenmann; *Modelagem IX*, de Zampronha".

Nada mais a constar, subscrevo.

Prof. Dr. Fernando Martins de Castro Chaib  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Martins de Castro Chaib**, Professor do Magistério Superior, em 06/01/2021, às 17:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador 0505429 e o código CRC 9586EEC1.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE MÚSICA

## DECLARAÇÃO

Declaro, para os devidos fins, que **Juliana Gonçalves Marin** concluiu o curso de Mestrado em Música, na Linha de Pesquisa: Performance Musical, em 30/10/2020, data em que defendeu a dissertação intitulada: "O gesto corporal na performance pianística através de uma seleção de obras do século XX", sob orientação do Prof. Dr. Fernando Martins de Castro Chaib.

Belo Horizonte, 19 de novembro de 2020.

Secretaria do Programa de Pós-Graduação de Música



Documento assinado eletronicamente por GERALDA MARTINS MOREIRA, Assistente em Administração, em 19/11/2020, às 14:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador 0424901 e o código CRC A8D322D8.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pela aluna **Juliana Gonçalves Marin**, em 30 de outubro de 2020, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Fernando Martins de Castro Chaib  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

---

Profa. Dra. Alice Martins Belém Vieira  
Universidade do Estado de Minas Gerais  
(coorientadora)

---

Prof. Dr. Edson Sekeff Zampronha  
Universidad de Oviedo

---

Profa. Dra. Carla Silva Reis  
Universidade Federal de São João del-Rei

---

Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis  
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Martins de Castro Chaib**, Professor do Magistério Superior, em 30/10/2020, às 11:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



às 18:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por Carla Silva Reis, Usuário Externo, em 31/10/2020, às 19:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por Edson Sekeff Zampronha, Usuário Externo, em 01/11/2020, às 07:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por Ana Claudia de Assis, Professora do Magistério Superior, em 04/11/2020, às 16:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador 0338857 e o código CRC 4990DA5F.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, devo agradecer imensamente meu orientador Prof. Dr. Fernando Chaib por ter aceitado me orientar nesta pesquisa, me direcionando na conceituação dos termos através de sua vasta experiência, seus trabalhos, referências da área e orientações, que me auxiliaram na elaboração das reflexões a respeito do termo *gesto* e na prática performativa.

Os agradecimentos também são direcionados na mesma intensidade à pianista e Prof.<sup>a</sup> Dra. Alice Belém, por aceitar me como sua aluna de piano, me fazendo enfrentar com serenidade, paciência e dedicação os desafios pianísticos que este repertório (contemporâneo) tem a oferecer. Além disso agradeço também por me coorientar na parte escrita dessa dissertação, trilhando comigo o estabelecimento de relações do objeto de pesquisa e a prática instrumental.

Aos professores da pós-graduação em música da UFMG: Prof. Dr. Fausto Borém, Prof.<sup>a</sup> Dra. Luciana Monteiro, Prof.<sup>a</sup> Dra. Patrícia Santiago, Prof.<sup>a</sup> Dra. Edite Rocha e Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Cláudia de Assis pelas enriquecedoras aulas que influenciaram diretamente em minha formação acadêmica e sobretudo, humana.

Faço um agradecimento especial à Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Cláudia de Assis por autorizar minha utilização do seu gabinete para estudo ao longo do curso, fator determinante na construção do repertório para a presente pesquisa e recital.

Agradeço ao Prof. M.e Charles Augusto pelo auxílio com gravações para congressos, livros e dicas de grafia do repertório contemporâneo e softwares.

Agradeço aos professores: Prof. M.e Jayme Guimarães, Prof.<sup>a</sup> Dra. Carla Reis, Prof.<sup>a</sup> Dra. Liliana Botelho da UFSJ por me inspirar na continuidade dos meus estudos na área acadêmica.

Agradecimentos especiais também são direcionados ao compositor Prof. PhD Edson Zampronha por ser solícito e empenhado em auxiliar nossa pesquisa enviando partituras, respondendo dúvidas. Além disso, sou imensamente grata e honrada por ter recebido o convite para a participação do seu novo CD.

Agradeço também aos meus pais por me apoiar em toda essa jornada, desde o momento em que decidi escolher a música até hoje, eles sempre acreditaram e investiram em mim, e sou eternamente grata.

Aos meus amigos de faculdade Anna Luisa, Paulo, Gisele, Gabriela, Danilo, Diego, entre muitos outros, (que se eu citasse aqui ocuparia boa parte do texto) por fazer parte da minha trajetória como pianista, profissional e da vida. Agradeço ao Diego pela amizade e por interpretar comigo a obra *Feroce* (2011) de Zampronha, se comprometendo com o estudo e ensaios. Aos amigos de trabalho Vander, Ana Oraide, Bárbara, Letícia por me acolherem no ambiente de trabalho e pelos momentos ricos de conversa que me auxiliaram tanto no trabalho, quanto na pesquisa. Ao meu companheiro Lucas por me apoiar e motivar todo esse tempo, mesmo à distância, me ajudando a ser forte e não desistir dos meus sonhos.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo geral apresentar reflexões a respeito do *gesto corporal* na performance pianística de uma seleção obras do séc. XX. A partir do referencial teórico de Gritten e King (2011), Leman e Godoy (2010), Windsor (2011), Jensenius (2010), Madeira e Scarduelli (2014), Chaib (2012), buscamos refletir sobre três categorias de *gesto*: *gesto para produção do som*, *gestos facilitadores ou auxiliares* e *gestos cíclicos*. Na procura de uma maior consciência *gestual* no que diz respeito ao resultado sonoro e performativo, aplicamos as reflexões sobre as três categorias no estudo do repertório selecionado: *The Tides of Manaunaun* (1917) e *Aeolian Harp* (1923) de Henry Cowell (1897-1965), *Guero* (1969) de Helmut Lachenmann (1935-) e *Modelagem IX* (1996) de Edson Zampronha (1963-). As reflexões sobre os *gestos corporais* geraram uma maior conexão entre os elementos da técnica pianística e discurso musical, que engloba as *atitudes gestuais*, poética e figuras de linguagem, tornando a performance mais consistente. Realizamos descrições detalhadas sobre nossas decisões quanto à técnica pianística, *explorações tímbricas* e *gesto corporal* além de ilustrar as trajetórias *gestuais* através de gráficos e excertos da partitura. Esperamos através desta pesquisa auxiliar a comunidade pianística sobre a compreensão e caminhos quanto à execução, interpretação e performance deste tipo de repertório, além de estimular o desenvolvimento de mais trabalhos a respeito deste campo específico.

**Palavras-chave:** *Gesto corporal*. Performance pianística. Música contemporânea.

## ABSTRACT

This research has as general goal to show reflections of *body gesture* in the pianistic performance with a selection of 20th century works. From the theoretical reference of Gritten and King (2011), Leman and Godoy (2010), Windsor (2011), Jensenius (2010), Madeira and Scarduelli (2014), Chaib (2012), we seek to reflect about three *gesture* categories: *sound-producing gestures*, *ancillary or facilitating gesture* and *cyclical gesture*. Looking for a more *gestural* consciousness in regard to the sound and performative result, we applied the reflexions about this three categories in the study of the selected repertoire: *The Tides of Manaunaun* (1917) and *Aeolian Harp* (1923) from Henry Cowell (1897-1965), *Guero* (1969) from Helmut Lachenmann (1935-) and *Modelagem IX* (1996) from Edson Zampronha (1963-). The reflexions about *body gestures* generates a greater connection between piano technique and musical speech elements, that includes the *gestural attitudes*, poetic and figures of speech, making the performance more consistent. We did detailed descriptions about our decisions regarding piano technique, *timbre explorations* and *body gestures*, in addition to illustrating *gestural* trajectories through graphics and excerpts from the score. Through this research, we hope to help the piano community on the understanding and paths regarding the execution, interpretation and performance of this type of repertoire, in addition to stimulating the development of more works regarding this specific field.

**Keywords:** *Body gesture*. Piano performance. Contemporary music.

## SUMÁRIO

ÍNDICE DE FIGURAS .....	II
ÍNDICE DE EXCERTOS .....	II
ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES .....	IV
LISTA DE ABREVIATURAS .....	V
INTRODUÇÃO .....	1
<b>1. GESTO CORPORAL EM MÚSICA: REFLEXÕES A RESPEITO DO TERMO .....</b>	<b>6</b>
1.1. <i>GESTO</i> EM MÚSICA .....	7
1.2. <i>GESTO MUSICAL</i> E <i>GESTALT</i> .....	8
1.3. <i>GESTO CORPORAL</i> NA PERFORMANCE MUSICAL .....	10
1.3.1 <i>Atitudes gestuais</i> .....	11
1.4. ABORDAGENS DE <i>GESTO CORPORAL</i> NA PERFORMANCE MUSICAL DO PIANO .....	13
I. <i>Gesto para produção do som</i> na performance pianística .....	14
II. <i>Gesto cíclico</i> na performance pianística .....	16
III. <i>Gesto facilitador</i> na performance pianística .....	19
<b>2. EXEMPLIFICAÇÃO DE GESTOS CORPORAIS NO REPERTÓRIO PIANÍSTICO DO SÉC. XX .....</b>	<b>23</b>
2.1. PREPARAÇÕES FIXAS, MÓVEIS E MISTAS NO PIANO .....	25
2.2 MODIFICAÇÕES NO CORPO DO INSTRUMENTISTA EM RELAÇÃO AO PIANO .....	28
2.2.1 <i>Cluster</i> .....	29
I. <i>Cluster</i> em teclas pretas e brancas .....	29
II. <i>Cluster</i> cromático .....	30
III. <i>Cluster</i> com duração imprecisa .....	30
IV. <i>Cluster</i> com figuras de duração .....	31
V. Outros tipos de <i>Cluster</i> .....	32
2.2.2 <i>Percussão no corpo do instrumento</i> .....	36
2.2.3 <i>Interferências diretamente nas cordas do piano</i> .....	41
<b>3. CONSTRUÇÃO PERFORMATIVA A PARTIR DE UMA REFEXÃO GESTUAL CORPORAL AO PIANO. ....</b>	<b>45</b>
3.1. HENRY COWELL: <i>THE TIDES OF MANAUNAUN</i> (1912) .....	46
3.2. HENRY COWELL: <i>AEOLIAN HARP</i> (1923) .....	50
3.3. HELMUT LACHENMANN: <i>GUERO</i> (1969) .....	55
3.4. EDSON ZAMPRONHA: <i>MODELAGEM IX</i> (1996) .....	62
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>76</b>
<b>5. REFERÊNCIAS .....</b>	<b>80</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>85</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

FIG.1: IMAGENS REPRESENTANDO TRÊS DIFERENTES TIPOS DE <i>GESTOS</i> (JENSENIUS AT. AL., 2010, P.24) <i>GESTO PARA PRODUÇÃO DO SOM</i> , <i>GESTO FACILITADOR</i> E <i>GESTO COMUNICATIVO (GESTO CÍCLICO)</i> . ....	14
FIG.2: TRAJETÓRIAS DOS MOVIMENTOS CIRCULARES NA PERSPECTIVA DOS <i>GESTOS</i> DA PARTITURA NAS TECLAS DO PIANO (DAHL 2010, P.43): “AS LETRAS NA FIGURA DENOTAM A POSIÇÃO NA PARTITURA: N, M CORRESPONDEM À SEGUNDA PULSAÇÃO NO C. 1 E 2; O, A ÚLTIMA PULSAÇÃO DO C. 3; E P, A ÚLTIMA PULSAÇÃO ANTES DO C. 4”.	21
FIG.3: IMAGENS COM DENOMINAÇÕES DAS MADEIRAS DO PIANO, COM TAMPAS ABERTA E FECHADA. ....	38
FIG.4: <i>IMPROVISAZÃO PARA PIANO FECHADO E ELETRÔNICA EM TEMPO REAL</i> (ZAMPRONHA E FERNÁNDEZ 2013): OBRA REALIZADA INTEIRAMENTE COM AS TAMPAS DAS TECLAS E DA CAUDA FECHADAS. ....	40
FIG.5: IMAGENS DAS PERFORMANCES DAS OBRAS <i>THE BANSHEE</i> (COWELL, 1925) (A) E <i>FIRST CONSTRUCTION – IN METAL</i> (1939) (B): OBRAS QUE UTILIZAM ASSISTENTES AO PIANO PARA MODIFICAÇÃO TÍMBRICA NO INSTRUMENTO. ....	44
FIG.6: CONTATO COM AS CORDAS: IMAGEM A REPRESENTA A DIREÇÃO ASCENDENTE DO PIANO COM A PALMA ACOMPANHANDO O MOVIMENTO DE ABDUÇÃO DO BRAÇO, ENQUANTO A IMAGEM B REPRESENTA O BRAÇO EM UM MOVIMENTO DE ADUÇÃO EM RELAÇÃO AO CORPO E A MÃO REALIZA UM MOVIMENTO DE ABDUÇÃO. ....	52
FIG.7: <i>ISTO NÃO É UM CACHIMBO</i> (MAGRITTE, 1929) A TRAIÇÃO DAS IMAGENS. ....	57
FIG.8: PASSAGEM DE REPETIÇÃO DE NOTAS COM OS MOVIMENTOS DE INCLINAÇÃO DO CORPO, PRONAÇÃO DO ANTEBRAÇO, ABDUÇÃO DO BRAÇO, ROTAÇÃO DO COTOVELO, BRAÇOS PARALELOS EM RELAÇÃO AO TECLADO. ....	75

## ÍNDICE DE EXCERTOS

EXC.1: <i>LES ADIEUX JÁTEKÓK VI</i> (KURTÁG, 1997): <i>GESTO</i> SILENCIOSO SINCOADO C.C. 7, OU SEJA, ARTICULAR CADA NOTA COM <i>GESTOS</i> SEM PRODUÇÃO SONORA. ....	18
EXC.2: <i>AMORES</i> (CAGE, 1943): TABELA DE PREPARAÇÃO FIXA NAS CORDAS DO PIANO UTILIZANDO “MATERIAIS COLOCADOS ENTRE AS CORDAS: PARAFUSOS; BORRACHA; 2 PARAFUSOS, UM COM PORCA SOLTA E PARAFUSO SEXTAVADO. DETERMINAR A POSIÇÃO E TAMANHO DOS SILENCIAMENTOS POR EXPERIMENTO”. ....	26
EXC.3: <i>JÁTEKÓK VI - LES ADIEUX</i> (KURTÁG, 1997): HARMÔNICOS C.C. 7. PARA ESTE HARMÔNICO O INTÉRPRETE DEVE FAZER UMA PESQUISA PRÉVIA NA CORDA LÁ 3 BUSCANDO AS ALTURAS DAS NOTAS MI 5 E LÁ 4.27	
EXC.4: <i>MAKROKOSMOS I - PRIMAVERA SOUNDS</i> (CRUMB, 1972, P.6): ....	28
EXC.5: <i>CLUSTERS</i> COM DETERMINAÇÃO DAS TECLAS BRANCAS (ANTUNES, 1989, P.42). ....	29
EXC.6: <i>CLUSTERS</i> COM DETERMINAÇÃO DAS TECLAS SOMENTE PRETAS (ÍL.5.B) OU PRETAS E BRANCAS (ÍL.5.C) ....	30
EXC.7: <i>CLUSTER</i> CROMÁTICO (ANTUNES, 1989, P.45): COM DETERMINAÇÃO DO ÂMBITO EXATO. ....	30
EXC.8: INSTRUÇÕES DA OBRA <i>THE TIDES OF MANAUNAUN</i> (COWELL, 1912): <i>CLUSTER</i> CROMÁTICO COM ESPECIFICAÇÃO DE ÂMBITO E DURAÇÃO. ....	30
EXC.9: <i>CLUSTER</i> PROLONGADO COM DETERMINAÇÃO DAS NOTAS A SEREM TOCADAS (ANTUNES, 1989, P.47). ....	31
EXC.10: <i>INTERMITÊNCIAS I</i> (SANTORO, 1971, P.1): <i>CLUSTER</i> COM ÂMBITO DEFINIDO DE NOTAS ENTRE O FÁ 3 E O DÓ 3 NAS TECLAS PRETAS E BRANCAS COM AS MÃOS ESQUERDA E DIREITA RESPECTIVAMENTE, DETERMINADAS PELA UTILIZAÇÃO DO SUSTENIDO E BEQUADRO NA PARTITURA. A DURAÇÃO NÃO É ESPECIFICADA COM EXATIDÃO. ....	31
EXC.11: <i>CLUSTERS</i> COM DURAÇÃO DEFINIDA E INDICAÇÃO DE TECLAS BRANCAS E PRETAS (ANTUNES, 1989, P.43): AS INFORMAÇÕES TEXTUAIS INDICAM A FIGURA DE DURAÇÃO. NA PRIMEIRA LINHA SÃO REPRESENTADOS OS <i>CLUSTERS</i> DE TECLAS BRANCAS, NA SEGUNDA LINHA, <i>CLUSTERS</i> DE TECLAS PRETAS E NA TERCEIRA LINHA, SÃO OS <i>CLUSTERS</i> DE TECLAS BRANCAS E PRETAS. ....	32
EXC.12: <i>CLUSTERS</i> COM DURAÇÃO, TECLAS DEFINIDAS E PROLONGAMENTO (ANTUNES, 1989, P.44): AS INFORMAÇÕES TEXTUAIS INDICAM A FIGURA DE DURAÇÃO DE COLCHEIA E COLCHEIA PONTUADA. NA PRIMEIRA LINHA SÃO REPRESENTADOS OS <i>CLUSTERS</i> DE TECLAS BRANCAS, NA SEGUNDA LINHA, <i>CLUSTERS</i> DE TECLAS PRETAS E NA TERCEIRA LINHA, SÃO OS <i>CLUSTERS</i> DE TECLAS BRANCAS E PRETAS. ....	32
EXC.13: INSTRUÇÕES DE <i>JÁTEKOK</i> (KURTÁG, 1979, P.11): <i>CLUSTERS</i> COM EXTENSÃO DEFINIDA (2 B) UTILIZANDO A PONTA DOS DEDOS OU PALMAS. ....	33
EXC.14: INSTRUÇÕES DE <i>JÁTEKOK</i> (KURTÁG, 1979, P.11): <i>CLUSTERS</i> COM EXTENSÃO APROXIMADA (2 A ) COM A PALMA DA MÃO EM MOVIMENTO DE ROTAÇÃO NAS TECLAS BRANCAS E PRETAS NO C. 1 E TECLAS BRANCAS NO C. 2. ....	33
EXC.15: INSTRUÇÕES DE <i>JÁTEKOK</i> (KURTÁG, 1979, P.10): <i>CLUSTERS</i> COM EXTENSÃO APROXIMADA (2 A) UTILIZANDO A PALMA OU CINCO DEDOS. ....	33

EXC.16: INSTRUÇÕES DE <i>JÁTEKOK</i> (KURTÁG, 1979, p.11): GRAFIA DO <i>CLUSTER</i> COM EXTENSÃO APROXIMADA (2 A) UTILIZANDO A LATERAL DA MÃO FECHADA.....	34
EXC.17: INSTRUÇÕES DE <i>JÁTEKOK</i> (KURTÁG, 1979, p.11): <i>CLUSTERS</i> COM EXTENSÃO APROXIMADA (2 A) UTILIZANDO O ANTEBRAÇO. ....	34
EXC.18: INSTRUÇÕES DE <i>JÁTEKOK</i> (KURTÁG, 1979, p.11): <i>CLUSTERS</i> COM EXTENSÃO APROXIMADA (2 A) UTILIZANDO OS DOIS ANTEBRAÇOS.....	35
EXC.19: <i>INTERMITÊNCIAS I</i> (SANTORO, 1971, p.2): <i>CLUSTER</i> PINÇANDO COM TODOS OS DEDOS DIRETAMENTE AS CORDAS DO PIANO. ....	35
EXC.20: <i>MODELAGEM IX</i> (ZAMPRONHA, 1996, p.6): MUDANÇA SÚBITA DE <i>GESTO</i> DE <i>CLUSTER</i> DE ANTEBRAÇO PARA ACORDES.....	35
EXC.21: <i>A FLOWER, FOR VOICE AND CLOSED PIANO</i> (CAGE, 1950): INSTRUÇÕES DA PARTE DO PIANO DA OBRA, INDICANDO O LOCAL ONDE SERÁ PERCUTIDO NA MADEIRA DO PIANO E COMO É GRAFADO.....	37
EXC.22: <i>DER EID DES HIPPOKRATES</i> (KAGEL, 1984, p.1): 2º SIS. DA OBRA PARA PIANO A TRÊS MÃOS.....	39
EXC.23: <i>THE BANSHEE</i> (HENRY COWELL, 1925, p.9): <i>GESTOS</i> DE <i>GLISSANDOS</i> NAS CORDAS DO PIANO. CADA LETRA REPRESENTA UM TIPO DE TRAJETÓRIA <i>GESTUAL</i> E PARTE DAS MÃOS, DEDOS OU UNHAS QUE SE DEVE UTILIZAR. ....	42
EXC.24: <i>MUSIC OF SHADOWS (FOR AEOLIAN HARP)</i> (CRUMB, 1972): UTILIZAÇÃO DO STRING-PIANO CRIADO POR HENRY COWELL. NA PAUTA INFERIOR ESTÃO GRAFADAS AS NOTAS PRESSIONADAS SILENCIOSAMENTE E NA PAUTA DO MEIO O <i>GESTO</i> DE <i>GLISSANDOS</i> DAS CORDAS. ....	43
EXC.25: <i>THE TIDES OF MANAUNAUN</i> (COWELL, 1912): <i>CLUSTERS</i> CROMÁTICOS COM A MÃO ESQUERDA C.C. 1 E 2. ....	47
EXC.26: <i>THE TIDES OF MANAUNAUN</i> (COWELL, 1912): <i>CLUSTERS</i> CROMÁTICOS EM AMPLITUDE DE DUAS OITAVAS COM O ANTEBRAÇO ESQUERDO NA REGIÃO MAIS GRAVE DO PIANO C.C. 14. ....	48
EXC.27: <i>THE TIDES OF MANAUNAUN</i> (COWELL, 1912): <i>CLUSTERS</i> COM AMPLITUDE DE DUAS OITAVAS COM O ANTEBRAÇO ESQUERDO NA REGIÃO MAIS GRAVE DO PIANO DESTACANDO A NOTA SUPERIOR QUE FORMA UM CONTA-CANTO COM A MELODIA DA DIREITA C.C. 22 E 23.....	49
EXC.28: <i>THE TIDES OF MANAUNAUN</i> (COWELL, 1912): <i>ARPEJOS</i> DE <i>CLUSTERS</i> CROMÁTICOS COM AMPLITUDE DE DUAS OITAVAS UTILIZANDO O ANTEBRAÇO ESQUERDO NA REGIÃO MAIS GRAVE DO PIANO EM ARPEJO E DESTACANDO A NOTA SUPERIOR C.C. 24 E 25. ....	50
EXC.29: <i>AEOLIAN HARP</i> (COWELL, 1923): RASPAGENS NAS CORDAS COM A MÃO DIREITA EM <i>GESTOS</i> ASCENDENTES E DESCENDENTES DO PIANO C.C. 1 E 2. ....	51
EXC.30: <i>AEOLIAN HARP</i> (COWELL, 1923): C.C. 6 E 7. CÍRCULOS VERDES REPRESENTANDO MÃO ESQUERDA E AZUIS MÃO DIREITA. <i>PIZZICATO</i> EM ARPEJO COM <i>GESTOS</i> DE ALTERNÂNCIA NAS QUATRO PRIMEIRAS NOTAS E REPETIÇÃO DA MÃO ESQUERDA NAS NOTAS MIB E SOL. ESSA MESMA FRASE APARECE NOVAMENTE NOS C.C. 25 E 26.....	53
EXC.31: <i>AEOLIAN HARP</i> (COWELL, 1923): C.C. 5 A 16. RASPAGENS NAS CORDAS COM A MÃO DIREITA EM <i>GESTOS</i> ASCENDENTES C.C. 8 A 12 E DOS C.C. 12 E 13 UTILIZA-SE OS <i>GESTOS</i> DE <i>PIZZICATO</i> .....	53
EXC.32: <i>AEOLIAN HARP</i> (COWELL, 1923): C.C. 13 A 21, ONDE DO C.C 14 AO 18 OCORREM AS RASPAGENS NAS CORDAS COM A MÃO DIREITA EM <i>GESTOS</i> ASCENDENTES E DO C.C. 18 E 19 OCORRE O <i>PIZZICATO</i> . ....	54
EXC.33: <i>GUERO</i> (LACHENMANN, 1969): INSTRUÇÕES DA OBRA CONTENDO OS SÍMBOLOS E A DESCRIÇÃO DOS TIPOS DE RASPAGEM. ....	58
EXC.34: <i>GUERO</i> (LACHENMANN, 1969): INSTRUÇÕES DA OBRA CONTENDO OS TIPOS DE <i>PIZZICATO</i> , ESTES IDENTIFICADOS PELOS DIVERSOS SÍMBOLOS PRESENTES NA CABEÇA DA NOTA QUE INDICAM OS LOCAIS DO PIANO (MENCIONADOS NA PRIMEIRA PARTE DAS INSTRUÇÕES).....	58
EXC.35: <i>GUERO</i> (LACHENMANN, 1969): 1º SIS. DA OBRA. ....	59
EXC.36: <i>GUERO</i> (LACHENMANN, 1969): 1º SIS. DA OBRA COM A REFERÊNCIA DA LOCALIZAÇÃO NO TECLADO DO PIANO EM RELAÇÃO ÀS PAUTAS. AS LINHAS VERMELHAS DELIMITAM AS NOTAS EXATAS DA PAUTA EM RELAÇÃO ÀS TECLAS, PORÉM A EXECUÇÃO NÃO SE LIMITA À EXTENSÃO DO SOL 1 (G1) AO FÁ 4 (F 4).59	
EXC.37: <i>GUERO</i> (LACHENMANN, 1969, p.1): 1º SIS. DA OBRA - <i>GESTOS</i> DE RASPAGEM NA PARTE FRONTAL DA TECLA BRANCA.....	60
EXC.38: <i>GUERO</i> (LACHENMANN, 1969, p.3): 3º SIS. P.3 - <i>GESTOS CORPORAIS</i> DISTINTOS SIMULTÂNEOS. 61	
EXC.39: <i>GUERO</i> (LACHENMANN, 1969, p.3): 4º SIS. P.3 - <i>GESTOS</i> EM MOVIMENTO CONTRÁRIO. ....	62
EXC.40: <i>MODELAGEM IX</i> (ZAMPRONHA, 1996, p.2): ELEMENTO GRÁFICO DE IMPROVISACÃO QUE CONSTA NAS INSTRUÇÕES DA OBRA PARA PIANO.....	64
EXC.41: <i>MODELAGEM X-A</i> (ZAMPRONHA, 1997, p.2): ELEMENTO GRÁFICO DE IMPROVISACÃO QUE CONSTA NAS INSTRUÇÕES DA OBRA PARA VIBRAFONE. ....	64
EXC.42: <i>MODELAGEM XIII</i> (ZAMPRONHA, 1998, p.3): ELEMENTO GRÁFICO DE IMPROVISACÃO QUE CONSTA NAS INSTRUÇÕES DA OBRA PARA PIANO E PERCUSSÃO.....	64
EXC.43: <i>MODELAGEM IX</i> (ZAMPRONHA, 1996, p.3): <i>CLUSTERS</i> NO 2º SIS. P.3.....	65
EXC.44: <i>MODELAGEM IX</i> (ZAMPRONHA, 1996): INSTRUÇÕES DA OBRA PARA PIANO <i>SOLO</i> .....	66

Exc.45: <i>MODELAGEM XIII</i> (ZAMPRONHA, 1998): INSTRUÇÕES DA OBRA PARA PIANO E PERCUSSÃO, EXPLICAÇÕES PARA PIANO COM DESTAQUE NO ELEMENTO GRÁFICO DE <i>CLUSTER</i> COM A PALMA DA MÃO EM MOVIMENTO DE ROTAÇÃO. ....	67
Exc.46: <i>MODELAGEM XIII</i> (ZAMPRONHA, 1998): INSTRUÇÕES DA OBRA, EXPLICAÇÕES PARA PIANO. ...	68
Exc.47: <i>MODELAGEM XIII</i> (ZAMPRONHA, 1998): INSTRUÇÕES DA OBRA, EXPLICAÇÕES PARA PERCUSSÃO. ....	68
Exc.48: <i>MODELAGEM XIII</i> (ZAMPRONHA, 1998): 2º Sis. P.3, MESCLAGEM DE <i>NOTAÇÃO GRÁFICA</i> E <i>NOTAÇÃO TRADICIONAL</i> . ....	68
Exc.49: <i>MODELAGEM IX</i> (ZAMPRONHA, 1996, p.1) <i>NOTAÇÃO NA PAUTA</i> . ....	69
Exc.50: <i>MODELAGEM IX</i> (ZAMPRONHA, 1996): .....	70
Exc.51: <i>MODELAGEM IX</i> (ZAMPRONHA, 1996, p.1): DIVISÃO DO <i>GESTO MUSICAL</i> ENTRE O <i>GESTO CORPORAL</i> DA MÃO DIREITA E ESQUERDA REPRESENTADOS PELA COR AZUL E VERDE RESPECTIVAMENTE. ....	70
Exc.52: <i>MODELAGEM IX</i> (ZAMPRONHA, 1996, p.2): DIVISÃO DO <i>GESTO MUSICAL</i> ENTRE O <i>GESTO CORPORAL</i> DA MÃO DIREITA E ESQUERDA REPRESENTADOS PELA COR AZUL E VERDE RESPECTIVAMENTE. ....	71
Exc.53: <i>MODELAGEM IX</i> (ZAMPRONHA, 1996, p.4): DIVISÃO DO <i>GESTO MUSICAL</i> ENTRE O <i>GESTO CORPORAL</i> DA MÃO DIREITA E ESQUERDA REPRESENTADOS PELA COR AZUL E AMARELA RESPECTIVAMENTE. ....	71
Exc.54: <i>MODELAGEM IX</i> (ZAMPRONHA, 1996, p.5): DIVISÃO DO <i>GESTO MUSICAL</i> ENTRE O <i>GESTO CORPORAL</i> DA MÃO DIREITA E ESQUERDA REPRESENTADOS PELA COR AZUL E VERDE RESPECTIVAMENTE. ....	71
Exc.55: <i>MODELAGEM IX</i> (ZAMPRONHA, 1996, p.6): DIVISÃO DO <i>GESTO MUSICAL</i> ENTRE O <i>GESTO CORPORAL</i> DA MÃO DIREITA E ESQUERDA REPRESENTADOS PELA COR AZUL E VERDE RESPECTIVAMENTE. ....	72
Exc.56: <i>MODELAGEM IX</i> (ZAMPRONHA, 1996, p.7): DIVISÃO DO <i>GESTO MUSICAL</i> ENTRE O <i>GESTO CORPORAL</i> DA MÃO DIREITA E ESQUERDA REPRESENTADOS PELA COR AZUL E VERDE RESPECTIVAMENTE. ....	72
Exc.57: <i>MODELAGEM IX</i> (ZAMPRONHA, 1996, p.2): DIVISÃO DO <i>GESTO MUSICAL</i> ENTRE O <i>GESTO CORPORAL</i> DA MÃO DIREITA E ESQUERDA REPRESENTADOS PELA COR AZUL E VERDE RESPECTIVAMENTE. ....	73
Exc.58: <i>MODELAGEM IX</i> (ZAMPRONHA, 1996, p.4): DIVISÕES POR PEQUENOS <i>GESTOS MUSICAIS</i> (LIGADURA VERMELHA) E DECISÕES DE MÃO ESQUERDA E DIREITA (VERDE E AZUL RESPECTIVAMENTE). ....	73
Exc.59: <i>MODELAGEM IX</i> (ZAMPRONHA, 1996, p.2 e 3): PASSAGEM DE REPETIÇÃO DE NOTA SOL# -1, AUSÊNCIA DE PEDAL NAS LINHAS VERMELHAS E A INSERÇÃO DO MESMO REPRESENTADO PELOS TRIÂNGULOS VERDES. ....	74

## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

IL. 1: IMAGEM REPRESENTANDO DUAS POSSIBILIDADES DO MOVIMENTO CORPORAL (FINK, 1992, p.19): “ABDUÇÃO E ADUÇÃO – MOVIMENTANDO PARA LONGE E RETORNANDO PARA O PLANO MÉDIO RELEVANTE: (A) O BRAÇO; (B) A MÃO” .....	20
IL. 2: <i>GESTO</i> CIRCULAR SEGUINDO A SEQUÊNCIA DAS LETRAS, DESCRITO PELO AUTOR DA SEGUINTE FORMA (FINK, 1992, p.79): “PUXANDO O BRAÇO EM LEGATO-QUATRO POSIÇÕES DENTRO DE UMA PRONAÇÃO DE TRACÇÃO (MOVIMENTO NO SENTIDO ANTI-HORÁRIO PARA A MD [MÃO DIREITA] MOSTRADA)”. ....	21
IL. 3: INSTRUÇÕES DE <i>JÁTEKOK</i> (KURTÁG, 1979, p.11): IMAGEM REPRESENTANDO A POSIÇÃO DA MÃO PARA A REALIZAÇÃO DO <i>CLUSTER</i> COM A LATERAL DO PUNHO FECHADO COM OS DEDOS VOLTADOS PARA O LADO. ....	34
IL. 4: IMAGEM DEMONSTRANDO AS TRAJETÓRIAS <i>GESTUAIS</i> REPRESENTADOS NA PARTITURA COM AS LETRAS A (SETA AZUL), B, C, E, F, G, I, J, K E L (SETA ROXA). PARA OS <i>GESTOS</i> DA COR ROXA, O QUE DIFERENCIA UMA LETRA À OUTRA SÃO AS FORMAS DE RASPAGENS NAS CORDAS (CARNE DOS DEDOS, UNHAS) NA COR AZUL, O SENTIDO DOS <i>GLISSANDOS</i> . ....	42
IL. 5: IMAGEM DO <i>CLUSTER</i> COM O ANTEBRAÇO ESQUERDO NA REGIÃO MAIS GRAVE DO PIANO UTILIZANDO OS DEDOS CURVADOS PARA DESTACAR A NOTA SUPERIOR. ....	49
IL. 6: TRAJETÓRIA DOS <i>GESTOS CORPORAIS</i> NA HARPA DO PIANO (ILUSTRADA PELA LINHA MARROM E QUADRADOS AMARELOS) ONDE: LINHA VERMELHA INDICA BRAÇO E MÃO DIREITOS NO SENTIDO ASCENDENTE (DO GRAVE PARA O AGUDO), LINHA VERDE INDICA O SENTIDO DESCENDENTE (DO AGUDO PARA O GRAVE), LINHA PRETA INDICA <i>GESTO CÍCLICO</i> . ....	51
IL. 7: TRAJETÓRIA DOS <i>GESTOS CORPORAIS</i> NA HARPA DO PIANO (ILUSTRADA PELA LINHA MARROM E QUADRADOS AMARELOS) ONDE: <i>GESTO</i> DE <i>GLISSANDO</i> NAS CORDAS NO SENTIDO ASCENDENTE DO PIANO (DO GRAVE PARA O AGUDO). LINHA VERMELHA REPRESENTA O <i>GESTO PARA PRODUÇÃO DO SOM</i> E A LINHA PRETA OS <i>GESTOS CÍCLICOS</i> . ....	53
IL. 8: <i>GUERO</i> (LACHENMANN, 1969, p.1): 2º sis. - <i>GESTO PARA PRODUÇÃO DO SOM</i> COM AS MÃOS DIREITA E ESQUERDA (LINHA AZUL E VERDE RESPECTIVAMENTE E LINHA VERMELHA O DÓ CENTRAL) E <i>GESTO CÍCLICO</i> COM AS LINHAS TRACEJADAS. ....	61

## LISTA DE ABREVIATURAS

Séc. – Século

Sécs. – Séculos

Exc. – Excerto

Excs. – Excertos

Fig. – Figura

Il. – Ilustração

C.c. – Compassos

C. – Compasso

Cap. – Capítulo

Sis. – Sistema

p. – Página

## INTRODUÇÃO

Ao se discutir a respeito do repertório escrito para piano, primeiramente observamos que esse tema está arraigado numa infinidade de obras produzidas desde há mais de três sécs. e que foram, pouco a pouco, estimulando modificações no instrumento.

as primeiras noções de técnica do instrumento foram baseadas naquelas já utilizadas com os instrumentos de teclado da época, o cravo e o clavicórdio. Conectadas com as mudanças na mecânica do piano em seus primeiros cem anos de existência, as necessidades relacionadas a habilidades técnicas de movimento também se expandiram devido ao desenvolvimento do repertório (PONTES, 2018, p.73)

Inovar no ato de compor, é um anseio que acompanha muitos compositores ao longo da história. A exploração, manipulação e organização dos sons geraram uma ampliação em termos técnico-musicais da fonte sonora e conseqüentemente do discurso musical. Este processo evolutivo não é diferente no que diz respeito à música para teclado, desde o cravo, passando pela invenção do *pianoforte* até o piano moderno. Desde a criação do *pianoforte* até os tempos atuais, este instrumento continua sofrendo constantes alterações na tecnologia de sua mecânica, materiais que compõem o instrumento, suas dimensões (o que influencia em uma maior possibilidade de amplitude sonora), tessitura<sup>1</sup>, etc. Estas mudanças são geralmente estimuladas pela busca de novas sonoridades no instrumento, alterando não somente o som, mas também o corpo do instrumentista.

No que diz respeito ao repertório do sec. XX, podemos citar diversas correntes composicionais que exploram o instrumento e o instrumentista de distintas formas, desde aquelas baseadas nas práticas dos sécs. anteriores até as inovações mais recentemente adquiridas. Segundo Barancoski “A música do séc. 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” (2004, p.90). Isso implica na amplitude da variedade técnica que por sua vez, pode também dizer respeito ao *gesto corporal* do pianista.

No Cap.1 apresentamos algumas definições do termo *gesto* e suas aplicações na pesquisa em música. Através da reflexão das várias possibilidades terminológicas, identificamos os termos que melhor se aplicam para definir as análises da presente pesquisa, e

---

<sup>1</sup> Bösendorfer Model 290 Imperial Concert: Piano austríaco que tem extensão maior do que a usual, com 97 teclas, tendo oito oitavas completas de C 0 à C 8. Tendo sido a única marca a produzir um piano com essa extensão até os anos 90, quando a marca austríaca Stuart & Sons também acompanha esse desenvolvimento.

as diferenças entre o *gesto musical* e o *gesto corporal*, para assim utilizarmos o termo *gesto corporal* com maior segurança.

Discussões sobre o fenômeno do *gesto corporal* estão bastante em voga no contexto musical, sendo este abordado por exemplo em *masterclasses*, aulas individuais e coletivas de instrumento, além de textos acadêmicos e científicos. No caso da prática do piano, percebemos que essas discussões muitas vezes são empíricas e frequentemente atribuídas à técnica quando, em geral, partimos da observação de outros pianistas, buscando um melhor resultado sonoro em nossa própria performance. Juntamente a esse processo empírico de reflexões e análises sobre o *gesto*, há uma crescente produção científica a respeito do termo, enriquecendo as pesquisas na área da performance musical, em termos qualitativos e quantitativos. Entendemos que a consciência do *gesto corporal* durante o estudo do instrumento é fundamental para uma realização fluente e musical. Tendo isso em consideração, uma das propostas deste trabalho é apresentar soluções interpretativas que permitam uma performance interessante e comunicativa do ponto de vista *gestual* e musical, baseadas na discussão sobre a técnica e o *gesto corporal* pianístico.

Tomamos como base algumas obras de referência do repertório pianístico do séc. XX, apresentamos propostas interpretativas e reflexões a partir da escolha de alguns *gestos corporais*. Buscamos identificar possíveis influências destes *gestos* sobre o resultado sonoro e performativo considerando, dentre outros fatores, a implicação de novas configurações *gestuais* e posicionamentos do pianista. Esses posicionamentos podem influenciar diretamente ou indiretamente na sonoridade obtida sobre o instrumento e na comunicação de elementos musicais da obra. Pretendemos assim, apresentar possibilidades interpretativas, oferecendo possíveis soluções *gestuais* na resolução de problemas técnicos para os intérpretes. Dentro das possibilidades de *gesto corporal*, apresentamos os conceitos dos termos: *gesto para produção do som*, *gesto cíclico*, *gestos auxiliares ou facilitadores*, que visam distinguir as funções dos *gestos corporais* produzidos por um instrumentista na performance e identificar os mesmos na prática de estudo e aplicabilidade no repertório.

A abordagem metodológica da presente dissertação vai ao encontro de uma definição de pesquisa qualitativa que assume “reflexões dos pesquisadores sobre suas próprias *atitudes* e observações de campo, suas impressões, irritações, sentimentos, etc., tornam-se dados em si mesmos, constituindo parte da interpretação” (FLICK, 2009, p.25). Segundo Günther (2006) - apud Flick e cols. (2000) - “é uma *ciência baseada em textos*, ou seja, a coleta de dados produz textos que nas diferentes técnicas analíticas são interpretados hermeneuticamente”. No caso da música, estes textos podem ser partituras das obras estudadas, outras obras que se relacionam

com o presente tema, livros sobre notação musical na música contemporânea, trabalhos que abordam o termo *gesto corporal*, entre outros. Além disso nossa abordagem é embasada na “pesquisa por meio da arte”<sup>2</sup> onde o pesquisador participa ativamente, através do processo artístico, como sujeito e objeto de pesquisa (COESSEN, at. al. 2009, p.44).

No Cap.2 apresentamos uma revisão de literatura de obras para piano do séc. XX em diante e livros sobre notação contemporânea, mostrando exemplos que apresentam modificações significativas na dimensão do *gesto corporal*. Este capítulo tem a função de contextualizar o leitor a respeito das explorações sonoras do piano no séc. XX comuns ao repertório escolhido para a construção performativa da presente dissertação.

As *explorações tímbricas* exemplificam algumas das novas sonoridades que foram aparecendo no decorrer do séc. XX que exploravam sonoramente o piano considerando toda a construção do instrumento e o corpo do instrumentista. Dentre estas, pode-se mencionar a utilização de *clusters*, exploração de toque diretamente nas cordas, sons percussivos ao piano que acabam transformando os sons piano em outro instrumento, exploração dos limites de intensidade, utilização do pedal da direita não apenas com a função de ampliação dos ressonadores, mas também tem a função de destacar parciais harmônicos após um ataque seco e rápido ao piano.

Essas inovações sonoras que começaram a aparecer, influenciaram a produção musical posterior de tal forma que o leque de estilos composicionais é tão amplo, que não conseguimos definir um estilo que represente a música do séc. XX. Apesar de ainda existir semelhanças entre um compositor e outro, estes começaram a desenvolver sua música de forma tão particular e distinta, que a obra de cada compositor apresenta uma linguagem própria. Diferentemente de outras épocas, que apesar de os compositores apresentarem grande diferença em sua linguagem, eles se enquadram em um período da história da música que compartilham do mesmo estilo. Como exemplo, podemos estabelecer uma comparação entre a música de Beethoven e de Mozart: ambos apresentam distinção no que se refere a sonoridade, utilização de articulações, exploração tímbrica das harmonias, caráter expressivo, entre outros parâmetros, mas ainda assim pertencem ao mesmo estilo, o que dá unidade ao período ao qual pertencem.

Na primeira parte do processo metodológico, realizamos uma revisão de literatura de algumas obras do repertório do séc. XX para piano, tais como: *Sonatas e interlúdios para piano preparado* (1946-1948), *TV Koln* (1958), *Water walk* (1960), *A flower, for Voice and Closed Piano* (1950) de Cage (1912-1992); *Intermitências I* (1971) de Cláudio Santoro (1919-1989);

---

<sup>2</sup> Tradução nossa: “research through art”

*Spring-Fire Makrokosmos I* (1972), *Morning Music in Makrokosmos II* (1973), *Eine Kleine Mitternachtmusik* (2001) de George Crumb (1929-); *Sonâncias III* (1980) de Marlos Nobre (1939-); *The Voice of Lir* (1922), *The Banshee* (1925), *Tiger* (1930) de Henry Cowell (1897-1965); *Der eid des Hippokrates* (1984), para piano a três mãos, de Mauricio Kagel; *The machine age – The computer's revenge (scherzo)* (1988) William Albright; *Improvisação para piano fechado e eletrônica em tempo real* (2013) de Edson Zampronha e Miguel Fernández; entre outras, a fim de encontrar similaridades na notação, formas de realização e idiomatismo de cada compositor estudado.

Durante o estudo das obras ao piano, foi necessária a decodificação dos signos da partitura e demais aspectos relacionados à exploração sonora do instrumento. Para isso, relacionamos a notação das obras musicais e suas respectivas instruções (bula) com livros de notação da música contemporânea, presentes na bibliografia, a fim de sanar dúvidas a respeito da grafia empregada por cada compositor. Logo em seguida realizamos um trabalho fundamentado nos *gestos* contidos na partitura, nos *gestos corporais* para a extração sonora e nos *gestos corporais* interpretativos a fim de construir uma performance consistente em termos musicais e de comunicação com o público.

Outra forma de coleta de dados, foi o contato com partituras de outras obras dos compositores estudados, buscando conhecer a linguagem musical utilizada por eles e a relação dessas obras com o repertório da presente pesquisa.

Já no Cap.3 apresentamos as reflexões *gestuais* das obras e a construção performativa que extrapola a realização apenas técnica dos elementos pianísticos e alcança camadas que compreendem uma reflexão da performance como um todo, considerando não apenas o estímulo auditivo, mas também o visual.

Embasados nos termos *gesto para produção do som* e *gesto cíclico* expostos por Jensenius (2010) e Windsor (2011), exploramos as obras com dois tipos de *gestos corporais*: o primeiro, realizando-as com menor movimentação possível, ou seja, utilizamos apenas os *gesto para produção do som*. Em um segundo momento, escolhemos os movimentos corporais em função da facilitação técnica e potencialização dos elementos expressivos da obra, sendo assim, exploramos os *gestos cíclicos* que influenciaram o resultado sonoro e expressivo das interpretações. Com base nos *gestos para produção do som*, *gesto cíclico* e *gesto facilitador*, descrevemos decisões interpretativas que permitiram uma performance consistente em termos visuais e sonoros. O repertório escolhido compreende explorações sonoras diversificadas e uma ampla abordagem do *gesto corporal*, além disso, abrange épocas distintas da música do séc.

XX e inclui compositores representativos em termos de concepção musical e enfoques do *gesto corporal*. Essas obras são: *The Tides of Manaunaun* (1917) e *Aeolian Harp* (1923) de Henry Cowell (1897-1965), *Guero* (1969) de Helmut Lachenmann (1935-) e *Modelagem IX* (1996) de Edson Zampronha (1963-).

Consideramos pertinente também abordar a relação que as obras estabelecem com figuras de linguagem, tanto em termos de decodificação dos elementos da partitura até a realização destes elementos. Estas relações foram estabelecidas entre as obras pois as mesmas apresentam sonoridades características, exploração das limitações do piano e linguagem poética do discurso musical. Análises estas, se observadas pelo prisma das figuras de linguagem como metáfora e metonímia se tornam mais facilmente compreendidas, perdendo o sentido se analisadas apenas pelo material puramente sonoro.

podemos dizer que a função de poética da linguagem se marca pela projeção do ícone sobre o símbolo – ou seja, pela projeção de códigos não-verbais (musicais, visuais, gestuais, etc.) sobre o código verbal. Fazer poesia é transformar o símbolo (palavra) em ícone (figura). Figura é só desenho visual? Não. Os sons de uma tosse e de uma melodia também são figuras: sonoras. (PIGNATARI, 2005, p.17 e 18)

Esperamos com esta pesquisa auxiliar pianistas que queiram iniciar seus estudos na música contemporânea, mostrando um breve panorama no que diz respeito a algumas formas de exploração sonora do piano e modificações *gestuais* do pianista.

## 1. GESTO CORPORAL EM MÚSICA: REFLEXÕES A RESPEITO DO TERMO

Há diversas definições e aplicações do termo *gesto* em distintas áreas do conhecimento. Dentro dessa diversidade existem, por exemplo, os *gestos* que acompanham a fala, denominados *gestos coverbais* por Kenon (2004 *apud* Seelaender 2013). Esses são *gestos* realizados pelo corpo e expressões faciais que dialogam com o enunciado de forma pragmática. O *gesto* além da área linguística, está presente no esporte, onde podemos citar o simples olhar antes de tocar a bola para o companheiro de time, ou o *gesto* de decepção por um erro, ou até mesmo os *gestos* realizados no momento da vitória. Segundo José Gil ao contrário do *gesto* do cotidiano, que é o deslocamento do corpo no espaço em função do exterior, o *gesto* dançado é “o movimento, vindo do interior, leva consigo o braço” (GIL, 2005, p.14). No teatro os *gestos* compõem o discurso falado do ator reforçando as palavras ou as substituindo durante a cena, diferentemente da espontaneidade dos *gestos* de um diálogo cotidiano.

O ator comunica-se com o público por meio da palavra, instrumento da arte literária. Embora alguns teóricos desejem menosprezar a importância da palavra na realização do fenômeno teatral autêntico, sua presença não se separa do conceito do gênero declamado. Para o ator, entretanto, a palavra é um veículo que lhe permite atingir o público, mas não se reduz a ela a interpretação. Sabe-se que o silêncio, às vezes, é muito mais eloquente do que frases inteiras. A mímica ou um gesto substitui com vantagem determinada palavra, de acordo com a situação. Postura, olhar, movimentos - tudo compõe a expressão corporal, que participa da eficácia do desempenho. Por isso se convencionou chamar de interpretação à arte do ator, que reclama tantos recursos expressivos. (MAGALDI, 1986, p.9 e 10)

O *gesto* em música, segundo autores como Kühl (2011) e Merleau Ponty (1999), pode fazer alusão ao som, ao movimento corporal, à notação. Como forma de auxiliar o nosso entendimento de *gesto* enquanto movimento corporal no repertório para piano dos sécs. XX e XXI, julgamos necessário delimitar o contexto e conceito do termo que será abordado na presente pesquisa. A partir do referencial bibliográfico e reflexões a respeito do tema, discutiremos duas concepções do termo *gesto* em música: *gesto corporal* e *gesto musical*, uma vez que ambos se relacionam respectivamente a uma abordagem sobre o movimento corporal realizado pelo instrumentista no ato da performance do piano e sua relação com o fenômeno sonoro.

O referencial bibliográfico adotado neste trabalho baseou-se nos autores Merleau-Ponty (1999), Jensenius (2010), Kuehn (2012), Windsor (2011), Gritten e King (2011), Godoy e Lemman (2010), Chaib (2012), Davidson (2012), Labrada (2014), Madeira e Scarduelli (2014),

Delalande (1988 apud SANTANA 2019), Domenici (2011) (2012) (2013), Cardassi (2005) e (2011). A partir das definições apresentadas por estes autores, serão discutidos diferentes pontos de vista a respeito da corporeidade do performer e do movimento corporal, do termo *gesto* e suas ramificações para chegarmos a um entendimento do papel do *gesto corporal* na performance pianística, ponto fulcral desta pesquisa.

### 1.1. *Gesto em música*

Em música o termo *gesto* pode estar agregado ao fenômeno sonoro, ou seja, sem o apelo ao estímulo visual, levando-se em consideração apenas o auditivo. Gritten e King (2011) realizaram uma compilação de trabalhos com outros autores de relevância, apresentando estudos a respeito dos *gestos musicais* e como os mesmos são percebidos. Windsor, um dos autores encontrados nesse livro, afirma que:

Normalmente, gestos são considerados sinais visuais, mas em música é usual abordar o gesto sendo expresso através do som, muitas vezes independentemente de qualquer complemento visual. Tanto a percepção visual quanto a auditiva serão então consideradas (WINDSOR, 2011, p.45 e 46).<sup>3</sup>

O *gesto* expresso por meio de um som é considerado por Madeira e Scarduelli (2014, p.29) *gesto musical* que, por sua vez, diz respeito a um discurso comunicado por meio do conteúdo musical. Além disso, de acordo com os autores, o *gesto musical* será a organização de padrões que comunicam algo e que têm sentido musical.

Para maior aprofundamento no conceito de *gesto musical*, buscamos discussões sobre alguns processos perceptivos pelos quais os fenômenos sonoros atuam no indivíduo. Neste sentido, encontramos explicações na fenomenologia da percepção para compreender o processo de reconhecimento dos elementos auditivos e visuais aos quais somos frequentemente expostos (MERLEAU-PONTY, 1999). Quando estamos apreciando uma música de forma reflexiva, nossa percepção obtém as qualidades sensíveis do som (MERLEAU-PONTY, 1999) e nos torna capazes de estabelecer padrões que fragmentam e agrupam, formando motivos e frases que facilitam a compreensão do sentido musical da obra. “Assim, todos os sentidos devem ser espaciais se eles devem fazer-nos ter acesso a uma forma qualquer do ser, quer dizer, se eles

---

<sup>3</sup> Tradução nossa: Normally, gestures are considered to be visual signals, but in music it has become quite normal to talk about gestures being expressed through sound, sometimes independently of any visual complement. Both visual and auditory perception will therefore be considered.

são sentidos” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.293). Neste momento o objeto sensível é puramente o fenômeno sonoro, sem interferência de outros estímulos.

Mas ver é obter cores ou luzes, ouvir é obter sons, sentir é obter qualidades e, para saber o que é sentir, não basta ter visto o vermelho ou ouvido um lá? O vermelho e o verde não são sensações, são sensíveis, e a qualidade não é um elemento da consciência, é uma propriedade do objeto. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.25)

Segundo Kùhl (2011) o *gesto musical* “é um fenômeno cognitivo” que criamos mentalmente à partir de um “fluxo sonoro” (2011, p.125). Este processo da percepção é a imaginação visual dos estímulos sonoros e segundo Kùhl, “O gesto musical decorre do nível genérico de percepção, onde está vinculado à percepção da *gestalt*, movimento motor e imagens mentais”<sup>4</sup> (2011, p.125). Os conteúdos musicais podem ser transformados em uma espécie de grafia mental que ressignifica em cada indivíduo as propriedades do som como movimento sonoro, intensidade, densidade, timbre, duração.

## 1.2. *Gesto musical e Gestalt*

Os processos mentais de segmentação e agrupamento de um objeto com qualidades perceptivas segundo Kùhl (2011) formam a *Gestalt*<sup>5</sup>. Realizamos esse processo para compreender os estímulos com os quais entramos em contato. No processo de compreensão dos estímulos sonoros, não são considerados apenas o seu estado puro para a realização dos agrupamentos e fragmentações de períodos sonoros. Muitas vezes transformamos a música em representações mentais que nos sugerem fluxos de movimentação sonora tornando-a mais facilmente compreensível, como se tivéssemos a necessidade de transformá-la em um signo ou representação gráfica.

Quando ouvimos música, o que realmente ouvimos é um fluxo auditivo, que está sendo processado posteriormente pela percepção auditiva. Para processar econômica e efetivamente o fluxo sônico de informações, nosso aparato cognitivo precisa organizar entradas em "pedaços" de um determinado tamanho. Esses pedaços são representados amodalmente na mente como *Gestalt*, e descritos de várias formas como 'formas em movimento' (Hanslick), 'efeitos de vitalidade' (Stern) e 'moldagem energética' (Hatten). O gesto musical decorre do nível genérico de percepção, onde está vinculado à percepção *Gestáltica*, movimento motor e imagens mentais. Os gestos, portanto, são *Gestalts* ricos que combinam informações auditivas (ouvindo o movimento) com informações visuais implícitas (imaginando o movimento), informações somatossensoriais (sentindo o movimento) e informações emocionais

---

<sup>4</sup> Tradução nossa: Musical gesture stems from the generic level of perception, where it is tied to gestalt perception, motor movement and mental imagery.

<sup>5</sup> Segundo Merleau Ponty (1999), a *Gestalt* é uma teoria psicológica que compreende o funcionamento da nossa percepção e como cada indivíduo organiza e compreende os objetos sensíveis de forma distinta.

(interpretando o movimento). Em um nível mais elevado de cognição, os gestos são organizados em grupos e sequências, levando à forma e à narrativa musical.<sup>6</sup> (KÜHL, 2011, p.125)

Essa compreensão e organização é particular de cada indivíduo e não segue padrões ou regras para estabelecer o entendimento de algum objeto sensível, conforme discute Merleau-Ponty:

se a *Gestalt* pode ser expressa por uma lei interna, essa lei não deve ser considerada como um modelo segundo o qual se realizariam os fenômenos de estrutura. Sua aparição não é o desdobramento, no exterior, de uma razão preexistente. Não é porque a "forma" realiza um certo estado de equilíbrio, resolve um problema de máximo e, no sentido Kantiano, torna possível um mundo que ela é privilegiada em nossa percepção; ela é a própria aparição do mundo e não sua condição de possibilidade, é o nascimento de uma norma e não se realiza segundo uma norma, é a identidade entre o exterior e o interior e não a projeção do interior no exterior. Portanto, se ela não resulta de uma circulação de estados psíquicos em si, não é mais uma ideia. A *Gestalt* de um círculo não é sua lei matemática, mas sua fisionomia. O reconhecimento dos fenômenos enquanto ordem original condena o empirismo enquanto explicação da ordem e da razão pelo encontro entre fatos e pelos acasos da natureza, mas conserva para a própria razão e para a própria ordem o caráter da facticidade. Se fosse possível uma consciência constituinte universal, a opacidade do fato desapareceria. Portanto, se queremos que a reflexão conserve os caracteres descritivos do objeto ao qual ela se dirige e o compreenda verdadeiramente, não devemos considerá-la como o simples retorno a uma razão universal, realizá-la antecipadamente no irrefletido, devemos considerá-la como uma operação criadora que participa ela mesma da facticidade do irrefletido. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.95)

Este conceito da percepção considera que qualquer indivíduo, independente do seu grau de conhecimento musical, percebe e elabora uma imagem mental do estímulo sonoro. Isso resulta de fato em diversas possibilidades não padronizadas de características do objeto, ou seja, sem a expectativa de uma representação que vai ao encontro da grafia musical. Por isso, realizar esta tarefa da representação mental de signos que estabelecem relação com o estímulo sonoro é algo mais complexo do que simplesmente abstrair o conteúdo diretamente visual. É uma elaboração que advém de conhecimentos prévios a respeito do objeto sonoro, como por exemplo perceber e conhecer os planos de altura, como eles são grafados, em que plano gráfico representamos as durações, etc. Estas competências são desenvolvidas a partir da vivência e do estabelecimento de conceitos dos parâmetros sonoros, familiaridade com o instrumento,

---

<sup>6</sup> Tradução nossa: When we listen to music, what we actually hear is an auditory stream, which is subsequently being processed by auditory perception. In order to economically and effectually process the sonic stream of information, our cognitive apparatus stands in need of organizing input in 'chunks' of a certain size. These chunks are represented amodally in the mind as gestalts, and variously described as 'moving forms' (Hanslick), 'vitality affects' (Stern) and 'energetic shaping' (Hatten). Musical gesture stems from the generic level of perception, where it is tied to gestalt perception, motor movement and mental imagery. Gestures, accordingly, are rich gestalts that combine auditory information (hearing the movement) with implied visual information (imagining the movement), somatosensory information (feeling the movement) and emotional information (interpreting the movement). At a higher level of cognition, gestures are organized in groups and sequences, leading to musical form and narrative.

desenvolvimento das habilidades auditivas e psico-motoras. Sem estas competências, o indivíduo poderá representar o objeto sonoro mentalmente de outra maneira que não é necessariamente simbólica, mas através de imagens concretas, cores, sensações etc.

Devemos admitir que o som, por si mesmo, reclama antes um movimento de apreensão, e a percepção visual um gesto de designação. "O som nos dirige sempre para seu conteúdo, sua significação para nós; na apresentação visual, ao contrário, podemos muito mais facilmente 'fazer abstração' do conteúdo e somos orientados antes para o lugar do espaço onde se encontra o objeto." (MERLEAU-PONTY, 1999, p.163 apud LINKE, 2916)

Considerando a percepção auditiva de um músico, quando o mesmo ouve determinado som ou ruído, além de perceber os parâmetros sonoros como timbre, intensidade, duração, densidade, os transforma mentalmente em elemento visual, associando e compreendendo determinado estímulo sonoro. Sendo assim, obtém-se as qualidades de um objeto sensível (MERLEAU-PONTY, 1999 p.25). Portanto, entendemos os *gestos musicais* como estímulos ligados à percepção auditiva e visual das propriedades sonoras.

### **1.3. Gesto corporal na performance musical**

Evidentemente o termo *gesto* também está presente em pesquisas que envolvem ação numa perspectiva corporal e de movimento. No âmbito musical e mais especificamente na área da performance, o *gesto* é encarado e estudado em diferentes perspectivas. Godoy e Leman (2010) acreditam que a experiência musical é inseparável da sensação do movimento e que apesar de já ser um assunto estudado há mais tempo, os estudos atuais tem apresentado maior sistematização e precisão em consequência de novas tecnologias na pesquisa do *gesto*. Para os autores, "toda a cadeia da comunicação musical está baseada no movimento"<sup>7</sup> (GODOY e LEMAN, 2010, p.6). Sob nosso ponto de vista, para que de fato o movimento seja *gesto*, o intérprete deve realizar não apenas os movimentos corporais *espontaneamente*, mas deve previamente realizar um estudo consciente do discurso musical para que seu *gesto* tenha *intenção* comunicativa.

Considerando-se assim o *gesto*, como elemento de comunicação e expressão de ideias, podemos identificá-lo também na música de câmara onde os músicos se comunicam através dos *gestos corporais* e expressões faciais.

---

<sup>7</sup> Tradução nossa: "the whole chain of musical communication as based on movement". (GODOY e LEMAN, 2010, p.6)

Em termos de fala e gestos usados em ensaios musicais, os discursos excedem os limites normais sugeridos socialmente, encontrados na interação falada, indicando que os performers obtiveram reações sócio-emocionais prioritariamente positivas. (DAVIDSON, 2012, p.600)<sup>8</sup>

Chaib (2012) também considera que o *gesto* envolve significado, desta forma, movimento corporal pode ou não se caracterizar como *gesto*, já que, sem um “receptor” o movimento corporal não estabelecerá a comunicação ou interação de ideias. Além disso, sem as ideias e significados, um movimento corporal está desprovido de potencial *gestual*. Nesta linha de pensamento identificamos a distinção entre movimento corporal e *gesto*, apresentada por Chaib, que afirma: “A primeira apresenta características formais do movimento, enquanto que a segunda expressa conteúdos emocionais e/ou comunicativos” (CHAIB, 2012, p.32). Portanto Chaib (2012) considera que movimento corporal não necessariamente é *gesto*, mas todo *gesto* contém movimentação corporal, seja ela mínima, mas que contenha intenção comunicativa. Relacionado ao conceito de Chaib (2012), para Madeira e Scarduelli (2014) “o gesto exige que pelo menos um indivíduo, em uma determinada situação, reconheça o movimento como portador de significado”. Entretanto, a relação entre *gesto corporal*, movimento corporal e técnica, segundo Madeira e Scarduelli (2014, p.16):

É na tripla intersecção entre movimento, técnica e gesto corporal que se encontram muitos dos movimentos realizados por um músico em uma performance - movimentos controlados e específicos, que possibilitam a execução de uma dada tarefa, que ao mesmo tempo são portadores de significado, seja pelo prisma do intérprete ou do ouvinte.

E diferentemente de Chaib (2012), que considera o *gesto* um movimento com intencionalidade, Madeira e Scarduelli (2014) apresentam a técnica e o *gesto* dentro do escopo movimento.

### ***1.3.1 Atitudes gestuais***

O *gesto corporal* é um tipo de linguagem que, atrelada à linguagem verbal, amplia o discurso para um nível pragmático da comunicação. Podemos exemplificar essa relação do *gesto corporal* atrelado à fala quando, ao assistir um filme em uma língua desconhecida, conseguimos compreender o diálogo através das *atitudes gestuais* e do contexto contidos na

---

<sup>8</sup> Tradução nossa: in terms of both speech and gesture used in music rehearsals, performers’ discourses exceed a suggested ‘normal’ social upper limit found in spoken interaction, suggesting that the performers gave mainly positive socio-emotional reactions.

cena. Adam Kendon (2000) exemplifica situações e descreve variados tipos de *atitudes gestuais* atrelados à fala.

Enzo diz que "havia cinquenta patrocinadores abaixo". Ele diz isso, olhando para Peppe e, ao fazê-lo, com as duas mãos abertas e as palmas voltadas uma para a outra, traça na mesa à sua frente uma espécie de forma oval que parece sugerir o arranjo espacial de todos os nomes no pôster. Peppe permanece rígido na conclusão deste enunciado; ele não mostra nenhuma mudança na expressão. Enzo agora repete o que acabou de dizer (linha 9) - mas desta vez ele desvia o olhar de Peppe, na verdade, na direção de Giovanni, que está do outro lado da mesa. E agora ele levanta as duas mãos, estende a palma para fora, movendo-as lateralmente e levemente para baixo enquanto o faz. O enunciado é assim redesenhado, por assim dizer, mas agora, em vez de fornecer uma representação de como era o pôster com todos os nomes impressos, ele faz um gesto que expressa a noção de que o que está sendo afirmado bloqueia o que os outros possam dizer para contrariar isso. Ou seja, nessa repetição, ele faz um gesto que agora expressa a visão do falante sobre o papel que esse enunciado desempenhará como um movimento na organização retórica do discurso. [...] O gesto de espalhar lateralmente as palmas das mãos abertas que Enzo usa aqui é um exemplo de uma das várias formas gestuais recorrentes que têm o que pode ser chamado de funções PROGRAMÁTICAS. Eles servem como marcadores da atitude do interlocutor em relação ao que ele está dizendo, ou expressam suas expectativas sobre como o que ele está dizendo deve ser tratado pelo interlocutor, ou expressam a natureza da intenção ilocucionária do enunciado de que é uma parte. (KENDON, 2000, p.55 e 56)<sup>9</sup>

Sendo assim, a *atitude gestual* juntamente com a fala ampliam a sintaxe e a semântica para um plano das intensidades e expressões do discurso. Potencializa o conteúdo, podendo gerar diversas percepções da pessoa na qual se dirige apenas por modificar uma *atitude gestual*. Além disso os *gestos* variam de acordo com a cultura e a linguagem de cada lugar.

Nessa perspectiva o transmissor, através da conjuntura estabelecida no momento da sua ação, passa a ter um forte ingrediente de implementação no *gesto* pois, dependendo da sua *atitude*, poderá alterar o seu significado. (CHAIB, 2012, p.28)

Além da utilização do conceito de *atitude gestual* veremos a seguir três abordagens *gestuais* as quais farão parte do processo de reflexão sobre o repertório delimitado nesta dissertação.

---

<sup>9</sup> Tradução nossa: "Enzo says "there were fifty sponsors below." He says this, looking at Peppe, and as he does so, with his two hands held open and palms facing each other, he traces out on the table in front of him a sort of oval shape which seems to suggest the spatial arrangement of all the names on the poster. Peppe remains rigid at the conclusion of this utterance; he shows no change in expression whatever. Enzo now repeats what he has just said (line 9) – but this time he looks away from Peppe, actually in the direction of Giovanni, who is at the other end of the table. And now he holds up both hands, spread, palm out, moving them laterally and slightly downward as he does so. The utterance is thus redesigned, as it were, but now, instead of providing a representation of what the poster looked like with all the names printed on it, he does a gesture which expresses the notion that what is being asserted blocks whatever another might say to counter it. That is to say, in this repetition he does a gesture that now expresses the speaker's view of the role this utterance will play as a move in the rhetorical organization of the discourse. The Palm Away Open Hands Laterally Spread gesture that Enzo uses here is an example of one of several recurrent gestural forms that have what may be called PROGRAMATIC functions. They serve as markers of the speaker's attitude toward what he is saying, or they express his expectations about how what he is saying is to be dealt with by his interlocutor, or they express the nature of the illocutionary intent of the utterance of which it is a part." (KENDON, 2000, p.56).

#### 1.4. Abordagens de *gesto corporal* na performance musical do piano

No levantamento bibliográfico a respeito do *gesto corporal*, encontramos autores como Delalande (1988), Jensenius (2010), Windsor (2011), responsáveis por desenvolver terminologias e discussões dos diferentes tipos de *gesto corporal* realizados por um instrumentista durante a performance. Jensenius et. al. afirmam que “Os gestos dos músicos podem ser categorizados como produção sonora, comunicação, auxiliar ou facilitar do som, e que acompanham o som” (2010, p.13)<sup>10</sup>, sendo a última categoria presente também nos *gestos* realizados por bailarinos.

Windsor (2011) apresenta duas categorias: *gesto para produção do som* e o *gesto cíclico*. Em relação ao piano o primeiro está relacionado ao movimento de acionamento das teclas, ou pinçar das cordas por exemplo, entre inúmeros outros que representam a produção sonora no instrumento. O segundo é um *gesto* que se relaciona com o som de forma visual, comunicando ao *observador/ouvinte* o discurso musical presente no resultado performativo, contendo caráter expressivo, poética, e até mesmo figuras de linguagem como metáfora e metonímia.

Na Fig.1 há três imagens que exemplificam as três categorias de *gesto* (JENSENIUS at. al., 2010, p.24) a serem utilizadas para nossas reflexões *gestuais*. A primeira diz respeito ao *gesto para produção do som*, que consiste no acionamento das teclas. A segunda apresenta *gesto* de abdução do braço (afastamento do cotovelo do tronco), rotação de punho entre outros, que são *gestos facilitadores* por auxiliar o pianista a ter mais mobilidade e flexibilidade na execução do instrumento. Por fim, o último *gesto* representa a *comunicação*, através do movimento do braço no ar (num *gesto* de afastamento em relação as teclas) e expressões faciais.

---

<sup>10</sup> Tradução nossa: “the gestures of musicians may be categorized as sound producing, communicative, ancillary or sound-facilitating, and sound-accompanying.” (JENSENIUS, 2010, p.2).

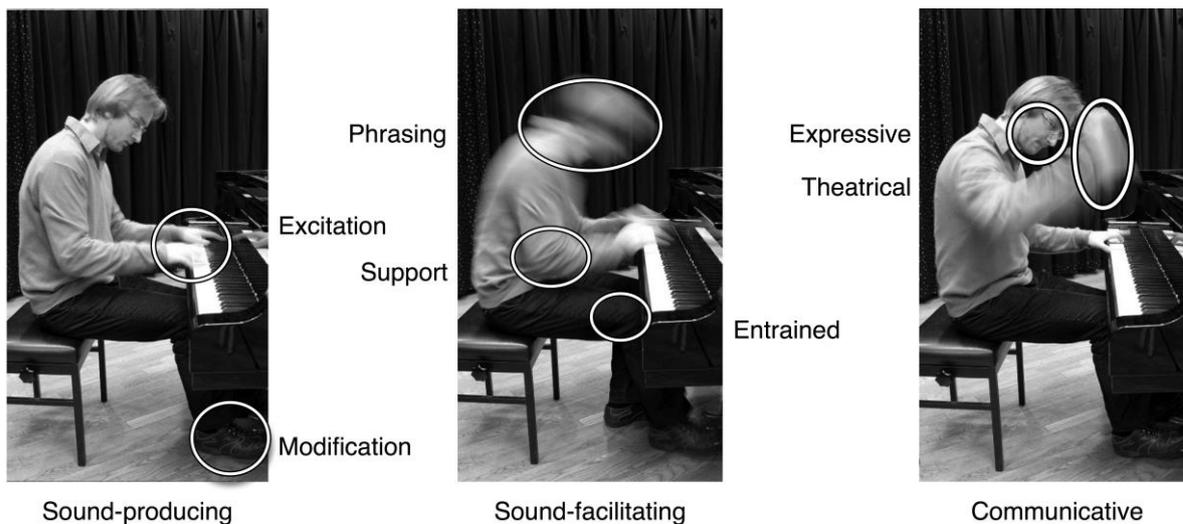


Fig.1: Imagens representando três diferentes tipos de *gestos* (JENSENIUS at. al., 2010, p.24) *gesto para produção do som, gesto facilitador e gesto comunicativo (gesto cíclico)*.

Na primeira imagem (a) o pianista realiza o que os autores chamam de *gesto para produção do som*, onde o mesmo apenas realiza movimentos com as mãos (excitação das cordas por meio do acionamento das teclas) e com o pé (modificação sonora por meio do pedal *sustain*). A segunda imagem (b) representa os *gestos facilitadores*, onde o autor afirma que a ação para se tocar piano não parte apenas dos dedos, mas também das mãos, braços e todo membro superior. E por último, (c) são os *gestos que acompanham os sons (gesto cíclico segundo Windsor)* e tem a função de comunicação, expressão e teatralidade.

A fim de tornar mais clara a distinção entre os conceitos acima citados e exemplificar as influências que as categorias de *gesto para produção do som, gesto facilitador e o gesto cíclico* podem causar na performance das obras aqui abordadas, explanaremos cada conceito separadamente nos próximos tópicos.

## I. *Gesto para produção do som na performance pianística*

Assim como o próprio termo sugere, o *gesto para produção do som* (JENSENIUS, 2010, WINDSOR, 2011) diz respeito aos movimentos realizados pelo instrumentista para a realização sonora, ou seja, voltados notadamente para a extração sonora do instrumento. Ao dedicar-se à pesquisa desses *gestos* o instrumentista visa desenvolver suas habilidades técnicas com propósito de facilitar a realização de determinadas passagens musicais e resolver os trechos complexos e segundo Chiantore: “Técnica é o conjunto de recursos do qual o artista dispõe para expressar-se” (2001, p.20).

O trabalho sobre esse tipo de *gesto* inicia-se desde o princípio do processo de aprendizado da obra e se torna o alicerce estrutural das habilidades técnicas, pois o instrumentista começa a vivenciar a realização da obra de forma técnica e musicalmente, cognitiva e fisicamente. Portanto, neste período que o instrumentista passa pela leitura e experimentação, não há uma ideia de obra consolidada, e mesmo que através da audição o instrumentista já a conheça muito bem, somente conseguirá se expressar construindo os *gestos* ao longo do estudo.

Algumas obras para piano produzidas a partir do séc. XX começaram a apresentar uma diversidade sonora muito grande que estimula uma constante adaptação postural do pianista. Desta forma, a técnica pianística começa a se ampliar devido às explorações sonoras distintas, gerando diversas possibilidades *gestuais*. Dentre essas explorações podemos citar a excitação das cordas por meio do acionamento das teclas, manipulação das cordas diretamente, produção do som a partir da inserção de objetos entre/sobre as cordas, exploração das partes internas do piano como cravelhas, tampo harmônico, barras de metal, madeiras de sustentação do piano etc.

Por meio da experimentação sonora e do estudo de uma seleção de obras do séc. XX, apresentaremos a seguir algumas considerações a respeito das múltiplas formas de exploração sonora do piano, no que diz respeito à realização corporal. Estas considerações não tem o intuito de generalizar uma prática pianística, mas descrever parte do processo e experiências pessoais desenvolvidas ao longo da pesquisa.

Para que os martelos sejam acionados o pianista pode realiza movimentos com os dedos, palma, punho, antebraço que entram em contato direto com as teclas. Entretanto, considerando-se o repertório em que o pianista apenas utiliza a ponta dos dedos em contato com as teclas (numa perspectiva que considera apenas do repertório produzido até o séc. XIX), a *atitude* de sustentação da arcada da mão (falanges dos dedos curvadas) ao tocar, não pode ser considerada isoladamente em relação ao restante do corpo (aparelho pianístico). Para isso, o pianista deve fazer um uso consciente dos braços e ombros, atento às suas tensões e relaxamentos, ao mesmo tempo da atividade dos dedos, configurando-se como *gesto facilitador* que veremos adiante. Segundo Dahl, para controlar “a tecla do piano não usamos apenas os dedos, mas também a maior parte do membro superior, incluindo o punho, braço e ombro”<sup>11</sup> (2010, p.43)

No contexto do séc. XX, para a realização do *cluster* de palma, os dedos e palma da mão dependendo da amplitude, devem estar planos (na horizontal) em relação às teclas, para

---

<sup>11</sup> Tradução nossa: To control a piano key not only are the fingers used, but also most of the upper limb, including the wrist, arm and shoulder.

conseguir um som mais homogêneo, se esse for o intuito sonoro do compositor. Para os *clusters* de punho, a ação que parte do braço e antebraço é maior, mantendo os punhos relaxados. Porém, dependendo do contexto da música, como por exemplo passagens rápidas, a flexibilidade do punho e amplitude da trajetória do *gesto* dos braços é menor se comparada à trechos mais lentos. Para realizar o *cluster* de antebraço, o que mais influencia o corpo do pianista é o ângulo no qual o antebraço atinge o teclado, além da postural e corporal do pianista, como por exemplo a inclinação do tronco para frente.

Para realizar a manipulação diretamente nas cordas, utiliza-se *gestos* de pinça, *glissandos* ou até mesmo o manuseio de objetos como baquetas, barras de metal, copo, entre outros. Sendo assim, para tocar diretamente as cordas do piano, dependendo da obra e onde ocorrerá a manipulação do som, é necessário que o pianista saia de sua postura convencional, precisando inclinar-se ou até mesmo ficar em pé.

Os *gestos para produção do som* determinam boa parte do resultado sonoro, entretanto, não somente a forma como pressionamos a tecla produz e modifica o som, mas também a forma como a soltamos por exemplo. Os *gestos corporais* de saída das teclas modificam o som em termos de duração sonora e dependendo da *atitude gestual*, altera-se também a articulação. Dependendo da *atitude gestual*, velocidade, a força-peso dos *gestos* que antecedem o contato dos dedos/unhas quando tocamos as cordas do piano, vão influenciar diretamente no resultado sonoro no que diz respeito à variedade de harmônicos. Após os *glissandos*, a saída do *gesto* também é responsável por modificar o som, permitindo que o intérprete deixe reverberar mais ou menos após a extração sonora. Estes *gestos corporais* não sonoros, são resultantes de um *gesto para produção do som*, e acreditamos que ambos têm potencialmente a capacidade de influenciar o resultado sonoro/performativo, denominados *gestos cíclicos* (II).

## II. *Gesto cíclico na performance pianística*

O termo *gesto cíclico* (WINDSOR, 2011) é considerado um facilitador no processo de compreensão cinestésica do músico e acreditamos que é determinante na modificação do resultado sonoro, como será discutido de forma mais aprofundada no Cap.3. Esta categoria *gestual* pode vir antes ou após o *gesto para produção do som*, responsável por preparar e conectar *gesto para produção do som*. Relacionamos o *gesto que acompanha o som* com o conceito de *Gesto expressivo (GE)*, que segundo Chaib, “será o que acreditamos demonstrar uma performance de um músico em concerto, sem inibição dos movimentos corporais após as intervenções sonoras (sejam longas ou curtas)” (2012, p.148). O conceito de *gesto cíclico* vai

ao encontro do termo *gesto complementar* ou *gesto que acompanha o som* apresentado por Delalande (1988 apud SANTANA 2019). Os *gestos corporais*, sejam eles *gestos cíclicos* ou *gestos facilitadores*, são movimentos corporais com intenção, sendo assim, diz respeito à expressão do corpo.

Ao tratar a corporeidade do instrumentista, há autores que defendem a utilização dos *gestos* como recuso performativo, mas há também os que discordam, hierarquizando a relação de compositor, obra e intérprete. Nesta linha de raciocínio podemos mencionar a diferença entre os conceitos de interpretação e performance. Segundo Kuehn (2012) “interpretar” é o processo cognitivo de decodificação e compreensão dos signos da partitura, para em seguida, o músico realizar sonoramente a obra, conduzindo-nos ao termo “reprodução musical”. Kuehn (2012) também apresenta as opiniões de Schönberg e Schenker de que os intérpretes extrapolam suas emoções<sup>12</sup> em suas performances e sugerem a substituição o termo “interpretação” por “execução”, ou seja, um “executante” à serviço da obra para realizar a “reprodução musical”.

Em contradição à afirmação de Kuehn (2012), Domenici (2013) reflete a respeito da “reprodução musical” e como ela é subordinada à alguma referência “definitiva”, que neste caso a autora considera o texto musical. Entretanto, a partitura não é de fato a música e segundo Zampronha, a “música corresponderia à fonte que, codificada pelo compositor sob a forma de escrita (canal), seria restituída pelo intérprete sob a forma de sons” (2000, p.41).

Zampronha (2000) apresenta os conceitos dos termos “sinais” e “signos” que são respectivamente “eventos físicos” e “processos mentais”, sendo assim, “sinais” são os sons e “signos” a notação. Ainda segundo o autor, a notação é um código secundário pois “não representa os objetos acústicos no mundo” (2000, p.47). Considerando que a realização sonora da música necessita de um interceptor e este deve ter a capacidade de ler os “signos” da partitura transmitindo-os em “sinais” sonoros, relacionamos à ideia de Domenici (2013) de que este processo não desmembra mente e corpo. Domenici (2013) discute a ligação entre a corporeidade e a performance musical avaliando como essa relação muitas vezes é negada.

Desta forma, chegamos em uma relação paradoxal da relação compositor, obra, texto, intérprete e *gesto corporal*. De um lado está o compositor com sua obra (partitura) feita de “signos” e não os sons de fato. Do outro lado há um indivíduo capaz de ler e compreende aqueles “signos”, mas carrega consigo vivências, bagagens musicais e culturais individuais que podem influenciar no processo de interpretação. Além disso a memória sinestésica é parte

---

<sup>12</sup> Que para nós tem relação com *gesto corporal*.

importante no processo do aprendizado de uma obra, e que diz respeito à técnica e ao *gesto corporal*, sendo assim, inevitável no processo de estudo e performance.

A busca pela negação da corporeidade implica na ocultação da associação entre som e movimento. A corporeidade é vista como um subproduto da ação performática, onde tudo o que extrapola o absolutamente necessário à realização da obra deve ser evitado, ocultado ou desconsiderado, fazendo com que o performer solape a sua própria presença física na condição de mediador imperfeito. (DOMENICI, 2013, p.5)

Para que a comunicação da linguagem musical seja percebida pelo público, o intérprete realiza a codificação dos “signos” e através de “sinais” *gestuais* transformam a notação em som. Sendo assim, o processo de codificação e decodificação do “signo” transfere ao público não apenas a mensagem de forma mecânica (notas e ritmo), mas também semântica. Com base nos termos discutidos anteriormente e assumindo a importância da corporeidade na performance, confere ao *gesto cíclico* um papel importante na performance como um todo, comunicando o aspecto técnico e semântico, sonoro e *gestual*.

Consideramos o *gesto cíclico* não somente o movimento do corpo elaborado pelo intérprete atrelado ao *gesto para produção do som*, pois identificamos na literatura do piano obras em que o *gesto corporal* aparece desvinculado do som.

The image shows a musical score for 'Les Adieux Játékók VI' by György Kurtág. The score is written for piano and consists of four staves. The tempo is marked 'calando molto' and the dynamics are 'ppp'. A red box highlights a specific passage in the third staff, which is annotated with the text: '(von hier an stumm, die synkopen nur mit den Fingerspitzen fühlen)\*\*'. Below the score, there is a '( Ped.)' marking and the number '13'.

Exc.1: *Les Adieux Játékók VI* (KURTÁG, 1997): *Gesto* silencioso sincopado C.c. 7, ou seja, articular cada nota com *gestos* sem produção sonora.

Na obra *Les Adieux* (1997), György Kurtág (1926 -) utiliza uma textura polifônica criada a partir de um sis. com quatro pautas, como podemos observar no Exc.1. Para cada uma dessas camadas texturais devemos evidenciar os elementos musicais que desejamos revelar em

<sup>13</sup> Tradução nossa: “daqui em silêncio, sinta a síncope apenas com as pontas dos dedos”

primeiro plano, a figura de plano e fundo. Para a realização dessas camadas texturais, o intérprete é levado a pensar nas *atitudes gestuais* para cada uma das pautas, resultando em intensidades distintas e evidenciando conseqüentemente camadas sonoras. Entretanto, o que nos chama mais a atenção neste trecho é o fato de haver dois tipos *gestuais* representados de forma clara, o primeiro diz respeito ao *gesto para produção do som* que são as notas das pautas um, três e quatro (contadas de baixo para cima). E neste trecho destacado de vermelho (C.c. 7, Exc.1) (assim como também no último C.) o compositor solicita que realize as síncopes silenciosamente, ou seja, o *gesto cíclico* da síncope é realizado desvinculado do *gesto para produção do som*. Este é um *gesto* performativo que representa a metáfora de um coração parando de bater e como sugere o título *Les Adieux*, a despedida de alguém.

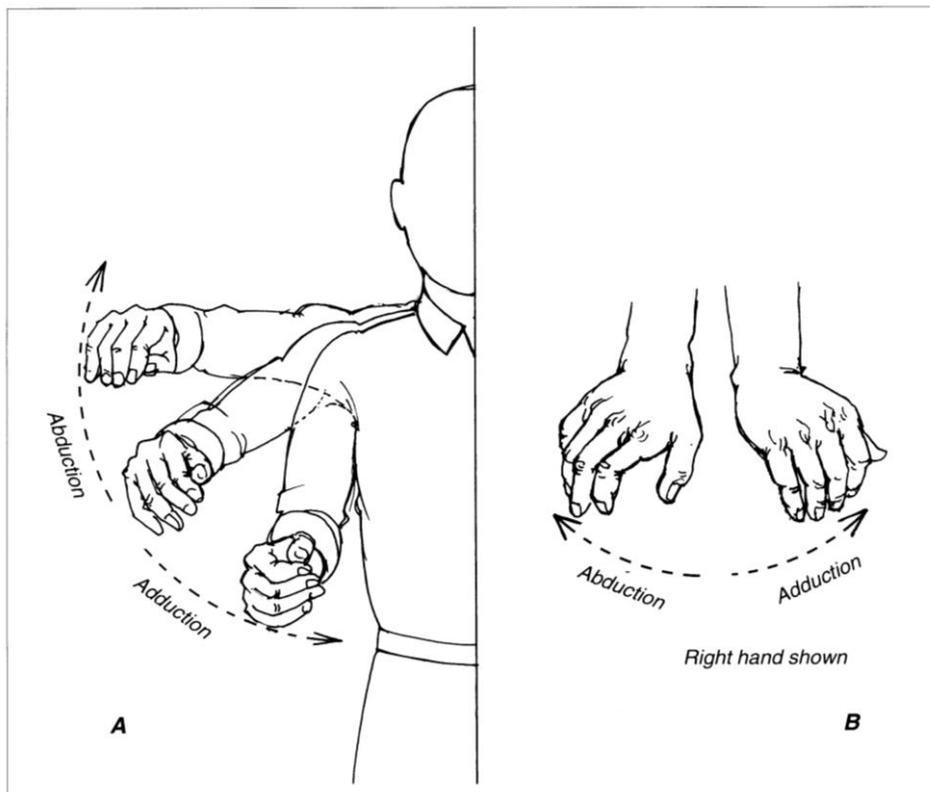
Portanto ao definir e utilizar o *gesto cíclico* na reflexão *gestual* do repertório escolhido, geramos soluções interpretativas relacionadas à técnica, à facilidade de execução e aos *gestos* performativos de cada obra.

### **III. Gesto facilitador na performance pianística**

Os *gestos facilitadores* muitas vezes podem ser imperceptíveis pois são responsáveis por facilitar a realização de alguma passagem tecnicamente difícil durante a performance. Ao realizar estes trechos com maior fluidez o *gesto corporal* também pode transmitir a percepção de conforto ou facilidade por parte do músico durante a performance ao público, sendo assim, *gestos corporais* bem estudados e planejados possibilitam ao músico tocar com o mínimo de esforço possível.

Segundo Fink (1992) dentre os variados tipos de técnica, podemos encontrar *gestos* que compreendem basicamente os movimentos de adução e abdução, pronação e supinação do membro superior, gerando *gestos* circulares, horizontais, verticais que se caracterizam como *gesto facilitador* e não apenas *gesto para produção do som*.

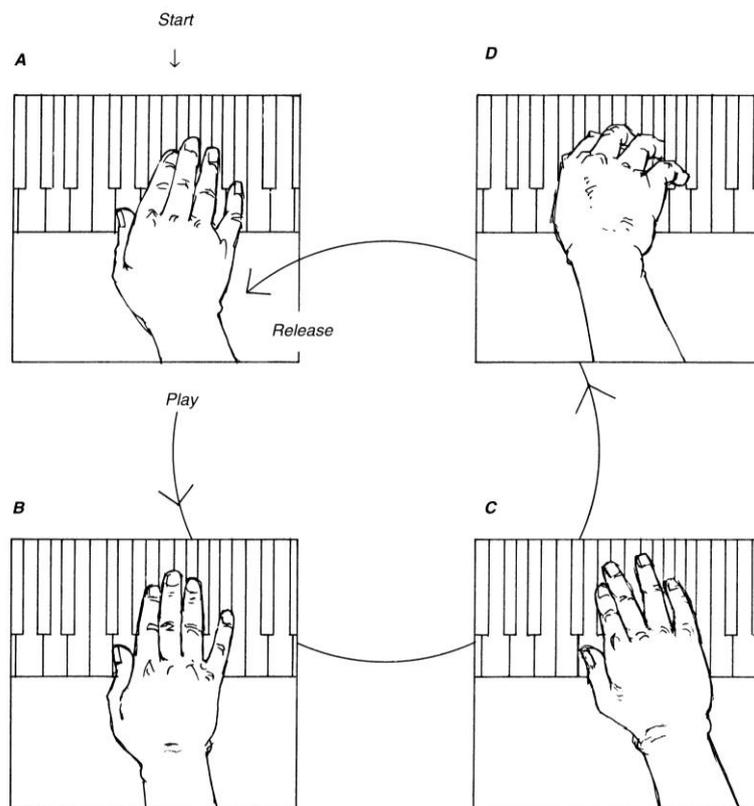
Algumas trajetórias comuns desses movimentos são: a pronação das mãos juntamente com a abdução dos cotovelos em relação ao tronco para a estabilidade da palma da mão e conseqüentemente maior liberdade de movimentação dos dedos; movimentos de rotação de punho ou de abdução e adução das mãos e braços (II.1), para alcançar e conduzir o fraseado em um grupo de notas, principalmente quando o intervalo entre as mesmas é superior à extensão alcançada pelas mãos do pianista.



II. 1: Imagem representando duas possibilidades do movimento corporal (FINK, 1992, p.19): “Abdução e adução – movimentando para longe e retornando para o plano médio relevante: (A) o braço; (B) a mão”<sup>14</sup>

Ainda discutindo sobre o mesmo tipo de *gesto* circular, apresentamos a seguir duas representações diferentes para a trajetória do *gesto corporal* que se complementam. A primeira é extraída do livro de técnica pianística de Fink (1992) que demonstra com desenhos como ficam os variados posicionamentos da mão durante a realização de um *gesto* circular e a segunda, extraída do trabalho de Dahl (2010), é uma citação de um trabalho sobre *gesto* pianístico de Ortmann (1929, p.290) que representa um exemplo dos movimentos realizados durante a execução do Estudo op.25 n° 3 de Chopin.

<sup>14</sup> Tradução nossa: Abduction and adduction – moving away from and returning to the relevant médium plane: (A) the arm; (B) the hand.



II. 2: *Gesto* circular seguindo a sequência das letras, descrito pelo autor da seguinte forma (FINK, 1992, p.79): “Puxando o braço em legato-quatro posições dentro de uma pronação de tração (movimento no sentido anti-horário para a MD [mão direita] mostrada)”<sup>15</sup>.

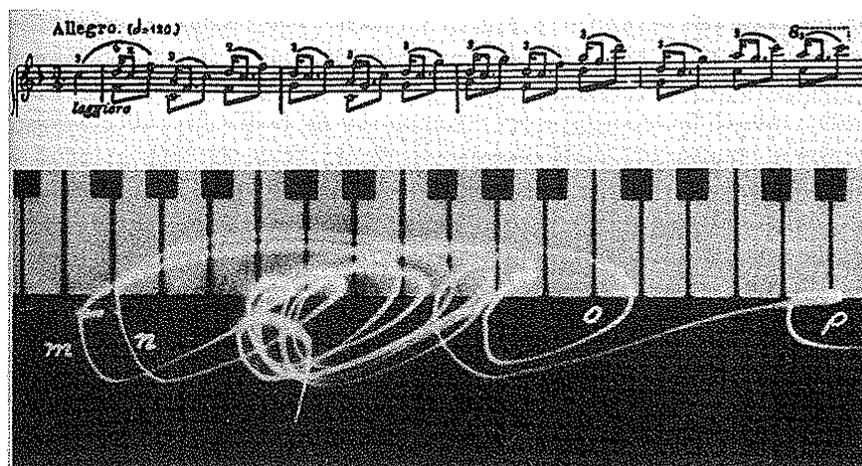


Fig.2: Trajetórias dos movimentos circulares na perspectiva dos *gestos* da partitura nas teclas do piano (DAHL 2010, p.43): “As letras na figura denotam a posição na partitura: n, m correspondem à segunda pulsação no C. 1 e 2; o, a última pulsação do C. 3; e p, a última pulsação antes do C. 4”<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Tradução nossa: “Pulling arm legato-four positions within a pulling-pronating circle (counter-clockwise motion for the RH shown).”

<sup>16</sup> Tradução nossa: “The letters in the figure denote the position in the score: n, m correspond to the second beat in the first and second measures; o, the last beat of measure three; and p, the last beat before measure four”

A reflexão e distinção da diferença entre as três abordagens *gestuais* influenciou diretamente em nossa prática que conseqüentemente estará aplicada ao repertório apresentado no Cap.3. Refletir sobre os tipos de *gesto* durante a prática no instrumento torna o instrumentista mais consciente do uso do seu corpo no que diz respeito a técnica e musicalidade. Além disso os *gestos corporais* fazem parte do processo de construção da performance sejam eles *gestos para produção do som, gestos facilitadores e gestos cíclico*.

## 2. EXEMPLIFICAÇÃO DE *GESTOS CORPORAIS* NO REPERTÓRIO PIANÍSTICO DO SÉC. XX

Neste capítulo discutimos algumas inovações técnico-musicais no repertório do séc. XX e sua influência no *gesto corporal* do instrumentista. Considerando que o repertório do séc. XX para piano é bastante extenso e plural em termos estéticos, selecionamos um pequeno grupo de obras que nos permitiram ilustrar modificações corporais distintas do pianista sobre o instrumento. Sendo assim, os exemplos musicais aqui apresentados foram selecionados por apresentarem modificações significativas no aspecto *gestual* e estão organizados pelas categorias: *Modificações no corpo do piano* e *Modificações no corpo do instrumentista em relação ao piano*. A segunda categoria se subdivide em tópicos que se distinguem por diferentes técnicas pianísticas e abordam *explorações tímbricas* diversas.

A partir do séc. XX a forma de explorar o instrumento modificou-se significativamente gerando, por consequência, diversas adaptações corporais, desafiando o intérprete em termos técnicos, posturais e *gestuais*. Essas adaptações técnicas e modificações corporais foram expandindo-se de forma que o uso do corpo passou a ser bastante distinto se comparado à técnica utilizada no séc. XIX e anteriores. Tratam-se evidentemente de novas maneiras de se manipular os sons do instrumento no repertório do séc. XX. Essas novas formas de manipulação sonora passaram a ser denominadas por muitos musicólogos e pesquisadores da área da performance como *técnica estendida* ou *expandida*.

Podemos observar as definições de *técnica estendida* ou *expandida* por vários prismas, sendo um excelente exercício de reflexão. Sobre o repertório contemporâneo em específico, encontramos em Labrada (2014) uma abrangente discussão dos termos supracitados na qual o autor defende sua escolha em não os utilizar. Essas reflexões ajudaram também a justificar a não utilização do termo *técnica estendida* para definir a exploração sonora utilizada no repertório dos sécs. XX e XXI.

Para diversos autores o termo *técnica estendida* trata-se de uma extensão da técnica tradicional, ou seja, um processo evolutivo da técnica instrumental (RAU, 2011 *apud* LABRADA, 2014, p.13). Já para as autoras Domenici (2011) e Cardassi (2005 e 2011), os termos *técnica estendida* ou *expandida* são entendidas como técnica não convencional, atribuídas aos novos recursos acrescidos à técnica tradicional que compõe uma grande parte da produção musical e pianística do séc. XX.

A *expansão* ou *extensão* da técnica são considerados em termos de explorações sonoras do piano como “hábitos idiomáticos de movimento corporal” (PONTES, 2018, p.80).

Entretanto, em obras que o compositor mantém o “hábito idiomático” semelhante ao tradicional, mas expande em termos sonoros e estilísticos, também é considerado por Domenici (2011) como *técnica estendida*.

A complexidade técnica e estilística da obra representa um convite à expansão do intérprete, não apenas no tocante às técnicas que extrapolam o domínio instrumental, mas também no que se refere à diversidade estilística que deve ser considerada na execução das nuances. (DOMENICI, 2011, p.1201)

Esta vasta possibilidade de utilização do termo *técnica estendida* o torna plural, passível de interpretações distintas, mas não deixam de estar certas ou equivocadas dependendo do contexto em que é inserido. Costa (2004) e Barancoski (2004) abordam as explorações sonoras não convencionais se comparadas à produção musical dos sécs. XVI ao XIX do piano, utilizando-se apenas do termo técnica pianística. Sendo assim, esses autores não fragmentam a técnica do piano em duas formas distintas de se tocar, apenas a incluem no repertório técnico do piano que surgiu ao longo de toda a história. De alguma forma isso vai ao encontro com Labrada (2014) que não utiliza o termo *técnica estendida*. Além disso o autor afirma que há de fato uma “inconsistência terminológica” (LABRADA, 2014, p.13) na definição do termo *técnica estendida* na produção acadêmica da área.

Labrada (2014) reflete sobre a técnica tradicional estar no *centro* e a *técnica estendida* na *periferia* e embora haja distinção entre os dois polos, o autor acredita que esses são suficientes apenas para intérpretes que pertencem à um grupo ou outro, mas quando se misturam, não é possível definir pois são ideias opostas e não complementares.

Ainda que seja bastante clara essa distinção em dois polos, é preciso considerar que essa relação é mais permeável do que uma mera oposição de dois elementos puros. De fato, uma projeção fractal parece muito mais próxima da realidade, na qual os elementos periféricos poderão constituir novos Centros e o próprio Centro possui inevitáveis Periferias. Por mais que essa distinção entre técnicas *tradicionais* e *estendidas* circule no ideário de grande parte dos intérpretes, na prática, a demanda de processamento mental exigida na execução de peças (que explorem instrumentos de formas variadas ou não) torna essa divisão, no mínimo, imprecisa. Para que se possa executar uma peça com timbres variados, o intérprete precisa se apropriar completamente das técnicas exigidas pelo texto musical, de forma que, seguindo a lógica desse pensamento bipolar, necessita trazer para o Centro as técnicas antes pertencentes ao domínio periférico. (LABRADA, 2014, p.12)

Por isso, optamos pela utilização do termo *explorações tímbricas* (CHAIB, 2007) ao invés do termo *técnica estendida*. Entendemos que o termo *explorações tímbricas* abrange desde as extrações sonoras e *gestuais* padrões do instrumento até a expansão menos usual. Partindo dessa ideia discutiremos a seguir as modificações *gestuais*, mudanças de *atitude*,

adaptações posturais e a relação de figuras de linguagem aplicados ao texto musical e aos *gestos corporais* como a metáfora.

## 2.1. Preparações fixas, móveis e mistas no piano

John Cage (1912 – 1992) é responsável pela criação do *piano preparado* em 1938, que consiste na inserção de pequenos objetos, como parafusos e borrachas entre as cordas do piano, tendo como objetivo ressaltar sonoridades percussivas. Foi atribuído a Cage criar acompanhamentos para danças étnicas tendo apenas o piano para isto, motivando-o a explorar os timbres do piano não somente de sua forma original (COSTA, 2004, p.21 e 22). Algumas obras que representam essas explorações são: *Bacchanale* (1940), *Primitive* (1942), *Amores* (1943), *Prelude for Meditation* (1944), *Mysterious Adventure* (1945), *Sonatas e interlúdios* (1946-48), entre outras.

Dependendo da região das cordas onde são inseridos os objetos diversos feitos de metal, papel, borracha (parafusos, papelão, pedaços de borracha, etc.), são destacados harmônicos e inarmônicos característicos de sonoridades percussivas, gerando novos timbres por consequência da preparação fixa do instrumento.

Em 1938, Cage descobriu que era possível ter uma verdadeira orquestra de percussão sob o controle de duas mãos, adaptando objetos estranhos, geralmente de borracha, metal, madeira ou papel, às cordas de um piano. Este "piano preparado" fornecia uma vasta gama de sonoridades percussivas, em vez dos sons habituais. Além disso, permitia ao compositor ajustar empiricamente os timbres durante a composição: pela primeira vez, ele realizava experiências sonoras que se tornariam comuns nos estúdios eletrônicos. (GRIFFITHS, 1987, p.107 - 109).

O Exc.2 a seguir é um exemplo extraído das instruções da obra *Amores* (1943), onde Cage indica com precisão as notas, os materiais entre outros elementos da preparação fixa do instrumento. Entretanto, fica à cargo do intérprete explorar e escolher os harmônicos e timbres que se modificam ao deslocar longitudinalmente na corda o objeto já inserido. Além da modificação tímbrica por meio da inserção dos objetos entre as cordas do piano, os diferentes tipos de toque nas teclas influenciam também na sonoridade do piano preparado, alterando a intensidade, reverberação, duração e timbre dependendo da região (cumprimento da corda) do piano e do tipo de material inserido:

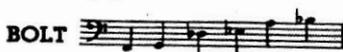
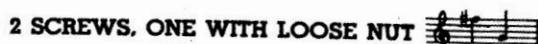
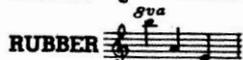
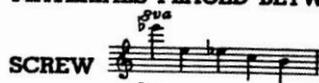
O intérprete necessita portanto adaptar a intensidade de seu toque tecla a tecla para alcançar um resultado homogêneo. Em outras palavras, cada nova reparação demanda um novo problema técnico a ser resolvido pelo executante. (COSTA, 2004, p.31)

## INSTRUMENTS AND NOTATION

### I AND IV

#### PREPARED PIANO:

#### MATERIALS PLACED BETWEEN FOLLOWING STRINGS



DETERMINE POSITION AND SIZE OF MUTES BY EXPERIMENT

Exc.2: *Amores* (CAGE, 1943): Tabela de preparação fixa nas cordas do piano utilizando “materiais colocados entre as cordas: parafusos; borracha; 2 parafusos, um com porca solta e parafuso sextavado. Determinar a posição e tamanho dos silenciamentos por experimento”<sup>17</sup>.

Há também compositores que utilizam, objetos que devem ser colocados sobre as cordas do piano para modificação tímbrica, é o que chamamos de preparação móvel. Alguns exemplos são: *Intermitências I* (1971) de Cláudio Santoro (1919 – 1989), onde utiliza-se um pedaço de papelão sobre as cordas; *Morning Music in Makrokosmos II* (1973) de George Crumb (1929 - ), na qual é solicitada a inserção de papel sobre as cordas; *Mount Hood* (2010)<sup>18</sup> de Volker Bertelmann (1966 -), que utiliza o piano com preparação mista (fixa e móvel), utilizando bolinhas de ping pong soltas sobre as cordas. Um exemplo dessa alteração tímbrica não estar sujeita apenas pela interferência do objeto é vista na obra *Intermitências I* (1971) de Cláudio Santoro. Dependendo da intensidade e a maneira que se realiza o toque (o que inclui a força-peso, velocidade e força) dos acordes ou *clusters* – cuja região é modificada pela inserção momentânea do papelão sob as cordas (preparação móvel) – será modificada a amplitude de vibração das cordas e conseqüentemente o atrito do papelão. Essa variação do tipo de toque pode até mesmo anular a sonoridade do papelão sobre as cordas, conforme nossas experimentações no processo de estudo da obra. Realizamos testes variando as maneiras de

<sup>17</sup> Tradução nossa.

<sup>18</sup> BERTELMANN, 2010. *Mount Hood*. NPR's studios, Alemanha, performance disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zgph8aPmRJs>. Acesso em agosto de 2020.

toque citadas anteriormente e percebemos que ao tocar com menor velocidade de ataque, consequentemente com intensidade mais suave, a vibração do papelão poderia ser anulada.

Há muitos meios de fazer modificações timbrísticas no corpo do instrumento, não apenas com preparação mista, mas também através da utilização da mão sobre as cordas antes do acionamento das teclas. Este é um recurso bastante utilizado, responsável por alterar principalmente timbres e harmônicos. Um exemplo bastante complexo do uso dessa técnica é da obra *Sinister Resonance* (1930) de Henry Cowell. Nesta obra, Cowell escreve com exatidão as notas ao piano que devem ser tocadas e os harmônicos a serem obtidos, exigindo do intérprete uma pesquisa sonora individual em cada instrumento, pois estes harmônicos podem variar de acordo com o modelo, marca e tamanho do piano. Na obra *Les Adieux* (1997) de Kurtág o intérprete é solicitado a manipular o som diretamente com a mão nas cordas, mas nesta, é necessário obter as notas exatas dos harmônicos. Para a realização dos harmônicos em *Les Adieux* (1997) de Kurtág utilizamos apenas a tecla/corda Lá 3 para emitir duas alturas. Primeiro posicionamos o dedo 2 e depois o dedo 4 da mão esquerda nos pontos x e y (dependerá de cada piano para obter as frequências de Mi 5 e Lá 4) da corda. Logo após a tecla ser tocada (escolhemos a tecla Lá 3), desencostamos o dedo da corda para maior reverberação dos harmônicos (Exc.3). Outro exemplo é a *Primavera Sounds* que faz parte da série *Makrokosmos I* (1972) de George Crumb (Exc.4) utilizando as mãos diretamente nas cordas para modificação sonora do piano.

The image shows a musical score for a piano piece. At the top, there is a dynamic marking 'poco a poco dim.' with a hairpin indicating a gradual decrease in volume. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. A red rectangular box highlights a section in the second bass staff, where a single note is held and then released, with a circled 'o' above it, indicating a harmonic or overtone. Below this section, the dynamic marking 'pppp' is written.

Exc.3: *Játekók VI - Les Adieux* (KURTÁG, 1997): Harmônicos C.c. 7. Para este harmônico o intérprete deve fazer uma pesquisa prévia na corda Lá 3 buscando as alturas das notas Mi 5 e Lá 4.



Exc.4: *Makrokosmos I - Primavera Sounds* (CRUMB, 1972, p.6):  
 Modificação sonora utilizando as próprias mãos diretamente nas cordas.

Este é apenas um exemplo presente na obra de Crumb dentre muitos outros que poderíamos citar da série *Makrokosmos*, cujas obras utilizam-se dessa técnica de exploração sonora inserindo a própria mão nas cordas.

Os exemplos citados acima (Kurtág e Crumb) solicitam do intérprete a inserção da mão às cordas, sem produzir sons diretamente (como *attitudes gestuais* de pinçar ou realizar o *glissando* nas cordas), sendo assim, a mão é utilizada apenas como recurso de modificação sonora. Nesse tipo de modificação, dependendo das precisões indicadas na partitura, o intérprete pode explorar a região da corda e como deixará a mão sobre a mesma, destacando harmônicos bem diferentes em relação aos harmônicos da obra *Sinister Ressonance* (1930) de Henry Cowell. As explorações sonoras com *attitudes gestuais* diretamente nas cordas estão presentes no tópico 2.2.3.<sup>19</sup>

## 2.2 Modificações no corpo do instrumentista em relação ao piano

Neste tópico exemplificamos algumas modificações corporais realizadas por pianistas relativas às explorações sonoras no piano. Os primeiros exemplos são relativos aos diferentes tipos de *clusters*, pois a utilização deste recurso sonoro começou a exigir do intérprete uma postura diferente do habitual em relação ao piano. Abordamos também a modificação na perspectiva de exploração sonora e tímbrica do instrumento como um todo, passando a considerar todas as partes do piano como fonte sonora: madeiras laterais, estante de partitura, tampas das teclas e da cauda e suas interferências na utilização do corpo do pianista, braços, mãos, não se restringindo à utilização apenas dos dedos. E por fim, sem desconsiderar que há muitas outras formas de exploração sonora e diversas possibilidades corporais, apresentamos

<sup>19</sup> P. 42

alguns exemplos de interferência diretamente nas cordas, que influenciaram principalmente no posicionamento do instrumentista em relação ao piano.

### 2.2.1 Cluster

O *cluster* é um tipo de exploração sonora que surge a partir do séc. XX utilizando o aglomeramento de notas com intervalos próximos (graus conjuntos) tocados simultaneamente. Segundo o dicionário de música Zahar, o *cluster* (em se tratando do piano) “significa um punhado de notas que se faz soar com a mão ou com o antebraço.” (HORTA, 1985, p.81), ou seja, um aglomerado de notas em graus conjuntos ou cromáticos (teclas brancas, pretas ou ambas) tocados simultaneamente. Também segundo Kurt Stone o *cluster* é definido como “uma combinação de sons na qual se espera uma sonoridade não definida e densa” (STONE, 1980, p.57 apud OLIVEIRA, 2014, p.29). Pode-se tocar diferentes combinações de teclas brancas e pretas, em diversas regiões do piano, variando amplitude e densidade. O *cluster* foi utilizado inicialmente por Charles Ives (1874 - 1954), mas sistematizado em termos de notação por Henry Cowell (ANTUNES, 1989, p.45) e utilizado como recurso composicional em suas obras para piano.

Há diversos tipos de *clusters* bem como uma vasta gama de opções de notação para representá-los dependendo do objetivo sonoro que o compositor pretende com a obra. Como por exemplo: *clusters* com teclas determinadas, teclas pretas, brancas ou ambas, com duração definida, etc. que serão exemplificados a seguir.

#### I. **Cluster em teclas pretas e brancas**

A notação a seguir, adotada por alguns compositores como Jorge Antunes (1942 –), Henry Cowell, George Crumb e Charles Ives, apresenta alguns tipos de *cluster* destinado ao piano. Demonstramos nos Exc.5 e 6 notações que representam o *cluster* composto por teclas pretas, brancas ou ambas a serem tocadas, não determinando a maneira que o intérprete deve tocar (utilizando punho, palma aberta, antebraço etc.) ou as durações.

II.5.a.  Cluster nas teclas brancas (instrumento de teclado).

Exc.5: *Clusters* com determinação das teclas brancas (ANTUNES, 1989, p.42).

II.5.b.  Cluster nas teclas pretas (instrumento de teclado).

II.5.c.  Cluster nas teclas brancas e pretas (instrumento de teclado).

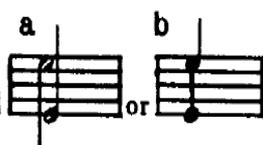
Exc.6: *Clusters* com determinação das teclas somente pretas (II.5.b) ou pretas e brancas (II.5.c) (ANTUNES, 1989, p.43).

## II. Cluster cromático

Este é um tipo de *cluster* que abrange teclas brancas e pretas com alturas determinadas. No Exc.7, um exemplo extraído do livro de Antunes (1989), apresentamos o *cluster* isolado, ou seja, sem a especificação das notas pela ausência da pauta. Já no Exc.8 exemplificamos a aplicação da grafia do *cluster* cromático na obra *The Tides of Manaunaun* (1912) de Henry Cowell, sendo neste caso, solicitado na partitura ou nas instruções que se toque o *cluster* com a mão esquerda aberta.

II.6.  Cluster cromático (teclas brancas e pretas) com âmbito precisamente determinado.

Exc.7: *Cluster* cromático (ANTUNES, 1989, p.45): Com determinação do âmbito exato.

  
The Symbol  or  indicates that all the Chromatic tones inclusive between the upper and lower tones given, are to be played simultaneously.

Exc.8: Instruções da obra *The Tides of Manaunaun* (COWELL, 1912): *Cluster* cromático com especificação de âmbito e duração.

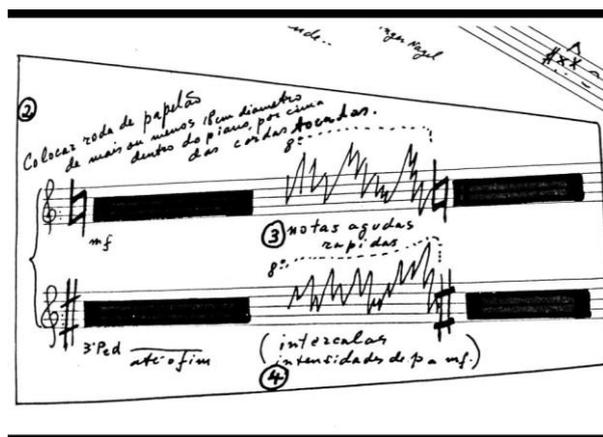
## III. Cluster com duração imprecisa

Há também maneiras de representar a duração do *cluster* de forma imprecisa, que utiliza a partitura longitudinalmente. Dentro dessa concepção, o *cluster* terá a duração relativa às

proporções estabelecidas pelo compositor ou pelo intérprete, podendo também conter indicação dos segundos para determinar a duração do som. A grafia aqui discutida é exemplificada por Antunes (1989), podendo também ser identificada na obra *Intermitências I* (1971) de Cláudio Santoro. Em ambos os exemplos (Exc.9 e 10) o *cluster* tem a amplitude determinada, mas cabe ao intérprete decidir qual postura da mão irá utilizar.



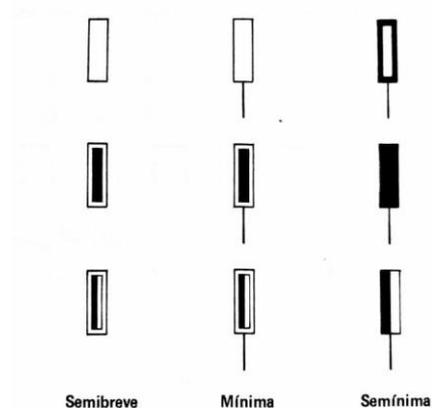
Exc.9: *Cluster* prolongado com determinação das notas a serem tocadas (ANTUNES, 1989, p.47).



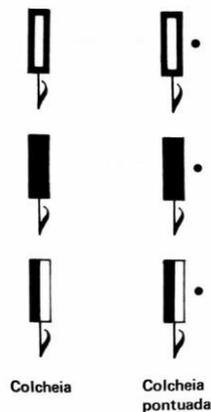
Exc.10: *Intermitências I* (SANTORO, 1971, p.1): *Cluster* com âmbito definido de notas entre o Fá 3 e o Dó 3 nas teclas pretas e brancas com as mãos esquerda e direita respectivamente, determinadas pela utilização do sustenido e bequadro na partitura. A duração não é especificada com exatidão.

#### IV. *Cluster* com figuras de duração

Para Antunes (1989), esse tipo de *cluster* apresenta as figuras de duração, podendo também solicitar ao intérprete o uso de teclas pretas e brancas, bem como notas e abrangência quando grafado na pauta. Essa abrangência, dependendo do tamanho da mão pianista, pode ou não requerer a rotação do braço para mais distante do tronco, permitindo que o intérprete alcance as notas especificadas na partitura com as mãos paralelas ao teclado (adução da mão e abdução do braço).



Exc.11: *Clusters* com duração definida e indicação de teclas brancas e pretas (ANTUNES, 1989, p.43): As informações textuais indicam a figura de duração. Na primeira linha são representados os *clusters* de teclas brancas, na segunda linha, *clusters* de teclas pretas e na terceira linha, são os *clusters* de teclas brancas e pretas.



Exc.12: *Clusters* com duração, teclas definidas e prolongamento (ANTUNES, 1989, p.44): As informações textuais indicam a figura de duração de colcheia e colcheia pontuada. Na primeira linha são representados os *clusters* de teclas brancas, na segunda linha, *clusters* de teclas pretas e na terceira linha, são os *clusters* de teclas brancas e pretas.

## V. Outros tipos de *Cluster*

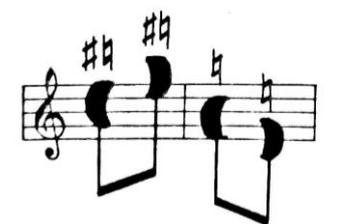
Kurtág utiliza outras possibilidades de *cluster* em algumas obras dos álbuns *Játékok* (1973-2017) especificando-se principalmente o ponto de vista da abordagem corporal para cada tipo de *cluster* em relação à notação. Apesar de haver na literatura para piano diversas obras utilizando outros tipos de *cluster* que aqui já apresentamos, utilizaremos a obra *Jatekók*, pois são abordadas muitas possibilidades corporais de realização do *cluster*, como: *clusters* tocados com as pontas dos dedos, com os cinco dedos esticados, com a lateral da mão fechada, com rotação do punho, em arpejo, com o antebraço, com os dedos nas cordas, e assim por diante. O Exc.13 é um exemplo de *clusters* cuja a extensão vai indicar ao intérprete a forma de toque, ou seja, quando o âmbito definido for entre cinco notas, o intérprete poderá optar por utilizar as

pontas dos cinco dedos, quando a amplitude for maior, será necessário utilizar a palma da mão esticada. No C.1 do A no Exc.13 é possível executar o *cluster* utilizando as pontas dos dedos apenas, pois é solicitado o toque apenas nas teclas pretas, já o C.2 a extensão é maior que cinco notas, por isso, é aconselhável utilizar a palma da mão esticada. No Exc.13 C.1 do B, é necessário tocar um *cluster* cromático, sendo assim, devido a extensão, é necessário utilizar a palma da mão esticada e no C.2, apesar de ser cromático é possível tocar com as pontas dos dedos devido à extensão ser menor.

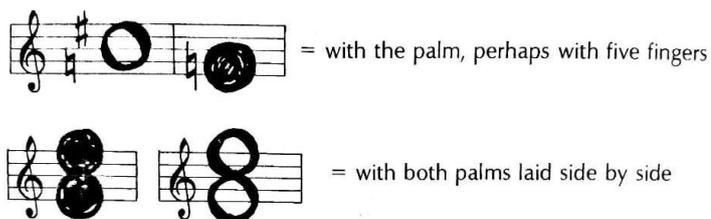


Exc.13: Instruções de *Játekok* (KURTÁG, 1979, p.11): *Clusters* com extensão definida (2 b) utilizando a ponta dos dedos ou palmas.

Segundo Kurtág, nos dois exemplos a seguir (Exc.14 e 15) dependendo na amplitude das notas que se deve tocar, a configuração do posicionamento das mãos, braços, cotovelos, podem ser alteradas, pois quanto maior a amplitude, maior a rotação da palma, alterando conseqüentemente o afastamento ou aproximação dos braços em relação ao tronco, ou seja, a abdução ou adução do cotovelo.



Exc.14: Instruções de *Játekok* (KURTÁG, 1979, p.11): *Clusters* com extensão aproximada (2 a ) com a palma da mão em movimento de rotação nas teclas brancas e pretas no C. 1 e teclas brancas no C. 2.



Exc.15: Instruções de *Játekok* (KURTÁG, 1979, p.10): *Clusters* com extensão aproximada (2 a) utilizando a palma ou cinco dedos.

O Exc.16 e Il.3 representam respectivamente a notação e o desenho de como se realiza o *cluster* com lateral de punho fechado na obra de Kurtág. O resultado sonoro desse *cluster* dependerá bastante do caráter e intensidade solicitados na obra, que virá a influenciar na flexibilidade ou firmeza do punho na hora de tocar.



Exc.16: Instruções de *Játekok* (KURTÁG, 1979, p.11): Grafia do *cluster* com extensão aproximada (2 a) utilizando a lateral da mão fechada.

with the edge of the fist



Il. 3: Instruções de *Játekok* (KURTÁG, 1979, p.11): Imagem representando a posição da mão para a realização do *Cluster* com a lateral do punho fechado com os dedos voltados para o lado.

Nos exemplos dos Exc.17 e 18, estão exemplificados os tipos de grafia para a realização do *cluster* com antebraço, orientando o intérprete sobre uma extensão aproximada pois dependerá do tamanho do antebraço e utilização das teclas brancas, pretas ou ambas. Muitas vezes, essas grafias são acrescidas de durações rítmicas e de indicações da maneira pelo qual o *cluster* deve ser tocado, por um antebraço ou pelos dois. Exemplificamos a grafia deste *cluster* através da obra *Játekok* de Kurtág, mas outros compositores também fizeram uso desse recurso, como: *Sonâncias III* (1980) de Marlos Nobre (1939 -), *The Voice of Lir* (1922) e *Tiger* (1930) de Henry Cowell, *Spring-Fire Makrokosmos* (1972) de George Crumb, entre outros.

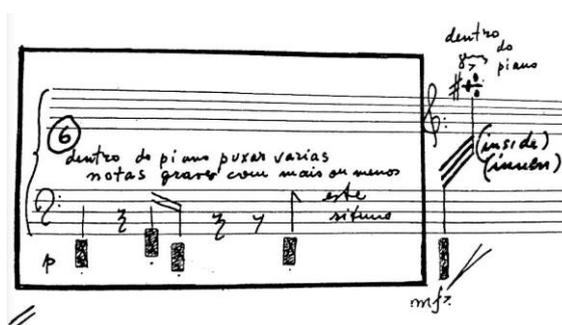


Exc.17: Instruções de *Játekok* (KURTÁG, 1979, p.11): *Clusters* com extensão aproximada (2 a) utilizando o antebraço.



Exc.18: Instruções de *Játekok* (KURTÁG, 1979, p.11): *Clusters* com extensão aproximada (2 a) utilizando os dois antebraços.

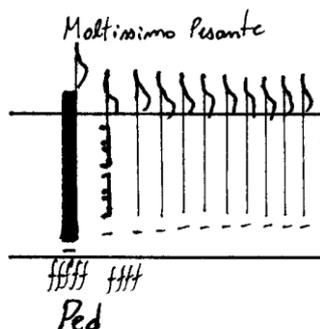
Além disso o *cluster* não é um recurso somente utilizado nas teclas do piano, podendo ser explorado também nas cordas diretamente com os dedos como no exemplo a seguir (Exc.19) extraído da obra *Intermitências I* (1971) de Cláudio Santoro.



Exc.19: *Intermitências I* (SANTORO, 1971, p.2): *Cluster* pinçando com todos os dedos diretamente as cordas do piano.

Outra possibilidade para a realização do *cluster* se dá com o auxílio de objetos tocados diretamente nas cordas ou introduzidos entre as mesmas para modificação do timbre, como por exemplo a utilização de escovas, vassourinha de bateria, copo de vidro, entre outros (ANTUNES, 2004).

Na obra *Modelagens IX* (1996), Edson Zampronha utiliza diferentes tipos de *cluster*, mas há um tipo que nos chama a atenção pois interfere no posicionamento do pianista de forma súbita retomando, logo após, a postura convencional através de *gestos* rápidos do intérprete.



Exc.20: *Modelagem IX* (ZAMPRONHA, 1996, p.6): Mudança súbita de *gesto* de *Cluster* de antebraço para acordes.

Este *cluster* deve ser realizado com os dois antebraços para alcançar a região grave toda e uma parte da região média do piano. Ele é precedido de uma sequência de acordes realizados o mais rápido possível e uma pequena respiração, logo após o *cluster*, volta para os acordes, porém o *cluster* e os acordes estão dentro de uma seção com ritmo medido e estabelecida em colcheia igual a 96 BPM (batidas por minuto). Isso exige do intérprete movimentos rápidos de abdução e adução dos braços em relação ao tronco, com as mãos ao centro, destacando-se principalmente a rotação do braço.

### 2.2.2 Percussão no corpo do instrumento

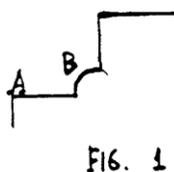
Existem diversas obras que exploram sonoramente as partes externa e interna do piano de forma percutida. (como por exemplo as madeiras de sustentação que compõem o corpo do instrumento, madeira da tampa das teclas, estante de partitura, madeira de sustentação da tampa da cauda, parte inferior das teclas, tábua de ressonância, a harpa do piano [metal de sustentação das cordas] etc.) Alguns exemplos são *A Flower, for Voice and Closed Piano* (1950), *TV Köln* (1958) e *Water Walk* (1960) de John Cage, *Der eid des Hippokrates* (1984) de Mauricio Kagel (1931 – 2008), *The machine age – The computer's revenge (scherzo)* (1988) William Albright (1944 - 1998), *Eine Kleine Mitternachtsmusik* (2001) de George Crumb, *Improvisação para piano fechado e eletrônica em tempo real* (2013) de Edson Zampronha. Dada as limitações deste trabalho, apresentaremos neste tópico apenas a descrição de três dessas obras.

Em *A flower, for Voice and Closed Piano* (1950) de Cage, o piano fica fechado, ou seja, o instrumentista não toca as teclas e cordas do piano, mas percute na madeira da tampa das teclas, na madeira à frente da estante, no espelho, na madeira que dá suporte a estante do instrumento, na madeira lateral e na parte inferior ao teclado do piano, conforme apresentado na Fig.3. Há um grande leque de sonoridades disponíveis que podem variar de instrumento para instrumento, uma vez que as madeiras do exterior do piano não foram necessariamente pensadas para ser exploradas sonoramente. Além da diferença na sonoridade que cada instrumento disponibiliza, a forma como se percute também é determinante para o resultado sonoro e musical. Algumas possibilidades de percussão na madeira do instrumento envolve a posição da mão que entrará em contato com a madeira. Como por exemplo: percutir com a palma da mão pode resultar em um som mais aveludado e agudo; lateral do punho pode soar aveludado mais grave; com a cabeça do metacarpo e base da falange média o som será mais *marcato*; ponta dos dedos pode ser mais suave em relação às possibilidades citadas anteriormente, em

compensação tem a possibilidade de alcançar maior velocidade. Outro aspecto que influencia na sonoridade são as variações da velocidade e da força-peso dos *gestos*. Esse grande número de variáveis em relação às possibilidades sonoras, torna o estudo dessa e outras obras, uma constante pesquisa sonora. No Exc.21 consta parte das instruções de *A Flower, for Voice and Closed Piano* (CAGE, 1950) onde o compositor indica os locais onde se deve percutir no piano e em que local da pauta será grafado. Já as especificações a respeito da forma de tocar são diferenciadas pela forma da cabeça de nota.

for the pianist

CLOSE THE LID OF THE PIANO KEYBOARD.



"A" in Fig. 1 is THE FRONT PART OF THE LID SO CLOSED AND IS NOTATED ON THE SECOND SPACE OF THE PERCUSSION CLEF, "B", THE BACK PART, AND IS NOTATED ON THE THIRD SPACE (AS IN FIG. 2).

• = play with fingers ; x = play with knuckles of closed fist.

Exc.21: *A Flower, for Voice and Closed Piano* (CAGE, 1950): Instruções da parte do piano da obra, indicando o local onde será percutido na madeira do piano e como é grafado.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Tradução: Feche a tampa do teclado do piano. "A" na Fig.1 é a parte da frente da tampa fechada e é notada no segundo espaço da clave de percussão. "B", a parte de traz, e é notada no terceiro espaço (como na Fig.2). Toque com os dedos; toque com as juntas.



Fig.3: Imagens com denominações das madeiras do piano, com tampa aberta e fechada.

Na obra *Der eid des Hippokrates* (1984), para piano a três mãos, de Mauricio Kagel, é interpretada utilizando apenas o piano e mesclando sons das cordas percutidas por meio das teclas e percussão nas madeiras do corpo do instrumento. Os pianistas percutem a madeira à frente da estante, a lateral da estante, a lateral do piano, além de usar teclas normalmente. Essa obra contém muitos contrastes de intensidade tanto na percussão da madeira quanto nas teclas. Existe uma linha melódica na região grave do piano em *legato* e sons curtos de acordes na região média com articulação *marcato*. Kagel foi um compositor pós-serial, responsável por renovar o material sonoro e eletroacústico em suas obras. Além disso, o uso de elementos visuais e cênicas em suas composições é fruto de uma importante produção de peças teatrais e cinema. Foi responsável por demonstrar “uma preocupação crítica com as convenções da execução musical e com a tradição musical europeia” (HORTA, 1985, p.194). Um exemplo de elementos visuais e teatrais na obra *Der eid des Hippokrates*, é a realização um *gesto* de união das mãos dos pianistas, permanecendo em silêncio por alguns segundos antes de encerrar a performance.

Exc.22: *Der eid des Hippokrates* (KAGEL, 1984, p.1): 2º sis. da obra para piano a três mãos.

A obra *Improvisação para piano fechado e eletrônica em tempo real* (2013) de Edson Zampronha e Miguel Fernández é uma obra documental ou “partitura de registro”<sup>21</sup> (ZAMPRONHA, 2000, p.97 - 101) sem notação musical, na qual a tampa do teclado e das cordas permanece fechada durante toda a obra, havendo quatro microfones de contato nas mesmas, que captam o som decorrente dos *gestos* realizados. Não há nenhum som pré-gravado, os sons eletrônicos são transformados em tempo real a partir do processamento dos sons percussivos obtidos pelas mãos sobre as tampas do piano fechado.

Segundo Zampronha a obra *Improvisação para piano fechado e eletrônica em tempo real* (2013) trabalha com “traduções de gestos em som” (ZAMPRONHA e FERNÁNDEZ, 2014, p.75) referentes ao gerador sonoro (mecanismo da tecla e corda), embora seja interpretada com o piano fechado, ou seja, sem tocar as teclas e cordas. A ideia de tradução mencionada por Zampronha relaciona-se com a noção de que o piano é desmembrado em mecanismos acionadores e cordas<sup>22</sup>, possibilitando formas diferentes de produção sonora: sons do acionamento dos martelos, sons percussivos dos dedos na madeira e os sons das cordas. Esse desmembramento dos mecanismos do piano é refletido nos timbres da parte eletrônica da obra de maneira distinta, enquanto ele realiza *gestos* nas tampas do teclado e tampa das cordas do piano.

o som do martelo que percute a corda, e o som da corda que vibra. O choque entre os martelos e as cordas produz um timbre característico, fundamental para caracterizar o

<sup>21</sup> “códigos escritos para a programação de síntese sonora” (ZAMPRONHA, 2000, p. 101)

<sup>22</sup> O piano é um instrumento de cordas percutidas. O mecanismo deste instrumento é composto por corpos fixos e móveis, responsáveis pela geração do som através da percussão dos martelos nas cordas (PALUDO, 2013, p.1 e 2) que, por sua vez, são ativados por meio das teclas. Os ruídos são inerentes ao piano, já que a mecânica do instrumento é feita de madeira. Embora as conexões e articulações do piano sejam revestidas por feltros para inibi-los, estes ruídos permanecem inerentes aos sons das cordas.

timbre do piano. As cordas, por sua vez, produzem as alturas e seu espectro, e tem uma duração mais longa. Estes dois sons, que estão fundidos no piano, são dissociados nesta performance (ZAMPRONHA, 2014, p.84).

Os dois tipos de traduções mencionados por Zampronha são dos *gestos* e dos timbres. O primeiro relaciona-se ao aspecto da gestualidade que se relaciona à técnica pianística. Enquanto toca-se na tampa do teclado, “os gestos são próximos à interpretação pianística” (ZAMPRONHA, 2014, p.84) havendo diversos movimentos corporais que remetem a ideia de acordes, *trinados*, trêmulos, intervalos, saltos, arpejos, apojaturas, ornamentos. Na última seção da obra, toca-se na tampa das cordas do piano onde os *gestos corporais* são distintos, percutindo-se na tampa da cauda do piano, realizando trêmulos e *gestos* semelhantes ao *gesto corporal* de pinçar as cordas.

O segundo aspecto é da tradução conceitual, na qual os dois locais do piano são analisados como “o som do martelo que percute a corda, e o som da corda que vibra” (ZAMPRONHA, 2014, p.84). Enquanto o pianista realiza os *gestos* na tampa do teclado, os sons resultantes na eletrônica são os sons do mecanismo do piano, com um timbre característico mais próximo de sons percussivos curtos, sem altura definida. Já os *gestos* na tampa das cordas são ouvidos na eletrônica como o timbre das cordas na eletrônica o timbre das cordas com alturas definidas e durações mais longas.



Fig.4: *Improvisação para piano fechado e eletrônica em tempo real* (ZAMPRONHA e FERNÁNDEZ 2013):  
Obra realizada inteiramente com as tampas das teclas e da cauda fechadas.<sup>23</sup>

Assim como na Obra *Improvisação para piano fechado e eletrônica em tempo real* (2013) de Zampronha e Fernández, o piano é percutido, a obra *Guero* (1969) de Helmut

---

<sup>23</sup> Interpretação de disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=xNsjU5\\_YHc](https://www.youtube.com/watch?v=xNsjU5_YHc). Acesso em agosto de 2018.

Lachenmann, também utiliza o piano como um instrumento de percussão. Porém, enquanto na obra de Zampronha há uma tradução de *gestos corporais* e sonoridade (por meio da eletrônica) pianísticos, a obra de Lachenmann utiliza o piano fazendo alusão à um instrumento de percussão com *gestos corporais* e sonoridades de raspagem que se assemelham à um reco-reco.

*Guero* (1969) para piano de Helmut Lachenmann é uma obra cujo material composicional é originado de *explorações tímbricas* não usuais do piano, onde o acionamento das teclas e a percussão do martelo nas cordas não ocorre em nenhum momento. Lachenmann transforma o piano em um grande *guero*<sup>24</sup> explorando a raspagem, percussão e pinças (*pizzicato*) nas teclas, cordas, cravelhas, pedal, madeiras laterais e superiores do piano. Estas *explorações tímbricas* constituem fatores *estruturais* da obra (RIBEIRO e FERRAZ, 2017), ou seja, não é uma *exploração tímbrica* que ocorre ocasionalmente, mas sim é o princípio gerador sonoro da obra. Esse assunto será tratado detalhadamente no Cap.3<sup>25</sup>.

Acreditamos que, motivados pela busca de inovar, alcançar o inexplorado, romper com as barreiras do tradicionalismo, os compositores anulam as fronteiras entre o som e o ruído. Essa maneira de exploração do piano por parte de Cage, Kagel, Zampronha, Lachenmann e outros compositores, é um reflexo do destaque que os instrumentos de percussão ganharam na produção musical do séc. XX (CHAIB, 2012). Sendo assim o piano passou a ser visto de outras formas, e não simplesmente como um piano, ora era uma harpa, ora um tambor, ora um reco-reco, entre outras possibilidades.

### 2.2.3 Interferências diretamente nas cordas do piano

Ao abordar as explorações do piano como um todo, não poderíamos deixar de mencionar a exploração na principal fonte sonora do instrumento, as cordas. O primeiro compositor a explorar em suas composições toques diretamente nas cordas do piano foi Henry Cowell. Este artifício foi denominado por ele mesmo de *string-piano*. A primeira obra que utiliza o recurso do *string-piano* é *Aeolian Harp* (1923), onde é necessário pressionar as teclas silenciosamente para que, ao realizar o *glissando* nas cordas, ressoe o som do acorde pressionado, como será apresentado com mais detalhes no decorrer dessa dissertação. Outra obra de referência quando se aborda o *string-piano* é *The Banshee* (1925) também de Cowell, tocada somente nas cordas que contém instruções precisas, onde Cowell lista os *gestos* por letras do alfabeto (Exc. 23). Para interpretação dessa obra é necessário um auxiliar ou um

---

<sup>24</sup> Instrumento conhecido como reco-reco no Brasil.

<sup>25</sup> P.44

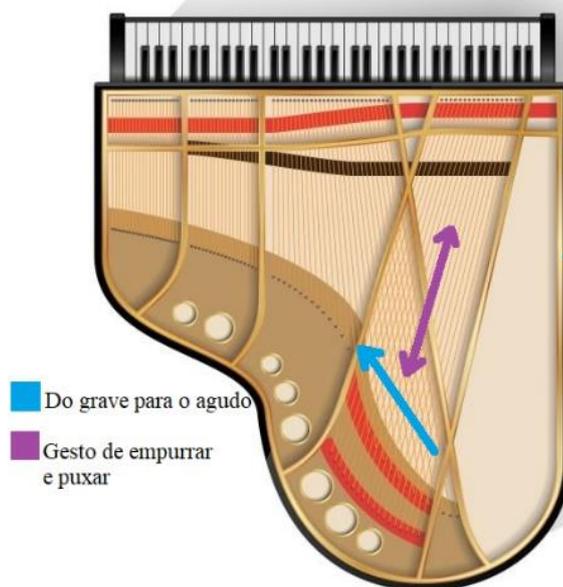
equipamento para segurar o pedal, enquanto o pianista se posiciona de pé na lateral da cauda do piano. São necessárias marcações das cordas específicas que se deve tocar e os elementos gráficos de *glissandos* que indicam a movimentação sonora dos planos de altura, ou seja, faz alusão a notação gráfica. Para execução dessa obra utiliza-se as pontas dos dedos e unhas tocando as cordas da direita para a esquerda (grave para o agudo) ou em uma ou mais notas específicas com *gestos* de raspagem ao puxar ou empurrar (II.4).

### 3. The Banshee

Henry Cowell  
(1925)

**Tempo Rubato**

Exc.23.: *The Banshee* (Henry Cowell, 1925, p.9): Gestos de *glissandos* nas cordas do piano. Cada letra representa um tipo de trajetória *gestual* e parte das mãos, dedos ou unhas que se deve utilizar.



II. 4: Imagem demonstrando as trajetórias *gestuais* representados na partitura com as letras A (seta azul), B, C, E, F, G, I, J, K e L (seta roxa). Para os *gestos* da cor roxa, o que diferencia uma letra à outra são as formas de raspagens nas cordas (carne dos dedos, unhas) na cor azul, o sentido dos *glissandos*.

A obra *Music of Shadows (for Aeolian Harp)* (Exc.24) pertencente à série de peças para piano solo *Makrokosmos I* (1972) de George Crumb. Nesta obra, solicita-se que o intérprete pressione silenciosamente as teclas e toque as cordas do piano, semelhante à obra *Aeolian Harp* (1923) de Henry Cowell. Apesar da notação ser bem distinta da obra *Aeolian Harp* (1923) de Henry Cowell, o resultado sonoro de *Music of Shadows* de George Crumb é bem parecido, pois as técnicas utilizadas para a manipulação sonora das cordas são as mesmas com algumas expansões. Crumb explora os *glissandos* nas cordas com acordes nas regiões médio e grave, faz o uso do pedal tonal para a sustentação de dois acordes simultâneos, utiliza-se de *gestos* ascendentes e descendentes, notas pinçadas e harmônicos pinçados.

7. Music of Shadows (for Aeolian Harp) Libra  
 Gracefully, with elastic rhythm [♩=ca. 54]

Exc.24: *Music of Shadows (for Aeolian Harp)* (CRUMB, 1972): Utilização do string-piano criado por Henry Cowell. Na pauta inferior estão grafadas as notas pressionadas silenciosamente e na pauta do meio o *gesto* de *glissandos* das cordas.

Ao tocar diretamente nas cordas do piano, em geral notamos outra modificação significativa que é o fato de o pianista ter que tocar inclinado para frente, em pé ou até mesmo se deslocar por toda a extensão do instrumento (cauda). Como esse deslocamento do pianista pode ocorrer para longe das teclas e pedais, muitas vezes é necessário um assistente, como por exemplo na obra *The Banshee* (1925) (Exc.23) de Cowell, mencionada anteriormente (Fig.5 A).

Na obra *First Construction – in Metal* (1939) de Cage escrita para seis percussionistas e um assistente, há dois intérpretes ao piano. Um deles toca as teclas na maior parte da obra enquanto o outro é responsável por inserir placas de metal nas cordas a fim de modificar o timbre em alguns momentos da obra (Fig.5 B).



Fig.5: Imagens das performances das obras *The Banshee* (COWELL, 1925) (A) e *First Construction – in Metal* (1939) (B): Obras que utilizam assistentes ao piano para modificação tímbrica no instrumento.

Como pôde ser visto ao longo de todo o Cap.2, o séc. XX é repleto de grande variedade de explorações tímbricas e de modificações *gestuais* e técnicas ao piano. Estes são alguns exemplos de uma grande variedade de possibilidades sonoras já realizadas ao piano, mas em função das limitações deste trabalho, citamos apenas alguns dos compositores responsáveis pelas inovações sonoras do piano. Além disso, nos guiamos na busca de perceber como são realizadas as adaptações *gestuais*, na interpretação desse leque de possibilidades sonoras oferecidas pelo repertório do séc. XX.

Percebemos também que os recursos técnicos que aparecem ao longo do séc. XX, ocorrem de forma não linear em termos de evolução, mas compõem o arsenal tímbrico do instrumento disponível para ser utilizado. Podemos citar o exemplo da técnica de *string-piano*, criada por Cowell em 1923 com a obra *Aeolian Harp*, que é utilizada quase cinquenta anos depois por Crumb com a obra *Music of Shadows* (1972).

Apesar de os compositores citados acima terem vivido em continentes diferentes e utilizarem estilos composicionais distintos, todos tinham algo em comum: romper barreiras e se expressar (comunicar) através da arte.

### 3. CONSTRUÇÃO PERFORMATIVA A PARTIR DE UMA REFLEXÃO *GESTUAL* CORPORAL AO PIANO.

Este capítulo apresenta as reflexões *gestuais* sobre as obras que foram foco principal desta pesquisa, bem como dados sobre sua construção performativa. As reflexões a respeito do *gesto corporal* trouxeram uma maior consciência na performance no que diz respeito à fluência e alcance dos objetivos musicais de cada obra aqui analisada. Como exemplo, podemos citar *The Tides of Manaunaun* (1912) de Cowell na qual os *gestos corporais*, fundamentados na partitura e nos elementos textuais, foram elaborados a partir das sensações e do resultado sonoro que almejávamos. Essa consciência parte do controle da força-peso, velocidade e distância da trajetória dos ombros e braços até a ponta dos dedos.

Na obra *Aeolian Harp* (1923) de Cowell, o tipo de *gesto*, escolha de dedilhado e parte do dedo/unha determinam o resultado tímbrico. Mesmo seguindo as orientações descritas na partitura, há diversas possibilidades sonoras para o mesmo *gesto corporal* que são modificados de acordo com a *atitude* da trajetória *gestual*, ou seja, o *gesto* que prepara (*gesto facilitador*) e o que sucede (*gesto cíclico*) o *gesto para produção do som*.

Em *Guero* (1969) de Lachenmann é necessário pensar não somente no *gesto para produção do som* para realizar as raspagens (nas teclas, cravelhas e cordas antes das agrafes), mas para conseguir um som contínuo e homogêneo é necessário o estudo dos *gestos cíclicos*. Para que uma mão ‘entregue’ o som à outra sem que se ouça a diferença de intensidade e velocidade, criando a sensação auditiva de continuidade sonora. A consciência corporal é responsável também por ampliar o instrumento de origem (reco-reco), considerando as possibilidades da utilização do piano.

Em *Modelagem IX* (1996), Zampronha utiliza-se predominantemente de *notação gráfica* (CAZNOK, 2015, p.63) com *clusters*, acordes, e notas construídas em frases, trêmulos, trinados e repetições. Embora este tipo de notação exija do intérprete notas exatas apenas em locais específicos, são indicadas na partitura com precisão mudanças de caráter expressivo, velocidade, contagem em segundos ou BPM, variação de intensidade que exigem do intérprete *gestos corporais* com *atitudes* variadas. Essas passagens são mais facilmente realizadas se estudadas com a consciência e a memorização das trajetórias dos *gestos corporais*.

Sabemos que refletir sobre o *gesto corporal* está além de procurar conforto na execução e construção de memória sinestésica, mas que também, vai ao encontro de objetivos como comunicação dos elementos musicais e sobretudo a receptividade e compreensão do público.

Apesar de não realizarmos experimentos de abordagem quantitativa na presente pesquisa, não podemos deixar de mencionar que já existem trabalhos que comprovam que os *gestos corporais* na performance de um músico em palco de fato influenciam a percepção do ouvinte. Muitas pesquisas sobre *gesto* se baseiam na sinestesia, que se caracteriza por estudos sobre a percepção com a interação de diferentes estímulos sensoriais (*Cross-modal interaction*), fenômeno denominado como “Efeito McGurk”. Segundo Chaib (2012, p.137) “Esse tipo de experimentação consistiu em cruzar diferentes tipos de sensações (auditivas, visuais, tácteis, etc.) com o intuito de perceber-se os níveis de influência de um estímulo sobre o outro”. Chaib (2012), utilizando-se do “Efeito McGurk”, comprova a influência do *gesto corporal* através da realização de experimentos com os estímulos sensoriais (visual, auditivo e audiovisual) separadamente e em conjunto, utilizando-se de dois tipos *gestuais*<sup>26</sup> aplicado ao repertório percussivo. Dessa forma com base nos resultados alcançados, sabe-se que de alguma forma o *gesto corporal* influencia na percepção do público e quando bem planejados durante o estudo e aplicação consciente de categorias *gestuais*, tem maior poder comunicativo.

### 3.1. Henry Cowell: *The Tides of Manaunaun* (1912)<sup>27</sup>

Henry Cowell foi um compositor americano nascido em 1897 na Califórnia e por estímulo de Charles Seeger (presidente do departamento de música de Berkeley) Cowell elaborou e sistematizou suas inovações ao piano, ampliando o leque de possibilidades sonoras e de notação em suas obras no início do séc. XX. Cowell foi influenciado pelos compositores contemporâneos Charles Ives e Krzysztof Penderecki (1933 - 2020) e influenciou compositores posteriores como George Gershwin (1898 – 1937), John Cage e Lou Harrison (1917 – 2003).

Cowell assume papel importante em inovações da exploração sonora do piano, transformando consequentemente o aspecto *gestual* do pianista no instrumento. Nesse contexto, destaca-se aqui a obra *The Tides of Manaunaun* (1912), a primeira de três obras baseadas em lendas irlandesas, segundo o poema de John Varian. Essa lenda fala de *Manaunaun*, deus do movimento e das ondas do mar. Enquanto a terra estava sendo criada, *Manaunaun* lançava fortes ondas através do universo, que moviam e mantinham partículas e materiais, posteriormente utilizados por outros deuses para construir os sóis e os mundos. (OLIVEIRA, 2014, p.15). (MARIN et. al., 2019, p.4)

---

<sup>26</sup> “Gesto expressivo (GE) - será o que acreditamos demonstrar uma performance de um músico em concerto, sem inibição dos movimentos corporais após as intervenções sonoras (sejam longas ou curtas). Gesto técnico (GT) – será o gesto isento de intencionalidade expressiva, procurando exercer os movimentos mínimos necessários para uma execução instrumental.” (CHAIB, 2012, p.148)

<sup>27</sup> Para assistir à gravação de *The Tides of Manaunaun* (1912) disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KOUtQC9X0XU>

De acordo com Marin at. al. (2019) o título e a lenda desempenham estreita relação com os elementos musicais contidos na obra. Em nosso entendimento, a sonoridade e o *gesto corporal* para a realização do *cluster* faz alusão ao som e aos movimentos das ondas do mar. Podemos assim dizer que o título e lenda comparados ao material composicional, configuram-se como metonímia. Os *clusters* tornam-se cada vez mais densos e fortes no decorrer da obra, como se o mar ficasse mais agitado ou até mesmo como se iniciasse uma tempestade.

O Exc.25 mostra a grafia do *cluster* cromático na partitura. A notação é exata ao estabelecer a amplitude de uma oitava na região mais grave do piano, em intensidade *pianíssimo* reforçada pela indicação suave (*smooth*). O *gesto corporal* necessário para se realizar este trecho emprega a palma da mão e os dedos estendidos sobre todas as teclas (pretas e brancas) dentro do âmbito de oitava. Para alcançar a amplitude de oitava, dependendo do tamanho da mão, pode ser necessário realizar o movimento de abdução da palma. Segundo constatado ao longo do estudo da obra, deve-se abaixá-las de maneira simultânea, utilizando um toque firme e próximo do teclado. Porém, optamos por manter o punho relaxado com um toque apoiado, planejamos o *gesto facilitador* antes e o *gesto cíclico* depois do ataque para obter o resultado sonoro almejado.



Exc.25: *The Tides of Manaunaun* (COWELL, 1912): *Clusters* cromáticos com a mão esquerda C.c. 1 e 2.

A partir do C.12 (Exc.26), o *cluster* aparece na amplitude de duas oitavas, com intensidade *forte*, acompanhada de um *crescendo*. Essa extensão do *cluster* leva à ampliação do tamanho do *gesto* e o pianista deve tocar com o antebraço esquerdo na região mais grave do instrumento (MARIN at. al., 2019, p.5).

Por isso, em geral, é exigido um novo posicionamento corporal do pianista. Para facilitar a realização sonora dos *clusters* de maior amplitude, especialmente dos que são executados com o antebraço, decidimos buscar novas possibilidades na maneira de se assentar frente ao piano. Percebemos que é necessária a inclinação do tronco para frente (aproximação em relação ao teclado) realizando consequentemente o afastamento do banco para trás (afastamento em relação ao piano). No nosso caso, optamos por posicionar o banco do piano lateralmente mais

<sup>28</sup> A execução dessa sessão de *The Tides of Manaunaun* (1912) está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UYBAL8GS-cQ>

para a esquerda, ou seja, não mais no centro do piano (no eixo que seria do Dó central). Este posicionamento proporcionou maior conforto durante o estudo e a performance, pois realizamos apenas a inclinação do tronco para frente, a fim de tocar o *cluster* de antebraço na região mais grave do piano. Entendemos que essas reflexões são bastante significativas para a interpretação do repertório do séc. XX, trazendo possíveis soluções técnico-interpretativas para a performance e podendo ser abordada de diversas maneiras pelos intérpretes que estudam esse tipo de repertório.

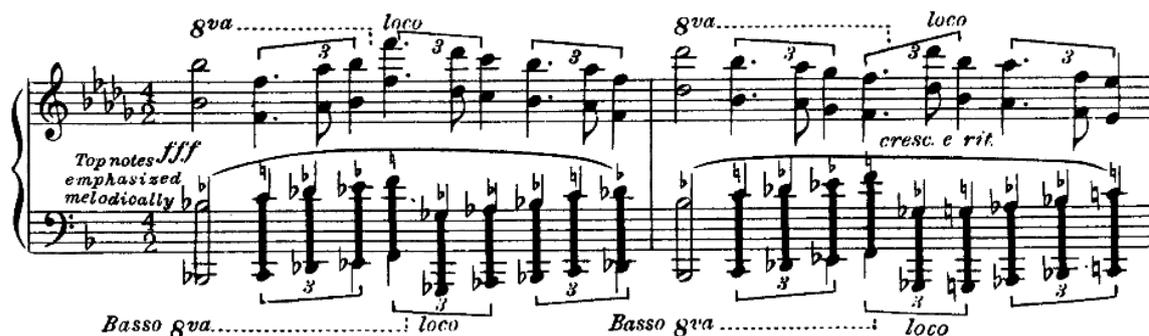
O *gesto corporal* necessário para a realização do cluster no Exc.26 utiliza o movimento de cima para baixo do antebraço esquerdo. Na performance que embasou o presente trabalho, optamos por conectar os *clusters* com o balanço do tronco levemente da esquerda para direita. Para conseguir um som *forte*, neste trecho soltamos a força-peso do braço, obtendo-se uma sonoridade mais homogênea (MARIN at. al., 2019, p.5).



Exc.26: *The Tides of Manaunaun* (COWELL, 1912): *Clusters* cromáticos em amplitude de duas oitavas com o antebraço esquerdo na região mais grave do piano C.c. 14.

O compositor indica quando o intérprete deve tocar, respectivamente, apenas teclas brancas ou pretas por meio da notação de bequardos e bemóis junto aos *clusters*. Segundo Marin at. al. (2019), nos C.c. 22 e 23 Cowell solicita o destaque de notas superiores dos clusters. A solução interpretativa que encontramos para resolver esta passagem foi utilizar as falanges dos dedos um pouco mais curvadas, de modo a obter um posicionamento que permita destacar a parte mais aguda do cluster (Exc.27 e II.5).

<sup>29</sup> A execução dessa sessão de *The Tides of Manaunaun* (1912) está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8Ou2TOviHJ0>



Exc.27: *The Tides of Manaunaun* (COWELL, 1912): *Clusters* com amplitude de duas oitavas com o antebraço esquerdo na região mais grave do piano destacando a nota superior que forma um conta-canto com a melodia da direita C.c. 22 e 23.



II. 5: Imagem do *Cluster* com o antebraço esquerdo na região mais grave do piano utilizando os dedos curvados para destacar a nota superior.

Por fim Cowell apresenta outro elemento na obra: o arpejo de *cluster* cromático. Aqui o movimento de saída, ou seja, *gesto cíclico* do piano e a condução do braço para o próximo arpejo influenciam no resultado sonoro e performativo. Neste *cluster* o cotovelo é a primeira parte do antebraço que acionará as teclas, depois o restante do antebraço pressionará as teclas até chegar-se à mão com um *gesto facilitador* relaxado e que aproveita a força-peso do braço evitando esforço desnecessário. Simultaneamente a este *gesto* ocorre a saída do cotovelo, num movimento ondulatório do braço (assemelhando-se mesmo a uma onda que se caracteriza como um *gesto cíclico*). Este *gesto corporal* é repetido, porém o âmbito das notas é modificado (Exc.28) (MARIN at. al., 2019, p. 6 e 7).



30

Exc.28: *The Tides of Manaunaun* (Cowell, 1912): Arpejos de Clusters cromáticos com amplitude de duas oitavas utilizando o antebraço esquerdo na região mais grave do piano em arpejo e destacando a nota superior C.c. 24 e 25.

A obra *The Tides of Manaunaun* apresenta no nosso entendimento uma espécie de roteiro ou história que através da variação de intensidade e densidade sonora constrói o clímax, partindo do relaxamento, tensiona e relaxa novamente. Desta forma, descreve sonoramente e *gestualmente* a lenda da criação da terra.

### 3.2. Henry Cowell: *Aeolian Harp* (1923)<sup>31</sup>

O título da obra *Aeolian Harp* (1923) faz alusão ao instrumento de cordas *harpa eólica* que, exposta ao vento, toca sozinha (CLOUGH, 2013, p.41). Nesta obra, o som extraído do piano não se dá a partir do acionamento usual das teclas. Cowell solicita ao pianista abaixar as teclas silenciosamente devendo, em seguida, passar os dedos nas cordas e trocar o pedal, para que se ouça apenas o acorde pressionado. Sendo assim, o pianista produz som exclusivamente na harpa do piano e seus *gestos* representam o “vento” da *harpa eólica*. Nas finalizações de cada seção/frase da obra, Cowell utiliza os *gestos* de pinça nas cordas com dedos e/ou unhas (MARIN, at. al., 2019).

Segundo Marin at. al. (2019) Cowell estipula em toda a obra o direcionamento dos *gestos* realizados pela mão direita nas cordas do piano através do uso de setas na notação dos arpejos. Na primeira seção, as cordas são raspadas ora para cima ora para baixo, conforme demonstrado no Exc.29. Na Il.6, procuramos demonstrar, sob nosso ponto de vista, a trajetória do *gesto corporal* realizado pela mão direita. A Il.6 representa a trajetória do *gesto para produção do som*, *gesto cíclico* e *gesto facilitador*, onde as setas vermelhas representam a direção do *gesto para produção do som* em sentido ascendente no piano (da esquerda para a direita, ou seja, do grave para o agudo) e as setas verdes, uma direção do *gesto para produção*

<sup>30</sup> A execução dessa sessão de *The Tides of Manaunaun* (1912) está disponível em:

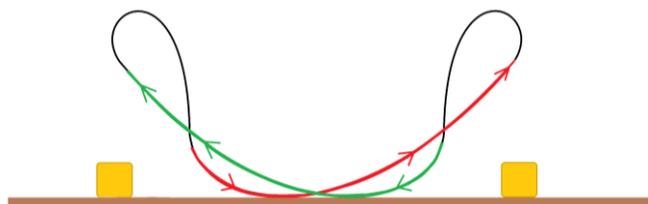
<https://www.youtube.com/watch?v=FmbPieoNQKU>

<sup>31</sup> Para assistir à gravação de *Aeolian Harp* (1923) disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w5EujcEepUU>

do som em sentido descendente do piano (da direita para a esquerda, ou seja, do agudo para o grave). A linha preta que complementa a trajetória do *gesto* refere-se aos *gestos cíclicos* e *gestos facilitadores*. A linha marrom que se encontra na base da imagem representa as cordas do piano. Os dois quadrados amarelos representam as barras de metal<sup>32</sup> que sustentam a harpa do piano. A mesma descrição valerá para a Il.7, porém sem a linha verde que representa a trajetória descendente do piano.



Exc.29: *Aeolian Harp* (COWELL, 1923): raspagens nas cordas com a mão direita em *gestos* ascendentes e descendentes do piano C.c. 1 e 2.



Il. 6: Trajetória dos *gestos corporais* na harpa do piano (ilustrada pela linha marrom e quadrados amarelos) onde: linha vermelha indica braço e mão direitos no sentido ascendente (do grave para o agudo), linha verde indica o sentido descendente (do agudo para o grave), linha preta indica *gesto cíclico*.

Em nossa interpretação, optamos por permanecer de pé e o corpo encontra-se um pouco inclinado para frente durante toda a performance. No momento em que os dedos entram em contato com a corda para a realização dos arpejos ascendentes, o braço fica em posição de abdução e flexionado, mantendo a pronação da mão e a palma no mesmo sentido do antebraço (Fig.6 A). Quando tocamos o arpejo descendente o braço realiza a adução e a mão gira em sentido de abdução para que o contato com as cordas se mantenha em relação a posição dos dedos<sup>33</sup>, permanecendo com o mesmo timbre (Fig.6 B). Optamos por utilizar o dedo três por

<sup>32</sup> Essa barra de metal varia de piano pra piano, o que pode vir a dificultar a execução da obra dependendo de onde está localizada.

<sup>33</sup> Alcançado pelo contato da poupa do dedo nas cordas e não as unhas.

ser um dedo estrutural da palma da mão e por acreditarmos facilitar o controle do a força-peso do braço e a pressão sobre as cordas.<sup>34</sup>

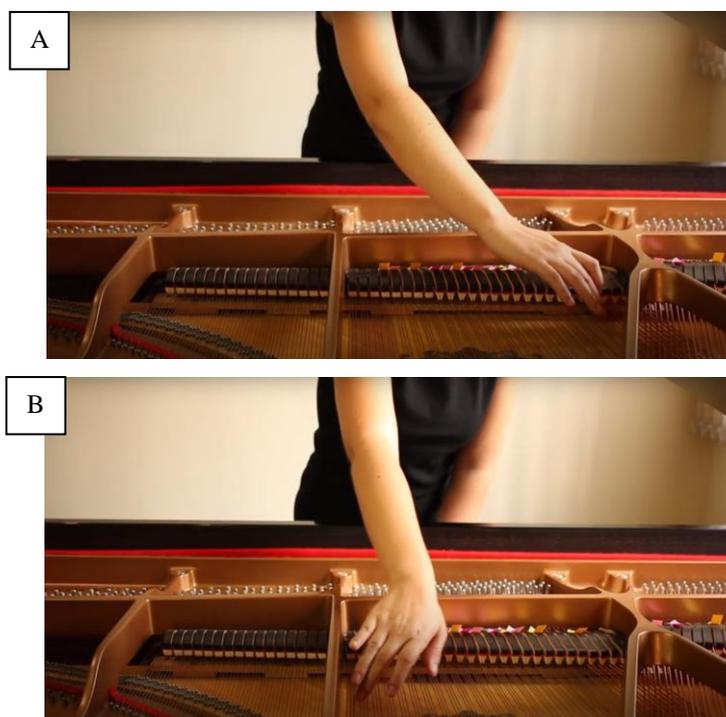


Fig.6: Contato com as cordas: Imagem A representa a direção ascendente do piano com a palma acompanhando o movimento de abdução do braço, enquanto a imagem B representa o braço em um movimento de adução em relação ao corpo e a mão realiza um movimento de abdução.

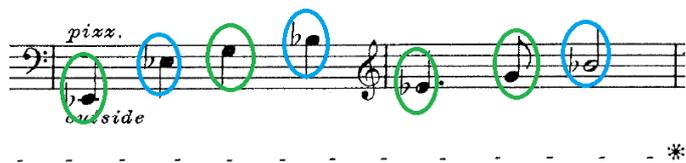
A partir do C.c. 8, Cowell passa a empregar apenas arpejos ascendentes. Dos C.c. 8 ao 12 utilizamos o polegar para realizar os *glissandos* nas cordas, conseguindo um timbre misto aveludado e metálico por causa do contato da ponta do dedo e unha. A amplitude e velocidade do *gesto* interferem na intensidade e reverberação sonora do instrumento nesta passagem, recurso *gestual* que vai ao encontro das indicações do compositor, sendo assim, procuramos ilustrar a trajetória do *gesto corporal* sugerida para este trecho na II.7.<sup>35</sup>

Os C.c. 6 e 7, 12 e 13, 18 e 19, 25 e 26 são exemplos de trechos nos quais as cordas devem ser pinçadas e são caracterizadas como finalização da frase. Porém o *gesto corporal* utilizado nos C.c. citados é bem distinto do *gesto corporal* que o precede. Para a realização dos *gestos corporais* de *pizzicato* contidos no final da primeira frase C.c. 6 e 7 e última frase C.c. 25 e 26, realizamos a alternância de braços com exceção das notas Mi bemol 3 e Sol 3 que se

<sup>34</sup> A execução dessa sessão de *Aeolian Harp* está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U5oYEV3COWY>

<sup>35</sup> A execução dessa sessão de *Aeolian Harp* está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LY0UBS3w8k>

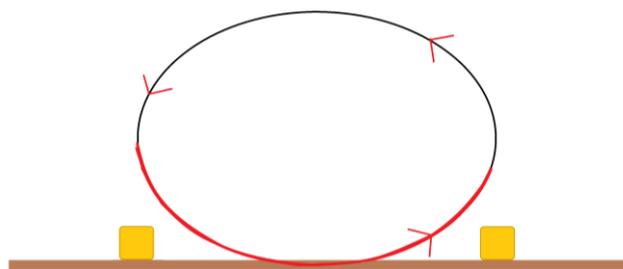
repete a mão esquerda (Exc.30). Nas demais frases (C.c. 12 e 13, 18 e 19, Exc.31), utilizamos a alternância dos braços, começando sempre com a mão esquerda.



Exc.30: *Aeolian Harp* (COWELL, 1923): C.c. 6 e 7. Círculos verdes representando mão esquerda e azuis mão direita. *Pizzicato* em arpejo com *gestos* de alternância nas quatro primeiras notas e repetição da mão esquerda nas notas Mib e Sol. Essa mesma frase aparece novamente nos C.c. 25 e 26.



Exc.31: *Aeolian Harp* (COWELL, 1923): C.c. 5 a 16. Raspagens nas cordas com a mão direita em *gestos* ascendentes C.c. 8 a 12 e dos C.c. 12 e 13 utiliza-se os *gestos* de *pizzicato*.



II. 7: Trajetória dos *gestos corporais* na harpa do piano (ilustrada pela linha marrom e quadrados amarelos) onde: *gesto* de *glissando* nas cordas no sentido ascendente do piano (do grave para o agudo). Linha vermelha representa o *gesto* para produção do som e a linha preta os *gestos cíclicos*.

Nos C.c. 14 a 19 (Exc.32), verificamos intensificação para o *fortíssimo* e o pianista deve utilizar apenas *gestos* ascendentes do piano. Nesta parte utilizamos *glissandos* nas cordas com as unhas como solicitado na partitura. Por consequência do *gesto* mais veloz e com maior pressão sobre as cordas, conseguimos alcançar maior intensidade, ampliar o colorido sonoro e tímbrico (MARIN at. al., 2019).

36

Exc.32: *Aeolian Harp* (COWELL, 1923): C.c. 13 a 21, onde do C.c 14 ao 18 ocorrem as raspagens nas cordas com a mão direita em gestos ascendentes e do C.c. 18 e 19 ocorre o *pizzicato*.

Antes de realizar o *gesto para produção do som* (*glissando* nas cordas), realizamos uma trajetória *gestual* dos braços e mãos com a mesma velocidade que será utilizada na realização do arpejo. O fluxo do movimento curvilíneo resulta em uma sonoridade sem acentuação no primeiro ataque. Após o *gesto para produção do som*, realizamos também um *gesto cíclico* de saída das cordas que acompanha a mesma velocidade, mas reduz gradativamente, semelhante à trajetória de uma bolinha quando quica. Dessa forma conectamos o *gesto cíclico* ao *gesto facilitador* de uma maneira orgânica que acompanha a gravidade.

Durante o estudo dessa obra nos deparamos com alguns desafios e um deles, apresentou implicações *gestuais* pertinentes para se discutir em um trabalho sobre performance. As trajetórias anteriormente apresentadas são factíveis de se realizar em alguns modelos de piano de cauda, mas não em todos, entretanto, nós como performers precisamos nos adaptar em algumas situações. Existem alguns modelos de piano que tem mais barras de metal para a sustentação da harpa/cordas, outros modelos apresentam essas barras em localizações diferentes. Dependendo da forma como essas barras estão posicionadas, há impedimentos para que o pianista realize os arpejos com apenas um *gesto corporal* de *glissando*, mas isso não será necessariamente um impedimento para a execução da peça, e sim, uma oportunidade para exercitar a criatividade na elaboração de soluções *gestuais*.

Para esta situação, nos arpejos ascendentes do piano, realizamos um *gesto* da esquerda para a direita tocando as cordas até encostar na barra. A(s) última(s) nota(s) do arpejo é(são) pinçada(s), pois na maioria dos acordes, estão localizadas depois da barra de metal. A condução harmônica de toda a obra é formada por *voicings* (formas de construção das vozes dos acordes) com movimentos descendentes ao piano. Por isso, ao final das frases é possível alcançar o

<sup>36</sup> A execução dessa sessão de *Aeolian Harp* está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2aP393gcfC8>

arpejo completo com apenas um *gesto* de *glissando*, mas para completarmos as notas da harmonia, continuamos a pinçar as notas mais agudas ao final de cada *glissando*. Apesar de mantermos as notas solicitadas, ao realizar essa adaptação, a ideia musical é transformada.

Não apenas no repertório que solicita *explorações tímbricas* ao piano encontram-se obras que são passíveis de adaptações. É muito comum nos depararmos com algumas limitações ao realizar repertório do séc. XIX, como por exemplo acordes muito extensos, onde, dependendo do tamanho da mão do pianista, a adaptação a ser feita é em geral o desmembramento do acorde em arpejo.

### 3.3. Helmut Lachenmann: *Guero* (1969)

Helmut Lachenmann é um compositor nascido em Stuttgart na Alemanha em 27 de novembro de 1935. Influenciado pela música concreta criada por Pierre Schaeffer, desenvolve um trabalho que trata os instrumentos como *objetos sonoros*<sup>37</sup>, denominando sua vertente composicional como *musique concrète instrumentale*. Buscou em suas obras a extração dos sons dos instrumentos de forma pura. Essa aproximação do material sonoro e sua manipulação geram uma ampliação dos recursos composicionais e das *explorações tímbricas* do instrumento, colocando-as em mesmo plano, como podemos ver no texto de Kafejian e Ferraz:

[...] estabelecer estratégias composicionais em que tanto o agenciamento do material quanto o próprio material sonoro agenciado se colocam em um mesmo plano, permitindo a construção de um discurso baseado nas características dinâmicas, instáveis e complexas das sonoridades estendidas” (KAFEJIAN e FERRAZ, 2017, p.199)

Com o objetivo de realizar a exploração sonora dos instrumentos, Lachenmann se distancia da técnica instrumental realizada nos sécs. anteriores, e acaba por desenvolver novas técnicas para a extração sonora do instrumento. Com a “desfamiliarização da técnica instrumental: o som musical pode ser arqueado, pressionado, batido, rasgado, sufocado, esfregado, perfurado, etc.” (LACHENMANN, 1999, p.21 apud PIEDADE e MENSING, 2015) e que fazem menção às *atitudes gestuais*.

---

<sup>37</sup> *Objetos sonoros*: “som como uma mensagem transmitida pelo próprio mecanismo original, logo, som como a experiência da energia” (LACHENMANN, 1999, p.21 apud PIEDADE, 2015)  
“objeto sonoro no texto de 1952 é que ele não se limita aos sons ditos musicais, ou seja, aos sons de altura definida, mas abrange também os ruídos. [...] o objeto sonoro emerge através de meios operacionais. Isto é, Schaeffer acredita ser através do procedimento concreto, que tem como ferramentas os instrumentos da música concreta, que se chega ao objeto sonoro em si, independente de relações musicais tonais ou dramáticas, abstratas ou concretas.” (MELO e PALOMBINI, 2006, p.818)

Refletindo sobre o ponto de vista linguístico de *signo*, *significado* e *significante*, onde o *signo* é “a combinação do conceito e da *imagem acústica*” (SAUSSURE, 2006, p.79 - 81). A palavra *piano* é o *signo*, e este tem uma *significante* que não somente remete a algo mental e à forma de se pronunciar (*imagem acústica* da palavra *piano*), mas também à *imagem mental* do som que esperamos ouvir deste instrumento, ou seja, *significado*. Em *Guero*, o instrumento é um piano em termos de *signo*, *significante* e *significado* se considerarmos apenas a questão linguística e física do instrumento, mas a *imagem mental* da função sonora do piano e o *gesto corporal* do instrumentista ao executar a obra são ressignificados, transformando o piano em um reco-reco. Sendo assim, é possível ao ouvir esta obra, até mesmo duvidar se realmente é um piano, pois em termos convencionais, o que vemos não é o que de fato ouvimos. É como se olhássemos o instrumento, mas não o reconhecêssemos em termos de *gestos corporais* e sonoridade. Lachenmann explora as propriedades sonoras do instrumento, e em *Guero* (1969), o compositor transforma o piano em um grande instrumento de percussão raspado sem variação de alturas dentro do sistema temperado, conhecido no Brasil como *reco-reco*. Entretanto, se considerarmos as relações entre planos de altura, e como são representadas no plano gráfico, ou seja, grave e agudo verticalmente, o que ouvimos em *guero* (sons sem altura definida), é o que de fato vemos.

Podemos assim considerar que *Guero* apresenta certa relação com estética do movimento surrealista de René François Ghislain Magritte (1898-1969). Em especial sobre a pintura *A Traição das Imagens* (1929), que se trata de um cachimbo pintado, onde consta uma legenda na própria pintura que diz: *Isto não é um cachimbo*<sup>38</sup>. Sob o ponto de vista linguístico, nesta pintura a palavra cachimbo (*significante*) e a imagem (*significado*) não representam o objeto de fato e de acordo com nossa interpretação, acreditamos que Magritte relaciona o *signo* e a *significante*, que varia de uma língua para outra. A segunda reflexão nos leva a pensar que o que está representado na pintura é apenas a imagem e não o objeto de fato, se pensarmos em função, constataríamos que não é possível fumar um quadro. Ou até mesmo, se nunca tivéssemos visto um cachimbo, desconheceríamos sua função e este perderia o significado, criando assim novas relações entre o objeto e o *signo*.

mais do que desempenhar um papel na abertura de novos horizontes para o público, exerce a função de “separar, cuidadosamente, cruelmente, o elemento gráfico e o elemento plástico” [...] o pintor, muitas vezes, incorpora os próprios elementos gráficos ao plano da tela, extinguindo a hierarquização entre o verbal e o não verbal (FOUCAULT, 1989, p.43 APUD RODRIGUES, 2012, p.71)

---

<sup>38</sup> *Ceci n'est pas une pipe*



Fig.7: Isto não é um cachimbo (MAGRITTE, 1929) A traição das Imagens.

Se na obra *Guero* o que ouvimos nega o que vemos, encontramos uma relação em *Isto não é um cachimbo* onde Sitchin afirma: “Uma frase negando a informação que é passada imediatamente ao cérebro ao vermos a figura, nos desarma. Magritte nos coloca em um território poroso, entre a representação e o discurso” (SITCHIN, 2009, p.122). O surrealismo surge para – em um movimento de resposta ao surgimento da fotografia – mostrar ao mundo o que as lentes não podem captar. Já a música concreta instrumental é responsável por reinventar os *gestos* e sons idiomáticos do instrumento.

Para a manipulação do instrumento Lachenmann utiliza uma exploração sonora do piano que o desconstrói<sup>39</sup> e/ou o ressignifica, ou seja, rompe com a forma tradicional de se tocar utilizando *gestos* e *atitudes gestuais*, sendo estas não usuais em relação ao utilizado até então. Na obra *Guero* os *gestos corporais* envolvem a realização das raspagens de maneiras distintas, utilizando polegar na parte frontal da tecla, com um ou mais dedos na superfície das teclas brancas, pretas ou ambas, nas cravelhas e nas cordas antes das agrafes. Além disso há também o *gesto corporal* de pinçar como um *pizzicato* nas teclas, cravelhas e cordas. Lachenmann também explora percussão nas madeiras laterais às teclas do piano, madeira da estante e pedal. Todos esses *gestos corporais* de raspagem das partes do piano e seus respectivos símbolos podem ser vistos nas instruções (Exc.33 e 34). Mas não somente o local e a maneira de raspar que devem ser considerados, pois ocorrem constantemente variações de intensidade e indicações de caráter. Para realizar essas variações, não analisamos simplesmente o *gesto corporal*, mas sim a *atitude gestual* que leva o intérprete a alcançar a sonoridade pretendida.

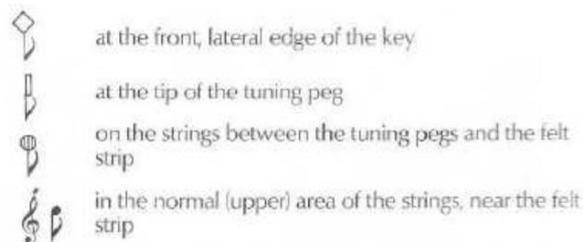
---

<sup>39</sup> *Guero* – e à “desconstrução” daquele que é reconhecido como o instrumento central da produção do classicismo e romantismo musical europeu (RIBEIRO e FERRAZ, 2017, p.7)

1. □ gliding over the **front surface of the white keys** with thumb nail (direction of the motion from the edge towards the middle) or the nail of the extended index finger (movement from the middle towards the edge)
- 2a. ⊙ **upper surface of the white keys** with the fingernail of an extended finger
- 2b. ⊖ **upper surface of the white keys** the same way but with three curved fingers
3. ⊕ **upper surface of the white keys and front surface of the black keys (simultaneously)** with the fingernail of an extended finger
4. ● **upper surface of the black keys** the same way, but possibly with several extended fingers
5. ∥ **tuning pegs**, also possibly with several extended fingers
6. ⊗ **strings between the tuning pegs and the felt strip**

40

Exc.33: *Guero* (LACHENMANN, 1969): Instruções da obra contendo os símbolos e a descrição dos tipos de raspagem.



41

Exc.34: *Guero* (LACHENMANN, 1969): Instruções da obra contendo os tipos de pizzicato, estes identificados pelos diversos símbolos presentes na cabeça da nota que indicam os locais do piano (mencionados na primeira parte das instruções).

No 1º sis. da partitura (Exc.35) pode-se notar a utilização de três pentagramas musicais com três claves, a primeira é a clave de Sol, segunda é a clave de Dó na terceira linha e por último encontra-se a clave de Fá na quarta linha (enunciados de cima para baixo). Porém logo que se inicia a escrita dos signos na partitura o pentagrama some, restando apenas uma linha de cada uma das pautas. Este recurso foi utilizado para criar uma orientação espacial em relação ao teclado do piano, norteando o intérprete na realização dos *gestos* nas teclas. A partitura traz uma orientação para que o intérprete considere duas oitavas a mais em relação às linhas das extremidades das duas pautas (notas Fá 4 e Sol 1 como mostra a Exc.36) abrangendo o piano todo. Sendo assim uma forma mais direta de ler os *gestos* da partitura é se orientando pelo Dó

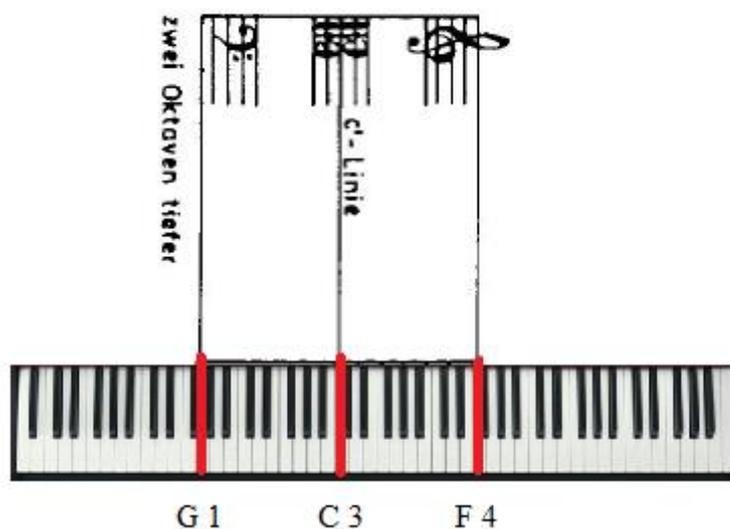
<sup>40</sup> Tradução nossa: “1. Raspagem da parte frontal da tecla branca com o polegar; 2a. Superfície da tecla branca com a unha de um dedo; 2b. Semelhante ao anterior, porém com três dedos curvados; 3. Superfície das teclas brancas e a parte frontal das teclas pretas simultaneamente; 4. Superfície da tecla preta com vários dedos; 5. Cravelhas com vários dedos; 6. Corda entre as cravelhas e a tira de feltro”.

<sup>41</sup> Tradução nossa: “na frente, borda lateral da tecla/ no topo da cravelha/ nas cordas entre as cravelhas e a tira de feltro/ na área (mais alta) normal das cordas, perto da tira de feltro”.

central (C 3), realizando todos os movimentos da direita por toda a extensão da região aguda (clave de Sol) do piano e a mão esquerda na região grave (clave de Fá).

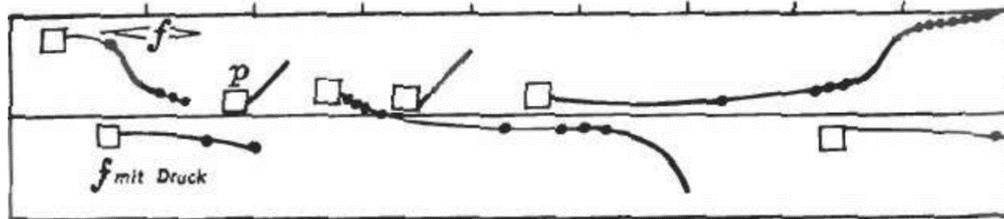


Exc.35: *Guero* (LACHENMANN, 1969): 1º sis. da obra.



Exc.36: *Guero* (LACHENMANN, 1969): 1º sis. da obra com a referência da localização no teclado do piano em relação às pautas. As linhas vermelhas delimitam as notas exatas da pauta em relação às teclas, porém a execução não se limita à extensão do Sol 1 (G1) ao Fá 4 (F 4).

Para o estudo e interpretação desta obra optamos por utilizar dedais de plástico nos polegares, pois a realização do primeiro *gesto* representado pelo símbolo quadrado (raspagem da parte frontal da tecla branca com o polegar), pode ser incômoda, podendo causar até mesmo lesões entre a unha e o dedo dependendo da anatomia de cada um. Ao longo de toda obra há linhas curvas que indicam a localização e direcionalidade das regiões do piano, mas não representam variação de altura definida e sim a trajetória do *gesto corporal*.

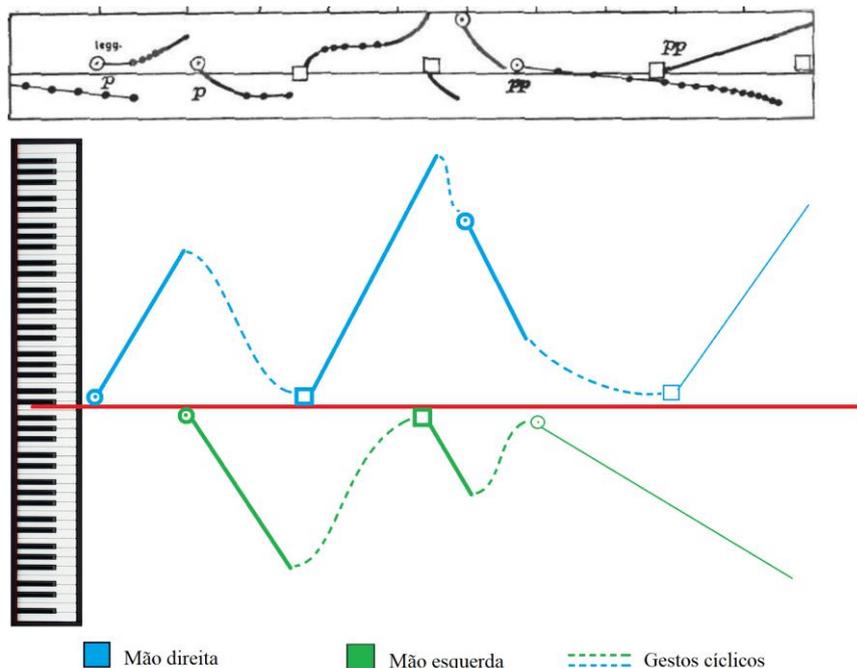


Exc.37: *Guero* (LACHENMANN, 1969, p.1): 1º sis. da obra - *gestos* de raspagem na parte frontal da tecla branca.

No 1º sis. (Exc.37) é apresentado o primeiro símbolo das instruções que representa o *gesto* de raspagem na parte frontal da tecla branca realizado com o polegar. Para a execução desta passagem optamos por posicionar a mão em pronação com os dedos 2, 3 4 e 5 posicionados sobre a superfície das teclas enquanto o polegar (dedo 1) fricciona a tecla, a fim de manter a palma estável paralelamente ao teclado. Para isso, realizamos os movimentos de adução e abdução das mãos ao longo de todo o teclado percorrido, ou seja, quanto mais próximo do Dó central (C 3) o movimento da mão é de abdução, quanto mais distante do centro do teclado, maior o movimento de adução da mão.

Juntamente com estes tipos de movimentos, a pressão, velocidade, amplitude do movimento e *atitude gestual* no momento da raspagem variam de acordo com a dinâmica e caráter pretendidos, por ex.: quanto maior for a intensidade, mais elevada deve ser a pressão, velocidade e amplitude do *gesto corporal* sobre as teclas. Porém, aparecem na partitura pequenas bolinhas juntamente com as linhas, que são representadas sonoramente como pequenos acentos. Para a realização *gestual* dessas passagens é necessário tornar o *gesto corporal* menos veloz e ao mesmo tempo imprimir maior pressão na raspagem para não perder intensidade e de fato realizar os pequenos acentos com definição.

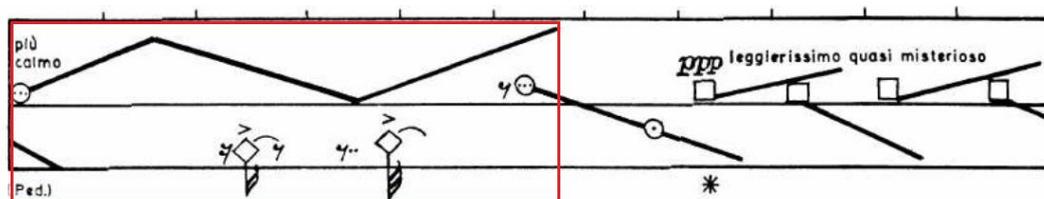
Perceber os elementos velocidade e pressão para a realização dessa obra é de extrema importância principalmente para a realização da continuidade sonora, pois ao realizar um *gesto corporal* com a mão direita e passar para a mão esquerda sem que se perceba a mudança de mãos, é necessário que todo o corpo esteja envolvido com o objetivo sonoro e o *gesto musical*. Quando um braço realiza a raspagem, o outro realiza um *gesto cíclico* de preparação para iniciar sua raspagem e assim consecutivamente, sem que se ouça silêncio entre os sons, a não ser que estes estejam escritos.



Il. 8: *Guero* (LACHENMANN, 1969, p.1): 2º sis. - *Gesto para produção do som* com as mãos direita e esquerda (linha azul e verde respectivamente e linha vermelha o Dó central) e *gesto cíclico* com as linhas tracejadas.

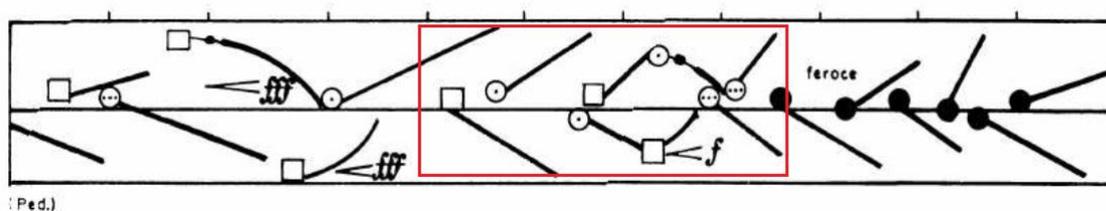
Para ilustrar os *gestos corporais* realizados pelos braços do pianista ao executar a referida obra, exemplificamos através de gráficos a trajetória dos *gestos para produção do som* das mãos direita com a linha azul, esquerda com a linha verde e os *gestos cíclicos* são as linhas pontilhadas (Il.8). Também podemos notar a diferença de espessura do traço dos *gestos para produção do som*, fazendo referência à intensidade sonora (*pp* e *p*) e sua relação com a pressão de raspagem nas teclas.

Para a realização do trecho exemplificado no Exc.38, o pianista pode pensar em duas texturas com *gestos corporais* distintos. O primeiro *gesto corporal* é da mão direita que segue com a raspagem das teclas brancas com três dedos e punho quase fechado em um movimento fluido e ininterrupto. Enquanto isso, o *gesto corporal* da mão esquerda se encontra dentro de uma métrica, fazendo com que o instrumentista tenha que coordenar as duas ideias musicais distintas simultaneamente.



Exc.38: *Guero* (LACHENMANN, 1969, p.3): 3º sis. p.3 - *gestos corporais* distintos simultâneos.

Nos *gestos corporais* do 4º sis. abaixo (Exc.39) encontramos movimentos contrários que a princípio são simples, mas invertem o tipo de toque (raspagem com um dedo na superfície da tecla e raspagem na parte frontal da tecla), sendo de grande auxílio para a prática desse trecho, estudar os *gestos corporais* fora do piano.



Exc.39: *Guero* (LACHENMANN, 1969, p.3): 4º sis. p.3 - *gestos* em movimento contrário.

Além da grande diversidade de *gestos corporais*, Lachenmann indica ao longo da obra orientações de caráter expressivo que acabam por influenciar na *atitude gestual* do intérprete. Esses termos de expressão são *tumultuoso*, *sempre um pouco tumultuoso*, *più calmo*, *leggierissimo quase misterioso*, *feroce* e *molto agitato ma legg.*, responsáveis por modificar principalmente a velocidade do *gesto corporal* de raspagem, influenciando também na duração de cada trecho. Nem todos os signos da partitura constam nas instruções, como por exemplo as percussões nas madeiras do piano, porém Lachenmann apresenta uma breve explicação à medida que estes signos aparecem ao longo da obra.

*Guero* é uma obra bastante desafiadora na forma de tocar e na forma de se conceber o piano. Encontramos elementos tecnicamente inéditos como os *pizzicatos* das teclas e cravelhas, raspagens na parte frontal das teclas, raspagem nas cravelhas e raspagem das cordas (antes das agrafes). A abordagem musical que o piano assume nesta obra é de um instrumento percussivo, com sons sem altura definida dentro do sistema temperado.

### 3.4. Edson Zampronha: *Modelagem IX* (1996)

Edson Zampronha é um compositor brasileiro nascido no Rio de Janeiro em 1963 e atualmente é professor na Universidade de Oviedo. Zampronha compõe em diversas linguagens artísticas e para variadas instrumentações, dentre elas: obras para orquestra, banda sinfônica, ópera, concerto para piano, coral, orquestra, música de câmara vocal e instrumental, solos, *toy piano*, música eletroacústica, instalações sonoras, performances de dança e filme.

A obra *Modelagem IX* composta em 1996 pertence à série *Modelagens* compostas entre 1993 e 2001. É formada por quatorze obras destinadas a formações diversas onde o som é tratado como matéria plástica e sensível. Zampronha também diz estar “esculpindo os sons”, criando até mesmo uma relação metafórica entre música e artes plásticas. Além disso, o compositor propõe uma relação interdisciplinar entre as artes que é muito comum na música e é responsável por expandir as expressões artísticas, onde:

[...] inúmeras ramificações dessas questões têm resultados em posturas teóricas e estéticas quase individualizadas, abrindo *ad infinitum* as possibilidades de investigação a respeito do tema. Estudos multidisciplinares apareceram, trazendo para o campo das discussões musicológicas diversas áreas do conhecimento - Psicologia, Psicanálise, Semiótica, Física, Matemática, Sociologia e Antropologia, entre outras. Mas, a despeito dessa multiplicidade de “saberes” que tenta auxiliar e incrementar o debate a respeito do que seja a música e a audição musical (CAZNOK, 2015, p.24-25).

Na série *Modelagem* Zampronha compõe utilizando a técnica de fractais como “recurso técnico para transformar esses materiais” (ZAMPRONHA, 2017)<sup>42</sup>, mas apesar de utilizar esse recurso composicional, o compositor defende que a música não pode ser tratada como matemática e sim como “fenômeno sensível”.

Fractais são funções matemáticas, formas ou conjuntos caracterizados pela auto-similaridade, que são posteriormente transformados em imagens, animações ou música [...] 1. Complexidade Infinita: É uma propriedade dos fractais que significa que nunca conseguiremos representá-los completamente, pois a quantidade de detalhes é infinita. Sempre existirão reentrâncias e saliências cada vez menores. 2. Auto-similaridade: Um fractal costuma apresentar cópias aproximadas de si mesmo em seu interior. Um pequeno pedaço é similar ao todo. Visto em diferentes escalas a imagem de um fractal parece similar. (FIGUEROA, 2009, p.3-4)

Em *Modelagens*, o som é concebido como uma matéria plástica, o que nos remete à uma reflexão do som como algo visual, físico e não apenas auditivo. Ao tratar o som numa perspectiva multidisciplinar no âmbito artístico, o termo *gesto* é o que facilmente se aplica para explicar o fenômeno sonoro e visual, seja ele gráfico ou performativo.

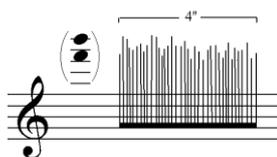
Primeiramente observamos os elementos contidos na partitura da obra *Modelagem IX* (1996), relacionando-as com as obras *Modelagem X-a* (1997) para vibrafone *solo* e *Modelagem XIII* (1998) para percussão e piano. Apesar da instrumentação e resultado sonoro serem bastante distintos, elas estabelecem estreita relação dos elementos gráficos. As diferenças tímbricas não

---

<sup>42</sup> Entrevista com Edson Zampronha por Thais Nicolau no IV Festival de Música Contemporânea Brasileira em 18/03/2017. Sobre a série *Modelagens* entre os minutos 15:29 – 16:18. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ecvbfWiQ-zs&t=941s&ab\\_channel=GrupoSintonize](https://www.youtube.com/watch?v=ecvbfWiQ-zs&t=941s&ab_channel=GrupoSintonize). Acesso em setembro de 2020.

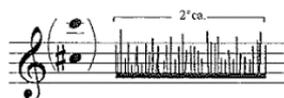
se dão apenas pela variedade instrumental, mas sim na maneira como se deve realizar cada *gesto* da partitura considerando-se as possibilidades de cada instrumento.

Essa relação pode ser exemplificada se notarmos o uso de um mesmo elemento gráfico utilizado nas três obras mencionadas anteriormente, mas que tem um resultado bem distinto. O primeiro exemplo, representado na Exc.40 é extraído das instruções da obra *Modelagem IX* (1996) para piano *solo* onde é solicitado do intérprete “Improvisar, o mais rápido possível, um movimento denso, virtuosístico, assimétrico e cromático entre as notas especificadas (não realizar escalas cromáticas).”



Exc.40: *Modelagem IX* (ZAMPRONHA, 1996, p.2): Elemento gráfico de improvisação que consta nas instruções da obra para piano.

O mesmo pode ser visto nas instruções da obra *Modelagem X-a* (Exc.41), com maiores detalhes no quesito técnico (utilização de quatro baquetas), especificações das baquetas e informação sobre não haver tempo para trocar as baquetas durante a execução da obra.



Exc.41: *Modelagem X-a* (ZAMPRONHA, 1997, p.2): Elemento gráfico de improvisação que consta nas instruções da obra para vibrafone.

A descrição referente a grafia exemplificada na Exc.42 da obra *Modelagem XIII* solicita do intérprete “Improvisar, o mais rápido possível, um movimento denso e virtuosístico (e cromático no caso do piano, sem realizar escalas cromáticas). O movimento deve ser articulado, com *gestos* bruscos e angulosos”. Este elemento é utilizado em ambas as partes (piano e percussão).



Improvisar, o mais rápido possível, um movimento denso e virtuosístico (e cromático no caso do piano, sem realizar escalas cromáticas).  
O movimento deve ser articulado, com *gestos* bruscos e angulosos.

Exc.42: *Modelagem XIII* (ZAMPRONHA, 1998, p.3): Elemento gráfico de improvisação que consta nas instruções da obra para piano e percussão.

Além da repetição dos elementos gráficos em ambas as obras da série, as informações das instruções se complementam, e que foi de grande enriquecimento para a presente pesquisa, conhecer algumas obras pra outras formações da série *Modelagens*. Os elementos gráficos da série *Modelagens* dialogam entre si, mas ao mesmo tempo são plurais no resultado sonoro e na realização *gestual* ampliando assim o significado de cada signo da partitura.

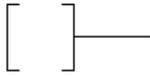
Durante o estudo da obra *Modelagem IX* (1996) para piano, nos deparamos com um signo na partitura (Exc.43) que não consta nas instruções da referida obra (Exc.44). Devido ao contato que tivemos com outras obras similares em termos de notação e até mesmo outros elementos da própria obra, deduzimos que o *gesto corporal* para se realizar este signo (Exc.43) seria de um *cluster* arpejado, ou seja, com rotação da palma estendida (acionando as teclas não simultaneamente). No entanto, quando realizamos a comparação de *Modelagem IX* com outras obras da série, identificamos que este signo (Exc.45) aparece posteriormente nas instruções da obra *Modelagem XIII* (1998), onde confirmamos nossa hipótese em relação ao resultado sonoro esperado.

The image shows a handwritten musical score for piano. It consists of two staves. The top staff contains a cluster of notes, with a red box highlighting a specific part of it. Above this cluster, there are handwritten annotations: "Mantelento, Agitato", "Molto energico ed agitato" with a bracket labeled "2''", and "Muralessimo" with a bracket labeled "3''". Below the top staff, there are performance markings: "Psub" and "Ped". The bottom staff contains another cluster of notes, with a red box highlighting a specific part of it. Below the bottom staff, there are performance markings: "Ped" and "1/2 Ped".

Exc.43: *Modelagem IX* (ZAMPRONHA, 1996, p.3): Clusters no 2º sis. p.3.

### Explicações:

Quando não há pentagrama, as quatro linhas horizontais representam a divisão do teclado nas regiões grave, médio e agudo (por exemplo, ver p.2).



Repetir o conteúdo dentro dos colchetes até o final da linha.



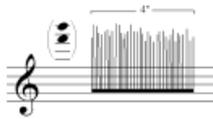
Cluster cromático.



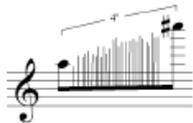
Cluster cromático tocado com o punho (p.1).



Cluster tocado com o braço (p.6).



Improvisar, o mais rápido possível, um movimento denso, virtuosístico, assimétrico e cromático entre as notas especificadas (não realizar escalas cromáticas).



Improvisar, o mais rápido possível, um movimento denso, virtuosístico, assimétrico e cromático que começa na primeira nota e termina na segunda (não realizar escalas cromáticas).



Repetir o acorde o mais rápido possível.



Este signo representa uma forma de mão que gera um acorde de quatro notas. Esta indicação é fundamental para a obra. O importante é a manutenção da forma da mão. Deve-se usar quatro dedos (polegar, indicador, médio e mínimo). A distância entre o polegar e o mínimo é em torno de uma sétima maior. O intervalo entre o indicador e o médio é de meio tom, com um dedo na tecla preta e outro na tecla branca. Formas de mão arquetípicas são as que se obtém com C-F-F#-B, ou C-F#-G-B, ou C#-F#-G-C, ou D-G-G#-C#.

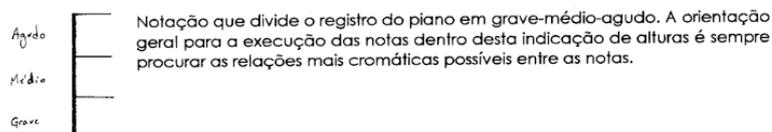
Deve-se realizar os gestos propostos tal como indicado na partitura, com a forma de mão especificada acima. O gesto (as direções relativas e o movimento de um acorde a outro) são os aspectos cruciais da performance; a perfeição do acorde é menos importante.

Quando esta notação aparece escrita sobre um pentagrama, o pentagrama indica somente a região do teclado em que o acorde deve ser tocado. Em nenhum caso indica as notas exatas do acorde.

Exc.44: *Modelagem IX* (ZAMPRONHA, 1996): Instruções da obra para piano *solo*.

Explicações:

PIANO



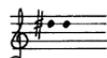
Notação que divide o registro do piano em grave-médio-agudo. A orientação geral para a execução das notas dentro desta indicação de alturas é sempre procurar as relações mais cromáticas possíveis entre as notas.



Forma de mão que gera um acorde de 4 notas não determinadas. São usados 4 dedos (polegar, indicador, médio e mínimo). A distância entre o polegar e o mínimo deve ficar em torno de uma 7ª. O intervalo entre o indicador e o médio deve ser de ½ tom, alternando geralmente uma tecla branca com uma preta. No entanto, o mais importante é obedecer à intenção do gesto proposto, indicado através das alturas relativas que os acordes estabelecem entre si. Assim, mantém-se a forma da mão e atacam-se os acordes conforme o gestual indicado. Esbarros e alterações no modelo da forma da mão podem ocorrer, o que é esperado. No entanto, esses esbarros e alterações não devem vir de uma execução descuidada, mas como consequência da impossibilidade de dar primazia ao gesto sem que se abra mão da perfeição do acorde. Deve-se, assim, realizar o mais próximo possível o gestual indicado com a forma de mão especificada. O importante é o gestual. A perfeição do acorde é secundária.



Indicação de movimento melódico que deve ser realizado sempre de forma muito rápida e enérgica, buscando-se relações cromáticas entre as notas.



Os acidentes valem somente para a própria nota. Assim, na indicação ao lado, o primeiro ré é sustenido e o segundo, bequadro.

Todos os *clusters* são cromáticos.



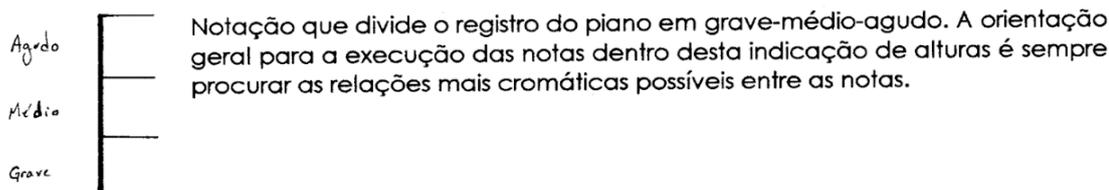
Cluster feito com a palma da mão que começa na primeira nota e termina na última, sempre o mais rápido possível.

Exc.45: *Modelagem XIII* (ZAMPRONHA, 1998): Instruções da obra para piano e percussão, explicações para piano com destaque no elemento gráfico de *cluster* com a palma da mão em movimento de rotação.

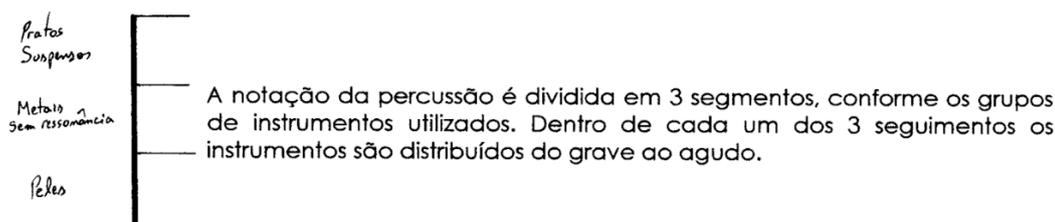
Em *Modelagem X-a* Zampronha utiliza prioritariamente a notação tradicional no plano das alturas, pois faz o uso do pentagrama na obra inteira, com exceção de alguns trechos de improvisação, exigindo do intérprete muita precisão em relação às notas a serem executadas. Já no quesito rítmico a obra contém elementos predominantes que se repetem ao longo de toda a obra, são eles: *acelerando gradativo*, *desacelerando gradativo*, *seqüências de sons executados com a maior velocidade possível*, *repetição contínua de série de alturas dadas*, *improvisação contínua com todas as notas no âmbito dado*, *trilos* (ANTUNES, 1989). No âmbito das intensidades o compositor explora desde o *pppp* (*pianissíssíssimo*) ao *fffff* (*fortissíssíssimo*) fazendo com que o intérprete tenha que relativizar as intensidades de toda a obra sem perder o caráter e a *atitude gestual*, encarando-as de forma metafórica.

Na obra *Modelagem XIII* para piano e percussão, o compositor escreve para ambos os instrumentos as intensidades entre *pppp* (*pianissíssíssimo*) até *ffff* (*fortissíssíssimo*), contendo

muitos contrastes súbitos e *sfz* (*sforzato*). Para os dois instrumentos o compositor utiliza a *notação gráfica*, separado por quatro linhas formando três planos. Para o piano distingue-se o grave, médio e agudo e para a percussão, a instrumentação que deve ser utilizada em cada um dos planos (Exc.46 e 47). Na parte do piano, o compositor mescla a *notação gráfica* e a notação tradicional, como mostra o exemplo representado na Exc.48, localizado no 2º sis. p.3.



Exc.46: *Modelagem XIII* (ZAMPRONHA, 1998): Instruções da obra, explicações para piano.



Exc.47: *Modelagem XIII* (ZAMPRONHA, 1998): Instruções da obra, explicações para percussão.

O exemplo mostra a notação para piano e percussão. O piano utiliza notação tradicional com acuriosos e notação gráfica com barras e pontos. A percussão utiliza notação gráfica com barras e pontos, indicando a distribuição dos instrumentos em três segmentos.

Exc.48: *Modelagem XIII* (ZAMPRONHA, 1998): 2º Sis. p.3, mesclagem de notação gráfica e notação tradicional.

A obra *Modelagem IX* se assemelha às obras mencionadas anteriormente pois é composta dentro de um âmbito semelhante de intensidade que vai do *ppp* (*pianissíssimo*) ao *ffff* (*fortissíssimo*). Os elementos técnico-musicais da obra exigem do pianista agilidade, resistência física, destreza motora, alternância de ação digital e uso dos ombros, braços e

antebraços, tornando a interpretação da obra extremamente virtuosística. A obra é enérgica, agitada, exigindo relações de dinâmica muito bem definidas pelo pianista, com *trilos*, repetição com regularidade, *accelerando* e *desaccelerando*, acordes de quatro notas, *clusters* e improvisações. No que diz respeito à grafia, também mescla a *notação gráfica* e a notação tradicional, que o próprio compositor denomina como *densidade de significações* (ZAMPRONHA E AYER, 2014, p.261) e que basicamente mantém os mesmos signos da partitura em relação às obras *Modelagem XIII e Modelagem X-a*.

Em *Modelagem IX*, Inicialmente (Exc.49) o compositor utiliza o pentagrama com a clave de Sol e define as alturas de forma precisa ou aproximada, realização rítmica com elementos de repetição de forma rápida, *accelerandos*, improvisos, duração em segundos da maioria dos *gestos*, articulação, intensidade, caráter expressivo, utilização de pedal, respirações e tipos de toque no piano. Já na p.2 (Exc.50) o compositor conduz o intérprete a dividir o piano em três partes (grave, médio e agudo) segmentadas através de quatro linhas, mas sempre que é necessário tocar alguma nota específica o compositor introduz a pauta em meio a grafia relativa como por exemplo o Fa# -1 demonstrado na Exc.50.

MODELAGEM IX  
(Para Piano Solo)

Edson S. Zampranha (1996)

COPYRIGHT © 1996 Edson S. ZAMPRANHA

Exc.49: *Modelagem IX* (ZAMPRONHA, 1996, p.1) Notação na pauta.

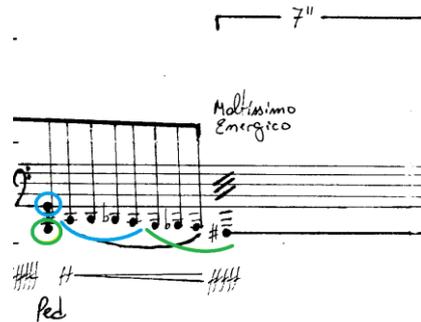
Exc.50: *Modelagem IX* (ZAMPRONHA, 1996):  
1º sis. p.2, densidade de significações.

Encontramos nesta obra, liberdade em relação à escolha das mãos nos *gestos* da partitura, mas ao mesmo tempo foi um desafio, pois a determinação das mãos influencia na fluência do *gesto corporal*. Sendo assim, uma escolha não planejada comprometeria a performance da obra em termos técnicos e musicais. Por isso exploramos a obra corporalmente de diversas maneiras e, à medida que os *gestos corporais* se tornaram mais fluidos, determinamos o dedilhado e mãos.

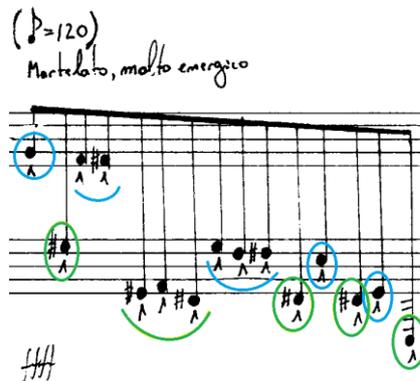
Exc.51: *Modelagem IX* (ZAMPRONHA, 1996, p.1): Divisão do *gesto musical* entre o *gesto corporal* da mão direita e esquerda representados pela cor azul e verde respectivamente.

No Exc.51, não apenas diversificamos a utilização das mãos, mas também às definimos de acordo com a forma como queríamos dar coerência ao *gesto musical*, tentando aglomerar fluxos de notas sem interromper o discurso musical. O primeiro *gesto corporal* ilustrado com o primeiro arco azul, é tocado pela mão direita de forma mais rápida possível com direcionalidade para a nota Fá#. As notas Lá e Mi carregam uma energia que é conduzida para o primeiro Fá# com um toque mais acentuado e finaliza com mais três repetições do Fá#. Para isso, realizamos o *gesto corporal* de elevação do punho com finalidade de saída do piano. No Fá da mão esquerda (arco verde), acentuamos a primeira nota e recuamos a intensidade para no

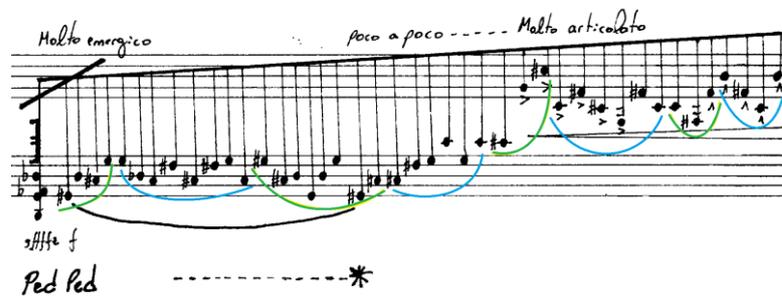
final do *gesto musical* realizar o *crescendo*, também com o auxílio da flexibilização do punho para as repetições. Da mesma forma, realizamos os *gestos* seguintes, contendo cruzamento de mão após a parte improvisatória e no final do trecho *molto martelato*, escolhas essas responsáveis por tornar o discurso musical mais fluente. Este tipo de decisão interpretativa foi realizado em todos os trechos da obra, exemplificados a seguir (Exc.52 ao 56)



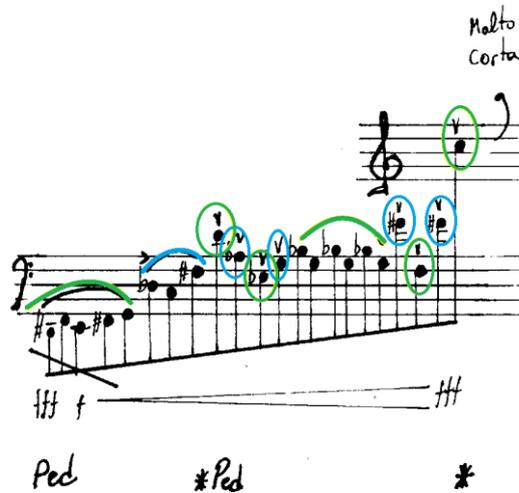
Exc.52: *Modelagem IX* (ZAMPRONHA, 1996, p.2): Divisão do *gesto musical* entre o *gesto corporal* da mão direita e esquerda representados pela cor azul e verde respectivamente.



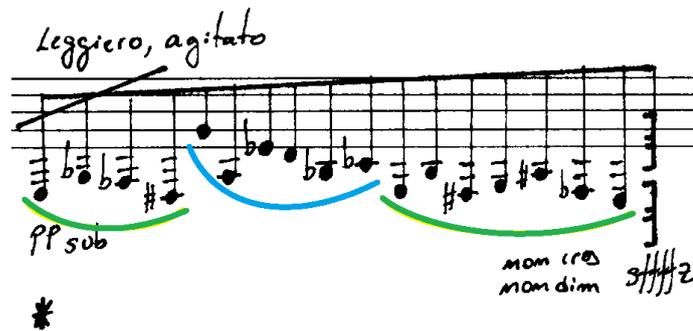
Exc.53: *Modelagem IX* (ZAMPRONHA, 1996, p.4): Divisão do *gesto musical* entre o *gesto corporal* da mão direita e esquerda representados pela cor azul e amarela respectivamente.



Exc.54: *Modelagem IX* (ZAMPRONHA, 1996, p.5): Divisão do *gesto musical* entre o *gesto corporal* da mão direita e esquerda representados pela cor azul e verde respectivamente.

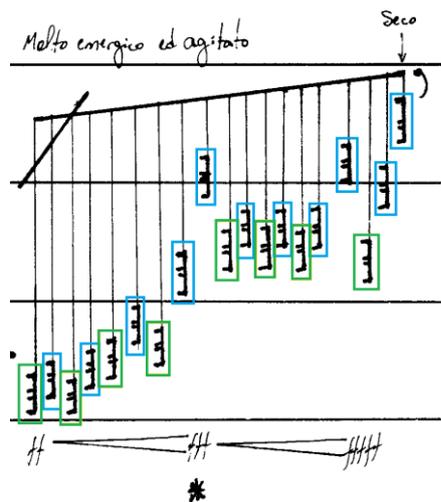


Exc.55: *Modelagem IX* (ZAMPRONHA, 1996, p.6): Divisão do *gesto musical* entre o *gesto corporal* da mão direita e esquerda representados pela cor azul e verde respectivamente.



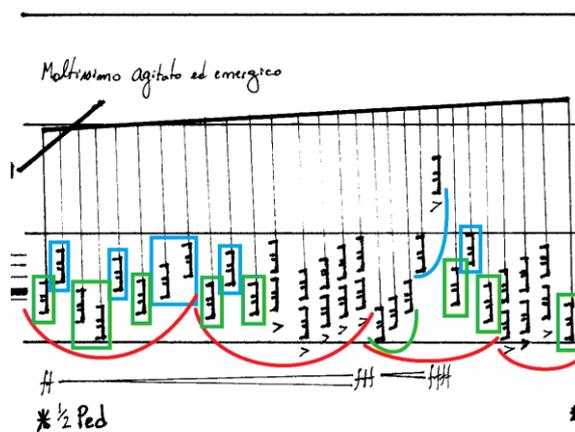
Exc.56: *Modelagem IX* (ZAMPRONHA, 1996, p.7): Divisão do *gesto musical* entre o *gesto corporal* da mão direita e esquerda representados pela cor azul e verde respectivamente.

Além da decisão dos *gestos corporais* em trechos melódicos, há muitos trechos da peça que o compositor solicita a realização de acordes extremamente ágeis, exigindo-nos planejamento no cruzamento das mãos a fim de adquirir maior fluência nos *gestos corporais*. Além de exigir os acordes extremamente rápidos e fortes, as *atitudes gestuais* são enérgicas influenciando o resultado sonoro e na percepção do espectador a respeito dos elementos que Zampronha coloca na obra. Os acordes são compostos por um intervalo de 7<sup>a</sup> maior nas extremidades e intervalo de 2<sup>a</sup> menor no interior aproximadamente.



Exc.57: Modelagem IX (ZAMPRONHA, 1996, p.2): Divisão do gesto musical entre o gesto corporal da mão direita e esquerda representados pela cor azul e verde respectivamente.

Além das decisões a respeito das mãos, realizamos também agrupamentos que subdividem trechos muito longos, auxiliando no estudo que visa alcançar maior velocidade possível dos gestos corporais. Após a realização desses agrupamentos e a fixação das trajetórias gestuais por pequenos trechos, estudamos para obter a junção desses gestos utilizando a estratégia de acréscimos, ou seja, gesto do primeiro motivo mais gesto do segundo motivo e assim consecutivamente, exemplificados através das divisões gestuais em vermelho que constam na Exc.58.



Exc.58: Modelagem IX (ZAMPRONHA, 1996, p.4): Divisões por pequenos gestos musicais (ligadura vermelha) e decisões de mão esquerda e direita (verde e azul respectivamente).

Entre as p.2 e 3 temos o elemento de repetição, que deve ser executado na intensidade *fffff* (*fortissisísimo*) seguida de um *fffffz* (*sforzatisísimo*) com *mp* (*mezzo piano*) súbito e

um crescendo para o *ffff* novamente. Porém, solicita-se do intérprete a retirada do pedal, tornando-se mais facilmente exequível se o mesmo adotar uma nova configuração do corpo para a realizar essa passagem. Para a realização desse *gesto*, inclinamos o corpo para frente realizando um movimento de pronação do antebraço, abdução do braço e rotação do cotovelo, posicionando os braços paralelos em relação ao teclado para tocar a tecla com mais dedos (Fig.8). Isso possibilitou mais firmeza, precisão e constância do movimento das mãos intercaladas (como se os braços fossem grandes baquetas). Esses recursos foram utilizados para alcançar uma intensidade extremamente forte dada a ausência da amplificação e reverberação que o pedal (Exc.59) proporciona. Logo após é solicitado a inserção gradativa do pedal juntamente com um grande crescendo do *mp* súbito para o *fff* *gestos* semelhantes a estes, são repetidos em outros momentos da obra.

No 1º sis. p.3 (Exc.59) onde está escrito *Silenzio Absoluto* e G.P. (grande pausa) é precedido de quatro notas acentuadas na intensidade *fffff* (*fortissisísimo*) sem o pedal (Sol# - 1). Após a realização dessas notas, mesmo sem o pedal, ainda é possível escutar harmônicos derivados do ataque extremamente fortes. Antes dos harmônicos se silenciarem, o pedal é acionado, prolongando-os até o próximo *gesto* de acordes *pp* (*pianíssimo*).

Exc.59: *Modelagem IX* (ZAMPRONHA, 1996, p.2 e 3): Passagem de repetição de nota Sol# -1, ausência de pedal nas linhas vermelhas e a inserção do mesmo representado pelos triângulos verdes.



Fig.8: Passagem de repetição de notas com os movimentos de inclinação do corpo, pronação do antebraço, abdução do braço, rotação do cotovelo, braços paralelos em relação ao teclado.

Zampronha utiliza com muita constância sinais de expressão que modificam o *gesto* da partitura: *Molto enérgico*, *Martelato*, *Agitato*, *Agitato ed enérgico*, *Molto Martelato*, *Molto agitato*, *Moltíssimo martelato ed enérgico*, *Moltíssimo enérgico*, *Molto tenuto Alargando*, *Silêncio absoluto*, *Leggiero*, *tenuto*, *expressivo*, *Stringendo*, *Dolce*, *Seco*, *Delicado*, *Molto corta*, *Staccatíssimo*. Estes são apenas alguns exemplos, pois Zampronha também faz a junção dessas indicações como *Martelato*, *Marcato*, *Agitato* presente na p.2. Essas modificações constantes e súbitas de caráter, faz com que o intérprete precise de *atitudes gestuais* muito bem definidas, facilitando as transformações dos *gestos corporais* na performance.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa é produto de reflexões sobre *gestos corporais* pianísticos classificados em três tipos *gestuais*, são eles: *gesto para produção do som*, *gesto cíclico* e *gesto facilitador*, aplicados no estudo de uma seleção de obras do séc. XX para piano. Este estudo possibilitou compreender melhor a forma que podemos usar o corpo na construção performativa do repertório para piano do séc. XX, considerando que a exploração sonora do piano neste repertório, em sua grande maioria, exige do pianista novas soluções posturais e *gestuais*.

Ao refletir sobre o *gesto corporal* não estávamos apenas estudando o repertório, mas sim, nos estudando ao estudar o repertório. Esta reflexão nos fez mudar a forma de estudar, tirando o foco da resolução dos problemas técnicos no piano e voltando-os para resolver com outro tipo de solução, o corpo. Essa consciência constante do corpo enquanto tocamos não é algo muito simples, pois muitas vezes nos deparamos com tantos desafios ao executar uma obra, que nossa atenção se volta inteiramente na produção do som. No princípio da prática, o tempo de concentração no corpo é pequeno e à medida que se torna um hábito, a conscientização corporal se expande, assim o *gesto* e o som se conectam cada vez mais.

Para a construção performativa, exteriorizamos através dos *gestos corporais*, as relações das obras com *atitudes gestuais* e figuras de linguagem. Realizamos uma prática de um estudo consciente do corpo, voltando a atenção para os *gestos facilitadores*, *gestos para produção do som* e *gestos cíclicos*, inserindo neste processo as intenções comunicativas da metáfora, metonímia, a relação entre signo e significado e poética.

Na obra *The Tides of Manaunaun* (1912) de Cowell nossa interpretação é fortemente influenciada pelo título e lenda na qual a obra é embasada, sugerindo-nos trajetórias *gestuais* que fazem referência metafórica do movimento das ondas do mar. Os *clusters* de mãos se ampliam em termos de intensidade e densidade para os *clusters* de antebraços e com isso a trajetória dos *gestos* modificam o tamanho da trajetória e *atitude gestual*, nos levando à representação mental, *gestual* e sonora de um mar turbulento que aos poucos retorna à calmaria. Para a sonoridade dos *clusters* se assemelharem ao som das ondas do mar (com tensão e relaxamento, ou seja, quando a onda quebra e dobra) pensamos em trajetórias circulares do *gesto*. Realizamos o *gesto para produção do som* aproveitando a força-peso do braço no primeiro *cluster* (mais grave) de cada compasso e com o punho levemente para baixo. Escorregamos as mãos sem desencostar das teclas num movimento da esquerda para a direita e tocamos o segundo *cluster* (mais agudo) com a *atitude gestual* de empurrar suavemente as teclas, num *gesto* de subida do braço e relaxamento da mão, retornando novamente para o

*cluster* grave num *gesto cíclico* arqueado por cima das teclas. Ao realizar a execução de toda a obra, aproveitando a força-peso do braço, evitamos esforço desnecessário e tensões que poderiam surgir nos ombros. Uma vez que para tocar *The Tides of Manaunaun*, já é exigido de o intérprete manter a sustentação das costas inclinadas para frente durante a maior parte da obra.

Em *Aeolian Harp* (1923) de Cowell nosso corpo faz a vez do “vento” ao tocar as cordas da harpa do piano, essa metáfora influenciou a maneira que preparamos os *gestos corporais*. Constatamos que a consciência das funções dos *gestos* e sua trajetória modificam o resultado sonoro e performativo. Quando planejamos os *gestos* que precedem o som (*gesto facilitador*), a *atitude gestual* ao realizar o *glissando* na corda (*gesto para produção do som*) e a maneira que saímos de cada arpejo (*gesto cíclico*) tornando mais suave o som no momento inicial do ataque às cordas. Pois, ao preparamos o *gesto para produção do som*, com um *gesto* curvilíneo, o impacto das mãos sobre as cordas é menor no início do som, aceleramos levemente o *gesto* e intensificamos a pressão na corda, resultando num crescendo no arpejo e maior reverberação dos harmônicos. Além da mudança sonora conforme modificamos os *gestos*, a escolha dos dedos e unhas tem papel fundamental na modificação tímbrica. Mudanças estas, escritas pelo compositor (uso da poupa dos dedos ou unhas), mas ao mesmo tempo possibilita uma certa liberdade para o intérprete, como a escolha dos dedos.

*Guero* (1969) de Lachenmann, uma obra repleta de novidades e desconstruções de um instrumento de sécs. de existência. Os sons do piano são ressignificados de tal maneira que transforma o instrumento, amplia suas possibilidades sonoras e por consequência, modifica-se também *gesto corporal*. Ver e ouvir a performance dessa obra é uma experiência significativa em termos artísticos, pois a música concreta instrumental dialoga com o surrealismo nas artes plásticas. Se apenas a ouvíssemos, muito provavelmente não reconheceríamos o piano devido ao som de *Guero* não corresponder com o resultado sonoro idiomático do instrumento. Ao ver a movimentação corporal do instrumentista ao experimentar estas novas sonoridades, constatamos o quão a obra é centrada nos *gestos* tanto gráficos como corporais e a importância do planejamento das trajetórias *gestuais* para um resultado sonoro mais homogêneo. Sendo assim, para conseguir um som constante nas raspagens das teclas, realizadas com as duas mãos ora alternadas ora simultâneas, não devemos pensar somente na trajetória dos *gestos*. Ou seja, planejar o *gesto cíclico* e *gesto facilitador* que conduzem e preparam um *gesto para produção do som* são apenas uma etapa do estudo. Os *gestos* agregados à *atitude gestual*, consciência da pressão e velocidade do *gesto* nas raspagens das teclas, criam uma sintonia entre os sons e os vários timbres dos *gueros* do piano.

*Modelagem IX* (1996) de Zampronha, é uma obra que apesar de não explorar os sons do piano além das teclas, amplia a realização *gestual* do instrumentista. Ao exigir do instrumentista intensidades extremamente fortes, o pianista explora as possibilidades corporais e instrumentais ao extremo. E com a utilização do pedal *sustain* não apenas com o papel de reverberar o som, mas também de explorar o timbre do piano, ampliando e destacando harmônicos derivados de sons mais metálicos produzidos pelos ataques intensos. Zampronha contrasta de formas súbitas diferentes tipos de ataque, exigindo do instrumentista *atitudes gestuais* bastante velozes ao tocar. Explora o piano nos limites de intensidade gerando ressonâncias de harmônicos. As decisões *gestuais* foram determinantes para a fluência musical, principalmente dos trechos mais rápidos e em que é exigido do intérprete muito esforço físico e diversidade técnica.

As obras estudadas apresentam grande diversidade *gestual*, técnica, tímbrica e se relacionam sob ponto de vista poético. Sendo assim, todas as obras apresentam conceitos que se comunicam com figuras de linguagem e quando consideradas e analisadas juntamente com o discurso musical, cumprem o papel de comunicação refletida através dos *gestos corporais*.

O que apresentamos neste trabalho, são possibilidades de um caminho para a construção performativa das obras com foco na consciência do *gesto corporal*. Consideramos para a pesquisa, os elementos particulares de cada obra analisada, como por exemplo: contexto histórico, técnica composicional do compositor, inspirações, elementos que as baseiam, tipo de notação, técnica pianística utilizada e *gestos corporais* utilizados. Através da busca de sonoridades e timbres que vão ao encontro dos elementos citados anteriormente, a técnica foi aprimorada, e os *gestos corporais* elaborados.

Além de contribuir no que diz respeito a soluções performativas do repertório selecionado, disponibilizamos para a comunidade pianística uma revisão bibliográfica com alguns exemplos da literatura pianística do séc. XX classificados por diferentes técnicas.

Esse trabalho gerou o artigo *Reflexões a respeito do gesto corporal como inovador tímbrico a partir de obras selecionadas do repertório para piano de Henry Cowell*, publicado na ANPPOM em Pelotas (RS) no ano de 2019. Realizamos apresentações de resumos do trabalho intitulado: *Performance da obra Modelagem IX (1996), para piano solo de Edson Zampronha: uma abordagem gestual corporal*, nos congressos internacionais IX ENIM em Lisboa (Portugal) e IV Encontro Internacional de Piano Contemporâneo na cidade do Porto (Portugal), ambos em 2019. Além dos congressos, nossa interpretação de *Modelagem IX* será a primeira gravação da obra publicada em CD autoral de Edson Zampronha, juntamente com interpretações feitas por outros artistas de obras do compositor.

As saídas *gestuais* que apresentamos ao longo do trabalho é fruto de um auto estudo que envolve maior consciência do corpo. Já existem estudos sobre o ponto de vista da consciência corporal, como pode ser visto no trabalho de Pontes (2010) centrado na ergonomia corporal, ou no trabalho de Teixeira (2013) que aborda a relação do Tai Chi Chuan na percussão. Entretanto, durante o processo sentimos a necessidade de estudos que envolvessem a consciência corporal na performance musical relacionada à outras práticas corporais como Yoga e Pilates que visam a conexão do corpo e da mente. Esse autoconhecimento e consciência do corpo desenvolvido pelas práticas físicas citadas anteriormente, podem trazer inúmeros ganhos se atrelados à pesquisa em performance e conseqüentemente no ensino musical desde a iniciação ao instrumento.

Ao longo de todo o curso do mestrado, através de livros, disciplinas, orientações, concertos, congressos, nos aprofundamos em um copo d'água do oceano de conhecimento que é a música contemporânea para piano. E apesar de prematuro nossos conhecimentos dentro dessa área, colhemos os frutos profícuos em nossa prática no instrumento em termos de controle de sonoridade, domínio técnico, expressividade sonora e corporal. Também podemos mencionar os benefícios desse estudo em nosso ofício como professores de música, propagando a abordagem do *gesto corporal* como veículo de ensino do instrumento. Por fim, mas não menos importante, nossa transformação como ser humano e principalmente nossa visão do que é música, que continuamente é ampliada e ressignificada.

## 5. REFERÊNCIAS

- ALBRIGHT, William. **The Machine Age**. 1988. New York: Peters, 67216. Para piano *solo*.
- ANTUNES, Jorge. **Notação na música contemporânea**. Sistrum, 182 f. Brasília. 1989.
- BARANCOSKI, Ingrid. **A literatura pianística do séc. XX para o ensino do piano nos níveis básico e intermediário**. PER MUSI - Revista Acadêmica de Música. v. 9, p.89 - 113. 2004. Disponível em: [http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/09/num09\\_cap\\_06.pdf](http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/09/num09_cap_06.pdf).
- BERTALMANN, Volker. **Mount Hood**. Hal Leonard Europe, 2010. 1 partitura (3p). Piano.
- CAGE, J. (1950) **A flower**. Califórnia, Henmar Press, 1960, p.3, voice and closed piano.
- \_\_\_\_\_. **Amores**. New Music Quaterly of Modern. 1943. para piano e percussão.
- \_\_\_\_\_. **First construction (in metal)**. 1939. New York: Peters, 2002. 381751. for sextet de percussion e assistent.
- \_\_\_\_\_. **Piano Works**. 1935-48. New York: Peters. Piano.
- \_\_\_\_\_. **Prepared Piano Music**, Vol 1, 1940-47. New York: Peters, 67886a
- \_\_\_\_\_. **Prepared Piano Music**, Vol 2, 1940-47. New York: Peters, 67886b
- \_\_\_\_\_. **Sonatas And Interludes**. New York: Peters, 6755
- \_\_\_\_\_. **Tv Köln**. 1958, New York: Henmar Press, 1960, p.3, para piano *solo*.
- \_\_\_\_\_. **Water Walk**. 1959, New York: Peters, 6771.
- CAZNOK, Yara Borges. **Música: entre o audível e o visível**. 3ª ed. São Paulo: Editora Unesp. 2015
- CHAIB, Fernando. **O Gesto na Performance em Percussão: Uma abordagem sensorial e performativa**. 290 f. Aveiro. 2012.
- CHIANTORE, Luca. **Historia de La Técnica Pianística**. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. **The Artistic Turn: A Manifesto**. Ghent, Leuven University Press. 2009.
- COSTA, Valério Fiel Da. **O Piano Expandido no Séc. XX nas obras para piano preparado de John Cage**. 2004. 193 f. Universidade Estadual de Campinas. 2004.
- COWELL, Henry; NICHOLLS, David. **New Musical Resources**. 3ª Ed., Cambridge University, 1996.

\_\_\_\_\_. **Aeolian harp**. Los Angeles, California: W. A. Quincke & Company, 1930. 1 partitura (1p.). Piano.

\_\_\_\_\_. **Sinister Resonance**. New York: Associated Music Publishers, 1940. 1 partitura (1p). Piano.

\_\_\_\_\_. **The Banshee**. Los Angeles, California: W. A. Quincke & Company, 1930. 1 partitura (2p). Piano.

\_\_\_\_\_. **The Tides of Manaunaun**. New York: Breitkopf & Härtel, 1922. 1 partitura (2p). Piano.

\_\_\_\_\_. **The voice of Iir**. New York: Breitkopf & Härtel, 1922. 1 partitura (2p). Piano.

\_\_\_\_\_. **Tiger**. 1928. Moscow: Muzsektor Gosizdata, 1930. 1 partitura (10p). Piano

CRUMB, George. **Eine kleine Mitternachtmusik**. 2001. New York: Peters.

\_\_\_\_\_. **Makrokosmos, Volume I. 12 Fantasy-Pieces After The Zodiac For Amplified Piano**. Published by Edition Peters, 1972. (19p), Piano.

\_\_\_\_\_. **Makrokosmos, Volume II. 12 Fantasy-Pieces After The Zodiac For Amplified Piano**. Published by Edition Peters, 1973. (19p), Piano.

CARDASSI, Luciane. **Klavierstück IX de Karlheinz Stockhausen: estratégias de aprendizagem e performance**. *Permusi*, v. 12, p.55–64, 2005.

\_\_\_\_\_. **O Piano Do Desassossego: Técnicas Estendidas Na Música De Felipe Almeida Ribeiro**. *Revista Música Hodie*, v. 11, n. 2. Inst. Banff, Canadá. 2011.

DAHL, Sofia.; BEVILACQUA, F.; BRESIN, R.; CLAYTON, M.; LEANTE, L.; POGGI, I.; RASAMIMANANA, N. **Gestures in Performance**. In: LEMAN, R. I. GODØY & M. (Org.). **Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning**. New York: Routledge. p.36-68. 2010.

DELALANDE, François. **A música é um jogo de criança**. Institut National de l'Audiovisuel & Buchet/ Chastel, Paris, 1984. Tradução: Alessandra Cintra. SP: Peirópolis. 2019.

DAVIDSON, Jane W. **Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies**. *Psychology of Music*, v. 40, n. 5, p.595–633. 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/0305735612449896>>.

DOMENICI, Catarina Leite. **O Pianista Expandido: Complexidade Técnica E Estilística Na Obra Confini De Paolo Cavallone**. XXI ANPPOM. 2011.

FIGUEROA, Teodora Pinheiro. **Fractais: Matemática, Arte e Música**. Synergismus Scyentifica UTFPR. XIII ERMAC. Pato Branco, Paraná. 2009.

FINK, Seymour. **Mastering Piano Technique: A Guide For Students, Teachers, and Performers**. Portland, Oregon. Amadeus Press. 1992

FLICK, Uwe. **Introdução a pesquisa qualitativa**. 3ª ed. Porto Alegre: Artmed. 2009. Disponível em: <[http://www2.fct.unesp.br/docentes/geo/necio\\_turra/PPGG - PESQUISA QUALI PARA GEOGRAFIA/flick - introducao a pesq quali.pdf](http://www2.fct.unesp.br/docentes/geo/necio_turra/PPGG - PESQUISA QUALI PARA GEOGRAFIA/flick - introducao a pesq quali.pdf)>.

GIL, José. **Movimento total: O Corpo e a Dança**. São Paulo. Editora: Iluminuras. 2005

JENSENIUS, A. R. et al. **Musical gestures: concepts and methods in research**. In: LEMAN, R. I. GODØY & M. (Org.). **Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning**. New York: Routledge. p.12–35. 2010.

KAGEL, M. **Der Eid des Hippokrates**. Califórnia, C. F. Peters. 1984. (4p). Piano a três mãos.

KAFEJIAN, Sergio; FERRAZ, Silvio. **O uso das técnicas estendidas e o conceito de instrumento musical em Helmut Lachenmann**. MUSICA THEORICA. Salvador: TeMA, 201708, p.198-214. 2017.

KENDON. In:David McNeill (Org.). **Language and gesture**. New York. Cambridge University. p.47-63. 2000.

KUEHN, Frank Michael Carlos. **Interpretação - reprodução musical - teoria da performance: Reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s)**. Per Musi, v. 26, p.7–20. 2012.

KÜHL, Ole. **The semiotic gesture**. In: GRITTEN, Anthony; KING, Elaine (Org.). **New perspectives on music and gesture**. 1ª ed. Farnham: Ashgate, p. 123-129. 2011.

KURTÁG, György. **Játékok vol. 1**. Budapest: Edition Musica Budapest, 1979. Piano.

KURTÁG, György. **Játékok vol. 6**. Budapest: Edition Musica Budapest, 1997. Piano.

LABRADA, Leonardo. **Possibilidades e categorias de exploração tímbrica: considerações sobre as relações intérprete-instrumento na performance**. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. 2014.

LACHENMANN, H. **Guero**. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1969. Piano.

LISZT, Franz. **Rhapsodien, Werke für Klavier zu 2 Händen**. Leipzig: Edition Peters, 1913-17. (19p). Piano.

MACEDO, Tatiana Dumas. **Música Contemporânea: uma prática interpretativa em construção**. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música), Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2007.

MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. **O gesto corporal na performance musical**. OPUS - Revista Eletrônica da ANPPOM, v. 20, n. 2, p.11–38. 2014. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/75/57>>.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao Teatro**. São Paulo. Editora: Ática. 1986.

MAGRITTE, François Ghislain. **A traição das imagens: Isto não é um cachimbo**. 1929

MARIN, J.; CHAIB, F; BELÉM, A. **Reflexões a respeito do gesto corporal como inovador tímbrico a partir de obras selecionadas do repertório para piano de Henry Cowell**. XXIX ANPPOM. 2019

MELO, Fabrício; PALOMBINI, Carlos. **O objeto sonoro de Pierre Schaeffer: duas abordagens**. XVI ANPPOM. 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2ª edição ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda. 1999.

NEVES, Maria Teresa de Souza. **O ensino de piano nos Conservatórios Estaduais de Música de Minas Gerais a partir do olhar de seus professores**. 230 f. Universidade Federal de Minas Gerais. 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/31037>

NOBRE, Marlos. **Sonâncias III**, Opus 49 (1980). Editora: Música Nova do Brasil. 115 bl.02/902. 22231-080 Rio de Janeiro, RJ, Brasil. (2 pianistas e 2 percussionistas).

OLIVEIRA, Jonathan Taylor de. **Realização de técnicas estendidas em três obras selecionadas do repertório brasileiro para piano solo do séc. XXI** [manuscrito]: apresentação e discussão. Goiás, 108f. Dissertação (mestrado em música). Universidade Federal de Goiás, Goiás. 2014.

PALUDO, Luciano de Carvalho. **Simulação do mecanismo de uma tecla de piano**. 15 f. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2013.

PIEIDADE, Acácio; MENSING, Benedikt. **Musica Sonora – A Linguagem Do Helmut Lachenmann Explicada Na Peça “Salut Für Caudwell”**. Universidade do Estado de Santa Catarina, Seminário de Iniciação Científica. 2015.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 8ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005

PONTES, Vânia Eger. **Técnicas expandidas: um estudo entre comportamento postural e desempenho pianístico sob o ponto de vista da ergonomia**. 135 f. Florianópolis, SC. Dissertação. UDESC. 2010.

\_\_\_\_\_. **Trajatórias do Movimento na Performance de Técnicas Estendidas ao Piano**. Tese. UNICAMP, Instituto de Artes. 2018.

RODRIGUES, Ana Paula Dias. **Lygia Fagundes Telles e René Magritte: diálogos entre textos e telas**. São Paulo: Editora Unesp. 2012.

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**. 223 f. Universidade do Rio Grande do Sul. 2018.

SANTORO, Cláudio. **Intermitências I**. Paris. 1971. Piano.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Org. BALLY, Charles; SECHEHAYE, Albert. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

SEELAENDER, Ana Luisa. **O gesto em dança: descrição da gestualidade em uma narrativa dançada**. 166 f. São Paulo, SP. Dissertação. USP. 2013

SITCHIN, Henrique. **A possibilidade do novo no teatro de animação**. São Paulo. Edição do autor. 2009.

SONG, Hyun Joo. **Mikrokosmos And 32 Piano Games: Introducing Contemporary Musical Language And Developing Piano Technique For The Beginning Student**. University of North Texas. 2011.

TEIXEIRA, Mário Jorge Peixoto. **O Tai Chi Chuan na Percussão**. 314 f. Aveiro. 2013.

WINDSOR, W. Luke. **Gestures in music-making: Action, information and perception**. In: GRITTEN, ANTHONY; KING, ELAINE (Org.). **New Perspectives on Music and Gesture**. 1ª ed. Farnham: Ashgate, p.45–66. 2011.

ZAMPRONHA, Edson; AYER, Maurício. **Deixar-se tocar pelo que não se encaixa em nossos paradigmas: Maurício Ayer entrevista Edson Zampronha**. Opus, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 257-270. 2014.

ZAMPRONHA, Edson. **Do som às traduções: o concerto de música eletroacústica e sua conexão com o público**. Revista Científica/FAP. Curitiba, vol.10, p.73-93. 2014.

ZAMPRONHA, Edson; FERNÁNDEZ, Miguel. **Improvisation for closed piano and live electronics**. Gijón, Spain, excerto da performance. 2013. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=teXqh0BhMFo&ab\\_channel=EdsonZampronha](https://www.youtube.com/watch?v=teXqh0BhMFo&ab_channel=EdsonZampronha). Acesso em setembro de 2020.

\_\_\_\_\_. **Modelagem IX**. Edição do autor. 1996. 1 partitura (12p). Piano.

\_\_\_\_\_. **Modelagem X-a**. Edição do autor. 1997. 1 partitura (5p). Vibrafone.

\_\_\_\_\_. **Modelagem XIII**. Edição do autor. 1998. 1 partitura (9p). Percussão e Piano.

\_\_\_\_\_. **Notação, representação e composição: um novo paradigma da escrita musical**. Vol. 1. São Paulo: Annablume/FAPESP. 2000.

# ANEXOS

## Henry Cowell: *The Tides of Manaunaun* (1912)

Henry Cowell  
Three Irish Legends  
The Tides of Manaunaun

*Story according to John Varian*

Manaunaun was the god of motion, and long before the creation, he sent forth tremendous tides, which swept to and fro through the universe, and rhythmically moved the particles and materials of which the gods were later to make the suns and worlds.

Largo, with rhythm

*smooth, full tone*  
*pp*  
*mpp*  
*p*  
*Basso 16va with pedal.....*

*mf*  
*mp poco a poco cresc.*  
*Basso 16va.....*

*f cresc.*  
*ff 8va.....*  
*16va.....*  
*loco*  
*Basso 8va.....*

*8va..... loco*  
*8va..... loco*  
*Basso 8va.....*

8va ..... loco

*ff*

Basso 8va.....

This system shows the first two staves of a musical score. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with triplets and slurs, marked with *8va* and *loco*. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs. The dynamic marking *ff* is present.

8va ..... loco

*fff*

*cresc. e rit.*

Basso 8va..... loco

Basso 8va.....

This system continues the musical score. The upper staff has triplets and slurs, with *8va* and *loco* markings. The lower staff features a complex bass line with many accidentals and slurs, also marked with *8va* and *loco*. The dynamic marking *fff* is present, and the instruction *cresc. e rit.* is written above the staff.

*fff*

*dim. molto*

Basso 8va.....

This system continues the musical score. The upper staff has triplets and slurs. The lower staff has a bass line with slurs. The dynamic marking *fff* is present, and the instruction *dim. molto* is written above the staff.

*f dim. rit. p a tempo*

Basso 16va.....

This system continues the musical score. The upper staff has triplets and slurs. The lower staff has a bass line with slurs. The dynamic marking *f* is present, and the instructions *dim.*, *rit.*, and *p a tempo* are written above the staff.

*rit. e dim. pp p pp ppp*

Basso 16va.....

This system continues the musical score. The upper staff has triplets and slurs. The lower staff has a bass line with slurs. The dynamic markings *rit. e dim.*, *pp*, *p*, *pp*, and *ppp* are written above the staff.

Henry Cowell: *Aeolian Harp* (1923)

10

# 4. Aeolian Harp

*Explanation of Symbols*

All of the notes of the "Aeolian Harp" should be pressed down on the keys, without sounding, at the same time being played on the open strings of the piano with the other hand.

sw. indicates that the strings should be swept from the lowest to the highest note of the chord given, or if the arpeggio mark is given with a downward arrow, from the top to the bottom note of the chord.

pizz. indicates the string is to be plucked. Both sweeps and plucks are made with the flesh of the finger unless otherwise indicated.

"inside" indicates that the notes are to be played near the center of the string, inside the steel bar which runs parallel to the keyboard across the strings.

"outside" indicates that the notes are to be played outside this bar, near the tuning pegs.

Except where indicated, the pedal must NEVER BE DOWN while the strings are being swept; as soon as the sweep is made, the pedal should be put down, and held until the time is ready to begin a new sweep, when it must be released.

Henry Cowell  
(1923)

**Tempo Rubato**

The musical score consists of six systems of notation. The first system is in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one flat. It begins with a piano (p) dynamic and a sweep (sw.) instruction. The second system includes a bass clef line for the harp, with a pluck (pizz.) instruction and a sweep (sw.) instruction. The third system continues the piano part with a pluck (pizz.) instruction. The fourth system features a sweep (sw.) instruction with the note "(with back of thumb nail)" and a fortissimo (ff) dynamic. The fifth system includes a pluck (pizz.) instruction, a sweep (sw.) instruction with the note "(with flesh of finger)", and a piano (p) dynamic with the instruction "a tempo". The sixth system concludes with a pluck (pizz.) instruction, a sweep (sw.) instruction, and a piano (p) dynamic with the instruction "a tempo". Pedal markings (Ped.) and asterisks (\*) are used throughout to indicate pedal use and specific performance points.

Copyright 1930 by W. A. Quincke & Company, Los Angeles, California  
 Copyright renewed 1958 by Henry Cowell  
 Copyright assigned 1959 to Associated Music Publishers, Inc., New York  
 All rights reserved, including the right of public performance for profit.

AMP-95611

Helmut Lachenmann: *Guero* (1969)

Guero  
für Klavier

Helmut Lachenmann (1969)  
revidierte Fassung 1968

zwei Oktaven höher

ein Teilstrich =  $\text{♩}$  = ca. 50

*f* *p* *f* mit Druck

c'-Linie

zwei Oktaven tiefer

Detailed description: This system shows the beginning of the piece. The top staff is two octaves higher than the bottom staff. The tempo is marked as 'ein Teilstrich = ♩ = ca. 50'. The music features dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano), along with the instruction 'f mit Druck' (forte with pressure). A 'c'-Linie' (c-line) is indicated between the staves.

*legg.* *p* *pp* *pp*

Detailed description: This system continues the piece with dynamics ranging from *legg.* (leggiero) to *pp* (pianissimo). The notation includes various slurs and accents.

*f* *f* (*utti pp*)

Detailed description: This system features a return to *f* (forte) and includes the instruction '(utti pp)' (utti pianissimo).

viel Druck *f* *p*

Detailed description: This system includes the instruction 'viel Druck' (much pressure) and dynamics of *f* and *p*.

Edition Breitkopf 9018

© 1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln  
1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden  
Printed in Germany

Schlag auf die Holz-  
leiste am rechten  
Ende der Tastatur!

Ped.(sempre)

(pp)

*f* possibile

pizz  
*sf*

(Ped.)

Anzupf-Tasten frei wählen  
möglichst keine Wiederholung

sempre sim.

(Ped.)

*ppp* *gliss.*

p  
pp  
f

(Ped.)

tumultuoso

p

(Ped.)

HG 780

(sempre un poco tumultuoso)

*f*  
*p*

(Ped.)

*mf*  
sub.

(Ped.)

più calmo

*ppp* leggerissimo quasi misterioso

\*

(Ped.)

*mf*  
*f*

feroce

(Ped.)

*sfz*  
molto agitato ma legg.

(Ped.)

MG. 790

Musical staff with piano technique annotations. Includes markings for *ff*, *(P sub.)*, and *f sub.*. A square box is present on the staff.

Musical staff with piano technique annotations. Includes markings for *f*, *P*, and *pp*. A dashed arrow points upwards from the staff. A square box is present on the staff.

Musical staff with piano technique annotations. Includes markings for *pp*, *ff*, and *pizz.*. A square box is present on the staff.

Musical staff with piano technique annotations. Includes markings for *f* and *ff*. A square box is present on the staff.

Musical staff with piano technique annotations. Includes markings for *P*. A square box is present on the staff.

+)Schlag en passant gegen die Vorderseite des Flügels oberhalb des aufgeklappten Tastendeckels

HG 780

Musical score system 1. The upper staff contains a melodic line with various notes and rests. The lower staff shows a continuous pedal point. A dashed vertical line is present. At the end of the system, there is a dynamic marking *sfz* and a *Ped.* instruction.

Musical score system 2. The upper staff continues the melodic line. The lower staff shows the pedal point with specific instructions: *Ped. deutlich aufheben*, *Ped.*, *f poss.*, and *Ped. (unhörbar treten)*. A diamond-shaped symbol is used to mark a specific point in the pedal.

Die beiden gählenden Finger treffen am Ende ihres Gleit-Schwungs mit gleichzeitigen Schlag auf das Holz der Begrenzungen rechts und links

Musical score system 3. The upper staff features a complex melodic passage with many notes. The lower staff shows the pedal point with a specific instruction: *\* Ped. Ped. knallend loslassen und sofort sfz niedertreten*. A diamond-shaped symbol is used to mark the point of release.

pizz. Saiten ad lib im höchsten Bereich ganz nahe am Sattel

Musical score system 4. The upper staff shows a melodic line with a *pizz.* instruction. The lower staff shows the pedal point. A dashed vertical line is present. At the end of the system, there is a dynamic marking *p*.

11  
2  
1-1-7  
G2  
1738

In dieser Studie wird das Klavier (erforderlich ist ein Flügel) gleichsam als Cuero behandelt: man gleitet mit den Fingernägeln (2. oder 3. Finger bzw. 2-4. Finger) in der vorgeschriebenen Geschwindigkeit über den angedeuteten Bereich der Klaviatur bzw. der Saiten oder Stifte, ohne eine Taste anzuschlagen, so daß nur das Gleiten der Fingernägel über die Rillen zwischen den Tasten bzw. über den Stimmstiften oder den Saiten zu hören ist.

Jede Gleitbewegung ist als Kurve angegeben. Vertikal entspricht die Zeichnung – wie am Anfang angedeutet – der Gesamtbreite der Klaviatur, bei der Unterteilung der Horizontalen entspricht ein Teilstrich-Abstand einer Sekunde (ausgenommen bei Pausen); dort ist der angegebene Pausenwert maßgebend. Je steiler also die Kurve verläuft, desto schneller ist die Bewegung, und umgekehrt. Einzelne „Knoten“ machen eine entsprechend langsame, gelegentlich gar zeitlupeartige Bewegung notwendig, jedem „Knoten“ entspricht mehr oder weniger genau eine einzelne Rille, ein Wirbel etc.

Das am Anfang einer Kurve stehende Zeichen zeigt, auf welcher Spielfläche das Glissando ausgeführt werden soll, es sind 6 Spielflächen vorgesehen:

1.  Gleiten über die **Vorderseite der weißen Tasten** mit Daumen Nagel (Bewegungsrichtung von außen nach innen) bzw. Nagel des gestreckten Zeigefingers (Bewegungsrichtung von innen nach außen)
- 2a.  **Oberfläche der weißen Tasten** mit Fingernagel bei gestrecktem Finger
- 2b.  **Oberfläche der weißen Tasten** ebenso mit drei gekrümmten Fingern
3.  **Oberfläche der weißen und Vorderfläche der schwarzen Tasten (gleichzeitig)** mit Fingernagel bei gestrecktem Finger
4.  **Oberfläche der schwarzen Tasten** ebenso, evtl. mit mehreren gestreckten Fingern
5.  **Stimmstifte (Wirbel)** ebenso, evtl. mit mehreren gestreckten Fingern
6.  **Saiten zwischen Stimmstiften und Sattel**

Diese Zeichen markieren immer zugleich den zeitlichen Beginn der so gekennzeichneten Bewegungsaktion. Die Lautstärken der glissando-Bewegungen sollen durch variable Stellung der gleitenden Finger, durch Druckveränderung und Geschwindigkeit ständig modifiziert werden.

Als weitere Spielweise ist eine Art pizzicato vorgesehen:

-  an der vorderen, seitlichen Tastenkante
-  an der Stimmstiftspitze
-  auf den Saiten zwischen Stimmstiften und Sattel
-  im normalen (hohen) Saitenbereich, nahe am Sattel

Diese „pizzicato“-Spielweise ist rhythmisch genau festgelegt. Die anzuführenden Tasten, Stimmstifte, Saiten sollen aber frei gewählt und variiert werden in Anlehnung an oder in Abweichung von der im Text notierten Platzierung.

Aufführungsdauer: 3 Minuten

In this study the piano (a grand piano is required) is treated as if it were a Cuero. The fingernails (2nd or 3rd finger or 2-4th finger) glide over the indicated area of the keyboard or strings or tuning pins, without striking any keys, so that only the gliding of the fingernails over the grooves between the keys or over the tuning pins or strings can be heard.

Each glide is indicated as a curve. The vertical scale of the strings or the keyboard marks out the time intervals, except at rests, and the value of the rest. The steeper the curve, the more rapid the movement, and vice versa. Individual "knots" make it necessary to slow down even to the point of producing a time-lapse effect. Each "knot" corresponds more or less exactly to one groove between the keys, to one tuning pin, or to one string.

The sign at the beginning of a curve indicates on which surface the glissando is to be performed. There are 6 playing surfaces:

1.  gliding over the **front surface** of the white keys with thumb nail (direction of movement from outside towards the middle of the keyboard) or with index finger (movement from the middle of the keyboard towards the outside)
- 2a.  **upper surface of the white keys** with an extended finger
- 2b.  **upper surface of the white keys** with three curved fingers
3.  **upper surface of the white keys and front surface of the black keys (simultaneously)** with an extended finger
4.  **upper surface of the black keys** with one or possibly with several extended fingers
5.  **tuning pegs**, also possible with several extended fingers
6.  **strings between the tuning pegs and the tenor bridge**

These signs also always indicate when each movement begins. The volumes of the glissandos are to be constantly modified by the variable position of the gliding finger and by the change of pressure and speed.

A kind of pizzicato is intended as a further playing technique:

-  at the front, lateral edge of the keys
-  at the tip of the tuning peg
-  on the strings between the tuning pegs and the tenor bridge
-  in the normal (upper) area of the strings, near the tenor bridge

This "pizzicato" technique is rhythmically precisely defined. The keys, tuning pegs and strings to be plucked are to be freely chosen and varied freely, either conforming to or deviating from the location indicated in the text.

Duration: 3 minutes

gleichsam als Guero behandelt: man gleitet mit den Fingernägeln (2. oder 3. Finger bzw. 2.-4. Finger) in der vorgeschriebenen Geschwindigkeit über den angedeuteten Bereich der Klaviatur bzw. der Saiten oder Stifte, ohne eine Taste anzuschlagen, so daß nur das Gleiten der Fingernägel über die Rillen zwischen den Tasten bzw. über den Stimmstiften oder den Saiten zu hören ist.

Jede Gleitbewegung ist als Kurve angegeben. Vertikal entspricht die Zeichnung – wie am Anfang angedeutet – der Gesamtbreite der Klaviatur; bei der Unterteilung der Horizontalen entspricht ein Teilstrich-Abstand einer Sekunde (ausgenommen bei Pausen; dort ist der angegebene Pausenwert maßgebend). Je steiler also die Kurve verläuft, desto schneller ist die Bewegung, und umgekehrt. Einzelne „Knoten“ machen eine entsprechend langsame, gelegentlich gar zeitlupenartige Bewegung notwendig; jedem „Knoten“ entspricht (mehr oder weniger genau) eine einzelne Rille, ein Wirbel etc.

Das am Anfang einer Kurve stehende Zeichen zeigt, auf welcher Spielfläche das Glissando ausgeführt werden soll; es sind 6 Spielflächen vorgesehen:

1. □ Gleiten über die **Vorderseite der weißen Tasten** mit Daumnagel (Bewegungsrichtung von außen nach innen) bzw. Nagel des gestreckten Zeigefingers (Bewegungsrichtung von innen nach außen)
- 2a. ○ **Oberfläche der weißen Tasten** mit Fingernagel bei gestrecktem Finger
- 2b. ⊕ **Oberfläche der weißen Tasten** ebenso mit drei gekrümmten Fingern
3. ⊖ **Oberfläche der weißen und Vorderfläche der schwarzen Tasten (gleichzeitig)** mit Fingernagel bei gestrecktem Finger
4. ● **Oberfläche der schwarzen Tasten** ebenso, evtl. mit mehreren gestreckten Fingern
5. ▮ **Stimmstifte (Wirbel)** ebenso, evtl. mit mehreren gestreckten Fingern
6. ⊗ **Saiten zwischen Stimmstiften und Sattel**

Diese Zeichen markieren immer zugleich den zeitlichen Beginn der so gekennzeichneten Bewegungsaktion. Die Lautstärken der glissando-Bewegungen sollen durch variable Stellung der gleitenden Finger, durch Druckveränderung und Geschwindigkeit ständig modifiziert werden.

Als weitere Spielweise ist eine Art pizzicato vorgesehen:

-  an der vorderen, seitlichen Tastenkante
-  an der Stimmstiftspitze
-  auf den Saiten zwischen Stimmstiften und Sattel
-  im normalen (hohen) Saitenbereich, nahe am Sattel

Diese „pizzicato“-Spielweise ist rhythmisch genau festgelegt. Die anzureißenden Tasten, Stimmstifte, Saiten sollen aber frei gewählt und variiert werden in Anlehnung an oder in Abweichung von der im Text notierten Platzierung.

Aufführungsdauer: 3 Minuten

as if it were a Guero: the fingernails (second, third, or second through fourth fingers respectively) are allowed to glide (without striking any keys) at the prescribed speed over the specified areas of the keyboard, the strings, or the tuning pegs in such a way that only the gliding of the fingernails over the spaces between the keys, tuning pegs, or strings is heard. This gliding sound should be varied in every possible way.

Each glide is indicated as a curve. As stated above, the vertical scale corresponds to the entire breadth of the keyboard; each mark on the horizontal scale corresponds to a second of time (except at rests; there the duration is determined by the value of the rest). Therefore, the steeper the curve is, the more rapid the movement is, and vice versa. Occasional "knots" make it necessary to slow down accordingly, at times even to the point of producing a slow-motion effect. Each "knot" corresponds (more or less) to one individual space between the keys, to one tuning peg, etc.

The sign at the beginning of a curve shows on which playing surface the glissando is to be performed. There are six playing surfaces:

1. □ gliding over the **front surface of the white keys** with thumb nail (direction of the motion from the edge towards the middle) or the nail of the extended index finger (movement from the middle towards the edge)
- 2a. ○ **upper surface of the white keys** with the fingernail of an extended finger
- 2b. ⊕ **upper surface of the white keys** the same way but with three curved fingers
3. ⊖ **upper surface of the white keys and front surface of the black keys (simultaneously)** with the fingernail of an extended finger
4. ● **upper surface of the black keys** the same way, but possibly with several extended fingers
5. ▮ **tuning pegs**, also possibly with several extended fingers
6. ⊗ **strings between the tuning pegs and the felt strip**

These signs also always indicate when such an action precisely begins. The volumes of the glissando motions should be constantly modified by the variable position of the sliding fingers and by the change of pressure, and speed.

A kind of pizzicato is intended as a further playing technique:

-  at the front, lateral edge of the key
-  at the tip of the tuning peg
-  on the strings between the tuning pegs and the felt strip
-  in the normal (upper) area of the strings, near the felt strip

This "pizzicato" technique is rhythmically precisely determined. The keys, tuning pegs and strings to be jabbed should be chosen and varied freely, either conforming to or differing from the location indicated in the text.

Duration: 3 minutes













7

Molto martellato ed energico  
ffft  
Ped

Leggero, agitato  
pp sub \*

0,3" (Crescendo)  
mon cro mandim sffffz

Molto energico ed agitato  
7"  
ffft  
Ped

2"  
G.P.  
S. lungo Amaluto

Corta Sub. \*

Molto energico ed agitato  
Molto cresc.  
p

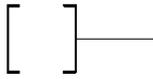
1"  
ffft mf sub dim. poco a poco al niente

7"  
Lunga (Crescendo)

Ped \*

### Explicações:

Quando não há pentagrama, as quatro linhas horizontais representam a divisão do teclado nas regiões grave, médio e agudo (por exemplo, ver p.2).



Repetir o conteúdo dentro dos colchetes até o final da linha.



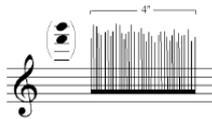
Cluster cromático.



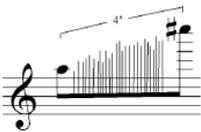
Cluster cromático tocado com o punho (p.1).



Cluster tocado com o braço (p.6).



Improvisar, o mais rápido possível, um movimento denso, virtuosístico, assimétrico e cromático entre as notas especificadas (não realizar escalas cromáticas).



Improvisar, o mais rápido possível, um movimento denso, virtuosístico, assimétrico e cromático que começa na primeira nota e termina na segunda (não realizar escalas cromáticas).



Repetir o acorde o mais rápido possível.



Este signo representa uma forma de mão que gera um acorde de quatro notas. Esta indicação é fundamental para a obra. O importante é a manutenção da forma da mão. Deve-se usar quatro dedos (polegar, indicador, médio e mínimo). A distância entre o polegar e o mínimo é em torno de uma sétima maior. O intervalo entre o indicador e o médio é de meio tom, com um dedo na tecla preta e outro na tecla branca. Formas de mão arquetípicas são as que se obtém com C-F-F#-B, ou C-F#-G-B, ou C#-F#-G-C, ou D-G-G#-C#.

Deve-se realizar os gestos propostos tal como indicado na partitura, com a forma de mão especificada acima. O gesto (as direções relativas e o movimento de um acorde a outro) são os aspectos cruciais da performance; a perfeição do acorde é menos importante.

Quando esta notação aparece escrita sobre um pentagrama, o pentagrama indica somente a região do teclado em que o acorde deve ser tocado. Em nenhum caso indica as notas exatas do acorde.